

Anja Sibylle Steinmetz

DAS ALTARRETABEL IN DER
ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI

Titelbild: Simon Bening (Brügge, um 1511-1515): Elevatio.
Gebetbuch Herzog Johann Albrechts v. Mecklenburg bzw.
Kardinal Albrechts v. Brandenburg. Kassel, Murrhardsche
Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek, Ms. math.
et art 50, 31v

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Steinmetz, Anja Sibylle:

Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei :
Untersuchung zur Darstellung eines sakralen Requisites vom
frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert / vorgelegt von Anja
Sibylle Steinmetz. – Weimar : VDG, Verl. und Datenbank für
Geisteswiss., 1995

Zugl.: Köln, Univ., Diss., 1993

ISBN 3-929742-53-5

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1995

Alle Rechte, sowohl der Übersetzung, des Nachdrucks und auszugsweisen
Abdrucks sowie der fotomechanischen Wiedergabe vorbehalten

ISBN 3-929742-53-5

Anja Sibylle Steinmetz

DAS ALTARRETABEL IN DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN MALEREI

UNTERSUCHUNG
ZUR DARSTELLUNG EINES SAKRALEN REQUISITS
VOM FRÜHEN 15. BIS ZUM SPÄTEN 16. JAHRHUNDERT

VORWORT

Fragen angesichts eines Bildes im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, dem *Marietod* von Joos van Cleve, bildeten den Auftakt zu dieser Dissertation. Mit der Gegenfrage, ob ich vielleicht selbst nach Antworten suchen wolle, gab Prof. Dr. Frank Günter Zehnder den Anstoß für umfangreiche Forschungen, die sich zunächst in einer Magisterarbeit und anschließend in der vorliegenden Doktorarbeit niederschlugen. Die Dissertation wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen. Das Rigorosum fand am 15. Mai 1993 statt. Am Ende der Unternehmung steht nun die erfreuliche Aufgabe, denen zu danken, die mir Hilfe und Unterstützung gewährten.

Prof. Dr.-Ing. Dr. phil. Günther Binding betreute die Arbeit mit enormer Hilfsbereitschaft und mit der Souveränität, mit der er bereits mein gesamtes Studium gefördert hatte. Im Laufe der Zeit wurde er mir so zu einem echten Lehrmeister. Ihm an erster Stelle zu danken, ist mir ein Herzensbedürfnis und eine große Freude.

Der Mühsal des Koreferats unterzog sich dankenswerterweise Professorin Dr. Gisela Zick. Auch mit ihr verbinde ich jedoch noch weit mehr wichtige und gute Erinnerungen, die bis in die ersten Tage meines Studiums zurückreichen.

Dr. Joachim M. Plotzek zeigte ein hohes Maß an Geduld, als ich ihm kurz vor dem Abschluß der Magisterarbeit eine Fülle von Beobachtungen mitteilte. Dieses Ausharren und seine wesentliche Hilfe ermutigten mich sehr bei meinen weiteren Forschungen. Dr. Alain Arnould O.P. unterstützte mich weit mehr, als er zugeben würde. In Dr. Edla Colman fand ich eine interessierte Gesprächspartnerin und Freundin, die selbst bei Reisen in entlegene Winkel wie auch bei heiklen Fotoaktionen ihre Hilfe nicht verweigerte.

Ohne das Entgegenkommen vieler Institutionen und Museen, die das erforderliche Bildmaterial zur Verfügung stellten, wäre die Arbeit von vorneherein zum Scheitern verurteilt gewesen. Unter ihnen steht nicht allein der Masse nach das Institut Royal du Patrimoine Artistique/Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brüssel an erster Stelle. Danken für besonders freundliche und umsichtige Hilfe

möchte ich außerdem Dr. Marijke C. de Kinkelder und Dr. G. Kotting vom Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie in Den Haag, Gillian Kennedy und Sarah Winbush vom Courtauld Institute of Art in London, Susan Boyles vom Indianapolis Museum of Art, Erik Inglis und Dr. Thomas Kren vom J. Paul Getty Museum in Malibu, Ursula Wesche und Dr. Jochen Luckhardt vom Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster, Peter Day von den Devonshire Collections in Chatsworth, Dr. Dieter Gleisberg vom Museum der bildenden Künste Leipzig, Catherine R. Kiefer vom Frick Art Museum in Pittsburgh, Betsy Rosasco vom Art Museum der Princeton University, Dr. Christopher de Hamel von Sotheby's London, Dr. Helmut R. Leppien von der Hamburger Kunsthalle, Gian Carlo Peloso-Eredi und seinem Bruder in Novi Ligure, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Fotostelle der Universität zu Köln sowie Dr. Bodo Brinkmann vom Frankfurter Stadel.

Die Studienstiftung des deutschen Volkes, die mich bereits während des Studiums ideell und materiell gefördert hatte, gewährte mir für die Promotion ein Stipendium, ohne das die Arbeit sicherlich nicht in diesem Rahmen hätte ausgeführt werden können. Prof. Binding, Dr. Plotzek und Prof. Dr. Gunther Schweikhart von der Universität Bonn nahmen die Mühe auf sich, die erforderlichen Gutachten zu verfassen. Der Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln gewährte einen Druckkostenzuschuß.

Als Fotograf, Reisebegleiter und unerschütterlicher Freund in den wechselhaften Phasen dieser langjährigen Unternehmung stand mir Dr. Claus Dollinger zur Seite.

Meine Mutter, Nina Steinmetz, ließ sich vom Umfang des Werkes nicht abschrecken und trug so erheblich dazu bei, seine Orthographie zu perfektionieren. Doch geht der Anteil, den sie und mein Vater, Prof. Dr. Hans Joachim Steinmetz, an dem Gelingen haben, bei weitem darüber hinaus. Ihnen ist die Arbeit gewidmet.

Anja Sibylle Steinmetz
Köln im September 1994

INHALTSVERZEICHNIS

9	EINLEITUNG	27	Retabel in Verbindung mit Reliquien
9	Die untersuchten Werke	27	Reliquien in der Predella
9	Der überlieferte Originalbestand	27	Reliquienschreine auf Retabeln
10	Die Terminologie: <i>Altar-Retabel</i>	27	Reliquienwände
10	Der untersuchte Bereich: Die alten Niederlande	28	RETABEL IN PROFANER UMGEBUNG
10	Der zeitliche Rahmen: um 1420 - 1560/80	28	Retabel in Hauskapellen
10	Der Forschungsstand	28	Retabel in Stuben und Sälen
10	Literatur zur altniederländischen Kunst	29	Der Stollenschrank
11	Realienkundliche Untersuchungen	29	Stollenschränke mit Retabeln
11	Untersuchungen zur Darstellung von Gegenständen im Bild	30	Die Retabel auf Stollenschränken
		31	Die Funktion der Anlagen
		32	Buffets mit Retabeln
13	GRUNDTYPEN	34	ZUSÄTZLICHE BESTANDTEILE DER RETABEL
13	Bemalte Retabel (Tafelbilder)	34	Die Predella
13	Bemalte Retabel mit einfarbigem oder gemustertem Hintergrund	34	Die formale Gestaltung
14	Bemalte Retabel mit natürlicher Raumgestaltung	34	Motivisch gestaltete Predellen
17	Schnitzretabel	34	<i>Geschnitzte Predellen</i>
17	Geschnitzte Figurenretabel	34	<i>Bemalte Predellen</i>
17	<i>Mehrzonige, vielfigurige Schnitzretabel</i>	35	Die Funktion
17	<i>Schnitzretabel mit szenischem Zentrum und flankierenden Figuren</i>	35	Retabelflügel
17	<i>Schnitzretabel mit drei großen Figuren</i>	36	Die Gestaltung
19	<i>Schnitzretabel mit einer Figur</i>	36	Außenansichten/Geschlossene Flügelretabel
19	Szenische Schnitzretabel	36	Die Funktion
19	<i>Zyklische Schnitzretabel</i>	38	ZUSÄTZLICHER SCHMUCK
20	<i>Einszenige Schnitzretabel</i>	38	Bekrönender Schmuck
		38	Kämme
		38	Figuren
22	RETABEL IN SONDERFORMEN	40	Bekrönende Retabel
22	Baldachinretabel	40	Gegenständliche Aufsätze
22	Turmretabel	41	Figuren vor dem Retabel
22	Die Benennung		
22	Der Forschungsstand	42	DIE RETABELENTWICKLUNG IM ÜBERBLICK
23	Die Gestaltung	42	Die Umrißformen der Retabel
23	Der Inhalt	42	Die Technik:
23	Die Verbreitung		geschnitzte und bemalte Retabel
23	Die Funktion	43	Die Inhalte der Retabel im Bild
24	Ädikularretabel	44	<i>Jüdische Retabel</i>
24	Ädikularretabel im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts	45	Der Aufstellungsort
24	Ädikularretabel seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts	45	Die Liturgie
		46	Die Funktion
26	RETABEL MIT LITURGISCHER FUNKTION	47	ZUSAMMENFASSUNG
26	Retabel in Verbindung mit Tabernakeln	47	Die Bedeutung der Darstellungen für die Realienkunde
26	Tabernakel in einer Retabelnische	48	Die Funktion der Retabel
26	Bekrönende Tabernakelgehäuse		
		49	ANMERKUNGEN

KATALOG DER UNTERSUCHTEN WERKE

- 78 TAFELBILDER (TB)
78 Retabel in Sakralräumen (TB1-94)
145 Retabel in profanem Ambiente:
145 Retabel in Hauskapellen (TB95-98)
148 Retabel in Stuben und Sälen (TB99-131)
167 ANMERKUNGEN
- 203 BUCHMALEREI (BM)
203 Retabel in Sakralräumen (BM1-80)
248 Retabel in profanem Ambiente:
248 Retabel in Hauskapellen (BM81)
249 Retabel in Stuben und Sälen (BM82-96)
259 ANMERKUNGEN
- 279 SCHNITZRELIEFS (SR)
279 Retabel in Stuben und Sälen (SR1-12)
282 ANMERKUNGEN
- 283 NACHTRAG
- 285 BIBLIOGRAPHIE
285 Verzeichnis nach Autoren
295 Ausstellungskataloge
297 Bestandskataloge
297 Länder
297 Orte

ANHANG

- 301 VERZEICHNIS DER KÜNSTLER UND
ZUSCHREIBUNGEN
301 Tafelbilder
302 Buchmalerei
303 Schnitzreliefs

- 304 INHALTE DER RETABEL IM BILD
304 Alttestamentliche Inhalte
304 Neutestamentliche Inhalte
306 Retabel unbestimmten Inhalts

ABBILDUNGEN

- 307 VERZEICHNIS
307 Tafelbilder
307 Retabel in Sakralräumen
308 Retabel in profanem Ambiente
308 *Retabel in Hauskapellen*
308 *Retabel in Stuben und Sälen*
308 Buchmalerei
308 Retabel in Sakralräumen
309 Retabel in profanem Ambiente
309 *Retabel in Stuben und Sälen*
- 311 Tafelbilder
T1 Retabel in Sakralräumen
T24A Retabel in profanem Ambiente
T24A *Retabel in Hauskapellen*
T26A *Retabel in Stuben und Sälen*
- Buchmalerei
T36A Retabel in Sakralräumen
T60A Retabel in profanem Ambiente
T60A *Retabel in Stuben und Sälen*
- 376 BILDNACHWEIS

EINLEITUNG

Der Altar steht im Zentrum der Liturgie, denn er ist der Ort des eucharistischen Opfers und Mahles.¹ Seit dem 11. Jahrhundert konnte er mit einem Retabel² versehen werden; zu weiter Verbreitung und allgemeiner künstlerischer Blüte gelangten diese nun zu meist hölzernen Altaraufsätze jedoch erst im 15. Jahrhundert.³ Neben erhaltenen Originalen zeugen hier von auch zeitgenössische Darstellungen aus zahlreichen europäischen Kunstregionen. In der vorliegenden Studie werden Retabeldarstellungen in der altniederländischen Malerei untersucht.⁴

DIE UNTERSUCHTEN WERKE

Als Grundlage der Untersuchung dient ein Katalog, der hauptsächlich Werke der Tafel- und der Buchmalerei enthält.⁵ Er soll einen repräsentativen Überblick über Typen und Inhalte vermitteln, kann aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.⁶ Die Werke werden unabhängig von ihrer Qualität und der Bekanntheit der Meister untersucht und je nach Aussagekraft der Retabeldarstellung in die Besprechung einbezogen. So entsteht ein Werkverzeichnis, das sich vom herkömmlichen Kanon unterscheidet, da namhafte Künstler, etwa Hugo van der Goes, Hans Memling und Petrus Christus, nicht berücksichtigt sind, weil von ihnen keine Retabeldarstellungen vorliegen, während die Bilder von weniger bekannten Meistern, in denen aussagekräftige Retabel erscheinen, eingehend betrachtet werden. Jede der untersuchten Darstellungen wird im Katalog beschrieben und unter der Fragestellung ihres Realitätsbezuges einerseits und ihrer bildimmanenten Funktion andererseits interpretiert. Auf diesen Einzelbefunden basiert die allgemeine Besprechung.

DER ÜBERLIEFERTE ORIGINALBESTAND

Die heutigen Kenntnisse über altniederländische Altarretabel sind begrenzt. Dies rührt von einer enormen Reduzierung des Bestandes im Laufe der Jahrhunderte und der Entfernung der Werke von ihrem originalen Standort her. Den ersten und vermutlich verheerendsten Höhepunkt fand die Zerstörung altniederländischer Retabel bereits in den Bilderstürmen von 1566.⁷ Innerhalb weniger Tage wurden damals allein in Flandern die Ausstattungen von 400 Kirchen zerstört.⁸ Dieser ikonoklastischen Welle folgten Plünderungen durch französische und spani-

sche Soldaten 1572⁹, der sogenannte stille Bildersturm durch die kalvinistischen Stadträte 1581 und seit 1585 die katholische Reform, in deren Folge weitere Retabel ersetzt oder tiefgreifend verändert wurden.¹⁰ Eingriffe in die Kirchengeschichten der alten Niederlande beschränkten sich aber nicht auf das 16. Jahrhundert allein, denn bis hin zu den zwei Weltkriegen im 20. Jahrhundert wurden noch zahlreiche kriegerische Auseinandersetzungen auf dem fraglichen Gebiet ausgetragen.¹¹ Unabhängig davon führten Veränderungen des Geschmacks wiederholt zur Entfernung oder grundlegenden Umgestaltung der spätmittelalterlichen Ensembles.¹² In noch stärkerem Maße gilt dies für Retabel in Privatbesitz, die mangels einer über Jahrhunderte währenden Kontinuität, wie sie der Kirche eignet, dem Wandel, beispielsweise durch persönliche Schicksale, Geschmacksveränderungen oder neue Formen der Religiosität, ausgeliefert waren.¹³

Durch diese Kette jahrhundertelanger Zerstörung sind altniederländische Retabel heute mehrheitlich zerstört, beschnitten, in Einzelteile zerlegt¹⁴ und weltweit in Museen zerstreut, wo sie losgelöst von ihrem ehemaligen Ambiente als isolierte Kunstwerke präsentiert werden.¹⁵ Mit dem erhaltenen Bestand allein kann ihre originale Verwendung daher nicht mehr umfassend rekonstruiert werden. Schriftliche Quellen können zwar punktuell Informationen über das Vorhandensein und den Aufstellungsort von Retabeln liefern, auch sie sind aber nur bruchstückhaft überliefert und vermitteln zudem keinen Eindruck vom tatsächlichen Aussehen eines Retabels.¹⁶

In der Forschung wird dieser lückenhaften Überlieferungssituation meist Rechnung getragen, indem man sich auf Fragestellungen über andere, ebenfalls wichtige Aspekte konzentriert, die mit Hilfe des verfügbaren Bestandes¹⁷ verhältnismäßig gut beantwortet werden können - wesentliche Bereiche sind etwa die Erforschung von Stil, Technik und zunehmend auch von Produktionsbedingungen.¹⁸ Mit der ursprünglichen Präsentation und Nutzung der Werke hingegen setzt man sich nur selten auseinander.¹⁹ In der vorliegenden Untersuchung soll daher versucht werden, mit Hilfe einer großen Anzahl zeitgenössischer Retabeldarstellungen eine Vorstellung von den tatsächlich vorhandenen Retabeltypen und -themen zum einen und von der Funktion der Retabel zum anderen zu gewinnen.

DIE TERMINOLOGIE: *Altar-Retabel*

Altaraufsätze werden in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich als *Retabel* bezeichnet und nicht als *Altar*, wie es in der deutschsprachigen kunsthistorischen Terminologie sonst allgemein üblich ist.²⁰ Bei einer Betrachtung der gesamten Anlage müssen diese Begriffe konsequent unterschieden werden, da das Retabel hier nur ein Ausstattungstück unter anderen ist.²¹ Die terminologische Unterscheidung ist daher in der Literatur zur Liturgie oder zum Altar als Gesamtanlage ebenso selbstverständlich wie in der fremdsprachigen Forschung.²²

DER UNTERSUCHTE BEREICH: DIE ALTEN NIEDERLANDE

Die untersuchten Werke stammen aus der Region, die heutzutage in etwa mit Belgien und den Niederlanden übereinstimmt.²³ Eine zusammenfassende Benennung dieses Gebietes erfordert einen Kompromiß, da es Länder unterschiedlicher Herrschaft umfaßt, die außerdem im Laufe der Jahrhunderte fundamentalen Wandlungen unterworfen wurden.²⁴ Dennoch werden sie zusammenfassend als *alte Niederlande* bezeichnet, da sie innerhalb der untersuchten Zeitspanne (s.u.) eine kulturell eng verflochtene Region bildeten.²⁵ Die Mehrzahl der untersuchten Werke entstand in der Grafschaft Flandern und im Herzogtum Brabant mit den hochspezialisierten Kunstzentren Brügge und Gent sowie Brüssel und Antwerpen²⁶; vertreten sind jedoch auch Werke anderer Gebiete, etwa aus den Herzogtümern Artois und Geldern, den Grafschaften Hennegau und Holland sowie den Bistümern Lüttich und Utrecht. Die nordniederländischen Werke spielen jedoch gegenüber jenen aus den südlichen Niederlanden eine untergeordnete Rolle, da sie nur wenige Retabeldarstellungen aufweisen, die darüber hinaus oft von nur geringer Aussagekraft sind.²⁷ Darstellungen aus anderen Ländern werden nur dann herangezogen, wenn sie unter deutlich niederländischem Einfluß stehen und zudem Wesentliches beitragen.²⁸ Die Begrenzung ist durch die ohnehin enorme Materialfülle erforderlich, sie liegt aber auch nahe, da sie einen einheitlichen Bereich umschließt, dessen Retabeldarstellungen formal deutlich von jenen aus anderen Kulturlandschaften unterschieden werden können.²⁹

DER ZEITLICHE RAHMEN: UM 1420 - 1560/80

Die untersuchten Werke entstammen der Periode von etwa 1420 bis 1560/80.³⁰ Diese Zeitspanne reicht vom Aufkommen detaillierter Retabeldarstellungen in der altniederländischen Malerei bis zum Beginn einer neuen Epoche in der niederländischen Sakralkunst.

Aus der Zeit vor 1400 liegen kaum Retabeldarstellungen vor.³¹ Dies mag am geringen Bestand erhalte-

ner Werke liegen, die Ursache ist vor allem aber darin zu suchen, daß Retabel im Original noch gar nicht allgemein verbreitet waren.³² Dies veranschaulichen zahlreiche Darstellungen von liturgischen Handlungen aus dem 13. und 14. Jahrhundert, in denen die Altäre nur ausnahmsweise mit einem Retabel ausgestattet sind.³³ Erst seit etwa 1400 mehren sich im Bereich der alten Niederlande nicht nur erhaltene Originale, sondern auch Retabeldarstellungen. Aus den ersten beiden Jahrzehnten sind jedoch nur schematische und wenig detaillierte Wiedergaben von niedrigen, querrrechteckigen Altartafeln überliefert.³⁴

Dies ändert sich erst mit dem grundlegenden Wandel der Malerei, der um 1420/30 wesentlich mit dem Schaffen der Brüder van Eyck und des Meisters von Flemalle³⁵ verbunden ist.³⁶ Nicht zufällig sind daher die frühesten der hier untersuchten Darstellungen im Oeuvre oder Umkreis dieser Meister angesiedelt: Die erste Retabeldarstellung von 1417 kann zwar nur unter Vorbehalt Hubert van Eyck zugeschrieben werden³⁷, das älteste unter den Tafelbildern ist aber mit Sicherheit ein Werk von Jan van Eyck.³⁸ Vom Meister von Flemalle oder von Rogier van der Weyden wurde weiterhin die Gregorsmesse geschaffen, in der um 1430 erstmals die präzise Darstellung eines szenischen Schnitzretabels zu sehen ist.³⁹ Sie leitet zum ersten Höhepunkt detailnaher Retabelwiedergabe über, der mit den Bildern von Rogier und seinem Umkreis um 1450 erreicht wird.⁴⁰ Das Gros der Darstellungen datiert jedoch erst in die Zeit von etwa 1480 bis 1520/30.⁴¹ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schließlich kommt die Entwicklung zum Erliegen⁴², als religiöse Wandlungen - zunächst die protestantischen Bilderstürme, in deren Folge dann die katholische Reform - die Altarretabel im Original wie in ihrer Darstellung tiefgreifend verändern⁴³ und - beispielsweise mit der Darstellung reicher Kirchen- und Wohninterieurs - eine neue Epoche beginnt.⁴⁴

DER FORSCHUNGSSTAND

Literatur zur altniederländischen Kunst

Die vorliegende Arbeit basiert auf einer umfangreichen Untersuchung von Bildern. Die Werke, in denen sie publiziert wurden, bilden somit die eigentliche Literaturgrundlage. Im Bereich der Tafelmalerei fußt der Katalog wesentlich auf dem vierzehnbändigen Werk von Max J. Friedländer in der englischen Neuauflage von 1967-75.⁴⁵ Diese umfangreiche Dokumentation verzeichnet einen Großteil der untersuchten Werke und bietet zugleich einen unverzichtbaren Fundus für originale Vergleichsbeispiele.⁴⁶ Für die Malerei der nördlichen Niederlande stellt das fünfbandige Kompendium Hoogewerffs einen zusätzlichen, wichtigen Ausgangspunkt dar.⁴⁷ Die untersuchten Werke der Glasmalerei sind teilweise in bisher vier Bänden aus der Reihe *Corpus Vitrearum*⁴⁸ publiziert. Eine relativ untergeordnete Rolle spielt die Druckgraphik, da in ihr nur selten Retabeldarstellungen wiedergegeben werden, die überdies meist

wenig detailliert sind. Für ihre Bearbeitung ist die bislang noch unvollständige Edition von Hollstein maßgeblich.⁴⁹

Das Hauptinteresse der kunsthistorischen Forschung galt jahrzehntelang der Tafelmalerei. Die Buchmalerei hingegen wurde von Wissenschaftlern wie Friedländer (s.o) fast völlig ignoriert. Erwin Panofsky⁵⁰ maß ihr zwar für den Beginn der altniederländischen Malerei Bedeutung zu, übergang aber ebenfalls ihre Blütezeit von 1475-1530.⁵¹ Da die Buchmalerei aber nicht nur wesentlichen Anteil an der zeitgenössischen Kunstproduktion hat, sondern auch eine enorme Fülle von Retabeldarstellungen bietet, in denen teilweise bedeutende Neuerungen eingeführt werden oder interessante Aussagen für die Fragestellung enthalten sind, ist ihre Einbeziehung unerlässlich.⁵² Das reiche Material ist bei weitem noch nicht erschöpfend publiziert. Dennoch bietet mittlerweile eine seit den 1960er Jahren deutlich steigende Zahl an wissenschaftlich anspruchsvollen Handschrifteneditionen⁵³, kommentierten Faksimileausgaben⁵⁴, Ausstellungskatalogen⁵⁵, Überblicksdarstellungen und Monographien zu Einzelthemen⁵⁶ eine gute Forschungsgrundlage.

Altniederländische Schnitzretabel, die sich insbesondere im Ausland (vorwiegend Skandinavien und Norddeutschland) erhalten haben, sind als originale Vergleichsbeispiele, aber auch wegen ihrer Retabeldarstellungen im Corpus und auf den zumeist bemalten Flügeln von Interesse.⁵⁷ Ihre Erforschung verlief nach dem Erscheinen großer Überblickswerke im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert meist unabhängig von jener der Tafelmalerei.⁵⁸ Ganzheitliche Betrachtungen dieser komplexen Retabel, die auch die Produktionsbedingungen beleuchten, werden erst seit dem vergangenen Jahrzehnt erneut vorgenommen.⁵⁹

Eine bisher unübertroffene Sonderstellung nimmt das zweibändige Werk „Der christliche Altar“ von Joseph Braun ein, das 1924 erschien.⁶⁰ Braun betrachtet die Geschichte des Altares länderübergreifend von ihren frühchristlichen Anfängen bis ins 19. Jahrhundert hinein und liefert zugleich die bisher umfassendste Material- und Quellensammlung, zu der ebenfalls Altardarstellungen zählen. Dem weitgesteckten Rahmen des Werkes zufolge berührt es den Bereich der spätmittelalterlichen Niederlande zwangsläufig nur streiflichtartig. Dennoch bildet das umfangreiche Kapitel, das dem Altarretabel gewidmet ist⁶¹, für viele Fragestellungen noch immer den wesentlichen Ausgangspunkt. Das Werk des Jesuiten Braun ist aber auch darum so bedeutend, weil er das Altarretabel nicht als isoliertes, museales Kunstwerk behandelt, wie es aus rein kunsthistorischer Sicht oftmals geschieht, sondern als eines unter zahlreichen kirchlichen Ausstattungsstücken, das seinen Teil zum Charakter einer komplexen Altaranlage beiträgt.

Realienkundliche Untersuchungen

Die Verwendbarkeit von Bildquellen für die Realienkunde wird in der kunsthistorischen Forschung unterschiedlich beurteilt. Den Vertretern einer rein symbolischen Ausdeutung, die auf Erwin Panofsky zurückgeht⁶², steht die kulturhistorisch orientierte Forschung seit dem 19. Jahrhundert gegenüber. In ihr verlagerte sich das Gewicht von zunächst umfassenden Ansätzen⁶³ auf einzelne Kulturbereiche.⁶⁴ Gerade in den letzten Jahren sind jedoch wieder fundierte und materialreiche Publikationen mit einem allgemeinen Ansatz erschienen, in denen bildliche Quellen in großem Umfang berücksichtigt sind.⁶⁵ Zusätzlich fanden seit den 50er Jahren zahlreiche Ausstellungen statt, in denen ein komplexer Epochenentwurf angestrebt wurde, so daß die dazugehörigen Kataloge einen breitgefächerten Bestand an Kunstwerken zur Verfügung stellen.⁶⁶

Die Grundlagen, Möglichkeiten und Grenzen realienkundlicher Untersuchungen werden vorrangig in Publikationen reflektiert, die seit den 1970er Jahren im Umkreis des Instituts für Österreichische Realienkunde des Mittelalters erscheinen. Zahlreiche Beiträge, unter denen der Aufsatz Elisabeth Vavras „Kunstgeschichte und Realienkunde“⁶⁷ beispielhaft hervorgehoben sei, spiegeln hier die Diskussion um das Spannungsverhältnis von Symbolgehalt und Realitätswert des Dargestellten wider.⁶⁸ Diese Fragestellung wird seit jüngerer Zeit ebenfalls von einigen anglo-amerikanischen Kunsthistorikern erörtert, deren Ziel es ist, in Auseinandersetzung mit der strikt symbolischen Interpretation der Panofsky-Schüler (s.o.) eine differenzierte Betrachtungsweise zu erarbeiten.⁶⁹

Untersuchungen zur Darstellung von Gegenständen im Bild

Darstellungen von Altarretabeln wurden bisher noch nicht in größerem Umfang monographisch untersucht.⁷⁰ Für die vorliegende Arbeit sind daher jene Studien von methodischem Interesse, in denen die Darstellungen anderer Gegenstände untersucht werden. Im Bereich der Möbelkunde hat dieses Vorgehen eine seit dem 19. Jahrhundert ununterbrochene Tradition.⁷¹ Meist werden die Bilder hier jedoch wie ein photographisches Abbild zur Illustration verwendet, während erst in neueren Arbeiten erörtert wird, wie zuverlässig sie die Realität wiedergeben.⁷² In zwei Dissertationen wurde jüngst der Darstellung von Skulpturen im Bild nachgegangen.⁷³ Tiefer in diese Fragestellung führen jedoch nach wie vor die leider nur ansatzweise formulierten Gedanken Anton Legners ein.⁷⁴ Auch Darstellungen kompletter Altaranlagen wurden bereits untersucht: 1910 erstellte Percy Dearmer seine Studie „Fifty pictures of gothic altars“ mit der Absicht, Anregungen für zeitgenössische Altäre zu gewinnen.⁷⁵ Die Bedeutung dieser Arbeit ist jedoch weniger durch die abweichende Untersuchungsabsicht begrenzt als vielmehr dadurch, daß Darstellungen von Retabeln bei der ver-

hältnismäßig kleinen Auswahl von 50 Bildern aus mehreren Jahrhunderten und Ländern eine untergeordnete Rolle spielen, daß Vergleiche mit Originalen entfallen und daß der Text auf knappe Beschreibungen beschränkt ist. Mit Miniaturen aus der British Library stellt Dearmer jedoch einige interessante Werke vor, die anderweitig noch nicht publiziert wurden. Die etwas umfangreichere Dissertation von Hans-Hellmut Klihm „Die bildliche Darstellung des Altars im Mittelalter“ ist für die Fragestellung wenig hilfreich, obwohl seine Untersuchungsabsicht bereits historisch orientiert ist: „(...) die bildlichen Darstellungen des Altars für das Wissen um das Aussehen des wirklichen Altars nutzbar zu machen“.⁷⁶ Auf Basis des Bildbestandes, der ihm in den 1930er Jahren zugänglich war, versammelte er länder- und zeitenübergreifend (2.-16.Jh.) sämtliche Altardarstellungen - insgesamt 272 -, so daß seine Ergebnisse zwangsläufig an der Oberfläche bleiben.⁷⁷ Ergiebiger sind Arbeiten aus den letzten Jahren, in denen die Aussagekraft ausgewählter Altardarstellungen genutzt wird.⁷⁸ So beruft sich etwa Sixten Ringbom auf Darstellungen betender Personen, um seine Untersuchung zum spätmittelalterlichen Devotionsbild zu illustrieren⁷⁹, und Craig Harbison erläutert den Bedeutungswandel altniederländischer Retabel vom 15. zum 16. Jahrhundert u.a. mit Hilfe ihrer bildlichen Wiedergabe.⁸⁰

1990 erschien der Aufsatz „The Netherlandish carved altarpiece c. 1500: type and function“ von Kim Woods, in dem erstmals direkt ein Bereich aus

der vorliegenden Arbeit behandelt wird. Woods untersucht an Hand von zwölf Werken der Tafel- und Buchmalerei die Darstellung von Schnitzretabeln in der altniederländischen Malerei.⁸¹ Dabei formuliert sie wesentliche Fragen nach der Bewertung des Realitätsgehaltes der Retabel im Bild. Sie benennt Probleme, die sich bei der Bearbeitung ergeben und schafft somit Grundlagen für dieses bislang unbearbeitete Thema. Ihr Beitrag ist daher beachtenswert, auch wenn schlüssige Resultate fehlen⁸² und die Bildbesprechungen flüchtig, zudem teilweise fehlerhaft, sind.⁸³ Einen anderen Ansatz wählte Winfried Wilhelmy in seiner Dissertation „Der altniederländische Realismus und seine Funktionen“ von 1990.⁸⁴ Im ersten Teil seiner Arbeit untersucht er, inwiefern altniederländische Retabel innerbildliche Bezüge zu ihrem Aufstellungsort aufweisen⁸⁵, während er im zweiten Teil der Darstellung von Retabeln im Bild nachgeht. Mit dieser zweigleisigen Untersuchung möchte er zeigen, daß der neue Realismus der Darstellungen im Sinne einer „pro-klerikalen Bildpropaganda“ genutzt wurde, indem durch ihn die „Präsenz des Heiligen in der Welt des Betrachters“ vorge spiegelt werde.⁸⁶ Da Wilhelmy bei seiner Betrachtung der Retabel im Bild jedoch kein Interesse an einer realienkundlichen Fragestellung hegt, schenkt er ihrer formalen Wiedergabe keine Beachtung; außerdem interpretiert er nur wenige Bildbeispiele, die sich in den Rahmen seiner Untersuchungsabsicht einfügen.⁸⁷

GRUNDTYPEN

BEMALTE RETABEL⁸⁸ (TAFELBILDER)

Darstellungen bemalter Retabel entstanden innerhalb der gesamten hier betrachteten Zeitspanne. Als markantes Unterscheidungskriterium zur Gliederung dieses großen Bildbestandes bietet sich ihre Hintergrundgestaltung an.⁸⁹ Mit ihrer Hilfe lassen sich grundsätzlich zwei Gruppen unterscheiden: jene mit einfarbigem bzw. gemustertem Hintergrund und jene mit einem natürlich gestalteten Ambiente, sei es ein Interieur oder eine Landschaft. Im Original wie im Bild ist die erste Gruppe älter.

Bemalte Retabel mit einfarbigem oder gemustertem Hintergrund (ca. 1417-1540)

Zahlreiche Darstellungen von christlichen Altären zeigen bemalte Retabel, die rot oder golden grundiert sind, zumeist einfarbig, bisweilen auch gemustert.⁹⁰ Mit dieser Hintergrundgestaltung gehen weitere Merkmale einher, die diese Retabeldarstellungen in variierender Zusammenstellung gemein haben. Hierzu zählt vornehmlich eine bunte, oft rote Rahmenfassung mit oder ohne Ornament⁹¹, eine schlichte Umrißform⁹² und ein leicht erfaßbarer Inhalt⁹³. Diese Gestaltungselemente, vornehmlich die Fassung von Rahmen und Hintergrund, kennzeichnen die Retabel auf den ersten Blick als Werke, die im Original in der sogenannten voreyckschen Epoche entstanden wären.⁹⁴

Ihre vermutlich früheste Darstellung erfolgt in einer Miniatur, die als eines der wesentlichen Zeugnisse für die Ablösung dieser Epoche gilt.⁹⁵ Sie ist die älteste der hier untersuchten Darstellungen eines Altarretabels überhaupt und stammt vermutlich von Hubert van Eyck. In seiner Miniatur der Totenmesse ist ein querrrechteckiges Retabel dargestellt, das innerhalb eines roten Rahmens mit goldenen Ornamenten die Kreuzigung mit Heiligen in abwechselnd roten und blauen Gewändern vor Goldgrund zeigt. Der Vergleich mit den wenigen erhaltenen Originalen belegt, daß um 1410/20 ein solches Retabel noch dem Standard der Zeit entsprach.⁹⁶ Zugleich weist es bereits einen Großteil der Merkmale auf, die Darstellungen bemalter Retabel teilweise noch bis in das frühe 16. Jahrhundert hinein prägen.⁹⁷

Aus den nächsten zwei Jahrzehnten liegt keine aussagekräftige Darstellung bemalter Retabel vor.⁹⁸ Erst seit etwa 1450, im Umkreis und in der weitreichenden Einflußsphäre von Rogier van der Weyden,

entstehen weitere Retabeldarstellungen dieses Typs. Eine ihrer präzisesten Wiedergaben zeigt das Bild der Exhumierung des hl. Hubertus von Rogier oder einem seiner Schüler: Das Retabel ist in der Mitte rechteckig erhöht und mit einem vergoldeten Rankengrund gestaltet. Seitlich der zentralen Kreuzigung zeigt es je zwei Heilige in offenen Baldachingehäusen.⁹⁹ Im Vergleich mit zeitgenössischen Originalen (etwa der Exhumierungsdarstellung selbst!) wird deutlich, daß es sich nun um die Wiedergabe eines älteren Werkes handelt, das im Original seit etwa drei Jahrzehnten durch modernere Gestaltungsformen überholt war.¹⁰⁰ Dennoch entstehen in der Folge - etwa zwischen 1460 und 1500 - einige Darstellungen von Retabeln auf christlichen Altären, die diesen veralteten Typ in unterschiedlicher und mehr oder minder präziser Form tradieren¹⁰¹, darunter auch einige von rotgrundigen Retabeln.¹⁰² Solche roten Grundierungen sind ebenfalls bei einigen frühen Originalen überliefert.¹⁰³ Anscheinend konnten sie alternativ zum gängigeren Goldgrund verwendet werden.¹⁰⁴ Obwohl sich die Retabeldarstellungen in formaler Hinsicht ähneln, sind sie dennoch individuell gestaltet und weisen weder stilistisch noch inhaltlich Abhängigkeiten voneinander auf. Daher ist es denkbar, daß sie an eine Retabelgruppe erinnern, die heute im Original verloren ist. Ohne einen weiteren Hinweis kann diese Vermutung jedoch nicht erhärtet werden.¹⁰⁵

Parallel zu diesen detaillierteren Retabeldarstellungen entstehen seit etwa 1450 auch zahlreiche Bilder, die ein einfaches Schema tradieren.¹⁰⁶ Dieses beruht weitgehend auf denselben Merkmalen, die ebenso die genannten präzisen Retabeldarstellungen kennzeichnen, sie sind aber so stark vereinfacht, daß das Retabel nur noch zeichenhaft wiedergegeben wird. Eine Art Prototyp hierfür repräsentiert das Retabel auf dem Seitenaltar im Hintergrund des Sieben-Sakramente-Retabels von Rogier van der Weyden.¹⁰⁷ Es handelt sich um ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel mit Goldgrund, das von einem roten Rahmen eingefasst ist. Hier, wie bei den meisten anderen Bildern dieser Gruppe auch, ist die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist dargestellt.¹⁰⁸ Andere dieser Retabel zeigen Figuren¹⁰⁹, oder manchmal nur eine gemusterte oder einfarbige Fläche¹¹⁰. Da sie ausschließlich dazu dienen, den Handlungsschauplatz zu kennzeichnen, ist es inhaltlich ohne Bedeutung, daß diese zeichenhaften Retabel

beldarstellungen von Gestaltungselementen geprägt sind, die im Original seit vielen Jahrzehnten überholt waren. Ein bevorzugter Aufstellungsort für diesen Retabeltyp ist in den Darstellungen nicht erkennbar.¹¹¹ Er erscheint hier in Kapellen, auf dem Hoch-, dem Lettner- und dem Seitenaltar.¹¹² Diese Ungebundenheit wird in der Miniatur des Begräbnisses von Girart deutlich, in der dasselbe Retabel flügellos auf den beiden Lettneraltären und, als Flügelretabel, auf dem Hochaltar wiedergegeben ist.¹¹³

Bisher wurden ausschließlich Darstellungen von Tafelbildern auf christlichen Altären besprochen. Von etwa 1450/60 bis 1540 gibt es jedoch auch verschiedene Beispiele für entsprechende Retabel in jüdischem Ambiente.¹¹⁴ Der einfarbige Goldgrund wird bei ihnen nur ausnahmsweise verwendet¹¹⁵, statt dessen dominieren Darstellungen rotgrundiger Retabel.¹¹⁶ Sie zeigen teilweise einzelne Figuren¹¹⁷, oft sind sie aber auch ausschließlich vegetabil oder geometrisierend gemustert¹¹⁸ bzw. einfarbig¹¹⁹. Der altertümliche Charakter dieser Retabel, der durch die Umrißformen und durch die farbliche und inhaltliche Gestaltung hervorgerufen wird, ist innerhalb der vor- oder frühchristlichen Szene natürlich erwünscht. So erklärt sich, daß sie noch bis tief in das 16. Jahrhundert hinein dargestellt werden, als die Originale schon einer mehr als hundert Jahre alten Vergangenheit angehören.¹²⁰

Bemalte Retabel sind demnach in der ersten Phase ihrer Wiedergabe durch einen altertümlichen Charakter gekennzeichnet, der durch einen einfarbigen, zumeist goldenen oder roten, bisweilen ornamentierten Hintergrund, eine oft bunte, auch ornamentierte Rahmengestaltung, schlichte Umrißformen und einen nicht-szenischen Inhalt geprägt ist. Dieser Darstellungstyp läßt sich über mehr als ein Jahrhundert verfolgen und zeigt in dieser Zeitspanne eine von den Originalen weitgehend unabhängige Entwicklung, die schließlich parallel in drei Strängen verläuft. Zeitlich und inhaltlich singular ist die früheste Darstellung eines solchen Retabels von Hubert van Eyck(?). Sie ist die einzige, die sich noch mit zeitgenössischen Originalen vergleichen läßt. Die nächsten Darstellungen entstehen erst etwa drei Jahrzehnte später. Aus der Zeit von etwa 1450 bis 1500 gibt es einige detaillierte, zumeist konkret auf den Inhalt, den Aufstellungsort oder den Stifter bezogene Darstellungen von Retabeln, die in ihrer Form, der Gestaltung und dem Inhalt auf Werke von etwa 1400 rekurrieren. Da die wenigen erhaltenen Originale dieser Zeit mit den Darstellungen aber jeweils nur in einzelnen Aspekten verglichen werden können, bleibt die Frage unbeantwortet, ob es originale Vorbilder gab. Parallel zu diesen Retabeldarstellungen werden die prägnanten Merkmale dieses Typs auf ein schlichtes Schema reduziert, das von etwa 1450 bis 1520 zeichenhaft für ein christliches Altarretabel verwendet wird. Einen dritten Entwicklungsstrang bildet die Wiedergabe dieses Typs als *jüdisches Retabel*. Zu seiner Charakterisierung werden die hervorstechend altertümlichen Kennzeichen, insbesondere die rote oder die gemusterte Grundierung, ein-

gesetzt. Durch seinen *jüdischen* Charakter ist dieser Typ von der originalen Retabelentwicklung vollständig abgelöst und kann daher noch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein (ca. 1540) eingesetzt werden.

Bemalte Retabel mit natürlicher Raumgestaltung (ca. 1480-1580)

Um 1480 zeichnet sich in der Wiedergabe von Retabeln ein grundlegender Umschwung ab, denn nun entstehen erstmals Darstellungen zeitgenössischer Tafelbilder.¹²¹ Ihr augenfälligstes Kennzeichen ist die realistischere Raumgestaltung durch Landschaft oder Interieurs im Gegensatz zu den einfarbigen oder gemusterten Hintergründen der älteren Gruppe (s.o.); hinzu kommt eine neue Vielfalt der Umrißformen und Themen.¹²² Im Original entstanden diese Tafelbilder, die die Vorstellung von der altniederländischen Malerei bestimmen, seit etwa 1420/30.¹²³ Ihre Darstellung im Bild erfolgt demnach mit einer Verzögerung von mehr als einem halben Jahrhundert. Ihre Wiedergabe entspricht nun gleich dem zeitgenössischen Standard. Dies bedeutet, daß die gesamte Phase bahnbrechender Neuerungen bis etwa zur Jahrhundertmitte - am eindrucklichsten überliefert im Oeuvre der Brüder van Eyck, des Meisters von Flemalle und von Rogier van der Weyden - in keiner Retabeldarstellung dokumentiert wird.¹²⁴

Darstellungen dieses Typs entstehen von 1480 bis zum Ende des Untersuchungszeitraumes um 1580. Die frühesten Wiedergaben sind etwa gleichzeitig in der Buch- und Tafelmalerei überliefert.¹²⁵ Allgemein herrschen zu diesem Zeitpunkt aber noch die Darstellungen von bemalten Retabeln der älteren Gruppe vor (s.o.). Erst ab etwa 1500 wandelt sich das Verhältnis zu Gunsten des moderneren Typs, der bei Wiedergaben von christlichen Tafelbildern künftig fast ausnahmslos verwendet wird.¹²⁶ Auch gegenüber Darstellungen von Schnitzretabeln überwiegen nunmehr Wiedergaben von Tafelbildern.

Mit dem Wandel der Hintergrundgestaltung gehen noch weitere Änderungen einher: Die Retabel im Bild bekommen vielfach größere Ausmaße. Nach 1500 sind einige erstmals so bemessen, daß sie sich in ihrer monumental wirkung mit den großformatigen Originalen vergleichen lassen, die es spätestens seit 1432 (Genter Lamm-Gottes-Retabel der Brüder van Eyck) gab.¹²⁷ Ihre Umrißgestaltung entspricht zumeist dem aktuellen Stand und läßt dabei die gleiche Entwicklung erkennen, die sich bei den originalen Retabeln vollzieht¹²⁸: Während die Werke des 15. Jahrhunderts noch die traditionelle rechteckige Mit-tenerhöhung aufweisen¹²⁹, stehen seit der Jahrhundertwende rechteckige¹³⁰ oder rundbogige Retabel¹³¹ unterschiedslos neben solchen mit variierend geschweiften und gebogenen Umrißformen¹³², hinzu kommt schließlich noch die Sonderform der Ädikularahmung.¹³³ Die Art der Rahmung entspricht ebenfalls dem Standard zeitgenössischer Werke. Der Rahmen besteht meist aus differenziert profilierten Leisten, die überwiegend vergoldet oder alternierend schwarz- bzw. braun-gold gefaßt sind.¹³⁴ Eine Minia-

tur vom Meister Jakobs IV. v. Schottland zeigt außerdem einen jener aufwendigen Rahmen, in dessen Seitenleisten Säulchen eingestellt sind.¹³⁵ Bis ins erste Drittel des 16. Jahrhunderts hinein werden die Retabel oft von Krabbenkämmen und zentralen Kreuzblumen bekrönt.¹³⁶ Spätere Darstellungen hingegen zeigen eher gesimsartige Aufsätze, die wie die Adikularahmung auf die zunehmende Einbeziehung antikisierender Architekturelemente in der Retabelproduktion verweisen.¹³⁷ Bekrönender Figurenschmuck wird beliebig und unabhängig von der Art der Rahmung verwendet.¹³⁸ Seine Darstellung ist jedoch fast ausschließlich auf Retabel in Kirchen begrenzt.¹³⁹

Ein besonderes Merkmal dieser Gruppe von Retabeldarstellungen ist, daß nun erstmals voll ausgestaltete Flügelretabel wiedergegeben werden.¹⁴⁰ Ihre früheste Darstellung findet sich in einer Miniatur aus dem Umkreis der Maria v. Burgund.¹⁴¹ In größerer Zahl werden sie jedoch erst seit etwa 1500 wiedergegeben, vorzugsweise auf Hochaltären und in profanem Ambiente.¹⁴² Es gibt aber ebenso Darstellungen, in denen die Flügelretabel in Kapellen, auf Seiten- oder Lettneraltären erscheinen¹⁴³, eine konkrete Verbindung zwischen dem Typ und einem Aufstellungsort ist demnach nicht erkennbar. Ihre Gestaltung entspricht der zeitgenössischer Originale:¹⁴⁴ Über die gesamte Innenansicht hinweg entfaltet sich meist eine einheitliche Kulisse, in der überwiegend einzelne Figuren auf den Flügeln erscheinen, die dem Geschehen auf der Mitteltafel zugewendet sind.¹⁴⁵ Darstellungen von einer Szenenabfolge bilden hingegen die Ausnahme (s.u.).¹⁴⁶ Einige Bilder repräsentieren eine weitere, für das 16. Jahrhundert typische Gestaltungsvariante, bei der die Innenansicht der Flügel entweder einfarbig - meist schwarz - gefaßt oder aber mit Schrift versehen ist.¹⁴⁷ Hierbei handelt es sich um Werke kleineren Formats, die meist in profanem Ambiente dargestellt werden.¹⁴⁸ Im Original haben sich zwar einige Exemplare von beschrifteten Flügeln erhalten, die einfarbig gefaßten Flügel aber wurden nahezu vollständig vernichtet.¹⁴⁹ Ihre Darstellungen bieten demnach wertvolle Anhaltspunkte für ihre Verwendung und Verbreitung.

Neben geöffneten werden seit etwa 1500 auch geschlossene Flügelretabel dargestellt.¹⁵⁰ Ihre Außenansicht ist oftmals einfarbig gefaßt oder marmoriert.¹⁵¹ Seltener ist auf ihr eine Landschaftskulisse oder eine Interieuransicht wiedergegeben. Unter diesen Darstellungen bieten vor allem jene gute Vergleichsmöglichkeiten mit Originalen, in denen Heilige vor einer Mauer erscheinen.¹⁵² In der Mehrzahl der Bilder zeigt die Außenansicht in Entsprechung mit den zeitgenössischen Originalen Skulpturenimitationen en Grisaille, darunter öfter die Verkündigung an Maria.¹⁵³

Es gibt auch flügellose Tafelbilder in dieser Gruppe, bei denen die Flügel vermutlich teilweise einfach ausgespart sind.¹⁵⁴ Einige lassen jedoch erkennen, daß sie in dieser Form vollständig wiedergegeben sind. Deutlich wird dies bei den Adikularretabeln,

den Baldachinretabeln mit Vorhängen und jenen Retabeln, die fest in eine Ausstattung eingebunden sind.¹⁵⁵ Es gilt außerdem für die einteiligen Retabel, die in beengten Situationen (etwa Lettner) oder als relativ kleine und anspruchslose Bildchen in profanem Ambiente wiedergegeben sind.¹⁵⁶

In der Hauptansicht zeigen die Retabeldarstellungen dieser Gruppe Einheitsräume ohne architektonische Binnengliederungen.¹⁵⁷ Überwiegend handelt es sich dabei um Landschaften und ausnahmsweise um Architektur- und Stadtkulissen.¹⁵⁸ Profane Interieurs werden nur bei den wenigen Retabeln der Verkündigung dargestellt¹⁵⁹, und die Wiedergabe eines Kircheninterieurs im Bild fehlt gänzlich.¹⁶⁰ Der Inhalt ist nun von größerer Bedeutung und Vielfalt als zuvor. Es scheint, als würden die Bilder im Bild erst jetzt als Medium zur Vermittlung zusätzlicher Bedeutungsebenen erkannt.¹⁶¹ Dies macht sich gerade bei der Darstellung von Retabeln in profanen Räumen bemerkbar, bei denen großer Erfindungsreichtum in Hinblick auf die inhaltliche Einbeziehung der Bilder im Bild waltet (s.u.).¹⁶² Bei der Darstellung von Retabeln in Kirchenräumen hingegen werden weiterhin überwiegend konventionelle Themen gewählt, die nur selten in konkretem Bezug zur Hauptszene stehen.¹⁶³

Das in christlichem Ambiente mit Abstand am häufigsten dargestellte Thema ist noch immer die Kreuzigung.¹⁶⁴ Wie bei Originalen erscheint sie stets im Zentrum der Innenansicht. Fester Bestandteil der Ikonographie sind Maria auf der linken und Johannes Evangelist auf der rechten Seite des Kreuzes.¹⁶⁵ Je nach Größe der Bildfläche werden zusätzlich Heilige an den Seiten hinzugefügt.¹⁶⁶ Stifter hingegen, die bei originalen Kreuzigungsretabeln oft wiedergegeben sind, erscheinen in keiner dieser Darstellungen¹⁶⁷, ebensowenig gibt es personen- und handlungsreichere Kalvarienbergdarstellungen.¹⁶⁸ Die Auswahl der Heiligen erscheint beliebig, meist handelt es sich um nicht näher bestimmte Assistenzfiguren. Darstellungen von Kreuzigungsretabeln werden somit überwiegend allgemein gehalten.¹⁶⁹ Ihr Aufstellungsort ist beliebig: Sie erscheinen auf dem Hochaltar, als bekrönende Retabel, in Kapellen, Privatkapellen und mehrfach in Wohnstuben.¹⁷⁰ Es gibt einteilige Tafeln ebenso wie Flügelretabel, ohne daß sich eine Regel hinsichtlich ihres Aufstellungsortes ableiten ließe.¹⁷¹ Die Darstellungen von Kreuzigungsretabeln zeigen daher beispielhaft, daß es offensichtlich keine verbindlichen Regeln für die Verwendung und Aufstellung dieses Typs gab.¹⁷²

Andere Szenen der Passion, der Wunder und des überzeitlichen Wirkens Christi werden nur vereinzelt dargestellt.¹⁷³ Aus dem Leben Christi liegt eine Darstellung der Erweckung des Lazarus vor.¹⁷⁴ Die Ölbergszene wird in einem Verkündigungsbild von Jan Provost anachronistisch, aber als Auftakt der Passion dennoch subtil in den Kontext eingebunden.¹⁷⁵ Das Gebet an den *Ecce Homo* wird in einer Miniatur vom Meister Jakobs IV. v. Schottland durch ein entsprechendes, großformatiges Altarbild illustriert.¹⁷⁶ Bemerkenswert wegen seiner großen Aus-

maße ist das Kreuztragungsretabel eines anonymen Meisters, das von einer geschnitzten Kreuzigungsgruppe bekrönt wird.¹⁷⁷ Ihm kann noch eine weitere Kreuztragungsdarstellung in einer Miniatur vom Meister Jakobs IV. v. Schottland zur Seite gestellt werden.¹⁷⁸ Von der Zeit nach der Kreuzigung zeugen eine kleine Tafel des *Noli me tangere*¹⁷⁹, Bildnisse des Salvators Mundi¹⁸⁰ und eine Vision des Gnadenstuhls¹⁸¹. Szenen aus dem Marienleben und der Kindheit Christi werden ebenfalls als Bild im Bild wiedergegeben. Neben einigen Retabeln der Verkündigung¹⁸² gibt es ein Flügelretabel mit der Geburt Christi¹⁸³ und - als eine der wenigen Szenenabfolgen - eine Darstellung der Heimsuchung und der Epiphanie¹⁸⁴. In Einzeldarstellungen erscheint Maria einmal halbfigurig mit dem Kind, auf den Flügeln flankiert von Heiligen oder Engeln¹⁸⁵, und einmal großfigurig als Himmelskönigin auf der Mondsichel¹⁸⁶. Szenen aus dem Leben von Heiligen, die es im Original seit etwa 1500 vermehrt gab, werden im Zentrum der Retabel nur sehr selten wiedergegeben und lassen sich außerdem auch nicht sicher identifizieren.¹⁸⁷

Retabeldarstellungen mit Szenen des Alten Testaments sind zahlreich und inhaltlich ausnehmend vielfältig. Zum Verständnis ihrer inhaltlichen Bedeutung müssen nach den Aufstellungsorten drei unterschiedliche Gruppen auseinandergehalten werden: alttestamentliche Retabel im Tempel, in jüdischen Haushalten und in christlichen Kirchen.

Nur drei Darstellungen zeigen den jüdischen Tempel mit einem zeitgenössischen Tafelbild.¹⁸⁸ Bei zweien handelt es sich um geschlossene Flügelretabel, denen der Corpus fehlt. Die Außenansicht des einen ist einfarbig marmoriert, während die des anderen möglicherweise die Szene von Augustus mit der Tiburtinischen Sibylle zeigt.¹⁸⁹ Das dritte gehört zu den beachtenswertesten Darstellungen eines Retabels überhaupt, denn es repräsentiert zu einem sehr frühen Zeitpunkt ein ausladendes, detailliert und großzügig gestaltetes Flügelretabel mit einer Szenenabfolge der Paradiesesgeschichte von der Erschaffung Evas über den zentralen Sündenfall bis zur Vertreibung.¹⁹⁰

Die im Verhältnis größte Anzahl *jüdischer Retabel* ist in Darstellungen von profanen Räumen zu sehen.¹⁹¹ Zahlreiche Szenen des Alten Testaments und des Marienlebens sind hier in zeitgenössischen Interieurs angesiedelt, zu deren Einrichtung ein Stollenschrank mit einem Retabel gehört. Die Inhalte der Retabel werden in unterschiedlicher Form dazu verwendet, entweder allgemein die Zeit des Geschehens zu illustrieren oder konkreten Bezug auf die Hauptszene zu nehmen. Geschichten aus dem Paradies - die Erschaffung Evas¹⁹² und der Sündenfall¹⁹³ - charakterisieren allgemein die vorchristliche Zeit, werden aber bevorzugt in spiegelbildlicher Typologie zu Maria verwendet.¹⁹⁴ Häufig wird Moses dargestellt, da er in jüdischem Ambiente Christus vertritt. Er erscheint als Einzelperson mit den Gesetzestafeln¹⁹⁵, aber auch in den Szenen vor dem Brennenden Dornbusch¹⁹⁶, beim Passahmahl¹⁹⁷ und mit der Ehernen

Schlange¹⁹⁸. Weitere Schlüsselszenen, die in typologischer Gegenüberstellung ebenso bei originalen Retabeln verbreitet waren, sind die Begegnung von Abraham und Melchisedech¹⁹⁹, Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle²⁰⁰ sowie Abrahams Opfer.²⁰¹ Als typologischer Verweis auf die Jungfräulichkeit Marias erscheint außerdem die Geschichte von Gideon mit dem Vließ.²⁰²

In allen bisher genannten Bildern ist die Wiedergabe alttestamentlicher Retabel selbstverständlich, da sie in vorchristlichen bzw. jüdischen Räumlichkeiten erscheinen. Dies gilt aber nicht für jene Bilder, in denen ein Retabel alttestamentlichen Inhalts in einer christlichen Kirche dargestellt ist:²⁰³

Die Bilder zweier unabhängig voneinander arbeitender Meister zeigen Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard v. Clairvaux.²⁰⁴ Beide Male ist in der Kirche ein formal zeitgenössisches Retabel mit Moses vor dem Brennenden Dornbusch dargestellt. Eine frühchristliche Taufszenen zeigt auf einem der Lettneraltäre ein zeitgenössisches Retabel mit beschrifteten Flügeln und Moses mit der Ehernen Schlange auf der Mitteltafel.²⁰⁵ Die Weihe eines Bischofs in einem südniederländischen Tafelbild findet vor einem Retabel mit Abrahams Opfer statt.²⁰⁶ In einem Antwerpener Bild verehren die Repräsentanten der Christenheit ein Tabernakelretabel, das als einzige szenische Darstellung das Treffen von Abraham mit Melchisedech zeigt.²⁰⁷

Bei allen Bildern handelt es sich um Werke, die um und nach 1520 entstanden und weitverbreitete Szenen wiedergeben, die typologisch für christliche Schlüsselszenen wie das Abendmahl und die Kreuzigung stehen. Sie nähren die Vermutung, daß zu dieser Zeit vielleicht auch im Original rein alttestamentliche Retabel aufgestellt werden konnten. Dafür sprechen noch weitere Argumente: Das Interesse an alttestamentlichen Szenen nahm im 16. Jahrhundert generell zu.²⁰⁸ Werke rein alttestamentlichen Inhalts sind aus dieser Zeit erhalten, ihr ursprünglicher Aufstellungsort ist allerdings nicht mehr bekannt.²⁰⁹ Eine Quelle berichtet außerdem, daß auf dem Hochaltar der Kathedrale von s'Hertogenbosch ein Retabel von Hieronymus Bosch gestanden habe, das die Erschaffung der Welt, David und Abigail und Salomon mit Bathseba zeigte.²¹⁰ Möglicherweise spiegeln die Darstellungen demnach eine originale Situation wider, ein unbestreitbarer Beweis steht jedoch noch aus.

Die frühesten Wiedergaben zeitgenössischer Tafelbilder entstehen somit erst um 1480 und das heißt etwa ein halbes Jahrhundert später als die entsprechenden Originale. Sie gewinnen schnell an Bedeutung und werden in Darstellungen von christlichen Sakralräumen und von profanen Interieurs bald fast ausschließlich wiedergegeben, während sie in Tempelszenen nur ausnahmsweise zu sehen sind. Formal werden für diese Retabel alle Kennzeichen der jeweils aktuellen Retabelgestaltung übernommen, so daß sich an ihnen die Entwicklung der Umriß- und Rahmgestaltung ebenso nachvollziehen läßt wie die der Raum- und Personendarstellung. Die Forma-

te sind allgemein größer als bei den vorhergehenden Retabeldarstellungen und damit eher an den Ausmaßen der Originale orientiert. Komplette Flügelretabel - in geöffnetem wie in geschlossenem Zustand - werden ebenfalls erst jetzt wiedergegeben. Die Inhalte sind vielfältig, repräsentieren das originale Repertoire aber bei weitem nicht vollständig. Retabel in christlichen Sakralräumen zeigen meist die Kreuzigung, daneben entstehen aber auch Darstellungen anderer Szenen aus dem Leben Marias, der Kindheit Christi, aus seinem Leben und Wirken. Szenen aus dem Leben von Heiligen fehlen fast gänzlich. Zahlreich und mannigfaltig sind alttestamentliche Darstellungen, die in wenigen Tempelszenen und vorrangig bei den zahlreichen Interieurszenen mit Szenen aus dem Leben Marias und Christi wiedergegeben werden. Schließlich gibt es noch eine Gruppe von Darstellungen mit Retabeln rein alttestamentlichen Inhalts in christlichen Kirchen. Sie liefern möglicherweise wirklichkeitsnahe Schilderungen und verweisen zugleich auf die enorme Themenerweiterung im 16. Jahrhundert.

Die Retabeldarstellungen dieser Gruppe erringen insgesamt eine völlig neue Qualität. Zum einen sind sie nun mehrheitlich am zeitgenössischen Standard orientiert, dessen formaler und inhaltlicher Reichtum nun erstmals in größerer Breite dokumentiert wird, und zum anderen ergänzen sie die Hauptszene nun oft um eine wesentliche inhaltliche Aussage. Die Möglichkeit ihrer Wirkung als Bild im Bild wird demnach erst jetzt erkannt und in vielfältigen Variationen genutzt.²¹¹

SCHNITZRETEL

Schnitzretabel werden vornehmlich in den ersten hundert Jahren des Untersuchungszeitraums häufig dargestellt. Die Originale werden in der Forschung nach ihrem Inhalt in szenische Retabel und Figurenretabel unterschieden.²¹² Diese Klassifikation bietet sich ebenfalls für die Betrachtung der Retabeldarstellungen an, da sich Entwicklungslinien und Typen so klar erkennen lassen.

Geschnitzte Figurenretabel

Mehrzonige, vielfigurige Schnitzretabel (1425/30-1460)

Die früheste Retabeldarstellung in der altniederländischen Tafelmalerei, die hier untersucht wird, findet sich im Bild der Madonna in der Kirche von Jan van Eyck. Es zeigt ein Schnitzretabel, in dessen Corpus über fünf Zonen kleine Figuren nebeneinander aufgereiht sind.²¹³ Werke dieser Gliederung zählen zu den frühesten erhaltenen Schnitzretabeln überhaupt, sie sind seit dem frühen 14. Jahrhundert überliefert.²¹⁴ Als Jan van Eyck dieses Figurenretabel um 1425/30 darstellt, war es jedoch im Original bereits ein auslaufendes Modell.²¹⁵ Auch im Bild findet sich später nur noch ein entsprechendes Retabel, das aber den Tempelaltar schmückt und daher vermutlich bewußt altertümlich wirken soll.²¹⁶ Die Ablösung

dieses Retabeltyps läßt sich gut an den Kopien des Eyckschen Bildes nachvollziehen, denn sie geben das Vorbild zwar bis in Details der Maßwerkgestaltung wieder, aber gerade das Retabel ist, hauptsächlich durch die Aufgabe der Mehrzonigkeit, aktualisiert, da der modernere Retabeltyp einzonig war.²¹⁷

Schnitzretabel mit szenischem Zentrum und flankierenden Figuren (ca. 1440-1490)

Zahlreiche Darstellungen von etwa 1440 bis 1490 überliefern die neuen Schnitzretabel.²¹⁸ Unter einer Baldachin- oder Arkadengliederung zeigen sie im erhöhten Zentrum eine Szene, etwa die Kreuzigung Christi oder die Himmelfahrt Marias, flankiert von einzelnen Figuren in den niedrigeren Seitenabschnitten. Verhältnismäßig viele Originale dieses Typs, die größtenteils etwa zwischen 1400 und 1460 entstanden, haben sich erhalten.²¹⁹ Ihre Wiedergabe im Bild verzögert sich somit um einige Jahrzehnte. Dennoch gibt es Darstellungen, in denen dieser Retabeltyp in unmittelbar zeitgenössischer Form wiedergegeben ist.²²⁰ In Bildern des späten 15. Jahrhunderts hingegen, als sich die Originale wieder gewandelt hatten, wird er bisweilen dazu verwendet, die historische Distanz zwischen der Hauptszene und der Gegenwart hervorzuheben.²²¹ Andere Darstellungen wiederum tradieren den Typ als einfaches Schema.²²²

Die Figurenretabel mit szenischem Zentrum werden nur selten dazu verwendet, einen konkreten Bezug zur dargestellten Szene oder zum Aufstellungsort des Bildes herzustellen.²²³ Eher dienen sie ganz allgemein dazu, den Kirchenraum als Ort der Handlung in eindeutiger Weise zu charakterisieren.²²⁴ Der Wunsch nach Authentizität spielt offenbar eine untergeordnete Rolle. Nur so ist erklärlich, daß auf die Darstellung von Predella und Flügeln, die gemeinhin zum festen Bestand eines Retabels gezählt werden, fast ausnahmslos verzichtet wird.²²⁵ Ihr Aufstellungsort scheint beliebig, sie sind in Hauskapellen, in Kapellen, auf Lettneraltären und bisweilen auch auf dem Hochaltar zu sehen, der jedoch nie so aufwendig ausgestattet ist wie in Darstellungen mit anderen Retabeltypen.²²⁶ Der geringere Rang, der dem Typ des Figurenretabels zukommen kann, wird im Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier deutlich, in dem das Figurenretabel am Lettner, das szenische Schnitzretabel jedoch im Hochchor aufgestellt ist.²²⁷

Schnitzretabel mit drei großen Figuren (1460/70-1530)

Etwa um 1460/70 erscheint ein neuer Retabeltyp im Bild. Sein Corpus ist in Nischen eingeteilt, die große Schnitzfiguren bergen.²²⁸ Meist sind es bei den Originalen wie bei ihren Darstellungen drei Nischen. Nur einige frühe Retabel dieses Typs weisen noch fünf Nischen auf und verweisen so auf ihre Herkunft von den älteren Figurenretabeln mit szenischem Zentrum (s.o.).²²⁹ Diese Ableitung wird auch durch

jene Darstellungen aus dem späten 15. Jahrhundert deutlich, die dreinischige Retabel zeigen, deren Figuren in einem szenischen Verband stehen. Hierbei handelt es sich stets um die bei den älteren Retabeln zentral dargestellte Szene, die nun auf drei Nischen verteilt und vergrößert wird.²³⁰ Den variierenden Umrißformen ist gemein, daß sie der aktuellen Entwicklung folgen und fast ausnahmslos in der Mitte erhöht sind.²³¹ Die Retabel in Darstellungen des späten 15. Jahrhunderts sind dementsprechend oft rechteckig und mit einer rechteckigen oder rundbogigen Mittenerhöhung versehen.²³² Gleichzeitig nimmt aber auch schon die Zahl der Retabel mit geschweiften Formen stetig zu, die sich entweder auf die Mittenerhöhung beschränken oder die Seitenabschnitte einbeziehen.²³³ Im 16. Jahrhundert gehören Darstellungen von Retabeln mit einem gebogenen oder geschweiften Umriß zum Standard, während nur noch ein Retabel im Bild den traditionellen rechteckigen Umriß mit rundbogiger Mittenerhöhung aufweist.²³⁴

Die Entwicklung der Darstellung großfiguriger Schnitzretabel in der Buchmalerei verläuft unabhängig von Werken der Tafelmalerei. An ihrem Beginn steht eine singuläre Darstellung in einer Utrechter Miniatur um 1460.²³⁵ Ihre maßgeblichen und weit ins 16. Jahrhundert reichenden Impulse erhielt die Wiedergabe dieses Typs ab 1470/80 durch die zahlreichen, in steter Abwandlung kopierten Retabeldarstellungen aus dem Umkreis des Meisters der Maria v. Burgund.²³⁶ Eine Fülle von Miniaturen, die ein breites Spektrum von detailliert ausgeführten, bildbeherrschenden Retabeln²³⁷ bis hin zu ausschnittsweise sichtbaren, nur angedeuteten Retabeln²³⁸ aufweist, belegt, daß das dreifigurige Schnitzretabel in dieser Miniaturengruppe die Standardform des Retabels repräsentiert.²³⁹

Den Auftakt zur Darstellung großfiguriger Schnitzretabel in der Tafelmalerei bildet etwa zur gleichen Zeit wie in der Buchmalerei - um 1460/70 - eine kleine Gruppe von Retabeldarstellungen, deren Corpus aus drei rundbogigen, zur Mitte gestaffelten Nischen besteht.²⁴⁰ Bei diesen Darstellungen handelt es sich ausnahmslos um relativ schlichte, schmucklose Werke, die keinen direkten Vergleich mit den ungleich feineren und reicher gestalteten zeitgenössischen Originalen erlauben.²⁴¹ Da diese Retabel ausnahmslos in Szenen aus ferner Vergangenheit wiedergegeben werden, sind die Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Retabeln vermutlich absichtsvoll beschränkt, damit sie altertümlich erscheinen.²⁴²

Figurenretabel mit größerer Ähnlichkeit zu zeitgenössischen Originalen werden in der Tafelmalerei vereinzelt ab etwa 1475 in der Nachfolge von Rogier van der Weyden dargestellt.²⁴³ Dennoch besteht auch hier kein Interesse, einen originalen Typ möglichst getreu zu überliefern, denn die Retabel zeigen entweder einen speziell szenenbezogenen²⁴⁴ oder gegenüber Originalen vereinfachten²⁴⁵ Inhalt, darüber hinaus wird noch immer auf die Wiedergabe von Flügeln und Predella verzichtet.²⁴⁶ Erst um 1500

mehren sich unabhängig voneinander Bilder mit Darstellungen großformatiger Figurenretabel, die sich in der Größe, dem Umriß und der Binnengliederung direkt mit erhaltenen Originalen vergleichen lassen, selbst wenn sie oft nur undeutlich, ausschnittsweise oder im Hintergrund wiedergegeben werden.²⁴⁷ Mit ihnen werden zugleich Parallelen zur Buchmalerei sichtbar, in der entsprechende Retabel bereits ein bis zwei Jahrzehnte früher belegt sind.²⁴⁸

Eine relativ große Anzahl von Bildern und Miniaturen aus der Zeit um 1500 zeigt demnach Schnitzretabel mit drei großen Figuren im Corpus. Viele dieser zumeist großformatigen Retabel werden insbesondere in Miniaturen im Kontext von prächtigen Hochaltaranlagen wiedergegeben²⁴⁹, teilweise sehr detailreich und in ihrer kompletten Ausstattung mit Predella, Flügeln und Aufsätzen. Sie können daher gute Anhaltspunkte für die Präsentation der Originale liefern.²⁵⁰ In der Tafelmalerei hingegen erscheinen sie zumeist nur mit ihrer Predella, aber stets ohne Flügel. Bisweilen werden die Figuren dazu genutzt, eine direkte Verbindung zur Szene herzustellen²⁵¹, andere wiederum zeigen drei inhaltlich neutrale Figuren.²⁵² Die Retabel werden in unterschiedlicher Funktion, Präzision und Detailgestaltung wiedergegeben. Die Darstellungen sind in den meisten Fällen unabhängig voneinander und folgen mit Sicherheit keinem tradierten Schema.²⁵³ Nichts spricht daher gegen die Vermutung, daß hier ein originaler, zu dieser Zeit verbreiteter Retabeltyp wiedergegeben wird.²⁵⁴

Zum Vergleich mit dieser relativ großen Gruppe von Darstellungen lassen sich jedoch nur sehr wenige Originale heranziehen.²⁵⁵ Sie entstanden etwa zwischen 1480 und 1530 in verschiedenen Städten, deren regionale Besonderheiten sie aufweisen. Ihre Herkunft aus unterschiedlichen Orten, die über das ganze Gebiet der alten Niederlande verstreut liegen, zeigt, daß es sich hier um einen allgemein verbreiteten Retabeltyp handelt²⁵⁶, von dem es gewiß eine ungleich größere Anzahl gab, als heutzutage überliefert ist. Für eine hohe Verlustrate gibt es einleuchtende Gründe: Vermutlich bildeten gerade die großfigurigen Heiligenretabel eine willkommene Zielscheibe der Bilderstürmer.²⁵⁷ Später werden sie außerdem dem Geschmack der Zeit zum Opfer gefallen sein, wohingegen die kleinteiligen szenischen Retabel eher als staunenswerte Kunstwerke anerkannt und bewahrt wurden. Schließlich haben sich auch zahlreiche Einzelfiguren erhalten, die sicherlich nicht alle separat aufgestellt waren, sondern teilweise zu einem solchen Retabel gehört haben werden.

Die ungünstige Überlieferungssituation der Figurenretabel, der eine Fülle an erhaltenen szenischen Retabeln gegenübersteht, bewirkt, daß sie in der Forschung ein Schattendasein fristen.²⁵⁸ Hier hat sich seit dem späten 19. Jahrhundert fast unwidersprochen die Auffassung von einer einsträngigen Entwicklung etabliert: Figuren beherrschten die Retabel der frühen Zeit, wurden dann zunächst um eine zentrale Szene bereichert und schließlich völlig ver-

drängt.²⁵⁹ Diese traditionelle Auffassung wurde von Philippot fortgeschrieben und zu Allgemeingültigkeit erhoben.²⁶⁰ In einem bemerkenswerten Aufsatz stellt er zwei gegenläufige Tendenzen einander gegenüber: einerseits die Miniaturisierung und Vervielfältigung der Szenen in südniederländischen Schnitzretabeln²⁶¹, andererseits die Monumentalisierung zeitgleicher deutscher Retabel, die auf drei große Schnitzfiguren im Corpus beschränkt sind.²⁶² Aus dieser Gegensätzlichkeit leitet er grundsätzliche Unterschiede zwischen den künstlerischen Entwicklungen beider Regionen ab und erläutert auf dieser Grundlage seine Auffassung vom Wesen des südniederländischen Schnitzretabels.²⁶³

Nach Aussage des vorliegenden Bildbestandes ist diese Auffassung in solch zugespitzter Form nicht haltbar. Zwar nahm die südniederländische Retabelproduktion einerseits tatsächlich den in der Forschung geschilderten Gang, parallel dazu schlug sie aber andererseits in Hinblick auf Figurenretabel genau die Richtung ein, die auch in Deutschland verfolgt wurde.²⁶⁴ Demnach bestätigen sich die vereinzelt Stellungnahmen, die bereits früher auf eine parallele Entwicklung von Retabeln mit Szenen und solchen mit Figuren in den alten Niederlanden um 1500 hinwiesen, ohne jedoch Gehör zu finden.²⁶⁵ Der Schritt zur zweigleisigen Entwicklung, der sich bei den Originalen wie bei den Darstellungen abzeichnet, wurde vermutlich gegen 1460/70 vollzogen.²⁶⁶ Dies ist der Zeitpunkt, an dem die Produktion von Schnitzretabeln mit szenischem Zentrum und flankierenden Figuren abebbte (s.o.). Von nun an werden überwiegend solche Retabel wiedergegeben, die entweder Figuren oder Szenen bergen. Offenbar entsprachen sie einem gesteigerten Bedürfnis nach Einheitlichkeit.²⁶⁷

Schnitzretabel mit einer Figur (ca. 1490-1530/40)

Einige Bilder zeigen Schnitzretabel mit nur einer Figur im Corpus.²⁶⁸ Sie repräsentieren keinen einheitlichen Typ, sondern eine Ansammlung unterschiedlich gestalteter Werke. Ein weiteres Problem der Beurteilung ergibt sich aus dem gänzlichen Fehlen entsprechender Originale. Vermutlich entsprang ein Großteil dieser Retabeldarstellungen der Phantasie der Künstler, denn sie setzen sich zwar aus originalen Gestaltungselementen zusammen, sind jedoch entweder bizarr und in einer eigentümlichen Stil-mischung zusammengestellt²⁶⁹ oder ausgesprochen altertümlichen Charakters.²⁷⁰ Offensichtlich ist es Aufgabe dieser Retabel, das zumeist alttestamentliche, manchmal auch frühchristliche Ambiente auf augenfällige Weise zu charakterisieren.²⁷¹ Andere Schnitzretabel mit einer Figur hingegen weisen aktuelle Formen und Inhalte auf. Da sie außerdem auf christlichen, teilweise auch zeitgenössischen Altären dargestellt sind, geben sie Anlaß zu der Überlegung, ob es entsprechende Originale gab.²⁷² Nur für das Salvatorretabel im Bild von Adriaan Isenbrant finden sich jedoch originale Bezugspunkte²⁷³, während

die übrigen Darstellungen weiterer Vergleichsmöglichkeiten entbehren.²⁷⁴

Die Darstellungen geschnitzter Figurenretabel folgen demnach weitgehend dem originalen Bestand. Wenn sich eine zeitliche Verzögerung ergibt, mit der die Retabel im Bild dargestellt werden, beruht sie entweder auf schematischer Tradierung oder auf bewußt gewählter Altertümlichkeit.²⁷⁵ Ein durchgehendes Merkmal aller Darstellungen bildet die Hervorhebung der Retabelmitte. Es gibt keine lineare Entwicklung, wohl aber eine stetige Tendenz zu mehr Einheitlichkeit, die in großen Schritten über die Aufgabe der Mehrzonigkeit bis zur Konzentration auf wenige große Figuren verläuft. Grundsätzlich zeichnen sich auf diese Weise drei Entwicklungsstufen ab, die sich mit gewissen zeitlichen Überschneidungen und Übergangsformen ablösen: Die frühesten Figurenretabel zeigen viele kleine Figürchen in mehreren Zonen. In der nächsten Generation sind die Retabel einzonig mit szenischem Zentrum und mehreren flankierenden Figuren. Charakteristisch ist ihre prägnante Architekturgliederung, zumeist durch Baldachine. Den Schlußpunkt bilden schließlich Retabel mit nur drei großen Figuren im Corpus. Für sie ist die Untersuchung der Darstellungen besonders wichtig, da sie im Original kaum noch überliefert sind. Die Epoche der Figurenretabel - im Original wie im Bild - reicht etwa bis 1530/40, dann ist die Blüte südniederländischer Schnitzretabel generell vorüber.²⁷⁶

Szenische Schnitzretabel

Szenische Schnitzretabel prägen das Bild der alt-niederländischen Schnitzkunst maßgeblich.²⁷⁷ Sie treten bereits kurz nach 1400 erstmals auf und sind dann in zahlreichen Originalen durchgehend bis etwa 1560 überliefert.²⁷⁸ Ihre Darstellungen im Bild beschränken sich hingegen auf den Zeitraum von etwa 1430 bis 1540. Grundsätzlich lassen sich hier wie bei den Originalen zyklische und einszenige Schnitzretabel unterscheiden, die nicht nur inhaltlich, sondern auch formal und zeitlich deutlich voneinander geschieden sind.

Zyklische Schnitzretabel (ca. 1430-1520)

Die ältere und bedeutendere Gruppe ist die der zyklischen Schnitzretabel. Aus differierenden Anfängen hatte sich ab etwa 1430 ein festes Schema etabliert, das die Retabelproduktion bis in das 16. Jahrhundert hinein bestimmte und so auch im Bild festgehalten wird.²⁷⁹ Stets handelt es sich um mittenerhöhte Retabel mit einem Zyklus aus der Passion oder aus dem Marienleben, die in keinem Bild in unmittelbarem Bezug zur dargestellten Hauptszene stehen.²⁸⁰ Bereits die früheste Darstellung eines solchen Retabels, jenes in der Brüsseler Gregorsmesse von ca. 1430, weist als charakteristische Merkmale die rechteckige Mittenerhöhung und einen fünfteiligen Passionszyklus mit zentraler Kreuzigung unter kielbogigen Arkaden auf.²⁸¹ Vergleiche mit den wenigen erhaltenen Originalen aus der ersten Jahrhun-

derthälfte zeigen, daß es sich bei diesem flügellosen Corpus mit seinen verhältnismäßig flachen, bildparallelen Reliefs um ein realitätsnahes Abbild zeitgenössischer Retabel handelt.²⁸² Jahrzehnte später wird dieses Retabel in nur unwesentlich modernisierter Form noch einmal in einer flämischen Kopie der Gregorsmesse übernommen.²⁸³

Die nächste Entwicklungsstufe szenischer Schnitzretabel, die durch eine größere Tiefenräumlichkeit und eine filigrane Baldachingliederung gekennzeichnet ist, repräsentiert um 1450 das Passionsretabel auf dem Hochaltar des Sieben-Sakramente-Retabels von Rogier van der Weyden.²⁸⁴ Wiederum ist es flügellos²⁸⁵ und darüber hinaus nur in einem kleinen Ausschnitt der ersten Szene sichtbar. Fast vollständig, dafür aber nicht annähernd so präzise, ist etwa zwei Jahrzehnte später die Wiedergabe dieses architektonisch geprägten Typs in einer flämischen Miniatur.²⁸⁶ An diesem in der Mitte rechteckig erhöhten Corpus mit einem fünfteiligen Passionszyklus sind Flügel wiedergegeben, erstaunlicherweise aber nur das kleine, obere Paar, während das größere, untere Paar fehlt.²⁸⁷ Nur zwei Tafelbilder des letzten Jahrhundertviertels zeigen diese typischste Form des altniederländischen Schnitzretabel voll ausgeprägt mit rechteckig erhöhter Mitte und zwei bemalten Flügelpaaren.²⁸⁸ Ihre Inhalte - Szenen aus der Passion bzw. aus dem Leben Marias und der Kindheit Christi - repräsentieren beispielhaft die beiden Hauptthemen zyklischer Retabeldarstellungen.²⁸⁹ Bei aller Detailfreude geben jedoch auch diese Retabel kein konkretes Original wieder.

Eine im Original seltenere Spielart des szenischen Schnitzretabels ist in der Innenansicht über die beiden Flügelpaare hinweg geschnitzt; im Bild wird sie von zwei vermutlich nordniederländischen Bildern überliefert.²⁹⁰ Eines dieser Retabel ist darüber hinaus in holzsichtiger Fassung belassen und belegt somit als einziges eine neue Auffassung von Materialgerechtigkeit in der Kunst des frühen 16. Jahrhunderts.²⁹¹ Obwohl beide Retabel erst in Bildern um bzw. nach 1500 dargestellt werden, zeigen sie noch immer die rechteckige Mittenerhöhung. Dies gilt ebenfalls für das Retabel in einer flämischen Miniatur von 1496, in dem Darstellungen großer Schnitzfiguren mit Szenen kombiniert sind.²⁹² Als einziges belegt es damit eine Gestaltungsform, die einige der großen Antwerpener Retabel nach 1500 kennzeichnet. Die zukunftsweisende Besonderheit dieses flügellosen Schnitzretabels liegt vornehmlich aber darin, daß es erstmals zusätzlich zur vertikalen auch eine horizontale Untergliederung des Corpus zeigt, die zur Vervielfältigung der Szenen führt, wie sie typisch ist für die Schnitzretabel des 16. Jahrhunderts.²⁹³ Obwohl diese Bereicherung der Binnengliederung von den meisten Originalen überliefert wird²⁹⁴, kann sie unter den vorliegenden Bildern nur noch in einer weiteren, fast skizzenhaften Retabeldarstellung belegt werden.²⁹⁵ Diese Wiedergabe, die sich im Bild der Kirchenpredigt vom gleichnamigen Meister findet, ist außerdem bedeutsam, weil sie allein ein geschweiftes Schnitzretabel komplett mit

großen, bemalten Flügeln zeigt.²⁹⁶ Die seit etwa 1500 enorm erweiterte Palette an Umrißformen wird im Bild ansonsten nur durch zwei Darstellungen von szenischen Schnitzretabeln mit kleeblatt- bzw. kielbogigem Abschluß belegt.²⁹⁷ Auch bei diesen Darstellungen kann jedoch nachgewiesen werden, daß nicht konkrete Originale, sondern Elemente aus unterschiedlichen Medien zu einem scheinbar wirklichkeitsnahen Gesamtbild vereinigt werden.

Bei den originalen szenischen Schnitzretabeln wird gemeinhin vermutet, daß sie überwiegend auf dem Hochaltar aufgestellt wurden.²⁹⁸ Die Darstellungen hingegen liefern ein weniger einheitliches Bild. Neben einer tatsächlich größeren Anzahl von Hochaltarretabeln²⁹⁹, erscheinen die Retabel hier ebenso auf Lettneraltären³⁰⁰ sowie auf Seiten- und Kapellenaltären.³⁰¹ Eine konstante Verbindung des Typs mit einem Aufstellungsort läßt sich demnach nicht feststellen.

Die relativ lange und differenzierte Entwicklung des szenischen Schnitzretabels ist im Bild demnach nur in einem zeitlich begrenzten Ausschnitt einiger Typen dokumentiert. Dennoch lassen auch diese, im Vergleich zu den erhaltenen Originalen verhältnismäßig wenigen Beispiele einen Wandel erkennen. In Hinblick auf den Umriß ist er nur unzureichend nachvollziehbar, da die überwiegende Anzahl der Darstellungen die rechteckige Mittenerhöhung tradiert, deren Blütezeit vor 1500 lag, während nur drei Bilder auf die Formenvielfalt des 16. Jahrhunderts hinweisen. Leichter ist der Entwicklungsprozeß in der Binnengliederung zu verfolgen, die von sehr flachen, bildparallelen Darstellungen zu größerer Tiefenräumlichkeit und von relativ wenigen Szenen zu ausführlicheren Zyklen führt, die sich zunächst über die Flügel entfalten und schließlich eine horizontale Untergliederung des Retabelcorpus bedingen.

Einszenige Schnitzretabel (ca. 1450 bis 1540)

Die Gruppe einszeniger Schnitzretabel ist schwerer zu erfassen als die der zyklischen, da sie in ungleich geringerer Zahl erhalten sind.³⁰² So gilt für sie das gleiche wie für die großfigurigen Schnitzretabel (s.o.), die wegen ihrer schlechten Überlieferungssituation in der Forschung kaum beachtet werden.³⁰³ Bis etwa 1490/1500 gibt es kein intaktes Original dieses Typs, und Darstellungen sind ebenfalls rar.³⁰⁴ In dieser frühen Phase handelt es sich um sehr unterschiedliche Retabel, die jeweils jüdische Kultstätten zieren, alttestamentliche Szenen zeigen und offenbar einen archaischen Eindruck erwecken sollen.³⁰⁵

Um 1490/1500 herum tritt jedoch ein deutlicher Umschwung ein. Nun mehren sich Darstellungen großer, einszeniger Schnitzretabel, die nicht nur präziser wiedergegeben werden, sondern auch originale Vergleichsbeispiele finden.³⁰⁶ Zwei detaillierte Wiedergaben von Schnitzretabeln zeigen nun großfigurige szenische Darstellungen. Das eine mit dem Treffen von Abraham und Melchisedech läßt deutliche Verwandtschaft zu Brabanter Originalen, insbesondere zu zeitgenössischen Antwerpener Retabeln

erkennen.³⁰⁷ Nur die Ikonographie und ein altertümlicher Maßwerkfries weisen darauf hin, daß es sich um ein *jüdisches Retabel* handeln soll. Das Kreuzabnahmeretabel in der Brüsseler Gregorsmesse hingegen ist das einzige Retabel in dieser Gruppe, das sich unmittelbar mit geschnitzten Originalen in Verbindung bringen läßt.³⁰⁸ Da es aber indirekt auch das große Gemälde gleichen Themas von Rogier van der Weyden zitiert, das seinerseits ein fiktives Schnitzretabel imitiert, erscheint es trotzdem unwahrscheinlich, daß es ein konkretes, geschnitztes Vorbild gab. Zwei weitere Retabeldarstellungen zeigen im Corpus vielfigurige Gruppen - einmal die hl. Sippe und einmal den Gnadenstuhl mit Heiligen.³⁰⁹ Während das Sippenretabel offensichtlich dem Bildkontext einer Vision angepaßt ist, zugleich aber zahlreiche zeitgenössische Vergleichsbeispiele findet, ist das Gnadenstuhlretabel im Bild der Wundertaten des hl. Rombauts zunächst ohne jede konkretere Vergleichsmöglichkeit. Andererseits sprechen aber gerade bei diesem Werk verschiedene lokale Besonderheiten dafür, daß hier möglicherweise an ein bestimmtes, zeitgenössisches Original erinnert wird.

Die einszenigen Retabel im Bild weisen unterschiedliche, aber ebenfalls bei zeitgenössischen Originalen überlieferte Umrißformen auf, die von der rechteckigen Mittenerhöhung³¹⁰ über einen sattelbögigen Aufsatz³¹¹ bis hin zum Kleeblattbogen³¹² reichen. Keines wird jedoch mit Flügeln dargestellt, mit denen ein Original ausgestattet wäre, und auch Predellen sind nur ausnahmsweise wiedergegeben.³¹³ Einzig die jüngste Darstellung einszeniger Schnitzretabel gibt große, bemalte Flügel wieder. Die Retabel sind Pendants auf zwei Lettneraltären. Sie haben die gleiche Größe und eine zeitgemäße, geschweifte Umrißform. Ihr Corpus ist jeweils mit einem großen Heiligenrelief gestaltet, das von gemalten Darstellungen eines stehenden Heiligen auf den Flügeln

flankiert wird. Kein Original läßt sich zum Vergleich heranziehen.³¹⁴ Andererseits sind jedoch zahlreiche Details dieser Retabel, die im Hintergrund des Bildes erscheinen und keine tragende Rolle spielen, so wirklichkeitsnah geschildert, daß es sich hier möglicherweise dennoch um die Wiedergabe von bestimmten Originalen handelt.

Darstellungen einszeniger Schnitzretabel vermitteln somit keinen einheitlichen Eindruck, da sie in der Form, der Binnengliederung, der Farbfassung, dem Aufstellungsort³¹⁵ und dem Inhalt, der oftmals im Bezug zur Hauptszene steht, variieren. Dennoch fällt auf, daß sie um 1500 herum vermehrt wiedergegeben werden, zu der Zeit also, in der auch Originale dieses Typs zahlreicher überliefert sind. Ihre Entwicklung scheint sich daher parallel zu jener von großfigurigen Schnitzretabeln (s.o.) vollzogen zu haben.

Die Darstellung von Schnitzretabeln im Bild begrenzt sich auf den Zeitraum von etwa 1430 bis 1530/40. Im Vergleich mit Originalen beginnt die Wiedergabe dieser Retabel demnach einige Jahrzehnte später und endet früher. Die Entwicklungen, die sich innerhalb dieser gut hundert Jahre vollziehen, lassen sich auch an den Darstellungen ablesen. Von Anfang an gibt es parallel zwei inhaltlich unterschiedene Typen: Schnitzretabel mit Figuren und jene mit Szenen. Während bei den Figurenretabeln die Tendenz von kleinteiliger Reihung vieler Figürchen über verschiedene Schritte zur Reduktion auf zumeist drei große Figuren verläuft, geht sie bei den zyklischen Retabeln eher hin zu einer Vervielfältigung der Szenen und dargestellten Figuren. Übereinstimmung zwischen den beiden Strängen bestehen in der Entwicklung des Umrisses und in der zunehmenden Wiedergabe von zusätzlichen Bestandteilen, beispielsweise von Flügeln.

RETABEL IN SONDERFORMEN

BALDACHINRETABEL (CA. 1435/40-1520/30)

Einige Altardarstellungen im Bild zeigen Retabel, die von einem Holzbaldachin überwölbt werden.³¹⁶ Diese Darstellungen stammen jedoch aus verschiedenen Zeiten und Regionen und lassen außerdem unterschiedliche Einflüsse erkennen, so daß sie kein einheitliches Bild vermitteln.³¹⁷ Grundsätzlich können nach Braun zwei Typen unterschieden werden:³¹⁸ Bei dem einen - von Braun als französisch klassifizierten - ist der Baldachin an der Rückwand oberhalb des Retabels befestigt. Dieser Typ ist nur in drei Darstellungen vertreten.³¹⁹ Bei dem sogenannten deutschen Typ ist der Baldachin direkt am Retabel befestigt.³²⁰ Dieser Typ wird im Bild öfter, aber in unterschiedlicher Ausprägung wiedergegeben.³²¹ Baldachinretabel gibt es in Darstellungen von Kirchen und von profanen Räumen. Zumeist handelt es sich um Wiedergaben von Schnitzretabeln³²², die entweder in ein Baldachingehäuse eingestellt sind³²³ oder an deren Oberkante ein Baldachin befestigt ist.³²⁴ Die Baldachine erfüllen keine praktische Funktion. Sie dienen der Zierde, um, ebenso wie die häufig wiedergegebenen Stoffbaldachine, den Altar bzw. das Bildwerk hervorzuheben.³²⁵

Eine Sondergruppe bilden jene Retabel, bei denen ein Tafelbild oder ein Relief von einem Holzbaldachin überfangen wird, an dessen Ansatz eine Stange mit Velen befestigt ist, die an Stelle von Flügeln den Corpus verhüllen können.³²⁶

Die uneinheitliche Darstellung von Baldachinretabeln deutet darauf hin, daß es entsprechende Originale gab, auch wenn direktes Vergleichsmaterial im Gebiet der alten Niederlande weitgehend verloren ist.³²⁷ Eine zeitliche Entwicklung der Typen läßt sich an Hand der wenigen Darstellungen nicht erkennen. Um 1500 überwiegen zwar Darstellungen von Baldachinen des sogenannten deutschen Typs, die direkt am Retabel befestigt sind, dies kann jedoch ebenso durch Überlieferungszufall bedingt sein.

TURMRETABEL (CA. 1440/50-1530/40)

Verschiedene Darstellungen zeigen hochaufragende, schlanke Flügelretabel mit einem quadratischen oder polygonalen Grundriß. Im geschlossenen Zustand haben sie das Aussehen eines Turmes.³²⁸ Das Innere ihres baldachinförmigen Gehäuses nimmt eine Fi-

gur auf.³²⁹ Von etwa 1440/50 bis 1530/40 werden sie in Bildern wiedergegeben, in denen sie fast ausnahmslos ein anderes Retabel bekrönen.³³⁰

Die Benennung

Die Retabel werden in der Literatur unterschiedlich bezeichnet oder beschrieben.³³¹ Der bisweilen gebrauchte Begriff *Tabernakelaltar*³³² oder *closing tabernacle*³³³ ist wegen der liturgischen Funktion eines Tabernakels irreführend.³³⁴ Lapaire wählt daher die Bezeichnung *retable à baldaquin gothique*.³³⁵ Er bezieht sich damit auf den bisweilen in der deutschsprachigen Literatur verwendeten Begriff *Baldachin-altar*.³³⁶ Doch die Bezeichnung Baldachinretabel³³⁷ ist ebenfalls doppeldeutig, da es einen anderen Retabeltyp gibt - ein flügelloses Retabel mit einem Baldachin - auf den diese Bezeichnung besser zutrifft.³³⁸ Die Begriffe *Heiligenhäuschen*³³⁹ bzw. *Heiligenkasten*³⁴⁰ scheinen ebensowenig geeignet, denn selbst wenn man von ihrem umgangssprachlichen Charakter absieht geben sie keinen Aufschluß über die Anzahl der Heiligenfiguren im Innern, obwohl gerade das Umschließen einer einzelnen Figur zu den besonderen Merkmalen dieser Retabel zählt. Außerdem erinnert ihre schlanke, hochaufragende Silhouette eher an eine Fiale oder einen Turm als an einen Kasten oder ein Häuschen. Demnach scheint die Wahl eines neuen Begriffes trotz der vielen bereits vorhandenen Namen sinnvoll. Als eine beschreibende und zugleich unzweideutige Bezeichnung wird daher in der vorliegenden Arbeit der Begriff *Turmretabel* verwendet.³⁴¹

Der Forschungsstand

Unter den Arbeiten, die den Typ untersuchen, ist vornehmlich jene von Lapaire bedeutsam, da er 1969 erstmals versuchte, einen umfassenden Überblick über die „retables á baldaquin gothiques“ zu erstellen.³⁴² Seine Ergebnisse, die auf den Vorarbeiten von Frinta gründen, liefern die meisten und präzisesten Informationen.³⁴³ Weitere wichtige Hinweise sind den allgemein auf Retabel bezogenen Arbeiten von Schultz, Hasse, Peters und besonders von Jacobs zu verdanken.³⁴⁴ Da es nur noch sehr wenige originale Turmretabel gibt, die sich zudem nicht mehr am ursprünglichen Standort befinden³⁴⁵, können zusätzliche Informationen nur mit Hilfe von schriftlichen Belegen, Darstellungen sowie von verwandten Retabeln

belformen gewonnen werden. Auch in den bisherigen Untersuchungen ist es daher üblich, Darstellungen von Turmretabeln einzubeziehen.³⁴⁶

Die Gestaltung

Die Höhe der Turmretabel differiert im Original wie im Bild erheblich, sie umfaßt eine Spanne von 60 bis 280 cm.³⁴⁷ Die Darstellungen der vergoldeten, quadratischen oder polygonalen Gehäuse zeigen generell die jüngste Entwicklungsform des Turmretabels, die sich um 1400 entwickelte und dadurch gekennzeichnet ist, daß der Baldachin ohne vordere Stützen einzig auf der Rückwand ruht.³⁴⁸ In Wiedergaben des 15. Jahrhunderts, in denen die Turmretabel auf Retabeln mit horizontalen Abschlußlinien stehen, setzen sie auf einem Sockel an, der etwa ein Zehntel der Gesamthöhe beansprucht und vielfach mit einem Maßwerkband unterschiedlicher Figuration verziert ist.³⁴⁹ In Darstellungen des 16. Jahrhunderts ist der Sockel hingegen meist durch eine kapitellförmige Konsole ersetzt, die den Übergang zum geschweiften Umriss des Retabels vermittelt.³⁵⁰ Ihre oft figürlich bemalten Innenflügel sind jeweils dem Grundriß des Gehäuses entsprechend in eineinhalb bis zu maximal dreieinhalb Kompartimente unterteilt.³⁵¹ Auf den Innenseiten werden sie im 15. Jahrhundert durch schmale Leisten in drei bis vier Felder eingeteilt³⁵², während im 16. Jahrhundert öfter auch ununterteilte Kompartimente wiedergegeben werden.³⁵³ Das obere Feld ist wie bei den Originalen bemalt oder mit aufgelegtem Maßwerk geschmückt.³⁵⁴ Ihre Umrissform fügt sich in die zumeist spitz- oder kielbogigen Arkaden der Baldachine, so daß die Turmretabel vollständig verschlossen werden können.³⁵⁵ Die Turmhelme in den Darstellungen des 15. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine überwiegend spätgotische Formenvielfalt und großen Gestaltungsreichtum von Strebewerk, Trabantentürmchen, Fialen, Maßwerkbildung und Krabben aus, in denen des 16. Jahrhunderts sind sie dann ähnlich den Originalen der Zeit gedrungen.³⁵⁶

Der Inhalt

Fast alle Darstellungen von Turmretabeln lassen erkennen, welche Figur im Innern aufgestellt ist. In den meisten Fällen handelt es sich um vermutlich geschnitzte, farbig gefaßte Figuren der stehenden oder sitzenden Muttergottes, seltener nur um andere Heilige oder den Salvator Mundi.³⁵⁷ Diese inhaltliche Beschränkung ist ebenfalls bei den erhaltenen Originalen festzustellen.³⁵⁸ Die im 15. Jahrhundert zumeist vierteiligen Darstellungen auf den Innenseiten der Flügel lassen sich nur bei wenigen Tafelbildern identifizieren: vier der Turmretabel mit einer Marienfigur zeigen auf den Flügeln Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheit Christi, wie sie ähnlich bei dreien der erhaltenen Originale überliefert sind.³⁵⁹ In einem dieser Bilder wird der Zyklus um bislang unidentifizierte Szenen erweitert, die vermutlich eine individuelle Ikonographie in Bezug auf den Stifter widerspiegeln.³⁶⁰ Einmal ist ein vieltei-

liger Zyklus dargestellt, der die zentrale Figur des hl. Petrus vermutlich um Szenen aus seiner Legende ergänzt.³⁶¹ Das Turmretabel in der jüngsten hier vorliegenden Darstellung schließlich zeigt über die ganze Höhe der Flügel anscheinend zeitgenössische Figurerdarstellungen.³⁶² Somit besteht bei den meisten Darstellungen und Originalen ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen der Schnitzfigur und den Flügelszenen.³⁶³ Diese werden jedoch nur andeutungsweise oder gar nicht wiedergegeben und zeigen darüber hinaus oft konventionelle Inhalte. In den meisten Fällen besteht demnach keine Absicht, durch ihren Inhalt einen konkreten Bezug zur dargestellten Szene herzustellen.³⁶⁴ Dennoch ist nicht ausgeschlossen, daß in Einzelfällen ein konkretes Vorbild wiedergegeben sein könnte.³⁶⁵

Die Verbreitung

Ihrer Wiedergabe nach waren Turmretabel im Bereich der alten Niederlande offensichtlich im gesamten 15. und noch im frühen 16. Jahrhundert allgemein bekannt.³⁶⁶ Ein Formenvergleich ergibt außerdem, daß es sich bei diesen auch nicht um ältere Werke handelt, die nur noch im Bild zitiert werden³⁶⁷, sondern um zeitgenössische Arbeiten.³⁶⁸ Zur Bekräftigung dieser bildimmanenten Beobachtung lassen sich außer den genannten Originalen³⁶⁹ schriftliche Quellen heranziehen, in denen die Herstellung bzw. Bemalung von Turmretabeln in den Jahren 1470 und 1506 überliefert wird.³⁷⁰ Die Anzahl der Darstellungen steht jedoch in keinem Verhältnis zur geringen Zahl an erhaltenen Originalen, so daß sich hier der fast vollständige Verlust eines Retabeltyps abzeichnet.³⁷¹

Die Funktion

Die originalen Turmretabel befinden sich nicht mehr an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort. Daher kursieren verschiedene Auffassungen über ihre ehemalige Verwendung. Bisweilen werden sie, vermutlich auf Grund ihrer zumeist relativ geringen Größe und kleinteiligen Malereien, für tragbare Retabel in Privatbesitz gehalten.³⁷² Gegen diese Annahme spricht, abgesehen von der Auskunft durch die Darstellungen, grundsätzlich ihre Zerbrechlichkeit und das sperrige Format.³⁷³ Hasse meint, daß Turmretabel an jedem Ort der Kirche, also auch auf Konsolen an Pfeilern stehen konnten.³⁷⁴ Diese Annahme beruht vermutlich darauf, daß er die Turmretabel ohne Unterscheidung mit Figuren in flügellosen Baldachingehäusen betrachtet, die in zeitgenössischen Darstellungen tatsächlich an Pfeilern zu sehen sind.³⁷⁵ Außerdem zeigen Kircheninterieurs der Kathedrale von Antwerpen, die von Hendrik Steenwijck d. Ä. und seinem Lehrer Hans Vredeman de Vries stammen, Turmretabel an Pfeilern.³⁷⁶ Diese Bilder entstanden jedoch nach den Bilderstürmen von 1566, und es erscheint zweifelhaft, daß sie die Kirchenausstattung in ihrem vorreformatorischen Zustand wiedergeben, denn die Ausstattung der Kathedrale war zu diesem Zeitpunkt bereits zweimal zerstört,

über Jahre restauriert und erneut purifiziert worden.³⁷⁷ Die verlässlichste Quelle bieten demnach die zeitgenössischen Darstellungen, nach deren Aussage Turmretabel fast ausnahmslos als Bekrönung eines anderen Retabels verwendet wurden.³⁷⁸ „They rest like a crowning piece of jewelry on the top of a polyptych or on the elevated center part of a typically Flemish form of an altarpiece.“³⁷⁹ Zumeist handelt es sich bei diesen um Retabel auf Kirchenaltären, und nur einmal wird ein Turmretabel auf dem Altarretabel in einer Hauskapelle wiedergegeben.³⁸⁰ Die Retabel, auf oder hinter denen sie erhöht aufgestellt werden, sind unterschiedlichen Typs, geschnitzt oder bemalt, mit Flügeln oder einteilig. Auch der Aufstellungsort - in einer Hauskapelle, selten auf Hochaltären, öfter auf Seiten- und häufig auf Lettneraltären - erscheint beliebig.³⁸¹

Bei den geradlinigen, zumeist in der Mitte rechteckig erhöhten Retabeln des 15. Jahrhunderts werden die Turmretabel direkt auf dem Rahmen aufgestellt, während sie bei den Retabeln mit jüngeren, geschweiften oder gebogenen Umrissen auf Konsolen stehen, die aus der Rahmenspitze herausgearbeitet sind.³⁸² Selten sind sie auf einem rückwärtigen Halt, beispielsweise einer Konsole, die in der Rückwand befestigt ist, wiedergegeben.³⁸³

Die beiden aufeinandergestellten Retabel zeigen in einigen Bildern dasselbe Formengut und scheinen daher einem gemeinsamen Herstellungsprozeß zu entstammen, wie er auch in zwei Quellen erwähnt ist.³⁸⁴ Andere wiederum geben Turmretabel wieder, die entweder deutlich jünger oder älter sind als das Retabel, das sie bekrönen.³⁸⁵ Für die stilistische bzw. zeitliche Zusammengehörigkeit der beiden Retabel gibt es demnach keine verbindliche Regel.

Der Grad an inhaltlicher Zusammengehörigkeit der beiden Retabel ist sehr unterschiedlich und bisweilen gar nicht gekennzeichnet.³⁸⁶ Im Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden etwa sind zwei Altäre mit einem Ensemble aus Retabel und Turmretabel zu sehen, bei denen die Hauptperson des unteren Retabels auch die des Turmretabels ist.³⁸⁷ Das gleiche gilt für ihre Darstellung in Miniaturen von Simon Bening.³⁸⁸ In der Mehrzahl der Bilder werden Turmretabel der Muttergottes auf Kreuzigungsretabeln wiedergegeben, so daß Maria und Christus zweimal dargestellt sind, sie als Trauernde und als junge Mutter, er als Gekreuzigter und als Kind auf dem Arm Marias.³⁸⁹ In den Bildern, in denen die Turmretabel Heilige bergen, ist der Bezug zwischen den Retabeln nicht immer deutlich - offensichtlich überwiegt hier der Wunsch, den Altarpatron hervorzuheben.³⁹⁰ Bisweilen scheinen sie ein Kult- oder Gnadenbild aufzunehmen³⁹¹, wie es auch durch ein Original und schriftliche Quellen belegt ist.³⁹²

Im Turmretabel verbindet sich somit ein Retabel mit bekrönendem Figureschmuck. Es repräsentiert eine Sonderform des altniederländischen Retabels, die während des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts vornehmlich in Brabant und Flandern weitverbreitet war. Die große Beliebtheit dieses Typs ist je-

doch allein den zahlreichen Darstellungen zu entnehmen, da der originale Bestand fast völlig vernichtet wurde.

ÄDIKULARETABEL (CA. 1510/20-1580)

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erscheint in den Darstellungen ein neuer Retabeltyp. Er besteht aus einer antikisierenden Ädikularrahmung mit einem geschnitzten, skulptierten oder bemalten Zentrum.³⁹³ In der altniederländischen Retabelkunst leitet er eine neue Epoche ein, die weit über den hier betrachteten Zeitraum hinausreicht³⁹⁴, denn mit diesem Typ vollzieht sich sowohl der Übergang von gotischen Formen zu einer reinen Renaissancegestaltung als auch die Abkehr vom wandelbaren Flügelretabel zu einem fixierten, architektonisch gefaßten Altaraufsatz.³⁹⁵ Bis zum Ende des untersuchten Zeitraumes wird das Ädikularetabel mit zunehmender Häufigkeit wiedergegeben und durchläuft derweil eine markante Entwicklung.³⁹⁶

Ädikularetabel im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts

Die frühesten Ädikularetabel erscheinen zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Antwerpener Bildern.³⁹⁷ Den Darstellungen ist gemein, daß es sich fast ausschließlich um alttestamentliche Szenen handelt, in denen die Retabel skulptiert, kleinformatig, oft zweiteilig und bizarr bis grobschlächtig gestaltet sind, so daß sie auf den ersten Blick altertümlich erscheinen.³⁹⁸ Die Andersartigkeit des flügellosen Retabeltyps wird zusätzlich dadurch unterstrichen, daß er in Retabeln dargestellt wird, die selbst dem traditionellen Typ des vielszenigen, wandelbaren Flügelretabels angehören.³⁹⁹ Zu diesem frühen Zeitpunkt wird das Ädikulamotiv mit heidnischen und jüdischen Inhalten assoziiert und dementsprechend als Symbol eines anderen Glaubens verwendet.⁴⁰⁰ Diese Form der Wiedergabe steht in Einklang mit dem kompletten Fehlen entsprechender zeitgenössischer Originale.⁴⁰¹

Ädikularetabel seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts

Ein Wandel dieser Auffassung tritt 1537 mit einem Entwurf für ein Glasfenster von Pieter Coecke van Aalst für die Kathedrale von Antwerpen ein.⁴⁰² Hier erscheint ein Ädikularetabel erstmals in der Darstellung einer christlichen Kirche. Es ist als ein formal und inhaltlich überaus fortschrittliches Werk wiedergegeben, für das kein zeitgenössisches Vergleichsbeispiel überliefert ist. Dennoch bestehen Bezüge zu Originalen, denn seit den 1530er Jahren entstanden in Brabant kleine Alabasterretabel mit Ädikularrahmung, die für den Privatgebrauch bestimmt waren.⁴⁰³ Außerdem wird die Ädikularrahmung etwa gleichzeitig bei großformatigen Altarretabeln als Detailform innerhalb eines größeren Aufbaus verwendet⁴⁰⁴, und zahlreiche skulptierte Epitaphien der Zeit werden von einer übergreifenden Ädikularrahmung eingefaßt.⁴⁰⁵ Ungeachtet ihrer Fortschrittlich-

keit steht die Darstellung von Pieter Coecke demnach in einem größeren Kontext. Ihr folgen weitere Wiedergaben von Ädikularetabeln, denen ebenfalls nichts Urtümliches mehr anhaftet.

Um 1550 werden in zwei Brüsseler Bildern detailliert ausgeführte Ädikularetabel wiedergegeben, die Tafelbilder einfassen.⁴⁰⁶ Dies ist ungewöhnlich, da ansonsten nur komplett geschnitzte oder skulptierte Ädikularetabel dargestellt werden. Beide zeigen die Szene von Moses vor dem Brennenden Dornbusch - das eine in alttestamentlichem Kontext mit einer Mosesfigur auf der Spitze, das andere in einer Heiligenlegende mit einer bekrönenden Figur der Muttergottes. Formal weisen diese Retabeldarstellungen deutliche Parallelen zu zeitgenössischen Epitaphien auf⁴⁰⁷, ein unmittelbar vergleichbares Altarretabel ist m.W. jedoch nicht überliefert.⁴⁰⁸ Die Frage, ob die Künstler demnach unter Verwendung zeitgenössischer Formen fiktive Retabel darstellten, oder ob die entsprechenden Originale zerstört sind, lässt sich daher nicht abschließend beantworten.⁴⁰⁹

Nach 1550 erscheint das Ädikulamotiv in Darstellungen großformatiger und durchgestalteter Altarretabel, die sich in ihrer Form und dem Inhalt - jeweils einer großfigurigen Skulptur - gleichen.⁴¹⁰ Diese monumentalen Werke in strengen, antikisierenden Formen sind dem Kontext des Bildes inhaltlich angemessen und fügen sich gleichzeitig auch in den Reigen zeitgenössischer Werke ein.⁴¹¹

In der Darstellung von Ädikularetabeln zeichnen sich demnach zwei grundsätzlich unterschiedliche Phasen ab, die man als die Zeit vor bzw. nach dem tatsächlichen Aufkommen dieses Retabeltyps in den

Niederlanden bezeichnen kann. Parallel dazu vollzieht sich innerhalb dieser Zeit ein Wandel von einer spielerischen Formenvielfalt hin zu einer zunehmenden Verfestigung und strengen, antikisierenden Formgebung.⁴¹² Die erste Phase wird hauptsächlich durch Antwerpener Werke aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts repräsentiert. In ihr erscheinen die Ädikularetabel als relativ kleine, skulptierte Werke, die durch bizarre und ausschweifende Formen als altertümliche Gebilde ohne konkreten Bezug zu Originalen charakterisiert sind. Die zweite Phase beginnt in den 1530er Jahren, unmittelbar nachdem auch die frühesten Originale überliefert sind. Nun werden großformatige, detailliert ausgestaltete Ädikularetabel wiedergegeben, die an zeitgenössischen Formen orientiert sind. Dennoch übertreffen die Darstellungen die zeitgenössischen Originale zunächst noch durch ihre Monumentalität. Zum Vergleich bieten sich daher entweder zeitgenössische Epitaphien oder deutlich jüngere Altarretabel an, da bereits um 1550 Ädikularetabel wiedergegeben werden, die tatsächlich erst im 17. Jahrhundert das Erscheinungsbild niederländischer Kirchen prägen sollten.⁴¹³ Darstellungen von Ädikularetabeln kommen der Einführung des Retabeltyps im Original demnach zuvor.⁴¹⁴ Die Entwicklung ihrer Wiedergabe im Verlauf des 16. Jahrhunderts zeigt, wie ein neuer, in einem anderen Land kreierter Retabeltyp allmählich und formal gegen eine langwährende Tradition zunächst indirekt eingeführt wird und sich schließlich allgemein durchsetzt. Mit ihm vollzieht sich zugleich die Abkehr vom altniederländischen Flügelretabel.

RETABEL MIT LITURGISCHER FUNKTION

RETABEL IN VERBINDUNG MIT TABERNAKELN

Über die Verwahrung des Tabernakels in Verbindung mit altniederländischen Retabeln ist relativ wenig bekannt.⁴¹⁵ Berühmt und in zahlreichen Exemplaren überliefert sind hier die großen Sakramentstürme, die seit etwa 1450 an der Seite des Altares errichtet wurden, sowie die großen Tabernakelretabel, die jedoch erst seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts im Original belegt sind.⁴¹⁶ Im Bild werden diese spektakulären Werke nur selten überliefert.⁴¹⁷ Dennoch gibt es einige Darstellungen, die auf die Verbindung eines Tabernakels mit dem Altarretabel hinzuweisen scheinen. Sie waren bislang unbeachtet, liefern aber gemeinsam mit schriftlichen Quellen und Beobachtungen an Originalen Hinweise darauf, daß die Eucharistie auch auf dem Altar verwahrt werden konnte.⁴¹⁸ Den bildlichen Quellen nach gab es hierfür unterschiedliche Möglichkeiten - zum einen im Altarretabel selbst, zum anderen in einem separaten Gehäuse, das das Retabel bekrönt.

Tabernakel in einer Retabelnische

Die Aufbewahrung des Tabernakels in einer Retabelnische ist in zwei Bildern aus dem frühen 16. Jahrhundert dargestellt.⁴¹⁹ Während das Bild des Antwerpener Meisters von 1516 ein geschnitztes oder skulptiertes Tabernakelretabel zeigt, das ohne weiteres mit Originalen späterer Jahrzehnte verglichen werden kann⁴²⁰, stellt jenes im Bild eines Antwerpener Meisters von 1521 ein Unikum dar, für das sich keine weitere Darstellung, geschweige denn ein originales Vergleichsbeispiel anführen läßt.⁴²¹ Die Identifizierung dieser Retabel als Behältnis für das Allerheiligste wird aber sowohl durch den dargestellten Retabeltyp als auch durch den eindeutig eucharistischen Kontext der dazugehörigen Szenen erleichtert.⁴²²

Bekrönende Tabernakelgehäuse

Bereits im 15. Jahrhundert gibt es Darstellungen von Retabeln, die von einem Turm oder einem Gehäuse bekrönt werden, bei dem es sich möglicherweise um ein Tabernakel handelt. Eindeutig ist dies nur in einer flämischen Meßdarstellung, in der ein Schnitzretabel von einem Gehäuse bekrönt wird, in dem eine Monstranz aufgestellt ist.⁴²³ Zwei Engelsfiguren

auf den Seitenabschnitten des Retabels sind dem Tabernakel zugewendet und heben durch ihre adorierende Haltung seine Bedeutung hervor. Ihr ist noch eine weitere, jedoch sehr schematische Darstellung beizugesellen, die ein ähnliches Ensemble zeigt.⁴²⁴ Weitere Miniaturen geben einen geschlossenen Turm wieder, über dessen Funktion hier nur Vermutungen angestellt werden können. Die frühesten Darstellungen finden sich in der französischen Buchmalerei.⁴²⁵ Seit etwa 1450 gibt es dann vergleichbare Wiedergaben im nordfranzösisch-südniederländischen Raum. Vornehmlich Miniaturen von Simon Marmion zeigen Retabel, die mit polygonalen Turmaufsätzen versehen sind.⁴²⁶ Etwa gleichzeitig entstand die Miniatur der Totenmesse im Buvestundenbuch, in der ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel von einem polygonalen Turm bekrönt wird.⁴²⁷ Die jüngsten Beispiele für Retabel mit filigranen Turmaufsätzen finden sich in Miniaturen der Gent-Brügger-Buchmalerei.⁴²⁸ Bei keiner dieser Darstellungen ist an dem Turm ein Verschluss erkennbar, der auf die Tür hindeutete. Da sich aber andererseits die Türen bei entsprechenden deutschen Tabernakeltürmen auf der Rückseite befinden⁴²⁹, muß dies kein zwingendes Gegenargument darstellen. Für die mögliche Nutzung dieser Aufsätze als Tabernakel sprechen weiterhin überwiegend französische Quellen, die die Verwendung turmförmiger Tabernakel auf dem Altar bezeugen.⁴³⁰ Im Original scheint sich indessen keine entsprechende Anlage erhalten zu haben, so daß die Darstellungen wertvolles Anschauungsmaterial zu liefern vermögen.

Die Aufbewahrung des Tabernakels in Verbindung mit dem Altarretabel läßt sich somit nur in wenigen Bildbeispielen belegen oder vermuten; mit Sicherheit handelt es sich um eine Kombination, die im Bereich der alten Niederlande nicht sehr gebräuchlich war.⁴³¹ Dennoch können im Bild grundsätzlich zwei Typen unterschieden werden, denen zufolge das Tabernakel entweder im Retabel selbst oder in einem bekrönenden Gehäuse aufbewahrt wird. Während sich für die erste Variante entfernt vergleichbare Originale erhalten haben, stehen für die zweite einzig schriftliche Quellen zur Verfügung, aus denen nicht eindeutig hervorgeht, an welcher Stelle des Altares das Tabernakelgehäuse befestigt war. Dieser Umstand erschwert die Identifizierung der turmförmigen Retabelaufsätze in Darstellungen mit Tabernakeln. Die vorliegenden Bilder erlauben

daher nur eine Vermutung über ihre tatsächliche Bedeutung.

RETABEL IN VERBINDUNG MIT RELIQUIEN

Untersucht man die Darstellungen in Hinblick auf die Wiedergabe von Retabeln, die in direkter Verbindung mit Reliquiaren stehen, so ergibt sich fast das gleiche Bild wie bei der entsprechenden Frage nach Tabernakeln (s.o.).⁴³² In vielen Bildern werden Reliquienschreine wiedergegeben, die direkt auf der Altarmensa stehen, unabhängig davon, ob sich ein Retabel dahinter befindet oder nicht.⁴³³ Hierbei handelt es sich vermutlich um eine vorübergehende Präsentation. Nur sehr wenige Bilder hingegen (zur Zeit liegen sechs vor) zeigen die dauerhafte Aufbewahrung von Reliquien in, auf oder oberhalb von einem Retabel.⁴³⁴ Dieser Befund deckt sich mit der überlieferten Situation bei altniederländischen Originalen, unter denen nur drei bekannt sind, die zur Aufbewahrung von Reliquien vorgesehen waren.⁴³⁵ Die wenigen Darstellungen zeigen darüber hinaus sehr unterschiedliche Formen der Aufbewahrung.

Reliquien in der Predella

In der Antwerpener Darstellung eines Retabels von 1516 in Västerås sind die Reliquien in einer monumental, sarkophagähnlichen Predella untergebracht, wie es ansonsten nur bei zahlreichen deutschen Retabeln aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert überliefert ist.⁴³⁶ Da in den alten Niederlanden hingegen kaum ein entsprechendes Retabel belegt ist⁴³⁷ und das Retabel, zu dem die Bildtafel gehört, für einen schwedischen Auftraggeber produziert wurde, ist das Reliquienretabel vermutlich bewußt als ein ausländischer Typ wiedergegeben.⁴³⁸

Reliquienschreine auf Retabeln

In einer Miniatur von Jan van Tavernier, im Bild der Ursulaverehrung vom Meister der Ursulallegende und in der Zeichnung des Leonhardswunders von Jan Gossaert ist der Reliquienschrein oberhalb eines Altarretabels hinter dem Altarblock aufgestellt.⁴³⁹ Dies ist eine Form der Präsentation, die im Bereich der alten Niederlande nur für das Retabel der hl. Dymphna in Geel in ähnlicher Form überliefert ist⁴⁴⁰, die hingegen in Deutschland und hauptsächlich in Frankreich verbreiteter war.⁴⁴¹ Während die

Zeichnung von Gossaert tatsächlich deutlich auf französische Bezüge verweist, wurden sowohl die Miniatur von Tavernier als auch das Bild der Ursulaverehrung von flämischen Künstlern für flämische Auftraggeber geschaffen. Gemeinsam mit dem Retabel der hl. Dymphna in Geel geben sie daher einen konkreten Hinweis, daß diese Form der Reliquienausstellung in den alten Niederlanden zwar selten, aber gleichwohl bekannt war.⁴⁴²

Reliquienwände

Eine ungewöhnliche Darbietung von Reliquiaren zeigen in ähnlicher Form zwei Darstellungen, denen keine zeitgenössischen Originale vergleichbar sind: Im flämischen Bild der Prozession mit den Reliquien des hl. Foillan aus dem späten 15. Jahrhundert ist hinter dem Altar ein regalartiger Aufbau wiedergegeben, in den das Altarretabel integriert ist und der in zwei Geschossen mehrere Reliquiare aufnimmt.⁴⁴³ Dank einer glücklichen Überlieferungslage ist für dieses Bild bezeugt, daß es eine originale, inzwischen zerstörte Altaranlage einer nordfranzösischen Kirche wiedergibt.⁴⁴⁴ Vergleichbares ist auch in einer Miniatur von Simon Marmion dargestellt.⁴⁴⁵ Sie zeigt eine Altaranlage in der Abteikirche von Saint-Denis bei Paris. In der Wand hinter ihr sind Nischen eingelassen, die drei große Reliquienschreine bergen. Obwohl beide Bilder von flämischen Künstlern geschaffen wurden, zeigen sie gleichermaßen Altaranlagen aus benennbaren französischen Kirchen. Ein Rückschluß auf altniederländische Formen der Reliquienpräsentation ist in Hinblick auf diesen Typ demnach nicht möglich.

Den Darstellungen nach wurden Reliquienschreine in den alten Niederlanden somit zumeist vorübergehend auf der Mensa präsentiert. Die dauerhafte Ausstellung von Reliquien im Verband mit einem Retabel spielte demgegenüber keine große Rolle. Diese Beobachtung deckt sich weitgehend mit dem Originalbefund. In der konkreten Form der Aufstellung bieten die Bilder jedoch eine Ergänzung, denn zwei von ihnen überliefern übereinstimmend die Präsentation eines Reliquienschreins oberhalb von einem querrrechteckigen Altarretabel auch für den altniederländischen Bereich.⁴⁴⁶ Alle verbleibenden Darstellungen hingegen wurden vermutlich ihrem ausländischen Bestimmungsort individuell angepaßt und geben daher keine altniederländische Form der Reliquienausstellung wieder.

RETABEL IN PROFANER UMGEBUNG

RETABEL IN HAUSKAPELLEN

Darstellungen von Retabeln in Hauskapellen sind nur in sehr wenigen Bildern überliefert, die darüber hinaus ein heterogenes Bild vermitteln und über viele Jahrzehnte verteilt, von etwa 1440 bis 1520, entstanden.⁴⁴⁷ Drei von ihnen zeigen kleine Sakralräume, an die deutlich sichtbar weitere Räumlichkeiten anschließen, so daß es sich mit Sicherheit um Hauskapellen handelt.⁴⁴⁸ Diese Beobachtung wird bei zweien von ihnen dadurch bekräftigt, daß zeitgenössische Personen - die Stifter des Retabels - beim Gebet dargestellt sind.⁴⁴⁹ In zwei Verkündigungsdarstellungen aus der Nachfolge von Dirk Bouts hingegen handelt es sich um kapellenähnliche Räume, deren Lage innerhalb eines Hauses nicht eindeutig erkennbar ist.⁴⁵⁰ Für die Annahme, es handele sich trotzdem um eine Hauskapelle, spricht jedoch zum einen das Fehlen von Mobiliar und zum anderen der intime Charakter des Raumes mit dem Nischenaltar. Eine weitere Variante repräsentiert eine Miniatur des hl. Ambrosius. In ihr arbeitet der hl. Bischof in seiner Studierstube, die zwar mit einem Schreibpult und Büchern ausgestattet ist, zugleich aber durch das Gewölbe und eine Altarnische mit einem Retabel unübersehbar sakralen Charakter erhält.⁴⁵¹ In der mit Abstand jüngsten Darstellung dieser Gruppe, die im Bild des hl. Hieronymus von Hendriek van Steenwijk d. J. erscheint, schließt sich die Hauskapelle als separater Sakralraum an die Studierstube des Kirchenvaters an.⁴⁵² Die Hauskapellen im Bild entsprechen demnach keinem einheitlichen Typ. Stets sind es verhältnismäßig kleine, intime Räume, in denen jedoch auf sehr unterschiedliche Weise privater mit sakralem Charakter verbunden wird.

Die Altaranlage befindet sich in den Darstellungen meist in einer Nische. Die Mensa wird dann teilweise von der Sohlbank der Nische selbst gebildet, die in diesem Falle weit über dem Boden ansetzt.⁴⁵³ Eine entsprechende Anlage ist ansatzweise auch in der Verkündigungsszene des Genter Lamm-Gottes-Retabels der Brüder van Eyck zu sehen.⁴⁵⁴ In einer anderen Variante ist die Nische bis zum Boden durchgezogen, um einen separaten Altarblock aufzunehmen.⁴⁵⁵ In der Verkündigung von Goswin van der Weyden schließlich ist der Altar inmitten des Raumes plaziert und wie in einer Kirche von Altarsäulen gesäumt. Daß es sich dennoch um eine Haus-

kapelle handelt, wird durch die angrenzenden Räumlichkeiten, vor allem aber durch den Altar deutlich, bei dem es sich um einen Stollenschrank handelt.⁴⁵⁶

Die Retabel repräsentieren unterschiedliche, meist zeitgenössische Typen, wie sie auch auf Kirchenaltären dargestellt werden. Es gibt gleichermaßen Schnitzretabel und Tafelbilder, Retabel mit und ohne Flügel.⁴⁵⁷ In einem Bild bekrönt sogar ein Turmretabel den geschnitzten Corpus, wie es ansonsten allein bei Darstellungen von Kirchenaltären zu sehen ist.⁴⁵⁸ Die Altäre in den Hauskapellen erscheinen im Bild demnach in derselben Ausstattung wie Kirchenaltäre mit dem Unterschied, daß sie geringer bemessen und teilweise weniger aufwendig ausgestattet sind.

Darstellungen von Hauskapellen liefern somit nur spärliche und uneinheitliche Hinweise. Ein Vergleich mit originalen Befunden ist nicht möglich, da über diesen Raumtyp aus dem Bereich der alten Niederlande offensichtlich keine Informationen vorliegen.⁴⁵⁹ Forschungen, die den Aufstellungsort religiöser Bildwerke in profanem Ambiente dokumentarisch zu ergründen suchten, scheiterten.⁴⁶⁰ So scheint es, als seien Hauskapellen im untersuchten Bereich wenig gebräuchlich gewesen. Die Einbeziehung eines Altarblocks in die Wohnstube, wie es in der Miniatur von der Studierstube des hl. Ambrosius zu sehen ist, spielt im Bild ebenfalls eine gänzlich untergeordnete Rolle.⁴⁶¹ Das Gros der Darstellungen zeigt vielmehr die Aufstellung eines Retabels auf einem Stollenschrank inmitten einer Wohnstube. Offensichtlich handelt es sich hierbei um die verbreitetste Form, eine altarähnliche Anlage in profaner Sphäre zu integrieren.

RETABEL IN STUBEN UND SÄLEN

Altniederländische Darstellungen von Retabeln in profanem Ambiente geben diese fast ausnahmslos in Wohnstuben auf Stollenschränken wieder.⁴⁶² Da es sich bei diesem Möbel um einen speziellen Schranktyp des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit handelt, dessen besondere Verwendung für das Verständnis grundlegend ist, soll zunächst er vorgestellt werden.

Der Stollenschrank⁴⁶³

Der Stollenschrank gilt als das charakteristische Möbel des Spätmittelalters im nördlichen Mitteleuropa - in Frankreich, Westfalen, im Rheinland und vorrangig im untersuchten Bereich der alten Niederlande.⁴⁶⁴ Es handelt sich um ein Eichenmöbel im sogenannten Stollen- und Rahmenbau, einer Konstruktion, die erst durch verfeinerte Techniken, vor allem die Verbesserung des Hobels und die Einführung von Spezialhobeln, perfektioniert werden konnte.⁴⁶⁵ Gramatzki beschreibt den Stollenschrank folgendermaßen:

„Bei diesem Schranktyp handelt es sich um ein Kastenmöbel unterschiedlicher Größe, dessen senkrechte Gestell-, bzw. Rahmenhölzer - die Stollen - zu hohen Beinen verlängert sind. In geringem Bodenabstand ist ein versteifendes Brett als Ablagefläche eingespannt. Man unterscheidet zwischen ein- oder zweitürigen Möbeln, zwischen solchen mit rechteckigem oder polygonalem Grundriß (...). Das charakteristische, allen Varianten gemeinsame, offene Untergestell kann an seiner Rückseite durch Füllungen geschlossen sein. (...) Der verhältnismäßig geringe Stauraum wird häufig durch Schubladen unterhalb des eigentlichen Schrankkörpers vergrößert. Stollenschränke wurden in erster Linie aus Eichenholz gefertigt und waren bis auf wenige Ausnahmen ungefaßt.“⁴⁶⁶

Über die Ausbildung seiner markanten Form gibt es verschiedene Theorien.⁴⁶⁷ Plausibel erscheint die Auffassung von Windisch-Graetz, der eine Entwicklung aus anspruchslosen Abstellvorrichtungen in Küchen und Vorratskammern annimmt, die sich noch in der Nutzung als Stauraum für Geschirr, Gerät und Speisen widerspiegeln.⁴⁶⁸ Einhellig wird der Stollenschrank als ein Möbel neuen Standards bewertet, das als das „älteste Luxus- und Ziermöbel“ gelten könne.⁴⁶⁹ Der hohe Repräsentationswert des Stollenschrankes wird in zahllosen Darstellungen deutlich, sehr anschaulich beispielsweise in der Miniatur des Adels in „Les quatre états de la société“ von Jean Bourdichon. Die adelige Familie wird hier in einem Raum wiedergegeben, der nur mit einer Bank, einem Kamin und einem Stollenschrank voller Geschirr ausgestattet ist.⁴⁷⁰

Als Ursprungsgebiet des Stollenschrankes gilt der französisch-burgundische Raum. Von hier aus verbreitete er sich rasch in alle die nordeuropäischen Regionen, in denen mit Eichenholz geschreinert wurde.⁴⁷¹ Die frühesten Belege stammen aus dem 14. Jahrhundert, allgemein verbreitet war er jedoch erst im folgenden Jahrhundert; nach dem 17. Jahrhundert kam er wieder aus der Mode.⁴⁷² In Möbelgeschichten wird oft die Miniatur der Geburt von Johannes dem Täufer aus dem Turin-Mailänder-Stundenbuch abgebildet, in der auch ein freistehender Stollenschrank dargestellt ist.⁴⁷³ Falke hält sie für das „erste datierte Wahrzeichen“ des neuen Möbelstils.⁴⁷⁴ Zum einen ist die Datierung dieser Miniatur - um 1417 - jedoch umstritten⁴⁷⁵, und zum anderen

gibt es bereits im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zahlreiche Darstellungen von Stollenschränken im Umkreis des Pariser Boucicaut-Meisters.⁴⁷⁶ Diese Miniaturen repräsentieren die vermutlich frühesten bildlichen Belege des neuen Möbeltyps. Die Fülle thematisch unterschiedlicher Interieurdarstellungen, in denen der Stollenschrank in der Folge, vorrangig seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur selten fehlt, belegen seine weite Verbreitung.⁴⁷⁷

Der Stollenschrank konnte als Verwahr⁴⁷⁸, als Anrichte bei Gastmählern und zur Präsentation kostbarer Gegenstände genutzt werden.⁴⁷⁹ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit interessiert allein die letztgenannte Nutzungsmöglichkeit, auf die auch in der Forschung besonderes Augenmerk gerichtet wird.⁴⁸⁰ Ausgehend von der Vorstellung, der Stollenschrank sei das erste rein profane Luxusmöbel, wird hier jedoch hauptsächlich die Präsentation kostbaren Geschirrs betont.⁴⁸¹ Darüber wird oft vernachlässigt, daß der Stollenschrank zugleich das konkurrenzlose Möbel zur Aufstellung religiöser Bildwerke war.⁴⁸² Diese Beobachtung kann jedoch nicht nur durch die vorliegenden Darstellungen, sondern auch durch schriftliche Quellen aus dem Bereich der alten Niederlande und aus Köln belegt werden, die jeglichen Zweifel an der Authentizität der Wiedergaben ausräumen.⁴⁸³

Stollenschränke mit Retabeln

Etwa siebzig Darstellungen in unterschiedlichen Medien zeigen Stollenschränke, auf denen ein religiöses Bildwerk aufgestellt ist.⁴⁸⁴ Abgesehen von je einem Bild aus Westfalen⁴⁸⁵, vom Niederrhein⁴⁸⁶ und aus Köln⁴⁸⁷, zwei Bildern aus Frankreich⁴⁸⁸ sowie drei Werken, die dem heute belgisch-französischen Grenzgebiet entstammen⁴⁸⁹, handelt es sich um Darstellungen aus dem südniederländischen Bereich, vornehmlich Flandern mit Gent und Brügge⁴⁹⁰ sowie Brabant mit Brüssel und Antwerpen.⁴⁹¹ Aus den nördlichen Niederlanden liegt hingegen keine Darstellung vor.⁴⁹² Die Region, in der entsprechende Darstellungen entstanden, deckt sich weitgehend mit dem Verbreitungsgebiet des Stollenschrankes allgemein (s.o.). Ein Unterschied besteht jedoch darin, daß er zur Aufstellung von Retabeln offensichtlich bevorzugt im Bereich der südlichen Niederlande verwendet wurde.⁴⁹³

Die Darstellungen entstanden im Zeitraum von etwa 1460/70 bis 1630. Sie erscheinen gut ein halbes Jahrhundert nach der Einführung des Möbeltyps an sich und sind zuerst in der Buchmalerei zu finden.⁴⁹⁴ Ihnen folgen erst seit etwa 1500 zahlreiche weitere Wiedergaben, nun auch in der Tafelmalerei und in Schnitzreliefs. Die größte Darstellungsdichte wird in der ersten Jahrhunderthälfte, besonders um 1520/30, erreicht. Interieurdarstellungen von Abel Grimmer und Hendrijk van Steenwijk d. J. bilden um 1620/30 den Endpunkt.⁴⁹⁵ Die meisten Darstellungen von Stollenschränken mit Retabeln entstanden demnach in der Periode der allgemein größten Verbreitung und Beliebtheit des Möbeltyps.⁴⁹⁶ Vergleicht man

den Zeitraum der Darstellungen mit dem schriftlichen Nennungen - 1514 bis 1646⁴⁹⁷ -, so zeigt sich, daß die bildlichen Belege bereits einige Jahrzehnte eher entstanden.⁴⁹⁸ Es scheint daher, als dokumentierten die Bilder diese Form der Aufstellung von religiösen Bildwerken bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt.⁴⁹⁹

Sowohl die schriftlichen als auch die bildlichen Quellen überliefern unterschiedliche Raumtypen, in denen Stollenschränke mit Retabeln aufgestellt wurden: In den meisten Darstellungen befinden sie sich in Wohnstuben⁵⁰⁰, es gibt aber ebenfalls Belege für große Säle⁵⁰¹ und Klosterzellen.⁵⁰² In einem Bild ist der Stollenschrank mit kompletter Altarausstattung auch inmitten einer Hauskapelle plaziert.⁵⁰³ Abgesehen von dieser einen Darstellung stehen sie ansonsten stets an der Wand.⁵⁰⁴ Es gibt keinen speziellen Platz innerhalb des Raumes, an dem sie bevorzugt erscheinen. Da sie oft nur ausschnittsweise⁵⁰⁵, von der Seite⁵⁰⁶ oder im Dunkel des Hintergrundes⁵⁰⁷ dargestellt werden, müssen sie vertraute Einrichtungsgegenstände gewesen sein, die noch bei unvollkommener Wiedergabe erkannt wurden.⁵⁰⁸

In Format, Grundriß, Konstruktion, Dekoration und Ausstattung repräsentieren sie unterschiedliche Typen, die sich im Stil der Zeit wandeln und die sich in keiner Weise von den Stollenschrankdarstellungen mit profanem Gut wie Geschirr unterscheiden.⁵⁰⁹ Die Austauschbarkeit der Kostbarkeiten, die auf den Schränken ausgestellt sind, wird vor allem bei den Darstellungen deutlich, die in zwei Versionen vorliegen und von denen eine den Stollenschrank mit Geschirr, die andere hingegen mit einem Retabel zeigt.⁵¹⁰ In manchen Bildern ist außerdem die gemeinsame Aufstellung von profanem Geschirr und einem religiösen Bildwerk wiedergegeben.⁵¹¹

Die Mehrzahl der hier untersuchten Stollenschrankdarstellungen entspricht dem einfachen Typ mit rechteckigem Grundriß.⁵¹² Seit dem frühen 16. Jahrhundert mehren sich dann auch Darstellungen von Stollenschränken auf polygonalem Grundriß, sogenannten Erkerschränken.⁵¹³ Die hinteren Stollen können durch ein rückwärtiges Brett versteift sein, während die Frontstollen entweder durchgeführt oder zu Abhänglingen verkürzt sind. Die Mehrzahl der Stollenschränke hat im Verhältnis zu den dargestellten Personen und Gegenständen realistische Maße, die denen der Originale entsprechen. Nur wenige sind derart überproportioniert, daß ihre Deckplatte weit oberhalb der Kopfhöhe der Personen liegt.⁵¹⁴ Es handelt sich fast ausnahmslos um ungefaßte Möbel⁵¹⁵, die oft im Verband mit einer einheitlichen Raumausstattung stehen und dieser in der Gestaltung angepaßt sind, so daß sie sich weder durch besondere Schlichtheit noch durch augenfälligen Reichtum abheben.⁵¹⁶ Die Darstellungen, in denen ihre Gestaltung detailliert wiedergegeben und der Schrankkörper nicht von einer Decke verhüllt ist⁵¹⁷, weisen alle gebräuchlichen Dekorationsformen auf. Unter ihnen überwiegen zunächst unverzierte Füllungen⁵¹⁸ neben solchen mit Faltenwerk⁵¹⁹ und Maßwerk⁵²⁰; im 16. Jahrhundert mehren sich die dar-

gestellten Dekorationsformen, nun gibt es häufiger auch Rankenwerk⁵²¹, figürliche Gestaltungen⁵²² und Profilierungen⁵²³; X-Füllungen werden nur einmal wiedergegeben.⁵²⁴

Der Stollenschrank erscheint meist ohne weitere Aufbauten; nur selten ist er mit einem hölzernen Baldachin⁵²⁵ oder mit einer rückwärtigen Stufe⁵²⁶ versehen, ohne daß sich daraus jedoch eine Konsequenz für den ausgestellten Retabeltyp oder für die Bedeutung der Anlage ergäbe.⁵²⁷

Decken und Kerzenleuchter gehören nach Aussage schriftlicher Quellen zu gebräuchlichen Accessoires eines Stollenschrankes.⁵²⁸ Dies bestätigen auch die Darstellungen.⁵²⁹ Sie geben der Anlage einen altarähnlichen Charakter, erscheinen im Bild aber dennoch keinesfalls nur auf Stollenschränken mit Retabeln, sondern genauso auf jenen mit Geschirr.⁵³⁰ Darüber hinaus enthält der vorliegende Katalog zahlreiche Abbildungen, in denen entweder die Decke oder die Kerzenleuchter oder beide zugleich fehlen.⁵³¹ Diese Accessoires werden demnach unabhängig vom aufgestellten Gegenstand verwendet und dienen originär keinesfalls dazu, dem Stollenschrank ein altarähnliches Aussehen zu verleihen. Gleichzeitig ist diese Assoziation bei Stollenschränken, auf denen Retabel aufgestellt sind, aber sicherlich nicht unerwünscht.⁵³²

Die Retabel auf Stollenschränken

Bei den religiösen Bildwerken, die in Darstellungen auf Stollenschränken wiedergegeben werden, handelt es sich fast ausnahmslos um Retabel. Nur ein Bild zeigt einen Stoffbehang⁵³³ und eines eine skulptierte Marienfigur⁵³⁴. Die Retabel entsprechen formal denen, die auch in Kirchendarstellungen erscheinen.⁵³⁵ Unterschiede bestehen zum einen im kleineren Format, das den geringeren Abmessungen des Raumes und des Stollenschrankes angepaßt ist.⁵³⁶ Zum anderen ist die Mehrzahl der Retabel bemalt und nicht geschnitzt, während ansonsten - sowohl in Darstellungen von Kirchen als auch von Hauskapellen - Schnitzretabel häufig wiedergegeben werden.⁵³⁷ Dieser Befund steht im Gegensatz zu der verbreiteten Auffassung, daß die zahlreichen kleinformatigen Schnitzretabel, die im Original erhalten sind, privat gebraucht wurden.⁵³⁸ Da die Bevorzugung bemalter Retabel aber offensichtlich auf einer Darstellungsgewohnheit ohne tiefere Bedeutung beruht⁵³⁹, zeigt sich hier vermutlich eher ein Defizit in der Überlieferung eines Retabeltyps und seiner Verwendung in den Darstellungen.⁵⁴⁰

Die frühesten Darstellungen von Retabeln auf Stollenschränken entstehen mehr als 50 Jahre später als die von Retabeln auf Kirchenaltären.⁵⁴¹ Zeigen diese zunächst oft schematische und durch ihren einfarbigen Hintergrund altertümliche Retabeltypen, so entsprechen jene nun fast ausnahmslos den zeitgenössischen Typen mit natürlicher Raumgestaltung und vielfältigen Umrißformen.⁵⁴² Flügelretabel⁵⁴³ werden ebenso wiedergegeben wie einteilige Werke⁵⁴⁴; es gibt Darstellungen von Retabeln mit Balda-

chin und Velen⁵⁴⁵, von Adikularetabeln und einmal von einem Turmretabel.⁵⁴⁶ In einem Schnitzrelief schließlich werden sogar zwei übereinandergestellte Retabel wiedergegeben, wie man sie sonst nur aus Darstellungen von Kirchen kennt.⁵⁴⁷ Die Größen und Umrisse der Retabel differieren erheblich. Das Spektrum reicht von sehr kleinen, rechteckigen oder rundbogigen Tafeln⁵⁴⁸ bis hin zu raumbherrschenden Retabeln in aufwendigen Umrißformen⁵⁴⁹, ohne daß sich ein Unterschied in der Art der Präsentation oder Funktion (s.u.) ableiten ließe.⁵⁵⁰ Die Form der Aufstellung variiert ebenfalls. Zumeist sind die Retabel unabhängig von ihrem Typ und der Wiedergabe einer Predella frei auf der Deckplatte des Stollenschrankes aufgestellt; zwei Tafeln sind auch einfach schräg gegen die Wand gelehnt.⁵⁵¹ Die meisten Retabel sind dem Stollenschrank in der Breite angemessen⁵⁵², und wenige erwecken darüber hinaus den Eindruck, als seien sie fest mit dem Schrankkörper verbunden.⁵⁵³ Da die Schreiner („scrinewerkers“) die meisten Bildtafeln anfertigten⁵⁵⁴ und ihnen zugleich erlaubt wurde, Stollenschränke, die als Altar genutzt werden („outaerwijs“) für privaten Gebrauch anzufertigen⁵⁵⁵, scheint es denkbar, daß sie gemeinsam mit den Stollenschränken passende Bildtafeln vorfertigten, die dann von Malern fertiggestellt wurden.⁵⁵⁶ Möglicherweise wurden auf diese Weise sogar ganze Raummöblierungen einschließlich des Stollenschrankes mit Retabel einheitlich ausgeführt.⁵⁵⁷

Die Retabel im Bild präsentieren eine breite Palette an Themen⁵⁵⁸, wobei Szenen gegenüber einzelnen Figuren⁵⁵⁹ überwiegen; in wenigen Darstellungen sind die Retabel inhaltslos⁵⁶⁰ oder verdeckt⁵⁶¹. In Darstellungen christlicher Haushalte erscheinen meist konventionelle Themen - neben einer Mehrzahl an Kreuzigungsbildern⁵⁶² vornehmlich weitere Szenen aus dem Leben und der Passion Christi.⁵⁶³ Ungeachtet dieser überwiegend traditionellen Inhalte werden die Bilder im Bild bisweilen aber trotzdem dazu genutzt, eine weitere innerbildliche Ebene einzuführen.⁵⁶⁴ Gut zwei Drittel der vorliegenden Darstellungen zeigen Szenen aus dem Leben Christi und Marias.⁵⁶⁵ Die Inhalte der Retabel im Bild werden daher der Zeit sub Lege angepaßt. Die Anzahl möglicher Varianten ist dabei annähernd ebenso groß wie die der vorliegenden Darstellungen. Die verschiedenen Möglichkeiten können daher nur exemplarisch erwähnt werden:⁵⁶⁶ Das Bild im Bild kann in typologischer Beziehung zur Hauptszene stehen⁵⁶⁷ oder symbolisch bzw. antitypisch auf deren Protagonisten verweisen⁵⁶⁸. Künftige Ereignisse können vorweggenommen oder typologisch angedeutet sein.⁵⁶⁹ In einem Bild des Marienodes wird der Übergang vom Alten zum Neuen Bund in der Verbindung der Zehn Gebote mit dem Kruzifix versinnbildlicht.⁵⁷⁰ Häufig steht das alttestamentliche Retabel ohne weitergehende Bezüge stellvertretend für ein neutestamentliches Bild, wie es in einem entsprechenden christlichen Haushalt stünde.⁵⁷¹ Darstellungen von Retabeln in profanem Ambiente sind inhaltlich ausgesprochen vielfältig, und sie werden freier im Kon-

text des Bildes verwendet als die Mehrzahl der Retabeldarstellungen in Kirchenräumen.⁵⁷² Dies hängt vermutlich unmittelbar mit der Verwendung der Werke an sich zusammen, denn es zeigt sich, daß alle Retabeldarstellungen, die subtilere Aussagen enthalten, in kleinformatigen Bildern dargestellt werden⁵⁷³, deren Verwendung sicherlich im privaten Bereich lag bzw. in Stundenbüchern⁵⁷⁴, die grundsätzlich zum persönlichen Gebrauch des Auftraggebers dienten.⁵⁷⁵ So scheint sich hier eine Sphäre zu eröffnen, in der individuelle Anliegen der Besitzer ebenso wie die Imagination der Künstler jenseits offizieller Konventionen Ausdruck finden können.⁵⁷⁶

Die Funktion der Anlagen

Der Überblick zeigt, daß es für die Darstellung von Stollenschränken mit Retabeln keine erkennbaren Regeln gibt - weder in Hinblick auf den Aufstellungs-ort noch in Hinblick auf die Gestaltung. Es wird vielmehr deutlich, daß sich die Stollenschränke sowohl formal als auch in der Ausstattung mit Decken und Kerzenleuchtern nicht von jenen unterscheiden, auf denen profane Kostbarkeiten dargestellt werden. Manche Bilder belegen sogar die direkte Austauschbarkeit der aufgestellten Gegenstände, sei es Geschirr, ein Retabel oder beides zugleich. Die Retabel selbst entsprechen formal einem breiten Spektrum an Typen, die sich nicht wesentlich von denen unterscheiden, die auf Kirchenaltären dargestellt werden. Ihre Inhalte sind vielfältig und werden darüber hinaus variationsreich im Kontext des Bildes verwendet. Auf Grund dieses phantasievollen Umgangs mit entsprechenden Anlagen im Bild stellt sich die Frage nach ihrer eigentlichen Funktion.

Die Anlagen erwecken zweifelsohne einen altarähnlichen Eindruck, der durch Decken und Kerzenleuchter - einmal sogar durch die Befestigung seitlicher Velen⁵⁷⁷ - zusätzlich verstärkt werden kann. Die Vorstellung, daß Stollenschränken ein sakraler Charakter zukommt, wird außerdem durch zwei weitere Darstellungen unterstützt: In einer Kopie der Darbringung im Tempel von Rogier van der Weyden erscheint an Stelle des bilderlosen Tempelaltars im Original ein Stollenschrank⁵⁷⁸; und in einer Verkündigung von Goswin van der Weyden steht anstatt eines Altarblockes ein Stollenschrank in einer Hauskapelle, eingefast von Altarsäulen, die sonst allein in Kirchendarstellungen zu sehen sind.⁵⁷⁹ Einen unbestreitbaren Beleg für diese These liefert schließlich die Nachricht von einem Zunftstreit zwischen Zimmerleuten und Schreibern, der 1466 in Brügge verhandelt wurde.⁵⁸⁰ Er führte dazu, daß den Schreibern verboten wurde, jegliches Mobiliar für geweihte Orte anzufertigen. Zugleich wurde ihnen aber ausdrücklich erlaubt, Stollenschränke, die als Altäre genutzt werden („dreschooren outaerwijs“), für profane Räume herzustellen.⁵⁸¹ Stollenschränke konnten also explizit für einen altarartigen Gebrauch produziert werden.

Überträgt man diese Kenntnisse über den Stollenschrank jedoch auf die vorliegenden Darstellungen,

so ergibt sich ein abweichender Eindruck: Unter der großen Zahl von Darstellungen gibt es nur drei (von denen zudem zwei zusammengehören), in denen der Stollenschrank mit dem Retabel tatsächlich altarähnlich genutzt wird, indem eine Person betend davor niederkniet.⁵⁸² In der verbleibenden Anzahl von mehr als sechzig Darstellungen hingegen ist die Anlage lediglich ein Einrichtungsgegenstand, dem zwar bisweilen eine hervorgehobene Position innerhalb des Raumes zukommt, der aber gänzlich unbeachtet ist.⁵⁸³ Dies erstaunt umso mehr in den Darstellungen, in denen eine Person bei der Andacht wiedergegeben ist - zweimal eine Nonne⁵⁸⁴ und fast zwanzigmal Maria in der Szene der Verkündigung⁵⁸⁵. Stets drehen die Frauen dem Stollenschrank mit dem Retabel den Rücken zu und konzentrieren sich statt dessen auf ihre Lektüre im Stundenbuch.⁵⁸⁶ Vornehmlich die Darstellungen unter ihnen, in denen das Gebet vor einem veritablen Altar oder einem weiteren Bild verrichtet wird, obwohl ein Stollenschrank mit einem Retabel vorhanden ist, zeigen deutlich, daß die Anlage hier offensichtlich nicht altarähnlich genutzt wird.⁵⁸⁷ So scheint es, als überwiege bei ihrer Darstellung der Aspekt der Repräsentation, nicht zuletzt auch der Schaulust gegenüber dem Betrachter des Bildes, dem durch die Inhalte der Retabel im Bild bisweilen eine zusätzliche Information vermittelt wird.⁵⁸⁸ Die herausragende Bedeutung ihres Repräsentationswertes wird in jenen Darstellungen augenfällig, in denen das Retabel austauschbar oder gemeinsam mit Geschirr wiedergegeben wird.⁵⁸⁹ Vermutlich kann man es sich so vorstellen, daß das jeweils kostbarste Gut unabhängig von seinem Charakter auf dem Stollenschrank ausgestellt wurde. Ein weiteres Indiz ist darin zu sehen, daß Stollenschränke ja zunächst zur Aufstellung von profanen Kostbarkeiten dienten und die mögliche sakrale Überhöhung erst Jahrzehnte später erfolgte.⁵⁹⁰ Schließlich zeigen die schriftlichen Nennungen, daß es für die Anlagen aus Stollenschrank und Retabel keine feststehende Bezeichnung gab, die etwa dem Begriff *Hausaltar* entspräche.⁵⁹¹ Statt dessen werden die Bestandteile nacheinander aufgezählt, wobei der Stollenschrank stets als „tresor“, „trisoir“ etc. erscheint, unabhängig davon, ob ein religiöses Bildwerk folgt oder Geschirr.⁵⁹² Weitere Argumente, die zeigen, daß die altarähnlichen Anlagen nicht mit ausgeprägter Ehrfurcht behandelt wurden, liefern die Bilder, in denen der Stollenschrank mit dem Retabel entweder wie ein beliebiges Ausstattungsstück behandelt wird, das nach Art eines Einbauschrankes exakt in die Möblierung des Raumes eingepaßt wird⁵⁹³ oder in denen der Stollenschrank derart überlängert ist, daß seine Deckplatte weit oberhalb der Kopfhöhe der Personen liegt. Auf diese Weise kann er zwar gut gesehen werden (sic!), seine Deckplatte kann aber nicht als *Altarmensa* genutzt.⁵⁹⁴ Der Gebrauch als Stauraum für Bücher und Schreibutensilien wie er in der Studierstube des hl. Markus von Simon Bening zu sehen ist⁵⁹⁵, läßt sich ebenfalls nicht ohne Bedenken mit einem altarähnlich genutzten Möbel verbinden. Ein überaus ungezwungener

Umgang mit der Anlage offenbart sich schließlich in der Miniatur der Sterbestunde Isabelles de Lalaing, in der sich ein Mann, vermutlich der Sohn der Sterbenden, nicht nur lässig auf dem Stollenschrank mit einem Kreuzigungsbild abstützt, sondern diesen zugleich als Ablage nutzt.⁵⁹⁶

Zwei scheinbar widersprüchliche und zugleich unbestreitbare Beobachtungen stehen sich demnach gegenüber: Einerseits die hohe Wertschätzung des Stollenschrankes, der in Darstellungen als einziges Möbel mit religiösen Bildwerken wiedergegeben wird, der auf Grund von Quellen ausdrücklich zum Gebrauch nach Art eines Altares vorgesehen sein konnte und in dieser Form dargestellt wird. Andererseits der freie und unbefangene Umgang mit entsprechenden Anlagen im Bild, ihre Doppelnutzung als *Altar* und als Schrank, ihre Austauschbarkeit mit rein profanen Anlagen und vor allem die Seltenheit, mit der sie tatsächlich der Andacht dienen. Eine Lösung dieses vermeintlichen Widerspruchs ist allein darin zu finden, daß dieser in der spätmittelalterlichen Religionspraxis überhaupt nicht gesehen wurde.⁵⁹⁷ Man muß davon ausgehen, daß die Religionsausübung, vor allem im privaten Bereich, nicht annähernd so feierlich gestaltet und streng reguliert war, wie es in heutiger Auffassung bisweilen erscheint.⁵⁹⁸ Die Integration religiöser Gegenstände und Ikonographie in den Alltag war vielmehr derart selbstverständlich⁵⁹⁹, daß ein in heutiger Sicht vermeintlich respektloser oder nachlässiger Umgang vermutlich als normal empfunden wurde. Johan Huizinga hat die untrennbare Symbiose von Sakralem und Profanem im spätmittelalterlichen Alltag der alten Niederlande, die sich beispielhaft in der Verwendung von Stollenschränken mit Retabeln offenbart, treffend charakterisiert:

„Das ganze Leben war so von der Religion durchtränkt, daß der Abstand zwischen dem Irdischen und dem Heiligen jeden Augenblick verloren zu gehen drohte. Empfängt einerseits jede Verrichtung des gewöhnlichen Lebens in heiligen Augenblicken höhere Weihe, so bleibt andererseits das Heilige durch seine unlösbare Verbindung mit dem täglichen Leben ständig in der Sphäre des Alltäglichen.“⁶⁰⁰

Buffets mit Retabeln

Obwohl die Anlagen aus Stollenschrank und Retabel typisch sind für die Übergangszeit vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit, fanden sie doch von der zweiten Hälfte des 16. bis etwa zur Mitte des 17. Jahrhunderts in abgewandelter Form noch eine reiche Nachfolge. Diese Anlagen überschreiten den zeitlichen Rahmen der Arbeit, ihre Darstellungen sollen aber dennoch knapp charakterisiert werden, da sie die bisher geschilderte Entwicklung nicht nur fortsetzen, sondern auch abschließen. Der Stollenschrank wandelte sich zum sogenannten offenen Buffet, das in zahlreichen Varianten hergestellt wurde.⁶⁰¹ Unterschiede zum Vorgänger bestehen im größeren Volumen und in der Gestaltung des Ober-

teils: Der Schrankkörper ist nun in der Vorderfront ebenfalls in ein offenes Gestell aufgelöst, das dem unteren oftmals gleicht und über einem breiten Zwischengesims ansetzt; in seinem rückwärtigen Teil befindet sich nach wie vor ein mehr oder minder breiter und tiefer Schrankkörper.⁶⁰² Von 1555 an liegen Darstellungen dieses Möbeltyps mit Retabeln vor, die die ältere Tradition zunächst unmittelbar fortsetzen und allein in Hinblick auf den Möbeltyp modernisiert sind⁶⁰³; der Inhalt der Bilder im Bild ist oftmals alttestamentlich und erweitert den Kanon des bisher Dargestellten.⁶⁰⁴ Um 1600 wandelt sich dann auch die Bedeutung der Anlage, denn das offene Buffet mit einem Tafelbild erscheint nun in den zahlreichen südniederländischen Interieurs, die keine konkrete Szene mehr zeigen, innerhalb derer das Bild im Bild eine Aussage übernehmen könnte. Hier sind sie vielmehr einbezogen in eine prächtige Raumausstattung, in der das Bild nur noch eines unter vielen ist, die ringsum an den Wänden hän-

gen.⁶⁰⁵ Diese Nivellierung macht sich zugleich in der gedrängten Fülle aufwendigen Mobiliars und in der Präsentation des offenen Buffets bemerkbar, das durch nichts mehr an eine altarartige Anlage erinnert. Die Exklusivität, mit der zuvor Retabel nur auf Stollenschränken erscheinen, wird durchbrochen, denn einige Bilder geben nunmehr auch Retabel wieder, die auf kommodenartigen Möbeln aufgestellt sind.⁶⁰⁶ Die endgültige Profanierung und inhaltliche Verfügbarkeit der Anlagen zeigt sich beispielhaft in einem Gemälde von Franz Francken d. J. Seine Darstellung der Szene *Achilles wird unter den Töchtern des Lycomedes entdeckt* ist in einem typischen zeitgenössischen Interieur angesiedelt, in dem das offene Buffet folgerichtig ein Bild mythologischen Inhalts trägt.⁶⁰⁷ Der schon von jeher repräsentative Charakter der ursprünglich religiös motivierten Anlage hat sich endgültig verselbständigt und ist nun in beliebigem Kontext verfügbar.⁶⁰⁸

ZUSÄTZLICHE BESTANDTEILE DER RETABEL

DIE PREDELLA

Predellendarstellungen sind in den vorliegenden Bildern zunächst wenig augenfällig.⁶⁰⁹ Diese Beobachtung steht in Einklang mit dem Bestand an Originalen, der nicht annähernd so viele Predellen wie Retabel umfaßt und mit der daraus abgeleiteten Schlußfolgerung, daß die Predella kein essentieller Bestandteil eines altniederländischen Retabels war.⁶¹⁰ In den meisten Bildern werden Predellen gar nicht wiedergegeben, vielfach sind außerdem die Ansätze der Retabel und folglich auch die Predella vollständig verdeckt.⁶¹¹ Ihre Darstellung erfolgt nach Belieben, die Häufigkeit ihrer Wiedergabe nimmt jedoch nach 1500 zu.⁶¹² Parallel dazu zeichnet sich eine formale Entwicklung ab.

Die formale Gestaltung

Predellen erscheinen zunächst als schmale, oft nur sparsam bearbeitete Sockel. Mit der Zeit wandeln sie sich jedoch zu immer höheren und differenzierter gestalteten Untersätzen.⁶¹³ Die Anzahl präzise dargestellter Predellen ist jedoch auch im 16. Jahrhundert gering: Nur einmal ist eine Predella wiedergegeben, die die für Schnitzretabel der Zeit typische Zweiteilung in eine *prédelle haute* und eine *prédelle basse* erkennen läßt⁶¹⁴, und lediglich zwei Darstellungen zeigen eine komplett durchgestaltete Predella mit Flügeln.⁶¹⁵ In der Mehrzahl sind sie auch zu dieser Zeit einfarbig gefaßt und profiliert. Motivisch gestaltete Predellen bilden demgegenüber die Minderheit und sind von sehr heterogenem Erscheinungsbild.

Motivisch gestaltete Predellen

Geschnitzte Predellen

Die meisten der motivisch gestalteten Predellen sind geschnitzt und zumeist komplett vergoldet. Von ihnen können besonders jene gut mit Originalen verglichen werden, die mit einem Maßwerkfries verziert sind.⁶¹⁶ Darstellungen solcher Predellen stammen überwiegend aus der Zeit zwischen 1450 und 1500, in der diese Ornamentik ebenfalls Brabanter (vorrangig Brüsseler) Schnitzretabel kennzeichnet.⁶¹⁷ Im Original wie im Bild ist ihre Höhe zunächst oft nur sehr gering, so daß es sich eher um niedrige Sockel oder um Friese handelt, die teilweise in den Corpus integriert sind.⁶¹⁸ Erst seit dem späten 15. Jahrhun-

dert werden deutlich abgesetzte, höhere und differenziert gestaltete Predellen wiedergegeben, bei denen der Maßwerkfries in der Regel am Gesims erscheint.⁶¹⁹ Da diese Predellen ebenfalls fast ausnahmslos in Verbindung mit Schnitzretabeln dargestellt werden, besteht hier eine direkte Übereinstimmung zwischen originalelem Bestand und bildlicher Überlieferung.⁶²⁰ Als späteste Variante sind ihnen Predellendarstellungen aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts beizugesellen, die an Stelle des Maßwerkfrieses ein von Renaissanceformen geprägtes Rankenband zeigen.⁶²¹

In einer etwas jüngeren Form, die in Originalen und in Miniaturen überliefert ist, sind die geschnitzten Predellen durch Arkaden mit eingestellten Figürchen gegliedert.⁶²² Wiederum handelt es sich um Predellen, die unter Schnitzretabeln eingesetzt werden.⁶²³ Szenisch geschnitzte Predellen, die bevorzugt unter Schnitzretabeln verwendet werden und deren Inhalt ergänzen, sind nur in einem Bild, aber in zahlreichen Originalen überliefert.⁶²⁴

Bemalte Predellen

Nach 1500 werden vermehrt Predellen dargestellt, die durch eine auffällige Farbfassung, teilweise in Form einer Marmorierung, gestaltet sind.⁶²⁵ Manchmal werden sie durch vertikale Leisten oder Gesimse aufgelockert, die farblich abgesetzt sind.⁶²⁶ Selten werden die Predellenfelder mit Inschriften versehen.⁶²⁷ Vergleichbare Originale haben sich offensichtlich kaum erhalten.⁶²⁸ Sie wurden vermutlich Opfer der Zerstörungs- und Modernisierungswellen, da ihnen auf Grund ihrer Schlichtheit kein künstlerischer Wert zugemessen wurde, der sicherlich manches Retabel rettete.⁶²⁹

Aufgemalte oder aufgelegte architektonische Gliederungen vor leuchtendem Hintergrund - einen Maßwerkfries oder eine Arkatur - zeigen drei der hier untersuchten Werke. Zwei dieser Predellen befinden sich unter Tafelbildern⁶³⁰, beim dritten⁶³¹ ist das Flügelretabel geschlossen. Mit ihnen können jedoch nur Originale verglichen werden, die sich unter Schnitzretabeln befinden.⁶³²

Figürlich bemalte Predellen sind im Bild ebenfalls rar und von uneinheitlicher Erscheinung. Zeitlich völlig isoliert steht die Apostelpredella in der Gregorsmesse, die dem Frühwerk von Rogier van der Weyden oder dem Meister von Flemalle um 1430 zugeschrieben wird.⁶³³ Sie repräsentiert die früheste

vorliegende Predellendarstellung überhaupt.⁶³⁴ Formal fehlen entsprechende Werke gänzlich, und inhaltlich bieten erst Antwerpener Originale des frühen 16. Jahrhunderts Vergleichsmöglichkeiten.⁶³⁵ Etwa in deren Entstehungszeit, um 1500, datieren die drei figürlich bemalten Predellen unter den Schnitzretabeln in der Utrechter Dominikusvision.⁶³⁶ Da es sich bei diesem Bild jedoch um ein Werk handelt, das auch hinsichtlich der Predellendarstellungen starke Einflüsse aus dem Niederrheingebiet erkennen läßt, liefert es kein repräsentatives Beispiel für altniederländische Predellengestaltung. Das jüngste und zugleich aufwendigste Beispiel einer bemalten Predella im Bild zeigt der Brügger Tempelgang Marias aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁶³⁷ Die Predella ist hier szenisch bemalt, mit Flügeln versehen und formal mit zeitgenössischen Originalen vergleichbar.

Die Funktion

Die dargestellten Predellen zeigen ungeachtet ihrer unterschiedlichen Gestaltung, daß sie ähnliche Zwecke erfüllten. In der Forschung wurden wiederholt zwei praktische Funktionen der Predella hervorgehoben. Zum einen diene sie zur Erleichterung der Flügelöffnung, zum anderen erhöhe sie den Corpus, der somit gut sichtbar und zugleich weniger durch Ruß gefährdet sei.⁶³⁸ Tatsächlich weisen die vorliegenden Darstellungen von Flügelretabeln ebenfalls in der Mehrzahl Untersätze auf⁶³⁹, sie sind jedoch teilweise so schmal und ungestaltet, daß man zögert, sie als Predella zu bezeichnen.⁶⁴⁰ Dennoch bestätigen diese Bilder die zweckmäßige Verbindung von Predella und Flügelretabel.

Andererseits weisen aber auch einteilige Altaraufsätze komplett ausgebildete Predellen auf.⁶⁴¹ Offensichtlich werden sie hier im Sinne der zweiten Funktion dargestellt, das Retabel hinter den Altargeräten zu erheben.⁶⁴² Schutz vor Kerzenruß kann jedoch keine der im Bild dargestellten Predellen gewähren, da sie ausnahmslos zu niedrig sind.

Eine liturgische Nutzung zur Reliquienaufbewahrung ist bei originalen Predellen vornehmlich im deutschen Kulturbereich überliefert.⁶⁴³ Für sie gibt es unter den vorliegenden Bildern nur ein Beispiel.⁶⁴⁴ Da dieses zudem in einem Antwerpener Retabel wiedergegeben ist, das für eine schwedische Kirche angefertigt wurde, spiegelt es nicht zwangsläufig einen altniederländischen Brauch der Reliquienaufbewahrung wider.⁶⁴⁵

Eine Ergänzung des Retabelinhalts können grundsätzlich nur die wenigen figürlich gestalteten Predellen bieten.⁶⁴⁶ In den Darstellungen trifft dies allein auf die beiden szenisch gestalteten Predellen zu⁶⁴⁷, während die Predellen mit Figurenreihen vom Inhalt des Retabels unabhängig sind. Für beide Varianten gibt es zeitgenössische Originalbeispiele.⁶⁴⁸

Offensichtlich wurden Predellen nicht als wesentlicher Bestandteil eines Retabels erachtet und daher im Bild nur selten detaillierter ausgeführt. Sie sind jedoch bei einem Großteil der Flügelretabel darge-

stellt, da sie in der Praxis deren Öffnung erleichtern. Eine weitere Funktion, die allen Retabeltypen dient, ist in der Erhöhung des Altarbildes über die Altargeräte erkennbar. Formal zeichnet sich tendenziell eine Entwicklung zu detaillierterer Ausgestaltung und größerer Höhe ab. Die Anzahl von Predellendarstellungen mit Ornamentik oder Figurenschmuck ist dennoch gering. Unter ihnen überwiegen deutlich ornamentale, insbesondere geschnitzte architektonische Friese gegenüber figürlichen Inhalten. Ein inhaltlicher Bezug zwischen Predella und Retabel ist nur ausnahmsweise erkennbar. Die insgesamt wenig anspruchsvolle Ausführung der Predellen im Bild erklärt, warum so wenige Originale erhalten sind. Verhältnismäßig günstig ist die Situation heute noch bei Schnitzretabeln, die in situ aufbewahrt werden und deren Predellen oft aufwendiger, d.h. ornamental oder figürlich gestaltet sind. Für Predellen unter bemalten Retabeln hingegen gibt es nur wenige und unzusammenhängende Befunde.⁶⁴⁹ Die Darstellungen vermögen daher einen wertvollen Eindruck zu vermitteln, wie man sich Predellen auch in ihrer bescheideneren Ausführung vorstellen kann. Sie veranschaulichen, daß es seit dem beginnenden 16. Jahrhundert neben geschnitzten Predellen auch eine größere Variationsbreite an Predellen gab, die durch eine Profilierung im Zusammenspiel mit aufwendigerer Farbfassung gestaltet wurden.

RETABELFLÜGEL

Als das typische spätmittelalterliche Retabel gilt im Bereich der alten Niederlande das Flügelretabel.⁶⁵⁰ Originale haben sich hier seit dem späten 14. Jahrhundert erhalten, einige Jahrzehnte später als im deutschen Kulturbereich.⁶⁵¹ In den vorliegenden Darstellungen hingegen werden Flügelretabel erst nach 1450, d.h. mindestens ein halbes Jahrhundert nach ihrem tatsächlichen Aufkommen wiedergegeben.⁶⁵² Die frühesten Beispiele finden sich um 1450/60 in der Buchmalerei, deren frühe Wiedergaben jedoch teilweise unbeholfen wirken und nur fragmentarisch sind, indem entweder nur die kleinen, oberen Flügel für die Mittenerhöhung oder die großen, unteren Flügel dargestellt werden.⁶⁵³ Ab etwa 1470 mehrten sich in diesem Medium dann Wiedergaben von nunmehr zumeist souverän ausgeführten und komplett ausgestatteten, geöffneten Flügelretabeln.⁶⁵⁴ In der Tafelmalerei können ihnen hingegen erst im letzten Jahrhundertviertel zwei entsprechende Darstellungen beigegeben werden.⁶⁵⁵ Trotz diesem generellen Anstieg zur Jahrhundertwende hin steht die Anzahl der Darstellungen von Flügelretabeln im 15. Jahrhundert in keinem Verhältnis zu ihrer tatsächlichen Verbreitung. Darüber hinaus handelt es sich ausschließlich um Retabel in Kirchen und nicht um solche in profanem Ambiente. Dies ändert sich nach 1500 grundsätzlich, denn nunmehr weisen etwa ein Drittel aller Retabeldarstellungen Flügel auf.⁶⁵⁶ Dieser Wandel erklärt sich allein mit veränderten Darstellungsgewohnheiten, die generell zu größerer Realitätsnähe tendieren, nicht aber durch ein vermehr-

tes Aufkommen originaler Flügelretabel.⁶⁵⁷ Im Original wie im Bild zeichnet sich im Gegenteil zu dieser Zeit ein Zuwachs an Formen und Typen ab, unter denen das Flügelretabel nur eine, wenn auch zunächst besonders verbreitete Variante repräsentiert.⁶⁵⁸ Für das 15. Jahrhundert gilt entsprechend, daß die Retabel nicht deshalb ohne Flügel wiedergegeben werden, weil die Originale ebenfalls flügellos waren, sondern weil hier eine Darstellungskonvention vorherrscht, derzufolge das Retabel zeichenhaft auf den Corpus beschränkt ist.⁶⁵⁹ Noch bis ins 16. Jahrhundert hinein ist sie in verschiedenen Retabeldarstellungen lebendig.⁶⁶⁰

Die Gestaltung

Die Bezeichnung *Flügelretabel* ist sehr allgemein und umfaßt eine breite Palette von Typen. Grundsätzlich kann der Mittelteil eines Flügelretabels geschnitten oder bemalt sein. Bei Kircheninterieurs halten sich die Darstellungen insgesamt in etwa die Waage, im 15. Jahrhundert überwiegen jedoch Bilder mit geschnitzten und im 16. Jahrhundert jene mit bemalten Flügelretabeln.⁶⁶¹ In Darstellungen profaner Räume erscheinen hingegen fast ausnahmslos bemalte Flügelretabel.⁶⁶²

Der Großteil der Retabel - im Original wie im Bild - ist in der Mitte erhöht. Die Flügel können daher entweder einteilig oder zweigeteilt sein, mit einem großen, unteren Flügelpaar und einem kleineren für die Mittenerhöhung. Beide Varianten werden bei den in der Mitte rechteckig erhöhten Flügelretabeln des 15. Jahrhunderts im Original verwendet und im Bild wiedergegeben - Darstellungen einteiliger Flügel überwiegen bei bemalten, jene zweigeteilter Flügel bei geschnitzten Retabeln.⁶⁶³ Bei Retabeln mit geschweiften Umrißformen, die gegen 1500 aufkommen, wird die Zweiteilung der Flügel, die zuvor wegen der ungünstigen Gewichtsverteilung notwendig war, überflüssig, so daß auch im Bild nun nur noch einteilige Flügel den Corpus flankieren.⁶⁶⁴

Wie bei den Originalen werden die Flügel im Bild meist von der gleichen Rahmenleiste eingefasst wie der Corpus, selbst wenn sie in unterschiedlichen Techniken gefertigt sind.⁶⁶⁵ Eine solche Verbindung unterschiedlicher Techniken ist bei Retabeln mit geschnitztem Corpus nahezu die Regel, da deren Flügel fast immer bemalt sind.⁶⁶⁶ Originale Retabel, die flügelübergreifend geschnitten sind, bilden im Bereich der alten Niederlande hingegen die Ausnahme, für die hier vier Darstellungen angeführt werden können.⁶⁶⁷ Flügel an Tafelbildern sind grundsätzlich bemalt.⁶⁶⁸

Die Flügel werden im Bild nur selten dazu genutzt, die Darstellungen im Zentrum inhaltlich zu ergänzen. Ihre Innenansichten sind oft entweder verdeckt⁶⁶⁹ oder einfarbig gefaßt.⁶⁷⁰ Solche monochromen Flügel sind im Original nur selten erhalten, vermutlich weil ihnen kein eigenständiger Wert beigemessen wurde.⁶⁷¹ Der Anzahl ihrer Darstellungen nach waren sie jedoch - gemeinsam mit den etwas häufiger überlieferten Flügeln, die mit einem

Text versehen sind⁶⁷² - vermutlich allgemein verbreitet. In Wiedergaben beschrifteter Flügel sind die Texte teilweise lesbar und im Zusammenhang mit der Figur oder der Szene im Zentrum verständlich.⁶⁷³ Zeigen die Flügel figürliche Darstellungen, so handelt es sich meist um nicht näher bestimmte Heilige, die bei komplett bemalten Retabeln vor derselben Kulisse erscheinen wie die Szene im Zentrum.⁶⁷⁴ Darstellungen von Stiftern, wie sie auf Flügeln originaler Retabel verbreitet waren, fehlen hingegen fast vollständig.⁶⁷⁵ Eine Szenenabfolge über die Flügel hinweg ist nur bei detaillierteren Retabeldarstellungen seit dem späten 15. Jahrhundert überliefert.⁶⁷⁶ Sie findet sich hier wie bei den Originalen sowohl bei geschnitzten als auch bei bemalten Werken. Trotz dem komplexen Programm und der detaillierten Wiedergabe läßt sich aber keine dieser Darstellungen direkt mit einem originalen Vorbild verknüpfen.

Außenansichten/Geschlossene Flügelretabel

Bisher wurden Darstellungen geöffneter Flügelretabel besprochen. Seit etwa 1480, wiederum in der Buchmalerei beginnend, gibt es aber ebenfalls Abbildungen ihrer Außenansichten, die teilweise so detailliert wiedergegeben sind, daß sogar die Art des Verschlusses erkennbar ist.⁶⁷⁷ Der Grund für ihre Wiedergabe ist mit der größeren Realitätsnähe der Retabeldarstellungen seit dem späten 15. Jahrhundert zu erklären. Eine andere, beispielsweise liturgische Erklärung, warum ein Retabel offen oder geschlossen dargestellt ist, läßt sich hingegen nicht erkennen.⁶⁷⁸ Deutlich wird dies vor allem bei den Szenen, in denen offene und geschlossene Retabel gemeinsam dargestellt sind.⁶⁷⁹

Die Funktion

Flügelretabel dienen grundsätzlich zum Verdecken des in der Regel inhaltlich hervorgehobenen, oft auch materiell kostbaren Zentrums.⁶⁸⁰ Diese Aufgabe konnte allerdings ebenso von Velen übernommen werden.⁶⁸¹ In der kunsthistorischen Literatur wird außerdem betont, daß der besondere Reiz und eigentliche Zweck des Flügelretabels in der Wandelbarkeit seiner Schauseite liege, die eine inhaltliche Steigerung durch Öffnung vom Alltag zum Sonntag und Feiertag erlaube.⁶⁸² Keine Darstellung eines Retabels liefert jedoch für eine entsprechende Aussage Anhaltspunkte: Hier zeigt sich vielmehr, daß die längste Zeit des 15. Jahrhunderts gar keine Flügelretabel im Bild dargestellt werden, obwohl sie im Original seit längerem eingeführt waren und obwohl es sich meist um Darstellungen von Retabeln handelt, die im Original sicherlich mit Flügeln versehen gewesen wären.⁶⁸³ Als Flügelretabel um 1500 dann vermehrt im Bild erscheinen, ist die Wiedergabe ihres Zustandes - offen oder geschlossen - offensichtlich beliebig und in keinem Bild ausdrücklich thematisiert. Die häufige Darstellung von Flügelretabeln in profanem Ambiente, wo die Wandelbarkeit der

Schauseite keine Rolle spielt, spricht ebenfalls gegen die besondere Bedeutung dieses Aspektes.⁶⁸⁴ Natürlich kann aus diesen Beobachtungen nicht die Schlußfolgerung abgeleitet werden, daß altniederländische Flügelretabel grundsätzlich nicht im Sinne einer Bedeutungssteigerung innerhalb des Kirchenjahres eingesetzt wurden. Sie zeigt aber deutlich, daß dieser Nutzung - zumindest von Seiten der Künstler - im untersuchten Zeitraum keine besondere Aufmerksamkeit gezollt wird. Die Vermutung, daß Flügel demnach entbehrlich waren und daß die reine Form des Flügelretabels zu dieser Zeit bisweilen losgelöst von ihrer ehemaligen Funktion verwendet wurde, läßt sich ebenfalls mit Hilfe von Originalen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts bekräftigen: Vom Schnitzretabel, das Adriaen van Wesel 1477 für die Kathedrale von s'Hertogenbosch anfertigte, ist bekannt, daß seine Flügel erst nach elf Jahren bestellt wurden.⁶⁸⁵ Ähnliches gilt für das Abendmahlsretabel von Dirk Bouts in Löwen, denn die Außenseiten seiner Flügel wurden erst 19 Jahre (1486) nach seiner Herstellung vergoldet, so daß es erst von diesem Zeitpunkt an wandelbar war, obwohl es bereits vorher genutzt wurde.⁶⁸⁶ Aus dem 16. Jahrhundert gibt es eine Fülle von Flügelretabeln, deren Außenansicht unbearbeitet ist, so daß sie offensichtlich gar nicht zur Schließung vorgesehen waren.⁶⁸⁷ Zwei Retabel von Jean Bellegambe schließlich bewahren zwar die Form des Flügelretabels, da die Flügel aber durch eine aufwendige Rahmung im offenen Zustand fixiert sind, wird der Typ hier offensichtlich sinnentleert tradiert.⁶⁸⁸

Eine Betrachtung der Aufstellungsorte der Flügelretabel führt ebensowenig zu einem markanten Ergebnis, das über ihre Verwendung weiteren Aufschluß gäbe, denn sie werden an verschiedenen Altären und Stellen dargestellt, häufig auf Hochaltären und in profanem Ambiente, aber ebenso in Kapellen, auf Lettner- und Seitenaltären.⁶⁸⁹

Flügel werden bei der Wiedergabe eines Retabels demnach für entbehrlich gehalten, denn sie werden

erst Jahrzehnte nach ihrer realen Einführung im Bild wiedergegeben. Die Gewohnheit, Retabel nur auf ihren Corpus beschränkt darzustellen, wird erst um 1450/60 in der Buchmalerei durchbrochen, deren früheste Darstellungen tatsächlich auf mangelnde Übung hinweisen. Erst im letzten Jahrhundertviertel erscheint das Flügelretabel auch in der Tafelmalerei. Richtig gebräuchlich wird es nach der Jahrhundertwende, als die Retabeldarstellungen generell an Wirklichkeitstreue gewinnen.⁶⁹⁰ Trotzdem läßt sich aus den Darstellungen auch zu dieser Zeit nicht eindeutig ablesen, daß das Flügelretabel der beliebteste Retabeltyp im Bereich der alten Niederlande war. So sind beispielsweise Retabel mit einem geschnitzten Corpus und bemalten Flügeln, die nach der Auffassung von Jacobs das typische altniederländische Retabel repräsentieren, im Bild nur viermal dargestellt.⁶⁹¹ Zudem mehren sich seit 1500 auch Darstellungen anderer Retabeltypen, die grundsätzlich ohne Flügel auskommen.⁶⁹² Die größere Realitätsnähe der Darstellungen führt um 1480 erstmals zur Wiedergabe geschlossener Flügelretabel. Der Zustand - offen oder geschlossen - wird jedoch weiterhin unabhängig von der dargestellten Handlung gewählt, so daß sich keine spezielle liturgische Nutzung des Flügelretabels erkennen läßt. Ebensowenig lassen die Bilder einen bevorzugten Aufstellungsort für Flügelretabel erkennen. Die Inhalte der Retabelflügel sind meist unerheblich, Darstellungen einfarbiger Fassung oder nicht näher gekennzeichnete Figuren überwiegen. Nur jene Flügel erweitern den Retabelinhalt wesentlich, die entweder detaillierte Szenen enthalten, mit denen das Thema im Zentrum ergänzt wird oder die mit einem Text versehen sind. Jede der genannten Gestaltungsmöglichkeiten ist ebenfalls in Originalen überliefert; es zeigt sich jedoch, daß einfarbige bzw. beschriftete Flügel offensichtlich auch im sakralen Bereich gebräuchlicher waren als es dem Originalbestand nach scheint.⁶⁹³

ZUSÄTZLICHER SCHMUCK

Zahlreiche Retabel im Bild werden mit zusätzlichem Schmuck wiedergegeben, der vor oder auf ihnen platziert sein kann.⁶⁹⁴ Deutlich überwiegen Bekrönungen, zu denen Kämmen, Figuren in unterschiedlicher Präsentationsform, Kreuze, Türme und weitere Retabel zählen.⁶⁹⁵

BEKRÖNENDER SCHMUCK

Kämme

Kämme bilden die einfachste, wenn auch nicht die älteste Form der Bereicherung eines altniederländischen Retabels.⁶⁹⁶ Von etwa 1470 an bis ca. 1530/40 erscheinen sie als Zierelement bei Retabeln im Bild.⁶⁹⁷ Zunächst überwiegen Darstellungen von Kämmen auf Schnitzretabeln.⁶⁹⁸ Erst ab etwa 1500 mehren sich ihre Darstellungen auf bemalten Retabeln.⁶⁹⁹ Parallel dazu läßt sich beobachten, daß die Kämmen zunächst nur bei Retabeln in Kirchen erscheinen. Seit dem frühen 16. Jahrhundert gibt es dann ebenfalls Bilder von Retabeln mit Kämmen in profanem Ambiente.⁷⁰⁰

Ihre Darstellungen lassen eine formale Entwicklung erkennen. In den frühen Bildern werden filigrane Maßwerk- oder Lilienkämme dargestellt, die auf den horizontalen Rahmenleisten der zu dieser Zeit noch in der Mitte rechteckig erhöhten Retabel aufgesetzt sind.⁷⁰¹ Im Original haben sich keine Vergleichsbeispiele erhalten, möglicherweise hatten jedoch die allein dokumentarisch überlieferten Kupferornamente, die das Löwener Abendmahlsretabel von Dirk Bouts ehemals schmückten, eine entsprechende Gestalt.⁷⁰²

Anschließend, vornehmlich zwischen 1490 bis 1530, ist die Mehrzahl der Kämmen aus Krabben gebildet.⁷⁰³ Sie folgen den nun überwiegend rundbogigen und geschweiften Umrißformen der Retabel dieser Zeit und gipfeln in einem exponierten Aufsatz, meist einer Kreuzblume oder einer Figur.⁷⁰⁴ Bei Flügelretabeln wird oft nur der Corpus mit einem Kamm versehen.⁷⁰⁵ In den Darstellungen des 15. Jahrhunderts bestehen sie meist aus zahlreichen, relativ kleinen und kompakten Krabben⁷⁰⁶, später hingegen handelt es sich um weniger, dafür aber filigran ausgestaltete und große Gebilde, die nur noch entfernt an die ehemals schlichte Grundform erinnern.⁷⁰⁷ Sie werden im Bild gleichermaßen auf geschnitzten und bemalten Retabeln wiedergege-

ben.⁷⁰⁸ Im Original hingegen lassen sich zum Vergleich zahlreiche Schnitzretabel heranziehen⁷⁰⁹, bemalte Retabel mit Krabbenkämmen bilden hingegen die Ausnahme.⁷¹⁰

Die jüngste Form eines Kammes setzt sich aus antikisierenden Rankenformationen zusammen, in denen sich der zunehmende Einfluß der Renaissanceornamentik bemerkbar macht. Im Bild liegt hierfür nur ein präziser gestaltetes Beispiel vor.⁷¹¹ Ihm können wenige zeitgenössische Originale beigeordnet werden, bei denen es sich jedoch wiederum um Schnitzretabel handelt und nicht, wie im Bild, um ein bemaltes Retabel.⁷¹² Die Verwendung von Kämmen erreicht hiermit einen Endpunkt, da von nun an strengere Rahmenformen aufkommen, die entsprechenden Zierats entbehren.

Die formalen Unterschiede, die sich bei der Darstellung von Kämmen abzeichnen, rühren von stilistischen Wandlungen her. Eine Verbindung zum Typ des Retabels oder seinem Aufstellungsort besteht nicht, den Darstellungen nach wurden Kämmen vielmehr beliebig verwendet.

Figuren

Fast über den gesamten hier untersuchten Zeitraum - von der ersten Darstellung um 1420⁷¹³ bis etwa zur Mitte des folgenden Jahrhunderts, gibt es Darstellungen von Retabeln, die von Figuren bekrönt werden. Nahezu ausnahmslos handelt es sich dabei um Retabel auf Kirchenaltären.⁷¹⁴ Je nach der Umrißform der Retabel erfolgt ihre Aufstellung: Bei rechteckigen Umrißformen stehen die Figuren unmittelbar auf dem Rahmen.⁷¹⁵ Haben die Retabel kurvige Umrißlinien, so überwiegt die Aufstellung auf Konsolen, die aus dem Rahmen herausgearbeitet sind.⁷¹⁶ Seltener werden sie auf Konsolen dargestellt, die an der Rückwand oberhalb des Retabels befestigt sind.⁷¹⁷ Die Ausstattung der Figuren variiert, sie können allein, oder in einer architektonischen Fassung, vor einer Maßwerkwand, in einem Baldachingehäuse oder in einem Turmretabel präsentiert werden.

Im einfachsten Falle werden die Retabel von *Figuren ohne architektonische Rahmung* bekrönt.⁷¹⁸ Oftmals handelt es sich um eine einzelne Figur auf dem Zentrum des Retabels.⁷¹⁹ Da diese in vielen Darstellungen nicht näher gekennzeichnet wird, dient sie dort offensichtlich als Ausstattungselement ohne konkretere inhaltliche Bedeutung.⁷²⁰ In anderen Bildern ist eine Heiligenfigur identifizierbar, die zu-

meist auf den Ort des Geschehens verweist.⁷²¹ Schließlich gibt es noch Darstellungen von Figuren, die das Zentrum flankieren, auf dem sich ein exponierter Aufsatz befindet.⁷²² Bei diesem kann es sich um ein Tabernakelgehäuse⁷²³, einen turmförmigen Aufsatz oder um eine weitere Figur handeln, die oft erhöht aufgestellt ist und von einem Baldachin oder einem Turmretabel umschlossen werden kann (s.u.).⁷²⁴

Der Anteil von Darstellungen, in denen bemalte Retabel von Figuren bekrönt werden, überwiegt deutlich gegenüber Darstellungen von Figuren auf Schnitzretabeln.⁷²⁵ Im Original hingegen sind entsprechend ausgestattete, bemalte Retabel fast gar nicht erhalten⁷²⁶, wohl aber zahlreiche Schnitzretabel.⁷²⁷ Da die Figuren, wie bereits erwähnt, in den Darstellungen nur selten eine inhaltlich bedeutende Funktion haben, gibt es keinen Anlaß, daran zu zweifeln, daß ihre Wiedergabe an originalen Altarausstattungen orientiert ist. Im Vergleich ihrer Fülle in den Darstellungen zum nur mehr bruchstückhaft erhaltenen Originalbestand wird hier demnach das hohe Ausmaß der Zerstörung deutlich.⁷²⁸

Eine eigene Gruppe bilden *bekrönende Kreuzigungsgruppen*.⁷²⁹ Maria und Johannes Evangelist, die das Kreuz flankieren agieren szenisch und werden niemals einzeln dargestellt. Ihre inhaltliche Bedeutung ist größer als die der übrigen Figuren auf Retabeln. Dieser Eindruck wird zum einen durch ihre Größe hervorgerufen⁷³⁰, zum anderen aber auch dadurch, daß die Kreuzigung wesentlich zum Inhalt des Retabels beiträgt, entweder indem sie ihn fortsetzt oder indem sie sein eigentliches Zentrum bildet.⁷³¹ Im Bild werden die Kreuzigungsgruppen stets auf bemalten Retabeln wiedergegeben. Im Original hat sich hingegen m.W. nur eine altniederländische Kreuzigungsgruppe erhalten, die ein Schnitzretabel bekrönt.⁷³²

Für jene Darstellungen, in denen *Figuren auf retabelähnlichen Podesten* ansetzen, gibt es kaum mehr erhaltene Originale.⁷³³ Ihre variationsreichen Wiedergaben füllen demnach in Hinblick auf diese formal und ikonographisch bemerkenswerten Altaraufsätze eine Kenntnislücke.

Drei Darstellungen zeigen bekrönende *Figuren vor einer Maßwerkwand*.⁷³⁴ Insbesondere in der Darstellung des Meisters der Barbaralegende wird deutlich, daß es sich hier um eine eigenständige Präsentationsform handelt.⁷³⁵ Im Original hat sich m.W. kein entsprechender Aufsatz erhalten, gleichwohl gibt es keinen Grund daran zu zweifeln, daß die Bilder eine authentische Form der Figurenaufstellung wiedergeben.

In einer mehrfach dargestellten Variante sind die bekrönenden *Figuren in Baldachingehäusen* eingestellt. Diese befinden sich stets auf dem Zentrum und sind in verschiedenen Formen und Materialien ausgeführt.⁷³⁶ Verhältnismäßig selten ist die Version mit einem zeltähnlichen Baldachin aus Stoff.⁷³⁷ In allen drei vorliegenden Darstellungen bergen sie eine Figur der Muttergottes. Im Original hat sich m.W. kein vergleichbares Exemplar erhalten.⁷³⁸ Die Mehr-

zahl der Darstellungen zeigt hölzerne oder steinerne Baldachingehäuse, die auf dem Zentrum der Retabel stehen.⁷³⁹ Zumeist handelt es sich um polygonale Baldachine, die auf einer festen Rückwand ansetzen.⁷⁴⁰ Sie haben überwiegend die Form eines Turmhelms, seltener sind sie horizontal abgestumpft.⁷⁴¹ Von Turmretabeln (s.u.) unterscheiden sie sich nur durch das Fehlen von Flügeln.⁷⁴² Dennoch kann man bei der Darstellung von flügellosen Baldachingehäusen nicht davon ausgehen, daß es sich um verkürzte Wiedergaben von Turmretabeln handelt⁷⁴³, denn es gibt direkte Vergleichsmöglichkeiten mit Originalen.⁷⁴⁴ Diese haben sich wiederum ausschließlich auf Schnitzretabeln erhalten. In den Darstellungen hingegen sind sie ebenso in Verbindung mit bemalten Retabeln zu sehen.⁷⁴⁵ Die Realitätsnähe dieser Darstellungen kann daher nur noch durch einen schriftlichen Beleg zusätzlich bekräftigt werden.⁷⁴⁶

Fast ebenso oft wie Figuren allein und häufiger als Figuren in Baldachingehäusen werden die *Figuren in Turmretabeln* dargestellt, die sich auf dem Zentrum eines geschnitzten oder bemalten Retabels erheben.⁷⁴⁷ Zumeist sind es sehr filigrane und präzise gestaltete, polygonale Gehäuse, die mit mehrteiligen Flügeln ausgestattet sind. Sind die Bilder auf den Innenansichten ihrer Flügel erkennbar, so zeigen sie meist Szenen, die in Bezug zur Figur im Zentrum stehen. Darüber hinaus besteht manchmal eine inhaltliche Korrespondenz zwischen dem Turmretabel und dem Retabel darunter.⁷⁴⁸ In der Mehrzahl der Bilder handelt es sich bei der zentralen Figur um die Muttergottes, seltener um den Heiligen, dem der Altar geweiht ist und einmal nur um Christus.⁷⁴⁹ Die Figur wird durch die kostbare Ausstattung herausgehoben. Dennoch scheint nur in wenigen Fällen ein bestimmtes älteres Kultbild wiedergegeben zu sein.⁷⁵⁰ Zumeist handelt es sich statt dessen um eine Form der Figurenaufstellung, die austauschbar mit den übrigen, bereits genannten Möglichkeiten wiedergegeben wird.⁷⁵¹

Im Bild werden Figuren auf Retabeln demnach häufig dargestellt. Vielfach werden sie nicht näher charakterisiert, oft stellen sie schematisch eine Figur der Muttergottes dar; seltener werden die Heiligen gezeigt, denen der Altar im Bild geweiht ist. Den Darstellungen nach gab es verschiedene Präsentationsformen, unter denen sich kein grundsätzlicher Bedeutungsunterschied feststellen läßt. Diese im Bild repräsentierte Fülle, eine Figur aufzustellen, findet im Original nur bescheidene Vergleichsmöglichkeiten, so daß der Verlust hier sehr deutlich wird. Vor allem bei bemalten Retabeln sind die Einbußen gravierend, denn nach Auskunft der Bilder boten sie, vielfach bereichert durch Figuren, ein Erscheinungsbild, das im Original heute gänzlich verloren ist.

BEKRÖNENDE RETABEL

In einigen Darstellungen von etwa 1450 bis 1530 wird das Retabel von einem zweiten, meist kleinformatigen Retabel bekrönt.⁷⁵² Diese Kombination ist ebenfalls in Originalen und schriftlichen Quellen überliefert.⁷⁵³

Das früheste Beispiel im Bild findet sich in der Verkündigungsminiatur im Stundenbuch der Katharina von Lochorst.⁷⁵⁴ Nur in Umrissen angedeutet, zeigt sie zwei rechteckige Flügelretabel, die so aufeinandergestellt sind, daß das obere wie eine rechteckige Mittenerhöhung wirkt. Dieselbe Konstellation ist noch einmal 1480 in einer Delfter Miniatur der Totenmesse überliefert.⁷⁵⁵ Hier erkennt man ein Schnitzretabel mit bemalten Flügeln, das von einem bemalten Flügelretabel mit dem Vera Ikon im Zentrum bekrönt wird. Verschiedene gleichgestaltete Ensembles südniederländischer Schnitzretabel lassen sich zum Vergleich heranziehen.⁷⁵⁶

Eine flämische Miniatur der Totenmesse (um 1525) zeigt ein mächtiges, geschlossenes Retabel mit kleeblattbogigem Umriss, das von einem kleinen, geöffneten Flügelretabel mit einer gemalten Darstellung der Kreuzigung bekrönt wird.⁷⁵⁷ Ihm kann kein direktes Vergleichsbeispiel zur Seite gestellt werden. Die größte Nähe weisen zwei Miniaturen des Meisters Jakobs IV. v. Schottland auf, in denen jeweils eine großformatige Bildtafel auf einem geschlossenen Flügelretabel mit bemalten Außenseiten aufgestellt ist.⁷⁵⁸ Hierbei handelt es sich um die präzisesten Darstellungen entsprechender Ensembles, deren Wirklichkeitstreue durch eine schriftliche Quelle aus Brügge erhärtet werden kann. Dieser Nachricht zufolge wurden vermutlich seit 1545 zwei Bilder von Lancelot Blondeel - *Die Madonna zwischen den hl. Lukas und Eloi* und *Der hl. Lukas malt die Madonna* - in der Kapelle der Brügger Malergilde gemeinsam präsentiert, wobei sich letzteres „(...) in het opperste of Couronnement van den autær“ befand.⁷⁵⁹

Neben bemalten Retabeln als Bekrönung gibt es auch entsprechende Darstellungen von Flügelretabeln mit einer geschnitzten Figur im Zentrum. So erscheint in zahlreichen Miniaturen Willem Vrelants ein querrechteckiges, dunkelblau gefaßtes Retabel, das von einem Flügelretabel mit einer Schnitzfigur im Innern bekrönt wird.⁷⁶⁰ Diese Ensembles finden keine Vergleichsmöglichkeiten mit Originalen. Zwar weisen die Aufsätze große Ähnlichkeit mit den zeitgleichen Turmretabeln auf, die in ähnlicher Konstellation verwendet werden.⁷⁶¹ Von diesen unterscheiden sie sich jedoch deutlich durch die Grundform und die Gestaltung der Flügel. Verschiedene Aspekte sprechen statt dessen dafür, daß es sich hier um die Kompilation verschiedener, teilweise älterer Elemente handelt.⁷⁶²

Eine ähnliche, jedoch spätere und zudem realitätsnähere Ausführung ist in zwei Tapisserien nach Entwürfen von Bernard van Orley dargestellt.⁷⁶³ Hinter kleeblattbogigen Altarbildern ragt hier eine mächtige Konsole hervor, die ein geöffnetes, rund-

bogiges Flügelretabel mit einer Sitzfigur der Muttergottes trägt. Sowohl die zeitgenössische Gestaltung der Retabel, als auch eine schriftliche Quelle sprechen für die Authentizität dieser Darstellungen.⁷⁶⁴

Schließlich gibt es noch Darstellungen, in denen Altarretabel von retabelähnlichen Tabernakelgehäusen bekrönt werden.⁷⁶⁵ Ein prägnantes Beispiel hierfür bietet eine flämische Miniatur von 1480/90. Das Gehäuse im Bild hat einen dreieckigen Abschluß und ist in drei Nischen gegliedert, deren mittlere die Monstranz aufnimmt. Es bekrönt ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Schnitzretabel. Auf seinen niedrigeren Seitenabschnitten befinden sich Figuren kniender Leuchterengel, die dem Zentrum zugewendet sind.⁷⁶⁶

Den Bildern zufolge konnten Retabel unterschiedlichen Typs und Inhalts demnach als Aufsatz für Altarretabel verwendet werden. Dies wird durch Vergleichsmöglichkeiten mit Originalen und schriftlichen Quellen bekräftigt. Wie bei den anderen Formen bekrönenden Schmucks gibt es keinerlei erkennbare Richtlinien, nach denen sie eingesetzt werden, denn sie erscheinen auf Hochaltären ebenso wie auf Nebenaltären und in profanem Ambiente⁷⁶⁷, auf bemalten wie auf geschnitzten Retabeln.

GEGENSTÄNDLICHE AUFSÄTZE

Vereinzelt werden in den Bildern auch gegenständliche Aufsätze - Kreuze, Türme und Kerzen - wiedergegeben.

Kreuze erscheinen auf Darstellungen einiger geschnitzter und bemalter Retabeln vornehmlich im späten 15. Jahrhundert. Nur in einem Bild handelt es sich dabei um ein zentrales Kreuz⁷⁶⁸; in den übrigen Fällen befinden sich zwei gleichgestaltete Kreuze auf den niedrigeren Seitenabschnitten.⁷⁶⁹ Sie unterscheiden sich deutlich von den bekrönenden Kreuzigungsgruppen (s.o.), denn es sind filigrane, vermutlich metallene Werke, bei denen die Figur des Gekreuzigten nur sehr klein wiedergegeben ist und die Assistenzfiguren fehlen. Da sie auf runden Stäben ansetzen, handelt es vielleicht um vorübergehend aufgesetzte Tragekreuze; hierüber liegen jedoch keine weiteren Erkenntnisse vor.⁷⁷⁰

Vergoldete, polygonale **Türme** erscheinen zwar in wenigen Bildern.⁷⁷¹ Da diese aber unterschiedlicher Herkunft sind, erinnern auch sie vermutlich an eine originale Ausstattungsform. Vermutlich handelt es sich um Tabernakelgefäße, von denen sich aber m.W. wiederum kein Original erhalten hat.⁷⁷²

Die **Kerzen**, die Retabel in vier der vorliegenden Miniaturen bekrönen, sind eher Gebrauchsgegenstände als schmückende Aufsätze.⁷⁷³ Einmal ist die Kerze unmittelbar auf dem rundbogig erhöhten Zentrum des Retabels befestigt⁷⁷⁴, in den übrigen Miniaturen stecken die Kerzen in Messingständern, die auf den niedrigeren Seitenabschnitten der Retabel aufgestellt sind.⁷⁷⁵ Originale Belege hierfür liegen nicht vor. Auch wenn sich daher nicht beweisen läßt, daß diese Miniaturen reale Konstellationen widerspiegeln, so zeigen sie doch deutlich, mit welcher

Freiheit ein Retabel in einer zeitgenössisch-christlichen Szenerie teilweise wiedergegeben wird und wie beliebig Aufsätze unterschiedlicher Form - Zierat und Nutzgegenstände - eingesetzt werden.⁷⁷⁶

FIGUREN VOR DEM RETABEL

In einer seltener dargestellten Variante werden Figuren auf der Mensa vor dem Retabel aufgestellt.⁷⁷⁷ Dabei gibt es unterschiedliche Grade der inhaltlichen Zusammengehörigkeit von Retabel und Figur, wie sie ebenfalls bei bekrönendem Figurenschmuck zu beobachten sind.⁷⁷⁸ In einigen Darstellungen läßt die Figurengruppe auf der Mensa keinen Bezug zum Retabel dahinter erkennen.⁷⁷⁹ Eine entsprechend beliebige Verbindung belegen auch schriftliche Quellen über Altarausstattungen.⁷⁸⁰ In einer anderen Darstellung ergänzen sich der retabelähnliche Altarbehang und das geschnitzte Kruzifix inhaltlich, es handelt sich aber dennoch um zwei eigenständige Werke.⁷⁸¹ Anders verhält es sich mit den Kombinationen, bei denen eine freistehende Figur das inhaltliche Zentrum des Retabels dahinter bildet, so daß dieses nur Assistenzfiguren zu Seiten einer inhaltslosen Mitte zeigt.⁷⁸² Einigen Miniaturen zufolge konnte dieses plastische Zentrum offensichtlich auch von einer Monstranz eingenommen werden.⁷⁸³ Eine aussergewöhnliche Spielart hiervon repräsentieren jene Werke, bei denen die zentrale Figur reliefartig aus dem Retabel herausgearbeitet ist, während die übrige Fläche bemalt ist.⁷⁸⁴ Schließlich kann das Retabel nur den einfarbigen oder ornamentierten Fond für die freiplastische oder reliefierte Figur bilden.⁷⁸⁵

Die Wiedergabe von Figuren vor Retabeln erfolgt demnach mit der gleichen Freiheit wie jene von Figuren auf Retabeln. Konkrete inhaltliche Bezüge sind selten erkennbar, es überwiegen vielmehr Kombinationen von inhaltlich und formal unabhängigen Werken, über deren zeitliches Verhältnis die Darstel-

lungen keine Aussage erlauben. Ein komplexeres und einheitliches Programm, das das Retabel mit seinem Aufsatz bzw. den davorgestellten Figuren verbindet, läßt sich nur bei manchen Kreuzigungsgruppen und Turmretabeln nachweisen. Im allgemeinen wird der zusätzliche Schmuck unabhängig eingesetzt, sei es als reine Zierform, als liturgisches Gefäß (Tabernakelgehäuse) oder, im Falle einer Figurendarstellung, bisweilen als Hinweis auf den Altarpatron.

Dem Reichtum an zusätzlichen Schmuckelementen, der sich in den Darstellungen entfaltet, steht die verbreitete Forschungsmeinung entgegen, daß die äußere Begrenzung durch den Rahmen als ein charakteristisches Kennzeichen altniederländischer Retabel gelten könne.⁷⁸⁶ Dieser Eindruck wird durch die schlechte Überlieferungssituation im Bereich der alten Niederlande bestärkt: Insbesondere bemalte Retabel wurden hier aus ihrer originalen Aufstellungssituation entfernt und allen zusätzlichen Schmuckes beraubt, so daß sie in der heutigen Anschauung als separate Kunstwerke existieren.⁷⁸⁷ In Darstellungen hingegen erscheinen sie mit vielfältigem Schmuck und unterscheiden sich in ihrer Ausstattung nicht von den Schnitzretabeln. Bei diesen ist der überlieferte Bestand zwar etwas günstiger, da sie sich in mehreren Fällen noch an ihrem ersten Aufstellungsort befinden⁷⁸⁸, dennoch wurden aber auch sie im Laufe der Jahrhunderte gerade in Hinblick auf zusätzliche Schmuckelemente einschneidenden Veränderungen unterworfen⁷⁸⁹ und vermitteln daher keineswegs mehr ein umfassendes Bild ihrer ehemaligen Ausstattung.⁷⁹⁰ Den Darstellungen kommt somit gerade in diesem Bereich der Wert einer wichtigen, teilweise sogar einzigartigen Quelle zu, die die Auffassung, daß das altniederländische Retabel wesensmäßig durch seinen Rahmen begrenzt sei, erheblich relativiert.

DIE RETABELENTWICKLUNG IM ÜBERBLICK

DIE UMRISSEFORMEN DER RETABEL

Die Umrissformen der Retabel im Bild weisen eine deutliche Entwicklung auf, unabhängig davon, ob sie geschnitzt oder bemalt wiedergegeben werden. In der ersten Phase von etwa 1420 bis 1480 haben die Retabel im Bild einfache Umrisse, die weitgehend mit den Formen übereinstimmen, die auch bei den Originalen verwendet werden.⁷⁹¹ Im Unterschied zu diesen sind sie jedoch fast ausnahmslos flügellos.⁷⁹² Zumeist handelt es sich um schlichte, rechteckige Formen, unter denen jene mit rechteckiger Mittenerhöhung am gebräuchlichsten ist.⁷⁹³ Sie ist so verbreitet, daß die Angabe ihrer Silhouette allein ausreichen kann, um ein Retabel zu charakterisieren.⁷⁹⁴

Seit dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts erweitert sich das Spektrum, es gibt nunmehr Darstellungen zum einen von Retabeln mit Flügeln⁷⁹⁵ und zum anderen von Retabeln mit gebogenen Abschlüssen - zunächst kleeblatt- und kielbogige, später auch geschweifte, die die rechteckige Mittenerhöhung wie bei den Originalen zunehmend verdrängen.⁷⁹⁶

Ein weiteres Novum der Zeit ab etwa 1480 stellt die Wiedergabe neuer Retabeltypen dar, unter denen hauptsächlich das in Italien kreierte, architektonisch geprägte Ädikularretabel eine zunehmend wichtige Rolle spielt.⁷⁹⁷ Bemerkenswert ist, daß dieser Retabeltyp im Bild Jahrzehnte eher eingeführt wird als im Original. Zunächst erscheint er in Darstellungen von jüdischem Ambiente, in denen er urtümlich und fremdartig gestaltet ist, so daß er augenfällig auf die Zeit vor Christi Geburt verweist.⁷⁹⁸ Erst später, als allmählich originale Ädikularretabel im Bereich der alten Niederlande etabliert werden, erscheint er in eleganter und nunmehr realitätsnaher Gestaltung auch in Darstellungen christlicher Kircheninterieurs.⁷⁹⁹ Noch ein weiterer italienischer Retabeltyp mit einer bekrönenden Lunette, die von den Flügeln unverdeckt bleibt, wird ebenfalls - wiederum in alttestamentlichem Ambiente - Jahrzehnte eher im Bild als im Original eingeführt.⁸⁰⁰

In der letzten Phase der hier untersuchten Retabeldarstellungen - um und nach 1550 - vollzieht sich - wiederum parallel zu den zeitgenössischen Originalen - ein letzter Wandel der Formen. Mit dem zunehmenden Eindringen von Renaissanceformen geht eine Architektonisierung einher. Unter den gebräuchlichen Formen stellt daher die bereits erwähnte Ädikularrahmung eine wichtige Spielart dar.⁸⁰¹ Die

Umrisse der Retabel können zwar noch immer aufwendig sein, die Linienführung wird aber insgesamt wieder strenger.⁸⁰² Das Augenmerk wird verstärkt auf die Ausgestaltung der Rahmungen, insbesondere der reichen Abschlußgesimse gerichtet. Durch Profile und die Hinzufügung architektonischer Elemente gleichen sie nun zeitgenössischen Fassaden bzw. Fenstern oder Portalen.⁸⁰³

Die Umrissformen der Retabel im Bild wandeln sich im Laufe der Jahrzehnte demnach weitgehend parallel zur Entwicklung der Originalen.⁸⁰⁴ Die Darstellungen liefern jedoch in keiner Phase Kriterien, auf Grund derer einzelne Retabelformen mit einem Herstellungsort in Verbindung gebracht werden könnten.⁸⁰⁵ Ebenso wenig gibt es erkennbare Richtlinien, nach denen Formen mit bestimmten Aufstellungsorten verbunden sind, es scheint vielmehr, als könnten auf jedem Altartyp Retabel beliebiger Umrissform aufgestellt werden.⁸⁰⁶ Darüber hinaus können Umrisse im Kontext des Bildes zeichnerisch eingesetzt werden, um den Handlungsschauplatz zu charakterisieren. Ihre Verfügbarkeit geht sogar so weit, daß Formen im Bild früher als im Original eingeführt werden.

DIE TECHNIK: GESCHNITZTE UND BEMALTE RETABEL

Altniederländische Retabel sind im Original wie im Bild zumeist aus Holz gefertigt und entweder geschnitzt oder bemalt.⁸⁰⁷ Damit stellt sich die Frage, ob es Anhaltspunkte dafür gibt, warum entweder ein geschnitztes oder ein bemaltes Retabel im Bild wiedergegeben wird.

Harbison nimmt an, daß die Tafelmaler im 15. Jahrhundert die Materialität ihrer Bilder leugnen wollen und daher vorwiegend Schnitzretabel darstellen.⁸⁰⁸ Diese Vermutung geht zwar zu weit, zutreffend ist jedoch, daß bis etwa 1480 offensichtlich kein Interesse daran besteht, zeitgenössische Tafelbilder wiederzugeben, und daß demnach die Authentizität der Darstellung zumindest in Hinblick auf bemalte Retabel eine untergeordnete Rolle spielt.⁸⁰⁹ Dies wird auch dadurch bekräftigt, daß keineswegs bei allen Darstellungen des 15. Jahrhunderts Wert darauf gelegt wird, die Techniken deutlich zu unterscheiden, so daß es häufig offen bleibt, ob es sich um ein geschnitztes oder um ein bemaltes Retabel handeln soll.⁸¹⁰

Eine steigende Anzahl wirklichkeitsnäherer Wiedergaben ist erst zur Jahrhundertwende hin zu beobachten.⁸¹¹ Die Retabeldarstellungen liefern jedoch auch jetzt keine Anhaltspunkte dafür, daß eine der beiden Techniken bei bestimmten Altartypen oder Retabelinhalten vorzugsweise wiedergegeben würde. Ihnen zufolge konnten Retabel beider Techniken vielmehr auf jedem Altartyp verwendet werden.⁸¹² Diese Feststellung deckt sich nur bedingt mit der verbreiteten Annahme, daß Schnitzretabel auf dem Hochaltar bevorzugt wurden⁸¹³, selbst wenn es dafür einige markante Bildbeispiele gibt.⁸¹⁴ Daß es sich dabei jedoch keineswegs um eine verbindliche Regelung handelt, zeigen etliche Darstellungen, in denen Tafelbilder auf dem Hochaltar wiedergegeben sind.⁸¹⁵ Auch jene Darstellungen, in denen ein bemaltes und ein geschnitztes Retabel gleichrangig oder austauschbar erscheinen⁸¹⁶, oder jene Bilder, in denen geschnitzte Retabel auf den Lettneraltären stehen, während sich auf dem Hochaltar ein bemaltes Retabel erhebt⁸¹⁷, zeigen deutlich, daß Schnitzretabel zumindest in Darstellungen nicht grundsätzlich für höherrangig gehalten werden.⁸¹⁸

Ebensowenig sind die Inhalte der Retabeldarstellungen an eine Technik geknüpft.⁸¹⁹ Dieser Befund läßt sich einerseits gut mit dem originalen Bestand in Einklang bringen, der zeigt, daß gelungene Kompositionen und Figuren in beiden Techniken tradiert wurden.⁸²⁰ Andererseits ergibt sich ein Widerspruch, da einige Themen, die - zumindest dem erhaltenen Bestand nach - bevorzugt in der Tafelmalerei wiedergegeben werden⁸²¹, im Bild ebenfalls in geschnitzter Version erscheinen.⁸²²

Hinsichtlich der Technik der Retabel im Bild zeichnet sich demnach um 1480 eine Zäsur ab. Bis dahin werden zum einen nur bemalte Retabel dargestellt, die im Original stilistisch überholt waren. Zum anderen werden die beiden Techniken oftmals nicht eindeutig unterschieden. Bei den Darstellungen aus dieser ersten Phase spielt die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Retabel somit eine untergeordnete Rolle. Nach 1480 hingegen werden nicht nur bemalte Retabel in zeitgenössischem Stil dargestellt, sondern die geschnitzten Retabel sind nun auch eindeutig von bemalten zu unterscheiden. Ungeachtet dieser größeren Wirklichkeitsnähe zeugen diese Darstellungen aber ebenfalls von einem freien Umgang mit der wiedergegebenen Technik. Diese Beobachtung erlaubt nicht den Rückschluß, daß mit originalen Retabeln ebenso regellos verfahren wurde. Sie zeigt aber deutlich, daß zumindest eine große Anzahl von Künstlern keine Notwendigkeit sah, die beiden Techniken entweder zu unterscheiden oder einem Schnitzretabel einen anderen Inhalt oder Aufstellungsort zuzuweisen als einem bemalten Retabel.⁸²³

DIE INHALTE DER RETABEL IM BILD

Die Inhalte der Retabel lassen nicht erkennen, daß bestimmte Themen bevorzugt in Verbindung mit gewissen Altären wiedergegeben werden.⁸²⁴ Ebenso wenig läßt sich eine Hierarchie von nicht-szenischen

und szenischen Darstellungen ableiten.⁸²⁵ Diese Beobachtungen stehen in Einklang mit der These von Harbison, daß altniederländische Retabel vielseitig verwendbar waren und sogar nacheinander an unterschiedlichen Orten aufgestellt werden konnten.⁸²⁶

Bei der Wiedergabe von Inhalten zeichnet sich gleichwohl eine deutliche Entwicklung ab.⁸²⁷ Im einfachsten Falle weisen die Retabel gar keinen oder einen gänzlich schematisierten Inhalt auf.⁸²⁸ Solche Retabel erscheinen in den Darstellungen vom Beginn des Untersuchungszeitraumes um 1420 bis etwa 1480 am häufigsten. Im jüdischen Tempel werden sie noch bis ins 16. Jahrhundert hinein wiedergegeben und verweisen so auf die Altertümlichkeit des Handlungsschauplatzes.⁸²⁹ Nur wenige Retabeldarstellungen aus dieser Zeit haben einen detaillierter wiedergegebenen Inhalt, der zudem nur ausnahmsweise von konkreter Bedeutung für den Bildinhalt ist.⁸³⁰ Für realienkundliche Fragestellungen sind die Inhalte dieser Retabel somit kaum aussagekräftig, da sie das breite Spektrum der Kunstproduktion nur in einem kleinen Ausschnitt und stark vereinfacht widerspiegeln. Besonders die bemalten Retabel sind nicht nur formal, sondern auch inhaltlich überaus altertümlich⁸³¹, und keine einzige Wiedergabe aus dieser Phase läßt erahnen, daß es bereits so komplexe Tafelgemälde wie etwa das Genter Lamm-Gottes-Retabel der Brüder van Eyck gab.⁸³²

Erst um 1480 tritt ein grundsätzlicher Wandel ein, in dessen Folge auch die Inhalte vielfältiger und aussagekräftiger werden.⁸³³ So gibt es nun zum Beispiel erstmals Darstellungen von Flügelretabeln mit den für die Zeit typischen umfangreichen Zyklen⁸³⁴ oder Darstellungen von szenischen Tafelbildern⁸³⁵. Obwohl weiterhin Darstellungen der Kreuzigung dominieren, gibt es seither ebenfalls Retabel mit anderen Szenen aus dem Leben und der Passion Christi sowie aus dem Leben Marias.⁸³⁶ Einige Retabel, die zumeist in jüdischem Ambiente wiedergegeben werden, zeigen vorzugsweise Geschehnisse aus der Genesis. Auf diese Weise wird der Handlungsschauplatz illustriert und ein christliches Retabel typologisch vertreten.⁸³⁷ Dennoch fehlen weiterhin Darstellungen zentraler christlicher Themen wie etwa der Geburt Christi oder der Epiphanie fast vollständig, obwohl sie im Original verbreitet waren.⁸³⁸ Heiligenlegenden werden fast nie gezeigt⁸³⁹, ebensowenig Stifterbildnisse, die zahlreiche Originale ergänzen; kein einziges Retabel im Bild kann außerdem mit Sicherheit auf ein konkretes Original zurückgeführt werden.⁸⁴⁰ Die Retabeldarstellungen werden somit in Hinblick auf ihre Inhalte seit etwa 1480 vielfältiger und wirklichkeitsgetreuer gestaltet, sie vermitteln aber auch zu diesem Zeitpunkt noch keinen repräsentativen Überblick über die breite Palette zeitgenössischer Ikonographie. Andererseits werden die Inhalte nun vermehrt und zudem sehr phantasievoll im innerbildlichen Kontext eingesetzt. Zwar zeigen Retabel in Kircheninterieurs weiterhin konventionelle und auf relativ wenige Themen beschränkte Szenen, sie werden aber von nun an öfter gezielt dazu verwendet, die Hauptszene zu erläutern.⁸⁴¹ Beson-

ders variationsreich ist diese Einbeziehung der Bilder in die Hauptszene bei den Darstellungen von Retabeln in Wohnstuben.⁸⁴²

Die Retabeldarstellungen im Bild sind für eine realienkundliche Untersuchung der Bildthemen demnach nur von begrenztem Wert, da sie die umfangreiche spätmittelalterliche Ikonographie nur ausschnittshaft widerspiegeln, selbst wenn seit 1480 ein beachtlicher Themenzuwachs zu verzeichnen ist. Als Medium für eine weitergehende Aussage werden sie jedoch im Laufe der Zeit immer bewußter eingesetzt. Der Umgang mit der Ikonographie ist dabei unbefangenen, denn die Inhalte werden frei gewählt, dem Handlungsschauplatz angepaßt oder im Sinne der Bildaussage verändert. So wird auch unter diesem Aspekt erkennbar, daß das Retabel ein verfügbares Requisite ist, dem kein unantastbarer sakraler Rang zukommt.⁸⁴³

Jüdische Retabel

Der Brauch, den Altar mit einem Retabel zu schmücken, ist eine verhältnismäßig junge und allein christliche Erfindung.⁸⁴⁴ Alle Darstellungen *jüdischer Retabel* beruhen daher per se auf reiner Phantasie. Ihre Einbeziehung in eine realienkundliche Untersuchung scheint somit zunächst fragwürdig zu sein. Die Betrachtung einer großen Zahl entsprechender Darstellungen zeigt jedoch, daß sehr unterschiedliche Wege eingeschlagen werden, um ein Retabel der vorchristlichen Umgebung anzupassen. Keineswegs alle Darstellungen dieser Gruppe können als reine Phantasieprodukte gelten, denn oftmals werden realitätsnahe Wiedergaben von Retabeln nur partiell verändert.⁸⁴⁵ Es gibt daher verschiedene Grade der Anpassung an das Ambiente, die vom Künstler, aber auch vom Inhalt der Szene abhängen können.⁸⁴⁶ Um einem Retabel einen anderen - *jüdischen* - Charakter zu verleihen, können verschiedene Elemente eingesetzt werden: das Material, die Form (Typ), der Stil, der Zustand (offen/geschlossen), die Binnengliederung, die Farbe und der Inhalt.

Da die meisten zeitgenössischen Retabel aus Holz angefertigt wurden, können *jüdische Retabel* bereits durch das Material, vorwiegend Stein und Metall, bisweilen auch Stoff, einschlägig gekennzeichnet werden.⁸⁴⁷

Diese Materialwahl geht meist mit der Wahl einer spezifischen Form einher: gebräuchlich sind die steinernen Gesetzestafeln, die metallene Bundeslade oder skulptierte Ädikularetabel⁸⁴⁸. Die Form kann aber auch in geringfügigerer Weise von der eines zeitgenössischen Retabels abweichen. Beispielhaft zeigen dies Miniaturen im Gebetbuch der Maria v. Burgund, in denen ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel in der Szene der christlichen Marienmesse erscheint, während das *jüdische Retabel* in der Szene der Darbringung in der Mitte rundbogig erhöht ist und somit altertümlicher wirkt.⁸⁴⁹

Die genannten Beispiele berühren bereits den Aspekt des Stils, denn oftmals werden *jüdische Retabel* dadurch charakterisiert, daß sie betont altertüm-

lich oder in abwertender Form bizarr wirken. Markante Beispiele hierfür liefern zum einen das Retabel in der Szene der Darbringung im Tempel aus dem Evora-Retabel, das mit seinem kostbaren, edelsteinbesetzten Rahmen und der rein ornamentierten Fläche an Werken der Romanik orientiert ist⁸⁵⁰, und zum anderen das Ädikularetabel in der Antwerpener Zurückweisung von Joachims Opfer, das durch seine kruden und überladenen Formen einen deutlich negativen Charakter erhält.⁸⁵¹

Flügelretabel bieten durch ihren wandelbaren Zustand - offen oder geschlossen - ein geeignetes Medium, um auf die Zeit sub Lege zu verweisen. So gibt es Darstellungen von vorchristlichen Szenen, in denen ein geschlossenes, einfarbig gefaßtes Flügelretabel allein durch seinen Zustand auf die Zeit vor der Erleuchtung durch Christus hinweist.⁸⁵² Joos van Cleve spielt in seinem Bild der Verkündigung mit den Möglichkeiten des Flügelretabels, indem er es bereits teilweise geöffnet wiedergibt und so den Übergang vom Alten zum Neuen Bund andeutet.⁸⁵³ In zwei voneinander unabhängigen Antwerpener Bildern schließlich besteht das *jüdische Retabel* allein aus geschlossenen Flügeln ohne das Herzstück, den Corpus. Seine fragmentarische Wiedergabe, gepaart mit dem Zustand des Verschlössenseins, wird so zum eindringlichen Zeichen religiöser Unvollkommenheit, die ihre enge Beziehung zum bevorstehenden Christentum durch die Verwendung eines zeitgenössischen Retabeltyps gleichwohl nicht leugnet.⁸⁵⁴ Alle genannten Darstellungen von Flügelretabeln enthalten somit deutliche Anspielungen auf den jüdischen Handlungsschauplatz, sind formal aber dennoch an zeitgenössischen Originalen orientiert.

Die charakteristische Binnengliederung eines alt-niederländischen Retabels ist zentriert, je nach Typ meist drei- oder mehrteilig. *Jüdische Retabel* werden im Gegensatz dazu oftmals zweigeteilt.⁸⁵⁵ Sie unterscheiden sich auf diese Weise nicht nur von den christlichen Retabeln, sondern erinnern entweder zusätzlich an die Zweiteiligkeit der Gesetzestafeln oder entbehren im negativen Sinne des Zentrums.⁸⁵⁶ Manchmal wird der Eindruck von der Unvollständigkeit dieser Retabel auch dadurch erweckt, daß sie nur ausschnittsweise mit zumeist zwei Personen oder Feldern im Corpus sichtbar sind.⁸⁵⁷

Auch durch die Farbfassung kann ein *jüdisches Retabel* eindeutig charakterisiert sein. Hierzu dient in selteneren Fällen der altmodische Goldgrund und öfter eine leuchtend rote Fassung, die mit alttestamentlichen Inhalten oder einfarbig bzw. rein ornamentiert verwendet wird.⁸⁵⁸

Am häufigsten werden *jüdische Retabel* allein durch den Inhalt in Werke aus der Zeit sub Lege verwandelt. In diesen Darstellungen eröffnet sich ein umfangreiches Spektrum an Themen.⁸⁵⁹ Häufig werden die Gesetzestafeln oder die Bundeslade (s.o.), Moses als der typologische Stellvertreter Christi oder nicht näher gekennzeichnete Propheten wiedergegeben. Es gibt aber ebenso szenische Darstellungen, vornehmlich von Ereignissen aus der Genesis. Nur selten werden hingegen neutestamentliche Szenen im

Sinne einer Vorwegnahme (Prolepsis) gewählt.⁸⁶⁰ Ein Großteil der *jüdischen Retabel*, die zu dieser Kategorie zählen, sind formal an zeitgenössischen Werken orientiert, die allein in ihrem Inhalt verändert werden und daher reichhaltiges Material für eine realienkundliche Untersuchung liefern können.⁸⁶¹

Darstellungen *jüdischer Retabel* repräsentieren demnach eine große Gestaltungsvielfalt. Da sie keine originalen Vorbilder haben, ist der Phantasie im Grunde kein Einhalt geboten. Dennoch sind die zahlreichen Varianten nur selten frei von jeglichem Realitätsbezug. Ein Großteil von ihnen kann daher ungeachtet des grundsätzlich fiktiven Charakters in die realienkundliche Betrachtung einbezogen werden. Auf der anderen Seite belegen diese Darstellungen aber auch, daß Retabel beliebig verwandelt, fragmentiert und umgeformt werden können, um den inhaltlichen Anforderungen zu entsprechen. Somit liefern sie sowohl für die Frage nach der Bedeutung des Retabels im untersuchten Bereich und Zeitraum⁸⁶² als auch für die Untersuchung innerbildlicher Bezüge wertvolle Anhaltspunkte.

DER AUFSTELLUNGORT

Eine eingehendere Besprechung der Aufstellungsorte der Retabel im Bild erübrigt sich, da bereits in den vorangegangenen Abschnitten deutlich wurde, daß sich auf Grund der Retabeldarstellungen keine allgemeingültigen Aussagen zur Verbindung bestimmter Umrissformen, Inhalte oder Techniken mit Altartypen treffen lassen. Ein Großteil der Bilder gibt außerdem nur ein Retabel wieder, dessen Aufstellungsort darüber hinaus oftmals nicht eindeutig gekennzeichnet ist. Doch auch aus jenen Darstellungen, in denen die Standorte der Altäre erkennbar sind, lassen sich keine Regeln für damit verbundene Retabeltypen ableiten.⁸⁶³ Aussagen über etwaige Hierarchien unter den Retabeltypen erlauben vielmehr allein jene Bilder, in denen mehrere Retabel zugleich dargestellt sind. Grundsätzlich läßt sich bei ihnen beobachten, daß Altäre gleicher Stellung in der Regel mit gleichgestalteten Retabelpaaren ausgestattet sind.⁸⁶⁴ Ansonsten ergibt ihre Betrachtung jedoch ein überaus vielfältiges Bild:

Im nordniederländischen Bild der Dominikusion sind sieben Retabel zu sehen.⁸⁶⁵ Fünf von ihnen sind geöffnet und zeigen vermutlich ausnahmslos geschnitzte Szenen. Das Hochaltarretabel ist von den sechs Retabel im Langhaus dadurch unterschieden, daß es über die komplette Höhe große Schnitzfiguren zeigt, während jene stärker unterteilt und überwiegend szenisch gestaltet sind. Das Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden zeigt die umgekehrte Version, denn auf dem Lettneraltar befindet sich ein überwiegend figürlich gestaltetes Schnitzretabel, während das geschnitzte Hochaltarretabel szenische Darstellungen enthält.⁸⁶⁶ Im Bild der Kirchenpredigt befindet sich ein mächtiges Schnitzretabel mit bemalten Flügeln im Hochchor, und der Lettneraltar ist mit einem einteiligen Tafelbild geschmückt.⁸⁶⁷ Im Bild der Taufe des hl.

Eustachius von Pieter Pourbus ist die Konstellation ähnlich, bei den Tafelbildern auf dem Lettneraltar handelt es sich jedoch um Flügelretabel, und auf dem Hochaltar erhebt sich ein skulptiertes Ädikularetabel.⁸⁶⁸ Im Genter Bild der Laktatio des heiligen Bernhard sind die Lettnerretabel ebenfalls mit Flügeln versehen, ihr Corpus ist jedoch geschnitzt, während das Flügelretabel auf dem Hochaltar komplett bemalt ist. Die Exhumierung des Girart wiederum zeigt auf den Lettneraltären und dem Hochaltar gleichermaßen bemalte Retabel, die sich allein dadurch unterscheiden, daß jenes auf dem Hochaltar mit Flügeln versehen ist.⁸⁶⁹

Der Hochaltar ist in den Darstellungen demnach zumeist mit einem Retabel ausgestattet, das sich von jenen auf den übrigen Altären unterscheidet und zumeist in irgendeiner Form aufwendiger gestaltet ist.⁸⁷⁰ Die Art der Unterscheidung variiert jedoch von Darstellung zu Darstellung und läßt keine verbindliche Hierarchie der Typen erkennen. Nach Auskunft der Bilder sind die Retabeltypen somit zunächst unabhängig vom Aufstellungsort und werden allenfalls innerhalb eines Bildes in eine gewisse, aber stets variierende Rangordnung gebracht.

DIE LITURGIE

Die untersuchten Retabel befinden sich in den Darstellungen zumeist auf Altären, an denen eine sakrale Handlung vollzogen wird. Daher stellt sich die Frage, ob es erkennbare Verbindungen zwischen dem Typ oder dem Inhalt des Retabels und der Liturgie gibt.

Eine direkte Verbindung von Liturgie und Retabeltyp wird zweifelsohne in den seltenen Darstellungen erkennbar, in denen eine Reliquienschau vor einem Reliquienretabel oder die Verehrung des Allerheiligsten vor einem Tabernakelretabel wiedergegeben ist.⁸⁷¹ Da es sich bei diesen beiden Typen jedoch per se um Retabel handelt, die durch ihre liturgische Nutzung definiert sind, ist ihre Verbindung mit einer entsprechenden Handlung selbstverständlich. Doch auch Darstellungen anderer Retabeltypen scheinen zunächst auf eine Verbindung von Liturgie und Inhalt hinzudeuten, wenn etwa die Figuren eines Retabels auf Grund eines Gebetes oder einer Meßfeier lebendig werden⁸⁷², oder wenn in einer Meß- oder Gebetsszene das Retabel just den Adressaten der dargestellten Messe oder des Gebetes zum Inhalt hat.⁸⁷³ Eine nähere Betrachtung erweist jedoch, daß in diesen Darstellungen zumeist der Inhalt des Retabels der Hauptszene angepaßt wird und nicht umgekehrt.⁸⁷⁴

Die Mehrzahl der Bilder zeigt liturgische Handlungen, die vor Retabeln ohne einen unmittelbaren inhaltlichen Bezug zelebriert werden.⁸⁷⁵ Im Bild der Sieben Sakramente von Rogier van der Weyden beispielsweise ist die Hostienelevatio vor einem Retabel mit der Himmelfahrt Marias und nicht - wie bezeichnenderweise vermutet wurde - vor einem Kreuzigungsretabel wiedergegeben.⁸⁷⁶ In einem Bild der Hostienschau wird die Monstranz vor einem Reta-

bel präsentiert, das ebenfalls nicht die Passion Christi, sondern einen ausführlichen Zyklus aus dem Leben Marias und der Kindheit Christi zum Inhalt hat.⁸⁷⁷ Die Darstellungen zeigen demnach, daß ein Altarretabel nicht exklusiv mit bestimmten liturgischen Handlungen verbunden wurde. Dennoch wird in der Forschung - insbesondere von Barbara Lane in der Nachfolge Erwin Panofskys - eine andere Interpretationsrichtung eingeschlagen, indem Retabelinhalte auf konkrete Meßhandlungen bezogen werden.⁸⁷⁸ Gegen eine solche Festlegung wendet sich Craig Harbison, der statt dessen auf die vielseitigen Deutungs- und Verwendungsmöglichkeiten von Altarretabeln hinweist.⁸⁷⁹ Diese Schlußfolgerung ergibt sich ebenfalls aus der Betrachtung der Retabeldarstellungen.⁸⁸⁰

Der offensichtlich geringe Wert, der dem Zusammenhang von Retabel und Liturgie in Darstellungen zukommt, wird auch durch die regellose Wiedergabe des Zustandes von Flügelretabeln deutlich, denn sie werden offen oder geschlossen dargestellt, ohne daß sich ein konkreter Bezug zur Liturgie, die in der Hauptszene wiedergegeben ist, erkennen ließe.⁸⁸¹ Auf der Ebene schriftlicher Quellen wird diese Beobachtung durch das gänzliche Fehlen von Dokumenten gestützt, denen Anweisungen zum Gebrauch eines Retabels bei der Messe zu entnehmen wären.⁸⁸²

Eine konkrete Verbindung von Retabel und Liturgie, die über die selbstverständlichen Bezüge wie beispielsweise den von Passion und Eucharistie hinausginge, wird somit in keinem Bild ausdrücklich thematisiert. Gleichzeitig können die Retabeldarstellungen dem spezifischen Kontext aber so angepaßt werden, daß sie das Geschehen der Hauptszene verdeutlichen oder in einer parallelen Handlung spiegeln. Demnach wurde das altniederländische Retabel

bel auch in seiner Wiedergabe zunehmend als Medium erkannt, um Botschaften unterschiedlichen Niveaus zu übermitteln.⁸⁸³

DIE FUNKTION

Die Summe der Beobachtungen erlaubt Gedanken über die Frage, welche Funktion oder Bedeutung altniederländische Retabel tatsächlich hatten.⁸⁸⁴ Zweifelsohne sind sie in der zeitgenössischen Vorstellung eng mit dem christlichen Kult verbunden. Dies ist in den Darstellungen bereits dadurch ersichtlich, daß sie nahezu ausnahmslos in christlichem oder jüdischem Ambiente wiedergegeben werden, fast nie jedoch in heidnischen Szenen, in denen zumeist Götterstatuen die Altäre zieren.⁸⁸⁵ Zugleich wird aber auch deutlich, daß keine verbindlichen Regeln für ihren Gebrauch erkennbar sind - unter allen Gegenständen, die an einem Altar verwendet werden, erscheint das Retabel vielmehr als der am freisten verfügbare.⁸⁸⁶ Dies ist in der Liturgie begründet, denn in ihr hat das kirchengeschichtlich sehr junge Altarretabel keine festgelegte Funktion inne. Es zählt nicht zu den liturgischen Altargeräten, geschweige denn zu den *vasa sacra*.⁸⁸⁷ Seine große Verbreitung um 1500 darf demnach nicht mit einer liturgischen Notwendigkeit begründet werden.⁸⁸⁸ Auch die von kunsthistorischer Seite vertretene Auffassung, das Retabel sei ein „objektiv-sakraler Kultgegenstand“⁸⁸⁹, kann weder durch Originale, noch durch Schriftquellen oder Darstellungen allgemeingültig belegt werden. Retabel sind vielmehr liturgisch entbehrliche Requisiten⁸⁹⁰, denen aber gleichzeitig eine buchstäblich herausragende Repräsentativität zu eigen ist. Gerade auf Grund dieser Ambivalenz können sie in so vielfältiger Weise dazu genutzt werden, anschauliche Botschaften zu vermitteln.

ZUSAMMENFASSUNG

DIE BEDEUTUNG DER DARSTELLUNGEN FÜR DIE REALIENKUNDE

Zahlreiche Faktoren beeinflussen die Darstellung eines Retabels. Zunächst handelt es sich um formale Voraussetzungen, die jedwede Wiedergabe betreffen. So sind die Retabeldarstellungen entsprechend der Technik und der Größe, in der sie wiedergegeben werden, mehr oder minder präzise⁸⁹¹; außerdem entscheiden das Vermögen des Künstlers und seine eventuelle Abhängigkeit von Darstellungskonventionen über ihre Wirklichkeitsnähe: Noch im späteren 15. Jahrhundert werden in Miniaturen beispielsweise Retabeldarstellungen tradiert, die auf die Pariser Buchmalerei um 1400 und möglicherweise noch ältere italienische Vorbilder zurückgehen.⁸⁹²

Die Künstler beabsichtigten nicht, mit der Wiedergabe eines Retabels zu einer Dokumentation oder einem Typenkatalog für die Nachwelt beizutragen. Daher ergeben sich teilweise erhebliche Abweichungen vom erhaltenen Originalbestand sowie beachtliche zeitliche Verschiebungen vom Aufkommen der Originale bis zu ihrer Wiedergabe.⁸⁹³ Während sich einerseits die Entwicklung der Retabelumrisse⁸⁹⁴ in den Darstellungen nahezu parallel zum originalen Bestand verfolgen läßt, werden andererseits Bestandteile wie die Flügel, die bei dem verbreitetsten Retabeltyp zur Grundausrüstung gehören, in einem Großteil der Bilder gar nicht wiedergegeben.⁸⁹⁵ Stifterbildnisse, die in einer Fülle von Originalen überliefert sind, erscheinen fast nie, und wenn, dann bloß in Andeutungen.⁸⁹⁶

In keinem Bild ist ein Retabel dargestellt, das mit Sicherheit als Abbild eines Originals identifiziert werden kann.⁸⁹⁷ Dieses Defizit mag in einigen Fällen am Verlust der originalen Vorbilder liegen⁸⁹⁸, es rührt jedoch grundsätzlich von einer anderen Haltung gegenüber der Wiedergabe von realen Gegenständen her, die mit der heutigen Erwartung nach photographischer Treue nichts gemein hat.⁸⁹⁹ Da einem Original gegenüber einer Kopie oder einem Zitat in der altniederländischen Kunst nicht grundsätzlich eine höhere Bedeutung beigemessen wird⁹⁰⁰, hat entsprechend auch eine authentische Wiedergabe keinen Wert an sich.⁹⁰¹

Epochenstile sind frei verfügbar, da sie zumeist nicht im Sinne einer historisch korrekten Rekonstruktion, sondern zeichenhaft verwendet werden.⁹⁰² Dies tritt deutlich hervor, wenn ihre histori-

sche Abfolge verkehrt wird: In einigen Werken des frühen 16. Jahrhunderts beispielsweise werden Retabeltypen der Renaissance - das Adikularetabel und das Flügelretabel mit unverdeckter Lunette⁹⁰³ - oder eine Einzelform wie die Muschelkalotte⁹⁰⁴ als Hinweis auf ein altertümliches, meist jüdisches Ambiente verwendet, obwohl sie einem Stil entlehnt sind, dessen tatsächliche Einführung in der niederländischen Kunst erst noch bevorstand.

Altniederländische Kunstwerke wurden in grossem Umfang für den Export produziert und dementsprechend verändert.⁹⁰⁵ Dies wirkt sich auch auf einige der Retabeldarstellungen aus, die offensichtlich individuell auf den ausländischen Bestimmungsort abgestimmt sind. Eine solche Anpassung zeigt sich besonders bei der Wiedergabe von Retabeln in Verbindung mit Reliquiaren.⁹⁰⁶

Schließlich beeinflussen inhaltliche Vorgaben den Realitätsgrad zahlreicher Darstellungen maßgeblich, denn anders als etwa Werkzeug, Möbel oder Bücher, die im Bild weitgehend unverändert erscheinen, liegt es im Wesen des Retabels, daß es dem Kontext angepaßt wird, wenn der Inhalt der Hauptszene und seine innerbildliche Funktion dies erfordern.⁹⁰⁷ Ein eingängiges Beispiel hierfür liefern die Darstellungen von Retabeln in alttestamentlichen Szenen, da sie per se auf reiner Fiktion beruhen.⁹⁰⁸ Pauschal betrachtet vermitteln die Darstellungen somit keinen repräsentativen Eindruck vom tatsächlichen Erscheinungsbild altniederländischer Retabel.

Trotzdem enthalten die untersuchten Werke bemerkenswerte Informationen für die Realienkunde, die durch die ausschließliche Betrachtung der Originale infolge der schlechten Überlieferungssituation nicht mehr gewonnen werden können.⁹⁰⁹ Sie erhelten, in welcher Form heute weitgehend verlorene Retabeltypen verwendet wurden und geben Hinweise auf den Grad ihrer Verbreitung. Hierzu zählen beispielsweise die Turmretabel, die bis ins 16. Jahrhundert hinein als Aufsatz eines Retabels gebräuchlich waren⁹¹⁰, sowie die großfigurigen Schnitzretabel, die um 1500 vermutlich viel verbreiteter waren als dem Bestand nach angenommen werden kann.⁹¹¹ Darstellungen von Predellen, vor allem solche unter bemalten Flügelretabeln des frühen 16. Jahrhunderts, bewahren Gestaltungsformen, die im Original kaum noch erhalten sind.⁹¹² Formal oder liturgisch ungewöhnlichere Typen wie Baldachinretabel⁹¹³ oder Retabel in Verbindung mit Tabernakeln⁹¹⁴ können mit

Hilfe ihrer Wiedergaben genauer charakterisiert werden. Sehr aufschlußreich sind die Darstellungen in Hinblick auf größere Ensembles, in die die Retabel eingebunden sein können. Sie zeugen von einer enormen Vielfalt und belegen, daß ein Großteil der Retabel (auch Tafelbilder!) mit zusätzlichen Schmuckelementen versehen wurde, insbesondere mit Figuren in unterschiedlicher Präsentationsform.⁹¹⁵ Die zahlreichen Wiedergaben von Retabeln im profanen Bereich sind ebenfalls aussagekräftig: Hauskapellen sind von untergeordneter Bedeutung.⁹¹⁶ Statt dessen werden die Retabel seit etwa 1470 auf Stollenschränken in Wohnräumen oder Sälen wiedergegeben.⁹¹⁷ Da schriftliche Quellen diese Form der Präsentation ebenfalls überliefern, bewahren die Darstellungen demnach eine Facette altniederländischer Wohnkultur, die im Original vollständig verloren ist.

DIE FUNKTION DER RETABEL

Die Retabel sind nach Auskunft der Darstellungen in keiner geregelten Form in die Liturgie eingebunden und unterliegen daher auch keinen verbindli-

chen Regelungen.⁹¹⁸ Aus diesem Grunde steht es den Künstlern frei, ein Retabel als verfügbares Requisit zu behandeln, das der Hauptszene nach Bedarf formal und inhaltlich angepaßt werden kann.

Die differenzierten Aussagemöglichkeiten, die sich durch die Wiedergabe eines Retabels somit eröffnen, werden innerhalb der untersuchten Zeitspanne jedoch erst allmählich erkannt und ausgeschöpft. Eine wesentliche Zäsur erfolgt um 1480. Dienen Retabel zuvor fast ausschließlich als Ausstattungselement zur Charakterisierung des Ambiente, so entdeckt man sie nun als geeignetes Medium für zusätzliche Botschaften. Im Zuge dieses Wandels werden sie zunehmend wirklichkeitsgetreu dargestellt. Wesentliche gestalterische Ideen für ihre Darstellung werden von den Buchmalern beigetragen. Sie führen Neuerungen ein⁹¹⁹, die von den Tafelmalern erst mit Verzug, dann aber ebenfalls mit viel Phantasie aufgenommen werden.⁹²⁰ Die Möglichkeiten, die der Realismus der altniederländischen Malerei für die Wiedergabe eines Retabels als *Bild* im Bild bietet, werden im Grunde erst zu dieser Zeit in ihrem vollen Umfang erkannt und genutzt.

ANMERKUNGEN

- 1 Grundsätzlich hierzu s. z.B. *Braun 1924.1-2*; ders. in: *RdK 1 (1937)*, Sp.412-29 (Altar) oder *Jungmann 1948.1-2*.
- 2 Der Begriff ist abgeleitet von *retrotabulum*, s. *Braun 1924.2*, 283; ders. in: *RdK 1 (1937)*, Sp.529f (Altarretabel); *LdK N.F. 1 (1987)*, 123ff (Altar). Er wird hier wie die spätmittelalterliche Bezeichnung *outaertafelen* verwendet, s. *Jacobs 1989*, 210 (Anm.20).
- 3 Die Einführung von Retabeln wurde erst durch einen Wandel in der Liturgie ermöglicht. Sie erfolgte langsam und war zunächst umstritten. Die frühesten Belege für ihre Verwendung liegen aus dem 11. Jh. vor, die ältesten Originale datieren jedoch erst in das 12. Jh. Vom 13. Jh. an, mit einigen hervorragenden Werken aus dem 14. Jh. und einem allgemeinen Höhepunkt im 15. Jh., erfuhren die Retabel eine immer größere Verbreitung und aufwendigere Gestaltung, doch waren sie auch jetzt noch nicht allgemein gebräuchlich, allg. hierzu s. z.B. *Braun 1924.2*, 277ff; *Belting 1990*, 497ff; *Jacobs 1987*, 106 sowie hier u. Anm.41.
- 4 Zusätzlich werden die wenigen Darstellungen von Stoffbehängen behandelt, die wie Retabel verwendet werden (z.B. TB101 (T.26A), 122; BM18) sowie Figuren auf retabelähnlichen Untersätzen (z.B. TB34 (T.9A); BM21 (T.40B), 25). Figuren, die allein auf der Altarmensa aufgestellt sind (vgl. z.B. die Marienfigur auf dem Lettneraltar in TB30 (T.8B)), werden nicht eigens besprochen, ebensowenig Bildwerke an Wänden und Pfeilern, eine Ausnahme bildet BM44C (T.48B). Zur regionalen und zeitlichen Begrenzung s.S.10.
- 5 Er enthält außerdem wenige Glasgemälde, Zeichnungen, Druckgraphiken und Tuchbilder; Retabeldarstellungen in Schnitzreliefs werden als Belegbeispiele hinzugezogen, vgl. auch u. Anm.57, 188, 253.
- 6 Diese Einschränkung ergibt sich vor allem durch die Einbeziehung der Buchmalerei, von der eine unbekannte Zahl auch hochrangiger Werke noch nicht oder nur partiell publiziert ist.
- 7 „It is not only our picture of sixteenth century Netherlandish painting that is seriously mutilated because of the events of these years; our view of its fifteenth century predecessors is equally deficient, for the same sad reason.“, *Freedberg* in: *AK Amsterdam 1986.1*, 77.
- 8 Die Schätzungen über das tatsächliche Ausmaß der Zerstörungen gehen jedoch weit auseinander, s. *Crew 1978*, 1. Weitere Literatur zum Bildersturm und zu seinen Auswirkungen auf die Kunst der Niederlande und Belgiens stammt vorrangig von Michael M. Freedberg, s. *Freedberg 1985*, ders. in: *AK Amsterdam 1986.1*, ders. 1988, ders. in: *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*.
- 9 So wurde etwa Mecheln, das im Bildersturm 1566 noch weitgehend verschont blieb, 1572 in umfangreichem Ausmaß zerstört, s. *Freedberg 1988*, 112. „How could one hope to form anything but the most fragmentary picture of an artistic heritage decimated in the course not just of a few months, but largely in those few brutal days in 1566? And what survived then would remain on the mercy of repeated attacks by soldiers and other plunderers for at least a decade. One can only wonder at what was left.“, ders. in: *AK Amsterdam 1986.1*, 73.
- 10 s. hierzu *Freedberg* in: *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*, 55ff.
- 11 Allg. s. z.B. *Schmid 1985*, 14ff.
- 12 Für den schnellen Austausch von Retabeln sei beispielhaft auf den Altar in der Kapelle der Kellermeister („Zellariens“) im Chorumgang der Kathedrale Sint-Rombauts von Mecheln hingewiesen, der 1411 mit einem vergoldeten und farbig gefaßten Retabel ausgestattet wurde, das bereits knapp hundert Jahre später - 1509 - durch ein Antwerpener Schnitzretabel mit bemalten Flügeln ersetzt wurde, *Laenen 1919.2*, 125; s.a. Anm.14f.
- 13 s. hierzu auch *Schmid 1985*, 14.
- 14 *Freedberg* in: *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*, 55 weist darauf hin, daß vor allem Flügel und Einfassungen entfernt wurden, während die zentralen Tafeln öfter erhalten blieben.
- 15 Eine im Gebiet der alten Niederlande herausragende Ausnahme, die ähnlich der Kirche St. Nikolai im niederrheinischen Kalkar ihr spätmittelalterliches Antlitz einschließlich seiner originalen Ausstattung weitgehend bewahrt hat, stellt die Sint-Leonhardus-Kirche in Zoutleeuw (Brabant) dar, s. *BK Zoutleeuw 1991*.
- 16 So bemerkt etwa Laenen über die Quellen zu Retabeln in der Kathedrale Sint-Rombauts von Mecheln: „Malheureusement, si nous pouvons constater l'existence de ces retables, nous ne sommes que fort peu renseignés sur leur aspect et sur leur valeur artistique.“, *Laenen 1919.2*, 125; vgl. z.B. auch die Quellenzitate in Anm.483.
- 17 Zahlen über den tatsächlichen Bestand erhaltener Werke liegen nur vereinzelt vor: Im Centre National de Recherches „Primitifs Flamands“ wurde 1963 davon ausgegangen, daß mehr als 4500 Werke altniederländ. Tafel- und Tuchmalerei erhalten seien, die aber dennoch nur einen minimalen Teil des ursprünglichen Bestandes repräsentierten, s. *Folie 1963*, 183. *Vandenbroek 1982*, 29, schätzt ihre Anzahl auf etwa 5500. Der Bestand an erhaltenen südniederländ. Schnitzretabeln beläuft sich auf etwa 300 Werke, von denen ein großer Teil für den Export produziert wurde, s. *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 76; vgl. *Paatz 1936*; *Andersson 1980*, 185; *Périer-d'Ieteren 1984*, 1; dies. 1990, 630. Die einzigen komplett erhaltenen nordniederländ. Schnitzretabel (fünf!) befinden sich in Norwegen, s. *Leeuwenberg 1967*, 181f. Von der spätgotischen Skulptur aus Brabant soll nur noch ein Zehntel erhalten sein, s. *Didier 1973*, 93, ähnlich düster ist auch die Bilanz von *Verhaegen 1962*, 296 (Anm.3).
- 18 s.S.10ff sowie *Wilhelmy 1990*, 9ff, bes. 11f.
- 19 Wenn diese Themen besprochen werden, dann meist spekulativ. Dies zeigt sich etwa in den Publikationen von *Philip 1971* oder *Lane 1984*, in denen die Bedeutung von Retabeln allein mit Hilfe ihrer Ikonographie rekonstruiert werden soll, ohne daß originale Befunde vorlägen, s. hierzu auch S.45f, bes. Anm.878. Eine frühe Ausnahme bildet die Arbeit von *Blum 1969*, in der sie versucht, die originalen Aufstellungsorte bemalter altniederländ. Flügelretabel mit Hilfe der erhaltenen Quellen zu rekonstruieren. Ihren Ansatz erweitert *Wilhelmy 1990*, indem er der Frage nachgeht, inwiefern der neue Realismus der altniederländ. Tafelbilder konkret auf den

- Aufstellungsort bezogen wurde; für Weiteres hierzu s.S.45f.
- 20 „Diese (...) Aufbauten (i.e. Retabel, A.S.S.) werden oft fälschlicherweise als Altäre bezeichnet, während es sich nur um liturgisch nicht notwendige Zutaten handelte.“, Dietrich Schwarz: Sachgüter und Lebensformen. Berlin 1980, 8r. Bereits *Paatz 1963*, 12 (Anm.1) äußert sich eingehend zu der Problematik, resigniert aber und entscheidet sich wider besseres Wissen: „Das ‘Flügelretabel’ - das ist m.E. der richtigste Terminus. Karl Schultz und Wolfgang Wegner nennen es einfach ‘Altar’. Max Hasse nennt es ‘Flügelaltar’. In diesen zwei Benennungen wird ignoriert, daß ein ‘Altar’ im strengen Wortsinn, im Sinne der Liturgie, nur die ‘Mensa’ (...) samt deren Trägern (stipes) ist. Nicht der Aufsatz darauf oder dahinter - das ‘Retabel’. - Diese Bemerkung sei mir hier gestattet, um die Sache zu klären. Daß sie Folgen haben könnte, wage ich kaum zu hoffen; die ‘Kunstwissenschaft’ erhält ihren stolzen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit aufrecht, obwohl sie - wenige Außenseiter ausgenommen - nicht das Bedürfnis hat, eine präzise Terminologie zu gebrauchen. Da ich daran nichts zu ändern vermag (...), gebrauche ich im Titel meiner Studie selbst - wenngleich ungen - den herkömmlichen inkorrekten Terminus ‘Schnitzaltar’.“ Ohne Konsequenzen für ihren Sprachgebrauch äußern sich hierzu auch *Hasse 1941*, 17 (Anm.17) und *Schmid 1985*, 6f.
- 21 Es ist rätselhaft, wie Rasmussen behaupten kann, daß die terminologische Trennung nicht notwendig sei, da man im Zusammenhang stets wisse, was gemeint sei. Außerdem folgt er einer mißverständenen Ästhetik, wenn er den Begriff *Flügelretabel* ablehnt, weil er ihn klanglich nicht glücklich findet, s. Jörg Rasmussen: Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit. Hamburg 1974, 97 (Anm.1).
- 22 So unterscheidet Braun kategorisch zwischen *Altar* und *Retabel*: „Altar nennen wir dasjenige liturgische Gerät, auf und an dem sich die eucharistische Feier vollzieht.“, *Braun 1924.1*, 1. Über die verschiedenen Namen für Altaraufsätze s. ders. *1924.2*, 282f sowie ders. in: *RdK 1 (1937)*, Sp.529 (Altarretabel, Altaraufsatz, Altarrückwand). Im Englischen *altar* und *altarpiece* bzw. *rearedos*; im Französischen *autel* und *retable*; im Flämischen *altaar* und *retabel*.
- 23 s. z.B. *LdK N.F. 5 (1993)*, 178 (Niederländ. Kunst); Wim Swaan: Kunst und Kultur der Spätgotik - Europäische Bildkunst und Architektur von 1350 bis zum Beginn der Renaissance. Freiburg/Basel/Wien 1978, 109 (Anm.1); Peter Kurmann: Flandern und Brabant. In: *AK Köln 1978.1*, 73f; Robert Didier: Flandern und Brabant - Von Tournai bis Lüttich. Probleme der Kunst in Belgien zwischen 1350 und 1410/20. In: *AK Köln 1978.1*, 78f; *Dogaer 1979*, 513.
- 24 Die in der Literatur verwendete Terminologie für diesen Bereich ist unterschiedlich und oftmals vage oder mißverständlich: Die geläufige Bezeichnung *flämisch* ist irreführend, da Flandern, das hier als *pars pro toto* fungiert, nicht einmal die so wichtigen (Brabanter) Städte Brüssel und Antwerpen umfaßt, s. z.B. *Flemish Art 1985*. Daher wird die Benennung hier nicht übernommen, auch wenn sie im 16. Jh. bisweilen für den gesamten Komplex verwendet wurde, s. *AK Detroit 1960*, 31. Gegen sie spricht auch, daß sie eine zeitliche Unsicherheit schafft, da die Kunst des 17. Jhs. (P. P. Rubens etc.) im Gegensatz zu *holländisch*, ebenfalls *flämisch* genannt wird. Dies wird zwar durch den bes. in der französischsprachigen Forschung Belgiens öfter verwendeten Begriff *Flämische Primitive/primitifs flamands* vermieden, aber ganz abgesehen von der wiederum irreführenden Einschränkung auf Flandern, erscheint er angesichts der Perfektion der damit bezeichneten Kunst geradezu paradox, vgl. u.a. *Fierens-Gevaert 1909.1-2*; *Folie 1963*; *Puyvelde 1973* sowie die Publikationen aus der belgischen Reihe *Les primitifs flamands*.
- 25 Ich folge in der Benennung somit *Friedländer 1986*, 22f und auch *Panofsky 1953.1-2*, der mit *early Netherlandish* das englische Pendant wählt. Die regionalen Begrenzungen werden von *Friedländer (ebda.)* und *Prevenier; Blockmans 1986*, 9f skizziert. Letztere entscheiden sich jedoch für die Bezeichnung *burgundische Niederlande*, da sie einen früheren Zeitraum (1380-1530) betrachten. Vorbehalte gegen die Bezeichnung *alte Niederlande* hegt *Sosson*, da sie dem tatsächlichen Partikularismus keine Rechnung trage, s. Pierre Sosson: Flandern und Brabant. In: *AK Köln 1978.1*, 73. Da sich dieser Partikularismus aber mehr auf die politische als auf die kulturelle Situation bezieht, kann er m.E. hier zu Gunsten des umfassenden Bereichs vernachlässigt werden.
- 26 Die Konzentration auf wenige Zentren, die spätestens im frühen 16. Jh. aktiv zusammenarbeiteten, kann bes. für Schnitzretabel und ihre bemalten Flügel belegt werden, s. *Jacobs 1987*, 12; dies. *1989*, 213ff; *Périer-d’Ieteren 1990*, 631, 634. Gegen eine zu starke Fixierung auf Gent und Brügge als Zentren der Buchmalerei, die sich im Begriff der *Gent-Brügger-Schule* manifestiert, wendet sich hingegen *Dogaer* unter Hinweis auf weitere Produktionsorte und regt an, statt dessen von der sog. *Gent-Brügger-Schule* zu sprechen, *Dogaer 1979*, 518.
- 27 Wichtige nordniederländ. Darstellungen zeigen z.B. TB56 (T.13A), 66 (T.15A); BM19 (T.40A), die übrigen werden exemplarisch besprochen. Zu Gründen für die allgemein geringere Bedeutung der nordniederländ. Kunst im untersuchten Zeitraum s. z.B. *Châtelet 1979.1*, 463ff, 491ff. *Prevenier; Blockmans 1986*, 347f erklären sie mit einer Abwanderung der künstlerischen Kräfte in den Süden. Zum Territorium der nördl. Niederlande s. *AK Utrecht/New York 1989/90*, 302.
- 28 Dies gilt etwa für das spanische Stifterbild (TB71, T.16B) und die hispano-fläm. Meßdarstellung (TB49). Die regionale Verbreitung von Anlagen aus Stollenschrank und Retabel wird mit Hilfe französischer (TB116, 130), westfälischer (TB126), niederrheinischer (TB121) und Kölner Darstellungen (TB105) belegt, s.a. S.29.
- 29 Die an Retabeldarstellungen reiche italien. Kunst weist andere Typen und unterschiedliche Darstellungsgewohnheiten auf, die keinen direkten Vergleich erlauben, s. z.B. *Chastel 1967*, 16ff oder *Martin Kemp*: Introduction - The altarpiece in the Renaissance: a taxonomic approach. In: *Humfrey; Kemp 1990*, 1-20, bes. 12f. Doch auch die nah verwandte deutsche Kunst zeugt hinsichtlich der Retabeldarstellungen von großen Differenzen, die zum einen von anderen Retabeltypen und zum anderen von abweichenden Darstellungstraditionen herrühren, vgl. als Beispiel aus der Kölner Malerschule die Retabeldarstellung im Bild der Darbringung im Tempel von Stefan Lochner und ihre Nachfolge, s. Hans Martin Schmidt: Der Meister des Marienlebens und sein Kreis - Studien zur spätgotischen Malerei in Köln. Düsseldorf 1978 (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 22), Abb.12f, 16, 46, III, 137, 151, 173, Vergleichsabb.X.
- 30 Diese Eingrenzung entspricht in etwa der von *Friedländer 1-14 (1967-75)*, unterscheidet sich aber z.B. von jener - 1380 bis ca. 1530 -, die *Prevenier; Blockmans 1986*, 9f auf Grund politischer, sozialer und wirtschaftlicher Entwicklungen vornehmen.
- 31 Eine der frühesten Retabeldarstellungen zeigt eine Handschrift aus Orval (kurz vor 1200): Die Ermordung des hl. Lambertus, Farbabb. Blanche Weicherding-Goergen: Les manuscrits à peinture de la Bibl. Nat. de Luxembourg. Luxembourg 1968, Pl.IV, weitere Beispiele d. 14. Jhs. z.B. bei *Ringbom 1965*, Abb.24; ders. *1965*, Abb.1, 4; *Lane 1984*, 121 (Abb.81); *Belting 1990*, 448 (Abb.241). Vorrangig werden in dieser Zeit aber Figuren auf Altären dargestellt, s. z.B. *Dearmer 1910*, 19 (Nr.1); *James 1936*, Pl.31b, 32a, 35b; Richard H. Randall Jr.: A spanish Virgin and Child. In: The Metropolitan Mus. of Art Bul. 13 (1954), 137-143; *Meiss 1.2 (1969)*, Abb.117; ders. *2 (1968)*, Abb.82; ders.; *Beatson 1974*, 259, 256; *Vavra* in: *Europäische Sachkultur 1980*, 202 (Anm.20); *Hamel 1986*, Abb.143; *Belting 1990*, 340 (Abb.182), 461 (Abb.247).
- 32 Vgl. o. Anm.3.

- 33 Altardarstellungen finden sich zu dieser Zeit vorwiegend in der Buchmalerei, vgl. z.B. J. H. Oliver: Gothic manuscript illumination in the Diocese of Liège (c. 1250-1330). Löwen 1988, Fig.88-92; 98; 141-143. Der Altar ist hier meist mit dem Kelch ausgestattet, in keinem Fall aber mit einem Retabel. Ein gutes Beispiel für den Wandel, der sich im 15. Jh. vollzieht, bietet das Pontificale von Sens, s. *Gaspar 1925*. Sein erster Teil wurde im frühen 15. Jh. illuminiert, keine seiner zahlreichen Altardarstellungen gibt jedoch ein Retabel wieder (ebda., Farbabb.3, 6-8, 10f). Die Miniaturen im zweiten Teil hingegen, die um 1450/60 von Simon Marmion geschaffen wurden, zeigen auf jedem Altar einen Aufsatz (ebda., Farbabb.12ff, 16f).
- 34 s. z.B. Mittelholländ., um 1400: Szenen aus dem Leben Johannes Evs., Apokalypse, s. *Dogaer 1987*, 18 (Fig.1); Arras, 1402: Eligiusteppich, s. *Recht; Châtelet 1989*, 235 (Abb.190); Meister des Dirc van Delft (ca. 1400-10): Meßfeier, Missale der Haarlemer Leinenweberzunft, s. *AK Utrecht/New York 1989/90*, 37 (Abb.8), 41 (Abb.12); zahlreiche Beispiele entstammen darüber hinaus der französ. Buchmalerei, z.B. Französ., um 1405: Jüngstes Gericht und Verkündigung, Legenda Aurea, s. Camille Gaspar; Frédéric Lyna: Les principeaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique Bd.2. Paris 1945, Pl.119; Boucicaut-Meister (1408-10): Totenmesse, Stundenbuch des Marschall Boucicaut, s. *Snyder 1984*, 52 (Fig.41); vgl. a. *Purtle 1990/91*, 228 (Fig.1), 233 (Fig.7), 235 (Fig.11), 236 (Fig.13), 237 (Fig.12).
- 35 Bei der Benennung *Meister von Flemalle* an Stelle von *Robert Campin* folge ich *Pächt 1989*, 17ff.
- 36 Allg. s. z.B. *Bialostocki 1984*, 46ff; zum neuen Realismus in der Wiedergabe von Gegenständen s. *Legner* in: *Vor Stefan Lochner 1977*, 159ff; *Vavra* in: *Europäische Sachkultur 1980*, 202f; *Pächt 1989*, 26; *Wilhelmy 1990*, 5ff.
- 37 BM22 (T.41A), hier auch zur Datierungs- und Zuschreibungsproblematik.
- 38 TB30 (T.8B).
- 39 TB85 (T.21A).
- 40 Herausragende Beispiele bieten z.B. TB86f (T.21B, 22A).
- 41 Dies ist zugleich auch der Zeitraum höchster Retabelproduktion, vgl. Max Hasse: Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters. In: JB d. Hamburger Kunstsammlungen 21 (1976), 31-42, bes. 31 (Anm.3); *Schmid 1985*, 18.
- 42 Zu den späten Werken zählen z.B. TB1 (T.1), 69 (T.16A), 78 (T.19A), 80, 123 (T.34A).
- 43 Zu den Bilderstürmen und den Konsequenzen für die Kunst s.o. Anm.8f.
- 44 Allg. hierzu s. z.B. *Briels 1987*; *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 56ff; *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*. Aus dieser nachfolgenden Zeit sind dennoch drei Bilder in die Untersuchung aufgenommen, da sie die Verwendung des Stollenschranks als Aufstellungsort für Retabel tradieren, s. TB111, 127, 128 (T.34B).
- 45 *Friedländer 1-14 (1967-75)*. Da Friedländer, wie viele seiner Kollegen, ausschließlich an stilkritischen Untersuchungen interessiert war, zeigen die Abbildungen die Retabel oft in ihre Einzelteile zerlegt und ohne Rahmen, selbst wenn sie aus einem Stück mit der Bildtafel geschaffen sind. Der Eindruck von dem Werk wird dadurch erheblich beeinträchtigt. Das durch dieses Vorgehen entstandene Forschungsdefizit wurde erst jüngst durch die Untersuchung originaler Rahmen und Untergründe von *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989* in größerem Umfang aufgearbeitet.
- 46 Weitere Werke mit Retabeldarstellungen, die in den hier aufgeführten Werken nicht enthalten sind, entstammen Ausstellungs- und Bestandskatalogen (abgekürzt *AK* bzw. *BK*) sowie weiteren Publikationen, die ihrer Fülle wegen hier nicht eigens angeführt werden.
- 47 *Hoogewerff 1-5 (1936-47)*.
- 48 *Corpus Vitrearum 1-4 (1961-81)*.
- 49 *Hollstein 1-34 (1949-89)*, bes. 12/13 (1955/56): Monogrammistens of the 15th/16th & 17th century.
- 50 *Panofsky 1953.1-2*.
- 51 Zur Periodisierung der Buchmalerei s. *Dogaer 1979*, 512f; sowie *Kren* in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 3f.
- 52 s.a. S.48, bes. Anm.919.
- 53 Bes. *Salmi; Mellini 1972; Ewß; Plotzek 1982; BK Wien 1983.1-2; BK Wien 1990.1-2*.
- 54 Bes. *Reinach 1904; Omont 1905.1-2; Dörnböffer 1-3 (1907-11); Destrée 1923; Gaspar 1932; Plummer 1966/Gorissen 1973; Unterkirchen; Schryver 1969.1-2; Trenkler 1979.1-2; Marrow; Testa 1986.1-2; Unterkircher 1987.1-2; Kren; Rathofer 1988.1-2; Olmos Pieri; Rodriguez 1991.1-2*.
- 55 Bes. *AK Brüssel 1962; AK Malibu/New York/London 1983/84; AK Köln 1987; AK Wien 1987; AK Köln Diözesanmuseum 1992*.
- 56 Bes. *Pächt 1948; Delaisé; Liebaers; Masai 1959; Liefinck 1969.1-2; Biermann 1975; Voelkle 1980; Hamel 1986; Dogaer 1987*.
- 57 Retabeldarstellungen in Schnitzreliefs selbst sind meist nicht sehr detailliert; in dieser Arbeit werden sie daher nur ergänzend angeführt. Allein die Gruppe von Schnitzreliefs mit Darstellungen von Retabeln in Wohnstuben (SR-12) ist komplett in die Untersuchung einbezogen, s.S.28ff, bes. Anm.462.
- 58 Eine Gesamtschau erfolgte durch *Münzenberger; Beissel 1-2 (1885-1905)* und unter noch komplexerem Ansatz durch *Braun 1924.1-2* (s.u.). Danach folgten jahrzehntelang Werke über Schnitzretabel, in denen allein der Corpus Beachtung fand. Auf Grund des vorgestellten Materials sind jedoch auch sie unentbehrlich, bes. die zahlreichen Publikationen von *Borchgrave d'Altena* (u.a. 1934, 1944, 1948, 1957/58) sowie von *Paatz 1936* und *Andersson 1980*.
- 59 Bes. die Arbeiten von Catheline Périer-d'Ieteren (*Périer-d'Ieteren 1984* und 1990) sowie die Dissertation von Lynn Francis Jacobs (*Jacobs 1987*), aus der einzelne Kapitel in Aufsätzen (*Jacobs 1989* und 1991) erschienen sind; s.a. *Schmid 1985* sowie *Becker 1989* und 1991.
- 60 *Braun 1924.1-2*.
- 61 *Braun 1924.2*, 277-544.
- 62 Nach *Panofsky 1953.1-2* z.B. *Philip 1971; Purtle 1982; Lane 1984*, in Deutschland z.B. *Jakoby 1987*, allg. s. hierzu auch *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 50ff (Anm.5).
- 63 In Deutschland bes. *Schultz 1892; Heyne 1899*; in Frankreich bes. *Viollet-le-Duc s.d.*
- 64 Zur Wohnkultur bes. *Falke 1924; Wurmbach 1932; Meier-Oberist 1956; Weyns 1974.1-4; Schmid 1991*.
- 65 *Delort 1982; Ariès; Duby 1985; Boockmann 1986*; speziell für die Niederlande s. *Flemish Art 1985; Prevenier; Blockmans 1986*.
- 66 Bes. *AK Detroit 1960; AK University of Kansas 1969; AK New York 1975; AK Zwolle 1980; AK Amsterdam 1986.1-2*.
- 67 *Vavra* in: *Erforschung 1984*.
- 68 Bes. *AK Wien 1970; Europäische Sachkultur 1980; Jaritz 1980; Erforschung 1984; Alltag im Spätmittelalter 1984*.
- 69 Vor allem die Publikationen von Craig Harbison bieten für den fraglichen Bereich einen guten Einblick in die Forschungsdiskussion der vergangenen Jahre, s. *Harbison: Visions 1985*; ders.: *Lane 1985*; ders. 1989; ders. in: *Humfrey; Kemp 1990*; vgl. auch *Wilhelmy 1990*, 9ff; s. hier auch S.45f.
- 70 Auch in Studien zum Bild im Bild fanden sie bisher keine Beachtung, z.B. *Chastel 1967; Gállego 1978; AK Dijon 1982/83*. Der fünfseitige Aufsatz von *Kelberg 1986* „Bilder im Bilde - Ikonographische Details auf spätgotischen Tafelbildern“ ist zu allgemein und zu kurz zugleich, als daß er weitergehende Erkenntnisse vermitteln könnte, denn er bezieht sich auf deutsche und altniederländ. Darstellungen von Bildern, Skulpturen, Tympana und Fliesen zugleich. Einen knappen Aufsatz über spanische Retabeldarstellungen der Zeit verfaßte Ana Avila: La imagen del retablo en la pintura española

- del primer renacimiento. In: Goya - Revista del Arte 219 (Madrid 1990), 149-155.
- 71 s. z.B. Falke 1924; Hinz 1989; s.a. S.29, Anm.464. Ähnlich geht auch Steppe 1952 bei der Betrachtung von Lettern vor.
- 72 Windisch-Graetz 1982, 83ff; Gramatzki 1992, 31f.
- 73 Feldkamp 1983; Täube 1991.
- 74 Legner in: Vor Stefan Lochner 1977, bes. 16off.
- 75 Dearmer 1910, 7.
- 76 Klihm 1941.
- 77 Retabeldarstellungen sind nur in wenigen der von ihm untersuchten Darstellungen enthalten. Deren Beschreibungen sind außerdem flüchtig und oftmals mit Irrtümern behaftet, vgl. z.B. TB13f oder BM53.
- 78 Einen ersten konkreten Anstoß, Retabel im Bild für realienkundliche Erkenntnisse zu nutzen, gab Frank Günter Zehnder, s. Zehnder in: AK Köln 1974, 24f. Einem Gespräch mit ihm verdanke ich auch den Impuls zur Bearbeitung dieses Themas.
- 79 Ringbom 1965, bes. 11ff, 30ff und ders. 1969.
- 80 Harbison: Visions 1985, 116f; ders. in: Humfrey; Kemp 1990, 52ff. Für italien. Altarretabel im Bild vgl. z.B. das instruktive Beispiel bei Kemp (wie o. Anm.29).
- 81 Woods in: Humfrey; Kemp 1990.
- 82 Ein Manko liegt auch darin, daß es keinen durchgehend verfolgten Ansatz gibt; je nach Bildvorlage und Assoziation werden vielmehr unterschiedliche Fragestellungen erwähnt - z.B. nach Realitätsgehalt, Formen, Herkunft, Liturgie, Publikum -, die der Kürze des Textes wegen aber zwangsläufig ohne Antwort bleiben.
- 83 Vgl. z.B. TB85, 87.
- 84 Wilhelmy 1990. Die Arbeit wird vermutl. 1993 erscheinen und hier nach dem Typoskript - für dessen Einsicht ich Herrn Dr. Wilhelmy herzlich danke - zitiert.
- 85 Damit sind z.B. Reflexe im Bild gemeint, die die tatsächlichen Lichtverhältnisse des Altarraumes widerspiegeln.
- 86 Wilhelmy 1990, 17f, 223ff.
- 87 Vgl. z.B. TB72, 86f; BM42A/B. Eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit seinen Thesen auf S.46.
- 88 Mit dem etwas unbeholfenen Begriff *bemaltes Retabel* soll die Zweideutigkeit des Begriffes *gemaltes Retabel*, die durch das spezielle Vorgehen in dieser Arbeit entsteht, umgangen werden. Er wird hier im Gegensatz zu *geschnitztes Retabel* bzw. *Schnitzretabel* verwendet. Wenn der Begriff *Tafelbild* gebraucht wird, ist vorausgesetzt, daß es sich um ein Altarretabel und nicht um ein Wandbild handelt, auf das eigens hingewiesen würde.
- 89 Alternativ dazu könnte wie bei den Schnitzretabeln auch eine inhaltliche Unterscheidung - szenisch/nicht-szenisch - gewählt werden, sie ist hier jedoch weniger prägnant.
- 90 Goldgrundig: TB11, 14 (T.6A), 20, 46, 86 (T.21B), 87 (Seitenschiffaltar, T.22A), 90?, 93 (rechtes Retabel, T.23B); BM13, 22f (T.41A/B), 37B/C (T.43A/B), 46 (T.50), 48C, 59B, 61A/B, 65A/B, 68?, 77?, 79, 89?; rotgrundig: TB10, 13A (T.5B), 71 (T.16B), 82 (T.20B); ornamentiert: TB11, 14 (T.6A), 86 (T.21B); BM20A, 38, 62, 64, 69B, 75; vgl. auch die schematisierten Darstellungen in den *Miracles de Nostre Dame* von Jan van Tavernier (fläm., nach 1456), s. Omont 1905.1, bes. 46 sowie 9, 17, 22, 30, 31, 32. Zu Retabeln mit verfremdeter, meist dunkelblauer Farbfassung s.u. Anm.104.
- 91 Allg. hierzu s. Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989, 62ff.
- 92 Die Mehrzahl ist in der Mitte rechteckig erhöht, einige sind aber auch rundbogig mittenerhöht, querrrechteckig oder rundbogig; allg. s.S.42.
- 93 Zumeist ist die Kreuzigung zwischen einer Heiligenreihe dargestellt, einige Retabel zeigen eine reine Figurenreihe, andere wiederum sind ausschließlich ornamental oder einfarbig gestaltet.
- 94 Allg. zur Ablösung des Goldgrundes s. Bialostocki 1984, 46ff, bes. 50ff; Recht; Châtelet 1989, 233ff.
- 95 BM22 (T.41A), hier auch zur Zuschreibungs- und Datierungsdebatte.
- 96 Bes. ähnlich ist dem Bild das Kreuzigungsepitaph eines nordniederländ. Meisters von ca. 1363, s. Panofsky 1953.2, Pl.49, doch gibt es auch aus den 1410er Jahren zwei formal vergleichbare Werke, das Gerber-Retabel, Brüssel, um 1415?, Farbabb. BK Brügge 1979, Pl.4. und das Norfolk-Retabel aus dem Maasgebiet von ca. 1419/20, Farbabb. Flemish Art 1985, 98.
- 97 Eine unmittelbare Nachfolge fand die Miniatur in BM13, 61A/B.
- 98 In diese Zeit datieren nur Miniaturen wie jene in BM38, die ganz in der Tradition der französ. Buchmalerei um 1400 stehen und deren schematisierte Retabeldarstellungen eine verfremdete Farbigkeit aufweisen, s.u. Anm.104.
- 99 TB86 (T.21B).
- 100 Auch der in der Mitte rechteckig erhöhte Umriss ist vermutl. als ein altertümliches Element zu werten, da er zwar die bei Schnitzretabeln des 15. Jhs. meistbenutzte Form ist, in der Tafelmalerei aber als eine Form der sog. voreyckschen Epoche gilt, die nach 1450 zunehmend seltener wird, s. Jacobs 1987, 164, 189 (Anm.44); dies. 1991, bes. 55ff.
- 101 TB11, 14 (T.6A), 93 (rechtes Retabel, T.23B).
- 102 TB10, 13A (T.5B), 71 (T.16B), 82 (T.20B).
- 103 Eine rote Grundierung haben das Reliquiar der hl. Odilie aus dem Maasgebiet von 1292, Farbabb. Lejeune; Stiennon 1977, Pl. zw. 320f; Flemish Art 1985, 95, die Wandmalerei des Letzten Abendmahles in Gent, um 1330, s. Flemish Art 1985, 96 sowie der Ursulaschrein in Brügge von etwa 1380-1400, s. TB82, Anm.719. Die Mehrzahl der frühen Werke bis etwa 1420 hat einen Goldgrund, vgl. z.B. Arbeiten von Jean de Beaumetz, Farbabb. Bialostocki 1984, T.17 oder Melchior Broederlam, Farbabb. Flemish Art 1985, 98f. Aus dem altniederländ. Raum kann zum Vergleich mit den Retabeln im Bild bes. auf die Retabelfragmente aus Walcourt hingewiesen werden: Tournai, Ende d. 14. Jhs., s. hierzu TB86, Anm.760; auf das Gerber-Retabel, Brüssel, um 1415?, s. BK Brügge 1979, Pl.4., auf das Seilern-Triptychon aus dem Frühwerk des Meisters von Flemalle, s. Pächt 1989, T.2 und auf das Norfolk-Retabel, Maasgebiet, ca. 1419/20, s. Flemish Art 1985, 98.
- 104 Anders verhält es sich mit den überwiegend dunkelblau grundierten Retabeln in Miniaturen von Willem Vrelant und seinem mutmaßlichen Vorgänger, dem Meister der Goldranken-Gebetbücher, denn sie zeigen eine farblich verfremdete Wiedergabe, die auf französ. Traditionen beruht, vgl. z.B. BM38, 49, 76 (T.59A), 78A/B (T.59B).
- 105 s.a. S.42, Anm.809.
- 106 Der Großteil von ihnen stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs., eine späte Ausnahme d. fr. 16. Jhs. bildet TB20, vgl. dort auch Anm.206.
- 107 TB87 (T.22A).
- 108 Da flankierende Heilige bei diesen Darstellungen inhaltlich ohne Bedeutung sind, werden sie beliebig addiert oder weggelassen; im Bild vgl. z.B. TB20, 87 (T.22A), 94; BM13, 22f (T.41A/B), 37B/C (T.43A/B), 48C, 59B, 61B, 65A/B, 68, 71 (T.58A/B), 77, 79.
- 109 s. z.B. BM61A, 62; vgl. auch die Darstellungen von Jan van Tavernier in den *Miracles de Nostre Dame* (fläm., nach 1456), s. Omont 1905.1, 24, 26 sowie in einer späteren Version, s. Omont 1905.2, 15.
- 110 s. z.B. TB46, 90; BM46 (T.50), 75; vgl. auch die Retabel in den Miniaturen den *Grandes Chroniques de France* von Simon Marmion, um 1456, s. Reinach 1904, Pl.2 (Nr.2), 8 (Nr.14), 13 (Nr.27), 16 (Nr.31), 19 (Nr.41), 22 (Nr.48), 37 (Nr.82), 40 (Nr.89) sowie die Miniaturen in den *Miracles de Nostre Dame* von Jan van Tavernier (fläm., nach 1456), s. Omont 1905.1, II, 12, 24, 33, 40, 51, 54, 65.
- III Allg. s.S.45.
- 112 Kapellen: z.B. TB13A (T.5B), 20; Hochaltar: z.B. TB86 (T.21B); BM13, 22 (T.41A), 61B; Lettneraltar: z.B. TB46, 71 (T.16B), 90; Nebenaltar: z.B. TB87 (T.22A); BM61A. In profanem Ambiente spielt dieser Typ fast keine Rolle

- (nur BM92f (T.64A/B)), da die meisten Wiedergaben erst um 1500 entstanden, als sich die Darstellungsgewohnheiten grundsätzlich geändert hatten.
- 113 BM37C (T.43B).
- 114 Im Bild vgl. TB2 (erste Szene, Retabel im Chor), 15, 47, 70, 89, 95 (T.24A); BM5, 74, 78A/B (T.59B). Bei dem Retabel in TB29 ist nicht erkennbar, aus welchem Material die großformatige, komplett ornamentierte Tafel sein soll.
- 115 So ist etwa das Sibyllen- und Prophetenretabel in TB89 als alttestamentliches Pendant zu den oben (Anm.107f) genannten, schematisierten Kreuzigungsretabeln aufzufassen; vgl. auch TB95 (T.24A).
- 116 TB2 (erste Szene, Retabel im Chor), 15, 47 und das in der Mitte rechteckig erhöhte, einfarbig rote Retabel in einem südniederländ. Bild d. fr. 16. Jhs.: Der Tempelgang Marias, Cambridge, Fitzwilliam-Museum, M25 (o. Abb.).
- 117 TB2 (erste Szene, Retabel im Chor), 15, 47, 70, 95 (T.24A); BM74.
- 118 vgl. BM5, 78A (T.59B); zu TB29 s.o. Anm.114.
- 119 TB2 (erste Szene, Retabel im Chor); BM78B, vgl. auch o. Anm.116.
- 120 Allg. zur Charakterisierung *jüdischer Retabel* s.S.44f.
- 121 Allg. s.S.42f.
- 122 In einem Sakralraum: TB8A (T.4A), 9A (T.4B), 18 (T.6B), 27, 36, 37 (T.10A), 38 (Hochaltarretabel, T.10B), 45, 53A/B, 55 (T.12B), 60 (Lettner, T.14A), 68A/B (T.15B), 69 (T.16A), 71 (Turmretabel, T.16B), 73, 76A/B (T.18A), 77-79 (T.18B, 19A/B), 80, 128 (Kapelle, T.34B); BM10, 11 (T.38B), 12, 15 (T.39A), 40 (T.44A), 43B (T.45B), 43G (T.47B), 44A/C (T.48A/B), 51 (T.51A). In profanem Ambiente: TB101 (T.26A), 104 (T.26B), 108 (T.27B), 110 (T.28A/B), 111, 112f (T.29A, 30A), 115 (T.31), 117, 123 (T.34A), 124, 126, 129 (T.35A), 131 (T.35B); BM83A/B, 85B (T.61A), 86B (T.62B), 86C (T.61B), 91, 94 (T.65A), 95, 96 (T.65B).
- 123 s.o. Anm.94.
- 124 Craig Harbison ist m.W. der einzige, der sich bislang mit diesem Phänomen auseinandersetzt, denn er stellt ein weitgehendes Fehlen von bemalten Retabeln in Bildern des 15. Jhs. fest, dem eine ungleich größere Anzahl an Darstellungen geschnittener Retabel gegenüberstehe, *Harbison: Visions 1985*, 116f; ders. in: *Humfrey; Kemp 1990*, 56f. Daraus leitet er die Vermutung ab, daß die Meister ihre Ölgemälde als Visionen verstanden wissen wollen, die sie nicht abbilden, um so ihre Materialität zu leugnen. Dieser Annahme ist insofern zuzustimmen, als alle frühen Darstellungen bemalter Retabel stets den älteren *nicht-visionären* Typ wiedergeben und eben nicht die zeitgenössischen Bilder, die nach Ansicht von Harbison Glasgemälden nacheifern, in denen das Licht gebannt wird. In einigen Punkten müssen seine Beobachtungen jedoch relativiert werden: Bereits seit 1480 gibt es Darstellungen zeitgenössischer Tafelbilder und nicht erst im 16. Jh.; im gesamten 15. Jh. entstehen zahlreiche Darstellungen bemalter Retabel, die jedoch einem veralteten Gestaltungstyp mit rotem bzw. goldenem Hintergrund verpflichtet sind (s.o.); es gibt nicht dreimal so viele Darstellungen von Schnitzretabeln, sondern dem vorliegenden Bildmaterial nach nur etwa doppelt so viele. In der Buchmalerei herrscht sogar annähernd Gleichstand, und schon die früheste hier untersuchte Darstellung zeigt ein bemaltes Retabel (BM22, T.41A); vgl. außerdem die Gruppe der Turmretabel, die seit den 1440er Jahren wiedergegeben werden (S.33ff). Manche der von Harbison genannten Retabel (TB40 (T.11B), 82 (T.20B)) sind außerdem geschnitzt und nicht bemalt; s.a. S.42.
- 125 TB37 (T.10A); BM15 (T.39A), 51 (T.51A); vgl. außerdem die Detroit Verkündigung von Gerard David mit einem Bildchen von Moses vor dem Brennenden Dornbusch an der Wand, s. *Friedländer 6.2 (1971)*, 175 (Pl.189); Farbbabb. *Miegroet 1989*, 57 (Cat.8, Fig.36).
- 126 Bei der Darstellung von Tempelretabeln verhält es sich aus inhaltlichen Gründen etwas anders, s. S.14, Anm.114ff und S.44f.
- 127 s. z.B. TB18 (T.6B), 55 (T.12B), 78 (T.19A); s.a. *Harbison: Visions 1985*, 116; eine Zusammenstellung der Maße großformatiger Originale bei *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 76ff.
- 128 Allg. s.S.42.
- 129 TB37 (T.10A); BM15 (T.39A), 51 (T.51A); allg. s. *Jacobs 1987*, 164, 189 (Anm.44); dies. 1991, bes. 55ff.
- 130 TB18 (T.6B), 111, 124f, 129 (T.35A); BM43F/G (T.47A/B), 44C (T.48B), 85B (T.61A), 86A/B (T.62A/B), 91, 95.
- 131 TB36, 45, 53A, 69 (T.16A), 101 (T.26A), 104 (T.26B), 110 (T.28A/B), 118-120 (T.32A/B, 33), 128 (T.34B); BM11 (T.38B), 12, 42A (T.45A), 43F/G (T.47A/B), 83A/B, 86C (T.61B), 87.
- 132 Kielbogig: TB27; BM6, 40 (T.44A), 44A (T.48A), 96 (T.65B); geschweift: TB78 (T.19A), 112 (T.29A), 115 (T.31), 123 (T.34A), 126; kleeblattbogig: TB9A (T.4B), 38 (Hochaltar, T.10B), 60 (Lettner, T.14A), 68A/B (T.15B), 73, 76A/B (T.18A), 117; BM10, 43B (T.45B); allg. zur Formenentwicklung s. *Braun 1924.2*, 350ff; *Marlier 1966*, 113f; *Jacobs 1987*, 10, 164; dies. 1991, 36f; *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 78ff.
- 133 TB8A (T.4A), 77 (T.18B), 108 (T.27B), s.S.24f, bes. Anm.396; eine weitere italien. beeinflusste Sonderform ist in TB131 (T.35B) wiedergegeben.
- 134 Rein vergoldet z.B. in TB78f (T.19A/B), 101 (T.26A), 110 (T.28A/B), 117, 120 (T.33), 123 (T.34A); BM43B (T.45B) alternierend gefaßt z.B. in TB55 (T.12B), 113 (T.30A), 126, 129 (T.35A); allg. s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62ff (zur Farbfassung), 89ff (zur Profilierung).
- 135 BM43G (oberes Retabel, T.47B).
- 136 Allg. s.S.38; im Bild vgl. z.B. TB27, 104 (T.26B), 110 (T.28A/B), 112 (T.29A), 115 (T.31), 120 (T.33); BM10, 40 (T.44A), 42A (T.45A), 43B (T.45B), 86C (T.61B), 87; im Original vgl. z.B. Renée Kistemaker; Michiel Jonker (Hg.): *De smaak van de elite - Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*. Den Haag/Amsterdam 1986, 17 (Abb.16).
- 137 Ansätze weisen bereits Retabel in Miniaturen vom Meister Jakobs IV. v. Schottland auf (BM43F/G, T.47A/B), ausgeprägt sind sie jedoch erst in Darstellungen aus der Zeit um 1550, s. TB18 (T.6B), 80, 129 (T.35A); im Original vgl. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 144f, 221f.
- 138 s.S.38f.
- 139 Die einzige vorliegende Ausnahme eines Retabels mit bekrönendem Figurenschmuck in profanem Ambiente bietet das Ädikularretabel in TB108 (T.27B).
- 140 Allg. s.S.35ff. In der älteren Gruppe bemalter Retabel hingegen gibt es nur schematisierte und darüber hinaus unzulängliche Wiedergaben.
- 141 1476/77, BM51 (T.51A). Ihm sind im 15. Jh. nur die teilweise jüngeren Darstellungen von Schnitzretabel mit bemalten Flügeln in TB12 (T.5A), 72 (T.17A) sowie die geschnitzten Figurenretabel z.B. in BM52 (T.51B), 54 (T.52B), 54f, 73 zur Seite zu stellen.
- 142 Hochaltar: TB18 (T.6B), 38 (T.10B), 55 (T.12B), 73, 78 (T.19A); BM11 (T.38B); in profanem Ambiente: TB101 (T.26A), 104 (T.26B), 112f (T.29A, 30A), 115 (T.31), 120 (T.33), 123 (T.34A), 126, 129 (T.35A), 131 (T.35B); BM83A/B, 86C (T.61B), 87, 96 (T.65B).
- 143 Kapellen/Oratorien: TB128 (T.34B); BM12, 51 (T.51A); Seitenaltäre: TB36, 80; Lettneraltäre: TB69 (T.16A); BM6.
- 144 Zur Entwicklung der Flügelformen s.S.35ff.
- 145 TB36, 73, 78 (T.19A), 104 (T.26B), 112 (?), T.29A), 113 (T.30A), 120 (T.33); BM11 (T.38B), 42A (T.45A), 83B, 87, 96 (T.65B); Eine gewisse Ausnahme bildet TB101 (T.26A), bei dem die Szene auf dem sichtbaren Flügel fortgesetzt ist. Bei anderen Darstellungen sind die Flügelinhalte verdeckt: TB80, 115 (T.31), 128 (T.34B); BM51 (T.51A).
- 146 TB18 (T.6B), 38 (Hochaltar, T.10B), 55 (T.12B); BM6.
- 147 Einfarbig gefaßte Flügel in: TB123 (T.34A), 129 (T.35A), 131 (T.35B); BM83A, 86C (T.61B); allg. s. bes. *Veroughstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313f; dies.; *Van Schoute 1989*, 64ff (Fig.31, 37), bes. 67, 195; im Original s. *Friedländer 7 (1971)*, 27 (Pl.31). Beschriftete Flügel: TB68A/B

- (T.15B), 69 (T.16A), 126; allg. s. *Verougstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313f. Originale vgl. z.B. in *BK Spanien 1 (1953)*, Pl.26; ebda. 2 (1958), Pl.12 (Nr.67), Pl.18 (Nr.78); *BK Brügge 1982*, 76f; *AK Amsterdam 1986.1*, 260 (Abb.140a); *Verougstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 162, 214, 328; vgl. hier S.36.
- 148 Ausnahmen bilden die Retabel mit beschrifteten Flügeln auf den Lettneraltären in TB69 (T.16A) und das bekrönende Retabel in TB68A/B (T.15B).
- 149 Vgl.o. Anm.147.
- 150 s.a. S.36; TB3 (T.2A), 4A (T.2B), 7A/B (T.3B), 28, 35 (T.9B), 66 (zweites Retabelpaar von Westen, T.15A) 98 (T.25A), 99f, 114f (T.30B, 31); BM1 (T.36A), 11 (T.38B), 31, 43D, 43F/G (T.47A/B). Eine Gruppe von Miniaturen, die seit etwa 1470/80 entstanden, wird hier nicht näher erörtert, da in ihnen Vorlagen des Meisters der Maria v. Burgund schematisch variiert werden, die fiktive Darstellungen geschnitzter und vergoldeter Außenansichten zeigen, s. hierzu bes. BM53 (T.52A) sowie z.B. BM4A/B (T.37A), 33A/B, 35, 42B, 43A, 50A/B, 54 (T.52B), 55.
- 151 TB4A (T.2B), 7A, 66 (zweites Langhauspaar von Westen, links, T.15A); BM11 (T.38B).
- 152 Vgl. TB7B (T.3B), 66 (zweites Langhauspaar von Westen, rechts, T.15A). In TB35 (T.9B) und BM12 ist eine Landschaftskulisse wiedergegeben, während als einzige Darstellung BM43G (T.47B) die Verkündigung farbig vor grünem Hintergrund mit verhaltenen Andeutungen eines Interieurs zeigt.
- 153 Bes. fein ausgearbeitet sind die Grisailledarstellungen von Joos van Cleve, TB114f (T.30B, 31). Die Verkündigung zeigen TB3 (T.2A), 28; BM43G (T.47B); Figuren: TB98 (T.25A), 114f (T.30B, 31); BM1 (T.36A), 31, 43D/F (T.46B, 47A).
- 154 Allg. s.S.35ff; im Bild vgl. z.B. TB9A (T.4B), 37 (T.10A), 45, 68A/B (T.15B), 76A/B (T.18A), 79 (T.19B); BM15 (T.39A).
- 155 Zu Adikularetabeln s.S.24f; im Bild vgl. z.B. TB77 (T.18B), 108 (T.27B); zu Baldachinretabeln mit Vorhängen s.S.22; im Bild vgl. z.B. TB124; BM44C (T.48B), 45A (T.49A), 86A/B (T.62A/B). Fest zwischen Säulen o.ä. eingebundene Retabel zeigen z.B. TB27; BM10, 40 (T.44A), 43B (T.45B), 44A (T.48A).
- 156 In Lettnerischen: TB53A, 60 (T.14A) bzw. in einer Zimmerecke TB117, 125. Als Bild auf einem Retabel: BM43F/G (T.47A/B). Anspruchslosere Bildtafeln in profanem Ambiente: TB110 (T.28A/B); BM85A/B (T.60B, 61A), 91, 94 (T.65A).
- 157 Zur Entwicklung realistischer Raumwiedergaben in der altniederländ. Malerei s. z.B. *Jacobs 1991*, 55ff.
- 158 s. z.B. TB27; BM10, 43B (T.45B), 51 (T.51A).
- 159 TB68A (T.15B), 76A (T.18A); BM40 (T.44A), 86A (T.62A) und auf der Außenseite eines Retabels in BM43G (T.47B).
- 160 Als Bild im Bild erscheinen sie demnach erst in den Kabinettstücken des 17. Jhs., vgl. z.B. *AK Edinburgh 1984*, 9 (Fig.3); *Härtig 1989*, 17 (Abb.12), 197f (Abb.154f), 181 (Abb.157); *AK Rotterdam 1991*, 46f (Fig.4f).
- 161 Allg. s.S.43f, S.45f.
- 162 Allg. s.S.31. Darstellungen von Retabeln auf Stollenschränken liegen erst aus der Zeit um 1470/80 vor. Nur die drei ältesten von ihnen zeigen noch altertümliche Retabeltypen (BM89, 92f (T.64A/B)); ab dann gehören alle Bildbeispiele der vorliegenden Gruppe an, vgl. o. Anm.122.
- 163 Vielfach ist jedoch nicht eindeutig festzustellen, ob der Inhalt der Retabeldarstellung nicht doch einen konkreten Bezug herstellt. In TB78 (T.19A) z.B. verweist das Kreuztragungsretabel vielleicht auf eine katholische Gesinnung; wie bei anderen Bildern auch (z.B. TB69 (T.16A), 77 (T.18B)) ist eine konkrete Deutung ohne weitere Belege jedoch hypothetisch.
- 164 Vgl. im Bild z.B. TB9A (T.4B), 36, 37 (T.10A), 38 (Hochaltar, T.10B), 45, 73, 76B, 80, 128 (T.34B); BM11 (T.38B), 43F (T.47A), 86C (T.61B), 91, 94 (T.65A), 96 (T.65B).
- 165 TB9A (T.4B), 38 (Hochaltar, T.10B), 45, 76B, 80, 128 (T.34B); BM11 (T.38B), 43F (T.47A), 86C (T.61B), 94 (T.65A), 96 (T.65B).
- 166 TB36, 37 (T.10A), 73; BM96 (T.65B).
- 167 Allg. s.S.47.
- 168 Eine Ausnahme bildet TB17, das jedoch ein fiktives Retabel wiedergibt.
- 169 Nur in TB38 (Hochaltar, T.10B) gibt es möglicherweise eine vage Beziehung zu einem originalen Vorbild, in allen anderen Beispielen (etwa BM96, T.65B) kann nur spekuliert werden. In zwei Darstellungen werden die Kreuzigungsretabel so abgewandelt, daß Maria bes. hervorgehoben wird, da sie in Beziehung zur Hauptszene steht, s. BM91 und TB76B.
- 170 Allg. s.S.45; im Bild vgl. Hochaltar: TB9A (T.4B), 38 (T.10B), 45, 73; auf einem Retabel: BM11 (T.38B); Kapellen: TB36, 37 (T.10A); Privatoratorien: TB128 (T.34B); Wohnstube: BM91, 94 (T.65A), 96 (T.65B). Im Bild des hl. Benedikt von Hans Memling hängt ein ungerahmter Druck der Kreuzigung mit Maria und Johannes an der Wand, s. *Friedländer 6.1 (1971)*, 23C (Pl.66); Farbabb. *Benedictus 1980*, 64 (Abb.35), und in einer Darstellung des hl. Hieronymus von Gerard David ist eine hochrechteckige Kreuzigungstafel sogar an einem Baumstamm im Freien aufgehängt, s. *Friedländer 6.2 (1971)*, 220 (Pl.226); Farbabb. *Miegroet 1989*, 185 (Cat.47, Fig.174). Einfach an die Wand genagelt ist ein Kreuzigungsbild mit rund erhöhtem Zentrum in der Miniatur eines betenden Mannes in einer Kapelle oder einem Oratorium: Meister Edwards IV. (nach 1481): *De Imitatione Christi*, Thomas a Kempis, Wien, Österr. Nationalbibl., Cod.1576, 45v, s. *BK Wien 1990.2*, Abb.202.
- 171 Einteilige Tafeln: TB9A (T.4B), 37 (T.10A), 45, 76B; BM 91, 94 (T.65A); Flügelretabel: TB36, 38 (Hochaltar, T.10B), 128 (Kapelle, T.34B); BM11 (T.38B), 86C (T.61B), 96 (T.65B).
- 172 Allg. s.S.45f; s.a. *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 54.
- 173 TB38 (Hochaltar, T.10B) zeigt als einziges eines der im Original so verbreiteten Retabel mit einer Abfolge von drei Passionsszenen mit der zentralen Kreuzigung.
- 174 BM10, 43B (T.45B).
- 175 TB124; s.a. S.31, Anm.569.
- 176 BM44A (T.48A).
- 177 TB78 (T.19A); s.a. den gemalten Passionszyklus auf den Flügeln des Schnitzretabels von TB12 (T.5A). Die m.W. einzige Darstellung eines bemalten Flügelretabels mit einer Passionsabfolge von der Kreuztragung über die Entkleidung, Annagelung und Kreuzigung auf der Mitteltafel bis zur Auferstehung zeigt ein Kupferstück der Gregorsmesse von Israel van Meckenem (ca.1490/1500), s. *AK Washington 1968*, Cat.215.
- 178 BM44C (T.48B).
- 179 TB110 (T.28A/B). Zur speziellen Bedeutung der Tafel im Kontext des Bildes s. dort.
- 180 BM42A (T.45A), 85B (T.61A).
- 181 BM15 (T.39A).
- 182 TB68A (T.15B), 76A (T.18A); BM40 (T.44A), 86A (T.62A) und auf der Außenseite eines Retabels BM43G (T.47B); s.a. das Verkündigungsretabel in SR5.
- 183 TB104 (T.26B). Das Bild der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in TB111 ist hier nicht relevant, da es bereits dem Themenkanon des 17. Jhs. angehört.
- 184 BM6; s.a. den Zyklus zum Marienleben in dem Schnitzretabel mit bemalten Flügeln in TB72 (T.17A). In TB60 (Lettnerretabel, T.14A) ist vermutl. die Epiphanie, vielleicht aber auch eine *Sacra Conversazione* dargestellt.
- 185 BM87.
- 186 BM43G (T.47B).
- 187 s. TB27 vielleicht mit einer Szene zur Laurentiuslegende; BM51 (T.51A) vielleicht mit einer Szene aus der Annenlegende. Zu den wenigen Heiligendarstellungen in Schnitzretabeln s. TB38 (Lettner, T.10B), 82 (T.20B) sowie S.43, Anm.839; allg. zum Aufkommen von Heiligensretabeln im späten 15. Jh. s. *Blum 1969*, 99ff.
- 188 Hier überwiegen vermutl. aus inhaltlichen Gründen auch

- im 16. Jh. Darstellungen überaus altertümlicher und oft auch geschnitzter Retabeltypen, s.S.44f. Überraschend ist daher die Wiedergabe fein ausgestalteter Tafelbilder alttestamentlichen Inhalts, meist Abrahams Opfer, in einigen Schnitzreliefs: Brabant, 1500-1515 (Umkreis Jan Bormans d. J.): Die Vermählung Marias, Jäder (Schweden), s. *Andersson 1980*, 203 (Fig.128); *Jacobs 1989*, 221 (Fig.10), A.C.L. Brüssel M 64335. Werkstatt Jan Bormans d. J. (1500-1510): Darbringung im Tempel (Retabel von Saluces), Brüssel, Musée Communal, s. *Destrée 1906*, Pl.43; Farbabb. *Thienen 1966*, Pl.13, A.C.L. Brüssel B 208522. Südniederländ., um 1530: Die Beschneidung, Enghien (Hennegau), Chapelle castrale, s. *Poumon 1948*, Pl.6; *Borchgrave d'Altena; Mambour 1968*, 47, A.C.L. Brüssel B 144728.
- 189 TB7A, 35 (T.9B); allg. hierzu s.S.44, Anm.854.
190 TB55 (T.12B).
191 s.a. S.31.
192 TB112f (T.29A/B, 30A).
193 TB123 (T.34A), 129 (T.35A).
194 Zur spiegelbildlichen Typologie von Eva und Maria s. *Guldan 1966*, 55ff.
195 TB117, 131 (T.35B). In TB114 (T.30B) erscheint Moses gemeinsam mit einer weiteren Person auf der Außenseite eines Retabels.
196 TB108 (T.27B), 126; BM86B (T.62B); vgl. auch u. Anm.202. Diese Szene verweist meist symbolisch auf die Jungfräulichkeit Marias. Sie erscheint daher auch als Wandbildchen in TB125 und in der Detroiter Verkündigung von Gerard David (vgl. o. Anm.125).
197 TB118 (T.32A).
198 TB119 (T.32B); vgl. auch TB69 (T.16A).
199 TB115 (T.31); vgl. auch TB8A (T.4A).
200 BM83A/B.
201 TB120 (T.33).
202 TB101 (T.26A), 125(?); vgl. auch TB47, 57.
203 TB8A (T.4A), 53A, 69 (T.16A), 77 (T.18B), 79 (T.19B).
204 TB33A, 77 (T.18B).
205 TB69 (T.16A).
206 TB79 (T.19B).
207 Das alttestamentliche Thema, das in der Antwerpener Malerei der Zeit häufig dargestellt wird, verweist hier typologisch auf die Eucharistie, die im Zentrum des ungewöhnlichen Retabels aufbewahrt wird, TB8A (T.4A).
208 s. z.B. J. de Bruyn: Old and new elements in 16th century imagery. In: *Oud Holland* 102 (1988), 90-113, bes. 104.
209 Dies gilt bes. für die Flügelretabel mit dem Tanz um das Goldene Kalb und der Geschichte von Esther und Ahasver von Lukas van Leyden (um 1530), deren originaler Aufstellungsort aber unbekannt ist, s. *AK Amsterdam 1986.1*, 18 (Farbabb.14); ebda. 2, 149ff (Kat. 37), 164f (Kat.47). Zu diesen vollständig erhaltenen Retabeln kommen Einzelfafeln hinzu, deren ehem. Bestimmung ebenfalls nicht überliefert ist. Hierzu zählt bes. die Tafel von Moses mit der Ehermen Schlange von Marten van Heemskerck (1551), die ihrer Form nach sicherlich das Zentrum eines Retabels bildete und 261 x 186 cm mißt, s. *AK Amsterdam 1986.2*, S.256f (Kat.138), bes. Abb.138b; *Großhans 1980*, Abb.109 (Kat.76), weitere alttestamentl. Tafeln ebda., Abb.107 (Kat.74); für ähnliche Werke von Marten de Vos s. *Zweite 1980*, Abb.63, 73, 76, 135.
210 Da es nach dem Bildersturm (1649) durch eine Zehn-Gebote-Tafel ersetzt wurde (s. *Freedberg 1986*, 77 (Anm.157)), zeigt es vielleicht exemplarisch, daß gerade diese Retabel zerstört wurden.
211 s.a. S.48.
212 *Roosval 1903*, 4 z.B. unterscheidet zwischen „einzelnen Heiligenstatuen“ und „erzählenden Darstellungen“; *Hasse 1941*, 41 zwischen „Gestaltenreihen“ und „Szenenaltären“; *Jacobs 1987*, 9, 116ff zwischen „narrative“ und „non-narrative“, ebenso *Woods in: Humfrey; Kemp 1990*, 79. Auf den Begriff *figurative Retabel* als Pendant zu *szenische Retabel* wird hier aus sprachlichen Gründen verzichtet.
- 213 TB30 (T.8B).
214 s. *Jacobs 1987*, 116, s.a. TB30, Anm.261.
215 Zum einzigen direkt vergleichbaren Original, dem Apostelretabel von Tongern, s. TB30, Anm.264ff.
216 Delft, um 1470, s. BM19 (T.40A). Noch ein weiteres nordniederländ. Bild zeigt Darstellungen mehrzoniger Figurenretabel, hierbei handelt es sich jedoch um ein Werk, das Einflüsse aus Niedersachsen und vom Niederrhein erkennen läßt, TB66 (T.15A).
217 TB33, 43; allg. s. bes. *Jacobs 1987*, 116.
218 Die präziseste und einem Original am nächsten stehende Darstellung findet sich im Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden (TB87, Lettner, T.22A), die übrigen zeigen TB13B, 33, 41A/B (T.12A), 43, 59, 97A/B (T.24B, 25B); BM37A, 39, 47, 48A; bei den schematisch wiederholten Kreuzigungsretabeln in BM71 handelt es sich vermutl. um bemalte Retabel, obwohl sie eine gewisse Plastizität aufweisen, vgl. auch S.13, Anm.108f.
219 s. hierzu bes. *Paatz 1936; Achter 1960*, bes. 212ff; *Jacobs 1987*, 116ff.
220 s. bes. TB87 (Lettner, T.22A).
221 z.B. TB13B.
222 So TB41A (T.12A); BM48A; vgl. auch die Retabeldarstellungen von Jan van Tavernier (fläm., nach 1456) in den *Miracles de Nostre-Dame*, s. *Omont 1905.1*, 24, 26; ebda. 2, 15; *Laborde 1929*, Pl.10 sowie jene aus dem Umkreis des Meisters der Margarethe v. York (Brüssel, 1468-77) in den Miniaturen zur *Vita Sanctae Coleta*, s. *Carstanje; Cazaux; Decavele 1982*, 219, 221, 223, 225, 243; s. hierzu auch o. Anm.218.
223 Auf ein Original verweist möglicherweise TB87 (Lettner, T.22A); Bezug zur Szene nimmt TB13B.
224 Zur standardisierten Verwendung der rechteckigen Mittenerhöhung s.a. S.42.
225 Kein Retabel dieser Gruppe (s.o. Anm.218) ist mit Flügeln wiedergegeben, und auch die Predella erscheint nur selten (z.B. TB13B, 87 (Lettner, T.22A); allg. s.S.34, 35f.
226 Allg. s.S.45; im Bild s. Hauskapellen: TB97A/B (T.24B, 25B); Kapelle: TB59; Lettneraltar: TB87 (T.22A); Hochaltar: z.B. TB13B; BM39, 48A.
227 TB87 (T.22A); dies läßt sich jedoch nicht verallgemeinern, s.S.45.
228 TB5, 8B (T.4A), 26, 31, 57, 58 (T.13B), 62, 64, 66 (Hochaltar, T.15A), 75, 81A/B, 83, 91 (T.23A), 93 (linkes Retabel, T.23B), 96; BM2 (T.36B), 3A, 8, 14, 30, 41 (T.44B), 43A, 45B (T.49B), 48B; 52 (T.51B), 54 (T.52B), 55, 62, 63 (T.56A), 66 (T.56B), 73.
229 Den älteren Typ mit fünf Nischen repräsentiert im Original das Antwerpener Savigny-Retabel in Trier (o. Abb., s. *AK Löwen 1971*, 281f; *Woods in: Humfrey; Kemp 1990*, 79); im Bild vgl. TB81A/B.
230 TB91 (T.23A), 93 (linkes Retabel, T.23B); BM14, 63 (T.56A), 66 (T.56B).
231 Allg. s.S.42. Eine Ausnahme bildet das querrechteckige Figurenretabel auf dem Hochaltar von TB66 (T.15A), in dem auch mind. vier große Figuren aufgestellt zu sein scheinen. Da das Retabel aber nur in einem Ausschnitt sichtbar ist und das Bild darüber hinaus auch deutliche Einflüsse deutscher Kulturlandschaften aufweist, ist es in diesem Kontext nicht repräsentativ. Auch das Retabel in BM62 ist querrechteckig, es wird jedoch von einem kleinen Retabel bekrönt, das ihm eine in der Mitte rechteckig erhöhte Silhouette verleiht.
232 Rechteckig: TB81A/B, 91 (T.23A), 93 (linkes Retabel, T.23B); BM63 (T.56A), 66 (T.56B); rundbogig: TB26; BM33A, 48B.
233 BM2 (T.36B), 8, 30, 41 (T.44B), 45B (T.49B), 52 (T.51B), 54 (T.52B). In der Tafelmalerei s. TB8B (T.4A), 62, 64, 83. Zur Entwicklung der Umrissformen von Schnitzretabeln s. *Jacobs 1987*, 10, 164f; dies. 1991, 35ff. Sie hält jedoch alle jüngeren Retabelformen für Weiterentwicklungen der

- rechteckigen Mittenerhöhung, obwohl es parallel dazu auch den davon unabhängigen Typ gibt, der aus drei rundbogigen zur Mitte gestaffelten Nischen besteht, im Bild vgl. z.B. TB58 (T.13B), 83.
- 234 TB75, vgl. auch eine Antwerpener Illustration von 1580, in der ebenfalls ein dreifiguriges Schnitzretabel mit rundbogiger Mittenerhöhung dargestellt ist, s. *AK Brügge 1976.2*, 647f (Kat.Nr.H.12).
- 235 BM73. Das Retabel weist die charakteristische Baldachingliederung und einen zeitgenössischen Umriss mit drei rundbogigen, zur Mitte gestaffelten Nischen auf, es ist jedoch auf die Darstellung einer zentralen Figur beschränkt.
- 236 Vgl. z.B. BM2 (T.36B), 3A, 8, 30, 33A, 41 (T.44B), 48B, 52-54 (T.51B, 52A/B), 55.
- 237 s. z.B. BM2 (T.36B), 41 (T.44B), 45B (T.49B), 52 (T.51B).
- 238 Diese sehr kleinen und schematisierten Darstellungen werden der geringen Aussage wegen nur ausnahmsweise besprochen, z.B. BM3A; für weitere Beispiele s. z.B. *Enw; Plotzek 1982*, Abb.384, 398; *BK Wien 1990.2*, Abb.194.
- 239 Zur komplizierten Entwicklung dieses Typs, die von mehr oder minder verfremdeten Darstellungen zu zunehmender Wirklichkeitsnähe verläuft s. die Einzelbesprechungen (wie o. Anm.237); Weiteres s.u.
- 240 TB5, 31, 57, 58 (T.13B), 96.
- 241 Vgl. etwa das im Umriss ähnliche, aber szenische Schnitzretabel des Claudio Villa, Brüssel, 1460/70, Farbbabb. *Flemish Art 1985*, 89.
- 242 Die Themen sind: Gregorsmesse, Tempelgang Marias, Verkündigung, Stabwunder; vgl. o. Anm.240.
- 243 TB81A/B, 91 (T.23A), 93 (linkes Retabel, T.23B).
- 244 TB81A/B, 91 (T.23A).
- 245 TB93 (linkes Retabel, T.23B).
- 246 Vgl. o. Anm.225.
- 247 TB8B (T.4A), 26, 62, 64, 66 (Hochaltar, T.15A), 75, 83.
- 248 s.o. Anm.236f.
- 249 Dies gilt für fast alle Beispiele der Buchmalerei, bei denen es sich daher auch um eine durch das Kopierenwesen bedingte Konvention handeln kann (z.B. BM2 (T.36B), 33A, 41 (T.44B), 45B (T.49B), 54 (T.52B), 55). In der Tafelmalerei liegt nur ein eindeutiges Beispiel für ein Hochaltarretabel vor (TB75), bei den anderen werden die Orte - Kapelle (TB62), Seitenaltar (TB8B, T.4A) - nicht deutlich gekennzeichnet.
- 250 Wie o. Anm.237.
- 251 BM41 (T.44B), 52 (T.51B); in TB62 können die Figuren nicht identifiziert werden.
- 252 BM2 (T.36B).
- 253 Hierfür sprechen auch entsprechende Figurenretabel in Schnitzreliefs. So zeigen drei Szenen aus dem Leben des hl. Dionysius in der unteren Zone eines südniederländ. (Lütticher?) Retabels, um 1520, großfigurige Schnitzretabel, die sich unmittelbar in den Reigen der hier besprochenen Werke einfügen: Die Retabel haben jeweils einen geschweiften, flügellosen und von Velen flankierten Corpus, der durch Säulchen in drei Nischen eingeteilt ist. Die Inhalte sind unterschiedlich: einmal Figuren, die nicht identifiziert werden können (Die Bischofsweihe des hl. Dionysius), einmal die *Not Gottes* flankiert von Engeln (Der hl. Dionysius wird von Papst Clemens nach Paris gesendet) und einmal die Epiphanie, verteilt auf die drei Nischen (Der hl. Dionysius wird verhaftet), Lüttich, Saint-Denis, s. *Jacobs 1989*, 226 (Fig.19); A.C.L. Brüssel B 39710; die Inhalte der Retabel können jedoch nur am Original selbst identifiziert werden.
- 254 *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 79 trägt unter eigenen Zweifeln die Theorie vor, daß nur weniger begabte Meister, die kein szenisches Retabel darstellen können, Figurenretabel wiedergeben, obwohl es diesen Typ im Original nicht gibt. Werke wie die bes. ausgearbeiteten Figurenretabel vom Meister Jakobs IV. v. Schottland oder Simon Bening (BM2 (T.36B), 41 (T.44B)) widerlegen diese Annahme jedoch unmittelbar, denn beide waren hervorragende Buchmaler, in deren Oeuvre Retabel unterschiedlichster Technik und Inhalte belegt sind.
- 255 Mir sind nur acht Originale entsprechender Ausmaße bekannt: Eines aus Antwerpen und eines aus Brüssel befinden sich in den schwed. Orten Folkärna und Ytter-Selö, s. *Borchgrave d'Altena 1948*, 31 (Fig.19); *Andersson 1980*, 214f (Fig.137f); *Jacobs 1987*, 117 (Fig.156), ein Antwerpener Retabel (Savigny-Retabel) in Trier, s. Henri de Smedt in: *AK Löwen 1971*, 281f (o. Abb.), ein (Brüsseler?) Retabel steht in der Sint-Leonhardus-Kirche von Zoutleeuw, s. *Borchgrave d'Altena 1958*, 16; *BK Zoutleeuw 1991*, 44 und vier Utrechter Figurenretabel werden in Norwegen aufbewahrt, s. *Leeuwenberg 1967*, 185ff (Abb.12f, 15), 189 (Abb.18); schließlich gibt es noch einige, allerdings kleinformatige Mechelner Figurenretabel, s. *Derveaux-Van Ussel: Mechels Aanbiddingsretabel 1973*, 235 (Abb.3), 238 (Abb.6); *Flemish Art 1985*, 92.
- 256 So fügen sich auch die Utrechter Figurenretabel in Norwegen (ca. 1500/30), die nach Leeuwenberg einen exklusiv nordniederländ. Typ repräsentieren („Schon an dem dreinischigen Schrein fällt eine Formgebung auf, wie sie weder in Deutschland noch in Belgien vorkommt.“, *Leeuwenberg 1967*, 183), anstandslos in den Rahmen der gesamt-niederländ. Schnitzkunst ein.
- 257 Dies bekräftigen auch zeitgenössische Illustrationen von den Bilderstürmen, in denen der Sturz großer Heiligenfiguren dargestellt wird, s. z.B. *Scheerder 1974*, Abb.19, 24f.
- 258 *Braun 1924.2*, 353f z.B. konstatiert zwar die Beliebtheit von Retabeln mit drei Figuren im späten 15. Jh., nennt aber kein altniederländ. Beispiel.
- 259 s. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, 2; *Roosval 1903*, 4; *Schultz 1938*, 75f; *Hasse 1941*, 41; *Jacobs*, die zumindest die Brabanter Figurenretabel in Schweden einbezieht (s.o. Anm.255) erkennt in ihnen zumindest eine kleine Randgruppe, *Jacobs 1987*, 9, 83f, 116ff.
- 260 *Philippot 1979*, 29-40. Da seine Ausführungen den Anspruch erheben, das Wesen südniederländ. Schnitzkunst grundsätzlich zu erfassen, sollen sie hier eingehender vorgestellt werden.
- 261 Philippot spricht zwar von fläm. Schnitzretabeln, meint damit aber südniederländ. Werke, vgl. o. Anm.24.
- 262 „La miniaturisation des figures, animée par le développement de scènes narratives constitue la caractéristique la plus significative des retables flamands, notamment dans son opposition à la tendance inverse, spécifiquement allemande, à la monumentalisation des figures centrales (...).“, *Philippot 1979*, 34.
- 263 *Philippot 1979*, 34, 37; vgl. o. Anm.262.
- 264 Die parallele Entwicklung beider Stränge in der südniederländ. Retabelproduktion wird bes. an zwei zeitgleichen und in Details der Maßwerkornamentik übereinstimmenden Schnitzretabeln in der Sint-Leonhardus-Kirche von Zoutleeuw deutlich: Das in der Forschung bekannte Retabel mit Szenen aus dem Leben des hl. Leonhard zeigt genau die von Philippot beschriebene Tendenz (vgl. *Philippot 1979*, 30), das andere, in der Forschung gänzlich unbeachtete Figurenretabel, das heute in der Rochuskapelle steht, ist hingegen auf drei große Figuren beschränkt, vgl. hier o. Anm.255, zur Datierung s. TB91, Anm.818.
- 265 Bereits 1971 schreibt de Smedt: „Verder blijkt uit de teksten dat, zeker in de tweede helft der 15de eeuw in de altaaren twee types bestonden, hetgeen door de feiten bewezen wordt: heiligenbeeldenretabel waarin grote beelden in nissen in een kast werden geplaatst, zoals het Savignyretabel en het retabel met verhalende inhoud, zoals het Passieretabel van Klaussen.“, *AK Löwen 1971*, 281f. Ihm folgt Woods, die sieht, wie viele Darstellungen (ihrer Meinung nach jedoch nur bis ca. 1500) Figurenretabel zeigen und daraus schließt, daß „(...) the type (i.e. „non-narrative altarpiece format“, A.S.S.) was not superseded by the narrative altarpiece as surviving works might suggest.“, *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 81. Im Folgenden vermischt sie jedoch unterschiedliche Typen

- und kommt so zu zweifelhaften Ergebnissen, vgl. auch o. Anm.254.
- 266 Das m.W. früheste bekannte Original, das Figurenretabel von Zoutleuw (s.o. Anm.255, 264) kann auf etwa 1480 datiert werden, die ersten Darstellungen entstanden bereits etwas früher (vgl. o. Anm.236f, 247). Möglicherweise wurde der Retabeltyp demnach wie der des Ädikularetabels auch (vgl. S.24) im Bild vorweggenommen. Hierfür spricht auch, daß er zunächst vorrangig in alttestamentlichen Szenen erscheint, die einen größeren Freiraum für Neubildungen bieten, TB57, 96; BM19 (T.40A), 48B; allg. hierzu s.S.42.
- 267 Dennoch gibt es auch weiterhin Werke, die in sehr unterschiedlicher Form die Darstellung einzelner, großer Figuren mit Szenen verbinden, s. hierzu *Voegelen 1923*, 133; *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 16ff, 81; *Andersson 1980*, 200 (Fig.125), 213ff; *Jacobs 1987*, 117; im Bild ist ein solches Retabel nur einmal dargestellt, s. BM17 (T.39B), hier auch weitere Beispiele.
- 268 TB2 (erste Szene, Seitenaltar), 9B, 23f, 50, 52, 67, 74 (T.17B), 107, 109; BM32, 43E (T.46B), 82 (T.60A); vgl. auch die reduzierten Darstellungen von Jan van Tavernier in den *Miracles de Notre Dame*, s. *Omout 1905.1*, 40, 52. Ausgenommen hiervon ist die Gruppe der Turmretabel (s.S.22ff.) sowie die Sondergruppe der Ädikularetabel, in denen ebenfalls nur eine Figur aufgestellt sein kann, s.S.24f.
- 269 TB67, 74 (T.17B).
- 270 TB2 (erste Szene, Seitenaltar), 9B, 24, 50 (eine dreifigurige Variante hiervon in TB51), 54; BM32. Für sie gilt, was Friedländer über die Malerei der Zeit bemerkte: „Die Absicht, biblische und legendarische Szenen zeitlich zu distanzieren, historische Bildung zu zeigen, zugleich die Darstellung mit dem Reiz des Fremdartigen zu würzen, führt nicht nur zur Wahl der italien. Formen, die für antike Formen gehalten wurden, sondern auch zu willkürlichen Erfindungen.“, *Friedländer 1986*, 95.
- 271 Allg. zu *jüdischen Retabeln* s.S.44f.
- 272 TB22 (T.7B), 52, 107, 109; BM43E (T.46B), 82 (T.60A).
- 273 TB52.
- 274 Zu möglichen Gründen für das Fehlen von Originalen s.o. Anm.257. Alternativ bietet sich etwa für das Marienretabel in TB22 (T.7B) die Erklärung an, daß es als verkürzte Darstellung eines komplexeren Retabels aufzufassen ist.
- 275 Hierzu gehört auch eine kleine Gruppe mit Darstellungen niedriger, querrrechteckiger Schnitzretabel, in denen einzelne Figuren aufgereiht sind. Sie haben stets einen altertümlichen Charakter und sind wenig detailliert gestaltet, vgl. hierzu TB61 sowie BM21 (T.40B), 25.
- 276 Die späteste, italien. beeinflusste Gruppe großer Antwerpener Schnitzretabel von ca. 1540-80 wird im Bild nicht mehr überliefert, allg. hierzu s. *Leeuwenberg 1957*.
- 277 s. z.B. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, 2; *Roosvald 1903*, 4f; *Hasse 1941*, 41; *Jacobs 1987*, 48. *Becker 1989*, 115 spricht von einem „(...) der fruchtbarsten Zweige der süd-niederländischen Kunstproduktion des Spätmittelalters.“
- 278 Natürlich vollzogen sich in dieser langen Zeit zahlreiche Entwicklungen in Hinblick auf ihre Form, Binnengliederung, Farbfassung etc. Den Beginn markiert das Retabel in Hakendover, s. Roger Marijnissen; Herman van Lieffering: *Les rétables de Rheinberg et de Hakendover*. In: *JB d. Rhein. Denkmalpflege 27 (1967)*, 75-89, bes. 82f (Abb.73f). Den Abschluß bildet die Gruppe der Antwerpener Retabel in Bouvignes, Gedinne etc., s. *Leeuwenberg 1957*.
- 279 TB12 (T.5A), 25 (T.8A), 56 (T.13A), 60 (Hochaltar, T.14A), 65, 66 (Lettner, T.15A), 72 (T.17A), 85 (T.21A), 87 (Hochaltar, T.22A); BM17 (T.39B), 24 (T.42A), 67 (T.57A).
- 280 Passion: TB12 (T.5A), 25 (T.8A), 60 (Hochaltar, T.14A), 65, 85 (T.21A), 87 (Hochaltar, T.22A); BM17 (T.39B), 67 (T.57A). Marienleben/Kindheit Christi: TB66 (Lettner, T.15A), 72 (T.17A). Die einzige, durch das vorchristliche Thema bedingte Ausnahme bildet der rein alttestamentliche Zyklus des Retabels in TB56 (T.13A).
- 281 TB85 (T.21A). Zur umstrittenen Zuschreibung an Rogier van der Weyden, den Meister von Flemalle oder einen Kopisten s. dort.
- 282 Da auch die entsprechenden Originale ohne Flügel überliefert sind, muß offen bleiben, ob es bereits zu diesem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt das typisch altniederländ. Schnitzretabel mit bemalten Flügeln gab. Als eines der frühesten Beispiele diesen Typs („composed altarpiece“) nennt *Jacobs 1987*, 48 das Marienretabel in Ternant von ca. 1444-50.
- 283 TB65.
- 284 TB87 (Hochaltar, T.22A).
- 285 Zur seltenen Darstellung von Flügeln allg. s.S.35ff.
- 286 BM24 (T.42A), s.u.
- 287 Allg. hierzu s.S.35. Das gleiche gilt für das dreiszenige Passionsretabel in der vermutl. älteren Miniatur BM67 (T.57A), das sehr unpräzise wiedergegeben ist, während BM24 (T.42A) ein relativ genaues Bild vermittelt. Da noch eine dritte Miniatur (BM14) dieselbe Eigenart aufweist und alle Miniaturen im Auftrag des burgund. Herzogs entstanden, bestand hier vielleicht ein künstlerischer Austausch, der zu dieser ungewöhnlichen Darstellungsform führte.
- 288 TB12 (T.5A), 72 (T.17A).
- 289 Zu den standardisierten Inhalten der Originale s. z.B. *Hasse 1941*, 90; *Andersson 1980*, 186f, *Jacobs 1987*, 121; dies. 1989, 315.
- 290 TB56 (T.13A), 66 (Lettner, T.15A); vgl. auch BM7 (T.37B). Zu den Originalen s. bes. *Jacobs 1987*, 22, 49f (Anm.9).
- 291 TB56 (T.13A).
- 292 BM17 (T.39B), vgl. auch o. Anm.267.
- 293 Am ausführlichsten wird dieser Prozeß von *Jacobs 1987*, 18 beschrieben.
- 294 Vgl. allg. *Borchgrave d'Altena 1957/58*; *Andersson 1980*.
- 295 TB60 (Hochaltar, T.14A).
- 296 Originale Schnitzretabel des 16. Jhs. weisen in der Mehrzahl geschweifte Umrißformen auf; allg. zur Entwicklung der Umrißformen s. bes. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, 1; *Braun 1924.2*, 351f; *Jacobs 1987*, 10, 164; *Verougstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 79ff, vgl. auch o. Anm.231ff.
- 297 TB25 (T.8A); BM7 (T.37B); allg. s.S.42.
- 298 *Hasse 1941*, 33; *Andersson 1980*, 186; *Jacobs 1987*, 63ff; dies. 1989, 227 (Anm.89); allg. s.S.43, 45.
- 299 TB12 (T.5A), 56 (T.13A), 60 (T.14A), 65, 87 (T.22A); BM24 (T.42A), 67 (T.57A).
- 300 TB66 (T.15A).
- 301 TB25 (T.8A), 72 (T.17A), 85 (T.21A); BM17 (T.39B).
- 302 Untersucht werden hier sowohl die Darstellungen einer großfigurigen Szene wie die einer größeren Gruppe: TB2 (zweite Szene), 19 (T.7A), 38 (Lettner, T.10B), 39 (T.11A), 40 (T.11B), 63 (T.14B), 81C (T.20A), 88 (T.22B); Die beiden Miniaturen BM7 (T.37B), 16 erinnern zwar an die aufkommenden einszenigen Retabel, sind aber dennoch eher an zyklischen Schnitzretabeln orientiert.
- 303 s. hierzu bes. die Auseinandersetzung mit den Thesen von Philippot, s.o. Anm.260ff.
- 304 Bis zum Ende des 15. Jhs. zeugen allein Fragmente vom Aufkommen einszeniger Schnitzretabel, s. bes. die *Arenberg-Beweinung*, ein Brüsseler Schnitzfragment von ca. 1450/60, das 88 x 160 cm mißt, s. *Verhaegen 1962*. Weiteres bei TB19, Anm.188.
- 305 Ganz ausgeprägt ist dies bei TB63 (T.14B), in dem ein leuchtend roter Schnitzcorpus den Brudermord zeigt. Das Retabel mit der Gesetzesübergabe und dem Tanz um das Goldene Kalb in TB88 (T.22B) hingegen ist feiner gestaltet und durch ein filigranes Baldachingehäuse auf der Spitze stärker an zeitgenössischen Werken orientiert. Dasselbe gilt möglicherweise auch für das Schnitzretabel mit Abrahams Opfer in TB2 (zweite Szene), das zusätzlich im seltenen Typ des Baldachinretabels gestaltet ist; allg. s.S.44f.
- 306 Vgl. Südniederländ. (Tournai?), Ende d. 15. Jhs.:

- Grablegungsrelief, 140 x 130 cm, s. *Borchgrave d'Altena; Mambour 1968*, 12ff; Antwerpen, 1511: Die Beweinung Christi, Corpus (ohne Predella): 161 x 170 cm, s. *Konrad 1928*, T.42; Farbabb. Leon Voet: De gouden eeuw van Antwerpen - Bloei en uitstraling van de Metropool in de zestiende eeuw. Antwerpen 1974, 365; Antwerpen, um 1520: Epiphaniertafel, Corpus: 170 x 139 cm, s. Ignace Vandevivere: Le retable sculpté à volets peints de la chapelle des Rois Mages d'Estreito de Calheta, Madère: une production anversoise des années 1520. In: *Revue des Archéologues et Historiens d' Art de Louvain* 3 (1970), 101-120.
- 307 TB39 (T.11A), allg. zu *jüdischen Retabeln* s.S.44f.
308 TB19 (T.7A).
309 TB40 (T.11B), 81C (T.20A).
310 TB81C (T.20A). Der Abschluß des Retabels in TB19 (T.7A) ist nicht sichtbar, wäre dem Inhalt und dem Vorbild nach vermutl. aber auch rechteckig erhöht zu ergänzen.
311 TB39 (T.11A).
312 TB40 (T.11B); BM16.
313 Allg. s.S.34f, 35ff.
314 Dies bezieht sich sowohl auf die großen Reliefs mit Darstellungen von Heiligen als auch auf die ungewöhnliche, rötlich-silberne Farbigekeit.
315 Es gibt Beispiele für Hoch-, (TB19, T.7A), Seiten- (TB39 (T.11A), 81C (T.20A); BM16), Lettner- (TB38 (T.10B), 88 (T.22B)); BM7 (T.37B)) und Kapellenaltäre (TB40 (T.11B), 63 (T.14B)); allg. s.S.45.
316 TB2 (zweite Szene), 52, 66 (erstes Retabelpaar von Westen, T.15A), 82 (T.20B), 103, 124; BM43E (T.46B), 44C (T.48B), 45A (T.49A), 49, 77, 86A/B (T.62A/B), 90 (T.63B).
317 Die Darstellungen stammen u.a. aus der Diözese Lüttich, aus Utrecht, Brügge etc. BM49, 77 zeigen deutlich französ. Einflüsse, während die Retabel in TB66 (erstes Retabelpaar von Westen, T.15A) auf die Kunstregion des Niederrheins und Niedersachsens verweisen.
318 *Braun 1924.2*, 262ff, T.187ff; ders. in: *RDK 1 (1937)*, Sp.465-69 (Altarbaldachin).
319 BM49, 77; TB52. Eine gewisse Zwitterstellung nehmen Retabel auf Stollenschränken ein, die von einem Baldachin überfangen werden, der zusammen mit dem Retabel und dem Stollenschränk eine Einheit bildet, z.B. BM94 (T.65A). Verschiedene, zumeist geschnitzte Szenen zeigen Baldachine, die Retabel auf Stollenschränken überfangen und sicher zum Möbel gehören, s. SR8B, 9 sowie TB102. Fraglich ist auch der Charakter des Altars bzw. Möbels in der Miniatur des Girart-Meisters (1447-ca.1454): Die Exhumierung Girarts. Girart de Roussillon. Wien, Österr. Nationalbibl., Cod.2549, 179v, s. *BK Wien 1983.2*, Abb.99.
320 Die Einteilung von Braun wird jedoch von französ. Miniaturen durchbrochen, die Altarbaldachine zeigen, die dem sog. deutschen Typ angehören. Eine strikte regionale Einteilung läßt sich demnach nicht generell aufrechterhalten, vgl. TB2 (zweite Szene), Anm.15.
321 TB2 (zweite Szene), 66 (erstes Retabelpaar von Westen, T.15A), 82 (T.20B), 103, 124; BM43E (T.46B), 44C (T.48B), 45A (T.49A), 86A/B (T.62A/B), 90 (T.63B).
322 Im Original können ihnen hingegen nur Epitaphien und ein Heiliges Grab gegenübergestellt werden, bei denen die Baldachine an Tafelbildern angebracht sind, vgl. TB2 (zweite Szene), Anm.16f.
323 TB66 (erstes Retabelpaar von Westen, T.15A); BM43E (T.46B).
324 TB2 (zweite Szene), 82 (T.20B), 103. Nicht berücksichtigt werden hier jene Retabel, deren obere Rahmenleiste gesimsartig vorkragt wie z.B. in TB129 (T.35A).
325 Auch der vorkragende Balkon von Lettnern konnte einigen Darstellungen zufolge wie ein Baldachin wirken, vgl. BM43C (T.46A), 43H.
326 Weiteres hierzu bei BM44C (T.48B), s. außerdem BM45A (T.49A), 86A/B (T.62A/B), 90 (T.63B); TB124.
- 327 Die Baldachine in der vom Bildersturm verschonten Sint-Leonhardus-Kirche in Zoutleeuw stellen eine glückliche Ausnahme dar, s. *Borchgrave d'Altena 1958*, 21 (Ausschnitt). Zu diesen und weiteren erhaltenen Originalen und Vergleichsabb. anderer Regionen s. die Einzelbesprechungen, wie o. Anm.316.
328 TB3 (T.2A), 12 (T.5A), 41A (erste Szene, T.12A), 46, 71 (T.16B), 86 (T.21B), 87 (Lettner- und Seitenschiffaltar, T.22A), 92, 97A (T.24B), 106 (T.27A); BM2 (T.36B), 6, 7 (T.37B), 8, 9 (T.38A), 18, 27, 30, 37B/C (T.43A/B), 43C (T.46A), 43H, 50A (hinterer Altar), 54 (T.52B), 61A, 69B, 71 (T.58A/B).
329 *Schultz 1938*, 6: „eingeflügelte Figuren“, „die Figuren in Flügelrahmen“; *Peters 1949*, 49: „(...) kleine Schreine mit einer plastischen Heiligenfigur darin und angehängten, bemalten Flügeln“; *Lapaire 1969*, 169: „(...) retables en bois consistant en un baldaquin qui abrite une statue et est muni de quatre à six volets pouvant l'envelopper entièrement.“
330 Zu ihrer Verwendung als Retabelaufsatz s.S.39.
331 Vgl. z.B. bei *Welzel 1991*, 80: „(...) bekrönende Figurenische (...) mit Flügeln“ oder *Täube 1991*: „Altarschrein mit gemalten Flügeln“ (III); „Altärchen“ (III); „Tabernakel mit bemalten Flügeln“ (333); „(...) ein weiterer Aufbau, der einen skulptierten Mittelschrein birgt: „(...) auf einem Sockel und unter einem Baldachin sitzt Maria mit dem Kind. Seine Flügel zeigen bemalte Szenen“ (341); „(...) die Schreinsfigur des Altars“ (464); vgl. auch TB87, Anm.788.
332 „(...) ein Tabernakel, den die Flügel eines Quadriptychs umschließen“, *Eww 1965*, 121 oder: „(...) als Tabernakelgehäuse angelegter Flügelaltar“, Rolf Wallrath in: *AK Köln 1974*, 108f.
333 *Frinta Art Quarterly 1967*, 103; s.a. „tabernacle“ in *AK Brüssel 1953*, 136.
334 *Tabernakel*: „Gehäuse zur Aufbewahrung der konsekrierten eucharistischen Brotsgestalt“, *LThK 9 (1964)*, Sp.1265; zum Typ des eigentlichen Tabernakelretabels s.S.26f.
335 *Lapaire 1969*, 169.
336 *Schultz 1938*, 6, nach ihm auch *Schilling 1953*, 34 und *Radler 1990*, 42.
337 Zur Verwendung der Begriffe *Altar* und *Retabel* s.S.10.
338 s. S.22.
339 *Peters 1949*, 49; s.a. „Heiligenhuisjes“ in *AK Brüssel 1953*, 136.
340 *Hasse 1941*, 15.
341 Das *Antwerpener Turmretabel* (s.u. Anm.345) wird von de Coö als „klein retabel met toren/petit retable à tourelle“ beschrieben, *BK Antwerpen 1969*, 141 (Kat.2134); *Legner* in: *Vor Stefan Lochner 1977*, 143f bezeichnet das *Cardonretabel* (s.u. Anm.345) als „Turmtabernakel“ bzw. als „aufklappbares Turmgebilde“.
342 *Lapaire 1969*, 169-190.
343 *Frinta Art Quarterly 1967*, 102-117.
344 *Schultz 1938*, 6f, 114f. *Hasse 1941*, 15f, 50. *Peters 1949*, 49-51. *Jacobs 1987*, 97ff. Jacobs bietet die breiteste Informationsfülle durch Restaurierungsbefunde, Originale, schriftliche und bildliche Quellen. Andererseits bezieht sie sich jedoch weitgehend auf *Lapaire 1969* und deutet einige der bildlichen Quellen nicht richtig. Joseph Braun kennt den Typ anscheinend nicht, denn er erwähnt die Darstellung eines Turmretabels und der seitlichen Engelsfiguren in den fläm. *Miracles de Notre Dame* irrtümlich als typisch französ. Beispiel für Figuren auf Retabeln, wobei in dieser Miniatur auch die seitlichen Engelsfiguren nicht das Retabel, sondern die Velumstangen bekrönen, *Braun 1924.2*, 327, T.144; hier BM71.
345 Nur fünf originale Turmretabel können zu einem direkten Vergleich herangezogen werden, das *Cardonretabel*, Paris, Louvre, R.F.3414, Gesamthöhe 99 cm, Niederrhein/Geldern, um 1400, Farbabb. *AK Köln 1974*, S.179, Weiteres bei TB87, Anm.792; das *Antwerpener Turmretabel* der Muttergottes, Antwerpen, Musée Mayer van den Bergh, Nr.359, Gesamthöhe 133 cm, Niederrhein/

- Maas?, um 1390-1400, Farbabb. *AK Köln 1974*, S.178, Weiteres bei TB87, Anm.792; das *Turmretabel der hl. Clara*, Barcelona, Museo Marés, Nr.1884-1885, s. *BK Barcelona 1979*, 102, s.a. *Lapaire 1969*, 180 (o. Abb.), Weiteres bei TB86, Anm.772; das *Turmretabel der hl. Katharina*, Mecheln, 16. Jh., Arras, Musée des Beaux-Arts, ca. 60 cm hoch, unpubliziert, Weiteres bei TB106, Anm.909; das *Turmretabel der Muttergottes*, Rampillon (Frankr.), Kirche. Gehäuse: Mitte d. 16. Jhs., 275 cm hoch, Marienfigur: 2. Hälfte d. 13. Jhs., 175 cm hoch, s. *AK Paris 1950*, Pl.28 (Kat.168), s.a. *Lapaire 1969*, 180, Weiteres bei TB12, Anm.124. *Jacobs 1987*, 98, Anm.50 zitiert eine Publikation, in der vielleicht noch ein weiteres Turmretabel vorgestellt wird, die jedoch nicht eingesehen werden konnte: Ad. Jansen; Ch. van Herck: *Kerkelijc kunstschatten*. Antwerpen 1949, #361.
- 346 Mit sechs Bildern legte *Peters 1949* die größte Auswahl vor. Sein siebtes Bild, das Stabwunder aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden (bei Peters „Exhumierungsmeister“, hier TB88 (T.22B)) zeigt hingegen wie andere Darstellungen auch ein flügelloses Baldachingehäuse mit einer Figur; Peters (ebda., 51) nahm hingegen an, daß der Meister die Flügel vergessen habe, allg. s.S.39. Der vorliegenden Untersuchung liegen abzüglich der zahlreichen, nur geringfügig differierenden Kopien in der Buchmalerei etwa 20 Bildbeispiele zu Grunde, vgl.o. Anm.328.
- 347 Im Bild lassen sich die Maße natürlich nur unter Vorbehalt schätzen: relativ klein, etwa 60 cm hoch, erscheint das Turmretabel in TB97A (T.24B). Das Turmretabel in TB12 (T.5A) mißt etwa 100 cm. Für jenes in TB86 (T.21B) kommt *Peters 1949*, 51 nach einer geschätzten Mensahöhe von 100 cm auf etwa 130 cm. Je nach Orientierung an dem überlängte dargestellten Priester oder dem Schnitzretabel darunter, ergibt sich für das Turmretabel in TB87 (Lettner, T.22A) eine Höhe zw. 190 und 280 cm (für Vergleichsmaße von Schnitzretabeln, s. bes. *Achter 1960*, 210 (Anm.14, 18)); die Maße der Originale vgl. o. in Anm.345.
- 348 *Lapaire 1969*, 179f. Nach seiner Meinung entwickelte sich die Form sogar erst im Laufe des 15. Jhs., das *Cardon-Retabel* und das *Antwerpener Retabel* (s.o. Anm.345) zeigen jedoch, daß es sie bereits um 1400 gab.
- 349 s. z.B. TB12 (T.5A), 86 (T.21B), 87 (Lettner, T.22A); zur Aufstellung s.u. und S.39.
- 350 s. z.B. TB3 (T.2A); BM2 (T.36B), 6, 7 (T.37B), 8, 9 (T.38A), 30. Allg. zu den Aufstellungsformen s.S.38.
- 351 Dreieinhalb Flügelkompartimente zeigt einzig TB86 (T.21B), dem im Original nur das *Turmretabel der hl. Clara* mit zweieinhalb Kompartimenten zur Seite gestellt werden kann, s.o. Anm.345.
- 352 Im Bild vgl. z.B. TB12 (T.5A), 71 (T.16B), 86 (T.21B), 87 (Lettner- und Seitenschiffaltar, T.22A), 97A (T.24B); vgl. auch *Omont 1905*, 1, 31; im Original s. das *Cardon-Retabel*, das *Antwerpener Turmretabel* und das *Turmretabel der hl. Clara*, s.o. Anm.345.
- 353 Im Bild vgl. TB3 (T.2A); BM2 (T.36B), 6, 7 (T.37B), 8, 9 (T.38A); im Original s. das *Turmretabel der hl. Katharina*, s.o. Anm.345.
- 354 Die Turmretabel in TB71 (T.16B), 86 (T.21B) sind im oberen Bildfeld wie das *Cardon-Retabel* und das *Turmretabel der hl. Clara* bemalt (s.o. Anm.345), während das Turmretabel in TB12 (T.5A) im oberen Bildfeld eine aufgelegte Maßwerkgliederung wie das *Antwerpener Turmretabel* (s.o. Anm.345) zeigt.
- 355 Es gibt jedoch ausschließlich Darstellungen geöffneter Turmretabel.
- 356 Zum besten Vergleich der Turmretabel mit hochaufragendem Turmhelm aus Maßwerk bieten sich das *Cardon-Retabel* und das *Antwerpener Turmretabel* an, s.o. Anm.345; im Bild vgl. z.B. TB12 (T.5A), 86 (T.21B), 87 (Lettner- und Seitenschiffaltar, T.22A), 97A (T.24B); BM54 (T.52B). Das *Turmretabel der hl. Clara* (s.o. Anm.345) ist ohne seinen Helm abgebildet. Flache Abschlüsse zeigen die *Turmretabel der hl. Katharina* und der *Muttergottes* (ebda.); im Bild vgl. TB106 (T.27A). Für den kuppelförmigen Abschluß eines Turmretabels in einer Miniatur von Simon Bening (BM9, T.38A) fehlt ein originales Vergleichsbeispiel.
- 357 Der hl. Petrus ist in TB3 (T.2A), 86 (T.21B), 92 dargestellt, der hl. Adrian in BM27, der Salvator Mundi in TB87 (Seitenschiffaltar, T.22A), ansonsten handelt es sich stets um Figuren der Muttergottes. Die einzige Darstellung einer alttestamentlichen Figur (Moses) findet sich in TB106 (T.27A).
- 358 *Schultz 1938*, 7; *Lapaire 1969*, 181; vgl. die Originale mit vermutl. drei Figuren der Muttergottes und zwei Heiligenfiguren, s.o. Anm.345.
- 359 TB12 (T.5A), 71 (T.16B), 87 (Lettner, T.22A), 97A (T.24B); im Original das *Cardon-Retabel*, das *Antwerpener Turmretabel* und das *Turmretabel der Muttergottes*, s.o. Anm.345.
- 360 TB71 (T.16B).
- 361 TB86 (T.21B); im Original vgl. das *Turmretabel der hl. Clara* mit Szenen aus der Legende der Heiligen, s.o. Anm.345.
- 362 TB106 (T.27A); im Original vgl. das etwa zeitgleiche *Turmretabel der hl. Katharina*, bei dem die Darstellungen jedoch auf der Außenseite der Flügel angebracht sind, s.o. Anm.345.
- 363 Auf dieses charakteristische Merkmal wurde auch in der Forschung mehrfach hingewiesen: „Le retable à baldachin forme donc un tout organique, évoquant une même idée par sa statue et ses volets. (...) Ce principe paraît bien être une règle.“ *Lapaire 1969*, 181.
- 364 In TB86 (T.21B) etwa reicht die mehrfache Darstellung des hl. Petrus aus, um den Hinweis zu geben, daß sich die Szene an einer dem hl. Petrus geweihten Stätte abspielt, die spezielle Ikonographie der Flügel des Turmretabels ist dazu nicht erforderlich, s.a. *BK London 2 (1954)*, 182.
- 365 Vorstellbar erscheint dies bes. in der span. Stifterdarstellung (TB71, T.16B), bei der die spezielle Ikonographie des Turmretabels möglicherweise unmittelbaren Bezug auf den Dargestellten nimmt. Das Turmretabel auf dem Lettneraltar in TB87 (T.22A) bietet Anhaltspunkte, daß entsprechende Originale zumindest genau bekannt waren, und in TB12 (T.5A) wird in sehr differenzierter Darstellung eine ältere Marienfigur in einem neueren Turmretabel gezeigt, so daß auch hier der Gedanke an die Wiedergabe eines konkreten Vorbildes naheliegt.
- 366 Hierfür spricht neben den zahlreichen Darstellungen auch die teilweise ausschnittshafte oder ganz in den Hintergrund gerückte Wiedergabe, die die Vertrautheit mit dem Retabeltyp voraussetzt, s. z.B. TB41A (erste Szene, T.12A), 46; BM43C (T.46A), 43H, 50A.
- 367 Diese Auffassung wird in der älteren Literatur vertreten, in der nur das *Cardon-Retabel* und das *Antwerpener Turmretabel* (s.o. Anm.345) von etwa 1400 bekannt sind. Am ausführlichsten argumentiert *Peters 1949*, 50f, der Turmretabel für „Endglieder einer Entwicklung“ hält, die nach dem Beginn der altniederländ. Malerei nur noch als Bild im Bild Bestand gehabt hätten; vgl. auch *BK London 2 (1954)*, 182 und *Didier 1967*, 260 (Anm.2), wo allein auf die älteren Originale rekurriert wird.
- 368 Die den Formen nach ältesten Turmretabel im Bild wären frühestens in das 2. V. d. 15. Jhs. zu datieren; jenes in TB12 (T.5A) etwa scheint etwas älter zu sein (um 1450) als das Flügelretabel, auf dem es steht und das in die Entstehungszeit des Bildes um 1490 zu datieren ist. Auch bei TB71 (T.16B) gibt es Hinweise darauf, daß das Turmretabel bereits einige Jahrzehnte zuvor (1434) entstand. In TB87 (Lettner, T.22A) hingegen ist ein unmittelbar zeitgenössisches Werk von etwa 1450 zu sehen.
- 369 Vgl. die *Turmretabel der hl. Clara*, der *hl. Katharina* und der *Muttergottes*, s.o. Anm.345.
- 370 1470 führte der Maler Philippe Truffin die Malereien an einem Altarretabel und an einem Turmretabel aus: „(...) en 1470 Philippe Truffin exécuté ‘la peinture et estoffure de la table de l’autel Nostre-Dame (à Saint-Nicolas) tant

- de le dite table et des foelles (volets) qui closent la dessus dite table, et du tabernacle dudit ymage de Nostre Dame'." zitiert nach *Rolland 1932*, 60 (Anm.1). 1506 begutachteten Mitglieder der Antwerpener Lukasgilde eine „altaartafel“ und ein Turmretabel („tabernakel“) des Schnitzers Peeter Pauw: „(...) het tabernakel, waarvan Peeter ook de lijsten van de deuren verguld en gestofferd heeft (...).“ zitiert nach *Prims 1948*, 52f; s.a. *Jacobs 1987*, 98 (Anm.52). Bei dem „tabernacle“, das 1545 für das Schnitzretabel von Adriaen van Wesel in s'Hertogenbosch angefertigt wurde, handelte es sich vermutl. eher um ein flügelloses Baldachingehäuse als um ein Turmretabel, s. *AK Amsterdam 1980*, 35-40, und hier S.39.
- 371 So scheint sich die Auffassung Wallraths zu bewahrheiten, der einen „Totalverlust“ der Gattung (bei ihm „Tabernakelaltar“) annimmt, *AK Köln 1974*, 108 (Kat.46). Das weitgehende Fehlen originaler Turmretabel der Zeit erklärt sich allgemein durch ihre im Vergleich mit großen Retabeln besondere Zerbrechlichkeit, *Frinta Art Quarterly 1967*, 105f. Ihre fast vollständige Vernichtung rührt vermutl. aber auch daher, daß sie wegen ihrer Konzentration auf den Heiligen- und Marienkult in der Zeit der Bilderstürme zerstört oder in Folge der katholischen Reform entfernt wurden.
- 372 Daher werden sie entweder als tragbare Retabel oder Kapellen bezeichnet: „chapelle portative“ (in: *BK Paris 1965*, Kat.49, zum *Cardon-Retabel*) oder „retable portatif“ (*Gazette des Beaux Arts 1965*, 2, 361, zum *Antwerpener Turmretabel*). Auch Hilger weist die genannten Originale gemeinsam mit dem sog. *Kleinen Dom* in München als „Schaualtärchen“ dem Bereich der Privatandacht zu, s. Wolfgang Hilger; Gisela Goldberg; Cornelia Ringer: *Der „Kleine Dom“ - zum kölnischen Schreinaltärchen des 14. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum in München*. In: *ZS d. deutschen Vereins f. Kunstwiss.* 39 (1985), 40-69, bes. 65. Diese Bewertung stellt die Retabel irrtümlich in eine Reihe mit den in der Regel deutlich kleineren Turmretabeln aus Metall mit Edelsteinen oder aus Elfenbein, von denen sich viele erwiesenermaßen in Privatbesitz befanden.
- 373 Vgl. auch die teilweise erhebliche Größe, s.o. Anm.347.
- 374 *Hasse 1941*, 15, nach ihm auch *Peters 1949*, Anm.160.
- 375 s. z.B. BM43C (T.46A): Hier ist an einem Pfeiler eine Figur der stehenden Muttergottes in einem Baldachingehäuse angebracht, während ein Turmretabel den Lettneraltar bekrönt.
- 376 Über den Realitätsgehalt der Kircheninterieurs gibt es keine verbindlichen Erkenntnisse. Hendrick van Steenwijck d. Ä. gilt zwar als der erste Maler, der mit seiner Darstellung der Aachener Palastkapelle 1573 den ersten wirklichen Kirchenraum an Stelle eines imaginären wiedergibt. Dennoch weichen seine Interieurs niederländischer Kirchen ebenso wie die seines Sohnes Hendrick van Steenwijck d. J. stets von den bekannten Bauten einschließlich ihrer Ausstattung ab, s. *AK Rotterdam 1991*, 66-73. Das früheste Bild, das ein Turmretabel an einem Pfeiler zeigt, das Innere einer Kirche, die Ähnlichkeit mit der Kathedrale von Antwerpen aufweist, wurde 1575 von Hans Steenwijck d. Ä. gemalt, s. *AK Edinburgh 1984*, 13 (Kat.4), spätere Bilder von 1583 oder 88, s. *Faggin 1968*, Ill.240; zur Datierung Hans Jantzen: *Das niederländische Architekturbild*. Braunschweig 1979² (1909³), 28; s.a. *AK Hamburg 1983*, 350f. Vredemans Darstellung eines Kircheninterieurs mit einem Turmretabel an einem Langhauspfeiler entstand erst 1591 und läßt sich von den Vorbildern Steenwijcks d. Ä. ableiten, s. *Schmede 1967*, 157 (Abb.26).
- 377 Zum ersten Mal wurde die Ausstattung der Antwerpener Kathedrale während der Bilderstürme im August 1566 weitgehend zerstört (*Crew 1978*, 10ff, 37ff; *Freedberg 1988*, 10ff). 1572 wurde sie von spanischer und französischer Soldateska geplündert (*Freedberg 1988*, 112). Von 1567 bis 1576 erfolgte die Restaurierung und Wiedereinsetzung der Altäre. 1581 wurde sie durch den calvinistischen Magistrat purifiziert (ebda., 195). Auch wenn Steenwijcks Gemälde von 1575 und 1583/88 die damalige Ausstattung einschließ-
- lich der Turmretabel an Pfeilern getreulich abbilden sollten, so handelte es sich demnach vermutl. dennoch um Darstellungen des restaurierten Zustandes und nicht um die Wiedergabe des Kircheninnern vor dem Bildersturm.
- 378 Dafür sprechen auch die schriftlichen Quellen, in denen die gemeinsame Fertigung eines Retabels und eines Turmretabels belegt wird, s.o. Anm.370. Ausnahmen bilden TB92 (bes. Anm.827), wobei es sich aber vermutl. um einen Kopierfehler in der verkürzten und teilweise fälschlichen Wiedergabe im Teppich handelt und TB106 (T.27A), in dem das Turmretabel als einziges auf einem Stollenschrank in profanem Ambiente erscheint.
- 379 *Frinta Art Quarterly 1967*, 113f; *Philip 1971*, 208f (Anm.403); *Jacobs 1987*, 97f.
- 380 Vgl. TB97A (T.24B). Einen schriftlichen Beleg könnte ihre Nennung in den Inventaren der Päpste von Avignon geben: „Tabernaculum parvum de ligno cum ymagine beate Marie in medio.“ (anno 1353), zitiert nach *Lapaire 1969*, Anm.17.
- 381 Hauskapelle: TB97A (T.24B); Hochaltar: TB3 (T.2A), 12 (T.5A), 86 (T.21B); BM2 (T.36B), 8, 9 (T.38A), 11 (T.38B), 37C (T.43B), 54 (T.52B), 71 (Anm.536); Seitenaltar/Kapelle: TB41A (erste Szene, T.12A), 87 (T.22A); BM27, 37B (T.43A), 50A, 61A, 71 (Anm.536, T.58A); Lettneraltar: TB46, 71 (T.16B), 87 (T.22A); BM6, 7 (T.37B), 18, 43C (T.46A), 43H, 69B.
- 382 Vgl. o. Anm.349f.
- 383 s. z.B. BM37B (T.43A). An einem Brett o.ä. scheint das Turmretabel in TB12 (T.5A) befestigt zu sein: „Durch diese Retabelbekrönung (i.e. Turmretabel) erklärt sich in manchen Fällen die so häufig vorgefundene Überhöhung des Mittelschreins, bzw. der Mitteltafel. Sie war wohl mit Hilfe eines Postaments hinter dem Retabel dazu bestimmt, plastischen Schmuck aufzunehmen.“, *Peters 1949*, 50.; allg. s.S.38, Anm.717.
- 384 s.o. Anm.370; im Bild vgl. bes. TB3 (T.2A), 87 (Lettner, T.22A).
- 385 Eindeutig jünger sind die Turmretabel in TB71 (T.16B), 86 (T.21B). Etwas älter scheint hingegen das Retabel in TB12 (T.5A) zu sein. Eine solche getrennte Anfertigung wird in schriftlichen Quellen nur für Aufsätze belegt, bei denen es sich vermutl. um flügellose Baldachingehäuse handelt, s.o. Anm.370 und S.39, Anm.744, 746.
- 386 Generell gilt in dieser Hinsicht für Figuren in Turmretabeln dasselbe wie für andere Präsentationsformen von Figuren auf Retabeln auch, s.S.38.
- 387 TB87 (T.22A). Am Lettneraltar wird das Retabel der Himmelfahrt Marias von einem Turmretabel der Muttergottes bekrönt und am Seitenaltar ein Kreuzigungsretabel mit dem des Salvators Mundi.
- 388 BM6, 7 (T.37B), in denen ein Retabel mit der Heimsuchung und der Epiphanie von einem Turmretabel der thronenden Muttergottes bekrönt wird.
- 389 TB12 (T.5A), 71 (T.16B), 97A (T.24B); BM37C (T.43B), 69B, 71 (Anm.546, T.58A/B).
- 390 In TB86 (T.21B) erscheint der hl. Petrus tatsächlich im Retabel und im Kreuzigungsretabel, bei TB3 (T.2A) ist das Retabel darunter geschlossen, und beim Turmretabel des hl. Adrian in BM27 ist der Inhalt des unteren Retabels nicht erkennbar. Damit wird der bereits im 14. Jahrhundert formulierten Forderung auf anschauliche Weise Rechnung getragen, daß jeder Altar ein plastisches Bild, ein Gemälde oder eine Inschrift aufweisen soll, die den Altarpatron klar erkennen lasse (Synode v. Trier 1310), s. *Braun 1924*, 2, 282.
- 391 TB12 (T.5A), 71 (T.16B); BM27. Bes. deutlich wird eine solche Verwendung auch in einer Miniatur zur Legende des Gnadenbildes Unserer Lieben Frau v. Scheut, das der Legende nach 1443 in einem Baum gefunden wurde. Die Marienfigur wird zweimal in einem Turmretabel wiedergegeben, das in einem Baumstumpf steht. Diese unrealistische Darstellung verdeutlicht so zugleich die enge Verbindung von Gnadenbild und Turmretabel: Brüssel, nach 1471: Kultbild U.L.F. v. Scheut, Adriaen

- Dullaert, *Geschiedenis van Scheut*. Wien, Österr. Nationalbibl., Cod.S.n.12779, 31, 31r, s. *BK Wien 1990.2*, Farbt.8; Abb.70. Die bekleidete Marienfigur befindet sich in einem geöffneten, vergoldeten Turmretabel. Dieses verfügt über je eineinhalb Flügelkompartimente, von denen das innere rundbogig, das äußere mit einem halben Dreieck abschließt. Die Kompartimente sind auf halber Höhe geteilt und zeigen jeweils eine Standfigur - insges. acht -, die alternierend blau und rot gekleidet sind. Der Turmhelm ist abgestumpft.
- 392 Vgl. das *Turmretabel der Muttergottes* (s.o. Anm.345) und das „tabernacle“ von s'Hertogenbosch, s.o. Anm.370, bei dem es sich aber vielleicht auch um ein flügelloses Baldachingehäuse handelte.
- 393 Die Ädikula ist eine architektonische Rahmenform, die in der italien. Renaissance für Portale, Fenster, Nischen, Grabmonumente und auch Retabel aus antiken Vorbildern entwickelt wurde; *Braun 1924.2*, 368ff; italien. Ädikularetable gibt es etwa seit der Mitte des 15. Jhs., s. *Heydenryk 1963*, 31ff bzw. *Grimm 1978*, 34. Zur Definition s. Günther Binding: *Architektonische Formenlehre*. Darmstadt 1987 (2. verbesserte Aufl.), 223; allg. s. *Braun 1924.2*, 371, 380f; s.a. *RDK 1 (1937)*, Wolfgang Herrmann, Sp.171 (Ädikula); ebda., Joseph Braun, Sp.544 (Altarretabel kath.).
- 394 s.u. Anm.413.
- 395 Wegen seiner indirekten und späten Einführung in der altniederländ. Retabelkunst spielt das Ädikularetable in der Literatur jedoch überhaupt keine Rolle.
- 396 TB1 (T.1), 6A/B (T.3A), 8A (T.4A), 21, 22 (T.7B), 48f, 69 (Hochaltar, T.16A), 77 (T.18B), 84, 108 (T.27B), 121; BM60. Das relativ späte Aufkommen der Darstellungen von Ädikularetablen um 1520 erklärt, warum sie in der Buchmalerei nicht repräsentiert sind, denn zu diesem Zeitpunkt war in ihr die Phase der Innovationen vorbei, und es wird ein festes, kaum mehr modifiziertes Repertoire an Bildvorlagen verwendet, in das das moderne Retabel keinen Eingang mehr findet. Eine Ausnahme bildet BM60, an der frühen Datierung dieser Miniatur bestehen aber auf Grund des dargestellten Retabeltyps erhebliche Zweifel.
- 397 TB6A/B (T.3A), 8A (T.4A), 21, 84. Eine außergewöhnlich frühe Darstellung findet sich möglicherweise in BM60, s.o. Anm.396. Zu den späteren Darstellungen (um 1530/40) dieses Typs gehören auch TB48, 121. Eine Vorform für Ädikularetable scheint das spätgotische Hochaltarretabel im Hintergrund des Bildes der Maria in der Kirche von Jan Provost wiederzugeben, s. *Friedländer 9.2 (1973)*, 200 (Pl.201).
- 398 Allg. s.S.42, 44f. Eine in jeder Beziehung ungewöhnliche Darstellung zeigt TB8A (T.4A), in dem ein Ädikularetable in einer überzeitlich-symbolischen Szene wiedergegeben ist.
- 399 TB6A/B (T.3A), 8A (T.4A), 48, 77 (T.18B), 108 (T.27B).
- 400 Allg. s.S.44f. Diese assoziative Verbindung ist in einem jüngeren Zyklus von Glasgemälden mit typologischen Szenen von Dirck Crabeth und seiner Werkstatt (1547) erkennbar, bei dem die alttestamentlichen Szenen von Ädikulen gerahmt werden, während die neutestamentlichen Szenen in rundbogigen Rahmen erscheinen, die entfernt an ein geöffnetes Flügelretabel erinnern, s. *AK Amsterdam 1986.1*, 92 (Abb.146); ebda. 2, 284ff (Cat.160). Generell besteht in der Malerei des fr. 16. Jhs. eine Vorliebe für antikisierende Formen bei Szenen des Alten Testaments und der Kindheit Christi. Antwerpener Meister wie der Pseudo Bles oder der Meister der Grooteschen Anbetung verwenden dabei auch oft die Ädikularrahmung als Kennzeichen herausgehobener Architekturen, vgl. z.B. *Friedländer 11 (1974)*, 2 (Pl.2), 27 (Pl.37), 42 (Pl.46), 45 (Pl.48). Zur Verwendung antiker Motive, bes. der Säule, als jüdischem bzw. heidnischem Symbol, s. Erik Forssmann: *Säule und Ornament*. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern d. 16. und 17. Jhs. Stockholm/Köln s.d., 39-43.
- 401 Dirk Vellert hatte zwar bereits 1520 einen Entwurf für ein dreiteiliges Ädikularetable gezeichnet, der aber vermutl. nicht realisiert wurde, s. *Aschenheim 1910*, 47f, T.4. Eine andere Erklärungsmöglichkeit böte die völlige Zerstörung sämtlicher früher Beispiele, so *Braun 1924.2*, 380. Dies ist eine Vermutung, die angesichts der Verwüstung Antwerpens in den Bilderstürmen und den anschließenden Kriegen nicht zweifelsfrei widerlegt werden kann; zu den Zerstörungswellen in Antwerpen s.o. Anm.377. Ihr widerspricht aber zum einen der Bestand in den Darstellungen, in dem kein gebräuchliches Thema wie etwa die Kreuzigung auftaucht, zum anderen zeigt auch die Entwicklung der altniederländ. Rahmenformen, daß hier länger als z.B. in Deutschland und Spanien traditionelle Formen beibehalten wurden, s. *Stange; Cremer 1958*, Abb.9-11; *Heydenryk 1963*, 31ff, 42; *Grimm 1978*, Abb.53-58, 63-67.
- 402 TB22 (T.7B).
- 403 Um 1535 beginnt in Mecheln eine Produktion von kleinen Alabasterretabeln in Ädikulaform, deren Großteil um 1560/70 entstand. Fraglich ist jedoch, ob diese Retabel nicht weitgehend für den Export bestimmt waren, s. Michael K. Wustrack: *Die Mechelner Alabaster-Manufaktur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts*. Frankfurt/M/Bern 1982, 51 (= Europ. Hochschulschriften. Reihe 28: Kunstgeschichte 20); *Mechelner Alabaster*. R. De Roo; Gh. Derveaux-Van Ussel; M. Kocken u.a. Ausst.kat. Trier 1967, Abb.17, 26, 55, 58, 60, 73, 75, 77; *Appel 1983*, 27ff. Auch ein Antwerpener Ädikularetable, das jedoch mit Flügeln versehen ist, wird um 1535 datiert, s. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 40 (Fig.29).
- 404 Auch hierfür gibt es nur wenige Beispiele, bes. das Retabel von Jean Mone (1533) in Hal; sowie Brabant 1541: Alabasterretabel, Brüssel, Kathedrale; Südniederländ. 1577: Hochaltarretabel, Braine-le-Compte, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, Farbt.6, Abb.88, 90.
- 405 Bes. durch die Stichvorlagen von Frans Floris, der seit 1546 (vermutl. nach einem Italienaufenthalt von 1539-46) in Antwerpen arbeitete, standen hier eine Fülle von Formenangeboten zur Verfügung, s. Robert Hedicke: *Frans Floris und die Florisdekoration - Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im 16. Jahrhundert*, 2Bde. Berlin 1913, Bd.1, 9f, Bd.2, bes. T.12-16, 22; vgl. auch *Soil de Moriamé 1912*, Pl.63ff; J. Duverger; M. J. Onegha; P. K. van Daalen: *Nieuwe gegevens aangaande 16de eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen*. Brüssel 1953 (= Mededelingen v. de Koninkl. Vlaamse Acad. v. Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Kl. d. Schone Kunsten 15 (1953), Nr.2), Abb.5, 6f, 9, 12; *Appel 1983*, Abb.12ff; *Vos; Leeman 1986*, 52 (Fig.5), 57 (Fig.7), 61 (Fig.16), 77 (Fig.6f), 81 (Fig.8), 83 (Fig.17); *AK Amsterdam 1986.1*, 100ff (Abb.158ff).
- 406 TB77 (T.18B), 108 (T.27B).
- 407 Vgl. E. H. Ter Kuile: *De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst 7.1: De Provincie Zuid-holland*. Den Haag 1944, Pl.90; *Vos; Leeman 1986*, 101 (Fig.5); 107 (Fig.104); zahlreiche Beispiele aus der Zeit um 1600 bei Anna Morath-Frome: *Theologie und Frömmigkeit in religiöser Bildkunst um 1600 - Eine niederländische Malerwerkstatt in Schleswig-Holstein*. Neumünster 1991 (= Schriften d. Vereins f. Schleswig-Holsteinische Kirchengesch. Reihe I, Bd.37), 198 (Abb.99), 200f (Abb.101f), 206 (Abb.111), 207 (Abb.113), 228f (Abb.141ff), 231 (Abb.147), 233ff (Abb.152ff), 249 (Abb.176). Einzelne Motive der Ädikula, etwa der bekrönende Giebel, finden sich darüber hinaus z.B. bei Altarretabeln und anderen Tafelgemälden in sakralen Ausstattungen von Marten de Vos, s. *Zweite 1980*, Abb.20f, 179 oder von Frans Floris, s. *Velde 1975.2*, Abb.60f, 99.
- 408 Die wenigen originalen Ädikularetable der Zeit sind m.W. ausnahmslos komplett skulptiert, s.o. Anm.404.
- 409 Da *Freedberg* in: *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*, 55f jedoch darauf hinweist, daß gerade die Rahmungen vielfach zerstört wurden, kann man vermuten, daß einige

- der heute separat überlieferten Tafelbilder der Zeit ursprünglich von Ädikularahmungen eingefasst waren.
- 410 TB1 (T.1), 69 (Hochaltar, T.16A). TB49 kann nur unter Vorbehalt einbezogen werden, da seine Herkunft nicht gesichert ist.
- 411 Seit 1550 gibt es große skulptierte Ädikularetabel. Eines der frühen Beispiele ist vermutl. das Retabel von Jacques Dubroecq (1550) für den Magdalenenaltar in Mons, Sainte-Waudru. Es wurde 1797 zerstört und kann daher nur in verschiedenen Varianten rekonstruiert werden, s. Robert Hedicke: Jacques Dubroecq von Mons - Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Straßburg 1904 (= Zur Kunstgesch. d. Auslandes 26), 120ff, T.34, 36; jüngere, komplett skulptierte Ädikularetabel z.B. in Ecaussines d'Enghien, s. *BK Hennegau* 1927, 59 und in Lüttich, Saint-Jacques (1604), s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren* 1973, 119; zu vergleichbaren Epitaphien s.o. Anm.405.
- 412 Markante Eckpunkte der Entwicklung bilden das verformte Ädikularetabel in TB84 oder die schwellenden und phantasievollen Formen der Retabel in TB6A/B (T.3A) im Gegensatz zur strengen Tempelfassade des Retabels in TB1 (T.1).
- 413 Bei der Darstellung von Kircheninterieurs des sp. 16./fr. 17. Jhs. läßt sich diese Entwicklung deutlich ablesen: In Kircheninterieurs aus dem späten 16. Jh., die eine Fülle von Retabeln beinhalten, werden nur selten Ädikularetabel, eher ädikulaförmige Memoriantafeln (sic!) an Pfeilern dargestellt, s. z.B. *Briels* 1987, 275 (Abb.341). In Interieurs des 17. Jhs. hingegen erscheint das Ädikularetabel als einer der gängigsten Retabeltypen, s. *AK Edinburgh* 1984, 17; *Briels* 1987, 276 (Abb.345), 277 (Abb.346f), 295 (Abb.368); *Härting* 1989, Farbabb.28, 36, 161 (Abb.137); 162 (Abb.140).
- 414 Allg. s.S.42.
- 415 Das Interesse von *Viollet-le-Duc* 1 (s.d.), 244-53 gilt Frankreich; *Braun* 1924.2, 623-47 behandelt den Bereich der alten Niederlande gar nicht; *Maffei* 1942 bespricht einzig die großen Tabernakelretabel und -türme. *Nußbaum* 1979, bes. 439ff behandelt das Thema länderübergreifend und erwähnt dabei auch altniederländ. Quellen bzw. Originale.
- 416 Den Auftakt bildet das Alabasterretabel des Jean Mon in Hal von 1533, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren* 1973, Farbabb.6; allg. s. *Braun* 1924.2, 588; bes. *Maffei* 1942, 91-136; *Nußbaum* 1979, 441.
- 417 Sakramentstürme zeigen TB18 (T.6B) und BM43E (T.46B). Ein Wandtabernakel ist in TB90 zu sehen, und ein großes Tabernakelretabel in TB4B.
- 418 Nicht behandelt werden in diesem Kapitel 1. die Tabernakel, die über dem Altar von der Decke herabhängen, s. hierzu u.a. *Viollet-le-Duc* 1 (s.d.), 244ff; *Braun* 1924.2, 599ff, T.357; *Maffei* 1942, 24ff (Fig.2f) und 2. die Aufstellung von Monstranzen auf der Altarmensa vor Retabeln, wie sie in zahlreichen Miniaturen zu sehen ist, allg. s. *Maffei* 1942, 128-136. Beispiele für Monstranzen auf der Altarmensa finden sich z.B. in Miniaturen von Willem Vrelant, s. *Leroquais* 1929, Pl.12, 56; *Euw; Plotzek* 1982, Abb.207; für entsprechende Miniaturen von Simon Bening s. BM4B, bes. Anm.27. Weitere Beispiele bei *Wieck* 1988, 106 (Fig.77); *AK Utrecht/New York* 1989/90, T.IX.76; vgl. hier auch TB103.
- 419 TB4B, 8A (T.4A). Didier vermutet jedoch, daß bereits das Apostelretabel in Tongern (1435/40) evtl. ein Tabernakel barg, s. *AK Sint Truiden* 1990, Suppl.2, Inventaris III, 65f. *Philip* 1971, 14ff versucht nachzuweisen, daß auch das Genter Lamm-Gottes-Retabel der Brüder van Eyck von 1432 ein Tabernakel in Form eines vergoldeten Schreins beinhaltete.
- 420 TB4B.
- 421 Das Tabernakel wird hier in einer zentralen, vergitterten Nische aufbewahrt, zu deren Seiten fixierte Tafelbilder die Begegnung von Abraham und Melchisedech zeigen, TB8A (T.4A).
- 422 Indirekte Belege für die Aufbewahrung von Reliquien (s.u.) oder Tabernakel in einem Retabel bieten Darstellungen von alttestamentlichen Altaranlagen, eine im Bilde des Stabwunders von Jan de Beer (TB15), deren alttestamentlicher Altarschrein mit einem zentralen Sichtgitter versehen ist, und eine andere in der Szene der Darbringung im Tempel, die innerhalb des Altarretabels im Bild der Hostienschau (TB72, T.17A) wiedergegeben ist: Die Bundeslade wird hier in einem schlichten Gehäuse auf dem Altar aufbewahrt. Die These von Trenkler hingegen, bei dem Verkündigungsretabel in einer Miniatur vom Meister Jakobs IV. v. Schottland handle es sich ebenfalls um ein Tabernakelgehäuse kann weder durch die dargestellte Messe, noch durch den Retabeltyp bekräftigt werden, s. BM43G, Anm.308ff.
- 423 BM26 (T.42B).
- 424 BM28.
- 425 Bereits um 1380/90 zeigt eine französ. Miniatur den Duc de Berry im Gebet vor einem Altar, dessen Retabel von einem schlanken Türmchen bekrönt wird, s. *Delaissé* 1963, Fig.19, 23; *Belting; Eichberger* 1983, 29 (Abb.5); vgl. später Egerton-Werkstatt (Paris, 1409/10): Totenmesse, s. *Meiss* 2 (1968), Abb.148; Farbabb. *Benedictus* 1980, 444 (Abb.423); Boucicaut-Werkstatt (Paris, um 1416): Heilig-Geist-Messe, s. *Meiss* 2 (1968), Abb.253.
- 426 Bes. BM58C (T.54B) läßt vermuten, daß es sich bei dem exponierten Turm um ein Tabernakel handelt, s.a. BM57C (T.53A), 59C, 59D (T.55B).
- 427 BM65A.
- 428 BM41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 429 s. *Braun* 1924.2, 630, 38.
- 430 Die Turmform wurde wegen ihrer hohen symbolischen Bedeutung im Christentum als Zeichen der Kraft und der Auferstehung gewählt, s. *Maffei* 1942, 28, 58f. *Viollet-le-Duc* 1 (s.d.), 244f erwähnt eine Überlieferung, nach der Landon, Erzbischof v. Reims, einen Tabernakelturm für den Altar schaffen ließ. *Braun* 1924.2, 588f, 633 nennt feststehende Tabernakeltürme „von mäßiger Größe“, die in Frankreich möglicherweise auf dem Altar angebracht waren. *Maffei* 1942, 57: „Ce qui était posé sur l'autel c'était plutôt la Tour.“; *Nußbaum* 1979, 440ff weist darauf hin, daß sich Altartabernakel in Frankreich wie im Bereich der alten Niederlande erst im späteren 16. Jh. durchsetzten, er nennt aber auch ältere Hinweise für ihre Verwendung. Bes. schwer wiegt in diesem Kontext eine Quelle, nach der 1495 mit Hilfe einer Stiftung von Janne Cloot op de Coelmert ein bereits vorhandenes „tavernielken“, das auf dem Hauptaltar der Kollegiatskirche zu Anderlecht stand, ausgebessert wurde (ebda., 441).
- 431 Die Darstellung von Monstranzen auf der Mensa nimmt hier einen viel breiteren Raum ein, s.o. Anm.418.
- 432 Allg. zur Reliquienaufbewahrung s. *Legner* 1989.
- 433 Vgl. TB20, 86 (T.21B); s. hierzu auch *Wilbelmy* 1990, 28ff, 186. Diese Aufstellung findet eine direkte Analogie in zahlreichen Darstellungen von Monstranzen auf der Altarmensa, s.o. Anm.418. Die Verehrung der Reliquien des hl. Agilolf vom Meister des Agilolf-Retabels (s. hierzu TB4A, Anm.41) zeigt ebenso einen Reliquien-schrein auf einem Tischaltar wie die Darstellung von Lancelot Blondeel mit der Reliquienumbettung des hl. Bertin, Farbabb. *Benedictus* 1980, 305 (Abb.275). Auch in geschnitzten Szenen finden sich entsprechende Darstellungen, etwa bei dem Schnitzretabel von 1522 in Korbeek-Dijle, s. *AK Löwen* 1971, Pl.LB38 (Cat.LB/38) oder bei dem Retabel der hl. Dymphna in Geel von Jan van Wavere (1515), s. *Münzenberger; Beissel* 2 (1895-1905), Bl.12; *Doorslaer* 1930, Fig.1f. In der Buchmalerei s. die Miniatur von Simon Bening mit der Verehrung der Reliquien der hl. Gertrud v. Nivelles im Hortulus Animae, Farbabb. *Dörnboffer* 2 (1909), 581 oder die Miniatur mit Szenen aus der Legende der hll. Basin und Gerou (fläm., 1524) im Missale der Abtei von Dronghem, s. *Leroquais* 1924.3, Abb.268. Auch die alttestamentlichen Altäre in Miniaturen mit König David von Willem Vrelant, in denen die einem Reliquien-schrein ähnliche Bundeslade vor einem

- ornamental gestalteten Retabel aufgestellt ist, erinnert deutlich an diese Präsentationsform, BM78A/B (T.59B).
- 434 TB4A (T.2B), 32, 44, 82 (T.20B); BM58A (T.53B), 71 (Anm.535).
- 435 Das älteste ist das Apostelretabel in Tongern von ca. 1435/40, in dessen Predella Reliquien der 11.000 Jungfrauen verwahrt wurden, s. *Derveaux-Van Ussel 1972*, 6ff, 28ff. Aus dem 16. Jh. ist das Retabel der hl. Dymphna in Geel überliefert, das Jan van Wavere 1515 anfertigte. In ihm wird der Reliquienschrein der Heiligen im Zentrum eines kleinen Flügelretabels aufbewahrt, das ein großes Schnitzretabel bekrönt, s. *Verhaegen 1962*, 298; *Doorslaer 1930*, Fig.1f; s.a. *Braun 1924.2*, 563. Ein drittes Beispiel bietet das Antwerpener Agilolf-Retabel, das 1521 für Köln geschaffen wurde und in dessen Predella der Reliquienschrein des hl. Agilolf verwahrt wurde, s. hierzu TB4A, Anm.41.
- 436 TB4A (T.2B); allg. s. *Braun 1924.2*, 571f; *Keller 1965*, 133ff. Zu weiteren, indirekten Hinweisen auf die Verwahrung von Reliquien innerhalb eines Retabels s.o. Anm.422.
- 437 Vgl. als einziges das Retabel von Tongern, wie o. Anm.435.
- 438 Analog hierzu vgl. das Antwerpener Agilolf-Retabel, wie o. Anm.435.
- 439 TB44, 82 (T.20B); BM71 (58r, Anm.535, T.58B). Die Hochaltaranlage in Taverniers Miniatur steht ganz im Hintergrund des Bildes und des Geschehens. Vier Altarsäulen mit Engelsfiguren, zwischen die seitlich Velen gespannt sind, säumen den Altarbereich. Der traufseitig auf das querrechteckige, einfarbige Retabel gestellte Reliquienschrein wird von einem zentralen Turm bekrönt, wie er auch bei Originalen zu sehen ist, vgl. *Braun 1940*, T.33, 37. In jüdischem Ambiente und daher mit der Bundeslade an Stelle eines Reliquienschreins ist ein entsprechendes Ensemble auch in TB84 zu sehen, s. dort bes. Anm.733.
- 440 s. hierzu o. Anm.435.
- 441 Allg. s. *Braun 1924.2*, 285, 555ff und Reliquien - Verehrung und Verklärung. Anton Legner (Hg.), Ausst.kat. Köln 1989, 15f (Abb.6).
- 442 Einen indirekten Hinweis auf die Präsentation eines Reliquienschreins auf einem Retabel liefert eine Miniatur vom Meister Jakobs IV. v. Schottland, BM45A (T.49A). In seiner alttestamentlichen Darstellung der Überbringung Samuels zu Eli ist ein Baldachinretabel mit vorgezogenen Velen dargestellt, das von der Bundeslade bekrönt wird, die die Form eines Reliquienschreines hat.
- 443 TB32.
- 444 Einen späteren Typ solcher Anlagen repräsentiert z.B. die Reliquienwand in der *Goldenen Kammer* von St. Ursula in Köln, die im 17. Jh. gestiftet wurde, hierzu und zu Reliquienwänden allg. s. *Legner 1989*, 85ff.
- 445 BM58A (T.53B).
- 446 s.o. Anm.439.
- 447 TB95 (T.24A), 96, 97A/B (T.24B, 25B), 98 (T.25A); BM81.
- 448 TB97A/B (T.24B, 25B), 98 (T.25A).
- 449 TB97A/B (T.24B, 25B).
- 450 TB95 (T.24A), 96; zur Diskussion des Ortes s. TB95, bes. Anm.841f.
- 451 BM81.
- 452 TB128 (T.34B). Da hier offensichtlich eine französ. Bilderfindung des 14. Jahrhunderts tradiert wird (s. dort), gehört es nicht unmittelbar in den Kontext untersuchter Darstellungen.
- 453 TB95 (T.24A), 96, 97A/B (T.24B, 25B).
- 454 s. z.B. *Friedländer 1 (1967)*, Pl.15; Farbabb. *Dhanens 1980*, 95. Das dort möglicherweise aufgestellte Retabels ist jedoch vom Bildrand überschritten.
- 455 Hierfür bietet allein BM81 einen Anhaltspunkt.
- 456 TB98 (T.25A), vgl. S.30, Anm.503.
- 457 Schnitzretabel in TB96, 97A/B (T.24B, 25B); BM81; Tafelbilder in TB95 (T.24A), 128 (T.34B); Flügelretabel in TB98 (T.25A), 128 (T.34B); BM81; einteilige Retabel in TB95 (T.24A), 96, 97A/B (T.24B, 25B).
- 458 TB97A (T.24B).
- 459 Eine Ausnahme bilden die herzogl. Kapellen, die auch in wenigen Miniaturen zu sehen sind, vgl. *BK Wien 1983.2*, Abb.25. Offensichtlich war der Typ aber zumindest im bürgerlichen Bereich nicht so verbreitet wie etwa in Deutschland, vgl. z.B. Luc Devliegher: *Les maisons à Bruges*. Inventaire descriptive. Lanno/Tielt/Amsterdam 1975 (= Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen 2-3): Der einzige hier nachgewiesene Erker, der an ein Chörlein erinnert, diente nachweislich als Arbeitsplatz eines Goldschmieds (ebda., 427, Ill.1002), Hinweise auf Hauskapellen fehlen gänzlich; für Deutschland vgl. im Gegensatz dazu z.B. Hans Vogts: *Kölnener Hauskapellen*. In: *ZS f. christl. Kunst* 25 (1912), 193-205, 225-240 oder *RDK 3 (1954)*, Kurt Pilz, Sp.538ff, bes. 544f (Chörlein).
- 460 So konnte Blum bei ihrer Untersuchung von 127 bemalten Flügelretabeln d. 15. Jhs. allein für das Braque-Retabel nachweisen, daß es zunächst im Haushalt der Stifter aufbewahrt wurde, ohne jedoch den Aufstellungs-ort konkret benennen zu können, *Blum 1969*, 29ff, bes. 31. Auch *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 74 kann nur eine vage Vermutung äußern: „Study of a representative corpus of fifteenth-century northern religious paintings does suggest that about half are public (...) and the other half, private devotional works, which in a few cases may have hung over house altars.“
- 461 BM81, vgl. auch TB101 (T.26A), bes. Anm.883.
- 462 Zur Zeit stehen etwa 70 Darstellungen dieses Typs zur Verfügung - 33 in der Tafelmalerei, darunter subsummiert auch zwei Tuchbilder, ein Glasgemälde und Zeichnungen (TB99-131), 19 in der Buchmalerei (BM82-96) und elf in Schnitzreliefs (SR1f, 4-12). Die einzige vorliegende Ausnahme bildet SR3, in dem ein Stollenschrank mit Geschirr dargestellt ist, während das Flügelretabel auf einem Bord steht. In wenigen Darstellungen sind auch kleinformatige Bildtafeln und Drucke auf einem Regal aufgestellt (vgl. BM85B, bes. Anm.628) oder an die Wand bzw. die Kaminhaube gepinnt. Sie werden hier nicht näher betrachtet, da den Bildern weder durch das Format oder den Typ noch durch die Art der Präsentation der Charakter eines Altarretabels zukommt, vgl. z.B. das rundbogige Bildchen von Moses vor dem Brennenden Dornbusch im Verkündigungsbild von Gerard David, Farbabb. *Miegroet 1989*, 57 (Cat.8, Fig.36); weitere Beispiele z.B. bei *Friedländer 1 (1967)*, Pl.91, 104; ders. 2 (1967), 54b (Pl.80). Auch Tondi, die im Fond eines Bettbaldachins aufgehängt sind (vgl. TB15, T.31), werden aus diesem Grunde hier nicht untersucht; allg. hierzu s. *Ringbom 1965*, 38.
- 463 Der funktional neutrale Begriff Stollenschrank wurde in der deutschen Kunstwissenschaft des 19. Jhs. geprägt. Er wird hier verwendet, da er von den terminologischen Schwierigkeiten entbindet, die die englischen, französischen und niederländischen Benennungen mit sich bringen (u.a. *dressoir*, *buffet*, *crédence*), vgl. *Weyns 1974.1*, 271f; *Eames 1977*, 55; bes. *Gramatzki 1992*, 8-26.
- 464 Seiner Erforschung wurde in der Literatur zur Geschichte der Möbel stets einige Aufmerksamkeit gewidmet, eine monographische Untersuchung ist jedoch erst im Entstehen (s.u.). Die folgenden Ausführungen basieren auf: *Viollet-le-Duc s.d.*, 39f (Buffet), 86-92 (Crédence), 100-04 (Dressoir); *Schmidt 1913*, 45-60; *Falke 1924*, XXVIIIff; *RDK 1 (1937)*, Adolf Feulner, Sp.716ff (Anrichte); *Schmitz 1942*, 16f, 25f; *Berendsen 1950*; *Meier-Oberist 1956*; *Kreisel 1968*; *Meister; Jedding 1973*, 41, Abb.42-46, 81-84, 91, 94; *Weyns 1974.1*, 267ff; *Eames 1977*, 55ff, Pl.32A, 60B, 61A/B; *Feulner 1980*, 48f, Abb.70f; *AK Zwole 1980*, 31ff; *Windisch-Graetz 1982*, 77ff, 203ff, Abb.123-128; *AK Gent 1982*; *Steinmetz 1989*, 90ff; *Gramatzki 1992*. Gramatzki hat in seiner Magisterarbeit bereits den aktuellen Stand der Forschung resümiert und durch Einbeziehung weiterer Quellen (Zunftverordnungen) ergänzt. Auf dieser Grundlage bereitet er seine Dissertation vor, in der auch

- die erhaltenen Originale einer kritischen Betrachtung unterzogen werden.
- 465 *Windisch-Graetz 1982, 77f; Gramatzki 1992, 2f, 27* (Anm.105). Die zentrale Bedeutung dieses Werkzeugs beim Möbelbau demonstriert eine Miniatur der Handwerkerfamilie von Jean Bourdichon in „Les quatre états de la société“ (ca. 1500), denn sie zeigt einen Schreiner beim Hobeln in seiner Werkstatt, in der auch ein Stollenschrank steht, Farbabb. *Delort 1982, 323; s.a. Ariès; Duby 1985, 459.*
- 466 *Gramatzki 1992, 1.*
- 467 Die ältere Forschung ging zumeist von der Zusammensetzung zweier Möbeltypen (z.B. Tisch und Truhe) aus, s. *Windisch-Graetz 1982, 80f; Gramatzki 1992, 27f.*
- 468 *Windisch-Graetz 1982, 80f.*
- 469 *Windisch-Graetz 1982, 81.* Seiner Meinung nach (ebda., 80) ist der Stollenschrank „(...) schon vom rein Handwerklichen her als das am meisten zeitgemäß empfundene Möbelstück anzusehen.“ In diesem Sinne auch *Falke 1924, XXVIII*: „Sehr bezeichnend für den Fortschritt nach 1400, daß die erfolgreichste Neubildung im niederländischen und rheinischen Mobiliar, der Stollenschrank - oder richtiger die Kredenz - das erste Luxusmöbel ist, ein Schaustück, das nicht der baren Notwendigkeit dient, sondern zum Schmuck des Hauses aus den Ansprüchen des geselligen Lebens entstanden ist.“; ebda. XXXIf: „Das eigentliche Wahrzeichen des flandrisch-rheinischen Hausmobiliars der Spätgotik ist der Stollenschrank, ein ausschließlich weltliches und dekoratives Möbel, das im hohen Mittelalter keinen Vorläufer gehabt hat.“; in diesem Sinne auch *Wurmbach 1932, 25; Meier-Oberist 1956, 90; Kreisel 1968, 35; Feulner 1980, 77; Lieven Dhanens in: Flemish Art 1985, 186; Gramatzki 1992, 67.*
- 470 s. *Ariès; Duby 1985, 497.*
- 471 Nicht z.B. in Süddeutschland, wo überwiegend Nadelholz verwendet wurde, s. *Falke 1925, XXX; Windisch-Graetz 1982, 79 Gramatzki 1992, 2f, 68.*
- 472 *Weyns 1974.1, 271* fand die früheste Nennung in städtischen Inventaren von 1332/33, regelmäßig dann von 1382-1672, am zahlreichsten im 16. Jh.; vgl. *AK Zwolle 1980, 37*: Tabelle der Möbel, die in Inventaren von Bürgern aus Deventer und Zwolle zwischen 1455 und 1505 genannt werden, darunter 44 Stollenschränken gegenüber z.B. 116 Truhen und 31 Bänken.
- 473 Turin, Museo Civico, 93v; z.B. *Falke 1924, XXVII; Feulner 1980, Abb.5; Hinz 1989, Abb.98.*
- 474 *Falke 1924, XXIX*; in diesem Sinne auch *Feulner in RDK I (1937), Sp.717* (Anrichte) und *Schmitz 1942, 16.*
- 475 Vgl. z.B. *Meiss 3 (1974), Abb.645*; van Eyck?, ca.1422; *Bialostocki 1984, 166*: um 1440, vermutl. von einem Nachahmer der van Eyck; allg. zur Problematik s. *Eames 1977, 275f* und zuletzt *Pächt 1989, 171ff*, der die Miniaturen tatsächlich für Frühwerke von kurz vor 1417 hält.
- 476 s. *Meiss 2 (1968), Abb.42*: Boucicaut-Meister und Gehilfe (1405-08): Der hl. Hieronymus; ebda., Abb.III: Bedford-Meister (vor 1415): Tod, Himmelfahrt und Krönung Marias; ebda., Abb.III: Boucicaut-Werkstatt (vor 1415): Geburt Marias; *Meiss 1.2 (1969), Abb.718*: Gehilfe des Brüsseler Initialenmeisters (ca.1407): Januar; s.a. *Gramatzki 1992, 34f, T.4a, 7f.*
- 477 Zur formalen Gestaltung und ihrer Entwicklung s. *Gramatzki 1992*. Er mahnt zur Vorsicht, nicht von der Anzahl der Darstellungen im Oeuvre einzelner Maler auf die Verbreitung zu schließen, ebda. 31f. Tatsächlich finden sich Darstellungen von Stollenschränken aber in jedem Medium und bei einer Vielzahl von Meistern unterschiedlicher Schulen. An der Verbreitung des Typs kann daher kein Zweifel bestehen.
- 478 Diese Nutzung wird nur in wenigen Bildern thematisiert, s. hier *BM85B (T.61A).*
- 479 s. bes. *Gramatzki 1992, 57ff* (Funktion).
- 480 „Durchaus und mit Recht trifft die Bezeichnung Luxusmöbel auf den Stollenschrank zu und das sogar in zweifacher Hinsicht: er ist zumeist nicht nur das am reichsten ausgestattete Möbelstück, sondern hatte überdies die Aufgabe, den kostbaren Hausrat, hauptsächlich das prächtige Metallgeschirr zur Schau zu stellen.“, *Windisch-Graetz 1982, 81*, vgl. hier auch o. Anm.469.
- 481 Vgl. o. Anm.469 sowie *AK Zwolle 1980, 33.*
- 482 Vgl. o. Anm.462. Einige Autoren erwähnen diesen Aspekt zwar, führen ihn jedoch nicht aus, z.B. *Wurmbach 1932, 25, 31*. Obwohl Bildquellen sonst häufig genutzt werden, nennt allein *Windisch-Graetz 1982, 84* auch ein Beispiel für eine entsprechende Darstellung (s. hier *TB116*): „Vermerkt sei, daß hier auf dem Schrank nicht Geschirr oder dergleichen steht, sondern nach Art eines Hausaltars unter einem kleinen Baldachin eine Statuette der Madonna mit dem Kind. Es bestand also auch diese Verwendungsmöglichkeit für die Abstellfläche eines Stollenschrankes, und sie wird bestimmt nicht selten wahrgenommen worden sein.“; s.a. *Gramatzki 1992, 60ff*. In der kunsthistorischen Forschung, die sich mit den hier untersuchten Werken befaßt wiederum, wird die Regelmäßigkeit, mit der gleichartige Anlagen dargestellt werden, nicht bemerkt, umso mehr als der Typ des Stollenschrankes hier weitgehend unbekannt ist, vgl. z.B. *Ringbom 1965, 39* (wie u. Anm.591). Allein *Biermann 1975, 74* fällt die Vergleichbarkeit von einem „Schränk mit Klappaltar“ in zwei Miniaturen von Simon Bening (*BM83A, 86C (T.61B)*) auf.
- 483 „een tresoor daerup dat staet een tafereel van tavemael“ (*Brügge 1577*), zitiert nach *Weyns 1974.1, 268f*; „een crucefix daer up staende up vorseijt tresor“ (*Gent 1514*); „een tresoircken staende in de grote camer met een tafferlcke daerop staende“ (*Gent 1531*); „een tritsoirkin met 5 sloten ende boven verhemelt daeronderen staende eenen Jhesus, Ons Vrouwe ende Ste Michiel“ (*Gent 1531*). *Gramatzki 1992, 22* zweifelt jedoch wegen der fünf Schlösser daran, daß es sich hier um einen Stollenschrank handelt; „een driekant tresoir daer op een beeld van Maria en Jozef“ (*Oostburg 1562*); „inde salette een half tresoor met een Mariabeelde met twee deuren“ (*Moerkerke 1646*): hierbei handelt es sich aber vermutl. um einen Stollenschrank, der figürlich beschnitzt ist, alle Zitate nach *Weyns 1974.1, 311* (Anm.146); „inden eersten, een buffet van schrynhoute gestoffeert met luytenhout, sluytende met twee deuren, daerinne bevonden zijn drie crystallyne gelasen ende drye roomers, daerop staende een groot stuck schilderye van St. Jheronimus“ (*Antwerpen 1556*), zitiert nach *Weyns 1974.1, 312* (Anm.167); „Item een buffet van schrynhoute daerop een Torx tapyt met een stuck schilderye van Onsen Heere God“ (*Antwerpen 1556*), zitiert nach *Weyns 1974.1, 312f* (Anm.169); „een tresoor waar bovenin staan vier beeldekens“ (*Herentals 1529*); „Een driekant tresoir daer op een beeld van Maria en Jozef“ (*Oostburg 1562*); „twee cleen beeldekens op tbuffet“ (*Lokeren 1626*), zitiert nach *Weyns 1974.2, 799*. Belege für Köln: „auf einem tresor etzliche hylgen taeffeln in ein klein rond spiegel“ (1532); „boven dem tresor ein gemailt taiffelgin mit den hl. 3 königen“ (1537), zitiert nach *Wurmbach 1932, 105* (Anm.120). *Gramatzki 1992, 61* (Anm.210) weist auf einen möglichen Übertragungsfehler dieses Zitates hin. Als Hermann Weinsbergs uneheliche Tochter Engin 1569 den Profeß ablegt, zählt er die Ausgaben und Geschenke auf, darunter „das gemalde crucifixdoich uff das tritzoir“, zitiert nach *Schmid 1991, 62*. Auf dem Stollenschrank („tresor“) des Kaufmanns Paul van Drimborn befand sich 1519 „eyn taeffel mit Sente Sebastiaens bylde gemaelt.“, zitiert nach *Schmid 1991, 76.*
- 484 s.o. Anm.462. Mit einer Ausnahme, in der eine Marienfigur zu sehen ist (*TB116*), handelt es sich um Retabel bzw. einen Stoffbehang (*TB122*).
- 485 *TB126.*
- 486 *TB121.*
- 487 *TB105.*
- 488 *TB116, 130.*
- 489 *TB103; BM94 (T.65A), 96 (T.65B).*

- 490 BM83B, 86A, Anm.63r. Bei den Miniaturen der Nürnberger Glockendon-Familie handelt es sich um fast wörtliche Kopien nach Simon Bening, die daher nicht als süddeutsch gelten können. Eine anscheinend mißverständene Wiedergabe einer solchen Anlage findet sich auch in der Tafel der Geburt Marias vom Schwäbischen Meister von 1489, denn der Stollenschrank, auf dem ein Mosesbild steht, ist hier in vermutl. mangelnder Vertrautheit mit dem Typ mit zwei Ablagebrettern und einem viel zu niedrigen Schrankkörper versehen, s. Jan Lauts: Schwäbischer Meister 1489 - Geburt und Tod Mariä. Karlsruhe 1966 (= Bildhefte d. Staatl. Kunsthalle Karlsruhe Nr.1), Abb.1; *Hinz* 1989, 142.
- 491 Trotz dieser Konzentration auf wenige Zentren, die charakteristisch ist für die hochspezialisierte Kunstproduktion der Zeit, zeigen vereinzelte Darstellungen aus anderen Städten, daß es sich bei der Wiedergabe der Anlagen nicht um reine Bildkonventionen handelt, s. TB109 aus Löwen und SR11 aus Kortrijk.
- 492 Dies ist umso erstaunlicher, als es hier zahlreiche direkt vergleichbare Darstellungen z.B. des Abendmahles, von Pfingsten und der Verkündigung gibt, vgl. z.B. *AK Utrecht/New York* 1989/90, 266 (Abb.142), 268 (Abb.143), 270 (Abb.145), T.IX.82f, XII.106.
- 493 Vgl. o. Anm.483.
- 494 Die ältesten stammen von Loyset Liedet (BM92f, T.64A/B), 1479 folgt BM89.
- 495 TB111, 127, 128 (T.34B). Da mit diesen Darstellungen die Tradition bruchlos fortgesetzt wird, werden sie einbezogen, obwohl sie den zeitlichen Rahmen dieser Arbeit um ein halbes Jahrhundert überschreiten, s.S.10. Zur Nachfolge dieser Darstellungen s.u.
- 496 Vgl. Anm.472.
- 497 s. Anm.472.
- 498 Da es sich bei den schriftlichen Quellen um Inventare handelt, kann man aber vermutl. davon ausgehen, daß sie Konstellationen beschreiben, die schon seit längerem bestanden.
- 499 Für diese Annahme sprechen zwei weitere Argumente: Zum einen sind die ältesten Darstellungen von 1460/80 (BM89, 92f (T.64A/B)) noch ungestaltet und eher dilettantisch ausgeführt, als handele es sich tatsächlich um erste, noch tastende Versuche; zum anderen gibt es schriftliche Quellen aus Köln, die im frühen 15. Jh. Bilder erwähnen, die aber bezeichnenderweise nicht auf einem Stollenschrank, sondern auf einem anderen Schranktyp („spinter cum ymaginibus“, 1400, Testament der Druda Mouwenhem) bzw. auf einem Regal („hilligenscheffgyn“, 1445, Testament des Philipp van Sleyden) aufgestellt waren, zitiert nach *Schmid* 1991, 72.
- 500 Schriftliche Quellen s.o. Anm.483 und u. Anm.581: „(...) te makene, in cameren of zalen, dreschooren outaerwijs“.
- 501 Wie o. Anm.500; im Bild z.B. BM82 (T.60A), 83A/B, 87.
- 502 TB103; BM86C (T.61B). Einen schriftlichen Beleg s.o. Anm.483, zitiert nach *Schmid* 1991, 62.
- 503 TB98 (T.25A); s.a. S.28, Anm.456.
- 504 Abbildungen und Originale freistehender Stollenschränke bilden ohnehin eine Ausnahme, vgl. o. Anm.473 und *Gramatzki* 1992, 57 (Anm.196).
- 505 s. z.B. TB108 (T.27B), 113f (T.30A/B), 118 (T.32A), 124f; BM84, 90 (T.63B), 91, 92 (T.64A).
- 506 s. z.B. TB125; BM84, 88 (T.63A), 92 (T.64A).
- 507 s. z.B. BM95; TB124. In TB125 ist der Stollenschrank von der Seite und gänzlich im dunklen Hintergrund dargestellt.
- 508 Auch dies spricht für ihre Verbreitung, vgl. o. Anm.483 sowie allg. *Gramatzki* 1992, Abb.-Verz.25ff.
- 509 Zum Typ s.o. Allein verlängerte Rückwände und mehrstufige Aufbauten, die für die Präsentation von Geschirr nützlich sind, werden hier nicht eingesetzt, vgl. *Gramatzki* 1992, 40ff.
- 510 Vgl. BM82, Anm.598, 83A, Anm.605ff, bes. 608; BM95, Anm.708.
- 511 TB116; BM90 (T.63B), 91, 93 (T.64B). Nicht einbezogen sind die Darstellungen, in denen das Geschirr sakralen oder symbolischen Gehalt hat, vgl. z.B. TB122, 125.
- 512 Allg. s. *Gramatzki* 1992, 34.
- 513 Vgl. TB101 (T.26A), 112 (T.29A), 127, 128f (T.34B, 35A); BM83A/B, 84; SR1, 8A, 11; allg. s. *Gramatzki* 1992, 48ff.
- 514 Vgl. z.B. TB103; BM90 (T.63B), 96 (T.65B). Diese Beobachtung ist bes. in Hinblick auf die Funktion der Anlagen (s.u.) von Interesse.
- 515 Nur TB115 (T.31) zeigt einen Stollenschrank mit sehr differenzierter farbiger Hinterlegung, Weiteres s. dort, bes. Anm.992.
- 516 In TB129 (T.34B) ist für den Stollenschrank ein Stellplatz in der wandbreiten Bank ausgespart; in TB125 ist er in der Breite und Höhe der Seitenwand des Windfangs angemessen. In TB123 (T.34A), 126 wird der Stollenschrank von einer mächtigen Säulenstellung gerahmt, und in TB117 sowie BM86C (T.61B) ist die Raumausstattung einheitlich in Faltwerk ausgeführt.
- 517 Die Stollen der Schränke in TB109f z.B. sind als einfache Kanthölzer wiedergegeben und ihre Schrankkörper sind komplett verhüllt.
- 518 s. z.B. BM93 (T.64B).
- 519 s. z.B. TB117; BM86C (T.61B).
- 520 s. z.B. TB115 (T.31); BM82 (T.60A), 89.
- 521 TB101 (T.26A), 106 (T.27A), 122.
- 522 TB106 (T.27A), 115 (T.31); BM85B (T.61A).
- 523 TB108 (T.27B), 114 (T.30B), 126.
- 524 TB129 (T.34B); vgl. allg. *Gramatzki* 1992, 51ff, der jedoch nur die Zeitspanne bis 1525 betrachtet.
- 525 TB102; BM94 (T.65A); SR7, 8A/B, 9, 11; allg. s. *Gramatzki* 1992, 42ff.
- 526 TB113 (T.30A), 116, 124; BM95; allg. s. *Gramatzki* 1992, 46.
- 527 Da die Stufen sowohl bei einteiligen Tafeln als auch bei Flügelretabeln mit Predella erscheinen, sind sie nicht als Predellensatz aufzufassen. Auch unter den Baldachinen sind verschiedene Retabeltypen - einteilig und mit Flügeln - wiedergegeben.
- 528 Decken: „een trysoir daer toe twe gelycke dweelckens“ (Klein-Zundert 1539); „vier trisoor langhe dualen“ (Gent 1514); „item iij lange gebeelde triesoorlaken“ (Mierlo 1521); „item j dornixsche tritsoer dwale“ (Gent 1528); Kerzenleuchter: „item twee dressoircandelers van metale“ (Antwerpen 1556); „twee tresoir candelers“ (Kortrijk 1571); „een paer tresoirkandelaers“ (Sint-Truiden 1609), aus Inventaren zitiert nach *Weyns* 1974.1, 271, weitere Belege ebda., 311 (Anm.147f). „Ihn (i.e. den Stollenschrank, A.S.S.) deckt die „tresortwele“, ein schmaler Läufer aus feinem Linnen, worauf Zinnkannen oder eine Anzahl Heiligenbilder und manchmal noch kleine Spiegel stehen.“, *Wurmbach* 1932, 25; s.a. *AK Zwolle* 1980, 33, bes. 83 (Anm.61); *Gramatzki* 1992, 18f, bes. 63f.
- 529 Vgl. hier z.B. TB109f, 117, 119 (T.32B), 122, 125, 129 (T.34B), 131 (T.35B); BM82 (T.60A), 85B (T.61A), 88 (T.63A).
- 530 Dies wird bes. in BM91 deutlich, wo der Stollenschrank mit dem Retabel ohne Decke wiedergegeben ist, während der zweite Stollenschrank, auf dem Geschirr steht mit einer Decke belegt ist.
- 531 Ohne Decke z.B. TB112 (T.29A); ohne Leuchter z.B. TB104 (T.26B), 113 (T.30A), 115 (T.31), 123 (T.34A); BM86C (T.61B), ohne alles z.B. TB101 (T.26A), 116; BM91.
- 532 Dies wird bes. im Bild des Meisters der Magdalenenlegende deutlich, in dem der Stollenschrank mit Decke, Kerzenleuchtern und Retabel zusätzlich von Velen seitlich begrenzt wird, die in der engen Aufstellungssituation keinerlei praktische Funktion haben, die aber unmittelbar an einen Kirchenaltar erinnern, TB117; zur Funktion s.u.
- 533 TB122.
- 534 TB116. Hierbei handelt es sich zugleich um das Werk eines französ. Meisters. Die Feststellung von *Belting* 1990, 466: „Das plastische Bild hatte im Norden ohnehin

- Dominanz.“, muß demnach zumindest für den unter-
suchten Zeitraum und Bereich revidiert werden.
- 535 In diesem Sinne auch *Ringbom 1965*, 53.
- 536 Das gleiche gilt auch für Retabel in Hauskapellen, s.S.28.
Allein TB117, 126 zeigen große Retabel, die dem Format
nach auch in einer Kirche stehen könnten.
- 537 Es gibt nur fünf Darstellungen von einem Stollenschrank
mit einem Schnitzretabel: TB106 (T.27A), 107, 109, 121;
BM82 (T.60A), 90 (T.63B); vgl. außerdem die Schnitzfigur
in TB116.
- 538 Abgesehen von seltenen Darstellungen, in denen kleine
Schnitzretabel entweder auf einem größeren Retabel
(BM76, T.59A; allg. s.S.121ff) oder in einer Hauskapelle
aufgestellt sind (z.B. TB96, 97A/B (T.24B, 25B); allg.
s.S.28), gibt es keine bildlichen Belege für diese
Retabelgruppe, vgl. z.B. *Marlier 1966*, 113 (Fig.38f); Hans
M. J. Nieuwdorp: Drie Mechelse huisaltaartjes. In: *Bul.
des Musées Royaux des Beaux Arts* 38 (1969), 7-16;
Derveaux-Van Ussel: Mechels Aanbiddingsretabel 1973, bes.
Abb.1, 3, 5ff; *Bul. de l' Inst. Royale du Patrimoine
Artistique* 18 (1980/81), 230f; ebd. 22 (1988/89), 255ff;
ebenso das kleine Verkündigungsretabel im Antwerpener
Musée Mayer van den Bergh.
- 539 Dies geht aus dem Vergleich von Miniaturen Simon
Benings hervor, der in ähnlichen Szenen einmal ein
geschnitztes und einmal ein bemaltes Retabel darstellt,
vgl. BM82 (T.60A), 83A, 87; allg. s.S.43, Anm.816.
- 540 Allg. s.S.47, Anm.893.
- 541 s.o. Anm.494; zum Beginn der Darstellungen von
Retabeln auf Kirchenaltären vgl. S.10; S.13.
- 542 Es wurde bereits erwähnt (s.o. Anm.499), daß die
frühesten Darstellungen von 1460/80 bezeichnenderweise
eher ungelent ausgeführt sind. Erst um 1480 tritt ein
Darstellungswandel ein, der sämtliche Retabeldarstellun-
gen betrifft, s.S.14ff.
- 543 Ein knappes Drittel aller Darstellungen zeigt Flügel-
retabel, z.B. TB101 (T.26A), 104 (T.26B), 112-115 (T.29A,
30A/B, 31); BM82 (T.60A), 83A/B, 86C (T.61B), 87, 96
(T.65B); zur Gestaltung s.S.15ff sowie S.35ff.
- 544 TB103, 110 (T.28A/B), 117, 118f (T.32A/B), 124f; BM88
(T.63A), 94 (T.65A).
- 545 TB124; BM86A/B (T.62A/B), 90 (T.63B).
- 546 Ädikularretabel: TB107(?), 108 (T.27B), 121; Turmretabel:
TB106 (T.27A).
- 547 SR6.
- 548 s. z.B. TB102; BM85A/B (T.60B, 61A).
- 549 s. z.B. TB117, 126.
- 550 So ist z.B. das kleine, angelehnte Salvatorbild in BM85B
(T.61A) ebenso mit Decke und zwei Kerzenleuchter
wiedergegeben wie die große Salvatorafel in TB117, die
zudem von Velen flankiert wird.
- 551 BM85A/B (T.60B, 61A).
- 552 s. z.B. TB117, 124f; BM88 (T.63A), 90 (T.63B), 91, 92f
(T.64A/B).
- 553 Vgl. bes. TB125, wo die Tafel unter das Gesims des
Windfangs eingefügt ist und sich die Decke auf dem
Stollenschrank vor dem Retabel staut, s.a. BM91; SR11.
- 554 s. *Verougstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 9; s.a. *Huth 1967*,
Anm.102, 139; der in Anm.102 erwähnte Brief Dürers an
Jacob Heller von 1507 ist komplett abgedruckt bei Hans
Rupprich (Hg.): *Dürer - Schriftlicher Nachlaß* 1. Berlin
1956, 64f (Nr.12).
- 555 Diese Regelung ist infolge eines Rechtsstreits mit den
Zimmerleuten 1466 in Brügge belegt, s.u. Anm.581.
- 556 Allg. zu den komplexen und von Stadt zu Stadt
differierenden Zunftbestimmungen s. bes. *Verougstraete-
Marcq; Van Schoute 1989*, 9f.
- 557 Hinweise darauf liefern Bilder wie TB117; BM86C (T.61B),
deren komplettes Mobiliar einheitlich dekoriert ist oder
solche wie TB108 (T.27B), 123 (T.34A), 125f, 129 (T.34B), s.o.
Anm.516, in denen der Stollenschrank mit dem Retabel
exakt in die Einrichtung eingepaßt ist.
- 558 Allg. s.S.43f.
- 559 s. z.B. TB106 (T.27A), 109; BM82 (T.60A), 87. Diese
Beobachtung steht in gewissem Gegensatz zu den
schriftlichen Quellen, da z.B. in Kölner Inventaren und
Testamenten der Zeit sehr viele Bilder mit Heiligenfigu-
ren genannt werden, die vermutl. nicht-szenisch waren,
vgl. *Schmid 1991*, 70ff. Auch für die Niederlande vertritt
Jacobs eine entsprechende Auffassung: „(...) in late
Gothic Netherlands the non-narrative mode dominated
devotional art, while the narrative one dominated
liturgical art.“, *Jacobs 1987*, 127f. Eine mögliche Erklärung
hierfür s.u., bes. Anm.588.
- 560 TB99f; BM89 sowie alle Schnitzreliefs außer SR5, 10; s.a.
BM85A, Anm.624.
- 561 TB105; BM84, 92 (T.64A).
- 562 BM85A (T.60B), 86C (T.61B), 88 (T.63A), 94 (T.65A), 96
(T.65B).
- 563 s. z.B. die Geburt (TB104, T.26B); die Verkündigung
(BM86A, T.62A).
- 564 Ein außergewöhnliches Beispiel bietet das *Noli-me-
tangere*-Bild in TB110 (T.28A/B), das eine Schlüssel-
funktion im Kontext des Bildes innehat. Weitere
Beispiele in BM90 (T.63B), 91, 93 (T.64B); ungewöhnlich
scheint auch die Ikonographie des Retabels im Portrait
der Jeanne Boubais zu sein, das möglicherweise die
Namensschwester Jeanne d'Arc zeigt (TB103).
- 565 Bes. häufig die Verkündigung, die Geburt oder den Tod
Marias, das Letzte Abendmahl etc.
- 566 Allg. s. S.44f.
- 567 TB118 (T.32A), wo das Passahmahl mit dem Letzten
Abendmahl parallelisiert wird.
- 568 Symbolischer Bezug besteht z.B. TB101 (T.26A), wo die
Szene von Gideon mit dem Vlies Marias Jungfräulichkeit
symbolisiert, weitere Beispiele in TB125f. Antitypisch sind
Retabel mit Szenen der Schöpfungsgeschichte in TB112f
(T.29A, 30A), 123 (T.34A), durch die die alte Eva der neuen
Eva - Maria - gegenübergestellt wird.
- 569 In TB124 nimmt die Ölbergszene das Leiden Christi
vorweg und in TB120 (T.33) steht das Opfer Abrahams
typologisch für die künftige Kreuzigung ebenso wie die
Errichtung der Ehernen Schlange in TB119 (T.32B), die
hier zugleich den Inhalt des dargestellten Gesprächs
zwischen Christus und Nicodemus illustriert.
- 570 TB122, möglicherweise ist hierin aber zugleich ein Reflex
auf die Reformation zu sehen, s. dort. Auch in BM91
wird durch das Kreuzigungsbild und die Art seiner
Wiedergabe auf den Übergang zum Neuen Bund
angespielt.
- 571 Die Bilder dieser Gruppe beinhalten keine tieferen
Sinnschichten, sie sind aber teilweise sehr subtil gestaltet,
s. z.B. die Begegnung von Abraham und Melchisedech
in TB115 (T.31), die typologisch für die Epiphanie steht.
Öfter erscheint Moses an Stelle des Salvators Mundi,
z.B. in TB106 (T.27A), 107, 108 (T.27B), 114 (T.30B), 117, 130,
131 (T.35B); BM82 (T.60A), 95(?), und ein Prophet in TB121.
Eine direkte Parallelisierung alt- und neutestamentlicher
Szenen bieten zwei Miniaturen von Simon Bening im
Hortulus Animae, in denen einmal die Heilige Familie
mit einem Retabel von Moses vor dem Brennenden
Dornbusch (BM86B, T.62B) und einmal eine christliche
Familie mit einem Verkündigungsretabel (BM86A, T.62A)
dargestellt ist.
- 572 Allg. s.S.43f.
- 573 z.B. TB103, 110 (T.28A/B).
- 574 s. z.B. BM90 (T.63B), 91. Entsprechend wird in der
Buchmalerei auch freier mit Retabeldarstellungen in
Kirchen verfahren, z.B. im Meßzyklus des Rothschild-
Gebetbuches vom Meister Jakobs IV. v. Schottland,
BM43A-H (T.45B, 46A/B, 47A/B).
- 575 Umgekehrt zeigen alle Retabeldarstellungen in Schnitz-
reliefs oder in den Tafelbildern, die sich allein der Größe
nach sicher in Kirchen befanden, unspezifische Inhalte,
z.B. TB99f, 125.
- 576 Dieser Aspekt wurde erst in den letzten Jahren herausge-
stellt. „Commissions of that nature (i.e. with a private

- intention, A.S.S.) more than once included in their programmes for religious subjects eccentricities that lack liturgical content, or allowed room for eccentricities on the part of the artist.“, *Coo 1981*, 129; s.a. *Harbison* in: *Humphrey; Kemp 1990*, bes. 65ff.
- 577 TB117.
- 578 s. Marguerite Baes-Dondeyne: Een teruggevonden luik van het Brussels geboortenretabel uit „The Cloisters“ te New York. In: *Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique 11* (1969), 93-108, bes. 94; s.a. *Gramatzki 1992*, 62f.
- 579 TB98 (T.25A).
- 580 Eine ausführliche Besprechung bei *Gramatzki 1992*, 61f, dem ich für diesen Hinweis herzlich danke.
- 581 „Maer es ende wort hemlieden (Mitglieder) wel gheoorlooft (erlaubt) elre te makene, in cameren of zalen, dreschoonen outaerwijs ende anders, verhemelt ende onverhemelt, zo hemlieden dat commen zal te werckene, zonder dangier (Strafe)“, zitiert nach *Gramatzki 1992*, 61. Erstabdruck bei A. van de Velde: *De ambachten van de timmerlieden en de schrijnewerkers te Brugge, hun wetten, hun geschillen en hun gewrochten van de 14^e tot de 19^e eeuw*. Gent 1909, 139. *Gramatzki* (ebda.) übersetzt „outaerwijs“ zwar mit „in der Art von Altären“ bzw. mit „altarartig“ (ebda., 62), da diese Formulierung jedoch irrtümlich auch formal und nicht rein funktional aufgefaßt werden kann, wird hier eine etwas umständlichere Übersetzung gewählt.
- 582 BM88 (T.63A); SR11. In zwei weiteren Darstellungen ist das Retabel insofern in das Geschehen einbezogen, als sich das Gespräch der Personen um seinen Inhalt dreht, TB119 (T.32B); BM93 (T.64B); diese Bilder könnten aber ebensogut an der Wand hängen oder mitgeführt werden, die Altarähnlichkeit des Stollenschrankes spielt demnach keine Rolle; in der Miniatur von Lièdet (BM93, T.64B) ist die Aufstellung auf dem Stollenschrank inhaltlich sogar falsch.
- 583 Anders verhält es sich hingegen bei der Darstellung von Hauskapellen, vor deren Altären die Personen meist beten, s.S.28, bes. Anm.447.
- 584 TB103; BM86C (T.61B).
- 585 TB99-101, 106 (T.27A), 107, 112 (T.29A), 115 (T.31), 120 (T.33), 123 (T.34A), 124-126; BM89; s.a. BM85A, Anm.624; SR1, 7, 8B, 9, 12; vgl. ebenso das Pfingstbild BM85A (T.60B) und das Relief „Christus erscheint seiner Mutter“ in SR2.
- 586 Unbelegt und ohne Anhaltspunkte im Bild ist daher eine Erläuterung, die *Hazelzet s.d.*, 14 zur Verkündigung von Joos van Cleve (TB115, T.31) gibt: „Hoe een triptiek in een woonhuis kon zijn opgesteld is te zien op een schilderij van Joos van Cleve (...) Zo'n credenstaaf met drieluik (...) valt te beschouwen als een huisaltaar. - Een dergelijk drieluik (...) was zeker bedoelt als devotiestuk om er de dagelijks gebeden voor uit te spreken. Om het beeld te completeren, moeten we er nog een bidstoel en een gebedenboek bij denken. Beide vinden we bij Joos van Cleve.“
- 587 In TB103 betet die Äbtissin in einem Oratorium, das an die Zelle mit dem Retabel auf einem Stollenschrank angrenzt, in TB101 (T.26A) kniet Maria vor einem altarähnlichen Block und in TB125 vor einem angepinnten Druck über einer Bank. Vorstellungen von der Nutzung der Retabel als Andachtsbilder, wie sie etwa von *Belting 1990*, 459 beschrieben werden, lassen sich hier nicht mehr erkennen.
- 588 Insofern erklärt sich auch, warum die Bilder oft szenische Inhalte zeigen, vgl. o. Anm.559. *Belting 1990*, 459 spricht treffend davon, daß Privatbilder im Spätmittelalter auch „ein Zertifikat der frommen Gesinnung“ wurden. Zum innerbildlichen Kontext s.o. Daß dieser Aspekt für die Wiedergaben der Anlagen jedoch nicht ausschlaggebend ist, wird jedoch durch die zahlreichen Bilder deutlich, in denen das Retabel entweder kaum erkennbar oder inhaltslos ist, s.o. Anm.560f.
- 589 s.o. Anm.510f. Bes. deutlich ist dies in dem Bild von Lieferinxe (TB116), in dem die Marienfigur zwischen zwei Messingtellern präsentiert wird.
- 590 Mit dieser späteren sakralen Nutzung kehrt der Stollenschrank gewissermaßen zu seinen Ursprüngen zurück, denn *Windisch-Graetz 1982*, 80 schreibt: „Er (i.e. der Stollenschrank, A.S.S.) bringt eine Haltung zum Ausdruck, die man bisher bloß solchen Möbeln gegenüber eingenommen hatte, die durch eine sakrale oder zeremoniale Bestimmung ausgezeichnet waren.“
- 591 Der Begriff *Hausaltar* wird auch in der vorliegenden Arbeit nicht verwendet, da es sich nicht um einen definierten Fachausdruck handelt, der in einschlägigen Werken, etwa von *Braun 1924.1-2* oder in den großen Lexika (vgl. „Altar“ z.B. in *RdK 1* (1937), Sp.412ff; *LThK 1* (1957), Sp.369ff; *LdK 1* (1987), 118ff), verwendet würde, sondern um ein Kunstwort, das vornehmlich in kunsthistorischen Bildbeschreibungen erscheint, s. z.B. *Hazelzet s.d.*, 14 (wie o. Anm.586). Irreführend ist auch die Beschreibung von *Ringbom 1965*, 39 (zu BM96, T.65B): „One such little altarpiece is seen in a late miniature (...) representing the 'Education of the Virgin' in a domestic interior (...). Against the far wall is a carved altar on which we see a triptych with a 'Crucifixion' with the Virgin and St. John in the middle panel and a saint on the left wing.“
- 592 Vgl. o. die Zitate in Anm.483 mit: „een trysoir dair op staen III scottelen, een dagelixe quarte kan ende sess korte kenneken“ (*Deventer 1487*), zitiert nach *AK Zwolle 1980*, 33.
- 593 Bes. TB125, wo der Stollenschrank an der Seitenwand des Windfangs steht und die Bildtafel unter einem Zwischengesims eingepaßt ist, vgl. auch o. Anm.557.
- 594 s.o. Anm.514
- 595 BM85B (T.61A).
- 596 BM94 (T.65A).
- 597 s.a. S.46.
- 598 So wird etwa in zwei deutschen Quellen von selbstgebauten Altären in Stuben berichtet: Der Kölner Jurist Hermann Weinsberg beschreibt sein Zimmer („Von ein kemergin, minem studorio“), das er sich 1529 im väterlichen Hause einrichten durfte: „(...) Uff diss kemergin satz ich ein taifelgin, benk, stoil und bretter an die want, macht min studorium daruis; alle boich, bussen, laden, papir, breif, bagen, mutzen und alles was ich beibringen mogt, schleift ich daruff, rust auch einen altar zu und schafft daruff, was mir geben wart.“, zitiert nach *Höhlbaum 1886*, 62f, s.a. *Ariès; Duby 1985*, 484f, hier jedoch eine falsche Übers. von „bretter an die want“ mit „un tableau mural“. Matthäus Schwartz, der sein Leben in einer bebilderten Chronik festhalten ließ, beschloß mit zwölf Jahren - 1509 - Mönch zu werden: „Da was ich ein schuler zu Sant Moritzen, wolt ein münch zu Sant Ulrich werden. Mein khurtzweil was mit altargmel und gmacht halgen (i.e. Altargemälde und geschnitzte Heiligenfiguren, A.S.S.).“ Die dazugehörige Miniatur von Narziß Renner zeigt einen Tisch als Altar mit einer Decke, etlichem Gerät und einem hölzernen Sockel, auf dem Figuren stehen, im Zentrum und am größten die Muttergottes. Sie werden in einigem Abstand von einer schmalen Stoffbahn überfangen, die über Nägel an der Wand entlanggeführt ist und einen geschweiften Umriss bildet, Abb. und zitiert nach *Fink 1963*, 105; s.a. *Ariès; Duby 1985*, 546f. Auch aus Italien gibt es religiöse Unterweisungen, in denen junge Frauen entsprechend ermuntert werden: „Vous vous fabriquez un petit autel que vous parerez de belles images, d'ornements et de broderies de votre confection, et c'est devant cet autel que vous direz vos heures.“ (*Decorum Puellarum*, 7.Buch: „Fondamento et fine del virtuoso sancto et divino desiderio“, 1471), zitiert in der Übers. v. *Hasenohr 1986*, 96. Für den Bereich der alten Niederlande liegen m.W. keine entsprechenden Berichte vor; vgl. *Jungmann 1948.1*, 269ff (hier auch ein knapper historischer Abriss zur Hausmesse); *Axters 1956; Toussaert 1963; Ringbom 1965*, bes. 11ff, 30ff und zuletzt *Belting 1990*, 457ff.

- 599 Dies zeigt sich auch an der beliebigen Verwendung von religiösen Symbolen und Figuren an Gebrauchsgegenständen aller Art - Möbeln, Leuchtern etc.
- 600 *Huizinga 1975, 217.*
- 601 Die Terminologie ist auch hier sehr unterschiedlich, vgl. *Honour 1972, 41* „Kabinettschränke“; *Feulner 1980, 77f*: „Der Dressoir, Kredenzschrank, der seit dem 16. Jh. Buffet genannt wird.“; ebda, 94: „offene Kredenz“; *AK Amsterdam 1987.2, 452* (Kat.348): „Buffetkast“.
- 602 Die Verbreitung dieses Möbels hängt eng mit den Stichen von Hans Vredeman de Vries zusammen, s. *Feulner 1980, 94, 120f.*
- 603 Die älteste vorliegende Darstellung entstammt wiederum der Buchmalerei: Ostfranzös./fläm., 1555: Die Verkündigung, lat./französ. Stundenbuch, Wellington (Neuseeland), Alexander Turnbull Library, 141r, s. Margaret M. Manion; Vera F. Vries; Christopher de Hamel: Medieval and Renaissance manuscripts in New Zealand Collections. Melbourne/London/New York 1989, Pl.16 (Fig.97). Ein weiteres markantes Beispiel stammt von Marten de Vos, Antwerpen, 1578: Die Verkündigung, franz. Privatbesitz, s. *Faggin 1966, Ill.151; Zweite 1980, Abb.80.*
- 604 Diese Erweiterung der Themen setzt eine Entwicklung fort, die bereits seit den 1520/30er Jahren zu beobachten ist, vgl. o. Anm.208. So gibt es nunmehr Retabel mit den Szenen *Jacobs Traum von der Himmelsleiter* (Marten de Vos wie o. Anm.603) oder *Susanna und die beiden Alten*, s. *Schneede 1967, 139* (Abb.9); *Härting 1989, Abb.153.*
- 605 Hierzu zählen u.a. Bilder von Frans Francken d. J., Bartholomäus van Bassen, Abel Grimmer, Hendrick van Steenwijk d. J, Hans Vredeman de Vries und Louis de Caulery; vgl. z.B. *Riewerts; Pieper 1955, Abb.103-6* (Kat.121); *Schneede 1967, 134ff* (Abb.4ff), 143ff (Abb.13ff); *BK Amsterdam 1978, Nr.179; Derveaux-Van Ussel: Retable Malinois 1973, 53* (Fig.40); *Härting 1989, 162* (Abb.139), 179 (Abb.153), 260 (Kat.99); *Hinz 1989, Abb.280.* Eine entsprechende Bilderfülle zeigt auch das Interieurbild von Abel Grimmer (1614), in dem an sich noch ein Möbel in der Form eines Stollenschranke dargestellt ist, s. TB111.
- 606 s. z.B. *Huillet d'Istria 1970, 97* (Fig.12); *Härting 1989, 260* (Kat.99), Farb.48 (Kat.139).
- 607 Antwerpen, sp. 1620er Jahre, s. Ursula Härting: Daniel, Bel et le Dragon de Babylon: un cabinet à peintures par Frans Francken II. (1581-1642) au Musée Calvet d'Avignon. In: *Revue du Louvre 4.1991, 33-45, bes. 44f* (Farbabb.20); s.a. *Härting 1989, 317, (Abb.319, Kat.305).*
- 608 Tatsächlich sind die Anlagen in älteren Darstellungen (vgl. o. Anm.462), ungeachtet ihrer variationsreichen Verwendung, ausnahmslos eingebunden in der christlichen Gedankensphäre.
- 609 Die vorliegenden, oft flüchtigen Predellendarstellungen (mehr als 100) werden im Folgenden nur exemplarisch vorgestellt; allg. zur Predella s. *Münzenberger; Beissel 1 (1885-95), 71; Roosval 1903, 29; Braun 1924.2, 348f; Schultz 1938, 31; Hasse 1941, 37ff; bes. Keller 1965, 133f; Périer-d'Ieteren 1984, 106ff, 118ff; dies. 1990, 634ff; Jacobs 1989, 219.*
- 610 Vgl. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905), 2; Roosval 1903, 29; Hasse 1941, 37.*
- 611 Vgl. z.B. TB12 (T.5A), unter dessen Retabel eine Predella zu erwarten wäre.
- 612 So zeigen in der Tafelmalerei nur etwa ein Viertel aller Bilder vor 1500 eine Predella, aber mehr als die Hälfte nach 1500.
- 613 Vgl. z.B. den blockartigen, einfarbigen und niedrigen Sockel des Retabels in TB13A (T.5B) mit der hohen, ornamentierten und differenziert profilierten Predella in TB76A/B (T.8A). In diesem Kontext nicht behandelt werden die oft detailliert ausgeführten Sockel der Adikularetable im 16. Jh., allg. hierzu s.S.24f.
- 614 BM45B (T.49B); allg. s. *Périer-d'Ieteren 1984, 108.*
- 615 TB18 (T.6B), 56 (T.13A).
- 616 TB2 (zweite Szene), 57, 58 (T.13B), 87 (Lettner, T.22A); BM16, 20A/B, 24 (T.42A), 43E (T.46B), 45B (T.49B), 52 (T.51B), 73.
- 617 Vgl. z.B. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905), 2; Hasse 1941, 37ff; Périer-d'Ieteren 1984, 118; dies. 1990, 635f.*
- 618 Im Bild vgl. z.B. TB13A (T.5B), 13B, 58 (T.13B).
- 619 Vgl. z.B. TB39 (T.11A); BM16, 43E (T.46B), 45B (T.49B), 52 (T.51B).
- 620 Eine Ausnahme für eine entsprechende Predella unter einem Tafelbild zeigt BM20A. Die Ornamentik des Predellenfrieses in TB87 (Lettner, T.22A) kann sogar direkt mit Originalen verglichen werden.
- 621 TB76A/B (T.8A). Unmittelbar parallel verläuft die formale Entwicklung der bekrönenden Kämme, vgl. S.38.
- 622 BM41 (T.44B), 60; allg. s. *Braun 1924.2, 349.* Nicht berücksichtigt werden hier jene retabelähnlichen Predellen, auf denen Figuren aufgestellt sind, vgl. TB34 (T.9A); BM25; allg. s.S.39.
- 623 Originale vgl. bei *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905), Bl.62; Jacobs 1987, Abb.51a; Andersson 1980, 198ff* (Fig.125).
- 624 TB56 (T.13A); s.a. *Périer-d'Ieteren 1984, 108, 124.*
- 625 Vgl. z.B. die leuchtend blaue Predella in BM43B (T.45B) oder die marmorierten Predellen in TB7A/B (T.3B), 114 (T.30B), 123 (T.34A).
- 626 Vgl. z.B. TB55 (T.12B), 69 (T.16A), 113 (T.30A); BM40 (T.44A).
- 627 TB25 (T.8A), 115 (T.31); im Original vgl. das Retabel der hl. Dymphna in Geel, s. *Doorslaer 1930, Fig.1.*
- 628 Dies zeigt gerade ein Blick in Museen, in denen auch Flügelretabel meist predellenlos aufgehängt sind. Der Eindruck mag aber auch zusätzlich durch die Reproduktionspraxis verstärkt sein, auf Grund derer möglicherweise vorhandene Predellen ausblendet werden.
- 629 Vgl. z.B. *Freedberg* in: *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992, 55*, der auf die hohe Verlustrate insbes. der Retabelflügel und -einfassungen verweist.
- 630 TB95 (T.24A); BM42A (T.45A).
- 631 BM42B.
- 632 Vgl. TB95 (T.24A), Anm.846f; BM42A (T.45A), Anm.251.
- 633 TB85 (T.21A).
- 634 Dieses späte Aufkommen im Bild deckt sich mit der Beobachtung von Braun, daß die Predella erst im 15. Jh. weitere Verbreitung fand, *Braun 1924.2, 348.*
- 635 s. TB85, Anm.736, 738.
- 636 TB66 (zweites Retabelpaar von Westen, rechts, Lettner rechts, Hochaltar, T.15A).
- 637 TB18 (T.6B).
- 638 s. bes. *Keller 1965, 133.*
- 639 Vgl. z.B. TB55 (T.12B), 113 (T.30A), 115 (T.31), 123 (T.34A). Fehlt die Predella unter einem Flügelretabel, so handelt es sich meist um eine insges. flüchtig Wiedergabe, vgl. z.B. TB36.
- 640 Dies gilt z.B. für den Sockel des detailliert gestalteten Flügelretabels in TB72 (T.17A).
- 641 Ein gutes Beispiel bietet TB85 (T.21A) mit der frühesten vorliegenden Predellendarstellung überhaupt (s.o.).
- 642 Vgl. z.B. TB39 (T.11A), 76B, 85 (T.21A), 95 (T.24A); BM40 (T.44A), 43B/E (T.45B, 46B), 45B (T.49B). Die Predella ist aber nicht immer hoch genug, um jegliche Überschneidung zu verhindern, vgl. z.B. BM10, wo eine Paxtafel über die Predella hinaus gegen das Altarbild gelehnt ist.
- 643 Allg. s.S.27 sowie *Braun 1924.2, 349, 571f; Keller 1965, 133ff.*
- 644 TB4A (T.2B).
- 645 Die Anpassung der Retabelproduktion an die Wünsche ausländischer Käufer ist neben dem ikonographischen auch im formalen Bereich belegt, s. z.B. *Jacobs 1987, 22, 49f; allg. s. hier auch S.47.*
- 646 Allg. s. *Braun 1924.2, 348f.*
- 647 TB18 (T.6B), 56 (T.13A).
- 648 So weist Périer-d'Ieteren einerseits auf inhaltliche Ergänzungen durch Predellen hin, stellt aber andererseits fest, daß die Mehrzahl der Predellen unabhängig vom

- Retabel in spezialisierten Werkstätten seriell produziert und auf Bestellung versandt wurden, ohne daß ihr Inhalt unmittelbar zu dem des Retabels beitrüge, *Périer-d'Ieteren 1984*, 124, 106.
- 649 Die bekannten erhaltenen Predellen sind künstlerisch anspruchsvoller, z.B. jene des Genter Kreuzigungsretabels von Joos van Wassenhove in der Kathedrale Sint-Bavo, die heute aber bezeichnenderweise getrennt vom Retabel im Genter Museum v. Schone Kunsten aufbewahrt wird, s. *Friedländer 3 (1967)*, 100 (Pl.100).
- 650 Vgl. *Münzenberger; Beissel 1 (1885-95)*, 3: „Der Verfasser hat sich alle Mühe gegeben, gerade diejenigen Altäre kennen zu lernen, die von der Art des Flügelaltars abweichen, sei es als Tabernakel- oder als Baldachin- oder als Tetravelenaltar. Er hat aber bei aller Bemühung deren nur wenige entdecken können, zusammen vielleicht 25 (von ca. 2000 erfaßten, A.S.S.).“; s.a. *Braun 1924.2*, 348, 362 und speziell für die alten Niederlande zuletzt *Jacobs 1987*, 48ff.
- 651 Vgl. das Retabel von Jacques de Baerze (Schnitzer) und Melchior Broederlam (Maler) in Dijon, *Müller 1966*, 22. Die Entwicklung des Flügelretabels ist vorrangig in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung ausführlich behandelt worden, vgl. z.B. *Braun 1924.2*, 359ff; *Schultz 1938*; *Hasse 1941*; *Keller 1965*; eine kritische Auseinandersetzung mit der deutschen Forschung, insbes. mit Keller, bei *Ebresmann 1982*; ein Überblick zuletzt bei *Belting 1990*, 501ff. Altniederländ. Flügelretabel wurden zunächst fast nur in Hinblick auf den Corpus betrachtet, vgl. z.B. *Roosval 1903*; *Paatz 1936*; *Borchgrave d'Altena 1948*; ders. *1957/58*; erst in jüngerer Zeit wurde dieses Defizit gemindert, s. *Philippot 1979*; *Jacobs 1987*; dies. *1990* und bes. *Périer-d'Ieteren 1984*.
- 652 Dies gilt nicht für Darstellungen von Turmretabeln, die bereits seit den 1400er Jahren u.a. von Rogier van der Weyden komplett mit Flügeln wiedergegeben werden und daher auch in zahlreichen nachfolgenden Werken erscheinen. Da es sich hierbei jedoch um einen Retabeltyp anderer Nutzung handelt, wird er in diesem Kontext nicht behandelt, s.S.22ff, S.39.
- 653 Komplette Retabel in Miniaturen aus der Zeit um 1450/60 in BM46 (T.50), 73. Fragmentarische Flügelwiedergaben in BM14, 24 (T.42A), 37C (T.43B), 67 (T.57A), 69A, 70 (T.57B). Die Unsicherheit in der Darstellung wird bes. bei BM69A deutlich, in der die rechteckigen Flügel vertikal zweigeteilt sind, als sei der Corpus wie bei einem Turmretabel polygonal.
- 654 s. z.B. BM20A/B, 51f (T.51A/B), 54 (T.52B), 62.
- 655 TB12 (T.5A), 72 (T.17A). Auch TB56 (T.13A) wird gemeinhin um 1490 datiert, neben dem dendrochronologischen Befund (um 1520) sprechen aber auch formale Gründe eher für eine spätere Datierung.
- 656 Dies gilt gleichermaßen für die Buch- wie für die Tafelmalerei, für Darstellungen von Kirchen- wie Profanräumen.
- 657 Zur realitätsnäheren Darstellungen der Retabel, einschli. der Flügelwiedergabe, vgl. auch S.14ff, 17ff, 20, 21.
- 658 Vgl. z.B. die Baldachin- und Ädikularetabel, S.22, 24f.
- 659 Vermutl. geht diese Konvention u.a. auf den nachhaltigen Einfluß der Kompositionen von Rogier van der Weyden zurück, in denen mit Ausnahme von Turmretabeln (s.o. Anm.652) keine Darstellungen von Flügelretabeln überliefert sind, vgl. auch S.18.
- 660 So zeigen z.B. TB9A (T.4B), 68A/B (T.15B), 76A/B (T.18A), 79 (T.19B).
- 661 Diese Verhältnisse sind jedoch zufällig und daher ohne Aussagekraft für den originalen Bestand.
- 662 Die einzige vorliegende Ausnahme bildet BM82 (T.60A); allg. s.S.30, Anm.538.
- 663 Zweiteilige Flügel z.B. in TB12 (T.5A), 56 (T.13A), 72 (T.17A); BM14, 19 (T.40A), 24 (T.42A), 67 (T.57A). Einteilige Flügel in TB35 (T.9B); BM20A, 51 (T.51A), 62. Gleichzeitig werden beide Typen in TB66 (T.15A) wiedergegeben. Zu den statischen Nachteilen dieser Flügelform s. BM51, Anm.402.
- 664 Zur besseren Gewichtsverteilung bei geschweiften Umrißformen vgl. o. Anm.663 und allg. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 76ff.
- 665 Ausnahmen bilden die Retabel in TB38 (Lettner, T.10B), 60 (Hochaltar, T.14A), bei denen differierende Rahmenleisten für den geschnitzten Corpus und die bemalten Flügel dargestellt sind; im Original vgl. z.B. *Leeuwenberg 1967*, 188 (Abb.17). In TB115 (T.31) wird der Rahmen des Corpus von einem zusätzlichen, gesimsartigen Aufsatz bekrönt, vgl. im Original z.B. *AK Brügge 1984*, 183.
- 666 Allg. hierzu s. *Jacobs 1987*, 48ff.
- 667 Komplette geschnitzte Retabel in: TB56 (T.13A), 66 (erstes Retabelpaar, Lettner, T.15A); BM7 (T.37B), 19 (T.40A); allg. s. *Jacobs 1987*, 22, 49f.
- 668 Die Tendenz, Flügel vorzugsweise zu bemalen ist neben ästhetischen auch auf Gewichtsgründe zurückzuführen, s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 76ff.
- 669 s. z.B. TB80.
- 670 TB123 (T.34A), 129 (T.34B), 131 (T.35B); BM2 (T.36B), 8, 30, 37C (T.43B), 40 (T.11B), 52 (T.51B), 67 (T.57A), 69A, 73, 83A, 86C (T.61B).
- 671 Viele der originalen Flügelpaare wurden in späterer Zeit entfernt, s. *Freedberg* in: *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*, 55.
- 672 TB68A/B (T.15B), 69 (T.16A), 126; allg. s.a. S.15; *Veroughstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313f; dies; *Van Schoute 1989*, 64ff.
- 673 Vgl. z.B. TB68A/B (T.15B), 126.
- 674 TB36, 38 (Lettner, T.10B), 66 (erstes Retabelpaar, Lettner links, T.15A), 73, 78 (T.19A), 104 (T.26B), 112f (T.29A, 30A), 120 (T.33); BM19 (T.40A), 20A, 42A (T.45A), 62, 70 (T.57B), 83B, 87, 96 (T.65B); vgl. auch S.15.
- 675 Nur bei TB112 (T.29A) könnten auf den Flügeln Stifter dargestellt sein; allg. s. a. S.15, 47.
- 676 TB12 (T.5A), 18 (T.6B), 38 (Hochaltar, T.10B), 55f (T.12B, 13A), 60 (Hochaltar, T.14A), 66 (Lettner, rechts, T.15A), 72 (T.17A), 101 (T.26A); BM6, 7 (T.37B).
- 677 TB3 (T.2A), 4A (T.2B), 7A/B (T.3B), 28 (Seitenschiff), 35 (T.9B), 66 (zweites Retabelpaar von Westen, T.15A), 98 (T.25A), 114 (T.30B), 128 (T.34B); BM1 (T.36A), 3B, 4C, 9 (T.38A), 11 (T.38B), 31, 43F/G (T.47A/B), 44B, 50A/B, 53 (T.52A). In TB115 (T.31) ist ein ansatzweise geöffnetes Flügelretabel sichtbar und in BM12 ist der Altar von hinten dargestellt, so daß nur die Außenansicht des geöffneten Flügels sichtbar ist. Zur inhaltlichen Gestaltung der Außenansichten s.S.15.
- 678 Allg. s.S.46. So gibt es z.B. Darstellungen der Totenmesse vor offenen (z.B. BM20B, 62) wie vor geschlossenen Retabeln (z.B. BM3B, 9 (T.38A), 11 (T.38B)). In einigen Szenen vor Christi Geburt (z.B. TB99f) könnte das geschlossene Retabel als Symbol der Zeit sub Lege gelten, es gibt aber zahlreiche Gegenbeispiele offener Retabel, allg. s.S.44f.
- 679 Ganz deutlich wird dies in TB66 (T.15A), wo zwei geschlossene neben fünf geöffneten Retabeln zu sehen sind, ohne daß eine liturgische Handlung stattfände; vgl. auch TB128 (T.34B); BM11 (T.38B). In anderen Darstellungen steht ein geöffnetes Turmretabel auf einem geschlossenen Flügelretabel, s. TB3 (T.2A).
- 680 Zunächst galt dies bes. für Reliquienretabel, wurde aber alsbald auch auf andere Retabel übertragen, vgl. o. die Literatur in Anm.651.
- 681 s.S.22; im Bild vgl. bes. BM44C (T.48B), 45A (T.49A), 86A/B (T.62A/B), 90 (T.63B); TB124.
- 682 Vgl. o. die Literatur in Anm.651; für altniederländ. Retabel s. bes. *Philippot 1979*, 35.
- 683 Im Bild vgl. z.B. TB39 (T.11A), 86 (T.21B).
- 684 So zeigen zwei Darstellungen des Marientodes von Joos van Cleve einmal ein offenes und einmal ein geschlossenes Retabel, TB13f (T.30A/B). Ansonsten sind bei Darstellungen von Retabeln in profanen Räumen die Flügel meist geöffnet, abgesehen von den Verkündigungsdarstellungen in TB99f, s.o. Anm.678.

- 685 s. *AK Amsterdam 1980*, 34-44.
- 686 *Wélzel 1991*, 80. Auch die bemalten, oft andernorts gefertigten Flügel der großen Schnitzretabel wurden i.d.R. 5-10 Jahre später geliefert, s. *Périer-d'Ieteren 1990*, 63ff.
- 687 „L'extérieur des volets est dans le grande majeureité des cas dépourvu de peinture, ce qui veut dire que s'il y a encore moyen de fermer le triptyque il est pratiquement fait pour être déployé en permanence“, *Marlier 1966*, 113f; s.a. *Veroustraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313.
- 688 s. *Friedländer 12 (1975)*, 115f (Pl.51f).
- 689 Allg. s.S.45. Die Lettnernische in TB87 (T.22A) ist z.B. so eng, daß Flügel gar keinen Platz fänden, andererseits gibt es später auch zahlreiche Darstellungen von geöffneten Flügelretabeln an Lettneraltären, z.B. TB38 (T.10B), 66 (T.15A), 69 (T.16A); s.a. S.15, Anm.142f.
- 690 Eine deutliche Parallele zeigt sich etwa bei der Darstellung von Predellen, s.S.34ff, oder auch bei der Wiedergabe von zeitgenössischen Tafelbildern, allg. s.S.48.
- 691 *Jacobs 1987*, 48ff. Sie nennt es „composed altarpiece“; im Bild vgl. TB12 (T.5A), 38 (T.10B), 60 (Hochaltar, T.14A), 72 (T.17A).
- 692 z.B. das Ädikularetabel (s.S.24f), das Baldachinretabel mit Velen (s.S.22) oder Retabel, die fest in eine Ausstattung eingebunden sind, vgl. TB52; BM40 (T.44A), 43B (T.45B).
- 693 Allg. s.S.15; vgl. TB68A/B (T.15B), 69 (T.16A).
- 694 Dies gilt für fast die Hälfte aller Darstellungen von Retabeln auf Kirchenaltären. Retabel in profanem Ambiente werden nur mit Kämmen als zusätzlichem Zierat wiedergegeben, s.u. Anm.700.
- 695 Nicht behandelt werden hier zum einen die Aufsätze, die Teil des Retabels sind wie jene in TB39 (T.11A), 74 (T.17B) und zum anderen die phantasievollen Zierelemente auf den Giebeln der Ädikularetabel, allg. hierzu s.S.24f.
- 696 Allg. s. *Münzenberger; Beissel 1 (1885-95)*, 73; *Roosval 1903*, 5; bes. *Braun 1924.2*, 357. Nur eines der hier untersuchten Retabel im Bild (TB66, zweites Retabelpaar von Westen, links, T.15A) ist mit einem gesprengähnlichen Rankenaufsatz versehen. Da er aber vermutl. unter dem Eindruck deutscher Retabel entstand, wird er hier nicht näher besprochen, Weiteres s. dort.
- 697 Bei dem Original fehlen genauere Anhaltspunkte für das Aufkommen von Kämmen, da sie in der Literatur wenig beachtet werden. Zwar weisen bereits einige der Schnitzretabel des fr. 15. Jhs. Kämme auf, bei denen es sich aber vermutl. um spätere Zutaten handelt, vgl. *Paatz 1936*, T.5f. Zahlreiche Originale, deren Kämme sicherlich zum ursprünglichen Bestand gehören, entstanden erst seit etwa 1500, s.u. Anm.709.
- 698 TB13B, 38 (Lettner, T.10B), 52; BM2 (T.36B), 3B, 8, 24 (T.42A), 39, 33A, 52 (T.51B), 54 (T.52B), 82 (T.60A).
- 699 TB76A (T.18A), 104 (T.26B), 110 (T.28A/B), 112 (T.29A), 115 (T.31), 120 (T.33); BM6, 10, 20A, 40 (T.44A), 42A (T.45A), 43B (T.45B), 68, 83B, 86C (T.61B), 87.
- 700 Unter den Darstellungen befindet sich nur ein Schnitzretabel, BM82 (T.60A), die übrigen zeigen bemalte Retabel: TB104 (T.26B), 110 (T.28A/B), 112 (T.29A), 115 (T.31), 120 (T.33); BM83B, 86C (T.61B), 87; allg. s.a. S.30f.
- 701 TB13B; BM39. Der Lilienkamm in BM24 (T.42A) ist grün gefaßt.
- 702 1470 wurde das Retabel von Hendrik van Henegauwe aus Mecheln mit „Ornamentwerk aus gegossenem Kupfer“ versehen, *Wélzel 1991*, 80 (Anm.29); s.a. *Schöne 1938*, 90, 241 (Dok.61).
- 703 TB27, 38 (Lettner, T.10B), 52; BM2 (T.36B), 3B, 6, 8, 10, 30, 33A, 40 (T.44A), 42A (T.45A), 43B (T.45B), 54 (T.52B), 68.
- 704 Allg. zu Krabben als Zierelement s. *LdK N.F. 4 (1992)*, 34; Günther Binding: *Architektonische Formenlehre*. Darmstadt 1987 (2. verbesserte Aufl.), 150f, 240.
- 705 TB38 (Lettner, T.10B); BM2 (T.36B), 8, 30, 42A (T.45A), 54 (T.52B). Dem steht die Beobachtung von *Braun 1924.2*, 357 entgegen, daß die Flügel meist ebenfalls einbezogen werden; Kämme auf Flügeln zeigen hier nur BM6, 20A.
- 706 s. z.B. BM2 (T.36B), 3B, 8, 30, 33A, 54 (T.52B), 68.
- 707 Ein prächtiges und präzise gestaltetes Beispiel hierfür zeigt TB115 (T.31), s.a. TB38 (Lettner, T.10B), 52; BM42A (T.45A).
- 708 Bemalte Retabel mit Krabbenkämmen erscheinen vorzugsweise in profanem Ambiente, vgl. TB104 (T.26B), 110 (T.28A/B), 112 (T.29A), 115 (T.31), 120 (T.33); BM83B, 86C (T.61B).
- 709 Zahlreiche Schnitzretabel aus dem frühen 16. Jh. sind mit Krabben oder Kreuzblumen verziert, s. z.B. *Boschere 1909*, 145 (Fig.25); *Borchgrave d'Altena 1934*, Fig.52, ders. 1938, 82 (Fig.20); ders. 1948, 31 (Fig.19), 41 (Fig.28); ders. 1957/58, 98 (Fig.96); *Poumon 1948*, Pl.17; *Müller 1966*, III.A; *Andersson 1980*, 209 (Fig.134), 214 (Fig.137).
- 710 Die schlechten Vergleichsmöglichkeiten ergeben sich abgesehen vom geringen Bestand vermutl. auch aus der Gewohnheit, Tafelbilder auf die reine Malfläche begrenzt abzubilden; im Original vgl. *BK Amsterdam 1976*, 170 (A1598); Renée Kistemaker; Michiel Jonker (Hg.): *De smaak van de elite - Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*. Den Haag/Amsterdam 1986, 17 (Abb.16).
- 711 TB76A (T.18A).
- 712 Vgl. *Poumon 1948*, Pl.9; *AK Amsterdam 1986.1*, 45 (Fig.66).
- 713 BM22 (T.41A).
- 714 Ein Retabel mit Figureschmuck in profanem Ambiente zeigt das Ädikularetabel in dem verhältnismäßig späten TB108 (T.27B), und in TB97A (T.24B) ist ein bekrönendes Turmretabel in einer Hauskapelle dargestellt.
- 715 s. z.B. TB41A (T.12A); BM14, 22 (T.41A), 61B, 71 (Anm.546).
- 716 s. z.B. TB27, 38 (Lettner, T.10B), 78 (T.19A).
- 717 TB15, 40 (T.11B); BM37B (T.43A), 65B; nur in einem Bild ist ein Turmretabel vermutl. an einer rückwärtigen Platte befestigt, TB12 (T.5A); allg. zur Aufstellung s.a. *Braun 1924.2*, 358f.
- 718 TB9A (T.4B), 20, 27, 38 (Lettner, T.10B), 41A/B (T.12A), 73, 77 (T.18B), 78 (T.19A), 90 (Lettner, links), 108 (T.27B); BM3B, 4C, 13f, 18, 22 (T.41A), 26 (T.42B), 37C (Lettner, T.43B), 40 (T.44A), 51 (T.51A), 57B, 59A (T.55A), 61A/B, 65B, 68, 71 (Anm.546), 80.
- 719 TB20, 27, 38 (Lettner, T.10B), 41A (T.12A), 73; BM3B, 4C, 37C (T.43B), 65B, 68, 71 (Anm.546).
- 720 TB38 (Lettner, T.10B), 41A/B (T.12A), 73; BM3B, 4C, 37C (Lettner, T.43B).
- 721 TB20, 27; BM69, 71 (Anm.546).
- 722 Nicht einbezogen werden dabei die Darstellungen, in denen Engelsfiguren auf Altarsäulen die Rolle flankierender Figuren übernehmen, vgl. z.B. TB3 (T.2A).
- 723 BM26 (T.42B).
- 724 TB9A (T.4B), 77 (T.18B), 108 (T.27B); BM14, 18, 40 (T.44A), 51 (T.51A), 61A/B; im Original vgl. z.B. *Andersson 1980*, 193 (Fig.119), 210 (Fig.135a); *Jacobs 1987*, Abb.52; *BK Zoutleeuw 1991*, 44, 65.
- 725 Bemalte Retabel mit bekrönenden Figuren: TB20, 27, 73, 77 (T.18B), 108 (T.27B); BM22 (T.41A), 37C (Lettner, T.43B), 51 (T.51A), 65B, 68; Schnitzretabel mit bekrönenden Figuren: TB38 (Lettner, T.10B); BM26 (T.42B). Die übrigen Darstellungen zeigen Retabel, deren Technik nicht erkennbar ist oder die geschlossen sind.
- 726 Eines der wenigen, zugleich sehr späten Beispiele bietet das Retabel von Marten de Vos in der Celler Schloßkapelle (1569), s. *Zweite 1980*, Abb.20f (Kat.18); weitere indirekte Hinweise liefern Schriftquellen über Altarausstattungen in der Mechelner Kathedrale Sint Rombauts: „Du moins nous savons qu' après 1586, l' autel de Saint-Jérôme, sous le jubé, était orné, en même temps que d' un retable peint, d' une statue du Patron de Chapeliers.“, *Laenen 1919.2*, 125. 1585 wurde der ehem. Altar des hl. Jacobus derselben Kirche den Maurern zugesprochen und ausgestattet mit einem „(...) triptyque flanqué de deux colonnes portant une entablement. Au-dessus du retable, le Maçons placèrent un groupe sculpté, représentant la Circoncision, qui avant les troubles avait décoré leur autel.“, ebda. 184. Der Altar der Notre-Dame-

- de-Cambrai oder Notre-Dame-de-Concorde wurde 1580 mit einem Triptychon und einer bekleideten Figur („statue habillée“) von Maria ausgestattet, ebda. 201f.
- 727 Vgl. z.B. *Boschere* 1909, 145 (Fig.25); *BK Hennegau* 1927, 73 (Nr.529); *Poumon* 1948, Pl.5, 12, 17; *Borchgrave d'Altena* 1948, 31 (Fig.19), 41 (Fig.28), 50 (Fig.38); *Derveaux-Van Ussel* 1977, 72 (Abb.71); *Andersson* 1980, 193 (Fig.119), 201 (Fig.126), 209f (Fig.134f), 214 (Fig.137); *Jacobs* 1987, Abb.52; *BK Zoutleeuw* 1991, 44, 65.
- 728 Allg. s.S.9.
- 729 TB78 (T.19A); BM13, 57B, 59A (T.55A), 80; vgl. auch die verhüllte Kreuzigungsgruppe in einer nicht näher bezeichneten Miniatur eines fläm. Stundenbuches, vermutl. um 1500, bei *Braun* 1924.2, T.146.
- 730 s. z.B. bei BM57B, 59A (T.55A); *Braun* 1924.2, T.146.
- 731 In TB78 (T.19A) gipfelt die Kreuztragung des Retabels in der bekronenden Kreuzigung, und in BM13 bilden die Figuren auf dem Retabel nur die Staffage für die Kreuzigungsgruppe. Noch deutlicher ist die inhaltliche Dominanz der Kreuzigungsgruppe bei den Darstellungen, in denen die Retabel nur mehr als Podeste dienen, s.u. Anm.733, bes. TB34 (T.9A). Zu entsprechenden Verbindungen eines Kreuzes vor dem Retabel s.S.41 und TB10.
- 732 Retabel der hl. Dymphna, Geel, s. *Münzenberger; Beissel* 2 (1895-1905), Bl.12; *Doorslaer* 1930, 251-58, Fig.1f. Einen indirekten Beleg für die Aufstellung eines Kreuzes auf einem Retabel liefert darüber hinaus eine Zeichnung des Hochaltars der Mechelner Kathedrale, die vor 1572, d.h. vor der großen Verwüstung von 1580 entstand: Interieurzeichnung des Pieter van der Borcht aus Mecheln, graviert von Antoine van Leest als Frontispiz eines Antiphonale Romanum, das bei Christophe Plantin 1572 gedruckt wurde, s. *Laenen* 1919.2, 157ff (o. Abb.); Abb. bei Max Rooses: *Christophe Plantin - Imprimeur Anversois*. Antwerpen 1891, Pl. zw.170/171 bzw. Colin Clair: *Christopher Plantin*. London 1960, Pl. zw. 128/129; allg. zu bekronenden Kreuzigungsgruppen s. *Braun* 1924.2, 359; ders. 1932, 466ff, bes. 471, 478; *Bunjes* 1937, 6, 461; *Hasse* 1941, 28; *Borchgrave d'Altena* 2 (1947), 100, Pl.57.
- 733 TB34 (T.9A), 68C; BM21 (T.40B), 25, 58B (T.54A), weitere Beispiele, ihre Herleitung und Originale s. dort.
- 734 TB13A (T.5B); BM40f (T.44A/B).
- 735 TB13B. In den beiden genannten Miniaturen ist nur ein Abschnitt zu sehen, und die Figurenaufsätze sind hier stets in einen umfangreichen Aufbau eingebunden.
- 736 Allg. s. *Münzenberger; Beissel* 1 (1885-95), 73; *Braun* 1924.2, 359.
- 737 TB9A (T.4B); BM25, 31.
- 738 Dieser Mangel erklärt sich leicht durch das empfindliche Material. Es gibt jedoch zusätzlich auch zahlreiche Darstellungen entsprechender Stoffbaldachine in südniederländ. Glasgemälden d. fr. 16. Jhs., s. *Corpus Vitrearum* 4 (1981), 79, 140 (Fig.40, 97), 141, 143 (Fig.98, 102), 220 (Fig.174), 274 (Fig.217), 300, 302 (Fig.240, 242), 352 (Fig.276); vgl. außerdem *Paffrath; Hammer* 1990, 23.
- 739 Aus Stein ist vermutl. das Baldachingehäuse in BM51 (T.51A); aus Holz sind jene in TB13B, 52, 88 (T.22B); BM44B, 71 (Anm.546).
- 740 Nur in einer Darstellung (TB13B) ist ein geschnitzter Baldachin zu sehen, der auf vier Säulchen ruht.
- 741 Einen Turmhelm zeigen TB13B, 88 (T.22B); BM44B, 71 (Anm.546), einen stumpfen Baldachin TB52; BM51 (T.51A).
- 742 s.u. Anm.743, 746 Bei dem Baldachingehäuse mit der Figur des hl. Leonhard in Zoutleeuw ist z.B. nicht erkennbar, ob es nicht ursprünglich mit Flügeln ausgestattet war, s. *Borchgrave d'Altena* 1 (1940), Pl.56; *BK Zoutleeuw* 1991, 80.
- 743 So schrieb z.B. *Peters* 1949, 49, daß das Baldachingehäuse in TB88 (T.22B) „(...) wegen seiner vergessenen Flügel etwas disproportioniertes erhält“.
- 744 vgl. bes. das geschnitzte Antwerpener Reinoldus-Retabel in Danzig, s. *Münzenberger; Beissel* 1 (1885-95), Bl.80, das skulptierte Marienretabel in Mons, Ste.-Waudru, s. *Poumon* 1948, Pl.13 und das Retabel des hl. Renelde in Tubize, s. *Jacobs* 1987, Abb.16; ein niederrhein. Beispiel bietet Henrik Douvermans Schnitzretabel der Sieben Schmerzen Marias (1518-22), Kalkar, St. Nikolai, s. *BK Kalkar* 1990, Farbt.25, s. hierzu auch *Braun* 1924.2, 359, T.265. Einen schriftlichen Hinweis gibt es schließlich für das Schnitzretabel von Adriaen van Wesel in s'Hertogenbosch: 1545 wurde hierfür ein neues „tabernacle“ geschaffen, um eine ältere Madonnenfigur (vermutl. 14. Jh.), aufzunehmen. Auf den niedrigeren Seitenabschnitten wurden zwei weitere Figuren aufgestellt (1566 im Bildersturm zerstört), s. *AK Amsterdam* 1980, 34ff, bes. 35, 44.
- 745 TB15; BM51 (T.51A).
- 746 1478 wurde auf dem Löwener Abendmahlsretabel von Dirk Bouts eine „(...) Nische, die von einem durchbrochenen Turmhelm bedeckt wird“, aufgestellt, s. *Schöne* 1938, 90, Anm.1, 241 (Dok.62); *Welzel* 1991, 80, Anm.30. Die Beschreibung von Schöne, es handele sich „(...) um eine Art Altarnische“ ist irreführend. Keinen Anhaltspunkt gibt es außerdem für seine Annahme, die auch von Welzel unter Vorbehalt übernommen wird, daß es sich hierbei um ein Baldachingehäuse mit Flügeln (Turmretabel) handele. Dagegen spricht u.a., daß bei Nennungen von Turmretabeln eigens auf die Flügel verwiesen wird, vgl. o. die Quellen in Anm.370.
- 747 Allg. zu diesem Retabeltyp s.S.22ff, vgl. o. in Anm.328 die Nennung aller Darstellungen.
- 748 s.S.24; im Bild vgl. z.B. TB86 (T.21B), 87 (Lettner- und Seitenaltar, T.22A).
- 749 s.S.23, Anm.357
- 750 TB12 (T.5A), 71 (T.16B); s.a. S.24, Anm.391.
- 751 Dies kann beispielhaft durch einen Vergleich der vielfach verwendeten Komposition der Totenmesse in der Gent-Brügger-Buchmalerei demonstriert werden, wo entweder gar kein Aufsatz, eine Figur allein, eine Figur in einem Baldachingehäuse oder eine Figur in einem Turmretabel erscheinen kann; vgl. z.B. ohne Aufsatz: BM34, 39; eine Figur allein: BM3B, 4C, 33B; eine Figur in einem Baldachingehäuse: BM44B; eine Figur in einem Turmretabel: BM9 (T.38A).
- 752 TB68A/B (T.15B); BM11 (T.38B), 20B, 28, 43F/G (T.47A/B), 46 (T.50), 76 (T.59A); SR6.
- 753 So erwähnt z.B. *Appel* 1983, 27 ein Alabasterretabel mit Flügeln, das auf einem Epitaph aufgesetzt wurde; zu weiteren Originalen und schriftlichen Quellen s.u. Anm.756, 759.
- 754 BM46 (T.50).
- 755 BM20B.
- 756 Fläm., 1435/40: Grönauer-Retabel, Lübeck, Ägidienkirche, s. Johannes Baltzer; F. Bruns: *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck* 3. Lübeck 1920, 480-84, 481; 484; *Paatz* 1936, T.6f. Antwerpen, 1516: Passionsretabel, Västerås (Schweden), Kathedrale, s. *Andersson* 1980, 199ff, bes. 201 (Fig.126). Während jene beiden dieselben rechteckigen Formen aufweisen wie die Retabel im Bild, ist das obere Retabel einer entsprechenden Brüsseler Kombination in Villers-la-Ville geschweift, s. hierzu BM46, Anm.368. Das querechteckige Retabel der hl. Dymphna in Geel schließlich wird von einem rundbogigen Flügelretabel bekrönt, das im Zentrum den Reliquienschrein der Heiligen aufnahm, s. *Münzenberger; Beissel* 2 (1895-1905), Bl.12; *Doorslaer* 1930, Fig.1; zu entsprechenden Retabelkombinationen in Birtalm (Siebenbürgen) und Breslau s. *Schultz* 1938, 61.
- 757 BM11 (T.38B).
- 758 BM43F/G (T.47A/B).
- 759 Zitiert nach *BK Brügge* 1982, 83f. Die Beschreibung stammt von 1798.
- 760 BM76 (T.59A).
- 761 s.S.39; im Bild vgl. bes. BM72 mit dem sich möglicherweise der Übergang zu größerer Realitätsnähe vollzieht.
- 762 Vermutl. werden hier Retabelformen, die der französ.

- Buchmalerei um 1400 entlehnt sind, in einer zeitgenössischen und heimischen Form präsentiert, s. BM76 (T.59A). Dieses eklektische Zusammenstellen von Elementen unterschiedlicher Herkunft gilt als ein typisches Kennzeichen Vrelantscher Miniaturen, s. *Farquhar 1976*, 43ff, 69.
- 763 TB68A/B (T.15B).
- 764 Kathedrale Sint Rombauts, Mecheln: „(...) l' autel de Notre-Dame, au transept Nord, après avoir été orné d' un retable sculpté, enlevé par les Zellariens vers l' année 1400, était surmonté, en 1580, d' un retable à volets peints, dont le panneau central était orné d' une statue de la Vierge, revêtue d' un ample manteau en étoffe de prix.“, *Laenen 1919.2*, 124; zum Vergleich mit Originalen s. TB68A, Anm.576.
- 765 BM26 (T.42B), 28.
- 766 Allg. s.S.26, Anm.423.
- 767 s. SR6. Von beiden Retabeln ist nur der Umriss angegeben, wobei das untere den Standardtyp des in der Mitte rechteckig erhöhten Retabels repräsentiert und das obere die Gesetzestafeln in Form eines rundbogigen Diptychons zitiert.
- 768 TB20.
- 769 TB12 (T.5A), 13B; BM39, 65A/B.
- 770 Sie sind daher vermutl. auch nicht mit den Holzkreuzen vergleichbar, die auf wenigen Originalen überliefert sind, z.B. bei dem oberen Retabel in Villers-la-Ville, s. SR6 (Abb. A.C.L.Brüssel 67167A). Darüber hinaus scheint es sich bei diesem ebenso um eine modernere Zutat zu handeln, wie bei den Kreuzen auf dem Retabel von Roskilde, s. *Leeuwenberg 1957*, 85f; allg. zu Kreuzen auf Retabeln s. *Braun 1932*, 466ff, bes. 471, 478; *Schultz 1938*, 91.
- 771 BM41 (T.44B), 52 (T.51B), 57C (T.53A), 58C (T.54B), 59C, 65A; vgl. auch die älteren französ. Beispiele bei BM65A, Anm.502.
- 772 Eine eingehendere Besprechung der Argumente auf S.26f; vgl. auch S.40, Anm.765.
- 773 BM57A, 57C (T.53A), 58C (T.54B), 71 (Folio 39v, s. *Omont 1905.2*, 32; *Laborde 1929*, Pl.45).
- 774 BM57A.
- 775 BM57C (T.53A), 58C (T.54B), 71 (Folio 39v, s. *Omont 1905.2*, 32; *Laborde 1929*, Pl.45).
- 776 Dies zeigt deutlich der Vergleich der verschiedenen Retabeldarstellungen von Simon Marmion, in denen derselbe Retabeltyp mit unterschiedlichen Aufsätzen wiedergegeben wird, vgl. BM57A/B, 57C (T.53A), 58B/C (T.54A/B), 59A (T.55A), 59B/C, 59D (T.55B).
- 777 TBro, 82 (T.20B), 92, 122, 131 (T.35B); BM4A (T.37A), 36, 42B, 50B, 70 (T.57B), 74, 88 (T.63A), 90 (T.63B); vgl. auch die Darstellung einer Marienfigur vor einem inhaltslosen, in der Mitte gestelzt rundbogig erhöhten Retabel von Jan van Tavernier (fläm., nach 1456) in den *Miracles de Notre Dame*, s. *Omont 1905.1*, 55. Nicht behandelt wird hier die große Gruppe von Darstellungen, in denen auf der Mensa eine Figur allein zu sehen ist, vgl. TB68C, Anm.588ff sowie die Aufstellung von Monstranzen (s.o. Anm.418) und Reliquienschreinen (s.o. Anm.434) vor Retabeln auf der Altarmensa.
- 778 s. S.38f.
- 779 TB131 (T.35B); BM4A (T.37A), 36, 42B, 50B. Eine entsprechende Darstellung eines freistehenden Kruzifixes vor einem Flügelretabel auf einem Kastenbuffet, zeigt auch ein Interieur von Louis de Caulery, s. *Schneede 1967*, 143, 150f (Abb.13).
- 780 *Laenen 1919.2*, 125, 201f zur Kathedrale von Mecheln.
- 781 TB122.
- 782 TBro; hier auch originale und weitere Vergleichsbeispiele im Bild. In BM70 (T.57B), 90 (T.63B) scheint das Kruzifix nur vorübergehend an das Retabel gelehnt zu sein, dennoch ergeben sich inhaltliche Bezüge zwischen den beiden Werken. Zu entsprechenden Kombinationen eines Kreuzes auf einem Retabel s.S.39 und BM13.
- 783 Für Beispiele s.o. Anm.418, möglicherweise handelt es sich aber auch um Darstellungen, die der Hauptszene eigens angepaßt sind.
- 784 s. TB82 (T.20B), hier auch weitere Hinweise.
- 785 TB92; BM70 (T.57B), 74, 88 (T.63A).
- 786 Die Literatur zum Thema ist dementsprechend überaus spärlich; am umfassendsten sind nach wie vor die Ausführungen von *Braun 1924.2*, 357ff. Diese Auffassung entstand vermutl. im Vergleich altniederländ. Retabel mit den zeitgenössischen deutschen Retabeln, deren Wirkung maßgeblich durch ausladende Gesprenge geprägt wird. Bes. *Philippot 1979*, 37 arbeitete diesen Gegensatz heraus, um die Begrenzung durch den Rahmen zu einem Wesensmerkmal altniederländ. Retabelkunst stilisieren zu können; allg. zu seinem Aufsatz s.o. Anm.260ff.
- 787 Selbst Werke wie z.B. das Löwener Abendmahlsretabel von Dirk Bouts, die stets an ihrem ersten Bestimmungsort verblieben, haben ihre originale, dokumentarisch überlieferte Ausstattung verloren, s. *Welzel 1991*, 80, vgl. hier o. Anm.702, 746 sowie allg. S.9.
- 788 Dies gilt vornehmlich für die Exportretabel, die bes. in Skandinavien und im Rheinland erhalten sind, vgl. allg. *Roosval 1903*; *Paatz 1936*; *Borchgrave d' Altena 1948*; *Andersson 1980*, 185 und *Jacobs 1987*, 24.
- 789 So verfügen z.B. zahlreiche Schnitzretabel über bekrönende Konsolen, auf denen ursprünglich Figuren gestanden haben werden, die heute allerdings verschwunden sind, vgl. z.B. *Müller 1966*, III.A; *Flemish Art 1985*, 89; *Andersson 1980*, 208ff (Fig.135a). Bes. im 19. Jh. wurden wiederum Zierelemente hinzugefügt, s. z.B. *Borchgrave d' Altena 1957/58*, 96, 101 (Fig.99), 68 (Fig.61); ders. *um 1960*, Fig.1; *Leeuwenberg 1957*, 85f. Die Beurteilung des Bestandes wird schließlich noch dadurch erheblich erschwert, daß bei Abbildungen von Schnitzretabeln - vornehmlich bei Photographien aus dem fr. 20. Jh. - der bekrönende Schmuck im Sinne einer puristischen Einstellung, ausgeblendet oder gar wegetuschiert ist, vgl. z.B. *Borchgrave d' Altena 1957/58*.
- 790 So gibt es m.W. kein Beispiel für die originale Bekrönung durch z.B. ein Turmretabel, ein Kreuz oder einen Turm.
- 791 s.S.14, 17, 20, 21.
- 792 Eine Ausnahme bilden u.a. die Turmretabel, s.S.22ff, allg. s.S.39 sowie das Hochaltarretabel in BM37C (T.43B).
- 793 *Jacobs 1987*, 164 spricht sogar von der „t-shape trademark of Netherlandish retables“. Nur wenige Darstellungen zeigen rundbogige Mittenerhöhung, die auf Schemata der französ. Buchmalerei zurückzuführen sind, vgl. z.B. BM77 sowie BM46, Anm.370f.
- 794 s.S.13f; allg. s. *Jacobs 1987*, 164ff; dies. 1991; Weiteres zur zeichenhaften Verwendung von Retabelformen s.u.
- 795 Interessant ist, daß die Flügel der frühesten Darstellungen oft unvollständig sind und den Corpus daher gar nicht verdecken können, s.S.20, S.35.
- 796 Allg. s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 76ff; vgl. u. Anm.804.
- 797 s.S.24f.
- 798 Allg. s.S.44; im Bild z.B. TB6A/B (T.3A), 121; BM60.
- 799 s. z.B. TB1 (T.1), 22 (T.7B), 77 (T.18B).
- 800 TB131 (T.35B).
- 801 Vgl. o. Anm.798f.
- 802 Vgl. z.B. TB126. TB78 (T.19A) zeigt zwar noch im 3. V. d. 16. Jhs. einen Umriss des fr. 16. Jhs., der aber anscheinend mit Absicht im Sinne einer konservativen religiösen Aussage gewählt ist.
- 803 Vgl. z.B. TB80, 129 (T.34B).
- 804 Darstellungen szenischer Schnitzretabel weisen allerdings unverhältnismäßig lange die rechteckige Mittenerhöhung auf, s.S.20.
- 805 *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 81f erörterte die Frage, ob etwa der Umriss aus drei zur Mitte gestaffelten Rundbögen charakteristisch für Genter bzw. Brügger Retabel sei, von denen allerdings kein Original überliefert ist. Diese Erwägung kann durch den Verweis auf Retabel gleichen

- Umrisse, aber anderer Herkunft widerlegt werden; vgl. *Leeuwenberg 1967*, 186 (Abb.13); *Flemish Art 1985*, 89; *Borchgrave d'Altena 1940.1*, Pl.38. Allgemein spricht gegen eine solche Überlegung aber auch die Dominanz weniger hochspezialisierter Kunstzentren, durch die sich eine entsprechende Untersuchung vermutl. erübrigt (vgl. z.B. *Jacobs 1987*, 12) und darüber hinaus die Unsicherheit der Zuschreibung an Künstler wie an Orte (vgl. hierzu die Kritik *Dogaers 1979* am irreführenden Begriff der „Gent-Brügger-Schule“, da Miniaturen dieses Stils tatsächlich in mehreren Städten produziert wurden) und schließlich die Unwägbarkeiten, die sich durch Formentransfer und die hohe Mobilität der Künstler ergeben.
- 806 Gerade die rechteckige Mittenerhöhung findet in der Forschung einige Aufmerksamkeit. Bisweilen wird sie mit einer bestimmten Ikonographie (Kreuzigung) oder einem Aufstellungsort (Haupt- oder Kreuzaltar) verbunden, s. z.B. *Schultz 1938*, 90; *Hasse 1941*, 37. Andererseits wird der Umriß auch mit einem Herstellungsort - Brüssel - in Verbindung gebracht, dem Antwerpen mit geschweiften Retabelumrissen gegenübergestellt wird, s. z.B. *Müller 1966*, 94. Tatsächlich handelt es sich bei dieser Zuordnung aber eher um eine zeitliche, da Brüssel in der Zeit, als die rechteckige Mittenerhöhung geläufig war, seine höchste Produktivität erreichte, während Antwerpen erst um 1500 begann, den Markt zu dominieren, als neue Umrißlinien aufkamen, vgl. *Derveaux-Van Ussel* in: *BK Brüssel 1977*, 10, die darauf hinweist, daß rechteckige Umrisse bis etwa 1510 in Brüssel, Antwerpen und Mecheln gleichermaßen verwendet wurden, so auch *Périer-d'Ieteren 1984*, 104; dies. 1990, 334 und *Jacobs 1989*, 215. *Jacobs* vermutet, daß der Umriß den Querschnitt einer dreischiffigen Basilika symbolisieren soll und daher kaum in profanem Ambiente verwendet wurde, auch wenn sie selbst ein entsprechendes Original nennt, *Jacobs 1987*, 167, 188 (Anm.36). Ausgehend von den hier untersuchten Bildern spricht jedoch dagegen, daß Retabel dieser Form zum einen in Darstellungen von Hauskapellen (TB95 (T.24A), 97A/B (T.24B, 25B)) erscheinen und zum anderen, daß Darstellungen von Retabeln in Wohnstuben erst seit 1470/1500 entstanden, als der Umriß allmählich aus der Mode kam.
- 807 Allg. s.a. *Braun 1924.2*, 306f. Nur ausnahmsweise und meist in jüdischem Ambiente werden Stoffbehänge bzw. steinerne oder metallene Retabel dargestellt, die für die aktuelle Fragestellung keine Rolle spielen; vgl. Stoffbehänge in TB122; BM18; steinerne Retabel z.B. in TB1 (T.1), 48; ein metallenes Retabel (Bundeslade) in TB84, allg. s.S.44.
- 808 *Harbison: Visions 1985*, 116f; ders. in: *Humfrey; Kemp 1990*, 56f. Eine eingehendere Besprechung s.o. in Anm.124.
- 809 Zwar ist zu erwägen, ob nicht tatsächlich jene altmodischeren Retabel das Antlitz der Kirchen bis zum Beginn der Darstellung von Tafelbildern des neuen Stils um 1480 prägten, andererseits hätten die Maler aber nur Werke ihres eigenen Stils abbilden müssen; s.a. S.13f, S.43.
- 810 Vgl. o. Anm.218. Auch die Unbefangenheit, mit der in einigen Miniaturen der Gent-Brügger-Buchmalerei ein geschnitzter Corpus auf die Außenansicht von Flügeln übertragen wird, spricht für das geringe Interesse an einer korrekten Wiedergabe der Technik, vgl. o. Anm.150.
- 811 Vgl. S.14ff, 30f, 35ff.
- 812 s.a. S.45. Allein bei der Darstellung von Retabeln auf Stollenschränken überwiegen deutlich Wiedergaben bemalter Retabel. Da andererseits aber zahlreiche Schnitzretabel erhalten sind, deren kleines Format auf eine private Verwendung hindeutet, wird es sich hier um eine Darstellungsgewohnheit ohne konkrete Aussage über reale Verhältnisse handeln, s.S.30, Anm.538.
- 813 s. *Hasse 1941*, 33; *Andersson 1980*, 186; bes. *Jacobs 1987*, 69f; dies. 1989, 227, Anm.89.
- 814 s. z.B. TB12 (T.5A), 30 (T.8B), 60 (T.14A), 66 (T.15A); BM67 (T.57A).
- 815 Gleich die älteste der hier untersuchten Darstellungen (BM22, T.41A) zeigt ein Tafelbild auf dem Hochaltar; weitere markante Beispiele liefern z.B. TB18 (T.6B), 78 (T.19A), 86 (T.21B).
- 816 In TB93 (T.23B) stehen sich ein geschnitztes und ein bemaltes Retabel gleichrangig gegenüber und in BM48A/C erscheinen Retabel beider Techniken austauschbar; vgl. auch TB47/57, 95 (T.24A)/96, BM6/7 (T.37B) und BM82 (T.60A)/83A/87.
- 817 TB38 (T.10B); vgl. auch S.45.
- 818 s.a. S.45.
- 819 Die austauschbare Verwendung wird in drei Miniaturen von Simon Bening deutlich, die dieselbe Komposition wiedergeben, in der zweimal ein Schnitzretabel und einmal ein bemaltes Retabel desselben Inhalts dargestellt ist: BM6, 7 (T.37B); das gleiche gilt für BM48A/C; zur Verwendung von Inhalten über die Technik hinweg s.u. Anm.827.
- 820 Dies kann vielfach für Werke von Rogier van der Weyden belegt werden, vgl. TB19 (T.7A), bes. Anm.188ff.
- 821 So erscheinen etwa die Epiphanie, die Beweinung oder das Jüngste Gericht häufig als zentrale Themen eines bemalten Retabels, während sie bei Schnitzretabeln so gut wie nie dargestellt werden, s. *Jacobs 1987*, 123f, die grundsätzlich von einer größeren Themenvielfalt in der Tafelmalerei ausgeht.
- 822 Miniaturen der Marienmesse von Bening zeigen just die bei Schnitzretabeln eher seltene Epiphanie einmal in gemalter und einmal in geschnitzter Version, BM6, 7 (T.37B), vgl. o. Anm.819, und in BM16 ist ein Schnitzretabel der Verkündigung dargestellt, das im Original ebenfalls die Ausnahme bildet.
- 823 Allg. s.S.46.
- 824 s.a. S.45.
- 825 In TB87 (T.22A) befindet sich ein überwiegend figurliches Schnitzretabel auf dem Lettneraltar und das szenische Retabel auf dem Hochaltar. In TB66 (T.15A) hingegen nimmt das Figurenretabel den Hochaltar ein, während die szenischen Retabel im Langhaus stehen. In TB93 (T.23B) schließlich stehen sich ein szenisches und ein nicht-szenisches Retabel gleichrangig gegenüber; allg. s.a. S.45.
- 826 „One provisional conclusion to be drawn from such widely scattered examples is that fifteenth-century religious paintings, wether used constantly over an altar or not, were very versatile items. As the simple term *tafel* most often applied to them at the time implies, they were just that - *panels*, readily adaptable to a wide variety of contexts and meanings, both private and public.“, *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 54. „My contention about the multifaceted meaning of altarpieces is more specific than that: for a number of years, starting in the fifteenth-century, altarpieces became a popular means of communication because they were perceived at the time as both versatile and multiple in their meaning, allowing them to become the records of personal religious experience in the broadest sense. This versatility did not, initially, seem like a bad thing.“, ebda., 66; vgl. hier die Besprechung der Kontroverse um die Frage, ob Retabelinhalte an einer Liturgie orientiert sein können, die an einen bestimmten Altar gebunden ist, S.45f, bes. Anm.878ff.
- 827 Die Inhalte sind weitgehend unabhängig von der dargestellten Technik (s.o.). Deutlich zeigen dies Wiedergaben, in denen einmal ein geschnitztes und einmal ein bemaltes Retabel denselben Inhalt zeigen, s. TB47/57, 95 (T.24A)/96; BM6/7 (T.37B), 48A/B; allg. s.S.43, Anm.819.
- 828 Es handelt sich um einfarbige oder ornamentierte Retabel, die bisweilen auch die Kreuzigung oder einzelne Heiligenfiguren zeigen, allg. s.S.13f, 17.
- 829 s.a. S.14, 44f.
- 830 s. z.B. TB71 (T.16B), 86 (T.21B).
- 831 Unter den Schnitzretabeln vermittelt zumindest das Lettnerretabel der Himmelfahrt Marias im Bild der Sieben Sakramente von Rogier van der Weyden (TB87,

- T.22A) einen präzisen Eindruck von der Ikonographie zeitgenössischer Schnitzretabel, doch selbst hier wird die Apostelreihe auf die Hälfte reduziert; vgl. auch TB97A/B (T.24B, 25B). Außerdem erwecken einige der bekrönenden Turmretabel eine Vorstellung von den umfangreichen Zyklen, die auf den Flügelkompartimenten erscheinen konnten, s.S.23.
- 832 s. z.B. TB13A (T.5B), 71 (T.16B), 86 (T.21B), vgl. auch S.42, Anm.808.
- 833 s.S.15ff, 19f, 31. Diese Beobachtung widerspricht grundsätzlich der Auffassung von Klihm, derzufolge die Retabel im Bild an Aussagekraft verlieren, *Klihm 1941*, 128.
- 834 s. z.B. TB12 (T.5A), 56 (T.13A), 66 (Lettner, rechts, T.15A), 72 (T.17A); s.a. S.36.
- 835 s. z.B. TB55 (T.12B); BM15 (T.39A), 51 (T.51A).
- 836 s. z.B. die hl. Sippe: TB81C (T.20A); die Verkündigung: TB68A (T.15B), 76A (T.18A); BM40 (T.44A), 43G (T.47B); *Ecce Homo*: BM44A (T.48A); die Kreuztragung: TB78 (T.19A); BM44C (T.48B); die Kreuzannagelung: TB25 (T.8A); die Kreuzabnahme: TB19 (T.7A); der Gnadenstuhl: TB40 (T.11B).
- 837 s. z.B. der Sündenfall: TB55 (T.12B); Kain und Abel: TB63 (T.14B); Szenen aus der Geschichte von Moses oder Abraham: TB2 (zweite Szene), 8A (T.4A), 39 (T.11A) und die umfangreichen alttestamentlichen Zyklen in TB18 (T.6B), 56 (T.13A). Ungeklärt bleibt, ob jene Retabel alttestamentlichen Inhalts, die in christlichen Kirchenräumen dargestellt werden, einen rein innerbildlichen Bezug haben oder ob sie auch wirklichkeitsnahe Verhältnisse widerspiegeln, s.S.16.
- 838 Die Epiphanie ist möglicherweise im Lettnerretabel von TB60 (T.14A) dargestellt; die Geburt Christi erscheint in TB104 (T.26B).
- 839 Eine bemerkenswerte Ausnahme bilden die beiden großformatigen Schnitzretabel in TB38 (Lettner, T.10B) mit den hll. Georg und Christopherus sowie die Schutzmantelursula in TB82 (T.20B); möglicherweise auch TB27.
- 840 s.S.47. Eine der wenigen Ausnahmen, in der möglicherweise an ein Original und zugleich an ein Stifterpaar erinnert wird, zeigt BM15 (T.39A); weitere Abbilder von Originalen könnten TB12 (T.5A), 19 (T.7A), 71 (T.16B), 87 (Lettner/Hochaltar, T.22A) enthalten; Stifterdarstellungen sind in TB97B (T.25B) sowie in BM15 (T.39A), 66 (T.56B) angedeutet.
- 841 Die markantesten Beispiele hierfür liefern Miniaturen vom Meister Jakobs IV. v. Schottland, z.B. BM40f (T.44A/B), 42A (T.45A), 43B (T.45B), 43G (T.47B), 44A/C (T.48A/B). Eine andere Variante zeigen TB77 (T.18B), 110 (T.28A/B), 118 (T.32A), in denen der Retabelinhalt mit der Hauptszene parallelisiert wird.
- 842 s.S.16, S.31.
- 843 Allg. s.S.46; allg. s. *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 54ff.
- 844 s.o. Anm.3.
- 845 s.a. *Klihm 1941*, 125.
- 846 So werden in Szenen mit Christus oder Maria (Darbringung, Tempelgang etc.) tendenziell realitätsnähere Retabel dargestellt, während eher negativ belegte Szenen (z.B. die Zurückweisung von Joachims Opfer) urrehmliche oder fremdartige Retabeldarstellungen enthalten, vgl. z.B. TB6A/B (T.3A).
- 847 s. z.B. TB6A/B (T.3A), 15 (vorderer Altar), 29, 48, 84, 89 (Randleiste), 101 (vorderer Altar, T.26A), 122; s.a. *Friedländer 7 (1971)*, 2 (Pl.4, 7) oder *BK Brüssel 1989*, 2, Pl.38 (Nr.272). Bilder, in denen allein die Gesetzestafeln oder die Bundeslade auf dem Altar erscheinen, sind im Katalog nur begrenzt repräsentiert, da sie weder inhaltlich noch formal sehr aussagekräftig sind.
- 848 s.S.24, 42.
- 849 BM48A/B; auch im Rothschild-Gebetbuch unterscheidet sich das Retabel in der Darbringung (BM32) von jenem in der Elevatio (BM43E, T.46B) nur dadurch, daß es größer und in schlichteren Formen gehalten ist.
- 850 TB29, vgl. auch die zahlreichen einteiligen Retabel in TB24, 50, 54; BM32.
- 851 TB6A/B (T.3A).
- 852 TB7A, 99f. Weiteres zu dieser Retabeldarstellung s.u.; allg. s.S.16, Anm.189. In BM45A (T.49A) ist das entsprechende Retabel mit einem Tuch verhüllt.
- 853 TB115 (T.31).
- 854 TB7A, 35. Das Verdecken des Zentrums als Zeichen der Zeit sub Lege ist auch bei einem einteiligen Retabel in einer Verkündigung nach Dirk Bouts zu beobachten, TB95 (T.24A).
- 855 s. z.B. TB6A/B (T.3A), 21, 48.
- 856 Dies erweist etwa die Gegenüberstellung zweier Miniaturen von Simon Bening im Breviar Grimani (BM3A/C), von denen eine die Verehrung der Eucharistie mit einem im Corpus dreigeteilten Flügelretabel zeigt und die andere das Dankopfer von Zacharias mit einem flügellosen, zweigeteilten Retabel.
- 857 Vgl. z.B. TB47, 57, 89, 95 (T.24A), 96.
- 858 s. hierzu S.14, Anm.114ff; zu entsprechenden Retabeln, die in der Außenansicht einfarbig gefaßt sind s.o. Anm.82.
- 859 s. hierzu bes. S.16, 31.
- 860 Vgl. TB124; BM29.
- 861 Bes. eindrucksvolle Beispiele liefern z.B. TB55 (T.12B), 113-115 (T.30A/B, 31), 123 (T.34A), 126.
- 862 s.S.46.
- 863 Darstellungen von Lettneraltären etwa zeigen alle möglichen Retabeltypen, s.u. Anm.864ff.
- 864 Vgl. z.B. TB38 (T.10B), 66 (T.15A), 69 (T.16A); BM37C (T.43B). Unterschiedliche Altaraufsätze zeigen die beiden Lettneraltäre in einer Miniatur des hl. Nikolaus (s. TB34, Anm.296) und in TB90.
- 865 TB66 (T.15A).
- 866 TB87 (T.22A).
- 867 TB60 (T.14A).
- 868 TB69 (T.16A).
- 869 BM37C (T.43B).
- 870 Eine Untersuchung der Gestaltung von Retabeln z.B. auf Lettneraltären im Vergleich mit Retabeln auf Seitenschiffaltären muß entfallen, da nur wenige Bilder diese Altartypen gleichzeitig wiedergeben.
- 871 TB4A (T.2B), 4B, 8A (T.4A); BM26 (T.42B); s.a. *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 67f.
- 872 Dies gilt insbes. für Darstellungen der Gregorsmesse (z.B. TB17, 58 (T.13B)), aber auch für Miniaturen, in denen Gebete anderer Personen dargestellt werden, z.B. BM41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 873 Dies gilt für zahlreiche Miniaturen vom Meister Jakobs IV. v. Schottland, aber auch von anderen Meistern seines Umkreises, vgl. z.B. BM6, 7 (T.37B), 40 (T.44A), 42A (T.45A), 43F/G (T.47A/B), 44A/C (T.48A).
- 874 Dies geht etwa aus einem Vergleich von Miniaturen der Marienmesse hervor, von denen die ältere Ausführung (BM48A) noch ein schematisiertes Kreuzigungsretabel zeigt, das keinen direkten Bezug herstellt, während erst die jüngeren Miniaturen (z.B. BM6, 7 (T.37B), 40 (T.44A), 43G (T.47B)) zumeist kontextbezogene Marienretabel wiedergeben; vgl. auch das Salvatorretabel in BM42A (T.45A).
- 875 Daß jedes Retabel in christlichem Ambiente in irgendeinem Zusammenhang zur Eucharistie steht, versteht sich von selbst, vgl. hierzu bes. u. die Lit. in Anm.879.
- 876 TB87 (T.22A), mit der These von *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 80f; vgl. auch TB93 (T.23B), wo die Hostien-elevatio vor einem Schnitzretabel mit Maria zwischen Engeln stattfindet.
- 877 TB72 (T.17A).
- 878 Die Grundthese von Lane, die sie ausführlich in ihrem Buch „Altar and altarpiece“ (*Lane 1984*) und später noch einmal in ihrem Aufsatz: Sacred versus profane in early Netherlandish painting. In: *Simiolus 18 (1988)*, 106-15, bes.

- 114f vertritt, lautet: „(...) paintings were ecclesiastical objects that explained rituals celebrated at the altars they adorned.“, *Lane 1984*, 1; s.a. *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 50f (Anm.5), 66ff, der diese Forschungsrichtung der „symbolists“ plakativ den „secularists“ gegenüberstellt.
- 879 „How does Lane see this religious message as evident in the paintings? They do not for the most part contain obvious liturgical references, although she believes that this is sometimes the case.“, *Harbison: Lane 1985*, 221; s.a. ders. in: *Humfrey; Kemp 1990*, bes. 52ff, 66ff, 72 (vgl. o. Anm.826). Ähnlich kritische Gedanken gegenüber einer liturgischen Überinterpretation von Retabelinhalten äußert auch *Os* in: *Humfrey; Kemp 1990*, bes. 25ff.
- 880 Harbison selbst hat Retabeldarstellungen nur partiell einbezogen, vgl. o. Anm.124, 808.
- 881 s.S.36f, bes. Anm.678f.
- 882 „To my knowledge, no fifteenth-century document mentions the manner in which a painting, particularly a folding triptych or polyptych, could or should be used during a religious ceremony.“, *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 52.
- 883 Harbison hat dies bereits für die Originale formuliert: „(...) the altarpiece is the most elaborate movable form from Christian art produced at that time and therefore the most physically capable of telling a complex story.“, *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 74; s.a. S.43f, bes. Anm.826.
- 884 Konkreter formuliert auch *Wilhelmy 1990*, 162: „Sind sie Kunst- oder Kultgegenstand, funktionales Altarmöbel oder geheiligter, verehrungswürdiger Sakralgegenstand?“ Er kommt jedoch zu einem abweichenden Ergebnis, s.u. Anm.888f.
- 885 s. z.B. die *Chroniques de Hainaut* (fläm., um 1460), in denen alle heidnischen Altäre Statuen tragen, die christlichen hingegen Retabel, s. Pierre Cockshaw: *Les Miniatures des Chroniques de Hainaut (15^e siècle)*. Mons 1979.
- 886 Bes. deutlich zeigt dies TB18 (T.6B), in dem alle Ausstattungselemente der spätgotischen Kirche ihre christliche Ikonographie bewahren, mit Ausnahme des Retabels, das der alttestamentlichen Szene angepaßt wird.
- 887 s. *RdK 1 (1937)*, J. Braun, Sp.489ff (Altargerät). „Die gleichen zur Peripherie hinstrebenden Kräfte haben auch im Altarbau zu den Flügelaltären geführt, die als künstlerische Leistung die Hochblüte der Gotik darstellen, aber, unter liturgischem Gesichtspunkt gesehen, doch ein Abwandern in Randgebiete gewesen sind.“, *Jungmann 1948.1*, 143. *Hirn 1958*, der die mittelalterliche Liturgie einschließlich der Bedeutung der einzelnen Geräte ausführlich erläutert, behandelt Retabel überhaupt nicht. Der Umstand, daß Retabel abhängig sind von der Liturgie, daß aber gleichzeitig die Liturgie unabhängig ist von Retabeln, wird aus kunsthistorischer Sicht treffend von *Os* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 25ff charakterisiert; in diesem Sinne argumentiert auch *Harbison* in: *Humfrey; Kemp 1990*, bes. 67f.
- 888 Die These von *Wilhelmy 1990*, 19: „Zu dieser Zeit (i.e. um 1515, A.S.S.) ist das Retabel notwendiger liturgischer Bestandteil eines jeden Altares, so daß die Darstellung eines Altares auch gleichzeitig ein Retabel assoziieren müßte.“ kann daher ebenso zurückgewiesen werden wie die Behauptung von Lane: „(...) these paintings were created to fulfill basic ecclesiastical need.“, *Lane 1984*, 1.
- 889 *Wilhelmy 1990*, 196 oder ebda., 223f: „(...) ein sakrosankter, anbetungswürdiger Kultgegenstand, dessen auctoritas unantastbar ist“.
- 890 Eine Sonderstellung nehmen die sog. Kultbilder ein, da ihnen eine ausgeprägte Verehrung zuteil wurde, allg. hierzu s. z.B. *Belting 1990*. In der altniederländ. Malerei werden sie jedoch nur sehr selten wiedergegeben: vgl. TB68C sowie möglicherweise TB12 (T.5A), 71 (T.16B).
- 891 Vgl. z.B. TB30 (T.8B), 46. Retabeldarstellungen in Schnitzreliefs sind meist weniger detailliert als in Tafelbildern. Andererseits bergen Miniaturen, denen aus den genannten Gründen die Aussagekraft abgesprochen wurde (z.B. *Klihm 1941*, 94f), teilweise sehr präzise Darstellungen.
- 892 s. z.B. BM76 (T.59A).
- 893 Retabeltypen und -inhalte, die nachweislich weitverbreitet waren, werden im Verhältnis viel zu selten oder erst Jahrzehnte nach ihrer Einführung dargestellt, z.B. die vielszenigen Schnitzretabel aus dem fr. 16. Jh. (s.S.19), die kleinformatigen Schnitzretabel für den Privatgebrauch (s.S.30, Anm.538) oder die großen Epiphaniebilder (s.S.43, Anm.838). Frappierend ist auch das gänzliche Fehlen der Wiedergabe von zeitgenössischen Tafelbildern zw. 1420 und 1480, s.S.14, Anm.124, S.42, Anm.808.
- 894 s.S.42.
- 895 s.S.35f.
- 896 Vgl. das Turmretabel in TB71 (T.16B) sowie TB97B (T.25B); BM15 (T.39A), 76 (T.59A). Dies ist bemerkenswert, da Stifterbildnisse gerade in den alten Niederlanden - etwa verglichen mit Deutschland - eine herausragende Rolle spielten, s. Franz Irsigler; Wolfgang Schmid: *Kunsthandwerk, Künstler, Auftraggeber und Mäzene im spätmittelalterlichen Köln*. In: *JB d. Kölnischen Geschichtsvereins* 63 (1992), 1-54, bes. 22.
- 897 Zu den wenigen Bildern, in denen möglicherweise ein Original wiedergegeben ist, zählen TB12 (T.5A), 28, 38 (T.10B), 40 (T.11B), 82 (T.20B), 87 (Letzter- und Hochaltar?, T.22A) sowie BM15 (T.39A), 51 (T.51A). Entsprechende Untersuchungen von Skulpturenwiedergaben führen zu demselben Ergebnis, s. *Legner* in: *Vor Stefan Lochner 1977*, 160ff; *Feldkamp 1983*, 150ff; *Täube 1991*, 118, 208.
- 898 Ein glückliches Beispiel für einen Überlieferungszufall repräsentiert das Bild der Messe des hl. Giles (Ägidius) vom französ. Meister des hl. Giles, um 1490/1500, in dem eine goldene Tafel, die von König Karl dem Kahlen im 9. Jh. gestiftet wurde, detailliert wiedergegeben ist. Das Original ist zwar verloren, es wird jedoch in einem Inventar von 1505 übereinstimmend beschrieben, s. hierzu z.B. William M. Hinkle: *The iconography of the four panels by the Master of Saint Giles*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965), 110-44; *BK London 1968*, 109ff oder Erwin Panofsky: *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures*. Princeton (NJ) 1979², 184f, Abb.19f. Andererseits ist dieses frühmittelalterliche Retabel, das im Material, in der Ikonographie und der Form gänzlich von der zeitgenössischen Kunst abweicht, derart präzise wiedergegeben, daß es ohnehin eine Ausnahme darstellt, für die es unter den besprochenen Werken keine Vergleichsmöglichkeit gibt.
- 899 Vgl. z.B. Dogaers Betrachtungen zum Umgang mit der Realität bei der Wiedergabe von Bauwerken: „Tout comme les peintres, nos enlumineurs ont figurés des vues urbaines et de monuments soit réels, soit imaginaires. Tantôt une ville est reconnaissable, tantôt elle se présente comme une image fantaisiste ou arbitraire. Parfois même des monuments de plusieurs villes ont été placés côte à côte.“, George Dogaer: *La travée brugeoise dans quelques manuscrits de l'école ganto-brugeoise*. In: *Miscellanea F. Lyna. François Masai; Antoine de Schryver* (Hg.). Gent 1969, 338-341, bes. 338.
- 900 Dies belegen Kopien, denen ein vom Original unabhängiger Wert zugemessen wurde, s. *Belting 1990*, 491f. Auf einer anderen Ebene demonstrieren es auch die zahlreichen Werke, die in unterschiedlichen Techniken und freier Auswahl das berühmte Kreuzabnahmebild von Rogier van der Weyden zitieren, das seinerseits ein vermutl. fiktives Schnitzretabel *kopiert*, TB19 (T.7A).
- 901 Hier zeigt sich ein markanter Unterschied sowohl zur italien. Malerei, in der die Wiedergabe von Originalen zu dieser Zeit verbreiteter war (vgl. o. Anm.29) als auch zur niederländ. Malerei des 17. Jhs., in der Kabinettbilder mit ihrer Wiedergabe zahlreicher identifizierbarer Originale zu einer eigenen Bildgattung wurden, s. z.B. Ekkehard Mai: *Pictura in der 'constkamer' - Antwerpens Malerei im Spiegel von Bild und Theorie*. In: *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*, 39-54.

- 902 Vgl. z.B. TB29, wo ein hochmittelalterliches Retabel das jüdische Ambiente charakterisiert.
- 903 s.S.42.
- 904 Vgl. z.B. TB6A/B (T.3A), 8A (T.4A), 21.
- 905 *Jacobs 1987*, 22ff geht z.B. davon aus, daß mehr als die Hälfte der Schnitzretabel exportiert wurden. Ähnliches gilt auch für Stundenbücher der Gent-Brügger-Buchmalerei (Vortrag von Bodo Brinkmann, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M., am 7.1.1993 im Diözesanmuseum, Köln).
- 906 s.S.27; vgl. außerdem TB53A/B; BM88 (T.63A).
- 907 s. hierzu auch S.46.
- 908 s. hierzu S.44f.
- 909 Aussagen über die Wirklichkeitsnähe der Darstellung können z.B. getroffen werden, wenn entweder eine Fülle von Bildern unterschiedlicher Herkunft in differierender Form denselben Retabeltyp belegt oder wenn es für dessen Existenz auch weitere Hinweise gibt (z.B. Turmretabel, Baldachinretabel, großfigurige Schnitzretabel), wenn ein direkt vergleichbares Original vorliegt wie z.B. in TB87 (Lettner, T.22A), wenn ein individuell gestaltetes Retabel inhaltlich keine weitere Rolle spielt als die, das Ambiente zu charakterisieren oder wenn ein langtradiertes Schema plötzlich an Realitätsnähe gewinnt (z.B. BM2 (T.36B) oder BM72).
- 910 s.S.22ff, 39.
- 911 s.S.17ff.
- 912 Da sie zumeist als sehr schlichte und nur selten künstlerisch gestaltete Werke erscheinen, erklären ihre Wiedergaben gleichzeitig auch, warum man ihrer Bewahrung keinen Wert zumaß, s.S.34ff, bes. 34f. Das gleiche gilt z.B. auch für einfarbig gefaßte Flügel, s.S.15, 36.
- 913 s.S.51f. Eine kleine Gruppe unter ihnen zeigt außerdem, daß Velen an Stelle von Flügeln verwendet werden konnten, s. bes. BM44C (T.48B); S.36, Anm.681.
- 914 s.S.26f.
- 915 s.S.38ff, bes. 38f.
- 916 s.S.28.
- 917 s.S.28ff.
- 918 s.S.45f.
- 919 Dies gilt etwa für die Darstellung von zeitgenössischen Tafelbildern (S.14ff), von Retabeln auf Stollenschränken (S.29f) sowie von Flügelretabeln (35ff); als Beispiel für eine motivische Vorgabe s. TB112 (T.29A/B). Durch diese Beobachtung kann die verbreitete Annahme relativiert werden, daß die Tafelmalerie kontinuierlich seit 1420/30 eine Vorbildfunktion für die Buchmalerei gehabt habe.
- 920 s. z.B. TB55 (T.12B), 110 (T.28A/B), 112-115 (T.29A, 30A/B, 31). Das oftmals abwertende Urteil über die vermeintlich un kreativen Maler nach 1480/1500 kann daher zumindest in Hinblick auf den untersuchten Aspekt nicht bestätigt werden. Negative Urteile fällten z.B. *Friedländer 1986*, 96; Jacques Lavalleye: *L'école Bruxelloise de peinture au XV^e siècle*. In: *AK Brüssel 1953*, 167-86, bes. 167; „Flanders in the 15th century.“ In: *AK Detroit 1960*, 45, 55. Erst in den letzten Jahren wurde diese Sichtweise differenziert, s. z.B. Carl van de Velde in: *Flemish Art 1985*, 255ff; *Prevenier; Blockmans 1986*, 359 oder für den Bereich der nördl. Niederlande s. *AK Amsterdam 1986.1-2*, bes. 1, 7.

KATALOG DER UNTERSUCHTEN WERKE

Der Katalog enthält jeweils technische Angaben zu den Werken, Abbildungsnachweise, eine Bildbeschreibung und eine Interpretation. Er ist unterteilt in Tafelbilder^t (TB), Werke der Buchmalerei (BM) und Schnitzreliefs (SR).

TAFELBILDER

RETABEL IN SAKRALRÄUMEN (TB1-94)

Pieter Aertsen

Ein Bischof erteilt die Sakramente/Bekehrungs-
szene?

Amsterdam, P. en N. de Boer Stichting, 214

Zeichnung, 343×166 mm

ca. 1560

T.1; Abb. Master Drawings 3 (1965), 355-368, Pl.5.;

ebda. 18 (1980), 134-141, Fig.2; *AK Amsterdam*

1986.2, 353 (Kat.234)

TB1

Die Zeichnung gibt in Seitenansicht einen Altar mit einem Retabel wieder, der dicht von Menschen umlagert ist. Er befindet sich im Vordergrund einer Kirche mit Tonnengewölbe. Über ihm ist ein runder Stoffbaldachin aufgespannt, dessen Vorhänge von schwebenden Putti beiseite gezogen werden.

Auf dem Altar erhebt sich ein hochaufragendes, skulptiertes Ädikularetabel auf einem hohen Sockel. Der Sockel wird von breiten Ecklisenen gerahmt, die von den begrenzenden Gesimsen verkröpft werden. In seinem Zentrum befindet sich die Andeutung einer dreizeiligen Inschrift. Das Retabel ist wie die Fassade eines griechischen Tempels in dorisch-ionischem Mischstil gestaltet. Mächtige Säulen mit ionisierenden Kapitellen tragen einen flachen Dreiecksgiebel über einem Triglyphenfries. Auf den Seiten und auf der Spitze befinden sich Akroterfiguren in der Form hochrechteckiger Aufsätze. Das Zentrum des Retabels wird von einer Standfigur der Caritas eingenommen. Auf dem rechten Arm trägt sie ein Kind, zwei ältere Kinder schauen seitlich hinter ihrem Rücken hervor.

Interpretation

Der Inhalt der dargestellten Szene ist unbekannt.² Nach der *barbarisch* anmutenden Kleidung der Personen, die sich dem Bischof nähern zu urteilen, handelt es sich jedoch um eine frühchristliche Bekehrungsszene.³ Ein vergleichbares Ädikularetabel mit einer großfigurigen Skulptur aus dem 16. Jahrhundert hat sich nicht erhalten, Hinweise auf die beginnende Verbreitung dieses Typs liefern jedoch verschiedene Darstellungen ähnlicher skulptierter Retabel⁴ sowie eine im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmende Fülle an Originalen, die in der Regel jedoch zunächst kleinteiliger gestaltet sind.⁵ Als formales Vorbild für Aertsens Retabeldarstellung werden darüber hinaus die Architekturentwürfe Sebastiano Serlios gedient haben, deren Übersetzung durch Pieter Coecke van Aelst seit 1539 in den Niederlanden erschienen war, denn hier finden sich

zahlreiche Entwürfe vergleichbarer, antikisierender Fassaden und Portalrahmungen.⁶

Auch die Skulptur im Zentrum, Caritas als nährende Mutter, nimmt ein antikes Motiv auf.⁷ In der altniederländischen Monumentalplastik und Malerei wurde sie seit den späten 1520er Jahren unter dem Einfluß der Kunst Italiens dargestellt.⁸ Ein entsprechendes Retabel mit einer skulptierten Caritasfigur aus dieser Zeit hat sich nicht erhalten. Es gibt jedoch eine vom Typ und der Datierung her unmittelbar vergleichbare, 138 cm hohe Caritasfigur aus Alabaster, die durch ihren abgeflachten Rücken darauf hinweist, daß sie ursprünglich einansichtig war und daher entweder in einer Nische, vielleicht aber auch in einem Retabel stand.⁹ Einen weiteren indirekten Hinweis auf das Vorhandensein entsprechender Retabel bietet darüber hinaus ein Gemälde von Marten van Heemskerck, das ein skulptiertes Retabel mit einer zentralen Caritasfigur imitiert.¹⁰

Aertsen stellt das Ädikularetabel somit in einer Zeit dar, in der dieser Retabeltyp unter Originalen im Bereich der alten Niederlande noch keinesfalls sehr verbreitet war.¹¹ Die antikisierenden Formen des Retabels können in deutlichem Bezug zu der vermutlich frühchristlichen Szene gewählt sein, entsprechen zugleich aber auch dem aufkommenden Stil. Ebenso verhält es sich mit der Figur der Caritas, die in der Darstellung als Tellustyp auf italienische bzw. antike Vorbilder zurückgeht. Auf Grund der Geläufigkeit entsprechender Caritasdarstellungen in der Zeit, dem allmählichen Aufkommen des Ädikularetabels im Bereich der alten Niederlande und weiteren Darstellungen kann dennoch vermutet werden, daß Aertsen hier zu einem frühen Zeitpunkt den modernen Typ eines monumentalen Figurenretabels mit Ädikularrahmung wiedergibt.¹²

TB2

Meister der *Annenlegende*

Die Legende der hl. Anna

Brücke, Kathedrale Sint-Salvator

121,5×119 cm

Brücke, um 1525

Farbabb. *BK Brücke* 1979, Pl.3; A.C.L. Brüssel

128018 B

Die annähernd quadratische Bildtafel zeigt in einer Synchrondarstellung verschiedene Szenen aus der Legende der hl. Anna und ihrer Eltern. Den Vordergrund beherrschen drei hochrechteckige Kastenräume.

Die Vermählung Emerentias mit Stolanus

Links ist die Vermählung Emerentias mit Stolanus vor dem Tempel dargestellt. In seinem Innern erblickt man zwei Altäre mit Retabeln. Auf einem Altar seitlich vor dem Lettner links steht ein vergoldetes, dreieckiges Gehäuse, das von einem Krabbenkamm bekrönt wird und im Innern eine Figur birgt.

Im Chor, durch den Lettner mit zwei Arkaden hindurch sichtbar, befindet sich ein großer Altar mit zwei Kerzenleuchtern und einem querrrechteckigen Retabel, das ebenso breit ist wie die Mensa. An seinen oberen Seitenkanten sind Stangen mit grünen Velen befestigt. Das großformatige Retabel ist einfarbig rot und wird von einer einfachen, dunklen Rahmenleiste umgeben.

Die Ablehnung von Joachims Opfer

Der rechte Kasten im Bildvordergrund zeigt die Ablehnung von Joachims Opfer im Tempel. Hinter dem Priester, der Joachim wegschickt, führt eine Treppe in den Tempel hinauf, dessen Allerheiligstes durch eine hölzerne Lettneranlage abgetrennt ist. Durch das geöffnete, zentrale Portal erkennt man darin den nicht näher gekennzeichneten Hochaltar unter rundbogigen Fensteranzetten. Im Langhaus ist an der rechten Wand ein Altar mit einem Retabel aufgestellt. Auf dem Altartuch liegen Holzreiser für das Opfer bereit. Ein junger Mann in der Tracht eines Diakons steht neben dem Altar. In den Händen hält er einen Gegenstand, der einer Paxtafel ähnelt.

Das Altarretabel erhebt sich nicht direkt auf der Altarmensa. Durch die Seitenansicht wird vielmehr deutlich, daß es die ausgearbeitete Fortsetzung einer Platte ist, die ebenso breit ist wie der Altarblock und zwischen diesem und der Wand vermutlich am Boden ansetzt. Es handelt sich um ein geschnitztes und komplett vergoldetes Baldachinretabel. Sein bis zur Hälfte der Altarmensa vorschwingender Baldachin ist in den seitlichen Zwickeln und an der vorderen Blende mit Maßwerk verziert und an der Front von einem Lilienkamm bekrönt. Die Darstellung im Innern erhebt sich über einer schmalen Zierleiste mit einem Kordelornament und bedeckt die gesamte Tafel bis in den Himmel des Baldachins hinein. Großfigurig zeigt sie das Opfer Abrahams. Isaac kniet betend nach rechts gewendet. Er hat lockiges Haar und trägt ein hochgeschlossenes Gewand. Der greise Abraham steht auf der linken Bildseite hinter ihm. Er ist einem Priester ähnlich gekleidet und greift mit der Linken den Nacken seines Sohnes, während er mit einem krummsäbelähnlichen Schwert in der hochehobenen Rechten zum tödlichen Schlag ausholt. Ein von rechts hinten heranziehender Engel greift mit beiden Händen an den Griff und die Scheide des Schwertes und verhindert so die Ausführung des Opfers. Seine Flügel überspannen die Szene und sein in weichen Falten gerundetes Gewand schwebt wie eine Wolke über Isaac.

Interpretation

Die Verlobung Emerentias mit Stolanus

Die beiden Retabel in der Verlobungsszene links sind nur sehr klein und im Hintergrund dargestellt, dennoch aber im Typ unterschieden. Entsprechende Gehäuse mit einer Figur wie auf dem Seitenaltar werden im frühen 16. Jahrhundert öfter in Tempeldarstellungen verwendet.¹³ Auch die einfarbige rote Fassung, die das Retabel auf dem Hochaltar kennzeichnet, findet sich als charakteristisches Merkmal *jüdischer Retabel* in weiteren Darstellungen.¹⁴

Die Zurückweisung von Joachims Opfer

Das Altarbild in dieser Szene ist von nahem und detailliert wiedergegeben. Es repräsentiert den Typ

des nach Braun vornehmlich deutschen Altarbaldachins, der unmittelbar am Retabel befestigt ist.¹⁵ Im Bereich der alten Niederlande hat sich m.W. hingegen kein entsprechendes Werk im Original erhalten. Epitaphien¹⁶ und ein Heiliges Grab mit einem Holzbaldachin¹⁷ sowie weitere Darstellungen unterschiedlicher Herkunft verweisen jedoch indirekt darauf, daß es auch hier entsprechende Retabel gegeben haben wird.¹⁸ Außerdem gibt es einige französische Werke, die zeigen, daß der Typ des Baldachinretabels bereits um 1400 auch im nordwestlichen Teil Europas bekannt war.¹⁹

Das Schnitzrelief ist bis in den Himmel des Baldachins fortgesetzt, wie es bei entsprechenden Originalen nicht üblich ist.²⁰ Auch einszenige Schnitzretabel bilden in der Retabelproduktion um 1500 die Ausnahme. Dennoch gibt es im Bild wie im Original Beispiele, die zeigen, daß ein relativ großfiguriges, einszeniges Schnitzretabel wie das im Bild kein reines Phantasieprodukt ist.²¹ Die Szene von Abrahams Opfer ist dem jüdischen Schauplatz der Handlung angemessen. Zugleich vertritt sie die Kreuzigungsszene auf einem christlichen Altar.²²

TB₃

Antwerpen, um 1510 (Antwerpener Manierist)

Die Berufung des hl. Antonius

New York, The Metropolitan Museum of Art,
Rogers Fund 1908 (08.183.2)

85x58 cm

T.2A; Abb. *Friedländer II* (1974), 7 (Pl.6);

Museumsneg. 141073 LS.B

In einer Synchrondarstellung erscheinen zwei Szenen aus dem Leben des hl. Antonius: seine Berufung während einer Messe im linken Bildteil und die Verteilung seines Besitzes unter die Armen rechts oben. Die linke Hälfte wird von einem Kirchenbau eingenommen, dessen Westfassade noch nicht errichtet ist. Werkzeuge, ein Gerüst und Baumaterialien zeugen von der Unterbrechung des Baubetriebs. Die Kirche ist zweigeteilt in einen vorderen Bereich mit Rundfenstern und alttestamentlichen Darstellungen - einem Relieftondo im Giebfeld, das die Ermordung Abels zeigt und einer kleinen Mosesfigur auf einem Säulchen, das der Mittelstütze des im vorderen Abschnitt zweischiffigen Raumes vorgelegt ist. Im Chorbereich ist der Raum einschiffig mit einem vierteiligen, reich verzierten Wandaufriß. Den Chor überfängt ein Kreuzrippengewölbe über je drei gestaffelten, zweibahnigen Spitzbogenfenstern im Obergaden. In seinem Zentrum steht ein Altar mit einem Retabel, das von Figuren und einem Turmretabel bekrönt wird.

Das Altarretabel erhebt sich auf einer etwa ein Sechstel hohen Predella, deren unteres und oberes Gesims hell abgesetzt ist. Das geschlossene Flügelretabel ist mit einem Häkchen verriegelt. Es hat einen geschweiften Umriß und wird von einem Rahmen eingefasst, der außen dunkel und innen hell gefasst ist. Auf den Flügelaußenseiten ist ein Grisaille die Verkündigung dargestellt. Gabriel steht ins Profil gewendet auf der linken Seite und verkündet mit der erhobenen Linken und einer gewundenen Banderole hinter seinen hohen Flügeln die frohe Botschaft an Maria. Diese befindet sich gleichfalls stehend auf dem rechten Flügel. Sie hat die Hände zum Gebet gefaltet und trägt ein weitärmeliges Gewand mit einem über den Kopf gelegten Tuch. Ein gewundenes Spruchband und die Taube des Heiligen Geistes schweben über ihrem Haupt. Maria und Gabriel tragen beide Gewänder mit lan-

gen, schmalen und tiefen Falten, die hinten einen kleinen runden Faltenstau bilden.

Hinter den Seitenkanten des Retabels ragen kapitellförmige Konsolen hervor, die möglicherweise auf Säulen ansetzen. An ihrem Halsring sind Stangen mit Velen zur seitlichen Begrenzung des Altares befestigt. Sie werden von Engelsfiguren in schwingenden Gewändern bekrönt. Die schlanken Gestalten tragen Leidenswerkzeuge, links die Lanze, rechts die Geißelsäule.

Das Zentrum des Retabels wird von einer Konsole mit einem Turmretabel bekrönt, das über polygonalem Grundriß zweigeschossig ist. Sein Turmhelm ist mit Fialen besetzt und ragt bis in die Obergadenzone des Chores. Auf dem schmalen Flügelpaar, das nicht ausreichte, um das Gehäuse zu verschließen, sind keine Darstellungen zu erkennen. Die Figur im Innern stellt einen Papst mit Tiara dar, vielleicht den hl. Petrus. Er hält in der Rechten einen Schlüssel und in der Linken einen stabartigen Gegenstand, der in einer Lilie endet. Über einem langen Gewand trägt er einen scharffaltigen Umhang, der mit einer Tasselschnur zusammengehalten wird.

Interpretation

Der Sakralbau im Bild ist im vorderen zweigeteilten Langhaus von alttestamentlicher Ikonographie und älteren Bauformen geprägt, während der einteilige Chorbereich in zeitgenössischen Formen mit christlichen Inhalten gestaltet ist.²³ Das Retabel auf dem Hochaltar entspricht in der geschweiften Form²⁴, der Gestaltung des Rahmens²⁵ und der Flügelaußenseiten sowie der Ausstattung mit bekrönendem Figurenschmuck Werken aus dem Umkreis des Antwerpener Meisters²⁶, und es zeigt deutlich seinen persönlichen Stil.²⁷ Die reiche Ausstattung mit bekrönendem, vermutlich vergoldetem Figurenschmuck ist im Original nicht mehr erhalten. Zahlreiche andere Darstellungen zeigen aber, daß Aufsätze dieser Art verbreitet waren.²⁸

Das bekrönende Turmretabel ist geöffnet, während das Retabel geschlossen ist. Dadurch wird deutlich, daß es anscheinend keine verbindlichen Regeln hinsichtlich der Retabelöffnungen gab.²⁹ Es erhebt sich auf einer Konsole, wie es bei Figurenschmuck auf geschweiften Retabeln der Zeit gebräuchlich ist.³⁰ Da nur ein Flügel pro Seite nicht ausreichte, um das polygonale Gehäuse zu verschließen, ist es offenbar nicht korrekt wiedergegeben.³¹ Die Figur im Zentrum unterscheidet sich nicht von den Engelsfiguren seitlich und den Verkündigungsfiguren auf der Außenansicht des Retabels. Somit wird es sich um ein einheitlich gestaltetes Antwerpener Ensemble des frühen 16. Jahrhunderts handeln.³² Die Figur stellt vermutlich den hl. Petrus als ersten Papst und Nachfolger Christi dar. Ein konkreter Bezug zum Retabel darunter ist daher nicht erkennbar.

Antwerpen, 1516

Reliquienschau

Västerås (Schweden), Kathedrale

T.2B; Abb. Hugo Berggren: *Det stora mysteriet och Västerås Domkyrkas mysterieskåp - Inbickar i medeltida fromhetsliv. Västerås 1928, Abb.13; Friedländer II (1974), Pl.31; Welzel 1991, 38b*

In einer Renaissancekirche steht links seitlich ein Altar mit einem großen Retabel. Vor ihm ist hoch oben eine Stange befestigt, von der Votivgaben herabhängen. Vor dem Altar befindet sich ein Priester und zeigt den Gläubigen in verhüllten Händen ein Reliquiar. Das Retabel auf dem Altar erhebt sich auf einem mächtigen Unterbau, der durch drei große Rundbogenarkaden mit vorgelegten Kandelabern gegliedert ist. Der Inhalt der Hohlräume, die sich hinter den Arkaden öffnen, ist nicht zu erkennen. Darüber setzt das geschlossene Flügelretabel auf einem kleinen Sockel an, der mit runden Ornamenten geschmückt ist. Es ist schmaler als sein Unterbau und hat einen kleeblattbogigen Umriß. Eine schmale Rahmenleiste faßt seine entweder ungefaßten oder vermutlich eher einfarbig bemalten Flügeltafeln ein.

Interpretation

Der Unterbau ist breiter als das bekrönende Retabel.³³ Die drei großen Rundbogen öffnen sich zu einem Hohlraum, dessen Inhalt nicht erkennbar ist, bei dem es sich aber vermutlich um Reliquien handelt. Hierfür sprechen die Arkaden, die den Blick in das Innere eröffnen, die sarkophagähnliche Form des Unterbaus und vornehmlich auch die Votivgaben, die vor dem Altar aufgehängt sind.³⁴ Eine weitere Bestätigung für diese Bestimmung des predellenartigen Schreins unter dem Retabel liefert die dargestellte Handlung, denn der Priester zeigt ein Reliquiar³⁵, dessen Aufbewahrungsort vermutlich im Unterbau des Retabels zu suchen ist.

Das großformatige Retabel selbst ist inhaltlich ohne Bedeutung und tritt daher mit seinen inhaltslosen Flügelaußenseiten buchstäblich in den Hintergrund.³⁶ Der Umriß, das Format und die Gestaltung kennzeichnen es jedoch als ein zeitgenössisches Werk.³⁷

Das Bild der Reliquienverehrung zeigt vermutlich als einziges unter den vorliegenden Werken ein Retabel, in dessen Predella Reliquien aufbewahrt werden.³⁸ Diese Aufbewahrungsform von Reliquien war zu jener Zeit in Deutschland verbreitet³⁹, nicht aber im Bereich der alten Niederlande, wo Reliquien nur selten in Verbindung mit dem Altarretabel verwahrt wurden.⁴⁰ Mit dem Antwerpener Agilolf-Retabel von 1520 in Köln hat sich jedoch auch ein unmittelbar vergleichbares Original erhalten, das obendrein zur gleichen Zeit und am gleichen Ort wie das Retabel von Västerås entstand.⁴¹ Die Herstellung entsprechender Reliquienretabel in Antwerpen ist demnach zweifelsfrei belegt, unbeantwortet bleibt jedoch die Frage, ob solche Retabel auch im Bereich der alten Niederlande aufgestellt wurden oder ob sie ausschließlich - wie das Kölner Agilolf-Retabel - für den Export vorgesehen waren.⁴²

TB4B

Antwerpen, 1516

Die Verehrung der Eucharistie/Fronleichnam
Västerås (Schweden), Kathedrale
Abb. Hugo Berggren: *Det stora mysteriet och Västerås Domkyrkas mysterieskåp - Inblickar i medeltida fromhetsliv. Västerås 1928, Abb.12; Friedländer II (1974), Pl.31; Welzel 1991, 38a*

Die Verehrung der Eucharistie ist in einer Kirche dargestellt, die in Formen der Gotik und der Renaissance gestaltet ist. Seitlich rechts befindet sich ein Altar mit einem hohen Retabel. Das Retabel ist anscheinend komplett skulptiert oder geschnitzt. Über einer durchbrochenen Sockelzone erhebt sich ein turmähnlicher, zweigeschossiger Corpus, der von fialenähnlichen Türmchen flankiert wird. Das höhere, untere Geschoß ist durch Maßwerk in eine Doppelarkade mit einem bekrönenden Okulus untergliedert. Im oberen Geschoß scheint sich diese Form, bekrönt von einer niedrigen Kuppel, verkleinert zu wiederholen.

Interpretation

Das Retabel im Bild des Antwerpener Meisters⁴³ hat die Form eines filigranen Turmes aus hellem Stein, der sich deutlich vom dunkleren Sockel abhebt.⁴⁴ Für seine Verwendung gibt der Vergleich mit Originalen Anhaltspunkte. Ähnlich sind zunächst die altniederländischen Tabernakeltürme, die seit etwa 1450 belegt sind und im 16. Jahrhundert weitverbreitet waren.⁴⁵ Wie das Retabel im Bild weisen sie eine filigrane, nach oben verjüngte Turmform auf.⁴⁶ Ausserdem gibt es in den alten Niederlanden seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch Altarretabel, die von einem Tabernakelturm bekrönt werden.⁴⁷ Die Bildhauer orientierten sich dabei an der Struktur herkömmlicher Tabernakeltürme.⁴⁸ Unter den wenigen erhaltenen Tabernakelretabeln steht dem Retabel im Bild der bekrönende Tabernakelturm des Retabels in Braine-le-Compte nahe.⁴⁹ Das noch später datierte Tabernakelretabel in Roermond schließlich besteht wie das Retabel im Bild aus einem dreigeschossigen und nach oben verjüngten Turm, wobei die oberen Geschosse die Form des unteren verkleinert wiederholen.⁵⁰ Eine dem Retabel im Bild vergleichbare Turmarchitektur findet sich bei Originalen demnach stets in Verbindung mit Tabernakeln. Die Vermutung, daß auch das Retabel im Bild ein Tabernakel beinhaltet, wird durch die dargestellte Szene erhärtet. Sie zeigt die Feier von Fronleichnam, bei der der Priester den Gläubigen die Hostienmonstranz präsentiert. Er steht dabei vor dem Altar mit dem turmförmigen Retabel, das als Aufbewahrungsort der Eucharistie buchstäblich naheliegender wäre.⁵¹

Meister der *Antwerpener Anbetung*

Das Wunder vom Blühenden Stab
Aufbewahrungsort unbekannt
Antwerpen, um 1510/20
Abb. *Friedländer II (1974), 50 (Pl.53)*

Auf dem Tempelaltar links erhebt sich ein einfarbiges, vermutlich vergoldetes Schnitzretabel, an dessen Seiten Stangen

mit Velen befestigt sind, die das Retable im linken Abschnitt verdecken. Dieses setzt auf einer schmalen Predella an und hat einen Umriss aus drei rundbogigen, zur Mitte hin gestaffelten Nischen, in denen sich jeweils eine Standfigur - im Zentrum vielleicht Moses - befindet.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist nur in einem kleinen Ausschnitt wiedergegeben, der eine eingehendere Besprechung verbietet. Dennoch ist erkennbar, daß es sich um ein dreinischiges, zur Mitte gestaffeltes Figurenretabel handelt, das sich in ähnlicher Form auch in anderen Darstellungen findet und in wenigen Originalen erhalten ist.⁵²

TB6A

Antwerpener Meister von 1518

Die Zurückweisung von Joachims Opfer
Lübeck, Marienkirche
ca. 143×127 cm

Antwerpen, 1518

T.3A; Farbabb. Max Hasse: *Die Marienkirche zu Lübeck. München/Berlin 1983, 71; Abb. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck 2. Lübeck 1906, 2.T. zw. 226/27; Friedländer II (1974), 70 (Pl.70).*

Der Tempel, an dessen Altar das Opfer Joachims zurückgewiesen wird, ist in Renaissanceformen gestaltet. Auf dem Altar rechts steht ein komplett skulptiertes, farbig gefaßtes Ädikularretabel mit geschweiftem Aufsatz. Seine Sockelzone ist von den Personen verdeckt. Der zentrale Teil wird von einem mächtigen, vorkragenden Kranzgesims abgeschlossen. Er ist durch zwei Rundbogenarkaden gegliedert, die sich in Nischen mit Okuli in der Rückwand öffnen. Oberhalb des Kranzgesimses setzt ein massiver, geschweifeter Giebel an, dessen Abschlußgesims seitlich in kleinen Voluten endet. Seine Front ist mit einer vergoldeten Darstellung der Gesetzestafeln in Ranken verziert, und auf seinem Zentrum erhebt sich ein ebenfalls vergoldeter, vasenförmiger Aufsatz.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist phantastisch und urtümlich gestaltet, um die jüdische Szenerie zu charakterisieren. Dennoch verdient es Aufmerksamkeit, da es zusammen mit einer weiteren Tempelszene in demselben Retabel das früheste datierte Beispiel für ein Ädikularretabel in der Malerei repräsentiert.⁵³ Der Meister macht sich die Mühe, für die beiden Tempelszenen zwei unterschiedliche Retabel zu entwerfen, die sich in Technik, Material und Typ entsprechen, die sich aber in Form und Inhalt unterscheiden.⁵⁴ Das Retabel in der Szene der Zurückweisung des Opfers wirkt durch den geschweiften Aufsatz und die schwellende Rankenornamentik noch fremdartiger als das von einem muschelförmigen Giebel bekrönte Retabel in der Szene des Dankesopfers von Anna und Joachim. Neben der äußeren, bizarren Form verweisen auch die zweiteilige Binnengliederung und die Darstellung der Zehn Gebote darauf, daß es sich um ein *jüdisches Retabel* handelt.⁵⁵

TB5

TB6B

Antwerpener Meister von 1518

Das Dankesopfer Annas und Joachims

Lübeck, Marienkirche

ca. 143×127 cm

Antwerpen, 1518

T.3A; Abb. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck 2. Lübeck 1906,

2.T. zw. 226/27; *Friedländer II* (1974), 70 (Pl.70);

Farbabb. Max Hasse: Die Marienkirche zu

Lübeck. München/Berlin 1983, 71

Der Tempel, in dem die hll. Anna und Joachim das Dankesopfer darbringen, ist als ein Kirchenraum in Renaissanceformen gestaltet. Auf der rechten Seite steht seitlich ein Altar mit einem Retabel, der von einem spitzen Stoffbaldachin überfangen wird. Hinter dem Altarblock befindet sich ein steinerner, mit Rankenwerk verzierter Unterbau für das Retabel. Dieses ist ein komplett skulptiertes, teilvergoldetes Ädikularretabel mit rundbogigem Giebel, das sich auf einem teilweise verdeckten Podest aus knollenförmigen Ranken erhebt. Es wird von mächtigen Eckpilastern gerahmt, deren rankenverzierte Basen und Kapitelle die gesamte Höhe des Sockels bzw. des Kranzgesimses einnehmen. Die profilierte, durch Rundbogenarkaden gegliederte Sockelzone ist nur ansatzweise erkennbar. Vermutlich befinden sich unter den Arkaden stehende Figuren. Im Zentrum des Retabels sind zwei Rundbogennischen mit zwei stehenden, vergoldeten Figuren - vermutlich Propheten - eingetieft. Das Kranzgesims ist etwa ebenso hoch wie der Sockel und mit vier Sitzfiguren unter Rundbogenarkaden verziert. Darüber setzt ein rundbogiger Giebel mit einer Nische an, die mit einem Muschelornament gefüllt ist. Er wird flankiert von zwei vergoldeten, hochaufragenden, kandelaberförmigen Aufsätzen.

Interpretation

Das alttestamentliche Tempelretabel ist in der modernen Form der Ädikula gestaltet. Es handelt sich um ein skulptiertes Werk, das sich nicht mit originalen Retabeln der Zeit, wohl aber mit verschiedenen anderen Darstellungen von Retabeln vergleichen läßt.⁵⁶ Die Form des Muschelornaments wurde seit dem späten 15. Jahrhundert in der Malerei aufgenommen⁵⁷, in der Skulptur und Schnitzerei hingegen erscheint sie - ebenso wie das Motiv der Ädikula - zunächst nur selten und erst seit den 1540er Jahren.⁵⁸ Das Retabel im Bild stellt demnach einen Typ dar, der 1518, als die Tafel entstand, im Original vermutlich noch nicht existierte, der aber um 1520 vorrangig in der Antwerpener Malerei dargestellt wird.⁵⁹ Auch die Zweiteilung des Retabelzentrums ist typisch für Darstellungen von *jüdischen Retabeln*.⁶⁰ Sie spielt auf die zwei Tafeln des Gesetzes an und verweist damit auf die Zeit sub Lege, der auch die beiden Figuren, vermutlich Propheten, angehören.

TB7A

Antwerpen, 1521 (Meister des Agilolf-Retabels)

Das Wunder vom Blühenden Stab

Köln, Dom

Abb. *Clemen* 1938, 239 (Fig.172); Marburger Index

MF 1047 (Köln 109), Rhein. Bildarchiv 17371

Auf der linken Seite des düsteren Tempels steht ein mächtiger Altar, an dem sich das Wunder des Blühenden Stabes vollzieht. Auf der rückwärtigen Oberkante seiner Mensa er-

hebt sich ein großes Retabel mit einer hohen Predella. Es hat einen in der Mitte rundbogig erhöhten Umriß und besteht - wie die geringe Tiefe und das Fehlen einer Trennungslinie zwischen Flügeln und Corpus anzeigen - aus zwei geschlossenen Flügeln ohne den dazugehörigen Corpus. Unterhalb der Seitenkanten sind am Retabelrahmen oder in der rückwärtigen Wand Velumstangen befestigt. Die schmale, unprofilierte und helle Rahmenleiste wird oben von einem zierlichen Krabbenkamm mit einer kleinen Standfigur im Zentrum bekrönt. Die Flügelaußenseiten sind ohne weiteren Inhalt in einem dunkleren Farbton komplett marmoriert.

Interpretation

Das Retabel im Bild zeigt scheinbar den gleichen modernen Retabeltyp wie die Szene der Messe des hl. Agilolf, die derselbe Meister auf einem anderen Flügel dieses Retabels darstellt.⁶¹ Wie dieses ist es ein in der Mitte rundbogig erhöhtes, geschlossenes Flügelretabel, das sich auf einer hohen Predella erhebt und seitlich von Velen begrenzt wird. Dennoch hat der Meister das *jüdische Retabel* und sein christliches Gegenstück sehr deutlich unterschieden.⁶² Während die Flügelaußenseiten von jenem christliche Heiligen vor einem lichten Himmel zeigen, sind diese einfarbig und dunkel marmoriert. Marmorierungen wurden zwar auch bei originalen Retabeln des frühen 16. Jahrhunderts verwendet⁶³, auf der Außenansicht eines großen Altarretabels erscheinen sie aber dennoch ungewöhnlich.⁶⁴ Noch gravierender ist das Fehlen des Corpus, dem im Bild der Agilolfsmesse die betonte Kennzeichnung des tiefen Corpus gegenübersteht.⁶⁵ Das *jüdische Retabel* ist im Vergleich mit dem christlichen somit durch Inhaltslosigkeit und das Fehlen eines Zentrums charakterisiert; es besteht, metaphorisch gesprochen, allein aus verschlossenen Türen. Derselben Symbolik bediente sich etwa zehn Jahre früher auch ein anderer Antwerpener Meister.⁶⁶ Da zwischen den beiden Werken keine direkte Verbindung erkennbar ist, handelt es sich bei dieser außergewöhnlichen Charakterisierung eines *jüdischen Retabels* möglicherweise um eine Ikonographie, die im frühen 16. Jahrhundert in Antwerpen allgemeiner bekannt war.

TB7B

Antwerpen, um 1520 (Meister des Agilolf-Retabels)

Die Messe des hl. Agilolf

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 467

102,5×72,5 cm

T.3B; Abb. *Friedländer II* (1974), Pl.35; Rhein.

Bildarchiv 125261

Der Sakralraum, in dem der hl. Bischof Agilolf seine letzte Messe zelebriert, ist in Seitenansicht dargestellt und öffnet sich durch Arkadenstellungen mit marmorierten Säulen in einen holztonnengewölbten Annexraum, an dessen Wand sich eine Holzbank entlangzieht. Vier Laien und ein Hund halten sich in der Nähe des Altares links auf, zwei Diakone assistieren dem Bischof. Die mächtige Altarmensa ist mit einem Tuch bedeckt und trägt einen Buchständer mit dem aufgeschlagenen Missale vor einem Retabel. Die Altaranlage wird seitlich von Velen begrenzt, die neben dem Retabel in Höhe seiner oberen Seitenkanten angebracht sind.

Das geschlossene Flügelretabel ist in der Mitte gestelzt rundbogig erhöht. Es erhebt sich auf einer gut ein Fünftel hohen Predella, die durch zweifach zurückgestufte Leisten in zwei

Felder gegliedert ist, die einheitlich marmoriert sind. Die Retabelflügel verschließen einen Corpus von einiger Tiefe. Sie werden von einer breiten Rahmenleiste eingefasst und sind durch einen Haken in einer Öse miteinander verbunden. Ihre bemalte Außenansicht zeigt rechts den hl. Paulus und links den hl. Petrus. Die beiden Apostelfürsten stehen vor einer schulterhohen, grasbewachsenen Mauer, über der sich ein nach oben zu dunklerer Himmel entfaltet. Sie tragen schwere, stoffreiche Mäntel über langen Tuniken und sind einander zugewendet. Petrus mit Haarkranz, Tonsur und kurzgeschorenem Bart, jedoch ohne sein Attribut, den Schlüssel, hat die linke Hand in einem Redegestus erhoben und spricht zu Paulus, der mit ernster Miene lauscht. Er steht lässig auf das Schwert gestützt und ist mit kahlem Scheitel und langem, dunklen Bart dargestellt.

Interpretation

Das Bild zeigt ein geschlossenes Flügelretabel zeitgenössischer Gestaltung.⁶⁷ Die Marmorierung der Predella etwa findet sich auch bei zwei weiteren zeitgenössischen Retabeldarstellungen.⁶⁸ Die Tiefe des Corpus deutet darauf hin, daß es sich offensichtlich um eines der im frühen 16. Jahrhundert weitverbreiteten Schnitzretabel handelt.⁶⁹ Im Unterschied zu dem Großteil entsprechender Originale weist seine Außenansicht jedoch nur zwei große Figuren an Stelle einer größeren Anzahl kleinerer Figuren oder Szenen auf.⁷⁰ Die Darstellung stehender Figuren vor einer Mauer auf der Außenseite von Flügelretabeln war seit 1515 allgemein und speziell auch in Antwerpen verbreitet, wo das vorliegende Bild entstand.⁷¹ Die Darstellung der beiden Apostelfürsten ist einem Holzschnitt Albrecht Dürers von 1510 entlehnt.⁷² Für ihre Wiedergabe im vorliegenden Retabel ist der Schauplatz geändert, und der hl. Paulus, der bei Dürer die Augen zu Boden geschlagen hat, blickt nun zu Petrus. So entsteht der Eindruck eines lebhaften Dialogs, wie er auch in einer ähnlichen Aposteldarstellung von Lucas van Leyden festgehalten ist.⁷³ Die eher ungewöhnliche Beschränkung auf zwei Personen ebenso wie die Übernahme der Apostelfürsten von einem Dürer-Holzschnitt zeigt, daß das Retabel vermutlich kein Original abbildet.⁷⁴

TB8A

Antwerpen, 1521

Die Verehrung des Altarsakramentes

Dortmund, Petrikerche

T.4A; Farbabb. *BK Dortmund* 1983, 50 (Abb.36)

Vertreter verschiedener Stände - ein Papst, ein Kaiser, Fürsten, Kleriker, Soldaten und andere Laien sowie die Seelen im Fegefeuer beten vor einem Altar. Sein mächtiger Block beherrscht den dargestellten Bildausschnitt einer Kirche oder Kapelle. Er wird von einem großen, roten Stoffzelt überfangen, dessen Bahnen von schwebenden Engeln zur Seite gezogen werden. Auf der Mensa stehen zwei zierliche Kerzenleuchter und eine Blumenvase seitlich einer Hostienmonstranz und eines Weinkrugs. Auf ihrer rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein Retabel.

Das Retabel ist ebenso breit wie die Mensa. Es hat keine Predella und besteht aus drei rundbogigen Ädikulen, von denen die beiden äußeren schmaler sind als die mittlere. Jedes der drei Kompartimente wird von einer flachen, dunkel gefaßten Wandsäule flankiert, die auf einer vergoldeten Konsole ansetzt und von einem vergoldeten, kandelaberähnlichen Aufsatz bekrönt wird. Die vergoldeten Rundbogen-

giebel über den drei Kompartimenten sind mit einer halbkreisförmigen Fächerrosette und einem Kamm aus Grottesken - Drachen und vasenähnlichen Gefäßen - geschmückt. Die beiden äußeren Kompartimente bergen zwei zusammengehörige Tafelbilder der Begegnung von Abraham und Melchisedech. Die Szene spielt vor einer tiefen Landschaft, die von braunen Farbtönen im Vordergrund über Grün zu Blau am Horizont übergeht. Auf der linken Tafel ist Melchisedech mit zwei Begleitern dargestellt. Er trägt ein phantastisches, gold-blaues Gewand mit einer spitzen Kopfbedeckung und präsentiert seine Gaben. Rechts kniet Abraham in einer zeitgenössischen Rüstung, begleitet von zwei Soldaten. Das breite Kompartiment zwischen den Bildteilen ist mit einem Gitter verschlossen.

Interpretation

Das Retabel im Bild hat eine ungewöhnliche Form, denn es besteht aus einer Reihung von drei Ädikularahmen.⁷⁵ Kein annähernd vergleichbares Werk hat sich im Original erhalten. Es gibt zwar Darstellungen von einteiligen Ädikularretabeln, die ebenfalls einen Giebel mit einer Muschelkalotte oder einer Fächerrosette aufweisen, diese sind jedoch ausnahmslos komplett skulptiert.⁷⁶ Ädikularretabel mit einem Gemälde im Zentrum hingegen finden sich im 16. Jahrhundert nur in wenigen, etwa dreißig Jahre jüngeren Darstellungen.⁷⁷

Das Retabel birgt in seinem Zentrum - sichtbar durch das Gitter - offensichtlich einen verehrungswürdigen Inhalt. Verschiedene Gründe sprechen dafür, daß es als Gehäuse für das Allerheiligste dient: Thema des Bildes ist die Verehrung der Altarsakramente, die durch die Hostienmonstranz und den Weinkrug im Zentrum der Altarmensa verkörpert werden. So liegt es nahe, ihren Aufbewahrungsort in dem vergitterten Kompartiment des Retabels zu suchen.⁷⁸ Den zweiten deutlichen Hinweis gibt die alttestamentliche Darstellung von Abraham und Melchisedech⁷⁹, denn die Szene erscheint zumeist in Typologie mit dem Abendmahl bzw. der Eucharistie.⁸⁰ In der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts wurden diese Szenen öfter gemeinsam dargestellt, bevorzugt auch von den Antwerpener Manieristen, aus deren Werkstätten die besprochene Tafel stammt.⁸¹ Ungewöhnlich ist, daß bei dem Retabel im Bild das Tabernakel selbst an die Stelle einer Darstellung des Abendmahles oder eines anderen eucharistischen Themas tritt.

Die Einbeziehung des Tabernakels in ein altniederländisches Retabel läßt sich mit Sicherheit erst seit dem 16. Jahrhundert nachweisen.⁸² Bei den wenigen Exemplaren handelt es sich jedoch stets um skulptierte Retabel.⁸³ Auch wenn sie sich vom bemalten Retabel im Bild unterscheiden, geben sie dennoch einen Hinweis darauf, daß der Antwerpener Meister hier kein reines Phantasiegebilde dargestellt hat.⁸⁴ Möglicherweise liefert seine Retabeldarstellung vielmehr einen der frühesten Belege für ein altniederländisches Retabel mit einem Tabernakel, das gleichzeitig eine ansonsten nicht mehr überlieferte Komposition aufweist, in der Tafelbilder mit einem Tabernakelgehäuse verbunden werden.

TB8B

Antwerpen, 1521

Kommunion

Dortmund, Petrikerche

T.4A; Farbabb. *BK Dortmund 1983*, 50 (Abb.36)

Gläubige, eine Nonne und ein Laie, knien vor einem Altar, an dem ihnen der Priester in Anwesenheit zweier Engel die Kommunion erteilt. Auf der rückwärtigen Oberkante der Altarmensa erhebt sich ein vergoldetes Schnitzretabel. Es setzt auf einer schmalen Predella an und hat einen Umriß aus drei zur Mitte gestaffelten Rundbogen, die von einem Krabbenkamm bekrönt werden. An den oberen Seitenkanten des Rahmens sind Velumstangen befestigt. Den drei Bogen entsprechen Nischen im Corpus, die jeweils eine stehende, nicht weiter identifizierbare Figur aufnehmen.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist nur klein wiedergegeben. Es repräsentiert den Typ des geschnitzten Retabels mit drei Figuren in Nischen, wie er nur in wenigen Originalen erhalten ist, der aber vermutlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts weiter verbreitet war.⁸⁵

TB9A

Antwerpen, um 1520/30

Die Bischofsweihe des hl. Lambertus

Neuenrade-Affeln (Westf.), St. Lambertus

T.4B; Farbabb. *BK Affeln 1982*, 11

Die Inthronisation des hl. Lambertus wird vor einem Hochaltar mit einem Chorgestühl auf der rechten Seite vollzogen. Der Heilige kniet mit dem Rücken zum weitgehend verdeckten Altar, während zwei Bischöfe die Mitra über sein Haupt halten. Das Altarretabel ist eine in sanften Bögen geschweifte, verschliffen kleeblattbogige Tafel in Breite der Mensa. Knapp unterhalb der Seitenrundung des Retabels sind Velumstangen befestigt. Die Tafel wird von einem vergoldeten und gekehlten Rahmen eingefasst und von einer Figur bekrönt. In einer einteiligen Szene ist die Kreuzigung Christi vor einer tiefen und lichten, leicht bergigen Landschaft dargestellt. Das T-förmige Kreuz des Heilands ragt in das erhöhte Zentrum des Bildes. Auf der linken Seite steht Maria mit geneigtem Haupt in einem dunkelblauen Umhang. Rechts befindet sich der rot gekleidete Johannes Evangelist und blickt hinauf zum Gekreuzigten.

Das Retabel wird von Figuren bekrönt, die auf Konsolen aufgestellt sind. Bei den beiden seitlichen Konsolen ist nicht ersichtlich, ob sie direkt auf dem Retabel oder hinter diesem befestigt sind. Die rechte Figur ist bis auf den Kopf durch eine Prozessionsfahne verdeckt. Die Figur links außen trägt ein langes Gewand und hält einen größeren Gegenstand in den Händen, der sich aber nicht identifizieren läßt. Eine helle Figur der Muttergottes in einem voluminösen Gewand bekrönt die Mitte des Retabels. Sie hält das Kind, das mit der rechten Hand nach ihrem Gesicht greift, auf dem linken Arm. Die breitgelagerte Stellung, ihr sanfter, paralleler S-Schwung und die reiche Faltenkaskade, die vom rechten Arm herabfällt, kennzeichnen die Figur. Sie ist unter einem zeltförmigen Baldachin aus Stoff aufgestellt.

Interpretation

Das Bild der Inthronisation zeigt eine Kreuzigungstafel, die im Umriß, der Landschaftsgestaltung und dem Inhalt zeitgenössischen Werken entspricht.⁸⁶ Gemeinsam mit anderen Darstellungen belegt es, daß auch gemalte Tafeln im frühen 16. Jahrhundert mit reichem Figurenschmuck besetzt sein konnten.⁸⁷

Ein entsprechender Stoffbaldachin ist m.W. im Original nicht mehr erhalten, weitere Darstellungen weisen jedoch darauf hin, daß Figuren vermutlich häufiger in dieser Form aufgestellt wurden.⁸⁸

TB9B

Antwerpen, um 1520/30

Die Ermordung des hl. Lambertus

Neuenrade-Affeln (Westf.), St. Lambertus

Farbabb. *BK Affeln 1982*, 11

Der Märtyrertod ereilt den Heiligen während der Messe vor einem Kirchenaltar. Lambertus bricht unter den Lanzenstichen mehrerer Angreifer zusammen; ein Diakon im Vordergrund teilt sein Schicksal. Der Altar mit zwei Kerzenleuchtern und einem Retabel auf der rechten Seite des Bildes ist schräg von vorne dargestellt. Das flügellose, komplett vergoldete Schnitzretabel setzt auf einer nach vorne und seitlich ausschwingenden Predella an. Der Corpus ist nur im linken Abschnitt mit dem Ansatz eines rundbogigen Umrisses zu sehen. Er ist zu einer Nische eingetieft, in der ohne weitere Zierde eine Standfigur der Muttergottes mit dem Christkind auf dem rechten Arm eingestellt ist.

Interpretation

Das Retabel ist ausschnittsweise wiedergegeben und dient einzig dazu, den Ort des Geschehens zeichnerhaft zu kennzeichnen. Es handelt sich um ein Schnitzgehäuse mit vermutlich einer, vielleicht auch mehreren Figuren. Ähnliche Retabel sind in aufwendigerer Gestaltung in zeitgenössischen Originalen und zahlreichen Darstellungen überliefert.⁸⁹

TB10

Meister des *Antwerpener Triptychons*

Kopie nach Geertgen tot Sint Jans

Legende des hl. Dominikus/Rosenkranzlegende

Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 912

68,5×106 cm

Kopie des 16.Jhs. (verlorenes Original: Haarlem um 1480)

Abb. Johannes Jahn: Museum der bildenden

Künste. Leipzig 1961, T.4; *Friedländer 5 (1969)*, 13a

(Pl.13)

In einer Synchrondarstellung werden vier Szenen über die Verbreitung des Rosenkranzgebets durch den hl. Dominikus erzählt. In der linken oberen Bildecke erblickt man den Heiligen mit entblößtem Oberkörper in einer Kapelle vor einem ausschnittsweise sichtbaren Altar kniend. Auf seiner Mensa erhebt sich ein geschnitztes, farbig gefaßtes Kruzifix vor einem quereckigen Retabel. Es ist dicht vor dem Zentrum der Bildtafel aufgestellt, die es etwa um das Doppelte überragt. Die Tafel hat einen breiten, rotgründierten Rahmen, der in regelmäßigen Abständen mit goldfarbenen Rosetten verziert ist. Auch die Bildtafel ist rot grundiert. Sie zeigt seitlich stehende, männliche Figuren mit Heiligenschein, während das Zentrum, vor dem das Kreuz steht, inhaltslos ist. Die beiden Figuren links sind durch ihre Attribute als die Apostel Jakobus Maior mit Hut, Bart und Knotenstock links außen und Jakobus Minor mit dem Wollbogen rechts von ihm ausgewiesen. Auf der rechten Seite ist nur eine Person teilweise sichtbar, aber nicht identifizierbar.

Interpretation

Das Bild⁹⁰ zeigt die seltene Kombination eines Retabels mit einem freistehenden Kreuzifix. Die beiden Werke sind in dieser Form offensichtlich füreinander geschaffen, da das Zentrum der Bildtafel für das freistehende Bildwerk davor ausgespart ist.⁹¹ Originale dieser Art haben sich fast nicht erhalten. Eine sehr ähnliche Konstellation zeigt jedoch ein Werk des Norddeutschen Hinrik Funhof, bei dem vor einem Retabel mit dem leerem Kreuz und Trauernden eine hölzerne Pieta aufgestellt ist, die die Bildtafel inhaltlich ergänzt.⁹² Ein ähnlicher Darstellungsgedanke ist auch bei einer Grablegungsgruppe in Soignies zu erkennen: Hier ist eine große Figurengruppe in einer Nische aufgestellt, deren Fond mit einer Landschaft und der Stadtkulisse Jerusalems bemalt ist.⁹³ Weitere Hinweise auf die Möglichkeiten entsprechender Ensembles bieten Darstellungen.⁹⁴

Das Retabel auf dem Altar ist durch sein relativ niedriges, querrechteckiges Format, den ornamentierten Rahmen und den roten Hintergrund als ein Werk aus der Zeit um 1400 gekennzeichnet, dessen Bedeutung hinter der des Kreuzifixes deutlich zurücktritt.⁹⁵

TBI

Arnold v. Nijmegen/Henri de Campes

Der Schwur der Ratsherren

Tournai, Kathedrale

Glasgemälde, 1490-1500

Farbabb. *Lessing* 1985, 86; Abb. *Prevenier*;

Blockmans 1986, 166 (Abb.128); A.C.L. Brüssel

180299 B

Der Schwur der Ratsherren gehört zu einem 22teiligen Zyklus über die Geschichte des Bistums Tournai. Die Ratsherren und der Bischof mit seinem Gefolge stehen sich vor einem Altar mit einem Retabel gegenüber. Etwas oberhalb der Seitenkanten des Retabels sind Stangen mit vorgezogenen Velen befestigt. Der Bischof erscheint in vollem Ornat mit einem Pluviale, auf dessen Zierleiste Darstellungen von sechs Aposteln gestickt sind. Stellvertretend für die anderen Ratsmitglieder schwört der erste Magistrat auf ein aufgeschlagenes Evangelium oder Missale, das eine ganzseitige Illumination des Kreuzes Christi mit Maria links und Johannes Evangelist rechts zeigt. Der Raum, in dem die Eidesleistung stattfindet, ist bis auf gewirtelte Säulen zu Seiten des Altares und Halbsäulen vor der Rückwand nicht näher gekennzeichnet. Das Retabel wird teilweise von den Bleiruten des Glasgemäldes und den Personen verdeckt. Es hat eine hochaufragende rechteckige Mittenerhöhung, die mit einem kleinen, eingezogenen Rundbogen abschließt. Seine Rahmenleiste ist zweifach zurückgestuft. Das Tafelbild zeigt vor einem vergoldeten, floralen Hintergrund im Zentrum das Kreuz Christi mit Maria und Johannes Evangelist links und rechts sowie zwei stehende Heilige in den niedrigeren Seitenabschnitten, von denen jedoch der linke fast völlig verdeckt ist. Die Personen sind in natürlichen Farben dargestellt. Das Kreuz im Zentrum ragt bis zur Spitze der Mittenerhöhung und verschwindet weitgehend hinter einer Bleirute. Maria auf seiner linken Seite wird von dem Bischofsstab verdeckt, man erkennt sie jedoch an dem über den Kopf gezogenen Umhang. Johannes auf der rechten Seite ist gut sichtbar. Er hat die Hände gefaltet und blickt hinauf zu Christus. Rechts von ihm steht ein heiliger Bischof, an dessen Krummstab ein Tuch befestigt zu sein scheint, das er mit dem Stab zusammen in der Rechten hält. Von der Person links außen ist nur links ein

Teil des Gewandes und die Hand sichtbar, in der sie einen aufgestellten, gedrehten Stab mit einem Knauf, vielleicht auch ein Schwert, hält.

Interpretation

Das Retabel bei der Eidesleistung erscheint zunächst durch seine beachtlichen Ausmaße und den gestuften Rahmen als ein Werk aus der Zeit um 1500. Auch die dargestellten Figuren lassen sich stilistisch nicht von den Personen vor dem Altar unterscheiden. Dennoch wird es durch verschiedene Elemente als eine ausgesprochen altertümliche Arbeit ausgewiesen. Florale, vergoldete Hintergründe gibt es bei altniederländischen Tafelbildern nur bis zum frühen 15. Jahrhundert, dann werden sie von natürlichen Landschaftshintergründen abgelöst.⁹⁶ Die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist zwischen Heiligen findet sich im späteren 15. Jahrhundert nur noch sehr selten und stets vor Landschaftskulisse.⁹⁷ Darüber hinaus gibt es kein Beispiel für einen ähnlichen Inhalt bei einem in der Mitte rechteckig erhöhten Retabel.⁹⁸ Auch der Umriß der Mittenerhöhung erscheint ungewöhnlich. Er scheint zwar die geschweiften Formen des 16. Jahrhunderts vorwegzunehmen, tatsächlich gibt es aber kein erhaltenes Retabel dieser Form.⁹⁹ Zusammen mit den übrigen Besonderheiten entsteht daher der Eindruck, daß der originelle Umriß ebenfalls auf die Urtümlichkeit des Retabels verweisen soll. Da es sich bei der Eidesleistung um ein historisches Ereignis der Stadt Tournai handelt, das durch die Darstellung in Erinnerung gerufen werden soll, wurde das Kreuzigungsretabel vermutlich bewußt archaisierend dargestellt, wofür weniger stilistische Details als vielmehr der Umriß, der Inhalt und die Hintergrundgestaltung herangezogen wurden. So wird deutlich, daß vorrangig ein ornamentaler Hintergrund als altertümliches Element aufgefaßt wurde, das ein Retabel aus einer vergangenen Zeit charakterisieren kann.

TBI2

Meister der *Augustinuslegende*

Die Bischofsweihe des hl. Augustinus

New York, The Metropolitan Museum of Art,

The Cloisters Collection, 61.199

132×153 cm

vermutlich Gent (Brügge?), um 1490/1500

T.5A; Abb. *Friedländer* 6.2 (1971), Supp.244

(Pl.240); Museumsneg. 180612 TF.B

Die Inthronisation des heiligen Augustinus steht im Zentrum eines vielszenigen Flügelretabels. Sie ist in einen polygonalen Raum - einen Chor oder eine Kapelle - der Spätgotik verlegt, der durch fünf zweibahnige, spitzbogige Fenster mit Glasgemälden beleuchtet wird. Das Scheitelfenster ist verdeckt, die Gemälde auf den übrigen Scheiben zeigen von links nach rechts die Verkündigung unter gotischen Steinbaldachinen, die Muttergottes und einen ihr zugewendeten Bischof unter Stoffbaldachinen, die hll. Johannes Evangelist und Baptist hinter zurückgeschlagenen Vorhängen und zwei weibliche Heilige vor Stoffbahnen. Auf den kleinen Scheiben darunter ist ein betendes Stifterpaar dargestellt. Der Bildausschnitt umfaßt den Altar mit seinem Aufsatz und die dichtgedrängte Menge der Menschen, die an der Zeremonie teilnehmen.

Der Altarblock wird vollständig von den Personen verdeckt. Vor dem Altarretabel sind allein zwei brennende Kerzen sichtbar. Es handelt sich um ein geöffnetes Flügelretabel mit rechteckiger Mittenerhöhung. Hinter seinen oberen Seitenkanten ragen zwei filigrane Metallkruzifixe hervor, deren Kreuzesbalken lilienförmig enden. Zwei Flügelpaare, annähernd quadratische für die untere Partie und kleine, hochrechteckige für die Mittenerhöhung, dienen zum Verschließen des Corpus. Der Rahmen ist einheitlich mit einer zweifachen Stufung gestaltet und vermutlich versilbert oder vergoldet. Das untere Flügelpaar und der Corpus werden von einer reichen spätgotischen Säulenarchitektur unter Sattelbögen mit Hängekämmen gerahmt; die kleinen Flügel sind von einem schlichten Rundbogen überfangen.

Über die unteren Flügel mit je zwei Szenen und den Corpus mit vermutlich je einer Szene seitlich und der erhöhten Mitte entfaltet sich ein Zyklus der Passion Christi mit der Kreuzigung im Zentrum. Die einzelnen Szenen sind ganz oder teilweise von den Personen verdeckt. Links außen ist in Ausschnitten die Ölbergsszene erkennbar: Christus in hellem Gewand betet links oben am Berge, während die Jünger im Bildvordergrund schlafen. Die Szene daneben ist nur in einem schmalen Streifen sichtbar. Die Soldaten, von denen einer einen ansatzweise gezeigten Menschen ab- oder vortreibt, deuten darauf hin, daß es sich um die Gefangennahme, die Verspottung oder das Verhör Christi durch Pilatus handelt. Der linke Abschnitt des Corpus ist fast vollständig verdeckt, der kniende Mann rechts, der mit einem Hammer in der rechten Hand ausholt, läßt jedoch erkennen, daß hier die Kreuzannagelung dargestellt ist. Die gesamte Höhe des von drei Bogen überfangenen Mittelteils wird von Christus am Kreuz eingenommen. Das Kreuz steht vor einer Landschaft, in der links hinten eine Stadtanlage auf einer Anhöhe zu sehen ist. Es ist der Moment der Ohnmacht Marias. Links unter dem Kreuz bricht sie zusammen und wird von Johannes Evangelist sanft aufgefangen. Links dahinter steht eine betende Frau - der modischen Haube nach möglicherweise Maria Magdalena. Auch auf der rechten Seite des Kreuzes befinden sich drei Personen, im Vordergrund ein trauernder Greis mit zweigeteiltem Bart, vielleicht Joseph von Arimathea. Zwei hellgekleidete Engel fangen schwebend das Blut Christi in Kelchen auf; darüber, oberhalb des Querbalkens mit dem Kreuzestitulus, scheinen Sonne und Mond, die menschliche Gesichtszüge tragen. Von der rechten Seite des Corpus ist nur ein schmaler Streifen zu sehen. Hinter der Säule, die die Hälfte dieses Abschnitts markiert, ist eine Gestalt erkennbar, so daß auf dieser Seite anscheinend nur eine Szene dargestellt ist. Erkennbar sind ein Mann mit kurzem, zweigeteiltem Bart und zwei gebeugte Frauen sowie ein Gewandabschnitt, der auf eine breit gelagerte Person schließen läßt. Vermutlich handelt es sich daher hier um die Beueinung oder die Grablegung Christi. Der rechte Flügel ist wie der linke auch in zwei Szenen eingeteilt. Die linke ist fast völlig verdeckt, die beiden nackten Beine in der linken oberen Ecke deuten jedoch an, daß hier vermutlich die Szene von Christus im Fegefeuer erscheint. Ganz rechts ist die Auferstehung dargestellt. Christus, zur Rechten von einem Engel begleitet, ist bereits zu Dreivierteln dem Sarkophag entstiegen, an dessen Längsseiten die schlafenden Wächter lehnen.

Auf den kleinen oberen Flügeln sind unter Rundbogen links Christus als Salvator Mundi und rechts Gottvater zu sehen. Beide thronen im Dreiviertelprofil zur Mitte gewendet. Christus ist barhäuptig und ohne Schuhe dargestellt, Gottvater mit der Tiara. Mit der linken Hand halten sie die Weltkugel mit dem Kreuz auf dem Knie, die Rechte haben sie erhoben, Gottvater zum Segen, Christus vielleicht zum Segen oder aber als ein Weisegestus zur Mitte nach oben, wo eine Figur der Muttergottes steht.

Die Marienfigur ist in einem zierlichen Turmretabel aufgestellt. Ein Spalt zwischen seinem Podest und dem Retabelrahmen läßt vermuten, daß es nicht unmittelbar auf dem

Retabel steht, sondern an einem rückwärtigen Halt befestigt ist. Es hat die Form eines gotischen, mit Fialen und Kriechblumen versehenen, zweigeschossigen Turmhelms auf quadratischem Grundriß. Sein schmales Podest ist mit einem zarten Maßwerkgitter versehen. Zwei eineinhalbteilige Flügel mit kielbögigem Abschluß dienen zum Verschließen der drei offenen Gehäuseseiten. Sie sind in der Höhe viergeteilt in je drei bemalte und ein abschließendes, einfarbiges Feld. Ein jedes ist von einem zarten kleeblattbögigen Hängekamm überfangen. In den schmaleren äußeren Flügeln sind je drei stehende weibliche Heilige in unterschiedlicher Kleidung, aber ohne kennzeichnende Attribute dargestellt. Die sechs Felder der inneren, breiten Flügel zeigen einen Zyklus aus dem Marienleben. Nicht alle Szenen sind eindeutig identifizierbar, da keine logische Reihenfolge erkennbar wird. Von unten links im Uhrzeigersinn nach rechts unten erscheinen: die Verkündigung an Maria, der Tempelgang Marias? (zwei Gestalten vor einer Treppen-/Altaranlage), die Heimsuchung, die Geburt Marias, die Verlobung Marias, die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph.

Die Standfigur der Muttergottes im Innern des Gehäuses ist farbig gefaßt. Sie ist fein gestaltet und über dem dunklen, vermutlich dunkelblauen Gewand mit einem hellen Umhang bekleidet, der auch den Kopf umfängt. Als Himmelskönigin trägt sie die Krone und hält mit einer grazilen Geste ein schlankes Zepter zwischen dem Zeigefinger und Daumen der rechten Hand. Das Christuskind sitzt auf ihrem linken Arm in einem langen hellen Gewand. Es hält in der linken Hand die Weltkugel und faßt mit der Rechten in den Mantelausschnitt seiner Mutter.

Interpretation

Das Flügelretabel im Bild erscheint zunächst als ein präzise wiedergegebenes, zeitgenössisches Schnitzretabel mit zwei bemalten Flügelpaaren.¹⁰⁰ Für diese Annahme spricht die architektonische Gliederung, durch die jede Szene von einer Kielbogenarkade gerahmt ist und die Andeutung einer kapellenartigen Wölbung im erhöhten Zentrum.¹⁰¹ Da der Augustinusmeister aber trotz seiner ansonsten präzisen Materialwiedergabe keinen Versuch unternimmt, die verschiedenen Techniken - Schnitzerei im Corpus, Malerei auf den Flügeln - eindeutig zu kennzeichnen, entstehen bei genauerer Betrachtung Irritationen.¹⁰² Alle Szenen erscheinen mit Ausnahme des Zentrums, in dem ein Gewölbe angedeutet ist, wenig tiefenräumlich. Bei den großen, unteren Flügeln setzt sich die architektonische Gliederung unterschiedslos fort, so daß möglicherweise auch sie geschnitzt sein könnten, während die offensichtlich bemalten, kleinen Flügel keine plastische Rahmung erhalten. Dies ist eine sehr ungewöhnliche Gestaltungsweise, für die es keine Vergleichsmöglichkeiten gibt.¹⁰³ Offensichtlich lag dem Meister wenig daran, ein bis ins Detail wirklichkeitstreu Schnitzretabel darzustellen.¹⁰⁴ Entsprechende Zyklen der Passion Christi wurden jedoch in einer Vielzahl von südniederländischen Schnitzretabeln seit etwa 1450 dargestellt.¹⁰⁵ Die Kreuzigung des Retabels im Bild ist mit jenen geschnitzten Originalen vergleichbar, die zwar zumeist weitaus mehr Figuren aufweisen, aber dieselbe Aufteilung mit der Ohnmacht Marias auf der linken und der Gruppe der Ungläubigen auf der rechten Seite aufweisen. Eher ungewöhnlich für ein Schnitzretabel der Zeit ist hingegen die Darstellung von Sonne und Mond, die sich vornehmlich in der

Tafel- und Buchmalerei des 14. Jahrhunderts findet.¹⁰⁶ Die übrigen Szenen vom Gebet im Garten Gethsemane bis zur Auferstehung sind zu weit verdeckt, als daß sie sich mit Originalen vergleichen ließen.¹⁰⁷ Ikonographisch außergewöhnlich ist die Darstellung der Kreuzannagelung, an deren Stelle bei originalen Passionsretabeln fast ausschließlich die Kreuztragung oder der Sturz unter dem Kreuz erscheinen.¹⁰⁸ Die kleinen Flügel zeigen mit einer Konstellation, die an die Szene der Intercessio erinnert¹⁰⁹ wiederum fast denselben Inhalt wie die kleinen Flügel der Passionsretabel in Geel und Strängnäs.¹¹⁰ Die Wiedergabe des szenischen Schnitzretabels mit bemalten Flügeln zeugt demnach von einiger Kenntnis zeitgenössischer Originale, zugleich enthält sie aber Details, die der Tafelmalerei entlehnt sind.¹¹¹ Sein Inhalt weist keine Besonderheiten auf und stellt auch keinen konkreten Bezug zur Person des hl. Augustinus oder dem Akt der Bischofsweihe her.¹¹²

Das bekrönende Turmretabel¹¹³ ist, abweichend von vergleichbaren Darstellungen, nicht direkt auf dem Retabel aufgestellt, sondern ist - erkennbar an einem feinen Spalt zwischen Rahmen und Sockel - an einem rückwärtigen Halt, möglicherweise einem Brett befestigt.¹¹⁴ Sein Gehäuse weist formal große Ähnlichkeiten zu den beiden bekanntesten Originalen dieses Retabeltyps auf.¹¹⁵ Ein jüngeres Element gegenüber diesen Werken aus der Zeit um 1400 ist in den kielbogigen Abschlüssen der Flügel zu sehen. Die Bildfeldgestaltung der Flügelkompartimente, von denen die äußeren schmaler sind als die inneren, ist konsequenter als bei den älteren Originalen gelöst, da in den schmalen Feldern nur Einzelfiguren von Heiligen wiedergegeben sind, während die breiteren Felder Szenen aufnehmen.¹¹⁶ Einige dieser Szenen sind erkennbar und ebenfalls für eine zeitliche Einordnung hilfreich, da die Kompositionen auf Werke von Rogier van der Weyden zurückgehen und damit frühestens auf die Zeit um 1430/40 verweisen.¹¹⁷ Im Vergleich mit dem Passionsretabel darunter wird andererseits deutlich, daß es weniger fortschrittlicher ist als dieses.¹¹⁸ Es scheint sich um zwei Werke zu handeln, die unabhängig und in einem zeitlichen Abstand voneinander entstanden, zunächst - etwa um die Jahrhundertmitte - das Turmretabel und wenige Jahrzehnte später das Passionsretabel.¹¹⁹ Für diese zeitliche Abfolge spricht auch ein inhaltliches Detail: Christus auf dem oberen linken Flügel des Passionsretabels weist auf die Figur der Muttergottes in dem bekrönenden Turmretabel, er betont somit ihre Bedeutung und stellt zugleich einen Bezug zwischen den ansonsten thematisch nur lose verbundenen Retabeln her.¹²⁰

Die Standfigur der Muttergottes ist durch ihre Ikonographie in Verbindung mit stilistischen Merkmalen als ein deutlich älteres Werk erkennbar.¹²¹ Auffallend ist die Verhaltenheit von Mutter und Kind, die ohne Blickkontakt zueinander dargestellt sind, die schlanke Silhouette und der sachte S-Schwung der in sich starren Figur, der flache, feine Faltenverlauf des über den Kopf geführten Umhangs, der über den Oberkörper horizontale Falten

legt sowie die farbige Fassung, die das dunkle Unterkleid mit dem flachanliegenden Halsausschnitt deutlich von dem hellen Umhang absetzt. Diese Merkmale sind charakteristisch für französische Madonnen aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.¹²² Das Turmretabel erscheint somit als eine Arbeit, die um 1450 entstanden sein könnte, um eine deutlich ältere Marienfigur aufzunehmen.¹²³ Eine entsprechende Konstellation ist zum einen im Original erhalten¹²⁴ und zum anderen in einer schriftlichen Quelle aus s'Hertogenbosch überliefert.¹²⁵

Zum zentralen Schmuck kommen seitlich noch zwei zierliche Metallkreuze hinzu. Ein originales Ensemble dieses Typs hat sich m.W. nicht erhalten, die inhaltliche Belanglosigkeit seiner Wiedergabe sowie weitere Darstellungen von bekrönenden Kreuzen in Bildern unterschiedlicher Herkunft bekräftigen aber, daß es entsprechende Ausstattungen tatsächlich gab.¹²⁶

TB13A

Meister der *Barbarallegende*

Die Krönung Kaiser Heinrichs II.

Nürnberg, German. Nationalmuseum, Gm 100

71×74,5 cm

Brügge, 1484?

T.5B; Farbabb. *AK Wiener Neustadt* 1966, Abb.4;

Abb. *Friedländer* 4 (1969), 64 (Pl.61)

Auf der linken Seite einer heute geteilten Tafel mit Szenen aus der Vita des hl. Heinrich II. ist die Kaiserkrönung durch Papst Benedikt VIII. dargestellt; rechts davon öffnet sich ein Kapellenraum, in dem die Schwertübergabe an den Kaiser stattfindet. Der Raum ist von Säulen flankiert, die von Figuren der hll. Adrian, Georg und Michael bekrönt werden. Die kreuzrippengewölbte Kapelle ist fast vollständig von einem Altar mit einem Retabel und einer bekrönenden Figur ausgefüllt, der auf einem hölzernen Podest steht.

Auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa mit einem schmalen, weißen Altartuch erhebt sich ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel mit einer ungegliederten, kastenartig vorkragenden Predella. Eine breite, unprofilerte Rahmenleiste umgibt die Bildtafel. Die Predella, der Rahmen und die Tafel sind einheitlich rot grundiert. Der Inhalt des Retabels ist nur ausschnittsweise zu erkennen. Man sieht das Kreuz Christi in der Mittenerhöhung, rechts davon die Rückenpartie eines langen dunklen Mantels und die hl. Barbara rechts außen, die durch den Heiligenschein, den Palmzweig in ihrer Rechten und durch den Turm rechts hinter ihr kenntlich gemacht ist.

Die Mittenerhöhung des Retabels bekrönt eine vergoldete Figur des hl. Laurentius. Sie erhebt sich auf einem polygonalen, durch Gesimse gegliederten Sockel mit einer mit Maßwerk und einem Kamm verzierten Rückwand, die ebenso hoch ist wie die Figur. Der Sockel ragt über die Bildtafel hinaus, und es ist nicht erkennbar, wie die Aufstellung gesichert ist. Der Heilige hat eine Tonsur und trägt die Kleidung eines Diakons. Unter dem rechten Arm hält er ein Buch, während er den Rost mit der Linken seitlich aufgestützt hat. Sein Kopf ist gesenkt, so daß es scheint, als blicke er direkt auf seinen Schützling zu Füßen des Altares. Deutlich zeichnet sich sein rechtes Knie über dem leicht vorgestellten Fuß in den Gewandfalten ab.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist in Form und Inhalt sehr schlicht. Unter dem Kreuzesstamm sind Maria und

Johannes Evangelist zu ergänzen, von denen nur die Rückenpartie eines dunklen Mantels rechts angedeutet ist. Ein vergleichbares Retabel, das eine rechteckige Mittenerhöhung mit der Kreuzigung, das beziehungslose Nebeneinander von Figuren und eine rote Grundierung verbindet, hat sich nicht erhalten. Dennoch weisen die einzelnen Elemente - der schlichte Rahmen und die rote Farbfassung - auf Werke aus der Zeit bis etwa 1400 hin.¹²⁷ Auch die Ikonographie bekräftigt eine frühe Datierung.¹²⁸

Anders als das Retabel stellen die plastischen Figuren in der Kapelle einen konkreten Bezug zur dargestellten Szene her. Die hll. Adrian, Georg, Michael und Laurentius, die sich in der Szene der Schwertübergabe als Standfiguren auf den Wandsäulen und dem Retabel befinden, tauchen nämlich auch in der folgenden Szene auf, wo sie leibhaftig mit Kaiser Heinrich II. gegen die Ungläubigen kämpfen.¹²⁹ Als persönlicher Patron Heinrichs hat der hl. Laurentius den prominentesten Platz auf dem Retabel.¹³⁰ Seine Darstellung vor einem maßwerkgegliederten Fond weist große Ähnlichkeit mit einer Grisailledarstellung von Rogier van der Weyden auf, die den hl. Laurentius als gemalte Steinfigur auf einem hexagonalen Sockel in einer Nische zeigt.¹³¹ Unabhängig von diesen konkreten Bezügen handelt es sich bei der Aufstellung der Figur auf dem Retabel um eine verbreitete Ausstattungsvariante altniederländischer Retabel, die jedoch vorrangig für Schnitzretabel überliefert ist.¹³²

TBr3B

Meister der *Barbaralegende*

Der Kampf Kaiser Heinrichs II. gegen die Ungläubigen

Münster, Westfäl. Landesmuseum, WKV 239

72×74,5 cm

Brügge, 1484?

Farbabb. *BK Münster 1986*, 487; Abb. *Friedländer 4 (1969)*, 63 (Pl.61)

Der rechte Teil der heute geteilten Tafel mit Szenen aus der Vita des hl. Kaisers Heinrich zeigt den Kampf des Kaisers gegen Boleslaw, in dem er von den Heiligen Georg, Adrian, Laurentius und Michael aktiv unterstützt wird. In der linken oberen Bildecke sieht man in eine kreuzrippengewölbte Kirche oder Kapelle, in der Ritter die Beichte ablegen. In ihrem Chor, vor dem rundbogigen Fenster in der Stirnwand links, steht ein Altar auf einem niedrigen Podest. Der Altarblock ist mit Brokat verkleidet und mit einem Tuch bedeckt. Auf der Mensa erhebt sich ein zu zwei Dritteln sichtbares Retabel mit einer bekrönenden Figur in einem Baldachingehäuse. Der Altar wird von Velen begrenzt, deren Stangen, bekrönt von einem Pinienzapfen, an den seitlichen Oberkanten des Retabels befestigt sind.

Das in der Mitte rechteckig erhöhte Schnitzretabel ist komplett vergoldet. Seine niedrigeren Seitenabschnitte werden von schmalen Maßwerkfriesen aus einer Reihe von Vierpässen bekrönt, über denen in der Mitte jeweils ein zierliches Metallkreuz hervorragt; vom linken Kreuz ist nur der kleblattförmige Abschluß des rechten Balkenendes zu sehen. Das Retabel erhebt sich auf einer schmalen, tiefgekehnten Predella und wird von einer breiten, einfach nach innen zurückgestuften Rahmenleiste umgeben. Eine Rundbogenarkatur von jeweils zwei Bögen in den Seitenteilen und einem Sattelbogen im Mittelteil gliedern den Corpus; auf der lin-

ken Seite ist nur der Ansatz des inneren Bogens zu sehen. Das erhöhte Zentrum zeigt den Kalvarienberg. Schräg zum zentralen Kreuz Christi stehen die Kreuze der beiden Schächer. Vorne links ist Maria in den Armen von Johannes Evangelist ohnmächtig niedergesunken, rechts lenkt der gute Hauptmann den Blick seines Begleiters hinauf zu Christus. Über dem Kreuz scheinen Sonne und Mond. Unter den Arkaden der seitlichen Abschnitte befindet sich je eine stehende Figur. In den beiden inneren Feldern ist jeweils ein Drachenkämpfer dargestellt, vermutlich der hl. Georg mit Rüstung und Helm links, der hl. Michael mit langen Haaren, einem spitzen Hütchen rechts. Außen rechts erscheint die heilige Barbara mit einem langen Kleid und der Märtyrerpalm in der Rechten. Der nur etwa hüfthohe, schlanke Turm rechts verschwindet fast vollständig hinter ihrem Gewand.

Auf dem erhöhten Mittelteil des Retabels steht ein offenes, komplett vergoldetes Baldachingehäuse, das dieselbe Breite hat wie die Mittenerhöhung des Retabels. Vier schlanke Stützen tragen einen mit Fialen und Kriechblumen geschmückten Turmhelm. Unter seiner kielbogigen Rahmung ist eine farbig gefaßte Figur der Muttergottes eingestellt. Sie trägt auf den lang herabfließenden Haaren eine Krone, und in der Rechten hält sie ein schlankes Zepter. Ihr voluminöser Mantel zeichnet leicht das rechte Knie nach und verstärkt mit einer breit ausladenden Stoffbahn von links unten nach rechts oben zur Hüfte den sachten S-Schwung der Figur. Das Kind, das auf Marias linker Hand sitzt, wendet sich aus dem Profil mit dem Gesicht zum Betrachter hin. In seiner rechten Hand hält es den Apfel.

Interpretation

Das Schnitzretabel im Bild entspricht einem weitverbreiteten südniederländischen Typ des frühen 15. Jahrhunderts, der durch die rechteckige Mittenerhöhung, die Binnengliederung durch Arkaden und die Darstellung von Figuren seitlich der zentralen Kreuzigung gekennzeichnet ist.¹³³ Zur Zeit der Entstehung des Bildes (1484?) war dieser Retabeltyp im Original jedoch bereits durch Schnitzretabel mit ausschließlich szenischen Darstellungen seitlich der Kreuzigung abgelöst.¹³⁴ Dennoch wiederholt der Meister hier kein beliebiges Schema, sondern verleiht seinem Retabel durch die Präzisierung der Figuren und die Hinzufügung von Details ein individuelles Aussehen. So ist die Darstellung von Retabeln mit einem zentralen Kalvarienberg, der außer Maria und Johannes Evangelist noch weitere Personen und die Kreuze beider Schächer zeigt, ausgesprochen selten. Im Original sind hingegen zahlreiche Szenen dieser Art überliefert.¹³⁵ Sonne und Mond hingegen werden bei den geschnitzten Kalvarienbergen nur selten wiedergegeben.¹³⁶ Die beiden hll. Drachenkämpfer Georg und Michael stehen in konkretem Bezug zur Legende Kaiser Heinrichs, da sie leibhaftig an seinem Kampf gegen die Heiden teilgenommen haben sollen.¹³⁷ Die hl. Barbara schließlich wird an gleicher Stelle auch im bemalten Retabel der vorhergehenden Szene dargestellt, ein bildimmanenter Bezug ist dennoch nicht ersichtlich.¹³⁸

Ungewöhnlich und bemerkenswert ist der bekrönende Schmuck des Retabels.¹³⁹ Das filigrane Baldachingehäuse mit der farbig gefaßten Figur der Muttergottes repräsentiert eine Variante zur Präsentation von Figurenschmuck auf Retabeln, die sich im Original kaum erhalten hat.¹⁴⁰ Vom Abendmahlsretabel

des Dirk Bouts in Löwen ist jedoch gleichfalls überliefert, daß es 1478 von einem heute verlorenen Baldachingehäuse mit „durchbrochenem Turmhelm“ bekrönt wurde, das eine Marienfigur enthielt.¹⁴¹ Auch die bekrönenden Maßwerkfriese auf der Rahmung stellen ein Detail dar, das im Original ebenso wie in weiteren Darstellungen nur selten überliefert ist.¹⁴² Wiederum bietet das Abendmahlsretabel von Dirk Bouts einen zeitgenössischen Beleg, da es 1470 von Hendrik van Henegauwe aus Mecheln mit Ornamentwerk aus gegossenem Kupfer versehen wurde.¹⁴³ Die beiden Kreuze schließlich, die die Seitenabschnitte bekrönen, werden ähnlich auch in anderen Bildern wiedergegeben. Da diese unterschiedlicher Provenienz und unabhängig voneinander entstanden sind, besteht wenig Zweifel daran, daß Retabel auch im Original entsprechend ausgestattet wurden.¹⁴⁴

TBI4

Meister der *Baroncelliporraits*

Die hl. Katharina v. Bologna mit drei Stiftern
London, Courtauld Institute of Art, 249
91×65 cm
Brügge, um 1475
T.6A; Abb. *Friedländer 6.1 (1971), 138 (Pl.149)*;
Museumsneg. B58/930, B59/932

Die hl. Katharina v. Bologna wird von einem knienden Mann zu ihrer Linken und zwei knienden Frauen zu ihrer Rechten in einer Loggia angebetet. Rechts im Hintergrund öffnet sich der Blick in eine ausschnittsweise sichtbare, tonnengewölbte Kirche. Eine etwa zwei Drittel hohe, glatte Mauer teilt als Lettner den Chorbereich mit Spitzbogenfenstern ab. In sie ist links eine Fenestella eingeschnitten, durch die man das Gesicht des wundersam erhaltenen Leichnams der hl. Katharina v. Bologna erblickt. Daneben steht ein Altar mit seitlichen Velen und einem Retabel, von dem nur der linke Abschnitt bis etwa zur Mitte sichtbar ist. Die Velumstange ist etwas unterhalb der oberen Abschlußkante des Retabels in der Mauer befestigt. An ihrer Endung trägt sie ein Wappen. Das in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel ist ebenso breit wie die Altarmensa. Sein linker Abschnitt ist durch Leisten zweigeteilt und ebenso vom Zentrum abgetrennt wie die etwa ein Drittel hohe Mittenerhöhung. Eine unprofilerte, rotgefaßte Rahmenleiste umfaßt die gesamte Tafel. Die einzelnen Bildtafeln sind einheitlich mit einem Hintergrund aus roten Rauten auf goldenem Grund gestaltet. Auf den beiden seitlichen Feldern ist je eine stehende Person mit Bart und langem Gewand zu sehen. Beide halten ein Buch in der mit dem Umhang verhüllten Linken. Nur der hl. Jacobus links ist durch den Pilgerhut eindeutig charakterisiert. Der andere hält vielleicht ein Messer in der Rechten und könnte daher den hl. Bartholomäus darstellen. Vom mittleren Feld unten ist nur ein schmaler Abschnitt mit einer weiteren Personendarstellung sichtbar. Im entsprechenden Abschnitt des oberen Feldes ist die gebeugte Rückenpartie eines Engels oder Diakons in weißem Gewand erkennbar.

Interpretation

Das verhältnismäßig schlichte Retabel¹⁴⁵ auf dem Lettneraltar der Kirche weist verschiedene Elemente auf, die es als ein Werk kennzeichnen, das im Original spätestens im frühen 15. Jahrhunderts entstanden wäre. Hierzu zählen hauptsächlich die rote Rahmenfassung, der vergoldete und rautierte Hintergrund

sowie die einfache Reihung von Figuren.¹⁴⁶ Ohne Vergleichsmöglichkeit ist die Form der Tafel, die mittenerhöht, aber in einzelne, durch Leisten getrennte Felder eingeteilt ist, ohne daß es sich um Flügel handelte.¹⁴⁷ Der Inhalt des Retabels ist nur ausschnittsweise sichtbar und auch nicht sehr detailliert wiedergegeben, da er im Bildkontext keine weitergehende Bedeutung übernimmt. Möglicherweise flankieren die Apostel gemeinsam mit der Engels(?)figur oben eine zentrale Kreuzigung.¹⁴⁸

TBI5

Jan de Beer

Das Wunder vom Blühenden Stab
Birmingham, University, The Barber Institute of
Fine Arts, B 150
137×137 cm
Antwerpen, zw. 1518-36
Abb. *Friedländer II (1974), 15 (Pl.14)*

Der Tempel, an dessen Altar links im Vordergrund Josephs Stab erblüht, ist in Formen der Spätgotik dargestellt. Rechts im Hintergrund teilt ein zur Hälfte sichtbarer Lettner einen hochaufragenden, chorförmigen Bereich mit einer Orgelempore ab. Er ist reich mit alttestamentlichen Skulpturen aus hellem Stein - Sibyllen und Propheten - geschmückt, die sich deutlich vor dem dunkleren Grau des Lettners abzeichnen. Dieser ist vermutlich in zwei rundbogigen Nischen seitlich des zentralen Durchgangs gegliedert, von denen jedoch nur die linke Nische mit ihrer Altarausstattung und der angeschnittene Durchgang zu sehen sind.

Der Altar links vorne wird seitlich von grünen Velen begrenzt und von einem spitzen Baldachin aus rotem Stoff überfangen. Auf seiner Mensa erhebt sich hinter zwei Kerzenleuchtern ein mächtiger Aufbau aus einem rechteckigen, steinernen Schrein zwischen vergoldeten Gesimsen, bekrönt von einer goldfarbenen Kuppel, die von einer bauchigen und gewirbelten Säule rechts flankiert wird; ihr Pendant links ist verdeckt. Der steinerne Schrein ist von einem feinen, gebogenen Fries eingefasst und im Zentrum durch ein filigranes Metallgitter geöffnet. Die bekrönende, sechseckige Kuppel setzt auf dem vergoldeten Kranzgesims auf, das mit einer angedeuteten Inschrift versehen ist. Reliefs zieren ihre Außenflächen - erkennbar sind frontal Abrahams Opfer und auf der angeschnittenen Fläche links davon Moses und die Eherne Schlange.

Das Retabel in der Lettnerische ist nur teilweise sichtbar. Es hat einen sanft geschwungenen, zur Mitte ansteigenden Umriss. Ein schmaler, unprofilierter Rahmen umgibt die einteilige Bildtafel. Vor einem roten Hintergrund sind drei Figuren dargestellt, die auf einem schmalen, zum Zentrum hin sacht ansteigenden Erdboden stehen. Hier ist Moses mit dem flammgehörnten Haupt und den Gesetzstafeln in der Linken zu erkennen. Er wird von zwei männlichen Gestalten flankiert, die ihm in Redegesten zugewendet, aber nicht näher charakterisiert sind. An der Wand hinter dem Retabel sind direkt oberhalb von dessen Zentrum und linker Seitenkante Konsolen mit Standfiguren in offenen Baldachinen angebracht. Sie sind im gleichen hellen Stein wiedergegeben wie die Skulpturen an der Außenseite des Lettners auch. Beide stellen bärtige Propheten mit phantastischen Kopfbedeckungen und Schriftbändern dar.

Interpretation

Das Bild von Jan de Beer¹⁴⁹ zeigt den Tempel in eigenständiger Adaption einer spätgotischen Kirche mit Lettner und Hochchor.¹⁵⁰ Die Altäre sind in Analogie zu zeitgenössischen Anlagen mit Velen und

Figureschmuck ausgestattet. Die Altaraufsätze und der komplette figurliche Schmuck werden hingegen dazu verwendet, den Bau in einen jüdischen Sakralraum zu verwandeln. Der steinerne Schrein auf dem Altar links vorne ist von vergoldeten Gesimsen gefaßt und scheint daher trotz seines vergleichsweise einfachen Materials von Bedeutung zu sein. Vermutlich soll es sich um die Bundeslade handeln, die nach Art eines christlichen Reliquiars oder Tabernakelgehäuses mit einem Sichtgitter versehen ist.¹⁵¹ Die kleine vergoldete Metallkuppel gibt ihm einen fremdartigen und zugleich kostbaren Charakter. Sie ist mit Reliefs verziert, die typologische Szenen zur Kreuzigung Christi - Abrahams Opfer sowie Moses und die Eherne Schlange - zeigen und auf diese Weise stellvertretend für Kreuzigungsdarstellungen auf christlichen Altargeräten und Retabeln stehen.

Das Retabel in der Lettnerische ähnelt jenen in Darstellungen von christlichen Kirchenräumen. Es ist Teil einer kompletten Nischenausstattung, denn es wird von Figuren auf Wandkonsolen bekrönt, die der Befestigung und dem Material nach zum Lettner gehören, in der Höhe ihrer Anbringung aber zugleich dem Umriß des Retabels folgen.¹⁵² Die geschweifte Umrißlinie des Retabels wurde vielfach bei Tafelbildern des frühen 16. Jahrhunderts verwendet.¹⁵³ Somit bestehen weder bei der Art der Aufstellung noch formal Unterschiede zu Werken in christlichen Kirchen. Die Charakterisierung als *jüdisches Retabel* erfolgt vorrangig durch den Inhalt, da an Stelle Christi sein alttestamentlicher Vorgänger Moses erscheint.¹⁵⁴ Entscheidend ist darüber hinaus der rote Hintergrund, der das Mosesretabel als ein überaus alttümliches Element eindeutig einer vergangenen Zeit zuweist.¹⁵⁵ Das Bild von Jan de Beer birgt demnach ein originelles Beispiel für die Darstellung eines *jüdischen Retabels*, indem eine zeitgenössische Umriß- und Aufstellungsform mit einer seit gut hundert Jahren veralteten Hintergrundgestaltung und einem alttestamentlichen Inhalt verbunden wird.

TB16

Jean Bellegambe

Die Gregorsmesse

Warschau, Muzeum Narodowe

130×40 cm

Valenciennes, um 1495

Abb. Paul Wescher: *Oeuvres inconnues de Jean Bellegambe*. In: *Gazette des Beaux Arts* 64.Jg., 6^{eme} pér., Tome 8 (1932), 220 (Fig.3)

Auf dem schmalen Flügelbild ist im Bildvordergrund rechts ausschnittsweise der Altar zu sehen, an dem der hl. Papst Gregor die Messe feiert. Auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa erhebt sich ein kielbogiges Retabel. Sein vermutlich vergoldeter Rahmen ist profiliert und mit einem Krabbenkamm versehen. Er faßt ein einteiliges Tafelbild ein, das den Schmerzensmann auf dem Sarkophag sitzend zeigt, umgeben von den Leidenswerkzeugen. Gemäß der Legende, nach der Christus dem hl. Gregor während der Messe leibhaftig erschien, verlebendigt sich seine Darstellung und überschreitet den Rahmen des Bildes.

Interpretation

Das Altarbild im Bild ist zeitgenössisch gestaltet. Dies wird am kielbogigen Umriß deutlich, der die Form des gesamten Retabels im Kleinen wiederholt¹⁵⁶, aber auch am bekrönenden Krabbenkamm, der typisch ist für Werke der Zeit.¹⁵⁷ Sein Inhalt - der Schmerzensmann zwischen den Arma Christi - ist m.W. in keinem altniederländischen Original überliefert, zahlreiche vergleichbare deutsche Beispiele des späten 14. bis frühen 16. Jahrhunderts weisen aber indirekt darauf hin, daß es entsprechende Tafeln vielleicht auch im Bereich der alten Niederlande gab.¹⁵⁸ Das Bild des Schmerzensmannes ist der wesentliche Bestandteil der Hauptszene, da es zum Leben erwacht und so die Vision des hl. Gregor illustriert.¹⁵⁹

TB17

Hieronymus Bosch

Die Gregorsmesse

Madrid, Museo del Prado, 2048

138×72 cm

s' Hertogenbosch, um 1510

Abb. *Friedländer 5* (1969), 68 (Pl.47); Farbabb.

Roger H. Marijnissen: *Hieronymus Bosch - Das vollständige Werk*. Weinheim 1988, 236.

Die Gregorsmesse erscheint en Grisaille auf den Außenflügeln eines Epiphaniaretabels. Der Bildausschnitt ist auf den mächtigen Altar mit seinem Aufsatz begrenzt, um den sich proportional unverhältnismäßig kleine Personen scharren, im Vordergrund Papst Gregor, seitlich zwei farblich hervorgehobene Laien. Auch die Gerätschaften auf der Altarmensa - ein aufgeschlagenes Missale auf einem Buchständer, ein Kelch, eine Kußtafel, zwei Kännchen und zwei Kerzenleuchter - sind unverhältnismäßig klein.

Hinter ihnen erhebt sich ein großer Sarkophag, der nach oben breiter und tiefer wird. Stangen mit vorgezogenen Velen ragen über seinen oberen Seitenkanten hervor. Im Zentrum des Sarkophages steht der Schmerzensmann mit überkreuzten Händen und der Dornenkrone auf dem Haupt. Er wird von einer rundbogigen Tafel hinterfangen, die etwas schmaler ist als der Sarkophag und von zwei Rahmungen eingefasst wird. Die Tafel ist einfarbig, während in ihrem ersten Rahmen, einem zwischen zwei unprofilierten Leisten gefaßten Bogen, neun lobpreisende und adorierende Engel in langen Gewändern schweben, die von Licht erstrahlen. Der äußere Rahmen reicht über die Altaranlage hinaus und gipfelt in einer unregelmäßigen Erhebung - dem Hügel Golgatha. In ihm ist in dunkleren Grisailleszenen ein detailreicher Passionszyklus dargestellt. Die Szenen verlaufen in vier Ebenen von links nach rechts und von unten nach oben: Christus am Ölberg, die Gefangennahme, Christus vor Pilatus, die Geißelung, die Dornenkrönung, die Kreuztragung und darüber, auf der felsigen Erhöhung, die Kreuzigung. Von der Dornenkrönung an überschreiten die Darstellungen den vorgegebenen Rahmen und reichen - scheinbar zum Leben erwacht - in den Raum hinein. Sie sind voller Dramatik, und vornehmlich auf dem belebten Hügel begleiten eine Vielzahl von Nebenszenen die Hauptereignisse: Am Kreuzweg kniet Veronika mit dem Schweiß Tuch, auf dem sich bereits das Antlitz Christi abgezeichnet hat, man sieht die Vorbereitungen für die Hinrichtung der beiden Schächer. Auf der linken Seite wird der reuige Schächer gekreuzigt und von einem durchlichteten Engel erwartet, während auf der rechten Seite das Kreuz des uneinsichtigen Schächers herangetragen wird und der Baum hervorragt, an dem sich Judas erhängt hat. Mit seiner verdammten Seele, die die Gestalt eines nackten, auf

gespießten Menschen hat, fliegt ein Teufel davon; Raben umschweben die düstere Szenerie.

Interpretation

Der Altaraufsatz in der Gregorsmesse ist bereits wegen seiner enormen Größe ungewöhnlich. Er besteht aus einem mächtigen Sarkophag vor einer rundbogigen Tafel. Entsprechende Ensembles werden in zahlreichen Darstellungen der Gregorsmesse wiedergegeben.¹⁶⁰ Dieser Typus rührt von der Legende her, derzufolge Papst Gregor seine Vision in der Krypta von Santa Croce erfuhr, in der eine byzantische Ikone verehrt wurde, die den im Grab aufgerichteten Christus zeigte.¹⁶¹ Ihre Darstellungen sollen demnach suggerieren, daß es sich um eine geschnitzte Figur des im Grabe stehenden Schmerzensmannes handele, die zum Leben erwache.¹⁶² Ein entsprechendes altniederländisches Original ist m.W. nicht mehr überliefert, was jedoch kein Beleg dafür sein kann, daß es diese Figuren nicht wirklich gab. Möglicherweise werden mit diesem Bildtypus aber auch Erinnerungen an Schnitzfiguren aus dem 13./14.Jh. tradiert, wie sie etwa in der Figur des auferstehenden Christus von ca. 1290 im Kloster Wienhausen original erhalten ist.¹⁶³ Auf die weitere Verbreitung solcher Schnitzfiguren als Altaraufsatz läßt eine englische Miniatur der Sonntagsprozession für die Segnung des Weihwassers schließen, in der ein geschnitzter Schmerzensmann im Sarkophag entsprechend dargestellt ist, ohne daß es sich um die Wiedergabe der Gregorsmesse handelte.¹⁶⁴

Der Sarkophag wird von einer rundbogigen Tafel hinterfangen, die an ein Retabel erinnert. Die gemeinsame Darstellung von Sarkophag und Retabel ist in altniederländischen Darstellungen der Gregorsmesse eher ungewöhnlich.¹⁶⁵ Zugleich entbehrt die Tafel originaler Vergleichsmöglichkeiten, da sich kein Retabel erhalten hat, das ein einfarbiges Zentrum oder eine ähnliche Rahmung mit Darstellungen schwebender Engel aufwies.¹⁶⁶ Diese werden von einem weiteren Bogen mit Passionsszenen umgeben.¹⁶⁷ Eine solche Komposition scheint zunächst vergleichbar mit Retabeln, die von einer portalähnlichen, szenischen Rahmung umgeben sind.¹⁶⁸ Hier jedoch imitiert die Rahmung offensichtlich kein Schnitzwerk. Ähnliche Grisailleszenarien finden sich vielmehr noch in anderen Werken aus dem Oeuvre von Bosch, vergleichbar etwa auf der Rückseite der Tafel mit Johannes auf Patmos¹⁶⁹: Vor dunklem Hintergrund erscheint ein Grisaille eine Scheibe mit dem Pelikan als Christussymbol im Zentrum. Diese Darstellung ist von einem Rahmen umgeben, der wie bei dem Altaraufsatz im Bild Szenen aus der Passion mit der Kreuzigung im Zenit zeigt.¹⁷⁰ Im Unterschied zu allen genannten, auch Boschs eigenen Werken jedoch erhält die Rahmung in der vorliegenden Gregorsmesse buchstäblich eine andere Dimension, da die Szenen auf der Spitze die Grenzen der Rahmung überschreiten und von scheinbar belebten Figuren erfüllt sind. Hierdurch erhält sie einen irrealen Charakter, der keinen Vergleich mit originalen Retabeln erlaubt.¹⁷¹ Bosch bezieht sich

hier vielmehr auf die Buchmalerei, denn er verwendet ein Schema, das auf den Meister der Maria v. Burgund zurückgeht. Suzanne Sulzberger, die sich bereits mit dieser Darstellungsform auseinandersetzt, spricht von einer „bordure historiée“ und leitet sie von Rahmungen im „inverted window-aspect“ in der Buchmalerei von etwa 1480/90 ab.¹⁷² Ein frühes Vergleichsbeispiel hierfür bietet ein Einzelblatt der Gregorsmesse.¹⁷³ Es zeigt die Erscheinung des Schmerzensmannes in einem niedrigen Sarkophag auf dem Altar, umgeben von einer Grisaillegloriole voller Köpfe von Soldaten, Pharisäern und Freunden Christi. Eine zeitgleiche und zugleich die direkteste Parallele findet die Darstellung Boschs jedoch im Werk des Meisters des älteren Gebetbuches Maximilians I., denn einige seiner Miniaturen sind von Rahmungen eingefasst, die mit belebten Szenarien ein Grisaille gestaltet sind und wie im Bild der Gregorsmesse auch in einem veritablen Hügel oberhalb des eigentlichen Bildzentrums gipfeln.¹⁷⁴

Der Altaraufsatz im Bild erweist sich somit als eine phantasievolle und dramatische Erfindung Boschs, die in der Darstellung des Schmerzensmannes vielleicht Erinnerungen an Schnitzgruppen bewahrt. Die Tafel hingegen weist keinen Bezug zu originalen Retabeln auf. Sie übernimmt vielmehr Trompe-l’Oeil-Effekte aus Miniaturen und offenbart so zweifelsfrei Boschs Vertrautheit mit der zeitgenössischen Buchmalerei. Die Nähe zu Miniaturen des Meisters des älteren Gebetbuches Maximilians I. erscheint sogar so groß, daß eine direkte Bekanntheit nicht auszuschließen ist.

TBr18

Brügge, nach 1550

Marias Tempelgang

Chatsworth, Devonshire Collections, 499

102x109 cm

T.6B; Abb. Ad. Duclos: Bruges - Histoire et souvenirs. Brügge 1910, 321; Courtauld Inst. Neg. B75/883

Der Tempelgang Marias wird im Chor einer spätgotischen Kirche dargestellt. Anna und Joachim befinden sich in Begleitung einer jungen Frau im Gang zwischen dem Chorstühl. Seine Bänke sind besetzt mit den portraithaft wiedergegebenen und zeitgenössisch gekleideten Mitgliedern der Bruderschaft vom Tempelgang Marias - fünfzehn Männer und fünf Frauen. Der Altar steht in einem abgeschrankten Bezirk mit zwei Altarsäulen, die stehende Engelsfiguren mit Kerzenleuchtern tragen. Um die Säulen ist eine rote Stoffbahn gespannt, von der zum Altar hin Velen herabhängen. Auf der Altarmensa erhebt sich ein mächtiges Flügelretabel, das in der Innenansicht komplett bemalt ist. Es setzt auf einer querrechteckigen Predella mit Flügeln an. Seine Mitteltafel ist annähernd quadratisch. Ihr vergoldeter und außen schwarz begrenzter Rahmen ist reich profiliert mit feinen Wulsten und einer breiten Kehle. Die Innenansicht des Retabels ist in insgesamt sechs Bildfelder eingeteilt, von denen die beiden auf den Predellenflügeln nur ausschnittweise zu sehen sind. Sie zeigen alttestamentliche Szenen, die jedoch nicht zweifelsfrei zu identifizieren sind. Im Zentrum der großen Mitteltafel ist die Bundeslade erkennbar. Der goldene Schrein wird von einem giebelähnlichen Aufsatz bekrönt, an dessen Ecken vermutlich Löwen thronen. Rechts vor ihm steht in einem roten Gewand Moses. Er ist zu einem Mann

mit einer goldenen, mitraähnlichen Kopfbedeckung, vermutlich Aaron, gewendet und weist auf die Lade. Auf der linken Seite befindet sich ein weiterer Mann mit rotem Turban und gelben Gewand. Weitere Personen scheinen sich in einiger Distanz links im Hintergrund zu befinden. Der linke Flügel zeigt in der rechten unteren Bildecke einen greisen Mann mit weißen Haaren und einem langen Bart, der in ein rotes Gewand gekleidet ist. Von links beugt sich eine Person, vermutlich ein Engel zu ihm herab. Offensichtlich überbringt er dem Greis eine Botschaft oder einen stabähnlichen Gegenstand. Der rechte Flügel zeigt vermutlich Gideon mit dem Vlies. Er trägt einen Waffenrock, hat das rechte Bein aufgestützt und blickt betend gen Himmel. In der rechten Ecke der Predella ist die Begegnung zweier Männer zu erkennen, die sich begrüßen, vielleicht auch umarmen. Der größte Teil der Szene links ist von einer nicht erkennbaren, wirren Masse beherrscht, die an den Untergang des Ägyptischen Heeres im Roten Meer erinnert. Auf dem linken Flügel ist im rechten Abschnitt ein kniender Mann zu sehen, dem Gottvater erscheint und die Arme entgegenstreckt. Vermutlich handelt es sich um Moses vor dem Brennenden Dornbusch. Das Bild auf dem rechten Flügel ist fast vollständig verdeckt.

Interpretation

Das Bild¹⁷⁵ ist in der Forschung leider weitgehend unbekannt, obwohl es nicht nur ein frühes Beispiel eines Gruppenportraits enthält, sondern auch die seltene Darstellung einer kollektiven Vision.¹⁷⁶ Die Zeitgenossen sind in in einer Kirche wiedergegeben, die mit Sint-Jacobus in Brügge identifiziert wird.¹⁷⁷ In diesem Ambiente wird der Tempelgang Marias dargestellt, als handele es sich um eine Vision der anwesenden Bruderschaft.¹⁷⁸ Während die Architektur unverändert und in ausgeprägter Detailfreude wiedergegeben wird und auch die Ikonographie der meisten Ausstattungsstücke - Chorgestühl, Altarsäulen und Tabernakelturm - christlich bleibt¹⁷⁹, wird allein das Hochaltarretabel dem jüdischen Ambiente angepaßt, indem es alttestamentliche Szenen erhält.¹⁸⁰ Ihre Deutung kann auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes des Gemäldes nur vage erfolgen. Vermutlich handelt es sich um Szenen, die typologisch auf Maria und ihre Jungfräulichkeit verweisen. Hierfür sprechen die Darstellungen Gideons auf dem rechten oberen Flügel und Moses vor dem Brennenden Dornbusch auf dem linken Predellenflügel. Auch die Bundeslade kann in Typologie zur Verkündigung, Darbringung und Beschneidung betrachtet werden.¹⁸¹

Das Retabel ist durch sein Format, die Profilierung und Farbfassung des Rahmens, durch den Umriß, die Art der Figurendarstellung und die Ausstattung mit Flügeln auch an der Predella als ein zeitgenössisches Werk erkennbar, dem im Umfang der Ausstattung und Bemalung keine andere der hier vorliegenden Retabeldarstellungen verglichen werden kann.¹⁸² Es stellt sich daher die Frage, ob es in der Sint-Jacobus-Kirche zu Brügge nicht tatsächlich ein entsprechendes Original gab, dessen Szenen für das vorliegende Bild typologisch ersetzt wurden, leider fehlen jedoch in Folge des Bildersturms von 1580 weitere Anhaltspunkte.¹⁸³

Brüssel, Ende d. 15. Jhs.

Die Gregorsmesse

Wetteren (Ostflandern), Sint-Gertrudis-Kirche

148×127,5 cm

T.7A; Abb. *Vandemeulebroecke 1981*, Pl. I, 5; A.C.L.

Brüssel 2555500 M

Im Hochchor einer spätgotischen Kirche feiert der hl. Gregor die Messe im Kreise von kirchlichen Würdenträgern und Laien. Im Zentrum steht ein Altar, über dem die Vision des Schmerzensmannes in einer hellen Gloriole und umgeben von Engeln mit den Leidenswerkzeugen erscheint. Ein flügelloses, weitgehend vergoldetes Schnitzretabel erhebt sich auf der rückwärtigen Oberkante des Altarblocks. Es ist ebenso breit wie die Mensa und seitlich von Velen begrenzt. Sein oberer Abschnitt ist von der Erscheinung Christi verdeckt, so daß seine Umrißform nicht erkennbar ist. Es setzt ohne Predella an und ist von einem Rahmen umgeben, der unten schmal, an den Seiten hingegen breit bemessen ist mit einer tiefen Kehle zwischen Wülsten. Das Retabel zeigt großfigurig die Szene der Kreuzabnahme: Auf der rechten Seite sinkt Maria ohnmächtig nieder; sie wird von Johannes Evangelist links und rechts von ihrer Schwester aufgefangen, die sie unter den Achseln stützen. Die Leiter zum Kreuz führt diagonal im Hintergrund des rechten Bilddrittels nach links oben. Rechts von der Leiter ist eine weibliche Person bis zu den Schultern sichtbar, die Maria in einer gebückten Haltung zu Hilfe eilen möchte. Die Farbfassung besteht aus einer differenzierten Vergoldung, aus der sich die natürlich wiedergegebenen Inkarnate abheben.

Interpretation

Einszenige Schnitzretabel¹⁸⁴ bilden innerhalb der florierenden Retabelproduktion um 1500 die Ausnahme.¹⁸⁵ Dennoch bietet es gute Anhaltspunkte, um mit Originalen verglichen werden zu können.¹⁸⁶ Es steht auf dem Hochaltar und verfügt daher über große Ausmaße, die es etwa in die Nähe des Antwerpener Grablegungsretabels von 1511 rücken.¹⁸⁷ Diesem gegenüber ist das Retabel im Bild zwar sparsamer gestaltet, doch weisen beide Retabel die gleiche bewegte, großfigurige Personenwiedergabe auf. Weitere großfigurige Schnitzgruppen, die auf die Wirklichkeitsnähe des Retabels im Bild hindeuten, etwa die *Arenberg-Beweinung* Brüsseler Herkunft, sind nur fragmentarisch erhalten.¹⁸⁸ Die Beweinungsszene und die vorliegende Kreuzabnahme leiten sich gleichermaßen vom Gemälde der Kreuzabnahme von Rogier van der Weyden ab.¹⁸⁹ Dieses großformatige Gemälde, das seinerseits ein fiktives Schnitzretabel imitiert, wurde in zahlreichen Bildern und Schnitzreliefs, ausschnittweise oder auch komplett kopiert.¹⁹⁰ Unter den geschnitzten Originalen ist neben der erwähnten Brüsseler *Arenberg-Beweinung* eine kleinere, vermutlich ebenfalls Brüsseler Gruppe der Ohnmacht Marias gut vergleichbar.¹⁹¹ Die Darstellung im Bild steht diesem kleinen Schnitzfragment durch die runderen Formen, die jugendlicheren Züge und die entspanntere Haltung Marias näher als der Kreuzabnahme Rogiers, was auch der zeitlich fortgeschritteneren Stellung der Werke entspricht.¹⁹² Zahlreiche kompositionell vergleichbare, aber ungleich kleinere Darstellungen der Ohnmacht Marias finden sich außerdem in fast allen geschnitz-

ten Passionsretabeln Brüsseler und Antwerpener Herkunft.¹⁹³ In diesen kleinen geschnitzten Szenen findet sich bisweilen auch die Frau, die Maria zu Hilfe eilt, so wie sie auch im Kreuzabnahmeretabel im Bild erscheint, nicht aber in der Darstellung Rogiers.¹⁹⁴

Die Stellung des Retabels im Bild läßt sich somit relativ genau bestimmen: es leitet sich thematisch und kompositionell direkt von Rogiers Kreuzabnahme von 1434/35 ab und übersetzt dessen Wiedergabe eines fiktiven Schnitzretabels somit im Bild in sein vermeintlich originales Medium zurück. Durch die Hinzufügung der herbeieilenden Frau sowie stilistische Varianten weist es jedoch gegenüber dem etwa 50 Jahre älteren Vorbild Veränderungen auf, die der Entstehungszeit des Bildes gegen Ende des 15. Jahrhunderts entsprechen. Vermutlich handelt es sich nicht um die getreue Kopie eines bestimmten Schnitzretabels, da es im Bild einzig als Folie für die Erscheinung Christi dient und daher auch nur ausschnittsweise wiedergegeben wird.¹⁹⁵ Durch die erhaltenen großfigurigen Originale ähnlicher Brabanter Schnitzgruppen und die vielen Kopien von Rogiers Gemälde in der Malerei und in der Schnitzkunst, die die Geläufigkeit der Darstellung bestätigen, wird jedoch belegt, daß es ein entsprechendes Schnitzretabel tatsächlich gegeben haben könnte. Das Bild liefert demnach eines der seltenen Beispiele für die Darstellung eines Retabels, mit dem ein berühmtes altniederländisches Kunstwerk zumindest mittelbar zitiert wird.¹⁹⁶

TB20

Jan van der *Cautheren*

Die Inventio, Translatio und die Wunder des hl. Stephanus

Korbeek-Dijle, Sint-Bartholomäus-Kirche
Löwen, 1522

Abb. *AK Löwen 1971*, LB/38; LS/17; A.C.L.
Brüssel 190030 B/190036 B

Die Wundertaten des hl. Stephanus

Die Außenansicht des Polyptichons zeigt sechs Szenen aus der Legende des hl. Stephanus. Drei von ihnen - in der unteren Reihe, die erste, dritte und vierte von links - geben jeweils Einblick in eine Kirche. Da es sich in allen drei Szenen um dieselbe Anlage handelt, wird sie nur einmal beschrieben. Ihre Westfront ist durch einen wandhohen Kleeblattbogen geöffnet, in den ein Balken mit einem farbig gefaßten Triumphkreuz eingespannt ist. Im Osten des einschiffigen, tonnengewölbten Baues mit einfachen Rundbogenfenstern steht ein Altar, dessen Retabel von einer Figur bekrönt wird. Der Altar ist mit einem Antependium aus Stoff versehen und steht auf einem hölzernen Podest.

Das in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel ist ebenso breit wie die Mensa. An seinen Seitenkanten sind Stangen mit vorgezogenen Velen befestigt. Es wird von einer roten, unprofilierten Rahmenleiste eingefasst. Die Bildtafel zeigt vor einem vergoldetem Hintergrund eine gemalte Darstellung des Kreuzes Christi mit Maria, Johannes Evangelist und zwei nicht näher charakterisierten Heiligen auf Andeutungen von Erdreich. Die vier Standfiguren sind abwechselnd hell und dunkel gekleidet.

Auf der Mittenerhöhung des Retabels erhebt sich eine farbig gefaßte Schnitzfigur des hl. Stephanus, die ebenso breit ist

wie die Erhöhung, aber deutlich höher als das Retabel. Der Heilige ist als Diakon gekleidet und hält in jeder Hand die Steine, mit denen er der Legende nach zu Tode gebracht wurde.

Die Translation der Reliquien des hl. Stephanus

Auf der Innenseite des Flügelretabels wird in zwei Szenen der Flügel, jeweils der äußeren links und rechts, eine kleine Kapelle gezeigt. Links sieht man sehr klein in der rechten oberen Bildecke die Kapelle, aus der der Schrein übergeführt werden soll. In ihr kniet der Bischof, der die Prozession anführen wird im Gebet vor dem Altar, auf dem der Reliquien-schrein des hl. Stephanus vor einem Retabel steht. Das in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel hat weder eine Predella noch Flügel. Es ist ebenso breit wie die Mensa und von einer einfachen, oxsenblutfarbenen Rahmenleiste umgeben. Seine bemalte Bildtafel ist weitgehend von dem Schrein verdeckt. Dennoch ist zu erkennen, daß sie vor einem roten Hintergrund eine gemalte Darstellung der Kreuzigung im Zentrum zeigt.

In der Szene rechts außen ist die Aufstellung des Reliquien-schreins auf dem Altar einer kleinen Kirche, die ebenfalls durch einen wandhohen Rundbogen im Westen geöffnet ist, zu sehen. Die Altarmensa ist mit einer weißen Decke belegt. Der goldfarbene Reliquien-schrein des hl. Stephanus steht vor einem Retabel mit einem bekrönenden Kreuz. Das flügel- und predellenlose Retabel ist in der Mitte rechteckig erhöht und ebenso breit wie die Mensa. Es wird von einem breiten, unprofilierten Rahmen eingefasst, der mit goldenen Punkten oder Sternen auf oxsenblutrotem Grund verziert ist. Die Tafel hat einen einfarbig roten Hintergrund, vor dem sich der vergoldete Reliquien-schrein deutlich abhebt. Ihr unterer sowie der rechte Abschnitt sind weitgehend verdeckt. Man erkennt, daß es sich um eine Darstellung der Kreuzigung mit Maria links und vermutlich Johannes Evangelist rechts handelt, flankiert von stehenden Heiligen, von denen die beiden links zu sehen, nicht aber zu identifizieren sind; der rechte Seitenabschnitt wird vom Bildrand überschritten. Über dem Kreuz scheinen Sonne und Mond. Das Retabel wird im Zentrum von einem vergoldeten Kruzifix, dessen Balken kleeblattförmig enden, auf einem relativ hohen, dunklen Stab bekrönt. Möglicherweise handelt es sich um das Prozessionskreuz, das ein Diakon in der Szene der Translation links außen mit sich führt.

Interpretation

In allen Altardarstellungen zeigt Jan van der Cautheren denselben Retabeltyp mit geringfügigen Abwandlungen, so daß sich eine gesonderte Besprechung erübrigt.¹⁹⁷ Stets handelt es sich um ein einfaches, auf den Corpus begrenztes und in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel, das innerhalb einer einfachen Rahmenleiste die Kreuzigung mit Heiligen zeigt. Unterschiede bestehen in der Farbe des Hintergrundes, die in den Szenen der Außenseite golden, im Innern rot ist. Der Grund hierfür liegt vermutlich in der Absicht begründet, in den Innenszenen einen Kontrast zum vergoldeten Reliquien-schrein zu schaffen, während in den Szenen außen das Retabel allein als Blickfang dient.¹⁹⁸

1522, als das Retabel entstand, war eine solche Altarausstattung veraltet, denn keine Kreuzigungsdarstellung dieser Zeit erscheint vor einfarbigem, vergoldetem oder rotem Hintergrund. Vergleichbare Originale datieren vielmehr in die Zeit um 1400.¹⁹⁹ Dies gilt auch für die Gestaltung des Rahmens vom Kreuzigungsretabel innen rechts, der mit einem punktförmigen Muster verziert ist, denn entspre-

chende Ornamente finden sich nur bei Rahmen des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts.²⁰⁰ Auch die Ikonographie der Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist zwischen Heiligen kennzeichnet Originale dieser Zeit.²⁰¹ Typisch für diese frühen Werke sind auch die sparsamen Andeutungen von Erdreich, auf dem die Figuren stehen²⁰² und die Darstellung von Sonne und Mond über dem Kreuz Christi.²⁰³ Auch die rechteckige Mittenerhöhung wurde um 1520 weder verwendet noch im Bild dargestellt.²⁰⁴

Ein Unterschied zwischen den Altarausstattungen in den einzelnen Szenen besteht in der Bekrönung, die jeweils dem Inhalt angepaßt ist. Das Retabel in der Kapelle, aus der der Schrein übergeführt wird, hat keine Bekrönung (innen links), das Retabel, vor dem der Schrein schließlich aufgestellt wird, ist vom Prozessionskreuz überragt, und das Retabel in den Wunderszenen trägt, dem Inhalt angemessen, eine Figur des hl. Stephanus selbst.²⁰⁵ Stilistisch läßt sich die Figur nicht von den lebenden Personen im Bild unterscheiden und offensichtlich hatte Jan van der Cauteren kein Interesse daran, die Figur als älteres Werk zu kennzeichnen. Ihre Funktion hier ist es vielmehr, auf den Ort der Handlung - die Kapelle des Heiligen hinzuweisen.²⁰⁶

TB21

Jan de Cock

Die Zurückweisung von Joachims Opfer
New York, The Metropolitan Museum of Art,
19.76.8
Zeichnung, 270×273 mm
Antwerpen, um 1520/25
Abb. *Faggin* 1968, 143 (Ill.28); *Friedländer II* (1974),
Pl.100C

Der Tempel ist in reicher Renaissancearchitektur und -ornamentik gestaltet. Der Altar, an dem Joachims Opfer zurückgewiesen wird, steht frontal in der linken Bildhälfte. Das Ädikularetabel auf seiner Mensa ist zweiteilig. Es hat keinen Sockel und besteht aus Kompartimenten, die von Halbsäulen mit einem rechteckigen Schaft gerahmt werden. In die Kompartimente sind rundbogige Nischen mit einer Muschelkalotte eingefügt. Sie bergen jeweils eine stehende, nicht näher gekennzeichnete Figur. Oberhalb des schmalen, profilierten Kranzgesimses setzt ein schmaler, geschweifeter Giebel an, der von kleinen, vasenförmigen Aufsätzen über den Seiten und einem großen, ebenfalls vasenähnlichen Gefäß über der Mittelsäule bekrönt wird.

Interpretation

Das Retabel in der Zeichnung fügt sich in eine Gruppe weiterer Antwerpener Darstellungen von Ädikularetabeln um 1520.²⁰⁷ Diesen frühen Darstellungen von Ädikularetabeln lassen sich keine Originale zur Seite stellen.²⁰⁸ Nischen mit einer Muschelkalotte erscheinen in der altniederländischen Malerei seit dem späten 15. Jahrhundert etwa bei Portikusanlagen und Wandnischen.²⁰⁹ Entsprechende skulptierte oder geschnitzte Retabel haben sich in nur geringer Zahl und zudem aus späterer Zeit erhalten, so daß sich auch in dieser Hinsicht kein vergleichbares Retabel der Zeit benennen läßt.²¹⁰ Wie in anderen zeitgenössischen Darstellungen auch werden die

Ädikula und Muschelkalotte demnach als Zeichen eines betont altertümlichen Werkes verwendet.²¹¹

Da die Szene im Tempel spielt, weist das Zentrum eine bei Originalen ungebräuchliche Zweiteilung auf. Sie findet sich häufiger bei Darstellungen *jüdischer Retabel* und ist vermutlich symbolisch zu verstehen, da sie negativ betrachtet des Zentrums entbehrt, gleichzeitig aber auch an die Zweiteiligkeit der Gesetzestafeln erinnert.²¹²

TB22

Pieter Coecke van Aelst

Die Bischofsweihe des hl. Nikolaus
Wien, Albertina, Inv.15.122
Entwurf für ein Glasgemälde, 411×538 mm
Antwerpen, 1537
T.7B; Abb. *Marlier* 1966, 353 (Fig.294).

Vor einem Altar mit einem Ädikularetabel wird der hl. Nikolaus geweiht. Die Anlage ist in ihrer Breite und Höhe exakt der rundbogigen Wandnische angepaßt, in die sie eingestellt ist. Der Altarblock und die Predellenzone des Retabels sind weitgehend von Personen verdeckt. Das Ädikularetabel ist wie eine dreiteilige, gestaffelte Fassade gegliedert. Die niedrigeren, ungleich schmaleren und zurückgesetzten Seitenteile werden von schmalen Wandsäulen, die ein horizontales Gebälk tragen, gerahmt. In diese äußere Rahmung ist ein Rundbogen eingestellt. Die horizontale Schraffur im Innern deutet Schrift an. Volutenähnliche, geschweifte Aufsätze oberhalb des abschließenden Gesimses leiten zur erhöhten Mitte über. Das Zentrum wird von zwei kräftigen, durchlaufenden Halbsäulen und einem Gesims mit einem Rankenmuster gerahmt. Im Innern befindet sich ein ovales Medaillon mit einem Tafelbild oder einem Relief der Muttergottes in den Wolken. Die dynamische Darstellung ist der Form des Ovals angepaßt. Maria wird von drei Engeln umschwebt. Sie thront in einer Wolke und hält das lebhafteste, aufgerichtete Christkind auf dem linken Oberschenkel. Oberhalb des Hauptgesimses setzt ein geschweifeter Giebel an, der in einem vasenförmigen Gefäß endet. Putten auf den Ecken des Mittelteils spannen Girlanden aus der zentralen Vase zu den Seiten hin ab.

Interpretation

Das Ädikularetabel in der Zeichnung ist wie eine dreiteilige Fassade gestaltet, bei der das Zentrum hervorgehoben wird.²¹³ Vergleichbare Gliederungen gibt es bei zeitgenössischen altniederländischen Retabeln noch nicht, Ähnlichkeit besteht jedoch mit Fassaden- und Portalentwürfen von Sebastiano Serlio.²¹⁴ Die Rahmung wird von Putti mit Girlanden bekrönt. In der altniederländischen Kunst gab es diese Renaissanceelemente bereits seit Jahrzehnten in Werken von Hans Memling und Gerard David.²¹⁵ Die lockere Ausführung bei Coecke nimmt jedoch - vermutlich bedingt durch das Medium der Zeichnung - im Vergleich zu diesen fast rokokoartige Züge an. Die zentrale Mitteltafel wird von zwei kleinen, ungleich schmaleren und niedrigeren Tafeln mit Schrift flankiert. Im Kern erinnert diese Einteilung an altniederländische Flügelretabel mit beschrifteten Flügeln.²¹⁶ Hier sind die Tafeln jedoch unbeweglich und zurückgesetzt. Durch ihre verminderte Größe bilden sie einen stufenartigen Aufbau zum Zentrum, der die herausragende Bedeutung der Mitteltafel betont. Obwohl der Typ des Ädikularetabels seit den

1530er Jahren auch im Original aufkam²¹⁷, hat sich kein direkt vergleichbares Werk erhalten. Einzelne Details wie die Stufung zum Zentrum, aufgesetzte Voluten und Putti finden sich zwar auch bei dem nur unwesentlich älteren, italianisierenden Alabasterretabel des Jean Mone in Hal, der Gesamteindruck ist jedoch ein vollständig anderer.²¹⁸

Die Fortschrittlichkeit des Retabels wird abgesehen von dem italienisch geprägten Rahmen durch die Ikonographie des Mittelteils deutlich. In einer gemalten oder reliefierten Darstellung erscheint die Muttergottes in den Wolken, begleitet von drei Putti. Diese Marienikonographie entwickelte sich in Italien im 15. Jahrhundert.²¹⁹ In den alten Niederlanden wurde sie jedoch als Einzelform nicht aufgenommen²²⁰, so daß Coeckes Darstellung der Maria in den Wolken zu seiner Zeit einzigartig ist. Die Vorbilder fand er wiederum in Italien, von wo er 1525 zurückgekehrt war. Hier war der Typ bereits in zahlreichen Retabeln verbreitet.²²¹ Die Zeichnung von Coecke hebt sich jedoch auch von diesen Vorbildern durch ihre lockere und schwungvolle Ausführung ab. In der dynamischen Bewegung, mit der sich die Darstellung dem Oval des Rahmens anpaßt, scheint auch sie nahezu Werken des Rokoko vorzugreifen.²²²

TB23

Jacob Cornelisz van Amsterdam

Die Bischofsweihe des hl. Nikolaus
New York, The Metropolitan Museum of Art,
17.120.17
Glasgemälde, 70,5×47,3 cm
Löwen, zw. 1513-18?
Abb. *BK U.S.Amerika* 1985, 141

Die Synchrondarstellung zeigt zwei Szenen aus der Legende des hl. Nikolaus. Im Hintergrund links sieht man ihn beim Verteilen von Almosen und im Vordergrund bei seiner Weihe zum Bischof. Der Ort der feierlichen liturgischen Handlung ist nicht näher gekennzeichnet. Das geschnitzte Altarretabel erhebt sich auf einer seitlich nach oben auskragenden Predella, die im unteren Bereich verdeckt ist. Sein Corpus besteht aus einer kielbogigen Nische, die auf zwei zierlichen, gedrehten Säulen ruht. Der Bogen wird von einem Kamm aus Kriechblumen bekrönt, der in einem Granatapfel gipfelt. Ein unterlegter Hängekamm überfängt eine Figur der Maria auf der Mondsichel. Sie wird von einer strahlenden Gloriole hinterfangen und hält das Christkind auf dem rechten Arm.

Interpretation

Einfigurige Schnitzretabel werden auch in anderen Darstellungen öfter wiedergegeben, im Original gibt es hingegen keine direkten Vergleichsmöglichkeiten.²²³ Einige Retabel des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts zeigen jedoch drei nebeneinandergerichte Figuren im Corpus.²²⁴ Gemeinsam mit dem gänzlichen Fehlen einfiguriger Retabel deuten sie an, daß es sich bei dem Schnitzretabel im Bild vermutlich um die auf eine Person reduzierte Darstellung eines komplexeren Retabels handelt. Hierfür spricht auch, daß es zahlreiche zeitgenössische Schnitzretabel gibt, die im Zentrum ebenfalls eine Standfigur der Muttergottes auf der Mondsichel zeigen.²²⁵

Colijn de Coter

Die Darbringung im Tempel
Strängnäs, Kirche (Retabel I)
Brüssel, zw. 1485-93
Abb. *Périer-d'Ieteren* 1984, 150 (E14); Farbabb. dies.
1985, 130.

Der Tempel ist als eine offene Baldachinarchitektur gestaltet. Rechts an der Wand steht der weitgehend von Personen verdeckte Altar mit einem Retabel. Dieses ist ein schlankes, hochaufragendes Schnitzretabel mit rundbogigem Abschluß, das komplett vergoldet ist. Sein Inneres ist als Nische mit glatter Laibung gestaltet, in der eine Standfigur von Moses aufgestellt ist. Moses ist gehöhrt und mit Bart dargestellt; in seinen verhüllten Händen hält er die Gesetzestafeln, die die Form eines rundbogigen Diptychons haben. Seine Figur ragt vorne über den Rahmen des Corpus hinaus.

Interpretation

De Coter wählt für seine Darstellung eines *jüdischen Retabels* die einfachste Form eines Schnitzgehäuses.²²⁶ Es besteht einzig aus einer schmucklosen Nische mit der Figur des alttestamentlichen Vorgängers Christi.²²⁷ Ein vergleichbares Original hat sich nicht erhalten, auch wenn entfernte Bezüge zu zeitgenössischen Figurenretabeln bestehen.²²⁸ Da das Retabel nur der Kennzeichnung des Handlungsschauplatzes dient, ist es auf die Figur von Moses reduziert.²²⁹

TB25

Colijn de Coter, Werkstatt

Die Erwählung des hl. Nikolaus
Orsoy, St. Nikolai
Brüssel, ca. 1510-15
T.8A; Abb. *Périer-d'Ieteren* 1984, 161 (E29); *Becker*
1991, 67 (Abb.28); Rhein. Bildarchiv 10436

Der hl. Nikolaus wird in einer gotischen Kirche zum Bischof erkoren, an deren Langhauswand im Hintergrund rechts ein Altar steht. Der Bischof, der im Vordergrund des Bildes Nikolaus beruft, verrichtet hier in der zeitlich vorhergehenden Szene ein Gebet. Auf der rückwärtigen Oberkante der Altarmensa erhebt sich ein flügelloses Schnitzretabel. Es setzt auf einer profilierten, seitlich eingezogenen und nach vorne ausschwingenden Predella an, die ebenso breit ist wie die Mensa. In ihrer Kehle ist die Inschrift *O MATER DEEII M(aria)* zu lesen. Der Retabelcorpus hat einen Umriß aus drei zur Mitte gestaffelten Rundbogen und wird von einer schmalen, dunklen Leiste eingefasst. Etwa in Höhe der seitlichen Bogenansätze sind an der Rahmung Velumstangen befestigt. Den Bögen folgend wird der Corpus durch ornamentierte und gewirbelte Säulen in drei Nischen eingeteilt, die von einer reichen Baldachinarchitektur überfangen werden. Auf den Spitzen dieser Baldachine sind zwischen den Fialen kleine Engelsfiguren mit ausgebreiteten Flügeln eingestellt. Von den Szenen sind nur die linke und die mittlere sichtbar, während die rechte vom Velum verdeckt wird. Sie zeigen in farbig gefaßten Darstellungen die Dornenkrönung links und die Kreuzannagelung im Zentrum.

Die Dornenkrönung ist in einem kleinen Kastenraum wiedergegeben, in dessen Wände rundbogige Fenster eingeschnitten sind, die von Blendbogen überfangen werden. Christus sitzt mit gefesselten Händen frontal im Zentrum. Zwei Schergen in Rüstung setzen ihm mit Hilfe von zwei überkreuzten Stöcken die Dornenkrone aufs Haupt. In der folgenden Szene liegt das Kreuz diagonal vor einer tiefen, felsig gestaffelten Landschaft mit einer Stadt oder einer Burg

links im Hintergrund. Neben ihm ist am vorderen Bildrand das Gewand Christi mit den Würfeln ausgebreitet. Ein Henkersknecht auf der linken Seite nagelt die rechte Hand Christi fest. Der Vorgang wird von einem Soldaten bewacht, der am rechten Szenenrand auf seine Hellebarde gestützt steht. Zwei Jünger mit himmelwärts gerichteten Gesichtern halten sich hinter dem Kreuz auf.

Interpretation

Das Bild zeigt eine der seltenen und spätesten Darstellungen eines szenischen Retabels, das durch die Baldachinarchitektur und die tiefenräumliche Staffelung eindeutig als Schnitzretabel gekennzeichnet ist.²³⁰ Dennoch weicht es in charakteristischen Elementen von den zahlreichen Originalen dieses Typs ab. Das Fehlen von Flügeln, die zur Standardausstattung eines südniederländischen Schnitzretabels gehören, ist vermutlich als Verkürzung zu betrachten, die auch in zahlreichen anderen Darstellungen zu beobachten ist.²³¹ Ungewöhnlich ist auch die Umrißform aus drei zur Mitte gestaffelten Rundbögen, die sich nur ausnahmsweise bei Schnitzretabeln der Zeit belegen läßt²³², ebenso wie die Binnengliederung durch Säulchen²³³ und die Gestaltung der Predella.²³⁴ Allein die dichte Baldachinzone gemahnt an originale Vorbilder, auch wenn Details wie die Einfügung kleiner Figürchen nur selten überliefert sind.²³⁵ Die Gestaltung und Abfolge der Szenen hingegen ist im Original wiederum gänzlich ungebrauchlich: Bei zeitgenössischen Schnitzretabeln gab es eine standardisierte Szenenfolge, in der die dargestellte Dornenkrönung und Kreuzannagelung nicht berücksichtigt wurden.²³⁶ Offensichtlich handelt es sich hier um Kompositionen aus der Tafelmalerei, die im Bild zu Schnitzreliefs umgewandelt wurden.²³⁷ Dies wird an der Gestaltung des Interieurs der Dornenkrönung deutlich, denn die Wand dieses Kastenraumes ist mit Fenstern und einer übergreifenden Blendbogenarkade gegliedert, wie es auch in der Tafelmalerei im Umkreis von Colijn de Coter üblich war.²³⁸

Das Schnitzretabel im Bild ist somit ein fiktives Werk, das zwar mit der Wiedergabe von Baldachinen ein prägnantes Kennzeichen zeitgenössischer Schnitzkunst übernimmt, das ansonsten aber zahlreiche Elemente aufweist, die der Tafelmalerei entlehnt und hier frei modifiziert wiedergegeben sind. Dieser Umstand ist umso bemerkenswerter als die Werkstatt von Colijn de Coter, in der der Flügel bemalt wurde, in enger Zusammenarbeit mit Bildschnitzern arbeitete²³⁹ und daher sicherlich gute Möglichkeit bestanden hätte, ein Schnitzretabel wirklichkeitstreu wiederzugeben. Offenbar hegte de Coter aber kein Interesse an einer authentischen Retabeldarstellung.²⁴⁰

Colijn de Coter, Werkstatt

Die Gregorsmesse

Bro, Pfarrkirche

Brüssel, 1515-20

Abb. Armin Tuulse: Bro Hårad. Stockholm 1956

(= Sveriges Kyrkor, Uppland 7,1), 27, Fig.24;

Périer-d'Ieteren 1984, 212 (E91)

Der hl. Gregor kniet vor einem Altar mit einem Schnitzretabel, der auf der linken Bildseite in Seitenansicht wiedergegeben ist. Er wird seitlich von Velen flankiert, deren Stangen an den seitlichen Oberkanten des Retabels befestigt sind. Das Schnitzretabel erhebt sich hinter verschiedenen liturgischen Gegenständen auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa. Der flügellose Corpus ist in der Mitte rundbogig erhöht und setzt auf einem schmalen Sockel an. Sein Inneres ist in drei Nischen eingeteilt, die jeweils eine Standfigur unter Baldachinen birgt. Die Baldachine sind differenziert und tiefenräumlich gestaltet. Von den Figuren sind nur die mittlere und die rechte, d.h. hintere Figur komplett sichtbar, aber nicht identifizierbar. Im Zentrum ist vermutlich ein Papst oder Bischof mit der Tiara bzw. einer Mitra dargestellt.

Interpretation

Wegen der geringen Bildgröße ist das Schnitzretabel nicht sehr detailliert wiedergegeben.²⁴¹ Es besteht aus einem Corpus mit erhöhter Mitte und drei Nischen, wie er im Original und in Darstellungen aus der Zeit um 1500 überliefert ist.²⁴² So weist etwa das ebenfalls um 1500 in Brüssel angefertigte Schnitzretabel in Yttersele den gleichen in der Mitte rundbogig erhöhten Umriß und drei Figuren in Nischen auf.²⁴³ Dennoch ist das Retabel im Bild stark vereinfacht wiedergegeben, denn ihm fehlen neben einer Predella auch die Flügel, mit denen die Originale ausgestattet waren.²⁴⁴ Offensichtlich gab es in der Werkstatt von Colijn de Coter auch gewisse Schemata für die Darstellung geschnitzter Retabel, denn der architektonische Baldachinschmuck über den Figuren findet sich in sehr ähnlicher Form auch bei dem szenischen Schnitzretabel im Bild der Nikolausweihe von de Coter in Orsoy.²⁴⁵

Colijn de Coter

Die Zusammenführung der Gebeine der hll.

Stephanus und Laurentius in Rom

Enghien, Kapuzinerkonvent

100×82 cm

Brüssel, ca. 1520

Abb. *Périer-d'Ieteren* 1984, 209 (E84.b)

Gläubige, darunter der Papst Pelagius, der Kaiser von Konstantinopel und seine Tochter Eudoxia, die von einem Dämon befreit wird, knien vor einem Altar, auf dessen Mensa der Reliquienschrein der hll. Stephanus und Laurentius steht. Dahinter erhebt sich ein kielbogiges Retabel mit einem Krabbenkamm und der Figur des hl. Laurentius auf der Spitze. Es wird seitlich durch filigrane Altarsäulen mit einer Leuchterfigur begrenzt, von denen nur die linke sichtbar ist. Das Tafelbild zeigt vor einfarbigem Hintergrund ein gotisches Kirchengebäude und davor zwei Männer, die teilweise von dem Reliquienschrein verdeckt werden.

Interpretation

Das Retabel entspricht in der Form mit kielbogigem Abschluß einem zeitgenössischen Typ.²⁴⁶ Ungeöhnlich ist das Verschmelzen der Altarsäule mit dem Retabelrahmen, so daß sie fialenartigen Charakter gewinnt.²⁴⁷ Der Inhalt des Retabels - zwei Männer vor einer Kirche - kann m.W. nicht identifiziert werden, da die Szene nicht gebräuchlich und überdies teilweise verdeckt ist.²⁴⁸

TB28

Meister der hl. *Elisabeth*

Die Eroberung Rhenens durch Johann II. v.

Kleve, 1499

Amsterdam, Rijksmuseum, A 1727

182×143 cm

Utrecht, um 1500

Abb. *Hoogewerff 1* (1936), 507 (Abb.277); *BK*

Amsterdam 1976, 633

Das Bild zeigt in einer niedrigen Vogelperspektive die Erstürmung Rhenens, das von einem langen, kastenförmigen Kirchenbau der Spätgotik beherrscht wird. Von Westen her sieht man sein Langhaus, die Vierung und Ansätze des um eine Stufe erhöhten Chores mit einer Kante der Hochaltarstipes. An der Südwand im zweiten Langhausjoch steht auf zwei Stufen ein Altar mit einem Retabel. Daneben, im Zentrum des Langhauses, befindet sich ein schmaler, dreijochiger Einbau. Über einem geschlossenen Sockelgeschoß ist er verglast und von offenen Kreuzrippengewölben überdacht. In seinem Innern erkennt man den Sarkophag mit der farbig gefaßten Liegefigur der hl. Kunera, um die herum Kerzenleuchter aufgestellt sind. An ihrem Kopfende steht in Westrichtung ein Altar mit einem Retabel.

Das Retabel auf dem Altar an der Südwand ist ein in der Mitte rechteckig erhöhtes, geschlossenes Flügelretabel. An seinen seitlichen Oberkanten sind Velumstangen befestigt. Eine einfache, breite Leiste umgibt die beiden bemalten Flügelaußenseiten, auf denen schemenhaft erkennbar die Verkündigung en Grisaille dargestellt ist. Gabriel links und Maria rechts knien einander gegenüber und halten lange, bis in die Mittenerhöhung hinaufreichende Banderolen.

Der Altar in dem Einbau ist ausschnittweise in schräger Aufsicht dargestellt. Sein einteiliges Retabel ist in der Mitte rechteckig erhöht und von einer einfachen Rahmenleiste umgeben. Es zeigt, von den Stützen des Einbaus teilweise verdeckt, die gemalte Darstellung dreier stehender Frauen, von denen die mittlere durch eine Krone hervorgehoben ist.

Interpretation

Die Darstellung der Kirche von Rhenen weist vor allem mit dem filigranen Einbau für den prächtigen Sarkophag der hl. Kunera so ungewöhnliche Details auf, daß es sich vermutlich nicht um reine Fiktion handelt.²⁴⁹ Der Sarkophag mit der Liegefigur der Heiligen wird auch in der 1515 entstandenen Vita der hl. Kunera ähnlich wiedergegeben, für die übrige Ausstattung der Kirche liegen jedoch keine Belege vor.²⁵⁰

Die beiden Retabel im Langhaus sind abgesehen vom Umriß im Typ unterschieden. Jenes im Seitenschiff ist mit Flügeln und einer um 1500 auch im Original verbreiteten Verkündigungsdarstellung en Grisaille wiedergegeben.²⁵¹ Auch die Form des außen rechteckig erhöhten Flügelumrisses läßt sich mit

Originalen sowie mit weiteren Darstellungen vergleichen.²⁵²

Das Retabel im Einbau hingegen ist einteilig und wirkt wenig überzeugend, da die drei isokephal gereihten Figuren den mittenerhöhten Umriß überflüssig erscheinen lassen.²⁵³ Über die Ausstattung der Grabanlage der hl. Kunera liegen keine Informationen vor, mit deren Hilfe sich das Retabel auf ein Original zurückführen ließe. Ohne weitere Belege kann auch die gekrönte Frau im Zentrum nicht sicher identifiziert werden: Entweder handelt es sich um die hl. Kunera selbst oder um die hl. Ursula, in deren Gefolge sich Kunera vor ihrem Märtyrertod befand.²⁵⁴ Schließlich könnte es sich auch um eine Darstellung der Muttergottes handeln.²⁵⁵

Die Tafel des anonymen Meisters überliefert demnach vielleicht eine in prägnanten Elementen am Original orientierte Ansicht der Kirche von Rhenen mit dem außergewöhnlichen Grabeinbau für den Sarkophag der hl. Kunera.²⁵⁶ Auch die Retabel fallen durch ihre im Verhältnis zu ihrer geringen Größe präzise Inhaltsangabe aus dem Rahmen des üblichen und verweisen daher möglicherweise auf originale Vorbilder.

TB29

Meister des *Evora-Retabels*

Die Darbringung im Tempel

Lissabon, Museu de Arte Antigua

ca. 188×101 cm

Südniederländisch (Gent?), um 1500

Abb. *Santos 1953*, Pl.14; *Friedländer 4* (1969),

Add.146 (Pl.120)

Der Tempelaltar links wird von einem spitzen Stoffbaldachin, der von der Decke herabhängt, überfangen. Auf der rückwärtigen Oberkante der Altarmensa erhebt sich ein rechteckiges Retabel, das nur im rechten Abschnitt sichtbar ist. Es wird von einem Rahmen eingefasst, der in regelmäßigem Muster mit Edelsteinen besetzt ist. Das Innere ist mit einem einheitlichen Ornament aus kreuzförmigen Blüten in Rhomben gestaltet. Ob es sich dabei um eine Arbeit aus Metall oder Holz handelt, ist nicht erkennbar.

Interpretation

Das Retabel im Bild entpuppt sich durch seinen rein ornamentalen Inhalt auf den ersten Blick als ein altertümliches Werk, mit dem der jüdische Tempel charakterisiert werden soll.²⁵⁷ Dennoch handelt es sich nicht um eine anspruchslose Tafel aus der Frühzeit des Retabels, sondern um ein großformatiges, geschnitztes oder skulptiertes Werk, das durch seinen kostbaren Rahmen hervorgehoben wird. Er ist mit Edelsteinen besetzt, wie es bei wertvollen Werken des hohen Mittelalters, nicht aber bei Altarbildern des 15. und 16. Jahrhunderts üblich war.²⁵⁸ Das Retabel im Tempel wird somit durch die Rahmung und den Inhalt als ein altertümliches, zugleich aber stattliches und kostbares Werk charakterisiert, für das es weder im Original noch im Bild direkte Vergleichsmöglichkeiten gibt.²⁵⁹

Jan van Eyck

Die Madonna in der Kirche

Berlin, Staatl. Gemäldesammlung Preußischer Kulturbesitz, 525C

31x14 cm

1420-25 (Beenken 1941); um 1425 (Baldaß 1932); um 1425/27 (Panofsky 1953)

T.8B; Farbabb. *Dhanens* 1980, 317 (195); 321 (199);

Abb. *Friedländer* 1 (1967), Pl.39; s.a die Kopien

TB33, 43

Die kleinformatige Bildtafel zeigt die nördliche Hälfte einer dreischiffigen, hochgotischen Basilika mit einem Querhaus und einem Chor mit Chorumgang, deren Vordergrund von der überproportional großen Erscheinung der Muttergottes beherrscht wird. Ein zwischen die östlichen Vierungspfeiler gespannter Lettner schrankt den Hochchor ab. Er ist durch drei Spitzbogenarkaden mit reichem untergelegtem Maßwerk gegliedert, die südliche Arkade liegt jedoch außerhalb des Bildausschnitts. Die Arkaden sind mit reliefierten Wimpergen geschmückt, die adorierende Engel links und die Marienkrönung in der Mitte zeigen. Die Wimperge werden von Kreuzblumen bekrönt, die über die Brüstung hinausragen. Auf der Säule, die die beiden Arkaden trennt, steht unter einem Baldachin die Figur eines bärtigen Mannes im Segensgestus. Über der Mitte erhebt sich eine Triumphkreuzgruppe mit Maria zur Linken und dem nur teilweise sichtbaren Johannes Evangelist zur Rechten. Die nördliche Arkade öffnet sich in eine Nische mit einem Altar, auf dem eine sehr schlanke, vergoldete Figur der Muttergottes steht. Die mittlere Arkade gibt über eine Treppenanlage Zugang zum Hochchor, in dem sich zwei Engel an einem Lesepult aufhalten. Hinter ihnen ragt das Hochaltarretabel hervor.

Dieses ist ein in der Mitte rechteckig erhöhtes, flügelloses Schnitzretabel, an dessen oberen Seitenkanten Stangen mit vorgezogenen Velen befestigt sind. Da der untere Abschnitt weitgehend von den Engeln verdeckt ist, kann man nicht sehen, ob eine Predella vorhanden ist. Das Innere des holzsichtigen Corpus ist in mehrere horizontale Register - zwei sind im unteren Teil sichtbar, zwei weitere in der Mitterhöhung - gegliedert. Das untere Register erscheint höher als das darauffolgende, möglicherweise ist davon aber noch eine schmale Sockelzone abgeteilt. Das untere Register in der Mitterhöhung ist niedriger als das abschließende. Die einzelnen Register nehmen jeweils eine dichtgedrängte Reihe von einzelnen, vergoldeten und vermutlich stehenden Figürchen auf, die nur durch Striche angedeutet sind. Im unteren Bereich scheinen pro Register zwölf, in der Erhöhung jeweils drei Figuren aufgestellt zu sein.

Interpretation

Das Bild von Jan van Eyck birgt die früheste Retabeldarstellung in der altniederländischen Tafelmalerei, die in der vorliegenden Arbeit untersucht wird. Anders als der Kirchenraum insgesamt, der Lettner oder die Marienfigur auf dem Lettneraltar wurde es noch keiner näheren Beschreibung, geschweige denn einer Besprechung gewürdigt.²⁶⁰ Es ist nur etwa 1,3 cm hoch und daher wenig detailliert wiedergegeben, so daß eine inhaltliche Deutung entfällt. Dennoch weist es charakteristische formale Merkmale auf, die eine nähere Betrachtung erlauben. Es verfügt über eine rechteckige Mitterhöhung und ist in mehrere horizontale Register eingeteilt. Der holzsichtige Corpus birgt vergoldete Figürchen. Eine entsprechende mehrzonige Gliederung findet sich unter den

erhaltenen originalen Retabeln vornehmlich bei den Werken des 14. Jahrhunderts.²⁶¹ Im Unterschied zu dem Retabel im Bild fehlt diesen jedoch die rechteckige Mitterhöhung. Dieser Umriß wurde erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts zur Standardform altniederländischer Schnitzretabel.²⁶² Retabel aus dieser späteren Zeit sind wiederum meist nur einzonig.²⁶³ Dennoch stellte van Eyck hier kein fiktives Retabel dar, indem er eine veraltete Binnengliederung mit einer zeitgenössischen Umrißform verbindet. Dies wird durch den Vergleich mit dem Apostelretabel von Tongern deutlich, das unter den altniederländischen Werken des 15. Jahrhunderts eine einmalige Sonderstellung einnimmt.²⁶⁴ Es handelt sich um ein rechteckig erhöhtes Schnitzretabel, das in den Seitenabschnitten in zwei und im Zentrum in drei Zonen mit Figuren eingeteilt ist. Es weist eine stärkere Mittenbetonung auf als das Retabel im Bild, entspricht diesem aber in der Reihung von Figuren in mehreren Zonen sowie im rechteckig erhöhten Umriß.²⁶⁵ Heute ist es das einzige erhaltene Werk, das die Existenz eines altniederländischen Retabeltyps mit rechteckiger Mitterhöhung und einzelnen Figuren in mehreren Registern im 15. Jahrhundert belegt.²⁶⁶ Seine Datierung ist umstritten, sie liegt aber in jedem Falle etwas später als die des Bildes von Jan van Eyck.²⁶⁷ Dessen Retabeldarstellung repräsentiert somit einen zeitgenössischen, wenn auch konservativen Retabeltyp²⁶⁸, in dem die Struktur und den Inhalt der großen Schnitzretabel der ersten Generation mit der modernen Umrißgestaltung des 15. Jahrhunderts verbunden ist.²⁶⁹

TB31

Flämisch, 2. Hälfte d. 15. Jhs. (Stil von Hans

Memling)

Die Gregorsmesse

New York, The Metropolitan Museum of Art,

21.134.3a-c

15,6x9,5 cm

Abb. *BK New York* 1980.3, 338; Museumsneg.

48651 TF.B

Die hochrechteckige Tafel bietet eine kleine und daher detailärmere Replik der Gregorsmesse vom Meister der Katharinenlegende in Granada.²⁷⁰ Das Retabel ist sparsamer gestaltet, denn seinen drei zur Mitte gestaffelten Bogen fehlt der untergelegte Hängerkamm, und der Sockelfries ist nicht mit einem Maßwerkfries geschmückt. Gravierender noch sind die ikonographischen Einsparungen, denn die beiden Sitzfiguren seitlich sind nicht durch Attribute ausgezeichnet und daher nicht identifizierbar. Auch die zentrale Figur, die in der Vorlage durch den Stand auf der Weltkugel als Salvator Mundi gekennzeichnet ist, wird hier ohne Attribut wiedergegeben. Der Thronende links hat glatte, längere Haare und einen Bart. Er schaut aus dem Bild heraus auf den Betrachter, während sein Gegenüber rechts - mit lockigerem Haar und Bart - auf die Erscheinung Christi blickt und weist.

Interpretation

Die Tafel der Gregorsmesse hat ein sehr kleines Format, so daß das Schnitzretabel nicht sehr detailreich ausgeführt ist.²⁷¹ Da es gegenüber der Version in Granada keine tiefgreifenden Unterschiede aufweist, er-

übrigt sich hier eine eingehendere Besprechung.²⁷² Bemerkenswert ist jedoch die veränderte Gestik der Figuren im Retabel, die gegenüber dem Vorbild wie belebt erscheinen und zusätzlich durch den Weisegestus und den Blickkontakt den Zuschauer in das Geschehen einbeziehen.²⁷³

TB32

Flämisch, spätes 15. Jh. (1492?)

Die Translation oder Prozession des Schreines vom hl. Foillan
Chantilly, Musée Condé, 106
81×61 cm
Abb. *BK Frankreich 1988*, Pl.13, 30, 36f

Die feierliche Prozession mit dem Reliquienschrein des hl. Foillan bewegt sich auf eine Kirche zu, in deren hinterer rechten Ecke der Abschnitt eines Altares zu sehen ist. Auf seiner Mensa erhebt sich ein Schnitzretabel, das von einem breiten Rahmen eingefasst wird. Von seiner Binnengliederung ist nur die erste Arkade links sichtbar, unter der eine Standfigur dargestellt ist.

Hinter dem Altar erhebt sich ein mächtiger Aufbau, von dem wiederum nur der linke Abschnitt sichtbar ist. Er ist breiter als der Altar und dreigeschossig. Den unteren Teil bis zur Abschlußhöhe des Altarretabels bildet seitlich ein schmaler, kielbogiger Durchgang, der mit einer Kreuzblume und zwei thronenden Figuren an Schreibpulten (Evangelisten?) seitlich geschmückt ist. Der zweigeschossige Aufbau darüber setzt über einem Weinblattfries an. Er besteht aus einem in der Mitte rundbogig erhöhten Gehäuse, das links auf Säulen ruht, die von Figuren, vorne einer hl. Märtyrerin mit einem Palmenzweig, bekrönt werden. In ihn ist eine geschweifte Arkade eingestellt, deren Bogenzwickel mit einer Heiligenfigur zwischen Ranken und Maßwerk gefüllt ist. Das untere Fach zeigt das Büstenreliquiar eines segnenden Bischofs links von einem ansatzweise erkennbaren Reliquienschrein. Durch einen Fries aus Fischblasen abgeteilt, befindet sich darüber das zweite Geschoß, in dem ein größerer Reliquienschrein traufseitig aufgestellt ist. Sein Satteldach ist mit Lilien verziert, und auf der Wand steht *Jhesus*.

Interpretation

Das Bild zeigt die ungewöhnliche Darstellung einer komplexen Reliquienwand, die hinter einem Altar errichtet ist.²⁷⁴ Keine entsprechende Anlage ist im Original erhalten²⁷⁵, durch schriftliche Überlieferung und zwei Zeichnungen von 1770 läßt sich aber nachweisen, daß es sich hier um die Wiedergabe des heute zerstörten Hochaltares der Cluniazenserabteikirche St. Pierre-d'Abbeville handelt, für die der Zyklus mit Szenen aus der Legende des hl. Foillan bestimmt war.²⁷⁶ Dank dieser Quellen lassen sich auch Details der Darstellung bestimmen.²⁷⁷ Ihnenzufolge zeigt die Reliquienbüste den hl. Fursy, Abt und Bruder des hl. Foillan²⁷⁸, der kleine Schrein seitlich birgt die Reliquien der hundert Heiligen oder des hl. Prix von Auxerre²⁷⁹. Der Schrein darüber ist der des hl. Foillan, der im Bild demnach zweimal dargestellt wäre, da er auch in der Prozession mitgeführt wird. Tatsächlich wird überliefert, daß dieser Schrein wochentags von einem blauen Tuch mit eingestickten Lilien bedeckt war, wie es auf dem Dach des Schreines im Bild angedeutet ist.²⁸⁰

Das Retabel im Bild - ein flügelloser, geschnitzter Corpus mit einer stehenden Figur unter einer Arka-

de - stimmt nicht mit jenem in der Zeichnung von 1770 überein, in der ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Schnitzretabel mit Flügeln und Baldachingliederung zu erkennen ist.²⁸¹ Auch seine altertümliche Gliederung durch Rundbogenarkaden weist darauf hin, daß das Retabel im Bild der Prozession vermutlich an ein älteres Retabel erinnert.

Die Altaranlage im Bild stellt somit in doppelter Hinsicht eine Besonderheit dar. Zum einen handelt es sich hier um eines der wenigen Bilder, bei dem sich ein originales Vorbild nachweisen läßt, da es dank einer schriftlicher Überlieferung und späterer Zeichnungen mit einer heute verlorenen Anlage in Einklang gebracht werden kann.²⁸² Zum anderen zeigt es einen Altaraufbau mit Reliquien, der in keinem Original erhalten, wohl aber in ähnlicher Form auch in einer Miniatur von Simon Marmion belegt ist.²⁸³ Da beide Darstellungen jedoch französische Kirchen wiedergeben, zeigen sie vermutlich keine typisch altniederländische Kirchengestaltung.²⁸⁴ Rückschlüsse auf entsprechende Reliquienaltäre im Bereich der alten Niederlande sind somit nicht möglich.

TB33

Flämisch (Gent), 1499 (Meister von 1499)

Die Madonna in der Kirche (Diptychon des Christian de Hondt)

Antwerpen, Koninkl. Museum v. Schone Kunsten, 255

31×14,5 cm

Farbabb. *Flemish Art 1985*, 134f; Abb. *Friedländer 4 (1969)*, 37 (Pl.44)

s.a TB30 (T.8B), 43

Der linke Flügel des Diptychons zeigt die Madonna in der Kirche in einer exakten Kopie des Bildes von Jan van Eyck.²⁸⁵ Die Darstellung erscheint insgesamt kompakter und kräftiger, übernimmt das Vorbild aber dennoch fast wörtlich, sowohl in der Größe der Tafel, als auch in der Gesamtanlage des Kircheninnern und der Dekoration des Lettners. Eine eingehendere Beschreibung des Kirchenraums erübrigt sich daher.

Das Hochaltarretabel im Chor weist jedoch im Detail Unterschiede zum Vorbild auf, denn es ist als ein vergoldeter, in der Mitte gestelzt spitzbogiger Schnitzcorpus dargestellt, dessen Mittenerhöhung von einem Krabbenkamm und einer zentralen Kreuzblume bekrönt ist. An seinen oberen Seitenkanten sind Stangen befestigt, von denen grüne Velen herabhängen. Das Innere ist einzönig und durch jeweils drei Arkaden zu Seiten des hochaufragenden Zentrums gegliedert. In jedem der sieben Felder befindet sich eine Standfigur, wobei die mittlere durch ihre Größe sowie durch einen Sockel und einen Baldachin hervorgehoben ist. Die Figuren lassen sich nicht identifizieren.

Interpretation

Der Meister von 1499 kopiert das Vorbild von Jan van Eyck bis in Details der Maßwerkbildung. Dennoch gibt es Unterschiede in Einzelheiten der Gestaltung.²⁸⁶ Dies gilt vornehmlich für das Hochaltarretabel. Bei Jan van Eyck handelt es sich um ein Schnitzretabel mit rechteckig erhöhter Mitte, in dessen fünf Zonen eine Fülle von Figuren eingestellt sind.²⁸⁷ Jenes im vorliegenden Bild ist zwar ebenfalls

ein flügelloses, geschnitztes Retabel mit Mittenerhöhung und Standfiguren. Im Unterschied zu seinem Vorbild aber ist es komplett vergoldet, die Mehrzonigkeit ist aufgegeben und die Mittenerhöhung ist spitzbogig und durch einen Kamm bereichert.²⁸⁸ Kein direkt vergleichbares Original hat sich erhalten, und es scheint demnach so, als sei das Retabel primär als Reflex auf das Vorbild zu betrachten.²⁸⁹ Durch die Änderungen wird gleichzeitig erkennbar, daß vornehmlich der bewegtere Umriß und die Einzonigkeit als modernere Elemente erachtet werden.²⁹⁰

TB34

Flämisch, um 1500

Der andächtige und der zerstreute Beter bei der Messe

Madrid, Museo del Prado, 1918

61×32 cm

T.9A; Abb. *BK Prado 1980.2*, 69

Das Bild gibt Einblick in den perspektivisch überlängten Chor einer kreuzrippengewölbten, spätgotischen Kirche. An seinem Eingang steht ein Altar auf einem Holzpodest. Hier feiert ein Priester die Messe, assistiert von einem Diakon, der im Moment der Hostienelevatio den Chormantel hebt. Im Bildvordergrund knien die beiden Beter, denen der Inhalt des Bildes gilt. Der rechte ist ganz auf die feierliche Handlung der Hostienelevatio konzentriert, während sein reichgekleideter Nachbar links von seinen häuslichen Angelegenheiten abgelenkt wird, die in Form eines aufgeschnittenen Hauses in seinem Rücken dargestellt sind.

Der Altar wird seitlich und hinten von Velen eingefasst, deren Stangen an den oberen Seitenkanten einer dunklen Tafel befestigt sind, die auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa ansetzt. Sie hinterfängt einen zweiteiligen Altaraufsatz. Er besteht aus einem hohen, vermutlich vergoldeten Sockel und einer freistehenden Kreuzigungsgruppe. Der Sockel setzt auf einem profilierten Fußgesims an. Er ist durch Rundbogenarkaden gegliedert, von denen nur vier von insgesamt sechs oder sieben ausschnittsweise hinter dem Priester sichtbar sind. Anscheinend bergen sie thronende Gestalten, links außen eventuell den hl. Markus mit dem Stier. Verkröpft vom abschließenden Gesims bildet die Oberseite seitlich halbrunde Podeste aus, auf denen links Maria und rechts Johannes Evangelist aufgestellt sind, die den Gekreuzigten flankieren. Die Figurengruppe ist farbig gefasst und etwa doppelt so hoch wie der Sockel, wobei die flankierenden Figuren im Verhältnis zum Gekreuzigten wiederum überproportional groß sind. Johannes in einem hellen Gewand blickt mit gefalteten Händen zum Kreuz empor, während Maria in einem dunklen Umhang mit gesenktem Kopf betet. Die dunkle Tafel hinter dem Altaraufsatz (s.o.) reicht den Figuren von Maria und Johannes etwa bis in Brusthöhe.

Interpretation

Der Altaraufsatz im Bild²⁹¹ ist ungewöhnlich, denn er besteht aus einem Sockel, der an eine hohe Predella bzw. an ein niedriges Retabel erinnert und einer dominierenden, farbig gefassten Kreuzigungsgruppe.²⁹² Zu einem formalen Vergleich läßt sich m.W. nur ein deutlich jüngeres Original in der Kirche von Linkebeek heranziehen: Es besteht aus einem rein ornamental gestalteten Sockel und einer Figur der Muttergottes, die etwa im selben Größenverhältnisse zueinander stehen wie die Figuren und der Sockel bei dem Ensemble im Bild.²⁹³ Außer-

dem gibt es auch einige Darstellungen entsprechender Altaraufsätze. Die frühesten und meisten Beispiele entstammen der französischen Buchmalerei. Hier zeigt eine Miniatur aus dem Umkreis Jean Pucelles bereits im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts einen Altaraufsatz, der sich ähnlich wie im vorliegenden Bild aus einem niedrigen, ornamentierten Untersatz und einer beherrschenden Triumphkreuzgruppe zusammensetzt.²⁹⁴ In der Folge entstanden zahlreiche Miniaturen, die ebenfalls niedrige Retabel - inhaltslos, ornamentiert oder figürlich geschmückt - zeigen, auf denen große Figuren aufgestellt sind.²⁹⁵ In der altniederländischen Kunst hingegen repräsentiert das vorliegende Bild eine der frühesten Darstellungen dieses Typs, dem auch nur wenige Vergleichsbeispiele hinzuzufügen sind.²⁹⁶ Zeitlich und formal sehr nahe steht dem Bild jedoch die Zeichnung der Engelsmesse von Albrecht Dürer (um 1500), in der sich die Kreuzigungsgruppe auf einem niedrigen Untersatz erhebt, der ornamental gestaltet ist und im Zentrum einen Schrein zu bewahren scheint.²⁹⁷ Unter altniederländischen Darstellungen gibt es eine weitere Vergleichsmöglichkeit in einer Zeichnung von Pieter Coecke van Aalst.²⁹⁸ Hier kniet ein Mönch vor einem Altar mit einer freistehenden Kreuzigungsgruppe, die wie im vorliegenden Bild von einer hölzernen Rückwand hinterfangen wird.²⁹⁹ Andere Darstellungen zeigen die Kreuzigungsgruppe entweder auf der Spitze eines Retabels³⁰⁰ oder als Ergänzung vor einem bemalten Retabel.³⁰¹

Die Aufstellung von plastischen Kreuzigungsgruppen auf dem Altar war demnach in unterschiedlicher Form möglich. Das vorliegende Bild zeigt eine ungewöhnlichere Variante, bei der der Untersatz zwar figürlich gestaltet ist, in seiner Bedeutung jedoch gegenüber der Figurengruppe zurücktritt. Den bildlichen Belegen und dem Original in Linkebeek nach zu urteilen, handelt es sich um eine Form der Altarausstattung, die im Bereich der alten Niederlande vom späten 15. bis mindestens zum Ende des 16. Jahrhunderts wenn nicht verbreitet, so doch zumindest geläufig war.³⁰²

TB35

Meister von *Frankfurt*, Werkstatt

Die Beschneidung

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.5656

101×28 cm

Antwerpen, um 1512

T.9B; Abb. *Vanaise; Veronée-Verhaegen; Goetghebeur*

1966, 34 (Abb.8, Detail); *Friedländer 7 (1971)*, 124

(Pl.92).

Auf dem Altar des jüdischen Tempels ist hinter einer Abschrankung rechts im Hintergrund ein geschlossenes Flügelretabel sichtbar, das von den Stäben des Gitters teilweise verdeckt wird. Es hat einen in der Mitte rechteckig erhöhten Umriß und erhebt sich auf einer schmalen, einfarbig dunklen Predella, die anscheinend unprofiliert ist. Seine geringe Tiefe und das Fehlen einer Trennlinie zwischen den Flügeln und dem Corpus zeigen, daß es einzig aus verschlossenen Flügeln besteht. Diese sind von einer einfachen Rahmenleiste umgeben und durch zwei Häkchen in Ösen miteinander ver-

bunden. Die bemalten Tafeln zeigen einen einheitlichen Landschaftshintergrund. Da der linke Flügel jedoch weitgehend verdeckt ist, kann man seinen Inhalt nicht erkennen. Rechts sieht man außen eine stehende Person, die auf eine Erscheinung am Himmel - hier in der rechteckigen Erhöhung - weist. Bei dieser handelt es sich um eine stehende, dunkelgekleidete Figur in einer ovalen Gloriole, vielleicht die Muttergottes mit dem Kind. Möglicherweise zeigt der Flügel demnach die Darstellung der Tiburtinischen Sibylle mit Kaiser Augustus.

Interpretation

Das Retabel im Tempel erscheint zunächst als ein zeitgenössisches Werk.³⁰³ Die Form der außen rechteckig erhöhten Flügel ist zwar relativ selten, durch das Watervliet-Retabel des Meisters von Frankfurt wird jedoch die Existenz entsprechender Werke im direkten Umkreis des Meisters der vorliegenden Tafel belegt.³⁰⁴ Er stellt die Flügel sehr präzise mit ihren Häkchenverschlüssen dar, wie man es etwa auch beim Antwerpener Meister der Agilolflegende sehen kann.³⁰⁵ Die Art der Darstellung in ihrem Verhältnis von den Figuren zur lichten Landschaft entspricht ebenfalls dem Standard der Zeit.

Dennoch werden Bezüge zum Handlungsschauplatz, dem jüdischen Tempel, hergestellt. Die Szene der tiburtinischen Sibylle mit Kaiser Augustus verweist auf das Kommen des Heilands und stellt somit über den allgemeinen Hinweis auf die vorchristliche Umgebung hinaus einen direkten Bezug zur Person Christi her, dessen Darbringung im Bild dargestellt ist.³⁰⁶ Eine originelle und verschlüsselte Anspielung auf die vorchristliche Epoche wird außerdem durch das Retabel gegeben, dem das Herzstück - der Corpus - fehlt.³⁰⁷ Es besteht einzig aus verschlossenen Türen, die gemeinsam mit der Vision des Kaisers Augustus auf das Kommen Christi anspielen. Die Darstellung der Heilsbotschaft selbst, die im Innern des Retabels zu erwarten wäre, fehlt, weil sie ein Ereignis der Zukunft ist, das sich dem Judentum verschließt.³⁰⁸

TB36

Geldern, 1545

Betende Nonnen (Detail aus dem Theodosiaretabel)

Utrecht, Rijksmuseum *Het Catharijnenconvent*, S-

146

128×291-59,5 cm

o. Abb.

Das kleine Detail innerhalb eines vierteiligen Flügelretabels zeigt eine Gruppe von Nonnen im Gebet vor einem Altar mit vielerlei Altargerät und einem Retabel hinter Kerzenleuchtern. Es ist ein rundbogiges und geöffnetes Flügelretabel ohne Predella. Ein gekehlter und vergoldeter Rahmen umgibt die drei Bildtafeln, die jeweils den gleichen Landschaftshintergrund mit hohen und dunklen Bäumen zeigen. Im Zentrum ist das Kreuz Christi mit Maria in einem dunkelblauen Mantel und einem weißen Schleier auf der linken und Johannes Evangelist in rotem Umhang auf der rechten Seite zu sehen. Auf jedem Flügel befindet sich ein nicht näher charakterisierter, stehender Heiliger, der dem Kreuz im Zentrum zugewendet ist.

Interpretation

Die Darstellung ist für eine eingehendere Besprechung zu klein und zu grob. Der rundbogige Umriss des Retabels, ebenso wie die Fortsetzung der Szene über die Flügel zeigen jedoch, daß es sich um ein zeitgenössisches Werk handelt, das für die unspezifische Szene betender Nonnen nicht näher charakterisiert werden muß.³⁰⁹ Ungewöhnlich ist jedoch die hohe und dunkle, an Nadelbäume erinnernde Bewaldung der Kreuzigungsdarstellung, die sich bei altniederländischen Originalen nicht in dieser Form findet - möglicherweise gibt sie einen Hinweis auf andere Regionaleinflüsse.

TB37

Gent, um 1480

Die Gregorsmesse (Retabel von Wenemaer)

Gent, Museum v. Schone Kunsten, 1902 I

T.10A; Abb. *Verougstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 74, Fig.49, 285; A.C.L. Brüssel 122157 B

Papst Gregor feiert die Messe im Beisein eines Kardinals und eines Diakons in einer kleinen, tonnengewölbten Kapelle, als sich ihm der Schmerzensmann auf der Altarmensa zeigt. An der Wand hinter dem Altar erscheinen zahlreiche Passionswerkzeuge, und vor dem Retabel auf der breiten Mensa befinden sich liturgische Gegenstände - das aufgeschlagene Missale auf einem Buchständer, ein Buchbeutel(?), der Kelch, die Patene, ein Kerzenständer und eine Paxtafel, die gegen das Retabel gelehnt ist.

Dieses ist ebenso breit wie die Mensa und in der Mitte rechteckig erhöht. An seinen seitlichen Oberkanten sind Velumstangen befestigt. Der vermutlich vergoldete Rahmen ist innen zweifach gekehlt. Er umgibt eine bemalte Tafel mit dem Kreuz im erhöhten Zentrum, das weitgehend von der Erscheinung Christi verdeckt ist. Die Darstellung ist in eine breitgelagerte, von sanften Hügeln und wenigen Bäumen gestaltete Landschaft und einen lichten, etwa die halbe Bildhöhe erfüllenden Horizont, der sich im Zenit, hinter dem Kreuz verdunkelt, gebettet. Zu Seiten des Kreuzes stehen links Maria und rechts vermutlich Johannes Evangelist, weiter außen rechts ein Mann und links eine Frau. Maria ist als eine schlanke, dunkel verhüllte Frau wiedergegeben, die sich in einer Geste des Schmerzes vom Kreuz wegneigt, während Johannes zu diesem hochblickt. Die beiden äußeren Personen sind nicht zu identifizieren. Die linke scheint Maria zu Hilfe zu eilen, und die rechte steht in verhaltener Bewegung zum Kreuz hin.

Interpretation

In der Genter Gregorsmesse ist eine der frühesten Darstellungen eines Retabels mit natürlichem Landschaftshintergrund wiedergegeben.³¹⁰ Es handelt sich um eine einteilige Kreuzigungstafel mit rechteckig erhöhter Mitte, die sich in dieser Form im Original nicht erhalten hat.³¹¹ Dennoch zeigt das Retabel aber deutliche Verwandtschaft mit jenen Retabeln aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden und Dirk Bouts, die überwiegend in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts zu datieren sind.³¹² Sein Inhalt ist nicht sehr präzise dargestellt und auch offensichtlich nicht dazu vorgesehen, konkrete Bildhinweise zu geben.³¹³

Gent, um 1520-40

Die *Laktatio* (Marienvision) des hl. Bernhard v. Clairvaux

Gent, Museum v. Schone Kunsten, S-107

92×130 cm

T.10B; Abb. *AK Gent 1975.2*, Abb.40; A.C.L.

Brüssel 44322 B

Der hl. Bernhard kniet in einem reich mit Skulpturen und Relieffmedaillons geschmückten Raum zu Füßen der Muttergottes im Vordergrund des Bildes. Je ein Durchgang führt links in einen Kreuzgang und rechts durch einen Vorraum ins Freie. Nach hinten ist die Wand in eine Rundbogenarkade geöffnet, durch die man in eine spätgotische Kirche mit einem Netzgewölbe blickt. Ein über zwei Stufen zugänglicher Lettner mit einem zentralen Durchgang zum Chorbereich unterteilt den Kirchenraum. Zu beiden Seiten des Durchgangs ist ein Altar mit einem Retabel unter dem säulengestützten Balkon des Lettners eingestellt. Der Balkon krägt in der Mitte fünfeckig vor und ist an der Front mit Figuren unter Arkaden geschmückt. Sichtbar sind zehn Apostel und in der Mitte Christus als Salvator Mundi. Auf der zentralen Achse erblickt man im Mittelgrund des Bildes ein Taufbecken und im Chor durch das geöffnete Lettnerportal hindurch den Hochaltar mit einem Retabel.

Die Lettnerretabel

Die Altäre unter dem Lettner stehen auf halbrunden Podesten. Sie sind gleichermaßen mit zwei Kerzenleuchtern und einem geöffneten Flügelretabel ausgestattet. Die Retabel sind gleich groß und unterscheiden sich nur durch ihren Inhalt. Ihr geschnitzter Corpus hat einen kleeblattbogigen Abschluß, wobei der mittlere Bogen breiter ist als die seitlichen. Ein filigraner Krabbenkamm, der auf dem Zentrum in einer Konsole mit einer Figur gipfelt, bekrönt die Flügel und den Corpus. Die Innenseiten der Flügel sind bemalt, während das zentrale Relief geschnitzt ist und silber-graue Figurendarstellungen auf einer rötlichen Grundierung zeigt.

Im Corpus des linken Altarretabels ist großfigurig der Drachenkampf des hl. Georg dargestellt. Der Heilige trägt eine Rüstung mit einem bis zum Oberschenkel reichenden, gebogenen und gefalteten Waffenrock, seine Beine sind gepanzert, und den Kopf bedeckt eine flache Kappe, die vielleicht mit einer Feder verziert ist. Aus dem Sattel seines nach rechts gerichteten Pferdes stemmt er sich in die Steigbügel und holt mit dem Schwert in der hoherhobenen Rechten zum Stoß gegen den Drachen aus, der sich auf dem Boden windet. Auf dem linken Flügel erkennt man die gemalte Darstellung eines Bischofs mit Mitra und Bischofsstab vor einer felsigen Landschaft. Das leuchtend rote Herz in seiner Linken kennzeichnet ihn als den hl. Augustinus. Auf dem rechten Flügel ist - teilweise von der Lettnerssäule verdeckt - der jugendliche hl. Johannes Evangelist erkennbar, der in seiner Rechten den Giftkelch hält. Die bekrönende Standfigur - ein Bischof mit Mitra und Stab - weist denselben silbergrauen Farbton auf wie die Szene auf der Mitteltafel.

Das rechte Altarretabel zeigt im Zentrum die mächtige Gestalt des hl. Christopherus, der den Fluß von rechts nach links durchquert. Er ist in ein knielanges und von einem Gürtel unterteiltes Gewand gekleidet. Das Christkind sitzt frontal zum Betrachter auf seiner linken Schulter. Am linken Ufer steht der Einsiedler, der dem Heiligen den Weg beleuchtete, rechts ist eine Felsenformation mit einem Baum dargestellt. Die bemalten Flügelinnenseiten zeigen wie bei dem gegenüberliegenden Retabel je eine stehende Gestalt. Jene auf dem linken Flügel ist weitgehend verdeckt und daher nicht identifizierbar. Auf dem rechten Flügel erkennt man eine weibliche Heilige. Sie trägt ihr rötlich-blondes Haar offen über den Rücken herabfließend. In der Rechten, der die linke Hand stützend unterlegt ist, hält sie einen Gegenstand, möglicherweise

ein Gefäß. Auf der Spitze erkennt man eine stehende Figur, die wegen der Kleidung eines Diakons und des langen, gitterähnlichen Gegenstands in der Rechten möglicherweise den hl. Laurentius mit dem Rost darstellt.

Das Hochaltarretabel

Auf dem Hochaltar im Zentrum des Chores erhebt sich ohne eine Predella ein großes geöffnetes Flügelretabel, dessen Mitteltafel einen kleeblattbogigen Abschluß hat. Die Flügel und der Corpus sind mit Szenen vor einer fortgesetzten Landschaftskulisse bemalt. Auf der Mitteltafel ist die Kreuzigung mit Maria links und Johannes Evangeist rechts dargestellt, auf der rechten Seite erkennt man darüber hinaus un deutlich das Kreuz des einen Schächers und eine felsähnliche Formation. Der Inhalt des linken Flügels ist nicht zu erkennen, der rechte gibt die Grablegung Christi wieder. Maria steht im Zentrum hinter dem Sarkophag, in den der helle Leib Christi von zwei Personen am Kopf und an den Füßen hineingebettet wird.

Interpretation

Im Bild der *Laktatio* sind zwei Typen von Retabeln zu sehen: große Flügelretabel mit einem geschnitzten Corpus und bemalten Flügeln vor dem Lettner und ein ausladendes, vollständig bemaltes Flügelretabel auf dem Hochaltar. Diese Konstellation illustriert demnach, daß Schnitzretabel nicht in allen Kirchen den herausragenden Platz auf dem Hochaltar einnahmen und generell für kostbarer erachtet wurden als bemalte Retabel.³¹⁴

Die Lettnerretabel

Bis auf den Inhalt sind die beiden Lettnerretabel gleich gestaltet. Ihr Corpus ist reliefiert, der Werkstoff kann jedoch angesichts seiner ungewöhnlichen Farbfassung von silbrig-grauen Figuren vor rötlichem Grund nicht mit Sicherheit bestimmt werden, vermutlich handelt es sich jedoch um Holz.³¹⁵ Die Zusammenstellung eines reliefierten Corpus mit bemalten Flügeln ist charakteristisch für Retabel der Zeit. Dennoch hat sich kein vergleichbares Original erhalten, das in einem einszenigen Schnitzretabel eine Szene aus dem Leben eines Heiligen zeigte.³¹⁶ Entsprechende Retabel, die nur einem Heiligen gewidmet sind, gibt es in der altniederländischen Kunst grundsätzlich erst seit dem späten 15. Jahrhundert.³¹⁷ Schnitzretabel, die Heiligen gewidmet sind, zeigen aber meist Zyklen und keine großformatigen Einzelszenen.³¹⁸ Die hll. Georg und Christopherus gehören zur Gruppe der 14 Nothelfer und wurden in den alten Niederlanden besonders verehrt.³¹⁹ In der bildenden Kunst haben sich jedoch weniger geschnitzte als gemalte Darstellungen von ihnen erhalten.³²⁰ Am nächsten kommen den Retabeln im Bild gemalte Grisailledarstellungen der Heiligen, die großformatige Reliefs imitieren.³²¹

Ein Vergleich der Lettnerretabel mit erhaltenen Originalen zeigt somit, daß sich kein direkt vergleichbares Retabel erhalten hat, daß sie aber in einzelnen Elementen Parallelen zu Werken aus der Zeit um und nach 1500 aufweisen. Hierzu gehört auch der bekrönende Figurenschmuck, der sich bei zahlreichen zeitgenössischen Retabeldarstellungen findet.³²² Die Datierung dieser ungewöhnlichen Retabel-

bel in das frühe 16. Jahrhundert wird auch durch die Rüstung und die Kopfbedeckung des hl. Georg bestätigt.³²³ Ein weiteres Indiz bietet der kleeblattbogige Umriß, der bei Schnitzretabeln selten, aber ebenfalls im beginnenden 16. Jahrhundert verwendet wurde.³²⁴

Zwischen den beiden Heiligen, Georg und Christopherus, und der *Laktatio* des hl. Bernhard gibt es keine ikonographische Beziehung, darüber hinaus sind die Retabel vollständig in den Kirchenraum im Hintergrund eingebunden und fungieren so deutlich als Ausstattungselemente der Kirche. Obwohl sie entfernt und nur sehr kleinformatig wiedergegeben sind, zeigen sie doch eine konkrete und sehr differenzierte Gestaltung, die einer weitergehenden Erklärung bedarf. Bereits Steppe, der Lettneranlagen untersuchte, stellt fest, daß das Bild der *Laktatio* neben Erfundenem auch wirklichkeitsnahe Elemente der alten Genter Abteikirche von Baudeloo zeige, darunter auch den Lettner und die Retabel.³²⁵ Möglicherweise bewahrt das vorliegende Bild demnach eine Erinnerung an die vorreformatorische Ausstattung der Kirche.³²⁶

Das Hochaltarretabel

Das bemalte Flügelretabel mit Passionszenen auf dem Hochaltar läßt sich im Gegensatz zu den Lettnerretabeln gut mit einem erhaltenen Original vergleichen, denn es steht dem Genter Kreuzigungsretabel von Joos van Wassenhove formal und inhaltlich sehr nahe.³²⁷ Der Umriß³²⁸, der Inhalt und die Fortsetzung einer gleichgestalteten Landschaft über die Flügel hinweg sind für das Original wie für das größerformatige Hochaltarretabel im Bild charakteristisch.³²⁹ Die Frage, ob es ein solches Retabel - möglicherweise als Reflex auf das Werk von Joos van Wassenhove - im Original gab, muß unbeantwortet bleiben.³³⁰ Zumindest wird jedoch durch die Vergleichbarkeit der beiden Retabel nahegelegt, daß der Genter Meister der *Laktatio* in Kenntnis heimischer Retabel arbeitete.

TB39

Meister der *Genueser Johannestafeln*

Die Messe eines Heiligen

Novi Ligure, Coulant-Peloso-Sammlung

268×190 cm

Flämisch (Antwerpen?), kurz vor 1500

T.11A; Abb. *Friedländer* 6.2 (1971), Add.293 (Pl.267)

In der Synchrondarstellung sind über eine dreischiffige Basilika der Spätgotik verteilt drei Szenen aus der Legende eines Heiligen wiedergegeben. Die zentrale Szene im Vordergrund zeigt den Heiligen bei der Messe an einem Altar im nördlichen Seitenschiff. Der Altarblock steht parallel zum Mittelschiff, unmittelbar vor der Lettneranlage, die den Chor vom Langhaus abgrenzt. Zahlreiche Andächtige wohnen der Messe bei, aber nur der Heilige selbst wird der beiden Engel gewahr, die über dem Altar schweben.

Auf der Mensa mit einem weißen Altartuch befinden sich verschiedene Gerätschaften - das Missale, der Kelch, die Patene, eine Paxtafel und zwei Kerzenleuchter. Auf ihrer rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein Retabel auf einer etwa ein Viertel hohen, vergoldeten Predella, die im unteren, vorschwingenden Bereich durch eine vertikale Leiste in der Mit-

te gegliedert ist. Ein durch Kehlungen abgesetzter Fries mit filigranen, unterschiedlich gestalteten Maßwerkrosetten bildet den Übergang zum Retabel. Dieses ist ein komplett vergoldeter, querrrechteckiger Schnitzcorpus mit einem gestelzt sattelbögigen Aufsatz im Zentrum. Sein Rahmen ist unten zweifach gekehlt und an den drei übrigen Seiten einfach zurückgestuft. An seinen oberen Seitenkanten sind kurze Stangen mit langen Velen befestigt. Der Corpus ist seitlich durch zwei sechseckige Baldachine gegliedert, die einen breiten, laubwerkverzierten Kielbogen flankieren. In seinem tiefgestaffelten Innern ist die Begegnung von Abraham und Melchisedech dargestellt. Auf der linken Seite empfängt der jugendliche Abraham in voller Rüstung und in Begleitung von drei Soldaten den Hohepriester, der sich mit einem jugendlichen Mann von rechts nähert. Melchisedech trägt ein sakrales Phantasiegewand und bietet den Krieger in leicht gebeugter Haltung Brot und in zierlichen Karaffen Wein dar. Hinter dem bühnenähnlichen Vordergrund erstreckt sich eine hügelige Landschaft mit einem Wald und einer großen, von einem turmähnliche Rundbau beherrschten Stadt.

Der kleine Aufsatz auf der Mitte des Gehäuses ist aus dem Rahmen herausgearbeitet. Unter einem reichen, geschweiften Hängekamm aus Laubwerk ist der Sündenfall im Garten Eden dargestellt. Im Zentrum steht der Baum der Erkenntnis, dessen Krone kunstvoll zu einer kleinen, hochliegenden Kugel beschnitten ist. Um seinen Stamm windet sich die Schlange mit einem weiblichen Oberkörper. Sie ist nach rechts gewendet und reicht Eva einen Apfel. Adam steht kauend auf der linken Seite und bedeckt mit der rechten Hand seine Blöße.

Interpretation

Es ist nicht bekannt, welche Heiligenvita in der Synchrondarstellung zu sehen ist.³³¹ Die Menschen sind zeitgenössisch gekleidet, und auch der Sakralraum und die Gegenstände entstammen dem späten Mittelalter. Da das Retabel auf dem Altar jedoch ausschließlich alttestamentliche Szenen zeigt und auch die Figur am Lettner einen Propheten mit einem Schriftband darstellt, handelt es sich vermutlich um eine Legende, die das missionarische Wirken eines Heiligen in frühchristlicher Zeit beschreibt.³³²

Das Schnitzretabel setzt auf einer hohen Predella an, wie sie in Darstellungen relativ selten erscheint, im Original jedoch zur Grundausrüstung eines zeitgenössischen Schnitzretabels gehörte.³³³ Hier schließt sie mit einem Fries aus variierenden, filigranen Maßwerkrosen ab, der typisch ist für Brabanter Schnitzretabel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.³³⁴ Jüngere Retabel hingegen weisen stets durchlaufende Maßwerkbänder an Stelle der unverbundenen Rosen auf. Der mächtige, flügellose Retabelcorpus zeigt ein großfiguriges Schnitzrelief.³³⁵ Dieser Retabeltyp ist im Original nur relativ selten erhalten, zum Vergleich mit dem Abrahamsretabel im Bild läßt sich jedoch direkt das Antwerpener Beweinungsretabel von 1511 heranziehen, das in der Form, der Binnengliederung, der Darstellung einer großen, bewegten Hauptszene sowie der Bekrönung durch eine kleine, geschnitzte Szene große Übereinstimmungen mit dem Abrahamsretabel im Bild aufweist.³³⁶ Unterschiede bestehen im Thema, in formalen Details und in der umfangreicheren Ausstattung des originalen Retabels. Noch ein weiteres, kleineres Schnitzretabel aus Brüssel weist in der Gestal-

tung und Gliederung des Corpus große Ähnlichkeit auf.³³⁷ Formal läßt sich das Retabel demnach unmittelbar mit einem relativ selten erhaltenen Retabeltyp aus dem frühen 16. Jahrhundert vergleichen. Seine prägnanten Merkmale sind der maßwerkgeschmückte Sockelfries, der mittenerhöhten Umriß, in den eine kleine Schnitzszene integriert ist³³⁸ sowie die Einteiligkeit des Corpus, der dennoch von einer dreiteiligen Struktur überfangen wird.

Der Inhalt des Retabels im Bild, das Treffen von Abraham und Melchisedech, ist hingegen stellvertretend für ein neutestamentliches Retabel gewählt. Gemeinhin steht die Szene typologisch für das letzte Abendmahl, das hier nicht selbst dargestellt werden kann, da die Handlung in einem noch nicht christianisierten Sakralraum stattfindet. Dieser Vergleich wird in der bildenden Kunst der Zeit vielfach angestellt.³³⁹ Die Darstellung des Sündenfalls paßt nicht nur zum Zeitpunkt des Geschehens, sondern findet sich zugleich auch bei originalen Retabeln, in denen sie als kleine Szene in Medaillons oder Nischen der Rahmung integriert wird.³⁴⁰

Für die Datierung des Retabels im Bild bietet sich die Ornamentik, die Kleidung der Personen und die Art der Raumauffassung an. Die Maßwerkrosen des Frieses stellen ein altertümliches Element dar, das in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts verweist (s.o.). Nach der manieristischen Kleidung - dem Phantasielkostüm Melchisedechs und der Rüstung Abrahams - sowie der Laubwerkornamentik und der einheitlichen Raumauffassung hingegen, läßt sich das Retabel im Bild in das frühe 16. Jahrhundert datieren. Möglicherweise soll die Verwendung eines altertümlichen Motives in Kombination mit dem alttestamentlichen Thema auf die Zeit der Handlung verweisen, vielleicht arbeitete der Meister aber auch aus der Erinnerung mit versatzstückartig eingesetzten Elementen. Die guten Vergleichsmöglichkeiten mit Antwerpener Retabeln leisten schließlich auch der These von Friedländer Vorschub, daß der anonyme Meister des Bildes aus Antwerpen stammen könnte.³⁴¹

TB40

Meister der *Georgsgilde*

Zwei Wunderheilungen des hl. Rombaut:

Das Wunder der Heilung des Helinard, der sich auf der Jagd verletzte (Nr.19)

Das Wunder von der Heilung der Frau mit den gelähmten Fingern und der der drei Besessenen (Nr.21)

Mecheln, Kathedrale Sint-Rombauts

je 140×70 cm

Mecheln, um 1500

T.II B; Abb. *Friedländer 4* (1969), 106 (Pl.98);

A.C.L. Brüssel 231915 B/231931 B

Zwei Darstellungen in dem 25teiligen Zyklus mit Szenen aus der Legende des hl. Rombaut zeigen eine kleine Kapelle mit einem Dachreiter, deren Westfront durch einen großen Rundbogen geöffnet ist. In ihrem Innern ereignen sich die Wunderheilungen des verstorbenen Bischofs Rombaut. Auf der linken Seite befindet sich über zwei Stufen erreichbar seine

Grablege unter einem Stoffbaldachin. In dem Sarkophag, der aus filigranen Maßwerkgeräten und Gewölben gebildet ist, liegt der intakte Leichnam in vollem Ornat. Rechts davon, vor der Ostwand der Kapelle, steht unter einem dreibahnigen, mit Wappenscheiben verglasten Fenster ein Altar mit einem Retabel. Oberhalb, seitlich des Fensters, sind kleine Wandkonsolen angebracht, auf denen Figuren stehen, von denen nur die linke vollständig sichtbar ist. Sie stellt den hl. Stephanus dar. Er trägt die Kleidung eines Diakons und ist durch ein aufgeschlagenes Buch sowie Steine in einem Tuch charakterisiert.

Das kleeblattbogige Altarretabel erhebt sich auf einer seitlich nach oben ausschwingenden Predella, die unten ebenso breit ist wie die Altarmensa. Es handelt sich um einen dunkel gefaßten Corpus, dessen Tiefe durch einen feinen Hängekamm unter den Kleeblattbögen und die Angabe der Rückwand im Innern sowie der Seitenwand außen gekennzeichnet ist. Er birgt eine farbig gefaßte Figurengruppe des von Heiligen flankierten Gnadenstuhls. Im Zentrum thront Gottvater. Er hält das proportional erheblich kleinere Kreuz Christi mit beiden Händen an den Enden des Querbalkens fest. Der schlanke Kruzifixus ist im Dreinageltypus mit der blutenden Seitenwunde und dem Kreuzestitulus oberhalb des Querbalkens dargestellt. Gottvater erscheint in einem langen Gewand, mit einem zweiteiligen Bart und einer Kaiserkrone auf den langen weißen Haaren. In der Mittelachse schwebt über ihm die Taube des Heiligen Geistes in einer strahlenden Gloriole. Seitlich hinter dem Thron stehen zwei Engel, der rechte mit einem erhobenen bloßen Schwert, der linke mit einer Lilie. Zwei Heiligenfiguren rahmen die zentrale Gruppe - rechts die hl. Maria Magdalena, links ein Ritterheiliger. Maria Magdalena trägt ein kostbares, mit Borten besetztes Gewand und eine Haube mit einem Blütenkranz auf den langen, offenen Haaren. Mit der rechten Hand lüpfte sie den Deckel des Salbgefäßes, das sie in der Linken hält. Sie ist ebenso wie der Ritterheilige ihr gegenüber leicht der Mitte zugewendet. Dieser trägt einen langen Umhang über seiner spätgotischen Rüstung und einen Reif um die Stirn. In der Rechten hält er eine aufgestellte Lanze, in der Linken seinen Schild.

Interpretation

Der Ort, in dem die Wunder des hl. Rombaut stattfinden, ist als eine kleine Kapelle mit der Grablege des Heiligen gekennzeichnet. Diese Darstellung entspricht der historischen Situation, da sich die verehrten Reliquien des hl. Rombaut zunächst tatsächlich in einer separaten, der hl. Maria Magdalena geweihten Grabkapelle befanden, die 1580 von den Geusen zerstört und 1591-97 wiederaufgebaut wurde.³⁴² Beide Bilder der Wundertaten des hl. Rombaut zeigen auf dem Altar der Kapelle dasselbe Retabel. Es handelt sich um ein flügelloses, kleeblattbogiges Gehäuse, das eine farbig gefaßte Schnitzgruppe aufnimmt.³⁴³ Im Zentrum steht eine Gnadenstuhldarstellung, bei der die Taube des heiligen Geistes, die sonst zwischen den Häuptern Gottvaters und Christi schwebt oder aus dem Munde Gottvaters hervorgeht, in der Mittelachse über Gottvater dargestellt ist. Die Darstellung dieses traditionellen Typs des Gnadenstuhles, bei dem Gottvater das Kreuz Christi hält, wurde im 15. und 16. Jahrhundert seltener.³⁴⁴ Entsprechende Originale aus dieser Zeit haben sich nicht erhalten. Dennoch gibt es mehrere Wiedergaben von zeitgenössischen Personen, die vor einer plastischen Darstellung des Gnadenstuhls beten.³⁴⁵ Originale Gnadenstuhlgruppen sind älteren

Datums³⁴⁶, keine davon befindet sich außerdem in einem Schnitzretabel. Da jedoch ein skulptierter Gnadenstuhl erhalten ist, der vermutlich ursprünglich, flankiert von Figuren, im Zentrum eines heute verlorenen Retabels stand³⁴⁷, handelt es sich bei diesem Defizit wahrscheinlich um eine Überlieferungslücke.

Um den Gnadenstuhl im Bild sind die Figuren von zwei Engeln und zwei Heiligen gruppiert. Die Engel tragen eine Lilie und ein Schwert, die in dieser Kombination Symbole des Weltgerichts sind.³⁴⁸ Tatsächlich sind sie hier auch in derselben Anordnung wie in den Gemälden des Jüngsten Gerichts wiedergegeben: Die Lilie befindet sich vom Betrachter aus gesehen links auf der Seite der Seligen und das Schwert rechts auf der Seite der Verdammten.³⁴⁹ Somit enthält die Gnadenstuhlgruppe eine Anspielung auf das Weltgericht.³⁵⁰ Diese inhaltliche Verbindung des Gnadenstuhls bzw. der *Not Gottes* mit den Gerichtselgen wurde wahrscheinlich um 1430/35 in den alten Niederlanden im Kontext der Totenliturgie entwickelt.³⁵¹ Die spezielle Ikonographie zeigt demnach, daß möglicherweise auch das Retabel im Bild in Verbindung mit der Totenliturgie steht. Bei der Kapelle im Bild könnte es sich demnach wirklich um eine Grabkapelle handeln (s.o.).³⁵²

Zu den zentralen Figuren gesellen sich zwei Heiligenfiguren, rechts Maria Magdalena, links ein Ritterheiliger, den Périer-d'Ieteren als den hl. Libertin identifiziert.³⁵³ Leider nennt sie keine Gründe für diese Wahl, da es sich ebensogut um eine Darstellung des hl. Gummarus handeln könnte.³⁵⁴ Die hl. Maria Magdalena ist an ihrer kostbaren Kleidung und der Salbenpyxis zu erkennen. Ihre Darstellung steht in enger Beziehung zum Ort des Geschehens, da sie die erste Patrona der Stadt Mecheln und auch der vermutlich dargestellten Kapelle war.³⁵⁵

Das Retabel in den beiden Bildern bekräftigt demnach die Überlieferung, nach der die Reliquien des hl. Rombaut in einer Kapelle verehrt wurden, die auch der hl. Maria Magdalena geweiht war. Der Zyklus mit den Szenen aus dem Leben des hl. Rombaut wurde von 1480 bis 1510 in Mecheln angefertigt, um die örtliche Verehrung des Heiligen neu zu beleben. Aus diesem Grunde wurde anscheinend Wert auf eine gewisse Authentizität der Darstellung gelegt.³⁵⁶ Da auch der anonyme Meister der Wunder tafeln aus Mecheln stammte, scheint es möglich, daß er mit der Kapellendarstellung unmittelbaren Bezug auf die lokalen Verhältnisse nahm.³⁵⁷

Untersucht man die mutmaßliche Datierung des Retabels im Bild, so bietet die Form des Retabels und die Kleidung der Personen einen Anhaltspunkt. Kleeblattbogige Umrisse wurden nur selten bei altniederländischen Schnitzretabeln verwendet, frühestens treten sie jedoch im späten 15. Jahrhundert auf.³⁵⁸ Den präzisesten Anhaltspunkt bietet die Rüstung des Ritterheiligen und das Gewand der hl. Maria Magdalena. Der Harnisch des Heiligen weist die charakteristischen Merkmale einer spätgotischen Rüstung auf.³⁵⁹ Die hl. Maria Magdalena trägt ein kostbares Gewand mit enganliegendem V-Ausschnitt

und weiten Ärmeln sowie eine Haube, die sich in vergleichbarer Form erst in Darstellungen um 1500 und später finden lassen.³⁶⁰ Der Gnadenstuhl repräsentiert zwar einen älteren ikonographischen Typus, der aber noch mehrfach in Abbildungen des 16. Jahrhunderts belegt ist.³⁶¹ So spricht alles dafür, daß der Meister ein Retabel in zeitgenössischen Formen wiedergibt, obwohl die legendarische Handlung Jahrhunderte zurückliegt. Die spätmittelalterliche Ausstattung der Kapelle und der Kathedrale wurden weitgehend zerstört.³⁶² Daher gibt es keinen Hinweis, ob es in Mecheln tatsächlich ein entsprechendes Schnitzretabel des Gnadenstuhls mit lokalen Heiligen gegeben hat. Darüber hinaus haben sich auch sonst kaum vergleichbare Retabel erhalten, in denen nur eine Schnitzgruppe aufgestellt ist.³⁶³ Dennoch sprechen die Absichten, die mit der Darstellung der Wunder verbunden waren zum einen und die ikonographischen Eigenarten und lokalen Bezüge des Retabels zum anderen dafür, daß der Meister ein in Mecheln vorhandenes Retabel aus der Zeit um 1500 zitiert.³⁶⁴

TB41A

Meister der *Godevalegende*

Szenen aus der Legende der hl. Godeleva v.

Gistel

New York, The Metropolitan Museum of Art,
John Stewart Kennedy Fund, 1912. (12.79)

125×320 cm

Flämisch (Brügge), 1470/80

T.12A; Abb. *Wilenski 1960.2*, Pl.140f; *BK New York 1980.3*, 340; Museumsneg. 192405 B

Auf der Mitteltafel eines Flügelretabels mit der Legende der hl. Godeleva v. Gistel sind zwei Szenen dargestellt, die in Sakralräumen spielen.

Die hl. Godeleva im Gebet

In der oberen rechten Ecke des linken Bildabschnitts kniet die junge Godeleva im Gebet vor einem Altar mit einem Retabel und einem bekrönenden Turmretabel. Die velenbegrenzte Altaranlage ist nur zur Hälfte zu sehen und wegen der kleinen Darstellung im Hintergrund nur summarisch wiedergegeben. Das Retabel hat einen in der Mitte rechteckig erhöhten Umriss. Es setzt auf einem niedrigen Sockel an und wird von einer einfachen Rahmenleiste eingefasst. Die Bildtafel zeigt eine wegen ihrer Flächigkeit vermutlich gemalte Darstellung der Kreuzigung Christi im Zentrum und zwei kniende Gestalten auf der rechten Seite, von denen die linke die Arme in einem Klagegestus erhoben hat. Das geöffnete Turmretabel auf der erhöhten Mitte wird von jeweils zwei Flügelkompartimenten flankiert. In seinem Innern steht eine schlanke Figur der Muttergottes.

Die Vermählung der hl. Godeleva

Im Zentrum der Mitteltafel ist die Trauung des Paares dargestellt, die in einem Chorraum oder einer kleinen Kapelle mit rundbogigen Maßwerkfenstern vollzogen wird. Eine große Altaranlage beherrscht den Raum. Sie ist von vier gewirbelten Altarsäulen eingerahmt, zwischen die Velenstangen gespannt sind. Auf ihren Kapitellen befinden sich kniende Engelsfiguren, von denen die vorderen Weihrauchfässer schwenken und die hinteren Kerzenleuchter halten. Über dem Altar hängt ein spitzer Stoffbaldachin von der Decke herab. Auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa erhebt sich in gleicher Breite und ohne Predella ein flügelloses, in der Mitte

rechteckig erhöhtes Retabel mit einer bekrönenden Figur. Es wird von einer Rahmenleiste eingefasst, die innen gekehlt und zweifarbig - außen dunkel, innen hell - gefaßt ist. Die Tafel ist in fünf etwa gleich breite Arkaden eingeteilt. Das erhöhte Zentrum ist mit einer kielbögigen Arkade und der Andeutung eines Krabbenkammes aufwendiger gestaltet als die übrigen Abschnitte. Es zeigt das T-förmige Kreuz Christi flankiert von den schräg gestellten Kreuzen der Schächer. Unter den vier sattelbögigen Arkaden der Seiten befindet sich je eine schemenhaft angedeutete, stehende Figur: innen und dem Kreuz zugewendet links Maria und rechts Johannes Evangelist, außen vermutlich männliche Personen mit erhobenen Armen und in frontaler Stellung.

Ohne einen Sockel erhebt sich auf der Mittenerhöhung eine farbig gefaßte Figur der Muttergottes im Typus der Himmelskönigin auf der Mondsichel. Sie trägt ein dunkles Gewand und die Krone auf ihren offenen, langen Haaren. Mit beiden Armen hält sie das Christkind auf ihrer rechten Seite. Das Kind blickt zu Maria und faßt mit der Linken in ihr Gewand.

Interpretation

Die hl. Godeleva im Gebet

Das Retabel ist so klein und schematisch dargestellt, daß es nicht zu einer genaueren Besprechung herangezogen werden kann. Es belegt jedoch die typisierte Darstellung eines einteiligen, in der Mitte rechteckig erhöhten Retabels mit der Kreuzigung in der Nachfolge der Werke von Rogier van der Weyden.³⁶⁵ Darüber hinaus zeigt es die ebenfalls bei Rogier vorgegebene und in der Folge schematisierte Aufstellung eines Turmretabels auf einem Kreuzigungsretabel.³⁶⁶

Die Vermählung der hl. Godeleva

Obwohl sehr viel größer dargestellt, unterscheidet sich der Altaraufsatz in der Verlobungsszene doch nicht wesentlich von jenem in der vorhergehenden Gebetsszene. Wiederum handelt es sich um ein Schema, das in Werken aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden vorgegeben ist.³⁶⁷ Die Technik, in der das Retabel ausgeführt ist, kann wegen der fast skizzenhaften Darstellung nicht ganz sicher bestimmt werden. Auch wenn die flächige Wiedergabe auf eine gemalte Darstellung hindeuten könnte, läßt doch die Gliederung durch Arkaden eher an einen auch in Darstellungen weitverbreiteten Typ eines Schnitzretabels mit szenischem Zentrum und flankierenden Figuren denken.³⁶⁸ Offensichtlich übernimmt der Meister hier ohne konkretere Darstellungsabsichten einen standardisierten Typ, der nur noch vage an originale Vorbilder erinnert.³⁶⁹ Die Betonung liegt auf der Figur der Muttergottes, die im Verhältnis zum Retabel groß und detaillierter wiedergegeben ist.³⁷⁰

Meister der *Godeleva*legende/Freie Kopie von 1622

Szenen aus der Legende der hl. Godeleva v.

Gistel

Brügge, Steedelijk Museum, o.1282

155×230 cm

1622 (Original: Flämisch (Brügge), 1470-80)

Abb. *BK Brügge* 1982, 142; A.C.L. Brüssel

134847 B

Die bereits besprochene Tafel mit Szenen aus der Legende der hl. Godeleva v. Gistel wurde 1622 mit großer Treue zum Vorbild kopiert.³⁷¹ Der Erhaltungszustand der Arbeit ist jedoch so schlecht, daß manches nicht eindeutig beschrieben werden kann, etwa die kleine Szene rechts oben im linken Abschnitt, in der die junge Godeleva vor einem Altar betet. Die Szene der Trauung der Heiligen im Zentrum der Tafel ist in der Komposition exakt übernommen, verändert ist jedoch die Altaranlage. Auffällig sind Proportionsverschiebungen. So erscheinen die Menschen hier gegenüber dem Altar mit dem mächtigen Retabel sehr viel kleiner, die Säulen sind auf die beiden vorderen beschränkt, die dafür aber wuchtiger und höher sind. Die beiden Engelsfiguren mit den Kerzenleuchtern bekrönen nun das Retabel an Stelle der hinteren Säulen. Der Baldachin, der im Original ausladend den ganzen Altar zu beschirmen schien, ist nun von viel kleinerem Durchmesser und nur noch auf die Marienfigur, die das Retabel bekrönt, bezogen. Das Retabel selbst hat an Monumentalität gewonnen. Es erhebt sich auf einer seitlich nach oben ausschwingenden Predella, die am Ansatz so breit ist wie der Altar. Seine rechteckig erhöhte Mitte ist nun genauso breit wie die Seitenabschnitte und außen auf dem Rahmen mit volutenartigem Rollwerk geschmückt. Der Rahmen ist reich profiliert, aber ebenso wie beim Original außen dunkel und innen hell gefaßt. Die Binnengliederung durch Arkaden ist aufgegeben und durch gerade Linien zwischen den fünf Feldern ersetzt. Der Corpus wirkt nun einheitlicher, und die Figuren treten durch ihre plastische Ausarbeitung stärker hervor als beim Vorbild, so daß man hier eher an ein geschnitztes Werk denken kann. In der zentralen Partie mit der Kreuzigung Christi, den Kreuzen der beiden Schächer sowie Maria links und Johannes Evangelist auf der rechten Seite hält sich der Meister an die Vorgabe, nicht jedoch bei den äußeren Figuren, an Stelle derer nun links ein Baum und rechts ein Felsen erscheinen.

Auf der rechteckig erhöhten Mitte sind drei Konsolen befestigt, auf denen außen die Engel mit Kerzenleuchtern stehen, die im Original die hinteren Altarsäulen bekrönten und in der Mitte die Muttergottes auf der Mondsichel. Der Typus ist genau übernommen, doch kann sich die insgesamt voluminösere Figur nun besser entfalten. Eine zusätzliche Bedeutungssteigerung wird ihr auch durch den Baldachin zuteil, der nun ganz auf sie bezogen ist.

Interpretation

Das Bild ist interessant, da es die Wiedergabe eines spätmittelalterlichen Retabels durch einen frühbarocken Meister enthält. Die Änderungen sind grundsätzlich überraschend gering. Manche Details zeugen jedoch von einer veränderten Auffassung, sei es die Monumentalisierung und stärkere Präsenz der Gegenstände oder die Schaffung eines Einheitsraumes an Stelle der Arkadengliederung. Für die Betrachtung des Vorbildes ist wichtig, daß das Retabel im Bild hier eindeutig reliefiert ist. Indirekt wird dadurch deutlich, daß vermutlich auch das Retabel im Vorbild ein Schnitzretabel darstellen soll.

TB42

Jan Gossaert

Die mystische Hochzeit der hl. Katharina
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst,
Kobberstiksamling
Zeichnung, 227×172 mm
ca. 1505 (vor 1516)
Abb. *AK Rotterdam* 1965, 234 (Kat.43); *Friedländer*
8 (1972), 10 (Pl.66)

Die Zeichnung gibt eine von Säulen flankierte Außenarchitektur wieder, die altarähnlich gestaltet ist. Auf einem hohen, säulengestützten Postament erhebt sich ein retabelähnlicher Aufsatz. Säulen mit korinthisierenden Kapitellen tragen ein kräftiges Gesims, das sattelbogig erhöht ist. Auf den waagerechten Seitenabschnitten des Gesimses sitzen Figuren von Putti, während der Bogen von üppigen Krabben und einer zentralen Vase bekrönt wird. Im Innern sind ihm reiche Ranken unterlegt, die eine Standfigur von Moses mit den Gesetzestafeln auf einem kapitellförmigen Postament säumen.

Interpretation

Die Darstellung läßt offen, ob es sich bei dem Aufsatz um ein Retabel handelt, da die Szene im Freien spielt. Dennoch soll sie hier beachtet werden, da sie ein für die Zeit typisches Werk zeigt, das durch seinen religiösen Inhalt und die Art der Präsentation den Charakter eines Retabels hat.³⁷² Vermutlich handelt es sich um eine skulptierte Arbeit, in der antikisierende Renaissanceformen mit spätgotischen Dekorationselementen verschmelzen.³⁷³ Gossaert zeigt damit eine der frühesten Darstellungen eines architektonisch gestalteten Aufsatzes, bei dem es sich aber nicht um ein Adikularretabel handelt.³⁷⁴ Seine Darstellung verweist auf den steigenden Einfluß von Renaissanceformen gegenüber der Spätgotik, der sich bei den altniederländischen Originalen erst Jahrzehnte später auswirkte.³⁷⁵

Jan Gossaert

Die Madonna in der Kirche
Rom, Galleria Doria Pamphili
41×24 cm
Brügge, 1513/14
Abb. *Friedländer* 8 (1972), 3 (Pl.8); *Snyder* 1984, 420
(Fig.491); Liège et l'Occident. Jean Lejeune;
Marie Delcourt; Jean Yernaux u.a. Lüttich 1958,
252 (Abb.259, Detail)
s.a. TB30 (T.8B), 33

Das Bild stellt eine getreue Kopie des gleichnamigen Bildes von Jan van Eyck dar.³⁷⁶ Dessen Kirchenraum ist grundsätzlich übernommen, jedoch nach Süden erweitert, so daß man unter dem Lettner außer dem Marienaltar noch einen weiteren Altar mit der Figur des hl. Lambertus sehen kann. Das Relief über dieser hinzugefügten Lettnerische zeigt die Anbetung des Kindes, außerdem ist nun auch die Figur des Johannes aus der Triumpfkreuzgruppe dargestellt.

Der Hochaltar wird von Velen flankiert, die an den Seitenkanten seines Retabels befestigt sind. Dieses ist ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Schnitzretabel, dessen Mittenerhöhung andeutungsweise mit kleinen Flügeln versehen ist. Der Corpus setzt über einem schmalen Sockel an. In der unteren Zone ist er durch sehr enge Arkaden mit jeweils einem Figür-

chen gegliedert, die von fast ebenso hohen Baldachinen überfangen werden. Die Mittenerhöhung ist abgetrennt. Ihr Inhalt ist durch Striche angedeutet, die die architektonische Gliederung der unteren Zone fortzusetzen scheinen.

Interpretation

Auf den ersten Blick erscheint das Retabel im Bild als eine getreue Kopie nach dem Vorbild von Jan van Eyck. Erst bei näherer Betrachtung wird deutlich, daß Gossaert ein Retabel darstellt, das durch modernere Elemente abgewandelt ist. Wieder handelt es sich um ein Schnitzretabel mit rechteckig erhöhter Mitte und einzelnen Figuren, doch anders als bei van Eyck gibt es hier nur eine Figurenreihe, die auf einem Sockel ansetzt und von einer fast ebenso hohen Baldachinzone überfangen wird. Gossaert zeigt damit einen Retabeltyp aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.³⁷⁷ Wie viele originale Schnitzretabel dieses Typs ist sein Retabel mit kleinen Flügeln für die Mittenerhöhung ausgestattet, die dem Vorbild fehlen.³⁷⁸ Jan van Eyck gibt einen Retabeltyp aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder, der zu seiner Zeit vermutlich bereits selten war.³⁷⁹ Gossaert hingegen modernisiert ihn daher, indem er eine einzonige Figurenreihe mit Baldachingliederung darstellt, die jedoch in Hinblick auf die Mittenerhöhung mißverstanden ist.³⁸⁰

TB44

Jan Gossaert

Das Wunder der Gefangenenbefreiung durch
den hl. Leonhard
Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett, 4647
Zeichnung, 317×125 mm (Entwurf für ein
Flügelretabel)
um 1515
Abb. *AK Rotterdam* 1965, 340 (Kat.69); *Friedländer*
8 (1972), 19 (Pl.67); *Philip* 1971, Fig.35.

Rechts vor der Wand eines nicht näher gekennzeichneten Sakralraumes steht ein ausladender Tischaltar. Hinter seiner rückwärtigen Oberkante ragt ein mächtiger Aufsatz auf einem Postament hervor. Eine gesimsartig profilierte Platte auf sechs Säulen mit Entasis setzt auf einem profilierten Sockel an. Sie trägt einen schreinförmigen Aufsatz, der mit Fialen und drei zur Mitte gestaffelten Nischen mit Spitzgiebeln an der Traufseite wie ein spätgotisches Gebäude gestaltet ist. Die herausragende mittlere Nische wird von einem filigranen Turm bekrönt und birgt eine Standfigur.

Interpretation

Der Entwurf für ein Flügelretabel zeigt eine für den Bereich der alten Niederlande ungewöhnliche Altaranlage. Sowohl die Aufstellung hinter dem Altarblock als auch die Zusammensetzung aus einem tischförmigen Untersatz und einem weithin sichtbaren Reliquienschrein³⁸¹ - vermutlich dem des hl. Leonhard - weisen eher darauf hin, daß Gossaert hier eine typisch französische Anlage wiedergibt.³⁸² Direkt vergleichbare Darstellungen finden sich in Miniaturen von Jean Fouquet³⁸³, von den Brüdern Limburg und Jean Colombe³⁸⁴ sowie in den Zeichnungen

TB43

gen, die Viollet-le-Duc nach originalen französischen Altaranlagen angefertigte.³⁸⁵

TB45

Jan Gossaert

Der hl. Johannes Evangelist betritt sein Grab
Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe,

14

Zeichnung, 156×216 mm (Entwurf für ein Glasgemälde)

ca. 1515/20

Abb. *Friedländer 8* (1972), 18 (Pl.67); *AK Rotterdam* 1965, 316 (Kat.63.3)

Das Grab des hl. Johannes Evangelist ist vor einem mächtigen Altar bereitet. Auf der Altarmensa befinden sich zwei Kerzenleuchter schräg vor einem rundbogigen Tafelbild. Es wird von einem tief zurückgestuften Rahmen mit Wassererschlag eingefasst und zeigt vor lichtem Hintergrund die Kreuzigung Christi. In sich gekehrt steht Maria auf der linken Seite, während Johannes Evangelist ihr gegenüber die Arme klagend erhoben hat und zum Kreuz hinaufblickt.

Interpretation

Das Retabel im Bild zeigt die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist in einer Komposition wie sie seit der Mitte des 15. Jahrhunderts (Rogier van der Weyden) allgemein verbreitet war.³⁸⁶ Dennoch ist das Bild durch seinen Rahmen³⁸⁷ und die ausladende Gestik³⁸⁸ als ein schlichtes, zeitgenössisches Werk erkennbar, das einerseits einen direkten Bezug zur Gegenwart herstellt, andererseits aber den Protagonisten des Bildes in einer Szene aus der Vergangenheit spiegelt.

TB46

Meister der Ansicht von St. *Gudule*

Portrait eines jungen Mannes

New York, The Metropolitan Museum of Art,

50.145.27

21×13 cm

Brüssel, 1480-1500

Farbabb. *Bauman* 1986, 40; Abb. *Friedländer 4* (1969), 77 (Pl.69); Museumsneg. 150192 TF.B

Das Halbfigurenportrait eines jungen Mannes zeigt links im Hintergrund ausschnittsweise das Innere einer gotischen Kirche. Erkennbar ist eine skulpturengeschmückte Lettneranlage, von der die zentrale Altarnische und der südliche Durchlaß in den Chorumgang sichtbar sind. Am Altar vollzieht sich in Anwesenheit eines jungen Mannes die Wandlung.

Auf der Altarmensa erhebt sich hinter zwei Kerzenleuchtern ein in der Mitte rechteckig erhöhtes, flügelloses Retabel ohne Predella. Es wird von einer breiten, innen gekehlten und vergoldeten Rahmenleiste eingefasst, die außen mit einem schmalen roten Begleitstrich versehen ist. Die Bildtafel ist komplett vergoldet.

Auf der erhöhten Mitte des Retabels ist ein hochaufragendes Turmretabel mit einem dreigeschossigen Turmhelm aufgestellt. Die architektonischen Bestandteile des Gehäuses sind vergoldet. Auf den Innenansichten der je eineinhalb Flügelkompartimente sind farbige Malereien angedeutet. Das Innere des Gehäuses birgt eine Figur der thronenden Muttergottes mit dem Christkind auf dem linken Arm.

Interpretation

Die Altaranlage im Hintergrund des kleinformatigen Bildes ist so klein, daß sie nur skizzenhaft angedeutet ist.³⁸⁹ Bei dem in der Mitte rechteckig erhöhten Retabel mit dem bekronenden Turmretabel handelt es sich um ein Ensemble, das der Meister den zum meist ungleich detaillierteren Schilderungen aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden entlehnt.³⁹⁰ Es entspricht so einem Schema, das in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts für die Darstellungen entsprechender Altaranlagen in der Tafel- wie in der Buchmalerei mehrfach verwendet wird.³⁹¹

TB47

Meister der Ansicht von St. *Gudule*

Der Tempelgang Marias

Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 4348

67×52 cm

Brüssel, 1480-1500

Abb. *Friedländer 4* (1969), Supp.117 (Pl.108);

A.C.L. Brüssel 135613 B

Die Bildtafel wird im Vordergrund links durch die großformatigen, dreiviertelfigurigen Darstellungen der hll. Anna und Joachim beherrscht. Ihre Tochter Maria steigt von einem Engel begleitet die rechtwinklig geführte Treppe zum Tempel im rechten oberen Bildviertel hinauf. An seinem Eingang, der von einer marmoriert gläsern schimmernden Säule unterteilt wird, wartet ein Tempeldiener. Im Innern kauert eine lesende Tempeljungfrau an dem zweistufigen Podest des Tischtalares, auf dem ein Retabel steht.

Das Retabel ist ein in der Mitte gelängt rechteckig erhöhtes Tafelbild, dessen oberer Abschluß vom Bildrand überschritten ist. Eine einfache, rote Rahmenleiste umgibt die ebenfalls rot grundierte Tafel, die teilweise von der Portalsäule verdeckt wird. Im linken Abschnitt kniet zur Mitte hin gerichtet Gideon in einer aufwendigen Rüstung. Er hat die Hände im Gebet nach oben erhoben, hin zum erhöhten Zentrum, dessen Inhalt verdeckt ist. Auf der gegenüberliegenden Seite ist, vermutlich unter einem Baum rechts außen, das Vlies dargestellt.

Interpretation

Das Retabel auf dem Tempelaltar hat im Vergleich mit Originalen verschobene Proportionen, da der erhöhte Mittelteil breiter und ungleich höher ist als die Seitenabschnitte.³⁹² Die Grundform eines in der Mitte rechteckig erhöhten Corpus gehört jedoch zum Standard der altniederländischen Kunst.³⁹³ Die rote Grundierung der schlichten Tafel weist darauf hin, daß es sich um ein altertümliches Werk handeln soll.³⁹⁴ Da die Hauptszene im jüdischen Tempel spielt, ist der Inhalt des Retabels alttestamentlich und zugleich in Bezug zur Mariengeschichte gewählt, denn die Szene von Gideon mit dem Vlies steht symbolisch für die Jungfräulichkeit Marias.³⁹⁵

Meister der weiblichen *Halbfiguren*

Die Darbringung im Tempel

Straßburg, Musée des Beaux Arts, 366

68×27 cm

Südniederländisch (Mecheln?), um 1530/40?

Abb. *Friedländer 12* (1975), 46 (Pl.28)

Der Tempel, in dem Maria das Christkind zu Simeon bringt, ist nur in einem Ausschnitt wiedergegeben. Rechts steht ein Altar, der in Seitenansicht dargestellt und bis auf ein Stück der Mensa und das Retabel fast vollständig von den anwesenden Personen verdeckt wird. Auf seiner Mensa erhebt sich ein komplett skulptiertes Ädikularetabel, dessen Sockelzone verdeckt ist. Sein Corpus ist bis auf den rechten Rand sichtbar. Er wird von einer Säule mit Entasis flankiert, deren Schaft mit emporrankenden Akanthusblättern skulptiert ist. Auf ihrem Kompositkapitell liegt ein nach oben vorkragendes Kranzgesims auf. Über diesem setzt ein rundbogiges Giebfeld an, das ebenso breit ist wie der Corpus. Seine Front ist mit einer flach reliefierten Grotteske aus Ranken um eine Blattmaske verziert. Das Zentrum des Retabels ist über einem Sockel einfach zurückgestuft. Innerhalb eines zweifach gekehlten Rahmens befindet sich hier eine reliefierte Darstellung einer niedrigen, von Ranken umgebenen Säule mit einem pokalförmigen Kapitell, die die Gesetzestafeln in Form eines rundbogigen Diptychons trägt.

Interpretation

Der Tempelaltar im Bild³⁹⁶ ist mit einem Ädikularetabel ausgestattet.³⁹⁷ Im Original kam dieser Retabeltyp im Bereich der alten Niederlande in den 1530er Jahren allmählich auf. Werke aus dieser frühen Phase sind jedoch kaum erhalten. Die vorliegende Retabeldarstellung gehört zu einer Gruppe, die der tatsächlichen Produktion von Ädikularetabeln vermutlich zuvorkam.³⁹⁸ Ähnlich antikisierende Renaissanceformen wie die Säule und die Grotteske werden seit den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in der altniederländischen Malerei versatzstückartig verwendet. Sie werden bevorzugt an heidnischen oder jüdischen Architekturen angebracht, um deren Altertümlichkeit zu kennzeichnen.³⁹⁹ Originale Retabel weisen entsprechendes Rankenwerk hingegen zunächst nur selten auf, frühe Beispiele sind das italienisch beeinflusste Retabel des Jean de Mone in Hal von 1533⁴⁰⁰ oder eine Gruppe von Antwerpener Schnitzretabeln um 1550/60.⁴⁰¹ Um 1535 entstanden in Brüssel und Mecheln auch zwei der frühesten erhaltenen Ädikularetabel.⁴⁰² Es handelt sich jeweils um kleinformatige Werke, die aber wie das Retabel im Bild Grotteskenornamentik aufweisen. Für deren Wiedergabe bediente sich der Meister vermutlich aktueller Ornamentvorlagen, deren Verbreitung seit den 1530er Jahren zunahm.⁴⁰³

Die Zehn Gebote im Zentrum des Retabels verweisen auf den Tempel als Handlungsort. Ihre Wiedergabe trägt dem jüdischen Bildverbot Rechnung und entspricht zugleich einer Reihe anderer Illustrationen zur Kindheit Christi, in denen der Tempelaltar ebenfalls mit den Gesetzestafeln ausgestattet ist.⁴⁰⁴ Die Darstellung eines skulptierten Retabels entspricht der Vorstellung von den in Stein gehauenen Gesetzestafeln und paßt zudem zum Typ der

Ädikularahmung, die oft - etwa bei Epitaphien - in Stein ausgeführt wurde.⁴⁰⁵ Das Ädikularetabel im Bild ist demnach durch seinen Inhalt als ein fiktives Werk gekennzeichnet, das der Tempelszene angepaßt ist. Formal gibt es zugleich den zu dieser Zeit aufkommenden Retabeltyp wieder. Durch einen Vergleich mit erhaltenen Originalen, Retabeldarstellungen und Ornamentvorlagen ergibt sich, daß das Bild vermutlich um 1530/40 entstanden ist.

Hispano-Flämisch?, ca. 1575-85

Gregorsmesse und Jüngstes Gericht

New York, Privatbesitz

208×137 cm

Abb. Colin *Eisler*: „The Golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy II. In: *The Art Bul.* 51 (1969), 238/39 (Fig.30); Craig Harbison: *The Last Judgement in 16th century Northern Europe.* New York/London 1976, Fig.77

Die Messe wird in der symbolischen Darstellung vor einer Landschaftskulisse gefeiert. Im Zentrum steht frontal der Altar mit einem Retabel. Seitlich und darüber entfaltet sich das Szenario des Jüngsten Gerichts.

Auf der Altarmensa erhebt sich ein monumentales Ädikularetabel aus dunklem Stein. Es ist sockellos und nach Art einer griechischen Tempelfassade gestaltet. Mächtige Wandsäulen tragen ein breites Gebälk, auf dem ein flacher Dreiecksgiebel ansetzt. Er wird von drei Akroterfiguren - seitlich Flammenschalen und im Zentrum vermutlich ein Putto - bekrönt. Im Zentrum des mächtigen Gehäuses befindet sich eine weiße Marmorskulptur des Auferstandenen. Er ist bis auf das Leichentuch entblößt und hält das T-Kreuz im linken Arm.

Interpretation

Das Bild zeigt eine monumentale, im Sinne der Szene überhöhte Retabeldarstellung.⁴⁰⁶ Es handelt sich um ein Ädikularetabel, das wegen seiner großen Ausmaße, der Tempelarchitektur mit den Flammenschalen als Akrotere und seiner dunklen Farbe wie ein Grabgehäuse erscheint. Entsprechend stellt auch die Figur im Innern den auferstandenen Christus in hellem Stein, vermutlich Marmor, dar. Diese gibt seitenverkehrt die Figur des auferstehenden Christus von Michelangelo wieder, die in Santa Maria sopra Minerva in Rom aufgestellt ist.⁴⁰⁷

Der Typ des Ädikularetabels stammt aus Italien und wurde im Bereich der alten Niederlande erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts eingeführt.⁴⁰⁸ Über den Künstler des Bildes ist nichts bekannt, und die Zuschreibung an einen hispano-flämischen Meister ist hypothetisch. Kein altniederländisches Original läßt sich direkt zum Vergleich heranziehen, es gibt jedoch seit etwa 1550 auch hier eine zunehmend größere Anzahl ähnlicher, zumeist kleinteiliger gestalteter Retabel und entsprechender Darstellungen.⁴⁰⁹ Unter ihnen ist das Ädikularetabel in einer Zeichnung von Pieter Aertsen sowohl in der Form des Gehäuses als auch in der Darstellung einer einzelnen, etwa lebensgroßen Figur, sehr ähnlich.⁴¹⁰

TB50

Meister von *Hoogstraeten* (Goswin van der Weyden?)
 Die Darbringung im Tempel
 Antwerpen, Koninkl. Museum v. Schone Kunsten, 384
 95×31 cm
 Antwerpen, vor 1517?
 Abb. *Friedländer 7* (1971), 103 (Pl.81/83); A.C.L. Brüssel 118981 B

Die schmale, hochrechteckige Bildtafel zeigt einen kleinen Sakralraum, der durch einen Lettner mit kielbogigen Arkaden von einem hohen Bauteil mit spätgotischen Maßwerkfenstern abgetrennt ist. In die Wand auf seiner rechten Seite ist ein undurchlichtetes, rundbogiges Biforium mit einem Okulus unter einem Rundbogen eingeschnitten. Darunter befindet sich ein Altar, an dem Simeon das Christkind aus Marias Händen entgegennimmt.

Das Altarretabel ist im unteren Bereich von Simeon verdeckt. Es handelt sich um eine schlankes, kielbogiges Gehäuse, das komplett vergoldet ist. Seine schmale Rahmenleiste ist in regelmäßigen Abständen mit ovalen, gemugelten Steinen versehen und gipfelt in einer zierlichen Kreuzblume. Das Innere ist als eine rundbogige Nische gestaltet, die von Blendmaßwerk im Zwickel überfangen wird. Ein hoher, polygonaler Baldachin überfängt eine zierliche Figur des stehenden Moses, der durch die Hörner und die Gesetzestafeln deutlich gekennzeichnet ist. Der differenziert gestaltete Baldachin birgt ein kapitellförmiges Podest mit einer kleinen Figurengruppe, die die Gesetzesübergabe an Moses zeigt: Aus der Spitze beugt sich Gottvater zu Moses herab, um ihm die Gesetzestafeln zu reichen.

Interpretation

Das feingliedrige und detailreich gestaltete *jüdische Retabel* im Bild ist aus Holz geschnitzt oder Metall getrieben. Es setzt sich aus Bestandteilen unterschiedlicher Stile zusammen⁴¹¹: Während der Rahmen mit den aufgelegten Steinen vage an Werke der Früh- und Hochgotik erinnert, ist sein Inneres im Stil von Schnitzretabeln des frühen 15. Jahrhunderts gestaltet, in denen ebenfalls stehende Figur unter Baldachinen präsentiert werden. Wie bei dem Retabel im Bild sind auch die originalen Baldachine oftmals etwa ebenso hoch wie die Figuren und aufwendig gestaltet. Manchmal bergen sie auch wie hier auch kleine Figuren.⁴¹² Der kielbogige Umriß ist zeitgenössisch, bei Schnitzretabeln wurde er jedoch nur als Teilform verwendet.⁴¹³ Anders als diese breitgelagerten, figurenreichen Originale, ist das Retabel hier auf eine Figur beschränkt.⁴¹⁴ Moses als der Gesetzgeber des Alten Testaments erscheint zweimal und illustriert so Schauplatz und Zeitpunkt der Handlung.⁴¹⁵

TB51

Meister von *Hoogstraeten* (Goswin van der Weyden?)
 Die Darbringung im Tempel
 Philadelphia, John G. Johnson Collection, 370
 66×46 cm
 Antwerpen, ca.1520
 Abb. *Friedländer 7* (1971), 112 (Pl.87)

In einem kleinen Annexraum, der durch einen Lettner von einem hohen spätgotischen Bauteil abgetrennt wird, bringt Maria das Christkind am Altar rechts dar. Sein Retabel ragt bis zu einem Gesims in der rundbogigen Wand, über dem ein nicht durchlichtetes Biforium eingeschnitten ist. Der Altaraufsatz wird teilweise von Simeon verdeckt. Es steht nicht auf der Mensa, sondern setzt auf einer Platte an, die hinter dem Altarblock bis zum Boden reicht. Es handelt sich um ein vermutlich vergoldetes Relief aus Holz oder Metall. Seine Predella ist durch mehrfach gekehlte Gesimse und im Binnenfeld durch Rundbogenarkaden mit Hängekämmen gegliedert, von denen nur die äußere rechts zu sehen ist. Der Retabelcorpus ist von der Predella durch ein vegetables Band abgesetzt. Er schließt mit einem Kielbogen ab, der mit Krabben und einer Kreuzblume auf der Spitze besetzt ist. Sein Inneres ist in drei Rundbogenarkaden gegliedert, von denen die äußeren etwas schmaler und niedriger sind als der mittlere. Blendmaßwerk füllt die Zwickel. Unter den Rundbogen auf schimmernden Säulen ist jeweils eine Standfigur eingestellt. Die linke Arkade ist zu großen Teilen verdeckt, man erkennt jedoch, daß hier wie auf der linken Seite auch ein Prophet mit einer turbanähnlichen Kopfbedeckung dargestellt ist. Er hält ein Schriftband und ist zur Mitte gewendet, in der sich eine Figur von Moses mit den Gesetzestafeln befindet.

Interpretation

Die Darbringung wird vom Meister von *Hoogstraeten* zweimal in derselben Komposition dargestellt.⁴¹⁶ Die Altaranlagen mit dem Retabel gleichen sich weitgehend, das Retabel selbst weist jedoch in Details Unterschiede zu seinem Vorbild auf. Es ist breiter und weniger feingliedrig gestaltet als dieses; statt einer Figur nimmt es nun drei Figuren auf, die unter Arkaden und nicht unter Baldachinen stehen. Dennoch ergibt sich derselbe Gesamteindruck wie bei dem Mosesretabel im älteren Bild. Durch eine Vermischung verschiedener, auch älterer Elemente und die alttestamentliche Ikonographie entsteht ein Phantasiegebilde, das den jüdischen Tempel kennzeichnen soll.⁴¹⁷

TB52

Adriaan *Isenbrant*
 Die Marienvision des hl. Ildefonsus
 Pittsburgh/Pa, Carnegie Institute, Museum of Art, 64.11.15
 Bequest of Howard H. Noble
 41×36 cm
 Brügge, um 1535
 Abb. *Friedländer 11* (1974), 206 (Pl.145)

Die Vision ereignet sich in einer Renaissancekirche - möglicherweise einem Zentralbau mit Umgang und Annexräumen -, in dessen Hintergrund eine Prozession von Mönchen stattfindet. Vorne links kniet der hl. Ildefonsus in Begleitung von drei Mönchen vor einem Seitenaltar, der auf zwei Stufen erhöht ist. Auf seiner Mensa befinden sich ver-

schiedene liturgische Gegenstände und ein aufwendiger Retabelaufsatz. Vor ihm schwebt Maria mit Engeln aus der Höhe herab und reicht dem hl. Ildefonsus ein Gewand.

Der Altar ist wie die gesamte Kirche in reicher Renaissanceornamentik gestaltet. Er wird von einem vierteiligen Aufsatz bekrönt, der ebenso breit ist wie die Mensa. Das einheitlich gestaltete Ensemble besteht aus einem hochaufragenden, nischenförmigen Baldachin und einem darin eingestellten Retabel. Dieses ist ein rundbogiges Gehäuse, das auf einem hohen, dreieckig vorkragenden Sockel ansetzt und von einem geschweiften Aufsatz bekrönt wird. Er ist mit einem reichen Krabbenkamm besetzt, aus dessen Zentrum eine kapitellförmige Konsole herausgearbeitet ist, die eine Standfigur trägt. Diese wird von einem kleinen, aber ebenfalls reich verzierten Baldachin überfangen, der in der Rückwand der Anlage befestigt ist. Im Innern des Retabels befindet sich, umrahmt von einem üppigen Rankenkamm in kleeblattbogiger Form, eine Standfigur von Christus als Salvator Mundi. Er ist in einen langen Umhang gekleidet und barhäuptig mit langen Haaren und spitzem Bart dargestellt; in der linken Hand trägt er den Globus Mundi, die Rechte hat er im Segensgestus erhoben. Der giebelartige Aufsatz ist mit einem zentralen Oval versehen, das jedoch weitgehend von der Erscheinung Marias verdeckt wird. Die bekrönende Figur stellt einen Heiligen im Gewand eines Diakons oder Mönches mit einem Buch dar.

Interpretation

Der Altaraufsatz im Bild stellt ein komplexes, aber einheitlich gestaltetes, geschnitztes oder skulptiertes Ensemble dar, das sich aus einem Retabel mit Figurenschmuck und einem mächtigen Baldachin zusammensetzt.⁴¹⁸ Das reiche Ornament und Rahmenwerk dominieren gegenüber den zwei verhältnismäßig kleinen figürlichen Darstellungen - dem Salvator Mundi im Retabel und dem Heiligen auf der Spitze⁴¹⁹ - und verleihen dem Aufsatz durch ihren Reichtum einen phantastischen Charakter. Dennoch erinnert sie in ihrer Struktur an das steinerne Retabel in der Kirche Sainte-Waudru in Mons, das ebenfalls aus dem frühen 16. Jahrhundert stammt und ähnlich differenziert gestaltet ist.⁴²⁰ Im Unterschied zu dem Retabel im Bild weist dieses Original jedoch ein ausgewogeneres Verhältnis von figürlichen Darstellungen und Ornamentik auf. Ein jüngeres Retabel (1557-77), das in der differenzierten, in die Höhe gestaffelten Form Ähnlichkeiten mit dem Retabel im Bild Isenbrants aufweist, befindet sich in der Kirche von Braine-le-Comte. Auch bei ihm überwiegen jedoch die figürlichen Darstellungen gegenüber dem Zierat.⁴²¹ Braun, der den Originalen eine kurze Beschreibung widmet, weist darauf hin, daß dieser Typ vornehmlich auf Seitenaltären nordfranzösischer Kirchen aufgestellt ist.⁴²² Auch zahlreiche der süd-niederländischen Tabernakeltürme zeigen ein dem Retabel im Bild ähnliches, überbordend reiches und phantastisch anmutendes Formengut.⁴²³ Somit gibt es für das Retabel im Bild grundsätzlich Vergleichsmöglichkeiten mit nordfranzösischen bzw. süd-niederländischen Originalen.

Als Bezugspunkt für die reiche Ornamentik und Baldachinbildung ist darüber hinaus aber auch noch eine andere Gruppe von Werken heranzuziehen: Adriaan Isenbrant kopierte mehrfach das Malvagna-Retabel von Jan Gossaert.⁴²⁴ Die Besonderheit die-

ses Retabels liegt in der gemalten Rahmung aus überreichen Baldachinen mit eingestellten Figürchen, die eine feingearbeitete Metall- oder Schnitzarbeit imitiert.⁴²⁵ In etwas sparsamerer Verwendung findet sich dasselbe Formengut auch bei dem vermeintlich geschnitzten oder skulptierten Retabel im Bild der Ildefonsusvision. Bei seiner Darstellung scheinen sich demnach die Erinnerung an originale Werke einerseits und gemalte Darstellungen von Baldachinrahmungen andererseits zu einem Gebilde zwischen Wirklichkeitsnähe und Imagination verschmolzen zu haben.⁴²⁶

TB53A

Jacob van Utrecht

Der hl. Bernhard v. Clairvaux im Dom zu Frankfurt
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 359
141×135 cm
Antwerpen?, einige Jahre nach 1513
Farbb. *Paffrath; Hammer 1990*, 62; Rhein.
Bildarchiv 11778

Im Langhaus einer Kirche, in der sich spätgotische Formen mit Renaissanceornamenten paaren, wird der hl. Bernhard von einer Menschenmenge umringt. Im Mittelgrund des Bildes ist hinter dem Querhaus ein Lettner aus dunklerem Stein sichtbar, der den polygonalen Binnenchor abschränkt. Er besteht aus drei rundbogigen Arkaden, die von Kielbögen überfangen werden und ist reich mit Maßwerk und Figuren geschmückt. Die beiden seitlichen Arkaden führen in den Binnenchor, während die zentrale Nische einen Altar mit einem Retabel aufnimmt. Auf den Arkadensäulen sind vier große Standfiguren unter Baldachinen aufgestellt. Monumentale, farbig gefaßte Figuren bekrönen den Lettner. Seitlich einer zentralen Triumphkreuzgruppe befindet sich links eine Darstellung des Pelikans, der sich die Brust aufhackt und rechts ein filigraner Pavillon mit einer von einem Engel bekrönten Kuppel und einer Uhr an der Front.

Das rundbogige Lettnerretabel wird teilweise vom Hut eines Mannes im Vordergrund verdeckt. Es ist etwas schmaler als die Altarmensa, auf der es ohne eine Predella ansetzt. Sein gekehlter Rahmen ist in einem rötlich-goldenen Farbton gefaßt. Das große Tafelbild zeigt Moses vor dem Brennenden Dornbusch. In einer nächtlich-dunklen Szenerie sitzt Moses in einer bewaldeten Landschaft links vorne auf der Erde. Zurückgelehnt schaut er zur rechten Seite, wo sich ihm Gottvater in der lodernen Flamme eines Busches offenbart.

Interpretation

Der Lettner im Bild⁴²⁷ ist mit auffälligem Figurenschmuck wiedergegeben. Durch die bekrönende Triumphkreuzgruppe⁴²⁸ und das filigrane Uhrengehäuse erinnert er an zeitgenössische Originale, wie etwa die Lettner in den Domen von Lübeck und Würzburg.⁴²⁹ Wie jene verfügt er über eine zentrale Altarstellung mit seitlichen Durchgängen. Das Retabel ist in einer Nische aufgestellt, der es in der Größe angemessen ist.⁴³⁰ Der Form und der Art der Landschaftsgestaltung nach handelt es sich um ein zeitgenössisches Werk.⁴³¹ Überraschend ist jedoch der rein alttestamentliche Inhalt, obwohl das Retabel in einer Kirche dargestellt ist, in der sich ein historisches Ereignis des Hochmittelalters vollzieht.⁴³² Ausserdem wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Lettner mit seiner christlichen Ikonographie an ori-

ginale Vorbilder erinnert. Für Jacob van Utrecht gibt es demnach keinen Anlaß, nicht auch mit dem Lettnerretabel einen Wirklichkeitsbezug herzustellen.⁴³³ Das zeitgenössische Lettnerretabel im Bild vermag demnach vielleicht die Vorstellung zu erhärten, daß in Kirchen des 16. Jahrhunderts auch Retabel rein alttestamentlichen Inhalts aufgestellt waren.⁴³⁴

TB53B

Jacob van Utrecht

Der hl. Bernhard v. Clairvaux im Dom zu

Speyer

Berchtesgaden, Bayer. Staatsgemäldesammlung,

WAF 1187

140×135 cm

Antwerpen?, einige Jahre nach 1513

Farbabb. *Paffrath; Hammer 1990*, 63

Im Langhaus einer Kirche, die in Mischformen der Romanik und der Renaissance gestaltet ist, bildet eine große Menschenmenge mit hohen weltlichen und geistlichen Würdenträgern ein Spalier für den hl. Bernhard. Dieser kniet in der Vierung der Kirche vor einem Altar mit einem Bildwerk. Der Altar steht auf einem Podest am Fuße einer vierstufigen Treppe, die zu einem Lettner führt. Das Altarretabel ist etwas breiter als die Mensa. Es besteht aus einem zentralen Baldachingehäuse mit einer Schnitzfigur und zwei flankierenden Bildtafeln. Das polygonale Baldachingehäuse ist komplett vergoldet. Sein feingliedriger Turm ruht auf einer festen Rückplatte, die mit einem ornamentalen Muster und seitlich vorgelegten, gedrehten Wandsäulen verziert ist sowie filigranen Säulchen vorne. Oberhalb eines Kranzes von Fialen, die teilweise wie Astwerk gewunden sind, öffnet er sich unterhalb des Turmhelmes zu einem weiteren, säulchengestützten Baldachin mit einer kleinen, vermutlich männlichen Standfigur. Im Zentrum des aufwendigen Gehäuses ist eine farbig gefaßte Figur der Muttergottes aufgestellt. Maria ist jugendlich und mit langen, offenen Haaren wiedergegeben. Sie trägt ein schlichtes, dunkelblaues Gewand und hält in den Armen das nackte Christkind. Mutter und Kind scheinen sich wie lebendig dem hl. Bernhard zu ihren Füßen zuzuwenden.

Die rundbogigen Flügelbilder schließen seitlich an die Rückplatte des Baldachingehäuses an und ragen etwas über die Breite der Mensa hinaus. Sie sind fixiert und könnten sowohl ihrer Form als auch der Einteiligkeit wegen nicht das polygonale Baldachingehäuse verschließen. Innerhalb eines zweifach gekehlten und vergoldeten Rahmens zeigen sie Darstellungen der beiden Apostelfürsten. Diese stehen auf einem schmalen Streifen Erdreichs vor einem hohen, tiefblauen Himmel. Petrus links ist in einen roten Umhang gehüllt. Er hält das erhobene Schwert in der Linken und in der Rechten ein Buch. Paulus rechts trägt einen violetten Umhang, den er mit der rechten Hand rafft, während er in der geschlossenen linken Faust den Schlüssel hält. Beide sind mit einem zarten Heiligenschein ausgezeichnet.

Interpretation

Das Bild⁴³⁵ zeigt einen überaus ungewöhnlichen Retabeltyp aus einem zentralen Baldachingehäuse und fixierten, bemalten Flügeln. Weder im Original noch in anderen Darstellungen gibt es ein altniederländisches Vergleichsbeispiel. Es entspricht vielmehr einem Typ, der durch ein Retabel aus Stams in Tirol belegt ist. Dieses geschnitzte Retabel zeigt dieselbe Konstellation eines zentralen, filigran gestalteten Turmbaldachins mit einer Marienfigur im

Innern, der seitlich von jeweils zwei Bildtafeln mit stehenden Heiligenfiguren flankiert wird.⁴³⁶ Da dieses Retabel bereits 1386-88 geschaffen wurde, weist es älteres Formengut auf als das zeitgenössische Retabel im Bild.⁴³⁷ Die Übereinstimmungen sind jedoch so groß, daß das Retabel im Bild eindeutig diesem Typ zuzuordnen ist, der in der altniederländischen Kunst nicht überliefert ist. Einen weiteren indirekten Beleg für die Annahme, es handele sich um den Retabeltyp einer südlicheren Region liefert die Zeichnung, die ein deutscher Meister 1461 vom Gerechtigkeitsbild Rogiers van der Weyden in Brüssel anfertigte.⁴³⁸ Das zerstörte Original zeigte vermutlich einen Altar mit einem Retabel und einem bekrönenden Turmretabel.⁴³⁹ In der Zeichnung jedoch ist eine rechteckige Tafel mit einem zentralen, turmähnlich aufragenden und vorspringenden Baldachin zu sehen, der von zwei leeren, seitlichen Nischen begleitet ist. Unter dem Baldachin befindet sich auf einem hohen, polygonalen Sockel eine vage wiedergegebene Figur. Selbst wenn das Bild von Jacob van Utrecht demnach tatsächlich in Antwerpen angefertigt worden ist⁴⁴⁰, so verweist das darin abgebildete Retabel dennoch eindeutig auf eine andere, südliche (deutsch-österreichische) Kunstregion, die außerhalb des hier untersuchten Rahmens liegt und daher nicht näher untersucht wird.

TB54

Jan Joest

Die Darbringung im Tempel

Palencia, Kathedrale

1505

Abb. *Friedländer 9.1 (1972)*, 2 (Pl.8)

Der Tempel ist in einem kleinen Ausschnitt bis zur Höhe der Fenster wiedergegeben. Vor dem Zentrum seiner Rückwand steht der Altar, an dem Maria das Christkind zu Simeon bringt. An der Rückwand oberhalb des Altares ist in einigem Abstand ein kleines Bildwerk angebracht, bei dem es sich vermutlich um eine vergoldete Arbeit aus Holz oder Metall handelt. Es besteht aus einer spitzbogigen Nische auf einer Konsole, die von Fialen flankiert und von einem Krabbenkamm bekrönt wird. In ihrem Innern ist ein Figürchen von Moses mit den Gesetzestafeln aufgestellt.

Interpretation:

Der Altar ist mit einem Bildwerk geschmückt, das nicht wie ein Retabel auf der Mensa aufgestellt ist, sondern über diesem an der Wand hängt.⁴⁴¹ Es handelt sich um ein filigranes, gotisches Gehäuse, das an Werke des 14. Jahrhunderts erinnert.⁴⁴² In christlichen Kirchen wurden entsprechende kleine Bildwerke vorrangig als Paxtafeln⁴⁴³, aber auch als Pfeilerschmuck⁴⁴⁴ verwendet. Joest wandelt diesen Typ hingegen in seiner Funktion und seinem Inhalt so ab, daß er dem jüdischen Ambiente entspricht.⁴⁴⁵

Jan Joest

Die Darbringung im Tempel

Kalkar, St. Nikolai

1505-08

T.12B; Abb. *Friedländer* 9.1 (1972), I (Pl.3);Farbabb. *BK Kalkar* 1990, T.13

Der Tempel ist in einem Ausschnitt wiedergegeben, der auf den Altar begrenzt ist, an dem Maria das Kind zu Simeon bringt. Im Zentrum seiner Mensa steht ein großer neunarmiger Messingleuchter vor einem Retabel.

Dieses ist ein ausladendes Flügelretabel, das die gesamte Breite des Bildes füllt. Es erhebt sich auf einer etwa ein Drittel hohen, nach oben seitlich auskragenden Predella, die durch kräftig profilierte, gold und blau gefaßte Gesimse unten und oben abgesetzt ist; ihr Innenfeld ist einfarbig rot. Der Umriss des geöffneten Retabels ist nicht erkennbar, da er vom Bildrand überschritten wird. Die Darstellungen sind jedoch vollständig wiedergegeben, so daß das Retabel nur geringfügig beschnitten sein kann. Ein außen roter, in der inneren Kehlung vergoldeter Rahmen umgibt die Flügel und die Mitteltafel gleichermaßen; deutlich sind die verbindenden Scharniere sichtbar.

Ihre Innenansicht zeigt in großfigurigen Darstellungen die Paradiesgeschichte von der Erschaffung Evas auf dem linken Flügel über den Sündenfall auf der Mitteltafel bis zur Vertreibung aus dem Paradies auf der rechten Seite. Die drei Tafeln werden durch die übergreifende, leuchtende und fruchtbare Landschaftskulisse des bewaldeten und sanft hügeligen Paradieses verbunden. In der Szene der Erschaffung Evas schläft Adam in der rechten Bildecke schräg nach hinten gelagert, den Kopf im linken Arm aufgestützt. Links steht Gottvater in einem roten Gewand und mit einer Bügelkrone auf dem Haupt. Mit erhobener rechter Hand leitet er Eva, die in gerader Haltung und mit andächtig gefalteten Händen Adams Seite entsteigt. Der monumentale Sündenfall im Zentrum ist streng symmetrisch um den Baum der Erkenntnis in der Mittelachse aufgebaut. Seine Krone ist nach oben durch den Bildrand beschnitten. Um seinen Stamm windet sich die schwarze Schlange des Verführers. Sie neigt ihren Kopf nach rechts zu Eva, die mit einem zarten Lächeln in der Rechten den Apfel hält und mit der Linken ihre Scham verdeckt. Sie hat lange, rotblonde Haare, die offen über ihren Rücken fließen und ist in leichter Wendung zu Adam gedreht, der auf der linken Bildseite mit zurückgenommenem rechten Arm in einer ausladenden Schrittstellung steht. Wie Eva bedeckt er mit der Linken seine Blöße. In der abschließenden Vertreibungsszene erscheint der Erzengel Michael im steinernen Paradiesportal auf der linken Seite. Er schwingt das Flammenschwert in der erhobenen Rechten und drängt zugleich Adam mit der Linken an der Schulter heraus. Dieser verläßt in gekrümmter Haltung das Paradies. Wie die vorangehende Eva auch, deren Körper vom rechten Bildrand überschritten wird, wendet er sich noch einmal mit traurigem Blick zurück.

Interpretation

Das Bild birgt die früheste Darstellung eines komplett bemalten Flügelretabels in der Tafelmalerei.⁴⁴⁶ Zugleich ist dieses geöffnete Retabel von einer Dimension und Präsenz, die sich mit keiner früheren Darstellung vergleichen läßt.⁴⁴⁷ Seine bildfüllenden Ausmaße, die Dominanz der Figuren und die Leuchtkraft der Farben verleihen ihm eine außergewöhnliche und hervorstechende Wirkung. Formal ist es wie ein zeitgenössisches Werk gestaltet. Dies wird sowohl am Stil (s.u.) als auch an der alternierenden Rahmenfassung deutlich.⁴⁴⁸ Im Unterschied

zu den Originalen jedoch, deren Rahmen zumeist abwechselnd schwarz- oder braun-gold gefaßt sind, ist die Rahmung des Sündenfallretabels alternierend rot-goldfarben. Auch die Predella wird von der Farbe Rot beherrscht.⁴⁴⁹ Im Vergleich mit anderen Retabeldarstellungen wird deutlich, daß Rot bevorzugt bei Retabeln im jüdischen Tempel verwendet wird, so daß die Farbwahl offensichtlich auf den Ort und die Zeit der Handlung anspielt.⁴⁵⁰ Auf diese Weise wird das Retabel im Bild nicht allein durch den Inhalt, sondern bereits durch die Rahmung - ungeachtet der formalen Übereinstimmung - von zeitgenössischen Originalen abgesetzt. Die übergreifende Landschaft ebenso wie die wohlbedachte und ausgewogene Komposition, in der das Auswärtsstreben der Figuren auf den Flügeln durch die zentrierte Szene auf der Mitteltafel und durch ihre eigene, gegenläufige Bewegung ausbalanciert wird, kennzeichnen das monumentale Retabel als ein eigenständiges Kunstwerk im Bild. Anregungen für seine Darstellung gingen gewiß von den großformatigen Flügelbildern der berühmten Meister des 15. Jahrhunderts aus, deren großfigurige Menschendarstellungen vor flügelübergreifender Landschaftskulisse eine ähnliche Wirkung haben.⁴⁵¹ Begreiflicherweise gibt es im Original aber keinen entsprechenden eigenständigen Zyklus, da diese Szenen der Genesis nur in typologischem oder historischem Kontext dargestellt werden.⁴⁵² Dennoch wurden in der Forschung seit längerem Bezüge erkannt, innerhalb derer einzelne Bestandteile des Sündenfallretabels stehen.⁴⁵³ So gibt es für die Ureltern beim Sündenfall Vorbilder des späteren 15. Jahrhunderts. Am nächsten stehen ihnen Darstellungen von Hans Memling, der sie als Skulpturenimitationen en Grisaille in Nischen darstellt.⁴⁵⁴ Jan Joest jedoch befreit seine Figuren von der skulpturalen Erstarrung und bindet sie in eine natürliche Kulisse ein.⁴⁵⁵ Dabei fällt Adams ausladende Armbewegung und Schrittstellung auf, die an Einflüsse antiker Bewegungsmotive denken lassen, eine bestimmte Vorlage konnte aber bisher nicht nachgewiesen werden.⁴⁵⁶ Da sich das Sündenfallretabel stilistisch und motivisch unmittelbar mit den übrigen Szenen auf den Flügeln des Retabels in Kalkar vergleichen läßt, wird wiederum deutlich, daß es sich um eine eigenständige Komposition von Jan Joest handelt.⁴⁵⁷

Betrachtet man die Ikonographie des Retabels in Hinblick auf die Hauptszene, so zeichnen sich zwei Bedeutungsebenen ab. Zum einen symbolisiert es generell die Epoche des Alten Testaments, an deren Anfang die Ereignisse im Paradies stehen. Gemeinsam mit dem neunarmigen Leuchter kennzeichnet es so den Ort des Geschehens als jüdischen Tempel. Zum anderen aber erinnert es auch an die große Schuld der Erbsünde, die auf der Menschheit lastet. Sie kann erst durch die Hauptpersonen der Darbringung - Maria als neue Eva und Christus als neuer Adam - überwunden werden. Die Ikonographie des Retabels ist demnach typologisch nicht direkt auf die Darbringung bezogen, vielmehr ist sie als allgemeines Sinnbild für das Alte Testament und zugleich

als spiegelbildliche Anspielung auf die Erlösung durch Maria und Christus aufzufassen.⁴⁵⁸ Trotz dieser innerbildlichen Bedeutung ist die Verbindung der Paradiesesszenen mit der Darbringung ungewöhnlich⁴⁵⁹, und es entsteht der Eindruck, daß Joest hier vorrangig die Gelegenheit nutzte, ein außerordentliches, durch die dreifach wiederholten und auffallend großen Aktfiguren spektakuläres Bild zu entwerfen, das gleichwohl durch seinen biblischen Inhalt und den Kontext der Szene legitimiert ist. Er gestaltet dieses Retabel in so ausgewogener und gelungener Komposition, daß es wie das Abbild eines Originalen wirkt, das es tatsächlich gar nicht geben durfte.

TB56

Meister des *Johannes-Retabels*

Die Geburt von Johannes dem Täufer
Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen,
2118

133×97 cm

Nordniederländisch (Gouda/Leyden?), um 1490/
1520?

T.13A; Farbabb. *Châtelet 1981*, 159 (T.134); Abb.
Friedländer 5 (1969), Supp.122 (Pl.25)

Die Tafel aus einem nur fragmentarisch erhaltenen Zyklus zum Leben Johannes des Täufers zeigt drei Synchronszenen zu seiner Geburt. Links oben im Bild kniet Zacharias im Tempel vor einem Altar mit einem großen Polyptychon. Ihm erscheint Gabriel und verkündet die Geburt von Johannes. In der Mitte steigt der wegen seines Zweifels mit Stummheit geschlagene Zacharias die weit ausladende Tempeltreppe zu einer Gruppe von Männern herab. Rechts oben sieht man in die Wochenstube, in der der neugeborene Johannes Baptist von Maria gewaschen wird.

Auf dem Tempelaltar in der Szene vom Gebet des Zacharias steht ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Flügelretabel auf einer Predella. Es ist nicht vollständig sichtbar, da der linke Teil knapp neben dem Ansatz des linken Flügels vom Bildrand abgeschnitten ist und ein Teil der Predella darüber hinaus durch die Köpfe von Gabriel und Zacharias verdeckt wird. Seine geöffnete Innenansicht ist komplett geschnitzt und ohne weitere Farbfassung holzsichtig. Es ist mit drei Flügelpaaren ausgestattet - einem querrechteckigen für die Predella, einem großen, leicht hochrechteckigen für den unteren, etwa zwei Drittel hohen Teil des Corpus und einem kleinen, hochrechteckigen für die Mittenerhöhung. Bogenarchitekturen mit reichem, flamboyantem Maßwerk rahmen die einzelnen Felder. Mit Ausnahme der vermutlich inhaltslosen Predellenflügel enthalten sie Figuren oder Szenen aus dem Alten Testament. Die Predella ist in drei Kielbogenarkaden mit reichen Hängekammern unterteilt. Die mittlere Arkade ist breiter als die seitlichen und birgt die Darstellung eines Schlafenden, dem ein Engel erscheint. Unter der rechten Arkade thronen zwei Figürchen, vermutlich links ein Mann und rechts eine Frau. Die linke Arkade und die Flügel sind weitgehend verdeckt oder außerhalb des Bildausschnittes. Die Felder des Retabelcorpus werden von flachen Kielbogenarkaden gerahmt. Auf den kleinen Flügeln beginnt ein alttestamentlicher Zyklus mit Szenen aus der Genesis. Links ist der Sündenfall dargestellt. Adam links und Eva rechts stehen unter dem Baum der Erkenntnis, um den sich die teuflische Schlange windet. Gegenüber sieht man die Vertreibung aus dem Paradies. In gebeugter Haltung flüchten Adam und Eva vor dem Erzengel Michael auf der linken Seite der Szene. Vom linken unteren Flügel ist nur der Ansatz erkennbar. Im linken Bildfeld des Corpus ist vermutlich das Opfer der Juden dargestellt, bei dem sich mehrere Personen, darunter ein Priester, um einen runden Tisch scharen. Die mittlere und die

rechte Szene zeigen vielfürige Kompositionen vor einem felsigen, tiefgestaffelten Hintergrund. In der Mitte handelt es sich um die Begegnung von Abraham und Melchisedech. Abraham in Rüstung und von seinem Gefolge begleitet empfängt Brot und Wein vom Hohepriester Melchisedech, der mit einer tiaraähnlichen Kopfbedeckung auf der rechten Seite steht. Rechts ist die Mannalese dargestellt: Vier Personen, zwei kniende im Vordergrund, zwei stehende dahinter, sammeln die himmlische Speise in Körbe. Das Feld auf dem rechten Flügel ist ebenso gestaltet wie die Felder im Corpus. In einer felsigen Landschaft ist hier eine Synchrondarstellung zu sehen. Im Vordergrund liegt ein schlafender Mann, an dessen Gewand ein Mann oder ein Engel zupft. Dahinter sieht man denselben Mann auf eine Person, vermutlich eine Frau zugehen. Auf seinem Rücken trägt er nun das Bündel, das in der Vordergrundszone rechts vorne liegt.

Interpretation

Das großformatige, szenische Schnitzretabel im Bild des nordniederländischen Meisters entspricht sowohl in seinem in der Mitte rechteckig erhöhten Umriß als auch in der Architekturgliederung und den drei Flügelpaaren altniederländischen Retabeln aus der Zeit um 1500, die in einigen Originalen, aber in keiner zweiten Darstellung in so komplexer Ausgestaltung überliefert sind.⁴⁶⁰ Eine komplett geschnitzte Innenansicht kommt bei den Originalen jedoch nur selten vor.⁴⁶¹ Dennoch gibt es einige Retabel des frühen 16. Jahrhunderts, die sich zu einem Vergleich heranziehen lassen und damit die Wirklichkeitsnähe der Darstellung bekräftigen.⁴⁶² Ungewöhnlich ist seine holzsichtige Fassung, die bei einer noch geringeren Anzahl von altniederländischen Originalen belegt ist⁴⁶³, und die auch in Darstellungen nur ausnahmsweise wiedergegeben wird.⁴⁶⁴ Zur Erklärung bieten sich zwei Möglichkeiten an. Vielleicht soll das Tempelretabel als betont altertümliches Werk erkennbar sein und ist daher weder vergoldet noch farbig gefaßt. Dagegen spricht, daß das Bild keineswegs negativ im Sinne einer Abwertung des Judentums charakterisiert ist und das Retabel in Typ, Form und Technik dem Stil der Zeit gänzlich entspricht.⁴⁶⁵ Die andere Deutung ergibt sich daraus, daß die monochrome Holzfassung Ausdruck einer neuen Kunstauffassung wurde, die kurz vor 1500 aufkam. Eine solche Gestaltung steht mit der überaus aktuellen Gestaltung des Retabels in Einklang. Da jedoch das vermutlich früheste holzsichtige Retabel überhaupt - das Münnerstädter Magdalenenretabel des Deutschen Tilman Riemen-schneider - erst 1490/92 entstand⁴⁶⁶, spräche die Holz-sichtigkeit des Retabels in diesem Falle eher für die späte Datierung des Bildes.⁴⁶⁷

Der Inhalt des Retabels ist der Zeit vor Christi Geburt gemäß alttestamentlich.⁴⁶⁸ Den Auftakt bilden die kleinen Flügel für die rechteckige Erhöhung mit Szenen aus der Genesis - dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies.⁴⁶⁹ Der Corpus zeigt das Opfer der Juden, das Treffen von Abraham und Melchisedech im erhöhten Zentrum und die Mannalese. Somit handelt es sich hier weitgehend um einen typologischen Zyklus für das Abendmahl.⁴⁷⁰

Für die Synchrondarstellung auf dem Flügel gibt es zwei Deutungsmöglichkeiten. Einige Argumente sprechen dafür, daß es sich um Joachim handelt, der aus Verzweiflung über seine und Annas Kinderlosigkeit in die Wüste ging, wo ihm von einem Engel die Geburt Marias prophezeit wurde, worauf er anschließend Anna an der Goldenen Pforte begegnete.⁴⁷¹ Diese Darstellung stünde in inhaltlicher Verbindung zum Bild, da die Geschichten von Verkündigung, Zeugung und Geburt von Maria und Johannes Baptist deutliche Parallelen aufweisen, da zudem die Geburt Marias der des Täufers zeitlich vorausgeht und Maria selbst schließlich in der benachbarten Szene der Geburt von Johannes bei der Waschung des Neugeborenen zu sehen ist.⁴⁷² Eine andere Möglichkeit böte die Auslegung, daß hier Elias in der Wüste dargestellt ist, der im Vordergrund vom Engel geweckt und mit Speisen versorgt wird und im Hintergrund gestärkt von dannen zieht. Diese Darstellung ergänzte zum einen die typologischen Abendmahlsszenen im Corpus und bezöge sich zum anderen auf Johannes den Täufer, der als der „(...) der dem Herrn vorausgehen wird mit der Kraft und dem Geist des Elias“ oft in Typologie mit dem alttestamentlichen Propheten dargestellt wurde.⁴⁷³ Gegen diese Auslegung spricht jedoch die Darstellung der Frau im Hintergrund.

Auch die Predellenszenen lassen sich nicht sicher identifizieren. Der schlafende Mann im Zentrum könnte wiederum Elias sein, der vom Engel gerettet wird. Hierfür spricht erneut die Zusammengehörigkeit mit der Abendmahlstypologie im Corpus und die Typologie mit Johannes (s.o.). Andererseits könnte hier auch der schlafende Jesse gemeint sein, der bei originalen Retabeln oft an derselben Stelle wiedergegeben ist.⁴⁷⁴ Unabhängig von der konkreten Deutung der Flügel- und der Predellenszenen kann demnach festgehalten werden, daß das Retabel einen komplexen alttestamentlichen Zyklus zeigt, der zum einen stellvertretend für ein christliches Abendmahlretabel und zum anderen in Bezug zur dargestellten Szene steht.

TB57

Meister der *Josephslegende* (Meister der Abtei von Affligem)
Der Tempelgang Marias und die Verkündigung
Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 347-349
151×118 cm
Brüssel, zwischen 1490-1500
Farbabb. *Benedictus* 1980, 313 (Abb.280); Abb.
Friedländer 4 (1969), 80 (Pl.72); A.C.L. Brüssel
142161 B

Die hochrechteckige Bildtafel ist zweigeteilt in die Verkündigung an Maria rechts und den zeitlich vorausgehenden Tempelgang links. Hier sieht man die kleine Maria mit Hilfe eines Engels die rechtwinklig geführte Treppe zum Tempel emporklimmen. Ihre Eltern, Anna und Joachim, sind überproportional groß am Fuße der Treppe dargestellt. In der rundbogigen Pforte des Tempels, einem schlichten Hallenbau mit schlanken Säulen, erwartet ein Tempeldiener das

Mädchen. Im Innern sieht man drei kleine Tempeljungfrauen, eine lesend am Eingang, zwei weitere im Gespräch über aufgeschlagenen Büchern auf der Altarstufe.

Vom Altar ist nur der linke Abschnitt zu sehen. Auf seiner Mensa setzt ein einteiliges, komplett vergoldetes Schnitzretabel auf einem schmalen Maßwerkfries an. Es besteht aus drei rundbogigen, zur Mitte gestaffelten Nischen, die durch gedrehte Säulen voneinander geschieden und von einem einfach zurückgestuften Rahmen eingefasst werden. Nur die linke Nische ist sichtbar. In ihr ist die Szene von Gideon mit dem Vlies dargestellt. In voller Rüstung kniet Gideon betend vor dem sehr kleinen Vlies, das dicht vor seinem Knie liegt. Ein Engel schwebt über ihm und entrollt vor seinen Augen eine Banderole.

Interpretation

Das Schnitzretabel zeigt einen ähnlichen dreinischen Retabeltyp wie die Gregorsmesse vom Meister der Katharinenlegende.⁴⁷⁵ Auch hier handelt es sich um die freie Wiedergabe eines zeitgenössischen Retabels, das mit dem Maßwerkfries ein typisch südniederländisches Element enthält. Zugleich wirkt es jedoch durch das Fehlen weiterer Verzierungen und der Flügel eher grobschlächtig und altertümlich, wie es dem jüdischen Ambiente nach der zeitgenössischen Auffassung angemessen ist.⁴⁷⁶ Die Darstellung von Gideon ist als symbolischer Hinweis auf die Jungfräulichkeit Marias gewählt, der beide Szenen der Bildtafel gewidmet sind.⁴⁷⁷ Dieselbe Ikonographie findet sich auch in der zeitgleichen Darstellung des Themas beim Meister der Ansicht von Saint-Gudule.⁴⁷⁸ Da das Gideonsretabel dort als ein in der Mitte rechteckig erhöhtes, rotgründiertes Tafelbild dargestellt ist, wird deutlich, daß es im Verständnis der Zeit keinen grundsätzlichen Rang- oder Bedeutungsunterschied zwischen geschnitzten und bemalten Retabeln gab.⁴⁷⁹

TB58

Meister der *Katharinenlegende* (Kopie?)

Die Gregorsmesse
Granada, Capilla Royal, 24
77,5×32 cm
Brüssel, um 1490
T.13B; Farbabb. La Capella Reale di Granada.
Emilio Orozco Diaz. Florenz 1965, Pl.28; Abb.
Friedländer 4 (1969), 54 (Pl.56); *BK Granada* 1963,
Pl.210 (Detail)

Die schmale, hochrechteckige Tafel zeigt bildfüllend eine rundbogige Wandnische, in der auf Stufen ein Altar mit einem Retabel steht. Gleichsam schwebend sind die Leidenswerkzeuge vor ihrer Rückwand wiedergegeben. Auf der Altarmensa erscheint Christus dem hl. Papst Gregor als Schmerzensmann und zeigt ihm seine Seitenwunde. Hinter zwei Kerzenleuchtern und einem aufgeschlagenen Missale auf einem Buchständer erhebt sich ein komplett vergoldetes Schnitzretabel aus drei rundbogigen, zur Mitte gestaffelten Nischen. An seinen Seitenkanten, etwa in Höhe des Bogenansatzes sind Stangen mit grünen Velen befestigt. Der flügellose Corpus ist ebenso breit wie die Mensa und setzt auf einem schmalen Fries mit einem Maßwerkkornament an. Zierliche Hängeskämme, die eine geschweifte Rahmung bilden, sind den drei Bögen unterlegt. In den beiden seitlichen Nischen befinden sich Figuren der thronenden Apostelfürsten. Petrus auf der linken Seite ist mit der Tiara, dem Schlüssel in der Rechten und dem Kreuzstab links dargestellt. Sein Umhang wird von

einer großen Schließe zusammengehalten. Ebenso wie Paulus in der rechten Nische sitzt er leicht der Mitte zugewendet. Dieser hat lange glatte Haare und einen Bart. In der Rechten hält er ein Buch, in der Linken das aufgestellte Schwert. Die hohe Nische im Zentrum birgt eine Figur des stehenden Salvators Mundi. Er trägt ein langes Gewand und stellt den linken Fuß auf die Weltkugel. Sein Kopf und große Teile des Körpers werden jedoch von der leibhaftigen Erscheinung des Schmerzensmannes verdeckt.

Interpretation

Das Schnitzretabel⁴⁸⁰ im Bild repräsentiert einen Typ mit einzelnen Figuren in Nischen, der nur noch in wenigen Originalen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts überliefert ist.⁴⁸¹ In der Form gut vergleichbar ist etwa das Utrechter Schnitzretabel in Grip (Norwegen)⁴⁸², doch haben sich auch ähnliche Brüsseler und Antwerpener Retabel erhalten.⁴⁸³ Sie weichen in den Umrissen ab, verfügen aber ebenfalls über den schmalen Maßwerkfries und drei Figuren in Nischen, von denen die mittlere deutlich herausragt.⁴⁸⁴ Durch die breiten Formen, die einfarbige Vergoldung, die simple Rahmung sowie das Fehlen von Flügeln und weiterem Schmuck wirkt das Retabel im Bild dennoch ein wenig altertümlich. Diese Vereinfachung dient im Kontext des Bildes vermutlich dazu, die historische Distanz des frühchristlichen Ereignisses zu betonen.⁴⁸⁵

Auch der Inhalt des Retabels ist der Szene angepaßt. Der hl. Petrus ist als Papst dargestellt. Er wird somit in deutliche Beziehung zu seinem Amtsnachfolger Gregor gestellt und verweist zugleich auf den Ort der Handlung, die Peterskirche in Rom. Die gemeinsame Darstellung mit dem hl. Paulus ist gebräuchlich⁴⁸⁶ und dient hier auch der Symmetrie des Retabels, da das Zentrum dem Salvator vorbehalten ist.⁴⁸⁷ Anders als bei anderen Visionsszenen erscheint hier der Schmerzensmann leibhaftig und verdeckt so sein geschnitztes Abbild als Triumphator.⁴⁸⁸

Interpretation

Das Schnitzretabel im Bild⁴⁹⁰ weicht von dem ansonsten direkt vergleichbaren Bild der Gregorsmesse in Granada ab.⁴⁹¹ Es unterscheidet sich von dessen Christusretabel nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt. Der Meister wählte mit der rechteckigen Mittenerhöhung eine zeitgemäßere Form und mindert so die historische Distanz, die durch die Wiedergabe der schlichten dreiteiligen Rundbogenform des Retabels in der früheren Variante suggeriert wird.⁴⁹² Auch der Inhalt - die Kreuzigung zwischen Heiligen⁴⁹³ - findet sich in vergleichbarer Form bei zahlreichen Darstellungen von Schnitzretabeln.⁴⁹⁴ Diese Ikonographie bindet das leibhaftige Erscheinen des Schmerzensmannes näher an das Retabel als bei der Version in Granada, wo der Schmerzensmann gemeinsam mit der Figur des Salvators Mundi im Retabel dargestellt ist.

TB60

Meister der *Kirchenpredigt* (Aertgen van Leyden?)

Die Berufung des hl. Antonius/Predigt zum *Vater Unser*?

Amsterdam, Rijksmuseum, A 1691

133×97 cm

Leyden, um 1530/35

T.14A; Farbabb. *AK Amsterdam 1986.1, 23*

(Abb.24); Abb. *Friedländer 10 (1973), 134 (Pl.104)*

In einer Synchrondarstellung ist zweimal der hl. Antonius wiedergegeben, einmal im Hintergrund rechts beim Almosenverteilen, das zweite Mal groß in der vorderen rechten Ecke bei der Predigt, der eine größere Menschenmenge lauscht. Von Westen öffnet sich hier eine Hallenkirche in antikisierenden Renaissanceformen mit nur einem kreuzrippengewölbten Seitenschiff, einem breiten, tonnen- gewölbten Mittelschiff und einem abgeschrankten, tonnen- gewölbten Langchor mit kreuzrippengewölbtem Umgang. Der Hochchor ist durch Chorschranken und einen Lettner mit drei sattelbogigen Arkaden abgegrenzt. Unter der nördlichen Lettnerische steht ein Altar mit einem Retabel, während die südliche Nische schmaler und leer ist. Durch die mittlere Arkade öffnet sich ein zweiflügeliges Portal zum Binnenchor. In ihm erblickt man aus der Vogelperspektive hinter der kerzengeschmückten Lettnerbalustrade den Hochaltar mit einem Retabel.

Das Bild über der Kanzel

Der Prediger steht links im Vordergrund in einer polygonalen Kanzel, deren Ansichtsseiten mit reliefierten Standfiguren in muschelförmigen Nischen hinter einer Säulenrahmung geschmückt sind. Das frontal sichtbare Relief zeigt die stehende Muttergottes mit dem Christkind auf dem rechten Arm. An der Stütze hinter der Kanzel hängt eine kleine rundbogige Bildtafel, die vor dunklem Grund Moses mit den Gesetzestafeln zeigt. Diese sind so groß, daß sie die unteren zwei Bilddrittel ausfüllen. Die Gebote darauf sind durch Striche angedeutet.

Das Lettnerretabel

In der nördlichen Lettnerische steht ein Tischaltar auf einem Podest. Auf seiner Mensa mit einer Decke befinden sich verschiedene Altargeräte zur Feier der Eucharistie. Dahinter erhebt sich ohne eine Predella eine kleeblattbogige Bildtafel. Ihre vergoldete Rahmenleiste ist einfach gekehlt. Unter einem zeltähnlichen Baldachin, dessen Stoffbahnen dem Umriss des Retabels folgen, thront Maria mit dem Christkind im

TB59

Meister der *Katharinenlegende*, Kopie

Die Gregorsmesse

Den Haag, Mauritshuis

87×32 cm

Brüssel, 1496

Abb. *Friedländer 4 (1969), 54a (Pl.56)*

In der Gregorsmesse ist eine Komposition des Meisters der Legende der hl. Katharina kopiert, von der ein Exemplar in Granada aufbewahrt wird.⁴⁸⁹ Die Raum- und Personendarstellung ist fast detailgenau übernommen, groß ist der Unterschied jedoch in der Wiedergabe des Altarretabels. Statt des zur Mitte gestaffelten dreinischenigen Schnitzretabels in Granada erscheint hier ein in der Mitte rechteckig erhöhter, flügel- und predellenloser Schnitzcorpus. An seinen oberen Seitenkanten sind Velumstangen befestigt. Er ist in drei Felder eingeteilt, von denen die beiden niedrigeren, seitlichen jeweils zwei stehende Figuren unter feinen Hängekämmen aufnehmen. Die Mitte ist durch eine gekehlte Leiste abgetrennt. Hier befinden sich zwei größere, männliche Personen, die zur Mitte schauen, wo sich vermutlich das Kreuz Christi befindet. Dessen Darstellung ist durch die Erscheinung Christi auf dem Altar weitgehend verdeckt.

Zentrum. Sie sind umgeben von drei Personen, von denen eine rechts mit einem hellen Gegenstand in den Händen kniet und zwei weitere links von ihr stehen. Da das Gemälde nur verschwommen und skizzenhaft angedeutet ist, können die Personen nicht genau beschrieben werden.

Das Hochaltarretabel

Das Hochaltarretabel ist durch die Aufsicht über den Lettner hinweg bis auf die Predella und der untere Abschnitt weitgehend zu sehen. Es ist ein geöffnetes Schnitzretabel mit bemalten Flügeln. Sein geschweiffter Abschluß besteht aus drei zur Mitte gestaffelten Rundbögen, von denen der mittlere kielbögig angespitzt ist und in einer Lilie gipfelt. Die Rahmenleiste der Flügelinnenseiten ist außen dunkel und innen hell gefaßt, während die vergoldete Rahmung des Corpus gekehrt und zurückgestuft ist. Der größtenteils vergoldete und nur in wenigen Elementen farbig gefaßte Corpus ist durch gedrehte Säulen dreigeteilt. Zusätzlich ist das erhöhte Mittenkompartment durch eine horizontale Leiste in etwa einem Viertel der Höhe zweigeteilt, so daß insgesamt vier Felder entstehen. Den Bögen sind reiche Hängekämme aus Ranken und Girlanden unterlegt. Das zentrale, etwa drei Viertel hohe Feld zeigt die Kreuzigung Christi mit Maria links und Johannes Evangelist rechts. Es ist nicht zu erkennen, ob der kleine Abschnitt darunter figürlich oder ornamental gestaltet ist. In den seitlichen Feldern, die wegen der fehlenden Unterteilung tiefer ansetzen als das Mittelfeld, erkennt man schemenhaft mehrere stehende Gestalten, die zum Kreuz emporschauen, ohne daß sich bestimmte Persönlichkeiten identifizieren ließen. Die Flügel sind in lichten Tönen gleichermaßen mit einer Landschaft bemalt, in der jedoch keine Szenen zu erkennen sind. Zwei gebeugte Figuren auf der rechten Seite könnten aber darauf hinweisen, daß hier die Grablegung Christi angedeutet ist.

Interpretation

Die Predigtszene⁴⁹⁵ spielt in einer Kirche, die in verfremdeten, im Grunde jedoch zeitgenössischen Renaissanceformen gestaltet ist.

Sie ist mit verschiedenen Bildwerken ausgestattet, darunter einer kleinen Bildtafel an einem Pfeiler, wie sie ansonsten erst in späteren Ansichten von Kircheninterieurs zahlreicher wiedergegeben werden. Darstellungen von Moses mit den großen Gesetzestafeln, auf denen der Text angedeutet ist, gibt es seit dem frühen 16. Jahrhundert.⁴⁹⁶ Die Mosestafel könnte einen zentralen Bestandteil der Bildaussage bilden, denn möglicherweise soll im Bild die Bedeutung des Wortes - augenfällig veranschaulicht durch den Prediger auf der Kanzel, die lauschende Menge und die Gesetzestafeln im Mosesbild - gegenüber der Bedeutung der Liturgie hervorgehoben werden, da der Chorbereich mit dem Lettner und dem Altargerät zur Feier der Eucharistie verwaist ist.

Das Lettnerretabel

Das Tafelbild auf dem Lettner ist durch den kleblattbögigen Umriß als Werk des 16. Jahrhunderts gekennzeichnet.⁴⁹⁷ Sein Inhalt ist nicht sicher zu identifizieren. Die Anordnung der drei Personen um die Muttergottes weist zwar darauf hin, daß vermutlich die Epiphanie dargestellt ist, es könnte aber auch eine Darstellung von Maria zwischen Heiligen nach Art einer Sacra Conversazione gemeint sein.⁴⁹⁸ Die ungenaue Wiedergabe zeigt jedoch, daß dem Meister der konkrete Inhalt letztlich unwichtig war.⁴⁹⁹

Das Hochaltarretabel

Das gleiche gilt auch für das Hochaltarretabel, das nur in groben Zügen als ein geschnitztes Kreuzigungsretabel mit bemalten Flügeln gekennzeichnet ist. Dennoch handelt es sich um eine wichtige Retabeldarstellung, denn als einzige in einem Bild des 16. Jahrhunderts gibt sie ein szenisches Schnitzretabel mit bemalten Flügeln auf dem Hochaltar einer christlichen Kirche wieder.⁵⁰⁰ Dieser vereinzelt und beiläufigen Darstellung steht eine enorme Fülle erhaltener Originale gegenüber, die ehemals vermutlich ebenfalls zumeist auf Hochaltären aufgestellt waren.⁵⁰¹ Das Schnitzretabel ist ein zeitgenössisches Werk, das durch den geschweiften Umriß, die üppigen Rankenarkaturen, die vertikale wie horizontale Gliederung des Corpus und die bemalten Flügel, deren leuchtende Farbigkeit sich deutlich von der Vergoldung des Corpus abhebt, gekennzeichnet ist.⁵⁰² Von den zahlreichen erhaltenen, vielgliedrigen Originalen unterscheidet es sich durch eine allgemeine Reduktion in der Anzahl an Feldern, Personen und Szenen, durch die Verteilung der zentralen Kreuzigungsszene auf alle Felder des Corpus und die Einteiligkeit der Flügel.⁵⁰³

TB61

Lüttich?, nach 1488

Das Martyrium des hl. Lambertus

Lüttich, Musée d'Art Religieux

38x25 cm

Farbabb. Eugène Wahle (Hg.): La Cathedrale

Saint-Lambert de Liège. Lüttich 1979, 154

(Abb.127)

In der dichtgedrängten Szene ist links ein Altar sichtbar, der von vier vergoldeten, nach oben beschnittenen Altarsäulen gesäumt wird, zwischen die seitlich Velumstangen gespannt sind. Hinter dem aufgeschlagenen Missale befindet sich ein relativ niedriges, querrrechteckiges Schnitzretabel. Es ist komplett vergoldet und in vermutlich drei sattelbögige Nischen unterteilt, denen ein gebogter Kamm unterlegt ist. Im Zentrum ist vermutlich der segnende Salvator Mundi dargestellt, flankiert von zwei hl. Bischöfen.

Interpretation:

Das Retabel im Bild ist durch seine geringe Höhe und den querrrechteckigen Umriß als ein altertümliches Werk gekennzeichnet. Ähnliche Retabel werden vorrangig in Bildern des frühen 15. Jahrhunderts wiedergegeben.⁵⁰⁴ Im späteren 15. Jahrhundert hingegen ist ihre Darstellung selten. Sie verweisen dann wie auch im vorliegenden Bild zeichenhaft auf ein Werk vergangener Zeit.⁵⁰⁵

Meister der *Magdalenenlegende*

Pilger verehren den hl. Rombaut
 Mecheln, Kathedrale Sint-Rombauts
 110×73 cm
 Brüssel, um 1510
 Abb. *Friedländer 12* (1975), 25 (Pl.18); A.C.L.
 Brüssel 206586 B

In einem hohen Sakralraum, der links durch eine Säulensstellung ins Freie führt, findet eine Spendensammlung statt. Leute bringen ihre Gaben zu einem Tisch, der im Zentrum vor einem Altar mit einem Retabel rechts steht. Hinter den Säulen links erblickt man in einer Synchrondarstellung eine Prozession von Mönchen, die den Sarkophag des hl. Rombaut tragen. Der Raum wird von spätgotischen Maßwerkfenstern beleuchtet, deren zeitgenössische Glasgemälde die Anbetung der heiligen drei Könige und die Flucht nach Ägypten zeigen. Sie sind oberhalb des filigranen Sarkophages des hl. Rombaut in der gegenüberliegenden Wand eingeschnitten.

Das flügellose Schnitzretabel auf dem Altar ist nur zur Hälfte sichtbar. Es erhebt sich auf einer dunklen, seitlich und nach vorne ausschwingenden Predella. Es besteht aus vermutlich drei zur Mitte gestaffelten Kielbögen, deren mittlere höher und breiter ist als die seitlichen. Die Bögen sind mit Kriechblumen und je einer Kreuzblume auf der Spitze des Bogens besetzt. Den Bögen entsprechen im Innern des Corpus Nischen, in denen unter polygonalen Baldachinen Figuren auf hohen, profilierten Podesten eingestellt sind. Links außen und in der Mitte befindet sich jeweils die Figur eines Bischofs mit der Mitra und dem Krummstab im linken Arm. Auch im Zentrum ist eine Bischofsfigur wiedergegeben, die die Hand zum Segen erhoben hat. Über ihr schwebt ein Engel, der vermutlich gemeinsam mit einem zweiten, der außerhalb des Bildfeldes zu ergänzen ist, eine Krone über sein Haupt hält. Die rechte Nische ist vom Bildrand überschritten.

Interpretation

Die Szene spielt anscheinend am selben Ort wie jene der Wunder des hl. Rombaut vom Meister der St. Georgsgilde, denn wieder ist der filigrane Sarkophag des Heiligen detailliert wiedergegeben.⁵⁰⁶ Dennoch unterscheiden sich die Örtlichkeiten, und das Retabel gehört einem anderen Typ an.⁵⁰⁷ Es handelt sich um ein großformatiges Schnitzretabel mit drei Nischen, in die Figuren eingestellt sind. Vergleichbare Originale haben sich nur in geringer Anzahl erhalten. Da entsprechende Retabel aber noch in zahlreichen anderen Darstellungen unterschiedlicher Herkunft wiedergegeben werden, scheint der Typ ursprünglich verbreiteter gewesen zu sein. Hierfür spricht auch die ausschnittweise Wiedergabe des Retabels, die eine gewisse Vertrautheit mit dem Typ voraussetzt.⁵⁰⁸ Das Fehlen von Flügeln hingegen ist vermutlich als eine verkürzende Darstellung des Meisters zu werten.⁵⁰⁹ Die beiden Bischofsfiguren lassen sich nicht sicher identifizieren, eine könnte möglicherweise den hl. Rombaut darstellen. Auch für die Krone, die die beiden Engel über jenen im Zentrum halten, gibt es nach der vorliegenden Reproduktion keine Erklärung, da sie gemeinhin Maria als Himmelskönigin vorbehalten ist.⁵¹⁰

Meister der *Mannalese*

Das Opfer der Juden
 Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen,
 2349
 69,5×51,5 cm
 Nordniederländisch (Haarlem?), ca. 1470
 T.14B; Farbabb. *Châtelet 1981*, 89 (T.76); Abb.
Friedländer 3 (1968), Add.129 (Pl.54)

Durch einen Rundbogen erblickt man einen kleinen, polygonalen, nur bis zur Fensterhöhe sichtbaren Sakralraum mit einem Tischaltar. Hier bereiten Juden das Brandopfer eines Lammes. Der Altar erhebt sich auf einem dreistufigen Podest und ist mit einem Retabel auf der rückwärtigen Oberkante ausgestattet. Dieses hat einen quereckigen Umriss mit einer kleinen, spitzbogigen Mittenerhöhung. Der predellen- und flügellose Corpus ist geringfügig schmaler als die Mensa. Er ist einfarbig leuchtend rot gefaßt. Sein breiter Rahmen ist mit einem Wasserschlag versehen und nach innen zurückgestuft. In der spitzbogigen Erhöhung wird er von einem Satteltbogen mit Maßwerk und Fischblasen unterfangen. Im Innern ist nur eine großfigurige Szene dargestellt, die den Brudermord Kains zeigt. Abel liegt auf dem Bauch und versucht vergeblich, sich aufzubäumen. Kain, der in einer Schrittstellung von links herantritt, hat mit seiner linken Hand Abel beim Schopf ergriffen und holt mit dem Eselskinnbacken in der Rechten zum tödlichen Schlag aus.

Interpretation

Das jüdische Opfer wird in einem kapellenähnlichen Raum vollzogen.⁵¹¹ Ursprünglich stand die Tafel in einem Verband mit Darstellungen der Mannalese und der Kreuzigung⁵¹², so daß sie als eine Präfiguration des eucharistischen Opfers allgemein aufgefaßt werden kann: In der christlichen Meßfeier wiederholt sich unblutig das Kreuzesopfer von Christus, der mit dem Opferlamm verglichen wird.⁵¹³ Entsprechend zeigt das Retabel den Brudermord Kains an Abel, der als Praefiguration des Kreuzestodes gedeutet wird.

Das Schnitzretabel⁵¹⁴ zeigt nur eine großfigurige Szene, die unmittelbar an den Bildrand gerückt ist. Um seinen *jüdischen Charakter* zu kennzeichnen, ist es leuchtend rot gefaßt und bildet so einen klaren Kontrast zu den weitgehend vergoldeten Originalen der Zeit.⁵¹⁵ Es ist sehr schlicht gestaltet und entbehrt der üblichen Ausstattungselemente wie Predella, Flügel und Velen. Einen deutlichen Hinweis auf das jüdische Ambiente gibt schließlich das alttestamentliche Thema, das ansonsten nur in typologischen Gegenüberstellungen dargestellt wird.⁵¹⁶

Dennoch enthält das Retabel zahlreiche Hinweise darauf, daß seine Wiedergabe an zeitgenössischen Werken orientiert ist. Das Maßwerk des Corpus etwa entstammt zeitgenössischen Formengut. Besonders markant ist auch der Typ des einszenigen Schnitzretabels. Im Original ist er nur selten überliefert, Fragmente und weitere Darstellungen lassen jedoch vermuten, daß er in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufkam.⁵¹⁷ Seine verfremdete Darstellung im Bild reiht sich demnach als verhältnismäßig frühes Beispiel in diese Gruppe ein.

TB64

Quentin Massys, Nachfolger/Werkstatt

Die Sieben Schmerzen Marias: Die Darbringung im Tempel

Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 335
180×183 cm

Antwerpen, 1505

Abb. *Friedländer 7 (1971)*, 63 (Pl.60); A.C.L.

Brüssel 117669 B

Ein Medaillon im Bild der Sieben Schmerzen Marias zeigt die Darbringung Christi im Tempel. Der von Menschen dicht umringte Altar auf der rechten Seite wird von Velen begrenzt, die vermutlich an den oberen Seitenkanten des Retabels befestigt sind. Das Schnitzretabel auf dem Altar ist nur teilweise erkennbar, da es vom Bildrand beschnitten und von den Personen verdeckt wird. Der flügellose Corpus hat einen in der Mitte erhöhten Abschluß, der von Kriechblumen bekrönt wird. Reiche, vielleicht auch mit kleinen Figuren beschnitzte Säulen unterteilen sein Inneres in drei Nischen mit je einer stehenden Figur. Die mittlere von ihnen stellt Moses mit den Gesetzestafeln dar. Sie ist deutlich größer und scheint plastischer ausgearbeitet zu sein als die seitlichen Figuren, vor denen sie deutlich hervorsticht. Diese geben vermutlich Propheten mit Schriftrollen wieder.

Interpretation

Das Schnitzretabel im Bild entspricht einem zeitgenössischen, aber im Original nur selten überlieferten Retabeltyp, der durch die großfigurige Darstellung von drei Figuren in einem mittenerhöhten Corpus gekennzeichnet ist.⁵¹⁸ Gegenüber den Originalen, die stets christliche Heilige bergen, ist sein Inhalt mit den Figuren von Moses und Propheten der Zeit sub Lege angepaßt.⁵¹⁹

TB65

Niederländisch, 2. Hälfte d. 15. Jhs.

Die Gregorsmesse

Paris, Musée de Cluny, Cl.840

Abb. *Hazelzet s.d.*, 18 (Fig.26); Museumscliché 70
DN 6540

Papst Gregor, assistiert von zwei Diakonen, feiert die Messe am Hochaltar einer gotischen Kirche. Weitere kirchliche Würdenträger umstehen den Altar, doch nur der Papst erblickt die Erscheinung des Schmerzensmannes auf der Mensa. Auf deren rückwärtiger Oberkante, hinter dem Kelch, der Patene und dem aufgeschlagenen Missale mit einer Kreuzigungsminiatur, erhebt sich ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Schnitzretabel ohne Flügel und Predella. Es wird von einem breiten Rahmen eingefasst, der mit einem Blümchenornament bemalt ist. Sein Inneres ist durch fünf gleichbreite Rundbogenarkaden gegliedert, denen genastete Kleeblattbögen, die in Blättern enden, unterlegt sind. Teilweise hinter den Säulenstellungen fortlaufend ist ein Passionszyklus dargestellt, der sich von der Geißelung und der Kreuztragung über die zentrale Kreuzigung bis zur Kreuzabnahme und Grablegung erstreckt.

In der Szene der Geißelung blickt man in einen gefliesten Raum, in dessen Zentrum Christus an eine Säule gebunden ist. Zwei Soldaten schlagen auf ihn ein. Es folgt der Moment des Sturzes Christi unter dem Kreuz. In der feixenden Menschenmenge, die den Zug begleitet, befindet sich links außen die hl. Veronika mit dem Tuch. Die anschließende Kreuzigung und die Kreuzabnahme werden teilweise von der Erscheinung Christi auf der Mensa verdeckt. Die drei Kreuze sind in einer gewölbten Kapelle mit einem Hängeschlußstein

und einem Maßwerkfenster rechts eingestellt. Vor dem Kreuz Christi steht der gute Hauptmann. Er blickt frontal auf den Betrachter und zeigt auf den Erlöser. Hinter ihm ist ein lanzenbewehrter Soldat erkennbar und links Maria, die ohnmächtig in die Arme von Johannes Evangelist sinkt. Die anschließende Kreuzabnahme wird von Joseph von Arimathäa und Nikodemus vorgenommen, eine dritte Person im Vordergrund links ist verdeckt. In der abschließenden Szene der Grablegung erkennt man fünf Personen, die sich um den Leichnam Christi bemühen, links unten Maria, an seinem Haupt Joseph von Arimathäa, Johannes mit Maria Magdalena an der Seite und Nikodemus zu seinen Füßen.

Interpretation

Das Retabel im Bild erinnert auf den ersten Blick an die südniederländischen Schnitzretabel aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts. Übereinstimmungen bestehen im Umriß, in der Abfolge der Szenen, der Ausgestaltung von Kapellenräumen mit Maßwerkfenstern und Gewölben sowie in Details der Komposition.⁵²⁰ Dennoch handelt es sich nicht um eine getreue Wiedergabe originaler Vorbilder. Das Fehlen von Flügeln und einer Predella ist zwar als eine verkürzende Darstellung zu werten, die bei zeitgenössischen Retabeldarstellungen üblich ist.⁵²¹ Der Rahmen aber ist sehr altertümlich mit Blütenornamenten verziert, die nur bei Werken aus der Zeit um 1400 ähnlich überliefert sind.⁵²² Die Binnengliederung des Retabels erfolgt durch relativ karge, vorgelegte Rundbogenarkaden, nicht aber durch reiche Baldachine, die die zeitgenössischen Originale kennzeichnen. Auch diese Form der Binnengliederung scheint auf Werke aus dem frühen 15. Jahrhundert zurückzugehen.⁵²³ Die getreue Wiedergabe eines Schnitzretabels ist schließlich auch dadurch gemindert, daß die Figuren szenenübergreifend agieren, indem die Handlungen hinter den trennenden Säulen fortlaufen.

TB66

Nordniederländisch (Utrecht?), um 1500

Maria erscheint dem hl. Dominikus

Utrecht, Rijksmuseum *Het Catharijnenconvent*,

ABM s.71

86×46 cm

T.15A; Farbabb. *BK Utrecht 1983*, 68

Im Mittelschiff einer dreischiffigen, spätgotischen Hallenkirche mit Emporen erlebt der hl. Dominikus eine Vision der Muttergottes an der Spitze eines Spaliers von Dominikanermönchen. Der Langchor der Kirche, dessen Gewölberippen rötlich gefaßt sind, ist durch einen Lettner abgeschrankt. Die Lettneranlage besteht aus einer geweißten Mauer und einem hölzernen Balkon über einer Folge von sterngewölbten Jochen. Die westliche Schauseite der Balustrade ist mit Engelsbüsten in den Zwickeln, Statuetten unter Baldachinen und einem bekrönenden Kamm geschmückt. Auf ihrer Mitte erhebt sich ein hohes, filigranes Triumphkreuz, das mit einer gewirbelten Metallstange an einem Schlußstein befestigt ist. Der schlanke, farbig gefaßte Kruzifixus wird von drei Engelsfiguren umschwebt. Ein zentrales Zweiflügelportal mit Mittelstütze eröffnet den Durchgang vom Langhaus zum Chor. Sein rundbogiges Tympanon zeigt eine gemalte, mehrfigurige Darstellung des Sturzes Christi unter dem Kreuz. In der Kirche sind neun Altäre zu sehen, sieben davon mit Retabeln. Je drei Altäre sind an den Seiten des Mittelschiffs, jeweils vor den marmorierten Langhausstützen mit vergoldeten Kapitäl-

len, paarweise angeordnet. Das vordere, westliche Altarpaar wird vom Rahmen überschritten. Es steht längs, so daß auf seiner Mensa nur ein Altartuch und je ein Kerzenleuchter zu sehen ist. Ein weiteres Altarpaar steht unter dem Lettner zu Seiten des Chordurchgangs, und durch sein Portal erblickt man im Zentrum des Chores den Hochaltar mit Retabel.

Das erste Retabelpaar von Westen

Das Altarpaar in der zweiten Travée von Westen steht wie alle folgenden Altäre quer zum Schiff. Es ist nur gut zur Hälfte sichtbar. Auf beiden Mensen steht seitlich ein Kerzenleuchter auf einem Altartuch. Dahinter erhebt sich jeweils ein einfarbig holzsichtiger Baldachin auf einer seitlich nach oben ausschwingenden, holzsichtigen Predella, die unten ebenso breit ist wie die Mensa. Die Predellen sind einfach zurückgestuft und in vermutlich fünf Felder eingeteilt, von denen drei sichtbar sind. Das gewölbte Oberteil der Baldachine überfängt fast die gesamte Mensa. Ihrem vorschwingenden, oberen Abschluß sind Maßwerkkämme vorgeblendet. In beiden Baldachinen sind geöffnete, im Innern komplett vergoldete Schnitzretabel eingestellt.

Das linke Retabel ist im Mittelteil wie auf dem rechten Flügel waagrecht halbiert, so daß vier von vermutlich insgesamt sechs Feldern entstehen; der linke Flügel ist überschritten. Innerhalb von zweifach zurückgestuften Rahmenleisten zeigen die schmalen Flügelfelder jeweils eine, die breiteren, nicht vollständig sichtbaren Mittelfelder je zwei stehende Gestalten vor einem Landschaftshintergrund. Es handelt sich in der Mehrzahl vermutlich um weibliche Personen. Ihre Gewänder und Kopfbedeckungen sind nur skizzenhaft wiedergegeben, scheinen aber der Mode des frühen 16. Jahrhunderts zu entsprechen. Die Frau rechts oben trägt einen Märtyrerzweig, jene unter ihr eine haubenähnliche Kopfbedeckung - vielleicht handelt es sich um die hl. Maria Magdalena. Die rechte Frau im unteren Mittelfeld ist durch den Turm hinter ihr als die hl. Barbara gekennzeichnet. Die übrigen vier Gestalten sind nicht näher charakterisiert.

Bei dem Retabel auf der rechten Seite ist im Unterschied zu dem linken nur der Flügel in zwei gleichgroße, übereinanderliegende Felder geteilt, sein Corpus hingegen ist einseitig. In den Flügelfeldern erscheint je eine stehende Gestalt vor einer Landschaft, oben ein bärtiger Mann in einem langen Gewand mit Umhang, unten eine Person, deren Umhang vermutlich über den Kopf geführt ist. Von der einteiligen Darstellung auf der Mitteltafel ist nur der linke Abschnitt zu sehen. Sie zeigt vor einer Landschaft links Johannes Evangelist, der die ohnmächtig zu Boden sinkende Maria stützt. Diese Darstellung der Ohnmacht Marias deutet an, daß in der Mitte des Retabels die Kreuzigung wiedergegeben ist.

Das zweite Retabelpaar von Westen

Das nächste Altarpaar Richtung Osten ist zur Hälfte sichtbar. Wie bei den ersten Altären ist auf der Mensa ein Altartuch und ein Kerzenleuchter dargestellt, hinter dem sich das Retabel erhebt. Es handelt sich jeweils um ein geschlossenes, rechteckig erhöhtes Flügelretabel, das auf einer hohen, seitlich nach oben ausschwingenden Predella ansetzt. Die Tiefe ihrer Seitenwände läßt vermuten, daß es sich um geschlossene Schnitzretabel handelt. Ihre Gestaltung ist unterschiedlich:

Das Retabel auf der linken Seite ist einfarbig holzsichtig und fast schmucklos. Seine Predella ist unten und oben durch Gesimse abgesetzt und seitlich durch eine senkrechte Fasung unterteilt. Der Rahmen des Aufgehenden ist einfach zurückgestuft, und die Außenansicht des linken Flügels ist ununterteilt. Die einzige Zierde bildet gesprengelartig aufgesetztes Rankenwerk, das gleich Voluten einen Übergang von den Seitenteilen zum Mittelteil schafft und in einem kielbogigen Aufsatz die Mittenerhöhung bekrönt.

Das rechte Retabel ist das einzige in der Kirche sichtbare, das vollständig bemalt ist. Seine profilierte Predella ist in vermutlich sechs oder sieben schmale, hochrechteckige Felder ein-

geteilt, von denen drei zu sehen sind. Sie zeigen je eine stehende Person in langem Umhang vor einer Mauer und Landschaft. Die Außenansicht des Retabels ist von einem zweifach gekehlten, dunklen Rahmen umgeben, der auch die Mittenerhöhung horizontal vom Corpus abteilt. Im etwa zwei Drittel hohen unteren wie auch im kleinen oberen Bildfeld ist ein stehender Dominikaner - kenntlich durch die weiße Tunika und den schwarzen Mantel - dargestellt. Der Mönch im unteren Abschnitt - vermutlich der hl. Dominikus - steht lesend vor einer brusthohen Mauer, hinter der sich eine Berglandschaft entfaltet. Der Dominikaner im kleinen oberen Feld hat die Hände gefaltet und wendet sein Haupt nach oben zur Retabelmitte.

Die Lettnerretabel

Die Schnitzretabel auf den beiden Lettneraltären sind nicht ganz bis zur Hälfte sichtbar. Es handelt sich um geöffnete Flügelretabel mit rechteckiger Mittenerhöhung, die in der Innenansicht komplett vergoldet sind. Sie sind mit zwei Flügelpaaren, einem ca. zwei Drittel hohen für den unteren und einem kleineren für die Mittenerhöhung, ausgestattet. Beide erheben sich auf einer seitlich nach oben ausschwingenden Predella.

Die Predella des linken Retabels ist einfarbig holzsichtig und von einem breiten Rahmen umgeben. Das Retabel ist nicht ganz bis zur Hälfte wiedergegeben, so daß seine Binnengliederung nicht eindeutig erkennbar ist. Es ist auf dem rechten Flügel und dem rechten Abschnitt des Corpus waagrecht halbiert, so daß auf dem Flügel zwei und auf dem Corpus, der vermutlich auch noch vertikal unterteilt ist, mindestens zwei Felder entstehen, die jeweils von einer Kielbogenarkade gerahmt werden. Unter den Arkaden befindet sich, soweit sichtbar, jeweils eine stehende oder thronende Figur: auf dem rechten Flügel ist jeweils eine Person in langem Gewand erkennbar, die untere stehend, die obere - vermutlich ein König - thronend. Durch die ausschnitthafte Darstellung bleibt offen, ob sich im Zentrum des Corpus ebenfalls wie auf dem Flügel Figuren oder aber Szenen befinden.

Das rechte Retabel erhebt sich auf einer bemalten Predella, die durch ein Gesims mit schwarzen Strichen in der Kehlung unten und oben abgesetzt ist. Der dunklere Rahmen umfängt zwei etwa quadratische Bildfelder mit Brustbildern von Personen vor einer Landschaft. Das vergoldete Retabel verfügt wie sein Pendant über zwei Flügelpaare, ein etwa zwei Drittel hohes, unteres und ein kleines für die rechteckige Mittenerhöhung. Seine Innenansicht ist vermutlich in zwölf oder dreizehn Felder eingeteilt, von denen fünf zu sehen sind - zwei auf dem linken, unteren Flügel, eines auf dem linken, oberen Flügel und zwei auf der linken Seite des Mittelteils, die übrigen Partien sind überschritten. Dargestellt ist ein Zyklus mit Szenen aus der Kindheit Jesu. Die Handlung beginnt auf dem unteren Flügel links oben mit der Verkündigung. Maria kniet auf der rechten Seite ihrer Stube und wendet sich zu dem von links nahenden Gabriel. Darunter ist die Darbringung Christi dargestellt. Maria auf der rechten Seite reicht das Kind über den Altar hinweg zu Simeon, der links in einer Gruppe steht. Das obere linke Feld der Mitteltafel zeigt die Anbetung des Kindes. Maria links und Joseph rechts knien vor einer Architekturkulisserie; das Christkind liegt im Mittelpunkt auf dem Boden. Darunter sieht man die Flucht nach Ägypten. Maria mit dem Kind in den Armen sitzt frontal zum Betrachter auf einem Esel, der nach rechts geführt wird und nicht vollständig sichtbar ist. Die Darstellung auf dem kleinen, linken Flügel oben ist nicht eindeutig erkennbar, vielleicht handelt es sich um einen Engel mit einem Musikinstrument oder einem Leidenswerkzeug.

Das Hochaltarretabel

Das siebte Retabel steht auf dem Hochaltar im Chor. Durch die weitgehend geöffneten Portalflügel des Lettners ist der Blick auf seinen geschnitzten, komplett vergoldeten Corpus freigegeben. Seine Predella ist wie die des zuvor beschriebe-

nen Retabeln in etwa quadratische, durch breite dunklere Leisten gerahmte Felder eingeteilt, von denen vier zu sehen sind. Sie zeigen gemalte Brustbilder von Personen in abwechselnd hellem und dunklem Gewand vor einem lichten Hintergrund, vermutlich einer Landschaft. Der sichtbare Teil des querrrechteckigen Retabels ist vollständig vergoldet. Er ist durch eine Kielbogenarkatur gegliedert, unter der großformatige Standfiguren dargestellt sind. In dem Ausschnitt sind drei Figuren erkennbar: Bei der jugendlichen Gestalt mit lockigem Haar links könnte es sich um Johannes Evangelist handeln. Die Person im Zentrum wird von dem Portalpfosten überschritten, rechts davon ist die hl. Anna Selbdritt dargestellt: Maria mit dem Christkind sitzt vor ihrer stehenden Mutter. Der anschließende Kielbogen ist nur noch ansatzweise erkennbar.

Interpretation

Das Bild der Dominikusvision ist in der Fülle von neun dargestellten Altären, auf denen sieben Retabel sichtbar sind, im gesamten untersuchten Zeitraum einzigartig.⁵²⁴ Obwohl der Kirchenraum detailreich dargestellt ist, kann nicht nachgewiesen werden, daß das Bild eine bestimmte Kirche wiedergibt. Verschiedene Einzelheiten bieten jedoch Anhaltspunkte für Vergleiche mit Originalen.⁵²⁵

Das Bild zeigt sieben Retabel in drei oder vier verschiedenen Typen. Sechs von ihnen sind im Langhaus paarweise angeordnet. Die beiden Retabel eines Paares entsprechen sich weitgehend: Sie sind gleich groß und jeweils im selben Zustand (offen/geschlossen) dargestellt, sie haben dieselbe Umrißform und zeigen dieselbe Technik. Unterschiede bestehen in der Dekoration der Predella, in der Binnengliederung und, bei dem zweiten Paar von Westen, in der Farbfassung der Außenansicht. Zwei der Flügelretabel sind geschlossen, ohne daß eine Besonderheit oder ein liturgischer Anlaß erkennbar wäre.⁵²⁶ Die fünf übrigen Retabel zeigen vermutlich alle ihre geschnitzte und komplett vergoldete Innenansicht.⁵²⁷ Vier der Retabel sind in der Mitte rechteckig erhöht. Bei dreien von ihnen kann die Erhöhung durch ein kleineres Flügelpaar verschlossen werden, bei dem vierten sind die großen Flügel mit einer entsprechenden Erhöhung an der Außenseite versehen.⁵²⁸ Die drei übrigen Retabel haben eine rechteckige Form, zwei von ihnen, das westliche Retabelpaar, ist dabei in Baldachine eingestellt.

Das erste Retabelpaar von Westen

Auf den beiden Altären im Westen befindet sich ein ungewöhnlicher Retabeltyp aus einem vergoldeten Flügelretabel, das in einen hölzernen Baldachin auf einer Predella eingestellt ist. In geöffnetem Zustand fügen sie sich exakt zwischen die Seitenwände des Baldachingehäuses, so daß es fraglich erscheint, ob sie je geschlossen werden sollten.⁵²⁹ Es gibt keine vergleichbaren altniederländischen Originale von Retabeln, die in einen Baldachin eingestellt sind, und auch bildliche Quellen bieten nur wenige Anhaltspunkte.⁵³⁰ In der Literatur gibt es nur wenige Hinweise auf diesen Retabeltyp. Am ausführlichsten ist die Erläuterung von Braun, der in seinem Kapitel über Altarbaldachine Retabel nennt, die mit einem Baldachin versehen sind. Bei den Baldachinretabeln

im Bild handelt es sich nach seinen Ausführungen um den Typ, der vornehmlich bei Retabeln aus dem deutschen Bereich anzutreffen ist.⁵³¹ Tatsächlich bieten sich zu einem Vergleich sowohl originale als auch im Bild dargestellte Retabel aus dem Umkreis von Bernt Notke an.⁵³²

Auch zum Vergleich mit der Binnengliederung der Retabel, die durch waagerechte und horizontale Leisten in Felder unterteilt sind, bieten sich Retabel aus Norddeutschland, besonders aus Niedersachsen an. Unter ihnen gibt es mehrere Beispiele von vergoldeten Schnitzretabeln mit ähnlicher Binnengliederung und Reihung von Heiligenfiguren, die entweder - wie bei dem linken Baldachinretabel im Bild - auch über den Corpus fortgesetzt ist oder sich - wie bei dem Retabel rechts - nur auf die Flügel erstreckt.⁵³³

Die Darstellungen der Figuren auf den Retabeln im Bild sind nur skizzenhaft und undeutlich. Dennoch läßt sich die hl. Barbara in dem linken Retabel eindeutig durch den beigeordneten Turm identifizieren. Weiteren Aufschluß gibt vielleicht die Bekleidung der Figuren, vor allem der weiblichen Heiligen im oberen Register desselben Retabels links in der Mitte. Sie trägt ein stoffreiches Gewand mit schweren Falten und eine phantasievolle Haartracht, die sich durch eine Erhöhung in der Mitte - eventuell eine verschlungene Haarlocke - und scheibenähnliche Formen an der Seite auszeichnet. Einen sehr ähnlichen Kopfschmuck weist eine Figur der hl. Ursula auf, die vermutlich im frühen 16. Jahrhundert in Utrecht entstand.⁵³⁴ Weitere Vergleichsmöglichkeiten der Kleidung auch mit niederrheinischen Figuren scheinen sich anzudeuten, sind jedoch wegen der Skizzenhaftigkeit der Darstellungen im Bild zu vage.

Die Baldachinretabel im Bild lassen sich demnach nur durch Einzelvergleiche erfassen, da kein entsprechendes Original mehr vorhanden ist. In der Summe dieser Vergleiche ergibt sich, daß nicht südniederländische, sondern vornehmlich norddeutsche und niederrheinische Werke aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert herangezogen werden können. In der Kleidungsgeigt sich eine Parallele zu einer Utrechter Arbeit, die ihrerseits niederrheinischen Werken nahesteht.

Das zweite Retabelpaar von Westen

Bei dem zweiten Retabelpaar von Westen handelt es sich um den weitverbreiteten Typ eines in der Mitte rechteckig erhöhten Flügelretabels auf einer Predella.⁵³⁵ Die Tiefe der Retabel läßt vermuten, daß die Innenansicht geschnitzt sein könnte. Sie entsprechen sich in der Größe und im Umriß, unterscheiden sich jedoch in ihrer Farbfassung, Verzierung und Binnengliederung:

Das linke Retabel ist einfarbig holzsichtig. Werke der altniederländischen Kunst sind aber gemeinhin farbig gefaßt, während es holzfarbene Retabel nur sehr selten gibt.⁵³⁶ Zur Erklärung bieten sich zwei Möglichkeiten: Entweder zeigt der Meister hier ein unfertiges Retabel, das, wie das Retabel von Adriaen van Wesel, erst später die vorgesehene Farbfassung

erhalten sollte; möglicherweise gab es solche Fälle von jahrelang unfertig aufgestellten Retabeln häufiger.⁵³⁷ Alternativ dazu sollte das Retabel aber vielleicht auch holzsichtig bleiben.⁵³⁸ In den südlichen Niederlanden bilden diese Retabel die Ausnahme⁵³⁹, in Niederdeutschland und am Niederrhein, besonders in Kalkar, waren sie hingegen verbreiteter.⁵⁴⁰ Möglicherweise zeigt sich also hierin eine Nähe der Retabeldarstellung zu diesen östlich benachbarten Kunstregionen. Dieser Gedanke wird durch einen weiteren Aspekt der Retabelgestaltung unterstützt. Die Außenansicht der Flügel des Retabels im Bild ist schmucklos und leer; auf dem Corpus befindet sich jedoch ein gesprengähnlicher Aufsatz aus Rankenwerk. Er unterscheidet das Retabel deutlich von allen übrigen Retabeln im Bild und generell von den erhaltenen altniederländischen Originalen.⁵⁴¹ Gleichzeitig bieten sich zum Vergleich jedoch wiederum Retabel vom Niederrhein⁵⁴² und aus Niederdeutschland⁵⁴³ an.

Die Außenansicht des rechten Flügelretabels ist komplett bemalt. In einzelnen Feldern erscheint jeweils eine stehende Person vor einer Mauer und Landschaft. Vergleichbare Darstellungen sind im späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts gleichermaßen in den alten Niederlanden, vornehmlich in Brabant, und in Norddeutschland verbreitet. Zahlreiche entsprechende Werke entstanden etwa in der Brüsseler Werkstatt von Colijn de Coter.⁵⁴⁴ Hier ebenso wie bei entsprechenden Antwerpener Flügelbildern sind die stehenden Heiligen stets vor einer nackten Backsteinmauer dargestellt.⁵⁴⁵ Die Mauer auf dem Retabel im Bild ist jedoch fugenlos und hell und daher eher mit entsprechenden Darstellungen auf Lübecker und niedersächsischen Retabeln vergleichbar.⁵⁴⁶ Die Binnengliederung der Außenansicht durch eine Abgrenzung der Mittenerhöhung erfolgt bei den genannten Brabanter Originalen ebenso wie bei dem Retabel in der Dominikusvision. Wie hier befindet sich auch bei den Originalen in den Feldern je eine Person.⁵⁴⁷

Die beiden erkennbaren Felder auf dem Flügel im Bild zeigen jeweils einen Dominikaner. Bei der großformatigen, unteren Figur handelt es sich vermutlich um den hl. Dominikus selbst, der meist mit Buch und oft lesend dargestellt wird.⁵⁴⁸ Auf dem oberen, kleinen Feld könnte er ein zweites Mal dargestellt sein.⁵⁴⁹

In beiden Retabeln verschmelzen somit in unterschiedlichem Maße Elemente der südniederländischen, niedersächsischen und niederrheinischen Kunst zu einer im Original nicht mehr erhaltenen Gesamtform.

Die Lettnerretabel

Die beiden geöffneten Schnitzretabel auf den Lettneraltären sind im Innern komplett vergoldet. Sie sind gleich groß, haben den gleichen, in der Mitte rechteckig erhöhten Umriß und sind jeweils mit zwei Flügelpaaren ausgestattet. Unterschiede zwischen ihnen bestehen in der Gestaltung der Predella und im Inhalt.

Das linke Lettnerretabel zeigt mit übereinanderliegenden Reihen von Figurendarstellungen eine Binnengliederung, die bei altniederländischen Retabeln um 1500 nicht gebräuchlich ist.⁵⁵⁰ Nur wenige Antwerpener Schnitzretabel des frühen 16. Jahrhunderts, bei denen einzelne Figuren in Verbindung mit szenischen Darstellungen erscheinen, bieten hierfür entfernte Vergleichsmöglichkeiten.⁵⁵¹ Eine größere Anzahl von nahestehenden Werken gibt es jedoch im norddeutschen Bereich.⁵⁵²

Das rechte Lettnerretabel weist die gleiche Binnenstruktur wie sein Gegenüber auf. Sein großer Flügel ist in zwei übereinanderliegende Felder eingeteilt, der Corpus besteht aus sechs- oder sieben Feldern, und der kleine Flügel ist einteilig. Die Predella ist hier jedoch mit Brustbildern bemalt (s.u.). Der Inhalt des Retabels selbst besteht aus einem Zyklus zum Leben Marias und der Kindheit Christi.⁵⁵³ Die Komposition der Verkündigungsszene geht auf Arbeiten von Rogier van der Weyden zurück.⁵⁵⁴ Dennoch muß dies nicht als Hinweis auf eine südniederländische Herkunft gewertet werden, da diese Komposition auch in Deutschland weitverbreitet war. Zu einem Vergleich des Retabeltyps lassen sich Brabanter Schnitzretabel mit ihren sehr tief gestaffelten Kapellenräumen nur bedingt heranziehen.⁵⁵⁵ Die sehr flache Relieffierung der Szenen erinnert hingegen wiederum vornehmlich an Werke der niederrheinischen Kunst.⁵⁵⁶

Beide Lettnerretabel scheinen somit Varianten eines nicht mehr erhaltenen, nordniederländischen Retabeltyps zu repräsentieren, in dem Komponenten aus verschiedenen, angrenzenden Kunstbereichen verschmelzen.

Das Hochaltarretabel

Das geschnitzte Hochaltarretabel ist komplett vergoldet und erhebt sich auf einer bemalten Predella (s.u.). In seinem Corpus sind große Standfiguren unter Arkaden aufgestellt.⁵⁵⁷ Zu einem direkten Vergleich bieten sich drei Utrechter Schnitzretabel an, die in Norwegen erhalten sind.⁵⁵⁸ Unterschiede bestehen darin, daß in den Originalen nur drei Figuren aufgestellt sind, und daß ihr Corpus von einem Fries bekrönt ist. Der Typ eines querrrechteckigen Schnitzretabels mit einzelnen Figuren unter Arkaden ist ähnlich auch in den angrenzenden, norddeutschen Gebieten, nicht aber in den südlichen Niederlanden zu finden.⁵⁵⁹ Einen weiteren Hinweis dafür, daß das Hochaltarretabel im Bild deutlich nordniederländisch geprägt ist, gibt vermutlich auch die Figurengruppe der hl. Anna Selbdritt, denn sie entspricht einem nordniederländischen Darstellungstyp, der in mehreren, auch Utrechter Beispielen erhalten ist.⁵⁶⁰

Die Predellen

Alle sieben dargestellten Retabel sind mit einer Predella wiedergegeben. Sie wurden bislang noch nicht eingehender besprochen, da sie weder inhaltlich noch formal den fünf geöffneten Retabeln gleichen, dafür aber untereinander große Ähnlichkeit aufweisen - unabhängig von dem Retabel, unter dem sie

sich befinden.⁵⁶¹ Alle Predellen entsprechen in ihrer unteren Breite der Mensa und schwingen seitlich nach oben aus; Unterschiede bestehen in der Höhe und der Binnengliederung durch aufgelegte Leisten. Vier von ihnen sind einfarbig holzsichtig, drei sind bemalt. Für die holzsichtigen Predellen fehlt es an Vergleichsbeispielen. Die drei bemalten Predellen sind in eine unterschiedliche Anzahl von Feldern unterteilt, entsprechen sich aber in der Darstellung von halb- oder ganzfigurigen Personen vor einer Landschaft. Südniederländische Retabel verfügten nur selten über bemalte Predellen, und die wenigen Beispiele weisen große Unterschiede zu jenen im Bild auf.⁵⁶² Sehr ähnlich gestaltete Predellen finden sich jedoch im niederrheinischen Kalkar.⁵⁶³

Die Inhalte

Die sieben Retabel zeigen verschiedene Inhalte, die sich teilweise identifizieren lassen, die aber nicht in direktem Bezug zum Bildinhalt der Dominikusvision stehen.⁵⁶⁴ Da die Hauptszene die Gestaltung der Retabel demnach weder im Inhalt noch in der Form beeinflusst, kann ihre Anordnung durchaus auf die reale Aufstellung von Retabeln hinweisen⁵⁶⁵: Retabel mit Reihungen von Heiligen erscheinen gegenüber von Retabeln, die die Kreuzigung oder Szenen aus dem Leben Marias darstellen. Diese paarweise Anordnung von Retabeln mit Einzelfiguren und mit Szenen läßt keine Vorrangstellung von szenischen und nicht-szenischen Inhalten vice versa erkennen; es ist jedoch bemerkenswert, daß das Hochaltarretabel im Corpus große Heiligenfiguren und keine Szenen zeigt. Da die Technik bei den fünf geöffneten Retabeln die gleiche zu sein scheint, wird auch sie nicht zur Unterscheidung verwendet.

Das Bild wurde in der Forschung noch nicht eingehender betrachtet, obwohl es in seiner Fülle von Altardarstellungen einzigartig ist.⁵⁶⁶ Von originalen nordniederländischen Schnitzretabeln sind fast nur noch Fragmente erhalten.⁵⁶⁷ Das Bild der Dominikusvision stellt daher eine der wenigen, sekundären Quellen dar, die Hinweise auf die nordniederländische oder vielleicht noch konkreter die Utrechter Retabelkunst vor der Reformation geben könnte. Nur für das Hochaltarretabel gibt es jedoch direkte Vergleichsmöglichkeiten mit nordniederländischen, speziell Utrechter Retabeln. Die übrigen sechs Retabeldarstellungen können hingegen nur mit Werken aus anderen Gebieten verglichen werden. Südniederländische Retabel zeigen nur wenige Übereinstimmungen mit ihnen, statt dessen ergeben sich wiederholt Verwandtschaften mit Werken aus den angrenzenden deutschen Regionen, dem Niederrhein, Niedersachsen und - etwas entfernter gelegen, aber durch Handelskontakte verbunden - der Hansestadt Lübeck. Dennoch entsprechen die Retabel im Bild auch diesen Werken nicht vollständig. Im Vergleich werden vielmehr Besonderheiten der Retabel im Bild erkennbar, die vermutlich durch ein Verschmelzen von Elementen unterschiedlicher Herkunft in der nordniederländischen (Utrechter?) Retabelkunst erklärt werden können.⁵⁶⁸ Diese Vorstellung wird

durch Details bekräftigt, die vermutlich originär nordniederländisch sind⁵⁶⁹ und somit weitere Hinweise auf die Utrechter Herkunft des Bildes geben, das bislang noch nicht lokalisiert werden konnte.⁵⁷⁰ Hierzu gehört vornehmlich die Nähe des Hochaltarretabels zu einer Gruppe von Utrechter Retabeln sowie die Übereinstimmung des Kopfschmucks einer der Figuren auf dem linken Baldachinretabel im Westen mit dem einer Utrechter Schnitzfigur.⁵⁷¹

TB67

Bernard van *Orley*

Die Berufung des hl. Matthias

Wien, Kunsthistorisches Museum, 765

140×180

Brüssel, ca. 1512

Abb. *Friedländer 8 (1972)*, 82 (Pl. 71f); *Snyder 1984*, 426

Die Berufung des hl. Matthias an Pfingsten ereignet sich in einem kleinen, antikisierenden, loggiaähnlichen Bau, der nach drei Seiten offen ist. Vor seiner Rückwand steht ein Altar mit einem Retabel. Das geschnitzte Retabel hat eine schlanke, hochrechteckige Turmform, die seitlich durch halbrund geführtes Gitterwerk, das etwa in halber Höhe ansetzt bis zur Breite der Mensa hinab erweitert wird. Das offene, filigran geschnitzte Baldachingehäuse setzt auf einem hohen Sockel an und birgt eine stehende Figur, bei der es sich vermutlich um eine Darstellung von Moses mit den Gesetzestafeln handelt.

Interpretation

Das Schnitzretabel im Bild ist wie die gesamte Architektur im Bild ein aus realen und erfundenen Elementen zusammengesetztes Phantasiegebilde, für das es kein annähernd vergleichbares Original gibt. Vielmehr gehört es zu einer Gruppe von Retabeldarstellungen, die im Detail stark variieren, die aber die freie Kombination filigraner Architekturelemente gemein haben.⁵⁷² Da die Szene in der Übergangszeit vom Juden- zum Christentum spielt, wird auch das Retabel gewissermaßen in einer Mischform wiedergegeben. Die alttestamentliche Figur wie die unorthodoxe Formenkombination stehen für die jüdische Welt, während die Grundform des Schnitzretabels mit eingestellter Figur bereits ein Bindeglied zum Christentum repräsentiert.⁵⁷³

TB68A

Bernard van *Orley* (Entwurf)

Szenen aus der Legende der Notre-Dame-de-Sablon:

1. Tapisserie, Mittelteil: Beatrix Soetkens bittet um die Erlaubnis, die Marienfigur farbig fassen lassen zu dürfen.

Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 9888
344×280 cm

Brüssel, 1516-18

T.15B; Abb. *Crick-Kuntziger 1942*, Pl.1; Bul. des Musées de Belgique 4 (1962/63), 76; *AK Brüssel 1976*, 87

Innerhalb eines abgeschrankten Kirchenchores sind synchron zwei Szenen aus der Legende der Notre-Dame-de-Sablon zu sehen. Links entfernt Beatrix Soetkens die wundertätige Figur der Muttergottes aus einer Wandnische. Anschließend kniet sie mit ihr in Händen vor vier vornehmen Herren und bittet um die Erlaubnis, die Figur farbig fassen lassen zu dürfen (was in der Darstellung jedoch bereits erfolgt ist). An den aufgemauerten Chorschranken sind Gebets- und Bildtafeln angebracht. Der Hochaltar im Zentrum ist mit vier Kerzenleuchtern, einer Monstranz und zwei übereinandergestellten Retabeln ausgestattet. Seitlich, zwischen dem unteren Retabel und zwei Altarsäulen mit Putten an den Vorderkanten des Altars, sind Velen an Stangen befestigt.

Das untere Retabel ist flügellos und setzt ohne Predella auf der Altarmensa an. Es hat einen gedrückt kleeblattbogigen Umriss und zeigt, von einer vergoldeten Rahmenleiste eingefasst, eine gemalte Darstellung der Verkündigung. Maria kniet rechts im Vordergrund an einem Prie-Dieu. Gabriel fliegt von links herbei. Im Zentrum über den beiden schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Das Mobiliar des gefliesten Interieurs ist nur undeutlich erkennbar. Hinter Maria zeichnet sich jedoch deutlich die große Bettstatt ab, und vor der Rückwand befindet sich vielleicht eine Bank.

Hinter dem Retabel erhebt sich ein fast ebenso breiter, kapitellförmiger Untersatz auf dem ein weiteres Retabel steht. Es handelt sich um ein geöffnetes Flügelretabel mit rundbogigem Umriss und vergoldeter Rahmung. Das Zentrum birgt unter einem zarten Hängekamm die farbig gefasste Schnitzfigur einer thronenden Muttergottes. Die Flügel sind mit hellem Text auf dunklem Grund, dem Gebet an Maria: *Ave Maria Gratia Plena* (...), versehen.

Interpretation

Die Tapisserie zeigt eine reich ausgestattete Altaranlage mit einem Altaraufsatz aus zwei übereinandergestellten Retabeln, wie er auch in einer anderen Tapisserie des Zyklus⁵⁷⁴ und in weiteren Darstellungen zu sehen ist.⁵⁷⁵ Da auch Originale und schriftliche Quellen die Aufstellung zweier Retabel übereinander belegen, besteht an der Realitätsnähe dieser Darstellung kein Zweifel.⁵⁷⁶ Im Bild sind zwei Retabel unterschiedlicher Technik in einem Ensemble zusammengefügt, die einen gemeinsamen Bezugspunkt in der Darstellung von Maria besitzen. Das Gebet auf den Flügeln des oberen beginnt mit den gleichen Worten, mit denen Gabriel in der Verkündigung Maria begrüßt. Inhaltlich bilden die beiden Retabel demnach eine Einheit.⁵⁷⁷ Da die dargestellte Legende vom wundertätigen Bildnis der Muttergottes von Notre-Dame-de-Sablon handelt, wird Marias Bedeutung durch ihre doppelte Präsenz erneut auf dem Hochaltar hervorgehoben.

Das untere Retabel ist seiner Form und Gestaltung nach ein zeitgenössisches Werk, das die Verkündigung in einer Komposition zeigt, wie sie in der altniederländischen Malerei seit Rogier van der Weyden verbreitet war. Gut vergleichbar sind ihm etwa zwei Verkündigungsbilder von Bernard van Orley selbst.⁵⁷⁸ Dennoch gibt es keinen Hinweis darauf, daß es ein bestimmtes Original abbilden soll.⁵⁷⁹ Unter den Darstellungen von Retabeln stellt die Verkündigungstafel eine Rarität dar, denn sie zeigt eine der seltenen Interieurszenen als Bild im Bild.⁵⁸⁰

Auch das bekrönende Retabel stellt wegen seiner Aufstellungsform (s.o.) und seiner Gestaltung eine Besonderheit dar, denn eine solche Verbindung einer Schnitzfigur mit einem Gehäuse, das einen Gebetstext trägt, ist m.W. im Original nicht erhalten. Vergleichbar sind jedoch einerseits Flügelretabel, die ein Tafelbild der Muttergottes mit dem gleichen Gebetstext verbinden⁵⁸¹ und andererseits Turmretabel, die vielfach eine Muttergottes aufnehmen und ebenfalls als Bekrönung eines anderen Retabels dienten.⁵⁸²

TB68B

Bernard van *Orley* (Entwurf)

Szenen aus der Legende der Notre-Dame-de-Sablon:

2. Tapisserie, Mittelteil: Beatrix Soetkens bittet darum, das Marienbild von Antwerpen nach Brüssel translocieren zu dürfen.

St. Petersburg, Eremitage, T-2976

345×513 cm

Brüssel, 1516-18

Farbabb. Nina Birjukowa: Bildteppiche in der Eremitage. Prachtstücke des 15. und 16. Jahrhunderts. Leningrad (St. Petersburg) 1965, Abb.119, 126 (Detail); Abb. *Crick-Kuntziger 1942*, Pl.2; *AK Brüssel 1976*, 91

Die zweite Tapisserie, in deren Vordergrund Beatrix Soetkens vor der wundertätigen Marienfigur darum bittet, diese nach Brüssel translocieren zu dürfen, zeigt die gleiche Hochaltaranlage wie der erste Teppich, die hier jedoch weiter in den Hintergrund gerückt und weniger reich, ohne Altarsäulen und Velen ausgestattet ist.⁵⁸³

Wiederum sind zwei Retabel mit vergoldeter Rahmung übereinandergestellt. Das kleeblattbogige untere zeigt jedoch nicht wie in der ersten Tapisserie die Verkündigung, sondern drei nebeneinanderstehende Personen vor einer Landschaftskulisse. Im Zentrum befindet sich eine Frau mit einer hauben- oder turbanförmigen Kopfbedeckung, flankiert von zwei Männern in rötlicher Kleidung, die spitzwinklige Hüte von Juden oder Pilgern tragen.

Das bekrönende Retabel entspricht dem in der ersten Tapisserie. Es ist ein geöffnetes, rundbogiges Flügelgehäuse mit dem Gebet an Maria *Ave Maria, gratia plena* (...) auf den Innenseiten der Flügeln und einer farbig gefassten Schnitzfigur der thronenden Muttergottes im Zentrum.

Interpretation

Für die Altaranlage gilt dasselbe wie für jene in der ersten Tapisserie, eine eingehendere Besprechung der Retabeltypen und ihrer Aufstellung erübrigt sich daher.⁵⁸⁴ Der Unterschied zu jener besteht vornehmlich im Inhalt des unteren Retabels. Die Darstellung

wurde zwar als die Szene von Christus mit den beiden Jüngern beim Gang nach Emmaus bezeichnet⁵⁸⁵, aus der Detailaufnahme geht jedoch hervor, daß die Person im Zentrum weiblich ist, und daß es sich vermutlich nicht um eine Szene, sondern um eine Figurenreihe handelt.⁵⁸⁶

TB68C

Bernard van Orley (Entwurf)

Szenen aus der Legende der Notre-Dame-de-Sablou:

4. Tapisserie, rechter Teil: Die Verehrung der Marienfigur in Brüssel

Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire

344×280 cm

Brüssel, 1516-18

Farbabb. *Flemish Art 1985*, 41; Abb. *Crick-*

Kuntziger 1942, Pl.4; A.C.L. Brüssel 187833 B

Die letzte Szene des Zyklus über die Legende der Notre-Dame-de-Sablou zeigt die endgültige Aufstellung des Gnadenbildes, dessen Irrweg in den vorhergehenden Szenen geschildert wurde.⁵⁸⁷ Es steht nunmehr in hervorgehobener Stellung auf einem Altar, wo es von zahlreichen Personen, darunter auch der habsburgischen Statthalterin Margarethe von Österreich, verehrt wird.

Die farbig gefaßte Figur erhebt sich auf einem hohen, retabelähnlichen Untersatz, der in zwei Teile gegliedert ist. Der untere, predellenartige Teil setzt auf einem vorkragenden, durch rechteckige Felder strukturierten Sockel mit einem zurückgestuften Abschlußgesims an. Darüber befindet sich ein zurückgesetztes Geschoß, das durch rahmende Profilleisten in zwei Felder mit Renaissance-ranken und -grottesken eingeteilt ist. Auf diesem Untersatz thront die Figur der Muttergottes. Sie wird von einem Baldachin aus Brokat überfangen, der in Form einer rechteckigen Stoffbahn vom Sockel an hochgeführt ist und in einer zackenförmigen Bordüre endet.

Im Hintergrund der rechten Szene links ist der Altar mit der Figur ein zweites Mal sichtbar, wobei das Podest in sparsameren Formen wiedergegeben ist.

Interpretation

Die Tapisserie zeigt die Aufstellung einer Schnitzfigur auf einem Altar. Diese Form des Altaraufsatzes läßt sich in Darstellungen seit dem 13. Jahrhundert nachweisen.⁵⁸⁸ In der altniederländischen Kunst wurde sie jedoch zunehmend von Retabeln verdrängt.⁵⁸⁹ Erst im frühen 16. Jahrhundert nehmen die Darstellungen wieder zu, in denen Schnitzfiguren in beherrschender Position auf Mensen christlicher Altäre präsentiert werden.⁵⁹⁰ In der vorliegenden Darstellung ist die Figur nicht direkt auf dem Altar aufgestellt, sondern auf einem hohen Podest und zur Steigerung ihrer Bedeutung zusätzlich von einem Brokatbaldachin überfangen.⁵⁹¹ Vergleichbare Ensembles finden sich vorrangig in französischen Darstellungen, während Beispiele aus den südlichen Niederlanden rar sind.⁵⁹² Da sich jedoch ein entsprechender, frühbarocker Altaraufsatz in der Kirche von Linkebeek erhalten hat, gibt es zumindest einen indirekten Hinweis darauf, daß Originale auch hier entsprechend präsentiert wurden.⁵⁹³

Pieter Pourbus

Die Taufe des hl. Eustachius

Gouda, Stedelijk Museum *Het Catharinen-Gasthuis*

131,5×129,6 cm

Brügge, vor 1572

T.16A; Farbabb. *AK Brügge 1984*, 189 (Fig.89)

Vor dem Lettner einer Renaissancekirche in antikisierenden Formen tauft der frühchristliche Bischof Eustachius in Anwesenheit weiterer Personen den römischen General Placidus und seine Frau Theopista. Der Lettner wird durch Marmorsäulen mit Kompositkapitellen dreigeteilt. Unter den beiden seitlichen Nischen befindet sich jeweils ein Altar mit einem Retabel. Die mittlere Nische eröffnet durch ein Gitter den Blick auf den Hochaltar mit einem Retabel.

Die Lettnerretabel

Auf den Lettneraltären stehen zwei gleich gestaltete und gleich große, geöffnete Flügelretabel mit rundbogigem Abschluß. Da das rechte fast vollständig von den Personen im Vordergrund verdeckt ist, kann nur das linke eingehender beschrieben werden. Seine Predella wird von zwei vorkragenden, vergoldeten Gesimsen eingefasst und ist in zwei querechteckige, möglicherweise dunkel marmorierte Felder in brauner Rahmung eingeteilt. Ein feiner, tief gekehlter Rahmen in alternierend gold-schwarz-goldener Fassung umgibt die Bildtafeln des Retabels. Auf seiner Mitteltafel ist die alttestamentliche Szene von der Errichtung der Ehernen Schlange dargestellt. Der Stab mit der Schlange ist im Zentrum vor einer Landschaftskulisse aufgerichtet. Moses, gekleidet in ein weißes Gewand mit rotem Umhang, steht rechts von ihr und weist in einer leichten Schrittbewegung mit dem rechten Arm auf sie. Im Vordergrund links erkennt man undeutlich die kranken Israeliten, die auf der Erde liegen. Die Innenansichten der Flügel sind in hellen Lettern vor schwarzem Hintergrund beschriftet. Der Text ist jedoch nicht lesbar.

Das Hochaltarretabel

Von dem Retabel auf dem Hochaltar ist nur ein kleiner Ausschnitt zu sehen. Es handelt sich um ein skulptiertes Retabel aus weißem Stein, das sich auf einem hohen, profilierten Sockel erhebt. Auf seiner Ecklinse setzt eine Säule mit einem ionisierenden Kapitell an, die ein Gesims trägt. Der Abschluß des Retabels ist verdeckt. Das Zentrum des Retabels ist eingetieft und birgt eine monumentale, vermutlich männliche Sitzfigur, die sich nicht näher identifizieren läßt.

Interpretation

In der Kirche mit der frühchristlichen Taufszene⁵⁹⁴ sind drei Retabel zu sehen, zwei bemalte auf den Lettneraltären, ein skulptiertes auf dem Hochaltar.

Die Lettnerretabel

Die Lettnerretabel sind - soweit sichtbar - mit Ausnahme des Inhalts gleich gestaltet. Es handelt sich um relativ schlichte Flügelretabel mit einem rundbogigen Abschluß. Sowohl in der Gestaltung der Predella⁵⁹⁵, der Form des Abschlusses⁵⁹⁶, der Farbfassung und Profilierung der Rahmung⁵⁹⁷ als auch in der Farbgebung und Komposition der Darstellung erweisen sie sich als typische Werke des 16. Jahrhunderts. Auch beschriftete Innenansichten von Flügeln finden sich bei den Retabeln dieser Zeit; viele von ihnen stammen zudem auch aus Brügge, wo Pieter Pourbus tätig war.⁵⁹⁸ Über den ursprünglichen Aufstellungsort dieser Retabel gibt es keine näheren In-

formationen. Da das Lesen der Schrift jedoch eine relativ kurze Distanz erfordert und die meisten der originalen Flügelschriften zum privaten Gebet auffordern, erscheint ihre Aufstellung auf einem Lettneraltar eher ungewöhnlich.⁵⁹⁹ Andererseits werden solche Retabel aber auch nicht sehr viel häufiger in Stuben oder Kapellen dargestellt.⁶⁰⁰

Die Mitteltafel des linken Lettnerretabels zeigt die Errichtung der Ehernen Schlange. Dieses Thema wurde im 16. Jahrhundert öfter dargestellt⁶⁰¹, zumeist in Typologie zur Kreuzigung bzw. als Sinnbild für das Alte Testament.⁶⁰² Ungewöhnlich ist daher im vorliegende Bild seine Darstellung im Zentrum eines Flügelretabels in einer christlichen Kirche. Über die Aufstellung von Retabeln mit alttestamentlichem Inhalt in Kirchen des 16. Jahrhunderts gibt es keine sicheren Erkenntnisse.⁶⁰³ Manches deutet aber darauf hin, daß zumindest in den nördlichen Niederlanden die Szene der Errichtung der Ehernen Schlange etwa seit der Jahrhundertmitte tatsächlich allein auf Retabeln an Stelle der Kreuzigung erscheinen konnte.⁶⁰⁴ Auch das Bild der Taufe des hl. Eustachius war für eine nordniederländische Gemeinde bestimmt. Vielleicht wurde das alttestamentliche Thema daher bewußt an die Stelle der Kreuzigung gesetzt.⁶⁰⁵ Eine andere Erklärung für den Retabelinhalt, etwa durch eine inhaltliche Verbindung zwischen der Ehernen Schlange und der Taufe an sich oder der Person des hl. Eustachius, bietet sich nicht an.⁶⁰⁶

Das Hochaltarretabel

Das Hochaltarretabel entzieht sich durch seine ausschnittthafte und kleine Darstellung einer genaueren Besprechung. Anscheinend handelt es sich um ein skulptiertes Ädikularretabel mit einer monumentalen Sitzfigur im Zentrum.⁶⁰⁷ Mit seinen ionisierenden Säulen ist es dem Stil der Kirche angepaßt.⁶⁰⁸ Im Original haben sich keine direkt vergleichbaren Retabel erhalten, weitere Darstellungen zeigen jedoch ähnliche, antikisierende Ädikularretabel mit einer skulptierten Figur.⁶⁰⁹

TB70

Jan Provost

Die Darbringung im Tempel

Laren, Prof. H. J. Hellema Sammlung

34×19 cm

Brügge, 1. Viertel d. 16. Jhs.

Abb. *Friedländer* 9.2 (1972), 273A (Pl.149)

Der Tempel, in dem die Darbringung stattfindet, ist ausschnittsweise dargestellt. Hinter einer rundbogigen Arkadendstellung ist links an der Wand ein Bild und im Vordergrund rechts ein Altar mit einem Retabel zu sehen. Das Bild links hinten an der Wand ist im unteren Abschnitt von den Personen verdeckt, so daß nicht ersichtlich ist, ob es hängt oder auf einem Altar steht. Es handelt sich um eine zweigeteilte, rechteckige Tafel mit einer auf dunklem Grund hell ornamentierten Rahmenleiste. Das rechte Bildfeld verschwindet gänzlich hinter der Haube der Prophetin Hanna, während man links vermutlich die Darstellung eines Propheten mit längeren, dunklen Haaren und Bart erkennt, über dessen Kopf ein geschwungenes Schriftband schwebt.

Der Altar rechts vorne ist seitlich von Velen begrenzt, deren Stangen in Höhe der oberen Abschlußkante des Retabels in der Wand befestigt sind. Die in der Mitte rechteckig erhöhte Tafel ist nur im linken Abschnitt sichtbar. Ein dunkler Rahmen mit hellen Mustern umgibt die einzelnen Bildfelder, von denen man zwei hochrechteckige im unteren Bereich und ein kleines, etwa quadratisches am erhöhten Mittelteil sehen kann. Auf dem Feld links außen ist vor einem neutralen Hintergrund Moses mit den Gesetzestafeln dargestellt. Das Feld rechts zeigt vermutlich wie das Bild an der Wand einen stehenden Propheten mit längeren Haaren und Bart, über dessen Kopf eine Banderole wie ein Bogen gewunden ist. In dem kleinen Bildfeld darüber erscheint ein Engel in Dreiviertelfigur.

Interpretation

Die beiden Bilder im Tempel haben den gleichen, ornamentierten Rahmen und zeigen ähnliche, alttestamentliche Personendarstellungen vor neutralem Hintergrund. Sowohl die Art der Rahmenfassung als auch die Darstellung von Figuren vor einem einfarbigen Hintergrund sind Kennzeichen für Retabel aus der Zeit um 1400.⁶¹⁰ Die altmodische Gestaltung des Retabels dient hier als Kennzeichen für das jüdische Ambiente.⁶¹¹ Obwohl die Aufteilung der rechten Tafel an zeitgenössische Flügelretabel erinnert, die durch hochrechteckige Flügel im unteren und durch kleine, fast quadratische Flügel im oberen Bereich verschließbar sind, handelt es sich hier vermutlich um ein unwandelbares Werk. Hierfür spricht die fehlende Trennungslinie, mit der die Flügel abgeteilt sein müßten.⁶¹²

TB71

Meister von *Sopetrán*

Ein Stifter beim Gebet

Madrid, Museo del Prado, 2576

103×60 cm

Spanisch, 3. Viertel d. 15. Jhs.

T.16B; Farbabb. Tünde Wehli: Spanische Malerei des Mittelalters. Budapest/Leipzig 1982, T.35;

Abb. *AK Madrid* 1980.1, 37; *Frinta Art Quarterly* 1967, 115 (Fig.20, Detail)

Die Tafel zeigt einen vornehm gekleideten Mann in Begleitung seines Sohnes. Er kniet vor dem Lettneraltar einer gotischen Kirche, die in einem schmalen Ausschnitt vom Übergang des hohen Langhauses zum gewölbten Chorbereich zu sehen ist. Mönche im Chorbereich, in einem Annexraum und in einem schmalen, gewölbten Gang, der im Hintergrund unter freiem Himmel verläuft - vermutlich der Kreuzgang der nördlich in die Vierung führt - weisen darauf hin, daß es sich wahrscheinlich um eine Klosterkirche handelt. Der Altar rechts im Vordergrund ist mit einem Retabel und einem bekrönenden Turmretabel ausgestattet. Er steht vermutlich direkt vor dem Chorbereich, der hinter dem Altar von einem Holzgitter begrenzt wird. Der Altarblock setzt auf einem kleinen, hölzernen Podest an. Seine Front ist mit einem Antependium aus Brokat verkleidet. Auf seiner Deckplatte befindet sich ein Kerzenleuchter.

Auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa erhebt sich ohne eine Predella ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel, das ebenso breit ist wie diese. Etwa in Höhe seiner oberen Seitenkanten sind in der Rückwand Stangen mit vorgezogenen Velen befestigt. Die unprofilierte Rahmenleiste des Retabels ist in regelmäßigen Abständen mit kleinen Sternchen verziert. Seine Bildtafel zeigt vor einem einfarbig roten Hintergrund die Kreuzigung Christi mit Maria, Johannes Evan-

gestalt und den hl. Georg und Petrus links und rechts außen. Über dem T-förmigen Kreuz im Zentrum scheinen Sonne und Mond. Maria, die sich mit einem Tuch die Tränen trocknet, steht links, Johannes Evangelist, der zu Christus hinaufblickt, rechts vom Kreuzestamm. Der hl. Petrus auf der rechten Seite ist mit einem Haarkranz und einem kurzen, lockigen Bart dargestellt. Er hält in der verhüllten Linken den Schlüssel und steht leicht zur Mitte gewendet. Auf der linken Seite kämpft der hl. Georg mit dem Drachen. Wie die anderen drei Heiligen auch ist er mit einem großen Nimbus ausgestattet. Er trägt einen runden Hut und einen Harnisch mit einem Kreuz auf der Brustplatte. Die Lanze, mit der er den Drachen zu seinen Füßen ersticht, hält er in beiden Händen. Auf der Mittenerhöhung des Retabels, das in seiner Tiefe gekennzeichnet ist, steht ein geöffnetes Turmretabel mit einer Marienfigur. Es setzt zweigeschossig mit einem hochaufragenden, fialenbesetzten Turmhelm auf einem maßwerkverzierten, quadratischen Sockel an. Das Gehäuse wird von einhalb kielbogigen Flügelkompartimenten pro Seite flankiert. Jedes Flügelkompartiment ist in der Höhe durch schmale Leisten viergeteilt, wobei jedes Feld von einer aufgelegten oder aufgemalten Kielbogenarkade gerahmt wird. Die 16 Bildfelder zeigen figürliche, teilweise szenische Darstellungen, die nicht komplett identifizierbar sind. Auf der linken Seite scheinen einige Szenen aus der Jugend Christi dargestellt zu sein: oben rechts die Geburt, darunter die Anbetung der hl. drei Könige. Die übrigen Szenen können nur beschrieben werden. Die innere Szene in der unteren Reihe zeigt einen Mann zu Pferde mit zwei stehenden Personen. Links unten, im äußeren Feld, erkennt man eine Frau. Auf der rechten Seite sind vornehmlich Einzelgestalten dargestellt; im äußeren Flügelkompartiment von oben nach unten ein Ritter als Dreiviertelfigur, ein Mann in langem, schwarzem Gewand mit Hut, ein modisch gekleideter Junker und unten ein kniender, schwarzgekleideter Mann im Gebet. Die Felder in der inneren Spalte zeigen von oben nach unten zwei Personen, die einander zugewendet sind, einen Mann, der auf etwas am Boden einsticht (der hl. Georg?), einen Knappen mit einer Lanze und unten einen Knienden vor einem Stehenden (Beichte/Segensspende?).

Das Innere des Gehäuses birgt eine farbig gefaßte Marienfigur. Sie trägt eine Krone auf den langen, geöffneten Haaren. Auf ihrem verhüllten rechten Arm sitzt das Christkind, und in ihrer linken Hand hält sie eine zarte Blume. Ihr schlichtes Gewand mit geraden, langen Falten und einer vom linken Arm bis vor die Füße geführten Stoffbahn zeichnet deutlich das linke, ein wenig vorgestellte Knie nach. Ihr Blick ist leicht verschattet auf das Christkind gerichtet, das der Mutter zugewendet ist und mit beiden Händchen in ihr Gewand greift.

Interpretation

Das Altarretabel im Bild ist flügellos wiedergegeben. Obwohl es sich um ein Tafelbild handelt, hat es genügend Tiefe, um das bekrönende Turmretabel aufnehmen zu können.⁶¹³ Offensichtlich handelt es sich um ein älteres Werk. Hierfür spricht der Rahmen, der in einem goldenen Sternenmuster auf rotem Grund gehalten ist, wie man ihn vornehmlich bei Werken um 1400 findet.⁶¹⁴ Auch die Tafel ist in leuchtendem Rot grundiert, wie es sich ebenfalls nur bei Tafelbildern bis etwa 1400 findet.⁶¹⁵ Die Kreuzigung ist in die rechteckige Mittenerhöhung des Bildes eingefügt und bildet somit das herausragende Zentrum des Bildes.⁶¹⁶ Bei ihrer Darstellung verweisen vornehmlich die Wiedergabe von Sonne und Mond darauf, daß es sich um ein älteres Bild handeln soll, da die Gestirne in Bildern des 15. Jahrhunderts nicht mehr erscheinen.⁶¹⁷ Auch das weit-

gehend bezugslose Aneinanderreihen von Figuren, die wie der hl. Georg szenisch agieren, charakterisiert ältere Werke.⁶¹⁸ Die wenigen erhaltenen Originale aus dieser Zeit lassen sich jedoch jeweils nur in Einzelaspekten mit dem Retabel im Bild vergleichen.⁶¹⁹

Zur speziellen Wahl der dargestellten Heiligen fand möglicherweise Frinta einen Schlüssel.⁶²⁰ Seiner Meinung nach wurde die Ikonographie des Retabels gezielt ausgewählt, da die hll. Georg und Petrus vermutlich die Namenspatrone von zwei Söhnen des knienden Stifters sind. Einer von ihnen - Cardinal Don Pedro Gonzales de Mendoza - hegte darüber hinaus eine spezielle Verehrung für das Hl. Kreuz.⁶²¹ Der Inhalt des Retabels im Bild steht daher möglicherweise in direktem Bezug zur Familie des Stifters, wobei dennoch offen bleiben muß, ob es in dieser speziellen ikonographischen Zusammenstellung als Bild im Bild komponiert wurde oder ob es an ein originales Altarretabel der Familie erinnert.

Das bekrönende Turmretabel bildet mit seiner feinen und detaillierten Gestaltung einen augenfälligen Gegensatz zur verhältnismäßig groben Ausführung des Kreuzigungsbildes.⁶²² Seine Flügelinnenansichten sind mit Szenerien vor luftiger Landschaft gestaltet, die Errungenschaften in der Raumgestaltung aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts voraussetzen.⁶²³ Unter den Darstellungen von Retabeln repräsentiert es eine der frühesten Wiedergaben dieses bahnbrechenden Wandels, der hier ausdrucksvoll durch den Kontrast zum altertümlichen Kreuzigungsretabel mit rotem Grund hervorgehoben wird.⁶²⁴ Die Bildfelder zeigen einerseits bekannte Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheit Christi.⁶²⁵ Andererseits erscheinen aber auch solche Szenen, die offensichtlich ein höfisch-ritterliches Milieu widerspiegeln, die aber bisher nicht identifiziert werden konnten, obwohl sie teilweise sehr gut erkennbar sind. Möglicherweise handelt es sich um eine individuelle Ikonographie, die auf ein konkretes Vorbild zurückgeht. Weitere Hinweise erhärten diese Vermutung, die bereits in Hinblick auf das Kreuzigungsretabel geäußert wurde (s.o.): 1676 berichtet der Chronist des Klosters, aus dem die Bildtafel stammt, daß der Marquis de Santillana 1434 die verehrte Figur der *Nuestra Señora de Sopedrán* stiftete, die in flämischer Manier ausgeführt war und ein Bild des Stifters zeigte. Da es sich bei der betenden Person im vorliegenden Bild vermutlich um einen Nachkommen des Marquis de Santillana handelt, der vermutlich vor dem Altar seiner Familie kniet, könnte die Marienfigur im Turmretabel tatsächlich dieses Gnadenbild der *Nuestra Señora de Sopedrán* wiedergeben.⁶²⁶ Das erwähnte Stifterbild des Marquis de Santillana fände sich dann im unteren Feld des rechten, äußeren Flügelkompartimentes, in dem eine kniende, schwarzgekleidete Person zu erkennen ist, die sich im Gebet der Marienfigur zuwendet.⁶²⁷ Ein direkter stilistischer Vergleich mit Originalen aus den 1430er Jahren ist kaum möglich. Die Landschaftskulissen zeigen jedoch, daß es in jedem Falle nach 1420 entstand, und auch die Darstellung des

lebhaften Christkinds, das etwa an das Kind auf dem Arm der Kirchenmadonna von Jan van Eyck erinnert⁶²⁸, stützt die zeitliche Verknüpfung des Turmretabels im Bild mit der Überlieferung für 1434.

TB72

Südniederländisch (Brüssel?), 1470/85

Benediktion/Hostienschau

Antwerpen, Koninkl. Museum voor Schone

Kunsten, 224

69×59 cm

T.17A; Abb. *Fierens-Gevaert 1909.2*, Pl.73; *Woods*

in: *Humfrey; Kemp 1990*, 77 (Pl.36); A.C.L. Brüssel

115054 B

Durch einen aufgemauerten Sattelbogen sieht man bis zur Fensterhöhe in eine kleine, schmucklose Kapelle oder Apsis mit polygonalem Abschluß. Ein mächtiger, brokatverkleideter Altar mit einem Retabel auf einem flachen, hölzernen Podest steht raumbherrschend in ihrem Zentrum. Auf der Altarstufe, mit dem Rücken zum Altar, präsentiert ein Papst eine kostbare Monstranz. Seitlich zu seinen Füßen knien zwei Engel, die Weihrauchfässer schwenken. Über ihren Köpfen schweben gewundene Spruchbänder mit Lobpreisungen der Hostie.

Das Retabel setzt hinter zwei Kerzenleuchtern auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa an. Es ist ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Schnitzretabel mit zwei bemalten Flügelpaaren - einem quereckigen für den unteren, etwa drei Fünftel hohen Abschnitt und einem kleinen, hochrechteckigen für die Mittenerhöhung. Stangen mit zurückgezogenen Velen sind auf den Seitenkanten des Corpus befestigt. Dieser ist ebenso breit wie die Altarmensa und ruht auf einem sehr schmalen, grünlich gefaßten Sockel. Ein einfach zurückgestufter und gekehlter, komplett vergoldeter Rahmen umgibt alle Bildfelder. In je einer gemalten Szene auf den kleinen, je zwei gemalten Szenen auf den großen Flügeln und drei geschnitzten Szenen im Corpus entfaltet sich ein Zyklus zum Leben Marias und der Kindheit Christi. Die gemalten Darstellungen weisen unterschiedliche Binnenrahmungen auf, während die Szenen innerhalb des Corpus von einheitlichen Kielbogenarkaden mit reicher Laubwerkfüllung überfangen werden. Obwohl in den Seitenpartien des Corpus jeweils nur eine Szene dargestellt ist, wird die rahmende Arkatur durch Abhänglinge unterteilt. Die geschnitzten Szenen im Corpus sind weitgehend vergoldet mit wenigen Farben für Inkarnat, Haare und Kleidung und setzen sich in ihrer Farbigkeit so deutlich von den vielfarbigen Flügeln ab. Der Zyklus beginnt auf den kleinen Flügeln, die beide in einer klappsymmetrischen Komposition Maria zeigen. In ein dunkles Gewand gekleidet und von einem Nimbus bekrönt sitzt sie zur Mitte gewendet in einer gefliesten Stube; links arbeitet sie an einem Webstuhl, rechts liest sie in einem Buch. Mit der Verkündigung auf dem unteren Flügel links außen wird der Zyklus fortgesetzt. Gabriel nähert sich in einer gefliesten Kammer mit einer großen Bettstatt und einem hohen Lehnstuhl vor der Rückwand von links Maria, die im Bildvordergrund vor einem Betpult kniet. In der folgenden Szene der Geburt Christi beugen sich Maria, Joseph mit der Kerze, der Ochse und der Esel über das Neugeborene, das unbekleidet und mit dem Kreuznimbus versehen auf dem Mantelsaum Marias liegt. Der Stall erscheint als ein Strohdach an einer Ruine, das von einer dünnen Säule gestützt wird. Die geschnitzten Szenen im Corpus beginnen mit der Epiphanie. Die drei Könige auf der rechten Seite sind in unterschiedlichen Lebensaltern dargestellt und Balthasar, der jüngste rechts außen, erscheint als Farbiger. Der stehende König mittleren Alters lüpfte seinen Hut und trägt in der Linken ein kostbares Metallgefäß, der älteste kniet barhäuptig

vor dem Kinde. Joseph mit einem Stock in der Rechten und einem monstranzähnlichen Gefäß in der Linken steht links außen hinter Maria. Das erhöhte Zentrum ist weitgehend von dem Papst verdeckt. Unter der reichen Maßwerkrahmung erkennt man den segnenden Gottvater mit einer Bügelkrone auf dem Haupt und dem Globus Mundi in der Linken. In seiner Begleitung befinden sich zwei Engel, von denen der linke die Hände betend faltet und der rechte ein Kreuz trägt. Im rechten Abschnitt des Corpus ist die Flucht nach Ägypten dargestellt. Maria reitet mit Christus auf dem Esel, der von Joseph nach rechts geführt wird. Auf dem rechten Flügel schließt sich die Darbringung im Tempel an. Durch einen Korbogen sieht man einen Raum mit rundbogiger Blendarkatur. Auf zwei Stufen steht ein Tischaltar mit einem schlichten, rundbogigen Gehäuse, in dem die Bundeslade steht. Sie hat die Form einer Truhe, deren Deckel halb geöffnet ist. Maria, begleitet von Joseph mit der Opfertaupe, reicht das unbekleidete Christkind über die Altarmensa zu Simeon rechts im Bildvordergrund. Zwei Frauen hinter Maria verfolgen das Geschehen. Der Zyklus endet rechts außen mit dem zwölfjährigen Jesus im Disput mit den Schriftgelehrten. Maria und Joseph treten von links in den Tempel, in dem der kleine Christus mit fünf alten Männern diskutiert.

Interpretation

Das Bild zeigt eines der wenigen Beispiele für ein detailliert ausgearbeitetes Schnitzretabel mit bemalten Flügeln.⁶²⁹ Dieser Typ des szenischen Schnitzretabels prägte die südniederländische Produktion im späten 15. und 16. Jahrhundert, und es sind auch heute noch zahlreichen Originale überliefert, die sich in der Komposition und Ikonographie direkt mit dem Retabel im Bild vergleichen lassen.⁶³⁰ Typisch für Werke des späten 15. Jahrhunderts ist die Zweiteilung der Flügel in ein größeres, unteres und ein kleines, oberes Flügelpaar.⁶³¹ Vergleichbare Zyklen zum Leben Marias und der Kindheit Christi finden sich vielfach integriert in umfangreiche Passionszyklen.⁶³² Inhaltlich wie formal besonders gut vergleichbar ist jedoch das Brüsseler Retabel von Megen (etwa 1480)⁶³³: Es handelt sich um ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Schnitzretabel mit ebenfalls zwei bemalten Flügelpaaren, das in der Innensicht Szenen vom Tempelgang Marias bis zur Epiphanie zeigt. Im erhöhten Zentrum ist die Anbetung des Kindes dargestellt, über der Gottvater mit Engeln erscheint, ähnlich wie man ihn auch im Schnitzretabel im Bild sehen kann. Beim Retabel im Bild ist die zentrale Szene weitgehend verdeckt. Da die Anbetung des Kindes jedoch bereits auf dem linken Flügel dargestellt ist, müßte im Zentrum eine andere Szene zu sehen sein. Denkbar wäre der Marienod bzw. die Himmelfahrt und Krönung Marias, wie sie in vergleichbaren Zyklen erscheint.⁶³⁴ Ein gravierender ikonographischer Unterschied besteht jedoch darin, daß Maria in Todes-, Himmelfahrts- und Krönungsdarstellungen stets von der hl. Dreifaltigkeit empfangen wird, während hier Gottvater wie bei Geburtsdarstellungen allein erscheint.⁶³⁵ Die Ikonographie der zentralen Szene weist demnach Widersprüche auf, die darauf hindeuten, daß hier vermutlich kein konkretes Original abgebildet wird.⁶³⁶ Die Komposition und Ikonographie der Szenen folgen Werken von Rogier van der Weyden, die in Bildern ebenso wie in Schnitz-

reliefs kopiert wurden.⁶³⁷ Ikonographisch ungewöhnlicher erscheint nur die Darstellung der Flucht nach Ägypten auf dem Esel anstatt der moderneren Szene der Ruhe auf der Flucht. Die Darstellungen der handarbeitenden und der lesenden Maria auf den kleinen Flügeln finden ebenfalls kein direktes Vergleichsbeispiel.⁶³⁸ Formal belegen diese kleinen Flügelbilder jedoch sehr deutlich die Vertrautheit des Meisters mit originalen Vorbildern, auf denen die Wiedergabe klappsymmetrischer Szenen üblich war. So zeigt etwa das obere Flügelpaar an einem Brüsseler Passionsretabel in der Kirche von Veckholm (Schweden) Darstellungen, die bis in Details des Interieurs vergleichbar sind.⁶³⁹ Das Retabel im Bild erscheint demnach abgesehen von der ikonographisch unklaren Szene im Zentrum als detaillierte Wiedergabe eines zeitgenössischen, szenischen Schnitzretabels, wie es in Brabant hergestellt werden konnte.

TB73

Südniederländisch, 1. Viertel d. 16. Jhs.

Das Martyrium des hl. Lambertus
Lüttich, Sammlung Mme. André Brabant
66×52 cm

Abb. Eugène Wahle (Hg.): *La Cathedrale Saint-Lambert de Liège*. Lüttich 1979, 10 (Abb.1)

Vor dem Hochaltar einer reich ausgestatteten, spätgotischen Kirche werden der hl. Lambertus und seine Diakone ermordet. Auf der Altarmensa erhebt sich ein großformatiges, geöffnetes Flügelretabel. Seine einfarbige, durch eine Rahmenleiste profilierte Predella ist schmal und rechteckig. Das Retabel hat einen geschweiften Umriss, der einem verschliffenen Kleeblattbogen bzw. einem eingezogenen Rundbogen gleicht. Eine schmale, profilierte und vermutlich vergoldete Rahmenleiste umgibt die drei Bildtafeln. Vor einem einheitlichen Landschaftshintergrund mit einer Stadtsilhouette im Zentrum zeigen sie auf den Flügeln zwei stehende Personen. Rechts scheint es sich um Maria Magdalena mit dem Salbgefäß zu handeln, links ist ein Mann in zeitgenössischer Tracht zu erkennen. Beide blicken zum Zentrum mit dem Kreuz Christi, an dessen Seiten Maria und Johannes Evangelist trauern. Maria in dunklem Gewand blickt zu Boden, während Johannes, der in ein helles, vermutlich rotes Gewand gekleidet ist, seine Augen zu Christus emporrichtet. Auf einer Konsole, die aus der Spitze des Retabelrahmens herausgearbeitet ist, steht ein unproportional kleines, nicht identifizierbares Schnitzfigürchen.

Interpretation

Die Szene spielt in einer Kirche, deren Ausstattung mit einer Orgel und einem Chorgestühl mit Muschelornament komplett dem frühen 16. Jahrhundert angehört. Auch das Kreuzigungsretabel läßt sich unmittelbar mit Werken vergleichen, die zu dieser Zeit in verschiedenen Produktionszentren, besonders in Antwerpen, annähernd seriell hergestellt wurden.⁶⁴⁰ Weder sein Inhalt, noch die kleine, bekrönende Figur⁶⁴¹ stehen in einer weitergehenden Beziehung zur Hauptszene.

Südniederländisch (Brügge?), 1525

Die Heilige Familie mit der hl. Anna und dem hl. Joachim

Oberlin (Ohio), The Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, No.45-10

94×73,3 cm

T.17B; Abb. *AK Brüssel 1963*, Ill.37 (Kat.261)

Auf einem Altar im Hintergrund des Bildzentrums erhebt sich ein hochaufragendes, reich gestaltetes Retabel aus Stein oder Holz. Es handelt sich um ein fiktives Werk, das aus einer Mischung von antikisierenden, romanisierenden und gotischen Formen zusammengesetzt ist. Auf einem reich profilierten und im Zentrum vorspringenden Sockel setzt ein Gehäuse auf, dem eine Rahmung nach Art eines romanischen Rundbogenportals vorgelegt ist. Rechteckige Säulen tragen einen Rundbogen. Dessen Fries, die Säulenbasen und -kapitelle sind mit romanisierenden Rankenornamenten verziert. Dem Bogen ist ein filigraner, gotischer Hängekamm in geschweiften Formen unterlegt, und er wird von einem Aufsatz aus Rankenwerk und großen Krabben, die volutenartige Formen bilden, bekrönt. Im Innern des Gehäuses befindet sich auf dem vorspringenden Sockel eine farbig gefaßte Figur des thronenden Gottvaters. Er trägt ein reiches Gewand, das über den Rand des Sockels ragt und eine Kaiserkrone; in seiner Linken hält er den Globus Mundi, die rechte Hand ist im Segensgestus erhoben.

Das Retabelgehäuse wird von einer rundbogigen Arkade bekrönt. Sie ist in Mischformen der Spätgotik und der Renaissance gestaltet und wird von filigranen, reich verzierten Fialen flankiert, in deren hohlen Schäften zierliche Figürchen auf säulenförmigen Podesten eingestellt sind. Unter einem quadratischen Baldachin ist im Zentrum der Arkade eine Standfigur aufgestellt, die vermutlich Moses mit den Gesetzestafeln im rechten Arm darstellt.

Interpretation

Das Retabel im Bild⁶⁴² besteht aus einer kuriosen Mischung verschiedener Stile.⁶⁴³ Die Verwendung vornehmlich romanisierender Elemente soll ihm offensichtlich einen altertümlichen Charakter verleihen, da die Szene in jüdischem Ambiente spielt.⁶⁴⁴ Aus diesem Grunde birgt es auch mit Gottvater und Moses alttestamentliche Figuren. Kein direkt vergleichbares Original hat sich erhalten. Im Kern weist das Gehäuse jedoch bereits eine Ädikularrahmung auf, wie sie im frühen 16. Jahrhundert im Bereich der alten Niederlande aufkam.⁶⁴⁵ Zugleich beinhaltet es einzelne Formen, die sich auch an originalen Retabeln bzw. Tabernakeln der Zeit finden lassen.⁶⁴⁶ Werke wie der Tabernakelturm von Cornelis Floris für die Sint-Leonhardus-Kirche in Zoutleeuw von 1552 zeigen darüber hinaus, daß es ähnlich filigrane und phantastisch anmutende Kompositionen tatsächlich auch im Original gab.⁶⁴⁷ Überaus reich gestaltete Retabel mit einem Architekturrahmen finden sich außerdem auch in anderen Darstellungen der Zeit.⁶⁴⁸

Auch gemalte Architekturrahmen in der Brügger Malerei des frühen 16. Jahrhunderts weisen große Ähnlichkeit mit dem Retabel im Bild auf. So werden in zahlreichen Arbeiten von Pieter Pourbus⁶⁴⁹ oder Lancelot Blondeel⁶⁵⁰ aufwendige und reich verzierte Holz-, Stein- oder Metallrahmen imitiert, denen Szenen oder einzelne Figuren eingefügt sind.⁶⁵¹ Außer-

dem wurden ähnliche Architekturgehäuse in der zeitgenössischen Malerei auch für Darstellungen scheinbar lebendiger Figuren verwendet.⁶⁵² Das Retabel im Bild der hl. Familie repräsentiert demnach ein für seine Zeit typisches Gebilde, das sich aus einer Mischung von realen und fiktiven Elementen zusammensetzt und so dem jüdischen Ambiente angepaßt wird.

TB75

Südniederländisch, um 1530 (früher: Meister von Delft, um 1500)
Die *Laktatio* (Marienvision) des hl. Bernhard v. Clairvaux
Utrecht, Rijksmuseum *Het Catharijnenconvent*, ABM s.59
40x30,5 cm
Abb. *BK Utrecht 1948*, 49; *Friedländer 10 (1973)*, 65 (Pl.51)

Der hl. Bernhard erfährt die Vision der *Laktatio* in einem kleinen Raum, der durch ein niedriges Gitter vom Chor einer spätgotischen Kirche abgetrennt ist. Von diesem ist die Nordseite mit dem Chorgestühl, dem äußeren Umgang und dem weit entfernten Hochaltar sichtbar. Er wird von Velen seitlich begrenzt, deren Stangen an den seitlichen Oberkanten des Altarretabels befestigt sind.

Das einteilige Schnitzretabel auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa hat einen in der Mitte gestelzt rundbogigen Umriß, der von einem Krabbenkamm bekrönt wird. Es ist komplett vergoldet und innerhalb eines reich profilierten Rahmens in drei Nischen eingeteilt, von denen nur die linke und die Hälfte der mittleren zu sehen ist. Vereinfacht dargestellte Baldachine überfangen je eine Standfigur, die nicht näher identifiziert werden kann.

Interpretation

Das Hochaltarretabel ist wegen der geringen Größe des Bildes und der Darstellung im Hintergrund der Szene nur grob skizziert. Es gibt in vereinfachter Form und auf den Corpus reduziert den zeitgenössischen Typ eines Schnitzretabels mit drei großen Figuren wieder. Da entsprechende Retabel im Original nur selten erhalten sind, aber auch in weiteren Darstellungen wiedergegeben werden, liefert das Bild in seiner beiläufigen Darstellung einen weiteren Hinweis darauf, daß diese Retabel ursprünglich verbreiteter waren.⁶⁵³

TB76A

Südniederländisch, 1531
(Antonis Evertsoen van Culemborg)
Die Eucharistie (Fenster Isabellas v. Portugal)
Hoogstraeten, Sint-Katharina-Kirche
Glasgemälde
T.18A; Abb. *Corpus Vitrearum 2 (1968)*, 180; A.C.L. Brüssel 210184 B

Der engbegrenzte Bildausschnitt zeigt einen Altar mit einem Retabel im Zentrum eines Sakralraums, der in reichen Renaissanceformen gestaltet ist. Vor dem Altar steht ein Bischof und teilt das Abendmahl an die vornehm gekleideten Gläubigen aus, die auf der Altarstufe knien und durch zwei seitliche Rundbogenportale in der Rückwand hereindrängen. Die Altaranlage wird seitlich von Velen begrenzt, deren Stangen etwa in zwei Drittel Höhe des Altarbildes befestigt sind und

in Blüten enden. An der Predella des Retabels lehnt eine kleine Paxtafel mit einer vermutlich reliefierten Darstellung der stehenden Muttergottes.

Die Predella des Retabels ist etwa ein Drittel hoch und durch drei Pilaster zwischen Gesimsen gegliedert. Ihr Sockel und die inneren Felder sind mit Renaissanceranken und -blättern geschmückt. Ein umgedrehter Zahnfries bildet ihren oberen Abschluß. Das Retabel hat einen verschliffen kleeblattbogigen Umriß, der von einem Kamm aus gegenläufigen Ranken, Blüten und Früchten bekrönt wird. Ihr Rahmen ist durch eine breite Kehle zwischen Rückstufungen gegliedert. Die Kehle ist in regelmäßigen Abständen mit den gleichen reliefierten, fünfblättrigen Blüten verziert, in denen auch die Velumstangen enden. Das Tafelbild zeigt in detaillierter Ausführung die Verkündigung. In einer gefliesten Stube mit einer großen Bettstatt kniet Maria in demütiger Haltung rechts im Bildvordergrund. Durch einen Durchgang links fliegt Gabriel herbei und verweist mit der Rechten auf die frohe Botschaft, die auf einem schwebenden Schriftband geschrieben steht. Von einer strahlenden Gloriole umgeben beschirmt die Taube des Heiligen Geistes mit ausgebreiteten Flügeln das Geschehen. Von den Personen weitgehend verdeckt steht weiteres Mobiliar an der Rückwand des Raumes, darunter ein Stollenschrank auf bauchigen Säulen, der mit Geschirr besetzt ist.

Interpretation

Das offensichtlich zeitgenössische Retabel hat formal ein direkt vergleichbares Pendant in einem anderen Glasgemälde aus dem Zyklus.⁶⁵⁴ Ist dort ein Kreuzigungsretabel mit kleeblattbogigem Rahmen dargestellt, so ist es hier eine Verkündigungsdarstellung mit einem im Kern ähnlichen, jedoch in leichten Bogen verschliffenen Umriß.⁶⁵⁵ Das Retabel wird von einem reichem Kamm in zeitgenössischer Ornamentik bekrönt, wie er sich in ähnlicher Form nur bei einigen zeitgenössischen Schnitzretabeln erhalten hat.⁶⁵⁶ Die Gestaltung der Predella unterscheidet sich durch die Höhe und die Ornamentik von der im anderen Glasgemälde, andererseits verweist jedoch die Übereinstimmung der Rahmenverzierung mit den altmodischen Blüten und die gleiche präzise Wiedergabe eines Tafelbildes auf denselben Schöpfer.⁶⁵⁷ Es zeigt eine der seltenen Interieurdarstellungen als Bild im Bild⁶⁵⁸, die darüber hinaus so präzise wiedergegeben ist, daß ein direktes Vorbild vorgelegen haben könnte. Tatsächlich gibt es in der zeitgenössischen Malerei verschiedene Verkündigungstafeln, die in charakteristischen Elementen übereinstimmen⁶⁵⁹, ein unmittelbares Vorbild läßt sich jedoch nicht nachweisen.⁶⁶⁰

TB76B

Südniederländisch, 1532
(Antonis Evertsoen van Culemborg)
Die Priesterweihe (Fenster Karls V.)
Hoogstraeten, Sint-Katharina-Kirche
Glasgemälde
Abb. *Corpus Vitrearum 2 (1968)*, 172; A.C.L. Brüssel 210179 B

Im Zentrum eines kleinen Sakralraums thront ein Bischof mit dem Rücken zum Altar. Er salbt zwei Priester, die zu seinen Seiten knien. Je drei Männer seitlich verfolgen die Zereemonie. Der Altar ist mit einem Stoffantependium versehen, auf dessen oberer Borte *Ave Maria Gratia* steht. Auf seiner

Mensa sind zwei Kerzenleuchter dicht vor einem Retabel aufgestellt. Dieses ist oben vom Bildrand abgeschnitten, läßt jedoch den Ansatz eines kleeblattbogigen Abschlusses erkennen. Es erhebt sich auf einer nach unten und oben durch kräftige Gesimse abgesetzten Predella, die mit reliefierten Renaissanceornamenten - Ranken mit Blattmasken - verziert ist. Der Retabelrahmen hat einen Wasserschlag und ist zweifach gekehlt. Die innere, breitere Kehle ist in gleichmäßigen Abständen mit kleinen erhabenen Blüten geschmückt. Das Tafelbild zeigt die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist. In der präzise ausgearbeiteten, bewaldeten und felsigen Landschaft mit einer mittelalterlichen Stadtbefestigung im Hintergrund ragt das T-förmige Kreuz in die Mitterhöhung hinein. Maria mit einem scheibenförmigen Nimbus steht ruhig auf der linken Seite. Sie ist in weite Gewänder gehüllt und führt ein Tuch zu ihrem Gesicht. Johannes auf der rechten Seite ist im verlorenen Profil zum Kreuz gewendet und schaut mit einem Klagegestus auf Christus.

Interpretation

Das Glasgemälde zeigt ein sehr detailliert ausgeführtes, einteiliges Tafelbild.⁶⁶¹ Die Ornamentik der Predella, der kleeblattbogige Umriß, die Szenerie und der Gewandstil kennzeichnen es als ein zeitgenössisches Werk.⁶⁶² Einzig die Blüteneinlage in der inneren Rahmenkehle deutet eher auf ein frühes Entstehungsdatum hin.⁶⁶³ Ungewöhnlich ist der scheibenförmige Nimbus Marias, der in dieser Form nur sehr selten in der altniederländischen, öfter jedoch in der italienischen Malerei des Quattrocento dargestellt wurde.⁶⁶⁴ Dieser Nimbus zeichnet allein Maria aus, nur von ihr ist außerdem das Gesicht wiedergegeben, während Christus den Kopf gesenkt und Johannes den seinen abgewendet hat. Maria wird nicht nur im Retabel hervorgehoben, sondern auch in der Inschrift auf der oberen Borte des Altarantependiums genannt. Sie scheint demnach die wahre Hauptperson zu sein, obwohl die Kreuzigung dargestellt ist. Der Grund für diese Hervorhebung läßt sich jedoch aus dem Bildkontext nicht erkennen.⁶⁶⁵

TB77

Südniederländisch, 1551

Der *Amplexus* des hl. Bernhard v. Clairvaux

Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 332

135×73 cm

T.18B; Abb. *BK Brüssel 1984*, 398; A.C.L. Brüssel

121150 B

Im nördlichen Seitenschiff einer Renaissancekirche erfährt der hl. Bernhard seine Vision. Der Chorbereich ist im Bildhintergrund rechts zu sehen. Zwei Stufen führen hier zu einem Lettner, der etwa bis zur Hälfte wiedergegeben ist. Rechts von seinem seitlichen Chordurchgang befindet sich ein Altar mit einem Retabel. Zwei Mönche verfolgen von hier das Ereignis.

Der linke Abschnitt des Lettneraltares wird von einer marmornen Langhausstütze verdeckt. Auf seiner rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein vermutlich geschnitztes Ädikularetabel mit bekrönendem Figurenschmuck. Es ruht auf einem etwa ein Viertel hohen Sockel, der durch eine Mittel- und zwei Ecklisenen gegliedert ist, die vom unteren und oberen Gesims verkröpft werden. Oberhalb der Ecklisenen des Sockels setzt eine Säule mit hoher Basis, kanneliertem Schaft und einem Kompositkapitell an, auf der ein profiliertes, leicht vorkragende Kranzgesims ruht. In die hochrechteckige,

komplett vergoldete Rahmenarchitektur ist eine Rundbogenarkade auf schlanken Säulchen eingestellt, die das Altarbild einfaßt. Durch eine Spange wird diese Binnengliederung im Scheitel mit der äußeren Rahmung verbunden.

Das Altarbild zeigt Moses vor dem Brennenden Dornbusch. Die Szene spielt vor einer tiefen Landschaftskulisse. Moses sitzt im Profil nach links gewendet im Bildvordergrund auf der Erde und streift soeben den rechten Schuh vom Fuß; der linke Schuh steht bereits neben ihm. Er schaut nach schräg oben, wo Gottvater in einer flammenden Gloriole oberhalb einer Hecke oder eines Wäldchens auf der linken Bildseite erscheint. Dieser ist dreiviertelgestaltig dargestellt und spricht zu Moses. Helle, flockige Tupfen im rechten Bildmittelgrund deuten die grasende Schafherde an.

Das Kranzgesims des Retabels wird von einem Rankenaufsatz und Figuren bekrönt. Rechts außen steht eine adorierende Engelsfigur in schwingendem Gewand. Sie ist zur Mitte gewendet, wo sich eine Sitzfigur der Muttergottes befindet. Maria thront auf einem Faldistorium, das auf einer von Ranken umspielten Konsole steht. Sie trägt eine Krone und hält das Kind auf dem rechten Arm. Dieses wendet sich der Mutter zu und faßt mit dem rechten Händchen in ihr Gewand. Die Figur, die sich der Symmetrie gemäß auf der linken Seite befinden müßte, ist von der Stütze verdeckt.

Interpretation

Das Bild von der Vision des hl. Bernhard zeigt auf dem Lettneraltar ein vermutlich geschnitztes Ädikularetabel mit einem Tafelbild.⁶⁶⁶ An Stelle eines Giebels bekrönt Figurenschmuck den Rahmen.⁶⁶⁷ Ein direkter Vergleich mit zeitgenössischen Originalen ist nicht möglich, es gibt aber einige Werke - zeitgenössische Memoriantafeln und jüngere Altarretabel - die indirekte Anhaltspunkte für die Authentizität der Retabeldarstellung liefern.⁶⁶⁸ Weitere Beispiele von Ädikulen mit gemaltem Zentrum finden sich außerdem in profanem Kontext.⁶⁶⁹ Gemeinsam mit diesen Werken und weiteren Darstellungen⁶⁷⁰ zeigt das Bild demnach, daß der Typ des Ädikularetabels mit bemalter Tafel um 1550 in den alten Niederlanden bekannt war, auch wenn sich kein entsprechendes Original erhalten hat.⁶⁷¹

Die Szene von Moses vor dem Brennenden Dornbusch ist in einer ähnlichen Komposition von Dirck Vellert erhalten⁶⁷² sowie etwa gleichzeitig als Ädikularetabel im Bild der Hochzeit zu Kana von Jan van Coninxloo.⁶⁷³ Das alttestamentliche Thema war demnach im 16. Jahrhundert auch als Einzelszene geläufig.⁶⁷⁴ Seine Darstellung als einzige Szene eines Retabels in einem christlichen Kirchenraum ist jedoch ungewöhnlich.⁶⁷⁵ Die Szene vom Brennenden Dornbusch wurde zumeist in Typologie zur Jungfräulichkeit Marias betrachtet.⁶⁷⁶ Insofern besteht im Bild eine inhaltliche Verbindung zwischen der gemalten Darstellung und der bekrönenden Muttergottes, deren Bedeutung durch den adorierenden Engel hervorgehoben ist. Durch diesen Figurenaufsatz erhält das Retabel gleichzeitig auch einen direkten heilsgeschichtlichen Bezug.⁶⁷⁷

Da das Mosesretabel keinen selbstverständlichen Platz in einem christlichen Sakralraum hat, besteht möglicherweise auch eine konkrete Beziehung zum Bildinhalt. Erkennbar ist eine Parallele zur Vision vom *Amplexus* des hl. Bernhard, denn bei beiden Szenen handelt es sich um eine göttliche Epiphanie:

so wie Gott vor Moses erscheint, wird Christus lebendig und neigt sich vom Kreuz zum hl. Bernhard herab.⁶⁷⁸ Diese Analogie wird auch durch die Komposition unterstrichen, da sich die göttliche Erscheinung in beiden Fällen von links oben herabbeugt, und der Mönch vor dem Lettnerretabel durch seine Körperwendung zwischen den beiden Szenen vermittelt. Der Inhalt des Retabels gleicht demnach einer alttestamentlichen Spiegelung des Geschehens.⁶⁷⁹

TB78

Südniederländisch, 3. Viertel d. 16. Jhs.

Die Meßfeier

Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 374

204×156 cm

T.19A; Abb. *BK Brüssel 1984*, 401 (Nr.374); A.C.L.

Brüssel L 5587 B

Am Hochaltar einer Kirche, die in Formen der Spätgotik und der Renaissance gestaltet ist, wird eine Messe gefeiert. Ein Orgelspieler im Norden der Apsis, Kleriker im südlichen und nördlichen Chorgestühl sowie eine größere Anzahl von Laien im Vordergrund nehmen an der Messe teil. Der Altar steht im Hochchor unter einem säulengestützten Einbau mit einem Tonnengewölbe. Über ihm erscheint im Scheitel des Bildes von Wolken umhüllt Gottvater und segnet, nur von wenigen Laien und dem Priester bemerkt, die Zeremonie. Die Front des Altarblocks ist ornamentiert. Auf seiner Mensa befinden sich außer dem Missale auf einem Leseputz und zwei Kerzenleuchtern auch zierliche Karaffen und eine Paxtafel.

Das Retabel auf der rückwärtigen Oberkante erhebt sich auf einer etwa ein Achtel hohen Predella, die geringfügig schmaler ist als die Altarmensa. Sie ist reich profiliert und auf halber Höhe eingezogen. Das geöffnete Flügelretabel hat einen geschweiften Abschluß. Seine Mitteltafel ist etwas schmaler als die Predella. Wie die Flügel auch ist sie von einem dreifach gekehlten, vergoldeten Rahmen umgeben. Auf den beiden Ausschwingungen und der Spitze des geschweiften Mittelteils befinden sich Konsolen, die eine Kreuzigungsgruppe tragen, auf der Spitze den Kruzifix, links Maria und rechts Johannes Evangelist. Die beiden Trauernden haben die Hände zum Gebet gefaltet; Maria hält den Kopf gesenkt, während Johannes zu Christus aufblickt.⁶⁸⁰ Die Innenansicht des Retabels zeigt einen einheitlichen, lichten Landschaftshintergrund mit zarten Bäumen und bizarren Felsformationen in einer hügeligen Gegend. Auf den Flügeln ist jeweils ein stehender, langhaariger und bärtiger Mann in mönchsähnlicher Tracht mit einem leeren Spruchband in den Händen wiedergegeben. Die beiden Personen - vermutlich Propheten - sind der Mitteltafel zugewendet, wo die Kreuztragung mit dem Sturz Christi unter dem Kreuz dargestellt ist. Die Bewegung verläuft vom Stadttor Jerusalems links im Hintergrund nach rechts. Kurz vor dem Tor, im Hintergrund links, folgen Maria und Johannes aufeinander gestützt dem Zug. Auf der linken Seite vorne ergreift der greise Simeon den Kreuzestamm, um dem Gestürzten beim Tragen zu helfen. Christus schaut sich in einer Drehung des Oberkörpers nach dem Helfer um und blickt dabei frontal aus dem Bild heraus. Auf der rechten Seite ist Veronika niedergekniet. In ihren Händen hält sie das Schweißstuch. Hinter Christus befinden sich zwei Bewacher. Der Soldat mit Helm links führt ihn an einem Strick, während ein barhäuptiger Scherge rechts auf ihn einschlägt.

Interpretation

Die südniederländische Tafel der Meßfeier bietet eines der wenigen Beispiele für die Darstellung eines detaillierten, bemalten Flügelretabels. Es ist so

groß, daß es an die ausladenden Flügelretabel wie etwa die von Quentin Massys oder Bernard van Orley erinnert.⁶⁸¹ Auch der geschweifte Abschluß ist typisch für südniederländische, vornehmlich Antwerpener Retabel seit dem frühen 16. Jahrhundert.⁶⁸² Auf seiner Spitze erhebt sich eine Kreuzigungsgruppe. Die schmalen Figuren sind unbewegt und schlicht. Im Vergleich mit den manieristisch geprägten Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allgemein, ebenso wie mit den Menschen Darstellungen im Bild der Messe selbst erscheinen sie altertümlich.⁶⁸³ Im Original haben sich Kreuzigungsgruppen als Retabelbekrönungen nur selten erhalten.⁶⁸⁴ In der Meßszene stellt sie eine sinnvolle Ergänzung und Fortsetzung für die Darstellung der Kreuztragung im Zentrum des Retabels dar, die in der Kreuzigung buchstäblich gipfelt. Das Tafelbild und der Figureschmuck fügen sich so zu einer inhaltlichen Einheit, wie sie bei originalen Retabeln nicht mehr erhalten ist.⁶⁸⁵

Die Flügel zeigen einzelne Standfiguren, bei denen es sich auf Grund der Kleidung, der Haartracht und der Spruchbänder vermutlich um Propheten handelt. Die Darstellung von Propheten oder anderen Personen des Alten Testaments auf der Innenseite eines Retabels ist selten, sie findet sich aber auch bei einem ebenfalls großformatigen Retabel der Sieben Schmerzen Marias von Bernard van Orley.⁶⁸⁶ Auch sonst ist die Darstellung von einzelnen Personen auf den Innenseiten von Flügeln im 16. Jahrhundert nicht sehr verbreitet. Vergleichbar ist etwa das Retabel der Kreuzigungsvorbereitungen von Jean Belle-gambe, das auf den Innenseiten der Flügel jeweils einen stehenden Heiligen vor Landschaft zeigt.⁶⁸⁷ Unter den wenigen Flügelretabeln, die die Kreuztragung im Zentrum zeigen, ist vor allem auf jenes des Meisters vom Heiligen Blut hinzuweisen, das einen vergleichbaren Personenbestand aufweist.⁶⁸⁸ Auch die Art der Landschaftsdarstellung mit zarten Bäumen und bizarren Felsformationen kennzeichnet Werke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das Retabel im Bild läßt sich somit thematisch, kompositionell und stilistisch mit Werken dieser Zeit vergleichen. Gegenüber der manieristischen Darstellung von zahlreichen Menschen im Vordergrund und dem etwas düsteren Kirchenraum in Mischformen aus Spätgotik und Renaissance erscheint das Kreuztragungsretabel hell, übersichtlich und schlicht. Auch wenn der anonyme Meister seinen persönlichen Stil bei dem Retabel im Bild nicht verleugnen kann, so scheint es demnach, als wolle er hier ein älteres, in jedem Falle aber ein konservatives Werk darstellen.

Der konkrete Inhalt der vorliegenden Meßszene ist m.W. nicht erforscht.⁶⁸⁹ Offenbar bildet die göttliche Erscheinung über dem Altar das zentrale Ereignis. Hier entsteht eine vertikale Mittelachse vom Priester über das Retabel und die Kreuzigungsgruppe bis zu Gottvater, der die Meßfeier segnet. Das Bild entstand im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts, einer Zeit, die durch große religiöse Unruhen geprägt wurde.⁶⁹⁰ Vor diesem Hintergrund erscheint die Sze-

ne wie eine Rechtfertigung der katholischen Messe: Das Kreuztragungsretabel mit der Kreuzigungsgruppe, beides vielleicht absichtlich ältere, in jedem Falle konservative Werke, heben den Altar als das Zentrum der Kirche und Ort der gottgefälligen (!) Messe hervor.⁶⁹¹

TB79

Südniederländisch, 16.Jh.

Die Weihe eines Bischofs

Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 387

107,5×77 cm

T.19B; Abb. *BK Brüssel 1984*, 396 (Kat.387); A.C.L.

Brüssel 126129 B

Der hl. Nikolaus thront im Zentrum des Bildes auf einem Faldistorium, das auf einer Stufe aufgestellt ist. In seinem Rücken befindet sich der Altar, auf dessen weißer Decke zwei symmetrisch platzierte Kerzenleuchter vor einem Altarbild stehen. Der engbegrenzte Bildausschnitt ist voller Menschen, die der Zeremonie assistieren. Der Altar wird seitlich von Velen begrenzt, deren Stangen vermutlich an der seitlichen Oberkante des Retabels angebracht sind. Das einteilige, bemalte Retabel ist ebenso breit wie die Altarmensa. Es erhebt sich auf einer Predella, die seitlich nach oben auskragt und dunkel gefaßt ist. Ihr Innenfeld ist ohne weiteren Schmuck eingetieft. Der Retabelrahmen ist vermutlich vergoldet und zweifach zurückgestuft. Da das gesamte Bild oben beschnitten wurde, läßt sich die Umrißform nicht mehr erkennen. Vor einer tiefen, bewaldeten Berglandschaft zeigt die Tafel das Opfer Abrahams. Rechts kniet Isaac ins Profil gewendet vor einer rauchenden Opferschale in der Bildmitte. Er trägt ein schlichtes, knielanges Hemd mit einem Gürtel und hat die Hände zum Gebet erhoben. Hinter ihm steht Abraham frontal dem Betrachter zugewendet. Er hat bereits mit der linken Hand einen Haarschopf seines Sohnes ergriffen, um ihn mit dem erhobenen Schwert in der Rechten zu enthaupen. Da fliegt von links ein nur im unteren Abschnitt sichtbarer Engel in einem dunklen Gewand herbei und packt die Schwertscheide. Abraham wird daher im Moment des Ausholens nach links gerissen und blickt angstvoll-gespannt zum Engel empor. Der kleine Widder als Ersatzopfer ist hinter dem Holzbündel auf der linken Bildseite dargestellt.

Interpretation

Der Flügel mit der Inthronisation ist nach oben beschnitten, so daß der obere Rahmenabschluß des Retabels im Bild fehlt und die Figur des Engels nur abschnittsweise sichtbar ist. Da die Velumstangen unmittelbar seitlich oberhalb des beschnittenen Bildes ansetzen, wird deutlich, daß die Bildtafel vermutlich um eine zur Mitte hin erhöhte - geschweifte, kleeblattbogige oder ähnliche - Erhöhung zu ergänzen ist. Die Art der Landschafts- und Figurengestaltung zeigt, daß es sich um ein zeitgenössisches Werk handelt.⁶⁹² Das alttestamentliche Opfer Abrahams als einziges Thema eines Altarbildes in einem christlichen Sakralraum erscheint ungewöhnlich. Die Opferszene wird zwar häufig in Typologie zur Kreuzigung verwendet⁶⁹³, die vorliegende Inthronisation eines Bischofs gibt aber keinen Anlaß, nicht diese direkt darzustellen. Da innerbildliche Gründe demnach keine erkennbare Rolle spielen, weist das Retabel im Bild möglicherweise darauf hin, daß es im Laufe des 16. Jahrhunderts tatsächlich die Tendenz gab, an Stelle von Retabeln christlichen Inhalts

solche mit ihren alttestamentlichen Vorbildern zu verwenden.⁶⁹⁴

TB80

Südniederländisch, 2. Hälfte d. 16. Jhs. (?)

Symbolische Darstellung der Eucharistiefeier

Gottignies (Hennegau), Pfarrkirche

120 cm B

Abb. *BK Hennegau 1927*, 231

Auf der linken Bildseite feiert ein Geistlicher die hl. Eucharistie. Er kniet vor einem Seitenaltar, auf dem sich ein geöffnetes Flügelretabel befindet. Es erhebt sich auf einer profilierten Predella, die weitgehend von den liturgischen Geräten auf der Mensa verdeckt ist. Der Umriß des Retabels ist in der Mitte rundbogig erhöht. Seine Mitteltafel wird von einem breiten, fünffach gekehlten Rahmen eingefasst, während die Flügel anscheinend schmaler gerahmt sind. Von ihnen ist nur der rechte ansatzweise zu sehen. Er wird fast vollständig von dem Velum verdeckt, dessen Stange auf dem Rahmen der Mitteltafel, unterhalb der Seitenkante, befestigt und ausgezogen ist. Die Mitteltafel zeigt die Kreuzigung Christi mit Johannes Evangelist rechts vor offener Landschaft mit lichtem, leicht bewölktem Himmel und sehr niedrigem Horizont; der linke Teil ist vom Bildrand abgeschnitten.

Interpretation

Das Retabel ist durch seine Form und die Art seiner Rahmung, die auf der Mitteltafel wie ein Gesims wirkt, als Werk aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erkennbar.⁶⁹⁵ Die Darstellung der Mitteltafel ist vermutlich um Maria auf der linken Seite des Kreuzesstammes zu ergänzen, so daß es sich um eine traditionelle Kreuzigungsdarstellung handelte.⁶⁹⁶ Ihre Wiedergabe unterstreicht innerhalb der symbolischen Darstellung den Nachvollzug des Kreuzesopfers in der Eucharistie, die am Altar zelebriert wird. Ungewöhnlich ist die Anbringung der Velumstange, die auf dem Rahmen der Mitteltafel befestigt ist und somit den Flügel von der Mitteltafel absondert. Velumstangen sind zwar häufig an der seitlichen Oberkante des Corpus befestigt, sie teilen jedoch sonst nicht den Flügel von diesem ab.⁶⁹⁷ Möglicherweise handelt es sich daher hier um eine fehlerhafte Darstellung.

TB81A

Südwestflämisch (Brüssel/Brügge?), um 1490

Anna Gravida - Die Disputatio der vier Kirchenväter über die unbefleckte Empfängnis Marias

Frankfurt/M., Historisches Museum, B 320

91×53 cm

Abb. *Tervarent 1941*, Pl.10 (Fig.20)

Vier Kirchenväter, Mönche und Propheten diskutieren über die unbefleckte Empfängnis Marias. Sie sind um einen Altar mit einem Retabel versammelt, der vor einer schmalen Wandnische mit einem schlanken, mehrbahnigen Fenster aufgestellt ist. Auf der weit vorkragenden Predella des Retabels erscheint leibhaftig die hl. Anna, flankiert von zwei Engeln. In ihrem Leib ist die kleine Maria in einer strahlenden Gloriole zu sehen, beschirmt von der Taube des Heiligen Geistes. Gottvater mit einer Kaiserkrone und dem Globus Mundi schwebt segnend über dem Geschehen.

Das vergoldete Schnitzretabel erhebt sich hinter zwei Kerzenleuchtern auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa. Es hat einen in der Mitte rechteckig erhöhten Umriß, und an

seinen Seitenkanten sind Velumstangen befestigt. Der Corpus, der ebenso breit ist wie der Altarblock, erhebt sich auf einer schmalen, weit vorgezogenen Predella. Innerhalb einer zweifach zurückgestuften Rahmenleiste ist er durch eine Rundbogenarkatur - je zwei Bögen an den Seiten, einem im erhöhten Zentrum - gegliedert. Unter jedem Bogen in den Seitenabschnitten befindet sich eine Figur, die zur Mitte gewendet nach oben schaut. Links außen steht die Figur König Davids mit der Leier, bei den anderen drei Figuren lassen sich keine Attribute erkennen. Das Zentrum wird weitgehend von der Erscheinung Annas verdeckt, man erkennt nur rechts einen schmalen Streifen von einer Standfigur, die die gesamte Höhe einnimmt.

Interpretation

Das Schnitzretabel ist auf die notwendigen Bestandteile reduziert. Mit der Binnengliederung durch Arkaden übernimmt es ein Schema älterer Schnitzretabel mit szenischem Zentrum, zeigt im Gegensatz zu diesen auch im Zentrum eine Figur. Somit stellt es ein reines Figurenretabel dar, wie es vermutlich in der Zeit um 1500 weitverbreitet war.⁶⁹⁸

Der Inhalt des Retabels nimmt auf die dargestellte Szene Bezug, denn es zeigt erneut König David mit der Leier, der auch auf der Brüstung links zu sehen ist und von dort aus an der Debatte teilnimmt.⁶⁹⁹ Zum anderen dient es als Folie für das Wunder des Erscheinens der hl. Anna, denn es suggeriert, daß sie entweder aus der geschnitzten Figur im Zentrum des Retabels oder aus einer bekronenden Figur auf der Retabelspitze leibhaftig hervorgeht.⁷⁰⁰ Aus diesem Grunde ist vermutlich auch die Predella in ungewöhnlicher Weise vorgezogen.⁷⁰¹

TB81B

Südwestflämisch (Brüssel/Brügge?), um 1490

Die hl. Coleta (Nicolette) v. Corbie verehrt die Sippe der hl. Anna

Frankfurt/M., Historisches Museum, B 320

91×53 cm

Abb. *Tervarent 1941*, Pl.II (Fig.21)

In ihrer Stube kniet die heilige Coleta auf der linken Bildseite tief in ein Gebet versunken. In einer Vision erblickt sie die Sippe der hl. Anna im Tempel, der in spätgotischen Formen gestaltet ist. In seinem Hintergrund steht ein Altar mit einem Retabel, das nur zur Hälfte sichtbar ist. Dieses ist ein vergoldetes, in der Mitte rechteckig erhöhtes Schnitzretabel ohne Predella und Flügel. Der Corpus ist ebenso breit wie der Altarblock und innerhalb des zweifach gekehlten Rahmens durch Rundbogenarkaden mit Maßwerkornamenten in den Zwickeln gegliedert. Unter den zwei Arkaden des linken Abschnitts befinden sich männliche Standfiguren mit Spruchbändern in den Händen. Sie sind der erhöhten Mitte zugewendet, in der zur Hälfte sichtbar eine Figur von Moses aufgestellt ist. Die rechte Hälfte des Retabels ist vom Bildrand überschritten.

Interpretation

Das Bild zeigt ebenso wie die vorhergehende Szene der *Anna Gravida* den Typ eines zeitgenössischen Figurenretabels.⁷⁰² Die Darstellungen unterscheiden sich in der Ausstattung mit Velen, da sie hier fehlen und im Inhalt. Durch die alttestamentlichen Figuren - Moses im Zentrum und zwei Personen mit Spruchbändern, vermutlich Propheten - wird auf den

jüdischen Tempel als Handlungsschauplatz hingewiesen.⁷⁰³

TB81C

Südwestflämisch (Brüssel/Brügge?), um 1490

Die Vision der hl. Coleta (Nicolette) v. Corbie
Frankfurt/M., Historisches Museum, B 320

91×53 cm

T.20A; Abb. *Tervarent 1941*, Pl.II (Fig.22)

Die hl. Coleta kniet in einer um eine Stufe erhöhten, kreuzgratgewölbten Nische einer spätgotischen Kirche, in der sie vor einem Altar mit einem Retabel betet. Sie wird von einer Vision erfaßt, in der sie jenseits des Altarretabels, außerhalb der Kirche am Himmel - im Bild rechts - die hl. Anna Selbdritt im Kreise von männlichen und weiblichen Heiligen erblickt.

Das Altarretabel steht hinter einem Kerzenleuchter auf der Altarmensa. Es ist nur etwas über die Hälfte sichtbar, die übrige rechte Seite ist von der Außenwand der Kirche überschritten. Der hölzerne, in der Mitte rechteckig erhöhte Schnitzcorpus erhebt sich auf einer einfachen, nach oben ausschwingenden Predella. Seine Rahmenleiste ist gefast und einfach zurückgestuft. Den Ecken sind sparsame Maßwerkfüllungen unterlegt. Im Innern des hölzernen Gehäuses befindet sich eine graufarbene Figurengruppe, die eng gruppiert die fünfzehnköpfige Sippe der hl. Anna darstellt. Im Zentrum thront die hl. Anna Selbdritt. Anna ist überdimensional groß wiedergegeben. Sie hält auf ihrem rechten Arm Maria, die als erwachsene Frau, aber kaum größer als ein Kind dargestellt ist. Auf Marias Schoß sitzt das noch kleinere Christkind. In der linken oberen Ecke der Mittenerhöhung befinden sich auf engem Raum die drei Gatten Annas, Joachim, Kleophas und Salomas. Vor ihnen, im Rücken Marias, steht Joseph mit einem Stock in der Rechten. In der linken Ecke sind die beiden Schwestern Marias aus der zweiten und dritten Ehe Annas, Maria Kleophas und Salome erkennbar. Die vier kleinen Jungen zu ihren Füßen kennzeichnen die hintere als Maria Kleophas mit ihren Söhnen Jakobus Minor, Joseph der Gerechte oder Barnabas, Simon Zebedäus, und Judas Thaddäus. Maria Salome mit ihren zwei Söhnen, Johannes Evangelist und Jakobus Maior steht vor ihrer älteren Schwester. Der kleine Johannes lehnt sich an ihr Bein und streckt beide Ärmchen nach seinem Cousin Christus auf dem Arm Marias aus.

Interpretation

Das flügellose Schnitzretabel weist mit seinem ungefaßten Corpus und der grau- oder silberfarbenen Figurengruppe eine ungewöhnliche Farbigkeit auf. Vermutlich sind die Figuren geschnitzt und nicht skulptiert.⁷⁰⁴ Da die rechte Seite des Retabelgehäuses von der Außenwand verdeckt wird, komponiert der Maler die Gruppe so, daß dennoch die gesamte Sippe - entsprechend der Vision Coletas fünfzehnköpfig - sichtbar ist.⁷⁰⁵ Coletas visionäre Schau der hl. Anna Selbdritt im Kreise von Heiligen ist jenseits des Altarretabels sichtbar, wo sie von einer Gloriole umgeben am Himmel erscheint. Das Altarretabel mit der Sippendarstellung steht daher nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern dient als Medium auf dem Weg zur Vision. Folgerichtig bildet die graue, leblose Farbe der Schnitzgruppe einen klaren Kontrast zur farbigen Vision am Himmel.⁷⁰⁶ Die bei originalen Sippendarstellungen übliche Symmetrie der Gruppierung ist aufgegeben, da das Retabel nicht in voller Breite in die Komposi-

tion paßt, zugleich aber die Vollständigkeit der Sippe, so wie sie der hl. Coleta erschien, gewahrt sein soll.

Die große bildimmanente Bedeutung des Sippenretabels zeigt, daß die Darstellung im Bild nur eingeschränkt unter realienkundlichem Gesichtspunkt betrachtet werden kann. Dennoch weist sie mit dem in der Mitte rechteckig erhöhten Umriß und besonders auch mit der Darstellung von nur einer großformatigen Figurengruppe im Corpus charakteristische Parallelen zu Retabeln der Zeit auf. Solche einszenigen Schnitzretabel sind erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert.⁷⁰⁷ Unter den etwa 15 erhaltenen südniederländischen Retabeln dieses Typs befinden sich auch vier Darstellungen der hl. Sippe.⁷⁰⁸ Mit einer Größe von schätzungsweise 100×100 cm läßt sich das Retabel im Bild gut mit den Ausmaßen der meisten genannten Werke vergleichen. Es steht im Bild auf einem Altar in einer Seitenkapelle und demnach an einem Platz, für den dieser Retabeltyp nach Ansicht von de Smedt auch zumeist vorgesehen war.⁷⁰⁹ Die originalen Retabel sind jedoch aufwendiger ausgestattet mit Flügeln, Ornamenten und farbiger Fassung, darüber hinaus wird die hl. Sippe meist in anderer Zusammensetzung und mit mehr Personen dargestellt.⁷¹⁰ Ungewöhnlich bei dem Retabel im Bild ist auch die Darstellung der hl. Anna Selbdritt, denn die hl. Anna hält hier die Muttergottes als ihr *Attribut*, das daher maßstäblich verkleinert wiedergegeben ist. In den originalen Retabeln hingegen erscheinen Anna, Maria und Christus als möglichst natürlich gestaltete Figurengruppe.⁷¹¹ Übereinstimmungen zwischen dem Retabel im Bild und erhaltenen Werken finden sich wiederum in der Art der Kleidung. So sind Anna, Maria und Joseph auch in einigen Originalen in zeitlose Gewänder gehüllt, während die beiden Schwestern mit modischer Kleidung und die übrigen Ehemänner mit phantasievollen, archaisierenden Kopfbedeckungen wiedergegeben sind.⁷¹²

TB82

Meister der *Ursulallegende*

Die Verehrung der hl. Ursula

Brügge, Groeninge Museum, 1542-45

47,5×30 cm

Brügge, vermutl. vor 1485

T.20B; Farbabb. *BK Brügge 1987*, 32; Abb. *Friedländer 6.1 (1971)*, 113 (Pl.134, 137); A.C.L. Brüssel

136687 B

Die Szene der Verehrung der hl. Ursula bildet den Abschluß eines achtteiligen Zyklus zur Legende der Heiligen. Der Altar mit einem Bildwerk und dem Reliquienschrein der Heiligen ist schräg von der Seite dargestellt. Er steht rechts vorne in einem über Stufen oder ein Portal in der Rückwand erreichbaren Annexraum einer Kirche. Vor den Stufen seines Holzpodestes knien Gläubige im Gebet. Im Hintergrund ist ein Kerzenverkaufsstand zu sehen, über dem an einem Dienstbündel eine Stange mit Motivgaben - Wachsmodele von betenden Personen, Kindern, Schiffen und Extremitäten - befestigt ist. Ein kleiner Teil der rechten Altarseite wird vom Bildrand überschritten, so daß von den gewundenen Altarsäulen nur die linke mit einer bekrönenden Figur - einem Löwen

mit einer Stange in der rechten Tatze - zu sehen ist. In etwa zwei Dritteln Höhe ist an ihr eine Velumstange befestigt, die in einer Lilie endet. Die Front des Altarblockes ist mit Brokat verkleidet, und auf seiner Mensa liegt ein Tuch. Obenauf befinden sich etliche Gegenstände - eine Monstranz, ein Missale, ein Paar Kerzenleuchter und eine kleine Paxtafel, die an dem Retabel lehnt.

Das querrrechteckige Retabel ist von einer Rahmenleiste umgeben, die in unregelmäßigen Abständen alternierend in schwarz und grau mit weißen oder silbernen Sternchen gefaßt ist. Auf der abschließenden Rahmenleiste setzt ein kurzer, schräg nach oben vorkragender Baldachin mit einem Blümchenornament auf der Unterseite und einem bekrönenden Kreuzblumenkamm an der Stirn an. Im Zentrum des Retabels befindet sich eine einteilige Tafel mit leuchtend rotem Hintergrund. Ihr Boden ist halbrund in die Tiefe geführt. In ihrem Zentrum ist die hl. Ursula als Schutzmantelheilige mit Krone und Nimbus dargestellt. Sie trägt ein dunkelblaues Unterkleid und einen an der Taille enganliegenden Surcot aus Stoff und Hermelin, der glatt zu Boden fließt, wo sich die Falten leicht aufstauen. Ihr weit ausgebreiteter Umhang aus rotem Brokat mit goldenen Granatapfelmustern ist mit Hermelin gefüttert. In der Rechten hält sie einen Pfeil mit nach unten gekehrter Spitze. Ihre Arme sind ausgebreitet und bilden mit dem Mantel eine schützende Hülle für ihre etwa halb so großen Gefährtinnen und männlichen Anhänger, die sich unter ihrer Obhut zusammengeschart haben. Auf der linken Seite erkennt man vier Figürchen, zwei Edelfräulein im Vordergrund und zwei vermutlich männliche Häupter dahinter; rechts sind es fünf Personen, drei vornehm gekleidete Jungfrauen in der vorderen Reihe und zwei vermutlich männliche Köpfe im Hintergrund.

Die Traufseite des bekrönenden, goldfarbenen Reliquienschreins ist ebenso breit wie das Retabel; über das Verhältnis ihrer Tiefe zueinander läßt sich keine Aussage treffen. Der hölzerne oder metallene Schrein ist eingeschossig mit einem Satteldach und Strebepfeilern mit Fialen an den Ecken, von denen nur der vordere linke zu sehen ist. Vier rundbogige Arkaden mit kleeblattbogigen Hängekammern gliedern den sichtbaren Teil der Längsseite. In sie sind Standfiguren auf kapitellförmigen Konsolen eingestellt. Links außen ist ein bärtiger Mann mit langem Umhang und einem Stab ins Profil zu seinem Nachbarn unter der rechten Arkade gewendet, der ähnlich mit Bart und Kreuzstab dargestellt ist wie er. In der dritten Nische erkennt man einen Bischof mit einem länglichen Gegenstand in der Linken, der zu der Nische rechts außen gedreht steht, in der ein König mit Szepter und Reichsapfel dargestellt ist. Das Dach ist mit einem Muster aus auf die Spitze gestellten Quadraten ziegelähnlich gedeckt. Seinen Ortgang und seinen First bekrönen Kämme aus Kreuzblumen.

Interpretation

Das Bild zeigt eine komplexe Altarausstattung mit Altarsäulen und einem Reliquienschrein auf einem Retabel.⁷¹³ Ein solches Ensemble, bei dem ein Reliquienschrein quer zum Altar auf einem Unterbau aufgestellt ist, der nach vorne durch ein Retabel verdeckt wird, ist vornehmlich in Frankreich und Deutschland überliefert⁷¹⁴; im Bereich der alten Niederlande hingegen hat sich keine entsprechende Anlage erhalten.⁷¹⁵ Eine etwas ältere Miniatur aus dem Umkreis von Jan van Tavernier mit einer ähnlichen Darstellung deutet jedoch darauf hin, daß es sich hier nicht um einen Einzelfall handelt.⁷¹⁶

Das Ursularetabel unter dem Schrein ist in mehrerer Hinsicht eine ungewöhnliche Arbeit. Es ist mit einem kleinen Baldachin versehen, wie er überwiegend bei deutschen Retabeln erhalten ist, der aber

auch noch bei einigen anderen altniederländischen Retabeldarstellungen wiedergegeben wird.⁷¹⁷ Die Tiefe des Retabels ist nicht erkennbar, und es erscheint zunächst fraglich, ob es sich um eine reliefierte oder um eine gemalte Darstellung handelt. Der Verlauf des Bodens, der halbrund in die Tiefe geführt wird, gibt vermutlich Aufschluß. Demnach handelt es sich um ein Relief, das zu den Seiten in ein Tafelbild übergeführt wird. Entsprechende Werke, die eine solche Verbindung von Relief und Tafelbild herstellen, sind relativ selten und die wenigen erhaltenen Beispiele entstanden etwa vom 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert.⁷¹⁸ Zu den jüngsten erhaltenen Werken dieser Technik gehört ein Brügger Ursulaschrein von 1380-1400, der in Inhalt und Technik direkte Parallelen zu der Tafel im Bild aufweist.⁷¹⁹ Somit liegt es nahe, in dieser fast hundert Jahre älteren Arbeit, die sich ebenfalls in Brügge befand, das zumindest mittelbare Vorbild für die Tafel im Bild zu sehen. Auch der rote Hintergrund stellt ein verbindendes Element der beiden Werke dar, denn er verweist auf eine altertümliche Gestaltung, die sich bei Retabeln des späten 15. Jahrhunderts keinesfalls mehr findet.⁷²⁰ Ebenfalls altertümlich ist die zweifarbige Fassung des Rahmens mit einem Sternennorment.⁷²¹

Wie auf dem älteren Reliquienschrein, jedoch in zeitgenössischer Gewandung, erscheint Ursula als Schutzmantelheilige, die ihren hermelingefütterten Mantel über ihrem Gefolge ausbreitet.⁷²² Sie ist in dasselbe Gewand gekleidet, das sie auch in den vorhergehenden Szenen des Heiligenzyklus trägt.⁷²³ Ähnliche Schnitzfiguren der Schutzmantelursula waren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weitverbreitet.⁷²⁴ Der Meister scheint demnach ein Werk des späten 14. Jahrhunderts, das in einer eigentümlichen Mischtechnik aus Tafelbild und Schnitzrelief angefertigt ist, in einer modernisierten Version zu zitieren.

TB83

Westflämisch, um 1515

Die Berufung des hl. Antonius
 ehem. Nieuwport, Stadthuis (1914 zerstört)

116×92 cm

Abb. *Bruyn* 1960, 42f (Abb.5)

In einer kleinen Kirche steht ein Altar mit einem Schnitzretabel. Es setzt auf einer Predella an und besteht aus drei rundbogigen, zur Mitte gestaffelten Nischen, die im Innern durch zierliche Säulen voneinander geschieden sind. Die drei Kompartimente werden von üppigem Rankenwerk überfangen. In der Mitte ist eine Figur des thronenden Gottvater oder Christus mit der Weltkugel aufgestellt. Sie überragt deutlich zwei Standfiguren seitlich, die dem Zentrum zugewendet sind.

Interpretation

Das Schnitzretabel im Bild⁷²⁵ belegt einen Typ mit drei einzelnen Figuren, der sich im Original nur selten erhalten hat.⁷²⁶ Zum Vergleich eignet sich jedoch eine Gruppe von nordniederländischen Retabeln in Norwegen, denn sie entsprechen dem Retabel im Bild durch die Ornamentik mit unterlegtem Ranken-

werk, durch den zur Mitte gestaffelten Umriß aus drei Rundbogen, durch die Binnengliederung mit Säulen und durch die Aufstellung von drei Figuren im Corpus.⁷²⁷

TB84

Goswin van der *Weyden*?

Die Darbringung im Tempel

Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, 1287

118,5×77,5 cm

Antwerpen, Anfang d. 16. Jhs.

Abb. *Santos* 1953, Pl.29 (Nr.36)

Auf dem Tempelaltar erhebt sich ein massiver, zweiteiliger Altaraufsatz, der vermutlich aus Stein und Metall gefertigt ist. Sein wuchtiges Unterteil besteht aus einem rechteckigen Block, der auf einem niedrigen Sockel ansetzt und von einem breiten, mit Vierpässen in Kreisen geschmückten Gesims abgeschlossen wird. Drei vorgelegte Marmorsäulen auf Laubbasen mit bizarren, kannenförmigen und akanthusumkleideten Aufsätzen flankieren zwei rundbogige Nischen. In ihnen ist links Abrahams Opfer und rechts die Errichtung der Ehernen Schlange zu sehen. In der linken Szene kniet Issak auf einem Tischaltar rechts. Abraham links ist in manieristische Phantasiegewänder gehüllt und holt mit dem Schwert zum Schlag aus, als der Engel von links herbeifliegt und in die Schneide greift. In der Mosesszene erhebt sich rechts der Stab, in dessen Astgabel die Eherne Schlange hängt. Moses im Vordergrund einer Menschenmenge auf der linken Seite weist mit dem rechten Zeigefinger auf sie. Zu seinen Füßen windet sich ein Israelit, der von einer Schlange angegriffen wird.

Auf dem Gesims des Retabels ist traufseitig die Bundeslade aufgestellt. Mit einem Satteldach, Eckfialen und einem bekrönenden Kamm ist sie wie ein christlicher Reliquienschrein ausgebildet. Ihr Schmuck aus getriebenen und edelsteinbesetzten Motiven ist rein ornamental. Seitlich wird sie von Figuren stehender Engel gerahmt, die sie mit einer Hand halten, während sie mit der anderen den mächtigen Stoffbaldachin über dem Altar zurückhalten.

Interpretation

Der Tempel ist mit einem phantasievollen Altaraufsatz ausgestattet, der durch überreiche, bizarre Schmuckelemente und eine klobige Ausführung ein ertümliches Aussehen erhält.⁷²⁸ Mit der flankierenden Säulenstellung, dem kräftigen Hauptgesims und der bekrönenden Bundeslade, die im Umriß einem Giebel gleicht, entspricht es frühen Darstellungen von Adikularetabeln.⁷²⁹ Die beiden alttestamentlichen Szenen - Abrahams Opfer und die Errichtung der Ehernen Schlange - wurden gleichermaßen in Typologie mit der Kreuzigung Christi verwendet.⁷³⁰ Somit charakterisieren sie einerseits das jüdische Ambiente und spielen andererseits auf die künftige Passion Christi an.⁷³¹ Die Bundeslade bekrönt den Aufsatz wie ein Reliquienschrein ein Retabel in einer christlichen Kirche.⁷³² In Annäherung an die biblische Beschreibung wird sie von Engeln flankiert.⁷³³

Rogier van der *Weyden* (Frühwerk)?/Meister von
Flemalle?/Kopie?

Die Gregorsmesse

Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 1036

85×73 cm

um 1430

T.21A; Farbabb. *Lejeune; Stiennon 1977*, 336f; Abb.

Friedländer 2 (1967), Add.150 (Pl.100); A.C.L.

Brüssel 126857 B

Papst Gregor feiert die Messe in einer tonnengewölbten Kapelle, die durch eine Treppe auf der linken Seite in einen angrenzenden Kirchenraum hinabführt. Säulen auf hohen Basen mit reicher, szenischer Kapitellzier stützen den Raum. Der Papst kniet in Begleitung von einem Diakon und einem Kardinal vor einem Altar mit einem Retabel. An der Wand dahinter erscheinen die Leidenswerkzeuge. Der Altar ist mit Brokat verkleidet. Auf seiner Mensa befinden sich verschiedene Gegenstände - ein Kerzenleuchter, ein Missale, der Kelch und die Hostie sowie eine vierpaßförmige Paxtafel, die gegen das Retabel auf der rückwärtigen Oberkante gelehnt ist.

Das vergoldete Schnitzretabel ist in der Mitte rechteckig erhöht. An seinen oberen Seitenkanten sind Velumstangen befestigt. Es erhebt sich auf einer niedrigen Predella, die auf leuchtend rotem Grund mit dreizehn ganz oder teilweise sichtbaren Köpfen von Männern mit Heiligenschein bemalt ist. Drei Köpfe um das Zentrum, ein jugendlicher, ein greiser mit Tonsur und Bart und der benachbarte eines gelockt Dunkelhaarigen mit Bart - die hll. Johannes Evangelist, Petrus und Paulus - machen deutlich, daß hier die zwölf Apostel um Christus dargestellt sind. Der Retabelcorpus ist von einer nach innen zurückgestuften Rahmenleiste umgeben und durch fünf gleichbreite Kielbogenarkaden mit bekronenden Krabbenkämme und flankierenden Fialen auf Säulchen gegliedert. Von links nach rechts entspinnt sich ein Passionszyklus. Die Szenen sind in kleinen Räumen mit einem aufgemalten Gewölbe angesiedelt, das gegenüber dem goldbraunen Hintergrund in dunkler Farbe abgesetzt ist. Die weitgehende Vergoldung wird durch die sparsame Auflage von Farben für die Inkarnate, Bekleidung, Rüstungen und Waffen aufgelockert und belebt. Auf die Szene von Christus vor Pilatus folgen die Geißelung, im erhöhten Zentrum die teilweise verdeckte Kreuzigung und abschließend Grablegung und Auferstehung.

Das Verhör des Pilatus ist im Moment der Handwaschung wiedergegeben. In der Geißelung sieht man zwei Soldaten, die auf Christus, der im Zentrum an eine Säule gebunden ist, einschlagen. In der zentralen Szene ist das Kreuz Christi und das des Schächers auf der linken Seite sichtbar. Zu seinen Füßen steht ein Soldat mit einem Maskenschild. In der Grablegung bettet Nikodemus den Leichnam Christi an den Füßen in den Sarkophag, und in der Auferstehungsszene erblickt man Christus mit einem Wimpel und im Segensgestus, wie er mit dem rechten Bein über den Rand des Sarkophages steigt, vor dem zwei Wächter im Sitzen schlafen.

Interpretation

Das altniederländische Bild der Gregorsmesse zeigt die älteste detaillierte Darstellung eines szenischen Schnitzretabels.⁷³⁴ Wegen ihres relativ frühen Entstehungsdatums können nur wenige Originale und keine weiteren Darstellungen zum Vergleich herangezogen werden.⁷³⁵

Für die Predella gibt es gar keine zeitgenössischen Belege, wohl aber jüngere Originale, die inhaltlich und formal große Übereinstimmungen aufweisen.⁷³⁶

Ihre rote Grundierung stellt diesen Originalen gegenüber jedoch ein Element dar, daß auf die Malerei um 1400 verweist.⁷³⁷ Sie liefert daher ein wichtiges Indiz dafür, daß bereits Retabel des frühen 15. Jahrhunderts über entsprechende Predellen verfügen konnten.⁷³⁸

Für den Corpus lassen sich einige zeitgenössische und ältere Retabel zum Vergleich benennen. Die Gliederung durch Kielbogenarkaden mit Fialen und Krabbenkamm findet sich direkt vergleichbar bereits bei dem ältesten erhaltenen südniederländischen Retabel, dem steinernen Kreuzigungsretabel in Geel, das in die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert wird.⁷³⁹ Daß eine solche Gliederung um 1430/40 noch immer geläufig war, zeigt das Apostelretabel von Tongeren, das vermutlich um 1440 in einer Lütticher Werkstatt hergestellt wurde und somit regional wie zeitlich in unmittelbarer Nähe zum Bild der Gregorsmesse angesiedelt ist.⁷⁴⁰ Aus derselben Zeit sind außerdem bereits szenische Passionsretabel erhalten. Zu einem unmittelbaren Vergleich im Umriß, in der Binnengliederung und Szenenfolge bietet sich das steinerne Passionsretabel des Claus de Werve in Bessey-lès-Citeaux an, das ebenfalls auf 1430 datiert wird.⁷⁴¹ Als markante Übereinstimmungen zwischen den beiden Retabeln sind die flache Arkadengestaltung, der sparsame Einsatz von Maßwerk, die gleichbleibende Breite der Felder einschließlich des erhöhten Zentrums und die einfache, breite Rahmung hervorzuheben.⁷⁴² Auch geschnitzte Passionsretabel von 1430/35 weisen deutliche Parallelen im Umriß, in der Binnengliederung und in Details der Ornamentik auf.⁷⁴³ Ein charakteristischer Gestaltungsunterschied besteht jedoch in der hohen Baldachinzone, die diese architektonisch geprägte Gruppe von südniederländischen Schnitzretabeln des 15. Jahrhunderts fast ausnahmslos auszeichnet⁷⁴⁴, die dem Retabel im Bild hingegen fehlt.⁷⁴⁵

Obwohl die Detailgestaltung des Retabels im Bild somit den Steinretabeln in Geel und Bessey-lès-Citeaux näher ist als den genannten Holzretabeln und die Frage nach seinem Material in der Literatur unterschiedlich beantwortet wird, handelt es sich hier sicherlich um ein geschnitztes Retabel.⁷⁴⁶ Darauf weist die für Schnitzretabel des 15. Jahrhunderts typische Farbfassung⁷⁴⁷, ebenso wie die Verwendung einer schlichten, leuchtend rot grundierten Holzpredella und die feingliedrige Arkadengliederung hin.⁷⁴⁸

Allen genannten Originalen ist ebenso wie dem Retabel im Bild das Fehlen von Flügeln gemein. Hierbei handelt es sich jedoch um eine irreführende Übereinstimmung, da die Flügel bei den Originalen vermutlich verlorengingen, während sie bei dem Retabel im Bild - wie bei einer großen Anzahl anderer Darstellungen auch - zur Vereinfachung und Konzentration auf den Corpus eingespart werden.⁷⁴⁹

Das Bild liefert mit einer der frühesten präzisen Retabeldarstellungen ein wichtiges Dokument.⁷⁵⁰ Es handelt sich um die Wiedergabe eines zeitgenössischen Schnitzretabels, das eine Übergangsform festhält:⁷⁵¹ In der Art der flachen Arkadengliederung

und der bildparallelen Anordnung der Szenen ist es noch an Retabeln des 14. und frühen 15. Jahrhunderts orientiert, während die Farbfassung, das Material und die lebendige Szenengestaltung auf eine neue Generation architektonisch gestalteter Retabel verweisen, die die südniederländische Schnitzproduktion noch bis in das nächste Jahrhundert bestimmte. Die Nähe zu diesen neuen Typen wird vornehmlich durch die Predella deutlich. Mit ihren gemalten Darstellungen der Apostel stellt sie trotz der altertümlichen roten Farbfassung ein zukunftsweisendes Element dar, für das es erst im frühen 16. Jahrhundert originale Vergleichsbeispiele gibt.

TB86

Rogier van der *Weyden*, Nachfolger/Werkstatt?

Die Exhumierung des hl. Hubertus

London, National Gallery, 783

88×81 cm

Brüssel, vor 1450

T.21B; Farbb. *AK Brüssel 1979*, 2(X); Abb.

Friedländer 2 (1967), 18 (Pl.38); *Davies 1954.2*,

Pl.404-429; Museumsneg. 183, Detail Z

Die Szene spielt im Chor einer spätgotischen Kirche, der durch ein Holzgitter zwischen Stützen vom Chorumgang abgetrennt ist. Die acht sichtbaren Stützen sind mit Apostelfiguren unter Baldachinen geschmückt. Der Chor wird von einer entsprechenden Zahl an zweibahnigen Maßwerkfenstern belichtet, deren Verglasung nur in den Rahmenbahnen sparsam farbig gehalten ist; ausschnittweise sind im Zentrum der Fenster darüber hinaus figürliche Darstellungen unter Baldachinen zu erkennen, im Scheitelfenster die Apostel Paulus mit dem Schwert links und Petrus mit dem Schlüssel rechts; in der Chorkapelle links die Muttergottes und in der rechten eine weibliche Heilige. Im Zentrum des Chores steht erhöht auf zwei Stufen ein Altar mit einem Reliquienschrein und einem Retabel, das von einem Turmretabel bekrönt wird. Am Fuße der Altarstufen werden die sterblichen Überreste des hl. Hubertus in Anwesenheit zahlreicher Personen, darunter hohen geistlichen und weltlichen Würdenträgern, aus einem Grab im Boden gehoben.

Vier sehr schlanke, vergoldete und gewirbelte Säulen umgeben den brokatverkleideten Altar. Ihre hohen Blattkapitelle tragen Figuren kniender Engel mit Kerzenleuchtern. Der vergoldete und mit Edelsteinen verzierte, eingeschossige Reliquienschrein wird von einem Satteldach bekrönt. Seine Front ist durch sechs rundbogige Blendarkaden und eine dreieckige Arkade im Zentrum, die bis zur Spitze des Daches reicht, eingeteilt. Strebepfeiler mit Fialen trennen die Bögen, denen genaste Kleeblattbögen unterlegt sind. Unter jeder Arkade befindet sich eine thronende Figur: In den sechs niedrigeren, seitlichen Feldern handelt es sich um Heilige mit Büchern, die auf schlichten Bänken sitzen und teilweise in lebhaftem Dialog miteinander stehen; in der herausragenden, mittleren Arkade ist der hl. Hubertus mit Krone, Krummstab und Horn auf einem mächtigen Thron dargestellt. Zu seinen Füßen lagern ein Hirsch mit einem Kreuz zwischen den Geweihen links und ein Windspiel rechts. Auf dem Dach sind in sechs angespitzten Ovalen thronende Heilige mit Büchern zu sehen, von denen zwei eine Krone tragen.

Das in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel hinter dem Reliquienschrein ist ebenso breit wie die Mensa. Seine unprofilierte Rahmenleiste ist rot gefaßt und umschließt eine Bildtafel, die in fünf Felder eingeteilt ist. Diese werden durch aufgemalte Architekturen gegliedert. In den vier niedrigeren, seitlichen Felder handelt es sich jeweils um eine vergoldete Loggia aus Kielbogenarkaden mit einer aus schwarz-goldenen Quadraten gerasterten Decke vor einem Hintergrund mit

einem rot-goldenen, vegetabilen Ornament. Unter den Loggien steht jeweils eine Figur; von links nach rechts erkennt man die hl. Katharina mit Krone und Schwert, den hl. Petrus mit dem Schlüssel, den Apostel Matthäus oder Judas Thaddäus mit der Hellebarde und die hl. Gudula mit der Lampe, deren Licht ein Teufelchen zu löschen versucht. Das erhöhte Mittelfeld weist dieselbe vegetabile Hintergrundgestaltung wie die seitlichen Felder auf, aber es wird von einer scheinbar vorgelegten Baldachinarchitektur aus einem Kielbogen zwischen zwei schmalen Rundbögen eingefasst. In ihm ist die Kreuzigung Christi dargestellt; Maria links und Johannes Evangelist rechts vom Kreuzesstamm blicken in Trauer zu Boden. Über dem Kreuzesbalken scheinen Sonne und Mond. Die Sonne wird dabei teilweise von dem linken Abhängling der architektonischen Rahmung überschritten, so daß ein Eindruck von Tiefenräumlichkeit hervorgerufen wird.

Auf dem erhöhten Zentrum der Altartafel ist ein vergoldetes Turmretabel auf kreuzförmigem Grundriß aufgestellt. Sein Sockel, der mit einem Maßwerkband verziert ist, ragt deutlich über die Kante hervor. Je vier gleichbreite Flügelkompartimente mit dreieckigem Abschluß flankieren den filigranen, reich verzierten Maßwerkurm, dessen Helm von niedrigeren Fialen umgeben ist. Jedes Flügelkompartiment ist durch schmale Leisten in vier hochrechteckige, szenisch bemalte Felder eingeteilt. Die Darstellungen sind nur schemenhaft und in den äußeren Kompartimenten überhaupt nicht zu erkennen. Vermutlich handelt es sich um den zweiunddreißigteiligen Legendenzyklus des hl. Petrus, dessen vergoldete und farbig gefaßte Standfigur im Innern des Retabels aufgestellt ist. Der Apostelfürst ist mit weißem, krausem Haupt- und Barthaar wiedergegeben. In seiner Rechten hält er den Schlüssel und in der verhüllten Linken ein aufgeschlagenes Buch. Die Wiedergabe seines langen Gewandes und Mantels entspricht der der scharfgratigen Gewänder der Apostelfiguren an den Umgangsstützen des Chores.

Interpretation

Die Darstellung der Exhumierung des hl. Hubertus zeigt eine ausgesprochen detaillierte und reiche Altarausstattung mit einer für die alten Niederlande seltenen Zusammenstellung eines Reliquienschreins mit einem Retabel und einem bekrönenden Turmretabel.⁷⁵² Der Reliquienschrein ist dem hl. Hubertus gewidmet und steht vermutlich nur vorübergehend auf dem Altar des hl. Petrus. Die Altarweihe an den hl. Petrus, die in der Legende überliefert ist⁷⁵³, wird im Bild durch die dreifache Darstellung des Heiligen im Scheitelfenster des Chores, in einem Seitenkompartiment des Retabels und als hölzerne Schnitzfigur⁷⁵⁴ im bekrönenden Turmretabel hervorgehoben. Die Altarausstattung mit einem Retabel und dem bekrönenden Turmretabel zeigt Parallelen zu einigen anderen Darstellungen, vor allem aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden.⁷⁵⁵ Dennoch handelt es sich bei beiden Retabeln im Bild um sehr individuell gestaltete Werke, die sich nicht von anderen Darstellungen herleiten lassen.

Das in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel ist auf den Corpus beschränkt. Es handelt sich um eine Tafelbild mit aufgemalter Architekturgliederung.⁷⁵⁶ Durch die rote Grundierung und den vegetabilen Hintergrund erscheint es als ein altertümliches Werk, das sich stilistisch deutlich von dem Bild, innerhalb dessen es dargestellt ist, unterscheidet.⁷⁵⁷ Auch im Vergleich mit dem weitgehend vergoldeten, fein ausgearbeiteten Turmretabel wirkt die Bildtafel weniger

kosbar und schlicht.⁷⁵⁸ Der Rahmen und der Hintergrund des Retabels sind rot gefaßt. Eine vergleichbare Farbgestaltung findet sich nur bei Retabeln aus der Zeit bis etwa 1400.⁷⁵⁹ Unter diesen wenigen erhaltenen Originalen weisen die Retabelfragmente von Walcourt, die in das Ende des 14. Jahrhunderts datiert werden, ebenfalls einen oxsenblutfarbenen Rahmen auf.⁷⁶⁰ Auch die ornamentale Hintergrundgestaltung des Retabels im Bild verweist in die Zeit um 1400.⁷⁶¹ Seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts werden diese in der altniederländischen Malerei nämlich nur noch sehr selten verwendet.⁷⁶² Auch die Darstellung von Figuren in einer Baldachinarchitektur bzw. Loggia erscheint als ein Gestaltungselement dieser frühen Zeit.⁷⁶³ Kreuzigungsretabel mit rechteckig erhöhter Mitte, die gemalte Darstellungen einzelner Heiligenfiguren in separaten Feldern seitlich der Kreuzigung zeigen, lassen sich im Original nicht nachweisen. Vergleichbares findet sich nur bei altniederländischen Schnitzretabeln bis etwa 1450.⁷⁶⁴ Diese unterscheiden sich aber durch die Technik, die architektonische Gliederung, die Farbfassung und die Art der Hintergrundgestaltung von dem Retabel im Bild. In der Tafelmalerei des späteren 15. Jahrhunderts erscheint das Thema nur ausnahmsweise und dann stets vor Landschaftshintergrund und meist bei Retabeln anderer Umrißform.⁷⁶⁵ Die nächste Vergleichsmöglichkeit bietet das Gerber-Retabel von etwa 1415 mit der zentralen Kreuzigung zwischen flankierenden Gehäusen mit den hl. Katharina und Barbara.⁷⁶⁶ Auch ein ikonographisches Detail - die Darstellung von Sonne und Mond über dem Kreuz Christi - unterstreicht die frühe Datierung des Retabels, da die beiden Gestirne in Kreuzigungsszenen vor natürlichem Hintergrund nicht mehr wiedergegeben werden.⁷⁶⁷

Die Ikonographie des Retabels wird in doppelter Hinsicht dazu genutzt, konkrete Bezüge herzustellen. Es wurde bereits erwähnt, daß der hl. Petrus auf den historischen Ort der Exhumierung in der Lütticher Kirche Saint-Pierre verweist.⁷⁶⁸ Die hl. Gudula auf dem Retabel rechts außen hingegen spielt auf den Aufstellungsort des Bildes an, da die Tafel der Exhumierung mit großer Wahrscheinlichkeit für die Hubertuskapelle der Brüsseler Kathedrale Sainte-Gudule bestimmt war.⁷⁶⁹

Ein hochaufragendes, fein gestaltetes Turmretabel bekrönt das schlichte Kreuzigungsbild.⁷⁷⁰ Die Art seiner Aufstellung erscheint unsicher, da die Tiefe des rechteckig erhöhten Kreuzigungsretabels nicht ablesbar ist und der Eindruck entsteht, daß der kreuzförmige Sockel des Turmretabels mit dem Querbalken auf der oberen Retabelleiste steht, während der vordere Kreuzesarm hervorragt. Die differenzierte Maßwerkgestaltung des Gehäuses gleicht der der beiden Lettnerretabel im Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden, die als Brüsseler Werke aus der Zeit um 1440/50 identifiziert werden können.⁷⁷¹ Somit ergibt sich eine klare zeitliche Differenz von etwa einem halben Jahrhundert zum altertümlichen Kreuzigungsretabel darunter.

Mit insgesamt 32 Szenen, die die Standfigur des hl. Petrus umgeben, zeigt es den umfangreichsten Zyklus bei einer Turmretabeldarstellung, dem auch unter den wenigen Originalen ein mit 24 Bildfeldern nur annähernd vergleichbares Beispiel beigegeben werden kann.⁷⁷² Da die Szenen nur schemenhaft sichtbar sind, können sie nicht identifiziert werden.⁷⁷³ Vermutlich deuten sie Szenen aus der Legende des hl. Petrus an, da die Darstellungen auf den Flügelinnenseiten von Turmretabeln meist in inhaltlicher Verbindung zur zentralen Figur stehen.⁷⁷⁴

TB87

Rogier van der *Weyden* & Werkstatt

Retabel der Sieben Sakramente des Jean Chevrot
Antwerpen, Koninkl. Museum v. Schone
Kunsten, 393/394
200×97 cm (Mitteltafel)/119×63 (Flügel)
1453-55 (Panofsky 1953), nicht lange nach 1456
(Davies 1972), um 1445 (Friedländer 1967)
T.22A; Farbabb. *Delenda* 1988, 29; Abb. *Friedländer*
2 (1967), 16 (Pl.34); *Humfrey; Kemp* 1990, 60 (Pl.29),
80 (Pl.37); A.C.L. Brüssel 118423 B/171698 B

Durch drei spitzbogige Arkaden gibt die in der Mitte rechteckig erhöhte Bildtafel Einblick in eine dreischiffige, spätgotische Basilika mit den Seitenschiffen auf den niedrigeren Seitenteilen und dem hohen Mittelschiff im zentralen Teil. Hier ist im Vordergrund überproportional groß das Kreuz Christi mit der ohnmächtig zu Boden sinkenden Maria, dem sie auffangenden Johannes Evangelist und den drei trauernden Marien dargestellt.

Über das Langhaus verteilt ist in kleinen Szenen die Erteilung der sieben Sakramente dargestellt. Je drei Sakramente werden in den Kapellen der Seitenschiffe gespendet und das Hauptsakrament der Eucharistie, festgehalten im Moment der Hostienelevatio, am Lettneraltar im Mittelschiff. Der Chorbereich ist um drei Stufen erhöht. Von den Seitenschiffen trennen ihn in Höhe der östlichen Vierungspfeiler hölzerne Gitter mit einem Durchlaß. Das Mittelschiff wird durch eine reich verzierte, dreiteilige Lettnerarchitektur, die zwischen die Vierungspfeiler gespannt ist, vom Chor abgeteilt. Von vier Figuren, die unter Baldachinen auf den Stützen seitlich der Arkaden stehen, sind drei zu erkennen, von Norden nach Süden Paulus, Petrus und Johannes Evangelist. Die seitlichen Arkaden sind durch ein Stabgitter verschlossen, während der Mittelteil des Lettners als Altarnische ausgebildet ist, die von einem feinen Hängekamm gerahmt wird. Hier befindet sich ein Retabel mit einem bekrönenden Turmretabel. Von dem Hochaltar mit einem Schnitzretabel im Chorbereich ist nur ein schmaler Streifen links hinter der Lettnerische erkennbar. Ein weiterer Altar mit einem Retabel, auf dem ebenfalls ein Turmretabel steht, ist vor der Ostwand des nördlichen Seitenschiffs aufgestellt.

Die Lettnerretabel

Der Altar mit seinem zweiteiligen Altaraufsatz aus einem Retabel und einem bekrönenden Turmretabel ist der dunkelblau gefaßten Lettnerische in Breite, Tiefe und Höhe exakt eingepaßt. An den Seitenkanten des unteren, in der Mitte rechteckig erhöhten Schnitzretabels sind Velumstangen befestigt, die den Altar seitlich begrenzen. Der vergoldete Corpus wird von einem gekehlten Rahmen eingefäßt. Über einer schmalen Leiste mit einem feinen Maßwerkband sind in den niedrigeren Seitenteilen jeweils drei Apostelfiguren unter rechtwinklig gebrochenen Baldachinen aufgestellt. Die zweigeschossigen Baldachine mit Kielbögen ruhen auf Bündelsäulen, auf deren Knospenkapitellen kleine Figürchen stehen. Die Apostelfiguren sind durch ihre Attribute gekenn-

zeichnet. Von links nach rechts erscheinen die hll. Andreas, Philippus, Bartholomäus und auf der rechten Seite die hll. Judas Thaddäus (Simon Celotas?), Jacobus Maior und Jacobus Minor. Alle sechs sind in stoff- und faltenreiche, lange Gewänder gekleidet. Das erhöhte Mittelteil hat die gleiche Breite wie die Seitenabschnitte und wird wie diese von drei gleichgestalteten Baldachinen überfangen. Die Szene ist weitgehend von dem zelebrierenden Priester verdeckt, dennoch erkennt man die Himmelfahrt Marias: dicht unter dem Hängeschlußstein des mittleren Baldachins taucht der Oberkörper der betenden Maria auf. Sie wird von einem Engel auf der linken Seite gestützt; von einem zweiten Engel etwas unterhalb auf der rechten Seite sind nur ein Gewandbausch und die Flügelspitzen sichtbar.

Auf der Mittenerhöhung des Retabels ist ein Turmretabel aufgestellt, das bis dicht unter die Decke der Nische ragt und insgesamt etwa ein Viertel höher ist als das untere Retabel. Sein fünfseitiger Sockel ist mit einem Maßwerkband aus Vierpässen zwischen Gesimsen gegliedert. Er fluchtet seitlich und vermutlich hinten mit der Mittenerhöhung des Retabels und krägt nur mit der vorderen Spitze ein wenig vor. Das geöffnete Gehäuse ist als ein vergoldeter, gotischer Turm mit einem zweigeschossigen, reich gegliederten Maßwerkhelm gestaltet. Je zwei gleichbreite Flügelkompartimente pro Seite haben Abschlüsse, die den Kielbögen des Turmhelms angepaßt sind. Jedes Kompartiment ist durch schmale, vergoldete Leisten in zwei hochrechteckige Bildfelder und das kleinere, einfarbige Kielbogenfeld eingeteilt. Der achteilige, polychrome Bildzyklus ist nicht vollständig erkennbar. Es handelt sich um eine Szenenfolge zum Leben Marias und der Kindheit Christi mit der Verkündigung an Maria oben links (Gabriel in hellem Gewand links, Maria in dunkler Kleidung rechts, in der Mitte über ihnen die Taube des hl. Geistes), der Heimsuchung rechts daneben (zwei Personen, die sich umarmen); darunter befindet sich links außen die Anbetung der hl. drei Könige (Maria thront links unter einer hüttenähnlichen Architektur, ihr gegenüber eine Menschenschar hinter einem Knienden), das Feld rechts davon zeigt eine stehende Gestalt hinter einer knienden Person und einen hellen Fleck am Himmel (Kaiser Augustus und die tiburtinische Sibylle?). Auf der rechten Seite ist oben links die Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph (Maria links, Joseph rechts, das Kind auf dem nackten Boden in der Mitte vor ihnen), rechts davon die Darbringung im Tempel (Maria links reicht das Kind nach rechts zu Simeon), unten links eine andächtige, zur Mitte gerichtete, kniende Gestalt (ein Stifter/Gideon?) und unten rechts eine nach rechts gerichtete Gestalt (Maria auf der Flucht nach Ägypten?) zu erkennen.

Im Innern des Gehäuses ist eine Figur der thronenden Muttergottes aufgestellt. Maria trägt auf ihren langen, wallenden Haaren eine Krone. Am Halsausschnitt ihres Gewandes setzt ein stoffreicher Umhang an, der sich zu ihren Füßen fast kreisförmig zusammenschließt und den Sockel mit wenigen Zipfeln überspielt. Deutlich zeichnen sich die Knie unter den tiefen Schüsselfalten des Kleides ab. Das lebhaftes Christkind sitzt frontal auf ihrem Schoß, links in der Taille, rechts am Ärmchen von der Mutter gehalten. Es trägt ein helles, fast durchsichtiges Gewand und schaut nach links, wo sich sein Blick sowohl mit dem der Lettnerfigur des hl. Petrus als auch mit dem Marias trifft.

Das Hochaltarretabel

Der Hochaltar mit seinem Retabel ist fast vollständig vom Lettner verdeckt. Erkennbar sind zwei silberfarbene Altarsäulen, die von Engelsfiguren mit Leidenswerkzeugen bekrönt werden. Von dem vergoldeten Schnitzretabel ist nur der linke Rand mit einer Szene sichtbar. Ein rechtwinklig gebrochener, hoher und reich verzierter Maßwerkbaldachin, der genau den Baldachinen des Lettnerretabels entspricht, bekrönt das schmale Kompartiment, in dem die Szene von Christus am Ölberg dargestellt ist. Umgeben von schlafen-

den Jüngern links und im Vordergrund betet der Heiland zur Retabelmitte hin gewendet.

Die Retabel an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes

An der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes steht ein Altar, vor dem ein Priester die Messe feiert. Seine Ausstattung ist wegen der großen Distanz und der geringeren Bedeutung der Szene nicht annähernd so präzise wiedergegeben wie die des Lettneraltars. Seitlich wird er von Velen begrenzt, die in Höhe der Seitenkanten des Retabels an der Rückwand befestigt sind. Die Mensa ist mit einem schmalen Altartuch bedeckt.

Auf ihrer rückwärtigen Oberkante steht hinter dem aufgeschlagenen Evangelienbuch und einem Kerzenleuchter ein Retabel, das in der Mitte rechteckig erhöht und von einer einfachen Rahmenleiste umgeben ist. Vor vergoldetem Hintergrund zeigt es das Kreuz Christi mit Maria in blauem Gewand links und Johannes Evangelist in Rot gekleidet rechts. Obwohl es sich um ein Tafelbild handelt, verfügt es über einige Tiefe, um auf der Mittenerhöhung ein Turmretabel aufzunehmen.

Das Turmretabel hat einen quadratischen Grundriß und einen zweigeschossigen Helm mit Strebewerk. Auf jeder Seite befinden sich eineinhalb spitzbogige Flügelkompartimente, von denen das äußere nur mit einem halben Spitzbogen abschließt, um gemeinsam mit dem gegenüberliegenden halben Flügel die Frontseite des Gehäuses zu verschließen. Die einzelnen Kompartimente sind in je zwei hochrechteckige Bildfelder und ein kleineres Bogenfeld geteilt, in denen szenische Darstellungen angedeutet sind. Das Gehäuse birgt eine Standfigur des segnenden Salvators Mundi. Er hat lange, dunkle Haare und trägt ein vergoldetes Gewand.

Interpretation

Das Bild der Sieben Sakramente zeigt eine der frühesten und zugleich detailliertesten Darstellungen eines kompletten, zeitgenössischen Kirchenraumes. Aus diesem Grunde wurde es in der Forschung bereits vielfach beachtet.⁷⁷⁵ Im Kirchenraum sind drei Altäre mit Retabeln dargestellt, einer am Lettner, einer im Hochchor und einer vor der Ostwand des nördlichen Querschiffes.

Die Schnitzretabel am Lettner und im Hochchor

Die beiden Schnitzretabel am Lettner und im Hochchor weisen dieselben Baldachine auf, so daß es sich offensichtlich um gleichartige Retabel handelt. Der Unterschied besteht im Inhalt, der mit der Darstellung der Apostel und der zentralen Himmelfahrt Marias⁷⁷⁶ beim Lettnerretabel überwiegend aus Einzelfiguren besteht, während das Hochaltarretabel mit der Ölbergszene auf einen szenischen Passionszyklus schließen läßt.⁷⁷⁷ Das Lettnerretabel ist bis in Details der Ornamentik so präzise wiedergegeben, daß bereits Hasse die frappierende Ähnlichkeit mit dem Schnitzretabel in Rheinberg auffiel⁷⁷⁸, ehe Achter die beiden Retabel gründlicher miteinander verglich.⁷⁷⁹ Sie gelangt zu der Auffassung, daß Rogier ein im Original verlorenes Retabel wiedergibt, das in derselben Brüsseler Werkstatt hergestellt wurde wie das Rheinberger Retabel.⁷⁸⁰ Das Retabel im Bild erscheint ihr etwas fortschrittlicher als das Rheinberger Original von 1430/40.⁷⁸¹ Da das Gemälde gemeinhin in die 50er Jahre des 15. Jahrhunderts datiert wird, handelte es sich demnach um die Wiedergabe eines

unmittelbar zeitgenössischen Werkes. Der Formenvergleich von Achter ist völlig überzeugend, zweifelhaft erscheint aber ihre Schlußfolgerung, mit Sicherheit ein konkretes Vorbild für das Retabel im Bild erwarten zu können.⁷⁸² Gegenüber den Originalen dieser Gruppe von Schnitzretabeln⁷⁸³ fällt nämlich auf, daß bei beiden Retabeln im Bild die Flügel fehlen⁷⁸⁴ und daß bei dem Lettnerretabel der Apostelzyklus auf sechs Figuren verkürzt ist.⁷⁸⁵ Auch wenn es sich hierbei um Verkürzungen handelt, die bei Retabeldarstellungen im 15. Jahrhundert allgemein üblich waren, so wird doch deutlich, daß offensichtlich kein ausgeprägtes Interesse an photographischer Treue bestand.⁷⁸⁶ Dies ist auch daran erkennbar, daß es trotz zahlreicher Versuche nicht gelungen ist, das konkrete Vorbild des Kirchenraumes zu identifizieren.⁷⁸⁷ Rogier kannte Schnitzretabel, die dem Rheinberger Original formal genau entsprachen, die Annahme eines konkreten Vorbildes aber bleibt spekulativ.

Das Turmretabel auf dem Lettnerretabel

Auf dem erhöhten Zentrum des Lettnerretabels befindet sich ein Turmretabel, dessen Gehäuse dieselbe Maßwerkornamentik und Baldachinbildung aufweist wie jenes.⁷⁸⁸ Da auch die Maße der beiden Werke aufeinander abgestimmt sind, kann man vermutlich davon ausgehen, daß sie einem gemeinsamen Fertigungsprozeß angehören. Belege für die gemeinsame Herstellung bzw. Bearbeitung eines Retabels und eines Turmretabels liefern auch zwei jüngere, schriftliche Quellen.⁷⁸⁹ Das Turmretabel kann demnach ebenfalls als eine Brüsseler Arbeit von 1440/50 betrachtet werden. Weitere Hinweise für diese Datierung liefern auch einzelne Motive der gemalten Szenen auf den Flügeln, die Typen der zeitgenössischen Malerei entsprechen⁷⁹⁰ sowie die Figur der thronenden Madonna, die sich unmittelbar in den Reigen zeitgenössischer Darstellungen fügt.⁷⁹¹

Die Darstellungen auf den Flügelinnenseiten zeigen Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheit Christi und ergänzen so die zentrale Figurengruppe. Außerdem entspricht das Retabel mit diesem Inhalt unmittelbar den beiden bekanntesten Originalen des Typs.⁷⁹² Gleichzeitig nimmt sein Inhalt auf das Retabel darunter Bezug, da auch dessen Zentrum Maria vorbehalten ist.⁷⁹³

Die Retabel an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes

Der Altar im Seitenschiff liegt so weit im Hintergrund, daß er nur andeutungsweise wiedergegeben ist. Sein unteres Retabel zeigt eine gemalte Kreuzigungsdarstellung vor Goldgrund.⁷⁹⁴ Es repräsentiert eine der frühesten Darstellungen eines Retabelschemas, das in der altniederländischen Malerei nach 1450 häufig verwendet wurde.⁷⁹⁵ Obwohl es sich um ein bemaltes Retabel handelt, ist seine Tiefe wie beim geschnitzten Lettnerretabel (s.o.) so bemessen, daß es ein bekrönendes Turmretabel aufnehmen kann.⁷⁹⁶ Dieses hat gegenüber dem Turmretabel am Lettner

einen schlichteren, quadratischen Grundriß, der möglicherweise mit dem weniger wichtigen Altarstandort zusammenhängt. Im Innern ist eine Figur des Salvators Mundi aufgestellt, für die es kein weiteres Beispiel gibt.⁷⁹⁷ Die Darstellungen auf den Innenseiten der Flügel sind nicht zu erkennen, deutlich ist jedoch der inhaltliche Zusammenhang der Figur des Salvators mit der Kreuzigung im Retabel darunter.

TB88

Rogier van der *Weyden*, Nachfolger

Das Wunder vom Blühenden Stab und die Vermählung Marias

Antwerpen, Kathedrale Onze Lieve Vrouw
130×105 cm

Brüssel?, um 1450

T.22B; Abb. *Friedländer 2* (1967), 84 (Pl.106);

A.C.L. Brüssel 148514 B

Die Synchrondarstellung des Wunders vom Blühenden Stab und der Vermählung Marias spielt in und vor dem Tempel. Auf der rechten Bildseite findet im Schatten der vermutlich südlichen Vorhalle die Vermählung Marias mit Joseph statt. Das Bauwerk ist außen mit Prophetenfiguren unter Baldachinen und einem Relief von Abrahams Opfer im spitzbogigen Tympanon des Portals geschmückt. Der Priester ist wie ein Bischof gekleidet; als Zeichen seines Judentums ist seine goldene Mantelschließe mit einer getriebenen Darstellung des Sündenfalls geschmückt.

In der linken Bildhälfte, im Innern des Bauwerks, sieht man die Freier, die sich vor einer Altaranlage versammelt haben. Joseph versucht, unbemerkt mit dem blühenden Stab aus ihrer Schar zu entweichen. Der Altar mit einem Retabel und einer bekrönenden Figur in einem Baldachin steht vor einem Gitter zwischen den vorderen, vermutlich westlichen Vierungspfeilern. Zu seinen Füßen betet der Priester, der rechts im Bild die Vermählung vollzieht. Die rechte Seite des Tempelinnern ist von der Außenwand verdeckt. Der hintere Bereich wird durch die Altaranlage abgeteilt. An ihrer Rückseite befindet sich ein vermutlich hölzernes, hochrechteckiges Gitter aus vertikalen Stäben, die einen Spitzbogen bilden. Es ist etwas breiter als der Altarblock und von einem Kamm sowie Fialen in der Mitte und auf der Seite bekrönt. Links erkennt man, daß die Fiale einen Baldachin für eine Figur bildet.

Das relativ niedrige, querrrechteckige und vermutlich vergoldete Altarretabel entspricht in der Breite dem Altar, auf dessen rückwärtiger Oberkante es steht. Seine Rahmenleiste ist zweifach zurückgestuft. Es zeigt ein einteiliges Relief mit dem Gesetzesempfang links und dem Tanz um das Goldene Kalb rechts. Gottvater steht links vor einer Flammengloriole. Er erscheint christusähnlich mit langen, lockigen Haaren und überreicht Moses die zweigeteilte Gesetzestafel. Moses kniet zu seinen Füßen. Er ist im Profil mit einer Halbglatze und Hörnern dargestellt. Die Szenerie setzt sich mit einem Baum im Hintergrund fort. Neben diesem steht rechts der Altar mit dem Goldenen Kalb. Das Götzenbild ist in Gestalt eines kleinen, stierähnlichen Tieres in hockender Stellung wiedergegeben. Der rechte Abschnitt des Reliefs ist überschritten.

Die Tafel wird auf dem Zentrum von einer Figur in einem Baldachingehäuse bekrönt. Dieses hat einen quadratischen Grundriß und trägt ein hohes, im Durchmesser kleineres Turmgeschoß mit einem Helm aus Maßwerk. Die Figur in ihrem Innern wird von einem Kielbogen, dem ein Kleeblattbogen unterlegt ist, überfangen. Sie stellt Moses mit den Gesetzestafeln dar. Er hat volle, krause Haupt- und Barthaare und trägt ein Gewand, das wie auf dem Relief darunter in

tiefen, parallelen Falten verläuft. Die Hörner auf seinem Kopf erscheinen wie zwei hochstehende Locken.

Interpretation

Der Tempel im Bild ist wie eine spätgotische Kirche gestaltet.⁷⁹⁸ Er ist innen und außen mit alttestamentlichen Darstellungen geschmückt, die der Zeit der Ereignisse vor Christi Geburt entsprechen. Der Altar in seinem Innern befindet sich an der Stelle, wo in christlichen Kirchen der Lettneraltar aufgestellt ist.⁷⁹⁹ Das schmale Gitter hinter dem Altarblock kann so als ein verkleinerter Lettner angesehen werden.

Durch den Gewandstil der Figuren im Relief und die bekrönende Figur im Baldachingehäuse ist der Altaraufsatz unmittelbar als ein Werk aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden zu erkennen.⁸⁰⁰ Die Gliederung und der Inhalt des Retabels hingegen unterscheiden sich deutlich von zeitgenössischen Werken, die durch eine Mittenerhöhung, eine komplexe Binnengliederung und vierteilige Darstellungen gekennzeichnet sind.⁸⁰¹ Seine niedrige, querechteckige Form erinnert vielmehr an die frühen Retabelformen, die in Darstellungen des 14. und frühen 15. Jahrhundert überliefert werden.⁸⁰² Es ist absichtsvoll karg, ohne eine Predella, Flügel oder Velen dargestellt.⁸⁰³ Zusätzlich kennzeichnen die alttestamentlichen Szenen das Retabel eindeutig als ein *jüdisches Werk*.⁸⁰⁴ Über die Charakterisierung des Tempels hinaus haben sie keine spezifische Funktion. Ihre Aussage bezieht sich allgemein auf Moses, der im Bild mehrfach erscheint, als thronende Figur über dem Tympanon des Südportals, als Standfigur im Baldachingehäuse und als Hauptperson des Altarretabels. Er gilt als der alttestamentliche Vorgänger Christi und beherrscht daher folgerichtig den jüdischen Tempel.⁸⁰⁵

dergrund links kommentieren das Geschehen. Der Tempel ist ein Saalbau in romanisch-gotischem Mischstil, der sich in einer Vorhalle öffnet. Drei Säulen, auf denen ein Holzbalken aufliegt, sind in ihre rundbogige Öffnung eingestellt. Das Kapitell der mittleren Säule trägt eine Figur von Moses. Im Eingang sitzen zwei lesende Tempeljungfrauen auf dem Boden. Hinter ihnen ist rechts an der Wand ein auf der rechten Seite von der Portalsäule überschnittener Altar mit einem Retabel erkennbar.

Das komplett vergoldete Retabel ist rechteckig und ebenso breit wie die Mensa. In Höhe seiner oberen Abschlußkante ist links eine Velumstange befestigt, die rechte Seite wird von der Portalsäule überschnitten. Eine breite Rahmenleiste mit einer Kehle innen umgibt die Bildtafel, auf der zwei stehende Personen dargestellt sind, links eine Sibylle in rotem Gewand, mit Turban und Schriftband, rechts ein bärtiger Prophet in blauer Kleidung mit einer spitzen, roten Kappe.

Interpretation

Das Retabel im Tempel ist komplett vergoldet und mit Figuren in abwechselnd rotem und blauem Gewand bemalt. Es entspricht somit genau den schematisierten Kreuzigungsretabeln im Bild, die ebenfalls vor vergoldetem Hintergrund Maria und Johannes, manchmal auch weitere Heilige in alternierend roter und blauer Kleidung zu Seiten des Kreuzes zeigen.⁸⁰⁷ Trotz dieser Anleihen bei christlichen Retabeln ist die Altartafel als ein *jüdisches Werk* gekennzeichnet, da sie zum einen quereckig und nicht wie die Kreuzigungsretabel rechteckig mittenerhöht ist und zum anderen nur zwei Personen zeigt, die darüber hinaus durch ihre Kleidung und die Schriftrolle als alttestamentliche Gestalten - Sibylle und Prophet - erkennbar sind.⁸⁰⁸ Somit wird hier ein in seinen Grundelementen christliches, zum Zeitpunkt der Darstellung jedoch veraltetes Retabelschema durch den Umriss sowie durch die Zweifzahl und die dargestellten Personen an die jüdische Umgebung angepaßt.⁸⁰⁹

TB89

Rogier van der *Weyden*, Nachfolger/Werkstatt
Der Tempelgang Marias
Escorial, Salas Capitulares, 330
145×100 cm
Brüssel, um 1460
Farbabb. Conrado Mortereo Simón: El Escorial - Octava maravilla del mundo. Madrid 1967,
Abb.364; Abb. *Friedländer 2* (1967), 83 (Pl.106); *BK Spanien 1* (1980), Fig.129

Die Darstellung vom Tempelgang Marias ist innerhalb eines vergoldeten Architekturrahmens wiedergegeben, in dem unter Baldachinen vier weitere Szenen zu Marias Geburt und ihrem Leben dargestellt sind.

Die Zurückweisung von Joachims Opfer

Die obere dieser Szenen auf der rechten Seite zeigt die Zurückweisung von Joachims Opfer vor dem Altar des jüdischen Tempels, auf dessen Mensa die Gesetzestafeln in Form eines kleinen, steinfarbenen Diptychons mit rundbogigem Abschluß dargestellt sind.⁸⁰⁶

Marias Tempelgang

Die junge Maria steigt in Begleitung eines Engels die fünfzehnstufige Treppe zum Tempel hinauf. Ihre Eltern im Vor-

TB90

Rogier van der *Weyden*, Werkstatt (Vrancke van der Stockt?)
Die Kreuzigung in der Kirche (Cambrai-Retabel)
Madrid, Museo del Prado, 1881
195×172 cm
Brüssel, 1455-59
Abb. *Friedländer 2* (1967), 47 (Pl.66f)

Hinter der Kreuzigung mit Maria und Johannes eröffnet sich der Blick in eine hochgotische Kirche, in der vor den Lettneraltären Priester die Kommunion erteilen. Der Lettner ist zwischen die östlichen Vierungspfeiler der Basilika mit Querschiff und Umgangschor gespannt. Er besteht aus drei kielbogigen Arkaden, von denen die beiden seitlichen in Nischen und die mittlere als Durchgang zum Hochchor geöffnet sind. Auf den arkadenbegrenzenden Säulen sind große Figuren von Kirchenvätern unter Baldachinen aufgestellt, links der hl. Gregor, neben ihm der hl. Hieronymus und die Bischöfe Ambrosius und Augustinus rechts. In beiden Lettnerischen sind auf einer Stufe erhöht Altäre mit Retabeln und bekrönendem Figureschmuck eingestellt. Beide sind nur teilweise sichtbar. Links spendet der Priester das Abendmahl, rechts ist er im Moment der Hostienelevatio dargestellt. Im Hochchor sieht man einen Geistlichen vor einem Lesepult unter einem großen Wandtabernakel. Von dem Hochaltar ist nur das linke Velum und ein Teil des Altarblocks erkennbar.

In der linken Nische steht ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel auf dem Altar, von dessen Inhalt im tief verschatteten Innern nichts erkennbar ist. Auf dem niedrigeren rechten Abschnitt steht eine farbig gefaßte Figur von Johannes dem Täufer. Er ist mit kurzen dunklen Haaren und Bart dargestellt. In seinen Händen hält er ein kleines Lamm. Sein zipfeliges Gewand mit einer tiefen Schüsselfalte reicht ihm nur knapp bis über die Knie. Die Mittenerhöhung und der linke Teil des Retabels sind vom Kreuz Christi im Vordergrund verdeckt.

Auch das rechte Lettnerretabel ist nur im rechten Teil zu sehen. Es ist ebenfalls in der Mitte rechteckig erhöht, aber deutlich höher als das Retabel in der linken Nische. Aus dem Verhältnis von Rahmen und Innerem wird nicht deutlich, ob es sich um ein Gemälde oder ein Schnitzretabel handelt. Auch sein Inhalt ist nicht erkennbar. Auf seiner Mittenerhöhung steht ein Turmretabel mit geöffneten Flügeln. Es hat einen quadratischen Grundriß und die Form eines eingeschossigen Turms mit einem relativ kurzen, krabbenbesetzten Turmhelm. Eineinhalb Flügelkompartimente mit kielbogigem Abschluß flankieren das Gehäuse. Jedes Kompartiment ist durch schmale Leisten dreigeteilt in ein abschließendes kleines Bogenfeld und zwei hochrechteckige Bildfelder, deren Inhalt nicht erkennbar ist. Das Gehäuse birgt eine Standfigur der Muttergottes. Sie trägt vermutlich eine Krone und neigt den Kopf sachte zu dem Kind auf ihrem rechten Arm. Christus blickt hinauf zu seiner Mutter und faßt mit dem linken Händchen an ihren Gewandausschnitt.

Interpretation

Auf beiden Lettneraltären⁸¹⁰ sind in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel aufgestellt, die in unterschiedlicher Weise von Figuren bekrönt werden. Da sie stark verschattet und nur ausschnittsweise im Hintergrund dargestellt sind, läßt sich weder ihre Technik noch ihr Inhalt erkennen. Eine eingehendere Besprechung erübrigt sich daher. Sie entsprechen einer schematisierten Darstellung von Altarretabeln, die sich seit etwa 1450 vornehmlich im Umkreis von Rogier van der Weyden, dem auch das vorliegende Bild entstammt, etablierte.⁸¹¹

Der Figureschmuck auf den Retabeln ist unterschiedlich. Während das linke auf den Seitenabschnitten und vielleicht auch auf dem erhöhten Zentrum mit einzelnen Figuren geschmückt ist, wird das rechte von einem Turmretabel bekrönt.⁸¹² So wird deutlich, daß es hier offensichtlich keine Priorität gab, sondern unterschiedliche Formen der Figurenausstattung parallel verwendet werden konnten.⁸¹³

TB91

Rogier van der *Weyden*, Nachfolger (Vrancken v. d. Stockt?)

Maria mit vier Heiligen

Amsterdam, Mr. & Mrs. H. Wetzlar Sammlung

46×30 cm

Brüssel, um 1460

T.23A; Abb. *Friedländer 2* (1967), 122 (Pl.126)

Im Zentrum eines kleinen, fein skulptierten, polygonalen Sakralraumes steht Maria mit dem Kind im Kreise der hll. Petrus, Johannes Baptist, Cosmas und Damian. Über ihrem Haupt schwebt ein Engel mit der Himmelskrone. Die Muttergottes steht auf einer Altarstufe, die mit einem kostbaren Teppich belegt ist. Auf dem Altar in ihrem Rücken ist nur das Retabel erkennbar. In Höhe von dessen oberen Seitenkanten sind in den dahinterliegenden Wandvorlagen Velumstangen

befestigt. Das einteilige, vermutlich vergoldete Schnitzretabel mit rechteckiger Mittenerhöhung ist nur ausschnittsweise sichtbar. Innerhalb eines feinen, tief gekehlten Rahmens ist sein Inneres durch drei Kielbogenarkaden gegliedert. Sie sind in eine reiche Maßwerkgliederung eingestellt und mit Hängeskämmen unterlegt. Jedes Kompartiment enthält eine vermutlich farbig gefaßte Figur. Im Zentrum ist nur ein kleiner Ausschnitt der Arme und des Kopfes von Christus am Kreuz erkennbar. In den Seitenabschnitten befinden sich links mit abgewendetem Haupt und einem weißen Kopftuch Maria, und rechts Johannes Evangelist, der seinen Blick auf Christus gerichtet hat.

Interpretation

Das Bild zeigt auf den ersten Blick ein scheinbar typisches, altniederländisches Schnitzretabel mit rechteckig erhöhter Mitte.⁸¹⁴ Gegenüber vergleichbaren Retabeln fällt zunächst nur auf, daß es keine Flügel hat, wie es für Darstellungen dieser Zeit aber typisch ist.⁸¹⁵ Ungewöhnlicher ist die Darstellung von nur zwei Figuren seitlich des Kreuzes, während originale Schnitzretabel die komplette Kreuzigungsszene im Zentrum zeigen und in den Seitenkompartimenten weitere Figuren, etwa die Apostel, aufnehmen.⁸¹⁶ Im Vergleich mit weiteren Darstellungen und Originalen des 15. Jahrhunderts wird so deutlich, daß hier ein Werk dargestellt ist, das einerseits an frühe Figurenretabel mit szenischem Zentrum erinnert, andererseits aber bereits auf modernere Schnitzretabel mit nur drei großen Figuren im Corpus verweist.⁸¹⁷ Nach einem entsprechenden Schnitzretabel, das die Kreuzigung einzig mit Maria und Johannes unter separaten Arkaden zeigt, sucht man jedoch unter diesen Originalen wie ihren Darstellungen vergeblich, da diese meist unabhängig voneinander gereihten Heiligenfiguren zeigen, nicht aber szenische Darstellungen, die auf drei Abschnitte verteilt werden.⁸¹⁸ Zugleich fällt die Ähnlichkeit der Schnitzfiguren im Kreuzigungsretabel mit anderen Darstellungen desselben Themas aus dem Umkreis von Rogier auf, besonders mit dem Cambrai-Retabel, bei dem die Kreuzigung in eine Kirche verlegt ist.⁸¹⁹ Der Meister verbindet demnach zwei Typen von Schnitzretabeln, von denen einer den älteren gerade ablöste, mit einer Kreuzigungsdarstellung, wie sie im Umkreis von Rogier van der Weyden gebräuchlich war.⁸²⁰

Die Kreuzigung hat eine konkrete innerbildliche Bedeutung. Das Interesse der Darstellung gilt Christus, der in der Tafel in dreifacher Gestalt erscheint: als Lamm Gottes auf dem Arm von Johannes dem Täufer, als Kind in den Armen Marias und als Gekreuzigter im Schnitzretabel. So wird der Bogen von der alttestamentlichen Verheißung des Erlösers (*Eccle Agnus Dei*) über dessen irdischen Weg vom Säugling bis zum Tod am Kreuz gespannt, beziehungsreich unterstrichen durch die Weisegesten von Johannes auf das Lamm und von Petrus auf das Retabel. Auch die Komposition, durch die das Retabel weitgehend von Maria verdeckt wird, hat vermutlich einen tieferen Sinn: Maria ist durch die Krone bereits als Himmelskönigin ausgezeichnet. Die Erlösung ist demnach bereits erreicht und die Passion überwun-

den. Folgerichtig ist die Kreuzigung daher innerhalb dieser überzeitlichen Darstellung nur noch ausschnittsweise im Hintergrund sichtbar.⁸²¹

TB92

nach Rogier van der *Weyden*

Papst Gregor d.Gr. betet für Kaiser Traian

(Traiant Teppich)

Bern, Historisches Museum

Teppich, 461×1053 cm

Brüssel/Tournai, um 1450

Abb. *Cetto* 1966, 105 (Abb.60); *Friedländer* 2 (1967),

Pl.132 C

Papst Gregor kniet vor einem Altar, der unter einem Baldachin aufgestellt ist. Auf seiner Mensa erhebt sich ein großes Turmretabel, das von einem niedrigen, querrechteckigen Retabel in Breite der Mensa hinterfangen wird; ein ornamentierter Rahmen faßt seine einfarbige Tafel ein. Das Turmretabel davor setzt auf einem profilierten, quadratischen Sockel an. Es ist eingeschossig und wird von einem relativ niedrigen Falthelm bedeckt. Seine je eineinhalb Flügelkompartimente mit spitzbogigem Abschluß sind in jeweils vier Felder eingeteilt, die mit einem vertikalen Rankenmotiv verziert sind. Sie werden durch Leisten getrennt, die mit runden Perlen oder Edelsteinen besetzt sind. Im Innern des Gehäuses befindet sich eine Standfigur des hl. Petrus. Er ist sehr jugendlich und ungewöhnlicherweise bartlos dargestellt, durch den Schlüssel jedoch zweifelsfrei gekennzeichnet.

Interpretation

Das Turmretabel im Teppich wird von einer sehr niedrigen Tafel hinterfangen. Sowohl die verzierten Rahmungen als auch die einfarbige bzw. vegetabile Gestaltung der Binnenflächen zeigen, daß es sich um ein altertümliches Werk handelt, das im Original spätestens um 1400 entstanden wäre.⁸²² Es ist das einzige Turmretabel, das im Bild direkt auf der Mensa eines Kirchenaltars wiedergegeben ist, denn gemeinhin erscheinen diese Retabel stets als Bekrönung eines anderen Retabels.⁸²³ Rogier van der *Weyden*, dessen Brüsseler Gerechtigkeitsbilder im vorliegenden Teppich kopiert sind, stellt selbst in verschiedenen Bildern entsprechende Ensembles dar.⁸²⁴ Somit wäre es ungewöhnlich, sollte das Original von Rogier das Turmretabel wie hier direkt auf der Mensa dargestellt haben.⁸²⁵ Der Zweifel an der korrekten Wiedergabe von Rogiers Bild wird noch durch weitere Widersprüche geschürt. Zunächst fällt auf, daß der hl. Petrus hier bartlos und jugendlich wiedergegeben ist, wie es dem allgemeinen ikonographischen Typus und gerade auch Darstellungen Rogiers zuwiderläuft.⁸²⁶ Außerdem bestehen erhebliche Differenzen zwischen einer Beschreibung des Originals und der Darstellung im Teppich: Im Vergleich mit ihnen wird deutlich, daß der Teppich eine vermutlich stark reduzierte Version überliefert.⁸²⁷ Gegen die getreuliche Wiedergabe im Teppich spricht weiterhin die Zeichnung nach dem Brüsseler Original von einem deutschen Meister A S (1461), in der ein anderer Retabeltyp und Inhalt wiedergegeben ist.⁸²⁸ Aus der Summe dieser Hinweise geht hervor, daß der Teppich gerade in Hinblick auf das Turmretabel kein zuverlässiges Zeugnis über das Ori-

ginal Rogiers ablegt. Bei seiner ungewöhnlichen Aufstellung direkt auf der Altarmensa handelt es sich vermutlich vielmehr um eine durch das Medium bedingte verkürzte und somit irreführende Wiedergabe der Vorlage.

TB93

Rogier van der *Weyden*, Nachfolger

Die Altarsakramente: Meßopfer und Kommunion

Bern, Historisches Museum, Inv.308

gestickter Chormantelschild, ca. 50×78 cm

Südniederländisch, um 1475

T.23B; Farbabb. Leonie von Wilckens: Die textilen Künste - Von der Spätantike bis um 1500.

München 1991, 258 (Fig.292); Abb. *Friedländer* 2 (1967), 71A (Pl.99)

Der Chormantelschild⁸²⁹ zeigt parallel zwei Meßhandlungen, links die Hostienelevatio, rechts die Austeilung der Kommunion. Die Szenen sind einander direkt gegenübergestellt und werden im Zentrum von der Erscheinung der *Pieté de Notre Seigneur* mit Maria, Johannes Evangelist und Engeln überfangen.

Die Hostienelevatio wird vor einem Altar vollzogen, auf dessen Mensa ein Retabel hinter zwei Kerzenleuchtern, einem aufgeschlagenen Missale auf einem Buchständer und dem verhüllten Kelch steht. Das rechteckig erhöhte Schnitzretabel ist ohne Flügel oder eine Predella wiedergegeben. An seinen seitlichen Oberkanten sind Stangen mit blauen Velen befestigt. Der vergoldete Corpus ist ohne weitere Zierat in drei rundbogige Nischen eingeteilt, von denen nur die mittlere und die rechte zu sehen sind. Sie werden von jeweils einer farbig gefaßten Figur eingenommen. Im Zentrum steht die Muttergottes in einem dunkelblauen Mantel mit der Krone der Himmelskönigin. Ihr ist zur Rechten ein Engel zugewendet, der die Leier spielt.

Auf der Altarmensa gegenüber befinden sich gemäß der fortgeschrittenen Meßliturgie nur noch zwei Kerzenleuchter, das geschlossene Missale und das Retabel. Das Retabel, ein in der Mitte rundbogig erhöhtes Tafelbild, verfügt wie sein Gegenüber weder über Flügel noch über eine Predella. Wiederum sind die Velumstangen an seinen seitlichen Oberkanten angebracht. Vor Goldgrund zeigt es das Jüngste Gericht. Christus, den Globus zu Füßen, thront im Zenit auf dem Regenbogen. Er trägt einen Umhang, der seine Brustwunde freilegt. Seine Arme sind im richtenden Gestus erhoben. Zu seinen Füßen kniet auf der linken Seite Maria. Sie trägt einen blauen Mantel und erhebt bittend die Arme. Der rechte Abschnitt des Bildes wird vom Velum überschritten.

Interpretation

Das Schnitzretabel mit drei einzelnen Figuren erinnert an Originale des späten 15. Jahrhunderts.⁸³⁰ Diese zeigen jedoch zumeist voneinander unabhängige Figuren, während die Engel hier auf Maria bezogen sind. Im Vergleich mit weiteren Darstellungen und Originalen ergibt sich daher, daß das Retabel eine Übergangsphase des altniederländischen Schnitzretabel repräsentiert.⁸³¹ In originalen Schnitzretabeln werden adorierende Engel nicht großfigurig und separat, sondern oft zu Füßen einer zentralen Figur von Maria als Himmelskönigin dargestellt.⁸³² Diese zentrale Szene, der in Originalen zahlreiche weitere Szenen beigefügt sind, wird hier auf drei Nischen verteilt, so daß die gleiche Wirkung wie bei den dreinischenigen Figurenretabeln erzielt wird.

Das Tafelbild gegenüber läßt sich ebenfalls mit Originalen vergleichen, wenn auch die isolierte Darstellung des Weltenrichters zwischen Maria und Johannes Evangelist - der auf der verdeckten Seite zu ergänzen ist - bei Tafelbildern ungebräuchlich ist.⁸³³ Dennoch wird im Vergleich mit den großen Tafelbildern des Jüngsten Gerichts - vorrangig mit jenen aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden - deutlich, daß das Retabel im Bild eine reduzierte Darstellung dieser Vorgaben repräsentiert.⁸³⁴ Die rundbogige Mittenerhöhung hingegen ist bei Tafelbildern eher ungebräuchlich.⁸³⁵ In der vorliegenden Stickerei wird sie vermutlich ohne tieferen Grund als Variation zum rechteckig erhöhten Schnitzretabel gegenüber gebraucht. Das Retabel läßt sich somit als vereinfachtes Abbild eines Tafelbildes beschreiben, das um Flügel, Predella und den Figurenreichtum beschnitten wurde. Trotz dieser Verkürzung ist es bemerkenswert, denn es zeigt eine der frühesten Darstellungen eines großformatigen Tafelbildes, das nicht die konventionelle Kreuzigung zwischen Heiligen zum Inhalt hat.⁸³⁶

Beide Retabel auf dem Chormantelschild sind in reduzierter Form an originalen Werken orientiert. Ein Schnitzretabel und ein Tafelbild werden einander an neutralen Orten gegenübergestellt und verweisen so darauf, daß es im späten 15. Jahrhundert keine verbindliche Regel gab, die zwischen der Aufstellung oder der liturgischen Bedeutung eines Schnitzretabels und eines Tafelbildes unterschied.⁸³⁷ Auch die unterschiedlichen Formen der Mittenerhöhung - rechteckig und rundbogig - werden einander gleichrangig und in beliebiger Verteilung präsentiert.⁸³⁸

TB94

Rogier van der *Weyden*, Nachfolger

Die Bischofsweihe des hl. Eligius

Paris, Musée du Louvre, Zeichenkabinett,

Inv.20.654

Zeichnung, 250x385 mm

Brüssel, 3. Viertel d. 15. Jhs.

Abb. *Sonkes* 1969, Pl.53 (D23); *AK Brüssel* 1979,

Kat.30

Die Zeichnung gibt ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel mit drei Szenen wieder. Links ist die Weihe des hl. Eligius zum Bischof dargestellt. Der Heilige sitzt in einer kleinen Kapelle aus Backstein mit dem Rücken zum Altar. Dieser befindet sich auf der linken Seite und ist in schräger Seitenansicht dargestellt. Zwei Bischöfe, begleitet von Diakonen, setzen Eligius die Mitra aufs Haupt. Auf dem Altar erhebt sich hinter einem aufgeschlagenen Buch ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel. Es ist ebenso breit wie die Mensa und wird von zwei Altarsäulen mit bekrönenden Figuren flankiert an denen, etwas oberhalb der seitlichen Oberkanten des Retabels, Velumstangen befestigt sind. Die Binnengliederung und der Inhalt des Retabels sind nur angedeutet. Vermutlich ist es in vier seitliche Rundbogenarkaden eingeteilt. Im Zentrum ist die Kreuzigung dargestellt, von der allein das T-förmige Kreuz Christi erkennbar ist.

Interpretation

Die Zeichnung des Retabels ist so skizzenhaft, daß sich eine eingehendere Besprechung erübrigt. Gemeinsam mit weiteren Darstellungen belegt sie jedoch, daß es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, insbesondere im Umkreis von Rogier van der Weyden, ein festes Schema für die Darstellung eines in der Mitte rechteckig erhöhten Kreuzigungsretabels gab, dessen Technik nicht immer präzisiert wurde.⁸³⁹

RETABEL IN PROFANEM AMBIENTE

Retabel in Hauskapellen (TB95-98)

TB95

Aelbert *Bouts*

Die Verkündigung

München, Alte Pinakothek, WAF 79

115x107 cm

um 1480

T.24A; Abb. *Friedländer* 3 (1968), 44 (Pl.60);

Museumsneg. 67/114

In einen kleinen, tonnengewölbten Kapellenraum tritt Gabriel von links herein. Er naht durch einen rechteckigen Durchgang, hinter dem sich der Blick in den angrenzenden Flur, einen dahinter anschließenden Raum mit einer Bank und einem Fenster bis in freie Landschaft öffnet. In die Rückwand des Raumes ist ein im unteren Bereich mit Holzläden verschließbares, komplett verglastes, rundbogiges Fenster mit einer zweibahnigen, flamboyanten Maßwerkfüllung eingeschnitten. Es wird von zwei skulptierten Relieftondi mit dem Sündenfall links und dem Wunder von Gideon und dem Vließ rechts flankiert. Maria steht auf der rechten Bildseite vor einem Prie-Dieu zu Füßen einer ausschnittsweise wiedergegebenen Wandnische, die in etwa ein Meter Höhe beginnt. Die Nische ist in feiner Profilierung kreuzrippengewölbt und im oberen Bereich von spitzbogigen Fenstern mit Butzenscheiben durchbrochen. Unterhalb der Fenster ist die Wand mit einem grün-goldenen Brokat in Granatapfelmuster bespannt. Hinter einem Buchständer steht auf der Sohlbank ein kleines Altarretabel.

Von dem weitgehend vergoldeten Altarretabel ist etwas mehr als ein Drittel sichtbar. Die einteilige, in der Mitte rechteckig erhöhte Tafel erhebt sich auf einer relativ hohen Predella. Diese wird von einem innen gekehltten Rahmen eingefasst und zeigt einen vermutlich gemalten, vergoldeten Fries aus eingeschriebenen Vierpässen vor rotem Fond. Die Bildtafel darüber setzt mit einem profilierten Sockel an. Ihr vergoldeter Rahmen ist unten mit einem Wasserschlag und an den übrigen Leisten mit einer zweifachen Kehlung ausgeführt. Auf der Bildtafel ist nur links die Darstellung eines stehenden Mannes unter einer genasten Spitzbogenarkade sichtbar. Er ist in natürlichem Inkarnat mit dunklen, langen Haaren und einem Bart dargestellt. Sein gold-braunfarbenedes, stoffreiches Gewand ist in voluminösen und hartkantigen Falten gebrochen. Er neigt den Kopf zum Zentrum und erhebt die Rechte in einem Grußgestus. In der linken Hand hält er eine lange, schlanke Schrifftrolle ohne erkennbaren Text.

Interpretation

Die Tafel⁸⁴⁰ zeigt eine der wenigen Darstellungen einer Wandnische mit einem Altarretabel. Über die Art des Raumes gibt es unterschiedliche Auffassun-

gen, denn er wird entweder für eine Hauskapelle oder für eine Klosterzelle gehalten.⁸⁴¹ Für die Wiedergabe einer Klosterzelle gibt es jedoch keinerlei Anhaltspunkte - weder eine klosterähnliche Architektur außerhalb, noch das weitere Wohnmobiliar, das man in einer Zelle erwarten könnte.⁸⁴² Größere Ähnlichkeit besteht hingegen mit Hauskapellen wie sie etwa in den Stifterdarstellungen aus Ternant überliefert sind.⁸⁴³ Dennoch kann der Raum nicht mit letzter Sicherheit als Hauskapelle identifiziert werden, da die Verkündigung oftmals in Räumen angesiedelt ist, die nicht als wirklichkeitsnahes Abbild, sondern eher als symbolischer Ort aufzufassen sind.⁸⁴⁴

Das Retabel im Bild liefert trotz seiner ausschnitthaften Wiedergabe zahlreiche Informationen. Es ist offensichtlich ein hölzernes, farbig gefaßtes und weitgehend vergoldetes Werk.⁸⁴⁵ Die Darstellungen auf dem Retabel, der Fries auf der Predella sowie die Figur unter der Arkade auf der Tafel sind gemalt und nicht geschnitzt. Dies geht aus ihrer flächigen Wiedergabe hervor, die in deutlichem Gegensatz zu den schattenwerfenden, plastisch hervortretenden Reliefs an der Wand stehen. Vergleichbare, bemalte Predellen sind im Original wie in Darstellungen nur sehr selten, es gibt jedoch in der Malerei des 14. Jahrhunderts vergleichbare Friese unter Kölner Tafelbildern.⁸⁴⁶ Die Darstellung dieser Predella könnte einen Hinweis auf einen im Original verlorenen Typ geben, der sich allerdings in ähnlicher, wenn auch geschnitzter Form unter Brabanter Schnitzretabeln erhalten hat.⁸⁴⁷ Die Bildtafel ist rechteckig erhöht. Diese Umrißform wurde seit etwa 1450 fast standardmäßig bei altniederländischen Schnitzretabeln, in der Tafelmalerei jedoch immer seltener verwendet.⁸⁴⁸ Genausowenig bietet die Tafelmalerei nach 1450 Vergleichsbeispiele von goldgrundigen Retabeln, auf denen Figuren unter Arkaturen dargestellt wären. Eine solche Gestaltung gibt es vornehmlich bei Werken bis 1400, seltener auch noch im frühen 15. Jahrhundert.⁸⁴⁹ Die Faltenbildung des Gewandes der Figur ist jedoch zeitgenössisch, man findet sie auch bei anderen Figuren von Bouts.⁸⁵⁰ Demnach unternimmt er keinen Versuch, ein älteres Werk exakt zu kopieren. Vielmehr ist die Figur, bei der es sich auf Grund der Schriftrolle, der Kleidung und der Haartracht um einen nicht näher bezeichneten Propheten handelt, wie die Wandreliefs auch allgemein dem jüdischen Ambiente angepaßt.⁸⁵¹ Der Prophet ist dem verborgenen Zentrum, in dem bei entsprechenden Originalen eine Christusdarstellung zu erwarten wäre, in einem Grußgestus zugewendet. Die Unsichtbarkeit des Zentrums ist daher möglicherweise beabsichtigt, um darauf hinzuweisen, daß Christus noch nicht geboren ist und sein Kommen in der Verkündigung erst angekündigt wird.⁸⁵²

nach Dirk Bouts

Die Verkündigung (Ehninger-Retabel)

Stuttgart, Staatsgalerie, 1125

146×146 cm

Süddeutsch, um 1476

Friedländer 3 (1968), 78 (Pl.89)

Die Verkündigungsdarstellung erstreckt sich über beide Flügel der Außenansicht eines Retabels. Gabriel im Gewande eines Diakons befindet sich auf der rechten Seite der gefliesten Stube, die mit einer Bank und einem Wandregal ausgestattet ist. In seinem Rücken öffnet sich ein im oberen Bereich verglastes Fenster mit einer steinernen Sitzbank in der tiefen Laibung. In die Rückwand des Raumes ist ein hochrechteckiges Portal mit einem spitzbogigen Tympanon eingeschnitten, in das ein skulptiertes Relief des Sündenfalls aus hellem Stein eingefügt ist. Durch einen kleinen Vorraum blickt man ins Freie, wo ein zinnenbewehrter Arkadengang einen in sauber abgegrenzte, quadratische Beete eingeteilten Garten umgibt. Maria kniet auf der linken Seite vor einer Truhe, die hier als eine Art Prie-Dieu mit einem Kissen für das aufgeschlagene Stundenbuch dient und die unterhalb einer gewölbten Wandnische aufgestellt ist. Diese ist etwa zur Hälfte sichtbar und setzt deutlich oberhalb der Truhe an. Sie ist durch einen profilierten Spitzbogen geöffnet, auf fein skulptierten Wandsäulen kreuzrippengewölbt und durch ein verglastes Rundfenster auf der Stirnseite belichtet. Vor ihrer Seitenwand ist an dem Kapitell des Wandsäulchens eine Stange mit einer Stoffbahn aus Brokat in einem Granatapfelmuster befestigt. Unterhalb des Rundfensters ist ein Retabel eingestellt.

Das einteilige Retabel füllt die Breite der Wandnische. Auf einer niedrigen, seitlich eingezogenen Predella, die mit einem feinen Fuß- und einem Kopfgesims gegliedert ist, erhebt sich ein kleeblattbogiger, im Innern ununterteilter, reliefierter und vergoldeter Corpus. Ein breiter Rahmen, der nach innen gekehrt und mit einem eingelegten Wulst versehen ist, umfaßt eine Darstellung stehender Figuren, von denen nur die mittlere und die rechte zu sehen ist, da die linke vom Bildrand überschritten wird. Im erhöhten Zentrum erkennt man Moses mit den kleinen Flammenhörnern und den Gesetzstafeln in Form eines zierlichen Diptychons. Er trägt ein faltenreiches Gewand, unter dem sich seine Beine abzeichnen. Auf der rechten Seite ist ein Mann wiedergegeben, der vermutlich den Propheten Isaias darstellt. Er trägt eine turbanartige Kopfbedeckung und hält eine Schriftrolle in der Linken. Sein Blick geht zu Moses, während er mit dem rechten Zeigefinger auf Maria weist.

Interpretation

Die Tafel geht auf ein verlorenes Werk Dirk Bouts zurück⁸⁵³, und wird deswegen ungeachtet ihrer süddeutschen Herkunft hier besprochen. Wie in einem ähnlichen Bild von Aelbert Bouts empfängt Maria die frohe Botschaft in einem Raum mit einer Altarnische.⁸⁵⁴ Wiederum gibt es keine eindeutigen Hinweise für den Ort der Handlung. Vermutlich ist er jedoch in Anlehnung an eine Hauskapelle gestaltet.⁸⁵⁵

Das Material, aus dem das Retabel angefertigt sein soll, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, da es jedoch vergoldet ist, handelt es sich vermutlich um ein Schnitzretabel und nicht um ein skulptiertes Werk. Im Original haben sich ähnliche kleeblattbogige Retabel mit Figuren nur selten erhalten, sie werden jedoch auch häufiger in weiteren Bildern, zumeist in Tempelszenen, dargestellt.⁸⁵⁶ Die betont

schlichte Ausarbeitung des Reliefs und die alttestamentlichen Figuren dienen dazu, dem Retabel einen *jüdischen Charakter* zu verleihen.⁸⁵⁷ Moses wird in Begleitung eines Propheten gezeigt, so wie in typologischer Entsprechung das ähnliche Retabel auf dem Altar im Bild der Gregorsmesse vom Meister der Katharinenlegende den Salvator Mundi, flankiert von den beiden Apostelfürsten wiedergibt. Bei dem Propheten handelt es sich vermutlich um Isaias, der öfter mit einer turbanähnlichen Kopfbedeckung und dem Weisegestus auf Maria dargestellt wird.⁸⁵⁸ Der Meister bedient sich bei der Figurendarstellung der gleichen Gestaltungselemente, die sich auch bei Außenflügelgrisailen mit Skulpturenimitationen von Dirk Bouts finden.⁸⁵⁹ Im Unterschied zu diesen wirken die beiden Figuren hier jedoch belebt. Durch Blicke und Gesten nehmen sie untereinander und zur realen Welt den Kontakt auf. Moses blickt auf den Betrachter und weist auf die Gesetzestafeln, während Isaias zu Moses schaut und auf Maria als die Erwählte deutet. Über seine Funktion als Ausstattungsstück hinaus wird das Retabel so in den Kontext der dargestellten Szene einbezogen.

TB97A

Brüssel?, zw. 1444-1450

Philippe de Ternant im Gebet

Ternant (Dep. Nièvre), Kirche Notre-Dame

98x39 cm

T.24B; Abb. *Didier* 1967, 262; *Jacobs* 1987, Abb.8c; dies. 1989, 220 (Fig.8); A.C.L. Brüssel 119303 A.

Philippe de Ternant, begleitet von seinem Schutzheiligen, dem hl. Johannes Baptist, kniet vor dem Altar seiner Hauskapelle, an die sich links weitere Räumlichkeiten anschließen. Auf der Altarmensa erhebt sich ein vermutlich vergoldetes Schnitzretabel, das in der Mitte rechteckig erhöht und ebenso breit ist wie der Altarblock. Ein breiter, innen in feinen Kehlen zweifach zurückgestufter Rahmen umgibt eine vermutlich fünfteilige Arkatur, von der die äußere rechte überschritten ist. Im erhöhten Zentrum ist die Kreuzigung mit Maria, Johannes Evangelist und vier Engeln, die das Blut auffangen, dargestellt. Unter den Rundbogenarkaden in den Seiten sind drei weitere Personen zu sehen, links innen vielleicht Maria Magdalena, links außen mit der Keule vielleicht der hl. Judas Thaddäus oder Jacobus Minor.

Auf der Mittenerhöhung des Retabels erhebt sich ein geöffnetes Turmretabel, dessen quadratischer Sockel überzustehen scheint. Sein von Fialen begleiteter Turmhelm ist eingeschossig. Die geöffneten Flügelkompartimente - auf jeder Seite eineinhalb - sind jeweils in vier - insgesamt 16 - Szenen, zum Marienleben unterteilt, von denen u.a. die Verkündigung, die Heimsuchung, die Epiphanie und die Darbringung im Tempel erkennbar sind. Im Innern des Gehäuses steht eine Figur der Muttergottes.

Interpretation

Die Stifterdarstellung zeigt eine der wenigen eindeutigen Ansichten einer Hauskapelle, die sich an private Gemächer anschließt.⁸⁶⁰ Ihr Altar ist mit einem rechteckig erhöhten, flügellosen Retabel und einem bekrönenden Turmretabel ausgestattet, so wie es andere zeitgenössische Darstellungen auch von Kirchenaltären überliefern.⁸⁶¹ Das Schnitzretabel zeigt im erhöhten Zentrum die Kreuzigung, flankiert

von einzelnen Figuren und erinnert daher sowohl in der Form als auch im Inhalt an zeitgenössische Schnitzretabel. Andererseits unterscheidet es sich von diesen durch das Fehlen einer Baldachinzone.⁸⁶² Seine Binnengliederung durch Arkaden kennzeichnet es statt dessen eher als ein älteres Werk.⁸⁶³

Das Turmretabel auf der Spitze ist fein ausgearbeitet und zeigt andeutungsweise einen sechzehnteiligen Zyklus aus dem Leben Marias. Es entspricht mit dieser Gestaltung sowohl Originalen als auch Turmretabeln in anderen Darstellungen.⁸⁶⁴ Als einziges zeigt dieses Bild jedoch die Aufstellung eines Turmretabel in privatem Ambiente, das hier jedoch genauso als Bekrönung eines weiteren Retabels eingesetzt wird wie bei Darstellungen von Turmretabeln in Kirchen auch.

TB97B

Brüssel?, zw. 1444-1450

Isabeau de Roye im Gebet

Ternant (Dep. Nièvre), Kirche Notre-Dame

98x39 cm

T.25B; Abb. *Campbell* 1979, 16 (Fig.9); *Jacobs* 1989, 220 (Fig.8); A.C.L. Brüssel 119304 A

Isabeau de Roye, begleitet von der hl. Katharina, kniet in einer Hauskapelle, an die sich hinten rechts ein weiterer Raum mit einem Kamin anschließt. Sie betet an einem Prie-Dieu, das vor einer Altarnische aufgestellt ist. Die Nische ist flachgedeckt und wird durch drei seitliche Schlitzfenster sowie ein zentrales, mit Glasgemälden gefülltes, dreibahniges Maßwerkfenster mit bekrönendem Dreipaß beleuchtet. Auf der Altarmensa befindet sich ein ebenso breites, predellen- und flügelloses Schnitzretabel mit rechteckiger Mittenerhöhung. Ein breiter, innen schräg eingetiefter Rahmen umfaßt die fünfteilige Binnengliederung durch Rundbogenarkaden. Die Darstellung im Zentrum ist nur undeutlich zu erkennen, vermutlich handelt es sich jedoch um Moses, der mit den Gesetzestafeln vom Berge Sinai herabsteigt. Engel umschweben sein lockiges Haupt, und zu seinen Füßen kauern zwei Personen, vielleicht zwei Israeliten, die vom göttlichen Licht geblendet werden. Die angrenzenden Rundbogenarkaden zeigen innen je eine betende Person, die dem Zentrum zugewendet ist. Rechts scheint es sich um einen Geistlichen in einem Chormantel zu handeln, der in den Händen ein kostbares Gefäß hält, links um eine Figur, die an einem Prie-Dieu kniet. Die Arkade links außen wird vom Bildrand überschritten und jene rechts ist weitgehend von der Haube Isabeaus verdeckt.

Interpretation

Die Darstellung der betenden Isabeau de Roye mit der hl. Katharina bildet das Pendant zur gegenüberliegenden Darstellung ihres Gatten, Philippe de Ternant.⁸⁶⁵ Wie er kniet sie in Begleitung ihrer Schutzheiligen in einer Hauskapelle mit einer Altarnische.⁸⁶⁶ Auch der Typ des geschnitzten, in der Mitte rechteckig erhöhten Altarretabels gleicht jenem im Bild ihres Mannes, ihm fehlt jedoch die Bekrönung durch ein Turmretabel, und es zeigt bei gleicher Gliederung einen anderen Inhalt.⁸⁶⁷ Dieser ist überaus ungewöhnlich, denn zum einen werden hier vermutlich Stifter als Bild im Bild dargestellt, wie es nur selten überliefert ist.⁸⁶⁸ Da die Personen jedoch ganz undeutlich wiedergegeben und daher nicht identifizierbar sind, muß darin keine konkrete

Anspielung auf ein Original enthalten sein. Noch ungewöhnlicher erscheint die Darstellung der alttestamentlichen Mosesszene⁸⁶⁹, denn sie beherrscht hier das Zentrum eines christlichen Retabels. Weder im Original noch in Darstellungen der Zeit läßt sich Entsprechendes nachweisen.⁸⁷⁰ Vermutlich handelt es sich bei ihrer Wiedergabe daher einfach um einen Irrtum des Malers, der im Zentrum des Retabels eigentlich die Szene von Marias Himmelfahrt hätte darstellen sollen.⁸⁷¹ Hierfür spricht die in der ohnehin selten dargestellten Szene ungewöhnliche Ikonographie der Engel, die Moses umschweben und offenbar eine Krone über sein Haupt halten, so wie es gemeinhin Maria bei der Himmelfahrt gebührt. Die beiden geblendeten Personen wären in diesem Falle Apostel, die das Wunder bekanntlich verfolgten. Auch die fragmentarische Inschrift auf der Altardecke, die der im gegenüberliegenden Bild mit Philippe de Ternant entspricht - vermutlich *(I)ESUS MAR(LA)* - verweist auf einen Marienaltar.

TB98

Goswin van der *Weyden*

Die Verkündigung

Burgos, Kathedrale

Antwerpen, Anfang d. 16. Jhs.

T.25A; Abb. *Friedländer II* (1974), Pl.29A

Maria betet in einer kleinen Hauskapelle, die durch eine Tür mit angrenzenden Räumen verbunden ist und im Zentrum der Rückwand durch ein zweibahniges Maßwerkfenster mit drei bekrönenden Okuli geöffnet ist. Sie kniet vor einer altarähnlichen Anlage an einem Prie-Dieu auf der rechten Seite. Gabriel kommt von links herbeigeschwebt. Ein rechteckiger Stollenschrank mit einem zweitürigen Schrankkorpus, der mit einer Decke belegt ist, dient als Altar. Er ist von vier Altarsäulen umgeben, von denen nur die beiden links vom Altar zu sehen sind. Sie haben dunkelfarbige Schäfte mit vermutlich vergoldeten Wirteln und Kapitellen, auf denen sich Standfiguren befinden. Unterhalb der Kapitelle ist die Velumstange eingespannt. Auf der rückwärtigen Oberkante der Deckplatte erhebt sich ein geschlossenes Flügelretabel. Es setzt ohne eine Predella an und hat einen geschweiften Umriß. Sein profiliertes, vermutlich vergoldetes Rahmen wird von einem Krabbenkamm bekrönt. Von den Flügeln ist nur der linke sichtbar, der in einer Art Halbgrisaille bemalt ist. Er zeigt eine weibliche, modisch gekleidete Standfigur vor dunklem Hintergrund.

Interpretation

Das Bild von Goswin van der Weyden zeigt einen kleinen Raum mit einer Altaranlage, die von Säulen eingefasst ist. Durch diese kirchenartige Gestaltung, zu der auch das große Maßwerkfenster in der Rückwand beiträgt, einerseits und durch das Fehlen jeglichen Mobiliars andererseits wird deutlich, daß es sich hier um einen reinen Sakralraum und nicht um eine Wohnstube handelt. Zugleich weist die Tür mit dem Durchgang in angrenzende Räume darauf hin, daß es sich um einen Raum innerhalb eines Hauses handeln muß, das heißt folglich um eine Hauskapelle. Darstellung von Hauskapellen sind in der altniederländischen Malerei sehr selten.⁸⁷² Beispiellos ist in diesem Bild die Wiedergabe von Altarsäulen an einer privaten Anlage.⁸⁷³ Auch die Darstellung

eines Stollenschrankes an Stelle eines Altarblockes oder einer Nische ist ohne Vergleichsmöglichkeit. Ein Stollenschrank kann demnach - zumindest in der Vorstellung eines Künstlers - im Privatbereich nicht nur Altarfunktion übernehmen, sondern auch in allen Einzelheiten wie in der Kirche mit Velen, Säulen und einem Retabel ausgestattet sein.⁸⁷⁴

Das geschweifte Retabel entspricht Antwerpener Werken aus der Schaffenszeit von Goswin van der Weyden.⁸⁷⁵ Die Figur auf der Außenansicht des linken Flügels läßt sich nicht sicher identifizieren, möglicherweise handelt es sich, dem jüdischen Charakter des Retabels entsprechend, um eine Sibylle.⁸⁷⁶

Retabel in Stuben und Sälen (TB99-131)

TB99

Antwerpen, um 1500

Die Verkündigung

Zülpich, Pfarrkirche St. Peter

Abb. Heinz Firmenich: Stadt Zülpich. Köln 1976

(= Rhein. Kunststätten 192), Abb.8; *Borchgrave*

d'Altena 1957/58, 158 (Fig.153); Marburger Index

MF 332 (Zülpich 2) Rhein. Bildarchiv 47 282

An der Rückwand der Stube steht ein rechteckiger Stollenschrank. Sein Schrankkörper ist von einer Decke verhüllt. Auf seiner Deckplatte ist ein geschlossenes Flügelretabel mit kleeblattbogigem Umriß aufgestellt. Es setzt auf einer Predella an und wird von einer dunklen Leiste eingerahmt. Die Außenseiten der Flügel sind einfarbig hell gefaßt.

Interpretation

Die Anlage aus Stollenschrank und Retabel ist auf das Notwendige beschränkt.⁸⁷⁷ Das Flügelretabel entspricht in seinem Umriß⁸⁷⁸ und der Wiedergabe einer Predella⁸⁷⁹ dem zeitgenössischen Standard. Es hat keinen Inhalt und ist daher als reines Ausstattungstück anzusehen.⁸⁸⁰

TB100

Antwerpen, frühes 16. Jh.

Die Verkündigung

Valö, Kirche (Uppland)

Abb. *Andersson 1980*, 207 (Fig.132); A.C.L. Brüssel

M 101827

Gabriel fliegt von links zu Maria, die in der rechten vorderen Bildecke vor einem Prie-Dieu kniet. Das Interieur mit gefliestem Boden und einer tonnengewölbten Holzbalkendecke wird von einer mächtigen Bettstatt beherrscht, die sich an der rechten Wand hinter Maria befindet. In die linke Wand ist ein verglastes Rundfenster eingeschnitten. Vor der Rückwand steht neben dem Bett ein Stuhl und links davon ein rechteckiger Stollenschrank mit Vorderstollen und einer Decke, der weitgehend von Gabriel verdeckt wird. Auf seiner rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein rundbogiges Retabel, das von einem kleinen Kamm mit einer zentralen Kreuzblume bekrönt wird. Es wird von einer schmalen Rahmenleiste eingefasst und durch einen vertikalen Strich oder Stab in der Mitte zweigeteilt.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist klein und ungenau wiedergegeben. Seine Zweiteilung kann ein geschlossenes

Flügelretabel andeuten, wie es auch in einer sehr ähnlichen und zeitgleichen Antwerpener Verkündigungsdarstellung zu sehen ist.⁸⁸¹ Andererseits kann es sich aber auch um eine einteilige Tafel handeln, die zweigeteilt ist und so auf die Gesetzestafeln verweist, die stets als Diptychon wiedergegeben werden und die Zeit sub lege charakterisieren. In jedem Falle handelt es sich um ein für die Hauptszene wenig bedeutendes Accessoire, das darum vermutlich umso deutlicher tatsächliche Wohnverhältnisse widerspiegelt.⁸⁸²

TB101

Antwerpener Meister von 1518

Die Verkündigung

Privatbesitz (ehem. als Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle)

111×138 cm

Antwerpen, 1. Drittel d. 16. Jhs.

T.26A; Abb. *AK Hamburg 1983*, 255 (Kat.130);

Jochen Sander: Hugo van der Goes - Stilentwicklung und Chronologie. Mainz 1992 (= Berliner Schriften zur Kunst 3), 271 (Abb.110);

Museumsneg. 22294

Das Bild eröffnet den Blick in eine dreiteilige, geflieste Wohnung. Im vorderen Bereich befindet sich auf der rechten Seite ein Marmorblock, dessen Front mit vier Platten gegliedert ist, die fein mit Grottesken und Ranken skulptiert sind. Anscheinend handelt es sich um einen Altar, oberhalb dessen rückwärtiger Oberkante eine reich ornamentierte Stoffbahn aufgespannt ist. Vor ihm sitzt Maria im Gebet auf dem Boden. In ihrem Schoß liegt ein aufgeschlagenes Stundenbuch, dessen ganzseitige Miniatur vermutlich König David mit der Leier in freier Natur zeigt. Gabriel, gekleidet als Diakon und begleitet von Putti, tritt von links zu ihr. Im Mittelgrund des Bildes führt eine Stufe zu zwei weiteren Raumkompartimenten. Im rechten ist einzig ein großes Bett sichtbar. Im linken steht vor der Rückwand eine Bank mit Faltwerkfüllung. Das Kreuzstockfenster darüber ist mit Klappläden versehen und im oberen Bereich verglast. Rechts davon steht ein Erkerschrank mit einem Retabel.

Die Vorderstollen des Erkerschranks sind zu Abhänglingen verkürzt, und der Schrankkörper setzt auf einer rückwärtigen Platte an. Er ist durch Gesimse dreigeteilt. Über einer Zarge aus Rankenwerk befindet sich ein schmales Geschoß mit einer zentralen, leicht hervorgezogenen Schublade. Ihm folgt das hohe Schrankteil, dessen Felder mit Ranken und Grottesken bemalt oder beschnitzt sind.

Auf der Deckplatte ist ein geöffnetes, rundbogiges Flügelretabel aufgestellt, dessen Mittelteil deutlich schmaler ist als diese. Seine seitlich nach oben auskragende Predella ist nur im oberen Abschnitt sichtbar. Es wird von einem dreifach zurückgestuften, vermutlich vergoldeten Rahmen mit unterem Wasserschlag eingefasst. Da der rechte Flügel von der Zwischenwand überschritten wird, sind nur der linke Flügel und die Mitteltafel sichtbar. Sie zeigen eine übergreifende Szene vor einer lichten Landschaft mit tiefem Horizont. Im Zentrum ist Gideon dargestellt. Mit dem Rücken zum Betrachter kniet er in seiner Rüstung vor dem Vlies und hat die Arme in Andacht gen Himmel erhoben. Im Hintergrund der Mitteltafel rechts und auf dem linken Flügel warten seine berittenen Soldaten, deren Lanzen eine dichte Reihe vertikaler Stäbe bilden.

Interpretation

Die Verkündigung zeigt eines der wenigen Beispiele für einen Altarblock in einer Wohnstube, vor dem

Maria ihre Andacht verrichtet.⁸⁸³ Zur Vertiefung dient ihr das Stundenbuch, nicht jedoch das Retabel auf dem Erkerschrank in ihrem Rücken.⁸⁸⁴ Der Erkerschrank ist ein zeitgenössisches Möbel feiner Bearbeitung. Der Typ mit fester Rückplatte und zu Abhänglingen verkürzten Vorderstollen ist auch in anderen Darstellungen und bei Originalen überliefert.⁸⁸⁵

Das Retabel entspricht durch den Umriß, die Rahmung, die Art der Landschaftsgestaltung und durch die flügelübergreifende Szenerie einem Werk, das in dieser Form im frühen 16. Jahrhundert in Antwerpen hätte hergestellt werden können.⁸⁸⁶ Sein Inhalt hingegen ist der Hauptszene angepaßt, denn das alttestamentliche Wunder von Gideon mit dem Vlies wird zu dieser Zeit nicht eigenständig dargestellt. Im Kontext des Bildes erfüllt es zum einen die Anforderungen an ein *jüdisches Retabel*⁸⁸⁷ und symbolisiert zum anderen das Wunder der jungfräulichen Empfängnis.⁸⁸⁸ Die Komposition der Gideonsszene ist auf den verfügbaren Retabelausschnitt konzentriert, so daß die Innenansicht des rechten Flügels zum Verständnis des Inhaltes überflüssig ist.⁸⁸⁹

TB102

Jan de Beer

Der hl. Lukas malt die Madonna

Mailand, Brera, 672

Leinwand, 84×144 cm

vermutl. 1505-10

Abb. *Friedländer II (1974)*, II (Pl.11)

Vor der Rückwand des reichen Interieurs, in dessen Vordergrund der hl. Lukas die Muttergottes auf einer kleinen, rundbogigen Bildtafel portraitiert, steht im Zentrum ein Stollenschrank mit einem Baldachin. Er wird teilweise vom Kopf des hl. Lukas verdeckt und ist relativ klein wiedergegeben. Der rechteckige Schrankkörper ruht auf vier Stollen. Er ist zweitürig, weitere Details seiner Gestaltung lassen sich nicht erkennen. Auf der rückwärtigen Oberkante setzt ein hoher Baldachin mit einem reich beschnitzten Abschlußfries und einer bekrönenden Schnitzfigur auf dem Zentrum an. Die Deckplatte ist mit einer weißen Decke belegt, auf der links am Rand, gegen den Baldachin gelehnt, ein kleines Bildchen steht. Es hat einen rundbogigen Umriß und wird von einem dunklen Rahmen eingefasst. Sein gemalter Inhalt ist nicht erkennbar, er scheint jedoch vor einer Landschaft wiedergegeben zu sein.

Interpretation

Das Tuchbild befindet sich in einem schlechten Erhaltungszustand.⁸⁹⁰ Da der Stollenschrank mit dem Retabel darüber hinaus nur klein im Hintergrund steht, ist eine eingehendere Besprechung nicht möglich. In einer verhältnismäßig seltenen Variante ist er hier mit einem Holzbaldachin und einem Bild zugleich ausgestattet.⁸⁹¹ Die Anlage erhält somit einerseits - auch durch die bekrönende Figur auf dem Zentrum des Baldachins - einen feierlichen Charakter, andererseits ist das Bild so klein und asymmetrisch aufgestellt, daß es sich kaum als ein Retabel auf einer altarähnlichen Anlage erkennen läßt.⁸⁹²

TB103

Jean Bellegambe

Portrait der Jeanne de Boubais

Pittsburgh/Pa, Frick Art Museum, 1970.36

40,3×25,1 cm

nach 1507

Abb. *Friedländer 12 (1975)*, 123 (Pl. 61)

Im Vordergrund der rundbogigen Tafel betet Jeanne de Boubais, ausgezeichnet durch ihren Äbtissinnenstab, vor einem Altar, auf dessen Mensa ein Tabernakel in Form eines prächtigen Deckelpokals steht. An seiner Spitze ist ein feiner Schleier befestigt, und er wird von einem spitzen, zeltförmig zurückgeschlagenen Stoffbaldachin überfangen. Sie befindet sich in einem gefliesten Oratorium, das mit einem *Mille-Fleurs*-Wandbehang und einer Sitzbank mit feinen Faltwerkfüllungen ausgestattet ist. In der rechten oberen Bildecke öffnet sich ein Durchblick zu einem angrenzenden Raum, in dem sich zwei Nonnen aufhalten. Er ist ausgestattet mit einer Sitzbank in der Laibung des großen Kreuzstockfensters links, einem längsgestellten Bett rechts, einer Uhr über einem Stuhl in der hinteren linken Raumecke und rechts davon, neben dem Kopfende des Bettes, mit einem Stollenschrank, auf dem ein Retabel steht. Der rechteckige Stollenschrank ist ebenso wie das Bett überproportional groß dargestellt. Allein seine Vorderstollen überragen die Nonne. Die Vorderansicht seines Schrankkörpers ist über einer Zarge aus Rankenwerk durch zwei Türen gegliedert. Er ist mit einer Decke belegt, die seitlich weit herabhängt. Auf ihr stehen zwei Kerzenleuchter symmetrisch plaziert vor einem Retabel. Das Retabel ist ebenso breit wie der Stollenschrank und mit einem vorkragenden Baldachin versehen, der mit einem breiten Maßwerkfries abschließt. Der Baldachin des Bettes mit dem linken vorderen Vorhangknoten verdeckt große Teile des Retabels. Man erkennt jedoch rechts eine kniende, nach links gewendete Gestalt, die eine Rüstung und einen Helm trägt.

Interpretation

Das Bild zeigt einen Stollenschrank mit einem Retabel in der Zelle eines Klosters.⁸⁹³ Zugleich zeigt es deutlich, daß die Äbtissin ihre Andacht nicht vor dem Retabel auf dem Stollenschrank verrichtet, sondern vor einem Altar in einem angrenzenden Oratorium.⁸⁹⁴ Auch die überproportionierte Höhe des Stollenschrankes zeigt, daß Jean Bellegambe kein Interesse hatte, die Anlage als einen Ort des Gebetes zu kennzeichnen. Ungeachtet der kleinen Darstellung im Hintergrund sind das Retabel und sein Inhalt jedoch erkennbar.⁸⁹⁵ Es handelt sich um einen seltenen Retabeltyp mit vorkragendem Holzbaldachin.⁸⁹⁶ Die Frage, ob die kniende Person gemalt oder reliefiert ist, kann ebensowenig beantwortet werden wie die nach ihrer Identität. Grundsätzlich erinnert eine kniende Person in Rüstung an Gideon mit dem Vlies, dagegen spricht jedoch, daß diese alttestamentliche Szene meist symbolisch für die Jungfräulichkeit Marias und daher in Verbindung mit Szenen aus dem Marienleben, meist der Verkündigung, dargestellt wird, nicht aber als einzige Szene von einem Retabel in einem zeitgenössischem Ambiente.⁸⁹⁷ Einen grundsätzlich anderen Ansatz böte die Identifizierung der gewappneten Person mit Jeanne d'Arc, der Namensschwester der portraitierten Äbtissin, die vielleicht auch deren Namenspatronin war.⁸⁹⁸ Hierfür spricht, daß Jeanne d'Arc bereits zuvor, im späten 15. Jahrhundert, ein Denk-

mal an der Brücke von Orleans errichtet worden war, das sie wie auf dem Retabel im Bild kniend und in Rüstung vor dem Kreuz betend zeigt.⁸⁹⁹ Zur Bestätigung dieser Hypothese bedürfte es jedoch genauerer Informationen über die Äbtissin und ihre Haltung gegenüber der umstrittenen französischen Nationalheiligen.⁹⁰⁰

TB104

Lancelot *Blondeel*, Umkreis

Die Ermordung der hl. Godeleva von Gistel

Brügge, Abtei Sint-Godelieve

Leinwand, 109,5×86,5 cm

Brügge, 1542

T.26B; Abb. *AK Gistel 1970*, Kat.20; A.C.L.

Brüssel 136745 B

Die hl. Godeleva wird in ihrer Stube von zwei Knechten erwürgt. Hinter ihr ist rechts eine mächtige Bettstatt sichtbar, deren Baldachin Godelevas Namen trägt. Links davon steht vor der Rückwand ein reich beschnittener, rechteckiger Stollenschrank, der mit einer weißen Decke belegt ist. Er trägt ein kleines, geöffnetes Flügelretabel mit rundbogigem Abschluß. Es wird von einem unprofilierten, vermutlich vergoldeten Rahmen eingefasst, der auf der Mitteltafel von einem Krabbenkamm und einer zentralen Kreuzblume bekrönt wird. Die Bildtafeln zeigen in der Innenansicht einen einheitlichen Landschaftshintergrund. Auf den Flügeln ist jeweils eine stehende Person zu erkennen, während im Zentrum vermutlich die Geburt Christi dargestellt ist. Das Christkind, eingefasst in eine leuchtende Gloriole, liegt nackt auf dem Boden in der Bildmitte und wird halbkreisförmig von Personen umringt, die betend niederknien.

Interpretation

Das Bild zeigt die zeitgenössische Anlage eines Stollenschrankes mit einem Retabel, wie sie auch in anderen Darstellungen zu sehen ist.⁹⁰¹ Auch das Retabel entspricht in der Ausstattung mit dem bekrönenden Krabbenkamm⁹⁰² und in der Gliederung der Innenansicht mit je einer Person auf den Flügeln und fortgesetzter Landschaft dem Standard der Zeit.⁹⁰³ Die Geburt Christi wird jedoch in keiner anderen der vorliegenden Darstellungen wiedergegeben, obwohl das Thema in der zeitgenössischen Tafelmalerei weitverbreitet war.⁹⁰⁴ Hier erscheint es ohne einen tiefergehenden Bezug zur Hauptszene allgemein als Hinweis auf die Frömmigkeit der hl. Godeleva.

TB105

Bartholomäus *Bruyn* d. J.

Die Verkündigung

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 3316

112×91 cm

Köln, 1525-30

Abb. *BK Köln 1990*, 46

Maria kniet auf einem kostbaren Teppich rechts im Bildvordergrund an einem Prie-Dieu. Sie trägt ein Gewand mit eingestickten Ähren und wendet sich zu Gabriel, der in der reichen Gewandung eines Diakons von links herbeigeflogen kommt. Über seinem Haupt ist in der Rückwand des gefliesten Interieurs ein zweiflügeliges, im unteren Teil vergittertes Fenster eingeschnitten, hinter dem Gottvater in den Wolken sichtbar ist. Von ihm gehen Lichtstrahlen aus, auf denen sich

der Logosknabe mit dem Kreuz Maria nähert. Dicht vor ihm schwebt die Taube des Heiligen Geistes in einer strahlenden Gloriole. Der Raum wird von dem mächtigen, längsgestellten Bett hinter Maria beherrscht. Links von dessen Kopfende steht vor der Rückwand ein Stollenschrank mit einem Retabel. Der Schrankkorpus des rechteckigen Stollenschrankes mit Vorderstollen ist über einer Zarge aus Ranken und einem schmaleren, unteren Geschoß in zwei Türen gegliedert. Wie die Füllungen des unteren Geschosses auch, sind sie mit Maßwerk beschnitzt. Auf der Deckplatte befindet sich ein rundbogiges Retabel. Da der vordere linke Vorhangknoten des Bettbaldachins genau davor hängt, kann man von der Tafel nur den äußeren Rand der Predella und Abschnitte des reich profilierten Rahmens sehen, der wie diese vergoldet ist.

Interpretation

Da das rundbogige Retabel auf dem Stollenschrank fast vollständig verdeckt ist, kann es nicht näher besprochen werden. Gerade die fragmentarische Wiedergabe zeigt jedoch deutlich, wie selbstverständlich entsprechende Anlagen offensichtlich auch in Kölner Wohnräumen der Zeit waren. Im vorliegenden Interieur gehört sie zur Ausstattung, ohne eine konkrete Bedeutung für den Bildinhalt zu haben.⁹⁰⁵

Pieter Coecke van Aelst

Die Verkündigung

Princeton, University, Y1956-57

88×23 cm

Antwerpen, 1525/26

T.27A; Abb. *Marlier 1966*, 125 (Fig.49);

Museumsneg. Y1956-57

Der Raum, in dem Gabriel die Frohe Botschaft verkündet, enthält neben profanen auch sakrale Elemente. Seine linke Seitenwand ist durch hohe Rundbogenarkaden und ein Rundfenster geöffnet. Vor der Rückwand stehen ein Stuhl und rechts davon ein Stollenschrank. Er wird von einem Stoffbaldachin mit Troddeln überfangen, der an der Rückwand hochgespannt ist. Der Stollenschrank hat einen rechteckigen Grundriß und ist mit reichen Beschlägen und einem Abhängling versehen. Auf der Mittelleiste des Schrankkörpers wird ein stehendes, männliches Schnitzfigürchen von dicken, gewirbelten Säulen gerahmt. Die Schranktüren sind mit Renaissancerankenwerk beschnitzt. Obenauf liegt eine mit Troddeln verzierte Decke, die den Schrankkörper im oberen Drittel verdeckt.

Auf der Deckplatte erhebt sich ein offenes Turmretabel mit einem relativ hohen, quereckigen Sockel, der mit einem schmalen unteren Kästchenfries und einem Schlüsselochornament verziert ist. Sein Turmhelm ist aus üppigem Rankenwerk gebildet. Jeweils zwei Flügelkompartimente, ein niedrigeres rundbogiges und ein höheres in Form eines halben Kielbogens flankieren das Gehäuse. Ihre Innenseiten sind mit Standfiguren bemalt. Die linke Seite ist von Gabriels Spruchband weitgehend verdeckt, rechts erkennt man schemenhaft die Gestalt eines Mannes mit weißer Halskrause und Hut innen und vermutlich einer Frau außen. Im Zentrum befindet sich eine Standfigur von Moses mit den Gesetzestafeln.

Interpretation

Das Bild gehört zu einer ganzen Gruppe fast identischer Verkündigungsbilder von Pieter Coecke und seinem Schwiegervater Jan van Dornicke, die zu meist denselben Retabeltyp enthalten.⁹⁰⁶ Es handelt sich dabei um die einzigen Darstellungen, in denen

ein Turmretabel eine alttestamentlichen Figur - Moses als Vertreter des alten Bundes - birgt. Zugleich ist auch nur hier ein Turmretabel in einem eher privaten Ambiente dargestellt.⁹⁰⁷ Dieser Aufstellungsort erklärt auch, warum das Turmretabel nicht wie üblich ein weiteres Altarretabel bekrönt, sondern unmittelbar auf der Deckplatte des Stollenschrankes aufgestellt ist.⁹⁰⁸ Es ist mit zeitgenössischem Rankenornament dekoriert, behält dabei aber die herkömmliche Grundform bei. Fraglich ist, ob die Flügel das Gehäuse tatsächlich verschließen könnten. Trotz dieser ungewöhnlichen und teilweise unkorrekten Wiedergabe handelt es sich bei ihr vermutlich dennoch nicht nur um die sinnentleerte und verfremdete Fortsetzung einer älteren Tradition. Gegen diese Vermutung spricht zum einen das Fehlen einer entsprechenden Darstellungskonvention für Verkündigungsszenen und zum anderen die Existenz eines zeitgenössischen Originals vergleichbarer Form.⁹⁰⁹ Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Turmretabel im Bild und dem Original bestehen in der Form und vornehmlich in den ununterteilten Flügelkompartimenten, die mit großen Figuren bemalt sind.⁹¹⁰ Mangels weiterer Belege bleibt aber dennoch offen, ob Turmretabel im 16. Jahrhundert tatsächlich auch an privaten Aufstellungsorten verbreiteter waren.

TB106

TB107

Pieter Coecke van Aelst

Die Verkündigung

Zürich, Sammlung Mirko Robin Ros

106×30 cm

Antwerpen, 1526/28

Abb. *Marlier 1966*, 134 (Fig.59)

Vor der Rückwand der Stube steht rechts ein Stollenschrank, dessen Türen vermutlich mit Falwerkfüllungen versehen sind. Er ist mit einer schlichten, weißen Decke bedeckt. Auf seiner Deckplatte steht ein Retabel. Die Anlage wird von einem rechteckigen Stoffbaldachin überfangen, der ebenso breit ist wie der Stollenschrank und an der Rückwand emporgeführt ist. Das hochaufragende, sehr schlanke, flügellose Retabel erhebt sich auf einem relativ hohen Sockel mit einem Renaissanceornament. Es wird von jeweils zwei aufeinandergestellten Säulen gerahmt und von einem kuppelähnlichen Aufsatz bekrönt. Das Zentrum des Gehäuses ist in einer Arkade mit einem gotischen Hängekamm geöffnet. In ihr Inneres ist eine Standfigur von Moses mit den Gesetzestafeln eingestellt.

Interpretation

Die Verkündigungsdarstellung gehört zu einer ganzen Gruppe gleicher Kompositionen von Pieter Coecke van Aelst bzw. seinem Lehrmeister und Schwiegervater Jan van Dornicke, die um 1520/30 entstanden.⁹¹¹ Dennoch unterscheidet sich die vorliegende Version im Typ des Retabels auf dem Stollenschrank.⁹¹² Während in den anderen Bildern stets ein Turmretabel wiedergegeben wird, ist es hier ein flügelloses Gehäuse mit einer architektonischen Rahmung. Auf diese Weise repräsentiert es eine Mischung aus dem Typ des gotischen Turmretabels mit Flügeln und einem flügellosen, architektonisch geprägten Ädikularetabel der Renaissance.⁹¹³ Ein ent-

sprechendes Werk hat sich m.W. im Original nicht erhalten. Auch seine Darstellung im Bild ist singular und vermutlich als ein Spiel mit Formen aufzufassen, wie es auch bei anderen Retabeldarstellungen der Zeit zu beobachten ist.⁹¹⁴

TB108

Jan van *Coninxloo d. J.*

Die Hochzeit zu Kana

Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 341

135×78,5 cm

Brüssel, 1546

T.27B; Abb. *Friedländer 8 (1972)*, Pl.134; *BK Brüssel 1984*, 65 (Nr.341); A.C.L. Brüssel 201984 B

Die Hochzeit zu Kana wird in einer Renaissancehalle gefeiert. Ihre Rückwand ist in großen Rundbogenarkaden gegliedert, von denen eineinhalb zu sehen sind. Während sich die komplett sichtbare Arkade im Zentrum zum Freien öffnet, ist die zur Hälfte sichtbare Arkade rechts einer flachen Wandtiefe vorgeblendet. In diese ist ein hoher Stollenschrank mit einem Retabel eingestellt, der nur ausschnittsweise zu sehen ist. Sein unterer Abschnitt wird durch die Personen an der Tafel verdeckt, und ein kleiner Teil der rechten Seite wird vom Bildrand überschritten. Der Schrankkörper ist fein profiliert und mit einem Wappenschild auf einer Grotteske reliefiert. Seine Deckplatte ist mit einer weißen Decke belegt.

Auf der rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein Ädikularetabel, das ebenso breit ist wie der Stollenschrank. Seine Predella ist seitlich in der Mitte eingezogen und krägt nach oben vor. Sie ist durch breite Lisenen, die mit dem unteren und oberen Gesims verkröpft sind, gegliedert. Ihre Innenflächen sind mit reliefierten Grottesken geschmückt. Das Retabel mit einem flachen Dreiecksgiebel ist etwas schmaler als die Predella, auf der es mit einem niedrigen Sockel ansetzt. Nur links ist die fein ausgearbeitete Säule, auf der das breite, reich profilierte und auskragende Kranzgesims aufliegt, zu sehen. Ihr Säulenschaft verjüngt sich über einer Entasis mit Akanthusblättern bis zum korinthisierenden Kapitell. Seitlich außen schmiegt sich der Säule ein ebenso hohes, oben knollenförmig eingerolltes Akathusblatt an. Oberhalb des Kranzgesimses setzt ein flacher Dreiecksgiebel an. Zu seinen Seiten und auf der Spitze befinden sich Akroterfiguren auf kapitellförmigen Konsolen. Links erkennt man eine kniende Frau mit einem leeren Wappenschild und im Zentrum eine Standfigur von Moses mit den Gesetzstafeln. Die Giebel-schrägen werden von einem knollenförmig eingerollten Akanthusblatt bekrönt, das ebenso wie jenes an der Säule gestaltet ist. Die Giebelfläche ist mit einem Muschelmotiv gefüllt. Die Rahmung umfaßt ein Tafelbild von Moses vor dem Brennenden Dornbusch. Der Busch, aus dem halbfigurig Gottvater in einem ausfahrenden Redegestus heraus-schaut, befindet sich auf der rechten Seite vor einer tiefen, luftigen Landschaftskulisse. Moses sitzt im Bildvordergrund links auf der Erde und streift sich mit überschlagenem Bein, den linken Schuh vom Fuß, den rechten hat er bereits ausgezogen. Er schaut zu Gottvater und hat die linke Hand in einem Redegestus erhoben. Links im Hintergrund ist durch helle Tupfen seine Schafherde angedeutet.

Interpretation

Das Bild bietet als einziges die Darstellung eines komplett ausgestalteten Ädikularetabels in privatem Ambiente.⁹¹⁵ Mit dem alttestamentlichen Bildthema von Moses vor dem Brennenden Dornbusch auf dem Gemälde und der Mosesfigur auf der Spitze des Retabels steht es in Einklang mit dem jüdischen Handlungsschauplatz.⁹¹⁶ Sehr ähnliche Darstellungen

der Szene aus dem 16. Jahrhundert gibt es bei Dirk Vellert als Entwurf für ein Glasfenster⁹¹⁷ und als Retabel im Bild in einer Darstellung des Amplexus des hl. Bernhard.⁹¹⁸ Im Original hingegen hat sich kein direkt vergleichbares Retabel erhalten.⁹¹⁹ Ein Epitaph von etwa 1560 weist jedoch durch seine gemalte Darstellung des *Noli me tangere* und den flachen Dreiecksgiebel formale Ähnlichkeit mit dem Retabel im Bild auf⁹²⁰, ebenso wie ein Ädikularetabel von 1617, das mit einer gemalten Darstellung der Geburt Christi und säulenflankierende Voluten gestaltet ist.⁹²¹

TB109

Jacob *Cornelisz van Amsterdam*

Die Geburt des hl. Nikolaus

London, Victoria und Albert-Museum, 213-1908

Glasgemälde, 68×45 cm

zw. 1513-18

Farbabb. Lawrence Lee; George Seddon; Francis Stephens: *Die Welt der Glasfenster*. Freiburg/Basel/Wien 1981, 126; Museumsneg. GL 466

Vor der Rückwand der Wochenstube, zwischen dem Bett auf der rechten und der Tür auf der linken Seite, befindet sich ein Stollenschrank mit einem Retabel. Es ist ein sehr schlichtes Möbel mit rechteckigem Grundriß und Vorderstollen. Die untere Ablage ist fast vollständig von der Hebamme im Vordergrund verdeckt, während der Schrankkorpus von einer weißen Decke verhüllt wird. Zwei Kerzenleuchter erheben sich vor einem Retabel auf der rückwärtigen Oberkante der Deckplatte. Sein komplett vergoldeter, rundbogiger Corpus ist ebenso breit ist wie der Stollenschrank. Die Predella ist sehr niedrig und mit einem Ornamentfries versehen, der durch senkrechte Striche angedeutet ist. Seinem schmalen, nach innen zurückgestuften Rahmen sind feine Maßwerk-ranken, die in Kreuzblumen enden, unterlegt. Sie rahmen die hellfarbige, vermutlich geschnitzte Figur des Salvators Mundi, der auf einem gold-weiß gekachelten Fußboden steht. Christus ist mit dem Kreuznimbus ausgestattet. Die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken hält er die vom Kreuz bekrönte Weltkugel.

Interpretation

Aus der Darstellung geht nicht eindeutig hervor, in welcher Technik das Retabel auf dem Stollenschrank ausgeführt ist. Der vorgelegte Hängekamm und die weitgehende Vergoldung weisen jedoch darauf hin, daß vermutlich ein Schnitzretabel gemeint ist.⁹²² Dieser Eindruck wird auch dadurch gestärkt, daß Jacob Cornelisz noch in einer weiteren Szene des Zyklus ein ähnliches Retabel mit einer Schnitzfigur - die Muttergottes auf der Mondsichel - darstellt.⁹²³ Zusammen mit nur wenigen anderen Bildern gibt das Glasgemälde somit einen Hinweis auf die Aufstellung kleiner Schnitzretabel in Wohnstuben.⁹²⁴ Eine eingehendere Besprechung erübrigt sich jedoch angesichts seiner relativ unpräzisen Wiedergabe.

Flämisch, um 1510

Die *Laktatio* (Marienvision) des hl. Bernhard v. Clairvaux
Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 3167
58,5×42,5 cm
Flämisch, um 1510
T.28A/B; Abb. *BK Köln 1969*, 126; Rhein. Bildarchiv 114371

Im Vordergrund des Bildes links thront Maria mit dem unbedeckten Christkind auf dem Schoß. Sie hat die linke Brust entblößt und zeigt sie dem hl. Bernhard, der auf der rechten Seite im Gebet vor ihr kniet. Beide sind in dreiviertelständiger Ansicht wiedergegeben. Textfragmente auf dem Brokatbaldachin hinter Maria - *AVE REGINA CELORUH* sowie auf einem gewundenen Schriftband über dem hl. Bernhard - *Monstra te esse matrem* - erläutern die Szene von der Vision der *Laktatio*.

Zwischen den beiden sieht man im Mittelgrund in einen gefliesten Raum mit einer Marmorstütze im Zentrum, deren vergoldetes Kapitell vom oberen Bildrand überschritten wird. Vor der Rückwand steht ein Stollenschrank mit einem Retabel, über dem schräg rechts eine Uhr aufgehängt ist. Rechts davon öffnet sich ein mächtiges Rundbogenportal auf Marmorsäulen mit vergoldeten Kapitellen. Sein Tympanon ist von Maßwerk durchbrochen. Es eröffnet den Blick in eine Landschaft mit Bäumen, in der ein gewundener Pfad zu einer Kirche führt. Von dieser sind der polygonale Chor, der Verierungsbereich und ein kleiner Dachreiter zu sehen.

Der Stollenschrank hat einen rechteckigen Grundriß und durchgehende Vorderstollen aus nahezu unbearbeiteten Kanthölzern. Auf der Bodenablage steht ein Messinggeschirr aus einem Teller und einem relativ kleinen, zylindrischen Deckelgefäß, das fein bearbeitet ist. Der Schrankkörper ist komplett von einer weißen Decke verhüllt, auf der ein Kerzenleuchter und ein Retabel stehen. Das rundbogige Retabel ist etwas schmaler als der Stollenschrank. Sein vergoldeter, zweifach gekehlter Rahmen wird von einem Krabbenkamm bekrönt, der in einem Granatapfel gipfelt. Die Tafel zeigt die Szene *Noli me tangere* in einer lichten Landschaft mit sanften Hügeln und Bäumen, die sich nach hinten ins Blaue verliert. Christus in der Kleidung eines Gärtners mit dunkelblauem Kittel, rotem Umhang und einem dunklen Hut steht links auf einen Spaten gestützt. Seine rechte Hand mit dem Wundmal hat er erhoben. Zu seinen Füßen kniet auf der rechten Bildseite Maria Magdalena in einem roten Gewand und mit offenen, blonden Haaren. Der dunkelblaue Umhang ist von ihren Schultern gegliedert, und sie öffnet die Arme mit Handflächen, die gen Himmel gewendet sind als Zeichen der Verwunderung und des Erkennens.

Interpretation

Das Bild der *Laktatio* ist ikonographisch in vieler Hinsicht ungewöhnlich. Gemeinhin wird die Szene im frühen 16. Jahrhundert in einer Kirche, vor einer Landschaft, vor reicher Architekturkulisse, vor neutralem Hintergrund oder hinter einer Brüstung dargestellt, nicht jedoch vor einem Raum mit Mobiliar.⁹²⁵ Der Charakter dieses Raumes ist zwiespältig - durch die Uhr⁹²⁶ und den Stollenschrank profan, durch die Marmorstütze und das auffällige Säulenportal mit Tympanon eher sakral; nichts deutet auf eine wirklich private Wohnsphäre hin. Die Personen im Vordergrund sind nicht in den Raum integriert, sondern agieren auf der Ebene davor, wobei die Stütze hinter dem hl. Bernhard die Grenze markiert. Auch die Einrichtungsgegenstände erwecken unter-

schiedliche Assoziationen: Der Stollenschrank ist im Unterschied zu den kostbaren Marmorsäulen mit vergoldeten Kapitellen ein überaus schlichtes Möbel aus fast unbearbeiteten Kanthölzern und einem Schrankkörper, der komplett verborgen wird und daher gewiß keine aufwendigen Schnitzfüllungen enthält. Vergleichsweise kostbar sind wiederum die übrigen Accessoires - das Messinggeschirr, die Uhr und schließlich auch das Retabel.

Dieses ist in jeder Hinsicht - Form, Rahmung, Krabbenkamm und Landschaftswiedergabe - ein Werk des frühen 16. Jahrhunderts.⁹²⁷ Es zeigt die Szene *Noli me tangere* so, wie sie seit dem späten 15. Jahrhundert ausgebildet war: Es ist der Moment, in dem Christus das Wundmal in seiner Rechten zeigt und Maria Magdalena den Heiland erkennt.⁹²⁸ Singular ist bei dem Retabel im Bild jedoch das Fehlen von Magdalenas Attribut, dem Salbgefäß, das zugleich zur Szene gehört, da sie auf dem Weg war, den Leichnam Christi zu pflegen.⁹²⁹

Das Bild weist somit in verschiedener Hinsicht scheinbar widersprüchliche und rätselhafte Elemente auf, deren Bedeutung sich aber möglicherweise erschließen läßt. Der Stollenschrank mit dem Retabel ist deutlich sichtbar zwischen Maria und dem hl. Bernhard plaziert. Ohne unmittelbar zur Szene im Vordergrund zu gehören, scheint er demnach dennoch von Bedeutung zu sein. Vergleicht man die Szene im Vordergrund mit jener auf dem Retabel, so fällt ihre inhaltliche und kompositionelle Parallelierung auf: Maria und Christus befinden sich gleichermaßen leicht erhöht auf der linken Seite. So, wie Maria ihre Brust entblößt, zeigt Christus seine Wundmale.⁹³⁰ Die hl. Magdalena erkennt den auferstandenen Christus, wie der hl. Bernhard der göttlichen Mutterschaft Marias gewahr wird.⁹³¹ In der *Biblia Pauperum* wird das *Noli me tangere* mit der Szene des Hohenliedes verglichen, in der die Braut ihren Bräutigam wiederfindet.⁹³² Der hl. Bernhard wiederum wurde durch seine Auslegung des Hohenliedes zum Begründer der Brautmystik⁹³³, und die Legende von der *Laktatio* zum bildlichen Ausdruck dieses innigen Verhältnisses von Bernhard und Maria.⁹³⁴ Somit bildet das Hohelied mit dem Bild von Braut und Bräutigam einen gemeinsamen Bezugspunkt der Szenen. Die Szenen der *Laktatio* und des *Noli me tangere* sind demnach in dreifacher Hinsicht vergleichbar: Sie sind kompositionell parallelisiert, sie zeigen gleichermaßen den Moment einer Gotteschau, und sie haben im Hohelied eine gemeinsame Bezugsebene.

Der Vorschlag für eine konkrete Deutung des Bildes ergibt sich im Folgenden durch die zusätzliche Einbeziehung des Raumes und der Landschaft im Hintergrund, die eine dritte Realitätsebene neben der Vision und der Bildtafel bilden. Eine direkte Verbindung zwischen dem Raum und der Bildtafel entsteht durch das Deckelgefäß auf der Bodenplatte des Stollenschranke: Es wurde bereits erwähnt, daß in der Szene *Noli me tangere* ungewöhnlicherweise das Salbgefäß Magdalenas fehlt (s.o.) - hier aber steht es wie auf dem Präsentierteller.⁹³⁵ Eine weitere Ver-

bindung, diesmal zwischen der *Laktatio* und der Ebene des Raumes entsteht durch den Ausblick auf die Kirche hinter dem hl. Bernhard, bei der es sich - deutlich durch den Dachreiter an Stelle eines Vierungsturmes gekennzeichnet - um eine Kirche seines Zisterzienserordens handelt. Da somit durch die Pyxis Magdalenas eine Verbindung zwischen dem Retabel und dem Raum besteht und gleichzeitig auch, durch die Zisterzienserkirche, zwischen diesem und der *Laktatio*, wird er zum Kristallisationspunkt, in dem sich die vielfältigen Bezüge zu bündeln scheinen. Auf Grund der genannten Beobachtungen bietet sich folgender Deutungsvorschlag an: Sollte die Tafel der *Laktatio* einer Nonne des Zisterzienserinnenordens gehört haben, die sich der hl. Maria Magdalena verpflichtet fühlte - vielleicht weil sie ihren Namen trug⁹³⁶ - und die zugleich auch dem hl. Bernhard als ihrem Ordensheiligen verbunden war, dessen Kirche - vielleicht die Kirche ihres eigenen Klosters - im Hintergrund zu sehen ist⁹³⁷, ergäbe sich eine sinnvolle und zusammenfassende Erklärung für alle rätselhaften Einzelheiten des Bildes.⁹³⁸

TBIII

Abel *Grimmer*; Frans Francken d. J.
Christus bei Maria und Martha
Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, 312
54×73 cm
1614
Abb. *Härting* 1989, 162 (Abb.138); A.C.L. Brüssel
235323

In einer weitläufigen Wohn-Schlafstube spricht Christus mit Maria, während Martha im Hintergrund den Tisch bereitet. Hinter Christus, an der rechten Wand, befindet sich als eines der kostbaren Ausstattungsstücke des Raumes, ein zierliches Möbel in einer braun-weißen Einlegearbeit, das in der Form eines Stollenschrank ähnelt. Auf seiner rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein annähernd quadratisches Tafelbild auf einer niedrigen Predella mit einem Schriftzug. Ein zweifach gekehelter Rahmen umgibt eine Darstellung der Ruhe auf der Flucht. Maria sitzt neben Joseph unter einem Baum und gibt dem Christkind die Brust. Über ihnen schweben Engel in einer Wolke.

Interpretation

Das Interieur ist modern und komfortabel. Das Möbel mit der Tafel der Ruhe auf der Flucht rechts erinnert durch die vorderen Stützen und das Kastenteil an seine Herkunft vom spätmittelalterlichen Stollenschrank, von dem es sich jedoch durch seine fast barock gebogenen Formen und das Material, das offensichtlich in einer Intarsientechnik verwendet wird, grundsätzlich unterscheidet.⁹³⁹ Dennoch tradiert es die alte Funktion als Aufstellungsort von Tafelbildern, die jedoch dadurch stark relativiert ist, daß das zeitgenössische Bild der Ruhe auf der Flucht nur eines von insgesamt sechs großformatigen Ölbildern im Raume ist.⁹⁴⁰ Dennoch scheint dem Bild ein hervorgehobener Rang zuzukommen. Härting verweist zu Recht auf die symbolische Gegenüberstellung Marias als der neuen Eva in der Ruhe auf der Flucht mit der alten Eva im Sündenfall als Kaminstück auf der gegenüberliegenden Seite.⁹⁴¹

Zugleich fällt die Parallelität der Ruheszenen im Bild und im Interieur selbst auf, die möglicherweise die Angemessenheit von Marias Muße im Gegensatz zur Betriebsamkeit Marthas unterstreichen soll. Daher ist es gewiß auch kein Zufall, daß sich die fleißige Martha, die die Untätigkeit ihrer Schwester mißbilligend beobachtet, unterhalb des hektischen und gottlosen Treibens beim Turmbau zu Babel aufhält.⁹⁴²

Das Bild zeigt eine der jüngsten Darstellungen eines stollenschrankähnlichen Möbels mit einem Retabel. Die ehemals herausragende Position dieser Anlagen ist aber bereits im Sinne einer neuen Entwicklung dadurch eingeschränkt, daß es nur noch eines unter zahlreichen Bildern repräsentiert.⁹⁴³

TBIIZ

Adriaan *Isenbrant*
Die Verkündigung
Aufbewahrungsort unbekannt
41,5×34,5 cm
Brügge, nach 1525/30?
T.29A; Abb. *Friedländer II* (1974), 146 (Pl.122);
R.K.D. Neg. 71-61 1036

In einem gefliesten Raum, dessen rechte Wand fast vollständig in Kreuzstockfenstern geöffnet ist, kniet Maria rechts im Vordergrund vor einer Bank, auf der sie ihr Stundenbuch aufgeschlagen hat. Aufmerksam hört sie die Botschaft, die ihr Gabriel überbringt. Der Erzengel, gekleidet in eine Stola und Albe, tritt von links hinzu. Hinter ihm, links an der Wand, steht ein Bett mit einem Baldachin, rechts davon vermutlich ein Kastenstuhl. In der rechten hinteren Ecke, zwischen Gabriel und Maria sichtbar, ist ein Erkerschrank mit einem Retabel aufgestellt und inmitten des Raumes eine Vase mit Lilien und Iris. Hoch oben hängt von der Decke ein spitzer Stoffbaldachin herab, der das Zentrum mit Maria, der Vase und dem Erkerschrank überfängt.

Der Erkerschrank hat einen polygonalen Grundriß, und seine vorderen Stollen sind zu Abhänglingen verkürzt. Auf der Bodenplatte steht ein Waschgeschirr. Der Schrankkorpus ist durch Gesimse in drei Abschnitte - eine rundbogige Zarge, einen querrrechteckigen, unteren und einen eventuell figürlich beschnitzten, oberen Teil - gegliedert. Auf der Deckplatte stehen symmetrisch zwei Kerzenleuchter vor dem Retabel.

Das geöffnete Flügelretabel erhebt sich auf einer seitlich nach oben ausschwingenden Predella. Es hat einen kielbogigen Umriß, der von einem Kamm bekrönt wird. Mit geöffneten Flügeln ist es etwa ebenso breit wie der Erkerschrank. Die gemalte Darstellung auf dem rechten Flügel ist nicht erkennbar, links ist vermutlich eine kniende Person zu sehen, hinter der eine weitere steht. Die Mitteltafel zeigt die Erschaffung Evas. Adam lagert im Vordergrund mit angewinkelten Beinen leicht schräg nach rechts hinten. Sein Kopf ruht in der Hand des aufgestützten linken Armes, während der rechte Arm entspannt vor dem Körper liegt. Gottvater steht auf der linken Seite hinter ihm und legt Eva die linke Hand auf die rechte Schulter. Eva hat die Hände zum Gebet gefaltet und ist der Seite Adams bereits bis zu den Knien in aufrechter Haltung entstiegen. Rechts von ihr, hinter Adams Kopf, steht der Paradiesesbrunnen, der durch ein Auffangbecken in halber Höhe eine kreuzförmige Silhouette erhält.

Interpretation

Die Verkündigungsdarstellung von Adriaan Isenbrant ist Kompositionen von Rogier van der Weyden entlehnt.⁹⁴⁴ Sie zeigt jedoch moderneres Mobiliar wie den Erkerschrank⁹⁴⁵ und ungewöhnliche Details,

die bei den älteren Vorlagen nicht vorhanden sind. Dazu gehört der kleine Stoffbaldachin, der zumeist nur über Tempel- oder Kirchenaltären dargestellt wird.⁹⁴⁶ Simon Bening gibt ihn in der Verkündigung an Maria zwar auch in einem Wohnraum wieder⁹⁴⁷, bei ihm ist er jedoch ausschließlich auf Maria bezogen, während er bei Isenbrant auch die Vase und das Retabel zu überfangen und somit einzubeziehen scheint.

Das Flügelretabel hat eine herausragende Position als Spitze eines Dreiecks über Gabriel und Maria. Formal handelt es sich in Umriß, Binnengliederung und bekrönendem Kamm um ein zeitgenössisches Werk, das sich auch in Isenbrants eigenem Oeuvre finden könnte.⁹⁴⁸ Der linke Flügel zeigt darüber hinaus vielleicht wie zahlreiche zeitgenössische Originale auch einen betenden Stifter mit seinem Patron⁹⁴⁹, möglicherweise ist hier aber auch eine Visionsszene, etwa die Tiburtinische Sibylle mit Kaiser Augustus dargestellt.⁹⁵⁰ Anders verhält es sich mit der Erschaffung Evas auf der Mitteltafel, die in der zeitgenössischen Tafelmalerei nur selten im Kontext ausführlicher Genesiszyklen und keinesfalls eigenständig im Zentrum eines Retabels dargestellt wird.⁹⁵¹ Zur gleichen Zeit erscheint diese Szene jedoch ebenfalls als Bild in zwei weiteren Bildern: Im Bild der Darbringung im Tempel von Jan Joest ist sie auf der linken Flügelinnenseite eines Sündenfallretabels wiedergegeben⁹⁵² und im Kölner Marientod von Joos van Cleve wie hier im Zentrum.⁹⁵³ Die Komposition von Jan Joest ist der von Isenbrant zwar vergleichbar, das direkte Vorbild für Isenbrant zeigen jedoch zwei ganzseitige Miniaturen von Simon Bening.⁹⁵⁴ Bening und Isenbrant arbeiteten zur gleichen Zeit in Brügge.⁹⁵⁵ Beide sind dafür bekannt, die Kompositionen anderer Meister übernommen zu haben.⁹⁵⁶ Auch wenn bislang noch keine Einflüsse von Bening auf Isenbrant festgestellt wurden, so kann doch kein Zweifel daran bestehen, daß Isenbrant die Erschaffungsszene im vorliegenden Falle von Bening übernahm und nicht umgekehrt. Das Thema der Erschaffung Evas hat in der Buchmalerei durch die Bibelillustrationen eine lange Tradition. Bereits im 15. Jahrhundert wird sie in ganzseitigen Miniaturen dargestellt.⁹⁵⁷ Simon Bening steht daher anders als Isenbrant in einer bewährten Darstellungstradition und ist als der Schöpfer der Komposition anzusehen, die Isenbrant später als Vorlage diente.⁹⁵⁸ Für das Verkündigungsbild von Isenbrant liegt keine Datierung vor. Die Miniatur von Bening entstand spätestens 1530, vielleicht bereits um 1525, und gibt so einen Terminus post quem für die Datierung der Verkündigungsszene.⁹⁵⁹ Isenbrant verwendet demnach ein Motiv der Buchmalerei, um es als Bild im Bild zu integrieren.⁹⁶⁰

Die gemeinsame Darstellung der Erschaffung Evas mit der Verkündigung ist selten, typologisch jedoch naheliegend: Die Sünde kam mit Eva in die Welt; sie wird überwunden in der Heilszeit, die mit der Verkündigung an Maria, die neue Eva, beginnt.⁹⁶¹ In der altniederländischen Malerei wird zwar öfter die Verbindung der Verkündigung zum

Sündenfall⁹⁶² und in der italienischen Malerei zur Vertreibung aus dem Paradies hergestellt⁹⁶³, die drei Szenen aus dem Sündenfall sind jedoch austauschbar, da eine als *pars pro toto* die jeweils anderen einschließt.⁹⁶⁴

TBU3

Joos van Cleve (Joos van der Beke)

Der Tod Marias

Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 430

65×125,5 cm

1515

T.30A; Abb. *Friedländer 9.1 (1972)*, 16 (Pl.33); *BK*

Köln 1969, 25; Rhein. Bildarchiv 52994

Das Bett der sterbenden Maria steht quer in einem breitgelagerten, ebenerdigen Raum mit Fliesenboden. Neun der Apostel haben sich um ihr Lager versammelt und versehen sie mit den Sterbesakramenten. Von einem rundbogigen Durchgang aus, der links ins Freie führt, verfolgen zwei weitere Apostel das Geschehen. Über dem Durchgang ist ein Scheibenleuchter mit einer brennenden Kerze aufgehängt, rechts davon ist ausschnittweise ein verglastes Fenster mit farbigen Wappenmedaillons sichtbar. In der linken hinteren Raumecke, neben dem Kopfende des Bettes, steht ein Schrank mit feinen Faltwerkfüllungen. Auf seiner Deckplatte lagern zwei *Mille-Fleurs*-Kissen. Vor der Rückwand, durch den Baldachin des Bettes hindurch ausschnittweise sichtbar, befindet sich ein Stollenschrank mit einem Retabel. In einigem Abstand davon rechts ist ein Regal mit einer Karaffe und einem Buch angebracht, das einen Wedel an einem Haken, einen Handtuchhalter und eine Waschnische hinter einer kielbogigen Arkade überfängt. In der rechten Ecke der Rückwand öffnet sich über zwei Stufen ein ädikulaförmig gerahmtes Portal zu einem angrenzenden Raum mit einem Kamin. Von hier betritt der hl. Thomas, dargestellt als alter Mann, den Raum.

Vom Stollenschrank sind nur der Schrankkörper und der Ansatz des linken Vorderstollens erkennbar. Er wird fast komplett von einer weißen Decke mit Fransen verhüllt und ist mit einer rückwärtigen Stufe versehen. Auf dieser erhebt sich ein fast vollständig geöffnetes Flügelretabel, das oben und an der rechten Seite vom Bettbaldachin überschritten ist. Seine zierliche Predella krägt seitlich nach oben aus. Ihr bläulich gefaßtes Innenfeld wird von einer vergoldeten und gekehnten Leiste gerahmt. Der Rahmen des Retabels ist zweifarbig gefaßt - außen schwarz und in der Kehle vergoldet. Seine Innenseite ist komplett bemalt. Auf den Flügeln erkennt man nur schemenhaft stehende Gestalten vor einer lichten Landschaft. Rechts handelt es sich um eine Frau in zeitgenössischer Kleidung, die der Mitteltafel zugewendet ist. Hier ist proportional etwas kleiner die Erschaffung Evas dargestellt. Gottvater erscheint wie schwebend in einer strahlenden Gloriole auf der rechten Seite. Er trägt ein bauschiges, weißes Gewand mit einem roten Umhang und der Tiara. Die Rechte weisend erhoben, zieht er Eva mit der Linken zu sich. Eva hat lange, durch die Bewegung wehende, blonde Haare. Sie ist weitgehend aus Adams Seite erstanden und hat die helfende Hand Gottvaters mit beiden Händen ergriffen. Adam liegt in zusammengekrümmter Schlafhaltung im linken Bildvordergrund.

Interpretation

Der Stollenschrank ist mit einer rückwärtigen Stufe versehen, auf der sich das Retabel erhebt.⁹⁶⁵ Dies ist formal ein zeitgenössisches Werk, wie es von Joos van Cleve selbst und anderen Meistern seiner Umgebung hergestellt wurde.⁹⁶⁶ Seine zweifarbig goldschwarze Rahmenfassung ist für Retabel dieser Zeit

ebenso charakteristisch wie die Landschaftskulisse, die sich über die Flügel fortsetzt.⁹⁶⁷ Hier befinden sich bei den Originalen oft Heilige, zumeist mit Stiftern, die dem Geschehen im Zentrum zugewendet sind. Wie bei dem Erschaffungsretabel im Bild auch, sind diese Assistenzfiguren auf den Flügeln im Original größer proportioniert als die zentralen Figuren.⁹⁶⁸

Das Thema des Bildes, die Erschaffung Evas, hingegen findet sich nicht im Zentrum zeitgenössischer Retabel, sondern ist in konkretem Bezug zur Hauptszene ausgewählt. Aus dem frühen 16. Jahrhundert liegen insgesamt drei Beispiele von Erschaffungsdarstellungen als Bild im Bild vor. Die bekannteste stammt von Jan Joest als Flügeltafel bei der Kalkarer Darbringung im Tempel.⁹⁶⁹ Obwohl Joos van Cleve an der Herstellung des Kalkarer Retabels beteiligt war⁹⁷⁰ und daher dessen Darstellung eines Erschaffungsretabels im Bild sicherlich kannte, läßt sich keine Verwandtschaft zwischen den beiden Darstellungen erkennen. Die dritte Wiedergabe stammt von Adriaan Isenbrant nach einer Vorlage von Simon Bening.⁹⁷¹ In allen drei Fällen ist Eva der Seite Adams bereits weitgehend entstiegen. Gottvater ist stets ähnlich gekleidet, bei Bening ebenfalls mit weißem Gewand, rotem Umhang und roter Tiara.⁹⁷² Die Darstellung von Joos unterscheidet sich jedoch maßgeblich durch die Haltung Adams, die Bewegtheit des Schöpfungsprozesses und die Gloriole um Gottvater. Adam liegt in stark gekrümmter Haltung parallel zum Bildrand, während er in den anderen Beispielen entspannter und leicht schräg nach hinten gelagert ist. Die Erschaffung bekommt eine ungewöhnliche Dynamik, da Gottvater Eva aus einiger Distanz an beiden Händen zieht, so daß sie ihm mit vorgestrecktem Oberkörper und wehenden Haaren entgegenstrebt.⁹⁷³ Eine noch ausgeprägtere Form des Bewegungsschubes als bei Joos kann man nur bei der drei Jahre älteren Schöpfung Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle sehen.⁹⁷⁴ Für die Gloriole, in der Gottvater schwebt, gibt es gar kein Vergleichsbeispiel. Glorioten werden allgemein bei der Darstellung von Visionen verwendet⁹⁷⁵, nicht aber bei Paradiesesdarstellungen, in denen Gottvater der Vorstellung nach leibhaftig anwesend ist.⁹⁷⁶ Eine mögliche Erklärung für diese ungewöhnliche Darstellungsform ist allein in der bildimmanenten Beziehung zum Marientod zu finden. Dem Tod der neuen Eva - Maria -, wird antipodisch die Schöpfung der alten Eva gegenübergestellt, dem Tod der Christusgebärerin die Geburt der Sündenbringerin. Mit dem Tode Marias schließt sich ein Teufelskreis, der durch die Erschaffung Evas entstand: „Mors per Evam, vita per Mariam“.⁹⁷⁷ Obwohl sich die Erschaffung Evas mit dem Marientod in prägnanterer Form als mit jedem anderen neutestamentlichen Thema - Verkündigung oder Darbringung - verbindet, stellt m.W. allein Joos van Cleve diese beiden Szenen einander gegenüber.⁹⁷⁸ Auch die Gloriole Gottvaters könnte nun in der Korrespondenz zum Marientod ihre Erklärung finden. Die Schöpfung Evas erscheint an derselben Stelle, an der in älteren Bildern Christus in der

Gloriole die Seele Marias erwartet.⁹⁷⁹ Gemäß dieser Parallele erschien Eva nicht nur als negativer, sondern auch als positiver Typus für Maria. Während der spiegelbildliche Vergleich von Todesbringerin und Heilsgebärerin durch die Typologie bekannt ist⁹⁸⁰, wird die Parallelisierung von Schöpfung und Entweichen der Seele nur durch kompositorische und ikonographische Details nahegelegt: Das Retabel ist in ungewöhnlicher Stellung oberhalb und hinter dem Bett aufgestellt, Eva und Maria erhalten die gleiche Ausrichtung, der Erschaffungsprozeß vollzieht sich ungewöhnlich schwungvoll und Gottvater wird mit einer im Paradies widersinnigen Gloriole versehen.

TBII4

Joos van Cleve (Joos van der Beke)

Der Tod Marias

München, Alte Pinakothek, WAF 150

132×154 cm

kurz vor 1523

T.30B; Abb. *Friedländer* 9.1 (1972), 17 (Pl.35)

Das Bett Marias steht längs im Zentrum des Raumes. Um sie herum haben sich die Apostel versammelt und versehen sie mit den Sterbesakramenten, reden und klagen. Der geflieste und tonnengewölbte Raum ist kostbar und mit aufwendigen Renaissancedekorationen ausgestattet. In der linken Wand ist ein komplett verglastes Kreuzstockfenster eingeschnitten. Daneben, in der linken Ecke der Rückwand, öffnet sich eine steinerne, reich skulptierte Waschnische. Zwischen ihr und dem Bett ist ein hohes, schlankes Möbel mit einem Retabel aufgestellt. Jenseits des Bettes öffnet sich der Raum in einem Säulenportal, das mit Putti, Girlanden und Kriegermedaillons skulptiert ist, zu einem Vorraum und einer anschließenden Loggia ins Freie.

Das Möbel neben dem Bett ist nur in einem Ausschnitt seines Schrankkörpers sichtbar, der weitgehend von einer Decke verhüllt ist. Der Korpus ist durch eine horizontale Profilleiste zweigeteilt. Scharniere deuten an, daß er durch Türen geöffnet werden kann. Auf der Deckplatte steht ein fein ornamentiertes Deckelkännchen aus Zinn vor zwei symmetrisch platzierten Messingkerzenleuchtern und einem geschlossenen Flügelretabel mit rundbogigem Abschluß. Seine Predella ist seitlich abgeschnürt und ebenso breit wie der Schrank. Ihre einheitliche Marmorierung wird durch eine feine Rahmenprofilierung gegliedert. Der zurückgestufte Rahmen des Retabels ist in der gleichen braun-schwarz-grau changierenden Marmorierung gefaßt wie die Predella. Er umfaßt gemalte Nischen mit hellen Skulpturenimitationen en Grisaille. In der linken Nische ist Moses in einer phantastisch-altertümlichen Gewandung mit den Gesetzestafeln und Flammenhörnern dargestellt. Die männliche Gestalt rechts wird von dem Kerzenleuchter verdeckt. Auch sie trägt ein Phantasiegewand mit einem Brustpanzer und Epauletten. Sie ist in einer tänzelnden Schrittbewegung wiedergegeben und scheint Moses zugewendet zu sein. Beide Figuren werfen einen Schatten auf die Rückwand der Nische.

Interpretation

Das Retabel im Bild steht vermutlich auf einem Stollenschrank, so wie es auch in zwei weiteren Darstellungen von Joos van Cleve zu sehen ist.⁹⁸¹ Es ist ein in formaler Hinsicht komplett zeitgenössisches Flügelretabel⁹⁸², das verschlossen ist und so seine detailreiche und feine Außengestaltung zeigt. Seine Außenansicht zeigt Imitationen von Skulpturen in

Steinnischen und wirkt wie ein Selbstzitat des Meisters, denn Joos selbst hat zahlreiche Flügelaußenseiten mit ähnlichen, marmorierten Rahmungen versehen⁹⁸³, und die Figuren mit ihrer manieristischen Kleidung und Haltung entsprechen exakt jenen, die auch in Originalen von Joos erscheinen.⁹⁸⁴ Im Unterschied zu seinen originalen Grisailen, die Heilige und Personen des Neuen Testaments darstellen, werden hier jedoch der Szene gemäß alttestamentliche Figuren wiedergegeben.⁹⁸⁵ Moses erscheint häufig in Szenen aus dem Leben Marias und repräsentiert als Vorgänger Christi allgemein den alten Bund.⁹⁸⁶ Die Person rechts wird in der Literatur als Aaron mit dem Rauchfaß beschrieben.⁹⁸⁷ Da das Rauchfaß aber weder im Original noch in der Reproduktion erkennbar ist und auch die Rüstung nicht zu Aarons Kennzeichen zählt⁹⁸⁸, scheint die Identität dieser Person ungewiß und letztlich für die Szene auch unerheblich zu sein, denn das Retabel stellt keine konkreten bildimmanenten Bezüge her, sondern steht typologisch für ein kleines Retabel in einem christlichen Haushalt.⁹⁸⁹

TBII5

Joos van Cleve (Joos van der Beke)

Die Verkündigung

New York, The Metropolitan Museum of Art - M. Friedsam Collection, 32.100.60

86,4×80 cm

um 1525

T.31; Farbabb. *BK New York 1987*, 52 (Abb.27);

Abb. *Friedländer 9.1 (1972)*, 25 (Pl.47);

Museumsneg. 170302 LS.B

Das Bild zeigt einen komfortablen Wohn-Schlafraum mit Fliesenboden und einem Tonnengewölbe, von dem ein acht-armiger Schafleuchter aus Messing, der mit Mosesfigürchen verziert ist, herabhängt. Rechts im Vordergrund kniet Maria vor einem Prie-Dieu mit einem aufgeschlagenen Stundenbuch, dessen ganzseitige Miniatur eine stehende Person zeigt. Vom Eingang links, über dem ein Scheibenleuchter mit einer brennenden Kerze hängt, nähert sich Gabriel in einem juwelenbesetzten Chormantel. In der linken hinteren Ecke steht eine fein mit Faltwerk verzierte Bank. Oberhalb von ihr ist ein großes Kreuzstockfenster eingeschnitten, das im oberen Bereich verglast ist. Farbige Medaillons im Zentrum zeigen figürliche Darstellungen. Vor der Mitte der Rückwand steht ein Stollenschrank mit einem Retabel, rechts davon ein Scherenstuhl in reicher Renaissanceornamentik. Schräg über ihm ist ein quadratischer Druck angepinnt, der vor dunkelgrünem Grund in einer halbfigurigen Darstellung Moses in rotem Gewand mit den Gesetzestafeln zeigt. Zusätzlich zu den Hörnern ist er auch mit einem Nimbus ausgezeichnet. Die rechte Zimmerecke wird vom Bett ausgefüllt, für das eine flache Aussparung mit einem Segmentbogenfries in die Rückwand eingetieft ist. In seinem Fond hängt ein Tondo mit einem perlenbesetzten Rahmen, das mit einer gemalten Szene vor Landschaft geschmückt ist.

Der Stollenschrank hat einen rechteckigen Grundriß mit profilierten Vorderstollen. Auf seiner Bodenplatte steht ein Wascheschirr aus Zinn. Der Schrankkörper ist reich beschnitzt und farbig gefaßt. Es besteht aus einem schmalen, unteren Geschoß mit verschiedenen filigranen Maßwerkfüllungen, die alternierend schwarz und rot hinterlegt sind. Das hohe, obere Geschoß ist zur Hälfte von einer Decke verhüllt. Es besteht aus hochrechteckigen, äußeren Feldern mit Maßwerkfüllungen und zwei inneren, annähernd quadrati-

schen Türen mit Grottesken-Rankenwerk, die versetzt zu den unteren Feldern alternierend rot-schwarz hinterlegt sind. Beschnittene Säulchen und eine zentrale Leiste, die in Höhe der Schlösser ein Figürchen von Moses mit den Gesetzestafeln trägt, flankieren die Felder.

Das Retabel ist der einzige Gegenstand auf der Deckplatte. Es ist schmaler als diese und erhebt sich auf einer seitlich eingezogenen Predella. Sie ist rot-braun gerahmt und in zwei Felder eingeteilt, auf denen in heller Schrift auf dunkelgrünem Grund links *ABRAHAM* und rechts *MELCHICED* steht. Das Flügelretabel hat einen geschweiften Abschluß, der von einem reichen, vergoldeten Krabbenkamm bekrönt wird. Der rechte Flügel ist geschlossen, während der linke zur Hälfte offensteht. Die Flügelaußenseiten sind wie die Predella rot-schwarz gerahmt, der Rahmen der Innentafel hingegen ist mit einem vergoldeten Wasserschlach versehen und auf der oberen Leiste in differenzierter Profilierung alternierend gold-schwarz-gold gefaßt. Die Außenansicht der Flügel zeigt ein Grisaille Imitationen von steinernen Nischen mit schattenwerfenden Skulpturen. Auf dem rechten Flügel ist ein jüngerer, bartloser Mann in gezierter Schrittstellung wiedergegeben. Er ist in Phantasiegewänder mit spitzen Schuhen, einem fransenbesetzten Umhang und einem dreispitzähnlichen Hut gekleidet und rafft mit einer zierlichen Bewegung sein Gewand. Über ihm kräuselt sich ein schmales Schriftband. Auf dem geöffneten Flügel links erkennt man nur undeutlich eine stehende Figur, die wie ihr Pendant mit einem Schriftband versehen ist. Im Vordergrund der Mitteltafel ist, auf die linke Bildhälfte konzentriert, das Treffen von Abraham und Melchisedech vor einer tiefen Landschaft mit einem zarten Baum in Mittelgrund dargestellt. Der greise Melchisedech mit einem langen Bart, Priesterkleidung und einem Turban neigt sich rechts im Bild zu Abraham, der links vor ihm kniet, und reicht ihm Brot. Auf dem Boden zwischen ihnen steht eine Weinkanne. Der jugendliche, bartlose Abraham trägt eine spätmittelalterliche Rüstung. Hinter ihm steht ein Farbiger mit einer roten, haubenartigen Kopfbedeckung und wendet sich zu einem fast vollständig verdeckten alten Mann am linken Bildrand.

Interpretation

Das Interieur der Verkündigung ist von auserlesener Qualität. Reiche Dekorationselemente und zahlreiche Kunstwerke verziern den Raum, und versetzen ihn durch ihre alttestamentlichen Figurendarstellungen in die Zeit vor Christi Geburt. Moses erscheint in diesem Raum gleich mehrere Male - als Messingfigürchen im Leuchter, als Schnitzfigürchen am Stollenschrank und auf dem Druck an der Wand. In allen Fällen lassen sich vergleichbare Originale christlicher Ikonographie benennen, denen die Gegenstände entlehnt sind.⁹⁹⁰ Der Stollenschrank ist in unterschiedlichen Dekorationsformen sehr fein beschnitzt⁹⁹¹ und bietet zugleich eines der wenigen Beispiele für eine farbige Teilfassung.⁹⁹²

Auch das Flügelretabel nimmt durch seine detailierte Gestaltung eine herausragende Stellung unter den Retabeldarstellungen ein.⁹⁹³ Es entspricht dem typischen Antwerpener Retabel des frühen 16. Jahrhunderts, für das sich zahlreiche Originale zum Vergleich herabziehen lassen.⁹⁹⁴ Auch von Joos van Cleve selbst sind eine Fülle entsprechender Flügelretabel erhalten.⁹⁹⁵ Neben dem geschweiften Abschluß⁹⁹⁶ und dem bekrönenden Krabbenkamm⁹⁹⁷ kann hauptsächlich die alternierende schwarz-goldene Farbfassung als formales Charakteristikum für diese Retabel angeführt werden.⁹⁹⁸ Die Außenseiten

sind ganz im zeitgenössischen Geschmack und Stil en Grisaille mit Skulpturenimitationen in steinernen Nischen versehen.⁹⁹⁹ Ihre gezierte Schrittstellung sowie die phantastische Kleidung aller Dargestellten findet sich auch bei Originalen - gerade in den zahlreichen Epiphaniemalereien von Joos van Cleve - wieder.¹⁰⁰⁰ Obwohl Joos im Bild die alttestamentliche Szene von der Begegnung Abrahams mit Melchisedech wiedergibt, bedient er sich doch einer Komposition, die er sonst für die Epiphanie verwendet: In gleicher Landschaft, die durch einen zarten Baum mit einer sparsam verzweigten, erst hoch über dem Boden ansetzenden Krone im Mittelgrund strukturiert ist, erscheinen drei Männer in verschiedenen Lebensaltern, darunter - wie bei den hl. drei Königen - ein Farbig, wie dort gibt es auch hier zwei Stehende und einen Knienden. Diese kompositionellen Parallelen erklären, warum das Retabel im Bild tatsächlich für eines der Epiphaniemalereien gehalten wurde.¹⁰⁰¹ Die Begegnung von Abraham und Melchisedech erscheint zumeist in Typologie mit der Eucharistie und dem Letzten Abendmahl;¹⁰⁰² eine inhaltliche Verbindung zur Verkündigung hingegen besteht nicht. Dennoch wählt Joos die alttestamentliche Szene nicht beliebig aus. Das Treffen von Abraham und Melchisedech kann nämlich auch typologisch für die Anbetung der hl. drei Könige stehen.¹⁰⁰³ Da Epiphaniemalerei von ähnlich geringen Ausmaßen im frühen 16. Jahrhundert fast seriell produziert wurden¹⁰⁰⁴ und eine Quelle belegt, daß sie im Original in Wohnstuben auf Stollenschränken aufgestellt waren¹⁰⁰⁵, gibt Joos hier folglich eine wirklichkeitsgetreue Schilderung. Er übernimmt die Komposition der Epiphanie zur Darstellung der alttestamentlichen Szene und verwandelt auf diesem Wege das zeitgenössische Retabel in ein *jüdisches Werk*. Der Zustand des Retabels, das nur teilweise geöffnet ist, charakterisiert den Zeitpunkt der Handlung vermutlich noch genauer. Während die Grisailen auf der Außenseite offensichtlich Personen des Alten Bundes zeigen, befindet sich im Innern, das bereits halb sichtbar ist, eine Darstellung, die inhaltlich und formal unmittelbar an christliche Antitypen erinnert. Da zudem Grisailen auf der Außenseite von Retabeln den Alltagszustand gegenüber der Festtagsseite im Innern betonen¹⁰⁰⁶, wird hier in leicht verständlicher Form auf die Steigerungsmöglichkeit durch komplette Öffnung - im übertragenen Sinne durch Christi Geburt - angepielt.¹⁰⁰⁷

Der vorliegende Überblick über drei Darstellungen von Joos van Cleve, die Retabel im Bild enthalten, zeigt, daß sie sich neben ihrer bemerkenswerten Ausführung auch durch eine hohe Originalität auszeichnen.¹⁰⁰⁸ Er sollte daher dazu beitragen, die gemeinhin eher abwertende Beurteilung des Malers erheblich aufzuwerten.¹⁰⁰⁹ Typische Charakterisierungen wie die von Friedländer: „Ein geschicktes Aufnehmen und Verarbeiten fremder Motive zeugt nicht gerade von tief wurzelnder Originalität“¹⁰¹⁰ oder von Baldaß: „Joos van Cleve, der als Erbe uralter Traditionen zeitlebens mehr ein Geführter als ein

Führer war“¹⁰¹¹ lassen sich angesichts dieser originellen Bilderfindungen, für die kein Vorbild nachweisbar ist, nicht aufrecht erhalten.¹⁰¹²

TBII6

Josse *Lieferinxe*

Die hl. Irene pflegt den hl. Sebastian
Philadelphia, Museum of Art - Johnson
Collection, 767
79×49 cm
1497/98
Farbabb. *Snyder 1984*, Pl.48

Das Interieur, in dem die hl. Irene gemeinsam mit einem Helfer die Pfeilwunden des hl. Sebastian versorgt, ist in zeitgenössischer Form mit einem gefliesten Boden, einer Kassetendecke, einem mächtigen, offenen Kamin und einem Schafleuchter ausgestattet. Als einziges Möbel ist an der linken Wand, neben dem Durchgang, ein Stollenschrank positioniert. Er wird weitgehend von der hl. Irene verdeckt, so daß nur der Ansatz des hinteren Stollens und die Seitenansicht des Schrankkörpers, die mit einfachen Faltwerkfüllungen geschlossen ist, erkennbar sind. Auf der Deckplatte ist eine rückwärtige Stufe aufgestellt, die in der Mitte erhöht ist. Vor ihr stehen seitlich zwei kleine Zinnkrüge. Ihre niedrigeren Seitenabschnitte tragen zwei glänzende Messingteller, und auf dem zentralen Podest erhebt sich eine weiße, vermutlich marmorne oder alabasterne Figur der Muttergottes, die von einem roten Stoffbaldachin überfangen wird, der als rechteckige Stoffbahn an der Wand emporgeführt ist.

Interpretation

Der schlichte Stollenschrank im Bild ist mit einer rückwärtigen Stufe versehen, auf der Geschirr und ein religiöses Bildwerk zugleich aufgestellt sind.¹⁰¹³ Diese Verbindung verdeutlicht augenfällig den eher repräsentativen Charakter entsprechender Anlagen.¹⁰¹⁴

Auch die Wiedergabe der Figur stellt eine Besonderheit dar, denn alle übrigen Bildbeispiele zeigen Retabel und keine Einzelfiguren, bereits Schnitzretabel bilden eine Ausnahme.¹⁰¹⁵ Andererseits gibt es Darstellungen von Kreuzifixen auf Stollenschränken¹⁰¹⁶ und schriftliche Quellen, die vermutlich Schnitzfiguren auf Stollenschränken nennen¹⁰¹⁷, so daß wenig Zweifel an der Realitätsnähe der Darstellung besteht, umso mehr, als sie auch keine spezielle inhaltliche Bedeutung hat.

TBII7

Meister der *Magdalenenlegende*

Die hl. Familie im Zimmer
Antwerpen, Koninkl. Museum v. Schone
Kunsten, 948
65,5×52,5 cm
Brüssel, 1515-25
Farbabb. *BK Antwerpen 1985*, Abb.36; Abb.
Friedländer 12 (1975), 21 (Pl.15); A.C.L. Brüssel
II5338 B

In einem gefliesten Raum, dessen linke Wand weitgehend in Kreuzstockfenstern über einer langgestreckten Sitzbank mit Faltwerk aufgelöst ist, sitzt Maria über ihrer Handarbeit. Das Christkind zieht Joseph, der soeben zur Tür hereinkommt, am Gewand und zeigt ihm den Leibrock, den Maria für es näht. An der Rückwand des Raumes steht ein Stollenschrank

mit einem Retabel dicht zwischen der linken Raumecke und dem Kamin rechts. Vor dem Kamin hängt ein zierlicher Schaffleuchter von der Decke herab.

Der Stollenschrank hat einen rechteckigen Grundriß und Vorderstollen. Sein Schrankkorpus ist in ein unteres, schmales Teil mit Schnitzranken und zwei Türen mit Faltenfüllungen eingeteilt. Auf der Deckplatte liegt eine weiße Decke auf. Sie trägt zwei symmetrisch aufgestellte Kerzenleuchter und ein großes, kleeblattbogiges Retabel. Es wird seitlich von vorgezogenen Velen begrenzt, deren Stangen an der Rückwand in Höhe des Bogenansatzes befestigt sind.

Das Tafelbild ist ebenso breit wie der Stollenschrank und hochaufragend. Ein tief gekehlter, vergoldeter Rahmen umgibt ein Gemälde des stehenden Moses vor einer Landschaft. Er ist bärtig und mit langen, dunklen Haaren wiedergegeben. Er trägt ein rotes Gewand, das parallele Röhrenfalten wirft. Vor dem Oberkörper hält er die Gesetzestafeln in Form eines sauber bearbeiteten, steinernen Diptychons, das in roten und schwarzen Strichen, die Buchstaben andeuten, beschriftet ist.

Interpretation:

Das Thema der hl. Familie wird in der Tafelmalerei selten, öfter hingegen in der Buchmalerei dargestellt.¹⁰¹⁸ Im vorliegenden Bild ist es um das Motiv der Handarbeit Marias erweitert. Sie näht den Leibrock Christi, um den die Häscher dereinst würfeln werden.¹⁰¹⁹ Der Stollenschrank mit dem Retabel steht groß und auffällig hinter der Familie.¹⁰²⁰ Er ist Bestandteil der einheitlichen Möblierung und nur durch die Ranken etwas aufwendiger gestaltet als die Sitzbank. Seine Ausstattung hingegen ist ungewöhnlich. Kerzenleuchter und Decke zählen zur Standardausstattung eines Stollenschranke, die Kerzen werden bei Tag jedoch nur selten brennend dargestellt.¹⁰²¹ Hier flankieren darüber hinaus Velen das Retabel, was unter den vorliegenden Darstellungen von altarähnlichen Anlagen in Wohnräumen einmalig ist.¹⁰²² Da der Stollenschrank sehr beengt zwischen der Wand und dem Kamin steht, sind die Velen hier offensichtlich ohne jede praktische Funktion. Einen Sinn erhalten sie nur als Nachahmung entsprechender Vorrichtungen an Kirchenaltären, wo sie auch in zahlreichen Darstellungen überliefert sind.¹⁰²³

Die Mosestafel ist nicht sehr präzise ausgeführt.¹⁰²⁴ Sie hat einen kleeblattbogigen Umriß, wie er in der Zeit allgemein verbreitet ist.¹⁰²⁵ Im Vergleich zu anderen Darstellungen von Retabeln in Wohnräumen ist die Tafel relativ groß und durch die symmetrische, statuarische Darstellung einer bildbeherrschenden Einzelfigur ohne erzählerische Elemente von einem strengen und repräsentativen Charakter, der in deutlichem Gegensatz zur privaten Szene im Vordergrund steht. Unter den Werken, die dem Meister der Magdalenenlegende zugeschrieben werden, gibt es weder in der Form noch in der Darstellung einer einzelnen Figur Vergleichbares, in der Gestaltung der Gewandfalten läßt sich aber dennoch der persönliche Stil des Meisters erkennen.¹⁰²⁶ Moses ist mit den langen, braunen Haaren und dem Bart christusähnlich charakterisiert. Durch diese Parallelisierung mit Bildnissen des Salvators Mundi¹⁰²⁷ wird er als Stellvertreter, Vorgänger und alttestamentlicher Typus Christi gekennzeichnet.¹⁰²⁸ Sein Bildnis steht dadurch in keiner direkten Beziehung zur Haupt-

szene, sondern erscheint vielmehr an Stelle einer Darstellung des Salvators Mundi, der auf einem entsprechenden Retabel in einem christlichen Haushalt wiedergegeben wäre.¹⁰²⁹

TBII8

Monogrammist AI (Albert Jacobsz?)

Das letzte Abendmahl

Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet

Holzschnitt, 29,7×36,8 cm

Kampen, 1552

T.32A; Abb. *Hoogewerff* 4 (1941/42), 433 (Afb.204);

AK Amsterdam 1986.2, 376 (Cat.254).

Die Jünger sind um eine lange, quergestellte Tafel geschart. In ihrem Zentrum sitzt Christus frontal zum Betrachter unter einem Stoffbaldachin. Durch rechteckige Fenster seitlich des Baldachins erblickt man eine nächtliche Landschaft. Vor der Rückwand steht rechts ein rechteckiger Stollenschrank, der etwa zur Hälfte im oberen Abschnitt sichtbar ist. Der Schrankkörper ist nicht gegliedert. Auf seiner Deckplatte liegt eine lange, schmale Decke auf. Hinter zwei Messiggefäßen - einem Deckelpokal und einem Becher - erhebt sich ein rundbogiges Tafelbild auf einer relativ schmalen, horizontal profilierten Predella. Sein Rahmen ist innen zurückgestuft. Es zeigt das Passahopfer der Juden: Unter einem gerafften Baldachin befindet sich ein Tisch, um den zahlreiche Männer mit Stäben versammelt sind. Frontal zum Betrachter steht vor seinem Zentrum Moses, deutlich erkennbar an den Hörnern und dem zweigeteilten Bart. Vor dem Tisch kniet oder sitzt ein kleiner Junge auf dem Boden.

Interpretation

Das Passahopfer verrichteten die Juden unmittelbar vor ihrem Auszug aus Ägypten.¹⁰³⁰ Es wird daher öfter in Typologie zum letzten Abendmahl dargestellt.¹⁰³¹ Nur im vorliegenden Holzschnitt jedoch ist es unmittelbar als Bild im Bild wiedergegeben und in seiner Parallelität noch dadurch hervorgehoben, daß es dieselbe Komposition zeigt wie das Abendmahl: So wie Christus die Schar der Jünger beherrscht, so dominiert Moses im Rund der Juden. Beide werden von einem Baldachin überfangen.¹⁰³² Zugleich zitiert die jüdische Opferszene im Bild offensichtlich eine bekanntere Komposition, die sich noch einmal in einer späteren Grisailledarstellung von Hendrik de Clerk (um 1600) erhalten hat.¹⁰³³

TBII9

Monogrammist CM

Nicodemus kommt zu Christus

Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet,

Inv.08:12

Zeichnung, 222×211 mm

Kreis des Dirk Vellert, ca.1526/33

T.32B; Abb. *BK Amsterdam* 1978, 194 (Nr.509)

Christus diskutiert mit Nicodemus links im Vordergrund eines schmalen Interieurs, das sparsam mit einer Bank, einem Tisch und einem Stollenschrank mit einem Retabel an der rechten Wand möbliert ist. Der rechteckige Stollenschrank mit Vorderstollen ist ein sehr schlichtes, wenig bearbeitetes Möbel. Seine Bodenplatte ist leer. Der Schrankkörper ist eingeschossig und mit X-Füllungen versehen. Es ist mit einer Decke belegt und trägt auf seiner rückwärtigen Oberkante hinter einem Kerzenleuchter ein rundbogiges Retabel mit einem breiten, unprofilierten Rahmen. Das Tafelbild zeigt

die Errichtung der Ehernen Schlange. Im Zentrum ist die Stange, um die das eherne Bildnis gewunden ist, aufgepflanzt. Links davon steht eine große, vermutlich männliche Person mit einem Kind, rechts betet ein Mensch, ein weiterer schräg dahinter weist zu der Schlange hinauf.

Interpretation

Die Zeichnung ist auf wenige Elemente beschränkt, darunter einen sehr schlichten Stollenschrank mit einem Retabel, wie er in der Form, Größe und Aufstellung ähnlich auch in anderen Bildern erscheint.¹⁰³⁴ Als einziges zeigt es jedoch in einer Wohnstube ein Bild mit der Errichtung der Ehernen Schlange.¹⁰³⁵ Diese alttestamentliche Szene wird oft in Typologie zur Kreuzigung gesetzt und bildet speziell hier auch den Unterhaltungsgegenstand in der Hauptszene. Dem Johannesevangelium zufolge sprach nämlich Christus zu Nicodemus: „Und wie Moses die Schlange in der Wüste erhöht hat, so muß der Menschensohn erhöht werden, damit jeder, der glaubt, durch ihn ewiges Leben habe.“¹⁰³⁶ Dem Retabel kommt so die seltene Aufgabe zu, den Gesprächsinhalt zu verbildlichen, was durch die Weisegesten der beiden Männer deutlich hervorgehoben wird.¹⁰³⁷

TB120

Niederländisch, ca.1520-30

Die Verkündigung

Privatbesitz

Leinwand, 110x78 cm

T.33; Abb. *Wolffthal 1989*, Fig.129 (Kat.70), A.C.L.

Brüssel 235995 B

Maria betet im Vordergrund des Bildes an einem Prie-Dieu, als Gabriel von links herbeifliegt und ihr die frohe Botschaft verkündet. In ihrem Rücken befindet sich links ein offener Kamin. Zwischen Gabriel und Maria, vor dem Zentrum der Rückwand - rechts von einem im unteren Bereich vergitterten Kreuzstockfenster, links von einem mächtigen Bett -, steht ein Stollenschrank mit einem Retabel. Er hat einen rechteckigen Grundriß und Vorderstollen. Der Schrankkorpus ist im oberen Bereich zur Hälfte von einer Decke verhüllt. Über einer Zarge mit einem zentralen Abhängling ist seine Frontansicht in zwei Türen mit feinen Maßwerkarkaturen und eine vermutlich figürlich beschnitzte Mittelleiste untergliedert.

Auf seiner Deckplatte erhebt sich ein rundbogiges, geöffnetes Flügelretabel ohne Predella, dessen zweifach gekehlter Rahmen im Mittelteil von einem kielbögigen Aufsatz mit Krabben und einer zentralen Kreuzblume bekrönt ist. Feine Maßwerkranken sind dem Rahmen unterlegt, die auf den Flügeln etwas sparsamer gestaltet sind als auf der Mitteltafel. Die Innenansicht ist mit einer einheitlichen Landschaftskulisse komplett bemalt. Der linke Flügel wird weitgehend von Gabriels Flügel verdeckt, man erkennt jedoch ansatzweise eine stehende Person. Sein Gegenüber zeigt in gleicher Weise eine zum Zentrum gewendete weibliche Figur, möglicherweise eine Sibylle. Auf der Mitteltafel ist Abrahams Opfer dargestellt. Der Tischaltar, auf dem Isaak frontal zum Betrachter kniet, befindet sich links im Vordergrund. Abraham in einem hellen Gewand und einer turbanähnlichen Kappe rechts holt schwungvoll mit dem gezückten Schwert in der Rechten zum Todesstoß aus, wird aber durch den Eingriff des Engels, der von rechts herbeifliegt, von der Tat abgehalten.

Interpretation

Die Verkündigung ist in einem konventionellen Interieur wiedergegeben, das um einen Stollenschrank mit einem Retabel bereichert ist.¹⁰³⁸ Das geöffnete Flügelretabel mit rundbogigem Abschluß ist in jeder Hinsicht - im Umriß, der Rahmung mit bekrönendem Kamm, der Landschaftsgestaltung, der Kleidung, der inhaltlichen Gestaltung von Flügeln und Mitteltafel etc. - ein zeitgenössisches Werk, vergleichbar Originalen und verschiedenen anderen Retabeldarstellungen.¹⁰³⁹

Auf den Flügeln des Retabels sind Personen dargestellt, bei denen es sich vermutlich um Sibyllen handelt. Sie sind zum Zentrum gewendet und erscheinen wie Heilige auf einem christlichen Retabel.¹⁰⁴⁰ In gleicher Weise ist das Thema der Mitteltafel stellvertretend zu verstehen, denn das alttestamentliche Opfer Abrahams steht typologisch für die Kreuzigung Christi.¹⁰⁴¹ Im Wohnraum Marias erfüllt das Retabel demnach die Funktion, die ein Kreuzigungsretabel in einem christlichen Wohnraum innehat.¹⁰⁴² Darüber hinaus erinnert die Opferszene durch ihre typologische Bedeutung an die Kreuzigung und schließt somit den Bogen von Christi Inkarnation bis zu seinem Tod am Kreuz.¹⁰⁴³

TB121

Niederrheinisch, um 1530

Der Tod Marias

Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, GK 358

98x91 cm

Abb. Hans Feldbusch: Suermondt-Museum der Stadt Aachen - Aachener Kunstschätze aus Meißen zurückgekehrt. Köln/Aachen 1961, Nr.61, T.18.

In der linken vorderen Bildecke steht ein rechteckiger Stollenschrank. Er ist in schräger Seitenansicht und etwa zu zwei Dritteln sichtbar wiedergegeben. Sein Schrankkörper ist durch profilierte Felder und eine zentrale Tür gegliedert. Auf seiner Deckplatte stehen eine Pyxis und ein gut zur Hälfte sichtbares Schnitzretabel.

Es handelt sich um ein vergoldetes Ädikularretabel, das ohne Sockel ansetzt. Das hochrechteckige Gehäuse wird von schlanken Säulchen mit einer Standfigur gerahmt. Sie tragen ein profiliertes Gebälk, über dem sich zwischen Voluten ein rundbogiger Giebel erhebt, der von einem Kamm von Krabben und Fialen an den Seiten überfangen wird. Das Zentrum ist mit einem Muschelornament gefüllt. Zwischen die Voluten auf den Seiten des Gebälks ist eine Girlande mit Troddeln in der Mitte gespannt. Das Innere des Gehäuses ist als eine rundbogige Nische gestaltet, in die eine Figur eingestellt ist. Sie erhebt sich auf einer kapitellförmigen Konsole mit einer Grotteske. Da sie in phantasievolle Gewänder gekleidet ist und ein Schriftband vor dem Körper hält, handelt es sich vermutlich um die Darstellung eines Propheten.

Interpretation

Das Bild des Marientodes bietet eines der seltenen Beispiele für ein Ädikularretabel in einem Privathaushalt¹⁰⁴⁴, das obendrein skulptiert oder geschnitzt ist, während auf entsprechenden Anlagen ansonsten fast ausschließlich bemalte Retabel dargestellt werden.¹⁰⁴⁵ Ein vergleichbares Figurenretabel hat sich

im Original nicht erhalten, es gibt aber ähnliche Retabeldarstellungen in einigen altniederländischen Bildern, die etwa zur gleichen Zeit wie das vorliegende entstanden.¹⁰⁴⁶ Diesen Bildern ist auch die Darstellung des Muschelornaments gemein, das in der niederrheinischen und altniederländischen Malerei seit Beginn des Jahrhunderts, in deren Schnitzkunst und Bildhauerei jedoch erst seit den 1540er Jahren zu belegen ist.¹⁰⁴⁷ Bei den genannten Beispielen handelt es sich stets um Bilder mit Szenen aus der Zeit vor oder kurz nach Christi Geburt. Der moderne Typ des Ädikularetabels mit Renaissanceornamentik scheint demnach hier bewußt eingesetzt worden zu sein, um ein *jüdisches Retabel* zu charakterisieren.¹⁰⁴⁸ Diese Absicht wird auch in der manieristischen Darstellung des Propheten im Gehäuse deutlich, die sich deutlich von den Aposteln im Bild unterscheidet und die durch eine gelängte und gezierte Haltung sowie die phantastische Kleidung gekennzeichnet ist.¹⁰⁴⁹

TB122

Bernard van Orley

Der Tod Marias

Brüssel, Musée de l'Assistance publique, I

105×133 cm

Brüssel, 1520

Abb. *Friedländer 8 (1972)*, 84 (Pl.75f); A.C.L.

Brüssel 6615 C

Das Flügelretabel mit Szenen aus dem Leben Marias zeigt auf der rechteckig erhöhten Mitteltafel den Tod Marias und ihre Himmelfahrt. Das Bett steht längs im Zentrum des Bildes, umgeben von den Aposteln, die in Zweier- und Dreiergruppen beisammen sind. Der Raum ist mit einer Bank aus Faltenwerk möbliert, die sich an der Rückwand, unterbrochen vom Bett, entlangzieht. Über ihr befinden sich zwei Kreuzstockfenster mit farbigem Glas, die stehende Figuren vor dreiviertelhohen Brokatbahnen zeigen, links vom Bett eine Gebetstafel, rechts davon ein in die Wand eingelassenes, zweigeschossiges Bücherregal, vor das ein Vorhang gezogen werden kann. An der rechten Wand steht als einziges weiteres Möbel ein Stollenschrank mit einer altarähnlichen Ausstattung.

Der Stollenschrank hat einen rechteckigen Grundriß mit Vorderstollen. Seine Bodenplatte ist verdeckt. Der zweitürige Schrankkörper ist mit feinem Rankenwerk beschnitzt. Auf der Deckplatte liegt eine weiße Decke auf. Sie trägt einen reich dekorierten Deckelpokal, ein Schälchen, einen Kerzenleuchter und im Zentrum ein zierliches, freistehendes Kruzifix. Der farbig gefaßte Leib Christi mit dem wehenden Lententuch hebt sich deutlich vom holzsichtigen Kreuzestamm ab. Dahinter, oberhalb der rückwärtigen Oberkante der Deckplatte, ist eine Stoffbahn gespannt, die von einer Bordüre eingefasst ist und in hellem Garn auf dunklem Grund die Gesetzestafeln zeigt. Diese haben die Form zweier hochaufragender Rundbogenarkaden mit unterlegten Maßwerkkämmen. Die Schrift setzt oberhalb feiner Schleifenornamente an. Sie läßt sich weitgehend entziffern und deutet in jeweils elf Zeilen mit Fragmenten aus der Vulgata den Text der Zehn Gebote an.¹⁰⁵⁰

Interpretation

Das Bild des Marientodes von Bernard van Orley zeigt die einzige vorliegende Darstellung einer Stoffbahn an Stelle eines Retabels oberhalb eines Stollen-

schrankes.¹⁰⁵¹ Da auch Quellen und wenige Originale die Verwendung von Behängen an Stelle eines Retabels im Bereich der alten Niederlande überliefern¹⁰⁵², scheint es nicht ausgeschlossen, daß gerade im privaten Gebrauch auch Tücher anstelle von Retabeln verwendet wurden, auch wenn sie nur selten in Darstellungen erscheinen.¹⁰⁵³ Die Stoffbahn im Bild ist nicht rein ornamental geschmückt, sondern zeigt eine gewebte oder gestickte Darstellung der Gesetzestafeln. Davor befindet sich ein zierliches, freistehendes Kruzifix, wie es auch in wenigen anderen Darstellungen auf Stollenschränken zu sehen¹⁰⁵⁴ und in Quellen dokumentiert ist.¹⁰⁵⁵ Ähnliche Verbindungen von Schnitzfiguren und einem Tafelbild zeigen außerdem auch einigen Darstellungen von Kirchenaltären.¹⁰⁵⁶ Verschiedene Vergleichsbeispiele und Belege sprechen demnach dafür, daß hier eine Anlage dargestellt ist, die formal wirklichkeitsnahe Elemente aufweist.

Im vorliegenden Bild dient sie dazu, die Szene des Marientodes sinnfällig zu erläutern: Maria wird zur Zeit des Alten Bundes geboren und leitete durch ihre Mutterschaft die Heilszeit ein. Bei ihrem Tode hat sie ihre Aufgabe als Mittlerin zwischen den beiden Epochen erfüllt und geht ihrem himmlischen Lohn entgegen. Sie personifiziert so die Synthese von Altem und Neuem Bunde, die sich auch in der Ausstattung des Stollenschrankes mit den Zehn Geboten und dem Kruzifix widerspiegelt.

Auf den Gesetzestafeln sind Fragmente des Vulgatatextes zu entziffern, obwohl die Schrift in den zeitgenössischen Darstellungen der Gesetzestafeln gemeinhin nur angedeutet wird.¹⁰⁵⁷ So scheint es möglich, daß Bernard van Orley hiermit eine weitergehende Darstellungsabsicht verband. Es ist bekannt, daß der Künstler lebhaftes Interesse an der aktuellen Glaubensdiskussion hatte, ohne jedoch zum Protestantismus zu konvertieren.¹⁰⁵⁸ Möglicherweise reagiert er also bereits mit seiner vorliegenden Darstellung auf das neue protestantische Schriftverständnis.¹⁰⁵⁹

TB123

Pieter Pourbus

Die Verkündigung

Gouda, Stedelijk Museum *Het Catharinen-Gasthuis*, 89

124,5×116 cm

1552

T.34A; Farbabb. *AK Brügge 1984*, 140 (Fig.64)

Maria kniet rechts im Bildvordergrund vor einem Prie-Dieu, als Gabriel von links herbeieilt und ihr die frohe Botschaft verkündet. Das geflieste Interieur ist in prächtigem Renaissancecedekor gestaltet, beinhaltet aber das komplette spätgotische Mobiliar älterer Verkündigungsdarstellungen. An der rechten Wand befindet sich das mächtige Bett, dessen Baldachin auf ionisierenden Säulen ruht. Vor der Rückwand des Raumes, im Rücken von Maria, steht ein Stollenschrank mit einem Retabel. Die Anlage wird von einer Architekturgliederung eingefasst, die aus zwei raumhohen Marmorsäulen auf hohen Postamenten mit Kariatyden darstellungen und Kompositkapitellen besteht, in die eine Rundbogenarkade eingestellt ist.

Der Stollenschrank hat einen rechteckigen Grundriß, aus dem die Bodenplatte dreieckig hervorragt. Auf ihr ist ein Waschgeschirr aus einem prächtigen Messingteller und einer schlanken Amphore getrennt voneinander aufgestellt. Der Schrankkörper ruht auf einer in Quadraten gegliederten Rückplatte und Vorderstollen, die als ionische Säulen mit kannelierten Schäften gestaltet sind. Er setzt über einem breiten, profilierten Sockel mit einem zentralen Abhängling an und ist zweitürig mit einer schlichten Profilierung, die die äußere Form im Kleinen wiederholt. Vorgelegte Wandsäulen auf Postamenten, die ebenso hoch sind wie der Sockel flankieren die Türen. Ihre Kapitelle werden von einer dunklen Decke mit rundbogigen Lambrequins verdeckt.

Auf der Deckplatte erhebt sich ein weitgehend geöffnetes Flügelretabel auf einer rötlich marmorierten, seitlich nach oben auskragenden und horizontal profilierten Predella. Es hat einen geschweiften Abschluß und wird von einem tief gekehlten, komplett vergoldeten Rahmen eingefasst. Auf den Innenkanten der Flügelrahmen erkennt man links zwei kleine Stifte und rechts die entsprechenden Bohrlöcher, die zusammen den Verschuß des Retabels bilden. Die Flügelinnenseiten des Retabels sind einfarbig schwarz gefaßt. Die Mitteltafel hingegen zeigt in leuchtenden Farben vor ebenfalls schwarzem Hintergrund den Sündenfall. Eva, sparsam bedeckt durch einen Zweig, steht frontal im Zentrum des Bildes. Sie pflückt mit der Linken den Apfel schräg rechts über ihr. Um den Zweig, an dem der Apfel hängt, windet sich die Schlange des Verführers. Den rechten Arm streckt sie seitlich nach hinten und ergreift den linken Ellenbogen Adams, der auf einem Baumstumpf links neben ihr sitzt und sich mit dem rechten Arm auf diesen stützt. Hinter ihnen entfaltet sich die üppige Paradiesesflora.

Interpretation

Die Verkündigungszenerie wird von Pieter Pourbus konventionell gestaltet, denn sie beinhaltet alle Bestandteile, die bereits im frühen 16. Jahrhundert dargestellt werden. Nur die stark antikisierenden, in ihrem Reichtum und der speziellen Zusammenstellung vermutlich fiktiven Renaissanceformen weisen daher auf die spätere Entstehungszeit hin.¹⁰⁶⁰ Das ungewöhnlich präzise wiedergegebene Retabel auf dem Stollenschrank entspricht einem Werk des frühen 16. Jahrhunderts.¹⁰⁶¹ Sein Verschuß ist so genau wiedergegeben, daß er unmittelbar mit Originalen verglichen werden kann.¹⁰⁶² Einfarbige Innenflügel wurden vermutlich bei Retabeln des 16. Jahrhunderts, vorrangig in privatem Gebrauch, öfter verwendet.¹⁰⁶³ Das Thema des Sündenfalls wählt Pourbus in spiegelbildlicher Anspielung auf Maria: So wie Eva die Sünde in die Welt brachte, wird sie durch Maria überwunden.¹⁰⁶⁴ Der Sündenfall wird daher öfter in Verbindung mit der Verkündigung dargestellt, nur hier jedoch als Hauptbild eines Retabels.¹⁰⁶⁵ Die Komposition der Szene mit der komplizierten Anordnung von Adam und Eva ist einem Holzschnitt von Lukas van Leyden entlehnt.¹⁰⁶⁶ Sie wird jedoch nicht im Sinne eines Zitates übernommen, sondern ist frei gestaltet und durch die Kolorierung und den persönlichen Stil geprägt.¹⁰⁶⁷

Jan *Provost*

Die Verkündigung

Stourhead/Wiltshire, National Trust, 48

85,5×30 cm

1. Viertel d. 16. Jhs.

Abb. *Friedländer* 9.2 (1972), 124 (Pl.144);

Courtauld Inst. Neg. oA281 (6)

Das Interieur der Verkündigung ist wegen des schmalen Hochformats des Flügels dichtgedrängt. Gabriel steigt über zwei Stufen am vorderen Bildrand zu Maria, die rechts an einem Prie-Dieu kniet. Vor ihr, am Fuße der Stufen, steht eine mächtige Bodenvase mit Lilien. Vor der Rückwand sind das Bett links, ein Scherenstuhl und ein Stollenschrank mit einem Retabel nebeneinandergestellt. Ein kleines, rundbogiges Fenster mit Butzenscheiben beleuchtet den Raum. Hier fallen die Lichtstrahlen ein, auf denen der Logosknabe mit dem Kreuz naht.

Der Stollenschrank mit dem Retabel ist nur im oberen Bereich knapp zur Hälfte sichtbar. Er hat einen rechteckigen Grundriß und Vorderstollen. Sein Schrankkörper ist mit einer rückwärtigen Stufe versehen und weitgehend von einer Decke verhüllt. Die rechteckige Bildtafel, die sich auf der Stufe erhebt, ist ebenso breit wie der Stollenschrank. Sie wird von einem Baldachin bekrönt, an dessen Unterseite eine Velumstange befestigt ist. Das Velum reicht bis zur Deckplatte des Stollenschranke herab und ist weitgehend zurückgezogen. Die Tafel zeigt die Szene von Christus am Ölberg. Im Vordergrund kauert die hellgekleidete Gestalt eines schlafenden Jüngers. In Seitenansicht kniet leicht erhöht hinter ihm Christus. Vor ihm auf dem Fels, rechts im Bild, steht der Kelch.

Interpretation

Das Retabel auf dem Bild¹⁰⁶⁸ erhebt sich auf einer rückwärtigen Stufe des Stollenschranke, die noch in drei weiteren Bildern in gleicher Weise verwendet wird.¹⁰⁶⁹ Es ist mit einer Vorhangleiste an einem Baldachin ausgestattet, wie sie bei keinem spätmittelalterlichen Original erhalten ist. Die Existenz solcher Vorrichtungen kann jedoch durch die vorliegende gemeinsam mit anderen Darstellungen belegt werden.¹⁰⁷⁰ Da die Anlage nur ausschnittsweise im dunklen Hintergrund dargestellt ist, muß man die Vertrautheit des Betrachters mit entsprechenden Einrichtungen voraussetzen.¹⁰⁷¹

Die Darstellung von Christus am Ölberg¹⁰⁷² ist von großer inhaltlicher Bedeutung, da sie eine Parallele zur Hauptszene bildet und gleichzeitig eine Vorwegnahme (Prolepsis) der Passion repräsentiert.¹⁰⁷³ Die Verkündigungs- und die Ölbergsszene werden hier gleichgesetzt als Momente der Demut und Akzeptanz: Maria nimmt ihre Gottesmatterschaft an wie Christus seine Passion.¹⁰⁷⁴ Darüber hinaus verweist das Retabel auch auf das künftige Geschehen, das noch im Hintergrund und Dunkel des Raumes liegt. Diese Zukunftsperspektive wird kompositionell dadurch unterstrichen, daß der kleine Logosknabe mit dem Kreuz in paralleler Haltung und genau auf einer Höhe mit dem betenden Christus am Ölberg dargestellt ist.¹⁰⁷⁵ So wird das Retabel zu einem Bestandteil des Bogens, der von Christi Inkarnation bis zu seiner Passion geschlagen wird. Diese Absicht wird durch das Bild, das dem der Verkündi-

gung als zweiter Flügel des Retabels gegenübersteht, verstärkt und erweitert.¹⁰⁷⁶ Es zeigt die Szene der Geburt Christi, in der das nackte, hilflose Christkind kaum größer als der Logosknabe der Verkündigung und ungleich kleiner als das Christkind in der zentralen Epiphanie wiedergegeben ist. Es liegt inmitten des weißen, faltenreichen Umhangs Marias, der von Engeln mit Passionswerkzeugen gehalten wird und streckt das Händchen nach den Nägeln aus. Die Geburtsszene verweist demnach unmittelbar auf die Beweinung Christi und damit auf das Ende der Passion, an deren Anfang das Gebet am Ölberg steht.¹⁰⁷⁷

Jan *Provost*

Die Verkündigung

Genua, Palazzo Bianco

258×202 cm

1. Viertel d. 16. Jhs.

Abb. *Friedländer* 9.2 (1972), 140 (Pl.165)

In einem engen Wohnraum mit Dielenboden und einer Holzbalkendecke kniet Maria links im Bildvordergrund. Sie richtet ihre Andacht vor einem kleinen, kolorierten Druck. Er ist ungerahmt und zeigt mit einer Beischrift Moses vor dem Brennenden Dornbusch. Der Busch mit einer hochansetzenden Krone steht am linken Bildrand. Vor ihm sitzt Moses im rechten Bildvordergrund auf der Erde, während seine Schafherde im Mittelgrund vor einer bewaldeten und besiedelten Landschaft grasst. Ein aufgeschlagenes Stundenbuch liegt vor Maria auf einer Bank mit Falterwerkfüllungen. Es wird durch eine Kerze beleuchtet, die in einem Messingleuchter auf der Lehne abgestellt ist. Oberhalb des Druckes ist ein Wandschrank mit einem bekrönenden Maßwerkfries befestigt. Er setzt baldachinförmig an und scheint so den Druck zu überfangen. Gabriel tritt von rechts heran. Hinter ihm ist ein mächtiges Bett mit einem Baldachin aufgestellt, in dessen Stirnwand ein Tondo mit einem edelstein- und perlenbesetzten Rahmen hängt, und in seinem Rücken befindet sich ein figürlich geschmückter Kamin. In der linken hinteren Raumecke öffnet sich der Raum frontal in einem faltwerkgeschmückten Windfang, der wie der Wandschrank mit einem Maßwerkfries besetzt ist. An seiner rechten Seite steht ein Stollenschrank mit einem Retabel. Eng zwischen ihm und dem Bett ist ein Scherenstuhl eingestellt. Darüber, dicht unter der Decke, hängt eine Uhr.

Da der rechteckige Stollenschrank am Windfang längsgestellt und teilweise von Maria verdeckt ist, sind nur der hintere Vorderstollen und die seitlich weit herabhängende Decke sichtbar. Auf seiner Deckplatte liegt eine Orange zwischen zwei Kerzenleuchtern und einer Fayencevase mit Lilie und Iris.

Das rechteckige Retabel ist ebenso breit wie der Stollenschrank und schließt direkt an den Windfang an, dessen Zwischengesims genau über die obere Leiste des einfach zurückgestuften Retabelrahmens ragt. Der Inhalt des Tafelbildes ist wegen der seitlichen Ansicht kaum erkennbar. In der unteren Hälfte ist rechts eine stehende Person in einem hellen, langen Gewand zu sehen, die ihren linken Arm um die Schulter eines neben ihr Knienden oder Sitzenden gelegt hat und mit der Rechten nach oben weist.

Interpretation

Provost stellt Maria in einem dunklen Raum bei der Andacht dar, die sie mit einem Stundenbuch vor einem kleinen Druck verrichtet.¹⁰⁷⁸ Das Retabel auf dem Stollenschrank in ihrem Rücken hingegen

bleibt unbeachtet. Da die Kerzen in den beiden Leuchtern nicht wie jene bei Maria vorne brennen, liegt die Anlage im Dunkel des Raumes.¹⁰⁷⁹ Durch die Ansicht von der Seite und die Aufstellung im Hintergrund ist sie außerdem nur schlecht zu erkennen. All dies weist darauf hin, daß sie offensichtlich ohne jede konkrete Bedeutung für die Hauptszene ist. Der Rang des Retabels als eigenständiges Objekt wird zusätzlich dadurch gemindert, daß es in mehrfacher Hinsicht an die Möblierung angepaßt ist: Seine Breite ist dem Stollenschrank angemessen, und seine Höhe ist genau so, daß es vom Zwischengesims des Windfangs überfangen werden kann.¹⁰⁸⁰ Sein Inhalt ist nicht sicher zu identifizieren. Da es sich bei der weisenden Gestalt um einen Engel handeln könnte, stellt die Szene vielleicht Gideon mit dem Vlies dar, dem der Engel die tauspendende Wolke zeigt.¹⁰⁸¹ Dieses alttestamentliche Wunder ist nicht nur als Hinweis auf die Jungfräulichkeit Marias gebräuchlich¹⁰⁸², sondern fügte sich im Bild unmittelbar in eine Ansammlung weiterer marianischer Symbole ein, wie etwa die Orange¹⁰⁸³, die Lilie in der Vase und vornehmlich das Bildchen mit Moses vor dem Brennenden Dornbusch.¹⁰⁸⁴

Das Bild der Verkündigung bietet somit interessante Anhaltspunkte für die Bedeutung von Stollenschranken mit Retabeln. Die Bildtafel ist für die Raumausstattung maßgeschneidert und erhält nicht den Rang eines eigenständigen Kunstwerkes. Sie steht beiläufig im Dunkel des Hintergrundes und ist nicht der Ort der Andacht Marias.¹⁰⁸⁵

TB126

Hermann Tom *Ring*

Die Verkündigung

Münster, Westfäl. Landesmuseum, 75

Außenansicht eines Flügelretabels: je 198×142 cm
1594

Abb. *Rieverts; Pieper* 1955, Abb.63f (Kat.56);

Museumsneg. 6131, 9943

Maria kniet an einem Prie-Dieu links im Vordergrund eines prächtigen Renaissanceinterieurs, das mit zahlreichen alttestamentlichen Texten und Szenen ausgestattet ist.¹⁰⁸⁶ Vor dem Zentrum der Rückwand, eingefügt zwischen zwei mächtige Wandpilaster, deren hohe Podeste mit dem Löwen und dem Stierkopf als den Symbolen der Apostel Markus und Lukas skulptiert sind, ist ein Stollenschrank mit einem Retabel aufgestellt. Die Anlage ist in ihrer Höhe und Breite exakt der Wandgliederung angemessen. Da ihre Darstellung über die Naht zwischen den beiden Flügeltafeln hinweggeht, ist sie im Zentrum unterbrochen.

Der Stollenschrank hat einen rechteckigen Grundriß mit Vorderstollen, die als Säulen mit Entasis gestaltet sind. Auf seiner Bodenplatte steht rechts eine schlanke, hohe Vase. Sein mit Renaissanceankerwerk beschnittener Schrankkorpus ist mit einer einer weißen Decke belegt. Er ist zweitürig über einem schmaleren, querrrechteckigen Geschoß. Auf seiner Deckplatte steht ein zierlicher Kerzenleuchter vor einem mächtigen Flügelretabel. Dieses erhebt sich auf einer relativ hohen, querrrechteckigen Predella zwischen einem profilierten Fuß- und Kopfgesims und hat einen geschweiften Umriß. Ein nach innen zurückgestufter Rahmen, der außen dunkel und innen hell gefaßt ist - vermutlich vergoldet -, umgibt die Tafeln. Das Gemälde auf der Mitteltafel ist weitgehend verdeckt, dennoch ist im Ausschnitt rechts die Darstellung von

Moses vor dem Brennenden Dornbusch zu erkennen. Die Flügel sind hell auf dunklem Grund beschriftet. links steht: *GENE 3, SU ICK WILL VINTSCHOP SETTEN TUSCHE(N) DINEN SAEDE UND EREN SAEDE DAT SAL DI DINEN KOPP TOTREDEN* und rechts: *ESAIIE SEHET EINE IUNGFROUWIS SWANGER (U)ND WORT (einen) SONE (gebären) UND (sein) NAM (wird sein) EMANUEL.*

Interpretation

Das Verkündigungsbild des Westfalen Hermann Tom Ring ist in der Komposition, Ausstattung und Ikonographie deutlich von altniederländischen Werken geprägt.¹⁰⁸⁷ Das im Grunde spätgotische Mobiliar, dem antikisierende Formen aufgelegt sind, ebenso wie die aufwendige Wandgliederung, in die der Stollenschrank mit dem Retabel eingefügt ist, zeigen beispielsweise große Ähnlichkeit mit Verkündigungsdarstellungen von Marten de Vos und von Pieter Pourbus.¹⁰⁸⁸ Das großformatige Retabel ist mit seinem differenziert geformten Umriß¹⁰⁸⁹, der alternierenden Rahmenfassung¹⁰⁹⁰ sowie den beschrifteten Flügeln¹⁰⁹¹ ein typisches Werk des späteren 16. Jahrhunderts.¹⁰⁹² Die niederdeutschen Texte sind als Zitate gekennzeichnet. Der Genesistext links nennt den Sündenfall, der durch Eva verursacht und durch Maria - die neue Eva - überwunden wird.¹⁰⁹³ Die Prophezeiung des Isaias rechts verweist auf die Muttergottesschaft Marias.¹⁰⁹⁴ Die Szene von Moses vor dem Brennenden Dornbusch im Zentrum schließlich versinnbildlicht die Jungfrauengeburt.¹⁰⁹⁵ So werden drei unterschiedliche und voneinander unabhängige, alttestamentliche Bezüge zu Maria hergestellt, die durch weitere Textstellen und Szenen im Raum, etwa in den farbigen Glasmedaillons in den Fenstern ergänzt werden.¹⁰⁹⁶

TB127

Hendrick van *Steenwijck d. J.*

Christus bei Maria und Martha

Paris, Musée du Louvre, 1864

65×96 cm

Antwerpen, 1620

Abb. *Schneede 1967, 140 (Abb.10)*

Das Interieur ist nobel ausgestattet mit einem Fußboden aus Fliesen im rechten und Dielen im linken Teil, einer Kassettendecke, einem sehr großen, komplett verglasten Fenster und einem Kamin. Die linke hintere Ecke, in der Christus mit Maria zu Füßen auf einer Bank sitzt, ist vertäfelt. Hinter Martha öffnet sich auf der rechten Seite ein großer Durchgang in die Küche. Vor der rechten Wand steht ein zierlicher, hochragender und polygonaler Stollenschrank. Auf seinem Sockel, der zugleich als untere Ablage dient, steht ein Waschgeschirr. Der polygonale Schrankkörper setzt auf einer rückwärtigen Füllung zwischen Stollen an. Wie diese ist er durch eine dichte Reihung zierlicher Säulchen gegliedert. Er ist mit einer weißen Decke belegt und trägt ein Retabel. Dieses erhebt sich auf einer hohen, profilierten Predella. Das einfarbige, vermutlich hölzerne Retabel besteht aus zwei hochaufragenden, rundbogigen Tafeln, die von einem halbrunden Aufsatz mit einem angespitzten Türmchen bekrönt werden.

Interpretation

Das Bild zeigt eine der spätesten Darstellungen von einem spätmittelalterlichen Stollenschrank mit einem Retabel.¹⁰⁹⁷ Es handelt sich um den Typ des Erkerschranks, d.h. des polygonalen Stollenschranke, der hier sehr fein mit aufgelegten Säulchen gestaltet ist, der zu diesem Zeitpunkt aber dennoch veraltet ist.¹⁰⁹⁸ Das Retabel ist ein einteiliges Werk, das in der Form der beiden rundbogigen Teile deutlich an die Gesetzestafeln erinnert und keinen zeitgenössischen Typ wiedergibt. Durch eine dunkle, einfarbige Fassung, das Fehlen von Flügeln, den bizarren Aufsatz und die Formähnlichkeit mit den Gesetzestafeln ist es vielmehr deutlich als *jüdisches Retabel* charakterisiert.¹⁰⁹⁹ Steenwijk verzichtet dabei auf eine weitergehende bildimmanente Symbolik, die die dargestellte Handlung näher illustrierte, es sei denn Martha, die der Geschichte zufolge irrt, vertrete vor dem Hintergrund der Küche und des Retabels rechts die jüdische Partei, während die müßige Maria in der Schreibecke bei Christus links die fromme, christliche Seite repräsentiere.¹¹⁰⁰ In diesem Falle erhielt das Retabel eine weitere, tendenziell negative Konnotation, die mit seiner fremdartigen Gestaltung in Einklang stünde.¹¹⁰¹

TB128

Hendrick van *Steenwijck d. J.*

Der hl. Hieronymus

England, Joseph R. Ritman Collection

40×56,2 cm

Antwerpen, 1630

T.34B; Farbabb. *AK Edinburgh 1984, 15 (Kat.7);*

Härting 1989, 165 (s/w-Abb.144)

Der weite Saal, in dem der hl. Hieronymus in einer Studierecke in der linken hinteren Ecke arbeitet, ist durch einen hohen, gewölbten Gang mit einer durchlichteten Kapelle rechts im Hintergrund verbunden. Auf dem Altar der Kapelle erhebt sich ein großformatiges, geöffnetes Flügelretabel mit rundbogigem Abschluß, das im Zentrum die Kreuzigung mit Maria und Johannes vor einer Landschaft darstellt. Der Inhalt der Flügelinnenseiten ist nicht zu erkennen.

Der Saal ist elegant ausgestattet mit einem Fliesenboden, einer hölzernen Kassettendecke, einem großen, komplett verglasten Kreuzstockfenster und einem Kamin. Die Schreibecke des hl. Hieronymus ist in gleicher Weise wie die Decke mit Holz vertäfelt und mit einem Wandschrank, Folianten und einer Uhr auf einem hohen Postament ausgestattet. An der linken Wand davor befindet sich ein hoher Erkerschrank. Sein Sockel, zugleich die untere Ablage des Schranke, ist ebenso wie die rückwärtige Platte mit denselben feinen Holzpaneelen gestaltet wie die Decke und die Studierecke des Saales. Der zweitürige Schrankkörper setzt auf der rückwärtigen Platte an und ist durch eine dichte Reihung zierlicher Vorlagen gegliedert. Er ist mit einer kurzen Decke belegt, und trägt ein geschlossenes Flügelretabel. Dieses setzt auf einer Predella an und hat einen sattelbogigen Umriß. Auf den Außenseiten sind in Grisaillemalerei die Standfiguren von zwei Personen unter Baldachinen dargestellt.

Interpretation

Obwohl das Gemälde erst im 17. Jahrhundert entstand und in die große Gruppe zeitgenössischer Interieurdarstellungen einzufügen ist, zeigt es Bild-

elemente des vorhergehenden Jahrhunderts.¹¹⁰² Die beiden Retabel, eines auf dem Altar der Kapelle, das andere auf dem Erkerschrank in der weitläufigen und vornehm möblierten Studierstube des hl. Hieronymus könnten in Inhalt und Form ebenso dem frühen 16. Jahrhundert entstammen.¹¹⁰³ Auch der Typ des Erkerschranks gibt einen Hinweis darauf, daß Steenwijk hier ungeachtet der Modernität des einheitlich gestalteten Saales bewußt altertümliche Elemente integrierte, denn gemeinhin erscheint in entsprechenden Interieurbildern das Nachfolgemodell des spätmittelalterlichen Stollen- und Erkerschranks, das zweigeschossige Kastenbuffet.¹¹⁰⁴ Vermutlich gab die Darstellung des frühchristlichen Kirchenvaters den Ausschlag, das Interieur im Geiste der vorhergehenden Epoche auszustatten.

Die beiden Retabel im Bild unterscheiden sich nur in der Größe, nicht aber im Typ. Es handelt sich gleichermaßen um Flügelretabel mit traditionellen, gemalten Darstellungen. Während das Retabel in der Kapelle geöffnet ist, bleibt das in der Stube geschlossen. Somit besteht offensichtlich weder eine Hierarchie der Typen nach ihrem Aufstellungsort¹¹⁰⁵ noch eine einheitliche Regel für die Öffnung bzw. Schließung der Retabel.¹¹⁰⁶ Den beiden Retabeln kommt keine weitergehende Bedeutung zu, die über die Betonung der Frömmigkeit des hl. Hieronymus hinausginge. Dies wird zum einen durch den wenig detaillierten und allgemeinen Inhalt der Retabel deutlich, zum anderen aber auch durch den Vergleich mit einer zweiten Version des Bildes, in der der Erkerschrank mit dem Bild fehlt und die in der anschließenden Kapelle ein einteiliges Altarretabel der Kreuzigung zeigt.¹¹⁰⁷

TB129

Südniederländisch (Brügge?), Mitte d. 16. Jhs.

Christus bei Maria und Martha

Brügge, Sint-Jans-Hospital, Inv.OSJ 677 I

T.35A; Abb. *Verougstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 64 (Fig.31), 165; A.C.L. Brüssel 54185 A

Im Vordergrund des Bildes links sitzt Christus und segnet Maria, die reich gekleidet und in demütiger Haltung zu seinen Füßen sitzt. Zwischen den beiden steht in schlichter Kleidung Martha, die als einzige nicht mit einem Heiligenschein ausgezeichnet ist. Die Stube, in der sie sich befinden, ist gefliest und von einer gewölbten Holzbalkendecke überfangen. Nach beiden Seiten schließen sich Räume an - ein Speisesaal links und die Küche rechts -, in denen synchron weitere Szenen dargestellt sind. Vor der Rückwand, unterhalb zweier verglaster Kreuzstockfenster mit Fensterläden, zieht sich eine Bank mit Faltpfüllungen entlang. In der Mitte wird ihre Sitzfläche von einem Erkerschrank mit einem Retabel unterbrochen, während ihre Lehne fortgeführt wird. Ein spitzer Stoffbaldachin mit Lambrequins überfängt diese altarähnliche Anlage. Rechts an der Wand hängt eine Uhr, darunter steht eine Truhe.

Der Erkerschrank hat einen sechseckigen Grundriß. Auf seiner Bodenplatte steht ein Weidenkorb. Der Schrankkorpus ruht auf der rückwärtigen Platte, die Vorderstollen fehlen. Er ist zweitürig und wird etwa zur Hälfte von einer weißen Dekke verhüllt. Seine Vorderfront ist mit X-Füllungen über Maßwerkfriesen geschmückt, während die Rückplatte wie die Sitzbank mit Faltpfüllungen versehen ist.

Hinter zwei symmetrisch aufgestellten Kerzenleuchtern und einer Blumenvase im Zentrum erhebt sich ein geöffnetes Flügelretabel. Seine schmale, einfarbig schwarz gefaßte Predella ist horizontal profiliert. Die annähernd quadratische Mitteltafel des Retabels ist etwa so breit wie die Deckplatte. Sie wird wie die Flügel auch von einer gekehlten Leiste in alternierend gold-schwarz-goldener Farbfassung gerahmt. Zusätzlich wird sie von einem ausladenden Gesims bekrönt, das seitlich und nach vorne auskragt. Es ist mit einem antikisierenden Tropfenmuster und einem zentralen Blattmotiv verziert und schließt mit einer kräftigen Profilierung ab. Die Innenansicht der Flügel ist einfarbig schwarz gefaßt. Im Zentrum ist der Sündenfall vor einer lichten Landschaft dargestellt. Nackt stehen Adam und Eva links und rechts des Baumes der Erkenntnis in der Bildmitte. Adam streckt seine Rechte zu Eva, die den Apfel von der Schlange im Baum entgegennimmt.

Interpretation

Der Erkerschrank mit dem Retabel ist fest in das Mobiliar eingebunden.¹¹⁰⁸ Er ist in eine Aussparung der Bank eingefügt, die mit den gleichen Faltpfüllungen versehen ist wie seine Rückplatte. Dennoch ist er hervorgehoben, da sein Schrankkörper mit aufwendigeren Schnitzereien geschmückt ist und ihn außerdem ein Stoffbaldachin, der in Darstellungen meist Tempelaltären vorbehalten ist, überfängt.¹¹⁰⁹

Das Flügelretabel entspricht einem zeitgenössischen Typ mit einem baldachinähnlichen Gesims, der nur in wenigen Originalen überliefert ist und auch nur ausnahmsweise im Bild dargestellt wird.¹¹¹⁰ Seine antikisierende Gestaltung mit dem Tropfen- und dem Blattmotiv läßt sich gut mit der Rahmung des Damhouder Retabels vom Brügger Meister Pieter Pourbus vergleichen.¹¹¹¹ Die alternierende Farbfassung der Rahmung kennzeichnet das Retabel ebenso als ein typisch zeitgenössisches Werk wie die einfarbig schwarze Farbfassung der Flügel, die im Original und in weiteren zumeist Brügger Bildern belegt ist.¹¹¹² Da das Retabel demnach formal zahlreiche Vergleiche mit Originalen aus Brügge, vornehmlich mit Werken von Pieter Pourbus zuläßt, verweist es möglicherweise auf die Brügger Herkunft des Bildes.¹¹¹³ Nur sein Inhalt ist dem Kontext angepaßt, da der Sündenfall in allgemeinsten Form die Zeit des Alten Bundes versinnbildlicht.¹¹¹⁴

TB130

Troyes, datiert 1541/7?

Josephs Traum

Troyes, Musée de Vauluisant

124×100 cm

Abb. *AK Paris 1965*, 272 (Nr.335); *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1977*, 37 (Fig.3a)

Im Vordergrund des Bildes links sitzt Joseph und schläft; zu seinen Füßen liegen verstreut seine Zimmermannswerkzeuge. Er träumt vom Engel, der ihm befiehlt, daß er mit Maria und dem Kind nach Ägypten fliehe. Rechts im Hintergrund öffnet sich das Interieur in eine Stube, in der Maria sitzt und gemeinsam mit dem Christkind, das bereits stehen kann, in einem großen Buch liest. Hinter ihr, vor der Rückwand, befindet sich ein einfacher, rechteckiger Stollenschrank. Seine Bodenplatte ist leer und die Vorderseite des Schrankkorpus ist durch zwei unverzierte Türen gegliedert. Es ist mit einer

gebogen, vermutlich bunten Decke belegt. Auf seiner Deckplatte stehen eine Karaffe, eine Sanduhr und ein rundbogiges Tafelbild.

Das Retabel ist schmaler als der Stollenschrank. Es ist von einem breiten, zweifach gekehlten Rahmen umgeben und zeigt eine gemalte Darstellung von Moses mit den Gesetzstafeln. Nur der greise Kopf von Moses und der Abschluß seines Stabes, der wie ein Bischofkrümme geformt ist, schauen hinter den rundbogigen, steinernen Tafeln hervor, die etwa drei Viertel der Bildhöhe einnehmen. Der Schrifttext des Dekalogs ist durch dunkle Striche auf hellem Grund angedeutet.

Interpretation

Die Tafel zeigt gemeinsam mit einigen anderen Bildern, daß Anlagen aus Stollenschränken mit Retabeln auch in Nordfrankreich bekannt waren.¹¹¹⁵ Der Stollenschrank ist ein sehr schlichtes Möbel, das hier ausnahmsweise mit einer bunten und nicht mit einer weißen Decke belegt ist.¹¹¹⁶ Ein Bild von Moses mit den Gesetzstafeln ist auch in einem Interieur mit der Heiligen Familie vom Meister der Magdalenenlegende dargestellt.¹¹¹⁷ Im Gegensatz zu diesem dominieren hier jedoch deutlich die Gesetzstafeln, so daß sich ein typologischer Vergleich mit Christus als Salvator Mundi nicht mehr anbietet. Es erinnert vielmehr an originale Darstellungen des Themas, bei denen der Gesetzestext zu lesen ist. Entsprechende Bilder wurden im 16. Jahrhundert zunehmend häufig hergestellt, z.B. von Marten de Vos oder bereits 1548 - also etwa zur Entstehungszeit des vorliegenden Bildes - von Hermann Tom Ring.¹¹¹⁸

TB131

Dirk Vellert

Die Geburt Marias

Weimar, Staatl. Kunstsammlungen

Federzeichnung, ca. 28-29 cm (rund)

Antwerpen, 1532

T.35B; Abb. *Glück* 1901, T.3; Ellen Konowitz:

Drawings as intermediary stages: some working methods of Dirk Vellert and Albrecht Dürer re-examined. In: *Simiolus* 20 (1990/91), 145.

Der unvollendete Entwurf für ein rundes Glasgemälde zeigt die Geburt Marias in einer reich ausgestatteten Renaissancestube mit zahlreichen Personen. An der rechten Wand steht im Hintergrund ein hoher Stollenschrank mit einem Retabel. Der rechteckige Stollenschrank ist so hoch wie die anwesenden Personen groß sind. Seine Vorderstollen sind als Säulen gestaltet, und seine Bodenplatte ruht auf Löwenfiguren. Die Vorderfront des Schrankkörpers ist von der nach vorne weit herabhängenden Decke verborgen, während in der

unverdeckten Seitenansicht zwei rundbogige Blendarkaden mit eingeleigten Säulen erkennbar sind. Auf der Deckplatte befinden sich zwei Kerzenleuchter und ein Retabel, vor dem eine kleine Engelsfigur aufgestellt ist.

Das Retabel erhebt sich auf einer niedrigen, in der Mitte eingezogenen, profilierten Predella. Es handelt sich um ein hochrechteckiges, geöffnetes Flügelretabel. Auf der Mitteltafel setzt über einem profilierten Gesims eine kleine, rundbogige Lünette an, die von den Flügeln nicht verdeckt werden kann. Sie wird von kleinen Kugeln flankiert und von einer etwas größeren Kugel bekrönt. Die Innenansicht der Flügel ist einfarbig gefaßt. Auf der Mitteltafel erkennt man eine gemalte Darstellung des stehenden Moses mit den Gesetzstafeln im linken Arm und einem schlanken Stab in der Rechten. Die Lünette darüber zeigt die halbfigurige Darstellung einer Person, vermutlich Gottvaters.

Interpretation

Der Stollenschrank ist in einem zeitgenössischen Mischstil aus gotisierenden und antikisierenden Formen wiedergegeben. Er ist altarähnlich ausgestattet mit Kerzenleuchtern, einem Retabel und einer davor aufgestellten Engelsfigur, die dem Retabel dahinter inhaltlich nicht direkt verbunden ist.¹¹¹⁹ Das Retabel ist streng gestaltet und zeigt im Gegensatz zum Stollenschrank keine gotisierenden Elemente. Es entspricht vielmehr einem italienischen Typ mit einem tympanonähnlichen Aufsatz, der durch die Flügel nicht verdeckt werden kann. Dieser Retabeltyp wurde in den alten Niederlanden von Malern des späteren 16. Jahrhunderts, zum Beispiel Marten de Vos und Frans Floris, verwendet.¹¹²⁰ Die Lünetten dieser Originale zeigen wie beim Mosesretabel im Bild stets eine himmlische Erscheinung wie etwa Gottvater oder die Taube des Heiligen Geistes. Die Zeichnung von Vellert entstand jedoch einige Jahrzehnte vor diesen Originalen. Sucht man nach früheren Vergleichsbeispielen, so gibt es m.W. nur die Retabel von Gerard David und Joos van Cleve, die beide in italienischem Besitz waren, und die durch eine formal und inhaltlich abgetrennte Lünette Gemeinsamkeiten mit dem Mosesretabel aufweisen.¹¹²¹ Das Retabel in der Zeichnung bekräftigt somit die Auffassung, daß Dirk Vellert von der italienischen Kunst beeinflusst war. Zugleich wird ersichtlich, daß der Künstler hier zu einem sehr frühen Zeitpunkt einen italienischen Retabeltyp im Bild einführt, der im Bereich der alten Niederlande erst in der zweiten Jahrhunderthälfte geläufig wurde.¹¹²² Der progressive Typ gemeinsam mit dem alttestamentlichen Inhalt charakterisieren es demnach als *jüdisches Retabel*.¹¹²³

ANMERKUNGEN

- 1 Darunter subsummiert werden auch wenige Glasgemälde, Zeichnungen, Druckgraphiken und Tuchbilder.
- 2 Vgl. *AK Amsterdam 1986.2*, 353; s.a. J. de Bruyn: Some drawings by Pieter Aertsen. In: *Master Drawings* 3 (1965), 355-368, Pl.5., ebda., 363; evtl. Episode aus dem Leben des hl. Eleutherius, Die Taufe der Römer; H. L. M. Defoer: The Mass of Saint Gregory with the Mystic Winepress. In: *Master Drawings* 18 (1980), 134-141, Fig.2.
- 3 Vgl. auch Pieter Pourbus, Die Taufe des hl. Eustachius, TB69 (T.16A).
- 4 Allg. s.S.24f; im Bild vgl. bes. TB49, 69 (T.16A).
- 5 Vgl. das Ädikularetabel von Jacques Dubroecq (1550), Mons, Sainte-Waudru, s. Robert Hedicke: Jacques Dubroecq von Mons - Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Straßburg 1904 (= *Zur Kunstgesch. d. Auslandes* 26), 120ff, T.34, 36; jüngere Ädikularetabel z.B. in Ecaussines d'Enghien (Hennegau, s. *BK Hennegau 1927*, 59) und in Lüttich, St. Jacques (1604, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, 119); zu ähnlich gestalteten Epitaphien s.S.24, Anm.405.
- 6 Coeckes Übersetzung der Bücher Serlios erschien bis 1553 komplett, s. Herman de La Fontaine Verwey: Pieter Coecke van Aelst and the publication of Serlio's book on architecture. In: *Quaerendo* 6 (1976), 166-194; Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie - Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1985, 186; unter den Entwürfen vgl. Sebastiano Serlio: *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* (...). Venedig 1619. Nachdruck Ridgewood (New Jersey) 1964, IV.Buch, fol.143r, 146r, 147r, 149r, 150r, VI.Buch, fol.5r, 7r, 8r. Daß Aertsen die Architektorentwürfe Serlios kannte und nutzte, wurde bereits am Beispiel der Übernahme verschiedener Vorlagen für Kaminmäntel nachgewiesen, s. Th. H. Lunsingh Scheurleer: Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer en hun ontleeningen aan Serlio's architectuurprenten. In: *Oud Holland* 62 (1947), 123-34.
- 7 Tellus-Typ, s. *RDK 3 (1954)*, Maria Wellershoff-von Thadden, Sp.351ff (Caritas).
- 8 Skulptierte Darstellungen der Caritas: Jacques Dubroecq, um 1545: Lettnerfigur, Mons, Kollegiatskirche Sainte-Waudru, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, 116; Colijn de Nole, 1543-45: Mittelfigur des Kamins in der Ratskammer des Rathauses von Kampen, Sandstein, 68 cm, s. *AK Amsterdam 1986.1*, 94 (Abb.148f), ebda. 2, 302 (Abb.177a). Cornelis Floris, 1555-57: Tabernakel, unteres Relief, Zuurbemde, Ste.-Catherine, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, 97f. Gemalte Caritasdarstellungen: Jan Massys, um 1552, s. *AK Brüssel 1963*, Ill.169; Ambrosius Benson, s. *Friedländer 11 (1974)*, Supp.312f (Pl.302); Jan van Hemessen, ca. 1528-30, s. Burr Wallen: Jan van Hemessen - an Antwerp painter between Reform and Counter-Reform. *Ann Arbor* 1983, Fig.21, 22 (= *Studies in Renaissance Art History*. Ann Sutherland Harris (Hg.) 3).
- 9 Franco-fläm., 2. H. 16. Jh., New York, Metropolitan Mus., s. *BK New York 1987*, 66f (Fig.40f).
- 10 Um 1545, s. *Großhans 1980*, Abb.71.
- 11 s.S.24f, bes. 25.
- 12 Allg. zum früheren Aufkommen einer Retabelform im Bild als im Original s.S.42.
- 13 Allg. s.S.19, im Bild vgl. TB50f, 54.
- 14 s.S.14, 44f.
- 15 s.S.22 sowie *Braun 1924.2*, 262ff; ders. in: *RDK 1 (1937)*, Sp.465-69 (Altarbaldachin). In Deutschland ist dieser Typ in zahlreichen Originalen wie auch in Darstellungen überliefert, s. z.B. *Paatz 1939.2*, 51 (Kat.1), 179, 181f (Kat.59), 212 (Kat.63); *Münzenberger; Beissel 1 (1885-1895)*, Bl.49; *Braun 1924.2*, T.189; Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck 2. F. Hirsch; G. Schumann; F. Bruns. Lübeck 1906, 302.
- 16 Anonym, 1497: Memoriantafel mit *Intercessio*. Das Tafelbild ist von einem kleinen vorkragenden Baldachin mit Maßwerkkamm bekrönt, s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 322f; Nordniederlän., 1543: Epitaph mit gemalter Kreuzigungstafel mit Stiftern und relativ kurzem Holzbaldachin, s. *Hoogewerff 3 (1939)*, 51 (Abb.19); Farbab. *Benedictus 1980*, 441 (Abb.421).
- 17 Lodewijk Raets, 1504: Vier über Eck angeordnete Bildtafeln oberhalb eines steinernen Sarkophages mit einer Figur des toten Christus werden von einem hölzernen Baldachin überfangen, dessen Himmel mit goldener Maßwerkgliederung auf rotem Grund bemalt ist, *BK Zoutleeuw 1991*, 59ff (Abb.59).
- 18 s.S.22; im Bild vgl. z.B. TB66 (erstes Retabelpaar von Westen, T.15A), 103; BM43E (T.46B). Einen weiteren Hinweis auf die Realitätsnähe der Darstellung gibt der Fries aus dem gedrehten Kordel, der an die Maßwerkfriese zeitgenössischer Brabanter Schnitzretabel erinnert, s.S.34.
- 19 Auch *Hasse 1941*, 103 (Anm.93) betrachtet entsprechende Baldachinretabel als einen im gesamten nordeuropäischen Gebiet verbreiteten Typ. Die m.W. früheste Darstellung findet sich in einem engl. Prozessionale (Norfolk), kurz vor 1400: Sonntagprozession für die Segnung des Weihwassers. Die Miniatur zeigt eine Figur des Schmerzensmannes, die in einen Holzbaldachin eingestellt ist, s. Francis Wormald: A medieval procession and its diagrams. In: *Kunsthistorische Forschungen*. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Artur Rosenauer; Gerold Weber (Hg.). Wien/Salzburg 1972, 131 (Fig.1); vgl. auch: Französ., Anf. d. 15. Jhs.: König David spielt Leier. Hier ist das schlichte und inhaltslose Altarretabel baldachinförmig vorgeneigt, s. *Meiss 1.2 (1969)*, Abb.75; Französ. (Paris?), kurz nach 1400: Mönche im Chorgestühl. Psalter Heinrichs VII. Ein hochrechteckiges Retabel auf niedrigem Sockel zeigt vor rautiertem Hintergrund eine vermutlich plastische Sitzfigur der Muttergottes. Darüber setzt ein Baldachin in Form eines reich verzierten, polygonalen Turmhelmes an, s. *Benedictus 1980*, 404 (Abb.385) bzw. *Basing 1990*, Pl.10; Gebrüder Limburg, vor 1416: David als königl. Sänger. Ein angeschnittenes, hellblaues Retabel ohne erkennbaren Inhalt wird von einem kurzen Baldachin bekrönt, s. *Cazelles; Rathofer 1984.1*, 45r; Meister der Isabel Stuart, Nantes 1455: Herzog Francis I. v. England und seine Familie im Gebet. Ein hochaufragendes Retabel der Muttergottes wird von einem Holzbaldachin bekrönt, s. *AK New York 1982*, 34a; Jean Colombe, 1485: *Glück des Gottesvertrauens*. Ein vergoldetes Schnitzretabel mit den Zehn Geboten wird von einer mächtigen Holztonne

- überdacht, s. *Cazelles; Rathofer 1984.1*, 85r. Im Original vgl. das Retabel der Muttergottes von Nikolaus Froment. Ein kleiner, gewölbter und im Innern bemalter Baldachin über der Bildtafel zeigt halbfigurig Gottvater in Kreisen von Engeln, s. *Snyder 1984*, 264 (Fig.259). Beschreibungen originaler französ. Baldachinretabel bei Braun 1924.2, 305.
- Alle bereits genannten Originale und übrigen Darstellungen zeigen, daß der Baldachin stets unabhängig von der Bildtafel gestaltet ist.
- s.S.20f; im Bild vgl. z.B. TB19 (T.7A), 39 (T.11A). Für die Wirklichkeitsnähe der vorliegenden Darstellung spricht auch die Annahme von Steppe, daß der Lettner an einem nicht mehr erhaltenen Original aus einer der Brügger Stadtkirchen orientiert sei, s. *Steppe 1952*, 69 (Abb.14).
- Allg. s.S.44f.
- Vermutl. soll hiermit wie auch durch die antikisierend-pagane Stadtarchitektur im Hintergrund auf das frühchristliche Umfeld des Heiligen in Ägypten angespielt werden; zur Ikonographie der dargestellten Legende s. *Brynyn 1960*.
- Allg. s.S.14ff, 42; im Original vgl. z.B. *Friedländer 7 (1971)*, 1 (Pl.1), 130 (Pl.102).
- Allg. s.S.14; vgl. auch *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62f.
- So finden sich in der zeitgenössischen Malerei Antwerpens auf der Außenseite von Flügelretabeln Darstellungen der Verkündigung, die in übereinstimmender Weise en Grisaille und mit Bänderolen gestaltet sind, vgl. bes. *Friedländer 7 (1971)*, 125 (Pl.93), 125b/d (Pl.94f), 126 (Pl.96), 130 (Pl.102); ders. *9.1 (1972)*, 10a/11 (Pl.22f); *Marlier 1966*, 170 (Fig.110); im Bild vgl. z.B. TB28, 98 (T.25A); BM43D.
- Dies wird bes. in der spezifischen Form der Faltenbildung bei den Gewändern der Figuren auf dem Retabel als auch im Gewand des Priesters am Altar deutlich.
- Allg. s.S.38f; im Bild vgl. z.B. TB86 (T.21B); BM2 (T.36B), 6, 7 (T.37B), 8, 30, 54, 71 (Anm. 538, 546); allg. zu Altarsäulen s. *Rolland 1932*, 55f; *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 86.
- Allg. s.S.36f, 46; im Bild vgl. BM11 (T.38B).
- s.S.38; allg. zu Turmretabeln s.S.22ff, 39.
- Ähnlich ungenaue Darstellungen finden sich auch in anderen Darstellungen der Zeit, vgl. z.B. BM9 (T.38A).
- Zur gemeinsamen Herstellung von Retabeln und Turmretabeln, die in anderen Bildern wie in schriftlichen Quellen überliefert ist, s.S.23, Anm.370.
- Allg. zu der Tafel s. Hugo Berggren: *Det stora mysteriet och Västerås Domkyrkas mysterieskåp - Inblickar i medeltida fromhetsliv. Västerås 1928*, 18f, Abb.13.
- Votivgaben finden sich nur in Verbindung mit Reliquienaltären, vgl. z.B. TB82 (T.20B) und eine Miniatur aus dem Umkreis d. Meisters d. Maria v. Burgund (Gent, vor 1483): Eine Frau erbittet die Hilfe des hl. Adrian: Der Altar mit einem geöffneten Flügelretabel ist nur in einem kleinen Ausschnitt zu sehen. Die Votivgaben befinden sich wie im Bild der Verehrung der hl. Ursula seitlich an einem Stab, s. *Lieftinck 1969.2*, Abb.270; *BK Wien 1990.2*, Abb.194; vgl. außerdem die Darstellung des Meisters von St. Severin (um 1500): Die Verehrung der Reliquien des hl. Severin, Farbabb. *Legner 1989*, 82 (Abb.42).
- Für die Annahme von *Welzel 1991*, 100, hier sei die Gregorsmesse dargestellt, gibt es m.E. keinen Anhaltspunkt.
- Allg. s.S.36.
- Allg. s.S.14ff; im Bild vgl. TB7A.
- Allg. s.S.35.
- s. *Braun 1924.2*, 571f, vgl. im Original das Hochaltarretabel von Bernt Notke im Dom von Aarhus, 1479, s. *Paatz 1939.2*, Abb.30 (Kat.1) und das Bordesholmer-Retabel von Hans Brüggemann im Dom von Schleswig, 1521, s. Wolfgang Teuchert: *Der Dom in Schleswig. Königstein i.T. s.d.*, 21. Im Bild vgl. z.B. Bayer.-Fränk., um 1460/70: Wunder der Franziskusmartyrer, s. *BK Nürnberg 1937*, 260; Nürnberg, nach 1425: Deocarus-
- Retabel, s. *Anzeiger d. German. Nationalmus. 1930/31*, T.110f, 115.
- s.S.27.
- In der Predella dieses monumentalen Schnitzretabels befand sich ursprünglich ein Holzschrein mit den Gebeinen des hl. Agilolf (die häufig geäußerte Annahme, hier sei der Reliquienschrein mit den Gebeinen der Maurenmartyrer verwahrt worden, ist nicht korrekt. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Rolf Lauer, Dom-bauverwaltung, Köln). Das Predellenbild davor zeigt passend zum Inhalt die Verehrung des Reliquienschreins auf einem Tischaltar, s. *Clemen 1938*, 238ff, Fig.172, 174.
- Die exportbezogene Produktion kann beispielsweise bei Retabeln mit komplett geschnitzter Innenansicht belegt werden, s. *Jacobs 1987*, 22, 49f (Anm.9); allg. s.S.47.
- Zur Tafel s.a. Hugo Berggren: *Det stora mysteriet och Västerås Domkyrkas mysterieskåp - Inblickar i medeltida fromhetsliv. Västerås 1928*, 17f, Abb.12.
- Bestünde nicht dieser deutliche farbliche Unterschied, könnte es sich auch um einen durchgehenden Tabernakelturm handeln.
- Maffei 1942*, 91ff; *Nußbaum 1979*, 405.
- Mathijs de Layens, 1450, Löwen, St. Pieter, s. *Maffei 1942*, Fig.25; *Flemish Art 1985*, 85; 1537, Sint-Jacobus-Kirche, Löwen, s. *Maffei 1942*, Fig.31; *Nußbaum 1979*, 32; Cornelis Floris, Zoutleeuw, Sint-Leonhard-Kirche, s. *Maffei 1942*, Fig.32; ders., 1555-57, Zuurbemde, Ste. Katharina, s. *Maffei 1942*, Fig.33; *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, 98.
- Maffei 1942*, 124f, Fig.44: Jean le Mone, 1533, Hal, Saint-Martin, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, Farbt.6.
- Maffei 1942*, 125. Er verweist dabei auf ein turmförmiges Tabernakelretabel aus Notre-Dame-de-Sablou im Depot des Brüsseler Musée communal (o. Abb.nachweis).
- Der Tabernakelturm von 1577 setzt jedoch auf einem hochrechteckigen reliefierten Retabel auf, das im Bild fehlt, *Poumont 1948*, Pl.2, *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, 90.
- 1593-95, s. *Vos; Leeman 1986*, 171 (Abb.6).
- Vgl. im Bild TB4A (T.2B), T.4B, 8A (T.4A), wo ebenfalls die Eucharistie bzw. Reliquien vor Retabeln präsentiert werden, in denen sie vermutlich aufbewahrt werden.
- s.S.17ff; im Bild vgl. z.B. TB58 (T.13B), 83, 96.
- Allg. s.S.24f.
- s. TB6B (T.3A).
- Allg. s.S.44f; im Bild vgl. z.B. TB48, 89 (Randleiste).
- Allg. s.S.24f; im Bild vgl. z.B. TB8A (T.4A), 21; BM60. Wie eine Vorstufe hierzu erscheint der steinerne Altaraufsatz in TB84.
- Eine sehr frühe Darstellung einer Ädikula mit dem Muschel- bzw. Fächerrosettenornament von ca. 1475-78 findet sich in Bildern von Justus van Gent für den Herzog von Urbino, s. *BK London 2 (1954)*, Pl.329f; *Friedländer 3 (1968)*, 105 (Pl.118, 121); seit dem fr. 16. Jh. wird sie von zahlreichen Künstlern wiedergegeben, vgl. z.B. bei Jan Joest, s. ders. *9.1 (1973)*, 1 (Pl.4); Jan Provost, s. ders. *9.2 (1973)*, 122 (Pl.138), 160 (Pl.175)); Quentin Massys und Schule, s. ders. *7 (1971)*, 67 (Pl.62), 96 (Pl.78); den Antwerpener Manieristen, s. ders. *11 (1974)*, Pl.25, Pl.49, 76 (Pl.77), 126 (Pl.104)).
- 1545: Epitaph van Froenhuisen, Breda, Grote Kerk, s. *Vos; Leeman 1986*, 77 (Abb.5); Cornelis Floris, 1555-57: Tabernakelturm, Zuurbemde, Sainte-Catherine, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, 98; Antwerpen, um 1556: Schnitzretabel, Bouvignes, *Leeuwenberg 1957*, 77 (Abb.1).
- Vgl. S.24f und im Bild TB8A (T.4A), 21. Das Ädikulamotiv wird in der Antwerpener Malerei, bes. vom Meister der Grooten Anbetung nicht ausschließl. für Retabel, sondern allgemein als architektonisches Versatzstück verwendet, s. z.B. *Friedländer 11 (1974)*, 27 (Pl.37); 42 (Pl.46); 45 (Pl.48).
- Allg. s.S.44f; im Bild vgl. z.B. TB21.
- TB7B (T.3B); vgl. auch TB4A (T.2B).
- Allg. s.S.44f.

- 63 *Veroungstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313f; dies.; *Van Schoute 1989*, 67. Bei den bekannten Beispielen handelt es sich jedoch um kleinformatige Retabel.
- 64 Ein großes Retabel mit ausschließlich marmorierter Außenansicht ist m.W. nicht erhalten. TB66 (zweites Retabelpaar von Westen, links, T.15A) und BM11 (T.38B) zeigen jedoch ein geschlossenes Flügelretabel, das holzsichtig und inhaltslos ist und das Löwener Abendmahlsretabel von Dirk Bouts wurde 1486 auf den Außenseiten komplett vergoldet, *Welzel 1991*, 80, bes. Anm.32 mit Hinweis auf *Schöne 1938*, Dok.63.
- 65 Beide Retabel sind im gleichen Blickwinkel wiedergegeben und lassen daher gleichermaßen die Tiefe erkennen. In der Meßszene ist dabei auch deutlich die Grenze zwischen Flügel und Corpus erkennbar.
- 66 TB35 (T.9B).
- 67 In vereinfachter Form gibt es etwa die Silhouette des Schnitzretabels wieder, zu dem die vorliegende Bildtafel gehört, vgl. Brigitte Schwanecke: Der Agilolfusaltar im Kölner Dom. In: *Kölner Domblatt* 43 (1978), 38 (Abb.1).
- 68 Allg. s.S.34; im Bild vgl. TB14 (T.30B), 123 (T.34A). In TB7A desselben Meisters ist ein auf der Außenseite komplett marmoriertes Retabel dargestellt.
- 69 Vgl. im Kontrast TB7A.
- 70 Die Flügelaußenseiten eines Retabels von Lucas van Leyden zeigen jedoch in ähnlicher Form die großfigurige Darstellungen der beiden Apostelfürsten, s. *Friedländer 10* (1973), 113 (Pl.87, 90).
- 71 Im Bild vgl. TB66 (zweites Retabelpaar von Westen, rechts, T.15A); im Original vgl. *Marlier 1966*, 408 (Fig.369): Antwerpen, um 1530/35; *Friedländer 4* (1969), Add.155 (Pl.122); ders. *11* (1974), Pl.31; *Périer-d'Ieteren 1984*, 162 (E30), 164 (E31), 166 (E33), 212 (E91); allg. s. ebda, 35.
- 72 Die hl. Petrus und Paulus sind hier in einem kleinen Raum zu Seiten der hl. Veronika dargestellt, s. *BK Köln 1969*, 72.
- 73 Vgl. o. Anm.70.
- 74 *Wilhelmy 1990*, 215ff bezieht die Darstellung des hl. Petrus vermutlich zu Recht auf den Handlungsort, denn der Legende nach zelebrierte der hl. Agilolf seine letzte Messe in der Abteikirche von Malmedy, die dem hl. Petrus geweiht war. Zusätzlich läßt sich auch ein mittelbarer Bezug zum Aufstellungsort des Retabels konstatieren, da es ursprünglich für die Kölner Kirche St. Maria ad Gradus geschaffen wurde. Diese Stiftskirche befand sich bis zu ihrer Niederlegung 1817 in direkter räumlicher Verbindung auf einer Stufe unterhalb des Ostteils des Kölner Domes, der ebenfalls dem hl. Petrus geweiht ist, s. Helmut Fußbroich in: *Köln: Die Romanischen Kirchen - Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg*. Hiltrud Kier; Ulrich Krings (Hg.). Köln 1984 (= *Stadtspuren - Denkmäler in Köln Bd.1*), 557ff. Nach dem Abbruch der Kirche wurde das Agilolf-Retabel im Dom selbst aufgestellt, *BK Köln 1969*, 71.
- 75 Allg. s.S.24f.
- 76 z.B. TB6A/B (T.3A), 21; BM60. Ähnliche Ädikulen werden in der zeitgenössischen Antwerpener Malerei auch versatzstückartig in Architekturdarstellungen verwendet, s. *Friedländer 11* (1974), bes. 42 (Pl.46).
- 77 TB77 (T.18B), 108 (T.27B).
- 78 Allg. s.S.26f.
- 79 Die etwas ungewöhnliche Zweiteilung der Szene auf die beiden seitlichen Kompartimente des Retabels findet sich ähnlich bei den bemalten Flügeln von Schnitzretabeln, z.B. einem etwa zeitgenössischen Antwerpener Retabel mit Flügelgemälden des Meisters von 1518 (Jan van Dornicke), dessen Innenflügel die Heimsuchung mit Maria links und Elisabeth rechts zeigen, s. *Marlier 1966*, 113 (Fig.39); ebenso bei einigen Innenansichten der kleinen Flügel von Schnitzretabeln, die zum Verschließen der Mittenerhöhung dienen (*Intercession*, Heimsuchung), s. z.B. *Friedländer 4* (1969), Add.155 (Pl.122); *Jacobs 1989*, 216 (Fig.1), 220 (Fig.8).
- 80 Sie wurde daher auch öfter an Sakramentstürmen und Monstranzen dargestellt. Zur Typologie s. *RDK 6* (1973), Klaus Lankheit, Sp.175ff (Eucharistie); *LCI 1* (1968), J. J. M. Timmers, Sp.687ff, bes. 692 (dito); *LCI 3* (1971), G. Seib, Sp.241f (Melchisedech); Sakramentstürme und Monstranzen mit Darstellungen Melchisedechs bei *Maffei 1942*, Fig.104, 110, 134.
- 81 s. z.B. *Friedländer 11* (1974), Pl.31, 43 (Pl.47), 57 (Pl.61); s.a. *Welzel 1991*, 38, Abb.9, 38b; das vorliegende Bild wurde in ihre Untersuchung jedoch nicht einbezogen; allg. zu bemalten Altarretabeln s.S.14ff.
- 82 *Maffei 1942*, 124f, Fig.44; *Braun 1924.2*, 626ff nennt bei seiner Besprechung von Tabernakelretabeln kein altniederländ. Beispiel. Im Zentrum des Apostelretabels von Tongern wurden jedoch Reliquien oder ein Sakramentsostensorium aufbewahrt, s. *AK Sint Truiden 1990*, Suppl.2, Inventaris III, 65f.
- 83 Vgl. z.B. die Tabernakelretabel von Hal (Jean Mone, 1533), Braine-le-Compte (1577), Roermond (1593-95), s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1983*, Farb.6, S.90; *Vos; Leeman 1986*, 171f.
- 84 Die Realitätsnähe der Darstellung wird auch durch die Predella des zeitgleichen Antwerpener Schnitzretabels in Affeln plausibel, deren Zentrum in geschlossenem Zustand gemalte Darstellungen von Engeln mit Rauchfaß und Kerzen und in offenem Zustand eine Schnitzfigur des Schmerzensmannes zeigt, zwischen denen bzw. vor dem der Kelch bei der Messe aufgestellt wurde. Eine der Szenen auf den Innenseiten der Predellenflügel zeigt darüber hinaus die Begegnung von Abraham und Melchisedech, s. *Braun 1924.2*, 632 und *BK Affeln 1982*, 9, 12.
- 85 Allg. s.S.17ff. Unter den erhaltenen Originalen kann ein etwa zeitgleiches Werk, das ebenfalls aus Antwerpen stammt, zu einem Vergleich herangezogen werden, vgl. *Andersson 1980*, 215 (Fig.138); im Bild vgl. z.B. TB26, 62, 75; BM2 (T.36B), 8, 30, 41 (T.44B), 52-54 (T.51B, 52A/B), 55.
- 86 Allg. zu entsprechenden Retabeln s.S.14ff; im Bild vgl. z.B. TB73.
- 87 Allg. s.S.38f.
- 88 Allg. s.S.39 im Bild vgl. TB68C; BM21 (T.40B), 25, 31.
- 89 Allg. s.S.19; im Bild vgl. bes. das entsprechende Marienretabel in der Miniatur von Jan van Tavernier (fläm., nach 1456) in den *Miracles de Notre-Dame: Miracle d'un moyne, qui fist une orison sur les V. lettres qui sont en le Ave Maria*, Paris; Bibl. Nat., ms.fr.9198, s. *Omont 1905.1*, 40 sowie hier TB24.
- 90 Zur Legende s. *Châtelet 1979.2*, 902f. Die Kenntnis über Details (Ikonographie und Farbfassung) des Retabels im Bild verdanke ich der freundlichen Auskunft von Herrn Dr. Gleisberg (Brief vom 22. 9. 1988).
- 91 Allg. s.S.41; im Bild vgl. z.B. BM4A (T.37A), 70 (T.57B), 90 (T.63B).
- 92 *Gmelin 1974*, 115 (Kat.8).
- 93 Kollegiatskirche Saint-Vincent, Tournai (?), um 1440, s. *Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique* 19 (1982/83), 190-92.
- 94 Sehr ähnlich, aber ohne Inhalt ist das Retabel mit einem davorstehenden Kruzifix in einer Miniatur der Messe vom Meister des Dirc van Delft (ca. 1405-10), s. *Lane 1984*, 85 (Abb.54); vgl. auch z.B. Meister des hl. Hieronymus: Mönche im Chorgestühl, Psalter Henry's IV. Auf dem Altar steht ein quadratisches Tafelbild mit einer gemalten Darstellung von Maria und Johannes Ev. seitlich eines leeren Zentrums, vor dem ein Kruzifix aufgestellt ist, s. *Meiss 1963*, 156 (Abb.9); Farbab. *Legner 1989*, 100 (Abb.61); s. außerdem die Beispiele für reliefartig aus einem Tafelbild herausgearbeitete Werke, TB82 (T.20B); BM88 (T.63A).
- 95 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB71 (T.16B); BM13.
- 96 Allg. s.S.13f, bes. Anm.94; im Bild vgl. z.B. TB86 (T.21B).
- 97 s. hierzu TB71 (T.16B).
- 98 Vgl. TB71 (T.16B).
- 99 Zu Umrißformen altniederländ. Retabel s. bes. *Braun*

- 1924.2, 35ff und den Katalog der Bilder bei *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*.
- 100 Allg. s.S.19f.
- 101 Zur Entwicklung von einer bildparallelen Darstellung zu Szenen in tiefenräumlich gestalteten Kapellen in Schnitzretabeln zwischen 1392 bis etwa 1460 (Retabel des Jacques de Baerze, Dijon bis Claudio-Villa-Retabel, Brüssel, s. bes. *Hasse 1941*, 37ff.
- 102 Im Unterschied dazu s. TB72 (T.17A), in der die gemalten Flügel deutlich vom geschnitzten Corpus unterschieden werden.
- 103 Das Kindheits- und Passionsretabel in Jäder z.B. verfügt über komplett bemalte Flügel, von denen nur die großen unteren die etwas sparsamere architektonische Gliederung aufweisen, nicht aber die kleinen oberen Flügel. Anders als im Bild des Augustinusmeisters entsteht hier dennoch eine andere Wirkung der geschnitzten und der gemalten Szenen, s. *Jacobs 1989*, 221 (Fig.10). Meistens sind bei den Originalen die bemalten Tafeln unterschiedlich gerahmt oder ihnen wird, dann aber auch auf den kleinen Flügeln, eine geschnitzte Rahmung aufgelegt, vgl. s. *Périer-d'Ieteren 1984*, 195, 201; *Jacobs 1989*, 221 (Fig.11).
- 104 Für die Schwierigkeiten bei der Beurteilung des Polyptichons ist es bezeichnend, daß *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 84f die Augustinusweihe als Beispiel für einen Schnitzretabel im Bild erwähnt, jedoch jede genauere Analyse vermeidet, s.u. Anm.112.
- 105 Seit etwa 1470/80 zeigen die Passionsretabel je zwei Szenen auf den bemalten, unteren Flügeln und drei im geschnitzten Corpus; vgl. bes. s. *Périer-d'Ieteren 1984*, 161 (E29.b), 163f (E30.b, E31.b), 173 (E39.b), 179 (E46.b), 185 (E55.b), 201 (E75.b), 213 (E91.b); *Jacobs 1989*, 227f (Fig.20f); *Becker 1989*, 116 (Abb.1), 120 (Abb.6), 122 (Abb.9), 131 (Abb.19).
- 106 Im Bild vgl. TB13B, 71 (T.16B), 86 (T.21B); im Original: das Bordesholmer-Retabel von Hans Brüggemann, Schleswig, Dom, 1514-21, s. *Schindler 1989*, 245 sowie Osnabrücker Werkstatt mit fläm. Einfluß, 1512, Osnabrück, Johanniskirche, s. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, Bl.8.
- 107 Die Identifikation der Fegefeuerszene auf dem rechten Flügel innen ergibt sich aus dem Vergleich mit einem Schnitzrelief der Szene im Rijksmuseum, Amsterdam und innerhalb des Passionszyklus des Grönauer-Retabels, s. *Eww 1965*, 93 (Abb.50), 103 (Abb.60).
- 108 Vgl. im Bild TB25 (T.8A). In einem Druck der Gregorsmesse von Israel van Meckenem ist ein großes bemaltes Schnitzretabel wiedergegeben, das links die Dornenkrönung und in der Mitte die Kreuzannagelung zeigt, s. *AK Washington 1968*, No.215. Im Original bildet die Darstellung der Szene eine Ausnahme, vgl. die Antwerpener Retabel in Klausen (s. *Becker 1989*, 120 (Abb.6)), Wien (s. Joseph Zykan; Giovanna Zehetmaier: Der Antwerpener Altar in der Wiener Votivkirche und seine Restaurierung. In: *Österr. ZS f. Kunst und Denkmalpflege 20 (1966)*, Abb.149, 152f) und Dortmund (s. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 48 (Fig.37)). Häufiger wird die Annagelung in der Buchmalerei, seltener auch in der Tafelmalerei dargestellt z.B. von Gerard David (Brügge), s. *Friedländer 6.2 (1971)*, 162 (Pl.170).
- 109 Marias Fehlen neben Christus auf dem kleinen Flügel wird eventuell durch ihre Figur im bekrönenden Turmretabel ausgeglichen, bes. auch deshalb, weil Christus auf sie zu deuten scheint.
- 110 Geel: s. *Friedländer 4 (1969)*, Add.155 (Pl.122); *Périer-d'Ieteren 1984*, 167 (E33.b); Strängnäs 2: s. *Borchgrave d'Altena 1948*, 15, Fig.3; *Périer-d'Ieteren 1984*, 164 (E31.b).
- 111 Möglicherweise wurden die Abweichungen von originalen Schnitzretabeln auch dadurch gefördert, daß das Bild in Gent oder Brügge entstand, wo es keine hervorragende Schnitzproduktion gab. Zur Diskussion um die Herkunft, s. Max J. Friedländer: The Bruges Master of Saint Augustin. In: *Art in America 25 (1937)*, 53 (für Brügge) oder *BK Dublin 1987*, 46ff (für Gent).
- 112 *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 84f spricht allgemein davon, daß das Retabel dargestellt sei, um die religiöse Autorität des Ereignisses zu steigern.
- 113 Allg. zum Typ s.S.22ff, 39f.
- 114 Die Möglichkeit einer zusätzlichen Halterung deutet bereits *Peters 1949*, 50: „Durch diese Retabelbekrönung (i.e. Turmretabel, A.S.S.) erklärt sich in manchen Fällen die so häufig vorgefundene Überhöhung des Mittelschreins, bzw. der Mitteltafel. Sie war wohl mit Hilfe eines Postaments hinter dem Retabel dazu bestimmt, plastischen Schmuck aufzunehmen.“
- 115 Das *Cardon-Retabel* im Musée du Louvre, Paris und das *Antwerpener Turmretabel* im Musée Mayer van den Bergh, s.S.22, Anm.345. Die Übereinstimmungen beziehen sich auf die Form, die Sockelbildung und die Maßwerkfigurationen, die aufgelegten Maßwerkgliederungen und das Freilassen des oberen Feldes auf der Innenseite der Flügel.
- 116 Bei den älteren Originalen in Paris und Antwerpen werden in den schmaleren Feldern die Szenen extrem verkürzt oder auf das benachbarte Feld übergreifend gestaltet (wie o. Anm.115).
- 117 Typisch ist etwa die schräggestellte Bettstatt mit dem charakteristischen Vorhangknoten in der Szene der Mariengeburt und die Komposition der Verkündigungsszene, in der Gabriel von links an die mit dem Rücken zu ihm kniende Maria herantritt, vgl. z.B. den linken Flügel des Columba-Retabels von Rogier van der Weyden, s. *Friedländer 2 (1967)*, 49 (Pl.72).
- 118 Durch die Eselsrücken und Ansätze von astwerkähnlichem Maßwerk verweist dieses auf das Ende des 15. Jahrhunderts.
- 119 Die zeitlich getrennt Herstellung von bekrönendem Baldachingehäuse oder Turmretabel und Retabel ist z.B. für s'Hertogenbosch belegt, wo das Schnitzretabel Adriaens van Wesel von 1477 1545 mit einem „tabernacle“ bekrönt wurde, das eine ältere Marienfigur aufnahm, s. *AK Amsterdam 1980*, 35 und ebenfalls für das Baldachingehäuse auf dem Abendmahlsretabel von Dirk Bouts in Löwen, s. *Schöne 1938*, 241 (Dok.62), *Welzel 1991*, 80, Anm.30f. In TB87 (Lettner, T.22A) hingegen gehören Turm- und Schnitzretabel eindeutig zusammen.
- 120 Vgl.o. Anm.109.
- 121 Eine entsprechende Madonnenikonographie gibt es zwar auch noch im 15. Jahrhundert, die Figuren zeigen dann aber die entsprechenden stilistischen Merkmale. Außerdem ist dieser Madonnentyp für die Zeit weniger typisch als für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, unter den jüngeren Werken vgl. z.B.: Geldern / Kleve, um 1430: Muttergottes, Eiche mit Resten alter Polychromierung, 85 cm. Hier fällt sogleich die intensive Mutter-Kind-Beziehung auf, die im deutlichen Gegensatz zu der Verhaltenheit der Figur im Bild des Augustinusmeisters steht, *BK Utrecht 1962*, Abb.26 (Kat.48).
- 122 Vgl. bes. *AK Paris 1981/82*, Kat.31-35. Die franzö. Madonnen werden alle in das 2. V. d. 14. Jhs. datiert; s.a. Peter Bloch: Madonnenbilder. Berlin 1969, Abb.6: stehende Muttergottes, Ile-de-France, um 1320.
- 123 Obwohl das Ensemble sehr detailliert und differenziert wiedergegeben ist, gibt es dennoch keine Belege dafür, daß hier ein bestimmtes Original wiedergegeben ist, allg. s.S.47; im Bild vgl. TB71 (T.16B).
- 124 Turmretabel der Muttergottes aus der Kirche von Rampillon (Frankreich): Sein hölzernes, nach vorne dreieckig ausbuchtendes Gehäuse stammt aus der Mitte des 16. Jhs., die steinerne Marienfigur aus der 2. H. d. 14. Jhs. Je zwei geschweift abschließende Flügelkompartimente zeigen innen zwölf Reliefs mit Szenen aus dem Marienleben und der Kindheit Christi, s. *AK Paris 1950*, Pl.28 (Kat.168), s.a. *Lapaire 1969*, 180 (o. Abb.).
- 125 1545 wurde in s'Hertogenbosch ein „tabernacle“ für ein älteres Marienbild (vermutl. aus dem 14. Jh.) angefertigt, das auf dem rechteckig erhöhten Zentrum des Schnitzretabels von Adriaen van Wesel aufgestellt wurde, *AK Amsterdam 1980*, 35-40; es ist jedoch ungewiß, ob es sich

- um ein Turmretabel oder um ein flügelloses Baldachin-
gehäuse handelte, s. hierzu S.39, Anm.744, 746.
- 126 Allg. s.S.40; im Bild vgl. TB13B; BM39, 65A/B.
- 127 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. bes. TB71 (T.16B).
- 128 Das Gerber-Retabel von etwa 1415 beispielsweise verbindet ebenfalls die zentrale Kreuzigung mit einer Darstellung von flankierenden Heiligen, darunter auch die hl. Barbara, s. *AK Köln 1978.1*, 96f; *BK Brügge 1979*, 168, Farbt.4, Abb.218-220. Ob die hl. Barbara hier in besonderer Beziehung zu dem Bild, dem Auftraggeber oder dem Aufstellungsort steht, muß offen bleiben, vgl. auch TB13B, Anm.138.
- 129 s. TB13B.
- 130 s. *LCI 6 (1974)*, P. Stintzi, Sp.480 (Heinrich II.); *LCI 7 (1974)*, L. Petzold, Sp.379f (Laurentius).
- 131 Unterschiede bestehen vornehmlich in der Haltung des Buches und der Stellung des Rostes, s. *Davies 1972*, Pl.97. Auch *Täube 1991*, 152 (Kat.102) sieht diese Verbindung und denkt daher an „(...) ein gemeinsames reales, plastisches Bildwerk“ als Vorbild. Da es aber in der 2. H. d. 15. Jhs. zahlreiche Figuren des hl. Laurentius gab (vgl. z.B. *Borchgrave d'Altena 1 (1940)*, Pl.53, 180) und außerdem auch andere Arbeiten des Meisters der Barbarallegende vom Einfluß Rogiers van der Weyden zeugen, liegt hier der Gedanke an eine direkte Beeinflussung durch das Gemälde sehr viel näher als der an ein hypothetisches, gemeinsames Vorbild; allg. zur Abhängigkeit des Meisters der Barbarallegende von Rogier van der Weyden, s. *AK Brügge 1969*, 105ff, 245ff.
- 132 Allg. s.S.38f, bes. 39.
- 133 Das Retabel wurde von *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 81 gestreift und auch von *Täube 1991*, 152f (Kat.102) erwähnt, aber nicht eindeutig als Schnitzretabel beschrieben: „Während die Altarfiguren des unteren Teiles bestenfalls reliefartig wirken, erscheint die Marienfigur aufgrund stärkerer Licht-Schatten-Wirkungen plastischer und damit als Skulptur kenntlich gemacht.“ Die präziseste Darstellung eines entsprechenden Retabels in TB87 (Lettner, T.22A); allg. s.S.17; Originale vgl. bes. bei *Paatz 1936*, T.5, 9f; *Jacobs 1987*, 9, 116ff.
- 134 Dieser Wandel vollzog sich um 1450; allg. s.S.19ff; im Bild vgl. TB12 (T.5A), 65; s.a. *Roosval 1903*, 4; *Hasse 1941*, 41; *Philippot 1979*, 32; *Jacobs 1987*, 9, 116ff; Originale bei *Becker 1989*, 116f (Abb.1ff), 121 (Abb.7f).
- 135 Im Bild vgl. TB12 (T.5A); im Original z.B. *Paatz 1936*, 5f, 9ff; *Becker 1989*, 116f (Abb.1ff), 120 (Abb.6), 122 (Abb.9), 126 (Abb.14), 131 (Abb.19).
- 136 s. hierzu TB12, Anm.106.
- 137 Vgl. TB13A (T.5B), wo der ebenfalls am Kampf beteiligte hl. Laurentius das Retabel bekrönt; s.a. *BK Münster 1986*, 485ff.
- 138 Möglicherweise gibt es einen Bezug zum Auftraggeber oder zum Maler, der seinen Notnamen nach einem Zyklus zur Legende der hl. Barbara erhielt, allg. zum Meister s. *AK Brügge 1969*, 38f, 39.
- 139 Allg. s.S.38f, bes. 39.
- 140 Ein ungleich kleineres Gehäuse (27 cm hoch) im Brügger Sint-Jans-Hospital weist Ähnlichkeit auf, Farbab. *BK Brügge 1985*, 103; vergleichbar ist auch die große Schnitzfigur des hl. Reinoldus auf dem Antwerpener Retabel in Danzig, s. *Münzenberger; Beissel 1 (1885-1895)*, Bl.80.
- 141 *Welzel 1991*, 80 (Anm.30) mit Hinweis auf *Schöne 1938*, 241 (Dok.62). Dabei handelte es sich aber vermutlich nicht um ein Turmretabel wie *Welzel* (ebda., 80 (Anm.31)) unter Vorbehalt im Nachgang von *Schöne 1938*, 90 (Anm.1) vermutet, da es keinerlei Hinweise auf Flügel gibt. Schönes Annahme (ebda.), es handele sich „(...) um eine Art Altarnische“ trägt nicht zum besseren Verständnis des Aufsatzes bei, allg. hierzu s.S.39. In einer Quelle aus s'Hertogenbosch wird ein „tabernacle“ beschrieben, das 1545 für eine vermutlich ältere (14. Jh.) Marienfigur geschaffen und auf dem in der Mitte rechteckig erhöhten Schnitzretabel von Adriaen van Wesel (1477) aufgestellt wurde, s. *AK Amsterdam 1980*, 35.
- 142 Allg. s.S.38; im Bild vgl. BM24 (T.42A); im Original vgl. das Antwerpener Schnitzretabel in Löwen, s. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 98 (Fig.96); *Münzenberger; Beissel 1 (1885-90)*, 73; *Braun 1924.2*, 357.
- 143 *Welzel 1991*, 80 (bes. Anm.29) mit Hinweis auf *Schöne 1938*, 241 (Dok.61), s.a. ebda. 90.
- 144 Allg. s.S.40; im Bild vgl. z.B. TB12 (T.5A); BM39, 65A/B.
- 145 Ganz herzlich danke ich Herrn Dr. Alain Arnould, Courtauld Institute, London für ein Dia und seine Informationen über die Farbfassung des Retabels im Bild. Zur ungewöhnlichen Ikonographie des Bildes s. Francis Wormald: A Saint identified in a Lee picture. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962)*, 129f. Er identifizierte im Bild die hl. Katharina von Bologna, deren Leichnam unversehrt erhalten blieb und in dieser Form zum Gebet präsentiert wurde.
- 146 Allg. s.S.13f.
- 147 Vgl. denselben Typ in TB70.
- 148 Vgl. das Retabel in TB86 (T.21B). Ähnliche Engelsdarstellungen finden sich im Original z.B. bei *Friedländer 2 (1967)*, 14 (Pl.23); ders. 4 (1969), 81 (Pl.75).
- 149 Ich danke Paul Spencer Longhurst, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham sehr herzlich, daß er mir ein Farbdia des Bildes zur Verfügung stellte. Allg. zum Bild s. Dan Chatmer Ewing: The paintings and drawings of Jan de Beer, 2Bde. Ph.D. diss. University of Michigan 1978. ebda. 1978, Kat.II, S. 249ff, 339.
- 150 Die alttestamentlichen Personen auf der Brüstung und den vorgelegten Säulen stehen typologisch für Apostel- und Kirchenväterfiguren in entsprechenden Kirchen- darstellungen mit christlichen Szenen, vgl. TB87 (T.22A), 90. Zum Lettner im Bild s. *Steppe 1952*, 136, Abb.49: „Het geweeide gebeuren speelt zich af in een bedehuis, waarvan het koor afgesloten is met een laat-gotisch doksaal. Dit meubel bestaat uit drie vakken, doch het bezit geen schuine haakzijden. De arcaden zijn bekroond met vlammende waterlijsten, die min of meer herinneren aan de karakteristieke versiering van de Keldermans- monumenten. In de nissen van de borstweing prijken witmarmeren profetenbeelden. Boven de middenarcade is een kleine preekstoel opgebouwd.“
- 151 Zur Analogie zwischen der Bundeslade, Reliquienschreinen und Tabernakeln s. *Philip 1971*, 14 (Anm.25), vgl. die Tabernakel bei *Maffei 1942*, Fig.11, 25ff; s. hier S.26, Anm.422, S.27; im Bild vgl. TB84.
- 152 Allg. zu bekrönendem Figureschmuck s.S.30f; im Bild vgl. den Altaraufsatz in TB52 von Beers Zeitgenossen Adriaan Isenbrant.
- 153 s. z.B. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, III, 195, 253, 255.
- 154 Allg. s.S.44f. Ähnlich wie Moses hier wird in zeitgenössischen Bildern der Salvator Mundi wiedergegeben, vgl. z.B. *Friedländer 8 (1972)*, 83 (Pl.74); im Bild vgl. TB117.
- 155 Allg. s.S.13f.; im Bild vgl. z.B. TB2 (erste Szene, Retabel im Chor), 47.
- 156 Allg. s.S.42; im Bild vgl. BM44A (T.48A).
- 157 Allg. s.S.38.
- 158 Vgl. *Schiller 2 (1968)*, 664, 716f, 720, 747, 750.
- 159 s. *Wilhelmy 1990*, 177 (Abb.107), der diese Darstellung im Kontext weiterer Gregorsmessen bespricht. Allg zur Darstellung von Visionen, in denen ein Bildwerk zum Leben erwacht s. *Vavra* in: *Europäische Sachkultur 1980*, 202; *Belting 1990*, 460ff; *Zimmer 1990*, 273f.
- 160 s. *Borchgrave d'Altena 1959* mit vielen Beispielen für Darstellungen der Gregorsmesse mit einem Sarkophag auf der Mensa. Eine weitgehende Interpretation der bildimmanenten Bedeutung dieser Anlagen bei *Wilhelmy 1990*, 160ff.
- 161 s. *Borchgrave d'Altena 1959*, 4; *AK Köln 1982*, 19ff; *LCI 2 (1970)*, A. Thomas, Sp.199ff (Gregoriusmesse).
- 162 Allg. zu Legenden über Altarbilder, die in Visionen lebendig werden s. *Vavra 1980*, 202; *Belting 1990*, 460ff, im Bild vgl. z.B. TB16.

- 163 Von dieser Figur ist sogar bekannt, daß sie - wie im Bild - auf dem Altar stand; s. Horst Appuhn: Kloster Wienhausen. Wienhausen 1986, 22ff, Abb.37, 39.
- 164 Norfolk, Ende 14. Jh., Prozessionale des Hospitals von St. Giles, Norwich, 3v, s. Francis Wormald: A medieval processional and its diagrams. In: Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Artur Rosenauer; Gerold Weber (Hg.). Wien/Salzburg 1972, 129-34, Fig.1, ebd. 131: „Behind the altar is a representation of Christ in the tomb with the right arm raised in blessing and the left hand pointing to his wound in the side. Behind this a red curtain placed under a canopy of honour (...) ornamented with a cresting of gilt trefoils.“
- 165 s. *Borchgrave d'Altena* 1959, 32 (Abb.35, Schnitzfragment, fr. 16. Jh.); *AK Philadelphia* 1967, 215 (Israel van Meckene): Beide Retabel weisen zeitgenössische Merkmale auf. In den meisten Darstellungen mit Sarkophag befindet sich dahinter nichts, die Wand oder eine irreal Zone mit den Passionswerkzeugen, s. die s. bei *Borchgrave d'Altena* 1959; *AK Köln* 1982.
- 166 Vergleichbar ist nur ein steineres Kreuzigungsretabel in Bordeaux, in dessen Laibung halbfigurige Engel eingefügt sind, s. *Braun* 1924.2, 336, T.192.
- 167 Sehr gute Detailaufnahmen dieser Rahmung bei *Sulzberger* 1962, Pl.IIff.
- 168 Als Erfinder solcher Rahmen gilt Rogier van der Weyden, dessen Idee in der Tafelmalerei (Vrancken van der Stockt) und in der Schnitzkunst (Boussu-lez-Mons) aufgenommen wurde, s. *AK Brüssel* 1979, bes. 90.
- 169 s. Charles de Tolnay: Hieronymus Bosch. Baden-Baden/Eltville 1984, 256, 260ff.
- 170 Auch von Cornelis Engelbrechtszoon gibt es ein jüngeres Retabel (um 1525), das außerhalb eines gemalten Architekturrahmens weitere Szenen en Grisaille zeigt, s. Franz Dülberg: Frühholländer 2 - Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Haarlem s.d., T.II-13.
- 171 Somit ist auch Jacobs zu widersprechen, die diese Darstellung Boschs als Hinweis auf die tatsächliche Einbeziehung und Belebung von Rahmen bei altniederländ. Retabeln auffaßt, *Jacobs* 1991, 34.
- 172 s. *Sulzberger* 1962, 46-49; zum „inverted window-aspect“ s. bes. *Pächt* 1948: 32f, Abb. bei *Lieftinck* 1969.2, Abb.119, 130, 131 (Meister der Maria v. Burgund, um 1490, Stundenbuch *Voustre Demeure*, Madrid, Biblioteca Nationale, Vit.25-5, fol.14r, 68r, 191r).
- 173 Fläm., 4. V. d. 15. Jhs. (früher Meister der Maria v. Burgund), Brüssel, Bibl. Roy., Ms.II.3634/6, 1; s. *Sulzberger* 1962, Pl.13b; *BK Brüssel* 1989.1, 186f.
- 174 Gent/Mecheln, um 1515 (Werkstatt des Meister Jakobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?)), Spinola-Stundenbuch, 83v/84r: Szenen aus dem Leben des Johannes Ev., ebd. 166r: König David im Gebet, Malibu, The J. Paul Getty Mus., HS Ludwig IX.18; s. *Euw*; *Plotzek* 1982, S.273f, Abb.415f, 438.
- 175 Besonders herzlich möchte ich Herrn Wolfgang Reichel M.Sc. danken, der in Chatsworth brillante Farbphotographien vom Original angefertigt hat.
- 176 Die ausführlichste Würdigung findet sich im Ausst.kat. London 1955/56: Thirty-Five paintings from the Devonshire Collection. Arts Council, Nr.20: „The scene has been identified as the church of Saint Jacques at Bruges. The theme is connected with the Guild of Fraternity of the Presentation of the Virgin, which existed in the Low Countries at the time, and is only a pretext for the skilful series of life-like portraits.“; vgl. auch A. Hodüm: Oorsprong van de broederschap van O. L. Vrouw Presentatie in de Sint-Jacobuskerk te Brugge. In: Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis / Société d'Emulation te Brugge 91 (1954), 97-110. Ich danke Dr. Alain Arnould, Courtauld Institute, London für Information und Diskussion über das Gemälde.
- 177 s.o. Anm.176. Tatsächlich gab es in der Kirche, wie im Bild dargestellt, auch ein Tabernakel von 1482, das jedoch 1580 zerstört und 1593 durch ein neues ersetzt wurde, so daß ein Vergleich nicht mehr möglich ist, s. *Maffei* 1942, 112f.
- 178 s.o. Anm.176. Eine ähnliche Visionsdarstellung zeigt ansonsten BM96 (T.65B).
- 179 Erkennbar sind z.B. das Gebet am Ölberg und Marias Himmelfahrt.
- 180 Auf diese Abwandlung wird in der Literatur (wie o. Anm.176) nicht eingegangen.
- 181 s. *RDK* 3 (1954), W. Neuß, Sp.112-118 (Bundeslade); *LCI* 1 (1968), Peter Bloch, Sp.341-343 (dito).
- 182 Allg. s.S.14ff; zur Predella s.S.34f. Im Original vgl. z.B. Retabel des Brügger Zeitgenossen Pieter Pourbus, *AK Brügge* 1984, 161 (Kat.6), 183 (Kat.11) oder des Nordniederländers Marten van Heemskerck, s. *Großhans* 1980, Abb.33.
- 183 Vgl. o. Anm.177.
- 184 *Vandemeulebroecke* 1981, 127 läßt die Frage offen, ob es sich um eine hölzerne, metallene oder steinerne Arbeit handelt. Sowohl die Größe, die Materialbeschaffenheit, die Farbfassung und die große Verbreitung von Schnitzretabeln zu dieser Zeit weisen jedoch eindeutig darauf hin, daß es sich nur um ein solches handeln kann.
- 185 Allg. s.S.20f.
- 186 Das Fehlen von Flügeln, die zur Standardausstattung der Originale gehören (s. z.B. *Derveaux-Van Ussel* 1977, 78f), ist bei Retabeldarstellungen allgemein üblich, s.S.35f.
- 187 Dessen Corpus (ohne Predella) mißt 161x170 cm, s. *Konrad* 1928, T.42; im Bild vgl. TB39 (T.IIA). Der Großteil einzelniger Schnitzretabel hingegen ist kleineren Formats und wird eher auf Nebentären gestanden haben, s. Henri de Smedt in: *AK Löwen* 1971, 301f.
- 188 Brüssel, um 1450/60, 88x160 cm. Verhaegen denkt, daß das Relief, nach seiner Größe beurteilt, als Hauptszene eines Retabels, evtl. für Sainte-Gudule in Brüssel vorgesehen war, s. *Verhaegen* 1962, 294-312. Ein weiteres Beispiel einer relativ großformatigen Schnitzgruppe bei Joseph Destrée: A propos de l'influence de Roger van der Weyden sur la sculpture Brabançonne. In: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles* 28 (1914-19), 1-11; bes. 2 (Fig.1): Brüssel, 2. H. 15. Jh.: Beweinung, 72 cm breit.
- 189 1434/35, 220x262 cm, s. z.B. *Friedländer* 2 (1967), 3 (Pl.6); *Delenda* 1988, Farbt.12 oder *Recht*; *Châtelet* 1989, Faltt.260, Abb.209.
- 190 Beispiele in der Malerei s. *Friedländer* 2 (1967), Pl.6-10, 110; *AK Brüssel* 1979, 47: die erste erhaltene Kopie stammt von 1443, von da an lassen sich die Kopien bis ins 16. Jh. hinein verfolgen.
- 191 Diese Gruppe, die vermutlich in den größeren Zusammenhang einer Kreuzigung oder Kreuzabnahme gehörte, zeigt die Ohnmacht Marias in den Armen von Johannes dem Täufer links und ihrer Schwester rechts, so wie es auch bei dem Kreuzabnahmeretabel im Bild zu sehen ist: Brüssel um 1465-80: Ohnmacht Marias, 33,1 cm, s. Robert A. Koch: Two sculpture groups after Rogier's „Descent from the Cross“ in the Escorial. In: *Journal of the Walter's Art Gallery* 11 (1948), 38-43, 85, bes. 42.
- 192 Zum Vergleich der Gruppe aus Baltimore mit der Kreuzabnahme Rogiers s. *AK Brüssel* 1979, Kat.38, S.175.
- 193 s. z.B. *Jacobs* 1989, Fig. 2-5, 7, 10f, 15f, 22 etc. Sie wird hier jedoch stets in den Kontext der Kreuzigung einbezogen und nicht wie im Original Rogiers und bei dem Retabel im Bild in den der Kreuzabnahme; zu Kopien von Rogiers Kreuzabnahme, besonders der Mariengruppe in Schnitzretabeln s. *Voegelen* 1923, 131-35 oder *Koch* 1948, 39ff (wie o. Anm.191).
- 194 Vermutlich handelt es sich dabei um die zweite Schwester Marias oder Maria Magdalena, s. z.B. Antwerpener Schnitzretabel, 1515/20, Häverö (Schweden), s. *Périer-d'Ieteren* 1984, 173 (E39.b); seitenverdreht im Antwerpener Schnitzretabel in Affeln, um 1515, s. *Voegelen* 1923, 134 (Abb.15).
- 195 Ihm fehlen auch typische Elemente wie der Maßwerk-

- sockel oder Flügel. Darüber hinaus gleicht keine erhaltene Darstellung der Kreuzabnahme oder der Ohnmacht Marias jener im Bild vollständig, was bereits von *Voegelen 1923*, 134 allgemein konstatiert wird: „Man darf aber keine völlig treuen Nachbildungen erwarten; bleibt auch das Vorbild unverkennbar, so ist doch auch jedesmal eine der Figuren oder oft nur eine der Bewegungen geändert, je nach dem Zusammenhang zum Ganzen.“; *Verbaegen 1962*, 303f geht davon aus, daß Tafelbilder eher nach Zeichnungen als nach Schnitzreliefs selbst entstanden, daß aber Zeichnungen als Mittler zwischen Schnitzreliefs und Tafelbildern dienen konnten. Zur Frage der wechselseitigen Beeinflussung von Schnitzern und Malern über das Medium des Skizzenbuches s.a. *Jacobs 1987*, 14f.
- 196 Allg. s.S.47.
- 197 Die Kenntnis der Farbigkeit der Retabel verdanke ich einer Farbbildung, die mir Herr Dr. Winfried Wilhelmy zur Verfügung stellte.
- 198 Allg. zu Reliquienschreinen auf der Mensa s.S.27, Anm.433.
- 199 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. TB13A (T.5B), 71 (T.16B), 86 (T.21B), 87 (Seitenaltar, T.22A).
- 200 s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62.
- 201 Vgl. bes. das Gerber-Retabel (Brüssel, um 1415?), s. *BK Brügge 1979*, Farbt.4; im Bild vgl. TB86 (T.21B).
- 202 Vgl. z.B. das Gerber-Retabel, wie o. Anm.201.
- 203 In der Szene innen rechts, zum Vergleich s. TB71 (T.16B).
- 204 In der vorliegenden Arbeit ist es die späteste Darstellung; allg s.S.42.
- 205 Allg. zu bekrönendem Figureschmuck s.S.38f. Eine relativ weitgehende Interpretation der sakralen Bedeutung der Figur des hl. Stephanus unternimmt *Wilhelmy 1990*, 111ff.
- 206 Genau das gleiche Verfahren kann man auch bei einer Altaranlage im Hintergrund eines Bildes von Colijn de Coter beobachten, denn auch hier ist ein fast identischer, aber noch stärker vereinfachter Altaraufsatz aus einem in der Mitte rechteckig erhöhten Retabel und einer großen, bekrönenden Figur dargestellt: Colijn de Coter: Der hl. Stephanus erweckt einen Toten zum Leben, Enghien, Kapuzinerkonvent, 100x82 cm, Brüssel, ca. 1520, s. *Périer-d'Ieteren 1984*, 209 (E84.b).
- 207 Allg. s.S.24f; im Bild vgl. TB6A/B (T.3A), 8A (T.4A); BM60.
- 208 Zur assoziativen Verknüpfung der Ädikula mit jüdischen und paganen Themen, s.S.24, Anm.400. Nur ein vermutlich späteres Ädikularetabel im Hennegau (Ecaussines d'Enghien), weist gewisse Ähnlichkeiten auf. Es ist in drei Nischen untergliedert und von einem vergleichbaren Aufsatz bekrönt. Die Formen dieses skulptierten Retabels sind im Vergleich mit der Zeichnung dem anderen Medium gemäß kompakter und weniger locker, s. *BK Hennegau 1927*, 59.
- 209 Vgl. TB6B (T.3A), Anm.57. In der Malerei gibt es um 1520 auch verschiedene Retabeldarstellungen mit dem Muschelmotiv, s. TB6A/B (T.3A), 8A (T.4A).
- 210 Die Originale stammen frühestens aus den 1540er Jahren, s. Epitaph van Froenhuisen, 1545, Breda, Grote Kerk, s. *Vos; Leeman 1986*, 77 (Abb.5); Colijn de Nole, ca. 1546: Grabmonument d. Joost Sasbout, Arnhem, St. Eusebius, s. *AK Amsterdam 1986*.1, 100 (Abb.158); Cornelis Floris, 1555-57: Tabernakel, Zuurbemde, Sainte-Catherine, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*, 98; Antwerpen, um 1556: Schnitzretabel, Bouvignes, s. *Leeuwenberg 1957*, 77 (Abb.1).
- 211 Allg. s.S.24, Anm.400; im Bild vgl. z.B. TB6A/B (T.3A).
- 212 Allg. s.S.44f; im Bild vgl. TB6A/B (T.3A).
- 213 Die Zeichnung entstand 1537 für das Fenster oberhalb des Nikolausaltars in der Kathedrale von Antwerpen. Ihre irrtümliche Signierung, Dirk Vellert 1525, erfolgte nachträglich, *Marlier 1966*, 333f.
- 214 Die Vorbildhaftigkeit Serlios ist naheliegend, da Coecke selbst seine Architekturschriften übersetzte. Coeckes niederländ. Übersetzung von Buch IV. erschien 1539 - zwei Jahre nach dem Original -, die anderen folgten in den Jahren danach bis 1553, s. Herman de La Fontaine Verwey: Pieter Coecke van Aelst and the publication of Serlio's book on architecture. In: *Quaerendo 6* (1976), 166-194; Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie - Von der Antike bis zur Gegenwart. München 1985, 186; s. Sebastiano Serlio: Tutte l'opere d'architettura et prospetiva (...). Venedig 1619. Nachdruck Ridgewood (New Jersey) 1964, z.B.: IV.Buch, 133r, 175v, VI.Buch, fol.3v, 6r u.a.
- 215 s. z.B. *Friedländer 6.1* (1971), 7 (Pl.24f), 9 (Pl.32f), 9b (Pl.36), 61 (Pl.105); ders. *6.2* (1971), 165 (Pl.175f).
- 216 *Verougstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 307-317, bes. 313; dies.; *Van Schoute 1989*, 162, 214; 328.
- 217 s.S.24f, bes. Anm.403.
- 218 1533, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1983*, Farbt.6.
- 219 *LCI 3* (1971), Wolfgang Braunfels, Sp.191ff (Maria, Marienbild).
- 220 *LCI 3* (wie o. Anm.219), Sp.193.
- 221 Zu einem Vergleich bietet sich etwa Tizians Madonna von 1520 an, Ancona, Museo Civico, 1520, s. Corrado Cagli: L'opera completa di Tiziano. Mailand 1969 (= *Classici dell'Arte* 32), Pl.15 (Nr.100).
- 222 Vgl. z.B. die Hausmadonna von Johann Baptist Straub, 1759, s. *LCI 3* (wie o. Anm.219), Sp.207f (Abb.30).
- 223 Allg. s.S.19; im Bild vgl. z.B. TB9B, 24.
- 224 Allg. s.S.17ff; im Bild vgl. TB62, 75; BM2 (T.36B), 41 (T.44B), 45B (T.49B), 52 (T.51B).
- 225 In diesen Werken wird sie jedoch stets von einer Fülle weiterer Darstellungen umgeben, vgl. z.B. *Borchgrave d'Altena 1948*, 37 (Fig.25), 42 (Fig.29); *Andersson 1980*, 210 (Fig.135a); *Jacobs 1989*, 220 (Fig.8); als Figur in einem Retabel im Bild s. *Didier 1973*, 201 (Fig.18). Maes spekuliert, ob es sich bei der Wiedergabe der Muttergottes um eine Anspielung auf eine Stiftung von Nicolaas Rutherius, Bischof von Arras handelt, der auch den vorliegenden Glaszyklus stiftete, hierfür gibt es aber keine weiteren Hinweise, s. P.-V. Maes: Nicolaas Rutherius en de brandglassuite met de geschiedenis van Sint-Nicolaas. In: *Arca Lovaniensis: Artes atque historiae reserans Documenta 2*. Löwen 1973, 181-208, bes. 202f; 203.
- 226 Allg. s.S.44f.
- 227 Allg. s.S.19; im Bild vgl. bes. ein entsprechendes Marienretabel in der Miniatur von Jan van Tavernier (fläm., nach 1456) in den *Miracles de Nostre-Dame: Miracle d'un moyne, qui fist une orison sur les V. lettres qui sont en le Ave Maria*, Paris; Bibl. Nat., ms.fr.9198, s. *Omont 1905*.1, 40.
- 228 Vgl. von Coter selbst TB26; allg. s.S.17ff.
- 229 Die Abbildung reicht nicht aus, um der Vermutung nachzugehen, daß diese Figur möglicherweise an älteren Werken aus der Zeit Sluters orientiert ist. Hierfür spricht jedoch die Wiedergabe des stoffreichen Mantels, der in weichen Falten zu Boden fließt und somit im Gegensatz zu den scharfgratigeren Kleidern der Personen in der Hauptszene steht.
- 230 Allg. s.S.19f; im Bild vgl. bes. TB12 (T.5A), 56 (T.13A), 72 (T.17A).
- 231 Allg. s.S.35f; vgl. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 6: „Il n'est pas nécessaire, je pense, d'insister sur le fait que les retables sculptés anversoires étaient tous à l'origine dotés de volets peints ou pourvus de status et de reliefs (...)“.
- 232 Ähnlich ist nur das - allerdings kielbogig angespitzte - Retabel des Claudio Villa, Brüssel, s. *Müller 1966*, III.A; *Flemish Art 1985*, 89; vgl. auch das Utrechter Retabel in Grip (Norwegen), s. *Leeuwenberg 1967*, 186 (Abb.13).
- 233 Vgl. *Jacobs 1989*, 223 (Fig.16); *Leeuwenberg 1967*, 185f (Abb.12f), 187 (Abb.15).
- 234 Die Predellen sind im Original gemeinhin als schmale Sockelzone mit einem Maßwerkfries gestaltet oder als eine breite, oft figürlich bemalte und mit Flügeln ausgestattete Tafel. Eine ähnliche Inschrift zeigt nur das Retabel der hl. Dymphna in Geel von 1515, s. *Münzenberg-*

- er; *Beissel 2 (1895-1905)*, Bl.12; *Konrad 1928*, T.12; *Doorslaer 1930*, Fig.1; im Bild vgl. TB115 (T.31); allg. s.S.34f.
- 235 Zu Figürchen in der Baldachinzone vgl. im Original Jacques de Baerzes Schnitzretabel in Dijon, s. *Mersmann 1969*, 150-52 (Abb.1-6) und das bereits erwähnte Claudio-Villa-Retabel, vgl. o. Anm.232; allg. s. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, 3; im Bild s.a. TB87 (Lettner, T.22A). Eine sehr ähnliche Baldachinzone charakterisiert auch eine weitere Retabeldarstellung von Colijn de Coter, TB26.
- 236 Die geläufigen Szenen sind Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung bzw. Grablegung, s. *Jacobs 1989*, 315. Die Kreuzannagelung hingegen wurde in Schnitzretabeln nur selten dargestellt. Darüber hinaus nimmt sie nie das Zentrum ein, sondern ist stets am Rande eingefügt; vgl. *Jacobs 1987*, 121 (Anm.15); *Becker 1991*, 54, 68; ders. 1989, 120 (Abb.6).
- 237 In der Tafelmalerei waren diese Szenen verbreitet, vgl. z.B. die Kreuzannagelung von Gerard David, s. *Friedländer 6.2 (1971)*, 162 (Pl.170).
- 238 Vgl. z.B. *Périer-d'Ieteren 1984*, 146, 150, 155, 163f, 190, 208. In geschnitzten Interieurs hingegen überzieht eine Maßwerkgliederung die Wände, s. *Jacobs 1987*, 154ff.
- 239 Zur Werkstatt von Colijn de Coter s. *Périer-d'Ieteren 1984*.
- 240 Die Beschreibung von *Becker 1991*, 68 ist daher nicht ganz zutreffend: „Das Interesse an Details kirchlicher Interieurs geht beim Orsoyer Meister sogar so weit, daß fiktive Schnitzretabeln bis in szenische Einzelheiten hinein geschildert werden. So knien auf dem linken Auszugsflügel Kleriker vor einem Passionsretabel von unverkennbar brabantischer Prägung, das im Mittelkompartiment die selten dargestellte Kreuzannagelung aufweist.“ Allg. zur Wiedergabe von Originalen s.S.47.
- 241 Die Gregorsmesse ist auf der Außenansicht eines kleinen Flügels zum Verschließen der Mittenerhöhung eines Schnitzretabels wiedergegeben.
- 242 Allg. s.S.17ff; im Bild vgl. z.B. TB62, 75; BM2 (T.36B), 8, 30, 41 (T.44B), 52 (T.51B), 54 (T.52B).
- 243 s. *Borchgräve d'Altena 1948*, 31 (Fig.19).
- 244 Allg. s.S.34; S.35f.
- 245 TB25 (T.8A).
- 246 Allg. s.S.14ff; im Bild vgl. BM44C (T.48B), 68. Zur Aufstellung von Reliquienschreinen auf der Mensa s.S.27, Anm.433; im Bild vgl. z.B. TB86 (T.21B).
- 247 Ähnliches zeigen jedoch zwei Steinretabel, von denen eines, das Hubertus-Retabel in Horrues, ebenfalls von Säulen flankiert wird, die mit Figuren besetzt sind; s. *BK Hennegau 1927*, 73 (Nr.529); *Poumon 1948*, Pl.12; *Lejeune; Stiennon 1977*, 402; Kreuzigungsretabel, Bordeaux, s. *Braun 1924.2*, T.192.
- 248 Auch in der Literatur wird auf diese Frage nicht eingegangen, s. P. Landelin Hoffmans: *Deux volets inconnus de l'atelier de Colijn de Coter*. In: *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 4 (1934)*, 331-34. Da die Handlung an der Grabstätte des hl. Laurentius in Rom stattfindet, stellt das Tafelbild aber möglicherweise eine Szene aus der Legende dieses Heiligen dar, der auch in der bekrönenden Figur präsent ist, s. *Jacobus de Voragine 1975*, 535ff; allg. zu bekrönendem Figurenschmuck s.S.38f.
- 249 Die Bedeutung und auffallende Größe der Kirche läßt sich auch am historischen Stadtplan ablesen, der zugleich die im Bild dargestellte Nähe der Kirche zur Stadtmauer belegt, s. Arthur Steegh: *Monumental Atlas van Nederland*. Zutphen 1985², 112 (Fig.476). Zur Tafel allg. s. *Hoogheverff 1 (1936)*, 507 (Abb.277), 508ff.
- 250 s. *LCI 7 (1974)*, G. Kiesel, Sp.355f (Kunera). Möglicherweise liefert die Darstellung einen außergewöhnlichen Befund, da nach den bisherigen Kenntnissen kein mittelalterliches Heiligengrabmal bekannt ist, dessen Altar mit einem Retabel ausgestattet war, s. Rainer Kahsnitz: *Das Stiftergrab in Maria Laach - Grab und Altar*. Ein Rekonstruktionsvorschlag. In: *Die Gründer von Laach und Sayn - Fürstenbildnisse des 13. Jahrhun-*
- derts. Mit Beiträgen v. Walter Haas, Peter Klein, Birgit Meyer u.a. Ausst.kat. Nürnberg 1992, 133-140, bes. 133: „In allen Fällen waren es Gräber von Heiligen, an deren Kopfende Altäre errichtet waren. Nigends ist aus dem Mittelalter überliefert, ob sie mit einem Retabel geschmückt waren, wie das jedenfalls seit der barocken Umgestaltung beim Otto-Grab in Bamberg und in anderer Form auch beim Kaisergrab im Dom der Fall war.“
- 251 Ähnliche Darstellungen finden sich häufig auch auf den Außenflügeln originaler Retabel aus der 2. H. d. 15. Jhs., vgl. bes. *Friedländer 7 (1971)*, 125 (Pl.93), 125b, d (Pl.94f), 126 (Pl.96), 130 (Pl.102); im Bild vgl. TB3 (T.2A), 98 (T.25A); BM43D; allg. s.S.15.
- 252 Allg. s.S.36; im Bild vgl. TB35, Anm.304.
- 253 Andererseits könnte sich hier noch eine weitere Darstellung befinden, die vom Eckständer des Einbaus verdeckt wird.
- 254 s. *LCI 7 (1974)* (wie o. Anm.250).
- 255 Vgl. z.B. das ähnliche Marienretabel in der Miniatur von Jan van Tavernier (fläm., nach 1456) in den *Miracles de Notre-Dame: Comment à Toulette l'ymaige de Notre Dame parla aux chretiens (...)*, Oxford, Bodleian Lib., Ms. Douce 374, 12v, s. *Omont 1905.2*, 15; *Laborde 1929*, Pl.10.
- 256 Allg. s.S.47. Kein weiteres Bild zeigt eine vergleichbare Architektur, entfernte Ähnlichkeit weist lediglich der filigrane, jedoch kleine Sarkophag des hl. Rombaut in Szenen aus seiner Legende auf, TB40 (T.11B).
- 257 Allg. hierzu s.S.13f, 44f. Frühe Retabel rein ornamentalen Inhalts gibt es u.a. in der französ. Buchmalerei um 1400, s. z.B. *Meiss 1972*, Abb.51; ders. 3.2 (1974), Abb.60r; ders.; *Beatson 1974*, 202r; *Leroquais 1924.3*, Pl.81.
- 258 Vgl. z.B. AK Köln 1985: *Ornamenta Ecclesiae - Kunst und Künstler der Romanik*. Anton Legner (Hg.), Bd.3, 67 (H42), 129 (H41), 134 (H*1).
- 259 Nur Simon Bening stellt ähnliche, aber weniger reiche *jüdische Retabel* dar, vgl. BM5.
- 260 Zu Kirche und Lettner s. *Steppe 1952*, 72ff; zur Marienfigur s. Millard Meiss: *Light as form and symbol in some 15th century paintings*. In: *The Art Bul.* 27 (1945), 175-181, bes. 180f. Weder in der Dissertation von *Klihm 1941*, 101 (Nr.198), noch in denen von *Feldkamp 1983*, 151 oder *Täube 1991*, 255ff (Kat.12) wird das Altarretabel auch nur erwähnt.
- 261 Oberwesel, 1331, s. *Braun 1924.2*, T.260; Marienstatt, um 1340, s. *Keller 1965*, 128; Petrikirch-Retabel von Meister Bertram, 1379-83, s. *AK Köln 1978.2*, 528f.
- 262 s. z.B. *Braun 1924.2*, 350; *Schultz 1938*, 90; *Didier 1967*, 259; *Gorissen 1973*, 896f.
- 263 Dies gilt für die altniederländ. Schnitzretabel seit den frühesten erhaltenen Werken, den beiden Retabeln von Jacques de Baerze in Dijon. Diese zeigen eine untere Zone mit Figuren, die von einer reichen, oft ebenso hohen Architekturzone überfangen wird, s. *Mersmann 1969*, 150-52 (Abb.1-6). Das Retabel von Hakendover (1400-04) ist eines der wenigen erhaltenen Retabel mit zwei übereinander liegenden Registern, es hat aber wiederum einen quereckigen Umriss, s. *AK Köln 1978.1*, 90.
- 264 s. *Derveaux-Van Ussel 1972*, Abb.iff; *Lejeune 1977*, 325; *AK Sint Truiden 1990*, Suppl.2.
- 265 Ob die fehlenden Flügel bei dem Original als verbindendes Element gewertet werden können, ist fraglich. Haken und Ösen deuten zwar darauf hin, daß das Apostelretabel mit Vorhängen an einer Stange verhüllt werden konnte, s. *Derveaux-Van Ussel 1972*, 10f; Didier geht andererseits aber davon aus, daß das Retabel mit zwei Flügelpaaren versehen war, s. *AK Sint Truiden 1990*, Inventaris III, 65f.
- 266 Das Apostelretabel ist vermutlich kein Einzelstück. Vielmehr scheint es auch im altniederländ. Bereich im 14. Jh. entsprechende Schnitzretabel gegeben zu haben, die heute aber nur noch aus Figurenfragmenten rekonstruierbar sind, s. Robert Didier: *Skulpturen des Maasgebietes aus den Jahren 1330-1360 - Vom Meister der*

- Maria von La Gleize bis zu Gilles von Lüttich. In: Westfalen 55 (1977), 8-29, bes. 17-19.
- 267 Lütticher Werkstatt, um 1440 (*Lejeune* 1977); Limburg, 1470/80 (*Derveaux-Van Ussel* 1972); Tongern, ca. 1430/35 (Robert Didier: Sculptures mosanes des années 1400-1450. In: Clio et son regard - Mélanges d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon à l'occasion de ses 25 ans d'enseignement à l'Université de Liège. Rita Lejeune; Josephe Deckers (Hg.) Liège 1982, 143-73, bes. 164-67); Maasland (Tongern/Lüttich), um 1435 (Didier in: *AK Sint Truiden* 1990 wie o. Anm.265).
- 268 Da in den Brabanter Schnitzzentren um 1430 bereits eine gewisse Standardisierung erreicht war, der sich das Retabel im Bild entzieht, repräsentiert es vermutlich wie das Apostelretabel ein Werk anderer Provenienz, die ohne Vergleichsbeispiel nur schwer zu bestimmen ist, vgl. o. Anm.267.
- 269 Allg. s.S.17. Im Bild vgl. BM19 (T.40A).
- 270 TB58 (T.13B).
- 271 Der Hinweis von *Täube* 1991, 472 (Kat.111), es handele sich um ein steinernes Relief bzw. „(...) gemalte Plastik als Bild im Bild“ ist auch hier (vgl. TB58, Anm.480) nicht nachvollziehbar. Auch für ihre Vermutung (ebda.), hier seien zwei Propheten dargestellt, gibt es keine nähere Begründung, ebenso könnte es sich wie im Vorbild um die Apostelfürsten handeln. Wäre die Frage nach der Identität der Figuren von Bedeutung, hätte der Meister sicherlich Attribute hinzugefügt.
- 272 Wie Anm.270, vgl. auch TB57, 96; allg. S.17ff, bes. 18.
- 273 Zu Weisegesten von Figuren im Retabel s.a. TB12 (T.5A), 95 (T.24A).
- 274 Eine eingehende Beschreibung bei *BK Frankreich* 1988, 26; allg. zu Reliquien in Verbindung mit Altären s.S.27.
- 275 *BK Frankreich* 1988, 34.
- 276 Die Anlage wurde in der französ. Revolution zerstört. Zu ihrer komplizierten Überlieferungsgeschichte, Deutung und Zuordnung s. *BK Frankreich* 1988, 25ff. Die Zeichnungen des Hochaltars in offenem bzw. geschlossenem Zustand des Hochaltarretabels s. ebda., Pl.39. Da sie erst dreihundert Jahre später als das Bild entstanden, und in der Zwischenzeit u.a. das Retabel durch seitliche Tafeln ergänzt wurde (*BK Frankreich* 1988, 28), läßt sich nicht feststellen, inwieweit die vorliegende Darstellung des Reliquienaufbaus vom originalen Zustand abweicht.
- 277 *BK Frankreich* 1988, 28, 30, 38, Pl.39.
- 278 Zu originalen Reliquienbüsten s. *Braun* 1940, T.127ff.
- 279 Im Original waren im unteren Geschoß zwei Schreine seitlich der zentralen Reliquienbüste aufgestellt, wie Anm.276.
- 280 Vgl. auch die rechte Zeichnung in *BK Frankreich* 1988, Pl.39.
- 281 Der Überlieferung nach zeigte es innen Passionsszenen und außen Szenen aus der Legende des hl. Foillan, *BK Frankreich* 1988, 38, Pl.39. Vermutlich war das Bild der Prozession selbst Bestandteil dieser Außenansicht.
- 282 Allg. s.S.47.
- 283 BM58A (T.53B). Die Miniatur wurde für Herzog Philipp d. Guten v. Burgund angefertigt, stellt aber die Abteikirche Saint-Denis bei Paris dar.
- 284 Abbéville an der Somme (Picardie) gehört heute zu Frankreich, zur Zeit der Entstehung des Bildes aber zum Bereich der burgundischen Niederlande, s. *Prevenier; Blockmans* 1986, 390. Zur Diskussion um die Herkunft des Meisters s. *BK Frankreich* 1988, 32.
- 285 s. TB30 (T.8B).
- 286 Die Madonna auf dem Lettneraltar ist nicht mehr wie bei van Eyck eine Figur des 13. Jhs., sondern ein kompaktes, raumgreifendes, zeitgenössisches Werk, vielleicht aus Alabaster, das die Madonna im Vordergrund fast direkt widerspiegelt.
- 287 s. TB30 (T.8B).
- 288 Die Beobachtung, daß die Darstellung des Meisters von 1499 insgesamt reicher ist, wurde für andere Details auch von Vandenbroek gemacht, s. *BK Antwerpen* 1985, 125-130, Abb.58.
- 289 Am nächsten stehen ihm ansonsten die Schnitzretabel mit Mittenerhöhung, zentraler Szene und seitlicher Figurenreihe, die im Original von ca. 1400-1460, im Bild von ca. 1440-1490 überliefert sind, s.S.17, Anm.218.
- 290 Für eine andere, im Grunde aber vergleichbare Variante im Umgang mit dem Vorbild s. die Kopie von Jan Gossaert, TB43.
- 291 Zur ungewöhnlichen Ikonographie s. *Tervarent* 1941, 47f; Ph. M. Halm: Ikonographische Studien zum Armen-seelen-Kultus. In: Münchner JB der Bildenden Künste 12 (1921/22), 1-24, bes. Abb.10, 11 (17f).
- 292 Allg. s.S.39.
- 293 Sp. 16. Jh., s. *Borchgrave d'Altena* 2 (1947), 135, Pl.110.
- 294 Blanche v. Burgund im Gebet, Savoyen-Stundenbuch, s. *Wieck* 1988, 29 (Fig.1).
- 295 z.B. Boucicaut-Meister, Nachfolger (Paris um 1411): Totenmesse, s. *Meiss* 2 (1968), Abb.221; Paris, fr. 15. Jh.: Hostienelevatio, s. *Basing* 1990, 101 (Fig.55); Französ., 1419: Hostienelevatio/Hannas Schwur, s. *Dearmer* 1910, Pl.13f; Französ., Mitte 15. Jh.: Die Ermordung d. hl. Thomas Beckett, s. ebda., Pl.30; Fastolf-Meister (1430/40): Die Ermordung des hl. Thomas Beckett, Sotheby-Stundenbuch, Malibu, The J. Paul-Getty-Museum, 84.ML.723, 31v, Photo des Museums. Ein relativ spätes Beispiel aus dem nordfranzös.-südniederländ. Raum stammt von Simon Marmion, BM58B (T.54A). Im Original vgl. das steinerne Retabel Juans de la Huerta in Rouvre (Frankr.), 1448, s. *David* 1951, Pl.51; s.a. *Braun* 1924.2, 326f, 424, T.237.
- 296 Älter sind BM21 (T.40B), 25 und eine Miniatur des hl. Nikolaus im Stundenbuch der Maria v. Burgund. In der kleinen Miniatur ist im Hintergrund ein Lettner mit zwei Altären dargestellt. Während der linke ein spitzbogiges Kreuzigungsretabel trägt, besteht der Aufsatz des rechten aus einem niedrigen Sockel, auf dem nebeneinander drei nicht näher charakterisierte Standfiguren gereiht sind, Berlin, Kupferstichkabinett, 78B12, 312r (Einsicht des Photos mit freundl. Genehmigung von Herrn Dr. Joachim M. Plotzek); vgl. außerdem TB68C.
- 297 s. *AK Paris* 1965, 100f (Kat.128).
- 298 Die Figuren stehen auf einem flachen Sockel, der den felsigen Grund des Kalvarienberges andeutet, s. *Marlier* 1966, 366 (Fig.310). Von Coecke stammt auch der Entwurf eines Glasgemäldes mit einem Altar, auf dem nur das Kreuz Christi aufgestellt ist, s. ebda., 358 (Fig.299).
- 299 Ältere Darstellungen, in denen Kreuzigungsgruppen direkt auf der Mensa stehen, gibt es wiederum nur in der französ. Buchmalerei des fr. 15. Jhs, vgl. Meister d. hl. Hieronymus (Paris, um 1421): Der hl.Hieronymus, s. *AK Wien* 1962, T.128 (Nr.106).
- 300 Allg. s.S.39, 41; im Bild vgl. TB78 (T.19A); BM13, 59A (T.55A), 80; vgl. auch die Miniatur mit verhüllten Altarfiguren bei *Braun* 1924.2, T.146.
- 301 TB10.
- 302 Hierfür spricht bes. ein Spottblatt gegen die katholische Kirche von B. Rob., das noch 1605 auf einem Altar einen formal direkt vergleichbaren Altaraufsatz aus einem relativ hohen, mit Figuren geschmückten Sockel und der bekronenden Kreuzigung mit Maria, Johannes Evangelist und zwei weiteren Figuren zeigt, s. *AK Utrecht* 1979, 184.
- 303 Allg. s.S.16.
- 304 Die Zuschreibung beider Werke an den Meister von Frankfurt ist umstritten, mit Sicherheit entstanden sie jedoch im selben Umkreis, s. Paul Vanaise: De Mester van Watervliet en zijn Nood Gods. In: Bul. de l'Inst. du Patrimoine Artistique 9 (1966), 9-37, 30, Abb.1, 8; *Goddard* 1984, 15f, Nr.80; vgl. auch das Anchin-Polyptichon von Jean Bellegambe, s. *Friedländer* 12 (1975), 114 (Pl.48). Auch in Darstellungen von Retabeln bildet dieser Umriss die Ausnahme, die zumeist in Darstellungen des 15. Jahrhunderts überliefert ist; allg. s.S.36; im Bild vgl. TB28

- (Seitenschiff), 66 (zweites Retabelpaar von Westen, T.15A); BM20A, 51 (T.51A), 62.
- 305 TB7B (T.3B); zu Verschlüssen an originalen Retabeln s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 71ff, bes. Fig.43.2/3.
- 306 *RDK 1 (1938)*, Johannes Bolten, Sp.1269ff, bes. 1272ff (Augustus); *LCI 1 (1968)*, Sp.226f (dito) mit versch. altniederländ. Bildbeispielen. Im Bild vgl. BM83A/B und vielleicht auch TB125.
- 307 Gewiß zeigt sich hieran nicht das mangelhafte Darstellungsvermögen des Meisters, denn dieser versteht es hervorragend, Volumina wiederzugeben, vgl. etwa die Darstellung der Abschränkung und des halbgeöffneten Portals oder die differenzierte Tiefenräumlichkeit des vorgelegten Maßwerkportals. Auch ist die geringe Tiefe nicht durch eine flüchtige oder schemenhafte Darstellung zu erklären, wie die präzise wiedergegebenen Häkchen an den Flügeln zeigen.
- 308 Dieselbe Symbolik des unvollständigen Retabels wird wenige Jahre später noch in einer weiteren Antwerpener Tempelszene verwendet, s. TB7A; allg. zu den verschiedenen Varianten, *jüdische Retabel* darzustellen s.S.44f, bes. 44.
- 309 Allg. s.S.14ff; im Original vgl. z.B. *Friedländer 7 (1971)*, 56 (Pl.55), 58 (Pl.57), 128 (Pl.98); ders. 9.1 (1973), 11ff (Pl.23ff); ders. 9.2 (1973), 193ff (Pl.194f) etc.
- 310 Allg. s.S.14ff, 47, Anm.893. Obwohl es entsprechende Werke im Original bereits seit 1420 gab, wurden sie nicht als Bild im Bild wiedergegeben, vgl. z.B. Hubert van Eyck (?), Die Kreuzigung, Farbabb. *Pächt 1989*, T.17f.
- 311 Entsprechende Werke sind entweder querrrechteckig oder geschweift, vgl. z.B. TB9A (T.4B), 73. Da die rechteckige Mittenerhöhung in der Tafelmalerei der 2. H. d. 15. Jhs. nur sehr selten verwendet wurde (vgl. z.B. auch die langgestreckte, querrrechteckige Form des Retabels selbst, s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 285), handelt es sich vermutlich um die Übernahme eines älteren Schemas, vgl. S.13, Anm.100, S.14, Anm.129.
- 312 Vgl. *Friedländer 2 (1967)*, 89 (Pl.108), 93 (Pl.109); ders. 3 (1968), bes. 5a (Pl.11), Add.132 (Pl.127).
- 313 Stilistisch entspricht es ganz den übrigen Darstellungen des Meisters in dem Retabel, vgl. die gegenüberliegende Flügelseite, s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 285.
- 314 Allg. s.S.45.
- 315 Die schwer deutbare Farbigkeit der Lettnerretabel weist evtl. auf eine neue, kühlere Farbigkeit im 16. Jh. hin, wie man sie ähnlich bei nordniederländ. Holzreliefs, ca. 1535-45 sehen kann, s. *AK Amsterdam 1986.1*, 56; ebda. 2, S.208f (Kat.86). Darüber hinaus zeigt das dort abgebildete Relief: *Der hl. Clemens entdeckt Sisinnius, der seiner Frau Theodora nachspioniert* ein Altarretabel der Kreuzigung, das eine vergleichbar rötlich-silbrige Farbfassung aufweist.
- 316 Einszenige Schnitzretabel haben sich grundsätzlich in nur geringer Anzahl erhalten, die darüber hinaus ausnahmslos Szenen aus dem Leben Christi zeigen, vgl. S.20f, bes. Anm.304, 306.
- 317 Zuvor war das Retabelzentrum Christus, Maria oder Gottvater vorbehalten, s. *Blum 1966*, 99.
- 318 Vgl. z.B. das Retabel des hl. Georg von Jan Borman d. Ä. (1493), s. *Müller 1966*, 163 oder auch das steinerne Retabel in der Kirche von Horrues (Hennegau), Anf. d. 16. Jhs., s. *Poumon 1948*, Pl.12. Im Original haben sich ansonsten fast ausschließlich bemalte Retabel erhalten, die im Zentrum einzelne, großfigurige Heilige zeigen, vgl. *Blum 1969*, 99ff.
- 319 *Blum 1969*, 101.
- 320 Vgl. z.B. Bilder von Hans Memling und Aelbert Bouts, vgl. *Friedländer 4 (1968)*, 71 (Pl.82); ders. 6.1 (1971), 12 (Pl.46); ders. 9 (1972), 21 (Pl.25).
- 321 s. hierzu bes. *Grams-Thieme 1988*, 238f, Abb.81, 88. Sie erklärt diesen Typ der Grisaillemalerei mit Hilfe von leider ungenannten Vorbildern geschnitzter und skulptierter Reliefs; s. *Friedländer 2 (1967)*, 93 (Pl.109); ders. 6.1 (1971), 10 (Pl.40); 12 (Pl.48); ders. 9.1 (1972), 8 (Pl.16); 17 (Pl.34); 18 (Pl.38).
- 322 Allg. s.S.38f.
- 323 Zum Wandel der Rüstung um 1500 s. *LdK 4 (1983)*, 250. vgl. z.B. den Drachenkampf des hl. Georgs von einem südniederländ. Meister d. 16. Jhs., s. *BK Brüssel 1984*, 397 (Inv.691) oder die Rüstung Kaiser Karls V. in der Schlacht von Pavia, Tapissérie nach einem Entwurf von Bernard van Orley, 1525-31, s. *Flemish Art 1985*, 315 sowie Jean Bellegambe: Der hl. Adrian, s. *Friedländer 12 (1975)*, 134 (Pl.66). Auch zeigt ein etwa zeitgleiches Fresko in der Burgkapelle von Schloß Svihov, Böhmen, um 1515-20 in Komposition und Art der Rüstung eine gut vergleichbare Darstellung des Drachenkampfes, s. Sigrid Braunfels-Esche: Sankt Georg. Legende - Verehrung - Symbol. München 1976, Abb.137.
- 324 Eine nordniederländ. (Utrechter) Gruppe von Schnitzretabeln mit kleeblattbogigem Umriß wurde von *Leeuwenberg 1967*, 183ff zusammengestellt, es handelt sich hierbei jedoch stets um Retabel mit drei Einzelfiguren im Corpus. *Woods* in: *Hunfrey; Kemp 1990*, 82f (ohne Erwähnung des vorliegenden Bildes) entwickelt die These, daß es solche kleeblattbogigen Retabel vorzugsweise in Gent gab, daß sie aber im Original heute verloren sind. Ihre Vermutung stützt sich darauf, daß das gemalte Retabel von Joos van Wassenhove (s.u. Anm.327) in der Genter Kathedrale Sint-Bavo ebenso einen kleeblattbogigen Umriß hat wie einige Schnitzretabel mit Einzelfiguren in Miniaturen der Gent-Brügger-Buchmalerei. Wegen der großen Verbreitung dieser Miniaturen schränkt sie diesen Gedanken aber wieder ein, ohne zu weiterführenden Vorschlägen zu gelangen. Mit Sicherheit ist ihre zweite These zurückzuweisen, daß es sich bei diesen Retabeln um einen bewußten Rekurs auf romanische Tafeln handle. Beiden Annahmen widerspricht grundsätzlich das Vorkommen entsprechender Umrisse auch bei Retabeln anderer Provenienz, im Bild vgl. z.B. TB40 (T.11B).
- 325 *Steppe 1952*, 189f, Abb.65. Er geht von der Überlegung aus, daß der hl. Bernhard mit dem Portrait des damaligen Abtes der Zisterzienserabtei von Baudeloo, Jan van Doinsse (1514-40) wiedergegeben sei. Leider äußert er sich nicht näher zu den Retabeln; s.a. P. F. *Vyncke*: Geschiedkundige schets der Abdij van Baudeloo. Gent 1921, 99 sowie L. Dewez; A. v. Herson: La lactation de Saint Bernard, légende et iconographie. In: *Citeaux in de Nederlanden 7 (1956)*, 181.
- 326 Da die alte Ausstattung der Abtei 1566 zerstört wurde, läßt sich nicht mehr nachvollziehen, ob die Lettneraltäre tatsächlich den hl. Georg und Christopherus geweiht und zudem mit entsprechenden Retabeln ausgestattet waren. Entsprechende Überlegungen sind daher spekulativ, s. *Vyncke 1921*, 69 (wie o. Anm.325); *Crew 1978*, 10ff, 42ff sowie *Inventaris van het cultuurbezit - Architectuur d.4na: Stad Gent. Gent 1976*, 355ff. Informationen über die Genter Schnitzkunst fehlen leider grundsätzlich. Anscheinend spielte sie auch keine herausragende Rolle; vgl. *Jacobs 1987*, 12. Der Vorschlag von *Woods* in: *Hunfrey; Kemp 1990*, 82, daß in Gent viele Schnitzretabel hergestellt wurden, ist nach ihren eigenen Angaben durch nichts belegt: „(...) it is tempting to suggest that some of the many carved altarpieces produced in Ghent, none of which is identifiable today, might have been of this type (i.e. „round-headed“, A.S.S.)“.
- 327 Vermutl. 1469, Kathedrale Sint-Bavo, Gent, s. *BK Gent 1965*, Nr.428; *Friedländer 3 (1967)*, 100 (Pl.102).
- 328 Einschränkung ist jedoch zu erwähnen, daß die Mittel-tafel dieses Retabels in der Mitte rechteckig erhöht ist, während die Flügel in geschlossenem Zustand einen kleeblattbogigen Umriß bilden. Auch das Genter Lamm-Gottes-Retabel von den Brüdern van Eyck (1432 für eine Kapelle derselben Kirche) zeigte vermutlich nur in geschlossenem Zustand einen kleeblattbogigen Umriß, während die Mittel-tafel in der Mitte vermutlich ebenfalls rechteckig erhöht war, s. *Pächt 1989*, 124.

- 329 Allg. zu Kreuzigungsbildern s.S.15; im Bild vgl. z.B. TB73.
- 330 s.o. Anm.324ff.
- 331 Ich danke den Herren Peloso Eredi sehr herzlich für ihre Hilfsbereitschaft, die Photographien und Informationen über das Gemälde.
- 332 Möglicherweise handelt es sich um den hl. Petrus, dessen festgeschriebene Physiognomie mit Bart, einem lockigen Haarkranz und der einzelnen Stirnlocke auch den Heiligen im vorliegenden Bild kennzeichnet und innerhalb dessen reicher Legende auch Predigtszenen überliefert sind, s. *LCI 8* (1976), W. Braunfels, Sp.158ff, bes. 172 (Petrus, Apostel).
- 333 Allg. s.S.34f; im Bild vgl. BM45B (T.49B); im Original z.B. *Jacobs 1989*, 227 (Fig.20). Der Bildnachweis wird dadurch erschwert, daß Retabel bevorzugt ohne ihre - oftmals auch später hinzugefügte - Predella abgebildet werden.
- 334 *Hasse 1941*, 37; *Perier d'Ieteren 1984*, 118, Anm.63; s. *Paatz 1936*, T.5-7, 9; *Euw 1965*, 103 (Abb.59), 107 (Abb.63), 127 (Abb.77). Mit mindestens vier verschiedenen Rosen ist der Fries im Bild jedoch variationsreicher als die Originale mit nur zwei abwechselnden Rosentypen.
- 335 Seine Maße belaufen sich schätzungsweise auf etwa 170×150 cm.
- 336 Laureys Keldermans, Jacob van Cothem, Antwerpen, 1511: Schnitzretabel aus der Abtei von Averbode, Antwerpen, Vleeshuis Museum, 161×170 cm, s. *Konrad 1928*, T.42; Farbabb. Leon Voet: De gouden eeuw van Antwerpen - bloei en uitstraling van de Metropool in de zestiende eeuw. Antwerpen 1974, 365; allg. zu einszenigen Schnitzretabeln s.S.20f.
- 337 Brüssel, Anfang d. 16. Jhs.: Retabel der Verherrlichung Marias, Sockenkyrka (Sala, Schweden), s. *Derveaux-Van Ussel 1985*, 58 (Fig.61).
- 338 Ähnliche Aufsätze finden sich nur vereinzelt bei weiteren Retabeln, so bei einem Retabel Bernd Notkes in Reval/Tallinn von 1483, s. *Müller 1966*, 139.A; ebenfalls bei zwei Schnitzretabeln in Kalkar, die um 1530/40 von dem niederländ. (Antwerpen/Utrecht?) geschulnten Arnt van Tricht geschaffen wurden, s. *BK Kalkar 1990*, 167, Abb.103, T.28.
- 339 Vgl. z.B. ein Schnitzretabel, das wie das bereits erwähnte Beweinungsretabel aus der Antwerpener Abtei von Averbode stammt. Die Begegnung von Abraham und Melchisedech ist hier gemeinsam mit dem zentralen Abendmahl dargestellt: Brabant, 1513 (Jan de Molder), s. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 13 (Fig.126) oder *BK Paris Musée Cluny 1979*, 45f (Fig.21); im Bild vgl. TB8A (T.4A), 115 (T.31).
- 340 s. z.B. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 6, 19 (Fig.7), 33 (Fig.22), 61f (Fig.53f).
- 341 Max J. Friedländer: Drei niederländische Maler in Genua. In: *ZS f. Bildende Kunst 61* (1927/28), 273-79. Gleichzeitig wird durch diese Vergleichsmöglichkeiten die These von Woods überfällig, daß kein Schnitzretabel dieser Stadt im Bild wiedergegeben sei, *Woods* in: *Humphrey; Kemp 1990*, 84.
- 342 In dieser Kapelle wurde auch der Bilderzyklus bis 1798 bewahrt, erst dann kam er in die Kathedrale Sint-Rombauts, wo er sich bis heute befindet, s. *Laenen 1919.2*, 28ff, 93ff; *Périer-d'Ieteren 1976*, 121f, bes. Anm.20.
- 343 Da ein Sockel das gemeinsame Fundament bietet, handelt es sich um eine Gruppe und nicht um eine Zusammenstellung einzelner Figuren.
- 344 Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts wurde er im burgundisch-niederländ. Raum zunehmend von der *Not Gottes* oder *Pietà-de-Nostre-Seigneur* verdrängt, in der Gottvater Christus als Schmerzensmann präsentiert, s. *RDK 4* (1958), Sp.435f (Dreifaltigkeit); *LdK 2* (1989), 775f (dito).
- 345 Darstellungen plastischer Gnadenstuhlgruppen, die auf der Mensa oder direkt auf dem Boden stehen, finden sich in zahlreichen Grabreliefs und Glasgemälden: Brabant/Tournai?, um 1440: Grabrelief der Äbtissinnen Isabelle und Christine von Frankenberg, s. *Didier 1973*, Fig.17. Tournai, 1.Hälfte d. 15. Jhs.: versch. Epitaphe, s. Grete Ring: Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jh. in: *Clemen 1923.1*, Abb.291, 294, 297, 299, *Rolland 1932*, Pl.24. Cornelis de Vriendt: Epitaph für Adolf van Baussele, um 1563, s. *Geschiedenis 2* (1939), 567 (Abb.342). Bernard van Orley (Entwurf): Kaiser Karl V. und seine Tochter Maria von Ungarn im Gebet vor der hl. Dreifaltigkeit, 1538, s. *Corpus Vitrearum 3* (1974), S.77ff, Fig.54. Lütticher Werkstatt um 1525: Jacques de Hornes in Anbetung der hl. Trinität, s. ebda. 4 (1981), S.135ff (Fig.98/102).
- 346 Vgl. z.B.: Nordniederländ., 1. H. d. 15. Jhs.: Gnadenstuhlgruppe, 57 cm, s. *Bowzy 1947*, Fig.55.
- 347 Brabant, 14. Jh.: alabasternen Gnadenstuhl mit Figuren der hll. Johannes Bapt. und Petrus, Reste von Polychromie, 61,1×63,7 cm, s. *BK Antwerpen 1969*, 145ff (Kat.2138-40), *Konrad 1934*, Pl.7 (ohne flankierende Figuren).
- 348 Lilie und Schwert stehen für Unschuld und Schuld, J. C. Cooper: An illustrated encyclopaedia of traditional symbols. London 1978, 98.
- 349 Vgl. z.B. das Weltgericht bei Rogier van der Weyden, s. *Friedländer 2* (1967), 14 (Pl.23f) oder Hans Memling, s. ders. 6.1 (1971), 8 (Pl.26f)
- 350 s. Gyöngyi *Török*: Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jh. - Eine Elfenbeintafel aus dem Besitz Philipps des Guten v. Burgund. In: *JB d. Kunsthist. Sammlungen in Wien 81* (N.F.45 1985), 7-31, 20ff, Abb.1, 17. Die gleiche ikonographische Anspielung gibt es auch bei einer Schmerzensmann-darstellung von Meister Francke um 1420, s. *Recht; Châtelet 1989*, 286, (Abb.216), s.a. Wiltrud Mersmann: Der Schmerzensmann. Düsseldorf 1952 (= Lukas-Bücherei zur christl. Ikonographie 4), 22.
- 351 Der Bezug des Themas zur Totenliturgie wird u.a. durch das Edelheer-Retabel hergestellt, das an einer Grabloge aufgestellt wurde, s. *Török 1985* (wie o. Anm.350), 20f. Bereits oben wurde außerdem auf Epitaphien hingewiesen, die eine Darstellung des Gnadenstuhls zeigen, s.o. Anm.345.
- 352 Zur Grabkapelle mit dem Sarkophag des hl. Rombauts s.o. Anm.342.
- 353 *Périer-d'Ieteren 1975*, bes. 174.
- 354 Beide Ritterheilige wurden mit einer Rüstung dargestellt. Sie sind gleichermaßen mit dem Erzbistum Mecheln verbunden, wobei der hl. Gummar der Legende nach ein Zeitgenosse des hl. Rombaut war und mit diesem zu Lebzeiten zusammentraf; s. *LCI 7* (1974), n.n., Sp.403f (Libertus v. St. Trond); ebda. 6 (1974), F. van Molle, Sp.462 (Gummar).
- 355 „(...) Or il semble que cette chapelle ait été originellement dédiée à Marie-Madeleine, patronne primitive de la ville, à qui elle resta encore consacrée un certain temps après avoir reçu les reliques du Saint. C'est la prospérité économique de la ville au XIII^e siècle qui changea cette situation et qui fit vénérer saint Rombaut comme patron de la ville.“, *Périer-d'Ieteren 1976*, S.121 (Anm.20).
- 356 Bereits 1479/80 wurde eine Reliquienschau mit medizinischer und priesterlicher Bestätigung der Echtheit der Reliquien inszeniert, um den Rombautskult wieder zu beleben, s. *Périer-d' Ieteren 1976*, 126f. Den Auftrag zur Herstellung des Zyklus erteilte vermutlich das Kapitel oder die Bürgerschaft im Auftrag des Kapitels, s. dies. 1984, 33f.
- 357 Dem Meister der Mechelner St. Georgsgilde, der um 1500 arbeitete, werden insges. fünf der Tafeln zugeschrieben, s. *Périer-d'Ieteren 1975*, 174. Périer-d'Ieteren geht auf die lokalen Gegebenheiten der Kapelle in den Wunderdarstellung nicht ein, weist aber darauf hin, daß im Hintergrund der Tafel von der Heilung der Frau und den Besessenen Mechelner Bauten (das Querschiff der Kathedrale und das Gericht („ancien maison échevinale“)) erkennbar sind, ebda., 178. In einer anderen Szene des Zyklus (TB62) stellt sie außerdem eine Verbindung

- zur baulichen Situation der Kathedrale her, dies. 1976, 120. Zum Ort der Heiligenverehrung und der Wirklichkeitstreue des dargestellten Sarkophages s.a. *Laenen* 1919.2, 28ff, 93ff.
- 358 s. hierzu auch TB38 (T.10B).
- 359 Typisch sind etwa die eleganten, schlanken Formen, die eingezogene Taille und die spitzen Schuhe, s. *LdK* 4 (1983), 250 (Rüstung); für vergleichbare südniederländ. Darstellungen des sp. 15. Jhs. s. z.B. *Friedländer* 4 (1969), 12 (Pl.20), 64 (Pl.61); ders. 6.1 (1971), 8 (Pl.26f).
- 360 Bei den Darstellungen handelt es sich meist um Personen des Alten Testaments bzw. der Zeit Christi, d.h. Sibyllen, die Schwestern Marias oder Maria Magdalena selbst; meist sind nur einzelne Details der Kleidung (z.B. die Haube, das weitärmelige Kleid mit V-Ausschnitt) in vergleichbarer Form vorhanden, s. z.B. *Friedländer* 4 (1969), 26a (Pl.39), B (Pl.105); ders. 6.2 (1971), 161 (Pl.169); ders. 7 (1971), 2 (Pl.5); 4C (Pl.11), 89 (Pl.76).
- 361 Vgl. o. Anm.345.
- 362 s.o. Anm.342 sowie *Freedberg* 1988, 112f, der auf grundlegende Zerstörungen im Bildersturm 1566 und bei den Plünderungen durch spanische und französische Soldateska 1572 hinweist.
- 363 Allg. hierzu s.S.20ff.
- 364 Allg. zur Wiedergabe von Originalen s.S.47.
- 365 s.S.13f.
- 366 Allg. hierzu s.S.22ff, 39.
- 367 Vgl. z.B. TB86 (T.21B).
- 368 Für ein Schnitzretabel spricht auch die spätere Kopie (TB41B), bei der das Retabel mit Sicherheit reliefiert ist; allg. zu diesen Retabeln s.S.17, 42, 43.
- 369 Zum Werk des Meisters s. E. Begemann-Haverkamp: De Meester van de Godelieve-Legende, een Brugs schilder uit het einde van de XV^e eeuw. In: *Miscellanea Erwin Panofsky*. Bul. des Musées Royaux des Beaux Arts 1-3 (Brüssel 1955), 185-198.
- 370 Allg. zu bekrönendem Figureschmuck s.S.38f.
- 371 TB41A (T.12A).
- 372 Allg. s.S.19; vgl. auch den Aufsatz in einer anderen Zeichnung von Gossaert, deren Inhalt unbekannt ist, s. *AK Rotterdam* 1965, 262 (Kat.50).
- 373 Vgl. im Bild z.B. TB44, 52, 67.
- 374 Allg. s.S.19.
- 375 So zeigt ein Epitaph von 1573 genau dieselben Umrißformen, alle gotisierenden Details entfallen jedoch, s. J. Duverger; M. J. Onegha; P. K. van Daalen: Nieuwe gegevens aangaande 16de eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen. Brüssel 1953 (=Mededelingen van de Koninkl. Vlaamse Acad. v. Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Kl. d. Schone Kunsten 15 (1953), Nr.2), Abb.12. Der Aufsatz erscheint darüber hinaus wie eine reduzierte Vorwegnahme der großen Antwerpener Schnitzretabel aus den 1540-60er Jahren, s. *Leeuwenberg* 1957, 75-117, bes. 113, Abb.77 (vgl. auch Abb.1, Bouvignes, um 1556); 83 (Abb.4, Roskilde, um 1560); 105 (Abb.21, Gedinne, 1560er Jahre); allg. s.S.42.
- 376 s. TB30 (T.8B).
- 377 Allg. s.S.17; im Bild vgl. z.B. TB87 (Lettner, T.22A).
- 378 Allg. s.S.36; im Bild vgl. z.B. TB12 (T.5A), 72 (T.17A); BM14, 24 (T.42A), 67 (T.57A).
- 379 TB30 (T.8B).
- 380 Die Mittenerhöhung ist bei van Eyck durch zwei Reihen kleiner Figürchen strukturiert. Gossaert jedoch ersetzte sie durch Striche, die die Baldachine fortsetzen, vielleicht weil ihm der tatsächliche Inhalt nicht mehr bekannt war.
- 381 Entsprechende Reliquienschreine mit bekrönendem Turm bei *Braun* 1940, T.33, 37; vgl. auch BM71 (58r, Anm.335, T.58B).
- 382 Allg. s.S.27. Tatsächlich handelt es sich bei dem hl. Leonhard v. Noblac um einen französ. Heiligen, der das Kloster Noblac bei Limoges gründete, s. *LCl* 7 (1974), J. Dünninger, Sp.394ff (Leonhard v. Noblac).
- 383 Verkündigung, s. *Meiss* 2 (1968), Abb.484; Die Eroberung des Tempels, *Antiquités Judaïques*, Paris, Bibl. Nat., Ms.fr. 293v, s. Paul Durrieu: *Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Fouquet*. Paris 1908, 34f, Pl.14.
- 384 Weihnachtsmesse, s. *Cazelles; Rathofer* 1984.1, 158r.
- 385 *Viollet-le-Duc* 1875.2, z.B. 30 (Fig.9), 36 (Fig.12), 42 (Fig.13bis); s.a. *Braun* 1924.2, 556ff und *Philip* 1971, 22f, Abb.21, 25, 28, 35.
- 386 Allg. s.S.15.
- 387 Vgl. z.B. *Friedländer* 8 (1972), 4 (Pl.10f).
- 388 Die Gesten von Johannes sind in Bildern des 15. Jhs. sehr verhalten und werden erst im 16. Jh. (z.B. Joos van Cleve) exaltierter; im direkten Umkreis Gossaerts (Bernard van Orley) vgl. z.B. *Friedländer* 8 (1972), 94f (Pl.95f), 113 (Pl.105).
- 389 Eine vage Beschreibung der Anlage bei *Täube* 1991, 464 (Kat.108).
- 390 Die vielleicht vorbildhafte Komposition findet sich als Lettneranlage mit zentraler Altarnische und gleicher Ausstattung im Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden; hier zeigt zusätzlich ein Seitenaltar hinten links ein ähnlich schematisiertes Retabel mit bekrönendem Turmretabel, TB87 (T.22A), s.a. TB86 (T.21B); allg. zu Turmretabeln s.S.22ff.
- 391 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB41A (erste Szene, T.12A), 46, 90.
- 392 Die Besprechung wird etwas erschwert, da über dem Bild eine Verunreinigung liegt, die die Darstellung verschleiert.
- 393 Allg. s.S.13f, 42.
- 394 Allg. s.S.44f; zur roten Grundierung s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB63 (T.14B).
- 395 Vgl. S.16, Anm.202 sowie TB.101, Anm.888; im Bild vgl. bes. ein weiteres Brüsseler Bild des Tempelgangs Marias, das etwa zur gleichen Zeit entstand und auf dem Altar ein in diesem Fall geschnitztes Gideonsretabel zeigt, TB57.
- 396 Allg. zum Bild s. *AK Brüssel* 1963, Kat.243, Fig.94.
- 397 Allg. s.S.24f.
- 398 s.S.24f, 42; im Bild vgl. TB6A/B (T.3A), 8A (T.4A), 21, 84.
- 399 Vgl. die zahlreichen Architekturdarstellungen der Antwerpener Manieristen, *Friedländer* 11 (1974) oder von Simon Bening, s. *Biermann* 1975, 56 (Abb.41), 79 (Abb.86), 88 (Abb.104), 102 (Abb.131). Bening fand das Vorbild für die Renaissanceornamente u.a. in einem Holzschnitt Hans Holbeins d. J. von 1522, ebda., 79. Zur assoziativen Verbindung von Ädikula und heidnischen bzw. jüdischen Szenen, s.S.24, Anm.400.
- 400 s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren* 1983, Farbt.6.
- 401 Vgl. z.B. die Retabel von Bouvignes, La Flamengrie, Paris und Roskilde, s. *Borchgrave d'Altena* 1957/58, 36 (Fig.25), 82 (Fig.76), 121 (Fig.120); *Leeuwenberg* 1957, 77 (Abb.1), 83 (Abb.4).
- 402 Mecheln, um 1535; Alabasterretabel, 66x37 cm, s. *AK Brüssel* 1963, Cat.455, Ill. 307; Michael K. Wustrack: Die Mechelner Alabaster-Manufaktur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Frankfurt/M/Bern 1982 (=Europ. Hochschulschriften. Reihe 28, Kunstgesch. 20), 51, 82, Kat.17 sowie Brüssel, 1535; ädikulaförmiges Schnitzretabel mit Flügeln, s. *Borchgrave d'Altena* 1957/58, 40 (Fig.29).
- 403 Vgl. z.B. *Hollstein* 13 (1956), 38-45, bes. 39: nordniederländ. Stecher von 1522-31.
- 404 Allg. s.S.44f; im Bild vgl. TB6A (T.3A), 89 (Randleiste).
- 405 s.S.24, Anm.405.
- 406 Da sich das Gemälde in Privatbesitz befindet, liegen nur die Reproduktionen bei Eisler und Harbison (s.o.) vor, deren schlechte Qualität keine genauere Beschreibung erlaubt.
- 407 *Eisler* 1969 (s.o.), 245f, Abb.29f; s. *Schiller* 2 (1968), Abb.704.
- 408 s.S.24f.
- 409 s.S.25, Anm.411; im Bild vgl. TB69 (Hochaltar, T.16A).

- 410 TBl (T.1), s.a. TB69 (Hochaltar, T.16A).
- 411 Allg. s.S.44; vgl. auch TB51, 54; BM32; allg. s.S.19.
- 412 Baldachine mit Figürchen finden sich in den Retabeln von Jacques de Baerze in Dijon, s. *Mersmann 1969*, 150ff (Abb.1-6) und im Claudio-Villa-Retabel, s. *Flemish Art 1985*, 89; allg. s. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, 3; *Jacobs 1987*, 18, 153.
- 413 Vgl. das aus drei zur Mitte gestaffelten Kielbogen gestaltete Retabel des Claudio Villa, wie o. Anm.412.
- 414 Allg. s.S.19.
- 415 Abgesehen von der Ikonographie des Retabels weisen auch die romanisierenden Formen des dunklen Raumes, die in deutlichem Gegensatz zu dem angrenzenden, durchlichteten, gotischen Raum stehen, auf den Zeitpunkt und den Ort des Geschehens hin. In *AK Löwen 1971*, 125f (Kat.AS8) wird der Raum hingegen als Teil einer gotischen Kirche beschrieben, so daß dementsprechend allein die Mosesfigur auf den jüdischen Tempel verweisen soll.
- 416 TB50.
- 417 Allg. s.S.44f.
- 418 Zum Typ des Baldachinretabels s.S.22.
- 419 Allg. zu bekrönendem Figureschmuck s.S.38f.
- 420 s. *Braun 1924.2*, T.189; *Poumon 1948*, Pl.13.
- 421 *Poumon 1948*, Pl.2.
- 422 *Braun 1924.2*, 285f.
- 423 Vgl. z.B. Cornelis Floris, 1552, Zoutleeuw, Sint Leonhardus-Kirche, *Maffei 1942*, 109f, Fig.32, vgl. auch Fig.25ff.
- 424 s. *Friedländer II (1974)*, 134 (Pl.112); s.a. ders. 1986, 132.
- 425 Um 1512, s. *Snyder 1984*, 420f (Fig.492). In der zeitgenössischen Buchmalerei Brügges wurden ähnliche Gehäuse auch als Rahmung für Miniaturen verwendet, vgl. *Biermann 1975*, 126f (Abb.164f). In der Tafelmalerei vgl. Darstellungen von Jan Gossaert, die ebenfalls um 1516-30 entstanden, s. Gert von der Osten: Studien zu Jan Gossaert. In: *De Artibus Opuscula 40 - Essays in Honour of Erwin Panofsky*. Millard Meiss (Hg.), 2Bde. New York 1961, Bd.1, 454-475, bes. 468ff, Bd.2, 157 (Fig.10ff).
- 426 Allg. s.S.19; im Bild vgl. z.B. TB42, 74 (T.17B).
- 427 Über die Herkunft des Meisters gibt es unterschiedliche Auffassungen: Paffrath führt das Bild als „Westfälisch, um 1520“, *Paffrath; Hammer 1990*, 62; Großhans hingegen schreibt es dem in Utrecht und Antwerpen geschulten Jacob van Utrecht zu, der die vorliegende Tafel vermutlich 1515 in Köln schuf, s. Rainald Großhans: Jacob van Utrecht - Der Altar von 1513. Berlin-Dahlem 1982, 14ff.
- 428 Die Triumphkreuzgruppe bildet keinen Bestandteil der Altarausstattung wie Paffrath meint, s. *Paffrath; Hammer 1990*, 62.
- 429 Für Lübeck s. Karlheinz Stoll; Ewald M. Vetter; Eike Oellermann: Triumphkreuz im Dom zu Lübeck. Wiesbaden 1977, 73, 78; Würzburg, Dom (zerstört, aber in einem Gemälde überliefert) s. *Paatz 1963*, Abb.44; Richard Schömig (Hg.): *Ecclesia Cathedralis - Der Dom zu Würzburg*. Würzburg 1989, 96.
- 430 Vgl. eine ähnliche Anlage z.B. in TB15.
- 431 Allg. s.S.14ff.
- 432 Somit entfällt die Möglichkeit, daß das Wunder vor dem Brennenden Dornbusch hier sinnbildlich für die Jungfräulichkeit Marias oder das Alte Testament schlechthin verwendet wird, wie z.B. in TB108 (T.27B); BM86B (T.62B).
- 433 Möglicherweise gibt es eine spezielle Verbindung zwischen dem hl. Bernhard und der Szene von Moses vor dem Brennenden Dornbusch, da noch eine weitere, Brüsseler Darstellung den Amplexus des hl. Bernhards mit dieser Mosesszene als Retabel im Bild verbindet, TB77 (T.18B).
- 434 Allg. zur Problematik s.S.16.
- 435 Zum Meister s. TB33A, Anm.427.
- 436 Das Retabel selbst, das auf einem Unterbau mit Reliquien ansetzte, ist zerstört. Es wird jedoch durch eine detaillierte Zeichnung von etwa 1610 überliefert, s. Farbabb. *Legner 1989*, 93 (Abb.54).
- 437 Zeitgenössische Elemente sind in den laubwerkähnlichen Fialen, der netzwerkähnlichen Gliederung des Baldachins, der voluminösen und zugleich in sanften S-Schwung gehaltenen Marienfigur und den wuchtigen Figurendarstellungen auf den Bildtafeln erkennbar, für die Darstellung der Apostel vgl. im Bild TB7B (T.3B).
- 438 *Sonkes 1969*, 109, Abb.63.
- 439 s. hierzu TB92.
- 440 s. hierzu TB53A, Anm.427.
- 441 Allg. zu einfigurigen Retabeln s.S.19; vgl. auch eine Miniatur der Beschneidung Christi von Willem Vrelant (Brügge um 1468), in der ebenfalls in deutlichem Abstand über dem Altar eine kielbogige Nische mit Krabbenkamm und einer Mosesfigur eingeschnitten ist, Farbabb. *Olmos Pieri; Rodriguez 1991.1*, 50v.
- 442 In Form und Dekoration gut vergleichbar ist etwa ein französ. Elfenbeintäfelchen der Kreuzigung, Mitte 14. Jh., s. Raymond Koechlin: *Les ivoires gothiques français*, Bd.3. Paris 1924, Pl.98 (Nr.558).
- 443 s. *AK Köln 1982*, 39 (Abb.12), 42 (Abb.14), 50f (Abb.18f), 61 (Abb.27), 100f (Abb.47f).
- 444 Vgl. z.B. die Miniatur einer Weihe, Südfranzös., um 1480, in der ein entsprechende Schmucktafel an einem Pfeiler hängt, s. Otto Pächt; Dagmar Thoss: *Französische Schule 1, 2Bde*. Wien 1974, 2, Abb.169.
- 445 Allg. s.S.44f; im Bild vgl. TB50f; BM32; vgl. auch *Klihm 1941*, 124 (Nr.272).
- 446 Zuvor wurden komplett bemalte Flügelretabel nur in Miniaturen dargestellt, vgl. BM51 (T.51A); allg. s.S.14f, 35ff.
- 447 Am nächsten kommen ihm die etwas älteren TB12 (T.5A), 72 (T.17A), die jedoch Schnitzretabel mit bemalten Flügeln zeigen und sehr viel später die ebenfalls komplett bemalten Flügelretabel in TB18 (T.6B), 78 (T.19A).
- 448 s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62.
- 449 Allg. zur Predella s.S.34.
- 450 Vgl. S.14, S.44f.
- 451 Die Tradition beginnt mit dem Genter Lamm-Gottes-Retabel der Brüder van Eyck, Farbabb. z.B. *Pächt 1989*, Ausfalltafel. Von ähnlicher Präsenz der großfigurigen Menschendarstellungen ist etwas später das Wiener Kreuzigungsbild von Rogier van der Weyden, Farbabb. *Delenda 1988*, 16. Zeitlich am nächsten stehen ihm die Retabel von Memling, etwa das Moreel-Retabel, s. *Friedländer 6.1 (1971)*, 12 (Pl.45ff). Ganze Handlungsabläufe vor übergreifender Kulisse zeigen in dieser Zeit vorrangig die Passionsretabel mit Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung oder Grablegung, die jedoch durch ihre Kleinteiligkeit weniger monumental wirken als das Sündenfallretabel im Bild, vgl. z.B. ebda. 6.1 (1971), 3 (Pl.8ff), 3a (Pl.14), 34/a (Pl.86f).
- 452 Zahlreiche Reliefs, Torbogen, Tympana etc. weisen in Bildern der Verkündigung, des Jüngsten Gerichts u.ä. einzelne Szenen der Genesis auf, s. hier TB95 (T.24A), 96; allg. *Guldán 1966*, Abb.37. 58ff, 75, 87ff.
- 453 s. *Gorissen 1973*, 190, Anm.164, hier auch ein Überblick über die komplizierte Frage der Händescheidung.
- 454 s. *Friedländer 6.1 (1971)*, 9 (Pl.35). Die großfigurigen Aktdarstellungen Adams und Evas von Jan Joest wurden 1507, also unmittelbar nach ihrer Entstehung, von Joos van Cleve - wiederum in separaten Steinnischen wie bei Memling - kopiert, s. s. *Friedländer 9.1 (1972)*, 21 (Pl.46), S.38f.
- 455 Vorbilder hierfür gibt es bereits im 15. Jh., z.B. den Sündenfall des Hugo van der Goes in Gegenüberstellung zur Beweinung Christi, s. *Friedländer 4 (1969)*, 4 (Pl.4f).
- 456 *Gorissen 1973*, 197ff fielen zahlreiche antike Elemente im Kalkarer Retabel auf, er konnte jedoch für keines mit Sicherheit eine Vorlage benennen.
- 457 Die besten Abbildungen s. bei Ernst Willemsen: Die Wiederherstellung der Altarflügel des Jan Joest vom

- Hochaltar in St. Nikolai zu Kalkar. In: JB d. Rhein. Denkmalpflege 27 (1967), 105-222, vgl. z.B. den Kopf Evas im Sündenfall mit dem Marias in der Verkündigung (ebda. Abb.97, 114); die Schlange findet sich genauso wieder in der Errichtung der Ehernen Schlange (ebda. 158).
- 458 Mit dem spiegelbildlichen Vergleich von Eva und Maria hat sich bes. *Guldan 1966* befaßt, s.a. *RDK 1 (1937)*, Oswald Erich, Sp.157-67 (Adam-Christus); *RDK 6 (1973)*, Friedrich Kobler, 417-38 (Eva-Maria).
- 459 s. *RDK 6* (wie o. Anm.458), Sp.429; auch Guldan nennt keine entsprechende Gegenüberstellung.
- 460 Der Bildnachweis wird durch zumeist ausschnittweise Aufnahmen der großen Retabel erschwert. Meist handelt es sich dabei auch um geschnitzte Corpora, die von bemalten Flügeln begleitet werden, vgl. z.B. *Borchgrave d'Altena 1948*, 50 (Fig.38); *BK Affeln 1982*, 10f; *Jacobs 1989*, 221 (Fig.10f). Ein in der Innenansicht incl. der Predella komplett geschnitztes Antwerpener Retabel befindet sich jedoch in Dortmund, s. *Braun 1924.2*, T.277; *BK Dortmund 1983*, 58; allg. zur Predella s.S.34ff.
- 461 Allg. s.S.20, 36. Im Original nennt Jacobs zwar mind. 15 komplett geschnitzte altniederländ. Retabel zw. 1480-1530, von denen ein Großteil jedoch entweder unter Einfluß der ital. Renaissance entstand oder für den Export nach Deutschland bestimmt war, s. *Jacobs 1987*, 23, 49f, Anm.9. Die seltene Verwendung von Schnitzreliefs ist vermutlich in der aufwendigeren Herstellung und ihrem statisch ungünstigen, höheren Gewicht begründet, s. *Braun 1924.2*, 304, 355; im Bild vgl. TB66 (erstes Retabelpaar von Westen, Lettner, T.15A); BM7 (T.37B).
- 462 Den von Jacobs (wie o. Anm.461) genannten Retabeln (Dymphna-Retabel in Geel und dem Marienretabel in Lombeek) ist noch das Marienretabel in Brüssel (Retabel von Saluces) hinzuzufügen, *BK Brüssel 1973*, 14. Da die genannten Vergleichsbeispiele ausschließlich aus Brüssel und Antwerpen stammen, läßt sich die Vermutung von Woods nicht aufrechterhalten, daß das Polyptychon im Bild einen Anhaltspunkt gebe, wie nordniederländ. Schnitzretabel der Zeit gestaltet waren, *Woods in: Humfrey; Kemp 1990*, 84. Zum Beleg ihrer Vermutung weist sie auch auf das fragmentarisch erhaltene Retabel von Adriaen van Wesel für die Kirche von s'Hertogenbosch hin. Dieses war aber nicht, wie sie meint, komplett geschnitzt. Das in den Bilderstürmen 1566 zerstörte Retabel, dessen jahrzehntelanger Herstellungs- und Änderungsprozeß schriftlich belegt ist (1475-77 (Schnitzarbeit); 1488-89 (bemalte Flügel); 1508-10 (Farbfassung)), wird vielmehr als ein Werk rekonstruiert, dessen obere, kleine Flügel geschnitzt und untere, große Flügel von Hieronymus Bosch bemalt waren, s. *AK Amsterdam 1980*, 34-44.
- 463 *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, 7ff und *Jacobs 1987*, 54, Anm.31; dies. 1989, 211 (Anm.22) nennen nur drei Schnitzretabel, die nicht farbig gefaßt wurden (Heren-thals, Lombeek, Bormans Georg-Retabel), denen nur wenige weitere Werke hinzugefügt werden können: Brüssel, 1520/25; Epiphaniaretabel, s. Rheinisches Landesmuseum Bonn - Auswahlkatalog 4: Kunst und Kunsthandwerk in Mittelalter und Neuzeit. Köln/Bonn 1977, 81ff, Abb.38 (= Kunst und Altertum am Rhein. Führer des Rhein. Landesmuseums Bonn. Hrsg. i.A. des Landschaftsverbandes Rheinland Nr.69); Südniederländ., um 1530: Retabel von Liessies oder Wannebecq, s. *Poumon 1948*, Pl.17; *Borchgrave d'Altena; Mambour 1968*, 30ff.
- 464 TB66 (zweites Retabelpaar von Westen, T.15A), hier jedoch in der Außenansicht.
- 465 Allg. s.S.44f.
- 466 s. *Baxandall 1984*, 54ff; s.a. *Willemsen 1962*, 196.
- 467 Die Datierung des Bildes schwankt zwischen ca. 1490 und 1520. Stilkritische Analysen führten zur Frühdatierung, s. *Châtelet 1979.2*, 1001; ders. 1980, Kat.147A; *Woods in: Humfrey; Kemp 1990*, 84. Die dendrochronologische Untersuchung von Dr. Peter Klein, Hamburg, ergab hingegen ein Datum um 1520, das in der bisherigen Diskussion unberücksichtigt ist. Ich danke daher J. Giltaij, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam für die freundliche, schriftliche Mitteilung (24. 10. 1988).
- 468 *Woods in: Humfrey; Kemp 1990*, 84 irrt, wenn sie im Zentrum die Verlobung Marias vermutet.
- 469 Auch bei originalen Antwerpener Schnitzretabeln sind diese Szenen der Genesis in Medaillons und Nischen der Rahmung integriert, vgl. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 6 sowie Fig.7, 22, 53f.
- 470 Das berühmteste Beispiel eines entsprechenden Zyklus liefert das Retabel von Dirk Bouts in Löwen (1464/67), s. *Friedländer 3 (1968)*, 18 (Pl.26ff). Auch in Schnitzretabeln wird diese Typologie bemüht, vgl. z.B. *BK Paris Musée Cluny 1979*, 46 (Nr.21); im Bild s. TB39 (T.11A), dessen Schnitzretabel im Zentrum das Treffen von Abraham und Melchisedech zeigt, vom Sündenfall in einem kleinen Gehäuse bekrönt.
- 471 s. *LCI 3 (1971)*, M. Nitz, Sp.212ff (Marienleben); im Original vgl. das Retabel der hl. Anna in Skänela, s. *Borchgrave d'Altena 1934*, Fig.52; ders. 1938, 82 (Fig.20).
- 472 s.o. Bildbeschreibung.
- 473 s. *LCI 7 (1974)*, E. Weis, Sp.174f (Johannes d. Täufer).
- 474 Vgl. z.B. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, Fig.79, 94.
- 475 TB58 (T.13B), vgl. auch TB31, 96; allg. s.S.17ff.
- 476 Allg. s.S.44f.
- 477 Vgl. TB101 (T.26A), bes. Anm.888.
- 478 TB47.
- 479 Allg. s.S.42f, bes. Anm.819, 822.
- 480 Für die Vermutung von Täube, hier handele es sich um ein steinernes Retabel gibt es weder in der Materialbeschaffenheit noch in der Ornamentik Anhaltspunkte, s. *Täube 1991*, 149 (Kat.98).
- 481 Allg. s.S.17ff; s.a. *Jacobs 1987*, 116ff; zum predellen-ähnlichen Maßwerkfries s.S.34.
- 482 s. *Leeuwenberg 1959*, 88ff, Abb.4; ders. 1967, 184, 186 (Abb.13). Leeuwenberg hält diesen Retabeltyp jedoch mangels weiterer Originale für eine typisch Utrechter Arbeit.
- 483 s. *Borchgrave d'Altena 1948*, 31 (Fig.19); *Andersson 1980*, 215 (Fig.138). Die Rahmung mit unterlegten Hängekämmen ist allen originalen Retabeln gemein.
- 484 Angesichts dieser Originale ist Panofskys These, hier handele es sich um eine Rückübersetzung des gemalten Oberteils des Genter Lamm-Gottes-Retabels von 1432 überfällig, s. *Panofsky 1935*, 465.
- 485 Vgl. im Bild TB31, 57, 83, 96.
- 486 Vgl. z.B. TB7B (T.3B), 53B.
- 487 s.a. *Woods in: Humfrey; Kemp 1991*, 81.
- 488 Visionsszenen, in denen die Figur im Retabel zum Leben erwacht vgl. z.B. in TB16f, 81A; BM41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 489 TB58 (T.13B).
- 490 Für die Auffassung, hier sei ein „steinernes Retabel“ dargestellt (s. *Täube 1991*, 149 (Kat.98)), gibt es keine Anhaltspunkte.
- 491 TB58 (T.13B).
- 492 Allg. zu diesem Retabeltyp s.S.17; im Bild vgl. z.B. TB13B, 81A/B, 91 (T.23A); BM48A.
- 493 Die vorliegenden Reproduktionen erlauben keine nähere Identifikation. Täube bespricht möglicherweise dasselbe Bild, dessen Retabel ihrer Beschreibung zufolge die Kreuzigung mit den hl. Genoveva und Franziskus links und dem hl. Johannes Ev. sowie einem weiteren Heiligen rechts darstelle, s. *Täube 1991*, 149, 446 (Kat.98). Auch *Woods in: Humfrey; Kemp 1990*, 81 beschreibt die zentrale Szene als Kreuzigung, äußert sich jedoch nicht zu den flankierenden Figuren.
- 494 Allg. s.S.17.
- 495 Zur umstrittenen Ikonographie des Bildes s. *Bruyn 1960*, 36-119; *AK Amsterdam 1986.2*, 161f (Kat.44).
- 496 Eine mögliche bildimmanente Bedeutung der Mosestafel

- in Typologie zur Bergpredigt ist umstritten, s.o. die Literatur in Anm.495; vgl. auch TB117, 122, 130.
- 497 Die Umrissform vgl. z.B. in TB38 (T.10B), 68A/B (T.15B), 76B; allg. s.S.14ff.
- 498 In diesem Falle handelte es sich um die nicht belegbare Übernahme eines italienischen Bildtyps, vgl. z.B. die ausgesprochen ähnliche Komposition in einer jüngeren Zeichnung von Pieter de Witte, s. *AK Paris 1965*, Kat.60.
- 499 Die ungenaue Wiedergabe rührt nicht von der Qualität der Reproduktion her, denn auch am Original ist der Inhalt nicht identifizierbar.
- 500 Allg. zum Retabeltyp s.S.19f.
- 501 Zur Aufstellung von Schnitzretabeln mit bemalten Flügeln („composed altarpieces“) auf dem Hochaltar s. *Jacobs 1987*, 63-69; dies. 1989, 227, Anm.89; *Andersson 1980*, 186; allg. s.S.42f, 45.
- 502 Schnitzretabel des 16. Jhs. werden nur ausnahmsweise und meist schematisch dargestellt, eine Ausnahme bilden BM17 (T.39B) und TB56 (T.13A).
- 503 Vgl. z.B. Antwerpen, 1535: Kreuzigungsretabel vom Schloß de Pagny, s. *Marlier 1966*, 406; Antwerpen, um 1530: Kreuzigungsretabel von Herbais-sous-Piétrain, s. *BK Brüssel 1977*, 23. Eine Fülle entsprechender Werke auch bei *Borchgrave d'Allena 1957/58*.
- 504 Vgl. z.B. *Dearmer 1910*, 107 (Pl.23), 135 (Pl.30); *AK New York 1982*, 37b.
- 505 Vgl. z.B. Brügge/Gent?, um 1450/60: Invention et translation de corps de Saint Antoine, 10v, Farbabb. *Euw; Plotzek 1982*, 83; Meister d. Margarethe v. York, Umkreis (Brüssel 1468-77): Zwei Visionen der hl. Coleta. Pierre de Vaux, Vita Sanctae Coletae. Gent, Arme Klaren, Hs.8, 68r, s. *Carstanje; Cazaux; Decavele 1982*, 223).
- 506 TB40 (T.11B); allg. zur Szene s. Christiane van den Bergen-Pantens: Le triptyque Micault de J. C. Vermeyen - etude historique. In: *Bul. des Musées Royaux des Beaux Arts 22 (1973)*, 33-57, bes. 46 (Anm.52).
- 507 Bei dem Meister der Georgsgilde ist eine kleine, separate Kapelle mit einem kleeblattbogigen Retabel dargestellt, das eine farbig gefaßte Gnadenstuhlgruppe mit Heiligen birgt. *Périer-d'Ieteren 1976*, 120 vermutet, daß das vorliegende Bild die Verkündigung- oder die Marienkapelle der Kathedrale Sint-Rombauts in Mecheln wiedergeben könnte. Diese Annahme kann jedoch nicht weiter belegt werden, da anscheinend keine Informationen über einen entsprechenden Glaszyklus vorliegen, vgl. *Laenen 1919.1-2*.
- 508 Allg. s.S.17ff; im Original vgl. z.B. *Borchgrave d'Allena 1948*, 31 (Fig.19); *Leeuwenberg 1967*, 186 (Abb.13); *Flemish Art 1985*, 92; *Jacobs 1987*, 117; *Andersson 1980*, 213ff (Fig.125, 137f); im Bild vgl. z.B. TB26, 31, 58 (T.13B), 75, 91 (T.23A), 93 (linkes Retabel, T.23B); BM2 (T.36B), 41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 509 Allg. s.S.35f. Die Originale (wie o. Anm.508) waren oder sind mit Flügeln ausgestattet.
- 510 Möglicherweise ist die Krone auch auf eine zentrale, heute nicht mehr sichtbare Marienfigur bezogen.
- 511 Boon deutet die Tafel als das Brandopfer oder das Passahopfer der Juden vor dem Auszug nach Ägypten, wobei er letzteres für wahrscheinlich hält, s. K. G. Boon: Een Hollands altaar van omstreeks 1470. In: *Oud Holland 65 (1950)*, 207-215. Er argumentiert, daß das Passahopfer den Kreuzestod praefiguriere, worauf auch das Retabel mit dem Brudermord verweise (ebda., 210); so auch *Châtelet 1981*, 217 (Kat.63C). Dieser Deutung ist zu widersprechen, da Darstellungen des Passahopfers einen privaten Raum zeigen. Das Lamm ist in ihnen bereits gebraten und wird von den stehenden Juden, die bereits die Wanderstäbe halten, aus der Hand verzehrt, wie es im zweiten Buch Mose beschrieben und etwa im Abendmahlretabel von Dirk Bouts (Abb. *Friedländer 3 (1968)*, 18 (Pl.26, 30); *Flemish Art 1985*, 116f) dargestellt ist: „So sollt ihr es essen: eure Hüften gegürtet, eure Schuhe an euren Füßen und euren Stab in euren Händen. Ihr sollt es in Eile essen (...)“, Exodus 12, 11; s.a. *LCI 3 (1971)*, J. Paul - W. Busch, Sp.386ff (Passamahl). Da die Darstellung im Bild einen Sakralraum mit einem Altar und einem Retabel zeigt, in dem die Anwesenden nicht marschbereit erscheinen, handelt es sich offensichtlich um das Brandopfer der Juden allgemein, wie es im dritten Buch Mose (Leviticus 1, 10-13) vorgeschrieben wird und von Boon (s.o.) alternativ vorgeschlagen wurde; so auch *Châtelet 1979.2*, 824, der jedoch irrtümlich Exodus 1, 10-12 zitiert.
- 512 *Boon 1950*, 210 (wie o. Anm.511); s.a. *Friedländer 3 (1968)*, Add.129 (Pl.54f); *Châtelet 1979.2*, 822 denkt aus typologischen Gründen an ein Quadriptychon, bei dem ursprünglich das Opfer der Juden als Flügel der Kreuzigung und die Mannalese entsprechend dem Letzten Abendmahl zugeordnet waren.
- 513 *LCI 1 (1968)*, J. J. M. Timmers, Sp.687ff, bes. Sp.688, 692 (Eucharistie). Zur typologischen Beziehung des jüdischen Opfers zur Eucharistie s. *LCI 3 (1971)*, R. v. Dobschütz, Sp.349ff (Opfer), s.a. *Châtelet 1979.2*, 822f.
- 514 Für ein Schnitzretabel und gegen eine Darstellung *en Grisaille* (hier entsprechend in rot) sprechen der halbrund in die Tiefe geführte Raum und die Andeutung von Schatten durch die Körper. Dies gibt es zwar auch bei *Grisailledarstellungen*, doch geht der Altartisch hier links hinter dem Retabel weiter, so daß deutlich ein Eindruck von Tiefe erweckt wird, der eher an einen Holz- oder Steincorpus als an ein Tafelbild denken läßt.
- 515 Allg. s.S.44f.
- 516 Zum Vergleich bieten sich zwei Darstellungen von Jan van Eyck an, die sowohl die seltenere Bauchlage Abels als auch den Eselskinnbacken als Mordinstrument zeigen: Im Genter Lamm-Gottes-Retabel von 1432 ist der Mord als eine *Grisaille* im Bild oberhalb der Darstellung von Eva zu sehen, s. *Friedländer 1 (1967)*, Pl.5; *Pächt 1989*, Farb.25f, Abb.93 oder *Philip 1971*, 107-109. Im Bild der Van der Paele-Madonna von 1536 erscheint der Brudermord als kleine, skulptierte Gruppe auf der rechten Lehne des Thrones, wobei Abel in derselben ungewöhnlichen Weise wie in dem Retabel im Bild auf dem Bauch liegend dargestellt ist, s. *Friedländer 1 (1967)*, Pl.23; *Pächt 1989*, Farb.13. Zum Motiv des Eselskinnbackens s. Meyer-Schapiro: „Cain's jaw-bone that did the first murder“. In: *The Art Bul. 24 (1942)*, 205-212.
- 517 Allg. s.S.20f; im Bild vgl. TB39 (T.11A), das mit einem ähnlichen, jedoch szenischen Inhalt versehen ist.
- 518 Wegen der kleinen, relativ undeutlichen Wiedergabe erübrigt sich hier eine weitere Erörterung; allg. S.17ff; im Bild vgl. z.B. TB58 (T.13B), 62; BM2 (T.36B), 41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 519 Allg. zu *jüdischen Retabeln* s.S.44f.
- 520 Allg. s.S.17; im Original vgl. die Retabel bei *Paatz 1936*, T.10a, *Euw 1965*, 127 (Abb.77) und bes. *Becker 1989*, 116f (Abb.1ff), 131 (Abb.19); allg. zur Gestaltung von Kapellenräumen s. *Hasse 1941*, 39; *Jacobs 1987*, 154ff; im Bild vgl. TB12 (T.5A).
- 521 Allg. s.S.35f; vgl. auch die vermutlich vorbildhafte Retabeldarstellung in TB85 (T.21A).
- 522 Allg. s.S.13; vgl. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62; *Flemish Art 1985*, 98.
- 523 Vgl. TB85 (T.21A). Das Steinretabel von Claus de Werve in Bessey-les-Citeaux (1430) ist bes. gut vergleichbar, da es auch einen ähnlichen Passionszyklus und einen beschrifteten Rahmen aufweist, s. *Euw 1965*, 95 (Abb.52), s.a. das altertümliche Retabel von Vresse-sur Semois, s. *Jacobs 1989*, 223 (Fig.16).
- 524 Leider ist dieses außergewöhnliche Bild bislang noch nicht näher gewürdigt worden (zur Literatur s.u. Anm.570f). Andere Darstellungen von Kirchenräumen im 15. Jh. und frühen 16. Jh. wie z.B. das Bild der Madonna in der Kirche von Jan van Eyck (TB30, T.8B) und seine Kopien (TB33, 43) oder das Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden (s. TB87, T.22A) stellen jeweils nur zwei oder drei Altäre dar. Eine ähnliche Fülle an Altären findet sich erst in den Kircheninterieurs des sp. 16. und fr. 17. Jhs., s. z.B. Hans Jantzen: Das niederländische Architekturbild. Braunschweig 1979²; *AK Rotterdam 1991*; so auch *Harbison* in:

- Humfrey; Kemp 1990, 57ff.*, der das Bild der Dominikusvision aber nicht erwähnt.
- 525 Vgl. z.B. Franz Dülberg: Frühhollländer 2 - Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Haarlem s.d., 14f (T.15): „Sicher haben wir hier ein ‘Conterfeyssel’ einer wirklichen Kirche vor uns (...)“ und *Steppe 1952, 179, Abb.62*: „De schilder van dit paneel (i.e. die Dominikusvision, A.S.S.) heeft zeer waarschijnlijk een werkelijk bestaand doksaal gekopieerd, dat hij wellicht in een of andere Dominicanerkerk gezien heeft.“ Die früheste, authentische Wiedergabe eines Kirchenraumes entstand aber tatsächlich vermutlich erst 1573 mit der Darstellung der Aachen Pfalzkapelle durch Hendrick van Steenwijck d. Ä., s. *AK Rotterdam 1991, 66ff* (Kat.4).
- 526 Allg. s.S.36f, 46.
- 527 Bei den beiden Retabeln im Westen, die in Baldachine eingestellt sind, ist es nicht erkennbar, ob sie überhaupt verschließbar sein sollten, und beim Hochaltarretabel ist nicht sichtbar, ob es sich um ein Flügelretabel handelt.
- 528 Zweites Retabel von Westen links; allg. s.S.36.
- 529 Möglicherweise gab es für solche Retabel Vorsatzplatten wie für das Baldachinretabel von Bernot Notke und seiner Werkstatt (1479), Aarhus, Dom, s. *Paatz 1939.2, Abb.30, 36f*.
- 530 Allg. s.S.22; zu indirekten Hinweisen auf ähnliche Baldachine an anderen Werken (Epitaphien, Heilig Grab) s. TB2, Anm.16f. Am vergleichbarsten ist das geöffnete Flügelretabel in SRrI. Es ist jedoch einem Baldachin eingepaßt, der einen Stollenschrank in einer Wohnstube bekrönt.
- 531 *Braun 1924.2, 264f*. Auf die Baldachinretabel in der Dominikusvision geht in der Literatur nur Hasse ein. Er hält sie ohne weitere Beispiele für einen verbreiteten, nordniederländ. Retabeltyp, konkretisiert seine Vorstellung aber nicht näher: „Ähnlich vornübergewölbte Altarwerke kommen aber auch sonst überall im Norden von Nordfrankreich bis nach Lübeck vor.“, *Hasse 1941, 103* (Anm.93).
- 532 Vgl. Bernot Notke und Werkstatt, Hochaltarretabel, Aarhus, Dom, 1479, hierzu und zu Darstellungen von Baldachinretabeln s. *Paatz 1939.2, Abb.30, 51, 179, 181f, 212* und *BK Lübeck 1964, 167* (Nr.80); weitere Originale bei *Braun 1924.2, 265, T.189*. Im Unterschied zu diesen originalen und im Bild dargestellten Baldachinretabeln sind die Baldachingehäuse in der Dominikusvision nicht farbig gefaßt, und es entsteht ein deutlicher Unterschied zwischen dem in seiner Tiefe markierten, dunklen Gehäuse und dem leuchtend goldenen Retabel. Übereinstimmungen bestehen jedoch in den Proportionen, d.h. dem Verhältnis vom Baldachingehäuse zum Retabel und im Typ des eingestellten Retabels.
- 533 s. *Paatz 1939.2, Abb.30; 156f*; weitere, niedersächsische Beispiele in *BK Hannover 1957, 131* (Nr.131); *133* (Nr.132); *155* (Nr.170); *158* (Nr.175).
- 534 Die Zuschreibung nach Utrecht erfolgte auf Grund der Herkunft der Figur und stilistischer Kriterien durch *Leeuwenberg 1967*; zuvor galt sie als niederrheinisch; ebda., 190 (Abb.19f): „(...) die Heilige (trägt, A.S.S.) auf dem Kopf eine Art Krönchen, das an einem beiderseits den Kopf umgreifenden Reif befestigt ist.“
- 535 Allg. s.S.15, 36; zur speziellen Form der außen rechteckig erhöhten Flügel vgl. z.B. TB35 (T.9B); BM20A, 62; allg. s.S.36.
- 536 Zu unterscheiden ist zwischen Werken wie dem von Adriaen van Wesel für die Kathedrale von s’Hertogenbosch, das farbig gefaßt werden sollte, aber aus Geldmangel jahrelang ungefaßt an einem provisorischen Aufstellungsort genutzt wurde, s. *AK Amsterdam 1980, 34ff* und Werken, die überhaupt nicht farbig gefaßt werden sollten, vgl. TB56, Anm.463. In seiner Betrachtung deutscher Altarretabel schlägt Taubert vor, zwischen „ungefaßter Holzplastik“, die für Polychromierung vorgesehen war und „holzfarbenen Bildwerken“, die nicht farbig gefaßt werden sollten, zu unterscheiden, Johannes Taubert: Zur Oberflächengestaltung der sog. ungefaßten spätgotischen Holzplastik. In: Städel-JB NF.1 (1967), 119-139, bes. 134.
- 537 s.o. Anm.536.
- 538 Hierfür gibt es keine nordniederländ. Vergleichsbeispiele, da es außer dem erwähnten Retabel von Adriaen van Wesel überhaupt nur noch fünf erhaltene Exemplare gibt, die alle farbig gefaßt sind, s. *Leeuwenberg 1967* (s.u. Anm.558). Auffallend ist jedoch, daß noch eine weitere der wenigen Retabeldarstellung in der nordniederländ. Malerei ebenfalls ein holzsichtiges Schnitzretabel zeigt (TB56, T.13A), während es kein südniederländ. Vergleichsbeispiel im Bild gibt. Unwahrscheinlich erscheint die dritte Variante, daß das Bild unfertig ist und das Retabel noch farbig gefaßt werden sollte.
- 539 Hier wurde bes. großer Wert auf eine ausgefeilte Polychromie gelegt, vgl. TB56, Anm.463.
- 540 s. *Willemsen 1962, 196* sowie *BK Kalkar 1990, z.B. 95, 103, 170*. Für den niederdeutschen Bereich vgl. das Passionsretabel von Hans Brüggemann (1521) in Schleswig, s. *Schindler 1989, 244ff*.
- 541 Gemeinhin gilt die Geschlossenheit des Gehäuses ohne ein Gesprenge, das für süddeutsche Retabel bes. typisch ist, als Kennzeichen altniederländ. Retabel, s. z.B. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905), 2; Braun 1924.2, 357f* oder *Philippot 1979, 37*.
- 542 Vgl. z.B. die Retabel aus der Werkstatt und Nachfolge von Hendrik Douverman, s. *BK Kalkar 1990, 146ff* (Farbt.25); 306f (Abb.146). Diese Retabel sind von einem Aufsatz bekrönt, der wie bei dem Retabel in der Dominikusvision den Mittelteil und die Erhöhung umspielt. Im Unterschied zu dem Retabel im Bild befinden sich bei diesen jüngeren Retabeln in den Ranken auch Figuren.
- 543 Das Schnitzretabel in Lünern von ca. 1515 wird auf dem Mittelteil von einem Gesprenge aus Ranken bekrönt, das dem des Retabels im Bild ähnelt. Lange Zeit wurde es für eine Antwerpener Arbeit gehalten, so auch von Borchgrave d’Altena, der die Bekrönung folgerichtig als neugotische Zutat - „feuillages neo-gothiques“ bzw. „feuillages germaniques, genre ‘Calcar’“ - klassifizierte, s. *Borchgrave d’Altena 1957/58, 96, 101* (Fig.99). Nach de Smedt handelt es sich aber in Wirklichkeit um eine niederdeutsche Arbeit nach Antwerpener Vorbild, so daß das tatsächlich originale Gesprenge keinen stilistischen Bruch darstellt, s. Henri J. de Smedt: Der Antwerpener Schnitzaltar zu Rhynern und eine Gruppe niederdeutscher Altäre aus dem 1. Drittel des 16. Jhs. in: *Archivum Artis Lovaniense 1981, 197-214, Pl.2* (Abb.2).
- 544 s. *Périer-d’Ieteren 1984, 35, 164* (E31.b), 166 (E33), 212 (E91).
- 545 s. JB d. Rhein. Denkmalpflege 24 (1962), Abb.231f (Linnich); im Bild vgl. TB7B (T.3B). Auch auf der m.W. einzigen vergleichbaren nordniederländ. Darstellung (Meister von Alkmaar) sind Heilige vor einer Backsteinmauer dargestellt, s. *AK Amsterdam 1958, Cat.90* (Abb.51).
- 546 s. z.B. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck, Bd.2. Lübeck 1906, 478; *Busch 1940, 285* (Fig.415), 286 (Fig.419); *Gmelin 1974, 262* (68.1f), 265 (69.2), 331 (95.1). Diese Darstellungen des sp. 15. und frühen 16. Jhs. befinden sich wie bei dem Retabel im Bild stets auf den Außenseiten von Flügeln.
- 547 s.o. Anm.544. Im Bild ist nicht zu erkennen, ob es sich bei dem kleinen oberen Feld um einen separaten Flügel handelt oder um eine abgeteilte Bildfläche. Bei den Originalen findet sich diese Einteilung aber auch unabhängig davon, ob es sich um separate, kleine, obere Flügel handelt, oder ob die Flügel einteilig sind. Die großen, unteren Flächen sind bei den Originalen meist in zwei Felder pro Flügel unterteilt. Im Bild ist der Flügel überschritten, so daß nicht eindeutig gekennzeichnet wird, ob er nur ein Feld aufweist oder auch zweigeteilt sein könnte.
- 548 Die Ikonographie des hl. Dominikus wurde noch nicht sehr eingehend untersucht. In der Publikation von M. C. Nieuwbarn: Die Verherrlichung des hl. Dominikus in der Kunst. Mönchen-Gladbach 1906 werden vornehmlich

- italienische Beispiele behandelt, zum lesenden Dominikus s. hier bes. T.4, II, 14.
- 549 Die mehrfache Darstellung derselben Person auf den großen und kleinen Flügeln ist nicht ungewöhnlich, s. z.B. *Périer-d'Ieteren 1984*, 161 (E29), 172 (E39), 178 (E46), 185 (E55). Die ehrfurchtsvolle Haltung und Miene des Mönches ließe sich im Vergleich mit diesen Darstellungen dadurch erklären, daß das gegenüberliegende Feld z.B. eine Erscheinung der Muttergottes zeigt.
- 550 Vgl. o. die Besprechung der Baldachinretabel im Westen der Kirche.
- 551 So ist etwa das Retabel in Vaksala (Schweden) im Innern komplett geschnitzt. Auf den Flügeln zeigt es in zwei Registern eng gereiht Standfiguren von Heiligen und im sechsteiligen Corpus Szenen der Passion. Durch die enge Reihung der Figuren und die differenziert gestaltete Binnengliederung des Corpus, die nicht die der Flügel fortsetzt, unterscheidet sich dieses Retabel jedoch deutlich vom Lettnerretabel im Bild, s. *Borchgrave d'Altena 1948*, 27 (Fig.15); *Andersson 1980*, 200 (Fig.125). Die Unterschiede dominieren auch bei den weiteren Antwerpener Schnitzretabel, bei denen Einzelfiguren inmitten von Szenen dargestellt sind, s. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 17 (Fig.6), 78 (Fig.71), 142 (Fig.141).
- 552 In der komplett geschnitzten Innenansicht zeigen sie auf den Flügeln in zwei Zonen einzelne Figuren unter Arkaden. Diese Figurenreihen setzten sich entweder über die Mitte fort oder flankieren eine größere Szene oder Figur im Corpus. Im Unterschied zu dem Lettnerretabel im Bild haben sie jedoch ausnahmslos einen querrrechteckigen Umriß, s.o. Anm.533.
- 553 Allg. s.S.19f.
- 554 s. TB72 (T.17A). Das Retabel in diesem Bild weist auch vergleichbare Darstellungen der Flucht nach Ägypten und der Darbringung im Tempel auf, unterscheidet sich im übrigen aber deutlich vom Lettnerretabel.
- 555 Sie weisen oft den gleichen Umriß und auch die gleichen Szenen aus dem Marienleben auf, sind jedoch meist mit bemalten Flügeln ausgestattet, vgl. hierzu TB56, Anm.461f. Zum Vergleich s. bes. die Retabel in Lombeek (Brabant, um 1512-16) und Coesfeld (Antwerpen, um 1520), die jeweils über eine komplett geschnitzte Innenansicht mit einem Marienzyklus verfügen, jedoch in der Anordnung der Szenen und dem Umriß vom Lettnerretabel im Bild abweichen, s. *Destrée 1906*, Pl.40 oder *Borchgrave d'Altena 1938*, Fig.1 (Lombeek); ders. *1957/58*, 41 (Fig.30, Coesfeld).
- 556 Vgl. *BK Kalkar 1990*, 98 (Abb.47). Zur Ausbildung des tiefenräumlichen, mit Maßwerk ausgestalteten Kapellengehäuses in der südniederländ. Schnitzkunst s. bes. *Jacobs 1987*, 153ff; dies. *1991*, 37ff.
- 557 Allg. s.S.17ff.
- 558 Es handelt sich um querrechteckige Schnitzretabel mit bemalten Flügeln, in deren Corpus je drei Standfiguren von Heiligen unter Arkaden eingestellt sind. Sie alle werden von Leeuwenberg dem Meister des Utrechter steinernen Frauenkopfes zugeschrieben und zwischen 1500 und 1530 datiert, s. *Leeuwenberg 1967*, bes. 181-189 (Abb.12, 15, 18). Wie bei dem Hochaltarretabel im Bild ist der Corpus des Retabels in Leka anscheinend weitgehend vergoldet, s. ebda., 187 (Abb.15), auch die Figuren des Retabels von Hadsel waren ursprünglich vermutlich vergoldet, ebda., 185.
- 559 In den norddeutschen Gebieten haben sich auch Retabel mit mehr als drei Figuren im Corpus erhalten, z.B. *Paatz 1939.2*, 30f, 148; *BK Hannover 1957*, 91 (Nr.82), 113ff (Nr.106f), 131 (Nr.131).
- 560 Die Figurengruppe ist dadurch gekennzeichnet, daß Maria mit dem Kind vor Anna steht oder sitzt. Die hl. Anna ist proportional größer und ebenfalls stehend oder thronend dargestellt, vgl. z.B. *BK Utrecht 1962*, Cat. 141, 185 (Abb.63), 259f (Abb.86f, Farbt.4); *Leeuwenberg 1967*, 177ff (Abb.5); zu den verschiedenen Darstellungstypen s.a. *LCI 5 (1973)*, J. H. Emminghaus, Sp.185-190 (Anna Selbdritt).
- 561 Die Predellen des ersten Retabelpaares im Westen sind weitgehend gleichgestaltet und passen exakt unter das Gehäuse, in das die Retabel eingestellt sind. Bei dem zweiten Retabelpaar von Westen ähneln die Predellen der geschlossenen Außenansicht der Retabel, links in der Holzsichtigkeit, rechts in der Art der Darstellung mit Figuren vor einer Mauer und Landschaft; allg. s.S.35.
- 562 Allg. s.S.34ff. Die wenigen erhaltenen Originale weisen oft standardisierte Gestaltungsweisen und Themen auf und unterscheiden sich deutlich von den Predellen im Bild, s. *Hasse 1941*, 37; *Périer-d'Ieteren 1984*, 106. Einige Antwerpener Predellen in Schweden zeigen Aposteldarstellungen, s. z.B. *Borchgrave d'Altena 1948*, 39 (Fig.27), 48 (Fig.35); *Périer-d'Ieteren 1984*, 172f (E39), 195 (E69.b). Einzig die Predella unter einem Brüsseler Retabel von etwa 1480 in Staßfurt ist direkt vergleichbar. Sie ist in vier Felder mit Rundbogenarkaden eingeteilt, unter denen gemalte Darstellungen der vier Evangelisten vor freier Landschaft zu sehen sind, s. *Smedt 1965*, 32, Abb.5. Sie gehört aber nicht zu dem Schnitzretabel, und es ist daher fraglich, ob sie überhaupt aus Brabant stammt, s. Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler - Bezirk Magdeburg*. Neubearb. München/Berlin 1974, 386; Eberhard Linse: Ein niederländischer Schnitzschrein der Spätgotik in Staßfurt. In: *Bildende Kunst 1961*, 809.
- 563 Bes. die Predella, die sich heute unter dem Retabel des hl. Georg befindet, gleicht sowohl in der Anzahl und dem Format der Felder als auch in der Darstellungsform und ihrem Inhalt den Predellen im Bild der Dominikvision, s. *BK Kalkar 1990*, 59, Farbt.4, 6f. Weitere gute Vergleichsmöglichkeiten bieten die Predellen des Annenretabels (ehem. des Crispinus- und Crispianusretabels, um 1470) und des Jacobusretabels (1462), ebda., 131, 53 (Abb.12); 113f (Abb.54).
- 564 Nur die Außenansicht des zweiten Langhausretabels rechts zeigt eine dominikanische Ikonographie, die sich aber ebenfalls nicht in nähere Verbindung zum Dargestellten bringen läßt.
- 565 Allg. s.S.45.
- 566 s.o. Anm.524.
- 567 Auf heimischem Boden hat sich kein einziges nordniederländ. Retabel erhalten. Auf eine Gruppe von fünf Utrechter Retabel in Norwegen wurde oben hingewiesen, s. *Leeuwenberg 1967*, 181.
- 568 Hierzu zählt z.B. die Verbindung der in den südlichen Niederlanden typischen rechteckigen Mittenerhöhung mit spezifisch norddeutschen Typen von Schnitzretabeln oder Schmuckelementen, wie bei den Lettnerretabeln und dem linken Retabel des zweiten Paares von Westen. Interessanterweise gilt das Kreuzen verschiedener Kultureinflüsse („franco-flämisch“, „kölnisch-westfälisch“) schon seit dem sp. 14. Jh. als ein Kennzeichen der nordniederländ. Kunst, s. Guido de Werd: *Von Utrecht bis Maastricht*. In: *AK Köln 1978.1*, 109.
- 569 Etwa der Darstellungstyp der hl. Anna Selbdritt im Hochaltarretabel, s.o. Anm.560.
- 570 Das Bild hing zwar ursprünglich in der Utrechter Sint-Willibrordus-Kirche, eine mögliche Herkunft aus Utrecht wurde aber trotzdem noch nicht erwogen - vielleicht, weil es keine konkreten Vorstellungen über die Utrechter Malerei gibt (s.u. Anm.571). In der kunsthistorischen Literatur wurde es bislang selten beachtet: *Châtelet 1979* erwähnt es in den drei Bänden seiner Dissertation über die nordniederländ. Malerei gar nicht, *Hoogewerff 2 (1937)*, 282ff (Abb.137) kann sich für keine genauere Zuschreibung entscheiden und nennt es daher „holländisch, um 1490/1500“, in *BK Utrecht 1983*, 68 wird es als „nordniederländisch, um 1500“ geführt.
- 571 Da es über die Utrechter Malerei jedoch nur sehr geringe Kenntnisse gibt, sind diese Überlegungen letztlich spekulativ, s. *Châtelet 1979.1*, 403-408, 415f und *Leeuwenberg 1967*, 190f. Der Gedanke an Utrecht ist dennoch einer Überlegung wert, da es im späten Mittelalter einen kulturellen Kreuzungspunkt zwischen dem Bereich der alten Niederlande und Deutschland, bes. dem Rhein-

- gebiet bildete. Es stand in lebhaftem Austausch mit den benachbarten Regionen und bot so die kulturellen Voraussetzungen für ein Verschmelzen unterschiedlicher Einflüsse, wie es bei den Retabeln im Bild erkennbar ist. Zu den kulturellen Verbindungen Utrechts s. *Snyder 1984*, 297; Friedrich Gorissen: Kunst und Künstler am Niederrhein. In: *AK Köln 1970*, 27-30; *BK Kalkar 1990*, 32, 59, 89, 73, 166.
- 572 Allg. s.S.19; im Bild vgl. z.B. TB50-52, 74 (T.17B).
- 573 Allg. s.S.44f; im Bild vgl. z.B. TB6A/B (T.3A).
- 574 TB68B.
- 575 Allg. s.S.40; im Bild vgl. z.B. BM43F/G (T.47A/B) und bes. die schematisierten Altardarstellungen von Willem Vrelant, bei denen ähnliche Gehäuse mit Schnitzfiguren ein meist querrrechteckiges Retabel bekrönen, BM76 (T.59A). Darüber hinaus ist auch an die zahlreichen Darstellungen zu erinnern, in denen Retabel von Turmretabeln, d.h. Gehäusen mit mehrteiligen Flügeln und einer zentralen Schnitzfigur, bekrönt werden, s.S.22ff, 39.
- 576 s.S.40; vgl. bes. *Laenen 1919.2*, 124: „(...) l' autel de Notre-Dame, au transept Nord, après avoir été orné d' un retable sculpté, enlevé par les Zellariens vers l' année 1400, était surmonté, en 1580, d' un retable à volets peints, dont le panneau central était orné d' une statue de la Vierge, revêtue d' un ample manteau en étoffe de prix.“
- 577 Die inhaltliche Zusammengehörigkeit beider Werke ist bei zahlreichen anderen Darstellungen nicht gegeben, auch nicht in der zweiten Tapisserie, TB68B.
- 578 Vgl. *Friedländer 8 (1972)*, 84 (Pl.75f), 102 (Pl.101).
- 579 „L' autel est également orné d' une Annonciation, peut-être la copie d' une peinture.“, *AK Brüssel 1976*, 88. Gegen diese Vermutung spricht neben der Verbreitung entsprechender Darstellungen auch, daß in der zweiten Tapisserie (TB68B) ein Retabel anderen Inhalts dargestellt ist, so daß offensichtlich nicht auf ein bestimmtes Retabel an einem bekannten Ort angespielt werden sollte.
- 580 s.S.16, Anm.182. Die präziseste Darstellung dieses Typs findet sich in dem in Größe, Form und Komposition sehr ähnlichen Retabel im Glasgemälde der Eucharistie in Hoogstraeten, TB76A (T.18A), s. dort auch weitere Beispiele.
- 581 Allg. zu beschrifteten Flügeln an Retabeln des 16. Jhs. s.S.15, 36; vgl. *Verougstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313f; s. *BK Spanien 1 (1953)*, Pl.26; ebd. 2 (1958), Pl.12 (Nr.67), Pl.18 (Nr.78); *Verougstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 328; *BK Brügge 1982*, 76f.
- 582 Vgl. o. Anm.575.
- 583 TB68A (T.15B).
- 584 wie o. Anm.583.
- 585 „Au-dessus de cet autel, c' est ne plus une Annonciation, mais le Christ en compagnie de deux hommes (les pèlerins de Emmaüs?) que l' on distingue difficilement derrière les deux chandeliers de l' autel.“, *AK Brüssel 1976*, 89.
- 586 Vgl. das formal sehr ähnliche, ebenfalls kleeblattbogige Tafelbild von Christus und Maria zwischen Heiligen von Bernard van Orley, s. *Friedländer 8 (1972)*, 83 (Pl.74).
- 587 Vgl. TB68A/B (T.15B).
- 588 Vgl. z.B. *Hamel 1986*, Abb.143; *Belting 1990*, 461 (Fig.247); s. hier S.10, Anm.31; im Bild vgl. auch TB34, Anm.294ff.
- 589 TB30 (T.8B) zeigt in den 1420er Jahren noch eine Schnitzfigur auf einem Lettneraltar, die später zur Ausnahme wird. Die Retabel wurden aber oft um Figuren erweitert, sei es auf der Spitze oder davor, s.S.38f, 41.
- 590 Vgl. z.B. die südniederländ. Miniatur (um 1500): Die Herrscher Europas verehren den hl. Georg, in der eine Figur des hl. Georg auf der Altarmensa unter einem Baldachinzelt steht, s. Sigrid Braunfels-Esche: Sankt Georg - Legende, Verehrung, Symbol. München 1976, 146 (Abb.139); das nordniederländ. Tafelbild (um 1520): Die *Laktatio* des hl. Bernhard, s. *Paffrath; Hammer 1990*, 23 und zahlreiche Beispiele in der südniederländ. Glasmalerei, s. *Corpus Vitrearum 4 (1981)*, 73 (Fig.47), 83 (Fig.54), 98 (Fig.62), 108 (Fig.71), 130 (Fig.91), 79, 140 (Fig.40, 97), 141, 143 (Fig.98, 102), 220 (Fig.174), 274 (Fig.217), 300, 302 (Fig.240, 42), 352 (Fig.276). Bei der Darstellung heidnischer Altäre sind große Figuren im gesamten 15. Jh. üblich.
- 591 Allg. s.S.39; im Bild vgl. bes. BM25, 31; ähnliches zeigt auch ein Spottblatt gegen die katholische Kirche von B. Rob., 1605, mit einem Altaraufsatz aus einem relativ hohen Podest mit Figurenschmuck, auf dem sich eine Figur der thronenden Muttergottes unter einem spitzen Stoffbaldachin erhebt, flankiert von adorierenden Stiftern in Begleitung ihrer Schutzpatrone, s. *AK Utrecht 1979*, 185.
- 592 Allg. s.S.39; im Bild vgl. bes. TB34 (T.9A) und BM25, s. dort auch ältere, französ. Beispiele. Vgl. auch ein Lütticher Glasgemälde (1527) mit einer Schnitzfigur des Christkinds auf einem sarkophagähnlichen Untersatz, s. *Corpus Vitrearum 4 (1981)*, 176 (Fig.131).
- 593 s. *Borchgrave d' Altena 2 (1947)*, 135, Pl.110.
- 594 Zur Identifikation des Themas: J. Schouten: De nieuwe Pourbus in Gouda. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 10 (1959)*, 51-70, bes. 68f; *AK Brügge 1984*, 190; zum hl. Eustachius: *LCI 6 (1974)*, F. Werner, Sp.194-99 (Eusthatius).
- 595 Allg. s.S.34f.
- 596 Vgl. z.B. *Verougstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 219, 290. Ähnliche Flügelretabel mit rundbogigem Abschluß gibt es öfter in Darstellungen von Retabeln in Stuben, z.B. BM83A, 86C (T.61B), 87.
- 597 Zur typisch alternierenden Rahmenfassung von Retabeln des 16. Jhs., auch bei Werken von Pieter Pourbus, s. *Verougstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62; s. *AK Brügge 1984*, 170f.
- 598 Zu beschrifteten Flügeln an Retabeln s.S.15, 36.
- 599 Es gibt jedoch auch die Darstellung eines Retabels mit beschrifteten Flügeln, das ein Hochaltarretabel bekrönt, TB68A/B (T.15B).
- 600 Im Bild vgl. z.B. TB126.
- 601 Die protestantische wie die katholische Seite nutzte das Thema zur Demonstration ihrer Haltung in der Bilderfrage, s. *Freedberg 1986*, 71, 79 (Anm.194); ders. 1988, 187f. Für Originale vgl. z.B. *Périer-d' Ieteren 1984*, 172, 185, 188 (Colijn de Coter); *AK Amsterdam 1986.2*, Nr.138, S.256f (Maarten van Heemskerck); *BK Kalkar 1990*, 189f, Abb.121 (Dirck Jacobsz); *Friedländer 3 (1968)*, 100 (Pl.102, 104, Justus van Gent); *BK Kalkar 1990*, T.10f (Jan Joest); *Friedländer 10 (1973)*, 71C (Pl.60ff, Cornelis Engelbrechtz); L. Robijns: De herkomst van de verdwenen Kruisigings-triptiek van Frans Floris in de Sint-Martinuskerk te Aalst. In: *Archivum Artis Lovaniense 1981*, 339-348, Pl.5 (Hendrik De Clerk).
- 602 Vgl. z.B. TB119 (T.32B); s.a. *RDK 4 (1958)*, Ursula Diehl; Ruth Matthaes, Sp.817-837, bes. Sp.831ff (Eherne Schlange).
- 603 Allg. s.S.16; im Bild vgl. z.B. TB53A, 77 (T.18B), 79 (T.19B).
- 604 Ein großformatiges Tuchbild von Marten van Heemskerck in Haarlem (1551), dessen ehemalige Bestimmung unbekannt ist, das aber durch seine geschweifte Form als Mittelstück eines Retabels ausgewiesen ist, zeigt ein Grisaille die Errichtung der Ehernen Schlange. 237×187, s. *Großhans 1980*, 51, S.201f, Abb.109 (Kat.76); *AK Amsterdam 1986.2*, 256f (Cat.138). Ein dreigeschossiges Epitaph in Breda stellt zuunterst den betenden Stifter dar, darüber die Eherne Schlange und als Bekrönung das Jüngste Gericht. Die Eherne Schlange kann in diesem Kontext nur in Stellvertretung der Kreuzigung erklärt werden, Breda, Grote Kerk, Epitaph van Assendelft, ca.1550, s. *Vos; Leeman 1986*, 81 (Abb.8); *AK Amsterdam 1986.1*, 102 (Abb.162).
- 605 Gouda, Sint-Jacobus, s. *Schouten 1959* (wie o. Anm.594), 51; *AK Brügge 1984*, 190ff.

- 606 Für die Vermutung von Huvennes, die Eherne Schlange
erscheine hier in Typologie zum Sakrament der Taufe,
gibt es keine Anhaltspunkte, s. *AK Brügge 1984*, 190.
- 607 Allg. s.S.24f.
- 608 Möglicherweise soll das antikisierende Formengut des
Retabels auf den Zeitpunkt des Geschehens verweisen.
- 609 TB1 (T.1), 49.
- 610 s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB14 (T.6A), 71 (T.16B).
- 611 Allg. s.S.44f.
- 612 Vgl. bes. TB14 (T.5B), das denselben fixierten Retabeltyp
zeigt.
- 613 Vgl. auch TB87 (Seitenschiffaltar, T.22A).
- 614 s. *Véroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62, 317, 321; s.a.
TB86, Anm.760.
- 615 Allg. s.S.13f, bes. Anm.103; im Bild vgl. bes. TB86 (T.21B).
- 616 Zur Verwendung der rechteckigen Mittenerhöhung bei
Tafelbildern um 1400 s. *Jacobs 1987*, 189 (Anm.44); dies.
1991, 55ff. Eines der frühesten erhaltenen Werke ist das
Norfolk-Retabel, Farbabb. *Flemish Art 1985*, 98.
- 617 Vgl. die Kreuzigung des Utrechter Meisters von 1363, s.
Panofsky 1953.2, Pl.49.
- 618 Vgl. z.B. Jean Malouel; Henri Bellechose, 1398/1416:
Kreuzigung und Martyrium des hl. Dionysius, s. *Panofsky
1953.1*, 83f, ebda. 2, Pl.47. Schrein des hl. Mauritius, um
1400, Namur (aus der Abtei von Floreff): Martyrium
und Begräbnis des Heiligen, s. Nicole Goetghebeur; Ann
Decleire-Goossens; Leopold Kockaert u.a.: La chässe
peinte pré-eyckienne de namur - essai d'identification,
examen et traitement. In: *Bul. de l'Inst. Royal du
Patrimoine Artistique 16 (1976/77)*, 7-25, bes. 9 (Abb.2).
- 619 Allg. hierzu s.S.13; im Bild vgl. TB10f, 13A (T.5B), 86
(T.21B). Im Original vgl. das Gerber-Retabel (Brüssel, um
1415?) mit vergoldetem Hintergrund und zwei weiblichen
Heiligen seitlich der Kreuzigung, s. *AK Köln 1978.1*, 96f;
BK Brügge 1979, 168, Farb.4, Abb.218-220.
- 620 *Frinta Gesta 1967*, 43 mit Informationen über die Familie
und ihre Förderung fläm. Kunst in Spanien.
- 621 Andererseits ist die Kreuzigung natürlich eines der am
häufigsten dargestellten christlichen Themen überhaupt,
so daß ihre Wiedergabe nicht auf eine bes. Verehrung des
Kreuzes hinweisen muß.
- 622 Allg. zum Typ s.S.22ff, 39.
- 623 Allg. hierzu s.S.14. Das spätere Hinzufügen von
bekrönenden Turmretabeln bzw. Baldachingehäusen ist
auch in schriftlichen Quellen überliefert, vgl. TB12
(T.5A), bes. Anm.119.
- 624 Allg. s.S.14ff, 42.
- 625 Im Bild vgl. TB12 (T.5A), 87 (Lettner, T.22A), bes.
Anm.792.
- 626 Zur Identifikation des Mannes im Bild, s. *Frinta Gesta
1967*, 43; ausführlicher bei Enrique Lafuente Ferrari: Las
tablas de Sopetrán. In: *Boletín de la Sociedad española
de excursiones 37 (Madrid 1929)*, 89-111, bes. 102ff.
- 627 *Frinta Gesta 1967*, 43 schlägt hingegen vor, daß eine der
kleinen, als Edelmann gekleideten Standfiguren auf den
rechten Flügeln oberhalb des vorgeschlagenen Bildfeldes
den Stifter darstellen könnte. Dies erscheint jedoch
wegen des frontalen Standmotivs der Figuren, die keine
Anzeichen einer Andachtshaltung erkennen lassen,
wenig wahrscheinlich.
- 628 Vgl. TB30 (T.8B).
- 629 Allg. über diesen Retabeltyp (im Englischen „composed-
altarpiece“) s. bes. *Jacobs 1987*, 48ff; *Müller 1966*, 94.
- 630 Allg. s.S.19f; vgl. hierzu auch *Woods* in: *Humfrey; Kemp
1990*, 77f, die das Retabel allgemeiner in Hinblick auf
seine stilistische Herkunft und Funktion bespricht.
- 631 s. z.B. die Retabel in Ternant, Ambierle und Warschau, s.
Jacobs 1989, 220 (Fig.8), 225 (Fig.17), 228 (Fig.21)).
- 632 Vgl. z.B. *Anderson 1980*, 206 (Fig.131), 208 (Fig.133); *Jacobs
1989*, 217ff (Fig.3ff).
- 633 s. *Jacobs 1989*, 216 (Fig.1).
- 634 Vgl. z.B. das Marientodretabel von Ternant, s. *Jacobs
1989*, 220 (Fig.8), im Antwerpener Schnitzretabel in
Dillnäs, um 1510/15, s. *Borchgrave d'Allena 1948*, 64 (Fig.54)
oder in zwei Antwerpener Retabeln im Hennegau
(Enghien und Boussu), s. *Poumon 1948*, Pl.1, 7.
- 635 Vgl. z.B. das bereits erwähnten Retabel von Megen, s.
Jacobs 1989, 216 (Fig.1) oder in der freien Kopie des
Bladelin-Retabels von einem Nachfolger von Rogier van
der Weyden in *The Cloisters*, New York, s. *Friedländer 4
(1969)*, 81 (Pl.75).
- 636 Wilhelmy deutet das Retabel im Bild als Medium, den
Alleinvertretungsanspruch Gottes durch den Papst zu
betonen. Für diese Argumentation bezieht er den Segen
Gottvaters im Zentrum des Retabels auf den davorste-
henden Papst. Darüber hinaus ergänzt er im Zentrum
eine Kreuzigungsszene, *Wilhelmy 1990*, 206ff. Diese
Annahme ist jedoch nicht plausibel, da es erstens zu
dieser Zeit keine entsprechenden, geschnitzten Kreuzi-
gungsszenen gibt, in denen Gottvater dargestellt ist und
da zweitens auch keine Originale überliefert sind, in
denen Zyklen der Kindheit mit der zentralen Kreuzigung
gepaart sind. Rein formal und ikonographisch gibt es
daher keinerlei Anhaltspunkte, eine verdeckte Kreuzi-
gung zu ergänzen. Auch der Hinweis, der Zyklus breche
unmittelbar vor Beginn der Leidensgeschichte ab (ebda.,
209), die dann gleichsam durch den Papst mit der Hostie
im Vordergrund vollzogen werde, ist nicht haltbar, da
auch Originale (s.o. Anm.633) allein die im Bild
dargestellten Szenen zeigen, ohne daß die Passion fehlte.
- 637 So erinnert die Verkündigung etwa an die Szene im
Columba-Retabel von Rogier, s. *Friedländer 2 (1967)*, 49
(Pl.72), die Anbetung an dieselbe Szene auf der Mittel-
tafel des Bladelin-Retabels von Rogier, s. ebda., 38
(Pl.60) und die Epiphanie mit dem charakteristischen
Motiv des hutlühfenden Königs wiederum an die
Darstellung im Columba-Retabel von Rogier, s. ebda., 49
(Pl.71)). Zum Einfluß Rogiers auf die Schnitzkunst s.
TB9, bes. Anm.188ff.
- 638 Zur Ikonographie der Handarbeiten Marias, s. TB17,
Anm.1019.
- 639 Auf beiden Flügeln aus der Werkstatt von Colijn de
Coter (1510-14) ist ein entsprechender, gefliester Raum mit
ebenfalls zur Mitte hin verschobenen Kreuzstockfenstern
jedoch mit unterschiedlicher Deckengestaltung zu sehen,
in dem kaum unterscheidbar zwei heilige Nonnen dem
Zentrum zugewendet sitzen, die hl. Brigitta v. Schweden
am Lesepult links, rechts die hl. Katharina von Vadstena
mit einem Buch, s. *Périer-d'Itheren 1984*, 163 (E30.b);
Jacobs 1989, 227 (Fig.20).
- 640 Allg. s.S.15; im Bild vgl. z.B. BM96 (T.65B); im Original
vgl. z.B. *Friedländer 7 (1971)*, 56ff (Pl.55ff); ders. 9.1 (1972),
11ff (Pl.26f), 29f (Pl.51); ders. 11 (1974), 156ff (Pl.126f).
- 641 Allg. s.S.38f.
- 642 Allg. zum Bild s. Allen Memorial Art Bul. 11.2 (1954),
Nr.27; *AK Brüssel 1963*, Kat.261.
- 643 Allg. s.S.19.
- 644 Allg. s.S.44.
- 645 Allg. s.S.24f.
- 646 Vgl. z.B. das Retabel von Jean de Mone (1533) in Hal, das
mit ähnlichen Rankenfriesen und grotesken Krabben-
voluten versehen ist, s. *Vandevivere; Périer-d'Ieteren 1973*,
Farbt.6 sowie die portikus- oder tempelartigen Aufsätze
mit Standfiguren auf Wand- und Turmtabernakeln, s.
Maffei 1942, Fig.28, 30, 33, 36ff.
- 647 *Maffei 1942*, 109f, Fig.32.
- 648 Vgl. z.B. die steinernen Altaraufsätze in zwei Zeichnun-
gen von Jan Gossaert, TB42, 44. Weitere Vergleichs-
möglichkeiten bieten TB52, 67.
- 649 s. bes. *AK Brügge 1984*, 130ff (Kat.1).
- 650 *BK Brügge 1982*, 82ff.
- 651 Neben der speziellen Rahmenform weist auch die
Personendarstellung auf Brügge hin, s. *AK Brüssel 1963*,
Kat.261.
- 652 s. *Friedländer 8 (1972)*, Pl.5, 7 (J. Gossaert), Pl.128 C (J. van

- Coninxloo); ders. *II* (1974), Pl.189, 190 (L. Blondeel); ders. *II* (1975), Pl.48f, 55, 57 (J. Bellegambe); *BK Brüssel 1984*, 379 (Brügge, um 1550).
- 653 Allg. s.S.17ff.
654 TB76B.
- 655 Der kleeblattbogige Umriß wurde im 16. Jh. in vielen Varianten verwendet, im Original vgl. z.B. *Friedländer 7* (1971), 2 (Pl.5); ders. *8* (1972), 18 (Pl.15); ders. *II* (1974), 2 (Pl.2), 184A (Pl.136); *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 167, 301; im Bild vgl. z.B. TB68A (T.15B).
- 656 Allg. s.S.38; im Original vgl. das Schnitzretabel aus Loenhout (1545/46), s. *AK Amsterdam 1986.1*, 45 (Fig.66); ebenso das Marienretabel aus Givry (Ende 16. d. Jhs.), s. *Poumon 1948*, Pl.9.
- 657 Allg. zur Predella s.S.34ff.
- 658 Allg. s.S.16, Anm.182; im Bild vgl. TB68A (T.15B); BM86A (T.62A) und bes. BM40 (T.44A), 43G (T.47B).
- 659 Die Konstellation von Maria rechts und Gabriel links ist üblich, daß Maria auf dem Boden sitzt und Gabriel fliegt ist jedoch ein selteneres Motiv, das ebenso wie der Stollenschrank mit Geschirr verstärkt im fr. 16. Jh. auftritt, vgl. z.B. *Friedländer 8* (1972), 84 (Pl.76), 102 (Pl.101), ders. *II* (1974), 25 (Pl.21); *Biermann 1975*, 52ff. Die Handhaltung Marias mit dem Weisegestus der Rechten auf das Herz, findet sich ähnlich u.a. bei Gerard David, vgl. *Friedländer 6.2* (1971), 175 (Pl.189).
- 660 Die Entwürfe für die Glasgemälde sind möglicherweise von Jan Gossaert, in dessen Oeuvre sich aber keine Verkündigung erhalten hat, s. *Corpus Vitrearum 2* (1968), 198f; allg. zur Wiedergabe von Originalen s.S.47.
- 661 Vgl. auch das Pendant in TB76A (T.18A).
- 662 Der Faltenwurf der Gewänder im Bild entspricht etwa genau dem der Figuren in der Hauptszene; allg. zur Predella s.S.34ff; allg. zum Retabeltyp s.S.14ff.
- 663 s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62.
- 664 Eine der wenigen Ausnahmen in der altniederländ. Malerei bilden die Grisaillefiguren auf dem Antwerpener Rochus-Retabel von 1517, das de Coo Evert van Orley, einem Bruder Bernards van Orley zuschreibt, s. Jozef de Coo: Das Rochus-Retabel von 1517 in Antwerpen. In: *Westfalen 55* (1977), 111-122, bes. 118f (Abb.78Q, 78) und die offensichtl. italien. geprägten Bilder von Cornelis van Cleve, s. *Friedländer 9.1* (1972), C.13 (Pl.132), C.26 (Pl.135). In der italien. Kunst vgl. z.B. Gemälde von Andrea Mantegna. Da der Entwurf für die Glasgemälde unter Vorbehalt als Spätwerk von Jan Gossaert angesehen wird (*Corpus Vitrearum 2* (1968), 198f), der in seiner Jugend in Italien war, könnte hier möglicherweise eine Erinnerung lebendig geworden sein, die sich andererseits aber an keiner anderen Stelle in seinem Oeuvre niederschlug, vgl. *Friedländer 8* (1972).
- 665 Vgl. BM91, wo Maria in einem Kreuzigungsretabel ähnlich, allerdings in Einklang mit der Hauptszene des Marientodes, hervorgehoben wird.
- 666 Ich danke Herrn Dr. Winfried Wilhelmy für eine Farbabbildung des Bildes; allg. zum Retabeltyp s.S.24f.
- 667 s. *Braun 1924.2*, 368.
- 668 Eine kleine Memoriantafel in Form eines Ädikularetabels zeigt im Zentrum die Szene *Noli me tangere* mit dem betenden Stifter im Vordergrund. Dieses Werk entstand etwa zur gleichen Zeit, unterscheidet sich vom Retabel im Bild jedoch deutlich durch das kleine Format und die Verwendung als Memoriantafel: Leidener Schule, ca. 1560, 58×43 cm, Leiden, Het St. Annahofje, Kapelle, s. De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst 7.1: De Provincie Zuidholland. E. H. Ter Kuile. Den Haag 1944, Pl.90; *Vos; Leeman 1986*, 106f (Fig.104); vgl. auch die ädikulaförmige Memoriantafel des Jakob Buyck mit dem Stifter im Gebet vor dem Gekreuzigten, Ende 16. Jh., Amsterdam, Museum Amstelking, s. *AK Utrecht 1979*, 184 sowie das großformatige Ädikularetabel in Diest mit der Anbetung des Kindes. Es wird von einer zweiten, kleinen Ädikula bekrönt, die eine Standfigur des hl. Joseph birgt. Das Retabel entstand jedoch erst 1617 und weist dementsprechend bereits frühbarocke Formen auf. Die Ähnlichkeit zwischen ihm und jenem im Bild besteht trotz des zeitlichen Abstandes in der kräftigen und plastischen Modellierung des Rahmens sowie in der Bekrönung durch Figurenschmuck; s. *Vandevivere; Périer-d'eteren 1973*, 91. Weitere Beispiele um und nach 1600 bei Anna Morath-Fromme: Theologie und Frömmigkeit in religiöser Bildkunst um 1600 - Eine niederländische Malerwerkstatt in Schleswig-Holstein. Neumünster 1991 (= Schriften d. Ver. f. Schleswig-Holsteinische Kirchengesch. Reihe I, Bd.37), 198 (Abb.99), 200f (Abb.101f), 206 (Abb.111), 207 (Abb.113), 228f (Abb.141ff), 231 (Abb.147), 233ff (Abb.152ff), 249 (Abb.176); Elisabeth Dhanens: Kanton Sint-Maria-Horbeke, 2Bde. Gent 1971 (= Inventaris v. het Kunstpatrimonium v. Oost-Vlaanderen 7), Abb.636f.
- 669 Vgl. z.B. in der Glasmalerei: Dirck Crabeth, Werkstatt, Leiden 1543, alttestamentl. Glasgemäldezyklus für ein Privathaus. Die Szenen erscheinen jeweils in Ädikulen mit Dreieckgiebel und Akroterfiguren, s. *AK Amsterdam 1986.2*, 285ff (Kat.160); oder als Kaminmantel: gezeichneter Entwurf für die gemalte Darstellung eines Jüngsten Gerichts innerhalb einer steinernen Ädikularrahmung, s. ebd. 1, 132 (Abb.224); ebd. 2, 385 (Cat.264).
- 670 Vgl. TB22 (T.7B), 108 (T.27B).
- 671 Offensichtlich war der Retabeltyp zu dieser Zeit noch nicht sehr verbreitet, andererseits läßt sich heute auch nicht mehr nachvollziehen, ob nicht ungerahmt überlieferte Tafelbilder ehemals eine Ädikularrahmung besaßen. Zur Zerstörung von Rahmungen s. *Freedberg in: AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*, 55f.
- 672 1523, Entwurfszeichnung für ein Glasgemälde. Der Bildaufbau ist identisch mit dem Baum links, Moses im Vordergrund und der Schafherde rechts im Mittelgrund. Wie im Bild ist auch hier Moses dabei, den zweiten Schuh auszuziehen, s. *Glück 1901*, 14 (Fig.5).
- 673 TB108 (T.27B); allg. zum Thema s.S.16, Anm.196.
- 674 Im Bild erscheint die Mosesszene zumeist im Kontext einer Darstellung, die vor oder kurz nach Christi Geburt spielt und steht dann entweder typologisch für eine christliche Szene bzw. bes. bei Verkündigungsdarstellungen als Zeichen der Jungfräulichkeit Marias, z.B. TB125; Gerard David, Detroit, Farbab. *Miegroot 1989*, 57 (Fig.36); s.a. *RDK 3* (1954), Otto Gillen, Sp.240-53 (Busch, brennender).
- 675 Allg. s.S.16. Kein altniederländ. Original belegt direkt eine solche Konstellation, s. *RDK 3* (wie o. Anm.674), Sp.240. Eine gewisse Ausnahme bildet das Retabel von Nicolas Froment, dessen Mitteltafel Moses vor dem Brennenden Dornbusch zeigt. Da ihm hier jedoch nicht Gottvater, sondern die Muttergottes erscheint, ist wiederum ein direkter heilsgeschichtlicher Bezug hergestellt, 1476, Aix-en-Provence, Kathedrale, s. *RDK 3* (wie o. Anm.674), Sp.251f, s. *Recht; Châtelet 1989*, 377 (Abb.316).
- 676 In mehreren Miniaturen wird ein konkreter Bezug zwischen der Mosesszene und der Verkündigung hergestellt, z.B. Spinola-Gebetbuch, 92v-93r, s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.417f; Da Costa-Gebetbuch, 39v, s. *AK Wien 1987*, 19; Cambridge, Fitzwilliam-Museum, Ms.1058-1975, 50r (unpubl.), s.a. *RDK 3* (wie o. Anm.674), Sp.248ff.
- 677 Auch das Lettnerretabel in der Klosterkirche von Bad Doberan (um 1380) zeigt eine sehr ähnliche Konstellation. Im Zentrum des Retabels auf der Marienseite ist die Mosesszene dargestellt, darüber, auf der Rückseite des Triumphkreuzes, befindet sich eine Marienfigur, s. *RDK 3* (wie o. Anm.674); Edith Fründt: Das Kloster Doberan. Berlin 1987, Abb.29, 34. In einem nordfranzö. Stundenbuch von 1502/03 wird eine ähnliche Gewichtung der Typologie vorgenommen, indem die Verkündigung in einer Randleiste zur ganzseitigen Miniatur von Moses vor dem Brennenden Dornbusch erscheint, s. Jean Lafond: *Un Livre d'Heures Rouennais*. Rouen 1929, Pl.4.
- 678 Zum *Amplexus* s. *LCI 5* (1973), C. Squarr, Sp.378f (Bernard v. Clairvaux).

- 679 Möglicherweise - falls Lettnerretabel mit der Darstellung von Moses vor dem Brennenden Dornbusch nicht verbreitet waren - gibt es aber noch eine weitere, nicht mehr bekannte Verbindung des hl. Bernhard zur Mosesgeschichte. Dieser Gedanke drängt sich auf, da noch eine weitere Szene - Der hl. Bernhard im Dom zu Speyer - ein Lettnerretabel mit Moses vor dem Brennenden Dornbusch zeigt, s. TB53A.
- 680 Durch die polychromen Figuren hindurch schimmert der Plattenfries unterhalb des Obergadens in der Apsis. Dies rührt jedoch vermutlich von einem zu dünnen Farbauftrag her und verweist nicht auf eine spätere Hinzufügung der Figuren, die eine untrennbare Einheit mit dem Retabel bilden s.u.
- 681 Allg. s.S.14ff; im Original vgl. z.B. *Friedländer* 7 (1971), 1f (Pl.1ff); ders. 8 (1972), 82 (Pl.71ff), 85 (Pl.78ff), 87 (Pl.84ff). Farbabb. Leon Voet: De gouden eeuw van Antwerpen - bloei en uitstraling van de Metropool in de zestiende eeuw. Antwerpen 1974, 455.
- 682 s. z.B. *Veroughstraete-Marcq; Schoute* 1989, 116ff, 160ff, 193 u.a.
- 683 Gute Vergleichsmöglichkeiten bieten eher Werke des 15. Jhs., vgl. z.B. die monumentale Triumphkreuzgruppe Jan Bormans d. Ä. auf dem Lettner der Sint-Pieters-Kirche von Löwen, ca. 1490, s. *Flemish Art* 1985, 93; im Bild vgl. bes. BM57B, 59A (T.55A); allg. zu bekrönenden Kreuzigungsgruppen im Bild s.S.39.
- 684 s. bes. *Braun* 1924.2, 359; ders. 1932, 466ff, bes. 471, 478; Im Original weist noch heute das Hochaltarretabel der Sint-Dymphna-Kirche in Geel eine Bekrönung durch eine Kreuzigungsgruppe auf, s. *Münzenberger; Beissel* 2 (1895-1905), Bl.12; *Doorslaer* 1930, 251-58, Fig.1f, s.a. S.39, Anm.732.
- 685 Entsprechende Kombinationen erwähnt auch *Bunjes* 1937, 461; allg. zum inhaltlichen Zusammenspiel von Retabel und Figurenschmuck s.S.39, 41.
- 686 Um 1530, s. *Friedländer* 8 (1972), 89 (Pl.87). Im Unterschied zum Retabel im Bild sind die Propheten hier jedoch wie belebte Steinfiguren in einer Nische wiedergegeben; vgl. auch Marten van Heemskerck, 1559/60: Die Propheten Hesekiel und Daniel, die lebensgroß auf der Außenseite eines Flügelretabels dargestellt sind, s. *Großhans* 1980, Kat.89 (Abb.122).
- 687 Um 1528, s. *Friedländer* 12 (1975), 116 (Pl.52). Das Retabel zeigt darüber hinaus ebenfalls eine Szene, die unmittelbar vor der Kreuzigung spielt. Dies ist erwähnenswert, da eine solche Darstellung im Zentrum eines Retabels eher ungewöhnlich ist.
- 688 Antwerpen/Brügge?, 1. v. d. 16. Jhs. Die Tafel hat einen kielbogenigen Abschluß und bildete den Mittelteil eines heute zerlegten Flügelretabels. In einer relativ großfigurigen Darstellung wird der Sturz Christi unter dem Kreuz vor der Stadtkulisse Jerusalems und lichter Landschaft gezeigt, s. *AK Brügge* 1969, 80ff/226f (Kat.32); *Friedländer* 9.2 (1973), 200 (Pl.201).
- 689 Das Bild wird im Depot des Brüsseler Museums aufbewahrt und dort nur in der Katalognotiz (s.o.) geführt.
- 690 s.S.9, Anm.7ff.
- 691 Vgl. die vermutlich genau gegensätzliche Aussage im nordniederländ. Bild der Predigt, TB60 (T.14A).
- 692 Allg. s.S.14ff.
- 693 Vgl. TB120 (T.33). Hier erfordert jedoch die Handlung vor Christi Kreuzigung die Darstellung ihres typologischen Vorbildes.
- 694 So gibt es z.B. auch eine Tafel mit Abrahams Opfer von Marten de Vos, deren ursprüngliche Funktion unbekannt ist, s. *Zweite* 1980, Abb.76 (Kat.72); allg. hierzu s.S.16; im Bild vgl. TB53A, 69 (T.16A), 77 (T.18B).
- 695 Allg. s.S.42. In Form und Rahmung sehr nahe steht ihm das Kreuzigungsretabel in einem Stich von Jan Wierix (nach Marten van Heemskerck) von ca. 1570: Predigt zum Vater Unser, s. *AK Amsterdam* 1987.2, 162 (Fig.44a). Vergleichbare Rahmungen im Original finden sich bes.
- bei Frans Floris, s. *Velde* 1975.1, 54ff, ebda. 2, Abb.21f; bei Marten de Vos, s. *Zweite* 1980, Abb.98, 108 und bei Marten van Heemskerck, s. *Großhans* 1980, 69f; s.a. *AK Brügge* 1984, 183 (Kat.11), um 1600; *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute* 1989, 204 (1578), 223 (1608).
- 696 Allg. s.S.15.
- 697 Vgl. TB72 (T.17A).
- 698 s. hierzu S.17ff; im Bild vgl. auch das gleichförmige Retabel in einer anderen Szene des Annenzyklus (TB81B); im Original wird das Antwerpener Savigny-Retabel in Trier heranzuziehen sein, das ebenfalls eine rechteckige Mittenerhöhung und eine fünfteilige Binnengliederung aufweist. Leider liegt von diesem Retabel keine Abbildung vor, s. *AK Löwen* 1971, 281f; *Woods* in: *Humfrey; Kemp* 1990, 79.
- 699 Die Darstellung König Davids bei Illustrationen zur Unbefleckten Empfängnis ist üblich, vgl. Folio 387v des Breviars im Musée Mayer van den Bergh, Antwerpen, Farbabb. *Gaspar* 1932, 35 oder fol.478v im Breviar Grimani, Farbabb. *Salmi; Mellini* 1972, Pl.62.
- 700 Eine große Figur der hl. Anna, flankiert von Engelsfiguren, ist z.B. in BM51 (T.51A) auf einem rechteckig mittenerhöhten Retabel aufgestellt.
- 701 Ähnliche Darstellungen von Schnitzfiguren, die zum Leben erwachen, werden in der 2. H. d. 15. Jhs. öfter dargestellt, bes. häufig in Darstellungen der Gregorsmesse, vgl. z.B. TB58 (T.13B); s.a. BM41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 702 TB81A. Zur weiteren Interpretation s. dort.
- 703 Allg. s.S.44f.
- 704 Hierauf weisen das hölzerne Gehäuse, die stumpfe Farbe der Gruppe und das Fehlen von originalen Vergleichsbeispielen aus Stein hin.
- 705 *LCI* 4 (1972), M. Lechner, Sp.164ff (Sippe, Heilige). Die Darstellung der Figurengruppe im Bild ist somit anachronistisch, da sie auf die im Bild geschilderte Vision zurückgeht, vgl. auch TB81B; allg. zum Bild s. *Tervarent* 1941, 41f. Schon dreißig Jahre früher stellte ein fläm. Miniaturist die Situation in derselben Form dar, daß Coleta in ihrer Vision vor einem Sippenretabel die hl. Sippe selbst erblickt: Fläm., gegen 1460: Die Vision der hl. Coleta. Pierre de Vaux: Vie de soeur Colette. Brüssel, Bibl. Royale, ms.10980, 3r, s. *BK Brüssel* 1989.1, 364ff (Nr.338), ebda. 2, Pl.107.
- 706 Es handelt sich hier um eine Variante der zum Leben erwachten Schnitzfigur, die gemeinhin auf der Altarmensa erscheint, vgl. z.B. TB81A; BM41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 707 Allg. s.S.20f. Für die früheste erhaltene großformatige Figurengruppe, die möglicherweise im Zentrum eines Retabels stand, wird eine Brüsseler Arbeit, um 1450/60 gehalten. Es handelt sich dabei um eine Beweinungsgruppe von 88x160 cm Größe, s. *Verhaegen* 1962, 294-312.
- 708 Mecheln, um 1500, ca. 100x67 cm, s. *Derveaux-Van Ussel Aachener Kunstblätter* 1973, 238 (Abb.7); Brüssel, 1500-10, 106x93x26,5 cm, s. dies. 1977, Abb.1ff; Antwerpen, Anf. d. 16. Jhs., 94x63x18 cm, s. ebda., 91 (Abb.77^{ter}); Antwerpen, um 1520, 113x72x23,5 cm, s. ebda., 67 (Abb.68).
- 709 „Dit soort werk dient o. i. minder als huisaltaartje dan als devotiestuk vor kerken en, wellicht meer nog, voor kloosterkapellen beschouwd te worden.“ Henri de Smedt in: *AK Löwen* 1971, 301f.
- 710 Im Original sind sie meist um die beiden Ehemänner von den Marien Kleophas und Salome etc. bereichert; vgl. auch die Schnitzgruppen, die in Retabeln mit umfangreicheren Zyklen eingefügt sind, eine Zusammenstellung bei *Derveaux-Van Ussel* 1977.
- 711 Der korrekte Terminus für eine solche Darstellung lautet „superponierend gedoppelte Nikopoiā“, s. *LCI* 5 (1973), J. H. Emminghaus, Sp.186 (Annaseldritt). Üblicherweise thront in den erhaltenen Sippendarstellungen Maria neben Anna auf einer Bank, das Christkind befindet sich auf Marias Schoß oder steht zwischen Mutter und

- Großmutter, s. *LCI 5* (1973), J. H. Emminghaus, Sp.188 (Annaseldritt), s.a. *Derveaux-Van Ussel 1977*, 83f.
- 712 Vgl. z.B. *Derveaux-Van Ussel 1977*, Abb.1, 68, 74, 76, 77^{ter}, 78.
- 713 Allg. zum Bild s. Georges Marlier: Le Maître de la Légende de Sainte Ursule. In: *Jaarboek v. d. Koninkl. Mus. v. Schone Kunsten Antwerpen 1964*, 5-42.
- 714 Allg. s.S.27; vgl. z.B. *Viollet-le-Duc 1875.2*, 26 (Fig.7), 30 (Fig.9), 42 (Fig.13bis), 46 (Fig.17); *Braun 1924.2*, 556ff; *Philipp 1971*, Abb.25.
- 715 Nur das Retabel der hl. Dymphna in Geel aus dem fr. 16. Jh. zeigt noch im Original die Aufstellung eines Reliquienschreins auf dem Altarretabel, s. *Münzenberger; Beissel 2* (1895-1905), 10f, Bl.12; *Konrad 1928*, T.12; *Doorslaer 1930*, Fig.1f. Ungewöhnlich bei dem Reliquienschrein im Bild ist, daß er nicht mit Figuren der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen, sondern mit männlichen Gestalten, darunter einem Bischof und einem König geschmückt ist, die nicht direkt mit der Legende in Verbindung zu bringen sind.
- 716 TB71 (T.16B); vgl. auch das alttestamentliche Pendant in TB84 und BM45A (T.49A).
- 717 Allg. hierzu s.S.22; im Bild vgl. bes. TB2, Anm.15ff, 66 (erstes Retabelpaar von Westen), Anm.531f.
- 718 s. bes. *Legner 1977*, 149ff; *Frinta Art Quarterly 1967*, 106 und Johannes Taubert: Plastische Form und Farbe. In: Johannes Taubert: *Farbige Skulpturen - Bedeutung, Fassung, Restaurierung*. München 1978, 11-18, bes. 15ff. Im Bild vgl. BM88 (T.63A); allg. zur Verbindung von Retabel und Figurenschmuck s.S.41.
- 719 Fläm.?, ca. 1380-1400, 19,5x28x14 cm. Auf seiner Traufseite befindet sich vor leuchtend rotem Hintergrund eine reliefierte Darstellung der Schutzmantelursula, die zu den Seiten in zweidimensionale Gemälde ihrer Gefährtinnen und flankierender Standfiguren übergeht, s. *AK Brügge 1976.1*, 211; ebda. 2, 451; Farbabb. *BK Brügge 1985*, 11. Auf etwa 1430 wird eine Kölner(?) Kreuzigungstafel datiert, bei der dreidimensional geschnitzte Köpfe von Christus, Maria und Johannes Ev. gemalten Körpern aufgesetzt sind, *AK Köln 1974*, 103ff (Kat.42); *Legner 1977*, 149ff, 144 (Farbt.Vff).
- 720 s.S.13f, bes. Anm.103; im Bild vgl. z.B. TB13A (T.5B), 71 (T.16B), 86 (T.21B).
- 721 Auch diese Form der Rahmung findet sich nur bei Retabeln bis etwa 1400, s. *Veroughstraete-Marcq, Van Schoute 1989*, 62; vgl. hier S.13.
- 722 *LCI 8* (1976), G. Nitz, Sp.522 (Ursula); Frank Günter Zehnder: Sankt Ursula - Legende, Verehrung, Bilderwelt. Köln 1985, 140ff; ders. in: *Die hl. Ursula und ihre 11.000 Jungfrauen*, Ausst.kat. Köln 1978, 12.
- 723 Es handelt sich dabei um Kleidung, die in der altniederländ. Malerei heiligen Prinzessinnen vorbehalten ist und die sich deutlich von der ihrer Gefährtinnen und der Beterin unterscheidet. Ein fast identisches Gewand trägt auch die hl. Ursula in Hans Memlings Schrein von 1489, Farbabb. *BK Brügge 1985*, 69; s.a. Ludmila Kybalová; Olga Herbenová; Milena Lamarová: *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*. Prag/Paris 1976², 163.
- 724 Bes. gut vergleichbar ist eine Brüsseler Figur von etwa 1480, die eine ähnlich anmutige Haltung mit dem sanften S-Schwung des Körpers aufweist sowie das gleiche Größenverhältnis der Heiligen zu ihrem lebhaften Gefolge aus Männern und Frauen unter ihrem Mantel: Eiche, 56,6 cm, orig. Farbfassung, s. *Konrad 1928*, T.41; s.a. Meister der Heiligenfiguren, um 1490, 75 cm, orig. Farbfassung, s. *AK Amsterdam 1958*, 139; Brabant, um 1500, ca. 80 cm, s. *Borchgrave d'Altena 1934*, Fig.56; Nordniederländ., um 1450, 89 cm, Eiche, spätere Farbfassung, s. *Timmers 1949*, 98.
- 725 Da das zerstörte Bild nur in einer schlechten Photographie überliefert ist, kann das Retabel nur vage beschrieben werden.
- 726 Allg. s.S.17ff.
- 727 s. *Leewenbergh 1967*, 185ff (Abb.12ff); im Bild vgl. TB58 (T.13B).
- 728 Ältere Vergleichsbeispiele finden sich als Retabeldarstellung in der Kölner Malerei, in der nach 1450 verschiedene Darstellungen ähnlich wuchtiger, reliefierter Altaraufsätze entstanden, s. *AK Köln 1970*, Abb.9; Hans Martin Schmidt: *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis - Studien zur spätgotischen Malerei in Köln*. Düsseldorf 1978 (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 22), Abb.16, 46, 151, 173, X.
- 729 Vgl. TB6A/B (T.3A); allg. s.S.24f.
- 730 s. *LCI 1* (1968), E. Lucchesi Palli, Sp.23ff (Abraham); ebda. U. Graepler-Diehl, Sp.583ff (Eherne Schlange); im Bild vgl. z.B. TB19f (T.32B, 33).
- 731 Allg. s.S.44f.
- 732 Vgl. z.B. TB82 (T.20B); allg. s.S.27.
- 733 Eigentlich werden hier zwei goldene Cherubim auf dem Dach der Lade beschrieben, s. *LCI 1* (1968), P. Bloch, Sp.341ff (Bundeslade); vgl. im Bild: Jean Fouquet: Die Eroberung des Tempels, *Les Antiquités Judaïques*, Paris, Bibl. Nat., Ms.fr. 293v, s. Paul Durrieu: *Les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Fouquet*. Paris 1908, 34f, Pl.14.
- 734 Die Zuschreibung des Bildes ist umstritten, möglicherweise handelt es sich um ein Frühwerk von Rogier van der Weyden, ein Bild des Meisters von Flemalle oder um eine spätere Kopie, s. *AK Detroit 1960*, 84-87 (Frühwerk Rogiers) hier auch Lit. zur kontroversen Zuschreibungsdebatte; *Friedländer 2* (1967), Add.150 (Pl.100) und *Täube 1991*, Kat.2 (Robert Campin/Meister von Flemalle); *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 79 (Kopie); *Wilhelmy 1990*, 163 (Robert Campin zugeschr.). *Klimb 1941*, 101 (Nr.197) beschreibt das Retabel als „Altarbild“ bzw. „Tafel“ und scheint es daher irrtümlich für ein bemaltes Werk zu halten.
- 735 Es wurde jedoch noch einmal in modernisierter Form zitiert, s. TB65; allg. s.S.19f.
- 736 Vgl. bes. die Predella des Brüsseler Retabels in Häverö (Schweden), auf der die Apostel um Christus im selben Ausschnitt dargestellt sind, s. *Périer-d'Ieteren 1984*, 172, 195; vgl. auch s. *Borchgrave d'Altena 1948*, 39 (Fig.27); 48 (Fig.35); *Jacobs 1989*, 220 (Fig.9); 225 (Fig.18); *Klimb 1941*, 101 (Nr.197) spricht von der Predellendarstellung als „Brustbilder von Heiligen“, ohne auf die konkrete Apostelikonographie einzugehen; allg. zu Predellen s.S.34f, bes. 35.
- 737 Zur roten Farbfassung bei frühen Werken der altniederländ. Kunst s.S.13f, bes. Anm.103.
- 738 Außerdem wird durch diese Darstellung auch die Auffassung relativiert, daß Apostelzyklen erst zwischen 1500-1520 vom Retabel in die Predellenzone verdrängt worden seien, s. *Derveaux-Van Ussel 1972*, 35.
- 739 Die Kreuzigung im rechteckig erhöhten Zentrum wird hier jedoch von den Aposteln und nicht von Szenen flankiert, darüber hinaus sind die Arkaden bei dem Original durch aufgelegtes Blendmaßwerk wie zweibahnige Maßwerkfenster mit eingeschriebenem Vierpaß gestaltet, s. *Jacobs 1987*, 83 (Fig.111); dies. 1991, 33ff (Fig.1, Anm.5).
- 740 s. *Derveaux-Van Ussel 1972*; *Lejeune 1977*, 325; s.a. TB30, Anm.264ff.
- 741 s. Aenne Liebenreich: Claus Sluter. Brüssel 1936, Pl.39; *Euw 1965*, 95 (Abb.52). *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 79 erwähnt dieses Retabel, berücksichtigt es aber nicht weiter, da es nicht geschnitzt ist.
- 742 Es handelt sich hierbei um Merkmale, die auch für querrrechteckige Steinretabel aus dem 1. D. d. 15. Jhs. charakteristisch sind, vgl. z.B. die Lothringer Steinretabel bei *Hofmann 1962*, Abb.89, 93, 95.
- 743 Vgl. bes. die Retabel in St. Antao de Faniqueira, Portugal und Lübeck (Grönauer-Retabel), 1430/35, s. *Euw 1965*, 103ff (Abb.59ff).
- 744 Zu diesen Retabeln s. bes. *Paatz 1936* und hier TB87 (Lettner, T.22A).
- 745 So erstaunt es, daß *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 79

- ausgerechnet den reichen Maßwerkschmuck („complex tracery“) als Hinweis darauf wertet, daß hier ein Schnitzretabel dargestellt sei. Auch ihre weiteren Erörterungen müssen weitgehend außer Acht gelassen werden, da sie Vergleiche mit formal sehr unterschiedlichen Retabeln aus dem sp. 15. Jh. anstellt, die nicht zur Beurteilung des Retabels im Bild beitragen können.
- 746 In der Literatur wird das Retabel u.a. für eine Arbeit aus Metall gehalten. Diese Auffassung ist vermutlich durch unzureichende Reproduktionen hervorgerufen, die die differenzierte Farbfassung der Rüstungen, Inkarnate etc. nicht vermitteln, s. z.B. *AK Detroit 1960*, 86 (Treibarbeit aus Gold); *Legner 1969*, 144f und *Täube 1991*, Kat.2 (ohne Festlegung); *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 79 (Schnitzretabel).
- 747 Zur Entwicklung der Farbfassung von Schnitzretabeln, die von einer weitgehenden Vergoldung bis zu einer reichen Farbpalette im fr. 16. Jh. verläuft s. *Périer-d'Ieteren 1984*, 123.
- 748 Der fast metallische Schimmer, der dem Retabel glanzlichtartig aufgesetzt ist, soll vermutlich eine Vergoldung andeuten. Steinerner Elemente im Bild hingegen, etwa die skulptierten Kapitelle, sind stumpf wiedergegeben.
- 749 Allg. s.S.35f.
- 750 Eine eingehendere inhaltliche Besprechung entfällt, da das Retabel eine für die Zeit typische Ikonographie zeigt, die zudem eine sinnfällige Folie für das Erscheinen des Schmerzensmannes bildet. Erwähnt werden soll aber auch die Ausführung Wilhelmys, der der Darstellung eine weitgehende Besprechung widmet. Er kommt zu der Annahme, daß die leibhaftige Erscheinung Christi in Fortsetzung der Szenenabfolge von links nach rechts und von vorne nach hinten unmittelbar aus der Auferstehungsszene des Retabel hervorgehe, *Wilhelmy 1990*, 163ff. Diese Deutung scheint jedoch nicht plausibel, da sich die Darstellung der Bekleidung von Christus in der Auferstehungsszene von der seiner Erscheinung auf dem Altar unterscheidet, wozu - sollte ein Interesse daran bestehen eine Identität von Christus im Schnitzrelief und in der Epiphanie zu suggerieren - kein Grund besteht.
- 751 Diese zeitliche Stellung kommt auch der Einschätzung von Kerber entgegen, daß es sich bei dem Retabel im Bild - abgesetzt von den stilistisch differierenden Retabeln in späteren Bildern aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden - um ein „trecentistisches Erbe des 'Weichen Stils'“ handle, s. Ottmar Kerber: Rogier van der Weyden. In: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte 3 (1975)*, 11-62, bes. 11.
- 752 Zu Reliquienschreinen auf Altären s.S.27, Anm.433; eine eingehende Beschreibung des Bildes in *BK London 2 (1954)*, 181.
- 753 Nach der Legende wurde der Leichnam des hl. Hubertus bei der zweiten Exhumierung 825 von St.-Pierre in Lüttich in die Abtei St.-Hubert-des-Ardennes übergeführt, s. z.B. *BK London 2 (1954)*, 182f, *Terner 1976*, 245f; *AK Brüssel 1979*, 138.
- 754 Für die Annahme Täubes: „Darüber befindet sich die steinerne Figur des Hl. Petrus in einem Tabernakel mit bemalten Flügeln“, gibt es keinen Anhaltspunkt, s. *Täube 1991*, 333.
- 755 Allg. s.S.22ff, 39; im Bild vgl. TB71 (T.16B), 87 (Lettner- und Seitenaltar, T.22A), 90; s.a. *BK London 2 (1954)*, 181f. Schabacker weist darüber hinaus auf die Ähnlichkeit mit der Weihe des hl. Augustinus vom Meister der Augustinuslegende (TB12, T.5A) hin, s. Peter H. Schabacker: Review on Martin Davies: Rogier van der Weyden. In: *The Art Quarterly 35 (1972)*, 422-425.
- 756 s.a. *BK London 2 (1954)*, 182f, wo das Retabel jedoch als „brown with a red frame“ beschrieben wird.
- 757 Allg. s.S.13f, bes. Anm.103. Das gleiche Phänomen ist auch in der Stifertafel eines spanischen Meisters zu beobachten, TB71 (T.16B), s. hier auch eingehendere Ausführungen zur roten Grundierung, der Umrißform etc.
- 758 Für die Auffassung von Wilhelmy, das Retabel werde wegen der räumlichen Nähe zum Reliquienschrein „zu einer Art Sekundärreliquie“, *Wilhelmy 1990*, 186-90, bes. 188, gibt es m.E. keinerlei Anhaltspunkte, um so mehr als das Retabel betont schlicht wiedergegeben ist; allg. zur Bedeutung von Retabeln s.S.46, 48.
- 759 Davies hingegen hält die einfarbige Grundierung eher für eine gestalterische Konvention als die Wiedergabe eines originalen Zustandes, s. *BK London 2 (1954)*, 182; s. hierzu auch die Diskussion bei TB71 und S.13f.
- 760 Tournai, Verkündigung und Heimsuchung, Namur, Coll. de la Société Archéologique, je 132,5x68,5 cm (seitl. beschnitten): Ein breiter ochsenblutfarbener Rahmen mit einem Blümchenornament faßt die rechteckigen Tafeln, die jeweils eine Baldachinarchitektur mit gefliestem Boden und gewölbtem Himmel zeigen. Der Hintergrund ist mit einem Muster stetig wiederholter Adler verziert. *Pierre Colman*: Les panneaux pre-eyckiens de Walcourt. In: *Bul. de l'Inst. du Patrimoine Artistique 3 (1960)*, 35-54, bes. Abb.1f, Farbt.; *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 317ff.
- 761 Entsprechende Dekorationen sind vor allem bei Miniaturen des sp. 14. und fr. 15. Jahrhunderts überliefert, aber auch bei den wenigen erhaltenen Retabeln der Zeit. Neben den bereits erwähnten Retabelfragmenten aus Walcourt (s.o. Anm.760, bes. *Colman 1960*, 39, Farbt.), ist in dieser Hinsicht auch auf das Verkündigungsretabel aus Tongern (sp. 14. Jh.) hinzuweisen, s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 321f. Als späteste Werke (etwa 1420/30) können das Seilern-Triptychon aus dem Frühwerk des Meisters von Flemalle, s. *Pächt 1988*, Farbt.2, das Gerber-Retabel (Brüssel, um 1415?), Farbb. *BK Brügge 1979*, Pl.4. und das Norfolk-Retabel aus dem Maasgebiet von ca. 1419/20, Farbb. *Flemish Art 1985*, 98 angeführt werden, die an Stelle einer natürlichen Landschaftskulisse noch einen vergoldeten und ornamentierten Hintergrund zeigen.
- 762 Außerdem handelt es sich dann um einen Brokatstoff oberhalb eines natürlichen oder gefliesten Bodens und nicht um einen einheitlichen Fond, vgl. z.B. Meister von Flemalle, s. *Friedländer 2 (1967)*, 60 (Pl.88f); Meister der Legende der hl. Lucia, 1495, Retabel für die Bruderschaft der Schwarzen Köpfe, Reval (Tallinn), s. Nicole Verhaegen: Un important retable du Maître de la Légende de Sainte Lucie conservé à Tallinn. In: *Bul. de l'Inst. Royal Patrimoine Artistique 4 (1961)*, 142-54, 144f (Abb.2f); Goswin van der Weyden, um 1500, Berlin, Staatl. Museen, s. Christiane Deroubaix: Un triptyque du Maître de la Légende de Sainte Catherine (Pieter van der Weyden?) reconstitué. In: *Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique 17 (1978/79)*, 171 (Abb.8).
- 763 Es findet sich wiederum direkt vergleichbar bei den Retabelfragmenten von Walcourt (s.o. Anm.760, vgl. dort auch bes. *Colman 1960*, 47 (Fig.6)), aber auch bei dem Norfolk-Retabel von ca. 1419/20 (s.o. Anm.761) und - mit geschlossenen Gehäusen - bei dem Gerber-Retabel von etwa 1415 (s.o. Anm.761), während kein Retabel seit dem 2. V. d. 15. Jhs. ähnliche Figuren in Gehäusen zeigt. Nur in der Druckgraphik und Buchmalerei nach 1450 finden sich noch vereinzelt ähnliche Darstellungen, z.B. beim Meister mit den Banderolen (Niederlande/ Niederrhein, 2. H. d. 15. Jhs.), s. *Hollstein 12 (1955)*, 44, 50, 52.
- 764 Vgl. die Schnitzretabel bei *Paatz 1936*, T.5, 9, 10.
- 765 s. hierzu TB71 (T.16B) sowie S.13.
- 766 Das Retabel ist jedoch querrechteckig. Sein Hintergrund ist vergoldet und punziert mit einer Andeutung von Landschaft, vgl. o. Anm.761.
- 767 s. hierzu auch TB71, Anm.617.
- 768 s.o. Anm.753.
- 769 Die hl. Gudula wurde vorrangig als Stadtpatronin von Brüssel verehrt, s. *LCI 6 (1974)*, L. H. D. van Looveren, Sp.459f (Gudule). Dokumente zur Aufstellung der

- Exhumierungstafel s. in *BK London 2 (1954)*, 182ff. Nach Terner handelt es sich eher um eine Kopie nach einem Original von Rogier van der Weyden, die erst nach 1478 entstanden sein kann, s. *Terner 1976*, 256; eine Zusammenfassg. des Forschungsstandes m. Lit. in *AK Brüssel 1979*, 138f. In jedem Falle gab es aber das Original aus der Zeit vor 1450. Dies wird durch die vereinfachte Übernahme der Komposition und einzelner Details in der Miniatur der Beerdigung des Girart vom Girart-Meister (BM37C, T.43B) belegt, s. *Thoss 1989*, 25f, Abb.25f. Die Darstellung der Altaranlage im vorliegenden Bild - ob Original oder Kopie - kann daher für die Zeit vor 1450 in Anspruch genommen werden.
- 770 Die gleiche Konstellation eines schlichteren Kreuzigungsretabels und fein ausgearbeiteten, moderneren Turmretabels zeigt auch TB71 (T.16B); allg. zum Typ des Turmretabels s.S.22ff, 39.
- 771 TB87 (Lettner, T.22A).
- 772 Hispano-fläm.?, sp. 15. Jh.: Turmretabel der hl. Clara. Die Figur ist 148, das Gehäuse 198 cm hoch. Es ist fünfeckig und verfügt über ein Flügelpaar aus zweieinhalb, gestelzt dreieckig abschließenden Kompartimenten, die in jeweils vier Bildfelder mit Szenen aus dem Leben der Heiligen und musizierenden Engeln im oberen Feld eingeteilt sind, Barcelona, Mus. Marés, Nr.1884-1885, s. *BK Barcelona 1979*, S.102; s.a. *Lapaire 1969*, 180 (o. Abb.).
- 773 s. hierzu auch *Davies 1954.2*, 182.
- 774 Diese Vermutung wird auch durch die Szene mit den zwei Booten genährt (dritter Flügel von links, obere Reihe), bei der es sich vielleicht um die Berufung Petri oder die Navicella handelt.
- 775 Da hier zeitgenössische Personen in einem ebensolchen Kirchenraum erscheinen, wird zumeist auf Fragen der Portraithaftigkeit eingegangen. Auch wenn Autoren in Hinblick auf die vielfach diskutierte Frage, ob hier eine bestimmte Kirche dargestellt sei, immer wieder zu einer konkreten Annahme gelangen, wird man doch eher davon ausgehen können, daß originalgetreu abgebildete Details zu einem imaginären Ganzen zusammengefügt wurden. Auf Basis älterer Literatur entscheiden sich *Achter 1960*, 218f; *Euw 1965*, 121f (Abb.72); *Müller 1966*, 94 für die Brüsseler Kathedrale Ste.-Gudule, während *Martiny* in: *AK Brüssel 1979*, 94 zu einer vorsichtigen Beurteilung ermuntert.
- 776 Zum Vergleich der Himmelfahrtsdarstellung mit einem Original vgl. das jüngere Antwerpener Schnitzretabel in Ophoven, s. JB der rhein. Denkmalpflege 23 (1960), Fig.457, 464. Bereits *Achter 1960*, 217f hat den Inhalt des Retabels korrekt als Himmelfahrt Marias im Kreise von Aposteln identifiziert, während *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 79ff auf eine Kreuzigungsszene tippt und die Apostel nicht erkennt. Auch *Täube 1991*, 341 (Kat.46) liefert eine unzureichende und unvollständige Beschreibung des Retabels und seines Inhaltes: „Auf dem Altarretabel sind vier ganz und zwei halbsichtbare Figuren zu erkennen, von denen nur Andreas (links) identifiziert werden kann.“
- 777 Allg. zu Schnitzretabeln mit szenischen Zentrum und flankierenden Figuren s.S.17; zu szenischen Schnitzretabeln s.S.19f.
- 778 *Hasse 1941*, 40 (Anm.52).
- 779 *Achter 1960*, 217ff: „Die minutiöse Malweise selbst dieser Hintergrunddarstellung (i.e. das Lettnerretabel mit der Himmelfahrt Marias, A.S.S.) läßt fast jede Einzelheit des kleinteiligen Schnitzwerks erkennen und erlaubt die Feststellung, daß nicht nur Altartyp und -aufbau und das Verhältnis von Figur und Architektur mit Rheinberg übereinstimmen, sondern auch die Details der geschnitzten Architektur (...). Im ganzen wirkt der Rheinberger Altar strenger und altertümlicher. Diese geringen Abweichungen bedeuten jedoch wenig gegenüber den Übereinstimmungen im Ganzen wie in den handwerklichen Details. Und gerade letzterer Gesichtspunkt würde - wenn das Vorbild des gemalten Altarschreins noch erhalten wäre - den Schluß zulassen, daß beide Werke der gleichen Schnitzerwerkstatt zuzuschreiben wären.“, s. hier auch eine hervorragende Detailaufnahme des Retabels (217, Abb.207).
- 780 Da *Achter 1960*, 219 die Brüsseler Herkunft jedoch wegen der Ähnlichkeit mit dem Retabel im Gemälde von Rogier konstatiert, entstünde ein Zirkelschluß, schloße man wegen des Rheinberger Retabels auf die Brüsseler Herkunft des Retabels im Bild. Die entscheidenden Hinweise für diese Lokalisierung sind eher im Vergleich mit anderen Originalen zu finden, s. daher ebda., 218.
- 781 Natürlich ist zu fragen, ob man in den fortgeschritteneren Elementen nicht auch die Hand von Rogier van der Weyden vermuten darf, der seine Aufgabe vermutlich nicht als die eines Dokumentarzeichners verstand.
- 782 Von Euw führt die These von einem verlorenen Original noch weiter aus, denn er geht ebenfalls davon aus, daß hier eine getreue Abbildung der Brüsseler Kathedrale Ste.-Gudule zu sehen ist (vgl. o. Anm.775): „Zwei verschollene niederländische Schnitzaltäre also befanden sich mit Sicherheit in Brüssel. Der Passionsaltar, dessen Flügel-Kasten mit eingestellten Figurengruppen waren, dürfte dem Marienaltar vorangegangen sein.“, *Euw 1965*, 121f (Abb.72). Sollte er unter „Flügelkasten“ bewegliche Flügel verstehen, so beruhte der Hinweis auf Flügel am Hochaltarretabel auf einem Irrtum. Auch eine zeitliche Abfolge der beiden Retabel läßt sich an Hand der dargestellten Retabel, die sich in ihrer Ornamentik gleichen, m.E. nicht nachvollziehen. Entsprechende Retabel mit rein szenischen Passionszyklen sind sogar eher späteren Datums, vgl. die von *Becker 1989* zusammengestellte Gruppe, bes. 116f (Abb.11f), 121 (Abb.7f) oder das Retabel von Stadthagen, das ebenfalls in das 3. V. d. 15. Jhs. datiert wird, s. *Paatz 1936*, T.10a.
- 783 Allg. zu den frühen Schnitzretabeln s. bes. *Paatz 1936; Achter 1960*, 212ff und *Euw 1965*. Die charakteristischen Merkmale dieses Typs sind das untere Maßwerkband, die hohe Zone architektonisch gestalteter Baldachine und die rechteckig Mittenerhöhung. Auch die Kombination eines szenischen Zentrums mit Figuren in den niedrigeren Seitenabschnitten (und im Original auch auf den Flügeln) wie sie das Lettnerretabel aufweist, ist typisch für Retabel dieser Gruppe, während die dem Hochaltarretabel entsprechenden szenischen Retabel erst nach 1450 aufkommen, vgl. o. Anm.782.
- 784 *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 80 weist zwar zu Recht darauf hin, daß für Flügel in der Lettnerische gar kein Platz wäre, das Argument trifft aber nicht auf das freistehende Hochaltarretabel zu.
- 785 *Achter 1960*, 219 (Anm.28) erklärte diese Verkürzung als einen Tribut an die Detailtreue.
- 786 Allg. s.S.35f; zu charakteristischen Abweichungen von Originalen vgl. z.B. auch TB72 (T.17A); allg. zur Frage nach originalen Vorbildern s.S.47.
- 787 s.o. Anm.775.
- 788 Allg. zum Typ des Turmretabels s.S.22ff, 39. Dieses Turmretabel wird in der Literatur öfter und stets in sehr unterschiedlicher Beschreibung erwähnt, s. *Achter 1960*, 219: „(...) der bekrönende tabernakelartige Aufbau mit Baldachin und gemalten Flügeln“; *Euw 1965*, 121f (Abb.72): „(...) auf der überhöhten Mitte thront die Muttergottes in einem Tabernakel, den die Flügel eines Quadriptychs umschließen.“; *Jacobs 1987*, 97: „(...) the high altar retable (? , A.S.S.) depicted in Rogier van der Weydens Seven sacraments-altar is one of the best examples. Rogier shows the Eucharist celebrated before a sculpted retable which depicts a row of saints. On top of this is a tabernacle whose painted wings are opened to display a seated Virgin and Child.“; *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 80: „On top of the altarpiece case rests a wooden statue of the Virgin and Child set within a tabernacle with tracery and wings.“ und *Täube 1991*, 341 (Kat.46): „Über dem Retabel erhebt sich ein weiterer Aufbau, der einen skulptierten Mittelschrein birgt: Auf einem Sockel und unter einem Baldachin sitzt Maria mit dem Kind. Seine Flügel zeigen bemalte Szenen.“

- 789 „(...) en 1470 Philippe Truffin exécuté ‘la peinture et estoffure de la table de l’autel Nostre-Dame (à Saint-Nicolas) tant de le dite table et des foelles (volets) qui closent la dessus dite table, et du tabernacle dudit ymage de Nostre Dame.’“, zitiert nach *Rolland 1932*, 60 (Anm.1). 1506 begutachteten Mitglieder der Antwerpener Lukasgilde eine „altaartafel“ und ein Turmretabel („tabernakel“) des Schnitzers Peeter Pauw: „(...) het tabernakel, waarvan Peeter ook de lijsten van de deuren verguld en gestofferd heeft (...)“, zitiert nach *Prims 1948*, 52f; *Jacobs 1987*, 98 (Anm.52).
- 790 Vgl. z.B. die kniende Haltung Gabriels und Marias bei der Verkündigung, mit der zwischen ihnen fliegenden Taube des Heiligen Geistes; die auf der linken Seite leicht erhöht thronende Madonna in der Epiphanie; Joseph mit der Kerze, der frontal neben Maria in Anbetung des Kindes in der vorderen Bildmitte kniet. Für eine detailliertere Einordnung sind die Szenen jedoch zu knapp und schemenhaft dargestellt.
- 791 Deutlich wird dies an der Darstellung des lebhaften, in ein hauchdünnes Gewand gekleideten Kindes, das frontal inmitten ihres Schoßes, d.h. im natürlichen Sitzmotiv eines Kleinkindes mit gespreizten Beinchen wiedergegeben ist. Bei älteren Marienfiguren hingegen ist das Kind entweder aus dem Zentrum verschoben oder es sitzt mit geschlossenen Beinen auf dem Schoß Marias, vgl. die zahlreichen Originale bei J. de Borchgrave d’Altena: *Madones en Majesté - A propos de Notre-Dame d’Eprave*. In: *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art* 30 (1961), 3-114. Vergleichbare Muttergottesdarstellungen finden sich statt dessen in der zeitgenössischen Malerei, s. z.B. *Friedländer 2* (1967), 40A (Pl.64), Suppl.132 (Pl.137). *Wilhelmy 1990*, 201 hält die Figur im Bild dennoch für ein Werk des 12./13. Jhs. Gegen diese Annahme spricht neben den genannten Gründen aber sowohl das körperhaltige Volumen und die reichen Gewandfalten der Figur, als auch die frei und unverhüllt herabfließenden Haare Marias. Hätte Rogier tatsächlich eine ältere Figur darstellen wollen, so wäre diesem virtuosen Maler die Anpassung gewiß mindestens ebenso gut gelungen wie dem Meister der Augustinuslegende (TB12, T.5A), der im bekrönenden Turmretabel eindeutig eine ältere Marienfigur wiedergibt.
- 792 Niederrhein/Geldern um 1400: *Cardon-Retabel*, Paris, Musée du Louvre, R.F.3414, Gesamthöhe 99 cm: ein quadratisches Gehäuse mit jeweils eineinhalb Flügeln, die gedrückt spitzbogig abschließen. Jedes Flügelkompartiment ist in vier Felder eingeteilt. Hier sind vor Goldgrund Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheit Christi sowie musizierende Engel in den oberen Feldern dargestellt. Im Innern befindet sich noch heute die originale, gleichzeitige Figur der thronenden Muttergottes, Farbabb. *AK Köln 1974*, S.179. Niederrhein/Maas? um 1390-1400: Turmretabel, Musée Mayer van den Bergh, Antwerpen, Nr.359, Gesamthöhe 133 cm: ein quadratisches Gehäuse auf einem Podest mit Maßwerkband und je eineinhalb Flügel, die spitzbogig schließen. Die Flügelkompartimente sind in jeweils drei Felder eingeteilt, von denen die oberen mit aufgelegtem Maßwerk geschmückt sind und die verbleibenden acht Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheit Christ zeigen. Die Figur im Innern ist verloren; der Ikonographie der Flügelinnenseiten und der Form des Gehäuses nach zu schließen, handelte es sich um eine stehende Muttergottes, Farbabb. *AK Köln 1974*, S.178; im Bild vgl. TB12 (T.5A), 71 (T.16B), 97A (T.24B). Ein weiteres Turmretabel dieses Inhalts zeigt als Bild im Bild das *Turmretabel der hl. Clara*. In der Szene, in der die hl. Clara ihr Gelübde ablegt (mittleres Kompartiment rechts, untere Szene) ist ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel dargestellt, das von einem mächtigen Turmretabel mit einer Sitzfigur der Muttergottes bekrönt wird, s. *BK Barcelona 1979*, S.102; s.a. *Lapaire 1969*, 180 (o. Abb.), Weiteres bei TB86, Anm.772.
- 793 *Wilhelmy 1990*, 198ff deutet die Lettneranlage unabhängig von der Frage nach originalen Vorbildern in einer komplexen und wegen der geringen Größe diffizilen Interpretation als Reflex auf die politische Situation des Bistums Tournai. Nach seiner Meinung wird in ihrem Figurenprogramm der Sieg der päpstlichen und der weltlichen Macht in der Frage der Berufung von Jean Chevrot als Bischof über das Domkapitel von Tournai illustriert. Dies geschehe dadurch, daß zwei Figuren, nämlich die linke Lettnerfigur des hl. Petrus - hervorgehoben durch den Blick Christi aus dem Turmretabel - als Vertreter des Papstes und die Schnitzfigur des hl. Andreas (im Retabel links außen) als Schutzpatron des burgundischen Herzogtums bes. augenfällig wiedergegeben seien und so die Dominanz von Herzog und Papst betonten.
- 794 Die Vermutung von *Jacobs 1987*, 97, hier sei ein Tafelbild wiedergegeben, trifft demnach zu: „(...) in the back of the left side panel appears another retable (possibly a painted one) which has a saint tabernacle placed on top.“
- 795 Allg. s.S.13f.
- 796 Vgl. auch TB71 (T.16B); allg. zum Typ s.S.22ff, 39.
- 797 Nur in BM41 (T.44B) ist eine weitere, bekrönende Figur des Salvators Mundi zu sehen, die vor einem Maßwerkfond aufgestellt ist.
- 798 Die Detailformen des Bauwerks, etwa die Kapitelle oder die Fensterzone mit dem Triforium entsprechen genau denen, die auch im Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden zu sehen sind, s. TB87 (T.22A). Zur Diskussion, ob sich in diesen Bildern Elemente der Kathedrale Ste.-Gudule in Brüssel widerspiegeln s. *Martiny* in: *AK Brüssel 1979*, 94f, sowie o. Anm.775.
- 799 Eine vage Beschreibung bei *Täube 1991*, 124, 357 (Kat.53).
- 800 Vgl. z.B. die Figur des Petrus im Turmretabel der Exhumierung des hl. Hubertus (TB86, T.21B), s. *AK Brüssel 1979*, 2(X) oder bes. *BK London 2* (1954), Pl.172.
- 801 Vgl. z.B. TB87 (Lettner, T.22A).
- 802 s.S.10, Anm.34. Zum querrrechteckigen Umriss allg. s. *Münzenberger; Beissel 2* (1895-1905), 1. Mit denselben Mitteln wird auch in einer Utrechter Miniatur des Opfers von Kain und Abel, 1437, das Altarretabel als altertümliches Werk gekennzeichnet, s. *Byvanck; Hooghwerff 1922.1*, Pl.85.
- 803 Auch die bekrönende Figur ist nicht in einem Turmretabel mit Flügeln aufgestellt wie z.B. die Figur des Petrus in der Exhumierung des hl. Hubertus (TB86, T.21B). Dies muß jedoch nicht zwangsläufig als ein Zeichen von Altertümlichkeit gewertet werden, denn entsprechende Baldachinfiguren begegnen auch in anderen Darstellungen, z.B. TB13B; allg. s.S.39.
- 804 Allg. s.S.44f. Darstellungen dieser Themen sind in der Zeit zwar geläufig, sie erscheinen jedoch nur in typologischer Bedeutung oder illustrierend, u.a. in Stundenbüchern, Bibelausgaben oder Psalterien, s. *LCl 3* (1971), H. Schlosser, Sp.295 (Moses), s. z.B. *BK Wien 1990.2*, Abb.2, 123; R. Melinkoff: *The horned Moses in medieval art and thought*. Los Angeles/London/Berkely 1970 (= *Studies in the History of Art* 14), Abb.61f, 65, 75, 79, 87, 117.
- 805 Assoziativ gemahnt die Szene der Gesetzesübergabe möglicherweise an die Darstellung der Ölbergzene, wie sie im Hochaltarretabel des Sieben-Sakramente-Retabels zu sehen ist, TB87 (T.22A). Eine entsprechendes Vorgehen zeigt die New Yorker Verkündigung von Joos van Cleve, in der dem Retabel mit dem Treffen von Abraham und Melchisedech die geläufige Komposition der Epiphanie zu Grunde liegt, s. TB115 (T.31).
- 806 Dieses *Retabel* wird nicht eingehender besprochen. Die Gesetzestafeln werden aber häufiger auf jüdischen Altären dargestellt, vgl. z.B. TB48; allg. s.S.44f.
- 807 Allg. s.S.13f; für entsprechende Kreuzigungstafeln vgl. bes. TB87 (Seitenschiffaltar, T.22A), weiterhin TB20; BM13, 37C (T.43B), 61B.
- 808 Die Zweizahl wird häufig zur Kennzeichnung *jüdischer Retabel* verwendet, sei es in Gestalt der Gesetzestafeln (s.o. Anm.806) oder der Personen, vgl. z.B. TB96; allg. s.S.44f.
- 809 Der Auffassung von Klihm, das Retabel im Bild

- entspreche der „zeitgenössischen Vorstellung“, ist daher nicht zuzustimmen, *Klihm 1941*, 107 (Nr.216).
- 810 Irreführend ist die Beschreibung von Täube, die die Altäre im „Hauptchor“ ansiedelt, *Täube 1991*, 156 (Kat.110). Die Vermutung von Steppe, hier handle es sich um eine Wiedergabe der Kathedrale Ste.-Gudule in Brüssel, *Steppe 1952*, 75, Abb.17, läßt sich nicht näher begründen, vgl. hierzu TB87, Anm.775.
- 811 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB46, 87 (Seitenschiffaltar, T.22A); BM37C (T.43B).
- 812 Allg. zum Typ des Turmretabels s.S.22ff, 39. Verwirrend ist Täubes Beschreibung des Turmretabels: „(...) im Zentrum des Hauptchors eine Maria mit Kind, die golden mit farbigem Inkarnat die plastische Mitte des Hochaltars bildet.“, *Täube 1991*, 156 (Kat.110).
- 813 Allg. s.S.38f.
- 814 TB87 (Lettner, T.22A).
- 815 Allg. s.S.35f.
- 816 Vgl. TB13B; allg. s.S.17.
- 817 Zur Entwicklung s.S.17ff; im Bild vgl. BM14.
- 818 Nur das Schnitzretabel in Zoutleew weist sowohl in der Arkadengliederung als auch im szenischen Übergreifen Ähnlichkeit mit dem Retabel im Bild auf: im Zentrum des in der Mitte rechteckig erhöhten Retabels ist Maria dargestellt, die sich zur rechten Arkade wendet, in der sich Joseph und das Christkind befinden, s. *Borchgrave d'Altena 1958*, 16 (ohne Datierung); *BK Zoutleew 1991*, 42ff, Abb.44. Das Gehäuse wird hier für ein Werk des sp. 14. Jhs. mit Figuren von ca. 1479 gehalten, was keinesfalls zutreffen kann, da sein Maßwerkfries, die Maßwerkgliederung der Rückwand und die eingestellten Säulchen exakt mit dem Brüsseler Leonhardus-Retabel in derselben Kirche übereinstimmen, das auf 1479 datiert wird. Somit spricht nichts dagegen, daß der Corpus zur gleichen Zeit gemeinsam mit den Figuren angefertigt wurde. Noch in einer weiteren Darstellung aus der Nachfolge von Rogier wird eine zentrale Szene - Maria mit adorierenden Engeln - auf drei Nischen eines Schnitzretabels verteilt, s. TB93 (linkes Retabel, T.23B).
- 819 Möglicherweise stammen beide Bilder vom selben Meister (Vrancken van der Stockt?), s. TB90; *Friedländer 2 (1967)*, 47 (Pl.67), vgl. ebda. 25 (Pl.45).
- 820 Natürlich ist nicht auszuschließen, daß es nicht auch ein entsprechendes Original gab, denn die Vorlagen von Rogier wurden auch in der Schnitzkunst ausgiebig verwendet, hierzu s. L. Haderman-Misguich: Geistige und formale Beziehungen zwischen der Malerei Rogiers van der Weyden und der Plastik seiner Zeit. In: *AK Brüssel 1979*, 85-93 sowie hier TB19 (T.7A), bes. 188ff. Dagegen spricht jedoch, daß tatsächlich zahlreiche geschnitzte Versionen der Kreuzigung nach Rogier auch in Retabeln überliefert sind, die jedoch stets in einen größeren Kontext eingebunden sind.
- 821 Vgl. auch die ähnliche Aussage, die mit Hilfe des Kreuzigungsretabels in BM91 getroffen wird. Diese Argumentation kommt dem Ansatz von Wilhelmy entgegen, der diese Bilder zwar nicht behandelt, der aber in anderen Fällen eine entsprechende, „pointierte Überblendung“ beobachtet, z.B. *Wilhelmy 1990*, 220.
- 822 Allg. s.S.13f; vermutlich geht dieses Ensemble auf Vorbilder in der französ. Buchmalerei des fr. 15. Jhs. zurück, in der bisweilen große Schnitzfiguren auf der Altarmensa von einer ähnlichen, niedrigen Tafel hinterfangen werden, vgl. z.B. s. *Meiss 2 (1968)*, Abb.254.
- 823 Allg. s.S.22ff, 39.
- 824 Vgl. TB86 (T.21B), 87 (T.22A); die Gerechtigkeitsbilder entstanden 1439, der Teppich wurde 1450 in Tournai oder Brüssel gewebt, s. *Maquet-Tombu 1949*; *Cetto 1966*; *Campbell 1979*, 5, 92.
- 825 Die Originale im Brüsseler Rathaus wurden 1695 zerstört und sind daher nur noch mittelbar in Beschreibungen (1623-27 von Dubuisson-Aubenay, s. *Maquet-Tombu 1949*, 180 und in Kopien überliefert.
- 826 Vgl. Rogiers Petrusfigur im Turmretabel von TB86 (T.21B); s.a. *Maquet-Tombu 1949*, 180.
- 827 s. hierzu bes. *Maquet-Tombu 1949*, 180 und *Campbell 1979*, 92: „The tapestry is a free and compressed copy of van der Weydens four large panels (...)“.
- 828 Eine rechteckige Tafel hinterfängt einen zentralen, turmähnlich aufragenden und vorspringenden Baldachin, der von zwei leeren, seitlichen Nischen begleitet wird. Im Zentrum steht eine vage skizzierte Gnadenstuhlgruppe (!) auf einem hohen, polygonalen Sockel. Das Retabel befindet sich an der rückwärtigen Oberkante des Altares, hinter einem Kelch und nicht wie im Teppich an der Vorderkante der Mensa vor einem weiteren Retabel, s. *Sonkes 1969*, Pl.62b, E12; *Cetto 1966*, 104ff, 109 (Abb.63).
- 829 Die Entwurfszeichnung für den Chormantelschild ist fragmentarisch erhalten: Nachfolger von Rogier van der Weyden: Die Altarsakramente: Meßopfer und Kommunion, Oxford, Ashmolean Museum, 94-47, Silberstiftzeichnung, Südniederländ., um 1460/80, s. *AK Bern 1969*, 362 (Abb.332, Kat.239); *Sonkes 1969*, Pl.39c (Nr.C83). Da sie keine Unterschiede aufweist, erübrigt sich eine eigenständige Besprechung.
- 830 Allg. s.S.17ff. Sehr ähnlich ist das in der Literatur weitgehend unbeachtete Figurenretabel in Zoutleew. Der in der Mitte rechteckig erhöhte Corpus zeigt im Zentrum Maria, die sich zu Joseph mit dem Christkind rechts wendet, in der linken Nische befindet sich, unbeteiligt an der nischenübergreifenden Kommunikation, eine Figur der hl. Katharina. Die Figuren gelten als Arbeiten des Löwener Bildhauers Beyaert während das sicherlich zeitgleiche Retabelgehäuse in der Literatur als ein Werk des sp. 14. Jhs. geführt wird, s. TB91, Anm.818; s. *Borchgrave d'Altena 1958*, 16; *BK Zoutleew 1991*, 44. Im Unterschied zum Retabel auf dem Chormantel waren die Originale jedoch vermutlich zumeist mit Flügeln ausgestattet, vgl. z.B. *Borchgrave d'Altena 1948*, 31 (Fig.19); *Leeuwenberg 1967*, 186 (Abb.13); *Jacobs 1987*, 117.
- 831 s.S.18, Anm.230; im Bild vgl. TB91 (T.23A); BM14, 63 (T.56A).
- 832 Vgl. *Borchgrave d'Altena 1948*, 35 (Fig.23), 42 (Fig.29); *Andersson 1980*, 206 (Fig.131). Die separate Darstellung von Engeln findet sich jedoch zur gleichen Zeit in der Tafelmalerei, vgl. das Retabel der Virgo inter Virgines vom Meister der Legende der hl. Godeleva, Brügge, Ende d. 15. Jhs., s. Didier Martens: A propos d'un triptyque du Maître de la Légende de Sainte Godelieve à Abbeville: grands et petits maîtres dans la peinture flamande du XV^e siècle. In: *Revue du Louvre* 42 (1992), 28-40, bes. 29 (Abb.1) oder ders.: Le Triptyque de Bientina: motifs et sources. In: *Gazette des Beaux Arts* 120 (1992), 152 (Fig.3).
- 833 In den großformatigen Weltgerichts-bilder, bes. dem Beauner Retabel von Rogier van der Weyden, aus dessen Umkreis auch die vorliegende Darstellung stammt, ist die Szenerie ungleich detaillierter ausgemalt, s. *Friedländer 2 (1967)*, 14 (Pl.23ff); Farbabb. z.B. *Delenda 1988*, Faltt.24. Entsprechende Darstellungen des jüngsten Gerichts, die auf die wichtigsten Personen reduziert sind, finden sich eher in der zeitgenössischen Buchmalerei, in der Druckgraphik sowie bei Bildern im Bild, vgl. z.B. *Gorissen 1973*, 450ff, 996f, 1051ff; Craig Harbison: The Last Judgement in sixteenth century Northern Europe: A study of the relation between art and the reformation. New York/London 1976, Abb.12-16; 38-40; *Euw; Plotzek 1982*, Abb.39, 129, 134ff; *AK Köln 1987*, 35, Abb. S.31, 181.
- 834 Auch der im Grunde altertümliche Goldgrund erklärt sich im Vergleich mit Rogiers Beauner Retabel, s.o. Anm.833; s.a. das Jüngste Gericht im Cambrai-Retabel, s. *Friedländer 2 (1967)*, 47 (Pl.66).
- 835 Zur Form s. *Gorissen 1973*, 896f.
- 836 Allg. s.S.43.
- 837 s.S.42f.
- 838 s.S.42.
- 839 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB41A (T.12A), 90.
- 840 Das Bild geht vermutlich auf ein Original von Dirk Bouts von etwa 1460 zurück und besteht in mehreren

- Kopien. Da in der vorliegenden Version die Wandnische mit dem Retabel am detailliertesten ausgeführt ist, wird sie untersucht, s. *Schöne 1938*, 148f (Nr.29); 191 (Nr.84); *AK Detroit 1960*, No.28, 135-37; *Friedländer 3 (1968)*, 44; 44a/b (Pl.60). Nicht weiter eingegangen wird hier auf Varianten des Themas beim Meister E.S und Israel van Meckenem, vgl. *Geisberg 1924*, T.63, 76.
- 841 Während *Smits 1933*, 49 noch von einer Zelle oder einer Kapelle spricht, empfindet *Jakoby 1987*, 197 ein „unverkennbar klösterliches Gepräge“ des Raumes.
- 842 Zum Vergleich s. z.B. die Klosterzellen in BM86C (T.61B).
- 843 Allg. s.S.28; im Bild vgl. TB97A/B (T.24B/25B).
- 844 Vgl. etwa die Räume, in denen Elemente einer Wohnstube mit denen einer Kirche verbunden werden, u.a. *Biermann 1975*, 52ff (Abb.35ff); im Bild vgl. TB106 (T.27A), 107.
- 845 Dies wird im Vergleich mit der holzsichtigen Lesepult einerseits und den skulptierten, steinfarbenen Wandreliefs andererseits deutlich.
- 846 z.B. *AK Köln 1975*, Kat.11f; allg. s.S.34f.
- 847 Vgl. *Hasse 1941*, 37; *Périer-d'Ieteren 1984*, 118 (Anm.63); s. *Paatz 1936*, T.5, 7 und *BK Lübeck 1981*, Kat.48; im Bild vgl. z.B. TB39 (T.11A); BM42A (T.45A), 42B.
- 848 Zur rechteckigen Mittenerhöhung bei Tafelbildern s. *Jacobs 1987*, 164; dies. 1991; im Bild vgl. TB71 (T.16B).
- 849 Vgl. z.B. *AK Köln 1974*, Kat.7f, 11f, 55 etc.; allg. s.S.13f.
- 850 Vgl. z.B. das Gewand Marias im selben Bild.
- 851 Allg. s.S.44f. Die Tondi mit dem Sündenfall und Gideon sind in Typologie zu Maria und der Verkündigung aufzufassen.
- 852 Ein ähnliche Fall einer „pointierten Überschneidung“ (vgl. *Wilhelmy 1990*, 220, der das vorliegende Bild jedoch nicht behandelt) findet sich auch in TB91 (T.23A).
- 853 *Schöne 1938*, 176 (Nr.62a); *Friedländer 3 (1968)*, 60.
- 854 TB95 (T.24A).
- 855 Allg. s.S.28; im Bild vgl. TB95 (T.24A), 97A/B (T.24B/25B). Keine Anhaltspunkte gibt es für die Auffassung von *Jakoby 1987*, 196: „Der Englische Gruß wurde hier in das Gemäuer eines Klosters verlegt, wobei dem Gemach jedoch ein sehr privater Charakter anhaftet.“, da Klosterkreuzgänge nicht mit einem Zinnenkranz versehen wurden. Bei der Anlage im Hintergrund handelt es sich vielmehr um den *Hortus Conclusus* als Symbol von Marias Jungfräulichkeit.
- 856 Allg. s.S.17ff, bes. 18; im Bild vgl. TB5, 47, 57; in christlichem Ambiente vgl. TB58 (T.13B).
- 857 Allg. s.S.44f. Die Darstellung von nur zwei Figuren statt drei wie auf einem christlichen Retabel ist vermutlich ebenfalls als symbolische Anspielung auf die vorchristliche Epoche zu deuten. Ähnliches ist bei TB95 (T.24A) zu beobachten, in dem die ausschnittweise Darstellung des Retabels keineswegs zufällig zu sein scheint.
- 858 *Jakoby 1987*, 189ff.
- 859 Vgl. etwa den kuppeligen Steinsockel oder den Faltenwurf der Gewänder mit den Grisailen bei *Friedländer 3 (1968)*, 20 (Pl.34f), 54 (Pl.67).
- 860 Allg. s.S.28; im Bild vgl. TB95 (T.24A), 96, 98 (T.25A) und das Pendant TB97B (T.25B).
- 861 Im Bild vgl. bes. TB71 (T.16B), 86 (T.21B). Ein Unterschied besteht nur im Fehlen von seitlich begrenzenden Velen, die andererseits aber auch nicht bei allen Kirchenaltären dargestellt werden.
- 862 Allg. s.S.17; zu den Originalen s. bes. TB87, Anm.782f.
- 863 Vgl. TB85 (T.21A).
- 864 Allg. s.S.22ff, 39; im Bild vgl. TB12 (T.5A), 87 (Letzner, T.22A). Eine eingehendere Würdigung bei *Didier 1967*, 259f (Anm.2), der das Turmretabel zu Recht mit dem *Cardon-Retabel* im Musée du Louvre, dem *Antwerpener Turmretabel* im Musée Mayer van den Bergh und mit dem Turmretabel im Bild eines hispano-fläm. Meisters im Prado (TB71, T.16B) vergleicht; näheres zu den Originalen auf S.22, Anm.345.
- 865 TB97A (T.24B).
- 866 Allg. s.S.28. Gegen die denkbare Vermutung, es handle sich um die Wiedergabe einer bestimmten Hauskapelle, spricht die zweifache Darstellung in den Stifterbildern, die jeweils auf das Zentrum des Retabels ausgerichtet ist.
- 867 Zu den formalen Charakteristika des Retabels vgl. TB97A (T.24B).
- 868 Allg. s.S.47; im Bild vgl. BM66 (T.56B).
- 869 Die Szene wurde auch von *Didier 1967*, 261 als Abstieg vom Berge Sinai identifiziert, er geht jedoch nicht näher darauf ein.
- 870 Ausgenommen sind natürlich Szenen, die im jüdischen Tempel spielen und die daher ein *jüdisches Retabel* enthalten. Im 16. Jh. gibt es hingegen verschiedene Bilder, die rein alttestamentliche Retabel in christlichen Kirchenräumen zeigen, deren Wirklichkeitstreue aber nicht zweifelsfrei festgestellt werden kann, s.S.16.
- 871 Die Szene von Marias Himmelfahrt nimmt oft das Zentrum zeitgenössischer Schnitzretabel ein, z.B. auch das des großen Retabels, zu dem das vorliegende Flügelbild gehört, s. *Jacobs 1989*, 220 (Fig.8); vgl. auch das Himmelfahrtsretabel in TB87 (Letzner, T.22A). Darüber hinaus ergänzte ihre Wiedergabe im Bild gut - gleichsam als Frauenseite - das Kreuzigungsretabel im gegenüberliegenden Bild.
- 872 Allg. s.S.28; im Bild vgl. TB95 (T.24A), 96, 97A/B (T.24B/25B).
- 873 Vgl. TB17, in dem Velen einen Stollenschrank begrenzen.
- 874 Allg. s.S.29. Eine ähnliche Aufwertung eines Stollenschanks zu einem Altar zeigt auch ein Bild der Darbringung im Tempel aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden, in dem ein Stollenschrank als Tempelaltar fungiert, s. Marguerite Baes-Dondeyne: Een teruggevonden luik van het Brussels geboortenretabel uit „The Cloisters“ te New York. In: *Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique 11 (1969)*, 93-108, bes. 94.
- 875 Vergleichbare Umriss finden sich z.B. beim Meister der Grooteschen Anbetung, s. *Friedländer 11 (1974)*, 27 (Pl.37), 39 (Pl.45), 43 (Pl.47), 45 (Pl.48).
- 876 Allg. s.S.44f. Sehr ähnliche Darstellungen von Standfiguren vor dunklem Hintergrund finden sich wiederum beim Meister der Grooteschen Anbetung (s.o. Anm.875) und anderen Antwerpener Meistern der Zeit, s. *Friedländer 11 (1974)*, 41 (Pl.64), 46 (Pl.49), 69 (Pl.69), 84 (Pl.78), 106 (Pl.90).
- 877 Allg. s.S.29.
- 878 Allg. s.S.14ff.
- 879 Allg. s.S.34.
- 880 Einzig die Geschlossenheit des Retabels könnte als Hinweis auf die Zeit vor Christi Geburt gedeutet werden, s.S.44; im Bild vgl. TB100; allg. zu geschlossenen Flügelretabeln s.S.36.
- 881 Vgl. TB99. Die Geschlossenheit stünde dann vielleicht symbolisch für die Zeit vor Christi Geburt, s.S.44.
- 882 Allg. s.S.28ff.
- 883 Eine ähnliche Anlage zeigt noch eine jüngere Verkündigungsdarstellung von Jan II. van Coninxloo (um 1540), Forest, Saint-Denis, s. Paul Vanaise: Jan II. van Coninxloo - Het veelluik van Vorst en de Benedictusluiken van Brussels - Le polyptique de Forest et les volets de Saint-Benoit de Bruxelles. In: *Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique 12 (1970)*, 115, 120; allg. s.S.28.
- 884 Allg. s.S.31f.
- 885 s.S.30, Anm.513; im Bilde vgl. TB112 (T.29A), 127, 128f (T.34B, 35A); BM83A/B, 84; für entsprechende Originale s. z.B. *BK Frankfurt/M 1976*, Nr.25; *Schmitz 1942*, 47; *Meister; Jedding 1958*, Nr.84. Ausnahmsweise ist hier eine Schublade hervorgezogen, deren Inhalt aber nicht zu sehen ist, vgl. BM85B (T.61A).
- 886 Allg. s.S.14ff; im Original vgl. z.B. *Friedländer 11 (1974)*, 32

- (Pl.41); *Flemish Art* 1985, 259; im Bild vgl. z.B. TB112 (T.29A), 115 (T.31); BM83A, 96 (T.65B). Ähnliche Darstellungen einer Schar von lanzenbewehrten und berittenen Soldaten gibt es ebenfalls im direkten Umkreis des Meisters, s. *Friedländer 11* (1974), 43 (Pl.47), 57 (Pl.61), 112 (Pl.93).
- 887 Allg. s.S.44f.
- 888 *LCI 2* (1970), H. Sachs, Sp.125f (Gedeon); *Guldan 1966*, 61f, 64f, Abb.64, 67, 68f; *Braun 1924.2*, 447f; als Flügelbild bei der Verkündigung s. *Friedländer 4* (1969), 65 (Pl.62); *Großhans 1980*, 51, Kat.71 (Abb.102f); in Teppichen s. *Guldan 1966*, Abb.68f; in der Buchmalerei auch als Randminiatur zur Verkündigung, s. *Eww; Plotzek 1982*, Abb.471f; als Relieftondo auch in einer Verkündigungsdarstellung von Aelbert Bouts, TB95 (T.24A); allg. s.S.16, Anm.202. In anderen Bildern erscheint die Gideonsszene mit dem gleichen Symbolgehalt auch auf Retabeln beim Tempelgang Marias, s. TB47, 57.
- 889 Das gleiche Verfahren ist auch bei dem Retabel mit dem Treffen von Abraham und Melchisedech in TB115 (T.31) zu beobachten, wo das ganze Geschehen auf die linke Bildhälfte verlegt wird; vgl. auch TB81C (T.20A).
- 890 s. *Wolfthal 1989*, 66f (Kat.53).
- 891 Ähnliche Darstellungen finden sich ansonsten vornehmlich in Schnitzreliefs, vgl. SR7, 8B, 9 sowie BM94 (T.65A); allg. zu Stollenschranken mit Baldachin s. *Gramatzki 1992*, 42ff.
- 892 Allg. s.S.30f. Alternativ dazu ist denkbar, aber nicht zu belegen, daß das kleine Bild nur Teil eines dreiteiligen Retabels ist, wie es z.B. mit dem Triptychon des Jan de Witte vom Brügger Meister von 1473 überliefert ist, s. *AK Detroit 1960*, 137ff (Nr.29).
- 893 Allg. s.S.28ff; im Bild vgl. BM86C (T.61B), hier auch weitere Belege.
- 894 Vgl. TB101 (T.26A). Zur Monstranz auf dem Altar s.S.26, Anm.418.
- 895 Bei einer Größe der gesamten Tafel von 40,3×25,1 cm mißt die Darstellung des Raumes im Hintergrund etwa 12×5 cm und das Retabel nur etwa 1,2×1,5 cm.
- 896 Allg. s.S.22. Möglicherweise ist der Baldachin mit einer Stange versehen, an der Velen vor das Retabel gezogen werden können wie z.B. in BM44C (T.48B), 45A (T.49A), 90 (T.63B) oder es handelt sich um einen Holzbaldachin, wie er ansonsten nur in Darstellungen von Retabeln in Kirchen zu sehen ist, vgl. bes. die französ. Miniatur, Anfg. d. 15. Jhs.: Mönche im Chorgestühl, in der ein komplett vergoldetes, rechteckiges Retabel mit einer plastischen Sitzfigur der Muttergottes von einem komplexen Holzbaldachin bekrönt wird, Farbabb. *Benedictus 1980*, 404 (Abb.385) bzw. *Basing 1990*, Pl.10.
- 897 Vgl. TB47, 57, 101 (T.26A).
- 898 So zeigt das Portait des Jean Carondelet von Bernard van Orley z.B. an der Wand ein rundbogiges Tafelbild mit Johannes Baptist, s. *Friedländer 8* (1972), 146 (Pl.123).
- 899 Das Denkmal wurde 1562 zerstört, ist aber in einem Holzschnitt überliefert, *LCI 7* (1974), J. Boberg, Sp.73ff, bes. 77 (Johanna v. Orleans).
- 900 Da die Äbtissin in Nordfrankreich (Flines) amtierte, scheint ein Bezug zur Jungfrau von Orleans nicht völlig abwegig.
- 901 Allg. s.S.28ff; im Bild vgl. TB101 (T.26A), 112 (T.29A), 120 (T.33); BM86C (T.61B).
- 902 Allg. s.S.38.
- 903 Allg. s.S.14ff.
- 904 Vgl. z.B. *Friedländer 11* (1974), 124f (Pl.101f), 147f (Pl.123), Supp.309 (Pl.202). Einen schriftlichen Beleg für den privaten Besitz von Bildern dieses Themas gibt das Testament der Kölnerin Gutkin, Witwe des Kaufmanns Johann Dass, die ihrer Tochter Agnes 1450 eine „taiffel daran stet dye gebuyrt uns heren“ vermacht, zitiert nach *Schmid 1991*, 72 (Anm.18).
- 905 Allg. s.S.29f, bes. Anm.483 u.a. mit Kölner Quellen der Zeit.
- 906 Die anderen Versionen der Verkündigung, die in Hinblick auf das Retabel keinen Unterschied aufweisen, werden daher nicht eigens besprochen. Es handelt sich um folgende Werke: Jan van Dornicke (Meister von 1518), Aufbewahrungsort unbekannt (Auktion Lemperz Köln 1960), 117×168 cm (komplett, incl. Rahmen), s. Lemperz Auktion Alte Kunst, 5. - 7. Mai 1960, Katalog 459, T.1; *Marlier 1966*, 136 (Fig.61); Pieter Coecke van Aelst, Brüssel, Coll. Charles M. Mouton, 106×31,5 cm, s. ebda., 123 (Fig.48); ders., Genua, Palazzo Bianco, 92×25 cm, s. ebda., 122 (Fig.46) und in der größeren Version eines Nachahmers, Antwerpen, um 1520/30, Privatbesitz, 77,5×20 cm, s. Auktionskat. Christie's, New York, 15. 3. 1979, 37 (lot 73).
- 907 Der rein profane Charakter des Raumes wird durch sakrale Elemente wie die durch Arkaden und ein Rundfenster geöffnete Wand und den Baldachin über dem Stollenschrank verändert. Sie fügen sich somit in einen größeren Reigen von meist Antwerpener Bildern, die die Verkündigung stets in Wohnräumen mit sakralen Elementen zeigen, z.B. bei Jan de Beer oder in der Buchmalerei bei Simon Bening, vgl. *Friedländer 11* (1974), 24 (Pl.19); 25 (Pl.21); *Biermann 1975*, 52 (Fig.35), 55 (Fig.40).
- 908 Allg. s.S.22ff, 39.
- 909 *Turmretabel der hl. Katharina*, Mecheln, 16. Jh., Arras, Musée des Beaux-Arts, ca. 60 cm hoch, unpubliziert. Das Gehäuse ist fünfeckig und ohne Sockel; ohne einen Turmhelm ist es flach abgeschlossen. Das Innere ist von einem sparsamen Baldachin in Formen des frühen 16. Jhs. überfangen. Die Innenansicht des Gehäuses ist mit goldenen Lilien und Blümchen auf dunklem Grund punziert. Auf den Außenseiten der äußeren Flügelkompartimente befinden sich Darstellungen von Johannes dem Täufer und der Muttergottes.
- 910 Die älteren Turmretabel weisen hingegen zumeist eine kleinteilige, szenenreiche Binnengliederung auf.
- 911 s. TB106 (T.27A).
- 912 Allg. zu entsprechenden Anlagen s.S.28ff.
- 913 Allg. s.S.24f.
- 914 s.S.19.
- 915 Allg. s.S.24f.
- 916 Typologisch kann die Szene für die Verkündigung, aber auch für die Szene *Noli me tangere* stehen, *LCI 1* (1968), M. Q. Smith, Sp.510f (Dornbusch, brennender).
- 917 1523, s. *Glück 1901*, 14 (Fig.5).
- 918 TB77 (T.18B). Diese Darstellung entstand in zeitlicher und vermutlich auch lokaler Nachbarschaft; allg. s.S.16, Anm.196.
- 919 s.S.24f.
- 920 Leiden, Sint-Annahofje, Epitaph des Cornelis Willemsz, um 1560, s. *Vos; Leeman 1986*, 107 (Abb.14); vgl. auch die ädikulaförmige Memoriantafel des Jakob Buyck mit dem Stifter im Gebet vor dem Gekreuzigten, Ende 16. Jh., Amsterdam, Museum Amstelking, s. *AK Utrecht 1979*, 184, weitere Bsp. S.25, Anm.407.
- 921 Diest, Kollegiatskirche Saint-Sulpice, Altar der Zimmerleute, s. *Vandevivere; Périer-d'eteren 1973*, 91; weitere Beispiele bei Anna Morath-Fromme: Theologie und Frömmigkeit in religiöser Bildkunst um 1600 - Eine niederländische Malerwerkstatt in Schleswig-Holstein. Neumünster 1991 (= Schriften d. Ver. f. Schleswig-Holsteinische Kirchengesch. Reihe I, Bd.37), 198 (Abb.99), 200f (Abb.101f), 206 (Abb.111), 207 (Abb.113), 228f (Abb.141ff), 231 (Abb.147), 233ff (Abb.152ff), 249 (Abb.176).
- 922 Entsprechende Darstellungen in der Druckgraphik oder Tafelmalerei weisen eine andere Farbigkeit auf zu ihnen s. bes. Otto Pächt: Der Salvator Mundi des Turiner Stundenbuches. In: *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*. Per Bjurström; Nils-Göran Hökby; Florentine Mutherich (Hg.). Stockholm 1986 (= Nationalmus. Skriftserie NS 9), 181-90; *BK Wien 1990.1*, 110f, Fig.117-121. Schnitzfiguren des stehenden Salvators Mundi bei *Leeuwenberg 1967*, 180 (Abb.6), 192 (Abb.21); Eugen Lüthgen: Die niederrheinische Plastik

- von der Gotik bis zur Renaissance - Ein entwicklungs-
geschichtl. Versuch. Straßburg 1917 (= Studien zur
deutschen Kunstgesch. 200), T.17 (3).
- 923 TB23; allg. zur Szene und dem Zyklus s. P.-V. Maes:
Nicolaas Rutherius en de brandglassuite met de geschie-
denis van Sint-Nicolaas. In: *Arca Lovaniensis: Artes
atque historiae reserans Documenta* 2. Löwen 1973, 181-
208, bes. 201f.
- 924 Allg. s.S.19, bes. S.30, Anm.538; im Bild vgl. TB107, 121;
BM82 (T.60A).
- 925 In einer Kirche z.B. BMt (T.36A); in einer Landschaft
z.B. Südniederländ., Ende d. 15. Jhs., s. *BK Köln 1969*,
Abb.159; vor einer Architekturkulisie z.B. nach Dirk
Vellert, s. *Hollstein 13 (1956)*, 188 (Nr.325); vor neutralem
Hintergrund z.B. Meister der Magdalenenlegende, s.
Friedländer 12 (1975), 20A (Pl.17); hinter einer Brüstung
z.B. Joos van Cleve, s. *Friedländer 9.1 (1972)*, 48 (Pl.62).
- 926 Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann nicht
untersucht werden, ob die Uhr hier vielleicht symboli-
schen Charakter hat. Die angegebene Zeit zwischen elf
und zwölf, die *letzte Stunde* wird jedoch in anderem
Kontext als Vanitassymbol verwendet, s. Dietz Rüdiger
Moser: *Fastnacht-Fasching-Karneval*. Graz/Wien/
München 1986, 174ff.
- 927 Allg. s.S.14ff; zum Krabbenkamm s.S.38; im Bild vgl. z.B.
TB104 (T.26B), 112 (T.29A), 119 (T.32B); BM86C (T.61B), 87.
- 928 So bereits im Stundenbuch der Maria v. Burgund, s.
Unterkircher; Schryver 1969.1, fol.124r, ähnlich auch im
Breviar Grimani, 139v, s. *Salmi; Mellini 1972*, Pl.35 oder in
der Tafelmalerei, vgl. *Friedländer 12 (1975)*, 3 (Pl.3), 10
(Pl.7), 118 (Pl.54), 201 (Pl.164); zur Ikonographie s. *Schiller 3
(1971)*, 95ff.
- 929 *Schiller 3 (1971)*, 97. Zur Deutung s.u.
- 930 Daß es sich hierbei um analoge Gesten handelt, wird in
Bildern der *Interzession* deutlich, in der Christus und
Maria Fürbitte beim Richter einlegen, Maria mit
entblößter Brust, Christus mit Hinweis auf seine
Wundmale, s. *Schiller 2 (1968)*, 238f (Abb.798ff); *LCI 2
(1970)*, D. Koeplin, Sp.346ff, bes. 348 (*Interzession*).
- 931 Die beiden Frauen tragen auch Gewänder gleichen
Zuschnitts, was ungewöhnlich ist, da Magadalea
zumeist in luxuriöser und modischer Kleidung dargestellt
wird. Auch der Granatapfel erscheint gleichermaßen auf
dem Retabel und auf dem Brokat hinter Maria. Da er ein
Symbol für Maria und für die Auferstehung Christi sein
kann, stellt demnach auch er zwischen den Szenen eine
Verbindung her, s. *LCI 2 (1970)*, C. Dulith, Sp.198f
(Granatapfel).
- 932 *Canticum Canticorum* 3, 4, s. H. Theodor Musper: Die
Ursagen der holländischen Apokalypse und Biblia
Pauperum. München 1961, 53, T.31.
- 933 *LThK 2 (1958)*, B. Opfermann, Sp.239ff (Bernhard v.
Clairvaux); ebda. R. Riedlinger, Sp.659 (Brautmystik);
LCI 1 (1968), O. Gillen, Sp.319ff (Bräutigam und Braut);
ebda., O. Gillen, Sp.324ff (Brautmystik).
- 934 *Paffrath 1984*, 191.
- 935 Ein solches Gefäß erscheint in keiner anderen Darstel-
lung, in denen eher ein Waschgeschir wiedergegeben ist.
- 936 In diesem Falle klärte sich auch die Frage, warum
Magdalenas Pyxis im Raum und nicht im Bild erscheint.
Da die Szene *Noli me tangere* auch generell für Nonnen
bedeutsam war, wird der Gedanke an eine Klosterfrau als
Besitzerin bekräftigt: „Die Begegnung des auferstandenen
Christus mit Maria Magdalena stellt ein traditionelles
Identifikationsmodell für die Nonnen dar. (...) Im Gebet
vor der Skulptur des Auferstehenden konnte sich die
Nonne in die Situation der Maria Magdalena hineinver-
setzen.“, *Zimmer 1990*, 73.
- 937 Diese These wird durch die Kirche selbst bekräftigt: das
Schriftband verdeckt einen Teil der Ostpartie, dennoch
erkennt man, daß sie vermutlich einen einschiffig-
kreuzförmigen Grundriß mit Langchor hat, wie er bes.
bei Zisterzienserinnenkirchen vorkommt, vgl. Ernst
Coester: Die Cistercienserinnenkirchen des 12. bis 14.
Jhs. In: *Die Cistercienser*. Ambrosius Schneider; Adam
Wienand; Wolfgang Bickel u.a. (Hg.). Köln 1974, 363-428,
bes. 373.
- 938 Diese weitreichende und zugleich nur auf inner-
bildlichen Bezügen beruhende Deutung kann letztlich
nur durch Quellen zu Herkunft, Auftraggeber oder
Meister bestätigt werden. Für die Möglichkeit, sich der
Vielschichtigkeit der Tafel zu nähern, gelten die Worte de
Coos: „It is less difficult for our time to see and to
interpret symbols in Medieval art than to see art as
Medieval people themselves saw their art. To make their
vision our own or to try to do so is the only approach
that pays, the only thing that will save us from the
erroneous idea of 'disguised symbolism' in Gothic art.
Where Gothic art is symbolic - never as a system and
preferably with a view to salvation - it has not disguised
it, not dressed it up, not camouflaged it, but it at once
provided the key to the explanation. If that key has got
lost since then, the reason is, that work of art has
become divorced from the place and the surroundings -
the milieu - that it was originally meant for.“, *Coos 1981*,
130.
- 939 Kein entsprechendes Möbel, auch nicht eines vergleich-
barer Technik, hat sich m.W. im Original erhalten.
- 940 Zum Bildprogramm: „(...) von links nach rechts Adam
und Eva, eine Märtyrerszene, Turmbau zu Babel,
Untergang der Ägypter im Roten Meer, Niederlage
Sanheribs, Ruhe auf der Flucht“, *Härtling 1989*, 161f
(Kat.140, Abb. 138). Nach ihrer Auffassung wurden die
Bilder nicht von Frans Francken d. J. gemalt, von dem die
Figuren stammen und sind demnach vermutlich von
Grimmer selbst. Leider geht Härtling aber nicht auf die
Frage ein, ob es sich zugleich auch um bekannte Werke
aus dem Oeuvre von Grimmer oder einem anderen
Künstler handelt.
- 941 wie o. Anm.940.
- 942 „Doch der Herr antwortete ihr und sprach: 'Martha,
Martha, Du sorgst und beunruhigst Dich über zu viele
Dinge. Doch wenig ist nötig, nur eines. Maria hat den
guten Teil erwählt (...)'“, Lukas 10, 41f.
- 943 Allg. s.S.32f; im Bild vgl. TB127, 128 (T.34B).
- 944 Vgl. *Friedländer 2 (1967)*, 10 (Pl.16), 49 (Pl.72). Der
Aufbewahrungsort der Tafel ist derzeit unbekannt, so
daß die Besprechung nach der mangelhaften Reprodukti-
on bei Friedländer erfolgen muß.
- 945 Allg. s.S.30, Anm.513.
- 946 So auch von Isenbrant selbst, etwa in der Darbringung
im Tempel oder in der Beschneidung, s. *Friedländer 11
(1974)*, 138 (Pl.117), 153 (Pl.125).
- 947 s. *BK Waddeston Manor 1977*, 579; *Marrow; Testa 1986*, 16r
oder *Testa 1984*, 199 (Fig.13). Erst in einem späteren
Gemälde (TB129, T.35A) ist ein Stoffbaldachin aus-
schließlich auf einen Erkerschrank mit einem Retabel
bezogen.
- 948 Vgl. *Friedländer 11 (1974)*, 125f (Pl.103f), 158 (Pl.127); allg.
s.S.14ff; zum Kamm s.S.38; im Bild vgl. z.B. TB104
(T.26B), 110 (T.28A/B), 120 (T.33); BM83B, 86C (T.61B), 96
(T.65B).
- 949 Allg. s.S.47; für Originale vgl. z.B. *Friedländer 11 (1974)*,
128 (Pl.106), 130 (Pl.108).
- 950 Vgl. TB35 (T.9B); BM83A.
- 951 Innerhalb eines Genesiszyklus z.B. auf dem Grabower
Altar des Meisters Bertram von Minden um 1379, s.
Kindlers Malereilexikon 1 (1976), 338 oder in der Arkatur
einer Verkündigungstafel von Dirk Bouts, s. *Guldan
1966*, Abb.61f, so auch im Cambrai-Retabels aus der
Nachfolge von Rogier van der Weyden, linker Flügel,
oberer rechter Zwickel, s. *Friedländer 2 (1967)*, 47 (Pl.66);
als einzelnes Relieftondo auch im Weltgerichtsretabel
von Hans Memling, s. *Guldan 1966*, Abb.37.
- 952 TB55 (T.12B).
- 953 TB13 (T.30A), hier auch ein eingehender Vergleich.
- 954 s. hier T.29B. Die Erschaffung hat sich in zwei nahezu
identischen Ausführungen erhalten, im Flämischen

- Kalender von Simon Bening, München, Bayer. Staatsbibl., Cod.lat.23638, erste Miniatur, Farbabb. *Kren; Rathofer 1988.1*; T.1; *Biermann 1975*, 51 (Abb.33) sowie im Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg, Malibu, The J. Paul-Getty-Mus., MS Ludwig IX.18, 7v, s. *Biermann 1975*, 50 (Abb.32); Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 302f, Abb.469. In der Münchner Miniatur sind im Hintergrund links der Sündenfall und rechts die Vertreibung dargestellt, in der Miniatur in Malibu erscheinen die Szenen auf der linken Seite nach hinten gestaffelt und zusätzlich um das Opfer von Kain und Abel auf der Bergesspitze bereichert. Die unmittelbare Vergleichbarkeit der Szenen wird bes. an den Unterschieden der nur ähnlichen Komposition von Jan Joest deutlich: Bei Joest steht Gottvater in einigem Abstand von Eva und berührt sie nicht. Adams rechter Arm ist stark angewinkelt, so daß die Hand das Kinn berührt. Der Paradiesesbrunnen, den man bei Bening und Isenbrant in gleicher Form und Position sehen kann, fehlt, s. TB55 (T.12B), zum Vergleich von Bening und Joest s.a. Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 302f.
- 955 Die Anwesenheit Isenbrant ist hier von 1510-40 belegt, s. *Friedländer 11 (1974)*, 47, die Benings von 1508-61, s. *Biermann 1975*, 23.
- 956 So entlehnte Bening z.B. die Darstellung der Sieben Schmerzen Marias von Isenbrant, *Biermann 1975*, 95f; Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 309f.
- 957 Vgl. z.B. die Grandes Heures de Rohan, s. *Guldan 1966*, Abb.31 oder das Stundenbuch der Katharina v. Kleve, Farbabb. *Plummer 1966*, 88.
- 958 Auch *Biermann 1975*, 50 spricht davon, daß Bening die Komposition unter Verwendung älterer Vorgaben „erfunden“ habe; das Bild im Bild Isenbrants ist ihm jedoch nicht bekannt. Alternativ ist allerdings auch schlecht vorstellbar, daß Isenbrant eine Komposition erfunden habe, um sie klein im Hintergrund eines Bildes wiederzugeben, die Bening später in eine ganzseitige Miniatur umgesetzt habe.
- 959 *Kren* datiert den Flämischen Kalender erst in die 1530/40er Jahre, *Kren; Rathofer 1988.2*, 28f, während *Biermann 1975*, 38 davon ausgeht, daß er vor dem Gebetbuch in Malibu entstanden ist, d.h. vor 1525. Das Gebetbuch entstand 1526-28, *Biermann 1975*, 103f; in diesem Sinne auch Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 286, 302: Das Gebetbuch um 1525-30, der Flämische Kalender in München einige Jahre früher.
- 960 Dieses Prinzip wird ansonsten vornehmlich in der Buchmalerei selbst, etwa von Simon Bening, aber auch in seinem Umkreis angewendet, vgl. z.B. BM42A (T.45A), 44A (T.48A), 85B (T.61A).
- 961 Allg. zur Typologie s. *RDK 1 (1937)*, Leonie Reygers, Sp.126ff, bes. 134ff (Adam und Eva); *RDK 6 (1973)*, Friedrich Kobler, Sp.417ff, bes. 421ff (Eva und Maria), am ausführlichsten *Guldan 1966*, 55ff. Zum 25. März (Verkündigung) als Beginn der Heilszeit, s. Stefan Beissel: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters - Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Freiburg/Br. 1909, 593ff.
- 962 Vgl. z.B. Darstellungen von Jean und Paul de Limbourg, s. *Meiss 3.2 (1974)*, Abb.558f, Rogier van der Weyden, s. *Friedländer 2 (1967)*, 49 (Pl.72), Aelbert Bouts, s. ebda. 3 (1968), 44 (Pl.60) und in der Werkstatt von Simon Bening, s. *BK Waddeston Manor 1977*, 579.
- 963 s. *Guldan 1966*, Abb.51ff.
- 964 Letztlich ist auch nicht erkennbar, ob nicht auch in Isenbrants Erschaffung wie bei Bening die folgenden Szenen im Hintergrund angedeutet sind, s.o. Anm.954. Daß die typologischen Bezüge somit beliebig eingesetzt werden können, da einzelne Szenen ganze Themenkomplexe heraufbeschwören, wird auch durch die Darstellung der Erschaffung Evas in der Szene der Verkündigung, der Darbringung im Tempel sowie im Marientod deutlich, s.o. Anm.952f.
- 965 Auch TB116, 124 und BM95 zeigen eine rückwärtige Stufe mit einem Tafelbild; allg. s. *Gramatzki 1992*, 46.
- 966 Das Retabel im Bild wurde bis auf knappe Beschreibungen bei *Klühm 1941*, 123 (Nr.266) und *Hand 1978*, 77-91, bes. 89 bisher kaum beachtet, vgl. *Smits 1933*, 134ff; *Holzherr 1971*, 100f.
- 967 Die entsprechenden Originale lassen sich auch im Format von etwa 50x70 cm der Mitteltafel gut mit dem Retabel im Bild vergleichen, z.B. *Friedländer 9.1 (1972)*, 8 (Pl.16), 10 (Pl.20), 12 (Pl.27); allg. s.S.22ff. Zur alternierenden Rahmenfassung s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62, Abb.121 u.a.
- 968 Vgl. z.B. *Friedländer 9.1 (1972)*, 16 (Pl.32).
- 969 TB55 (T.12B).
- 970 Zur Forschungsdiskussion s. Jan Bialostocki: Joos van Cleve in dem Kalkarer Altar. In: Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Artur Rosenauer; Gerold Weber (Hg.). Salzburg 1972, 189-195; *Gorissen 1973*, 149-206.
- 971 TB112 (T.29A). Da Isenbrants Tafel nur in einer schlechten Reproduktion vorliegt, wird hier auf die ganzseitigen Miniaturen von Bening zurückgegriffen, s. hier T.29B oder *Kren; Rathofer 1988.1*, T.1; *Biermann 1975*, 50f (Fig.32f). Eine Diskussion von Benings Komposition im Vergleich mit dem Kalkarer Retabel bei Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 302f, Abb.469.
- 972 Die Vergleichbarkeit dieser drei Kompositionen wird an den Unterschieden zu weiteren Erschaffungsdarstellungen deutlich, z.B. im Gebetbuch der Katharina v. Kleve, in der Eva erst bis zum Oberkörper erstanden und Gottvater christusähnlich dargestellt ist, s. *Plummer 1966*, 88.
- 973 In Kalkar erhebt Eva mit aufrechtem Oberkörper und zum Gebet gefalteten Händen, ohne von Gottvater berührt zu werden; bei Bening neigt sich Gottvater sachte zur aufrechten Eva herab und legt seine Linke auf ihre Schulter.
- 974 Vatikan, 1508-12; Gottvater berührt Eva hier nicht, sondern hebt dirigierend die Rechte. Eva strebt mit gefalteten Händen und weit nach vorne geneigtem Oberkörper auf ihn zu. Wie bei Joos steht auch hier Gottvater rechts von Adam; ansonsten überwiegen jedoch die Unterschiede. s. Roberto Salvini: Michelangelo als Maler. In: Michelangelo - Bildhauer, Maler, Architekt, Dichter. Beiträge v. Charles de Tolnay; Umberto Baldini; Roberto Salvini u.a. München 1966, 171, T.8.
- 975 Vgl. z.B. Darstellungen von Johannes auf Patmos, der Transfiguration o.ä., s. *Friedländer 9.1 (1972)*, 1 (Pl.2), 43 (Pl.58).
- 976 Es gibt auch kein weiteres Werk von Joos, das zeigte, daß er die Gloriele attributiv als Hoheitsformel bzw. als Hinweis auf das Numinose verwendet hätte.
- 977 *Guldan 1966*, 28. *Guldan* hat eine solch spiegelbildliche Entsprechung im Bezug von Sündenfall und Verkündigung ausführlich besprochen, der Kölner Marientod und damit generell das Thema des Marientodes fehlen jedoch in der materialreichen Studie, s. ebda., 55-72, bes. 56; vgl. auch *Ohly 1977*, 322: „Eva causa mortis, Maria causa salutis“.
- 978 Bereits in seiner eigenen Replik des Marientodes wählt Joos einen anderen Retabeltyp und -inhalt: Das geschlossene Flügelretabel zeigt nun en Grisaille Moses und eine weitere alttestamentliche Person. Möglicherweise bedingte die öffentliche Aufstellung der zweiten Version auf dem Kreuzaltar von St. Maria im Kapitol, Köln, die konventionellere Ikonographie, TB114 (T.30B).
- 979 s. *LCI 4 (1972)*, J. Myslivec, Sp.333f (Tod Mariens). Die Erschaffung Evas ist in der Bible Moralisée Typus für die Geburt der Kirche aus der Seitenwunde Christi, s. *Guldan 1966*, 46ff, Abb.27. Diese Parallelisierung ist ähnlich wie die hier vorgeschlagene, zugleich erinnert auch das Motiv der Ecclesia, die von Christus aus der Seitenwunde gezogen wird, an das der entweichenden Seele Marias; zur Typologie von Maria und Ecclesia *LCI 1 (1968)*, W. Greisenegger, Sp.562ff (Ecclesia).

- 980 So interpretiert *Hand* 1978, 89 das Retabel ausschließlich unter diesem Aspekt.
- 981 TB113 (T.30A), 115 (T.31).
- 982 Für Originale von Joos vgl. z.B. *Friedländer* 9.1 (1972), 10 (Pl.20), 27a/28 (Pl.49f); allg. s.S.14ff.
- 983 Etwa auch auf den Außenseiten Münchner Marien-todretabels selbst, s. *Friedländer* 9.1 (1972), 17 (Pl.37), ebda. 15a-17 (Pl.31ff), 20 (Pl.43); im Bild vgl. TB115 (T.31). Die Marmorierung von Rahmen wurde von Jan van Eyck eingeführt s. *Schmidt* 1955, 200f; *Grams-Thieme* 1988, 138ff; *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute* 1989, 62f.
- 984 So entspricht die Gestaltung der rechten Person, die im Schreiten mit der rechten Hand das linke Bein entblößt, exakt jener des hl. Rochus auf der Außenseite des Marien-todretabels, s. *Friedländer* 9.1 (1972), 17 (Pl.37); vgl. auch ebda., 7 (Pl.31).
- 985 So auch in der New Yorker Verkündigung (TB115, T.31).
- 986 Vgl. die verschiedenen Mosesdarstellungen in TB115 (T.31).
- 987 Anne Jameson Brownell: Legends of the madonna as represented in the fine arts. London 1903, 440; *Klühm* 1941, 123 (Nr.267).
- 988 *LCI 1* (1968), H. Dienst, Sp.2ff (Aaron).
- 989 Allg. s.S.44f. Hand erwähnt das Retabel zwar als „(...) iconographically significant item“, führt seine Auffassung von der konkreten Bedeutung der Personen aber nicht aus, *Hand* 1978, 183-191, bes. 186. In großem Unterschied hierzu vgl. das Erschaffungsretabel im älteren Marien-todretabel von Joos (TB113, T.30A).
- 990 Der Druck ist an Darstellungen von Christus als Salvator Mundi orientiert. Durch den Heiligenschein wird Moses nachdrücklich als der Vorgänger Christi ausgewiesen. Entsprechende Darstellungen Christi in der Buch- und Tafelmalerei weisen auch die gleiche Farbigkeit auf, vgl. BM42A (T.45A). Auch von Joos van Cleve selbst sind entsprechende Salvatorbildnisse erhalten s. *Friedländer* 9.1 (1972), 34/A/B (Pl.53), bes. 34A; vergleichbare Drucke z.B. beim Meister E.S., s. *Geisberg* 1924, T.60f. Entsprechende Schafleuchter sind im Original oft mit Marienfigürchen verziert s. z.B. *AK Zwolle* 1980, 115 (Kat.73).
- 991 Ein sehr ähnliches Original, das mit einer Darstellung der Verkündigung beschnitzt ist bei *Feulner* 1980, Abb.117; allg. zur figürlichen Gestaltung von Stollenschränken s. *Gramatzki* 1992, 55.
- 992 Eines der seltenen, auch zeitgenössischen Originale mit ebenfalls alternierender Farbfassung in *Flemish Art* 1985, 180; weitere Bildbeispiele farbig gefaßter Stollenschränke bieten eine nordniederländ. Verkündigung, 2. H. 15. d. Jhs. (ehem. dem Meister der Ansicht von Ste.-Gudule zugeschr.), s. *BK Brüssel* 1984, 433 (Inv.369) sowie eine Miniatur des Girart-Meisters (Fläm., 1447-ca.1454) im Epos des Girart de Roussillon: Girart und Berte warten auf den Fortgang der Ereignisse, Farbabb. *Thoss* 1989, T.24 (80r); allg. s. *Gramatzki* 1992, 52.
- 993 Ihm wird auch - anders als zwei weiteren Retabeldarstellungen von Joos van Cleve (TB113f, T.30A/B) - in der Literatur eine gewisse Beachtung geschenkt. *Hazelzet s.d.*, 14 bildet die Verkündigung als Beispiel für die Darstellung eines „Hausaltars“ in einer Wohnstube ab, vgl. hier S.32, Anm.586. *Heydenryk* 1963, 42f verwendet das Bild, um eine „somewhat simplified version“ eines für Flandern typischen Flügelrahmens zu zeigen.
- 994 Vgl. z.B. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute* 1989, 116, 118f, 121, 214, 217, 251 etc.
- 995 So erstaunt es, daß *Baldaß* 1925, 25 das Retabel als „ein Altärchen in Massyschem Geschmack“ tituliert. Zur Bewertung von Joos s. auch u. Anm.1001, 1008ff.
- 996 Vgl. z.B. *Friedländer* 9.1 (1972), 12 (Pl.27).
- 997 Allg. s.S.38; im Bild vgl. z.B. TB104 (T.26B), 110 (T.28A/B), 112 (T.29A), 120 (T.33); BM86C (T.61B), 87.
- 998 Vgl. z.B. *Friedländer* 9.1 (1972), 11 (Pl.23); allg. s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute* 1989, 62f.
- 999 Wie o. Anm.998; vgl. auch die Prophetendarstellung des Antwerpener Meisters von 1518, s. *BK Dublin* 1987, S.41-44, Fig.40 (Cat.No.1162) sowie jene von Bernard van Orley, s. *Friedländer* 8 (1972), 89 (Pl.87).
- 1000 s. *Friedländer* 9.1 (1972), 7-10 (Pl.14/16/19f).
- 1001 *Panofsky* 1935, 450ff, Anm.32 interpretiert das Bild als ein typisches Beispiel für eine Prolepsis (Vorwegnahme) und für den Rechts-Links-Symbolismus von Altem und Neuem Testament, da er die Szene für die Anbetung der Hl. Drei Könige hält und die Predelleninschrift auf die Außenflügel bezieht. Die Idee vom Rechts-Links-Symbolismus ergibt sich folglich daraus, daß der Mosesdruck von dem vermeintlich neutestamentlichen Retabel aus gesehen links hängt. So deutet er alle Gegenstände im Raum symbolisch und zieht aus diesen Fehleinschätzungen die Schlußfolgerung, daß das Bild ein typisches Beispiel für den Manierismus des Meisters sei, der sich nicht nur stilistisch sondern auch ikonographisch in der Überfülle der Symbole zeige; ihm folgt zu Unrecht auch *Robb* 1936, 513 (Anm.93). Auch *Hand* 1978, 196ff, bes. 197f versäumt es, den Irrtum und die daraus erwachsene Kritik zu korrigieren. Zur abwertenden Kritik am Oeuvre von Joos van Cleve s. Anm.1008ff.
- 1002 Vgl. z.B. TB8A (T.4A), im Original vgl. z.B. *Friedländer* 11 (1974), 43 (Pl.47), 57 (Pl.61); *RDK 1* (1937), Karl Möller, Sp.88f (Abraham); *LCI 3* (1971), G. Seib, Sp.241f (Melchisedech). Das Retabel im Bild wird daher als typologischer Hinweis auf die Passion Christi gedeutet, s. Panofsky und Hand wie o. Anm.1001; *BK New York* 1987, 53.
- 1003 s. *Réau* 2.1 (1956), 128f.
- 1004 Zwischen 1510 und 1530 entstanden in Antwerpen und andernorts eine Fülle von Epiphaniere-tabeln, die weitgehend standardisiert waren und exakt die Formen wie das Retabel im Bild aufweisen. Auf Grund ihrer geringen Größe geht Marlier davon aus, daß sie auch in privater Umgebung verwendet wurden: „(...) ils, A.S.S.) sont cintrés dans le haut en forme d'accolade (deux accolades reliées l'une à l'autre au sommet du panneau central; une accolade au sommet de chaque volet). Ils mesurent généralement de 105 à 110 cm de haut sur une longueur total de 130 cm sans l'encadrement. (...) En raison de ses dimensions raisonnables, il convenait aussi bien pour les autels des églises que pour les chapelles des couvents et des hospices, voir pour les oratoires des demeures privées.“, *Marlier* 1966, 113f.
- 1005 „boven dem tresor ein gemalt taiffelgin mit den hl. 3 königen“ (1537), Inventar von St. Columba A 220, zitiert nach *Wurmbach* 1932, 105 (Anm.120). *Gramatzki* 1992, 61 (Anm.210) weist auf einen möglichen Übertragungsfehler dieses Zitates hin.
- 1006 Allg. s. Paul Philippot: Les grisailles et les degrés de réalité de l'image dans la peinture flamande de XV^e et XVI^e siècles. In: *Bul. des Musées Royaux des Beaux Arts* 15 (1966), 225-242.
- 1007 Allg. s.S.44.
- 1008 TB113-115 (T.30A/B, 31).
- 1009 Vgl. z.B. o. Anm.1001.
- 1010 *Friedländer* 1986, 121.
- 1011 *Baldaß* 1925, 44.
- 1012 *Conway* 1921, 403 leitet die New Yorker Verkündigung u.a. von Gerard Davids Bild in Detroit ab. Gerade an diesem Vergleich jedoch wird deutlich, wie originell und subtil die Einfälle von Joos gegenüber diesem Vorbild sind, in dem ein Bild von Moses vor dem Brennenden Dornbusch an der Wand hängt, das in schlichter Symbolik auf Marias Jungfräulichkeit anspielt (s.a. BM86B, T.62B).
- 1013 Gemeinhin trägt die Stufe entweder ein Retabel, vgl. TB113 (T.30A), 124f oder Geschirr, allg. s. *Gramatzki* 1992, 46.
- 1014 Allg. s.S.28ff, bes. 31f.
- 1015 Allg. s.S.30, Anm.538; im Bild vgl. TB106 (T.27A), 107, 121; BM82 (T.60A), 90 (T.63B).
- 1016 Vgl. TB122, bes. Anm.1054f.
- 1017 „een tritsoirkin met 5 sloten ende boven verhemelt daeronderen staende eenen Jhesus, Ons Vrouwe ende Ste

- Michiel“, 1531, Gent, zitiert nach *Weyns 1974.1*, 311 (Anm.146). *Gramatzki 1992*, 22, bezweifelt jedoch, daß es sich hier um einen Stollenschrank handelt; „een driekant tresoir daer op een beeld van Maria en Jozef“, 1562, Oostburg, ebda.; „een tresoor waar bovenin staan vier beeldekens“, 1529, Herentals; „Een driekant tresoir daer op een beeld van Maria en Jozef“, 1562, Oostburg; „twee cleen beeldekens op tbuffet“, 1626, Lokeren, zitiert nach *Weyns 1974.2*, 799.
- 1018 s. *LCI 2 (1970)*, H. Sachs, Sp.4ff (Familie, heilige); in der Tafelmalerei vgl. *Friedländer 1 (1967)*, Pl.109 (Petrus Christus), in der Buchmalerei z.B. *Plummer 1966*, 92f (Meister der Katharina v. Kleve) sowie hier BM86B (T.62B).
- 1019 s. *Wys 1973*, 172ff, mit einer ausführlichen Erläuterung der Ikonographie. Das vorliegende Bild wurde unter diesem Aspekt noch nicht beachtet.
- 1020 Die ausführlichste Betrachtung des Stollenschanks mit dem Bild findet sich in *BK Antwerpen 1985*, 81ff.
- 1021 s. z.B. BM85B (T.61A); TB114 (T.30B); allg. zum Zubehör von Stollenschranken s.S.30 sowie *Gramatzki 1992*, 19f, 63f.
- 1022 Nur eine weitere Darstellung, die einen Stollenschrank als Altar in einer Hauskapelle wiedergibt, zeigt ihn ebenfalls mit Velen ausgestattet, TB98 (T.25A).
- 1023 Allg. s.S.28ff, bes. 31. Die Velen haben in der Kirche zugleich eine schmückende und die praktische Funktion, Störungen während der Messe, bes. an Nebenaltären, fernzuhalten, s. *Braun 1912*, 197ff; ders. 1924.2, 133-72, bes. 144ff, 170ff; ders. in: *RDK 1 (1937)*, Sp.621ff (Altarvelen); im Bild vgl. z.B. TB7B (T.3B), 72 (T.17A), 85 (T.21A).
- 1024 Die Schrift ist nur angedeutet und die Hände von Moses fehlen. Ähnliche Versäumnisse finden sich auch anderen Stellen des Bildes, in dem etwa die linken Klapppläden des rechten Fensters weggelassen sind.
- 1025 Vgl. *Friedländer 3 (1968)*, 100 (Pl.102); ders. 4 (1969), 41 (Pl.47); ders. 9.1 (1972), 8 (Pl.16); ders. 9.2 (1972), 177 (Pl.182).
- 1026 Sie erscheinen z.B. in gleicher Form bei Joseph im Vordergrund des Bildes; vgl. allg. *Friedländer 12 (1975)*.
- 1027 Vgl. *Friedländer 7 (1971)*, 93 (Pl.78), in Schnitzretabeln im Bild TB31, 58 (T.13B), 109; in der Druckgraphik s. z.B. *BK Wien 1990.1*, 110f, Fig.117-121.
- 1028 Zur Bildassimilation (Angleichung von Antityp und Typus) s. *Ohly 1977*, 318.
- 1029 Allg. s.S.44f. Das gleiche Vorgehen findet sich auch in TB15 (T.31), wo das Treffen von Abraham und Melchisedech in der Komposition einer zeitgenössischen Epiphanie erscheint.
- 1030 Exodus 12.11: „So sollt ihr es essen: eure Hüften gegürtet, eure Schuhe an euren Füßen und euren Stab in euren Händen. Ihr sollt es in Eile essen (...)“, vgl. auch TB63 (T.14B).
- 1031 *LCI 3 (1971)*, J. Paul; W. Busch, Sp.386ff (Passamahl); allg. s.S.16, Anm.197.
- 1032 Eine ähnliche Parallelisierung des Bildes im Bild mit der Hauptszene zeigen auch TB77 (T.18B), 110 (T.28A/B).
- 1033 Um einen großen, rechteckigen Tisch mit einer Decke stehen acht Personen mit Stäben und bereiten das Passahlamm. Ein Diener bringt von links Wein in einer Amphore. Auf der Rückseite des Tisches steht der Hohepriester und segnet das Mahl. Über die ganze Breite des Tisches ist an der Rückwand ein Brokat zeltartig gespannt, s. Luc Robijns: De herkomst van de verdwenen Kruisigingstriptiek van Frans Floris in de Sint-Martinuskerk te Aalst. In: *Archivum Artis Lovaniense 1981*, 339-348, Pl.7; ders.: De Sint-Martinuskerk te Aalst 2: Kunstwerken 1. Gent 1980 (= Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen 14), Abb.166 (Kat.288).
- 1034 Allg. s.S.28ff; im Bild vgl. z.B. TB110 (T.28A/B).
- 1035 Allg. s.S.16, Anm.198. *RDK 4 (1958)*, Ursula Diehl; Ruth Matthaes, Sp.817-837 (Ehernen Schlange), bes. Sp.831ff. In einer Kirche wird die Errichtung der Ehernen Schlange auch von Pieter Pourbus wiedergegeben, TB69 (T.16A).
- 1036 Johannes, 3.14f.
- 1037 Eine solche Einbeziehung eines Bildes in die Hauptszene ist ansonsten nur in BM93 (T.64B) zu beobachten.
- 1038 Allg. s.S.28ff. Ein gutes Detail (Röntgenaufnahme) des schlecht erhaltenen Gemäldes bei Guido Van de Voorde: Het gebruik van de Cronaflex-film voor de radiographie van schilderijen. In: *Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique 14 (1973/74)*, 34-38, Abb.1f, bes. 2 (Detail).
- 1039 Allg. s.S.14ff; im Bild vgl. TB101 (T.26A), 112 (T.29A); allg. zu bekrönenden Kämmen s.S.38.
- 1040 Vgl. im Bild z.B. bei TB112f (T.29A, 30A); BM96 (T.65B); allg. s.S.15, Anm.145.
- 1041 *RDK 1 (1937)*, Karl Möller, Sp.82ff, bes. 84ff (Abraham); *LCI 1 (1968)*, E. Lucchesi Palli, Sp.20ff, bes. 23ff (dito); in anderen Darstellungen erscheint das Thema zumeist auf Retabeln von Tempel- später auch Kirchenaltären, so in folgenden Schnitzreliefs: Brabant, 1500-1515: Verlobung Marias, Jäder, s. *Jacobs 1989*, 221 (Fig.10); A.C.L. Brüssel M 64335; Jan Bormans d. J., Werkstatt (Brüssel, 1500-1510): Darbringung im Tempel, Brüssel (Retabel von Saluces), Farbabb. *Thienen 1966*, Pl.13 und Südniederländ., um 1530: Beschneidung Christi, Enghien, s. *Borchgrave d'Alena; Mambour 1968*, 47, A.C.L. Brüssel B 144728. In TB79 (T.19B) erscheint Abrahams Opfer auch in der christlichen Weiszene eines Bischofs, und Pieter Coecke van Aalst (Antwerpen, um 1530) stellt ein geschnitztes Tondo von Abrahams Opfer in einem Interieur mit der hl. Familie dar, Farbabb. *Veroughstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 307-17, Fig.5.
- 1042 Allg. s.S.44f; vgl. entsprechende Kreuzigungsretabel z.B. in BM86C (T.61B), 94 (T.65A), 96 (T.65B). Der Meister bedient sich hier demnach der gleichen Methode, das Interieur ikonographisch in die Zeit sub Lege zu verwandeln, wie etwa auch Joos van Cleve in seiner New Yorker Verkündigung; TB115 (T.31), in gleicher Weise auch TB117.
- 1043 Vgl. das Verkündigungsbild von Jan Provost, in dem in direkter Anspielung und Vorwegnahme der bevorstehenden Ereignisse ein Retabel mit der Ölbergszene dargestellt ist, TB124.
- 1044 Allg. s.S.24f.
- 1045 Allg. s.S.30; im Bild vgl. TB107, 109; BM82 (T.60A).
- 1046 TB6B (T.3A), 21; BM60.
- 1047 s. TB6B (T.3A); BM60. In der niederrhein. Kunst erscheint die Muschel bezeichnenderweise um 1530 zunächst als Ornament eines alttestamentlichen Retabels innerhalb einer geschnitzten Darstellung: Hendrik Holt, um 1530: Marienretabel, Xanten, s. *BK Kalkar 1990*, 308 (Abb.147) und in den 1540er Jahren als Abschluß von Nischen in einem Schnitzretabel: Arnt van Tricht: Dreifaltigkeitsretabel, Kalkar, s. ebda., 166ff (Abb.103f).
- 1048 Allg. s.S.24, Anm.400 sowie S.42 und 44.
- 1049 Ähnliche Darstellungen alttestamentlicher Figuren finden sich u.a. auch bei Joos van Cleve, vgl. z.B. TB115 (T.31).
- 1050 1. Tafel: *Unum cre/ de deum/ ?/ ?/ Sabati Sal/ Sacrifices/ venerere?/ Parentes?/ non occides/ non moechab* (verdeckt, erg.: eris, A.S.S.). 2. Tafel: *Non furtur/ facies/ non falsul/ restioniu* (erg.: testimoniu, A.S.S.)/ *dices/ non cocupis/ ces uxarum/ proximitus/ non concul/ pisces rem/ proximitus*.
- 1051 Allg. s.S.28ff.
- 1052 Für die Behänge existieren unterschiedlich Bezeichnungen: *frontale super altare, superfrontale, hanging for above, over-cloth* etc. Sie sind oftmals mit figürlichen Stickereien ausgezeichnet, der Muttergottes, den Aposteln und bes. häufig der Kreuzigung, s. *Braun 1924.2*, 537ff.
- 1053 In TB101 (T.26A) ist an der Rückwand oberhalb eines Hausaltars ein Behang zu sehen, der rein ornamental verziert ist, ähnliche Darstellungen finden sich darüber hinaus in BM18 und in der französ. Buchmalerei des fr. 15. Jhs., bes. im Umkreis des Pariser Boucicaud-Meisters, vgl. z.B. *Meiss 2 (1968)*, Abb.11, 29, 41, 120, 124 und später noch bei Simon Marmion, um 1450/60, s. *Gaspar 1925*, Farbabb.12f, 17.

- 1054 Allg. s.S.41. In BM90 (T.63B) ist es nur vorübergehend angelehnt, in TB128 (T.34B) und BM88 (T.63A) jedoch ist es wie hier dauerhaft aufgestellt. Am nächsten stehen der vorliegenden Darstellung zwei weitere Stollenschränkdarstellungen mit einem Kruzifix auf den Flügelbildern des Jüngsten Gerichtretabels von Bernard van Orley selbst, s. *Friedländer 8 (1972)*, 87 (Pl.84) sowie im Bild der Geburt des hl. Rochus von 1517, das de Coö (s.u.) Evert van Orley, einem Bruder Bernards zuschreibt, s. *Coö 1977* (wie o. Anm.657), bes. 113 (Abb.77A).
- 1055 „een crucefix daer up staende up voorsijt tresor“ (1514), zitiert nach *Weyns 1974.2*, 799.
- 1056 s. z.B. TB10; BM42B, 50B.
- 1057 In TB48 ist ein skulptiertes Retabel der Gesetzestafeln in ähnlicher Komposition dargestellt, die jedoch wie in den übrigen Beispielen auch nicht zu entziffern sind, vgl. TB117, 130.
- 1058 Harbison zählt Orley zu den „relativists“, die mit Aspekten beider Konfessionen sympathisierten, 1527 wurde er bei einem geheimen, protestantischen Gottesdienst festgenommen, dank seiner guten Beziehungen zur Statthalterin Margarethe v. Österreich aber wieder freigelassen, s. Craig Harbison: *The Last Judgement in Sixteenth century Northern Europe: A study of the relation between art and the reformation*. New York/London 1976 (= *Outstanding dissertations in the fine arts*), 110f, 245.
- 1059 Im Rahmen der vorliegenden Arbeit führte es zu weit, die Frage weiter zu verfolgen, ob sich auch in der Verbindung des Kreuzes mit den Zehn Geboten bereits eine erste Reaktion auf protestantische Ideen zeigt. Mit Sicherheit erhielten die Zehn Gebote in der Folge eine neue Bedeutung, die durch Bildtafeln, in denen der komplette Text lesbar ist, dokumentiert wird, s. Marten de Vos: *Moses mit den Gesetzestafeln*, *Faggin 1968*, Ill.152; *Zweite 1980*, 26f, Abb.73 (Kat.59); Hermann Tom Ring, 1548: *Die Zehngebotetafel*, s. *Riewerts; Pieper 1955*, 19 (Kat.28); s.a. die vermutl. süddeutsche Darstellung eines sicherlich protestantischen Hausaltars mit den Gesetzestafeln aus den 1520/30er Jahren (?), vor dem ein zeitgenössisches Ehepaar betet, s. *Heyne 1899*, 272 (Fig.70); vgl. auch TB60 (T.14A), 130 und das nordniederländ. Zehn Gebotebild d. fr. 17. Jhs., Farbabb. *BK Utrecht 1983*, 80.
- 1060 „On remarquera que le peintre a imaginé pour un vaisellier gothique une façade ionique. Nous sommes presque certains qu’ un meuble pareil n’ existait pas à l’ epoque mais que le peintre l’ a inventé pour éviter à tout prix la forme gothique“, Huvenne in: *AK Brügge 1984*, 104. Ein ähnlich konventionelles und zugleich aufwendiges Renaissanceinterieur ist auch im Verkündigungsbild von Hermann Tom Ring dargestellt (TB126).
- 1061 Allg. s.S.14ff; im Original vgl. z.B. *Friedländer 7 (1971)*, 2 (Pl.4f); ders. *11 (1974)*, 64 (Pl.65), 89 (Pl.82), 96 (Pl.86), 127 (Pl.105); *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 135f, 236, 297.
- 1062 s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 71f (bes. Fig.43-44), hier auch zwei originale Vergleichsbeispiele
- 1063 Allg. s.S.15, 36; im Bild vgl. TB129 (T.35A); BM83A, 86C (T.61B); s.a. *Veroughstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313f; dies.; *Van Schoute 1989*, 64ff (Fig.31, 37) und im Original das Flügelretabel von Quentin Massys, s. *Friedländer 7 (1971)*, 27 (Pl.31).
- 1064 s. TB112 (T.29A); s. *Guldán 1966*, 55-72, Abb.58-69.
- 1065 Vgl. z.B. in TB95 (T.24A), 96 als Steinrelief an der Wand bzw. im Tympanon. Innerhalb eines Retabels erscheint der Sündenfall auch noch in Bildern anderen Inhalts, z.B. TB39 (T.11A), 55f (T.12B, 13A), 129 (T.35A).
- 1066 *AK Brügge 1984*, s.141, s. bei Rik Vos: Lucas van Leyden, Maarsen 1978, Kat.Nr.3, Fig.119; *Hollstein 10 (1954)*, 59. Daß es sich um eine übernommene Vorlage handelt, wird auch dadurch deutlich, daß es im gesamten Oeuvre von Pourbus keine annähernd vergleichbare Darstellungen dichten Waldes gäbe wie hier; Vergleichbares findet sich nur bei Sündenfalldarstellungen Albrecht Dürers u.a. Meister dieser Zeit.
- 1067 So erinnern die Aktfiguren z.B. deutlich an das Gemälde des Jüngsten Gerichts von Pourbus, Farbabb. *AK Brügge 1984*, S.135 (Cat.2); allg. zur Abbildung von Originalen s.S.47.
- 1068 Da sich das Bild in einem sehr schlechten Erhaltungszustand befindet, kann es nicht eingehender besprochen werden.
- 1069 TB113 (T.30A), 116; BM95; allg. s. *Gramatzki 1992*, 46.
- 1070 s. bes. BM44C (T.48B), 45A (T.49A); in Wohnstuben: BM86A/B (T.62A/B), 90 (T.63B); allg. zu Baldachinretabeln s.S.22. Dieses ist m.W. das einzige Tafelbild, das eine derartige Vorrichtung zeigt, obwohl Provost noch in zwei weiteren Bildern Stollenschränke mit Retabeln darstellt, TB125; BM95.
- 1071 Allg. s.S.28ff, bes. 30.
- 1072 Zur Bestätigung, daß das Bild tatsächlich die Ölbergsszene zeigt, sei die briefliche Mitteilung von Christopher Gatiss, Courtauld Inst., London, 21. 7. 1989 zitiert, dem ich herzlich für seine freundliche Auskunft danke: „(...) the Annunciation panel, in which is evident a panel painting on the domestic altar, depicting the AGONY IN THE GARDEN.“
- 1073 Zur Prolepsis s. TB115, Anm.100r. Ein gutes Vergleichsbeispiel bieten das Columba-Retabel von Rogier van der Weyden, wo in der zentralen Epiphanie hinter Maria ein Kruzifix hängt, s. *Friedländer 2 (1967)*, 49 (Pl.71) sowie die Brüsseler Verkündigung eines Nachfolgers des Meisters von Flemalle mit einem Christopherusdruck auf der Kaminhaube, s. *Pächt 1989*, 63 (Fig.40); vgl. hier BM29; allg. s.S.44f, Anm.860.
- 1074 Diese Analogie ist gemeinhin nur aus der Buchmalerei bekannt. So erscheint die Ölbergsszene am Auftakt (Matutin) der Marienhoren: „Die neutestamentliche Kompositikonographie läßt Christi Heilswirken aus dem dramatischen Pendelschlag zwischen Menschwerdung und Passion erfahren. (...) als Gegenüberstellung jenes Vorgangs, bei dem Christus den Leidenskelch annahm mit jenem, bei dem Maria die Gottesmuttertschaft, ihr Mitwirken am Erlösergeschehen, angenommen hat.“, Frank Olaf Büttner: *Komposite Programme der Stundenbuchikonographie in den südlichen Niederlanden bis gegen 1480*. In: *Miscellanea Neerlandica*. Festschrift zum 70. Geburtstag von Dr. Jan Deschamps, Bd.1. Elly Cockx-Indestege; Frans Hendrickx (Hg.). Löwen 1987, 311-341, bes. 315, 320ff (Abb.1).
- 1075 Zum Logosknaben s. bes. *Robb 1936*, 523-26. Nach seiner Meinung (S.526) wird der Logosknabe um 1500 nur noch selten und von zweitklassigen Malern dargestellt, tatsächlich ist seine Wiedergabe hier aber von inhaltlicher Bedeutung; s.a. Ernst Guldán: *Et verbum caro factum est*. In: *Röm. Quartalsschrift f. christl. Altertumskunde und Kirchengesch.* 63 (1968), 145-169.
- 1076 s. *Friedländer 9.2 (1972)*, 124 (Pl.144).
- 1077 Der Leichnam ist bei der Beweinung meist auf ein weißes Leinentuch gebettet, vgl. z.B. bei Provost: *Friedländer 9.2 (1972)*, 138 (Pl.162f), 152 (Pl.168). Im Kontext dieser Anspielungen auf die Passion erwartete man im Zentrum eher eine Kreuzigungsdarstellung und nicht die Epiphanie. Diese Tafel gehört vermutlich wirklich nicht original zu den Flügeln, s. Stourhead List of Pictures. The National Trust 1986 (3), 13 (Nr.48), Gründe hierfür oder Alternativen für die Mitteltafel werden dort aber leider nicht genannt.
- 1078 Das Bildchen vertritt hier ein Andachtsbild christlichen Inhalts und symbolisiert darüber hinaus die Jungfräulichkeit Marias, vgl. TB126 und das Verkündigungsbild von Gerard David in Detroit, Farbabb. *Miegroet 1989*, 57 (Kat.8, Fig.36).
- 1079 *Ringbom 1965*, 32; ders. 1969, 164 weist außerdem darauf hin, daß mit der Bank (an Stelle eines Prie-Dieu), dem Stundenbuch und dem Mosesbildchen alle Gegenstände für die private Andacht versammelt sind, die in Parallele zu Altar, Missale und Retabel bei der christlichen Messe stehen. Die Anlage aus Retabel und Stollenschränk (die Ringbom gar nicht erwähnt), hat demnach keinen

- betonten Anspruch, einen Kirchenaltar zu simulieren, allg. s.S.28ff, bes. 31f.
- 1080 Allg. s.S.28ff, bes. 30, 31. Ähnliches zeigt auch BM94 (T.65A), wo ein Kreuzigungsbild an Stelle einer Füllung in einen Baldachin eingepaßt ist.
- 1081 Die Darstellung des Engels bei Gideon ist seltener, vgl. z.B. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.418; *Hollstein 12 (1955)*, 20; *Winkler 1925*, T.75.
- 1082 Vgl. TB101 (T.26A).
- 1083 Zur Orange s. *Ferguson 1974*, 35f; *LCI 3 (1971)*, Sp.352 (Orange).
- 1084 Oft erscheinen die beiden Szenen gemeinsam, vgl. z.B. die Verkündigungsminiatur von Gerard David im Croy-Gebetbuch mit Moses vor dem Brennenden Dornbusch in der unteren Randleiste und Gideon mit dem Vlies auf der gegenüberliegenden Seite, Farbabb. *AK Wien 1987*, 118; Meister Jakobs IV. v. Schottland: Die Verkündigung, Spinola Gebetbuch mit Gideon auf der gegenüberliegenden Seite und Moses in deren unteren Randleiste, s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.418; ders.: Moses im Vordergrund, Gideon im Hintergrund, s. *Winkler 1925*, T.75; ähnliche Verbindungen geben auch der Meister mit den Banderolen (s. *Hollstein 12 (1955)*, 20) und Aelbert Bouts (s. *Friedländer 3 (1968)*, 42 (Pl.59)) wieder.
- 1085 Allg. s.S.28ff, bes. 30, 31f; im Bild vgl. z.B. TB101 (T.26A), 112 (T.29A), 115 (T.31).
- 1086 Eine ausführliche Bildbeschreibung bei *Riewerts; Pieper 1955*, 43f, 88f.
- 1087 Allg. zu altniederländ. Einflüssen auf Hermann Tom Ring s. Paul Pieper in: Kindlers Malereilexikon 10. Zürich/München 1976, 287ff.
- 1088 TB123 (T.34A); vgl. auch Marten de Vos, Antwerpen, 1578: Verkündigung, s. *Faggin 1966*, Ill.151; *Zweite 1980*, Abb.80.
- 1089 Die Umrißform mit dem waagerechten Zwischenstück ist strenger als die vielfach geschweiften Retabel des fr. 16. Jhs. Sie erinnert so an die aufwendigen, aber etwas ruhigeren Retabelformen des späteren 16. Jhs., z.B. bei Marten van Heemskerck, s. *Großhans 1980*, Abb.34ff (Kat.29), 98 (Kat.67); allg. s.S.42.
- 1090 s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 62.
- 1091 Zu beschrifteten Flügeln an Retabeln des 16. Jhs., s.S.15, 36; allg. *Veroughstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313f; im Original vgl. *BK Spanien 1 (1953)*, Pl.26; ebda. 2 (1958), Pl.12 (Nr.67), Pl.18 (Nr.78); *BK Brügge 1982*, 76f; *AK Amsterdam 1986.1*, 260 (Abb.140a); *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 162, 214, 328.
- 1092 Allg. s.S.14ff.
- 1093 Den gleichen Textabschnitt, in lateinischer Sprache, zeigen auch die Flügel eines Marienbildes von Adriaan Isenbrant, s. *Guldan 1966*, Abb.100; vgl. auch TB123 (T.34A) und *Guldan 1966*, 55ff.
- 1094 Zur Verbindung von der Verkündigung und dem Propheten Isaias s. *Jakoby 1987*, 189ff; im Bild vgl. TB96, bes. Anm.858.
- 1095 Vgl. TB125; BM86B (T.62B).
- 1096 s. *Riewerts; Pieper 1955*, 88. Eine ähnlich beliebige Kombination alttestamentlicher Anspielungen zeigt auch das Retabel auf einem zweigeschossigen Kastenbuffet in der Verkündigung von Marten de Vos (s.o. Anm.1088), mit Jakobs Traum von der Himmelsleiter zwischen den beiden Gesetzestafeln.
- 1097 Zehn Jahre später malte Steenwijk selbst das jüngste der hier untersuchten Bilder, dessen Interieur abgesehen von gewissen thematisch bedingten Abweichungen identisch gestaltet ist, TB128 (T.34B).
- 1098 s. hierzu TB128 (T.34B); allg. zum Erkerschrank s.S.30, Anm.513 sowie *Gramatzki 1992*, 48ff.
- 1099 Allg. s.S.44f. In Steenwijks Bild des hl. Hieronymus hingegen (s.o. Anm.1097) ist ein Flügelretabel des 16. Jhs. dargestellt.
- 1100 Vgl. TB111, wo dieselbe Geschichte mit räumlich eindeutig zugewiesener Symbolik wiedergegeben ist.
- 1101 s.S.44.
- 1102 Die Darstellung der Schreibecke des Heiligen ist an Dürers weitverbreiteten Kupferstich von 1514 orientiert (s. Georg Kauffmann: Die Kunst des 16. Jahrhunderts. Berlin 1985 (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd.8), Abb.127), zugleich steht es mit der Darstellung der anschließenden Kapelle in der Tradition anderer spätgotischer Entwürfe, vgl. z.B. Paul von Limburg, um 1410-16, Bible Historiée, s. *AK Wien 1962*, 169 (Kat.106, Abb.128).
- 1103 Allg. zu gemalten Kreuzigungsretabeln s.S.15; zu Grisaillemalereien auf den Außenseiten vgl. S.15 und im Bild z.B. TB3 (T.2A), 28.
- 1104 Allg. s.S.28ff, bes. 32f. Erkerschränke vgl. z.B. in TB101 (T.26A), 112 (T.29A), 127, 128f (T.34B, 35A); BM83A/B, 84; allg. s.S.30, Anm.513 sowie *Gramatzki 1992*, 48ff.
- 1105 Allg. s.S.45.
- 1106 Allg. s.S.36f, 46.
- 1107 *AK Edinburgh 1984*, 14 (Abb.6).
- 1108 Allg. zum Erkerschrank s.S.30, Anm.513; vgl. TB128, Anm.1104.
- 1109 s. hierzu TB112 (T.29A); allg. zu einheitlichen Raummöblierungen s.S.30, 31.
- 1110 Es liegt noch ein Schnitzrelief der Beschneidung vor, in dem ein formal entsprechendes, geöffnetes Flügelretabel auf dem Tempelaltar dargestellt ist. Es zeigt dort eine gemalte Darstellung von Abrahams Opfer: Südniederländ., um 1530, Enghien (Hainaut), Chapelle Castrale, s. *Borchgrave d'Altena; Mambour 1968*, 47; A.C.L. Brüssel B 144728; allg. s.S.14f, 42.
- 1111 1574, s. *AK Brügge 1984*, 198f (Kat.14), hier auch die gleiche Rahmenfassung; vgl. außerdem Aertgen van Leyden, 1558: Retabel d. Familie Boot mit der Auferweckung des Lazarus, Mus. Jeanne d' Aboville, La Fère, s. *AK Amsterdam 1986.2*, 330 (Abb.208); frühere, nicht antikisierend gestaltete Aufsätze z.B. bei Hans Memling, 1479: Floreins-Retabel, s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 144f (das baldachinartige Gesims ist möglicherweise hinzugefügt); ebda. 158; Meister des Morrisson-Triptychons, um 1530: Muttergottes mit Engeln, Madrid, Mus. Arqueol. Nac., s. *BK Spanien 1 (1953)*, No.23 (Pl.26).
- 1112 Allg. s.S.15, 36; im Bild vgl. BM83A, 86C (T.61B); TB123 (T.34A); im Original vgl. z.B. *Friedländer 7 (1971)*, 27 (Pl.31).
- 1113 *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 165 führen es als „Anonym, Mitte 16. Jhs.“ Wegen der Vergleichbarkeit mit Werken von Pieter Pourbus ist es vielleicht auch in dessen Schaffenszeit, d.h. erst in das 3. V. d. 16. Jhs. zu datieren.
- 1114 Vgl. in anderen Bildern z.B. TB55f (T.12B, 13A), 112 (T.29A/B), 123 (T.34A).
- 1115 s. BM94 (T.65A), 96 (T.65B); allg. zur Verbreitung s.S.29, bes. Anm.488f.
- 1116 Allg. zu Decken auf Stollenschränken s. S.30 sowie *Gramatzki 1992*, 18f, 63f.
- 1117 TB117.
- 1118 Marten de Vos: s. *Faggin 1968*, Ill.152; *Zweite 1980*, 26f, Abb.73 (Kat.59). H. T. Ring: s. *Riewerts; Pieper 1955*, 19 (Kat.28); s.a. das nordniederländ. Zehn Gebotebild d. fr. 17. Jhs., Farbabb. *BK Utrecht 1983*, 80. Darüber hinaus wird ein direkt vergleichbares Mosesbild schon in den dreißiger Jahren von einem Leidener Meister an der Langhausstütze einer Kirche hängend dargestellt, TB60 (T.14A); vgl. auch den Stoffbehang mit den Zehn Geboten in TB122.
- 1119 Allg. s.S.41.
- 1120 Für Marten de Vos s. *Zweite 1980*, Abb.20f (Kat.18); Abb.108f (Kat.88); für Frans Floris s. *Velde 1975.2*, Abb.60f (Kat.122ff), Abb.99 (Kat.180ff); vgl. auch ein Brabanter Retabel von 1615 bei *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 333.
- 1121 Gerard David: *Friedländer 6.2 (1971)*, Pl.186; bes. *Miegroet 1988*, 211ff (Abb.202, Kat.25); Joos van Cleve: *Friedländer 9.1 (1972)*, 9 (Pl.18).
- 1122 Allg. s.S.42. Bemerkenswert ist daher auch, daß von

Vellert auch die früheste altniederländ. Zeichnung eines voll ausgeformten, italienischen Adikularetabels überliefert ist (s. *Aschenheim 1910*, 47f, T.4), denn auch dieser Retabeltyp war im Bereich der alten Niederlande

als Retabel im Bild früher eingeführt als im Original, s.S.24f.
1123 Allg. s.S.44f. Darstellungen von Moses in jüdischem Ambiente sind weitverbreitet, s.S.16, Anm.195.

BUCHMALEREI

RETABEL IN SAKRALRÄUMEN (BM1-80)

BM1

Simon Bening

Die *Laktatio* (Marienvision) des hl. Bernhard v. Clairvaux
Rothschild-Gebetbuch
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844, 245v
Gent/Brügge, um 1510
T.36A; Farbabb. *Trenkler 1979.1, 245v*; *Unterkircher 1984, 139*; *AK Wien 1987, Abb.21 (Kat.79)*

Im Vordergrund einer romanischen Kirche mit Figurenkapitellen kniet der hl. Bernhard vor der Muttergottes. Der Altar links im Hintergrund ist nur in der rechten Hälfte wiedergegeben. Er wird von Altarsäulen mit Standfiguren eingefasst, von denen die vordere rechts sichtbar ist. An ihr ist ein grünes Velum befestigt. Ein leuchtend rotes Antependium und ein Retabel bilden die übrige Ausstattung.

Das Retabel erhebt sich auf einer differenziert profilierten, bläulichen Predella. Es handelt sich um ein geschlossenes Flügelretabel mit einem kielbogigen Abschluß, das auf der Außenansicht des rechten Flügels in Grisaille eine rundbogige Nische mit einer Skulpturenimitation von Johannes Evangelist mit dem Giftbecher zeigt. Oberhalb der Nische, dicht unter der Spitze, ist eine kleine Rundung eingetieft.

Interpretation

Die Miniatur von Bening liefert eine fast identische Kopie nach einer Vorlage vom Meister Jakobs IV. v. Schottland.¹ Beide zeigen das gleiche Retabel, das eines der wenigen Beispiele für ein geschlossenes Flügelretabel mit Grisaillemalerei in einer Miniatur repräsentiert.² Die Darstellung ist nicht sehr detailliert, dennoch läßt sich die Grisailledarstellung ebenso wie der kielbogige Umriß direkt mit zeitgenössischen Originalen vergleichen.³ Grisailledarstellungen von Johannes Evangelist gibt es im Original häufiger, besonders prominent auf den Außenseiten des Genter Lamm-Gottes-Retabels der Brüder van Eyck von 1432 und des Johannes-Retabels von Quentin Massys in Antwerpen (1511).⁴ Auch der Meister der Legende der hl. Godeleva stellt Ende des 15. Jahrhunderts auf der Außenseite des Retabels von Bientina den Evangelisten in ikonographisch identischer Form dar.⁵ Außerdem findet sich bei diesem Werk genauso das Motiv der kreisförmigen Eintiefung oberhalb der Nischen, die den Zwickel füllen und den architektonischen Charakter der Darstellung verstärken.⁶

Der Evangelist wird hier vermutlich ohne tieferen Grund wiedergegeben, denn es liegen keine Anhaltspunkte dafür vor, daß seine Person entweder konkret auf ein Original anspielte oder in inhaltlicher Beziehung zum hl. Bernhard stünde. Auch ein Bezug zum Besitzer des Werkes liegt wegen der zweifachen Verwendung der Komposition in unterschiedlichen Stundenbüchern fern.

BM2

Simon Bening

Elevatio

Gebetbuch Herzog Johann Albrechts v. Mecklenburg bzw. Kardinal Albrechts v. Brandenburg Kassel, Murrhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek, Ms. math. et art 50, 31v
Brügge, um 1511-1515
T.36B und Umschlag; Abb. *Biermann 1975, 128 (Abb.167)*; Rhein. Bildarchiv 13953

Die Miniatur basiert auf der älteren Vorlage des Meisters der Maria v. Burgund.⁷ Unterschiede bestehen in der Darstellung der vier Altarsäulen, die nun präziser und in der Gestaltung der Engelsfiguren mit den Passionswerkzeugen greifbarer erscheinen. Auf dem Altar steht wiederum ein geöffnetes Flügelretabel auf einer schmalen, profilierten Predella. Es ist einfarbig gefaßt - vermutlich vergoldet - und hat den gleichen geschweiften Abschluß aus zwei seitlichen Rundbögen und einem breiteren und höheren Kielbogen im Zentrum. Den Bögen entsprechen drei Nischen im Corpus, die durch dicke Wände voneinander abgetrennt sind. Jede ist mit einem polygonalen, reich beschnitzten Baldachin ausgestattet, der eine Standfigur überfängt. Der Laibung der zentralen Nische ist zusätzlich ein schmaler Rankenfries unterlegt. Die drei Figuren in den Nischen lassen sich nicht sicher identifizieren, außen handelt es sich um männliche Figuren, rechts vermutlich um Johannes den Täufer mit dem Lamm, links um Johannes Evangelist mit lockigem Haar. Die mittlere Person könnte wegen des Kopftuches Maria darstellen, auf die die Personen außen weisen. Die Flügelinnenseiten sind wie beim Vorbild einfarbig gefaßt.

Der Corpus wird auf den seitlichen Rundbögen von niedrigen und auf dem erhöhten Kielbogen von größeren Krabben bekrönt. Auf der Spitze gipfeln sie in einer kapitellförmigen Konsole, auf der ein polygonales Turmretabel steht. Es ist geöffnet und mit jeweils zwei einfarbigen Flügelkompartimenten versehen, die den gleichen Umriß bilden wie das Schnitzretabel darunter. Im Innern steht eine flüchtig wiedergegebene Figur der Muttergottes mit dem Christkind in den Armen.

Interpretation

Bening legt der vorliegenden Miniatur eine vielfach kopierte Komposition des Meisters der Maria v. Bur-

gund zugrunde. Gegenüber früheren Versionen⁸ löst er sich jedoch stärker von der Vorgabe, indem er den Corpus des Retabels in drei statt vier Nischen unterteilt. Diese Gliederung entspricht der originaler Retabel, die zumeist ungerade, d.h. zentrierte Einteilungen im Corpus aufweisen.⁹ Dennoch gaben vermutlich nicht allein originale Retabel den Impuls für diese Änderung, sondern auch eine weitere Gruppe von Retabeldarstellungen, die ebenfalls aus dem Umkreis des Meisters der Maria v. Burgund stammen.¹⁰ So zeigt das Retabel des hl. Adrian in dessen Wiener Handschrift bereits denselben Retabeltyp mit dreiteiligem Corpus.¹¹ Die Innenansichten der Flügel sind weiterhin einfarbig¹², die Baldachine werden modernisiert und der Rankenkamm in der zentralen Nische, der in der älteren Miniatur ansatzweise dargestellt ist, wird nun detaillierter ausgestaltet. Die Figuren im Corpus, die in den anderen Miniaturen teilweise in Beziehung zum dargestellten Inhalt stehen, sind hier vermutlich ohne weiteren Bezug zur Szene bzw. dem Schauplatz gewählt.¹³ Auch mit dem bekrönenden Turmretabel der Muttergottes wird ohne eine weitere Aussage für den Inhalt der Miniatur ein vielfach verwendetes Schema wiederholt.¹⁴

Der zweiteilige Altaraufsatz in Benings Miniatur erweist sich somit als eine geschickte Kombination zweier mehrfach tradierter Vorlagen. Dennoch erweckt er einen realitätsnahen Eindruck, der durch den Vergleich mit zeitgenössischen Originalen erhärtet werden kann.

BM₃A

Simon *Bening*

Die Anbetung des Allerheiligsten
(untere Randleiste der Miniatur mit dem Letzten
Abendmahl und der Fußwaschung)

Breviar Grimani

Venedig, Biblioteca Marciana, Ms.lat.I.99, 219v

Gent/Brügge, um 1515/17

Farbabb. *Salmi; Mellini 1972, Pl.44*

Die untere Randleiste der Miniatur zeigt im Zentrum zahlreiche Personen, die vor einem Altar mit einem roten Antependium knien, auf dessen Mensa eine vergoldete Monstranz steht. Dahinter erhebt sich ein mächtiges, geöffnetes Flügelretabel, dessen oberer Abschnitt vom Bildrand überschritten wird. Es ist komplett vergoldet und erhebt sich auf einer schmalen Predella. Die Innenansichten seiner Flügel sind einfarbig gefaßt, während der Corpus dreigeteilt ist und andeutungsweise drei vermutlich geschnitzte Standfiguren zeigt.

Interpretation

Die Miniatur zeigt in dem kleinen Ausschnitt das typische Schema für ein christliches Altarretabel in der flämischen Buchmalerei des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts.¹⁵ Wie in zahlreichen anderen Miniaturen auch, handelt es sich um ein komplett vergoldetes Retabel mit Schnitzfiguren, die hier wie bei wenigen erhaltenen Originalen im Corpus aufgestellt sind. Das Retabel hat keine spezielle inhaltliche Funktion, sondern schmückt den Handlungsort aus. Bezeichnend ist dabei die Dreiteiligkeit

des Corpus, dem das zweifigurige Retabel in der Tempelszene von Bening in derselben Handschrift gegenübergestellt werden kann.¹⁶ Der Typ des Flügelretabels und die Dreiteiligkeit des Corpus wird hier zum Symbol des Christentums gegenüber der Einteiligkeit und Zweiteilung des *jüdischen Retabels*.¹⁷

BM₃B

Simon *Bening*

Totenoffizium

Breviar Grimani

Venedig, Biblioteca Marciana, Ms.lat.I.99, 450v

Gent/Brügge, um 1515/17

Farbabb. *Salmi; Mellini 1972, Pl.58*

Der Hochaltar einer gotischen Kirche wird weitgehend vom Katafalk verdeckt, der im Bildvordergrund zwischen dem Chorgestühl aufgestellt ist. Man erkennt jedoch, daß er mit einem mächtigen, komplett vergoldeten Retabel versehen ist. Dieses hat eine rundbogige Mittenerhöhung und wird von einem Krabbenkamm mit einer Figur auf dem erhöhten Zentrum bekrönt.

Interpretation

Die Miniatur gehört zu einer großen Gruppe vergleichbarer Darstellungen des Totenoffiziums, die ähnliche Hochaltaranlagen zeigen.¹⁸ Aus dem Bild wird nicht deutlich, ob es sich um ein geschlossenes Flügelretabel oder um ein einteiliges Retabel handelt. Für ein Flügelretabel spricht die allgemeine Konvention, dagegen die geringen Ausmaße des Chores, die eine Öffnung schwerlich erlaubten. Da das Retabel hier aber einzig zur Illustration des Handlungsortes dient, wird es vermutlich dem allgemeinen Schema folgend verwendet, ohne auf die konkrete räumliche Situation einzugehen. Dies gilt auch für den bekrönenden Schmuck aus Kamm und Figur.¹⁹

BM₃C

Simon *Bening*

Zacharias dankt Gott für die Geburt seines
Sohnes Johannes

(untere Randleiste der Miniatur mit der Geburt
v. Johannes Bapt.)

Breviar Grimani

Venedig, Biblioteca Marciana, Ms.lat.I.99, 593v

Gent/Brügge, um 1515/17

Farbabb. *Salmi; Mellini 1972, Pl.70*

Zacharias kniet vor dem Tempelaltar, der als Tisch auf kompakten runden Säulen unter einem Stoffbaldachin dargestellt ist. Seine Mensa ist mit einer Decke belegt und trägt ein vergoldetes, einteiliges Schnitzretabel mit rundbogigem Abschluß. Es erhebt sich auf einer schmalen, vorkragenden Predella. Der Corpus ist in zwei Arkaden geteilt, unter denen sich je eine, nicht näher charakterisierte Standfigur befindet.

Interpretation

Bening verwendet hier denselben Retabeltyp, den er etwa auch in der Miniatur der hl. Otilie im *Hortulus Animae* darstellt.²⁰ Während es sich dort jedoch um ein geschlossenes Flügelretabel handelt, ist das Retabel im Tempel einteilig. Auf diese Weise steht die

Darstellung in augenfälligem Gegensatz zu der des Retabels in der Miniatur der Anbetung der Eucharistie von Bening in derselben Handschrift, die genau an derselben Stelle in der Randleiste untergebracht ist und in geöffnetem Zustand drei Figuren im Corpus zeigt.²¹ Für Bening dient demnach derselbe Typ einmal dazu, ein verschlossenes christliches Flügelretabel zu charakterisieren und das andere Mal, ein flügelloses *jüdisches Retabel* im Gegensatz zum geöffneten christlichen Flügelretabel darzustellen.

BM_{4A}

Simon *Bening*

Die hl. Ottilie

Hortulus Animae

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2706,

309v

Brügge, 1510-24

T.37A; Farbabb. *Dörnhöffer 2 (1909)*, 618

Die hl. Ottilie betet in einem Oratorium, an dessen Wand sich eine Bank entlangzieht und das rechts in der Rückwand den Blick in eine Kirche eröffnet. Sie kniet vor der hölzernen Stufe des Altares auf der linken Seite. Über ihrem Haupt schwebt ein Engel, der auf den Kelch in seiner Rechten weist. Der Altar wird von grünen Velen begrenzt. Sein Altarblock ist mit einem roten Antependium verkleidet und mit einer Decke belegt.

Auf der Mensa steht ein zierliches, farbig gefaßtes Holzkruzifix vor einem Retabel. Sein Sockel ist wie eine felsige Anhöhe mit dem Schädel Adams gestaltet. Vor dem holzfarbenen Kreuzesstamm hebt sich der geschundene Leib Christi deutlich ab.

Das Retabel ist ebenso breit wie die Mensa, auf deren rückwärtiger Oberkante es sich ohne eine Predella erhebt. Es ist ein geschlossenes Flügelretabel mit rundbogigem Umriß, das nur in der rechten Hälfte sichtbar ist. Die Außenansicht ist komplett vergoldet. Der rechte Flügel ist als eine Nische mit einer Standfigur gestaltet, die auf einer kapitellförmigen Konsole steht und von Rankenwerk überfangen wird. Die weibliche Figur mit einer Krone wird teilweise vom Kruzifix verdeckt und läßt sich daher nicht sicher identifizieren.

Interpretation

Der Altar ist mit einem Kreuz vor einem Retabel ausgestattet. Offensichtlich waren solche Ensembles vornehmlich in Oratorien und bei altarähnlichen Anlagen in Wohnräumen gebräuchlich, denn es gibt noch weitere entsprechende Darstellungen.²² Das Kreuz steht vor einem Retabel, das ihm zumindest in geschlossenem Zustand inhaltlich nicht verbunden ist.²³

Die gekrönte Frau auf der rechten Außenseite des Flügels stellt vermutlich die hl. Ursula dar, zu deren Gefährtinnen die hl. Ottilie gehört.²⁴ Die komplette Vergoldung und die architektonische Gestaltung mit der Konsole und dem Rankenwerk lassen vermuten, daß es sich um eine geschnitzte Arbeit handelt. Da die Außenseiten von originalen Retabeln jedoch aus Gewichtsgründen nur ausnahmsweise mit geschnitzten Darstellungen versehen wurden²⁵, scheint es, als übernahm Bening hier ein älteres Schema, das auf Miniaturen des Meisters der Maria v. Burgund zurückgeht.²⁶ Die Miniatur verbindet somit die wirklichkeitsnahe Altarausstattung eines Oratoriums aus

einem freistehenden Kruzifix und einem Retabel mit fiktiven Elementen, die auf tradierten Schemata der Buchmaler um Bening beruhen.

BM_{4B}

Simon *Bening*

Die Verehrung der Eucharistie/Kommunion

Hortulus Animae

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2706,

366v

Brügge, 1510-24

Farbabb. *Dörnhöffer 2 (1909)*, 731

Die Verehrung der Eucharistie (untere Randleiste)

Die untere Randleiste der Miniatur zeigt Gläubige in Anbetung der Eucharistie. Sie knien vor einem Altar, vor dem Orientteppiche ausgebreitet sind. Auf der Mensa steht zwischen zwei Blumenvasen und zwei Kerzenleuchtern eine Monstranz, die so groß ist, daß sie das Retabel fast vollständig verdeckt. Bei diesem handelt es sich um eine helle, rundbogige Tafel mit mehrfach zurückgestuftem Rahmen, deren Inhalt nicht sichtbar ist.

Kommunion (Hauptbild)

Im Hauptbild empfängt ein Herr in einer Seitenkapelle oder in einem Oratorium einer weitläufigen, gotischen Kirche die Kommunion. Der Priester steht zwischen zwei knienden Diakonen auf der oberen Altarstufe. Der Altar wird von einem blau-goldenen Antependium verkleidet und von grünen Velen an Stangen, deren Befestigung nicht erkennbar ist, begrenzt. Auf seiner Mensa, hinter dem aufgeschlagenen Missale, dem Kelch und einem Kerzenleuchter erhebt sich ein geschlossenes Flügelretabel.

Es ist in der Mitte rechteckig erhöht und setzt auf einer schmalen Predella an, die ebenso wie das Retabel selbst komplett vergoldet und nur durch feine, horizontale Profile gegliedert ist. Der rechte Abschnitt des Retabels wird vom vorderen Velum verdeckt. Auf dem linken Flügel ist eine vermutlich geschnitzte Figur erkennbar, die auf einer Konsole steht und von Rankenwerk überfangen wird. Da die Mittenerhöhung mit Rankenwerk gefüllt ist, wird die Linie, die die Flügel trennen müßte, nicht fortgesetzt.

Interpretation

Die Verehrung der Eucharistie

Die Szene in der Randleiste des Bildes demonstriert, wie unwichtig ein Retabel in Darstellungen sein kann.²⁷ Da der Bildinhalt auf die Monstranz mit der verehrungswürdigen Hostie konzentriert ist, gilt ihr alles Interesse, das Retabel dahinter wird hingegen der Vollständigkeit halber zwar angedeutet, aber inhaltlich hintangestellt.²⁸

Kommunion

Das Retabel im Hauptbild erscheint zunächst wie ein geschlossenes Flügelretabel mit Figurendarstellungen auf der Außenseite. Sowohl die Vergoldung, die in der Regel ein Schnitzretabel charakterisiert als auch die Mittenerhöhung, die nicht die Trennung der Flügel aufweist, zeigen jedoch, daß es sich hier keinesfalls um eine nur annähernd wirklichkeitstreue Darstellung handelt. Es repräsentiert vielmehr ein Schema für ein Retabel, das keine inhaltliche Bedeutung hat. Dieses Schema läßt sich ebenso in zahlreichen anderen Miniaturen von Bening und

seinem Umkreis, ausgehend von Arbeiten des Meisters der Maria v. Burgund und des Meisters des älteren Gebetbuches Maximilians I., nachweisen.²⁹

BM4C

Simon *Bening*
Totenoffizium
Hortulus Animae
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2706,
459v
Brügge, 1510-24
Farbabb. *Dörnhöffer 2 (1909)*, 908

Interpretation

Die Totenvigilie wird von Simon Bening fast identisch im Gebetbuch Jakobs IV. v. Schottland dargestellt.³⁰ Im Unterschied zu dieser Miniatur wird das in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel hier jedoch von Velen flankiert, deren Stangen an den seitlichen Oberkanten des Retabels befestigt sind. An Stelle eines Turmretabels mit der Muttergottes bekrönt außerdem eine Figur des hl. Michael, der mit dem Drachen kämpft, das Zentrum, ohne daß sich hieraus jedoch inhaltliche Konsequenzen ergäben.³¹

BM5

Simon *Bening*
Die Überbringung Samuels zu Eli
Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg
Malibu, The J. Paul Getty Museum, MS Ludwig
IX.19, 44r
Brügge, um 1525/30
Abb. *Winkler 1962/63*, 37 (Abb.25); *Enw; Plotzek 1982*, Abb.480.

Die Überbringung Samuels als alttestamentlicher Typus für die Darbringung Christi ist rechts unten in der Randleiste dargestellt. Von einem zeltförmigen Stoffbaldachin überfangen, erhebt sich auf dem runden Tischaltar ein relativ großes, rundbogiges Retabel auf einer eingezogenen, profilierten Predella. Ein einfarbiger, zurückgestufter Rahmen mit unterem Wasserschlag umgibt seine Tafel, die ohne weiteren Inhalt komplett rautiert ist.

Interpretation

Das Retabel auf dem jüdischen Altar beruht auf einer Bilderfindung von Bening, für die es anscheinend keine direkte Vorlage gibt. In der allgemeinen Komposition sind zwar Anklänge an zeitgenössische Miniaturen und Tafelbilder der Darbringung Christi im Tempel erkennbar³², das Retabel in seiner eigenwilligen Gestaltung aber ist offensichtlich neu. Es verbindet eine monumentale, durch die Predella sowie den profilierten Rahmen ausgearbeitete und zeitgenössische Form mit einem ausschließlich ornamentierten Corpus.³³ Bening weist somit dem jüdischen Altar ein formal aktuelles, zugleich aber inhaltsloses und damit altertümliches Werk zu.³⁴

Simon *Bening*
Marienmesse
Stundenbuch Königin Katharinas v. Portugal
bzw. des Infanten Ferdinand
Lissabon, Museo Nazionale di Arte Antigua, 13,
46v
Brügge, 1530
unpubliziert (Einsicht des Photos mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Joachim M. Plotzek, Köln)

Die Miniatur zeigt die gleiche Komposition wie zwei weitere der hier vorliegenden Meßdarstellungen von Simon Bening.³⁵ Wieder steht auf dem Altar ein kielbogiges, geöffnetes Flügelretabel, das von einem geöffneten Turmretabel mit einer thronenden Figur der Muttergottes bekrönt wird. Das untere Retabel ist in der Innenansicht jedoch komplett bemalt und nicht wie bei jenen geschnitzt, der Flügel ist hier zudem von einem sparsamen Krabbenkamm bekrönt. Der linke Flügel zeigt wie dort die Heimsuchung und auf der zur Hälfte sichtbaren Mitteltafel die Epiphanie.

Interpretation

Die Miniatur enthält eine der wenigen Wiedergaben eines Retabels mit einer gemalten Szenenabfolge.³⁶ Seine Darstellung ist teilweise an den großen originalen Flügelretabeln der Zeit orientiert, bei denen der kielbogige Umriss häufiger verwendet wird und das zentrale Epiphaniethema einen bedeutenden Raum einnimmt.³⁷ Die gemeinsame Darstellung der Heimsuchung mit der Epiphanie ist jedoch in der Tafelmalerei ungewöhnlich.³⁸ Für die Darstellung der Heimsuchung verwendet Bening eine gebräuchliche Komposition aus der Buchmalerei, die auch in seinem Oeuvre als ganzseitige Miniatur überliefert ist.³⁹ Da das Interesse bei der Darstellung des Retabels einzig der deutlichen Hervorhebung Marias gilt, die ein weiteres Mal in dem schematisch wiederholten Turmretabel erscheint, tritt daher jenes an der Wiedergabe eines originalgetreuen Retabels offensichtlich in den Hintergrund.⁴⁰

BM7

Simon *Bening*
Marienmesse (Stufengebet)
Blumen-Stundenbuch
München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 23637,
42v
Brügge, um 1520/25
T.37B; Farbabb. *Brinkmann; König 1991.1 42v*;
Abb. *Riehl 1907*, T.7; *Biermann 1975*, 128 (Abb.168).

Am Altar einer Kirche, vermutlich einem seitlichen Lettneraltar, zelebriert ein Priester die Messe. Neben ihm knien zwei Diakone, weitere Geistliche und Chorknaben stehen hinter ihm und singen. Auf einer figurengeschmückten Empore über dem Eingangsportal an der gegenüberliegenden Wand befinden sich drei Personen und bedienen die Orgel. Seitlich vor dem Altar stehen zwei Säulen, zwischen die grüne Velen gespannt sind und die von stehenden Engelsfiguren mit Leuchtern bekrönt werden. Auf der Altarmensa erhebt sich hinter einem Kerzenleuchter und einem aufgeschlagenen Missale ein großes Schnitzretabel, das von einem Turmretabel bekrönt wird. Beide Retabel sind komplett bronzevergoldet.

Das kielbogene Retabel ist nur zur Hälfte sichtbar. Es setzt auf einer relativ niedrigen, profilierten Predella an, die ebenso breit ist wie die Altarmensa. Es handelt sich um ein geöffnetes Flügelretabel, dessen Innenansicht komplett geschnitzt ist. Seinem Rahmen sind Maßwerkfüllungen unterlegt, die im Corpus einen Kleeblattbogen bilden. Die linke Innenflügelansicht zeigt die Szene der Heimsuchung. In leicht gebeugter Haltung begrüßt Elisabeth, die einen Schleier über dem Kopf trägt, die jugendliche, barhäuptige Maria auf der linken Seite. Beide Frauen werden von einem filigranen Baldachin überfangen. Der Mittelteil des Retabels ist nur bis zur Hälfte sichtbar. Offensichtlich ist er durch einen großen, zentralen und zwei niedrigere, seitliche Baldachine, die denen auf der Flügelinnenseite entsprechen, gegliedert. Hier ist die Szene der Anbetung der heiligen drei Könige (Epiphanie) dargestellt. Maria mit dem Christkind thront frontal zum Betrachter unter dem großen Baldachin in der Mitte. Die beiden sind leicht nach links gewendet, wo sich zwei der Könige, einer kniend, der andere hinter ihm stehend, befinden. Der dritte König, der auf der rechten Seite zu ergänzen ist, wird ebenso vom Bildrand überschritten wie der rechte Flügel.

Die Spitze des Corpus wird von einem polygonalen Turmretabel auf einer flachen, tellerförmigen Konsole bekrönt. Nur sein linkes unteres Drittel ist sichtbar. Das Turmretabel ist geöffnet und verfügt über zwei dreieckig abschließende, einfarbig vergoldete und ununterteilte Flügelkompartimente pro Seite. In seinem Innern birgt es eine Figur der thronenden Muttergottes.

Interpretation

Der Standort der Altaranlage in der Miniatur ist nicht eindeutig zu lokalisieren.⁴¹ Die Schranken, die den Bereich rechts davon abgrenzen, könnten jedoch darauf hinweisen, daß hier ein Lettneraltar dargestellt ist, mit Sicherheit handelt es sich jedoch nicht um den Hochaltar.⁴² Dennoch ist der Altar prächtig ausgestattet mit Altarsäulen und zwei aufeinandergestellten Retabeln, von denen das untere in der Innenansicht komplett beschnitzt ist, wie es für originale altniederländische Schnitzretabel nur relativ selten überliefert ist.⁴³ Gegenüber diesen zu meist großformatigen Retabeln mit ausführlichen Zyklen ist das Retabel im Bild bescheidener gestaltet und auf drei Szenen reduziert.⁴⁴ Der kielbogene Abschluß ist bei den Originalen nur als Detailform nicht jedoch als Gesamtumriß überliefert, in der Tafelmalerei der Zeit hingegen ist er verbreiteter.⁴⁵ Die Binnengliederung des Retabels im Bild erfolgt durch separate, turmförmige Baldachine. Baldachine dieser kompakten Form sind Gliederungselemente, die bis etwa 1470 bei südniederländischen Schnitzretabeln verwendet werden.⁴⁶ In der Zusammenstellung mit dem moderneren kielbogigen Retabelumriß erscheinen sie jedoch anachronistisch.⁴⁷ Unter zeitgenössischen Schnitzretabeln bilden einteilige Darstellungen im Corpus und auf den Flügeln die Ausnahme.⁴⁸ Einige kleinere Schnitzretabel dieses Typs zeigen ebenfalls die Epiphanie im Corpus⁴⁹, die Szene wird aber häufiger im Zentrum bemalter Retabel dargestellt.⁵⁰ Ihre gemeinsame Darstellung mit der Heimsuchung ist bei originalen Retabeln so nicht mehr nachweisbar.⁵¹ Ein Vergleich erweist darüber hinaus, daß die Heimsuchung nicht geschnitzten Vorbildern, sondern der Buchmalerei entlehnt ist, wo sie von Bening und Meistern seines Umkrei-

ses in derselben Konstellation, Kleidung und Haltung der beiden Frauen dargestellt wird.⁵²

Das Marienretabel in der Miniatur Benings ist somit nicht als wirklichkeitsnahe Wiedergabe einer Altaranlage aufzufassen, sondern als Illustration im Kontext des Gebetbuches, in dem die besprochene Meßdarstellung als Illustration zur Votivmesse an Maria (*Salve sancta parens*) erscheint.⁵³ Der Altar, vor dem diese Messe zelebriert wird, ist der Muttergottes geweiht, und nur auf sie beziehen sich die deutlich erkennbaren Szenen des Retabels ebenso wie das geöffnete Turmretabel auf seiner Spitze. Dieses ist sehr schematisch wiedergegeben und auf die Umrißform und die Figur der Muttergottes beschränkt. Es wiederholt so ein oft verwendetes Schema der Gent-Brügger Buchmalerei.⁵⁴

In seiner Grundform tradiert das Retabel im Bild somit den zeitgenössischen, aber seltenen und zu meist bei kleineren Retabeln verwendeten Typ des einszenigen Schnitzretabels. Dennoch handelt es sich um ein fiktives Werk, das aus Elementen verschiedener Zeiten und unterschiedlichen Kontextes zusammengesetzt ist. Diese Versatzstücke werden jedoch so geschickt kombiniert, daß ein wirklichkeitsnaher Eindruck entsteht.⁵⁵ Da das Retabel im Bild dazu dient, das im Kontext des Stundenbuches dazugehörige Mariengebet zu illustrieren⁵⁶, ist die dreifache Darstellung Marias vorrangig, während die Form, Technik und Wirklichkeitsnähe des Retabels letztlich eine untergeordnete Rolle spielen.⁵⁷

BM8

Simon *Bening*, Werkstatt?

Elevatio

Croy-Gebetbuch

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1858, 29v

Gent/Brügge, Anfang. d. 16. Jhs.

Abb. *Biermann 1975*, Abb.167; *Trenkler 1979.2*,

Abb.5.

Bening kopiert hier fast wörtlich die Miniatur des Meisters der Maria v. Burgund gleichen Inhalts.⁵⁸ Geringfügige Änderungen bereichern und konkretisieren die ältere Komposition jedoch ein wenig: Zwischen die beiden vorderen Altarsäulen sind nun ebenfalls Velen gespannt, und ein drittes Paar von Altarsäulen ist seitlich hinter dem Altar sichtbar. Das geöffnete, wiederum einfarbige Flügelretabel hat den gleichen geschweiften, im Kern kleeblattbögigen Umriß. Die Innenseiten der Flügel sind einfarbig gefaßt, während im Corpus vier Standfiguren auf Podesten unter Baldachinen eingestellt sind. Unterschiede bestehen in der Gestaltung der Predella, die nun profiliert ist, in der Arkadengliederung, die die Baldachine überfängt und die Figuren voneinander abgrenzt sowie im Fehlen des zentralen Stabes, der nun durch die gemeinsame Stütze der inneren Arkaden ersetzt ist.

Ein Kamm und ein zentrales Turmretabel bekrönen wie in der Vorlage das mächtige Retabel. Das Turmretabel ist aber im Unterschied zu dieser mit einem spitzeren Turmhelm ausgestattet, und die zentrale Figur der Muttergottes ist nun deutlich erkennbar.

Interpretation

Obwohl Bening den fiktiven Retabeltyp des Meisters der Maria v. Burgund übernimmt, führt er kleine Änderungen ein, die dem Retabel ein wirklichkeits-

getreueres Aussehen verleihen.⁵⁹ So tradiert er zwar die ungewöhnliche Vierteiligkeit im Corpus, stellt aber rechteckige Baldachine unter Arkaden dar, wie sie bei Originalen eingesetzt werden.⁶⁰ Eine ähnliche Binnengliederung mit Baldachinen wird jedoch ebenfalls bei einem anderen Retabeltyp aus dem Repertoire des Meisters der Maria der Maria v. Burgund verwendet⁶¹, so daß sich Bening offensichtlich auch auf diese zweite Vorlage bezieht.⁶²

Der bekrönende Figurenschmuck aus Kamm und Turmretabel ist ähnlich vage angegeben wie in der Vorlage, das Turmretabel ist jedoch insgesamt klarer gestaltet und besser erkennbar, ohne daß es jedoch einen konkreten Bezug zur Hauptszene herstellte.⁶³

BM₉

Simon *Bening*, Werkstatt

Totenoffizium

Gebetbuch Königs Jakobs IV. v. Schottland

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 1897, 141v
um 1502/02

T.38A; Farbabb. *Unterkircher* 1987.1, 141v

Der Katafalk, flankiert von Pleurants und Mönchen im Chorstuhl, steht im Chor einer Kirche. In der Apsis im Hintergrund befindet sich der Hochaltar mit einem Retabel. Dieses erhebt sich hinter zwei Kerzenleuchtern ohne eine Predella auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa. Ein einfach zurückgestufter Rahmen umgibt das in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel, bei dem eine senkrechte Leiste im Zentrum andeutet, daß es sich um ein geschlossenes Flügelretabel handeln soll. Es ist ohne jeden Inhalt einfarbig gefaßt, vermutlich vergoldet.

Das erhöhte Zentrum wird von einem geöffneten Turmretabel auf einer kapitellförmigen Konsole bekrönt. Es hat einen fast kuppelförmigen Turmhelm und ist mit einteiligen Flügeln ausgestattet, die das Gehäuse mit einer Figur der stehenden Muttergottes jedoch nicht verschließen könnten.

Interpretation

Die Miniatur wird beispielhaft für eine Gruppe von entsprechenden Darstellungen des Totenoffiziums aus der Nachfolge des Meisters der Maria v. Burgund besprochen, da sie sich nur in Kleinigkeiten voneinander unterscheiden.⁶⁴ Stets wird ein in der Mitte rechteckig erhöhtes, inhaltsloses Retabel gezeigt, bei dem nur die zentrale Leiste andeutet, daß es ein geschlossenes Flügelretabel sein soll. Wie flüchtig die Darstellung ist, wird an dem Turmretabel deutlich, das in dieser Form nicht verschlossen werden könnte.⁶⁵ Weder der Inhalt noch die Technik sind bedeutsam, da die Retabeldarstellung einzig der allgemeinen Kennzeichnung des Schauplatzes dient.

BM₁₀

Simon *Bening*, Werkstatt?

Totenmesse

Stundenbuch

Privatbesitz, 21v

Brügge, um 1520

Farbabb. *Hamel* 1986, 162

Die Miniatur zeigt eine fast wörtliche Kopie der Totenmesse vom Meister Jakobs IV. v. Schottland im Rothschild-Gebetbuch, so daß sich eine eingehende

Beschreibung erübrigt.⁶⁶ Auch hier ist der Altar von zwei Säulen, an denen Velen und eine rückwärtige Stoffbahn befestigt sind, hinterfangen und mit einem geschweiften Retabel der Erweckung des Lazarus geschmückt. Das Tafelbild entspricht dem in der Miniatur des Rothschild-Gebetbuches in allen Details der Form und der Bekrönung durch einen Krabbenkamm, einzig die Predella ist hier etwas niedriger und vergoldet. Es zeigt die gleiche Komposition der Erweckung des Lazarus vor einer Stadtkulisse. Die Größenverhältnisse sind etwas verändert, da die Figuren gegenüber der mächtigen und vielgliedrigen Stadt kleiner erscheinen. Gravierender ist der Unterschied in der Detailausführung, da das vorliegende Retabel im Bild offensichtlich nicht vollendet wurde, sondern im Stadium der Vorzeichnung steckengeblieben ist.⁶⁷ Die Darstellung erscheint daher wie eine Zeichnung vor hellblauer Grundierung, bei der Ansätze einer Gestaltung des grünen Grundes erkennbar sind. Nichts spricht dafür, daß das Retabel absichtlich in diesem Zustand erscheinen soll.

BM₁₁

Simon *Bening*, Werkstatt?

Totenoffizium

Stundenbuch von Johanna de Ghistelle

London, British Library, Egerton Ms. 2125, 117v

Brügge, um 1525

T.38B; Abb. *Dearmer* 1910, 159 (Pl. 36)

Das Totenoffizium wird vor dem Hochaltar einer spätgotischen Kirche abgehalten. Der Altar ist von großen Stoffbahnen begrenzt, die um zwei Altarsäulen mit bekrönenden Engelsfiguren seitlich vor dem Block geleitet werden. Ein großformatiges, geschlossenes Flügelretabel mit einem kleblattbogigen Abschluß erhebt sich ohne eine Predella auf der Altarmensa. Es ist einfarbig in dunkler Farbe gefaßt und wird von einer breiten Rahmenleiste umfassen. Auf seinem erhöhten Zentrum ist ein weiteres, ungleich kleineres Retabel aufgestellt. Das schmale, rundbogige Flügelretabel ist geöffnet. Innerhalb eines breiten, einfarbig dunklen Rahmens zeigt es im Zentrum die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist, auf den Flügeln flankiert von je einer stehenden Person.

Interpretation

Die Miniatur zeigt die Kombination zweier Flügelretabel, die aufeinandergestellt sind.⁶⁸ Während das untere dem Volumen und der Farbigkeit nach vermutlich ein geschlossenes Schnitzretabel ist, handelt es sich bei dem oberen um ein bemaltes und geöffnetes Flügelretabel.⁶⁹ Dieses kleinformatige Kreuzigungsretabel übernimmt demnach dieselbe Stellung, die in anderen Darstellungen bekrönender Figurenschmuck innehat. Solch kleine Flügelretabel konnten demnach auch in Kirchen und nicht nur in privater Ambiente Verwendung finden.⁷⁰ Schließlich belegt diese Darstellung, daß es um 1500 anscheinend keine verbindliche Regel mehr gab, nach der Retabel zu einem bestimmten Zeitpunkt geschlossen oder geöffnet sein sollten.⁷¹

Hans Bol

Der Herzog v. Anjou (Alençon) bei der Messe
Gebetbuch von François de France, Herzog v.
Anjou (Alençon)
Paris, Bibliothèque National, ms.lat.10564, 6v
Antwerpen, 1582
Abb. *Huillet d'Istria* 1970, 91 (Fig.6)

Die Messe wird in einem kleinen Sakralraum gefeiert, der von der Rückwand des Chores her wiedergegeben und durch einen Lettner unterteilt ist. Rechts im Bild ist ausschnittsweise die Rückseite des Altares zu sehen. Der Stab mit dem Velum, das die Altaranlage seitlich begrenzt, ist am rechten Rahmen der Miniatur befestigt.

Das Altarretabel ist nur in einem kleinen Ausschnitt seiner profilierten Predella und des rechten Flügels zu sehen. Es handelt sich um ein geöffnetes Flügelretabel mit einem im (sichtbaren) oberen Abschnitt rundbogigen Abschluß. Die Außenansicht des Flügels ist von einem gekehlten Rahmen umgeben. Sie zeigt eine gemalte Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies. In der Spitze der Tafel sieht man den Erzengel Michael, der fliegend, mit gezücktem Schwert in der Rechten die nackte Eva vertreibt. Eva hält schützend die linke Hand vor ihre Scham und den rechten Arm über ihren Kopf.

Interpretation

Die Meßdarstellung birgt die späteste der hier untersuchten Retabeldarstellungen in der Buchmalerei.⁷² Ihre Wiedergabe der Außenansicht eines Retabels von hinten ist ausgesprochen ungewöhnlich und anscheinend mit der Absicht des Malers zu erklären, den Besitzer des Gebetbuches frontal darstellen zu können. Der Kirchenraum gibt vermutlich die Kapelle im Prinzenpalais der Prämonstratenserabtei Sint Michiel in Antwerpen wieder.⁷³ Da es sich demnach um einen Originalschauplatz handelt, könnte das Retabel ein konkretes Vorbild wiedergeben.⁷⁴ Es ist nur in einem kleinen Ausschnitt seiner Außenansicht zu sehen, sein Inhalt ist jedoch so deutlich dargestellt ist, daß vermutlich eine Absicht damit verbunden ist. Inhaltlich läßt sich keine Beziehung zwischen der Vertreibung aus dem Paradies und der Messe in Anwesenheit des Herzogs herstellen.⁷⁵ Somit liegt die Vermutung nahe, daß Bol wenn nicht ein originales, dann zumindest ein typisches Retabel wiedergegeben hat. In seiner formalen und inhaltlichen Gestaltung, vor allem in der großfigurigen Aktdarstellung, ist das Retabel als ein Werk des 16. Jahrhunderts erkennbar. Entsprechende Menschendarstellungen finden sich in Gemälden aus der Zeit um und nach 1550, etwa bei Pieter Pourbus, Marten van Heemskerck oder Frans Floris. Direkt vergleichbar in der Komposition und der Gestik Adams ist ein Flügel mit der Szene der Vertreibung von Michiel Coxie, über dessen Herkunft aber leider nichts bekannt ist.⁷⁶

Brügge/Gent, um 1450/60

Totenoffizium
Stundenbuch von Folpard van Amerongen und
Geertruy van Themseke
Malibu, The J. Paul Getty Museum, MS Ludwig
IX.7, 131v
Farbabb. *Eww; Plotzek* 1982, 135.

Auf dem Hochaltar einer Kirche befindet sich ein quereckiges Retabel mit bekrönendem Figureschmuck. Davor haben sich in zwei Reihen trauernde Nonnen und Pleurants sowie singende Mönche im Chorgestühl versammelt. Zwei Priester stehen mit dem Rücken zum Betrachter vor dem verhüllten Sarkophag. Die Altartafel ist ebenso breit wie die Mensa. Sie ist von einer unprofilierten Rahmenleiste umgeben, die mit schwarzen Ornamenten auf rotem Grund verziert ist. Vor goldenem Hintergrund zeigt sie vier stehende Personen in alternierend roten und blauen Gewändern. Sie schauen zur Mitte nach oben, wo auf der Rahmenleiste als vergoldete Figurengruppe ein Kreuzifix, flankiert von Maria links und Johannes rechts, aufgestellt ist.

Interpretation

Das Retabel ist ein schlichtes Werk, das im Original wegen seiner Rahmung, seiner Form, dem Inhalt und dem goldenen Hintergrund in das frühe 15. Jahrhundert zu datieren wäre und damit in deutlichem Abstand zur Entstehungszeit der Miniatur um 1450/60.⁷⁷ Als Vorlage diente vermutlich das ausschnitthaft wiedergegebene Kreuzigungsretabel in der Totenmesse des Turin-Mailänder-Gebetbuches, das um 1420 datiert wird und vermutlich von einem der beiden Eyck Brüder stammt.⁷⁸ Im Unterschied zu dieser Miniatur ist die Altaranlage hier vollständig sichtbar. Übereinstimmungen bestehen in der Rahmung, der Form und der Hintergrundgestaltung der Retabel sowie in der Verbindung mit Figureschmuck. Inhaltlich weist das vorliegende Retabel jedoch eine interessante Wandlung auf, da das zentrale Thema der Kreuzigung hier nicht auf der Tafel erscheint, sondern als bekrönende, freistehende Kreuzigungsgruppe.⁷⁹ Die Tafel und der Figureschmuck bilden somit eine Einheit, die bei der älteren Miniatur nicht gegeben ist.⁸⁰ Im Original haben sich entsprechende Ensembles aus Tafelbild und Schnitzfigur nur ausnahmsweise erhalten.⁸¹ Für ihre ehemalige Verbreitung sprechen jedoch noch weitere Darstellungen.⁸²

Brügge, um 1470 (Philippe de Mazerolles
zugeschr.)

Die Krönung König Heinrichs IV. v. England,
Herzog v. Lancaster, in Westminster Abbey
Froissart
Berlin, Staatsbibliothek, Dep. Breslau I, Bd.IV
(Kap.78), 309v
Abb. *Lindner* 1912, T.49; *Winkler* 1925, T.49

Die linke Hälfte der Miniatur zeigt eine gotische Kirche. In ihr wird die Krönung von mehreren Bischöfen vor einem Altar am linken Bildrand vorgenommen. Auf der Altarmensa erhebt sich ein großes, in der Mitte rechteckig erhöhtes Schnitzretabel. An seinen seitlichen Oberkanten sind Stangen befestigt, deren Velen knapp zur Hälfte vorgezogen sind.

Große Flügel für den unteren Teil des Corpus fehlen, die Mittenerhöhung hingegen ist mit kleinen Flügeln ausgestattet, die anscheinend mit Faltenwerk gefüllt sind. Der Corpus ist durch drei polygonale Baldachine geliedert. Unter ihnen befinden sich links Maria und rechts Johannes Evangelist zu Seiten des Kreuzes Christi in der erhöhten Mitte.

Reicher Figurenschmuck bekrönt den Corpus. Auf der Mittenerhöhung erkennt man die Standfigur eines Bischofs zwischen zwei kleineren Engelsfiguren, die möglicherweise Weihrauchgefäße schwenken. Auf den niedrigeren Seitenteilen des Corpus ist rechts die Figur eines knienden Engels erkennbar, die linke Seite ist verdeckt.

Interpretation

Das Retabel in der Miniatur zeigt eine geschnitzte Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist, für die es kein originales Vergleichsbeispiel gibt.⁸³ Eine Kopie der Medici-Madonna von einem Nachfolger Rogiers van der Weyden zeigt jedoch eine vergleichbare Retabeldarstellung.⁸⁴ Beide erinnern einerseits an die Figurenretabel mit szenischem Zentrum, die im Original von etwa 1400-1460 hergestellt wurden⁸⁵, andererseits verweisen sie bereits auf die großfigurigen Schnitzretabel, die im späten 15. Jahrhundert aufkamen.⁸⁶ In der Miniatur dient die auf drei Personen reduzierte Wiedergabe vermutlich dem leichteren Erfassen des Inhaltes.

Die Mittenerhöhung des Retabels ist mit kleinen Flügeln ausgestattet, während die großen Flügel für den unteren Teil des Corpus fehlen. Eine solch fragmentarische Darstellung der Flügel findet sich noch bei zwei weiteren Miniaturen, die wie die vorliegende in denselben Jahrzehnten im Auftrag der burgundischen Herzöge entstanden. Die älteste dieser drei Miniaturen stammt von Jan van Tavernier, dessen Einfluß auf Philippe de Mazerolles, dem die vorliegende Szene zugeschrieben wird, von Winkler nachgewiesen wurde.⁸⁷ Möglicherweise kannte er daher auch Jans entsprechende Meßszene und orientierte sich in seiner Darstellung an ihr.

Das Retabel in der Krönungsszene wird von vermutlich fünf Figuren bekrönt. Eine solch reiche Ausstattung ist sowohl bei Originalen als auch in Darstellungen selten.⁸⁸ Die Wiedergabe der einzelnen Figuren ist zu ungenau, um sie näher zu untersuchen. Da es sich jedoch bei der Figur im Zentrum um einen Bischof handelt, besteht offensichtlich kein direkter Zusammenhang zur Kreuzigungsszene im Retabel.⁸⁹

BM15

Brügge, ca. 1485

Eine Krönungszeremonie

Diego de Valera, *De Droits d'Armes de Noblesse*

Yale University, Beinecke Rare Book Library, MS

230, 198r

T.39A; Abb. *BK Yale 1978*, Pl.27 (Cat.76)

Im Vordergrund einer Kapelle links wird ein vermutlich französischer König oder Herzog gekrönt. In ihrem Chor befindet sich ein Altar, auf dem sich ein in der Mitte rechteckig erhöhtes, flügelloses Retabel befindet. Es erhebt sich auf einer seitlich nach oben auskragenden Predella, die mit einem durch Striche angedeuteten Fries verziert ist. Eine schmale, außen hell und in der Kehle innen dunkel gefaßte Rahmen-

leiste umgibt die einteilige Bildtafel. Sie zeigt eine luftige und tiefe Landschaft, in deren Vordergrund seitlich Personen, vermutlich Stifter, knien, die von ihren Schutzheiligen begleitet werden. Sie blicken zum erhöhten Zentrum, in dem der Gnadenstuhl - Gottvater mit seinem gekreuzigten Sohn - erscheint. Der kniende Mann links wird weitgehend vom Priester am Altar verdeckt. In seinem Rücken steht ein Heiliger, der ihn mit der Linken an der Schulter hält, während er mit der Rechten seine Kopfbedeckung zum Gruß gezogen hat - seiner Rüstung und schlanken Erscheinung nach handelt es sich vermutlich um den hl. Georg. Die Frau auf der rechten Seite ist in der burgundischen Tracht mit dem spitzen Hennin, an dem ein langer, feiner Schleier befestigt ist, gekleidet. Die Heilige hinter ihr empfiehlt sie der göttlichen Erscheinung mit einem Weisegestus des rechten Armes. Die Krone und die höfische Kleidung lassen auf eine der heiligen Prinzessinnen schließen, ihr Attribut, ein schlanker, heller Gegenstand in ihrer Linken, ist jedoch nach der Reproduktion nicht zu identifizieren.

Interpretation

Bei dem Retabel im Bild handelt es sich der Form und der Landschaftsgestaltung nach offensichtlich um ein zeitgenössisches Werk. Die Tracht der Personen, vornehmlich der Hennin der Frau geben darüber hinaus den Hinweis, daß es vermutlich dem Umkreis des burgundischen Hofes entstammt.⁹⁰ Tafelbilder zeigen im Original seit etwa 1420 Landschaftshintergründe, in Retabeldarstellungen werden sie aber erst seit etwa 1480 wiedergegeben, so daß die vorliegende Miniatur eines der frühesten Beispiele liefert.⁹¹ Darüber hinaus handelt es sich hier um eine der wenigen Darstellungen von Stiftern mit ihren Schutzheiligen auf einem Retabel im Bild.⁹² Es zeigt eine Komposition, die in der Zeit um 1500 bei Memoriantafeln verbreitet war. Einige dieser Originale zeigen, obwohl sie verschiedener Herkunft sind, in sehr ähnlicher Form Landschaftsdarstellungen, in denen Stifter, empfohlen von ihren Schutzheiligen, in Anbetung vor einer himmlischen Erscheinung knien.⁹³ Der Grußgestus des männlichen Heiligen links findet sich in zahlreichen Darstellungen. Eingeführt wurde er von Jan van Eyck mit der Darstellung des hl. Georg im Retabel des Kanonikus van der Paele.⁹⁴ Die Darstellung des Gnadenstuhls im Zentrum des Bildes gibt einen weiteren Hinweis darauf, daß es sich auch hier um eine Memoriantafel handeln könnte.⁹⁵

Das Retabel im Bild bietet somit verschiedene konkrete Anhaltspunkte - den Typ, die Heiligen, die knienden Personen -, die auf ein originales Vorbild rückschließen lassen. Da die Miniatur jedoch noch keine eingehendere Würdigung fand⁹⁶, wurden auch die Personen auf dem Altarretabel noch nicht identifiziert, und das mögliche Vorbild ist ebenfalls nicht bekannt.

BM16 Interpretation

Brügge, 1487 (?)
Gebet an Maria
Stundenbuch
Manchester, John Ryland Library, No.39, 240v
Abb. *BK Manchester 1921.2*, Pl.99

Die kleine Textminiatur zeigt ein Ehepaar in einer Kirche. In Begleitung von Engeln beten sie zu Maria, die leibhaftig vor einem Seitenaltar auf der rechten Bildseite erscheint. Auf der Altarmensa befinden sich verschiedene Gegenstände, darunter zwei Kerzenleuchter, das aufgeschlagene Missale und ein Retabel. Das flügellose Schnitzretabel ist ebenso breit wie der Altarblock. Es hat einen kleeblattbogigen Umriss und setzt auf einer relativ schmalen, profilierten Predella an, die seitlich nach oben ausschwingt. Eine breite, nach innen einfach zurückgestufte Rahmenleiste umgibt den einteiligen Corpus. Er ist durch drei Baldachine gegliedert und zeigt die Verkündigung. Gabriel nähert sich von rechts Maria, die in der linken Bildhälfte steht.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein einszeniges Schnitzretabel der Verkündigung auf einem Seitenaltar.⁹⁷ Eine genauere Untersuchung ist wegen seiner kleinen und flüchtigen Wiedergabe müßig.⁹⁸ Dennoch ist der dargestellte Retabeltyp interessant, da er typische Elemente der Zeit, etwa den schmalen unteren Maßwerkfries aufweist⁹⁹, zugleich aber einszenig ist, wie es für altniederländische Schnitzretabel nur selten überliefert ist.¹⁰⁰ Es scheint demnach, als erinnere das Schnitzretabel im Bild trotz seiner stark vereinfachten und vagen Wiedergabe an diesen nur selten erhaltenen Retabeltyp, der offensichtlich auch im Original bevorzugt auf Seitenaltären verwendet wurde.¹⁰¹ Zugleich erfüllt das Retabel seine innerbildliche Funktion, den Marienaltar zu kennzeichnen, um somit das leibhaftige Erscheinen der Muttergottes in der Vision der Betenden zu erläutern.¹⁰²

BM17

Brügge, vor 1497 (Meister des Dresdener Gebetbuches?)
Die Ermordung des hl. Thomas Beckett
Brevier Königin Isabellas der Katholischen
(span.)
London, British Library, Add.Ms.18851, 314v
T.39B; Abb. *Dearmer 1910*, 175 (Pl.40)

Auf dem Seitenaltar einer Kirche, vor dem der hl. Thomas ermordet wird, steht ein rechteckig erhöhtes, komplett vergoldetes Schnitzretabel ohne Flügel. Sehr niedrig, etwa in ein Drittel Höhe des Retabels, sind seitlich Stangen mit grünen Velen befestigt. Der Corpus hat keine Predella und ist vertikal dreigeteilt in die Seitenabschnitte und den ebenso breiten, aber erhöhten Mittenabschnitt, der auf etwa zwei Dritteln der Höhe noch einmal horizontal unterteilt ist. Die oberen Felder sind von einer Reihung polygonal vorkragender Baldachine überfangen. In den Seitenabschnitten sind jeweils zwei Standfiguren unter Baldachinen eingestellt. Das untere, höhere Fach des Zentrums zeigt die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist, das obere, von einem großen Baldachin gekrönte Fach eine thronende Gestalt, bei der es sich um die Muttergottes oder Gottvater handeln könnte.

Interpretation

Die Miniatur¹⁰³ zeigt eine der wenigen Darstellungen von einem altniederländischen Schnitzretabel, wie es im Original im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert weitverbreitet war.¹⁰⁴ Die rechteckig erhöhte Mitte gepaart mit einer vertikalen wie horizontalen Gliederung des Corpus verweist auf Werke des späten 15. Jahrhunderts.¹⁰⁵ Da die Originale der Zeit meist vielteilige Zyklen darstellen, sind Werke, die wie das Retabel im Bild die Darstellung großer Standfiguren mit szenischen Elementen verbinden seltener.¹⁰⁶ Zum Vergleich mit ihm können vor allem die Antwerpener Schnitzretabel in Vaksala, Affeln und Kirch Linden herangezogen werden.¹⁰⁷

BM18

Brügge, um 1490-1500
Gregorsmesse
Manderscheidt-Stundenbuch
deutscher Privatbesitz, 119v (ehem. Donaueschingen, Fürstl.-Fürstenberg. Hofbibliothek, Hs.325)
Abb. *AK Köln 1987*, 225

Papst Gregor, begleitet von drei Diakonen, kniet in einem gefliesten Raum mit einer schemenhaft sichtbaren Wandgliederung vor einem frontal aufgestellten Altar. Nur er erblickt in einer schimmernden Gloriele auf der linken Seite den Schmerzensmann, hinterfangen von den Passionswerkzeugen. Die päpstliche Tiara befindet sich gemeinsam mit dem aufgeschlagenen Missale und zwei Kerzenständern auf der Altarmensa. Oberhalb von deren rückwärtiger Oberkante ist eine leuchtend blaue, querrrechteckige Stoffbahn oder Tafel zu sehen, die mit goldenen Blüten in Rhomben verziert ist. Sie entspricht sowohl in der Farbe als auch in der Ornamentik dem Antependium. Etwas oberhalb ihrer Seitenkanten sind in der Rückwand Stangen mit grünen Velen befestigt.

Oberhalb von ihrer Oberkante erheben sich seitlich große, vergoldete Schnitzfiguren. Ihre Attribute sind nicht deutlich zu erkennen, der Haar- und Barttracht nach handelt es sich aber vermutlich um die Apostelfürsten - Petrus mit einem Buch in den Händen, mit der Tonsur, kurzgeschorenem Bart und rundem Kopf links, Paulus mit längeren Haaren und Bart rechts. Die beiden Figuren flankieren ein geöffnetes Turmretabel. Es hat einen quadratischen Grundriß und wird von einem niedrigen, eingeschossigen Turmhelm bekrönt. Jeweils zwei Flügelkompartimente mit dreieckigem Abschluß flankieren das vergoldete Gehäuse. Jedes der vier Kompartimente ist auf halber Höhe unterteilt. Die so entstandenen acht Felder sind mit vergoldetem, aufgezeichnetem oder vorgelegtem Maßwerk in zwei Bahnen und einen bekrönenden Okulus vor rotem Grund eingeteilt. Im Innern des Gehäuses ist eine vergoldete Standfigur der Muttergottes aufgestellt.

Interpretation

Die Miniatur zeigt einen Altaraufsatz, der aus einer rein ornamental gestalteten Stoffbahn oder Tafel und bekrönendem Figurenschmuck besteht. Der untere, ornamentale Teil erinnert an zahlreiche Altaranlagen in der Pariser Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts, die ebenfalls häufig eine einheitliche Gestaltung von Antependium und Stoffbehang zeigen, dennoch läßt sich nicht sicher ausschließen, daß hier eine Holztafel gemeint sein könnte.¹⁰⁸

Ungewöhnlich und ohne direktes Vergleichsbeispiel ist die Verbindung mit bekrönendem Figuren-

schmuck, dessen Art der Befestigung auch nicht näher dargestellt wird.¹⁰⁹ Das Turmretabel im Zentrum spiegelt den bekannten Retabeltyp in vereinfachter und reduzierter Form wider.¹¹⁰ Die Verbindung eines Turmretabels mit großen Schnitzfiguren, die auf derselben Höhe aufgestellt sind, ist ungewöhnlich.¹¹¹ Die drei Figuren stehen in keiner inhaltlichen Verbindung zur Gregorsmesse. Ihre Darstellung ist demnach nicht durch innerbildliche Bezüge erklärbar. Daraus läßt sich jedoch keine Aussage über den Realitätsgehalt der Altarausstattung treffen. Möglicherweise besteht sie aus wirklichkeitsnahen Versatzstücken, die älteren Vorlagen der Buchmalerei entlehnt und in einer eigenen Komposition verbunden sind.

BM19

Delft, um 1470

Die Darbringung im Tempel

Leven van Christus

Cambridge, Fitzwilliam-Museum, Ms. James 25, 77v

T.40A; Abb. *Byvanck; Hoogwerff 1922.2, Pl.134*

Der Tempel ist als eine kreuzrippengewölbte Kapelle mit einem mächtigen Altar wiedergegeben. Auf seiner Mensa erhebt sich hinter zwei Kerzenleuchtern ohne eine Predella ein geöffnetes Flügelretabel. Der Corpus ist in der Mitte rechteckig erhöht und mit zwei Flügelpaaren - einem kleinen für die Mittenerhöhung, einem großen für den unteren Bereich - ausgestattet. Offensichtlich ist die Innenansicht komplett geschnitzt. Sie wird durch Rundbogenarkaden gegliedert, die sich in zwei Zonen, eine über die Höhe der unteren Flügel, die andere über die Höhe der oberen Flügel bzw. der Mittenerhöhung, von den Flügeln über den Corpus fortsetzen. Auf den unteren Flügeln sind je vier, im Corpus unten sechs, in der Mittenerhöhung zwei und auf den kleinen Flügeln insgesamt zwei Arkaden dargestellt, die je eine stehende Figur aufnehmen. Insgesamt umfaßt das Programm demnach 18 Figuren, die jedoch nur schemenhaft angedeutet sind.

Interpretation

Schnitzretabel mit zwei Flügelpaaren waren in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weitverbreitet.¹¹² Die komplett geschnitzte Innenansicht mit einer zweizonigen Reihung von Standfiguren, wie sie in der vorliegenden Retabeldarstellung erscheint, ist jedoch einem älteren Typ entlehnt.¹¹³

Die Miniatur bietet somit eine der wenigen Darstellungen eines in der Form und der Ausstattung mit zwei Flügeln zeitgenössischen Retabels. Seine zweizonige Binnengliederung durch Rundbogenarkaden, in denen Figuren nebeneinandergereiht stehen, ist jedoch deutlich an einem früheren Retabeltyp orientiert. Vermutlich soll diese Altertümlichkeit das *jüdische Retabel* kennzeichnen.¹¹⁴

Delft, um 1480

Gregorsmesse

Mittelniederländ. Stundenbuch

Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ 4 18, 53r

Farbabb. *AK Bonn 1988, T.20 (Kat.65)*

Der Altar, vor dem der hl. Gregor in Begleitung eines Diakons, zweier Kardinäle und eines Laien die Messe zelebriert, steht auf der linken Bildseite. Auf seiner rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein geöffnetes, in der Mitte rechteckig erhöhtes Flügelretabel. Seine schmale, bräunliche oder vergoldete Predella ist ebenso breit wie die Mensa und durch goldfarbene Striche geometrisch verziert. Auch die einfache, schmale Rahmenleiste ist in der golden-bräunlichen Farbe gefaßt. Die gesamte obere Rahmenleiste, einschließlich der Flügel wird von einem feinen Lilienkamm bekrönt. Dem rechteckig erhöhten Corpus entspricht eine rechteckige Erhöhung an der Außenseite der Flügel. Der Corpus und die Flügel, von denen jedoch nur der rechte sichtbar ist, haben einen einheitlich dunkelblauen Hintergrund mit hellblauen Rankenmuster. Im Zentrum befindet sich eine gemalte Darstellung der Kreuzigung, flankiert von einer Reihe halbfiguriger Personendarstellungen.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist trotz seiner groben Wiedergabe interessant, da es eines der wenigen Beispiele für die Wiedergabe eines Tafelbildes mit Flügeln repräsentiert, das mit einem vegetabilen Hintergrund ausgestattet ist.¹¹⁵ Seine Umrißform mit nur einem Flügelpaar statt zusätzlichen kleinen Flügeln für die Mittenerhöhung ist nicht sehr verbreitet, sie läßt sich aber dennoch durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch belegen.¹¹⁶ Durch seine Hintergrundgestaltung mit Rankenwerk erhält das Retabel einen scheinbar altertümlichen Charakter.¹¹⁷ Gerade in der nordniederländischen Buchmalerei findet sich dieses Dekorationsprinzip jedoch auch noch nach 1450.¹¹⁸ Der Illuminator orientierte sich daher nicht zwangsläufig an älteren Retabeln, sondern vermutlich eher an zeitgenössischen Miniaturen.¹¹⁹

Die Kreuzigung zwischen Heiligen wird in dieser gereihten Form vornehmlich im frühen 15. Jahrhundert dargestellt.¹²⁰ Ungewöhnlich ist hier die teilweise halbfigurige Wiedergabe der Personen, die sich im Original nur beim Braque-Retabel von Rogier van der Weyden findet.¹²¹ Im vorliegenden Bild ist sie vermutlich nicht mit einer konkreten Darstellungsabsicht zu erklären, sondern mit der groben Wiedergabe des Retabels, da das Kreuz sowie die Figur links davon, vermutlich Maria, ganzfigurig dargestellt sind und der Meister offensichtlich nur wegen der verunglückten Proportionen des für seine Breite viel zu schmalen Retabels auf die halbfigurige Darstellung auswich.

BM20B

Delft, um 1480

Totenmesse

Mittelniederländ. Stundenbuch

Berlin, Staatsbibliothek, Ms. germ 4 18, 105v

Abb. Hans Wegener: Beschreibendes Verzeichnis

d. Miniaturen und d. Initialschmuckes i. d.

deutschen Handschriften bis 1500, Staatsbibl.,

Berlin. Leipzig 1928, 164 (Abb.152); Marburger

Index MF 195 (Berlin 82), Nr.251 316

In einem polygonalen Sakralraum wird eine Totenmesse begangen. Der Katakalk steht im Vordergrund schräg vor dem Altar, der mit einem Brokatantependium verkleidet ist. Auf seiner rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein querrrechteckiges, geöffnetes Flügelretabel, das von einem kleineren, annähernd quadratischen Flügelretabel bekrönt wird. Der Corpus des unteren Retabels setzt auf einem schmalen Maßwerkfries an und ist in drei rundbogige Arkaden eingeteilt, unter denen jeweils eine, vermutlich geschnitzte Standfigur aufgestellt ist; der Inhalt der bemalten Flügel ist nach den Reproduktionen nicht erkennbar. Das kleine Retabel darüber ist in geöffnetem Zustand ebenso breit wie der Corpus des großen Retabels. Im Zentrum erkennt man eine Gemälde des Antlitzes Christi, die Darstellungen auf den Flügeln sind wiederum nicht erkennbar.

Interpretation

Die Miniatur ist relativ undetailliert und in den Proportionen verzerrt.¹²² Dennoch präsentiert sie eine interessante Variante eines Ensembles aus zwei übereinandergestellten Retabeln.¹²³ Ein geschnitztes, querrrechteckiges Flügelretabel¹²⁴ wird von einem kleineren, bemalten Flügelretabel bekrönt, das in seinen Maßen der Breite des größeren Retabels angepaßt ist. Eine solche Kombination ist sowohl in weiteren Miniaturen überliefert als auch in jüngeren schriftlichen Quellen.¹²⁵ Im Original haben sich zudem einige Ensembles zweier aufeinandergestellter Schnitzretabel erhalten, unter denen das Grönauer-Retabel in Lübeck und das Passionsretabel in Västerås große Ähnlichkeit mit den Retabeln im Bild aufweisen.¹²⁶ Diese vielfältigen Vergleichsmöglichkeiten bestätigen, daß die Darstellung im Prinzip Nähe zu originalen Altaraufsätzen zeigt. In keinem Original hingegen ist die Darstellung des Antlitzes Christi (Vera Ikon/Sancta Facies) im Zentrum eines Flügelretabels überliefert, denn bei den zahlreichen Bildern dieses Inhalts handelt es sich stets um Einzel tafeln.¹²⁷

BM21

Meister des *Dresdener Gebetbuches*

Die Gregorsmesse

Brevier des Guy de Brimeu

Privatbesitz

Flämisch, 1460/70

T.40B; Farbabb. Auktionskat. Sotheby's 13. 6.

1983: Catalogue of the Bute Collection of forty-two illuminated manuscripts and miniatures.

London 1983, 92-99, lot 21.

Vor der Lettneranlage einer langgestreckten, gotischen Kirche steht eine große Altaranlage, an der Papst Gregor die Messe feiert. Zwei schmale, rundbogige Durchgänge führen

seitlich des Altares in den Hochchor. Der steinerne Lettner ist im oberen Bereich mit einer Blendgliederung aus Arkaden mit großen Standfiguren skulptiert und oberhalb der Durchgänge mit großen, vollplastischen Figuren von weiblichen Heiligen geschmückt, die in vergoldete Baldachingehäuse eingestellt sind.

Der Altaraufsatz setzt auf der Mensa hinter zwei Kerzenleuchtern und dem Missale, das auf einem Leseständer liegt, an. Er besteht aus einem relativ niedrigen, querrrechteckigen Retabel und einer bekrönenden Figurengruppe. Das vergoldete Schnitzretabel ist ebenso breit wie der Altarblock und durch fünf Rundbogenarkaden gegliedert, von denen die mittlere breiter ist als die flankierenden. Diese zeigt vermutlich eine szenische Darstellung, vielleicht der Kreuzigung, während jene jeweils eine nicht identifizierbare Standfigur aufnehmen. Die bekrönende, farbig gefaßte Figurengruppe wird von einem leuchtend roten Stoffbaldachin überfangen. Dieser ist als rechteckige Stoffbahn am Lettner heraufgeführt und gipfelt in einer zeltförmigen Spitze, die durch eine Stange an der Lettnerbrüstung gehalten wird. Das Zentrum der Gruppe nimmt eine Schmerzensmannsfigur ein, die vor dem Kreuz steht. Christus präsentiert die Seitenwunde und wird in der Vision des hl. Gregor lebendig. Zwei Figuren stehender Engel sind an den Seiten aufgestellt. Sie tragen weiße Gewänder und halten in den Händen Leidenswerkzeuge - links vermutlich die Lanze, rechts den Stab mit dem Schwamm. Zwischen ihnen und dem Schmerzensmann befinden sich Figuren von Maria in dunkelblauem Mantel links und Johannes Evangelist in weißer Kleidung rechts. In kniender Haltung erbitten sie die Gnade Christi.

Interpretation

Die Miniatur¹²⁸ zeigt einen Altaraufsatz aus einem Retabel und einer bekrönenden Figurengruppe, wie er auch in weiteren Darstellungen überliefert ist. Das verhältnismäßig schlichte und mit der einfachen Reihung von Figuren unter Arkaden eher altmodische Retabel wird durch die dominierenden Figuren zu einem inhaltlich nebensächlichen Untersatz.¹²⁹ Die Bedeutung der Figurengruppe ist demgegenüber durch ihre differenzierte Farbfassung und Größe, aber auch durch den Stoffbaldachin hervorgehoben.¹³⁰ Das besondere Gewicht ihrer Darstellung wird außerdem dadurch betont, daß die Figur von Christus in der Vision des Papstes zum Leben erwacht und somit in unmittelbarer Beziehung zur Hauptszene steht. Auch die Zusammensetzung aus fünf Figuren läßt die Figurengruppe besonders spektakulär erscheinen. Zusätzlich zu den Figuren von Christus und Engeln zeigt sie auch die Figuren von Maria und Johannes Evangelist. Sie bitten Christus um Erbarmen und verbinden somit die Schmerzensmannsdarstellung in einer ungewöhnlichen Variante mit der des Jüngsten Gerichts.¹³¹ Entsprechende Altaraufsätze haben sich im Original nicht erhalten. Ein Spottblatt gegen die katholische Kirche von B. Rob. (1605) liefert jedoch einen guten Beleg dafür, daß es solche Ensembles auch in ähnlichen Figurenkonstellation tatsächlich gab, denn hier sieht man unter insgesamt drei vergleichbaren Altaraufsätzen auch einen, der sich aus einem relativ hohen, retabelähnlichen Sockel mit Figurendarstellungen und einer bekrönenden Figurengruppe zusammensetzt. Diese Gruppe besteht aus einer Figur der thronenden Muttergottes unter einem spitzen Stoff-

baldachin, flankiert von Figuren adorierender Stifter in Begleitung ihrer Schutzpatrone.¹³²

BM22

Hubert van Eyck?

Totenmesse

Turin-Mailänder-Stundenbuch

Turin, Museo Civico, Mailänder Stundenbuch,

116r

1417?

T.41A; Farbabb. *Belting; Eichberger 1983*, 149

(Abb.49); *Pächt 1989*, T.17; Abb. *Friedländer 1*

(1967), Pl.34

Auf dem Hochaltar am Ende der Kirche steht ein Retabel, das ausschnittweise - von der linken Seite bis knapp zur Mitte - sichtbar ist. Es handelt sich um eine relativ große, flügellose, querechteckige Tafel. Sie wird von einem roten Rahmen eingefasst, der mit goldenen, vielleicht sternförmigen Ornamenten verziert ist. Vor einem komplett vergoldeten Hintergrund zeigt sie im Zentrum das Kreuz Christi, von dem nur ein Stück des linken Querbalkens erscheint, flankiert von zwei stehenden Personen, einer Frau in rotem Gewand innen, einem Mann in dunkelblauer Kleidung außen. Auf dem Rahmen ist links vom Zentrum eine komplett vergoldete, vielleicht betende Figur aufgestellt.

Interpretation

Die Altartafel im Bild erweist sich durch den ornamentierten Rahmen, den vergoldeten Hintergrund und die Darstellung der Kreuzigung zwischen Heiligen in alternierend roten und dunkelblauen Gewändern als ein Werk, das im Original in die Zeit um oder kurz nach 1400 zu datieren wäre.¹³³ Zum Vergleich bietet sich das Gerber-Retabel an, das jedoch reicher an Figuren ist und nicht ganz das große Format der Tafel im Bild erreicht.¹³⁴ Die Datierung der Miniatur ist umstritten.¹³⁵ Sollte die frühe Datierung auf 1417 zutreffen, so zeigte sie demnach ein annähernd zeitgenössisches Retabel, wäre sie erst in den 1440er Jahren entstanden, so handelte es sich bei dem Retabel um ein Werk, das im Original bereits von einer neuen Generation von Tafelbildern abgelöst worden war. Für eine Frühdatierung der Miniatur spricht letztlich neben stilistischen Gründen¹³⁶ auch die fragmentarische Darstellung des Retabels, die das wichtige Zentrum nur in einem kleinen Ausschnitt zeigt und die Kenntnis des Ganzen voraussetzt.¹³⁷ In diesem Falle handelte es sich um eine der frühesten aussagekräftigen altniederländischen Retabeldarstellungen. Vorläufer sind allein in der französischen Buchmalerei um 1400 zu finden, in der es bereits zahlreiche Retabeldarstellungen gibt, die jedoch schematischer und weniger detailgenau sind.¹³⁸

Die bekrönende Figur seitlich auf dem Kreuzigungsretabel ist nur schemenhaft wiedergegeben und trägt daher nicht konkret zum Bildinhalt bei. Ebenso wenig gibt sie Aufschluß über die zentrale und die gegenüberstehende Figur, die um der Symmetrie willen hinzuzudenken sind.¹³⁹

BM23

Flämisch (Brügge?), um 1449¹⁴⁰/Brüssel?, um 1460¹⁴¹

Die Gregorsmesse in Anwesenheit Herzog

Philipps d. Guten

Stundenbuch Herzog Philipps d. Kühnen und

Herzog Philipps d. Guten v. Burgund

Cambridge, Fitzwilliam-Museum, MS 3-1954, 253v

T.41B; Abb. *Winter 1985*, Fig.133

In einer rundbogigen Wandnische steht ein Altar mit einem Retabel. Velumstangen sind in der Wand etwas oberhalb der Seitenkanten des Retabels befestigt. Vor dem Altar kniet der hl. Gregor flankiert von einem Kardinal und einem Diakon. Angesichts des leibhaftigen Erscheinens Christi auf der Altarmensa, hat er die Arme in einer Geste der Verwunderung und Ehrfurcht erhoben. Herzog Philipp der Gute kniet rechts an einem Prie-Dieu, das vor der Stufe, die in die Kapelle führt, aufgestellt ist.

Auf der rückwärtigen Oberkante des Altares, hinter einigen Gerätschaften und im Zentrum teilweise von Christus verdeckt, erhebt sich ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel ohne eine Predella und Flügel. Seine einfache Rahmenleiste ist rot gefasst mit goldenen Punkten oder Sternen. Das Tafelbild zeigt vor komplett vergoldetem Hintergrund im Zentrum die Kreuzigung mit Maria auf der linken Seite des Kreuzesstammes. Johannes, der vermutlich auf der rechten Seite steht, wird von der Erscheinung Christi verdeckt. In den niedrigeren Seitenabschnitten der Tafel befinden sich von links nach rechts die hll. Agnes, Petrus, Paulus und Katharina, die zusätzlich zu ihren Attributen auch den Palmzweig des Märtyrers tragen.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist durch den Goldgrund, die Heiligenreihe zu Seiten der Kreuzigung und die rote Rahmung mit einem punktförmigen Ornament als ein älteres Werk gekennzeichnet. Es entspricht einem Retabelschema, das sich um 1450 ausprägte und sowohl in der Tafel- wie in der Buchmalerei vielfach verwendet wird.¹⁴² Ungewöhnlicher ist die genaue Kennzeichnung der Heiligen zu Seiten des Kreuzes. Die Darstellung des hl. Petrus könnte zwar auf den Schauplatz des Wunders, Sankt Peter in Rom, verweisen. Er nimmt aber unter den Heiligen keine exponierte Stellung ein, die diese Beziehung betonte.¹⁴³

BM24

Flämisch (Brügge?), um 1470 (Hand D)

Elevatio (Messe zum hl. Sakrament)

Stundenbuch Herzog Philipps d. Kühnen und

Herzog Philipps d. Guten v. Burgund

Cambridge, Fitzwilliam-Museum, MS 3-1954, 193v

T.42A; Abb. *Winter 1985*, Fig.131

Auf der linken Seite einer kleinen Kapelle befindet sich ein Altar mit einem Schnitzretabel. Das Glasfenster in der Rückwand zeigt die Verkündigung an Maria. Die Messe, in der Engel ministrieren, ist im Moment der Elevatio festgehalten. Der Altar wird seitlich von Velen begrenzt, deren Stangen in Höhe der Seitenkanten des Retabels an der Rückwand befestigt sind. Das Retabel ist in der Mitte rechteckig erhöht. An der Erhöhung sind zwei kleine, geöffnete Flügel befestigt. Große Flügel für den unteren Teil des Corpus hingegen fehlen. Ein blauer Rahmen mit goldenen Tupfen, dessen untere Leiste etwas breiter ist als die übrigen, umgibt den Corpus, der auf einem schmalen Maßwerkfries ansetzt. Ein schmaler,

grün gefaßter Lilienfries bekrönt das Retabel auf den Seitenteilen und der erhöhten Mitte. Der Corpus ist in sieben Kompartimente eingeteilt, je drei schmalere in den niedrigen Seitenteilen und ein breiteres im erhöhten Zentrum. Jedes der sieben Kompartimente wird von einem trapezförmigen, reich gegliederten Baldachin überfangen, der etwa ein Drittel der Höhe eines Kompartimentes einnimmt. In den Feldern ist ein Passionszyklus dargestellt. Die beiden äußeren Szenen sind verdeckt, sichtbar sind von links nach rechts die Geißelung, die Kreuztragung, im Zentrum die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist, die Kreuzabnahme und die Auferstehung. Bis auf das Inkarnat der Personen sind die Szenen komplett vergoldet. Die kleinen Flügel zeigen vor einem roten Hintergrund links die thronende Muttergottes in einem blauen Gewand; in einem Gebets- oder Bittgestus ist sie dem gegenüberliegenden Flügel zugewendet, auf dem der segnende Gottvater oder Christus als *Maestas Domini* in einem roten Gewand vor blauem Hintergrund dargestellt ist.

Interpretation

Das Schnitzretabel in der Miniatur der Messe ist eines der wenigen Retabel in der Buchmalerei, das sich unmittelbar mit erhaltenen Originalen seiner Zeit vergleichen läßt.¹⁴⁴ Die Farbfassung seines Corpus mit der weitgehenden Vergoldung und wenigen Farben, in diesem Fall nur der Inkarnate, entspricht der Farbigekeit von Schnitzretabeln aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts¹⁴⁵, und auch der untere Maßwerkfries ist typisch für Originale dieser Zeit.¹⁴⁶ Der Corpus enthält eine dichtgedrängte Passionsfolge aus sieben Szenen mit der zentralen Kreuzigung. Dieselbe Form, ähnliche, trapezförmige Baldachine und fast dasselbe ikonographische Programm kennzeichnen auch das Brüsseler Passionsretabel in Dinslaken.¹⁴⁷ Ein weiteres direkt vergleichbares Original ist das Brüsseler Passionsretabel in Vemo (Finnland), das vermutlich ebenfalls in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts zu datieren ist.¹⁴⁸ Auch der Passionszyklus und die Baldachinbildung des Passionsretabels von Ambierle sind gut mit dem Retabel in der Miniatur vergleichbar.¹⁴⁹

Die Innenansichten der kleinen Flügel zeigen Maria und Gottvater oder Christus als *Maestas Domini*. Vergleichbare Darstellungen auf den kleinen Flügeln von Schnitzretabeln haben sich mehrfach im Original erhalten.¹⁵⁰ Das erwähnte Retabel in Vemo¹⁵¹ etwa verfügt über genau die gleiche Darstellung auf der Innenansicht der kleinen Flügel, und bei dem Retabel von Dinslaken¹⁵² befinden sie sich seitenverkehrt auf der Außenansicht der rechteckig erhöhten Flügel.¹⁵³ Ein ungewöhnliches Detail stellt der kleine bekrönende Lilienfries auf den Seitenabschnitten dar, der im Original mit den kleinen Flügeln kollidiert.¹⁵⁴

Die vergleichende Untersuchung des Schnitzretabels im Bild ergibt somit eine enge Verwandtschaft zu mehreren Werken aus der Zeit um 1470. Ein entsprechendes Retabel aus der Jahrhundertmitte hat sich hingegen nicht erhalten.¹⁵⁵ Somit wird durch den Typ des Schnitzretabels die Spätdatierung der Miniatur um 1470 erhärtet.¹⁵⁶ Unter den erhaltenen Miniaturen aus dem späteren 15. Jahrhundert, die szenische Schnitzretabel wiedergeben, ist diese trotz ihrer Ungenauigkeiten und Auslassungen die präzi-

seste, die sich auch als einzige direkt mit Originalen vergleichen läßt. Die Wiedergabe nur der kleinen oberen, nicht aber der großen unteren Flügel erscheint ungewöhnlich. Da sie sich aber genauso bei zwei weiteren Miniaturen findet, die ebenfalls um 1460/80 von Künstlern am Hofe der burgundischen Herzöge geschaffen wurden, handelt es sich möglicherweise um eine gewisse Darstellungsgewohnheit.¹⁵⁷ Ist die Spätdatierung der Meßszene richtig, so ist das Retabel in einer Meßdarstellung von Jan van Tavernier das älteste, das diese Eigenart aufweist.¹⁵⁸

BM25

Flämisch, 3. Viertel d. 15. Jhs. (Meister des Schwarzen Gebetbuches/Meister des Anton v. Burgund) Marienmesse
Schwarzes Gebetbuch des Gian Galeazzo Sforza
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1856, 27v
Farbabb. *Jenni; Thoss 1982, 27v*; Abb. *BK Wien 1990.2, Abb.30*

Von der Kirche oder der Kapelle, in der die Marienmesse gefeiert wird, ist nur ein kleiner Ausschnitt mit dem mächtigen Altar seitlich rechts zu sehen. Hinter zwei Kerzenleuchtern, dem Kelch und dem aufgeschlagenen Missale erhebt sich ein niedriges, quereckiges Schnitzretabel, das von einem breiten, ornamentierten Rahmen eingefasst wird. An seinen seitlichen Oberkanten sind Velumstangen angebracht. Der vergoldete Corpus ist durch Rundbogenarkaden gegliedert. Das Kreuz Christi mit Maria und Johannes Evangelist im Zentrum wird links von zwei, rechts von drei Personen flankiert.

Auf dem Retabel thront eine mächtige Sitzfigur der Muttergottes, die in einen kastenförmigen, nach vorne geöffneten Stoffbaldachin eingestellt ist. Die Figur ist etwa doppelt so hoch wie das Retabel und komplett vergoldet.

Interpretation

Die Miniatur aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts zeigt ein niedriges, quereckiges Schnitzretabel, das eher an Retabeldarstellungen aus der Zeit um 1400, nicht aber an ein zeitgenössisches Original erinnert.¹⁵⁹ Es wird von einer Figur bekrönt, die so groß ist, daß das Retabel im Verhältnis zu ihr wie ein Sockel oder ein höhere Predella wirkt. Da die Miniatur eine Marienmesse wiedergibt, liegt die Hervorhebung der Muttergottes durch eine Überproportionierung nahe.¹⁶⁰ Dennoch zeigen auch andere Darstellungen entsprechende Altaraufsätze, so daß die Darstellung kein reines Phantasieprodukt wiederzugeben scheint.¹⁶¹ Unter den altniederländischen Bildern ist jenes der verehrungswürdigen Figur der Notre-Dame-de-Sablon gut vergleichbar, die in der letzten Szene eine sehr ähnliche Form der Aufstellung findet und ebenfalls von einem rechteckigen Stoffbaldachin überfangen wird.¹⁶² Den spätesten Beleg liefert schließlich ein Spottblatt gegen die katholische Kirche von B. Rob., 1605, das einen Altaraufsatz aus einem relativ hohen Sockel mit Figurerdarstellungen zeigt, auf dem sich eine Figur der thronenden Muttergottes unter einem spitzen Stoffbaldachin erhebt, flankiert von adorierenden Stiftern in Begleitung ihrer Schutzpatrone.¹⁶³ Auch wenn

Originale kaum mehr überliefert sind¹⁶⁴, so wird dennoch im Vergleich mit den genannten Darstellungen deutlich, daß es entsprechende Altaraufsätze vermutlich öfter gab.

BM26

Flämisch (Gent/Brügge), 1480/90

Elevatio

Legenda Aurea (französ.)

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9282-5, 350r

T.42B; Abb. *Braun 1924.2*, T.144.D

Der Priester, begleitet von zwei Diakonen, die seinen Chormantel halten, kniet vor einem Altar mit einem zweiteiligen Aufsatz und erhebt die Hostie. Das flügel- und predellenlose Retabel auf der Altarmensa ist ebenso breit wie diese. Der vermutlich vergoldete Corpus ist in der Mitte rechteckig erhöht und durch Rundbogenarkaden in fünf leere Nischen eingeteilt, je zwei in den niedrigeren Seitenabschnitten und eine breitere und höhere im Zentrum.

Auf den Seitenabschnitten befinden sich große Figuren kniender Engel. Sie sind zum Zentrum gewendet und halten in den Händen Kerzenleuchter. Das erhöhte Zentrum des Retabels wird von einem weiteren Gehäuse mit einem dreieckigen Abschluß bekrönt. Es ist wie eine Fassade gegliedert mit Fialen auf flankierenden Strebepfeilern, einem bekrönenden Krabbenkamm mit zentraler Kreuzblume und einer Binnengliederung aus drei zur Mitte gestaffelten Kielbogenarkaden. Während die beiden schmaleren und niedrigeren Seitenarkaden ohne Inhalt dargestellt sind, birgt die mittlere eine Monstranz mit einer strahlend hellen Hostie.

Interpretation

Die Miniatur zeigt einen bemerkenswerten Altaraufsatz aus einem Schnitzretabel, bekrönenden Engelsfiguren und einem Tabernakelgehäuse.¹⁶⁵ Retabel gleicher Form und Gliederung werden im späten 15. Jahrhundert häufiger dargestellt¹⁶⁶, und auch die seitliche Bekrönung durch Figuren ist nicht außergewöhnlich.¹⁶⁷ Bemerkenswert ist jedoch das Tabernakelgehäuse, für das nur ein weiteres Bildbeispiel vorliegt.¹⁶⁸ Der Inhalt der Miniatur ist der Verehrung der Eucharistie gewidmet. Das Retabel wird daher auf die Binnengliederung reduziert und ohne Inhalt wiedergegeben, während die bekrönenden Engelsfiguren die Bedeutung des Tabernakels hervorheben.¹⁶⁹

Braun widmet der Miniatur als Beispiel für die Aussetzung des Allerheiligsten eine eingehendere Beschreibung. In seinen Augen scheint es sich um eine temporäre Präsentation zu handeln, bei der das Gehäuse wie die Engelsfiguren vorübergehend auf dem Retabel aufgestellt werden.¹⁷⁰ Für diese Annahme gibt es im Bild keine Anhaltspunkte, eher scheint eine dauerhafte Installation dargestellt zu sein, denn die Figuren und das Tabernakelgehäuse sind auf die Maße des Retabels zugeschnitten. Außerdem weisen das Retabel und das Tabernakelgehäuse dieselben Formen und Gestaltungselemente (Säulen, unterlegte Kämme) auf. Die Miniatur liefert somit einen weiteren Beleg, daß das Tabernakel auch im Bereich der Niederlande - sicherlich temporär, vermutlich aber sogar ständig - in Verbindung mit einem Altarretabel präsentiert werden konnte.¹⁷¹

BM27

Flämisch, 2. Hälfte d. 15. Jhs.

Die Verehrung des hl. Adrian

Brevier von Saint-Adrien de Grammont

Maredsous, Bibliothèque Abbatiale, Brevier von Saint-Adrien de Grammont II/1, fol.25r

Abb. Th. Delforge: *Le Breviaire de Saint-Adrien de Grammont*. In: *Scriptorium* 12 (1958), 102-107, Pl.1; *BK Wien 1990.1*, Fig.103

In einem Medaillon (rechte Randleiste der Miniatur oben) sieht man betende Nonnen vor einem Altar. Auf der Mensa erhebt sich ein Retabel, das auf den in der Mitte rechteckig erhöhten Corpus reduziert ist. Es wird von einem offenen Turmretabel bekrönt, das höher ist als das Retabel. Je eineinhalb Flügelkompartimente mit dreieckigem Abschluß flankieren das Gehäuse, das eine Figur des hl. Adrian als Ritter mit Schwert birgt.

Interpretation

Die Miniatur mit dem Turmretabel des hl. Adrian ist zu klein und zu ungenau, um ihr eine eingehendere Besprechung zu widmen. Sie belegt jedoch allgemein die Verbreitung entsprechender Ensembles aus Retabel und bekrönendem Turmretabel. Die größere Aufmerksamkeit gilt in dieser Miniatur dem Turmretabel, das das Retabel daher deutlich dominiert. Es birgt die Figur des hl. Adrian, dem der Altar geweiht ist und dient innerhalb des Bildes dazu, den Handlungsschauplatz zu illustrieren.¹⁷²

BM28

Flämisch, spätes 15. Jh.?

Ein Altar mit dem Kelch

Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms.54. No.19,

57r

Abb. *Dearmer 1910*, 147 (Pl.33)

Ein relativ niedriges, querrrechteckiges Retabel erhebt sich hinter dem Kelch auf einem Tischaltar. An seinen seitlichen Oberkanten sind Velumstangen befestigt. Es ist vergoldet und zeigt zwei adorierende Gestalten. Auf ihm erhebt sich ein retabelähnlicher Aufsatz, der aus drei etwa gleichbreiten Kompartimenten mit dreieckigem Abschluß besteht. Möglicherweise handelt es sich um die unbeholfene Darstellung eines Gehäuses mit Flügeln, dessen Inhalt aber nicht dargestellt ist.

Interpretation

Die Darstellung des Altaraufsatzes im Bild ist auf wenige Elemente beschränkt. Auf der unteren Tafel erscheinen adorierende Figuren, die das Zentrum flankieren, auf dem der Aufsatz steht.¹⁷³ Bei diesem handelt es sich möglicherweise um ein Tabernakelgehäuse, wie es als bekrönender Aufsatz ähnlich auch in einer anderen flämischen Miniatur zu sehen ist.¹⁷⁴ Für diese Deutung spricht neben den adorierenden Engelsfiguren auch die Hervorhebung des Kelches auf der Mensa. Vergleichbare zweiteilige Ensembles werden im späten 15. Jahrhundert ansonsten vorrangig im Umkreis von Willem Vrelant dargestellt.¹⁷⁵

Flämisch (Gent/Brügge), um 1500
 Die Darbringung im Tempel
 Stundenbuch
 Vatikanstaat, Biblioteca Apostolica Vaticana,
 Cod. Capp.218
 Abb. Farbpostkarte d. Belsers Verlags

Maria bringt Christus im kleinen Annexraum eines Sakralbaus zu Simeon. Dieser erwartet das Kind stehend am Altar, der sich auf der linken Bildseite befindet. Der Altarblock ist mit einer Decke belegt und allein mit einem Retabel versehen. Es handelt sich um eine rundbogige, komplett vergoldete Tafel, die nur zur Hälfte sichtbar ist. In einer vermutlich geschnitzten Darstellung ist die Kreuzigung durch einen Ausläufer des Kreuzesbalkens und Maria in der rechten Bildseite angedeutet.

Interpretation

Das Schnitzretabel im Bild erhält durch seine Einteiligkeit, seine Schlichtheit und den rundbogigen Umriß einen altertümlichen Charakter, der dem jüdischen Ambiente entspricht. Anders als in einem gebräuchlichen Schema der zeitgenössischen Buchmalerei zeigt es aber keinen eindeutig alttestamentlichen Inhalt, sondern die Kreuzigung, die erst in Zukunft stattfinden wird.¹⁷⁶ Eine solche Vorwegnahme (Prolepsis) findet sich bei der Wiedergabe von Altarretabeln verhältnismäßig selten¹⁷⁷, inhaltlich direkt vergleichbar ist aber die Epiphaniendarstellung von Rogier van der Weyden im Columba-Retabel, in der ein kleiner Kruzifix an der Stallwand hängt.¹⁷⁸

Flämisch (Gent/Brügge), Anfang d. 16. Jhs. (Simon Bening?)
 Elevatio
 Stundenbuch
 London, British Library, Add.Ms.35313, 40v
 Abb. *Deaermer 1910*, 167 (Pl.38)

Die Miniatur gibt eine Komposition des Meisters der Maria v. Burgund mit denselben Abwandlungen wieder, die auch die entsprechende Miniatur im Croy-Gebetbuches aufweist.¹⁷⁹ Einige kleine Unterschiede weisen dennoch darauf hin, daß die vorliegende Miniatur die ältere der beiden Kopien ist. Hier sind noch jeweils zwei Figuren unter den äußeren Arkaden eingestellt, so daß eine drangvolle Enge entsteht, die vermutlich als eine mißverständliche Übernahme der Vorlage aufzufassen ist.¹⁸⁰ Ebenfalls direkt vom älteren Vorbild übernommen ist der aufgelegte Stab im Zentrum, der in der jüngeren Version in die beiden zentralen Arkadengewände abgeleitet wird.

Da die Miniaturen offenbar den Grad ihrer Abhängigkeit von der älteren Vorlage erkennen lassen, stellt die Londoner Elevatio vermutlich ein Bindeglied zwischen der Berliner Miniatur des Meisters der Maria v. Burgund und der Miniatur im Wiener Croy-Gebetbuch dar.¹⁸¹

Flämisch, Anfang d. 16. Jhs.
 Die Ermordung des hl. Thomas Beckett
 Stundenbuch Heinrichs VII.
 London, British Library, Add.Ms.17012, 28v
 Abb. *Deaermer 1910*, 155 (Pl.35)

Der hl. Thomas wird vor einem Altar hinterrücks ermordet, der in einer kreuzrippengewölbten Kapelle aufgestellt ist. Er ist mit einem zweiteiligen Altaraufsatz geschmückt. Den unteren Teil bildet ein quereckiges, geschlossenes Flügelretabel auf einer niedrigen, sachte vorkragenden und unprofilierten Predella. An seinen seitlichen Oberkanten sind Velumstangen befestigt, die in Rosetten enden. Ein breiter, innen einfach zurückgestufter Rahmen umgibt die beiden Flügelaußenseiten. Sie zeigen in Grisaillemalerei Darstellung der Apostelfürsten. Der hl. Paulus, das gezückte Schwert in der Rechten, befindet sich links, der hl. Petrus mit dem Schlüssel rechts. Auf dem Retabelzentrum ist eine Schnitzfigur der thronenden Muttergottes aufgestellt, die in einen zeltförmigen Baldachin eingestellt ist, dessen vordere Bahnen zurückgeschlagen sind.

Interpretation

Die Miniatur zeigt eine Altarausstattung, die an Darstellungen des Meisters Jakobs IV. v. Schottland erinnert.¹⁸² Das quereckige Flügelretabel ist verschlossen und gibt auf den Außenseiten Grisailledarstellungen der Apostel Petrus und Paulus wieder, die entsprechend auch bei Originalen und in weiteren Darstellungen, selten jedoch in der Buchmalerei überliefert sind.¹⁸³

Der Aufsatz auf dem Retabel ist bemerkenswert, denn die Figur wird von einem zeltförmigen Stoffbaldachin umfassen, wie er im Original anscheinend nicht mehr erhalten ist. Zahlreiche weitere Darstellungen, vorrangig in der Buchmalerei und in Glasgemälden, bekräftigen jedoch, daß es entsprechende Stoffgehäuse tatsächlich gab.¹⁸⁴ Zumeist überfangen sie große Figuren, die direkt auf der Mensa stehen.¹⁸⁵ Es gibt jedoch auch einige direkt vergleichbare Darstellungen, in denen ebenfalls Figuren der Muttergottes auf einem Untersatz bzw. auf einem Retabel aufgestellt sind und von einem Stoffbaldachin überfangen werden.¹⁸⁶

Gebetbuch-Meister
 Die Darbringung im Tempel
 Rothschild-Gebetbuch
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
 120v
 Flämisch (Gent/Brügge), um 1510
 Farbabb. *Trenkler 1979.1*, 120v; *Unterkircher 1984*, 88

Maria bringt das Christuskind zu Simeon, der rechts in der vorderen Bildecke am Altar wartet. Dieser wird von einem großen, zeltförmigen Baldachin aus grünem Stoff überfangen. Auf dem Altarblock, der mit einem roten Antependium und einer weißen Decke ausgestattet ist, erhebt sich ein komplett vergoldetes Schnitzretabel, dessen rechte Seite und unterer Abschnitt verdeckt sind. Das hochaufragende Gehäuse mit dreieckigem Abschluß wird von mächtigen, strebepfeilerartigen Vorlagen, die in Fialen enden, flankiert. Ein kleiner Kamm bekrönt den dreieckigen Giebel. Im Innern, unter ei-

ner Arkade, die mit Maßwerk unterlegt ist, steht eine Figur von Moses mit den Gesetzstafeln.

Interpretation

Die Miniatur zeigt im jüdischen Tempel ein geschnitztes Gehäuse mit einer Figur, das jenem in der christlichen Szene der Elevatio auf Folio 55v derselben Handschrift entspricht.¹⁸⁷ Dennoch sind Gestaltungsmerkmale erkennbar, die das *jüdische Retabel* von dem christlichen unterscheiden.¹⁸⁸ Auffallend ist der große zeltartige Baldachin, der in Darstellungen christlicher Altäre nur ausnahmsweise erscheint, der aber bei Tempelaltären häufiger, vorrangig bei Darstellungen der Verkündigung an Maria, verwendet wird. Das Retabel selbst ist zwar in gotischen Formen gestaltet, die jedoch - etwa durch die klobigen Strebepfeiler seitlich - roh wirken und sich nicht mit dem feingliedrigen Gehäuse in der Miniatur der Elevatio vergleichen lassen. Schließlich ist auch der Inhalt der Zeit sub Lege angepaßt, in der noch Moses als Stellvertreter Christi waltet.¹⁸⁹

BM33A

Meister d. älteren *Gebetbuches Maximilians I.*

Die Ermordung des hl. Thomas Beckett
Stundenbuch von William Lord Hastings
London, British Library, Add.Ms.54782, 55v
Gent, späte 1470er Jahre
Farbabb. *AK Malibu/New York/London 1983/84*,
Pl.2; *Turner 1983*, 55b

Der Heilige wird vor einem Altar ermordet, der in der polygonalen Apsis einer gotischen Kirche oder Kapelle aufgestellt ist. Zwischen vier vergoldete Altarsäulen sind weiße Velen gespannt. Der Altarblock ist mit einem blau-golden gemusterten Stoffantependium verblendet und mit einer weißen Decke belegt. Auf seiner rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein ebenso breites, einteiliges Schnitzretabel ohne eine Predella. Es ist komplett vergoldet und hat einen in der Mitte rundbogig erhöhten Umriß. Der Rundbogen wird von einem Krabbenkamm und einer Figur des Salvators Mundi bekrönt. Ein dreifach zurückgestufter Rahmen umgibt den Corpus. Drei Schnitzfiguren auf kapitellförmigen Konsolen sind in seinem Innern nebeneinander aufgestellt. Die zentrale Figur der stehenden Muttergottes wird von einem polygonalen Baldachin in der Mittenerhöhung überfangen und ist etwas größer als die beiden seitlichen Figuren. Bei diesen handelt es sich um die hl. Barbara mit einem schlanken Turm links und die hl. Katharina mit dem Rad rechts.

Interpretation

Die Altaranlage entspricht einem Schema, das von Buchmalern im Umkreis des Meisters der Maria v. Burgund oft verwendet wird.¹⁹⁰ Die Wiedergabe bekrönender Figuren auf den Altarsäulen wurde vermutlich vergessen. Das einteilige Schnitzretabel hat einen Umriß, der dem des geschlossenen Flügelretabels in einer wegweisenden Miniatur vom Meister der Maria v. Burgund entspricht.¹⁹¹ Auch die trennungslose Reihung von Schnitzfiguren und die komplette Vergoldung entspricht dem Standard der Buchmalerei im Umkreis des Meisters.¹⁹² Ungeachtet der Abweichungen von Originalen, die sich etwa im Fehlen einer markanten Binnengliederung zeigen, erinnert das Retabel im Bild dennoch an die

großen Figurenretabel, die im späten 15. Jahrhundert aufkamen.¹⁹³ Ein mögliches Vorbild findet sich in der Miniatur der Darbringung im Tempel im Wiener Stundenbuch der Maria v. Burgund, denn auch hier erscheint ein in der Mitte rundbogig erhöhtes Schnitzretabel mit drei Figuren, von denen nur die mittlere von einem Baldachin überfangen ist.¹⁹⁴ Die drei Figuren im vorliegenden Retabel sind individuell als die Muttergottes zwischen der hl. Barbara und Katharina gekennzeichnet, ein konkreter Bezug zur Szene des hl. Thomas Beckett ist jedoch nicht ersichtlich. Auch der bekrönende Schmuck aus einem Krabbenkamm und einer zentralen Figur ist typisch für zeitgenössische Retabeldarstellungen aus dieser Gruppe und steht in keiner konkreten Beziehung zur Szene.¹⁹⁵

BM33B

Meister d. älteren *Gebetbuches Maximilians I.*

Totenoffizium
Stundenbuch von William Lord Hastings
London, British Library, Add.Ms.54782, 184v
Gent, späte 1470er Jahre
Abb. *Winter 1981*, 412 (Fig.150); Farbabb. *Turner*
1983, 184b

Die Miniatur zeigt eine vielfach wiedergegebene Komposition des Totenoffiziums, bei der die Mönche und Pleurants im Chorgestühl zu beiden Seiten des Katafalks vorne versammelt sind. In der Apsis des Chores befindet sich im Hintergrund der Hochaltar mit einem Retabel. Er ist von vier Altarsäulen mit Engelsfiguren umgeben, zwischen die seitlich Velumstangen gespannt sind, während die beiden vorderen durch eine filigrane Metallstrebe verbunden sind. Das Retabel setzt ohne Predella auf der Mensa an. Es hat einen in der Mitte rundbogig erhöhten Umriß und ist komplett vergoldet. Eine vertikale Leiste oder ein Stab im Zentrum deuten an, daß es sich um ein geschlossenes Flügelretabel mit jeweils zwei Personen auf jedem Flügel handeln soll. Auf der Spitze steht eine kleine Schnitzfigur.

Interpretation

Die reiche Altarausstattung ist relativ undeutlich wiedergegeben. Der Meister wiederholt hier in Form, Technik und Aufsatz den Retabeltyp, den er auch in der Miniatur der Ermordung des hl. Thomas Beckett derselben Handschrift darstellt, diesmal jedoch als geschlossenes Flügelretabel.¹⁹⁶ Wie bei der Miniatur im Wiener Stundenbuch der Maria v. Burgund wird dabei das geschnitzte Innere eines Retabels auf seine Außenseite übertragen. Das Retabel liefert daher kein realitätsgetreues Abbild, sondern folgt einem verbreiteten Schema.¹⁹⁷

BM34

Meister d. älteren *Gebetbuches Maximilians I.*
 Totenoffizium
 Zweites Stundenbuch Philipps II. v. Kleve
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.13239,
 151v
 Gent, 1480er Jahre
 Abb. *Winter 1981*, 412 (Fig.149); *BK Wien 1990.2*,
 Abb.188

Die Miniatur gibt eine Komposition der Totenvigilie wieder, die in den Gent-Brügger-Buchmalerei vielfach verwendet wird.¹⁹⁸ Wie bei der entsprechenden Miniatur im Hastings-Stundenbuch wird der Altar hier von hochaufragenden Altarsäulen gesäumt, zwischen denen jedoch keine Velen erkennbar sind.¹⁹⁹ Das in der Mitte rechteckig erhöhte, geschlossene Flügelretabel weist keinen zusätzlichen Schmuck auf.²⁰⁰

BM35

Meister d. älteren *Gebetbuches Maximilians I.*
 Der hl. Hubertus
 Rothschild-Gebetbuch
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
 224v
 Flämisch (Gent/Brügge), um 1510
 Farbabb. *Trenkler 1979.1*, 224v

Der hl. Hubertus steht mit seinem Attribut, dem Hirsch, inmitten der Seitenkapelle einer gotischen Kirche. In seinem Rücken, auf der linken Bildseite, befindet sich ein Altar mit einem Retabel. Er wird seitlich von roten Velen begrenzt, deren Stangen etwas oberhalb der Seitenkanten des Retabels in der Wand befestigt sind. Der Altarblock ist mit einem rotgoldenen Brokatantependium verkleidet. Auf der schmalen Mensa stehen zwei Kerzenleuchter vor dem Retabel.

Das in der Mitte rechteckig erhöhte Retabel erhebt sich auf einer vergoldeten Predella, die weitgehend von einem blaugolden gemusterten Stoff verdeckt wird. Das geschlossene Flügelretabel ist so breit wie der Altar. Es ist komplett vergoldet und zeigt auf jeder Flügelaußenseite eine rundbogige Nische mit einer Gliederung aus Blendmaßwerk, in die eine stehende Figur eingestellt ist. Die beiden Figuren sind nicht näher gekennzeichnet.

Interpretation

Das Retabel im Bild gehört zu jenen Darstellungen aus der Gent-Brügger-Buchmalerei, die Ungereimtheiten aufweisen: Einerseits ist es - deutlich erkennbar durch die trennende Naht - geschlossen, andererseits aber offensichtlich geschnitzt.²⁰¹ Geschnitzte Außenseiten werden aber aus Gewichtsgründen bei originalen Retabel nicht verwendet. Somit handelt es sich hier um das weitverbreitete Schema eines Retabels, das aus Vorlage übernommen und ohne konkrete inhaltliche Bedeutung eingesetzt wird.

BM36

Gent/Brügge, zw. 1496-1506 (Meister der David-
 szenen im Breviar Grimani)²⁰²
 Das Christkind als Salvator Mundi
 Stundenbuch Johannes v. Kastilien
 London, British Library, Add.Ms.18852, 323r
 Abb. *Winter 1981*, 361 (Fig.41)

Die Miniatur ist von einer Rahmenleiste eingefasst, die einen gefliesten Raum mit einer Empore und einer Waschnische in der Rückwand zeigt. Das Hauptbild wird komplett von einem Altar beherrscht, auf dessen Mensa eine Schnitzfigur und ein querrrechteckiges Schnitzretabel aufgestellt sind. An den Oberkanten des Retabels, das so breit ist wie der Altarblock, sind Velumstangen befestigt. Die Tafel zeigt innerhalb einer breiten, nach innen zurückgestuften Rahmung drei Rundbogenarkaden, von denen die mittlere mehr als doppelt so breit ist wie die seitlichen. Der Inhalt ist nur undeutlich zu erkennen. Unter den Seitenarkaden zeichnet sich jeweils eine stehende Person ab, die Darstellung im Zentrum hingegen ist weitgehend von der Schnitzfigur auf der Mensa verdeckt. Hierbei handelt es sich um eine scheinbar lebendige Figur des nackten Christkinds als Salvator Mundi, das auf einem Kissen thront. Es hat das rechte Händchen segnend erhoben und hält in der Linken die Weltkugel. Über seinem Haupt hängt ein kleiner, spitzer Stoffbaldachin von der Decke herab.

Interpretation

Das querrrechteckige Schnitzretabel dient als Folie für die Schnitzfigur im Zentrum des Altares. Sein Inhalt ist nicht weiter gekennzeichnet und für die Hauptszene unerheblich.²⁰³ Das Christkind, dem das Gebet unter der Miniatur gewidmet ist, steht im Zentrum der Darstellung. Es erscheint als eine Schnitzfigur unter einem Baldachin auf der Altarmensa und zugleich wie belebt.²⁰⁴ Tatsächlich wurden um 1500 vor allem in Brüssel und Mecheln Schnitzfiguren des Christkinds, die in Größe und Gestik vergleichbar, jedoch meist stehend wiedergegeben sind, fast seriell produziert.²⁰⁵ Gleichzeitig gibt es vorrangig in der zeitgenössischen Buchmalerei eine breite Palette von Möglichkeiten, das nackte und wie in der Miniatur sitzende Christkind in Initialen, auf ganzseitigen Miniaturen oder auch als Attribut von Heiligen zu präsentieren.²⁰⁶ Somit wird hier eine auf den ersten Blick wirklichkeitsnahe Altarausstattung vorgeführt, die zugleich dem speziellen Kontext inhaltlich angepaßt ist. Außerdem bietet die Miniatur ein gutes Beispiel für das Spiel mit Realitätsebenen in der Buchmalerei um 1500, denn sie zeigt wie die Illustration zu einem Gebet in Form einer wirklichkeitsnahen Altarausstattung präsentiert werden kann.²⁰⁷

BM37A

Älterer *Girart-Meister*
 Girarts Bekehrung zur Reue
 Girart de Roussillon
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2549, 64r
 Flämisch, 1447-ca.1454
 Farbabb. *Thoss 1989*, T.17

Auf einem Außenaltar an der Klausur des Eremiten, bei dem Girart einkehrt, steht ein Retabel mit seitlichen Velen. Das in der Mitte rechteckig erhöhte, komplett vergoldete und ver-

mutlich geschnitzte Retabel ist im linken Abschnitt verdeckt. Rechts erkennt man in ununterteilter Darstellung Johannes Evangelist neben dem Kreuz im Zentrum, flankiert von dem Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen und einer Märtyrerin mit einem Palmzweig und einem langen, dünnen Gegenstand in der Rechten.

Interpretation

Die Darstellung eines Außenaltars ist relativ ungewöhnlich. Im vorliegenden Bild wird er durch den Handlungsschauplatz, eine Einsiedelei, erläutert.²⁰⁸ Das vergoldete Schnitzretabel entspricht dem zeitgenössischen Schema einer Retabeldarstellung.²⁰⁹ Einzelne Assistenzfiguren wie der Erzengel Michael werden zwar kenntlich gemacht, sie stehen aber dennoch in keiner konkreten Verbindung zum Kontext.

BM37B

Älterer Girart-Meister

Die Versöhnung Girarts mit Karl d. Kahlen

Girart de Roussilon

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2549, 83v

Flämisch, 1447-ca.1454

T.43A; Farbabb. *Thoss 1989*, T.25

Der Altar mit einem Retabel an der Rückwand des Raumes links ist fast vollständig von den Personen verdeckt. Man erkennt ausschnittsweise ein möglicherweise in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel, das vor Goldgrund rot und blau gekleidete Personen zeigt. Oberhalb seines Zentrums ist eine Konsole an der Wand befestigt, auf der sich ein geöffnetes Turmretabel befindet. Auf den untergliederten Flügelkompartimenten sind Andeutungen von farbiger Bemalung zu erkennen. Unter dem filigranen Maßwerkhelm befindet sich eine stehende, farbig gefaßte Figur der Muttergottes.

Interpretation

Die Miniatur zeigt das gleiche Retabelschema wie die Miniatur der Bestattung Girarts in der Handschrift.²¹⁰ Da es fast vollständig verdeckt ist, erübrigt sich eine weitere Besprechung.²¹¹ Ungewöhnlicher, aber auch in anderen Retabeldarstellungen überliefert, ist die Aufstellung von Figurenschmuck, hier in einem Turmretabel, auf einer Wandkonsole oberhalb des Retabels.²¹² Das Turmretabel ist sehr flüchtig wiedergegeben, entspricht aber in den Grundformen jenen, die im Umkreis von Rogier van der Weyden dargestellt werden.²¹³

BM37C

Girart-Meister

Die Beisetzung Girarts in Potières

Girart de Roussilon

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2549, 181r

Flämisch, 1447-ca.1454

T.43B; Farbabb. *Thoss 1989*, T.52

Die Beisetzung wird im Langhaus vor dem Lettner einer gotischen Kirche vollzogen. Der Lettner mit einer bekrönenden Triumphkreuzgruppe besteht aus zwei überwölbten Altarnischen zu Seiten eines offenen Durchgangs zum Hochchor. In der rechten Lettnerische befindet sich ein Altar mit einem Retabel und einer bekrönenden Figur, die linke ist weitgehend verdeckt. Hinter dem Lettner ist der Hochaltar mit einem Turmretabel auf einem Retabel sichtbar.

Die Lettnerretabel

Das rechte Lettnerretabel besteht aus einer einteiligen, in der Mitte rechteckig erhöhten Bildtafel, die von einem schlichten, einfarbig roten Rahmen eingefasst wird. Vor goldenem Hintergrund zeigt sie die Kreuzigung im erhöhten Zentrum mit Maria und Johannes Evangelist zu den Seiten. Die beiden Figuren sind an der schemenhaft wiedergegebenen Haltung und dem dunkelblauen Umhang Marias links und der roten Gewandung Johannes rechts erkennbar. Seitlich befindet sich je eine weitere, stehende Figur, wobei die linke ein rotes und die rechte ein blaues Gewand trägt, so daß ein farblicher Wechsel entsteht. Auf dem Zentrum der Tafel befindet sich eine komplett vergoldete Heiligenfigur, möglicherweise der hl. Johannes Evangelist mit dem Giftbecher. Die linke Lettnerische ist fast vollständig vom Bischof im Vordergrund verdeckt. Man erkennt nur eine Standfigur des hl. Andreas, die vermutlich analog zur rechten Altaranlage ein Retabel bekrönt.

Das Hochaltarretabel

Die Mitteltafel des Hochaltarretabels entspricht exakt der des rechten Lettnerretabels. Zusätzlich ist sie jedoch mit einem rechteckigen Flügelpaar ausgestattet, das aber die Mitterhöhung ausspart. Die Mitteltafel und die Flügel sind von einer roten Rahmenleiste umgeben. Ihr Innenfeld ist komplett vergoldet. Auf dem Zentrum des Retabels erhebt sich ein geöffnetes, vergoldetes Turmretabel, das im Innern eine Figur birgt, von der nur der untere Abschnitt sichtbar ist.

Interpretation

Die Kirchendarstellung in der Bestattungsszene erscheint auf den ersten Blick detailliert. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, daß der Girart-Meister mit der Wiederholung einfacher Schemata arbeitet. Die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist ist zweimal dargestellt - auf dem Lettner und auf dem Lettnerretabel. Die beiden Retabel sind weitgehend identisch und unterscheiden sich nur durch die etwas reichlichere Ausstattung des Hochaltarretabels mit Flügeln und mit einem Turmretabel an Stelle einer gehäuselosen Figur. Wie flüchtig die Darstellung ist, wird vor allem an den Flügeln des Hochaltarretabels deutlich, die das Retabel nicht komplett verschließen könnten, da ihnen entweder eine seitliche Erhöhung oder ein zweites, kleines Flügelpaar fehlt.²¹⁴

Die Retabel mit der roten Rahmenleiste, dem Goldgrund und der Vergoldung und der einfachen Kreuzigungsikonographie verweisen auf ältere Originale, die vor der Einführung natürlicher Hintergründe entstanden.²¹⁵ Es handelt sich um eine schematisierte Darstellung, die sich in der höfischen Buchmalerei um 1450 häufiger wiederfindet.²¹⁶ Die vorliegende Miniatur übernimmt viele kompositionelle Bestandteile aus dem Bild der Exhumierung des hl. Hubertus von Rogier van der Weyden.²¹⁷ Der Vergleich mit diesem Bild zeigt, daß der Girart-Meister neben Figuren auch die Retabeldarstellungen übernimmt, wobei er sie auf dem Hochaltar um die unzulänglichen Flügel am Kreuzigungsretabel erweitert, während er auf dem Lettneraltar das Turmretabel einspart, so daß diese Anlage geringfügig unterschieden und vor allem auch weniger aufwendig gestaltet ist als der Hochaltar.²¹⁸ Die Tafel ist gegenüber dem Retabel im Bild der Exhumierung ver-

einfach und zusätzlich durch die goldene Grundierung an Stelle des ornamentalen roten Hintergrunds auch in der Distanz deutlich sichtbar. Die Bestattungsszene zeigt demnach, wie eine in der Tafelmalerei detailliert wiedergegebene Altaranlage zu einem einfachen Schema umgewandelt wird, das keinen bestimmten inhaltlichen Bezug mehr hat. Darüber hinaus zeigt sich die Beliebigkeit bei der Verwendung von Typen, wenn dasselbe Retabel den Lettneraltar und, um Flügel erweitert, den Hochaltar schmücken kann.²¹⁹

BM38

Meister der *Goldranken-Gebetbücher*

Die Ermordung des hl. Thomas Beckett
Stundenbuch

Privatbesitz, 22r (Auktionskat. Christie's, New York, 20 May 1983, lot 42)

Brügge, um 1430/40

Farbbabb. *AK Köln 1987*, 48 (Kat.53)

Der hl. Thomas Beckett wird während der Meßfeier vor dem Altar in einem Chor oder einer Kapelle ermordet. Auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa befindet sich ein Retabel, das ebenso breit ist wie diese. Es handelt sich um eine querrrechteckige Tafel mit einer breiten, unprofilierten Rahmenleiste. Sie ist komplett blau grundiert und zeigt in Gold die Kreuzigung zwischen Maria, Johannes und zwei weiteren stehenden Figuren.

Interpretation

Das Retabel im Bild weist mit dem leuchtenden Blau eine ungewöhnliche Farbigkeit auf, die nicht auf originale Vorbilder zurückzuführen ist.²²⁰ Der Typ der niedrigen, querrrechteckigen Kreuzigungstafel ist von Werken aus der Zeit um 1400 abzuleiten.²²¹ Unmittelbar wird der Meister jedoch weniger von entsprechenden Originalen als vielmehr von französischen Miniaturen aus der Zeit um 1400 beeinflusst gewesen sein, in denen es bereits ein vergleichbares Schema für die Darstellung von Kreuzigungsretabeln mit oder ohne Mittenerhöhung gab.²²² Das Retabel im Bild steht somit in einer älteren Tradition und zeigt - durch die im Original ungebräuchliche Farbigkeit verfremdet - einen in den 1430er Jahren bereits veralteten Retabeltyp.²²³

BM39

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²²⁴

Totenoﬃzium

Brevier aus Namur

Berlin, Staatsbibliothek, Ms.theol.lat.285, 587v

Gent, 1488/89

Abb. Marburger Index MF 214 (Berlin 101)

Nr.251819

Das Totenoﬃzium wird im Chor einer Kirche gehalten, so wie es in zahlreichen zeitgenössischen Miniaturen zu sehen ist.²²⁵ Im Unterschied zu diesen Darstellungen wird der Altar hier von einem spitzen Stoffbaldachin überfangen. Sein Retabel erhebt sich hinter verschiedenen Gegenständen, darunter zwei Kerzenleuchtern auf einer schmalen, profilierten Predella. Es wird an den Seiten von Velen begrenzt, die an seiner seitlichen Oberkante befestigt sind. Das einteilige

Schnitzretabel wird von einem Kamm und von zwei Kreuzen auf den Seiten bekrönt. Im Innern ist es in drei Rundbogenarkaden mit unterlegten Zierkämme eingeteilt. Das Zentrum zeigt die Kreuzigung, vermutlich flankiert von jeweils zwei stehenden Figuren.

Interpretation

Die Miniatur variiert eine weitverbreitete Vorlage des Totenoﬃziums. Wie in Illustrationen aus dem *Hortulus Animae* und zahlreichen weiteren Miniaturen auch wird der Altar seitlich von Velen flankiert.²²⁶ Im Unterschied zu den meisten Miniaturen zeigt diese jedoch ein flügelloses Schnitzretabel.²²⁷ Damit entspricht es einer Reihe von Retabeldarstellungen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die im Umkreis des burgundischen Hofes entstanden.²²⁸ In reduzierter Form - ohne Flügel und weitere seitliche Arkaden - erinnert es an originale süd-niederländische Schnitzretabel des frühen 15. Jahrhunderts, in denen oberhalb von einem schmalen Maßwerkfries Figuren einzönig neben einer zentralen Szene wie der Kreuzigung gereiht werden.²²⁹ Der bekrönende Schmuck, ein Kamm über die gesamte Breite und Kreuze auf den Seitenabschnitten, ist typisch für Werke der Zeit, sie gehören aber nicht zum gängigen Repertoire der Gent-Brügger-Buchmalerei.²³⁰ Das Schnitzretabel im Bild ist somit einem eher traditionellen Schema aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts verpflichtet, das an Originalen aus der ersten Jahrhunderthälfte orientiert ist.

BM40

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²³¹

Marienmesse

Stundenbuch Ferdinands I. und Isabellas v. Portugal

Cleveland, Museum of Art, CMA 63.256, 87v

Flämisch (Gent/Brügge), um 1492

T.44A; Abb. *Winter 1981*, 376 (Fig.66)

In einer Kirche mit einer Empore, auf der ein Mann die Orgel spielt, findet an einem Altar in einer abgeschrankten Kapelle eine Marienmesse statt. Der Priester kniet mit zwei Diakonen vor dem Altar. Kleriker im Chorgestühl und Laien jenseits der Schranken verfolgen die Meßfeier. Der Altar ist mit einem Antependium versehen, auf dessen oberer Bordüre der Beginn der Inschrift *O Mater Dei* (...) zu lesen ist. Inmitten der Mensa stehen die Patene und der mit einem Tuch bedeckte Kelch, seitlich davon liegt das aufgeschlagene Missale auf einem Buchständer.

Der Altar ist mit einem reichen, vermutlich weitgehend vergoldeten Aufsatz ausgestattet, in dessen Zentrum ein kielbogiges Tafelbild mit einer bekrönenden Schnitzfigur steht. Sie werden seitlich von ornamental beschnitzten Säulen, die in Fialen enden, begleitet. An deren Außenkanten, etwa in Höhe des Bogenansatzes des Retabels, sind Velumstangen befestigt. Eine mit Maßwerk gegliederte, hölzerne Rückwand hinterfängt die Bildwerke. Ihr sind zwei ornamentierte Säulen mit bekrönenden Figuren vorgelegt. Nur die rechte der beiden männlichen Figuren, die sich seitlich etwas oberhalb der Schnitzfigur auf der Spitze des Retabels befinden, ist komplett sichtbar, aber dennoch nicht näher charakterisiert. Das kielbogige Tafelbild erhebt sich auf einer schmalen Predella. Diese krägt zur Seite und nach vorne aus und ist durch eine profilierte Rahmung und eine vertikale Leiste in

der Mitte in zwei einfarbige Felder gliedert. Der einfarbige, vermutlich vergoldete Rahmen des Bildes ist mehrfach gekehrt und mit einem Wasserschlag versehen. Auf dem abschliessenden Kielbogen wird er von einem Krabbenkamm bekrönt, der in einer zentralen Konsole mit der bekrönenden Figur gipfelt. Die einteilige Tafel zeigt die Verkündigung an Maria. Der Erzengel Gabriel ist im Gewand eines Diakons mit einem kostbaren Mantel dargestellt. Er nähert sich von links Maria und verkündigt ihr in einem behutsamen Gestus mit gesenkten Armen die freudige Botschaft. Maria kniet frontal in der rechten vorderen Ecke des Bildes vor einem Prie-Dieu und neigt ihren Kopf sachte zu Gabriel. Sie trägt einen dunkelblauen Mantel, über den ihre langen Haare offen den Rücken herabfallen. Zwischen den beiden schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Hinter Maria befindet sich die große, längsgestellte Bettstatt, neben deren Kopfende links ein rundbogiges Fenster eingeschnitten ist.

Die kapitellförmige Konsole auf der Spitze des Retabels trägt eine farbig gefaßte Figur der thronenden Muttergottes. Sie ist als Himmelskönigin mit dem Sternenkranz dargestellt und hält das lebhaft Christkind in beiden Armen.

Interpretation

Der fein geschnittene Altaraufbau aus Säulen, Figuren und Gitter ist aufwendig und ungewöhnlich. Im Original hat sich keine vergleichbare Anlage erhalten, und auch ähnliche Darstellungen sind rar, so daß es keine sicheren Belege für ihre Wirklichkeitsnähe gibt.²³² Es handelt sich um ein komplexes Ensemble von harmonisch aufeinander abgestimmten Elementen, in dessen Zentrum das Verkündigungsretabel mit der bekrönenden Marienfigur steht. Der Altar ist der Muttergottes gewidmet, die bereits in der Inschrift auf dem Antependium angerufen wird.²³³

Die Darstellung eines Interieurbildes im Bild ist selten.²³⁴ Der Meister bedient sich bei dieser Darstellung der Verkündigung einer Komposition, die auf Werke von Rogier van der Weyden zurückgeht.²³⁵ Dennoch zitiert er kein konkretes Tafelbild, sondern übernimmt die Verkündigung in der Form, in der sie auch für ganzseitige Miniaturen in der Buchmalerei seines Umkreises verwendet wird.²³⁶ Auch die Marienfigur auf der Spitze gleicht zahlreichen anderen, die in Miniaturen des Meisters und seines Umkreises dargestellt werden.²³⁷

Die zweifache Darstellung Marias weist darauf hin, daß ihr der Altar geweiht ist; zugleich illustrieren sie so den Text innerhalb des Stundenbuches mit dem Beginn der Marienmesse (Matutin). Üblicherweise wird dieser mit einer ganzseitigen Verkündigungsminiatur illustriert.²³⁸ Der Meister Jakobs IV. v. Schottland hingegen verwandelt sie zum Bild im Bild und stellt sie so in einen größeren Kontext. Er beschwört damit für den Betenden in einer für ihn charakteristischen Weise nicht nur die vertraute Szene aus den Marienhoren herauf, sondern auch die authentisch geschilderte Situation der entsprechenden Meßfeier.²³⁹

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁴⁰/Meister d. älteren Gebetbuches Maximilians I.?
Königin Eleonore v. Portugal im Gebet
Brevier Königin Eleonores v. Portugal
New York, Pierpont Morgan Library, MS 52, IV
Brügge, ca. 1496
T.44B; Farbabb. *BK New York Pierpont Morgan Library* 1980, Mikrofiche 1E12; *Winter* 1981, 345 (Fig.7); *Woods* in: *Humfrey; Kemp* 1990, 87 (Pl.40)

Die Altaranlage, vor der die Besitzerin der Handschrift - Königin Eleonore v. Portugal - in Begleitung eines Engels an einem Gebetpult kniet, ist fast wörtlich einer Miniatur aus der Legende des hl. Adrian entlehnt.²⁴¹ Unterschiede zwischen den Miniaturen bestehen im Inhalt sowie in einer gewissen Straffung, Bereicherung und präziseren Darstellung von Details. Königin Eleonore kniet dort, wo im älteren Vorbild der französische Dauphin zu sehen ist. Von den Engelsfiguren auf den Altarsäulen sind nur noch die drei linken und die hintere rechts sichtbar, sie sind nun aber deutlicher wiedergegeben und mit den Leidenswerkzeugen ausgestattet. Die Velen dazwischen sind grün, und eine zusätzliche Metallstrebe mit Kerzenleuchtern ist in Höhe der Kapitelle bildparallel zwischen die beiden vorderen Säulen gespannt.

Auch das Altarretabel entspricht dem Vorbild in der geschweiften Form, der Bekrönung durch Türme, der Binnengestaltung mit drei Nischen im Corpus und der einfarbig vergoldeten Fassung der Flügelinnenseiten. Die Predella ist hier mit Arkaden geschmückt, unter denen kleine Figürchen aufgestellt sind. Nur die beiden linken von ihnen sind sichtbar. Der mittlere Turmaufsatz ist um ein offenes Baldachingehäuse bereichert, in dem ein Schnitzfigürchen des Salvators Mundi aufgestellt ist. In die Laibungen der Nischen sind wie auf der Predella kleine Figürchen unter dreieckigen Arkaden eingestellt. Die Figuren im Corpus sind nun teilweise andere. Unter den polygonalen Baldachinen der seitlichen Nischen stehen auf denselben Podesten mit Schlüsselochornamenten wie im Vorbild die Figuren des hl. Johannes Baptist links und des hl. Andreas rechts. Das Zentrum wird von einer Erscheinung der Muttergottes beherrscht. Sie thront mit dem Kind auf dem Schoß leibhaftig inmitten der Altarmensa und überschreitet so den Rahmen der Retabelnische.

Interpretation

Der Meister kopiert in der vorliegenden Miniatur ein älteres Vorbild, von dem gezeigt werden kann, daß es wirklichkeitsgetreue Elemente mit Vorlagen aus der Buchmalerei verbindet.²⁴² Die Anlage insgesamt wird übernommen, jedoch in Hinblick auf die Materialbeschaffenheit der Altarsäulen und die konkrete Gestalt der Engel mit den Leidenswerkzeugen präziser wiedergegeben. Zusätzlich komplettiert eine bildparallele Stange die Einfassung des Altares.²⁴³ Die Hinzufügung der Figürchen in der Predella²⁴⁴ und in den Laibungen der Nischen²⁴⁵ sowie der bekrönenden Figur des Salvators Mundi nähert das Retabel im Bild südniederländischen Originalen an.²⁴⁶ Für den filigranen Aufsatz mit turmähnlichen Bekrönungen seitlich und einer zentralen Schnitzfigur vor einer Maßwerkwand hat sich m.W. in dieser Region jedoch kein vergleichbares Original erhalten.²⁴⁷ Die Proportionen des Retabels sind nun ausgeglichener als in der Vorlage. Der Meister erreicht dies, indem er das Zentrum zu Gunsten der

seitlichen Nischen verschmälert und die Vision der zum Leben erwachten Muttergottes nun pointierter illustriert, indem er sie außerhalb des Retabels auf dem Altar plaziert.²⁴⁸ Das Retabel gewinnt demnach an material- und proportionsgerechter Gestaltung. Dennoch handelt es sich um ein Werk, das konkret dem Inhalt des Gebetes an die Muttergottes mit ihrem leibhaftigen Erscheinen angepaßt ist.²⁴⁹

BM42A

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁵⁰

König Jakob IV. v. Schottland im Gebet
Gebetbuch König Jakobs IV. v. Schottland
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1897, 24v
um 1502/03
T.45A; Abb. *Unterkircher 1987.1, 24v*

König Jakob betet in Begleitung seines Schutzpatrons, dem hl. Jacobus Maior, in seinem Oratorium, das sich innerhalb einer gotischen Kirche befindet. Neugierige schauen durch das Gitter herein. Sein Prie-Dieu steht vor einem Altar, dessen prächtiges Antependium das schottische Wappen und die königliche Devise trägt. Hinter zwei Kerzenleuchtern erhebt sich auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa ein geöffnetes Flügelretabel, das von einer filigranen, vergoldeten und grün hinterlegten Maßwerkwand hinterfangen wird, an der oberhalb des Retabels Velumstangen befestigt sind. Die vergoldete Predella des Retabels ist ebenso breit wie die Mensa und zwischen profilierten Gesimsen durch einen Fries aus Rundbogenarkaden gegliedert, die mit Maßwerk gefüllt und blau hinterlegt sind. Von dem Retabel sind der linke Flügel und das Zentrum zu sehen, während der rechte Flügel vom Bildrand überschritten ist. Der vergoldete, innen gekahlte Rahmen, wird auf der Mitteltafel von einem Krabbenkamm bekrönt. Auf dem Flügel wie auf der Mitteltafel sind ihm zarte Maßwerkfüllungen unterlegt, die die figürlichen Darstellungen überfangen. Vor leuchtend blauem Hintergrund erscheint auf dem Flügel die Standfigur des hl. Andreas. Er steht auf einem Rasenstück und hält in der Rechten das mannsgroße, X-förmige Kreuz. Im Zentrum erscheint vor demselben leuchtenden Blau in halbfiguriger Darstellung der Salvator Mundi. Seine Rechte ist zum Segen erhoben, während er in der Linken die schimmernde, von dem Kreuz bekrönte Weltkugel hält. Er ist in ein blaß lilafarbenes Gewand mit einem außen roten, innen grün gefütterten Umhang gekleidet, der mit einer reichen Metallschließe besetzt ist. Ein Kreuznimbus umgibt sein Haupt, der außen kreisförmig mit der Inschrift *Ego sum via veritas* (...) eingefaßt wird.

Interpretation

Das Retabel im Oratorium des Königs ist so detailreich wiedergegeben, daß man es für die getreue Abbildung eines Originals halten könnte. Sucht man jedoch nach Vergleichsbeispielen, so gibt es nur wenige konkrete Anhaltspunkte. Ähnliche Maßwerkpredellen haben sich unter Tafelbildern nicht erhalten, Hinweise auf ihre tatsächliche Existenz bieten allein Schnitzretabel.²⁵¹ Auch eine entsprechende Maßwerkwand wie die, die das Retabel hinterfängt und in gleicher Weise gestaltet ist wie die Predella, hat sich im Original nicht erhalten. Zugleich gibt es aber zahlreiche Miniaturenrandleisten von der Hand des Meisters, die entsprechende, farbig grundierte Maßwerkformationen zeigen, so daß es sich hier ebenso gut um ein Element der Buchmalerei handeln

kann, das in freier Nachschöpfung von Originalen entworfen wurde.²⁵²

Formal entspricht das Flügelretabel in seinem Umriß, der Rahmengestaltung und dem Krabbenkamm zeitgenössischen Werken.²⁵³ Die Darstellung des Salvators Mundi hingegen erweist sich als Übernahme einer Komposition, die sich in zahlreichen, zumeist ganzseitigen Miniaturen aus dem direkten Umkreis des Meisters nachweisen läßt.²⁵⁴ Die Übereinstimmungen betreffen dabei alle Details der Farbfassung, Gestik und Accessoires sowie die scheinbar lebendige, den Rahmen überschreitende Wiedergabe.²⁵⁵ So offenbart sich hier ein phantasievoller Umgang mit dem verbreiteten Motiv.²⁵⁶

Das Retabel im Bild gibt vermutlich kein konkretes Original wieder.²⁵⁷ Formal entspricht es zwar Retabeln der Zeit, prägnante Details wie der farbig hinterlegte Maßwerkfries werden aber auch in der Buchmalerei selbst verwendet. In phantasievoller und lebendiger Form präsentiert es den Salvator Mundi als Adressaten des königlichen Gebetes. Sein Bildnis wird in eine komplexe Altaranlage integriert, so daß die Gebetsituation des königlichen Auftraggebers unmittelbar simuliert wird.²⁵⁸

BM42B

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁵⁹

Königin Margarethe v. Tudor im Gebet
Gebetbuch König Jakobs IV. v. Schottland
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1897, 243v
um 1502/03
Farbabb. *Unterkircher 1987.1, 243v*

Margarethe Tudor kniet begleitet von einem Engel an einem Betpult vor einem Altar, der sich in einer durch Schranken abgeteilten Kapelle - vermutlich ihrem Oratorium - in einer Kirche befindet. Das rote Antependium trägt ihr Wappen und ihre Devise. Auf der Altarmensa steht ein Kerzenleuchter neben einer zierlichen, vergoldeten Figurengruppe der Verkündigung. Maria steht auf der linken Seite und wendet sich um zu Gabriel, der mit erhobenem Arm hinzutritt. Hinter den Figuren ist ein Retabel aufgestellt, dessen Predella mit einem blau hinterlegten Maßwerkfries verziert ist. Es handelt sich um ein geschlossenes Flügelretabel, das auf der Außenseite vergoldet und fast vollständig von einer Erscheinung der Muttergottes auf der Mondsichel verdeckt ist.

Interpretation

Die Verbindung einer Figurengruppe mit einem Retabel wird relativ selten dargestellt, sie ist jedoch auch in schriftlichen Quellen überliefert.²⁶⁰ Die Verkündigungsgruppe auf der Mensa deutet an, daß der Altar Maria geweiht ist, sie wird aber nicht detailliert wiedergegeben.²⁶¹ Das Retabel dahinter ist kaum sichtbar. Seine Predella mit dem farbig hinterlegten Maßwerkfries entspricht der, die auch auf Folio 24v derselben Handschrift zu sehen ist.²⁶² Das Flügelretabel ist geschlossen und wiederholt in seiner kompletten Vergoldung eine schematisch verwendete Vorlage der zeitgenössischen Buchmalerei.²⁶³ Weder die Figuren noch das Retabel haben eine weitergehende innerbildliche Funktion. Diese wird vielmehr von der Vision der Muttergottes übernommen, die

die Königin in ihrem Gebet adressiert. Die Darstellung suggeriert, daß ihre Erscheinung durch das Gebet vor den Bildwerken auf dem Altar hervorgerufen wird.²⁶⁴ Sie haben demnach ihren Zweck erfüllt, sind in der Wahrnehmung der Königin in den Hintergrund getreten und werden folgerichtig nur mehr vage angedeutet.²⁶⁵

BM43A

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁶⁶
Messe der hl. Dreifaltigkeit
Rothschild-Gebetbuch
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
16v
um 1510
Farbabb. *Trenkler 1979.1, 16v*

In einer abgeschrankten Kapelle, in deren Fußboden Grabplatten eingelassen sind, wird die Dreifaltigkeitsmesse gefeiert. Der Altar, der von roten Velen flankiert wird, steht auf der linken Bildseite. Sein Antependium aus rot-goldenem Brokat trägt die Inschrift *Salve Sancta Trini(...)*. Vor dem Retabel befinden sich auf der Mensa zwei Kerzenleuchter, das verschlossene Missale sowie Kelch und Patene.

Die schmale Predella wird weitgehend von einem blau-golden gemusterten Stoff verdeckt. Auf ihr erhebt sich ein vergoldetes Schnitzretabel, das in separaten Nischen Standfiguren der Apostelfürsten zeigt. Der hl. Petrus links ist erkennbar an seinem Schlüssel, der hl. Paulus rechts am Schwert. Beide schauen nach oben, wo eine Erscheinung der hl. Trinität in einer blau-goldenen Gloriole den oberen Abschnitt des Retabels verdeckt.

Interpretation

Die ausschnittshafte Darstellung des Schnitzretabels in der Miniatur läßt nicht erkennen, ob es sich um ein geschlossenes Flügelretabel oder um einen flügellosen Corpus handelt. Es gehört so zu den zahlreichen Schnitzretabeln in Miniaturen der Gent-Brügger-Buchmalerei, die eine Zwitterstellung einnehmen und ein Retabel eher andeuten als wirklichkeitsgetreu darstellen.²⁶⁷ Die Schnitzfiguren sind als die Apostelfürsten gekennzeichnet, obwohl sie nicht in unmittelbarem Zusammenhang zur Meßfeier stehen.²⁶⁸ Die inhaltlich tragende Funktion übernimmt hier vielmehr die Epiphanie der hl. Trinität oberhalb des Altares, denn ihr ist die Meßfeier gewidmet.²⁶⁹

BM43B

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁷⁰
Totenmesse
Rothschild-Gebetbuch
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
28v
um 1510
T.45B; Farbabb. *Trenkler 1979.1, 28v; AK Wien 1987, Abb.24 (Kat.79)*

Im gotischen Chor einer Kirche oder Kapelle wird die Totenmesse für einen Verstorbenen gefeiert²⁷¹, dessen Grab in den Boden vor dem Altar eingelassen ist. Der Altarblock ist mit einem Antependium aus grün-goldenem Brokat versehen und wird von einer Stoffbahn hinterfangen, die wie die seitlichen Velen auch an zwei Altarsäulen befestigt ist, die seit-

lich hinter dem Altarblock aufgestellt und von Engelsfiguren mit Kerzenleuchtern bekrönt sind. Die Stoffbahnen umschließen unmittelbar das Retabel, das ebenso breit ist wie die Mensa und sich auf einer dunkelblauen, weitgehend verdeckten Predella erhebt. Das Tafelbild hat einen geschweiften Umriss, der einem verschliffenen Kleeblattbogen gleicht. Die vergoldete und gekahlte Rahmenleiste ist unten mit einem Wasserschlag versehen. Obenauf befindet sich ein Kamm aus vereinzelt Krabben und einer zentralen Kreuzblume. Die Tafel zeigt die Auferweckung des Lazarus. Vor einer Stadtkulisse mit einem mächtigen, quadratischen Kirchturm steht Christus in einer Schar von Zuschauern und Aposteln, von denen zu seiner Rechten Johannes Evangelist gekennzeichnet ist. Mit einem Segensgestus begleitet er die Erweckung des Lazarus, der sich im Leichentuch rechts aus einer Grube im Boden erhebt. In seinem Rücken rechts knien zwei Frauen, vermutlich die Schwestern von Lazarus, Martha und Maria, von denen letztere an ihrer modischen Kleidung erkennbar ist.

Interpretation

Die Miniatur zeigt eine detailreiche und aufwendige Altarausstattung.²⁷² Das große Altarbild zeigt die Erweckung des Lazarus.²⁷³ Dieses Thema wurde in altniederländischen Stundenbüchern seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bevorzugt zur Illustration des Totenoffiziums verwendet. Es erreichte so allmählich die Verbreitung, die zuvor die Darstellung der Totenmesse oder -vigilie innehatte.²⁷⁴ In der Miniatur nun werden in höchst origineller Form diese beiden populären Motive miteinander verbunden.²⁷⁵ Das Tafelbild ist wie originale Retabel im frühen 16. Jahrhundert geschweifft und mit einem Krabbenkamm versehen.²⁷⁶ Für die Komposition der Lazarusszene lassen sich zwar zeitgenössische Vergleichsbeispiele der Buch- und Tafelmalerei, allerdings kein direktes Vorbild nennen.²⁷⁷ Vermutlich überliefert die Miniatur jedoch die im Original weitgehend verlorene Aufstellung von Epitaphien auf einem Altar beim Grabe.²⁷⁸

Die Miniatur zeigt eine an der Realität orientierte Kapellenausstattung mit einem zeitgenössischen Tafelbild. Da die Szene der Lazaruserweckung seit dem späten 15. Jahrhundert zumeist ganzseitig das Totenoffizium illustrierte, gab es einen reichen Fundus an Kompositionen, aus dem der Meister schöpfen konnte. Vermutlich handelt es sich hier demnach nicht um die Wiedergabe eines Originals. Eine Miniatur wird hier vielmehr in Form eines formal wirklichkeitsgetreuen Tafelbildes in eine Meßszene integriert. Auf diesem Wege werden in einer originellen und bis dahin noch nicht gebräuchlichen Methode die beiden beliebtesten Themen zum Totenoffizium miteinander verbunden.²⁷⁹

BM43C

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁸⁰
 Pfingstmesse
 Rothschild-Gebetbuch
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
 37^v
 um 1510
 T.46A; Farbabb. *Trenkler 1979.1, 37^v*

Die Miniatur zeigt den gleichen Einblick in das Querschiff einer Kirche mit einem Lettner rechts wie die Darstellung des hl. Matthias des Meisters im selben Gebetbuch.²⁸¹ Zur Illustration der Pfingstmesse erscheint im Zenit die Taube des Heiligen Geistes in einer blauen Gloriole. Obwohl der Einblick hier um die Sicht auf die Rückseite eines Altares im nördlichen Querhaus erweitert ist, ergeben sich keine Änderungen in Hinblick auf die dargestellten Retabel.²⁸² Zusätzlich ist jedoch ein vergoldetes Baldachingehäuse mit schlankem Turmhelm erkennbar, das eine farbig gefaßte Marienfigur birgt und, mit einer Kerze versehen, in einiger Höhe am Vierungspfeler befestigt ist.²⁸³

BM43D

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁸⁴
 Allerheiligenmesse
 Rothschild-Gebetbuch
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
 46^v
 um 1510
 Farbabb. *Trenkler 1979.1, 46^v*

Im Binnenchor einer gotischen Kirche erteilt der Priester zwei Diakonen die Kommunion. Im Zenit der Miniatur erscheint eine strahlende Gloriole mit der Schar aller Heiligen, denen die Meßfeier gilt. Der Altar auf der linken Seite ist nur in seinem vorderen Bereich sichtbar. Er ist mit einem roten Antependium verkleidet und wird seitlich von hoch angebrachten, blauen Velen begrenzt. Hinter zwei Kerzenleuchtern und einem geschlossenen Missale auf der Mensa erhebt sich ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel, dessen linker Abschnitt bis über die Hälfte vom vorderen Velum verdeckt wird. Vermutlich soll es sich um ein geschlossenes Flügelretabel handeln, das von einer profilierten, rotgefaßten Rahmenleiste umgeben ist. Das Feld rechts zeigt undeutlich erkennbar die Gestalt eines stehenden Bischofs mit Mitra und Krümme. Die Figur ist als Skulpturenimitation en Grisaille ausgeführt. Das Zentrum des Retabels wird von einem vergoldeten, hochaufragenden Schnitzwerk bekrönt, das nur in einem schmalen Streifen sichtbar ist. Vermutlich deutet es ein Baldachingehäuse oder ein Turmretabel mit einer Figur im Innern an.

Interpretation

Die Miniatur zeigt die Altarausstattung eher beiläufig und ausschnittsweise. Das Retabel wird von einer leuchtenden roten Rahmung umgeben, die bei Originalen der Zeit ungebräuchlich ist, und bei der es sich vermutlich um eine freie Farbgestaltung des Meisters handelt.²⁸⁵ Grisaillemalereien sind im Original auf der Außenansicht von Flügelretabeln weitverbreitet, in Miniaturen werden sie hingegen nur

seltener wiedergegeben.²⁸⁶ Eine weitere Besprechung erübrigt sich jedoch, da die Darstellung inhaltlich ohne Bedeutung ist und daher nur schemenhaft ausgeführt wurde. Die Verbindung eines rechteckig erhöhten Retabels mit einem bekrönenden Baldachingehäuse oder Turmretabel gehört zum Standardrepertoire der Gent-Brügger Buchmalerei.²⁸⁷

BM43E

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁸⁸
 Messe (Elevatio)
 Rothschild-Gebetbuch
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
 55^v
 um 1510
 T.46B; Farbabb. *Trenkler 1979.1, 55^v; Unterkircher 1984, 70*

In Anwesenheit zahlreicher Gläubiger - Nonnen und Laien - feiert ein Priester die Messe rechts an einem Altar. Links von diesem befindet sich ein hochaufragender, prächtiger Sakramentsturm aus weißem Stein, der in Schranken gleichen Materials eingebunden ist. Zwei Ministranten zu Füßen der Altarstufen knien mit Fackeln in den Händen, während zwei kniende Diakone vor ihnen das Gewand des Priesters halten, der auf der oberen Altarstufe steht und die Hostie erhebt. Der Altarblock ist mit einem Antependium aus blau-goldenem Brokat geschmückt. Auf seiner Mensa sind verschiedene Gegenstände, darunter der verhüllte Kelch, das offene Missale, eine Paxtafel und ein Kerzenleuchter erkennbar. Dahinter erhebt sich ein komplett vergoldetes Retabel auf einer Predella, die mit einem Maßwerkfries geschmückt ist. Es ist ein einteiliges, hochaufragendes Gehäuse mit kielbogigem Abschluß, das in einen ebenfalls vergoldeten, nur geringfügig vorkragenden Baldachin eingestellt ist. Der Baldachin ist ebenso breit wie das Gehäuse und mit einem Maßwerkfries versehen, der jenem auf der Predella entspricht. Das Retabel selbst wird von einem zweifach gekehlten Rahmen mit Wassersschlag eingefasst. Innerhalb dieser Rahmung ist unter Maßwerkfüllungen ein weiterer Kielbogen eingestellt. Das Innere birgt eine Standfigur auf einem polygonalen Sockel, die nicht näher charakterisiert ist. Der komplette Aufsatz wird von einem Baldachin aus einer rechteckigen, an der Wand hochgeführten roten Stoffbahn hinterfangen und geringfügig überragt.

Interpretation

Die Altaranlage nimmt unter den zahlreichen Darstellungen des Meisters im Rothschild-Gebetbuch eine Sonderstellung ein, da sie als einzige mit einem Schnitzretabel ausgestattet ist.²⁸⁹ Es handelt sich dabei um den selteneren Typ eines Retabels mit Baldachin, das nur in wenigen Darstellungen überliefert wird.²⁹⁰ Offensichtlich handelt es sich um eine modifizierte Version eines Retabels, das der Gebetbuch-Meister in derselben Handschrift in der Szene der Darbringung im Tempel wiedergibt.²⁹¹ Der große, altarübergreifende jüdische Tempelbaldachin aus Stoff ist hier zu einem schmalen Holzbaldachin geworden, der nur auf das Retabel bezogen ist, und das eher plumpe Gehäuse mit dreieckigem Abschluß in der Darbringung, das von mächtigen Strebepfeilern flankiert wird, erscheint hier als ein zierliches und schlankes Gehäuse mit dem moderneren Kielbogen und feinen Maßwerkornamenten, das sich auf einer

für die Zeit typischen, mit einem Maßwerkfries verzierten Predella erhebt.²⁹² Während die Mosesfigur in dem Retabel der Darbringung gut erkennbar ist, wird die Figur im vorliegenden Bild bis auf den Heiligenschein nicht näher charakterisiert, da ihre Identität im Kontext der dargestellten Handlung offensichtlich unwichtig ist.

BM₄₃F

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)²⁹³
 Messe zum Heiligen Kreuz
 Rothschild-Gebetbuch
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
 65v
 um 1510
 T.47A; Farbabb. *Trenkler 1979.1, 65v*

Die Messe wird vor einem Altar gefeiert, der sich in einer Kapelle, möglicherweise aber auch innerhalb des Chorumganges einer gotischen Kirche befindet. Der Priester steht mit erhobenen Armen vor dem Altar. Er wird flankiert von zwei Diakonen auf der unteren Altarstufe, die wie er einen roten Chormantel tragen. Der Altar wird von einem steinernen Ciborium überfangen, dessen Gewölbe auf mächtigen Stützen mit Laubkapitellen ruht. Dem Altarblock ist ein Antependium aus grün-goldenem Brokat vorgeblendet. Auf seiner Mensa liegt ein mächtiges Missale aufgeschlagen auf einem Buchständer. In ihrem Zentrum steht der bedeckte Kelch und rechts davon ein Kerzenleuchter. Stangen mit grünen Velen sind etwa auf halber Höhe des Altaraufsatzes befestigt.

Der Altaraufsatz ist zweiteilig. Der untere, querrrechteckige Teil wird von einer breiten, oben gesimsartig profilierten, schwarzen Rahmung eingefasst und in zwei Felder unterteilt. Diese sind als rötlich-braune, rundbogige Nische gestaltet, in die zwei helle Standfiguren eingestellt sind. Zum einen ist nicht ersichtlich, ob es sich dabei um skulptierte oder en Grisaille gemalte Figuren, zum anderen, ob es sich um die Außenseiten von Flügeln oder einen fixierten Block handelt. Die rechte Figur mit lockigem Haar und einem Gegenstand, den sie in beiden Händen vor dem Körper hält, stellt vermutlich Johannes Evangelist dar. Von der linken ist nur ein schmaler Streifen sichtbar.

Etwas zurückversetzt erhebt sich oberhalb dieses Bildwerkes eine schmalere, rundbogige Bildtafel, die von einem vergoldeten und zweifach zurückgestuften Rahmen eingefasst ist. Vor einem dunkelblauen Hintergrund ist das Kreuz Christi zu sehen, zu dessen Seiten links nur ansatzweise sichtbar Maria und rechts Johannes Evangelist stehen. Beide tragen ein blaßblaues Gewand und sind mit einem leuchtenden Strahlennimbus versehen.

Interpretation

Die Miniatur zeigt die einzige vorliegende Darstellung eines steinernen Altarciboriums.²⁹⁴ Sie ist umso bemerkenswerter, als Altarciborien im Bereich der alten Niederlande offenbar kaum verbreitet waren.²⁹⁵ Das Ciborium überfängt den zweiteiligen Altaraufsatz, der in seiner Zusammensetzung aus einem querrrechteckigen, unteren und einem rundbogigen, oberen Bildwerk dem Altaraufsatz in einer weiteren Miniatur des Meisters im Rothschild-Gebetbuch gleicht.²⁹⁶ Anders als dort kann in der vorliegenden Miniatur wegen der steinähnlichen Farbtöne des unteren Teils nicht sicher entschieden werden, ob es sich um ein geschlossenes Flügelretabel mit Skulpturenimitationen en Grisaille auf der Außenseite oder

um ein unbewegliches, skulptiertes Werk handelt. Für ein fixiertes Bildwerk spricht die Begrenzung durch das Ciborium, in dem die Öffnung von Flügeln schwerlich möglich wäre und der Vergleich mit einer jüngeren Altardarstellung, in der ein entsprechendes skulptiertes oder geschnitztes, teilweise marmoriertes Retabel zu sehen ist.²⁹⁷ Für ein geschlossenes Flügelretabel spricht hingegen seine Zweiteiligkeit²⁹⁸, die Naht, die die Tafeln zu trennen scheint, die Verbreitung entsprechender Grisailen auf der Außenseite von Flügelretabeln²⁹⁹ und das direkt vergleichbare, eindeutig bemalte Flügelretabel in der erwähnten Miniatur der Marienmesse³⁰⁰. Eine Entscheidung kann hier demnach nicht mit Sicherheit getroffen werden, überzeugendere und die Mehrzahl der Argumente lassen jedoch auf ein geschlossenes Flügelretabel schließen.³⁰¹

Die bekrönende Bildtafel zeigt eine traditionelle Kreuzigungsdarstellung, die auch im frühen 16. Jahrhundert weitverbreitet war.³⁰² Ungewöhnlich ist jedoch der dunkle Hintergrund, da die originalen Tafeln stets mit der Tagesansicht einer Landschaft gestaltet sind.³⁰³ Vermutlich bedient sich der Meister hier einer Präsentationsform der Buchmalerei.³⁰⁴ Die Kreuzigung dient im vorliegenden Kontext dazu, in eine für den Meister typischen Manier das Gebet zur Messe des hl. Kreuzes als Bild im Bild zu illustrieren.³⁰⁵

BM₄₃G

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)³⁰⁶
 Messe
 Rothschild-Gebetbuch
 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
 75v
 um 1510
 T.47B; Farbabb. *Trenkler 1979.1, 75v; Unterkircher 1984, 77*

Der engbegrenzte Ausschnitt einer gotischen Kirche zeigt einen mächtigen, freistehenden Hochaltar. Der Boden ist mit Kacheln gefliest, die teilweise ornamentiert und teilweise mit Fragmenten der Inschrift *AVE MAR (IA)* versehen sind. Der Priester steht auf der oberen Altarstufe und küßt die Paxtafel, die ihm ein kniender Diakon von rechts reicht. Der Altar ist reich ausgestattet. Er wird von vier hochaufragenden, vergoldeten Altarsäulen gesäumt, die Engelsfiguren mit Kerzenleuchtern tragen. Seitlich und auf der Rückseite des Altares sind in Höhe ihrer Kapitelle Stangen mit grünen Velen gespannt. Der Altarblock ist mit einem Antependium aus goldenem Brokat geschmückt. Auf seiner Mensa liegt seitlich das aufgeschlagene Missale auf einem Buchständer, und zwei Kerzenständer sind symmetrisch vor dem Altaraufsatz auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa plaziert.

Der Altaraufsatz ist zweiteilig. Bei dem unteren, querrrechteckigen Werk handelt es sich um ein Retabel oder um einen Schrein, der mit zwei Flügeln verschlossen ist. Ein kräftiger, oben gesimsförmig profilierter Rahmen in leuchtendem Rot umgibt die beiden Bildtafeln, die flügelübergreifend die Verkündigung zeigen. Der grüne Hintergrund erhält durch schräge, goldfarbene Striche, die eine Balkendecke andeuten, Anklänge an ein Interieur. In ihm kniet rechts Maria vor einem aufgeschlagenen Stundenbuch auf einem Gebetpult, über das ein blau-goldener Stoff geworfen ist. Über ihrem Haupt schwebt in einem Strahlenkranz die Taube des Heiligen Gei-

stes und dicht daneben ein gekräuseltes Schriftband. Maria wendet sich um zu Gabriel, der auf dem linken Flügel in der Kleidung eines Diakons und mit farbenprächtigen Flügeln kniet. Um seinen Stab ist ein Schriftband gewickelt.

Das bekrönende Werk ist ein einteiliges Tafelbild, dessen oberer Abschluß vom Bildrand überschritten wird und das etwas schmaler ist als sein Untersatz. Das rundbogige Gemälde ist in einen reich profilierten, vergoldeten Rahmen mit eingestellten Säulchen in den Seitenleisten eingefügt. Es zeigt vor einem dunkelblauen Hintergrund die Muttergottes auf der Mondsichel. Maria trägt ein blaßblaues Gewand. Das Christkind in ihren Armen streckt ihr ein Blümchen in der linken Hand entgegen. Maria wird von der Sonne in Form eines Strahlenkranzes hinterfangen, um den vier Engel schweben. Die beiden Engel in den oberen Ecken halten die goldene Krone der Himmelskönigin über ihr Haupt, während die beiden in den unteren Ecken die mehr als halbrund gebogene Mondsichel halten.

Interpretation

Der reich ausgestattete Hochaltar im Bild wird an drei Seiten von Velen an hohen Altarsäulen eingefasst. Sein ungewöhnlicher Aufsatz besteht aus zwei übereinandergestellten, großformatigen Bildwerken. Kein Original dieser Art hat sich erhalten, weitere Darstellungen sowie schriftliche Quellen sprechen jedoch dafür, daß es entsprechende Ensembles gab.³⁰⁷

Trenkler hält das untere Werk für einen „Tabernakelschrein“.³⁰⁸ Da er diese Deutung nicht näher erläutert, gibt es dafür m.W. keine weiteren Anhaltspunkte als die symbolische Gleichsetzung von Maria mit dem Tabernakel sowie einige Wandtabernakel, die ebenfalls eine Verkündigungsdarstellung zeigen.³⁰⁹ Andererseits gibt es in der vorliegenden Miniatur aber keinen weiteren Hinweis, etwa in der Liturgie oder der Ausstellung des Allerheiligsten auf dem Altar, der auf ein Tabernakel hindeutete.³¹⁰ Da es aus dem 15. und 16. Jahrhundert außerdem auch zahlreiche altniederländische Retabel gibt, deren Flügelaußenseiten die Verkündigung zeigten, spricht somit nichts dagegen, auch in dem vorliegenden Werk ein gewöhnliches Flügelretabel mit einem bemalten oder geschnitzten Corpus zu sehen.³¹¹ Auch die breite, oben gesimsartig gestaltete Rahmung findet sich bei zeitgenössischen Werken.³¹² Ihre leuchtend rote Fassung ist ungewöhnlich und vermutlich nicht an originalen Vorbilder orientiert, sondern gemäß der allgemeinen Farbenvielfalt der Miniatur ausgesucht.³¹³ Gleiches gilt auch für den grünen Hintergrund der Verkündigung, in dem räumliche Dimensionen mit sparsamsten Mitteln angedeutet werden.³¹⁴ Die Darstellung Gabriels mit den bunten Flügeln und Marias vor dem verhüllten Prie-Dieu rechts entspricht der in zahlreichen Verkündigungsminiaturen des Meisters.³¹⁵ Wie in anderen Miniaturen übernimmt er demnach auch für dieses Bild im Bild Vorlagen aus seinem eigenen Repertoire.³¹⁶ Die Verwendung von Banderolen, auf denen der Text des Grußes und Marias Erwiderung angedeutet ist, findet sich hingegen nicht in seinen Verkündigungsminiaturen, sondern bei entsprechenden Grisailledarstellungen auf den Außenseiten originaler Retabel.³¹⁷

Das bekrönende Retabel der Maria auf der Mondsichel nimmt durch seine monumentale Darstellung und die reiche Rahmung eine Sonderstellung ein. Nur hier ist eine jener spätgotischen Rahmungen mit eingestellten Säulchen im Bild überliefert, die auch in wenigen Originalen erhalten sind.³¹⁸ Die Darstellung einer Mondsichelmadonna auf einem großformatigen Tafelbild ist im frühen 16. Jahrhundert noch nicht sehr gebräuchlich.³¹⁹ Zu dieser Zeit wird der Marientyp vornehmlich in Schnitzretabeln³²⁰, in der Druckgraphik³²¹ und vielfach auch in der Buchmalerei dargestellt.³²² Diesen zeitgenössischen Miniaturen konnte der Meister auch Details wie die Geste des Christkinds und die krönenden Engel entlehnen, ebenso wie den dunklen Hintergrund, der bei Tafelbildern nicht üblich ist.³²³ Die Darstellung der beiden Engel, die die Mondsichel halten, scheinen hingegen seine eigene Zutat zu sein.³²⁴

Die gesamte Ausstattung des Altarraums dient dazu, Maria, der das begleitende Gebet gilt, hervorzuheben. Dies geschieht durch variationsreiche Hinweise auf ihre Person, die von den Bodenfliesen, mit Fragmenten des Marianischen Grußes, über das Verkündigungsbild selbst bis hin zur inhaltlich und thematisch krönenden Darstellung Marias als Himmelskönigin reichen.

BM43H

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard

Horenbout?)³²⁵

Der hl. Matthias

Rothschild-Gebetbuch

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844,
212v

um 1510

Farbabb. *Trenkler 1979.1*, 212v

Der hl. Matthias steht im Querschiff einer gotischen Kirche, die rechts durch einen Lettner unterteilt ist. Sein farbig gefasster, wenig vorkragender Holzbaldachin wird von einem Balkon bekrönt, dessen Brüstung mit Figuren - vermutlich der Apostel - geschmückt ist und auf dem sich eine farbig gefasste Triumphkreuzgruppe erhebt. Der zentrale Durchgang wird von zwei Altären flankiert.

Der Altar vorne rechts ist nur in einem schmalen Abschnitt sichtbar. Er ist mit einem Antependium aus rot-goldenem Brokat und einem Retabel hinter einem Kerzenleuchter ausgestattet. Von dem Retabel ist nur der linke äußere Rand mit dem Ansatz der erhöhten Mitte erkennbar. Es ist komplett vergoldet und zeigt eine Standfigur.

Der hintere Altar links wird von roten Velen begrenzt, deren Stangen am Lettner befestigt sind. Der Altarblock ist mit einem grünen Antependium versehen. Das vergoldete Retabel ist kaum erkennbar. Es wird von einem geöffneten Turmretabel bekrönt, bei dem nur schemenhaft die stehende Figur, die farbig, überwiegend blau gefassten Flügelkompartimente und das vergoldete Gehäuse mit dem hochaufragenden Turm angedeutet sind.

Interpretation

Die Lettneranlage im Bild wird in einigen Miniaturen dargestellt, fast identisch in der Miniatur der Pfingstmesse des Meisters in derselben Handschrift.³²⁶ Auch wenn die Details eher flüchtig wiedergegeben sind, so vermittelt sie dennoch einen

guten Eindruck von originalen Anlagen. Dies wird etwa im Vergleich des Lettners mit einem Original deutlich, das in Einzelheiten wie der Gliederung der Rückwand und der Brüstung große Übereinstimmungen mit dem Lettner im Bild aufweist.³²⁷ Die Aufstellung zweier Altäre seitlich eines zentralen Durchgangs ist auch in mehreren Darstellungen überliefert.³²⁸ Während die Altäre in jenen zumeist in Nischen aufgestellt sind, werden sie hier nur von dem kurzen Baldachin, der durch den vorkragenden Lettnerbalkon gebildet wird, überdacht und sind ansonsten wie andere Altäre mit seitlichen Velen begrenzt. Eine nähere Interpretation der Retabel verbietet sich wegen ihrer geringen Ausarbeitung. Die Aufstellung eines bekrönenden Turmretabels erfolgt hier jedoch in so beiläufiger Form, daß an der Wirklichkeitsnähe dieses Ensembles, das keinerlei inhaltliche Funktion hat, auch im frühen 16. Jahrhundert nicht gezweifelt werden kann.³²⁹ Durch die beliebige Wiederholung derselben Anlage in unterschiedlichen Miniaturen wird zugleich deutlich, daß es sich trotz guter Vergleichsmöglichkeiten mit Originalen um versatzstückartig verwendete Schemata handelt.

BM44A

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)³³⁰

Gebet zum *Ecce Homo*

Dreibändiges Stundenbuch, Bd.2

Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana,

Vat.lat.3769, 66v

Gent, 1510-20

T.48A; Farbabb. *AK Köln Diözesanmuseum 1992*, 297; Abb. *Ringbom 1965*, Abb.14; *BK Vatikanstaat 1988*, Abb.126

Ein Herr kniet an einem Prie-Dieu vor einem Altar auf der rechten Bildseite. Er befindet sich in einer gotischen Kirche, in deren gegenüberliegender Wand ein rundbogiges Portal in einen langen Gang - vielleicht einen Kreuzgang - führt. Der Altar erhebt sich auf einem zweistufigen, hölzernen Podest. Er ist mit einem Antependium aus Brokat versehen und wird von hochaufragenden, gewirbelten Altarsäulen gesäumt, von denen nur die beiden vorderen sichtbar sind. Kerzenleuchter sind in Höhe der Säulenwivertel befestigt, und sie werden von Figuren auf den Kapitellen bekrönt, die jedoch vom oberen Bildrand überschritten sind. An den Kapitellen sind Velumstangen befestigt, die den Altar nach den Seiten begrenzen. Auch zwischen den beiden vorderen Säulen ist eine Metallstrebe mit einem Krabbenkamm gespannt, so daß eine ciborienähnliche Einfassung entsteht.

Auf der Altarmensa befindet sich einzig ein einteiliges Tafelbild auf einer Predella, gegen die seitlich zwei rote kissenähnliche Gegenstände gelehnt sind. Sie kragt nach vorne aus und ist durch vergoldete Leisten in drei querrrechteckige, grün gefaßte Felder eingeteilt. Das Tafelbild ist ebenso breit wie der Altarblock und hat einen kielbogigen Umriß. In einer großfigurigen Darstellung von lichter Farbigkeit zeigt es die Szene *Ecce Homo*. Vor einer Architekturkulisse auf der linken Bildseite steht Christus schwächig, verwundet und gefesselt in einen langen Mantel gehüllt. Pontius Pilatus, ein großer, dunkelhaariger und bärtiger Mann mit einem Hut rechts neben ihm, zügelt mit einem langen, dünnen Stab die dichte Menschenmenge, die sich halbkreisförmig um den geschundenen Gefangenen versammelt.

Interpretation

Die Altaranlage ist reich ausgestattet mit seitlichen Velen und einer frontalen Metallbrüstung zwischen den Altarsäulen.³³¹ Der Lage in der Kirche nach handelt es sich um einen Seiten- oder Lettneraltar. Das großformatige Altarbild erhebt sich auf einer Predella, wie sie in der Gent-Brügger-Buchmalerei öfter dargestellt wird³³² und hat eine zeitgenössische Form.³³³ Dieser Retabeltyp wird in der flämischen Buchmalerei seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wiedergegeben, in älteren Miniaturen ist er jedoch weniger differenziert gestaltet.³³⁴ Der Meister übernimmt diese Vorlagen, präzisiert sie jedoch, indem er der Tafel mit der großfigurigen Wiedergabe der Szene *Ecce Homo* einen konkreten und unter Retabeldarstellungen außergewöhnlichen Inhalt gibt. In der zeitgenössischen Tafelmalerei wird die Szene jedoch oft dargestellt.³³⁵ Der Meister wählt sie aber nicht um ihrer Authentizität willen, sondern zur Illustration des begleitenden Gebetstextes zum *Ecce Homo*. Dabei bedient er sich einer ähnlichen Komposition, wie er sie etwa auch bei der Darstellung des Themas im Spinola-Gebetbuch verwendet.³³⁶ Es handelt sich hier demnach um die für ihn typische Methode, den Adressaten des Gebetes auf einem Bild im Bild zu zeigen, das die entsprechende Gebetsituation widerspiegelt.³³⁷

BM44B

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)³³⁸

Totenoffizium

Dreibändiges Stundenbuch, Bd.3

Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana,

Vat.lat.3768, 18v

Gent, 1510-20

Farbabb. *AK Köln Diözesanmuseum 1992*, 306;

Abb. Caterina Limenati Viridis: *Codici Miniati*

fiamminghi e olandesi nelle Biblioteche dell'

Italia nord-orientale. Vicenza 1981, Abb.120

Der Katafalk des Toten steht längs im Bildzentrum zwischen dem Chorgestühl einer gotischen Kirche. Mönche und zahlreiche Pleurants halten das Offizium. Im Hintergrund, vor den Stützen zum Chorumgang, befindet sich der Hochaltar. Er wird seitlich von Velen begrenzt, die an zwei Altarsäulen schräg hinter dem Block aufgestellt und von Figuren bekrönt sind. Das hochrechteckige, komplett vergoldete Altarretabel ist geschlossen. Die Flügelaußenseiten zeigen nur schemenhaft erkennbar eine von Maßwerkfüllungen überfangene Arkade, unter der vermutlich je eine Figur steht. In der Mitte hinter dem Retabel erhebt sich auf einem von Ranken umspielten, kapitellförmigen Untersatz ein offenes, polygonales Baldachingehäuse. Sein reich gegliederter, hochaufragender Turmhelm ruht auf einer festen Rückwand und zwei Stützen vorne. In seinem Innern befindet sich eine Figur der thronenden Muttergottes.

Interpretation

Die Darstellung ist zu schemenhaft, um sie näher zu besprechen. Die Altaranlage findet sich ähnlich in einer Reihe von Miniaturen zum Totenoffizium, in denen sie ebenfalls mit einem geschlossenen Flügelretabel und einem Aufsatz ausgestattet ist.³³⁹ Im Ver-

gleich dieser Darstellungen fällt auf, daß die Form des bekrönenden Schmuckes ohne konkrete Bedeutung ist und daher unterschiedliche Aufsätze verwendet werden.³⁴⁰

BM44C

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)³⁴¹
Beichte
Dreibändiges Stundenbuch, Bd.3
Vatikan, Biblioteca Apostolica Vaticana,
Vat.lat.3768, 51v
Gent, 1510-20
T.48B; Farbabb. *AK Köln Diözesanmuseum 1992*,
307; Abb. *Winkler 1943*, Abb.10; *BK Vatikanstaat*
1988, 39 (Abb.7)

Die Miniatur gibt Einblick in das Langhaus einer Kirche. Im Vordergrund links hört ein Priester die Beichte. Die Altaranlage mit Säulen und einem prächtigen Baldachin rechts gegenüber ist nur ansatzweise zu sehen. Im Mittelgrund, auf der linken Seite, ist eine steinerne Mauer zwischen eine Arkade gefügt, die etwa bis zur halben Höhe reicht. Vor ihr ist eine hölzerne Bank mit hoher Rückenlehne aufgestellt, die mit Faltwerkfüllungen versehen ist. Darüber ist eine vorkragende Stange mit drei Kerzenleuchtern befestigt, von denen nur die beiden äußeren mit Kerzen bestückt sind. Hinter ihnen befindet sich eine große Bildtafel.

Es handelt sich um ein querrrechteckiges Tafelbild, an dessen Oberkante ein relativ weit vorkragender, vergoldeter Holzbaldachin befestigt ist. Seine vordere Abschlußkante ist mit einem Maßwerkkamm versehen. An der Unterseite des Baldachins befindet sich eine Stange, an der von beiden Seiten etwa bis zu jeweils einem Drittel des Bildes blaue Velen vorgezogen sind. Der verbleibende Bildausschnitt zeigt eine großfigurige Darstellung der Kreuztragung. Christus trägt das Kreuz mit dem Stamm nach vorne. Er geht in gebeugter Haltung und wird von zwei Soldaten, einem vor ihm, dem anderen in seinem Rücken, angetrieben.

Interpretation

Die große, reich und individuell ausgestattete Kirche im Bild stammt nicht aus dem vielverwendeten Kanon der Gent-Brügger-Buchmalerei.³⁴² Das Tafelbild an der Mauer im Langhaus repräsentiert einen in doppelter Beziehung außergewöhnlichen Typ. Zum einen scheint es sich nicht um ein Retabel auf einem Altar zu handeln, sondern um ein Bild, das an einer Wand aufgehängt ist und vor dem Opferkerzen entzündet werden können. Darstellungen von ähnlichen Bildern mit einer Kerze, die meist an Pfeilern befestigt sind, finden sich in weiteren Miniaturen des Meisters und seines Umkreises.³⁴³ Diese sind jedoch deutlich höher aufgehängt und ungleich kleiner bemessen, so daß ein direkter Vergleich nicht möglich ist. Das gleiche gilt auch für die Tafeln, die in der Allegorie der Fides von Pieter Bruegel d. Ä. an Pfeilern wiedergegeben sind.³⁴⁴ Erst Kircheninterieurs des frühen 17. Jahrhunderts, in denen Bilder, die unabhängig von Altären aufgehängt sind, generell häufiger erscheinen, zeigen annähernd vergleichbare Darstellungen.³⁴⁵ Somit gibt diese Miniatur als einzige einen Hinweis darauf, daß großformatige Bilder in altniederländischen Kirchen möglicherweise bereits zu Beginn des 16. Jahrhun-

derts auch unabhängig von einem Altar präsentiert werden konnten.

Auch der Bildtyp ist ungewöhnlich, denn er ist mit einem Baldachin und einer Velenkonstruktion ausgestattet.³⁴⁶ Die Velen dienen hier nicht zur seitlichen Begrenzung, sondern können als Flügelersatz vor die Bildtafel gezogen werden. Dieselbe Konstruktion ist noch in einigen anderen Darstellungen von kleineren Retabeln auf Stollenschränken in Wohnstuben zu sehen³⁴⁷ und einmal auch in einer alttestamentlichen Tempelszene.³⁴⁸ Hinweise auf entsprechende Vorhangkonstruktionen vor originalen Retabeln sind jedoch nur noch indirekt vorhanden. Die aufgemalten Vorhänge in der Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes, die scheinbar von zwei Personen beiseite geschoben werden, sind in der Forschung bekannt.³⁴⁹ Es ist jedoch umstritten, ob es sich hier um Velen vor einem Retabel handelt, um Vorhänge an einer Theaterbühne oder um symbolische Velen.³⁵⁰ Eindeutige Belege für Vorhänge vor Bildern bieten daher erst Kabinettbilder des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, in denen auch Bilder mit Vorhängen zu sehen sind.³⁵¹ Bei diesen handelt es sich jedoch nicht um Werke in religiöser Funktion, sondern um Sammlerstücke in einer neuzeitlichen und profanen Ausstellungsform.

Indirekte Hinweise für die Anbringung von Velen vor Bildwerken liefert das Apostelretabel von Tongern aus dem mittleren 15. Jahrhundert durch Reste von Haken und Ösen, in die eventuell Velumstangen gelegt wurden³⁵² sowie das 1477 fertiggestellte Schnitzretabel von Adrian van Wesel für die Kathedrale von s' Hertogenbosch, von dem überliefert ist, daß es mit Vorhängen an eigens dafür angebrachten Stangen verschlossen wurde, solange es noch keine Flügel hatte.³⁵³ Somit gibt es verschiedene indirekte oder fragmentarische Hinweise auf die ehemalige Anbringung von Vorhängen vor Altarretabeln. Die genannten Darstellungen blieben in diesem Kontext bisher unbeachtet, obwohl sie den deutlichsten Beleg bieten, daß es entsprechende Vorhangkonstruktionen vor Bildwerken des frühen 16. Jahrhunderts im sakralen wie privaten Bereich gegeben hat. Ihre beiläufige Wiedergabe und die übrigen Indizien deuten gemeinsam auf die tatsächliche Existenz entsprechender Originale hin. Sie schließen somit die Lücke, die scheinbar zwischen der Anbetung durch die Hirten von Hugo van der Goes und den Kabinettbildern des 17. Jahrhunderts klaffte.

Die großfigurige Darstellung der Kreuztragung im Zentrum des Bildes ist auch im frühen 16. Jahrhundert relativ ungewöhnlich, dennoch gibt es einige vergleichbare Originale.³⁵⁴ Es fällt auf, daß Christus das Kreuz mit dem Stamm nach vorne trägt. Dies ist ein Detail, das sich vornehmlich in der Buch-, nicht aber in der Tafelmalerei findet.³⁵⁵ Möglicherweise ist die Szene hier als ein Hinweis auf die Passion Christi im Zusammenhang mit dem Sakrament der Beichte zu verstehen, das im Vordergrund der Miniatur erteilt wird.

BM45A

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)³⁵⁶, Werkstatt
Die Überbringung Samuels zu Eli
Spinola-Gebetbuch
Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.II4
(MS Ludwig IX.18), 135v
Gent/Mecheln, um 1515
T.49A; Abb. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.429

In der Randleiste zur Darbringung Christi ist links unten die typologische Szene der Überbringung Samuels an Eli dargestellt. Sie spielt vor einem ausschnittsweise wiedergegebenen Altar, auf dem ein großes Retabel steht, an dessen seitlichen Oberkanten Velumstangen befestigt sind. Die hochrechteckige Tafel wird von einem Baldachin bekrönt, dessen Himmel durch eine Leiste in der Mittelachse zweigeteilt und mit einem Sternenmuster auf dunklem Grund verziert ist. An der Unterkante des Baldachins ist eine Stange mit einem komplett vorgezogenen Vorhang angebracht, so daß der Inhalt des Retabels verdeckt ist. Auf dem Baldachin steht die Bundeslade in Form eines relativ kleinen, vermutlich goldfarbenen Schreines.

Interpretation

Die an sich sehr kleine Miniatur ist von Interesse, weil sie eine weitere Darstellung eines Bildwerkes mit einem Baldachin birgt, an dessen Ansatz eine Velumstange befestigt ist.³⁵⁷ Im Gegensatz zu den übrigen Darstellungen dieses Typs ist nur hier das Velum komplett vor die Bildtafel gezogen. Sinnbildlich spielt das verhüllte Retabel vermutlich auf die Zeit *sub Lege* an.³⁵⁸ Realienskundlich betrachtet wird zugleich die Funktion des Velums als ein Flügelersatz deutlich.

Die Bundeslade auf dem Baldachin ist in konventioneller Form an christlichen Reliquiaren orientiert. Ihre Aufstellung erinnert einerseits an jene von Figuren auf Baldachinretabeln, wie sie bei einem französischen Beispiel überliefert ist³⁵⁹, andererseits aber auch direkt an die Verbindung eines Baldachinretabels mit einem Reliquienschrein, wie sie im Bild der Ursulaverehrung und einer Miniatur aus der Werkstatt von Jan van Tavernier dargestellt ist.³⁶⁰

BM45B

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)³⁶¹, Werkstatt
Totenmesse
Spinola-Gebetbuch
Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.II4
(MS Ludwig IX.18), 185r
Gent/Mecheln, um 1515
T.49B; Abb. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.440; *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 83 (Pl.38)

Die Miniatur ist komplett als Ansicht einer Kirche gestaltet, deren Außenfassade in der rechten Randleiste zu sehen ist, während die Krypta mit dem Grabmal des Verstorbenen die untere Randleiste einnimmt und der Chor mit der Totenmesse im Hauptbild erscheint. Zwischen dem dicht mit Mönchen und Pleurants besetzten Chorgestühl steht verhältnismäßig klein der Katafalk. Im Scheitel des inneren Chorbereichs befindet sich der mächtige Altar auf einem mehrstufigen Podest. Vier hochaufragende Altarsäulen säumen die Anlage. Auf ihren Kapitellen stehen Engelsfiguren mit den

Leidenswerkzeugen. Seitlich und hinter dem Altar sind Velen gespannt, von denen das rückwärtige Velum deutlich höher aufgehängt ist.

Auf der Altarmensa, hinter dem aufgeschlagenen Missale, einer Schale und zwei Kerzenleuchtern, erhebt sich ein mächtiges, einteiliges Schnitzretabel auf einer hohen, zweiteiligen Predella. Der untere, vermutlich vorkragende Teil der Predella ist verschattet. Der obere Abschnitt ist mit einem Maßwerkfries geschmückt und leitet direkt, durch ein Gesims akzentuiert, zum Corpus des Retabels über. Dieser hat einen verschliffen kleeblattbogigen Umriß. Den drei Bögen entsprechen im Innern drei Nischen, die seitlich als Rundbogenarkaden auf Stützen und im Zentrum mit einem hohen Baldachin gestaltet sind. In jeder Nische befindet sich eine Figur, von denen jedoch nur die mittlere, die thronende Muttergottes, sicher zu identifizieren ist. Die rechte Figur wird von einer Altarsäule weitgehend verdeckt; die linke ist dem Zentrum zugewendet.

Die Spitze des Retabels wird von einem schlanken Postament mit einer Figur der stehenden Muttergottes bekrönt. Vielleicht wird sie von einem Baldachin überfangen, dessen Befestigung jedoch nicht ersichtlich ist.

Interpretation

Die Miniatur ist sowohl durch die Perspektive als auch durch die dargestellte Liturgie von der standardisierten Komposition des Totenamtes in der Gent-Brügger-Buchmalerei gelöst.³⁶² Auch das Retabel mit dem kleeblattbogig geschweiften Umriß unterscheidet sich auf den ersten Blick vom gewohnten Schema des zumeist in der Mitte rechteckig erhöhten Retabels in entsprechenden Miniaturen.³⁶³ Es setzt auf einer zweiteiligen Predella an, die in keinem anderen Bild wiedergegeben wird, bei zeitgenössischen Originalen hingegen gebräuchlich ist.³⁶⁴ Entsprechende großfigurige Schnitzretabel haben sich andererseits im Original kaum erhalten. Die große Anzahl von Darstellungen dieses Retabelstyps weist jedoch darauf hin, daß er auch im Original weiter verbreitet war.³⁶⁵

Die bekrönende Figur gehört zum oft wiederholten Repertoire entsprechender Retabeldarstellungen.³⁶⁶ Wie beliebig sie hier eingesetzt wird, zeigt sich daran, daß sie erneut die Muttergottes darstellt, die in ähnlichem Typus bereits im Zentrum des Retabels erscheint.

BM46

Meister der *Katharina v. Kleve*, Werkstatt
Die Verkündigung
Stundenbuch Katharinas v. Lochorst
Münster, Westfäl. Landesmuseum, 16v
Utrecht, um 1450
T.50; Farbabb. *Pieper 1966*, 105 (T.5)

Die Miniatur zeigt die Verbindung einer Stube im Vordergrund und einer Kirche oder Kapelle im Hintergrund. In der Apsis dieser Anlage steht ein Altar mit zwei Kerzenleuchtern und einem Retabel. Es handelt sich um ein predellenloses, geöffnetes Flügelretabel, das zeichenhaft wiedergegeben ist. Es besteht aus einer rechteckigen, unteren Tafel, die von einer annähernd quadratischen, oberen Tafel bekrönt wird. An beiden sind passende Flügel, größere für den unteren, kleinere für den oberen Teil, befestigt. Die einzelnen, einfarbig vergoldeten Tafeln werden von einer einfachen, roten Rahmenleiste eingefasst.

Interpretation

Der Altaraufsatz im Bild zeigt keinen Inhalt. Dennoch ist er von Interesse, da er eines der frühesten Beispiele für zwei Retabel, die aufeinandergestellt sind, repräsentiert: Ein großes, querrrechteckiges Retabel wird von einem kleinen, annähernd quadratischen Flügelretabel bekrönt.³⁶⁷ Auch im Original hat sich ein frühes Beispiel dieses Typs erhalten.³⁶⁸

Die Farbfassung aus roter Rahmenleiste und vergoldeter Innentafel entspricht einem in der zeitgenössischen Buch- und Tafelmalerei verbreiteten Schema für die Darstellung zeichenhaft angedeuteter Retabel.³⁶⁹ In ähnlicher Form findet es sich bei mehreren Retabeldarstellungen im etwa zehn Jahre früher datierten Stundenbuch der Katharina v. Kleye aus derselben Werkstatt.³⁷⁰ Die Retabel sind hier jedoch flügellos und meist - wie vornehmlich in der französischen Buchmalerei üblich - in der Mitte rundbogig erhöht.³⁷¹ Die Verkündigungsdarstellung von 1450 deutet daher zugleich eine gewisse Ablösung von französischen Vorbildern an, die mit einer verstärkten Orientierung an der aktuellen Retabelentwicklung in den alten Niederlanden einhergeht, in denen die rechteckige Mittenerhöhung seit der Jahrhundertmitte sehr verbreitet ist.

BM47

Loyset Lièdet (Werkstatt?)

Der hl. Marcellus feiert die Messe

Legenda Aurea (französ.)

New York, Pierpont Morgan Library, MS 672, 88r
um 1460

Abb. *BK New York Pierpont Morgan Library 1980*,
MF 9DII

In differenzierter Grisaillemalerei ist die Meßfeier des hl. Marcellus wiedergegeben. Sie findet in einem polygonalen Chor statt, auf dessen rechter Seite ein Chorgestühl steht. In seinem Zentrum, vor einer kleinen Scheitelkapelle oder Nische, steht der Hochaltar mit einem Retabel. Er wird von vier Altarsäulen eingefasst, auf deren Kapitellen Figuren stehen. Die beiden hinteren sind nur in der unteren Hälfte sichtbar. Bei den beiden vorderen handelt es sich um Engel mit den Leidenswerkzeugen oder mit Musikinstrumenten. Zwischen die Säulen sind seitlich Velenstangen und frontal eine Stange mit fünf Kerzenleuchtern gespannt.

Das Retabel ist als eine einteilige, in der Mitte rechteckig erhöhte Tafel ohne Flügel oder eine Predella wiedergegeben. Es ist ebenso breit wie die Mensa und wird von einer breiten, nach innen einfach zurückgestuften, vergoldeten Rahmenleiste eingefasst. Die Tafel zeigt vor einheitlich goldenem Hintergrund eine Darstellung der Kreuzigung mit Maria links, Johannes Evangelist rechts und zwei weiteren Heiligen zu den Seiten. Auf den Knien flehen Maria und Johannes den Gekreuzigten an. Auch die beiden stehenden Heiligen sind zur Mitte gewendet. Sie sind mit Nimben ausgestattet, und der linke ist durch seine Mitra als Bischof gekennzeichnet. Bei der Figur rechts außen könnte es sich wegen der Tonsur und dem Attribut - vielleicht einem Schlüssel - um den hl. Petrus handeln.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein Retabel, für das es in dieser Form kein originales Vergleichsbeispiel gibt, das ähnlich aber auch in anderen Darstellungen erscheint.

Direkt vergleichbar sind die Retabeldarstellungen in den etwa zeitgleichen, ebenfalls im Umkreis des burgundischen Hofes entstandenen und in Grisaille gemalten Miniaturen der *Miracles de Nostre Dame* aus der Werkstatt von Jan van Tavernier.³⁷² In der vorliegenden Miniatur ist die Anlage perspektivisch weniger geglückt, zugleich ist sie aber auch aufwendiger und detaillierter gestaltet als bei Tavernier.³⁷³ Verschiedene Anhaltspunkte sprechen dafür, daß es sich bei diesen Retabeln, die durch die Grisailletechnik der Miniatur eine zurückhaltend gold-silberne Farbigekeit haben um schematisierte Typen handelt, die auf Vorlagen aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden zurückgehen.³⁷⁴

BM48A

Lievyn van Lathem?

Marienmesse

Stundenbuch der Maria v. Burgund

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 1857, 36v
Flämisch (Gent/Brügge), nach 1473, vermutl.

1475-77

Farbabb. *Unterkircher; Schryver 1969.1, 36v*

Der Priester betet vor einem Altar, der in Seitenansicht rechts im Bild steht. Grüne Velen, deren Stangen in Höhe der Seitenkanten des Altarretabels befestigt sind, begrenzen die Anlage. Ein rot-goldenes Antependium und eine weiße Decke verkleiden den Altarblock. Hinter liturgischem Gerät erhebt sich das Retabel ohne eine Predella. Es ist ein komplett vergoldetes, einteiliges Schnitzretabel mit einer rechteckigen Mittenerhöhung. Vom Corpus ist nur das Zentrum und der linke Abschnitt sichtbar. Er ist durch Baldachine gegliedert, unter denen die Kreuzigung in der erhöhten Mitte und zwei Figuren seitlich dargestellt sind. Eine Engelsfigur links außen bekrönt entweder eine verdeckte, sehr niedrige Altarsäule oder die Seitenkante des Retabels.

Interpretation

Das Schnitzretabel mit der einzonigen Reihung von Figuren seitlich der zentralen und erhöhten Kreuzigung unter Baldachinen entspricht einem Typ, der in den alten Niederlanden in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hergestellt wurde, der zur Zeit der Herstellung der Miniatur jedoch allmählich durch modernere Typen abgelöst wurde.³⁷⁵ Die Kreuzigung wird hier in allgemeiner und vereinfachter Form dargestellt. Sie steht in keinem konkreten Bezug zur dargestellten Marienmesse.³⁷⁶ Reduziert auf die schlichte Form und den leicht erfaßbaren Inhalt wird ein Retabel hier eher zeichenhaft repräsentiert.³⁷⁷ Diese schematische Verwendung wird im Vergleich mit der Totenmesse derselben Handschrift deutlich, in der genau dasselbe Retabel nur als Tafelbild dargestellt ist.³⁷⁸

BM48B

Lievin van Lathem?

Die Darbringung im Tempel
Stundenbuch der Maria v. Burgund
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1857, 100r
Flämisch (Gent/Brügge), nach 1473, vermutl.
1475-77
Farbabb. *Unterkircher; Schryver 1969.1*, 100r

Auf dem Tempelaltar rechts steht ein in der Mitte rundbogig erhöhtes, komplett vergoldetes Schnitzretabel. In Höhe seiner seitlichen Oberkanten sind Velumstangen befestigt, deren Ansatz von Engelsfiguren bekrönt wird. Das Retabel hat keine Predella oder Flügel. Sein Corpus ist ununterteilt und birgt drei Standfiguren. Im Zentrum ist die Personifikation der Synagoge mit den Gesetzstafeln erkennbar. Sie wird von einem polygonalen Baldachin in der Mittenerhöhung überfangen. Seitlich befindet sich je eine weibliche Gestalt mit Krone, die nicht näher bestimmt werden kann.

Interpretation

Die Altaranlage in der Darbringung entspricht im dargestellten Ausschnitt, in der Ausstattung mit Velen und seitlich bekrönenden Engelsfiguren jener in der Miniatur der Marienmesse derselben Handschrift.³⁷⁹ Der kennzeichnende Unterschied besteht im Altarretabel. An Stelle der rechteckigen Mittenerhöhung bei dem Retabel der Marienmesse tritt hier eine rundbogige Erhöhung.³⁸⁰ Gleichzeitig ist die Kreuzigung dort durch die alttestamentliche Figur der Synagoge ersetzt. Das Retabel wird durch diese beiden Änderungen dem jüdischen Ambiente angepaßt. Durch die Wiedergabe von drei relativ großen Figuren im Corpus entspricht es zugleich einem Retabeltyp, der im Original einer neuen Generation angehört.³⁸¹

BM48C

Lievin van Lathem/Girart-Meister?

Totenmesse
Stundenbuch der Maria v. Burgund
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1857, 147r
Flämisch (Gent/Brügge), nach 1473, vermutl.
1475-77
Farbabb. *Unterkircher; Schryver 1969.1*, 147r

Auf der linken Bildseite steht ein Altar, der seitlich von Velen begrenzt wird. Die Stangen sind zwischen den seitlichen Oberkanten des Retabels und zwei Altarsäulen seitlich vor dem Altar eingespannt. Engelsfiguren bekrönen die Säulen und die Seitenabschnitte des Retabels. Dieses ist ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Tafelbild, das die Kreuzigung mit Maria links und Johannes Evangelist rechts, flankiert von jeweils einer weiteren Person, zeigt.

Interpretation

Die Miniatur reproduziert in sehr flüchtiger Form ein in der Tafel- und Buchmalerei weitverbreitetes Schema für ein Altarretabel.³⁸² Sein Inhalt, die Kreuzigung mit nicht erkennbaren Assistenzfiguren, steht in keiner konkreten Verbindung zur dargestellten Szene. Auch die Technik ist beliebig gewählt, denn die Miniatur der Marienmesse in derselben Handschrift zeigt das gleiche Retabel auf einem Altar iden-

tischer Ausstattung, dort jedoch in geschnitzter Ausführung.³⁸³

BM49

Lüttich (Diözese Brüssel/Antwerpen), 1435/40
Der selige Kardinal Petrus v. Luxemburg im Gebet
Psalterium
Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.3, 15v
Farbabb. *BK Aschaffenburg 1978*, Abb.13; Rhein.
Bildarchiv 1352

Auf dem Altar eines nicht näher charakterisierten Raumes steht ein querrrechteckiges, vergoldetes Retabel, das von einem hochaufragenden Holzbaldachin hinterfangen wird. Dieser ist aus längsgerichteten Planken zusammengefügt und zweifarbig - außen rosé, innen lindgrün - gefaßt. Auf der Oberkante des niedrigen Retabels erhebt sich ein plastisches Kruzifix. In der visionären Schau löst es sich von seinem Platz und neigt sich dem seligen Petrus zu.

Interpretation

Die Miniatur zeigt einen interessanten Altaraufsatz aus einem einfarbigen Retabel, einem freistehenden, bekrönenden Kruzifix und einem hohen Baldachin. Braun klassifiziert entsprechende „Altarbaldachine“ als französischen Typ.³⁸⁴ Tatsächlich hat sich ein mit dem Altaraufsatz in der Miniatur unmittelbar vergleichbares Werk in Frankreich erhalten.³⁸⁵ Auch das Ensemble aus einem niedrigen, einfarbigen Retabel mit einem plastischen Figurenaufsatz weist große Nähe zu französischen Darstellungen auf.³⁸⁶ Die Miniatur steht demnach ganz in der Tradition französischer Vorlagen³⁸⁷ und gibt daher nur einen bedingten Hinweis auf altniederländische Altarausstattungen.³⁸⁸

BM50A

Meister der *Margarethe v. York*, Umkreis
Ein Mann (Karl der Kühne?) bei der Messe
Traité de morale et de spiritualité für Margarethe v. York
Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9272-76, 55r
Flämisch, nach 1468
Abb. *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 28
(Fig.3h)

In einer Kapelle oder dem Oratorium einer Kirche kniet ein Mann mit einem goldenen Collier neben einem Altar, vor dem ein Priester die Messe feiert. Der Altarblock ist mit einem Stoffantependium und einer Decke bekleidet. Auf der Mensa befindet sich hinter dem aufgeschlagenen Missale auf einem Buchständer und einem Kerzenleuchter ein Retabel, das oben vom Bildrand überschritten wird.

Das geschlossene Flügelretabel erhebt sich auf einer Predella, die weit nach vorne auskragt. Seine Außenansicht ist einfarbig, vermutlich vergoldet und zeigt auf jedem Flügel eine Standfigur innerhalb einer mehrfach zurückgestuften Rahmung. Links scheint ein Papst mit Tiara und Stab dargestellt zu sein, rechts möglicherweise ein Mönch.

Vor dem Ausgang des kleinen Raumes in die angrenzende Kirche steht rechts vor der Rückwand ein weiterer Altar, der mit einem querrrechteckigen Retabel und einem bekrönenden Turmretabel ausgestattet ist. Die Wiedergabe ist für eine nähere Beschreibung jedoch zu undeutlich.³⁸⁹

Der Hauptaltar des vermutlich fürstlichen Oratoriums³⁹⁰ ist genauso ausgestattet wie jener, der auf Folio 182r derselben Handschrift dargestellt ist.³⁹¹ Beide Miniaturen zeigen auch denselben Retabeltyp auf einer perspektivisch mißglückten Predella, die den Anschein erweckt, als schwebe das schwere Corpus einzig auf seiner hinteren Kante.³⁹² Wie dort ist ein geschlossenes Flügelretabel dargestellt, das auf jeder Flügelaußenseite eine Standfigur zeigt. Es scheint, als seien die Figuren geschnitzt, obwohl geschnitzte Außenseiten bei originalen Flügeln dieser Größe aus Gewichtsgründen nicht gebräuchlich waren.³⁹³ Das Retabel ist demnach nicht an Originalen orientiert, sondern vermutlich einer Vorlage des Meisters der Maria v. Burgund entlehnt und in mißverständlicher Form ausgeführt.³⁹⁴

BM50B

Meister der *Margarethe v. York*, Umkreis

Margarethe v. York im Gebet vor der hl. Dreifaltigkeit

Traité de morale et de spiritualité für Margarethe v. York

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9272-76, 182r
Flämisch, nach 1468

Farbabb. *AK Brüssel 1959*, Pl.8 (Cat.196); *Delaissé; Libaers; Massai 1959*, 173 (Nr.45)

Margarethe v. York betet in einer Seitenkapelle oder einem Oratorium in einer Kirche. Sie kniet seitlich eines Altares mit einem roten Stoffantependium. Auf seiner Mensa steht eine Figurengruppe der *Not Gottes (Pieté de Notre Seigneur)*, die von einem Retabel hinterfangen wird. Der Farbe nach handelt es sich entweder um eine Skulptur aus Alabaster, die teilweise vergoldet ist oder um eine farbig gefaßte Schnitzgruppe. Gottvater ist mit der Tiara bekrönt und hält den Leichnam Christi auf dem Schoß. Links neben seinem Kopf schwebt die Taube des Heiligen Geistes.

Das geschlossene Flügelretabel dahinter wird vom oberen Bildrand überschritten. Seine Predella ist in perspektivischer Verzerrung so schräg vorkragend wiedergegeben, daß der mächtige Retabelcorpus nach hinten zu kippen scheint. Er ist komplett vergoldet und zeigt auf jeder Flügelaußenseite eine vermutlich reliefierte, stehende Figur. Möglicherweise handelt es sich um Darstellungen der Apostelfürsten Petrus links und Paulus mit dem Schwert rechts.

Interpretation

Die Altaranlage im Bild gleicht jener in Folio 55v derselben Handschrift.³⁹⁵ Wie dort ist ein geschlossenes Schnitzretabel mit zwei Figuren auf der Außenseite dargestellt.³⁹⁶ Bemerkenswert ist hier die Aufstellung einer Figurengruppe vor dem Retabel. Für die Wirklichkeitsnähe eines solchen Ensembles sprechen schriftliche Belege und weitere Darstellungen.³⁹⁷ Die Wiedergabe der Figurengruppe dient dazu, das Gebet der Herzogin an die hl. Dreifaltigkeit zu illustrieren³⁹⁸, während das Retabel ohne weiterführende inhaltliche Bedeutung ist. Auch eine Beziehung zwischen dem Retabel und der Figurengruppe ist nicht ersichtlich.³⁹⁹

Meister der *Maria v. Burgund* (Umkreis?)

Maria v. Burgund und Margarete v. York im Gebet vor der hl. Anna Selbdritt

Register der Genter Annengilde

Windsor Castle, Royal Library, Frontispiz

Gent, 1476/77

T.51A; Abb. *Dhanens 1987*, Abb.52

Der Bildausschnitt ist auf eine rundbogige Steinnische beschränkt, deren Rahmen mit einer Wappenfolge des Herzogtums Burgund geschmückt ist. In ihr steht ein Altar mit einem Retabel und bekrönendem Figurenschmuck. An zwei Prie-Dieus knien davor die beiden Herzoginnen im Gebet. Auf der Altarmensa erhebt sich ein geöffnetes Flügelretabel mit rechteckig erhöhter Mitte. Es hat keine Predella und ist im Verhältnis zu seiner Breite relativ niedrig. Seine Mittenerhöhung ist ebenso breit wie die Seitenabschnitte. Die mächtigen Flügel sind an den Außenseiten rechteckig erhöht. Ein profilierter, nach innen mehrfach zurückgestufter Rahmen umgibt die Tafelbilder. Die Darstellungen auf den Flügeln sind von den spitzen Hennins der beiden Herzoginnen, von denen ein Schleier herabhängt, weitgehend verdeckt. Auf der Mitteltafel rechts ist der Abschnitt einer Stadtbefestigung mit einem rechteckig vorkragenden Torbau zu sehen. Links davon öffnet sich eine Landschaft mit wenigen Bäumen. Hier stehen zwei Personen, deren Blicke nach oben zu einer himmlischen Erscheinung gerichtet sind. Die linke von ihnen scheint die Hände in einer Geste des Erstaunens geöffnet zu haben.

Auf oder hinter dem Retabel erheben sich mächtige Figuren. Die Mittenerhöhung wird von einem großen, polygonalen Baldachin auf einer kapitellförmigen Konsole bekrönt, der eine etwa lebensgroße, farbig gefaßte Figur der hl. Anna Selbdritt birgt. Die hl. Anna trägt ein Kopftuch und einen stoffreichen Mantel, der in schweren Falten auf den Boden trifft. Auf ihrem rechten Arm hält sie Maria, die nicht größer wiedergegeben ist als ein Kind. In deren Armen befindet sich das Christkind, das sich mit einem Rosenkranz zu den betenden Frauen neigt. Auf den niedrigeren Seitenabschnitten des Retabels befinden sich ohne einen Sockel zwei Engelsfiguren mit schlanken, hochaufragenden Flügeln. Sie halten zwei Schilde mit den Wappen der beiden Beterinnen.

Interpretation

Die Wiedergabe des Altares in einer steinernen Nische deutet an, daß er wahrscheinlich in einer Kapelle oder in einem Oratorium steht. Die große bekrönende Figur im Baldachin wiederum gibt den Hinweis, daß er der hl. Anna Selbdritt geweiht ist. Dhanens untersuchte die Verehrung der hl. Anna in Gent und fand dabei heraus, daß vermutlich kurz vor 1445 ein Annenaltar mit einem Retabel von der St. Annengilde gestiftet wurde. Dessen Abbild glaubt sie in der Miniatur wiederzufinden.⁴⁰⁰ Sie weist zu Recht darauf hin, daß die Figur der hl. Anna dem Stil des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts entspricht.⁴⁰¹ Auch das Retabel in seiner speziellen Form mit den seitlich erhöhten Flügeln könnte einen Anhaltspunkt liefern, daß hier ein Werk aus der Zeit vor 1450 dargestellt ist, denn Retabel dieser Form wurden später kaum noch hergestellt.⁴⁰²

Die Miniatur bietet eines der raren und zugleich frühesten Beispiele für die Darstellung eines komplett bemalten Flügelretabels im 15. Jahrhundert.⁴⁰³ Zugleich handelt es sich um die m.W. früheste Wiedergabe eines Tafelbildes mit natürlicher Land-

schaftskulisse.⁴⁰⁴ Sein Inhalt wird von Dhanens eingehend beschrieben.⁴⁰⁵ Sie hält die Szene auf der Mitteltafel für die Botschaft des Engels an Anna und Joachim, in der ihnen die Geburt des ersehnten Kindes angekündigt wird.⁴⁰⁶ Diese Szene wird ausgesprochen selten dargestellt, und es ist daher fraglich, ob sie auf dem originalen Genter Retabel der hl. Anna erschien, wie Dhanens vermutet.⁴⁰⁷ Möglicherweise stellt die Szene auch die Tiburtinische Sibylle dar, die Kaiser Augustus die *Ara Coeli* zeigt.⁴⁰⁸ Da nichts über das Vorhandensein, geschweige denn über den Inhalt des Originals bekannt ist, bleiben weitergehende Überlegungen spekulativ.⁴⁰⁹

Die Größe der bekrönenden Figuren im Verhältnis zu den lebenden Personen wie zu dem Retabel ist auffallend.⁴¹⁰ Weder bei originalen Anlagen noch in weiteren Darstellungen ist eine ähnliche Konstellation überliefert. Da die Engel als Wappenträger der beiden dargestellten Frauen dienen und die hl. Anna Selbdritt die Patronin der Gilde ist, deren Register mit der Miniatur beginnt, sind die Figuren von hervorragender inhaltlicher Bedeutung. Möglicherweise erklärt sich ihre unverhältnismäßige Größe daher im Sinne einer Bedeutungsperspektive, die auch das Erkennen der Wappen und der Figur erleichtern soll. Möglich ist außerdem, daß die Standfigur der hl. Anna Selbdritt an ein berühmtes Kultbild aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts erinnert.⁴¹¹

Die Miniatur zeigt somit eine der wenigen Darstellungen eines komplett bemalten Flügelretabels im 15. Jahrhundert und zugleich die früheste Darstellung eines Tafelbildes mit natürlicher Landschaftskulisse. Darüber hinaus vermittelt sie möglicherweise einen Eindruck von dem Annenaltar, der den Dokumenten nach kurz vor 1445 von der St. Annengilde gestiftet und ausgestattet wurde. Hierfür spricht, daß das Retabel über Flügel mit Seitenerhöhung verfügt, wie sie im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts erprobt, aber nach 1450 aus konstruktiven Gründen nur noch selten verwendet wurden. Auch die bekrönende Annenfigur weist stilistisch in die Zeit vor der Jahrhundertmitte. Für die zentrale Darstellung des Retabels - möglicherweise die Botschaft des Engels an Anna und Joachim oder die Begegnung des Kaisers Augustus mit der Tiburtinischen Sibylle - lassen sich jedoch keine direkten Vergleichsbeispiele finden, so daß eine nähere Deutung des dargestellten Retabels nicht möglich ist.

Meister der *Maria v. Burgund*, Umkreis/Meister des älteren Gebetbuches Maximilians I.?

Die Verehrung des hl. Adrian

Legende des hl. Adrian (französ.)

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2619, 3v

Gent, vor 1483

T.51B; Farbabb. *AK Wien 1987*, 10; *BK Wien*

1990.2, T.13; Abb. *Liefstinck 1969.2*, Abb.263

Zu Füßen einer aufwändigen, bildfüllenden Altaranlage beten der französische Dauphin Ludwig XI. und seine Frau Charlotte v. Savoyen, begleitet von Engeln. Der Altar wird von sechs vergoldeten und gewirbelten Altarsäulen mit Engelsfiguren gesäumt, zwischen die weiße Velen gespannt sind. Auf seiner Mensa befindet sich einzig ein mächtiges, vergoldetes Schnitzretabel. Seine niedrige Predella ist reich profiliert und mit einem Schlüsselochornament geschmückt. Darauf erhebt sich ein geöffnetes Flügelretabel mit einem geschweiften Abschluß, der im Kern aus drei kielbogig angespitzten Kleeblattbögen besteht. Der breitere und erhöhte Bogen im Zentrum wird ebenso wie die Seitenbögen von filigranen Turmaufbauten bekrönt. Die Flügel sind innerhalb des einfach zurückgestuften Rahmens einfarbig vergoldet. Das Innere des Corpus ist dem Umriß entsprechend in drei Nischen eingeteilt. Die seitlichen bergen unter Baldachinen farbig gefaßte Figuren des hl. Johannes Baptist links und des hl. Ludwig rechts, Sie stehen auf kleinen quadratischen Podesten, die wie die Predella mit einem Schlüsselochfries gestaltet sind und flankieren ein scheinbar lebendiges, überlebensgroßes Standbild des hl. Adrian. Der Heilige ist in ein elegantes, höfisches Gewand gekleidet und steht auf seinem Attribut, dem Löwen. In der Rechten hält er ein gezücktes Schwert, unter dem linken Arm einen kleinen Amboß. Durch die Größe, die Plastizität und die hervorstechende Farbfassung ist seine Gestalt deutlich vor den seitlichen Heiligenfiguren hervorgehoben.

Interpretation

Der reich ausgestattete Altar wird von einem überproportional großen Schnitzretabel beherrscht. In seiner Form und den einfarbig bronzevergoldeten Innenflügelansichten gleicht er den Retabeln, die auch der Meister der *Maria v. Burgund* in anderen Miniaturen darstellt.⁴¹² Im Unterschied zu diesen wird der Corpus hier jedoch von filigranen Turmaufbauten bekrönt, die zuvor nur bei Retabeldarstellungen von Simon Marmion zu sehen sind.⁴¹³ Da die Miniatur auf einen historischen Bittgang des französischen Dauphins 1458 zur französischen Abteikirche von Saint-Adrien-de-Grammont anspielt⁴¹⁴ und Simon Marmion ebenfalls in Nordfrankreich tätig war, verweist die Wiedergabe der Turmaufsätze, die bei altniederländischen Retabeln nicht überliefert sind, möglicherweise auf französische Einflüsse.⁴¹⁵ Auch die Wahl der dargestellten Heiligen deutet darauf hin, daß die Darstellung dem französischen Ambiente angepaßt wurde, denn dem hl. Adrian⁴¹⁶ war die Abteikirche geweiht, und der hl. Ludwig IX. ist ein französischer Nationalheiliger⁴¹⁷.

Das Retabel gibt vermutlich kein konkretes Original wieder.⁴¹⁸ Vielmehr wurden seit dem späten 15. Jahrhundert auch in den Niederlanden entsprechende großfigurige Schnitzretabel hergestellt, die als Vorbild gedient haben können.⁴¹⁹ Eine weitere Quel-

le stellen die Retabeldarstellungen in Miniaturen des Meisters der Maria v. Burgund dar⁴²⁰, in dessen Umkreis auch identische Darstellungen des hl. Adrian entstanden.⁴²¹ Das Schnitzretabel scheint demnach eine geschickt komponierte Bilderfindung des Meisters zu sein, in der originale Vorbilder, französisch beeinflusste Elemente und ein in anderen Miniaturen tradierter Retabeltyp miteinander verbunden werden. Durch die Figuren verweist es auf den Ort der Handlung und den Adressat der Gebete. Durch seine unverhältnismäßige Größe und die herausragende Figur des hl. Adrian⁴²² wird das Retabel überhöht und zum beherrschenden Zentrum der Miniatur stilisiert, das den Rahmen originaler Vorbilder sprengt.

BM53

Meister der *Maria v. Burgund*

Maria in der Kirche und eine lesende Dame (Maria v. Burgund/Margarethe v. York?) in ihrem Oratorium

Stundenbuch der Maria v. Burgund

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 1857, 14v

Flämisch (Gent/Brügge), nach 1473, vermutlich

1475-77

T.52A; Farbabb. *Unterkircher; Schryver 1969.1*, 14v

Durch die geöffneten Fenster eines Oratoriums blickt man in den Hochchor einer spätgotischen Kirche, in dem Maria im Kreise von Engeln vor dem Hochaltar thronet. Damen des burgundischen Hofes, darunter vermutlich die Herzogin selbst, knien im Gebet auf der linken Seite. Der Altar ist von sechs Altarsäulen gesäumt, zwischen die leere Stangen gespannt sind. Auf der Altarmensa befindet sich nur ein mächtiges, geschlossenes Flügelretabel mit rundbogiger Mittenerhöhung. Es erhebt sich auf einer schmalen, stark vorkragenden Predella. Seine Außenansicht ist in vier gleichhohe Arkaden eingeteilt, von denen die beiden mittleren mit Baldachinen in der Mittenerhöhung überfangen werden. Unter jeder Arkade steht eine Figur, die nicht näher gekennzeichnet ist.

Interpretation

Das Flügelretabel auf dem Hochaltar in der Miniatur ist geschlossen, zeigt aber vergoldete Figuren unter Arkaden und Baldachinen, die offensichtlich geschnitzt sind. Bei Originalen hingegen wurden entsprechende Figuren entweder en Grisaille auf die Außenseite von Flügeln gemalt⁴²³ oder als Schnitzfiguren im Corpus von Flügelretabeln⁴²⁴ aufgestellt. Die Grisailledarstellungen zum einen imitieren jedoch gemeinhin Steinfiguren in graufarbenen Tönen, und die Anbringung von Schnitzfiguren auf der Außenseite von Retabeln zum anderen verbot sich allein aus Gewichtsgründen⁴²⁵; darüber hinaus werden die Figuren bei Originalen auch grundsätzlich durch Arkaden oder in Nischen getrennt. Die Miniatur gibt demnach ein fiktives Retabel wieder, das die vergoldete Innenansicht eines Schnitzretabels auf die Außenseiten projiziert.⁴²⁶ In der Nachfolge dieser und ähnlicher Retabeldarstellungen des Meisters der Maria v. Burgund⁴²⁷ etabliert sich in der folgenden Zeit ein Schema für ein Retabel, das in mehr

oder minder unrealistischer Weise Flügelretabel mit Schnitzfiguren zeigt.⁴²⁸

BM54

Meister der *Maria v. Burgund*

Elevatio

Stundenbuch *Voustre Demeure*

Berlin, Staatl. Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 78B13, 16v

Flämisch (Gent/Brügge), um 1480

T.52B; Abb. *Liefinck 1969.2*, Abb. 152

Der Priester erhebt vor dem bildfüllenden Hochaltar die Hostie. Zwei kniende Diakone zu seinen Seiten halten seinen Chormantel. Seitlich vor dem Altar sind jeweils zwei ornamentierte Altarsäulen mit bekrönenden Engelsfiguren aufgestellt. An den beiden hinteren Säulen, die etwa in Höhe der vorderen Altarkanten stehen, sind Stangen für Velen befestigt, die den Altar seitlich abgrenzen.

Auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa erhebt sich ein geöffnetes Flügelretabel auf einer schmalen, unverzierten Predella. Es hat einen geschweiften Abschluß aus zwei niedrigeren Rundbogen seitlich und einem höheren und breiten Kielbogen in der Mitte. Dieser wird von einem Krabbenkamm und einem Turmretabel auf der Spitze bekrönt. Die Flügelinnenansichten des einfarbigen, vermutlich vergoldeten Retabels sind inhaltslos. Der Corpus ist durch einen vorgelegten Stab in der Mitte zweigeteilt. Seitlich davon sind jeweils zwei polygonale Baldachine befestigt, von denen die inneren höher sind als die äußeren. Unter jedem Baldachin steht eine Figur. Alle vier Figuren sind gleich groß und nicht identifizierbar. Das bekrönende Turmretabel steht auf einer runden, kapitellförmigen Konsole. Es ist einfarbig und nur andeutungsweise durch die Flügelkompartimente, den filigranen Turmhelm und die zentrale Standfigur, vermutlich eine Muttergottes, gekennzeichnet.

Interpretation

Die vorliegende Miniatur zeigt eine Altaranlage, die in zahlreiche spätere Miniaturen übernommen wurde.⁴²⁹ Das mächtige, geöffnete Schnitzretabel birgt im Corpus vier Figuren. Diese gerade Anzahl ist bei Originalen, deren Innenansicht fast immer zentriert ist, überaus ungewöhnlich.⁴³⁰ Eine gerade Figurenanzahl zeigen in der Regel nur Flügelaußenseiten, da jeder Flügel die gleiche Figurenanzahl wiedergibt.⁴³¹ Auch der zentrale Stab stimmt nicht mit einer Innenansicht überein. Er erinnert vielmehr an die Naht zwischen geschlossenen Retabelflügeln und weist so deutlich darauf hin, daß das Retabel im Bild auf freier Erfindung beruht.

Der bekrönende Schmuck ist nur angedeutet und hat keine weitergehende inhaltliche Bedeutung. Ein bekrönender Kamm mit einem Turmretabel im Zentrum gehört zum Standard von Retabeldarstellungen in der Gent-Brügger-Buchmalerei, zu deren frühesten Beispielen die vorliegende Darstellung zählt.⁴³²

BM55

Meister der *Maria v. Burgund*

Elevatio

Stundenbuch der Maria v. Burgund

Berlin, Staatl. Museen, Preußischer Kulturbesitz,

Kupferstichkabinett, 78B12, 279v

Flämisch (Gent/Brügge), vor 1483

Abb. *Lieftinck* 1969.2, Abb.257

In einem kleinen Bildausschnitt ist der Priester im Moment der Hostienelevation dargestellt. Zwei Diakone knien seitlich hinter ihm und halten den Chormantel. Sie befinden sich vor einem bildfüllenden Altarblock, der seitlich von Velen begrenzt wird und auf dessen Mensa ein Retabel steht. Das einfarbige Retabel wird vom oberen Bildrand überschritten. Es handelt sich der zentralen Trennlinie nach anscheinend um ein geschlossenes Flügelretabel, das ohne eine Predella ansetzt. Auf jeder Flügelseite sind zwei gleich große Standfiguren ohne eine trennende Säule oder Arkatur auf Podesten nebeneinandergestellt.

Interpretation

Das Retabel in der Miniatur spiegelt ausschnittsweise einen Typ wider, den der Meister der Maria v. Burgund und nach ihm zahlreiche Miniaturisten in unterschiedlichen Varianten verwenden.⁴³³ Es handelt sich um ein geschlossenes Retabel, das in der Außenansicht Schnitzfiguren zeigt.⁴³⁴ Daran, daß eine solche Gestaltung bei altniederländischen Originalen ungebräuchlich ist und der Meister zugleich entsprechende Retabelausschnitte beliebig als Außen- oder Innenseiten einsetzt⁴³⁵, wird der fiktive Charakter dieser Darstellungen deutlich.

BM56

Meister der *Maria v. Burgund*, Nachfolger (Meister d. älteren Gebetbuches Maximilians I.?)

Totenoffizium

Stundenbuch Ferdinands I. und Isabellas v.

Portugal

Cleveland, Museum of Art, CMA 63.256, 219v

Flämisch (Gent/Brügge), 1496

Abb. *Winter* 1981, 413 (Fig.151)

Die Miniatur entspricht der des Totenoffiziums im Gebetbuch Jakobs IV. v. Schottland.⁴³⁶ Im Unterschied zu dieser erhebt sich das Retabel hier jedoch auf einer schmalen, unverzierten Predella, außerdem wird es von einer Figur und nicht von einem Turmretabel bekrönt. Gemeinsam mit anderen Retabeldarstellungen aus der Gent-Brügger-Buchmalerei zeigt diese Miniatur, wie beliebig bekrönender Figureschmuck eingesetzt wird.⁴³⁷

BM57A

Simon *Marmion*

Die Weihe des Salböls

Pontificale Davids v. Burgund

Haarlem, Teylers Stichting, Ms.77, 4v

Valenciennes, 1451-56

Abb. *Byvanck* 1931, Pl.6; *Dogaer* 1987, 54

Das Salböl wird im Chor einer Kirche oder in einer Kapelle an einem Tisch vor einem Altar geweiht. Auf seiner Mensa steht ein einteiliges, in der Mitte rundbogig erhöhtes Retabel.

bel. Vor einem vermutlich goldfarbenen Grund zeigt es die Kreuzigung zwischen Maria links und Johannes Evangelist rechts, flankiert von jeweils einer weiteren Person. An den seitlichen Oberkanten des Retabels sind Velumstangen befestigt, und auf seinem erhöhten Zentrum ist ohne einen erkennbaren Halter eine brennende Kerze aufgestellt.

Interpretation

Das Bild zeigt ein Kreuzigungsretabel, das in derselben Gestaltung vielfach in Miniaturen von Marmion erscheint.⁴³⁸ An der Gestik der Figuren wird deutlich, daß Marmion hier in vereinfachter Form die Komposition wiedergibt, die er auch als ganzseitige Miniatur vor natürlichem Landschaftshintergrund verwendet.⁴³⁹ Das schematisierte Retabel stellt mit der Kreuzigung zwischen Heiligen keinen konkreten Bezug zur Hauptszene her. Bemerkenswert ist die Kerze, die ohne Halterung auf dem Retabel aufgestellt ist und damit zeigt, mit welcher Freiheit ein Retabel behandelt werden kann.⁴⁴⁰

BM57B

Simon *Marmion*

Weihe eines Bischofs

Pontificale Davids v. Burgund

Haarlem, Teylers Stichting, Ms.77, 56r

Valenciennes, 1451-56

Abb. *Byvanck* 1931, Pl.8; *Panofsky* 1953.1, Pl.25

(Fig.58)

Der Bischof wird vor einem Altar geweiht, der frontal vor der Rückwand einer kleinen Kapelle steht. Auf seiner rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel ohne eine Predella. An seinen seitlichen Oberkanten sind Velumstangen befestigt. Es wird von einem breiten, unprofilierten Rahmen eingefasst. Auf der ununterteilten Tafel erkennt man nur links schemenhaft eine stehende Figur.

Das Retabel wird von einer Kreuzigungsgruppe bekrönt. Maria mit gesenktem Haupt steht auf dem linken, Johannes Evangelist auf dem rechten Abschnitt des Retabels. Er hat sein Gesicht zum Zentrum erhoben, wo sich das Kreuz Christi befindet. Hinter diesem ist ein Vorhang mit einer hochrechteckigen Gliederung aufgespannt.

Interpretation

Die Retabeldarstellung sticht von den übrigen Miniaturen des Meisters ab, da hier die Altaranlage frontal und komplett wiedergegeben ist und das Retabel darüber hinaus rechteckig und nicht wie sonst rundbogig erhöht ist.⁴⁴¹ Sein Inhalt ist bis auf eine schemenhaft wiedergegebene, stehende Figur links nicht zu erkennen. Da die Kreuzigung bereits als eine geschnitzte Figurengruppe das Retabel bekrönt, ist sie nicht zusätzlich auf der Tafel zu erwarten, so daß diese möglicherweise weitere Figuren zeigen soll, die an der Kreuzigung Anteil nehmen.⁴⁴² Die bekrönenden Figuren sind demnach offensichtlich von größerer Bedeutung als der Inhalt des Retabels.⁴⁴³

BM57C

Simon Marmion

Weihe eines Abtes
Pontificale Davids v. Burgund
Haarlem, Teylers Stichting, Ms.77, 73v
Valenciennes, 1451-56
T.53A; Abb. *Byvanck 1931*, Pl.9; Farbabb. *Benedictus 1980*, 410 (Abb.390)

Die Miniatur der Abtsweihe zeigt einen Altar in einer kleinen Kapelle. Das vergoldete Retabel auf seiner Mensa ist fast völlig von einem querrrechteckigen, roten Tuch verdeckt, das davor aufgespannt ist. Die rechte Velumstange ist seitlich, vermutlich in Höhe der seitlichen Oberkanten des Retabels, befestigt. Der linke Abschnitt wird vom Bildrand überschritten. Nur das rundbogig erhöhte Zentrum des Retabels ragt hinter dem Tuch hervor. Seinem gekehlten Rahmen ist ein zarter Maßwerkkamm untergelegt, weitere Gliederungselemente oder der Inhalt sind nicht erkennbar. Auf der Retabelspitze ist ein polygonaler Turm aufgestellt, der in zwei Geschossen mit Maßwerkfenstern zwischen dreieckigen Blendarkaden gegliedert ist. Seitlich, vermutlich auf den niedrigeren Seitenleisten des Retabels, sind Kerzenleuchter aufgestellt.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist anscheinend eine einteilige, in der Mitte rundbogig erhöhte Tafel.⁴⁴⁴ Es handelt sich dabei um eine Umrißform, die sich vornehmlich bei französischen Darstellungen und auch in anderen Miniaturen von Marmion findet.⁴⁴⁵ Bemerkenswert an diesem weitgehend verdeckten Werk ist der feingliedrige Aufsatz, bei dem es sich möglicherweise um einen Tabernakelturm handelt.⁴⁴⁶

BM58A

Simon Marmion

Die Reliquienschreine des hl. Dionysius und seiner beiden Gefährten in der Abteikirche Saint-Denis
Les Grandes Chroniques de France
St. Petersburg, Bibliothek der Eremitage,
Erm.fr.88, 88r
Valenciennes, um 1449/60?
T.53B; Abb. *Reinach 1904*, Pl.10 (Nr.21)

Die Miniatur zeigt Stiftungen, die König Dagobert der Abteikirche Saint-Denis zuteil werden ließ. Ihr Zentrum wird von einem Altar beherrscht, der von zwei Rundbogenportalen flankiert wird. Auf seiner Mensa ist hinter zwei Kerzenleuchtern ein querrrechteckiges Retabel aufgestellt. Es wird seitlich von Velen flankiert und zeigt keinen Inhalt. Der Altar und die Portale sind von einem ornamentierten Fries überfangen, über dem sich drei sattelbogige Wandnischen öffnen, in denen jeweils einer der drei Reliquienschreine steht.

Interpretation

Die Darstellung einer Reliquienwand ist überaus ungewöhnlich. In der Miniatur illustriert sie sinnfällig die Spende König Dagoberts, der die Gebeine des hl. Dionysius und seiner Gefährten in große Reliquienschreine umbetten ließ. Dennoch scheint es denkbar, daß ähnliche Anlagen auch im Original existierten, denn eine entsprechende Reliquienpräsentation findet sich in ähnlicher Form auch in einem weiteren Bild, das ebenfalls eine Kirche im

nordfranzösischen Gebiet wiedergibt.⁴⁴⁷ Da das Oeuvre von Simon Marmion generell Einflüsse aus der französischen Kunst aufweist⁴⁴⁸ und die Miniatur zugleich eine französische Kirche zeigt, liegt die Verbindung nahe. Dadurch wird zugleich aber auch deutlich, daß die Darstellung keinen Rückschluß auf altniederländische Anlagen erlaubt.

BM58B

Simo Marmion

König Ludwig d. Gutmütige legt seine Insignien auf dem Altar des hl. Sebastian in Compiègne ab
Les Grandes Chroniques de France
St. Petersburg, Bibliothek der Eremitage,
Erm.fr.88, 184r
Valenciennes, um 1449/60?
T.54A; Abb. *Reinach 1904*, Pl.15 (Nr.35)

Der Altar des hl. Sebastian ist links in Seitenansicht dargestellt. Er wird von Velen seitlich begrenzt und ist mit einem querrrechteckigen Retabel versehen. Die Tafel zeigt keinen Inhalt, sie wird jedoch von einer lebendig gestalteten Figurengruppe bekrönt, die das Martyrium des hl. Sebastian schildert. Dieser steht im Zentrum an einen Baum gefesselt und wird von zwei Soldaten seitlich mit Pfeilen beschossen.

Interpretation

Die Miniatur wiederholt ein Altarschema mit einem schlichten Retabeltyp, das von Marmion häufig verwendet wird. Durch die Hinzufügung der bekrönenden Figurengruppe wird jedoch zum einen ein Bezug zur Hauptszene hergestellt, da die Handlung vor dem Altar des hl. Sebastian spielt und zum anderen ein Ensemble dargestellt, das hauptsächlich aus Frankreich bekannt ist.⁴⁴⁹ Die Darstellung eines vorrangig französischen Retabeltyps in einer Handschrift für einen Burgunderherzog kann zwei Ursachen haben. Zum einen kommt Marmion aus dem französisch-niederländischen Grenzgebiet und weist in seinen Miniaturen Einflüsse beider Regionen auf⁴⁵⁰, zum anderen zeigt die Miniatur tatsächlich den Altar einer französischen Kirche, so daß es sich ebenso um den Versuch einer authentischen oder zumindest wirklichkeitsnäheren Darstellung handeln könnte.

BM58C

Simon Marmion

Königsweihe in Saint-Denis
Les Grandes Chroniques de France
St. Petersburg, Bibliothek der Eremitage,
Erm.fr.88, 282r
Valenciennes, um 1449/60?
T.54B; Abb. *Reinach 1904*, Pl.25 (Nr.57)

Auf einem Altar, der links in Seitenansicht wiedergegeben ist, erhebt sich ein großformatiges Retabel mit rechteckigem Umriß hinter einem Kerzenleuchter. Es wird seitlich von Velen begrenzt und auf den Seitenabschnitten von zwei Kerzenleuchtern bekrönt, die eine Konsole im Zentrum flankieren. Auf dieser erhebt sich ein polygonales, turmförmiges Gehäuse mit Maßwerkgliederung, dessen fialenähnlicher Turmhelm vom Bildrand überschritten wird.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein schlichtes, schematisch wiedergegebenes Retabel ohne Inhalt.⁴⁵¹ Wie in anderen Darstellungen, die Marmion zugeschrieben werden, wird es von einem turmförmigen Aufsatz bekrönt, bei dem es sich vermutlich um ein Tabernakelgehäuse handelt.⁴⁵²

BM59A

Simon Marmion

Meißfeier

La Fleur des Histoires, Bd.2

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9232, 269r

Valenciennes, ca. 1455/60

T.55A; Abb. *Bacha 1913*, Pl.17

Im Chor einer Kirche oder einer Kapelle, dessen Gewölbe mit goldenen Sternen auf dunklem Grund ausgemalt ist, zelebriert ein Priester mit zwei Diakonen die Messe. Im Langhaus befinden sich weitere Geistliche und Laien, die teilweise zum herzoglichen Hof zu gehören scheinen, darunter auch in einem zeltförmigen Baldachin vermutlich der Herzog persönlich. Seitlich hinter dem Altar stehen zwei Altarsäulen, an denen Velumstangen befestigt sind. Sie tragen auf ihren Kapitellen Engelsfiguren, die dem Zentrum zugewendet sind.

Auf der Altarmensa erhebt sich hinter zwei Kerzenleuchtern ein in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel ohne Predella und Flügel. Die einfache Rahmenleiste umfaßt eine ununterteilte Bildtafel, in deren Zentrum zwei Gestalten einander gegenüberknien. Sie sind mit Schriftbändern ausgestattet, die in die Mittenerhöhung hinaufreichen. Möglicherweise handelt es sich um eine Verkündigungsdarstellung. Seitlich davon befinden sich stehende Figuren, die nur schemenhaft erkennbar sind.

Auf dem erhöhten Zentrum des Retabels setzt eine kapitellförmige Konsole an, die auf drei zur Seite geschwungenen Ständern eine Triumphkreuzgruppe mit Maria links und Johannes Evangelist rechts trägt. Sie wird ergänzt durch die Engelsfiguren auf den Altarsäulen (s.o.). Ein Tuch hinterfängt die großen, farbig gefaßten Figuren, die das Retabel weit überragen. Maria hält den Kopf gesenkt, während Johannes zum Gekreuzigten emporblickt.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein Retabel, das von einer ungewöhnlich großen und hervorstechenden Figurengruppe bekrönt wird. Sein eigener Inhalt, vielleicht die Verkündigung im Zentrum⁴⁵³, sowie die Technik, in der es ausgeführt ist, sind ohne Bedeutung.⁴⁵⁴ Die bekrönende Kreuzigungsgruppe, die in traditioneller Gestik der Figuren dargestellt ist, wird durch die beiden Engel auf den Altarsäulen ergänzt und erhält dadurch eine noch monumentale Wirkung.⁴⁵⁵ Ähnliche bekrönende Gruppen werden auch in anderen Bildern dargestellt, nur selten jedoch in derart dominierender Form.⁴⁵⁶ Die Assistenzfiguren sind auf geschweiften Ständern plaziert, wie es auch bei einigen originalen spätmittelalterlichen Altarkreuzen überliefert ist.⁴⁵⁷ Vergleichbar, wenn auch proportional viel kleiner ist die Kreuzigungsgruppe auf dem Schnitzretabel der hl. Dymphna in Geel. Maria und Johannes Evangelist sind hier ebenfalls auf geschweiften Ständern aufgestellt, und sie wird seitlich von Engelsfiguren flankiert.⁴⁵⁸

BM59B

Simon Marmion

Szenen aus dem Leben des hl. Ludwig

La Fleur des Histoires, Bd.2

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9232, 388r

Valenciennes, ca. 1455/60

Abb. *Bacha 1913*, Pl.19; Farbabb. *AK Brüssel 1959*, Pl.3 (Cat.59)

Vor dem Altar der Sainte-Chapelle, die als einfache kleine Kapelle dargestellt ist, bringt der hl. Ludwig die Dornenkrone Christi dar. Auf der rückwärtigen Oberkante der Altarmensa erhebt sich ein einteiliges Retabel mit rundbogig erhöhtem Zentrum und einer niedrigen, unprofilierten Predella. An seiner linken seitlichen Oberkante ist eine Velumstange befestigt, die rechte Seite ist vom Bildrand überschritten. Ein zweifach gekehlter Rahmen umgibt die komplett goldgrundige Bildtafel. Sie zeigt auf einer sparsamen Andeutung von Erdreich im erhöhten Zentrum das Kreuz Christi, flankiert von Maria in einem blauen Gewand links und Johannes Evangelist in Rot rechts. Außen steht jeweils eine weitere Person, links der hl. Petrus, kenntlich durch die typische Haar- und Barttracht und sein Attribut, den Schlüssel, rechts möglicherweise der hl. Paulus mit dem Schwert. Auf den niedrigeren Seitenabschnitten des Retabels erheben sich Aufsätze, die wegen ihres Satteldaches wie kleine Häuser aussehen.

Interpretation

Das Retabel entspricht einem Typ, der häufiger in Miniaturen von Simon Marmion erscheint und wegen seiner rundbogigen Mittenerhöhung auf französische Vorbilder schließen läßt.⁴⁵⁹ Goldgrundige Retabel waren um 1450 bereits durch modernere Werke mit natürlichem Landschaftshintergrund ersetzt; auch die Ikonographie der Kreuzigung zwischen Heiligen wird eher in der Zeit um 1400 dargestellt.⁴⁶⁰ Somit liegt es nahe, in dem Retabel die schematisierte Übernahme älterer Traditionen zu sehen.⁴⁶¹ Es handelt sich dabei um das gleiche Vorgehen, das sich auch bei Darstellungen in der Mitte rechteckig erhöhter Retabel in anderen, altniederländischen Miniaturen findet.⁴⁶²

Die Bedeutung der hausähnlichen Aufsätze seitlich der erhöhten Mitte liegt im Dunkeln, denn weder im Original noch in Darstellungen liegen weitere Vergleichsbeispiele vor, die ihre Funktion erklären.⁴⁶³

BM59C

Simon Marmion

Die Krönung König Karls V.

La Fleur des Histoires, 2.Bd.

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9232, 423r

Valenciennes, ca. 1455/60

Farbabb. *Delaissé; Liebaers; Masai 1959*, 149

(Nr.34); *Recht; Châtelet 1989*, 305 (Fig.251); Abb.

Bacha 1913, Pl.21

Vor dem Altar einer kleinen Kirche steht der Erzbischof und segnet den knienden König. Oberhalb der rückwärtigen Oberkante der Altarmensa ist ein querrrechteckiges, rotes Tuch gespannt. Seitlich, an den oberen Ecken des Tuches, ragen Velumstangen hervor, von denen aber nur die linke zu sehen ist. Hinter der Oberkante des Tuches erhebt sich ein sechseckiger, vergoldeter Turm. Er ruht auf vermutlich sie-

ben Figürchen sitzender Löwen, von denen vier sichtbar sind. Die Spitze des Turmes ist vom Bildrand überschritten, so daß nur das erste Geschoß mit vierbahnigen Maßwerkfenstern zwischen vorgelegten Wandvorlagen sichtbar ist.

Interpretation

Über dem Altar ist wie in einer anderen Miniatur von Marmion auch ein rotes Tuch aufgespannt, das möglicherweise ein Retabel verhüllt. Von diesem ist hier jedoch nichts zu sehen.⁴⁶⁴ Auch der zentrale, bekrönende Turm findet sich in nur unwesentlich abweichender Gestaltung in der genannten Miniatur von Marmion. Auffällig ist die reiche Ausstattung des Turmes durch Löwenfigürchen; möglicherweise handelt es sich um einen Tabernakelturm.⁴⁶⁵

BM59D

Simon Marmion?

Der hl. Petrus segnet Bischöfe, Priester und Diakone

La Fleur des Histoires, Bd.2

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9232, 435r

Valenciennes, ca. 1455/60

T.55B; Abb. *Bacha* 1913, Pl.22; Friedrich Winkler: Simon Marmion als Miniaturenmalers. In: JB d. Königl. Preuß. Kunstsammlungen 34 (1913), 259 (Abb.8)

Der hl. Petrus steht vor dem Hochaltar einer gotischen Kirche mit Chorumgang. Zu seinen Füßen knien Kirchenmänner in Erwartung seines Segens. Auf der Mensa des großen Altares in seinem Rücken liegt die Tiara vor einem großen, in der Mitte rundbogig erhöhten Retabel, das ebenso breit ist wie die Mensa und an dessen seitlichen Oberkanten Velumstangen befestigt sind. Eine große Stoffbahn aus Brokat hinterfängt die Anlage.

Das Retabel ist dreigeteilt. Die seitlichen, hochrechteckigen Abschnitte sind in jeweils zwei Zeilen in hellen, pseudogriechischen Lettern auf dunklem Grund beschriftet. Das rundbogig erhöhte Zentrum zeigt in leuchtendem Weiß ein Bild des *Agnus Dei* mit der Kreuzesfahne zwischen den Vorderhufen. Zwei hochragende, zweigeschossige und fialenförmige Türme in filigranem Maßwerk bekrönen die seitlichen Retabelabschnitte.

Interpretation

Das im Zentrum rundbogig erhöhte Retabel ist ähnlich auch in anderen Miniaturen von Simon Marmion zu sehen.⁴⁶⁶ Im Unterschied zu diesen ist das Retabel hier aber nicht vergoldet und trägt darüber hinaus eine an Griechisch angelehnte Schrift auf den Seitenabschnitten, die zusammen mit dem *Agnus Dei* im Zentrum den Eindruck erwecken soll, daß es sich hier um ein frühchristliches Retabel handle.⁴⁶⁷ Diese Kennzeichnung entspricht dem symbolischen Inhalt der Miniatur, in der der hl. Petrus als erster Papst der christlichen Kirche die Kirchenmänner einsegnet. Da Marmion nicht beabsichtigt, ein authentisches Abbild des ersten Baus von Sankt Peter in Rom wiederzugeben, genügen ihm wenige Hinweise wie die Farbigekeit und der Inhalt des Retabels, um den Ort der Handlung zu charakterisieren. Wie in anderen seiner Miniaturen auch wird das Retabel von turmförmigen Aufsätzen bekrönt, deren Funktion nicht eindeutig erkennbar ist.⁴⁶⁸

BM60

Nordniederländisch, 4. Viertel d. 15. Jhs.? (Flämisch geprägter Nordniederländer?)

König David spielt Leier

Utrechter Stundenbuch

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.22081, 103v

Abb. *Byvanck*; *Hoogewerff* 1922.2, Pl.199

Im Vordergrund der Miniatur kniet König David vor einem Tempelaltar an der rechten Seite und spielt Leier. Der Tempel wird von einem Lettner unterteilt. Der Bereich vor ihm wird von einem Tonnengewölbe mit einer Kassettendecke in Renaissanceformen überwölbt, der Chorbereich dahinter von einem gotischen Rippengewölbe. Seine Rückwand ist durch eine flamboyante Maßwerkrose geöffnet. Auf dem Altar ist ein komplett skulptiertes Ädikularetabel wiedergegeben, dessen rechter Abschnitt vom Bildrand überschritten ist. Es erhebt sich auf einer breiten Predella, die in Rundbogenarkaden zwischen Säulen mit Entasis eingeteilt ist. Sichtbar sind zweieinhalb Arkaden mit jeweils einer stehenden Figur. Das Retabel ist weniger tief und schmaler als die Predella. Von seinem Rahmen ist links eine reich verzierte Dreiviertelsäule in Renaissanceformen zu sehen. Sie hat eine Entasis und einen ornamentierten Wirtel auf halber Höhe ihres Schaftes. Auf ihrem korinthisierenden Kapitell liegt ein vorkragendes, profiliertes Gebälk auf, das von einem rundbogigen Giebel bekrönt wird. Dieser ist mit einer halben Fächerrosette in einem einfach zurückgestuften Rahmen verziert. Er wird von einem kandellaberähnlichen Aufsatz flankiert, der genau oberhalb der Rahmensäule ansetzt. Im Zentrum des Retabels befindet sich eine rundbogige Nische, in die eine Figur von Moses eingestellt ist. Moses scheint halb auf das Podest herauszutreten. Er hält die Gesetzestafeln im rechten Arm und weist mit der Linken auf ihren Text.

Interpretation

Die Miniatur zeigt die mit Abstand früheste Darstellung eines Ädikularetabels im Bereich der alten Niederlande, falls die Datierung in das späte 15. Jahrhundert zutrifft⁴⁶⁹, denn dieses architektonische Rahmenmotiv wurde hier ansonsten erst im Verlauf des 16. Jahrhunderts aus Italien übernommen.⁴⁷⁰ Auch vergleichbare Darstellungen von Detailformen wie der Muschelkalotte bzw. der Fächerrosette datieren in der altniederländischen Malerei erst in diese spätere Zeit.⁴⁷¹ In Hinblick auf das Retabel im Bild erscheint die Datierung der Miniatur in das 4. Viertel des 15. Jahrhunderts daher ungewöhnlich früh. Eine Erklärung böte sich, wenn etwa ein direkter italienischer Einfluß erkennbar wäre.⁴⁷² Originale Ädikularetabel dieses Typs haben sich nicht erhalten, nur ein Epitaph von 1545 weist ein ähnliches Muschel- bzw. Rosettenornament im Giebel auf.⁴⁷³ Am nächsten kommen dem Retabel in der Miniatur vier weitere Darstellungen von Ädikularetabeln. Die früheste dieser Darstellungen entstand jedoch ebenfalls erst 1518 in Antwerpen.⁴⁷⁴

Die Figur von Moses charakterisiert das jüdische Ambiente, dem offensichtlich das gesamte Retabel durch seine antikisierenden Formen angepaßt ist.⁴⁷⁵

BM61A

Nordniederländisch, um 1445

Ein Edelmann erhält die Kommunion

Turin-Mailänder-Stundenbuch

Turin, Museo Civico, Mailänder Stundenbuch,

47^v

Abb. *Châtelet* 1967, Pl.27; *Delaisé* 1972, 149 (Fig.14, vertauscht mit Fig.12)

Der Altar mit einem Retabel und Figureschmuck steht in einem kreuzrippengewölbten Raum, der durch ein Gitter abgetrennt ist. Es kann sich hierbei um den Hochchor, möglicherweise aber auch um ein Privatoratorium in einer Kirche handeln. Vor dem Altar kniet ein Edelmann und erhält die Kommunion. Das einteilige, in der Mitte durch einen kleinen Spitzbogen erhöhte Altarretabel ist relativ niedrig und ebenso breit wie die Mensa. An seinen Seitenkanten sind Velumstangen befestigt. Innerhalb eines unprofilierten, ornamentierten Rahmens befindet sich eine ununterteilte Bildtafel mit einer Andeutung von Boden und einem ansonsten einfarbigen, vermutlich vergoldeten Hintergrund. Sie zeigt eine Reihung von sechs stehenden Personen, drei links, eine im Zentrum und zwei rechts. Das Thema läßt sich nicht genau erkennen, möglicherweise ist in der zentralen Mitterhöhung über der Figur eine Erscheinung wiedergegeben. Das Retabel wird von einem schlanken, leicht angespitzten Bogen überspannt, auf dessen Zentrum eine Querstange mit Figuren befestigt ist. Zwei kniende Engelsfiguren an den Außenkanten sind zu einem hochaufragenden, polygonalen Baldachingehäuse im Zentrum gewendet. Das halboffene Gehäuse birgt eine Standfigur der Muttergottes, die wie die Engelsfiguren farbig gefaßt ist.

Interpretation

Der außergewöhnliche Altaraufsatz im Bild läßt sich weder mit einem Original noch mit einer weiteren Darstellung im Bild vergleichen. Das Retabel entspricht einem Typ des frühen 15. Jahrhunderts, der sich ähnlich in zwei weiteren Miniaturen desselben Gebetbuches findet.⁴⁷⁶ Wie diese weist es in Art der Rahmung, der Hintergrundgestaltung und der Figurenreihung Kennzeichen altniederländischer Retabel aus der Zeit um 1400 auf.⁴⁷⁷ Im Unterschied zu diesen Kreuzigungsretabeln läßt sich sein gemalter Inhalt jedoch nicht identifizieren. Möglicherweise sind die dargestellten Personen wie die Engelsfiguren auf dem Querbalken auch auf die bekrönende Figur der Muttergottes in dem Baldachingehäuse ausgerichtet.⁴⁷⁸ Die Anlage ist jedoch insgesamt zu flüchtig wiedergegeben, um eine klare Aussage zu ermöglichen. Das Retabel ist sehr niedrig und in der Mitte mit einer ausgesprochen kleinen und darüber hinaus spitzbogigen Erhöhung versehen. Ähnlich kleine Erhöhungen finden sich im Original nur bei französischen Steinretabeln des 12. Jahrhunderts.⁴⁷⁹ Auch für die bekrönende Konstruktion des überspannenden Bogens mit dem Querbalken gibt es unter den vielfältigen Darstellungen bekrönenden Retabelschmuckes keine naheliegende Vergleichsmöglichkeit.⁴⁸⁰ Ein Bogen, der über ein Retabel gespannt und auch mit Figuren versehen ist, hat sich im Original nur bei drei dänischen Metallretabeln erhalten, die wiederum bereits im 12. Jahrhundert entstanden.⁴⁸¹ Die Unterschiede in Material, Technik, Inhalt und Ausführung zwischen diesen Ori-

ginalen und dem Retabel im Bild sind jedoch viel zu groß, als daß sie sich mit dem Altaraufsatz im Bild näher vergleichen ließen. Im Rahmen der altniederländischen Malerei ist die Darstellung so außergewöhnlich, daß der Illuminator hier mit Sicherheit kein beliebiges Schema wiedergibt. Auch der Gedanke an ein reines Phantasiegebilde erscheint wegen der sehr frühen, aber vergleichbaren Originale einerseits und der Abwegigkeit der Konstruktion andererseits, die keinen erkennbaren Bezug zum Kontext herstellt, unwahrscheinlich.⁴⁸² Offen bleibt daher die Frage, ob es nicht wirklich ein ähnliches Ensemble des frühen 15. Jahrhunderts gab, das mit der Person des dargestellten Stifters verbunden war, für dessen Existenz aber abgesehen von der vorliegenden Miniatur keine weiteren Belege oder Vergleichsmöglichkeiten zeugen.⁴⁸³

BM61B

Nordniederländisch, um 1445

Die Messe des hl. Hilarius

Turin-Mailänder-Stundenbuch

Turin, Museo Civico, Mailänder Stundenbuch,

IIIr

Abb. *Durrieu* 1927, Pl.27; *Delaisé* 1968, 133

Im Hochchor einer spätgotischen Kirche befindet sich der Hauptaltar mit einem Retabel. Vor ihm findet die feierliche Weihe des hl. Hilarius in Anwesenheit von Laien und Klerikern statt. Das große, querrrechteckige Altarretabel ist ebenso breit wie die Mensa. An seinen oberen Seitenkanten sind Stangen für Velen befestigt, die zurückgeschoben sind. Ein breiter, nach innen zurückgestufter Rahmen umgibt die Tafel. Seine Kehle ist mit einem Ornament verziert. Die Bildtafel zeigt vor einem vermutlich vergoldeten Hintergrund mit Rankenornamenten die Kreuzigung zwischen Maria, Johannes Evangelist und zwei Heiligen außen. Auf der oberen Rahmenleiste sind drei Schnitzfiguren aufgestellt. Die beiden äußeren sind anscheinend einfarbig und nicht näher gekennzeichnet. Im Zentrum befindet sich eine farbig gefaßte Standfigur der Muttergottes.

Interpretation

Das Kreuzigungsretabel in der Messe des hl. Hilarius zeigt große Ähnlichkeit mit jenem in der Totenmesse auf Folio 116r desselben Gebetbuches, und es ist wahrscheinlich, daß dieses Retabel die Vorlage für jenes in der Weihe des hl. Hilarius bildete.⁴⁸⁴ Der Retabeltyp wäre im Original wegen seines ornamentierten Rahmens, des Rankenhintergrundes und der Kreuzigungsikonographie in das frühe 15. Jahrhundert zu datieren. 1445, als die vorliegende Miniatur vermutlich entstand, erhielten entsprechende Originale hingegen einen natürlichen Landschaftshintergrund und eine modifizierte Ikonographie.⁴⁸⁵ Auch wenn es zu diesem Zeitpunkt noch Retabel der älteren Generation in situ gegeben haben mag, legt die große Nähe zu dem Retabel in der Totenmesse doch den Eindruck nahe, daß es sich nicht um eine realitätsnahe Wiedergabe, sondern um die Übernahme des älteren Vorbildes handelt. Auch der bekrönende Figureschmuck weist darauf hin, denn das ältere Ensemble ist um die zentrale und die rechte Figur komplettiert. Wie bei jenem sind die seitlichen

Figuren aber ebenfalls nicht näher charakterisiert, so daß nur die hinzugefügte Figur Marias erkennbar ist.⁴⁸⁶

BM62

Nordniederländisch, um 1480

Totenmesse

Nordniederländ. Stundenbuch

Den Haag, Koninkl. Bibliothek, 132 G 38, 107v

Abb. *Byvanck; Hoogherwerff 2 (1922), Pl.134*

Die Totenmesse wird in einem kleinen, polygonalen und gewölbten Raum gefeiert. Vor seiner Rückwand steht ein Altar mit einem Retabel. Dieses ist ebenso breit wie die Mensa, auf der es ohne eine Predella ansetzt. Es handelt sich um ein geöffnetes Flügelretabel mit einer rechteckigen Mittenerhöhung, der die Flügel durch eine hochrechteckige Außenerhöhung angepaßt sind. Schlichte Rahmenleisten fassen die Bildtafeln ein. Vor einem einheitlichen Hintergrund, der in sehr vereinfachter Form ein kreisförmiges Muster andeutet, sind fünf Standfiguren dargestellt. Vier nicht identifizierbare Figuren mit Heiligenschein - jeweils eine auf den Flügelinnenseiten und eine in den niedrigeren Abschnitten der Mitteltafel - flankieren eine Darstellung der Muttergottes als Himmelskönigin mit Krone. Diese ist größer als die seitlichen Figuren und füllt daher die Mittenerhöhung der Tafel aus, die äußeren Erhöhungen der Flügel hingegen sind inhaltslos.

Interpretation

Das Retabel ist relativ grob wiedergegeben, repräsentiert aber einen nur selten dargestellten Typ eines gemalten Flügelretabels mit außen rechteckig erhöhten Flügeln.⁴⁸⁷ Im Original sind entsprechende Werke selten, da die rechteckige Mittenerhöhung aus Gewichtsgründen seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zumeist durch zwei Flügelpaare verschlossen wurde.⁴⁸⁸ Interessanterweise zeigt aber noch eine weitere nordniederländische Miniatur aus der Zeit um 1480 denselben Typ, der darüber hinaus ebenfalls sehr altertümlich erscheint, da er wie hier auch mit einem ornamentierten Hintergrund gestaltet ist.⁴⁸⁹ Möglicherweise nahm die Entwicklung in den nördlichen Niederlanden einen langsameren Verlauf, so daß es hier sowohl den Typ des Retabels mit seitlich erhöhten Flügeln, als auch die altertümliche Gestaltung des ornamentierten Fonds an Stelle natürlicher Kulissen noch länger gab als in den südlichen Niederlanden.⁴⁹⁰ Eine andere Erklärung könnte zwar in einer längerwährenden Verwendung älterer Vorlagen liegen⁴⁹¹, dagegen spricht jedoch, daß komplette Flügelretabel überhaupt erst seit etwa 1470 dargestellt werden.⁴⁹²

Die Ikonographie läßt sich nicht direkt mit Originalen vergleichen. Zwar gibt es im späten 15. Jahrhundert Darstellungen der Muttergottes im Kreise von Heiligen, diese sind jedoch meist in natürlichem Ambiente und in realistischen Größenverhältnissen wiedergegeben.⁴⁹³ Da das Retabel im Kontext der Miniatur aber auch keine konkrete Bedeutung hat, soll es vermutlich vorrangig in Inhalt und Form leicht erfaßbar sein, um den Ort des Geschehens eindeutig zu kennzeichnen.

Nordniederländisch, um 1490

Die Gregorsmesse

Stundenbuch

Utrecht, Rijksmuseum *Het Catharijnenconvent*,

ABM hs.24, 54v

T.56A; Farbabb. *BK Utrecht 1983, 56*

Papst Gregor kniet mit einem Diakon vor einem bildfüllenden Altar mit einem Retabel, auf dessen Mensa der Schmerzensmann erscheint. Der Altar wird seitlich von dunklen Velen begrenzt, deren Stangen an der seitlichen Oberkante des Retabels befestigt sind. Auf der Mensa befinden sich ein Missale, der Kelch sowie einzelne Leidenswerkzeuge; weitere Attribute der Passion Christi schweben um die Altaranlage.

Das komplett bronzevergoldete Retabel ist auf den in der Mitte rechteckig erhöhten Corpus beschränkt, der ebenso breit ist wie die Mensa und von einem einfach zurückgestuften Rahmen eingefasst wird. Seitlich erkennt man unter flachen Baldachinen mit Kielbogenarkaden zwei Engel, die zum Zentrum gewendet knien und Weihrauchfässer schwenken. Die erhöhte Mitte, die ebenfalls von einer flachen Baldachinarkatur überfangen wird, ist vom Kreuz und der lebhaftigen Erscheinung des Schmerzensmannes verdeckt.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein Schnitzretabel, das in seiner Form, der Vergoldung, der relativ schmalen und flachen architektonischen Binnengliederung und in der Beschränkung auf drei Figuren an Originalen des späten 15. Jahrhunderts orientiert ist.⁴⁹⁴ Diese zeigen jedoch zumeist voneinander unabhängige Figuren, während die Engelsfiguren hier auf das Zentrum mit Christus bezogen sind. In originalen Retabeln hingegen werden entsprechende Engelsfiguren nicht in solcher Größe, sondern nur als kleinere Figuren direkt im Zentrum dargestellt.⁴⁹⁵ Die zentrale Szene eines komplexen Schnitzretabels wird demnach großfigurig auf drei Nischen verteilt und erzielt so die Wirkung eines zeitgenössischen Figurenretabels. Zugleich wird dem Betrachter durch die Engelsfiguren suggeriert, daß sich im Zentrum eine Darstellung Christi befinde, die in der Vision des hl. Gregor zum Leben erwacht.⁴⁹⁶

BM64

Südniederländisch, 3. Viertel d. 15. Jhs. (sog.

Vrelant-Stil)

Marienmesse

Stundenbuch

Oxford, Keeble College, MS 46, 21r

Abb. *BK Oxford 1979, 212 (Fig.116)*

Auf dem Altar eines kleinen, tonnengewölbten Raumes steht ein querrechteckiges Retabel, dessen rechter Abschnitt vom Bildrand überschritten wird. An der seitlichen Oberkante ist eine Velumstange befestigt. Der breite Retabelrahmen ist auf der äußeren Leiste mit einem Rankenornament verziert und innen gekehlt. Auch die Bildtafel zeigt ein helles, vermutlich goldenes Rankenornament auf dunklem Grund, vor dem sich eine Darstellung der Muttergottes absetzt. Maria mit der Himmelskrone ist in ein dunkles Gewand gehüllt und sitzend bzw. hockend wiedergegeben. Sie hält das nackte Christkind, das die Ärmchen an ihren Halsausschnitt gelegt hat, auf die rechte Seite gelagert in den Armen.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein Retabel, das durch die vegetabile Hintergrund- und Rahmengestaltung als ein Werk aus der Zeit um 1400 erkennbar ist.⁴⁹⁷ Der anonyme Meister orientierte sich bei seiner Wiedergabe vermutlich an Darstellungen, wie sie von Willem Vrelant und seinem Umkreis tradiert werden.⁴⁹⁸ Da die Miniatur die Gebete zur Marienmesse illustriert, zeigt das Retabel entsprechend Maria.⁴⁹⁹

BM65A

Südniederländisch/Nordfranzösisch?, 1450er Jahre
Totenmesse
Buves-Stundenbuch
Baltimore, Walters Art Gallery, MS W.267, 86r
Farbabb. Marianne und Niklaus Flüeler (Hg.):
Stadtluft, Hirsebrei und Bettelmönch - Die Stadt
um 1300. Stuttgart 1992, 475; Abb. *Wieck 1988*, 127
(Fig.114)

In einer tonnengewölbten Kapelle wird die Totenmesse gefeiert. Im Vordergrund segnet der Priester den verhüllten Sarg. Vor der Rückwand steht ein Altar mit einem Retabel. An zwei Altarsäulen mit Engelsfiguren, die seitlich des Altarblockes vor der Rückwand stehen, sind Velumstangen befestigt. Das flügel- und predellenlose Retabel ist ebenso breit wie die Mensa. Es zeigt innerhalb einer unprofilierten, vergoldeten Rahmenleiste die Kreuzigung vor Goldgrund, flankiert von je vier rot bzw. blau gekleideten Personen. Die seitlichen Abschnitte werden von Kreuzen bekrönt, und auf der erhöhten Mitte erhebt sich ein vergoldetes, sechseckiges Gehäuse mit einem Turmhelm, das durch angedeutetes Maßwerk gegliedert wird.

Interpretation

Das Retabel ist klein und ungenau wiedergegeben. Mit der rechteckig erhöhten Kreuzigungstafel, die vor Goldgrund rot und blau gekleidete Personen zu Seiten des Kreuzes zeigt, entspricht es einem weitverbreiteten Schema.⁵⁰⁰ Dennoch ist es in interessanter Form ausgestattet. Es wird auf den Seiten von Kreuzen bekrönt, wie es auch eine zweite Miniatur derselben Handschrift und noch weitere Retabeldarstellungen zeigen.⁵⁰¹ An der Wirklichkeitstreue dieser Wiedergaben ist nicht zu zweifeln, da sie in mehreren, voneinander unabhängigen Bildern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erscheinen. Auch der polygonale Turmaufsatz auf der Mitte des Retabels findet Vergleichsbeispiele in anderen, zumeist französischen oder französisch beeinflussten Darstellungen.⁵⁰² Die Funktion dieser Aufsätze kann nicht sicher geklärt werden, möglicherweise handelt es sich jedoch um Tabernakeltürme.⁵⁰³

BM65B

Südniederländisch/Nordfranzösisch?, 1450er Jahre
Der hl. Johannes Evangelist
Buves-Stundenbuch
Baltimore, Walters Art Gallery, MS W.267, 178v
Abb. *Wieck 1988*, 127 (Fig.114)

Der Evangelist steht in einer gefliesten, tonnengewölbten und mit Sternennustern ausgemalten Kapelle. Hinter ihm befindet sich ein Altar mit einem Retabel, an dessen seitlichen Oberkanten Velumstangen befestigt sind. Das Retabel hat

weder eine Predella noch Flügel und ist in der Mitte rechteckig erhöht. Es ist so breit wie die Mensa und wird von einem breiten, ornamentierten Rahmen eingefasst. Vor einem Rankenhintergrund ist auf der Tafel das Kreuz Christi dargestellt, das von je zwei, nicht näher charakterisierten Personen flankiert wird. Oberhalb der Retabelmitte ist eine Konsole an der Wand befestigt, auf der eine farbig gefasste Figur der Muttergottes aufgestellt ist.

Interpretation

Die Miniatur wiederholt in leicht abgewandelter Form die Altaranlage in der Totenmesse auf Folio 86r derselben Handschrift.⁵⁰⁴ Das Retabel weist hier einen ornamentierten Hintergrund auf, der Originale um 1400 kennzeichnet und in schematisierter Form bei zahlreichen Retabeldarstellungen um 1450 verwendet wird.⁵⁰⁵ Die Bekrönung durch Kreuze ist in verschiedenen Darstellungen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu sehen und scheint demnach eine originale Ausstattungsvariante wiederzugeben.⁵⁰⁶

Die Marienfigur befindet sich hier nicht direkt auf dem Retabel, sondern auf einer Wandkonsole. Diese Aufstellungsvariante bekrönender Figuren zeigen auch einige andere Darstellungen, ohne daß sie dadurch eine andere Funktion oder Bedeutung erlangten.⁵⁰⁷

BM66

Südniederländisch, 1474/76
Die Weihe eines Bischofs?
Pontifikale Kardinal Ferrys de Cluny
Privatbesitz, 113v (Auktion Sotheby's, London, 13.
Juli. 1977)
T.56B; Abb. *Woods in: Humfrey; Kemp 1990*, 85
(Pl.39)

Drei Bischöfe thronen mit aufgeschlagenen Büchern im Schoß vor dem Hochaltar einer spätgotischen Kirche. Auf dessen Mensa liegt ein Buch in seiner Lederhülle auf einem Ständer. Dahinter erhebt sich ein predellen- und flügelloses, vermutlich komplett vergoldetes Schnitzretabel mit rechteckiger Mittenerhöhung. An seinen seitlichen Oberkanten sind Velumstangen angebracht. Der Corpus wird von einem breiten Rahmen eingefasst, der innen einfach zurückgestuft ist. Die seitlichen, niedrigeren Abschnitte werden von einer flachen Baldachinarchitektur überfangen, während die erhöhte Mitte durch ein spätgotisches Netzgewölbe mit einem zentralen Hängeschlußstein hervorgehoben ist. In den seitlichen Nischen sind Schnitzfiguren von Personen zu sehen, die an Gebetpulten knien, links eine Frau, rechts ein Mann in fürstlicher Kleidung. Sie sind zum Zentrum gewendet, in dem die Krönung Marias dargestellt ist. Gottvater mit Tiara und Chormantel thront rechts. Er streckt seine Hand segnend aus zur Muttergottes, die links von ihm betend niederkniet.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein in Grundelementen zeitgenössisches Schnitzretabel, das vereinfacht und auf wenige Figuren reduziert ist. Originell ist dabei die Darstellung des Netzgewölbes über dem erhöhten Zentrum des Corpus, das in keiner anderen Darstellung zu sehen ist, das sich aber tatsächlich, wenn auch weniger auffällig bei Originalen findet.⁵⁰⁸ Kein Original behält m.W. indes die Seitenabschnitte eines großen Schnitzretabels ausschließlich der Dar-

stellung von betenden Personen, vermutlich Stiftern, vor.⁵⁹⁹ Zum Vergleich bietet sich jedoch das Brüsseler Schnitzretabel von Claudio Villa an, in dessen Vordergrund Figuren des Stifters und seiner Frau an Prie-Dieus kniend in die zentrale Kreuzigung integriert sind.⁵¹⁰ Eine Szene, die im Original auf das Zentrum konzentriert wäre, wird demnach hier auf drei Nischen verteilt.⁵¹¹

Die Darstellung der Marienkrönung im Zentrum findet sich in dieser Form nicht bei Originalen.⁵¹² Diese zeigen jedoch oft die Himmelfahrt und darüber die Krönung Marias. Maria wird in diesen Szenen von Christus und Gottvater gemeinsam gekrönt.⁵¹³ Die Darstellung von Christus bzw. Gottvater allein - wie es in der Miniatur zu sehen ist - findet sich hingegen auf den Innenseiten von kleinen Flügeln, die zum Verschließen der Mittenerhöhung dienen.⁵¹⁴

BM67

Jan van *Tavernier*

Eine Meßfeier in Anwesenheit Herzog Philipps d. Guten

Traité sur l'oraison dominicale, französ. Übers. v.

Jean Miélot

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9092, 9r

Flämisch, 1457

T.57A; Farbabb. *BK Brüssel 1959, 159; Delaissé;*

Liebaers; Masai 1959, 173 (Nr.40); Abb. BK Brüssel 1989.2, Pl.83 (316)

Die Messe findet im Chor einer Kirche statt, der von einem gewölbten Umgang eingefaßt ist. Im Zentrum des Bildes, neben dem Altar links, befindet sich ein zeltartiges Oratorium, in dem Herzog Philipp der Gute v. Burgund an der Messe teilnimmt. Er kniet an einem Prie-dieu, über dem ein kleines Diptychon aus zwei annähernd quadratischen Bildtafeln befestigt ist. In einer einfachen, vergoldeten Rahmung erkennt man Darstellungen der halbfigurigen Muttergottes links und eines knienden, schwarz gekleideten Stifters - vermutlich der Herzog selbst - rechts.

Der Hochaltar an der linken Bildseite wird seitlich von Velen abgegrenzt. Auf seiner rückwärtigen Oberkante erhebt sich ohne Predella ein mächtiges, komplett vergoldetes Schnitzretabel mit rechteckiger Mittenerhöhung. Ein breiter, unprofiliertes Rahmen umgibt den Corpus. An seiner Mittenerhöhung sind kleine Flügel angebracht, große Flügel für den unteren Teil fehlen hingegen. Der Corpus ist in drei etwa gleich große Felder eingeteilt, die durch Säulenstellungen voneinander abgeteilt und von kielbogigen Arkaden überfangen werden; die Mittenerhöhung ist leer. Die Felder zeigen in skizzenhafter Darstellung von links nach rechts die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Kreuzabnahme. Die Szenen sind dichtgedrängt und an die vordere Kante gerückt. In der Kreuztragung erkennt man im Zentrum Christus, der das Kreuz mit dem Stamm nach vorne trägt, umgeben von einer Menschentraube. Bei der Kreuzigung ist links die Gruppe der Ohnmacht Marias dargestellt, rechts befinden sich weitere Personen, ein Kniender und eine stehende Gestalt rechts außen, bei der es sich vermutlich um Maria Magdalena handelt. In der Szene der Kreuzabnahme wird der nach vorn geneigte Leichnam Christi behutsam von einem Mann auf der Leiter hinuntergereicht.

Interpretation

Die Miniatur zeigt gleichzeitig ein kleines, gemaltes Andachtsbild und ein mächtiges, geschnitztes Altar-

retabel. Bereits Ringbom hat auf diese einmalige Parallelisierung privater Andacht und feierlicher Messe hingewiesen.⁵¹⁵ Das Schnitzretabel ist komplett vergoldet und zeigt Szenen aus der Passion Christi.⁵¹⁶ Mit der Dreiteilung des Corpus und der Abfolge von Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme weist es charakteristische Elemente altniederländischer Passionsretabel aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts auf.⁵¹⁷ Auch die Form des Abschlusses mit einer rechteckigen Mittenerhöhung und deren Ausstattung mit kleinen Flügeln entspricht dem Standard der Zeit⁵¹⁸, zugleich handelt es sich um eine der frühesten Darstellungen von Flügeln in der altniederländischen Malerei überhaupt.⁵¹⁹ Dennoch erweist sich die Darstellung bei näherer Betrachtung als flüchtig und widersprüchlich. Die proportional zu kleine Mittenerhöhung ist funktionslos aufgesetzt. Statt der Erhöhung und Betonung der zentralen Szene zu dienen, ist sie leer, und ihre Flügel würden sich beim Schließen überschneiden. Die großen Flügel für den unteren Teil des Corpus, die standardmäßig zu originalen Retabeln gehören, fehlen.⁵²⁰ Die drei Felder des Corpus werden von flachen Arkaturen überfangen, die einen äußeren Rahmen in der vorderen Ebene bilden. Sie unterscheiden sich so deutlich von den reichen, in die Höhe und Tiefe gestaffelten Baldachinarchitekturen in Schnitzretabeln der Zeit, die jedes Feld zu einem kleinen Kapellenraum werden lassen.⁵²¹ Die Szenen sind skizzenhaft dargestellt und bieten nur wenige Anhaltspunkte für eine genauere Untersuchung. Die Kompositionen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme entsprechen geläufigen Schemata, die sich in der Schnitzkunst und Malerei gleichermaßen wiederfinden. In der Kreuztragung hingegen fällt auf, daß Christus das Kreuz mit dem Stamm nach vorne trägt. Dies ist eine Darstellungsform, die oft in der Buchmalerei, aber nur ausnahmsweise in der Tafelmalerei oder in Schnitzreliefs verwendet wurde.⁵²² Das Retabel im Bild erweist sich so als ein Gebilde, das Charakteristika zeitgenössischer Schnitzretabel in unbeholfener Form mit Elementen aus der Buchmalerei verbindet.

BM68

Jan van *Tavernier*

Die Kaiserkrönung Karls d. Großen

Chronicques et Conquestes de Charlemaine

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9066, 81r

Flämisch, 1458/60

Abb. Joseph van den Gheyn: *Chronicques et Conquestes de Charlemaine*. Reprod. de 105 min. de Jean le Tavernier, d'Oudenarde (1460).

Brüssel 1909, Pl.9

Karl der Große wird in einer Kirche vom Papst zum Kaiser gekrönt, deren vordere Wand in Stützen geöffnet ist. Auf der linken Bildseite steht ein Altar auf einem zweistufigen Holzpodest. Er ist mit einem Brokatantependium und einer weißen Decke verkleidet. Nur auf seiner linken Seite ist eine Velumstange befestigt. Hinter dem aufgeschlagenen Missale und dem verdeckten Kelch erhebt sich ein einteiliges Retabel auf der Mensa. Es hat einen kielbogigen Abschluß und wird von einem breiten, nach innen einfach zurückgestuften Rah-

men eingefasst. Der Kielbogen wird von einem Krabbenkamm und einer zentralen Schnitzfigur des hl. Petrus - erkennbar am runden Kopf, dem Bart und dem Schlüssel in der Linken - bekrönt. Das Tafelbild zeigt vor einem Rankenhintergrund die Kreuzigung. Maria steht mit gesenktem Haupt auf der linken und Johannes Evangelist, das Gesicht zu Christus gewendet, auf der rechten Seite.

Interpretation

Zu einem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt zeigt die Miniatur ein kielbogiges Tafelgemälde größeren Ausmaßes.⁵²³ Es ist mit einem Krabbenkamm und einer Schnitzfigur auf der Spitze geschmückt, wie es in zahlreichen Darstellungen, nicht mehr jedoch für originale Tafelbilder belegt ist.⁵²⁴ Mit dieser Wiedergabe eines relativ groß dimensionierten und bemalten Retabels steht die Miniatur am Beginn einer Entwicklung, in der zunehmend großformatige, an zeitgenössischen Originalen orientierte Tafelbilder dargestellt werden.⁵²⁵ Gleichzeitig steht die einfache Wiedergabe der Kreuzigung vor einem Rankenhintergrund jedoch noch ganz in der älteren Tradition.⁵²⁶ Sein Inhalt ist ohne konkrete Bedeutung für die Hauptszene, wohingegen die bekrönende Figur des hl. Petrus auf den Handlungsschauplatz - St. Peter in Rom - verweist.⁵²⁷ Das Retabel im Bild repräsentiert demnach eine Übergangsphase. Im Inhalt und der Hintergrundgestaltung knüpft es an Jahrzehnte alte Traditionen an, mit seinem großen Format und dem kielbogigen Umriß hingegen verweist es bereits auf neue, an zeitgenössischen Werken orientierte Darstellungsformen, die vornehmlich in der Gent-Brügger-Buchmalerei Nachhall finden.

BM69A⁵²⁸

Jan van Tavernier

Miracle d'un archevesque de Thoulette, nommé Hildefons, et de son successeur appelé Siagre
Miracles de Nostre Dame
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms.fr.9198
Flämisch, nach 1456
Abb. *Omont 1905.1, 9*

Zwei Darstellungen zeigen nebeneinander denselben Hochaltar. Er ist mit einem in der Mitte rechteckig erhöhten Kreuzigungsretabel ausgestattet, das mit Flügeln versehen ist, die aus zwei beweglichen Kompartimenten bestehen, die Mittenerhöhung aber nicht verdecken. Auf der Mitteltafel ist das Kreuz mit Maria und Johannes Evangelist dargestellt. Die Flügel sind inhaltslos, nur der rechte Flügel auf der rechten Retabeldarstellung zeigt stehende Figuren.

Interpretation

Die schematischen Retabeldarstellungen zeigen Flügel, die falsch wiedergegeben sind, da sie einerseits aus zwei Kompartimenten bestehen, wie sie für polygonale Turmretabel erforderlich sind und andererseits die Mittenerhöhung aussparen. Da es sich um sehr frühe Darstellungen von Flügelretabeln handelt, rühren diese Fehler vermutlich von der mangelnden Vertrautheit mit der Wiedergabe her.⁵²⁹

BM69B

Jan van Tavernier

Miracle de Nostre Dame, qui gary ung clerc d'une grieuve maladie qu'il avoit
Miracles de Nostre Dame
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms.fr.9198
Flämisch, nach 1456
Abb. *Omont 1905.1, 39*

Auf dem velenbegrenzten Altar einer Kapelle steht ein quereckiges Retabel, das von einem punzierten Rahmen eingefasst wird. Vor gemustertem Hintergrund zeigt es die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist. Auf dem Zentrum setzt eine kapitelförmige Konsole an, die ein Turmretabel mit einer Figur der thronenden Muttergottes trägt. Der Baldachin ist polygonal und schließt ohne einen Turmhelm ab. An den Seiten sind je zwei rundbogige Flügelkompartimente befestigt, die nur durch zahlreiche vertikale Streifen gegliedert sind, die anscheinend die schmalen Planken angeben, aus denen die Kompartimente angefertigt sind.

Interpretation

Der Altaraufsatz im Bild entspricht einem für die Zeit typischen Ensemble aus Kreuzigungsretabel und bekrönendem Turmretabel der Muttergottes.⁵³⁰ Mit der Darstellung Marias wird zwar die Hauptszene mit einem Marienwunder illustriert, dennoch ist der gesamte Aufsatz sehr flüchtig und in Anlehnung an ein weitverbreitetes Schema wiedergegeben.⁵³¹

BM70

Jan van Tavernier

'Comment à Tolette l'ymaige de Nostre Dame parla aux Chrestiens, disant que les Juifz battoient son filz, et ainsi fut trouvé et faite pugncion de ce'
Miracles de Nostre Dame
Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 374, 11v
Flämisch, nach 1456
T.57B; Abb. *Omont 1905.2, 14; Laborde 1929, Pl.9*

Auf dem Altar einer Kapelle steht ein Flügelretabel. Der Corpus ist in der Mitte rechteckig erhöht, aber es ist nur das untere, quereckige Flügelpaar wiedergegeben. Gegen den Corpus lehnt ein geschnitztes Kruzifix, und auf dem linken Flügel ist eine stehende Figur angedeutet.

Interpretation

Die Miniatur zeigt eine relativ frühe Darstellung eines Flügelretabels, das mit unzulänglichen Flügeln ausgestattet ist. Diese Darstellungsform ist typisch für die ersten Wiedergaben von Flügelretabeln und besonders für Miniaturen von Jan van Tavernier.⁵³² Der Inhalt des Retabels ist offensichtlich unwichtig und daher nur andeutungsweise skizziert. Bei dem geschnitzten Kruzifix, um dessen Errettung sich auch die Darstellung rankt, bleibt offen, ob es nur vorübergehend angelehnt ist oder ob es dauerhaft zum Retabel gehört und daher inhaltlich durch die Person auf dem linken Flügel (Maria?) ergänzt wird.⁵³³

BM71

Jan van *Tavernier*, Werkstatt?

Miracles de Nostre Dame

Paris, Bibliothèque Nationale, Ms.fr.9199

Flämisch, nach 1456

T.58A/B; Abb. *Omont 1905.2; Laborde 1929*

In der jüngeren Handschrift der *Miracles de Nostre Dame* gibt es insgesamt 18 Darstellungen von Altären mit Retabeln, die vermutlich von einem Schüler oder aus der Werkstatt von Jan van Tavernier stammen.⁵³⁴ Da in fast allen Miniaturen derselbe, nur geringfügig modifizierte und weitgehend schematisierte Retabeltyp erscheint, werden sie nicht einzeln beschrieben, sondern gemeinschaftlich besprochen.⁵³⁵ Die Altäre stehen an verschiedenen Orten - seltener sind es Hochaltäre, oft Seitenaltäre und am häufigsten Altäre in kleinen Kapellen, einmal auch in einer Einsiedelei.⁵³⁶ Sie sind in unterschiedlichem Maße ausgestattet. Velen zur seitlichen Begrenzung fehlen nur in zwei Miniaturen.⁵³⁷ Ihre zumeist an den seitlichen Oberkanten der Retabel befestigten Stangen sind entweder unverziert oder von zwei stehenden Engelsfiguren bekrönt.⁵³⁸ In einigen Miniaturen ist der Altar auch von vier Altarsäulen mit bekrönenden Engelsfiguren eingefasst, zwischen die die Velumstangen gespannt sind.⁵³⁹ Diese Unterschiede lassen sich jedoch nicht in Abhängigkeit von den verschiedenen Aufstellungsorten erklären, denn mächtige Altarsäulen werden beispielsweise ebenso in kleinen Kapellen wie bei Hoch- oder Seitenaltären dargestellt.

Das Altarretabel besteht fast ausnahmslos aus einem in der Mitte rechteckig erhöhten Corpus, der weder über Flügel noch über eine Predella verfügt und von einer breiten, nach innen einfach zurückgestuften Rahmenleiste eingefasst ist.⁵⁴⁰ Er ist entweder inhaltslos⁵⁴¹ oder aber mit einer schematisch wiederholten Darstellung der Kreuzigung versehen. In diesen Darstellungen wird auch die Mittenerhöhung sinnfällig genutzt.⁵⁴² Seitlich des Kreuzes stehen stets Maria und Johannes Evangelist, zumeist flankiert von zwei oder vier Heiligen.⁵⁴³ Nur in zwei Miniaturen lassen sich Heilige auf Grund ihrer Attribute identifizieren, sie stehen aber trotzdem nicht in konkretem Bezug zum Inhalt der Hauptszene.⁵⁴⁴ Augenfällige inhaltliche Bezüge bestehen allein durch die zahlreichen Darstellungen der Muttergottes, deren Wundertaten in der Handschrift berichtet werden. In fast allen Miniaturen bekrönt ihre Schnitzfigur die Mittenerhöhung des Retabels.⁵⁴⁵ Die vermutlich vergoldeten Standfiguren unterscheiden sich nur dadurch, daß sie entweder unmittelbar auf dem Retabel aufgestellt sind oder von einem Baldachingehäuse und zumeist von einem geöffneten Turmretabel umschlossen werden.⁵⁴⁶

Die Miniaturen sind in einer Grisailletechnik ausgeführt, so daß die Retabel keine spezifische Farbigkeit aufweisen.⁵⁴⁷ Auch sonst gibt es im Bild selbst keinen eindeutigen Hinweis, ob sie geschnitzt oder bemalt sein sollen. Sie entsprechen vielmehr einem Schema für Kreuzigungsdarstellungen, das sich um

die Jahrhundertmitte ausprägt und dann vielfach wiederholt wird. Die Technik des Retabels - bemalt oder geschnitzt - wird bei Darstellungen dieser Gruppe öfter nicht eindeutig unterschieden, da sie kein authentisches Abbild liefern, sondern zeichenhaft für ein Retabel stehen sollen.⁵⁴⁸

In den Miniaturen der *Miracles de Nostre Dame* wird demnach ein Retabeltyp beliebig oft und schematisch verwendet. Sein unverändertes Kennzeichen ist die rechteckige Mittenerhöhung.⁵⁴⁹ Wenn ein Inhalt dargestellt wird, so handelt es sich fast ausnahmslos um die Kreuzigung mit Maria und Johannes, flankiert von maximal vier Heiligen.⁵⁵⁰ Die beliebige Wiederholung desselben Retabeltyps an unterschiedlichen Aufstellungsorten und in variierender Ausstattung zeigt, daß offensichtlich kein Interesse besteht, durch die Retabel konkretere Bezüge herzustellen oder auf originale Vorbilder zu verweisen.⁵⁵¹ Fast immer ist eine bekrönende Figur der Muttergottes dargestellt, deren Aufstellung in unterschiedlicher Form erfolgt.⁵⁵² Sie stellt den einzigen, allerdings wenig konkreten Zusammenhang zwischen der Altaranlage und dem Bildinhalt her.

BM72

Jan van *Tavernier*? (Vrelant-Werkstatt)

Die Ermordung des hl. Thomas Beckett

Winterbrevier Herzog Philipps d. Guten

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9511, 436r

Flämisch, um 1460

Farbbabb. *Leroquais 1929.2, Pl.11 (3); Abb. Gheyn 1909, Pl.27*

Der hl. Thomas wird vor einem Altar ermordet, der mit einem Altaraufsatz aus einem querrrechteckigen Retabel und einem weiteren Retabel mit Flügeln besteht. Das niedrige, untere Retabel ist einfarbig dunkelblau und von einem gleichfarbigen Rahmen umgeben. Das bekrönende, vergoldete Flügelgehäuse ist nur ausschnittsweise sichtbar, da sein Zentrum von einer Außenstütze des Raumes verdeckt wird. Man erkennt nur mit verhältnismäßig weitem Abstand voneinander außen zwei Flügelkompartimente mit einem dreieckigen Abschluß, die durch aufgelegtes Maßwerk vor dunklem Grund gegliedert sind.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist überaus schlicht - einfarbig und ungegliedert - wie in zahlreichen anderen Miniaturen von Vrelant auch. Im Unterschied zu den bei Vrelant üblichen Gehäusen mit einteiligen Flügeln⁵⁵³ sind vom bekrönenden Retabel im vorliegenden Bild jedoch zwei Flügelkompartimente mit dreieckigem Abschluß zu sehen, die auf ein Turmretabel hindeuten könnten.⁵⁵⁴ Diese Abwandlung des vertrauten Schemas könnte ein weiteres Indiz für die Vermutung liefern, daß die vorliegende Miniatur nicht von Vrelant selbst, sondern von seinem Werkstattmitarbeiter Jan van Tavernier stammt, der auch in zahlreichen späteren Miniaturen Turmretabel darstellt⁵⁵⁵, während Vrelant selbst stets einen fiktiven Retabelaufsatz wiedergibt.⁵⁵⁶

BM73 Interpretation

Utrecht, um 1460

Christus vertreibt in Kapharnaum den Dämon
Historienbibel

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2772, 27v
Abb. *BK Wien* 1975.2, Abb.186

Christus steht links im Vordergrund bei dem besessenen Jungen, aus dessen Mund der Dämon entweicht. Der Tempel, in dem das Wunder geschieht, ist in vereinfachten gotischen Formen gestaltet. Er ist vor der Rückwand mit einem Altar ausgestattet, auf dessen Mensa ein mächtiges Schnitzretabel mit Flügeln steht. Der geöffnete, bronzevergoldete Corpus hat einen in der Mitte gestelzt kleeblattbogigen Abschluß. Der Corpus wie die Flügel sind am unteren Rand mit einem Maßwerkfries verziert, während den abschließenden Bogen Baldachine unterlegt sind. Abgesehen von diesen architektonischen Gliederungselementen sind die Flügel inhaltslos. Das erhöhte Zentrum des Corpus birgt eine Standfigur von Moses mit den Gesetzestafeln, die die Form eines kleinen Diptychons haben.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein Schnitzretabel, das nur in seinem alttestamentlichen Inhalt Bezug zum jüdischen Tempel und zur Zeit Christi nimmt.⁵⁵⁷ Ansonsten repräsentiert es eine der frühesten Darstellung eines Flügelretabels⁵⁵⁸ und zugleich eines großfigurigen Schnitzretabels.⁵⁵⁹ Für einzelne formale Charakteristika wie etwa den durchgehenden Maßwerkfries oder die Baldachingliederung lassen sich jeweils originale Vergleichsbeispiele heranziehen.⁵⁶⁰ Das Original, das dem Retabel im Bild am nächsten steht, entstand ebenfalls in Utrecht, jedoch erst etwa 50 Jahre später.⁵⁶¹ Die vorliegende Miniatur gibt somit einen indirekten Hinweis darauf, daß es derartige Schnitzretabel bereits Jahrzehnte zuvor gegeben haben kann.⁵⁶²

BM74

Utrecht, 1468?

Der Herr spricht am Altar zu Moses
Niederländ. Bibel

Den Haag, Koninkl. Bibliothek, 78 D 39, 78v
Abb. *Byvanck; Hoogheverff* 1922.1, Pl.119

Der Altar steht im Zentrum eines kleinen, über schlanken Stützen gewölbten und nach vorne geöffneten Rundbaus. Moses, jugendlich und durch die Hörner gekennzeichnet, schwenkt ein Weihrauchfaß und gewahrt dabei die Erscheinung des Herrn, der sich halbfigurig hinter dem Altarretabel erhebt. Das flügel- und predellenlose Retabel auf der rückwärtigen Oberkante der Mensa ist ebenso breit wie diese. Es hat ein rechteckig erhöhtes Zentrum und wird von einer breiten, einfarbigen und nach innen einfach zurückgestuften Rahmenleiste umgeben. In seine Eckzwickel sind sparsame Maßwerkfüllungen, die in Kreuzblumen enden, eingefügt. Die Bildtafel ist mit einem einheitlichen Rautenmuster verziert. Direkt vor dem Zentrum des Retabels, möglicherweise in einem Hochrelief zu Dreivierteln aus ihm herausgearbeitet, befindet sich eine Schnitzfigur auf einem polygonalen Sockel. Die Schriftrolle in ihrer rechten Hand weist darauf hin, daß es sich vermutlich um die Figur eines Propheten handelt. Sie ist exakt so groß, daß sie die komplette Höhe des Retabels ausfüllt.

Die an sich sehr schlichte Miniatur zeigt einen bemerkenswerten Altaraufsatz, der aus einem rein ornamentierten Retabel und einer davor aufgestellten oder weitgehend aus ihm herausgearbeiteten Figur besteht. Im Original hat sich nichts Vergleichbares erhalten, weitere Darstellungen im Bild weisen jedoch darauf hin, daß es entsprechende Ensembles offensichtlich in verschiedenen Spielarten gab.⁵⁶³

Mit der rechteckig erhöhten Mitte entspricht das Retabel einerseits einer Form, die in den alten Niederlanden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weitverbreitet war, andererseits ist sein Hintergrund ornamentiert, wie es nur bei Werken aus dem 14. bis ins frühe 15. Jahrhundert üblich war.⁵⁶⁴ Zugleich erinnert die inhaltlose Tafel an die Frühzeit des Retabels, als es noch als eine einfache Rücktafel für den Altar fungierte. Diese Anknüpfungspunkte weisen darauf hin, daß die Miniatur in der Tradition der französischen Buchmalerei um 1400 steht, in der es einige vergleichbare Darstellungen gibt.⁵⁶⁵ In den alten Niederlanden lebte diese Tradition vornehmlich in den Miniaturen von Willem Vrelant fort, die deutlich von französischen Einflüssen geprägt sind.⁵⁶⁶ Das Retabel gehört demnach in eine breiter gestreute Gruppe von Miniaturen, in der ein *jüdisches Retabel* dadurch gekennzeichnet wird, daß es sehr einfach und altertümlich gestaltet ist und einen alttestamentlichen Propheten zum Inhalt hat.⁵⁶⁷

BM75

Utrecht, um 1490

Die Gregorsmesse
Stundenbuch

Brüssel, Bibliothèque Royale, IV 216, 116v
Abb. *AK Brüssel* 1971, Pl.26 (Kat.53)

Die Miniatur ist auf den Altar begrenzt, vor dem Papst Gregor die Messe zelebriert. Leidenswerkzeuge umgeben den Altarblock, auf dessen Mensa ein Kelch, zwei Kerzenleuchter und ein Missale vor einem Retabel plaziert sind. Es handelt sich um eine einteilige, in der Mitte rechteckig erhöhte Tafel, die auf einer unprofilierten Predella ansetzt und innerhalb eines schlichten Rahmens komplett mit Rankenwerk verziert ist.

Interpretation

Die Miniatur zeigt noch zu einem sehr späten Zeitpunkt ein auf wenige Elemente begrenztes Retabelschema, das bereits um 1400 in der Pariser Buchmalerei aufkam.⁵⁶⁸ Gemeinsam mit weiteren Darstellungen belegt es eine konservative Haltung der nordniederländischen Buchmaler, die Typen darstellen, die seit mehreren Jahrzehnten veraltet waren.⁵⁶⁹

BM76

Willem Vrelant

Die Anbetung des Allerheiligsten
Arenberg-Stundenbuch
Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.104
(MS Ludwig IX.8), 144r
Brügge, um 1460
T.59A; Abb. *Euw; Plotzek 1982, 207*; The J. Paul
Getty Museum, Malibu, Neg.No.83.ML.104,
144R

Zahlreiche Miniaturen von Willem Vrelant und seiner Werkstatt zeigen dasselbe Schema eines Altaraufsatzes, der versatzstückartig und stets nur geringfügig modifiziert eingesetzt wird.⁵⁷⁰ Stellvertretend für alle wird daher nur eine Miniatur beschrieben: Ein vornehmes Paar kniet mit seinem Gefolge vor einem Altar, auf dessen Mensa zwischen zwei Kerzenleuchtern eine Monstranz steht. Dahinter befindet sich ein zweiteiliger Altaraufsatz aus einem querrechteckigen Retabel und einem bekronenden Flügelgehäuse. An den oberen Seitenkanten des Retabels sind Velumstangen angebracht. Seine dunkel grundierte Bildtafel wird von einem breiten, unprofilierten Rahmen eingefasst. Auf ihr sind seitlich gemalte Darstellungen zweier stehender Heiliger mit langen, dünnen Gegenständen - möglicherweise links einem Bischofsstab, rechts einer Lanze - zu sehen; das Zentrum wird von der Monstranz verdeckt.

Das einfarbige, vermutlich vergoldete Flügelgehäuse auf dem Zentrum des Retabels hat einen dreieckigen Abschluß mit einem Krabbenkamm. Die Flügel sind abgesehen von einer Rahmenleiste ungliedert. Im Innern des Gehäuses befindet sich eine farbig gefaßte Standfigur des Salvators Mundi.

Interpretation

Die zweiteiligen Altaraufsätze in Miniaturen von Willem Vrelant folgen stets dem gleichen Schema. Ihr Inhalt ist meist nicht deutlich erkennbar, und er steht noch seltener in einer direkten Beziehung zur Hauptzene.⁵⁷¹ Den unteren Teil dieser charakteristischen Altaraufsätze bildet stets eine niedrige querrechteckige Tafel, die entweder einfarbig dunkelblau gefaßt ist oder schemenhafte Goldzeichnungen bzw. Andeutung eines Reliefs aus Nischen mit Standfiguren aufweist.⁵⁷² Dieser Typ geht auf die frühesten Darstellungen von Retabeln in der französischen Buchmalerei um 1400 zurück⁵⁷³, von der Vrelant nachweislich zahlreiche Anregungen aufnahm.⁵⁷⁴ Als Vrelant diese Retabel darstellt, waren sie jedoch im Original längst überholt.⁵⁷⁵ Er ergänzt sie daher oftmals um Aufsätze, die an Turmretabel erinnern.⁵⁷⁶ Von diesen unterscheiden sich Vrelants Aufsätze allerdings durch die einseitige Öffnung und die darum einteiligen Flügel.⁵⁷⁷ Weder im Original noch in weiteren Darstellungen haben sich Gehäuse dieses Typs in der altniederländischen Kunst erhalten.⁵⁷⁸ Vermutlich handelt es sich daher auch bei ihnen um eine Adaption von dreiteiligen Retabeln aus der französischen Buchmalerei, die ihrerseits Vorbilder in der italienischen Kunst haben.⁵⁷⁹ Vrelant modifiziert diese Retabel, indem er sie als Flügelretabel und nicht als fixierte Tafeln darstellt und sie zudem nach Art der Turmretabel oberhalb eines weiteren Retabels präsentiert.⁵⁸⁰ Die zahlreichen, stets gleichgestalteten Retabeldarstellungen von Willem Vrelant sind somit als Kompilation älte-

rer, speziell italienischer und französischer Vorgaben zu verstehen, die sich nur in einzelnen Aspekten zeitgenössischen und heimischen Originalen annähern.⁵⁸¹ Zu diesen zählt vornehmlich das Übereinanderstellen zweier Retabel, das in der französischen Buchmalerei nicht vorgegeben ist, wohl aber in der altniederländischen Kunst.⁵⁸²

BM77

Willem Vrelant

Die Taufe der Normannen
Chronique de Hainaut
Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9243, 262r
Brügge, 1468
Abb. Pierre Cockshaw: Les Miniatures des
Chroniques de Hainaut (15^e siècle). Mons 1979,
194f

Die Normannen werden in einer kleinen Kirche getauft, vor deren Rückwand ein Altar steht. Hinter dem Kelch und zwei Kerzenleuchtern befindet sich ein in der Mitte rundbogig erhöhtes Retabel. Ein breiter, ungliedertter Rahmen umgibt eine gemalte Darstellung der Kreuzigung mit zwei Personen, vermutlich Maria links und einem knienden Mann (Johannes Evangelist?) rechts. Das Retabel wird von einem hölzernen Baldachin überfangen, der mit kleinem Abstand auf der festen Rückplatte ansetzt.

Interpretation

Vrelant übernimmt mit der Darstellung des Kreuzigungsretabels ein Schema der französischen Buchmalerei, das sich häufig in Miniaturen des Boucicaut-Meisters findet⁵⁸³, das aber auch im Bereich der altniederländischen Buchmalerei tradiert wird.⁵⁸⁴ Ungewöhnlich ist die Hinzufügung eines Baldachins über dem Retabel, der vermutlich wiederum französischen Vorlagen entlehnt ist.⁵⁸⁵

BM78A

Willem Vrelant, Werkstatt

König David im Gebet
Winterbrevier Herzog Philipps d. Guten
Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9511, 252r
Brügge?, um 1460
T.59B; Farbabb. *Leroquais 1929.2, Pl.5*

Rechts auf dem Altar steht die Bundeslade als ein komplett vergoldetes Schreingehäuse auf Löwen zwischen zwei Kerzenleuchtern. Hinter ihr erhebt sich ein rundbogiges Retabel, das ebenso breit ist wie die Mensa. Es hat einen breiten Rahmen, der sorgfältig in Rot mit goldenen Ornamenten gefaßt ist, wobei die Laibung ein anderes Muster aufweist als die Stirnseite. Die Tafel im Innern zeigt außer einem goldenen Rankenornament auf dunkelblauem Grund keinen Inhalt.

Zur Interpretation s. BM78B.

Willem *Vrelant*, Werkstatt
 König David spielt die Leier
 Sommerbrevier Herzog Philipps d. Guten
 Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9026, 108r
 Brügge?, um 1460
 Farbabb. *Leroquais* 1929.2, Pl.8

Die Illumination mit dem Leierspiel König Davids zeigt fast die gleiche Konstellation wie jene des Gebetes König Davids.⁵⁸⁶ Auf dem Altar, einem rechteckigen Tisch, steht wiederum die Bundeslade zwischen zwei Kerzenleuchtern. Das Retabel dahinter ist rundbogig und ebenso breit wie der Altar. Es ist schlichter als das Retabel in der anderen Miniatur, da es ohne Inhalt oder Ornament einheitlich dunkelblau gefaßt ist.

Interpretation

Willem *Vrelant* stellt in zwei Miniaturen alttestamentliche Altaranlagen dar, die nur unwesentlich in der Dekoration differieren. Stets hinterfängt ein rundbogiges, rein ornamental gestaltetes Retabel die Bundeslade, die einem christlichen Reliquienschrein nachempfunden ist. Auch die Aufstellung der Bundeslade auf der Altarmensa, hinterfangen von einem Retabel, ist dem Brauch entlehnt, Reliquienschreine auf der Mensa auszustellen.⁵⁸⁷ Die Retabel in ihrer kräftigen Farbigkeit und goldenen Rankendekoration verweisen auf Vorbilder in der französischen Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts.⁵⁸⁸ Es handelt sich somit um altertümliche Typen, die hier deutlich die Vergangenheit der dargestellten Szenen unterstreichen.⁵⁸⁹

BM79

Willem *Vrelant*, Werkstatt
 Elevatio
 Gebetbuch Herzog Philipps d. Guten
 München, Bayer. Staatsbibliothek, Cod.Gall.40,
 133v
 Brügge?, um 1460
 Abb. *Leroquais* 1929.2, Pl.19 (3)

Auf der rechten Seite der Miniatur steht ein Altar, dessen Retabel von einem spitzen Stoffbaldachin überfangen wird. Das in der Mitte rundbogig erhöhte Retabel ist so undeutlich wiedergegeben, daß nicht deutlich wird, ob es geschnitzt oder bemalt ist. Ein unprofiliertes Rahmen faßt die einteilige Tafel ein, in deren Zentrum das Kreuz Christi dargestellt ist, flankiert von je drei stehenden Figuren in den niedrigeren Seitenabschnitten.

Interpretation

Drei Miniaturen aus dem Gebetbuch Herzog Phillips d. Guten wiederholen dieselbe Komposition mit unterschiedlichen liturgischen Handlungen.⁵⁹⁰ Das Retabel dient dabei zur Charakterisierung des Ortes, ohne eine weitergehende bildimmanente Funktion zu erfüllen. Es ist weder in seiner Technik noch in seinem speziellen Inhalt näher gekennzeichnet und folgt einem Schema der französischen Buchmalerei, das kurz nach 1400 entwickelt wurde, eine eingehendere Analyse erübrigt sich daher.⁵⁹¹

Willem *Vrelant*, Schüler/Nachfolger
 Predigt und Beichte
La doctrine de disciple de Sapience.
Traités ascétique für Anton v. Burgund
 München, Bayer. Staatsbibliothek, Cod.Gall.28,
 51r
 Brügge?, um 1460
 Abb. *Leroquais* 1929.2, Pl.52^{bis}; Marburger Index,
 Mikrofiche 2359, Nr.102 587 (München 129)

Im Chor einer Kirche ist im Bildhintergrund ein Altar wiedergegeben, auf dem sich ein einteiliges, in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel befindet. Es ist ebenso breit wie der Altarblock und weder mit Flügeln noch mit einer Predella ausgestattet. Innerhalb des breiten, einfach zurückgestuften Rahmens zeigt es vermutlich gemalte Darstellungen der Leidenswerkzeuge. Auf seinem erhöhten Zentrum befindet sich eine farbig gefaßte Triumphkreuzgruppe mit Maria auf der linken und Johannes Evangelist auf der rechten Seite.

Interpretation

Die Miniatur zeigt ein einfaches Retabel, das von einer Kreuzigungsgruppe bekrönt wird.⁵⁹² Dieses entspricht einem häufig verwendeten, zeitgenössischen Retabelschema. Nur hier jedoch werden auf der Bildtafel keine Szenen oder Figuren, sondern einzig die Leidenswerkzeuge wiedergegeben. Darstellungen der Leidenswerkzeuge gibt es seit dem 14. Jahrhundert in mannigfacher Gestalt, etwa auch auf der Predella oder den kleinen Flügeln eines Altarretabels.⁵⁹³ Dennoch ist kein altniederländisches Retabel überliefert, das ausschließlich die Arma Christi zeigte. Im Bild sind sie gemeinsam mit der Kreuzigungsgruppe wiedergegeben und gemahnen somit in knappester Form, gleichsam als *pars pro toto*, an die gesamte Passion Christi. Möglicherweise erscheinen sie hier daher stellvertretend für einen mehrteiligen Passionszyklus.

RETABEL IN PROFANEM AMBIENTE

Retabel in Hauskapellen (BM81)

BM81

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)⁵⁹⁴
 Der hl. Ambrosius in seiner Zelle
 Brevier
 Gent, 1488/89
 Berlin, Staatsbibliothek, Ms.theol.lat.2 285, 283v
 Abb. Marburger Index MF 213 (Berlin 100), 251
 784

Der hl. Ambrosius schreibt in seiner Zelle an einem Pult. Der sichtbare Ausschnitt des kleinen, gewölbten Raumes ist spärlich möbliert mit einem Stuhl, dem Pult und einer Truhe, auf der Bücher liegen. Im Rücken des Heiligen öffnet sich eine Nische, in der ein Altarblock eingestellt ist. Auf der Mensa, die mit einer Decke belegt ist, erhebt sich ein geöffnetes Flügelretabel ohne eine Predella. Es hat einen rundbogigen Abschluß und wird von einem breiten, mehrfach profilierten Rahmen eingefasst. Die Innenansichten der Flügel, von denen nur die linke zu sehen ist, scheinen einfarbig gefaßt zu

sein. Der Corpus birgt eine geschnitzte Standfigur eines Bischofs.

Interpretation

Die Miniatur zeigt die einzige vorliegende Darstellung einer Studierstube, in der ein veritabler Altar aufgestellt ist.⁵⁹⁵ Retabel mit Flügeln werden seit dem späten 15. Jahrhundert mit zunehmender Häufigkeit wiedergegeben⁵⁹⁶, die Darstellung eines Schnitzretabels außerhalb eines Kirchenraumes stellt hingegen eine Seltenheit dar.⁵⁹⁷ Die Figur in seinem Corpus, vermutlich die eines hl. Bischofs, läßt sich nicht näher identifizieren. Für die Hauptszene ist sie ohne weitergehende Bedeutung.

Retabel in Stuben und Sälen (BM82-96)

BM82

Simon Bening

Das letzte Abendmahl

Gebetbuch Herzog Johann Albrechts v. Mecklenburg bzw. Kardinal Albrechts v. Brandenburg Kassel, Murrhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek, Ms. math. et art 50, 26v
Brügge, um 1511-1515
T.60A; Abb. *AK Bonn* 1968, T.32; *Biermann* 1975, 124 (Abb.162); Rhein. Bildarchiv 13950

In einem gefliesten Saal mit Holzbalkendecke steht eine lange Tafel, um die sich die Apostel mit Christus zum Abendmahl versammelt haben. Im Vordergrund links kniet Judas zu Füßen Christi und bittet um Verzeihung für den Verrat. Links an der Wand zieht sich eine Bank mit Faltwerkfüllungen unter Kreuzstockfenstern entlang, in der Wand gegenüber befindet sich ein offener Kamin. Von der Decke hängt ein achtermiger Schaffleuchter herab. Vor der Rückwand rechts führt eine Wendeltreppe in Form eines schlanken Turmes nach oben. Links von ihr steht ein Stollenschrank mit einem Retabel.

Der Stollenschrank ist rechteckig mit Vorderstollen; seine Bodenplatte ist verdeckt. Der Schrankkorpus ist über einer Zarge und einem schmalen Geschoß zweitürig mit Maßwerkfüllungen. Auf seiner Deckplatte mit einer weißen Decke stehen eine Kanne oder Vase, eine Schale, zwei symmetrisch platzierte Kerzenleuchter und ein geöffnetes Schnitzretabel mit Flügeln. Das schlanke, hochaufragende Gehäuse hat einen rundbogigen Abschluß, der von einem Kamm bekrönt wird. Die Flügel sind einfarbig gefaßt, und auch die stehende Figur der Muttergottes im Zentrum erscheint in der gleichen dunklen Farbe wie das Gehäuse.

Interpretation

Simon Bening übernimmt bei dieser Szene fast wörtlich eine vielfach verwendete Vorlage des Meisters der Maria v. Burgund. Auf dem Stollenschrank gibt er jedoch ein Retabel an Stelle von Geschirr wieder.⁵⁹⁸ Eine entsprechende Anlage findet sich in direkt vergleichbarer Form auch noch in anderen Miniaturen von Bening, nur hier jedoch ist ein Schnitzretabel mit einer Figur und kein bemaltes Retabel zu sehen.⁵⁹⁹ Geschnitzte Retabel werden in Wohnstuben grundsätzlich nur selten dargestellt.⁶⁰⁰ Dem Gehäuse in dieser Miniatur sind jene in den Verkündigungsbildern von Pieter Coecke van Aalst und seinem Lehrer Jan van Dornicke am besten vergleich-

bar⁶⁰¹; ein originales Vergleichsbeispiel hat sich m. W. jedoch nicht erhalten.⁶⁰² Der Inhalt des Retabels, eine stehende Muttergottes, gleicht dem in der späteren Abendmahlsminiatur von Bening für Johanna de Ghistelle, in der ein bemaltes Flügelretabel eine halbfigurige Darstellung der Muttergottes zeigt.⁶⁰³ Somit wird deutlich, daß geschnitzte und bemalte Retabel austauschbar verwendet werden.⁶⁰⁴ Sein Inhalt steht in keinem konkreten Bezug zur Szene des Abendmahls.

BM83A

Simon Bening

Die Fußwaschung

Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg Malibu, The J. Paul-Getty-Museum, MS Ludwig IX.19, 87v
Brügge, um 1525-30
Abb. *Steinmann* 1964, 165 (Abb.22); *Eurw; Plotzek* 1982, Abb.495

In einem langgestreckten Saal mit einem kleeblattbogigen Holzgewölbe schickt sich Christus im Vordergrund an, dem widerstrebenden hl. Petrus die Füße zu waschen. Ein Junge stellt die Wasserschale bereit, und die übrigen Apostel verfolgen erregt das Geschehen. Der Saal ist bis zur Sohlbank der rundbogigen Fenster mit großen Faltwerkpaneelen vertäfelt. Zwischen den Fenstern darüber setzen kompakte Wandsäulen auf Blattkonsolen an, die die Auflager des Holzgewölbes tragen. In der Stirnwand ist ein zweibahniges Fenster eingeschnitten. Darunter befindet sich links der Durchgang ins Freie. Sein rundbogiges Tympanon ist mit einem Relief gefüllt, das zwei knienden Wilde Männer mit einem zentralen Wappenschild zeigt.

Rechts davon steht ein Erkerschrank mit einem Retabel. Die Anlage ist überproportional groß wiedergegeben, so daß das Retabel deutlich über den Häuptionen von Christus und Petrus sichtbar ist, obwohl es am Ende des Saales steht. Der Erkerschrank hat einen polygonalen Grundriß. Die Vorderstollen sind zu Abhänglingen verkürzt, und der Schrankkörper setzt über einer Rückplatte an. Er besteht aus einem schmalen, unteren Geschoß mit X-Füllungen über einer zierlichen Ranke und einem vermutlich in einer frontalen Tür geöffneten, hohen Geschoß, das mit variierenden X-Motiven zwischen feinen Profilrahmen gefüllt ist. Seine Deckplatte ist mit einer weißen Decke belegt. Auf ihr stehen zwei Kerzenleuchter und Keramikgefäße - eine Schale und vielleicht ein Becher - vor einem Retabel auf der rückwärtigen Oberkante.

Das geöffnete Flügelretabel erhebt sich auf einer niedrigen, einfarbigen Predella, die schmaler ist als die Deckplatte. Ein zweifach zurückgestufter, vermutlich vergoldeter Rahmen mit Wasserschlag umgibt die Flügel und die Mitteltafel. Diese zeigt Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle vor lichter Landschaft. Augustus in einem hellen Gewand kniet links im Vordergrund. Er ist zu der Sibylle in einem dunklen Gewand und Turban gewendet, die auf der rechten Bildseite vor ihm steht. Mit der Rechten weist sie auf die Vision der *Ara Coeli*, die als heller Fleck am Himmel angedeutet ist, während sie die linke Hand auf die Schulter des Kaisers gelegt hat. Je eine Person am Bildrand wohnt dem Geschehen bei. Die Innenansichten der Flügel sind einfarbig schwarz gefaßt.

Interpretation

Die Miniatur der Fußwaschung geht auf eine Komposition des Vorgängers von Simon Bening, des Meisters der Maria v. Burgund, im Hastings-Stundenbuch zurück⁶⁰⁵ und wurde von ihm bereits im

Breviar Grimani übernommen.⁶⁰⁶ Einer Vorliebe zufolge, die sich auch in anderen Miniaturen zeigt, stellt der jüngere Meister ein Retabel auf dem Stollenschrank⁶⁰⁷ dar und nicht wie in den Vorlagen Geschirr.⁶⁰⁸ Gleichzeitig wird durch diese Miniatur deutlich, daß Stollen- und Erkerschränke mit Retabeln auch in größeren Sälen aufgestellt sein konnten.⁶⁰⁹ Biermann fällt die Ähnlichkeit der vorliegenden Anlage mit jener in Benings Miniatur der hl. Gertrud v. Nivelles im *Hortulus Animae* auf.⁶¹⁰ Dieser Vergleich ist vor allem in Hinblick auf das Retabel berechtigt⁶¹¹, denn wie dort ist hier ein relativ kleines, zeitgenössisches Retabel mit rundbogigem Umriß dargestellt, das im Zentrum eine gemalte Szene zeigt, flankiert von einfarbig gefaßten Flügeln.⁶¹² Ist auf dem Retabel der hl. Gertrud die Kreuzigung dargestellt, so ist es hier - dem jüdischen Ambiente entsprechend - ein alttestamentliches Sujet. Kölner Quellen geben jedoch Hinweise darauf, daß es Bilder der Tiburtinischen Sibylle auch in spätmittelalterlichen Haushalten gab.⁶¹³ Da die Szene weder einen konkreten Bezug zur Fußwaschung noch zur bevorstehenden Passion Christi allgemein herstellt⁶¹⁴, ist das Retabel als schmückendes Ausstattungselement zu betrachten, das beliebig durch Geschirr ersetzt werden kann.⁶¹⁵

BM83B

Georg *Glockendon d. J.?*

Die Fußwaschung

Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1847, 25v
Nürnberg, 1537

Abb. *Steinmann 1964*, 152 (Abb.14)

Kopie nach BM83A

Die Miniatur zeigt im Hauptbild eine getreue Kopie der Miniatur der Fußwaschung von Simon Bening im Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg, eine eingehende Beschreibung erübrigt sich daher.⁶¹⁶ Glockendon wandelt den Erkerschrank mit dem Retabel, der rechts vor der Rückwand steht, jedoch geringfügig, aber in bemerkenswerter Weise ab. So befindet sich bei ihm auf der Deckplatte zwischen den Kerzenleuchtern an Stelle der Keramikgefäße ein aufgeschlagenes Buch, das in keiner der alt-niederländischen Darstellungen auf einem Stollenschrank zu sehen ist und das der Anlage ein deutlich altarähnliches Gepräge verleiht, da es an das aufgeschlagene Missale bei der Messe erinnert.⁶¹⁷

Ein weiterer Unterschied besteht in der Darstellung des Retabels, das hier zwar ebenfalls rundbogig und mit Flügeln versehen ist, das aber ohne eine Predella und auf der Mitteltafel zusätzlich mit einem Kamm wiedergegeben wird.⁶¹⁸ Die Szene im Zentrum, bei Bening Kaiser Augustus mit der Tiburtinischen Sibylle, scheint übernommen zu sein, die Flügel aber sind nicht einfarbig wie dort, sondern zeigen vermutlich szenische Darstellungen oder Figuren vor einer Landschaft. Möglicherweise waren Glockendon einfarbige Flügel, wie sie im Bereich der alten Niederlande öfter verwendet werden, nicht

vertraut, so daß er sie in konventioneller Weise umgestaltet.⁶¹⁹

BM84

Simon *Bening*

Dezember: Maskenfest

Flämischer Kalender

München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm.23 638,
13v

Brügge, vor 1525/30 (Plotzek); 1530/40 (Kren)

Farbabb. *Kren; Rathofer 1988.1*, 13v

In einem prächtigen Saal erscheinen maskierte Gaukler. Sie schicken sich an, einen reichen Herren, der mit seiner Frau am Tisch sitzt, durch Würfelspiel und Tanz zu unterhalten. An der Rückwand des Raumes befindet sich ein offener Kamin mit einem Gemälde als Kaminstück. Dieses ist durch einen von oben herabgelassenen Vorhang zur Hälfte verdeckt, läßt aber eine Darstellung vom Parcourteil erkennen. An der rechten Wand des Raumes ist ausschnittweise ein Erkerschrank mit einem Retabel sichtbar.

Der Schrankkörper des polygonalen Stollenschranke ruht auf einer Rückplatte, und die Vorderstollen sind zu Abhänglingen verkürzt. Er ist über einer schmalen Zarge mit reich beschnitzten, im Detail aber nicht ausgeführten Füllungen versehen. Auf seiner Deckplatte mit einer Decke befinden sich zwei Kerzenleuchter, deren Kerzen unterschiedlich weit abgebrannt sind. Von dem Retabel dahinter ist nur die reich profilierte linke Rahmenleiste erkennbar, die auf ein hochrechteckiges, einteiliges Werk rückschließen läßt.

Interpretation

Bening wiederholt eine Komposition, die er bereits im sogenannten Golfbuch verwendete, bei der ebenfalls ein Stollenschrank rechts im Bild dargestellt ist, der jedoch mit einer zusätzlichen Stufe und mit Geschirr ausgestattet ist.⁶²⁰ In der jüngeren Miniatur handelt es sich um den moderneren Typ des Erkerschranks, der hier darüber hinaus zur Aufstellung eines Retabels dient. Dieses aber ist kaum zu sehen, sein Vorhandensein wird lediglich durch einen Abschnitt der Rahmenleiste angedeutet. Entsprechende, altarähnliche Anlagen waren demnach zu dieser Zeit im Bereich der alten Niederlande so verbreitet, daß es gar keiner weiteren Kennzeichnung bzw. ihrer vollständigen Wiedergabe bedurfte.⁶²¹

Auch die Darstellung des großen, mythologischen Kaminstücks ist im älteren Vorbild nicht zu sehen.⁶²² Sie deutet zu einem sehr frühen Zeitpunkt den Bilderreichtum in Wohnräumen an, der seit dem späten 16. Jahrhundert in zahlreichen Bildern wiedergegeben wird.⁶²³

BM85A

Simon *Bening*

Pfingsten

Da-Costa-Gebetbuch

New York, Pierpont Morgan Library, MS 399

Brügge, 1517/18

T.60B; unpubliziert (Einsicht des Photos mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr.

Joachim M. Plotzek, Köln)

Vor der Rückwand des Raumes, in dem sich die Apostel um Maria an einem Prie-Dieu scharen, steht ein Stollenschrank mit einem Retabel. Kein weiteres Möbel gibt Aufschluß über

den Charakter des Ortes. Der einfache Stollenschrank hat einen rechteckigen Grundriß und Vorderstollen. Seine Bodenablage ist weitgehend verdeckt. Der Schrankkörper ist zweitürig und mit einer Faltwerkfüllung versehen. Auf der Mitte der Deckplatte, die mit einer weißen Decke belegt ist, lehnt ein rundbogiges Retabel gegen die Wand. Es ist ungleich schmaler als der Schrank und setzt ohne eine Predella an. Ein einfacher, schmaler Rahmen umgibt die Bildtafel, die schemenhaft eine gemalte Darstellung der Kreuzigung zwischen Maria und Johannes Evangelist zeigt. Hell zeichnet sich der Körper des Gekreuzigten vor einem möglicherweise einfarbigen Hintergrund ab.

Interpretation

Die Darstellung ist so flüchtig, daß sich eine nähere Interpretation verbietet. Sie fügt sich jedoch in einen Reigen weiterer Miniaturen aus dem Umkreis von Simon Bening, die ebenfalls Stollenschränke mit kleinformatigen Retabeln unterschiedlichen Inhalts wiedergeben.⁶²⁴

BM85B

Simon Bening

Der hl. Markus

Da-Costa-Gebetbuch

New York, Pierpont Morgan Library, MS 399,

119v

Brügge, 1517/18

T.61A; Abb. *BK New York Pierpont Morgan Library*

1980, Mikrofiche 5F8; Farbpostkarte der Bibliothek

Der Evangelist arbeitet in seiner Studierstube - einem gefliesten Raum mit einer Holzbalkendecke - an einem Schreibtisch; in seinem Rücken lagert der Löwe. In der linken hinteren Raumecke steht eine Sitzbank unter einem Kreuzstockfenster, das im oberen Teil verglast ist und mit dreiteiligen Klapppläden verschlossen werden kann. Auf dem Fensterbrett befinden sich verschiedene Gegenstände, darunter ein Spiegel und eine Orange. In der Wand links davon ist eine kleine profilierte Wandnische für einen Kerzenleuchter eingetieft, über der ein Vogelbauer hängt.

Neben dem Fenster rechts steht ein breiter Stollenschrank mit einem Tafelbild. Er hat einen rechteckigen Grundriß und Vorderstollen. Auf der Bodenplatte steht ein Weidenkorb. Der Schrankkörper besteht aus einer schmalen Schublade, die mit Rankenwerk beschnitzt und leicht herausgezogen ist sowie einem zweitürigen Schrank, dessen linke Tür geöffnet ist. Auf der rechten, geschlossenen Tür ist eine beschnitzte Füllung mit einer Figur unter einer kielbogigen Arkade sichtbar. Aus dem Innern ragen Schriftrollen hervor, dahinter sind in ungeordneten Haufen Bücher gestapelt. Die Deckplatte ist mit einer schmalen weißen Decke belegt. Auf ihr sind zwei Kerzenleuchter symmetrisch aufgestellt. Zwischen ihnen lehnt ein kleines Tafelbild schräg gegen die Wand, so daß es einen kleinen Schatten wirft.

Es handelt sich um ein hochrechteckiges Bild mit vergoldetem und tief gekehltem Rahmen, das ein halbfiguriges Bildnis des Salvators Mundi zeigt. Er ist mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet und trägt ein rotes Gewand. Mit dem Segensgestus und der kristallinen Weltkugel in der Linken erscheint er vor leuchtend blauem Hintergrund.

Interpretation

Die komfortable Studierstube des hl. Markus ist detailreich wiedergegeben. Sie enthält die einzige vorliegende Darstellung eines Stollenschranks, auf dem ein Bild aufgestellt ist und der zugleich Ein-

blick in sein Inneres gewährt.⁶²⁵ Man erkennt, daß er als Aufbewahrungsort für die Bücher und Schriftrollen, d.h. für Arbeitsutensilien des Evangelisten dient.⁶²⁶ Auch der achtlos am Rande der Bodenplatte abgestellte Weidenkorb deutet darauf hin, daß er als normales Gebrauchsmöbel benutzt wird.⁶²⁷ Zugleich erhält er jedoch sakralen Charakter, indem seine Deckplatte mit einer weißen Decke, Kerzenleuchtern und einem Bild wie eine Altarmensa ausgestattet ist. Trotz dieser feierlichen Aufstellung zwischen Kerzen fällt das Bild gegenüber anderen Darstellungen von Retabeln auf Stollenschränken dadurch auf, daß es ein relativ kleines Format hat und gegen die Wand gelehnt ist, als stünde es hier nur vorübergehend. Ähnliche Bildtafeln hat Bening auf Basis älterer Vorlagen aus dem Umkreis des Meisters der Maria v. Burgund in zahlreichen Evangelistenbildern dargestellt - beim hl. Lukas sind es Marienbildnisse, beim hl. Markus oder dem hl. Matthäus Bildnisse des Salvators Mundi.⁶²⁸ Nur hier jedoch befindet sich das Bild in altarähnlicher Aufstellung auf einem Stollenschrank, während es sonst stets an der Wand hängt oder neben anderen Gegenständen auf einem Regal steht. Die Bildtafeln gleichen sich in Farbe, Form und Größe. Immer handelt es sich um denselben Darstellungstyp des Salvators Mundi, der auch in zahlreichen anderen, oft ganzseitigen Varianten in Miniaturen von Bening und seinem Umkreis wiedergegeben wird.⁶²⁹ Die Bildtafel ist demnach ein Ausstattungsrequisit, das versatzstückartig verwendet wird und keine weiterreichende inhaltlich Bedeutung hat. Entsprechende Bildtafeln werden aber nicht nur in Miniaturen dargestellt, sondern sind in gleicher Form auch im Original überliefert.⁶³⁰

BM86A

Simon Bening

Januar: Familienleben

Hortulus Animae

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2706, 1v

Brügge, 1510-24

T.62A; Farbbabb. *Dörnhöffer 1 (1907), 2*

Die Randleiste zum Januar zeigt das Innere eines komfortablen Stadthauses, dessen gotischer Staffelgiebel links oben zu sehen ist. Während sich ein alter Mann begleitet von einem kleinen Mädchen am Kaminfeuer rechts unten wärmt, bereiten zwei Angestellte in seinem Rücken die Tafel. In der linken Leiste spielt eine vornehm gekleidete Frau auf einem Klavichord, das auf einem Tisch steht. Hinter ihr, an der Rückwand, befindet sich ein Stollenschrank mit einem Retabel. Er hat einen rechteckigen Grundriß und Vorderstollen. Die Bodenplatte wird von der Frau verdeckt. Der Schrankkörper kann durch zwei Türen mit Faltwerkfüllungen geöffnet werden.

Auf seiner Deckplatte mit einer weißen Decke steht ein kleines Retabel, das schmaler ist als der Schrank. Es besteht aus einer hochrechteckigen Bildtafel, die von einem kleinen, vergoldeten Baldachin mit einem Maßwerkfries bekrönt wird. An seinem Ansatz ist eine Stange befestigt, an der von beiden Seiten grüne Velen vor die Tafel gezogen werden können. Sie zeigt schemenhaft vor vergoldetem Hintergrund die Verkündigung an Maria. Diese, in Blau gekleidet, kniet nach

links gewendet. Ihr nähert sich von rechts Gabriel, der einen roten Umhang trägt.

Zur Besprechung dieser Miniatur s. BM86B.

BM86B

Simon Bening

Die hl. Familie im Zimmer

Hortulus Animae

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2706, 195r

Brügge, 1510-24

T.62B; Farbabb. *Dörnhöffer 1 (1907)*, 391

Die Miniatur ist spiegelbildlich zu der des Januars gestaltet. Wiederum blickt man in das Innere eines Backsteinhauses mit gotischem Staffelgiebel. In der unteren Leiste kniet Maria mit drei Engeln um die Wiege des Christkinds. Etwas abseits, rechts, sitzt Joseph mit seinem Schreinerwerkzeug. In seinem Rücken, vor der Rückwand des Saales, steht ein Stollenschrank auf rechteckigem Grundriß, der genauso gestaltet ist wie jener im Januarbild. Auch das Retabel zeigt den gleichen Typ eines kleinen, hochrechteckigen Tafelbildes mit Baldachin und grünen Vorhängen. Dargestellt ist hier die Szene von Moses vor dem brennenden Dornbusch. Er sitzt in einem roten Gewand vor einer lichten Landschaft und ist dabei, den rechten Schuh auszuziehen. Er blickt dabei nach links oben, wo ihm Gottvater in einer goldenen Gloriole oberhalb eines dichten, grünen Busches erscheint.

Interpretation

Die beiden Miniaturen zeigen spiegelbildlich entsprechende Wohnräume mit dem gleichen Stollenschrank und einem kleinen, hochrechteckigen Retabel desselben Typs.⁶³¹ Obwohl die Retabel jeweils sehr klein und im Hintergrund plaziert sind, repräsentieren sie doch einen speziellen Typ, der mit einem Baldachin und Vorhängen, die vor die Bildtafel gezogen werden können, versehen ist. Entsprechende Verschlussvorrichtungen haben sich im Original nicht erhalten, weitere Abbildungen solcher Retabel, die als Trompe-l'Oeil aufgemalte Vorhangstange in der Darstellung der Geburt Christi von Hugo van der Goes und die vielfach überlieferte Verwendung von Bildervorhängen im 17. Jahrhundert sprechen jedoch dafür, daß hier ein originaler Retabeltyp wiedergegeben ist.⁶³² Offensichtlich konnten solche Vorhänge alternativ zu Flügeln verwendet werden.

Die Tafelbilder, die nur klein und daher wenig detailliert wiedergegeben sind, verbieten eine eingehendere Besprechung. In der Darstellung der Verkündigung tritt Gabriel von rechts herein. Eine solche *Verkündigung von rechts* ist allgemein selten, sie erscheint jedoch ähnlich auch in einer weiteren Miniatur von Bening.⁶³³ Das Bild in der Miniatur der hl. Familie zeigt die Szene von Moses vor dem Brennenden Dornbusch, so, wie sie auch auf einem kleinen Wandbildchen in einer Verkündigung von Gerard David zu sehen ist.⁶³⁴ Diese Szene symbolisiert die Jungfräulichkeit Marias⁶³⁵ und erscheint demnach hier stellvertretend für die Verkündigungstafel, die im Januarbild der zeitgenössischen Familie aufgestellt ist. Die beiden Miniaturen vom Familienleben - einmal in der Kindheit Christi, das andere Mal in der Gegenwart - sind somit auch durch die typologische Beziehung der Retabel parallelisiert. Dennoch haben die beiden Retabel, die relativ un-

scheinbar aufgestellt sind, keine tiefergehende bildimmanente Funktion. Möglicherweise vermitteln sie daher umso getreuer ein wirklichkeitsnahes Bild von originaler Raumausstattung gehobenen, bürgerlichen Wohnstandards und vor allem einen nicht mehr erhaltenen Retabeltyp mit einem Baldachin und Vorhängen an Stelle von Flügeln.

BM86C

Simon Bening

Die hl. Gertrud v. Nivelles

Hortulus Animae

Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2706, 290v

Brügge, 1510-24

T.61B; Farbabb. *Dörnhöffer 2 (1909)*, 580; Abb.

Flemish Art 1985, 169

Die Miniatur zeigt die hl. Äbtissin zweimal - in der Randleiste beim Verteilen von Almosen und im Hauptbild lesend in ihrer verhältnismäßig luxuriös ausgestatteten Zelle. Der Raum ist mit einem Dielenfußboden ausgelegt und wird von zwei quergespannten Holztonnen überwölbt. Links in der Wand ist ein Kreuzstockfenster mit hölzernen Läden eingesetzt; es ist komplett verglast und im unteren Drittel zusätzlich durch ein Gitter gesichert. Längs davor steht auf einem niedrigen Holzpodest ein großes, mit rotem Stoff bezogenes Bett unter einem mächtigen Baldachin. An seiner inneren Rückwand ist ein vergoldetes Tondo aufgehängt, das in reliefierter Darstellung eine halbfigurige Person zeigt. Rechts, seitlich des Bettes, vor dem maßwerkbekrönten und mit Falwerk gefüllten Windfang, ist ein Kastenstuhl mit Falwerkfüllungen aufgestellt. In der linken hinteren Ecke des Raumes befindet sich ein Stollenschrank mit einem Retabel. Der Stollenschrank hat einen querrchteckigen Grundriß und Vorderstollen. Auf seiner unteren Ablage ist ein Waschgeschirr aufgestellt. Der Schrankkörper ist mit Falwerkfüllungen versehen. Er ist in eine untere Schublade und einen zweitürigen Schrank eingeteilt, auf denen sich deutlich die Metallbeschläge von Schlössern abzeichnen. Seine Deckplatte ist mit einer schmalen, seitlich weit herabhängenden, weißen Decke mit Fransen belegt.

Auf der rückwärtigen Oberkante erhebt sich ein geöffnetes Flügelretabel. Es setzt ohne eine Predella an und hat einen rundbogigen Umriß. Die Mitteltafel wird von einem ange deuteten Krabbenkamm bekrönt. Die Innenseiten der Flügel sind komplett vergoldet, und auf der Mitteltafel ist die Kreuzigung dargestellt. Maria in einem blauen Gewand links und Johannes in roter Tracht rechts stehen auf einer Anhöhe vor einer tiefen, felsigen Landschaft. Sie blicken zum Kreuz hinauf, das sich klar vor dem lichten Himmel abzeichnet und zu dessen Füßen der Schädel Adams ruht. Maria hält die Hände zum Gebet gefaltet, Johannes hat die Arme auf der Brust überkreuzt. Beide scheinen wie erstarrt in einer Haltung, die Trauer und Andacht zugleich ausdrückt.

Interpretation

Die Miniatur der hl. Gertrud befindet sich zu Beginn eines Gebetes, in dem die hl. Äbtissin unter Berufung auf ihre edle Abstammung und Mildtätigkeit um Fürsprache gebeten wird. Sie illustriert dieses Gebet, indem die Randleiste die Wohltätigkeit der Heiligen durch ihre Almosenspenden unterstreicht, während das Hauptbild das kontemplative und gottgefällige Leben innerhalb ihrer komfortablen Zelle veranschaulicht. Entsprechende Darstellungen der hl. Gertrud sind selten.⁶³⁶ Am nächsten

steht ihr eine weitere Miniatur von Bening selbst, die jedoch bei gleicher Einteilung zwei unterschiedliche Szenen mit differierender Möblierung der Stube zeigt.⁶³⁷ Der Vergleich dieser beiden, etwa gleichzeitig datierten Miniaturen⁶³⁸ erweist, daß Bening keinem festgelegten ikonographischen Typus folgt, und daß die Wiedergabe des vorliegenden Interieurs daher frei von ikonographischen Zwängen erfolgt.⁶³⁹

Der Stollenschrank gehört zur einheitlichen Falterwerk möblierung der Zelle. Er erscheint in derselben Ausstattung mit einem Waschgeschirr, einer Decke und einem Retabel wie er auch in bürgerlichen Wohnstuben dargestellt wird.⁶⁴⁰ Einen dokumentarischen Beleg dafür, daß entsprechende Anlagen auch in Klosterzellen aufgestellt wurden, liefert das Kölner Buch Weinsberg, in dem Hermann Weinsberg 1569 die Kosten notiert, die ihm entstehen, als seine uneheliche Tochter Engin den Profesß ablegt: „(...) das gemalde crucifixdoich uff das tritzoir hat gekost 20 alb. und die ramen 9 alb.“⁶⁴¹

Das Flügelretabel mit einem bekrönenden Kamm entspricht zeitgenössischen Originalen.⁶⁴² Einfarbige Innenflügel sind im Original selten, dann aber ebenfalls an ähnlich kleinformatigen Tafeln erhalten.⁶⁴³ Da entsprechende Retabel mit einfarbigen Flügeln auch in anderen Darstellungen vorwiegend in privaten Räumen wiedergegeben werden, überliefern sie vermutlich den bevorzugten Aufstellungsort der Originale.

Die Kreuzigung vor freier Landschaft, der nur Maria und Johannes Evangelist beiwohnen, wird in der altniederländischen Malerei seit etwa 1420 häufig dargestellt.⁶⁴⁴ Das Kreuzigungsretabel hier steht in seinem Verhältnis von Figuren zu Landschaft und Himmel sowie in seiner stillen und zurückhaltenden Gestik Tafelbildern von Gerard David sehr nahe.⁶⁴⁵

BM87

Simon *Bening*?

Das letzte Abendmahl

Stundenbuch von Johanna de Ghistelle

London, British Library, Egerton Ms.2125, 142v

Brügge, um 1525

Abb. *Unterkircher* 1987.2, 21

In einem großen Saal sitzen die Jünger mit Christus an einer langen Tafel. Judas, mit den Silberlingen in der Rechten, bittet zu Füßen Christi links im Bildvordergrund um Verzeihung. Die linke Wand ist in Kreuzstockfenstern geöffnet, rechts ist ansatzweise ein Kamin erkennbar. Die Rückwand ist links durch einen rundbogigen Durchgang in einen angrenzenden Raum geöffnet, rechts davon steht ein überproportional großer Stollenschrank mit einem Retabel.

Der Stollenschrank ist rechteckig mit Vorderstollen. Seine Bodenplatte ist leer. Der Schrankkörper ist über einem schmalen Geschoß zweitürig. Die Art der Füllungen läßt sich nach der Reproduktion nicht erkennen. Auf der Deckplatte mit einer weißen Decke erhebt sich ein geöffnetes Flügelretabel, das schmaler ist als diese. Es hat einen rundbogigen Umriß und setzt ohne eine Predella an. Die Flügel sind wie die Mitteltafel von einer schlichten, vermutlich vergoldeten Rahmenleiste umgeben. Vor hellem Hintergrund zeigen sie zwei stehende Figuren, vielleicht Heilige oder musizierende Engel, die dem Zentrum mit einer halbfigurigen Darstellung der Muttergottes zugewendet sind. Das kleine, nackte Christ-

kind liegt mit dem Kopf nach rechts gewendet in den Armen Marias und greift mit der Rechten nach ihrem Kinn.

Interpretation

Die Miniatur gibt seitenverkehrt eine Komposition des Meisters der Maria v. Burgund wieder, die in der Gent-Brügger-Buchmalerei vielfach, auch von Simon Bening selbst, verwendet wird.⁶⁴⁶ Da dieser an der vorliegenden Handschrift mitarbeitete und darüber hinaus - anders als seine Kollegen - zahlreiche vergleichbare Anlagen aus Stollenschränken und Retabeln dargestellt hat, könnte auch die vorliegende Miniatur von ihm stammen.⁶⁴⁷ Sie zeigt die Anlage in einem größeren Saal, so wie es bereits im älteren Abendmahl des Kasseler Gebetbuches zu sehen ist.⁶⁴⁸ Das Retabel ist trotz seiner Entfernung deutlich sichtbar und erinnert in seiner Größe, der Form, dem Umriß und der Darstellung unmittelbar an Werke von Benings Brügger Zeitgenossen wie Adrian Isenbrant oder Ambrosius Benson.⁶⁴⁹ Als Bild im Bild bildet die Madonnen tafel, die im Original in zahlreichen Ausführungen hergestellt wurde, jedoch eine Ausnahme.⁶⁵⁰ Die Darstellungen auf den Flügeln sind nicht mit Sicherheit zu identifizieren, und der Inhalt des Retabels steht in keiner direkten Verbindung zur Szene des Abendmahles.⁶⁵¹ Wie in den anderen Miniaturen von Bening auch dient es als schmückendes Ausstattungselement des Raumes, das austauschbar mit Geschirr wiedergegeben wird.

BM88

Simon *Bening*, Werkstatt

Ein Edelmann beim Nachtgebet/Ein Edelmann beim Taggebet

Stundenbuch Königin Katharinas v. Portugal bzw. des Infanten Ferdinand

Lissabon, Museo Nacional de Arte Antigua, 13, 93r/96v

Brügge, 1530

T.63A; unpubliziert (Einsicht des Photos mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr.

Joachim M. Plotzek, Köln)

Das Stundenbuch zeigt in zwei aufeinanderfolgenden Miniaturen sehr ähnliche Szenen eines betenden Herren beim Tag- und beim Nachtgebet. Die Blätter unterscheiden sich durch die Randleisten, die Detailgestaltung des Interieurs, die der Tageszeit angemessene Kleidung des Herren und die Tätigkeiten der anwesenden Diener. Da die Anlage aus einem Stollenschrank und einem Retabel weitgehend übereinstimmt, wird nur die Szene des Nachtgebetes eingehend besprochen, während Abwandlungen in der Miniatur des Taggebetes in Anmerkungen erwähnt werden.

Die Miniatur zum Nachtgebet zeigt in der Randleiste eine umlaufende, nächtliche Szenerie von Wachsoldaten beim Rundgang um ein befestigtes Anwesen und eine Stadt.⁶⁵² Auf dem Hauptbild erblickt man im Zentrum einen betenden Herren, der ein mit Pelz verbrämtes Nachtgewand und eine turbanähnliche Kopfbedeckung trägt. Ein schlafendes Windspiel ruht zu seinen Füßen. Im Hintergrund des Raumes links befindet sich das prächtige Bett mit einem pagodenartigen Himmel. Der Eingang zur Stube, der von einem maßwerk- und wappenverzierten Windfang überfangen ist, öffnet sich rechts davon in der hinteren Ecke.⁶⁵³ Auf der linken Seite ist der Kamin sichtbar, dessen Feuer von einem Diener geschürt

wird. Weitere Gefolgsleute bereiten das Bett oder schauen zu und reden.

Der Herr kniet nach rechts gewendet direkt vor einem Scherenstuhl mit einer hohen Rückenlehne, die zu einem Stollenschrank hingewendet ist. Dieser hat einen polygonalen Grundriß und profilierte Vorderstollen. Die untere Ablage trägt ein Waschgeschirr. Der Schrankkorpus ist auf den wenigen sichtbaren Flächen mit Maßwerkfüllungen versehen.⁶⁵⁴ Eine schmale, an den Seiten weit herabhängende und mit Fransen verzierte, weiße Decke liegt oben auf. Auf der Deckplatte steht ein Leuchter mit einer brennenden Kerze vor einem Retabel.

Aus dem Zentrum der hochrechteckigen Tafel ragt ein geschnitztes Kruzifix annähernd vollplastisch hervor. Die Tafel ist ebenso breit wie der Stollenschrank, einfarbig und von einem breiten, profilierten Rahmen umgeben. Das Kruzifix ist farbig gefaßt und hat eine T-Form, die sich exakt in die Maße der Tafel einfügt.

Interpretation

Die Miniaturen im vorliegenden Stundenbuch sind in ihrer Schilderung einer privaten Szenerie außergewöhnlich.⁶⁵⁵ Offensichtlich zeigen sie dieselbe Person - vermutlich den Besitzer des Stundenbuches - beim Gebet, mit dem er sich auf die Nacht bzw. den Tag einstimmt.⁶⁵⁶ Der Betende kniet zu Füßen des Stollenschrankes vor einem Stuhl, dessen genaue Funktion nicht ersichtlich ist, da er weder als Stütze, noch als Buchablage zu dienen scheint. Keine weitere Darstellung zeigt ein vergleichbares Arrangement. Zugleich handelt es sich hier m. W. um eine von insgesamt nur zwei Darstellungen, in denen vor einem Stollenschrank mit einem Retabel auch wirklich ein Gebet verrichtet wird.⁶⁵⁷

Die Aufstellung von Kreuzen auf Stollenschränken ist dokumentarisch belegt.⁶⁵⁸ Ungewöhnlich erscheint hingegen die Verbindung einer Tafel mit einem geschnitzten Werk. Im Original hat sich Ähnliches nur selten erhalten, gemeinsam mit weiteren Darstellungen wird jedoch deutlich, daß Bildwerke im Übergang vom Zwei- zum Dreidimensionalen vermutlich verbreiteter waren als man ihrem heutigen Bestand nach annimmt.⁶⁵⁹

BM89

Flämisch (Gent), 1479

Die Verkündigung

David Aubert (Schreiber), *Vita Christi*

London, British Library, 16 G iii, 18v

Abb. Janet Backhouse: *Founders of the Royal Library: Eduard IV. and Henry VII. as collectors of illuminated manuscripts*. In: *England in 15th century*. Proceedings of the 1986 Harlaxton Symposium. Daniel Williams (Hg.). Woodbridge 1987, 23-41, Pl.8

Die Wohnstube Marias ist mit einem Bett, einem Stuhl und einem Stollenschrank ausgestattet, die nebeneinander an der Rückwand des Raumes stehen. Der rechteckige Stollenschrank im Zentrum verfügt über Vorderstollen und ein zweistöckiges, mit Maßwerkfüllungen versehenes Kastenteil über einer Zarge. Eine Decke verhüllt es im oberen Bereich. Auf der Deckplatte steht ein etwas schmaleres rundbogiges Retabel. Es wird von einem einfach zurückgestuften, breiten Rahmen umgeben und ist einfarbig gefaßt.

Interpretation

Die Miniatur zeigt eine der frühesten Darstellungen eines Stollenschrankes mit einem Retabel.⁶⁶⁰ Das Retabel ist inhaltslos und auf den Umriß beschränkt, so daß es zeichenhaft für ein Retabel steht und keine inhaltliche Beziehung zur Hauptszene herstellt.⁶⁶¹ Seine beiläufige Wiedergabe belegt, daß Stollenschränke mit Retabeln bereits im späten 15. Jahrhundert anscheinend so verbreitet waren, daß sie im Bild dargestellt werden können, ohne näher gekennzeichnet werden zu müssen.

BM90

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)⁶⁶²

Totenlager

Spinola-Gebetbuch

Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.II4

(MS Ludwig IX.18), 184v

Gent/Mecheln, um 1515

T.63B; Farbabb. *Euw; Plotzek 1982, S.277, Abb.439;*

Rhein. Bildarchiv 173397

Die Miniatur hat zwei Handlungsebenen mit der dramatischen Darstellung eines Reitunfalls in der unteren Leiste und dem Verstorbenen in seinem Stadtpalast im Hauptbild. Die linke Leiste zeigt die Außenansicht des Backsteinbaus auf hohem Quadersockel. Hereinkommende verbinden Außen und Innen, so wie ein Reiter in der rechten unteren Ecke, der direkt in das Zimmer darüber schaut, die zeitlich getrennten Ereignisse in Beziehung zueinander setzt.

Der hohe Raum ist mit einem Fußboden in Fischgrätmuster ausgelegt und wird von einer Holztonne überwölbt, in die in der linken Wand ein hochgelegenes, verglastes Fenster einschneidet. Das Bett des Verstorbenen steht auf einem Holzpodest längs in der rechten Bildhälfte. An seiner Stirnwand innen ist ein vergoldetes Relieftondo aufgehängt. Um das Lager haben sich mehrere Mönche und vornehme Herren versammelt. Ein ganz in Schwarz Gekleideter in der Bildmitte dreht sich mit einer resignierenden Geste zu den Wartenden um. Durch den Windfang links, der mit Falwerkfüllungen und einer Maßwerkbekrönung versehen ist, kommen weitere Besucher herein. Ein Stollenschrank mit einem Retabel steht hinter dem Windfang an der linken Wand. Daneben führt ein rundbogiger Durchgang in der Rückwand in einen angrenzenden Raum.

Der Stollenschrank überragt die Davorstehenden geringfügig, so daß nur der obere Abschnitt des Schrankkorpus, auf dem eine weiße Decke aufliegt, zu sehen ist. Auf der Deckplatte steht Metallgeschirr - eine Deckelkanne, umgestülpte Teller und ein Leuchter mit einer brennenden Kerze. Ein farbig gefaßtes Kruzifix lehnt schräg gegen das Retabel, das auf der rückwärtigen Oberkante des Stollenschrank aufgestellt ist. Das Retabel besteht aus einer hochrechteckigen, komplett vergoldeten Tafel, die ebenso breit ist wie der Stollenschrank und einem Baldachin mit Velen. Von der Tafel ist nur das mittlere Drittel ausschnittsweise zu sehen. Es zeigt in einer vermutlich reliefierten Darstellung eine Gestalt in einer Mandorla. Über der oberen Rahmenleiste setzt der kurze Baldachin mit einem abschließenden Maßwerkfries an. Vor seiner leuchtend blau gefaßten Unterseite ist eine Stange mit grünen Velen befestigt, die zu beiden Seiten bis zur Deckplatte des Stollenschrankes herabreichen und jeweils ein kleines Stück vor die Tafel gezogen sind.

Interpretation

Die Miniatur illustriert den Beginn des Totenoffiziums *Incipuit vigilie mortuorum*.⁶⁶³ In ihrem reichen Interieur befindet sich ein Stollenschrank, der die Davorstehenden überragt und somit - entsprechend der allgemeinen Überproportionierung der Möbel im Raum - höher ist als erhaltene Stollenschränke.⁶⁶⁴ Das Geschirr auf seiner Deckplatte scheint beliebig zusammengestellt und erweckt keine Erinnerung an liturgische Gefäße auf einem Altar.⁶⁶⁵

Das Retabel mit dem Baldachin und der Velenkonstruktion ist trotz der Wiedergabe von der Seite verhältnismäßig genau wiedergegeben. Es repräsentiert einen Retabeltyp mit Velen an Stelle von Flügeln, der nur in wenigen Darstellungen, nicht aber im Original erhalten ist.⁶⁶⁶ Auch die Darstellung eines Reliefs ist in Wohnstuben ungewöhnlich, da hier zumeist gemalte Retabel dargestellt sind.⁶⁶⁷ Die Mandorla deutet darauf hin, daß es sich bei der Figur im Zentrum um die *Maestas Domini* handeln könnte.⁶⁶⁸ Das Kruzifix davor ist anscheinend nur vorübergehend abgestellt, denn es hat keinen Standfuß - vermutlich handelt es sich um das Kreuz des Geistlichen.⁶⁶⁹ Somit ist die Anlage durch das Geschirr, die nur halb vorgezogenen Vorhänge und das angelehnte Kruzifix in keiner Weise als eine feierliche und betont respektvoll behandelte, unveränderliche Altaranlage gekennzeichnet.⁶⁷⁰

Zur näheren Deutung der Anlage bietet sich eine inhaltsbezogene Erklärung an. Sie ergibt sich im Vergleich mit der Sterbeszene im Breviar Grimani, in der Himmel und Hölle noch um die Seele des Sterbenden kämpfen.⁶⁷¹ Dieser Kampf wird im Spinola Gebetbuch nicht dargestellt, denn er ist bereits entschieden. Das Retabel erscheint wie eine ins Relief gebannte Erscheinung, die nahelegt, daß die gute Seite gesiegt habe und nur noch die himmlischen Mächte anwesend seien. Da es nur in Darstellungen des Marientodes statthaft war, das *leibhaftige* Erscheinen Gottes zu zeigen, nicht aber bei gewöhnlichen Sterbeszenen⁶⁷² wird das Relief folglich zur Epiphanie im Bild, die verstohlen die Wunschvorstellung ausdrückt, daß die teuflischen Mächte gebannt und die Seele in den Himmel aufgenommen sein möge. Auf diese Weise erklärte sich auch, warum das Kruzifix gerade hier angelehnt ist, denn so ergibt sich eine Komposition, die deutlich an eine Gnadenstuhldarstellung erinnert.⁶⁷³

BM91

Meister *Jakobs IV. v. Schottland* (Gerard Horenbout?)⁶⁷⁴, Mitarbeiter
Der Tod Marias
Spinola-Gebetbuch
Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.II4
(MS Ludwig IX.18), 247v
Gent/Mecheln, um 1515
Abb. *Euw; Plotzek* 1982, Abb.443; RBA 172875

Das Hauptbild der Miniatur zeigt das Sterbezimmer Marias. Ein großes Bett mit Faltwerkfüllungen und einem hohen Baldachin steht quer auf dem Dielenboden. Die Apostel scha-

ren sich um das Lager, auf das Maria gebettet ist, weitere Personen mit Heiligenscheinen befinden sich am Ende einer langen Diele links, die ins Freie führt. Hier sieht man in der Ferne die Gürtelspende an den hl. Thomas. Marias Haupt ist zusätzlich zum Nimbus von einem Sternenkranz umgeben. In einer leuchtenden Gloriole und begleitet von Engeln erscheinen über ihrem Bett Christus und Gottvater mit Weltkugeln in den Händen und segnen die Sterbende. Gegenüber vom Bett steht neben dem Windfang an der linken Wand ein Stollenschrank mit einem Retabel. Ein zweiter, der wie der erste mit Faltwerkfüllungen versehen ist und auf der Deckplatte Geschirr trägt, befindet sich vor der Rückwand des Raumes. Der Stollenschrank mit dem Retabel links wird bis auf eine Ecke des Schrankkörpers von den davorstehenden Aposteln, dem Bett und seinen Vorhängen verdeckt. Er hat einen rechteckigen Grundriß und Vorderstollen. Seine Faltwerkfüllungen entsprechen der einheitlichen Möblierung des Raumes.

Auf seiner Deckplatte steht ein niedriges Keramikgefäß mit seitlichen Henkeln vor dem Retabel. Dieses ist ein querechteckiges Tafelbild ohne eine Predella, das in der Breite dem Stollenschrank angepaßt ist. Ein einfach gekehlter Rahmen umgibt die Bildtafel, auf der ausschnittsweise die Kreuzigung vor einer Landschaft zu sehen ist. Maria steht in einem dunklen Kapuzenmantel links vom Kreuzestamm, an dem der Leib Christi nur schemenhaft erkennbar ist. Die rechte Bildseite ist bis auf die Seitenleiste verdeckt.

Interpretation

Der Raum ist in verschobenen Proportionen dargestellt, in denen die Menschen gegenüber den Möbeln zu klein erscheinen.⁶⁷⁵ Ungewöhnlich ist auch seine Ausstattung mit zwei Stollenschränken, von denen der eine ein Retabel, der andere Geschirr trägt. Sie gehören zur einheitlichen Raumausstattung mit Faltwerkmobiliar. Es fällt auf, daß nur der Stollenschrank, der mit dem Geschirr ausgestattet ist, mit einer Decke belegt ist, nicht aber der mit dem Retabel. Auf diese Weise fehlt jenem das altarähnliche Aussehen vergleichbarer Anlagen.⁶⁷⁶ Der Stollenschrank steht so, daß Maria auf das Retabel schauen kann; auch diese Position findet sich in keiner anderen Darstellung einer entsprechenden Anlage. Die verhältnismäßig große Bildtafel, die dem Stollenschrank angepaßt ist, zeigt auf den ersten Blick eine traditionelle Kreuzigungsdarstellung, bei der auf der rechten Seite des Kreuzes Johannes Evangelist zu ergänzen ist. Diese Szene wird häufig als Bild im Bild wiedergegeben.⁶⁷⁷ Dennoch ist sie in der vorliegenden Miniatur bewußt und beziehungsreich eingesetzt. Zunächst fällt der scheinbar zufällig durch den Bettvorhang gegebene Bildausschnitt auf, der trotz der eindeutigen Kennzeichnung des Themas überdimensional groß und fast ausschließlich Maria hervorhebt.⁶⁷⁸ Maria erscheint demnach zweimal - als Trauernde unter dem Kreuz im Bild und als Sterbende in ihrer Wohnstube. Bei näherer Betrachtung fällt zudem auf, daß der Leib Christi im Bild nur wie ein durchsichtiger Schemen sichtbar ist.⁶⁷⁹ Darin scheint sich die Absicht des Meisters zu offenbaren, auf die Überwindung des Todes durch Christus anzuspitzen, denn dieser erscheint ja in der Gloriole oberhalb der Tafel als *Salvator Mundi* und somit als der, der von den Toten auferstanden ist.⁶⁸⁰ Dieser innerbildliche Bezug erscheint denkbar, da auch an-

dere Miniaturen der Handschrift ein vergleichbares Wechselspiel verschiedener Handlungs-, Zeit- und Realitätsebenen zeigen.⁶⁸¹ Auch die Darstellung der sterbenden Maria ist ungewöhnlich, denn sie ist mit dem Sternenkranz ausgezeichnet, den sie gemeinhin erst als Himmelskönigin oder als Apokalyptisches Weib trägt.⁶⁸² Das Gebet aber, dem die Miniatur beigeordnet ist, *De assumptione beate Mariae Virginis*, bezieht sich bereits auf ihre Himmelfahrt.⁶⁸³ In den Versen direkt unterhalb der Miniatur wird die Jungfrau mit Worten des Hohenliedes gepriesen: „(...) sicut aurora consurgens, pulchra et luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata“.⁶⁸⁴ Da der Sternenkranz in Darstellungen von Maria zu ihren Lebzeiten außergewöhnlich ist, bietet sich nur die Erklärung, daß der Meister durch die Hinzufügung des Sternenkranzes auf die begleitenden Verszeilen und damit auf Marias bevorstehende Himmelfahrt und Krönung anspielt.⁶⁸⁵

Der Stollenschrank mit dem Retabel ist demnach zunächst als ein Ausstattungsstück innerhalb einer einheitlichen Möblierung zu betrachten, die reale Wohnverhältnisse gehobenen Niveaus widerspiegelt.⁶⁸⁶ Über diese realienkundliche Ebene hinaus ist die Kreuzigungstafel aber zugleich in eine subtile Beziehung zum Bildthema gesetzt.⁶⁸⁷ Sollte die schemenhafte Darstellung des Gekreuzigten tatsächlich durch sein visionäres Erscheinen als Salvator Mundi im Sterbezimmer erklärbar sein, so steht die Kreuzigungstafel in einem bildimmanenten Beziehungsgeflecht von drei verschiedenen Realitätsebenen: Die Bildtafel zeigt das Vergangene und damit Überwundene, das Sterben Marias spiegelt die Gegenwart, während die Epiphanie Gottvaters und des Salvators auf das Überzeitlich-Zukünftige verweisen, das jedoch die Kreuzigung voraussetzt. Maria erscheint zugleich als ehemals Trauernde und als soeben Sterbende, der Sternenkranz aber verweist ebenso wie die Epiphanie in der Gloriolen über ihr auf die kommende Krönung.⁶⁸⁸

BM92

Loyset Lièdet

Das Hochzeitsmahl Johannis v. Konstantinopel und Ferdinands v. Portugal
Les Chroniques de Hainaut, französ. Übers. v. Jean Wauquelin
 Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9244, 185v
 Brügge, 1468
 T.64A; Abb. *Bacha 1913*, Pl.35 (hier fälschl. als fol.85)

Vor der Stirnwand eines langgestreckten, gefliesten Saales sitzt das Hochzeitspaar zu Tisch. Davor, links an der Seitenwand, steht ein Stollenschrank mit einem weitgehend verdeckten Retabel. Der Stollenschrank ist schlicht mit rechteckigem Grundriß und Vorderstollen. Seine Bodenplatte ist leer, und sein Schrankkörper wird gut zur Hälfte von einer Decke verhüllt. Das Retabel auf der Deckplatte ist nur in einem Ausschnitt sichtbar. Sichtbar ist eine klotzige und unprofilierte Predella, auf der zurückgesetzt eine inhaltslose, rechteckige Tafel mit breitem, unbearbeiteten Rahmen ansetzt.

Interpretation

Das Retabel im Bild ist nur andeutungs- und ausschnittsweise wiedergegeben, so daß sich eine eingehendere Besprechung erübrigt.⁶⁸⁹ Es ist dennoch von Bedeutung, weil es zusammen mit einer weiteren Darstellung, die ebenfalls Loyset Lièdet zugeschrieben wird, eines der frühesten Beispiele für die Aufstellung von Retabeln auf Stollenschränken bietet.⁶⁹⁰ Da der Stollenschrank mit dem Retabel hier in ganz beiläufiger Weise und ohne jede inhaltliche Funktion erscheint, wird deutlich, daß entsprechende Anlagen offensichtlich bereits zu diesem Zeitpunkt vertrauter Bestandteil eines profanen Interieurs waren. Nur in diesen beiden Miniaturen ist eine solche Anlage darüber hinaus in höfischem Ambiente dargestellt, denn später erscheinen sie stets in bürgerlichen Interieurs.

BM93

Loyset Lièdet?

Papst Silvester deutet Kaiser Konstantins Traum
Legenda Aurea, französ. Übers. v. Jean de Vignay I
 New York, Pierpont Morgan Library, MS 672, 61
 Brügge, um 1460
 T.64B; Abb. *BK New York Pierpont Morgan Library 1980*, Mikrofiche 9D10

Die Miniatur ist ein Grisaille mit zarter Vergoldung und sparsamer Verwendung von Blau gehalten. Sie zeigt das Innere eines Quaderbaus mit einem Vorzimmer im linken Drittel und der Schlafstube des Kaisers Konstantin rechts. Diese ist ein kleiner fensterloser Raum, der in der Rückwand zu einem angrenzenden Raum geöffnet ist und der abgesehen von dem Bett nur noch mit einem Kastenstuhl, einem Bücherbord und einem Stollenschrank mit einem Retabel möbliert ist. Papst Silvester mit der Tiara steht neben dem Bett des Kaisers und weist mit der Rechten auf das Retabel.

Der rechteckige Stollenschrank mit Vorderstollen ist weitgehend unbearbeitet, seine Bodenplatte ist leer. Der Schrankkorpus kann mit zwei Türen geöffnet werden, die nicht weiter beschnitzt sind. Auf der fein gewirkten Leinendecke auf der Deckplatte befindet sich Geschirr aus Metall oder Keramik - ein Messer, eine Kanne, ein Krug, eine Tasse, ein Teller und ein Becher. Dahinter erhebt sich eine in der Mitte gestelzt rundbogig erhöhte Bildtafel mit einem einfachen, vergoldeten Rahmen. Sie zeigt vor einem dunkelblauen Hintergrund mit goldenen Sternen dichtgedrängt die Bildnisse der Apostel Paulus links und Petrus rechts. Ihre Häupter sind von Nimben hinterfangen und in der typischen Weise charakterisiert - Petrus mit rundem Gesicht, einer Tonsur und kurzgeschnorenem Bart, Paulus mit schmalem Gesichtsschnitt, vollem Haar und längerem Bart.

Interpretation

Die Miniatur zeigt eine der frühesten Darstellungen eines Stollenschrankes mit einem Retabel⁶⁹¹, der hier Bestandteil eines schlichten, zeitgenössischen Interieurs ist.⁶⁹² Die Bildtafel der Apostelfürsten ist mit einem ornamentalen Hintergrund gestaltet, wie er bei Originalen seit Jahrzehnten veraltet war.⁶⁹³ Vermutlich geht die Retabeldarstellung direkt auf Vorbilder in der Pariser Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts zurück.⁶⁹⁴ Ihre Gestaltung wirkt hier diletantisch und widersinnig, da sich die beiden Köpfe

im unteren Bildbereich drängen und sogar überschneiden, während die Mittenerhöhung der Tafel ungenutzt bleibt. Auch hierfür liefern die älteren Vorbilder die Erklärung, da es sich bei diesen um Kreuzigungsdarstellungen handelt, die die Mittenerhöhung sinnvoll nutzen. Die Umwandlung dieser Kreuzigungsdarstellungen in Apostelbildnisse ist in der dargestellten Szene erforderlich, denn sie übernehmen in der Legende die Schlüsselfunktion⁶⁹⁵: Der sieche Kaiser Konstantin träumte von zwei Männern, die ihm raten, den von ihm selbst verfolgten Christen Silvester herbeizurufen. Dieser kommt und zeigt dem Kaiser die ikonartige Tafel mit den Bildnissen von Petrus und Paulus. Konstantin erkennt sie als die Männer seines Traumgesichtes wieder und läßt sich zum Christentum bekehren.⁶⁹⁶ Dem Inhalt der Legende nach wurde die Aposteltafel folglich von Silvester mitgebracht. Im vorliegenden Bild erscheint sie hingegen als ein recht sperriges Retabel, das in seinen Maßen dem Stollenschrank angemessen ist und offensichtlich zur Raumausstattung gehört. Lièdet übernimmt demnach eine konventionelle Interieurdarstellung, zu der auch ein Stollenschrank gehört und fügt die Aposteltafel in überaus anachronistischer Weise ein.⁶⁹⁷ Zur Wiedergabe der Tafel bedient er sich versatzstückartig eines Retabelschemas der französischen Buchmalerei, mit dem er die Aposteldarstellung in unharmonischer Form verbindet.

BM94

Nordfranzösisch, um 1490

Das Sterbezimmer einer Dame (Isabelle de Lalaing?)

Stundenbuch von Isabelle de Lalaing (*Heures de Boussu*)

Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms.1185 Rés.,

373^v

T.65A; Abb. *Martin 1910*, zw.132/33

Die Miniatur zeigt die Sterbestunde einer Dame im Kreise ihrer Familie und des Priesters mit seinen Ministranten. Ihr Bett steht quer in einem gefliesten Raum, in dessen Rückwand ein rundbogiges Fenster eingeschnitten ist, das den Blick auf eine Epiphanie des himmlischen Richters eröffnet. Rechts davon, neben einem Bord, steht ein Stollenschrank mit einem Baldachin und einem Retabel. Ein junger Mann hat einen Gegenstand aus Stoff, vielleicht einen Beutel, neben dem Kerzenleuchter auf der Deckplatte abgelegt und beobachtet, lässig gegen den Schrank gelehnt, das Geschehen.

Der Stollenschrank hat einen quadratischen Grundriß mit durchgehenden Vorderstollen. Seine untere Ablage ist leer. Der Schrankkörper besteht aus einer Schublade und einem zweitürigen Schrank mit Maßwerkfüllungen. Er wird von einem hölzernen, hochragenden Baldachin mit einem abschließenden Maßwerkfries und reichen Füllungen aus Rankenwerk fortgesetzt. In der unteren Hälfte des Baldachins ist ein gerahmtes Tafelbild eingefügt. Dieses ist den Maßen des Stollenschrankes angemessen und wird von einem breiten, innen zweifach gekehlten und vielleicht vergoldeten Rahmen eingefasst. Sie zeigt vor einem lichten Landschaftshintergrund das Kreuz Christi, flankiert von Maria in dunkler Kleidung links und Johannes Evangelist, vermutlich in einem roten Gewand, rechts. Während diese den Kopf gesenkt hält, blickt jener hinauf zum Gekreuzigten.

Interpretation

Die Miniatur zeigt eine außergewöhnliche Szene, da sie anscheinend die Sterbestunde der Besitzerin des Stundenbuches selbst - Isabelles de Lalaing - vorwegnimmt.⁶⁹⁸ Der Stollenschrank mit dem Baldachin ist ein reich beschnitztes Möbel, in das das Kreuzigungsbild an Stelle einer weiteren Holzfüllung eingefügt ist.⁶⁹⁹ Eine ähnliche Einbeziehung von Retabeln in profane Möbel ist auch in anderen Bildern dargestellt.⁷⁰⁰ Da sich hier überdies ein Mann - vermutlich einer der drei Söhne der Sterbenden⁷⁰¹ - auf den Stollenschrank stützt, wird deutlich, daß die Funktion dieses Möbels trotz der altarähnlichen Ausstattung mit einer Decke, Kerzenleuchtern und einem Tafelbild eher die eines repräsentativen Einrichtungsgegenstandes als die einer wahrhaft liturgischen Anlage ist.⁷⁰² Die Kreuzigungsdarstellung ist als ein konventionelles und schlichtes Andachtsbild wiedergegeben, das in dieser Form weitverbreitet war und in unterschiedlicher Form verwendet wurde.⁷⁰³

BM95

Jan Provost

Die Geburt Marias

Brevier des Musée Mayer van den Bergh

Antwerpen, Musée Mayer van den Bergh, 536v

1500-1510

Farbabb. *Gaspar 1932*, Pl.60; A.C.L. Brüssel 4264

M

Die Miniatur gibt durch den Bettbaldachin hindurch Einblick in einen Wohnraum, an dessen gegenüberliegender Wand ein offener Kamin links, ein verglastes und im unteren Bereich vergittertes Kreuzstockfenster im Zentrum sowie rechts in der Ecke ein Stollenschrank mit einem Retabel zu sehen sind. Im Vordergrund sind Frauen um das Bett Annas geschart. Sie bereiten das Bad für die kleine Maria und versorgen deren Mutter Anna.

Der Stollenschrank ist nur ausschnittsweise in der oberen linken Hälfte zu sehen. Er hat einen rechteckigen Grundriß mit Vorderstollen. Der zweitürige Schrankkörper mit Maßwerkfüllungen erhebt sich über einer gebogten Zarge. Er ist mit einer weißen Decke belegt, von der die Deckplatte und eine rückwärtige Stufe verhüllt werden. Vor der Stufe liegt eine Orange neben einer schlanken Vase mit einer Blume. Das Retabel, ein rechteckiges Tafelbild in einfach zurückgestuftem, vergoldetem Rahmen, ist ebenso breit wie die Stufe, auf der es sich ohne eine Predella erhebt. Es zeigt eine lichte Landschaft, in der eine Figur in einem roten Gewand steht und den rechten Arm vielleicht in einem Segensgestus erhoben hat.

Interpretation

Die Miniatur ist in einer ungewöhnlichen Technik gemalt und daher nur schlecht erhalten.⁷⁰⁴ Sie zeigt ein relativ grob wiedergegebenes Retabel, das sich auf der rückwärtigen Stufe eines Stollenschrankes erhebt. Eine ähnliche Konstellation stellt Provost selbst in einer Verkündigungsdarstellung dar, ansonsten ist eine rückwärtige Stufe mit einem Retabel eher selten.⁷⁰⁵ Das Retabel entspricht einem einfachen, zeitgenössischen Werk.⁷⁰⁶ Sein Inhalt ist nur vage wiedergegeben. Die stehende Person erinnert in ihrer Haltung an Christus als Salvator Mundi, vermutlich handelt es sich aber der Zeit sub Lege

entsprechend um einen Propheten oder um Moses.⁷⁰⁷ Der Inhalt und die formale Wiedergabe des Retabels sind ohne Bedeutung für die Hauptszene. Dies wird deutlich durch den Vergleich mit einer anderen Darstellung des Themas von Jan Provost, das dieselbe Komposition seitenverkehrt zeigt, diesmal aber mit einem Stollenschrank, der Geschirr an Stelle des Retabels trägt.⁷⁰⁸ Das Retabel auf dem Stollenschrank erfüllt demnach keine spezielle Funktion, sondern dient einzig als austauschbares Ausstattungselement.⁷⁰⁹

BM96

Südniederländisch/Nordfranzösisch, 1532

Die Erziehung Marias

Stundenbuch von Jacqueline de Lalaing

Privatbesitz (versteigert bei Sotheby & Co. 28. 03. 1922)

T.65B; Abb. Auktionskat. Sotheby, Wilkinson & Hodge, London, 27.-29.3 1922, 37 (lot.339);

Ringbom 1965, Fig.8

Die Erziehung Marias ist in einen spätgotischen Wohnraum verlegt, in dessen Vordergrund der Besitzer mit seinen Söhnen an einem Prie-Dieu betet, beschirmt von seinem Patron, dem hl. Ludwig. Die hl. Anna thront vor dem brennenden Kaminfeuer auf der rechten Seite und lehrt die kleine Maria das Lesen. Vor der Rückwand des Raumes, seitlich vom Durchgang in einen angrenzenden Saal, steht ein hoher Stollenschrank mit einem Retabel.

Er hat einen rechteckigen Grundriß und Vorderstollen. Auf seiner Bodenplatte ist eine schlanke Deckelkanne abgestellt. Der Schrankkorpus, der sich oberhalb der Kopfhöhe der

Anwesenden befindet, ist in eine untere Schublade mit Rankenwerk und einen Schrankteil mit Maßwerkfüllung gegliedert. Die weiße Decke auf der Deckplatte reicht seitlich bis zum Boden und verdeckt die Frontansicht des Kastens gut zur Hälfte.

Auf der rückwärtigen Oberkante des Schrankes erhebt sich ein geöffnetes Flügelretabel mit kielbogigem Abschluß. Seine profilierte Predella ist breiter als die Mitteltafel aber etwas schmaler als der Stollenschrank. Der rechte Flügel ist vom Kaminsturz verdeckt. Die Mitteltafel zeigt vor einer hügeligen Landschaftskulisse die Kreuzigung mit Maria links und Johannes Evangelist rechts. Auf dem linken Flügel setzt sich die Landschaft fort. Hier kniet eine Frau in einem weiten Mantel. Möglicherweise hält sie in den Händen ein Salbgefäß und stellte dann die hl. Maria Magdalena dar.

Interpretation

Das Kreuzigungsretabel entspricht mit seinem kielbogigen Umriß⁷¹⁰ ebenso wie mit der auf dem Flügel fortgesetzten Szenerie⁷¹¹ zeitgenössischen Arbeiten. Bei seiner Darstellung in einer Szene der Erziehung Marias handelt es sich nicht um eine Vorwegnahme der Passion.⁷¹² Die vorchristliche Szene ist vielmehr als eine Vision in den Wohnbereich des Besitzers der Handschrift verlegt, dessen Hausrecht mehrfach durch Wappen auf den unterschiedlichen Einrichtungsgegenständen dokumentiert wird.⁷¹³ Das Retabel ist als Bestandteil des Wohnraums aufzufassen, mit dem möglicherweise auf ein Original im Besitze der Familie Lalaing angespielt wird.⁷¹⁴ Ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen der Szene der Erziehung Marias und der Kreuzigungsdarstellung besteht daher nicht.

ANMERKUNGEN

- 1 Stundenbuch Ferdinands I. und Isabellas v. Portugal. Cleveland, Mus. of Art, CMA 63.256, 267v, Gent/Brügge, um 1492, s. *Winter 1981*, 392 (Fig.163). Da nur die Miniatur von Bening in Farbe vorliegt, wird sie besprochen. Unterschiede bestehen abgesehen vom persönlichen Stil der Meister nur in den Kapitellen der Kirche, die beim Meister Jakobs IV. mit einem Blattkranz und nicht figürlich geschmückt sind, betreffen aber nicht das Retabel.
- 2 Allg. s.S.15, Anm.153; vgl. BM31, 43D.
- 3 Den Umriss vgl. z.B. mit den Retabeln bei *Friedländer 6.2 (1971)*, 165 (Pl.175), ders. 9.2 (1973), 160 (Pl.173); ders. 11 (1974), 125f (103f), 231 (Pl.154); im Bild vgl. z.B. TB12 (T.29A).
- 4 Genter Lamm-Gottes-Retabel s. *Friedländer 1 (1967)*, Pl.11, 13; Farbabb. z.B. *Pächt 1989*, Ausfalltafel; Johannes-Retabel v. Quentin Massys s. *Friedländer 7 (1971)*, 1 (Pl.1); *Grams-Thieme 1988*, 222ff, Abb.60.
- 5 s. Didier Martens: Le Triptyque de Bientina: motifs et sources. In: *Gazette des Beaux Arts* 120 (1992), 151 (Fig.2).
- 6 Das gleiche gilt auch für das jüngere Werk von Quentin Massys (s.o. Anm.4); weitere Beispiele bei *Friedländer 10 (1973)*, 3 (Pl.5), 61 (Pl.45); ders. 7 (1971), 57 (Pl.56); ders. 8 (1972), 89 (Pl.87).
- 7 s. BM54 (T.52B).
- 8 Vgl. bes. BM8, die möglicherweise von ihm selbst stammt, die von *Biermann 1975*, 126ff aber gemäß Winkler dem Meister Jakobs IV. v. Schottland zugeschrieben wird; vgl. auch BM30.
- 9 s. hierzu BM54 (T.52B); im Original vgl. z.B. *Borchgrave d'Allena 1948*, 31 (Fig.19); *Leeuwenberg 1967*, 186 (Abb.13); *Jacobs 1987*, 117. Unverständlich ist der Beitrag von *Woods* in: *Hunfrey; Kemp 1990*, 84, die das Antwerpener Retabel in St. Laurentius, Bocholt zum Vergleich heranzieht, das sich aber sowohl in der Form als auch in der vierteiligen Aufgliederung der Szenen(!)folge grundsätzlich vom Retabel in der Miniatur unterscheidet, vgl. die Abb. bei *Jacobs 1989*, 225 (Fig.18); allg. s.S.17ff.
- 10 BM52 (T.51B).
- 11 Auch der Meister Jakobs IV. v. Schottland (BM41, T.44B) kopiert die ältere Vorlage, sie unterscheidet sich jedoch von Benings Version mehr als die Adriansminiatur, so daß Bening keinesfalls auf diese, sondern vermutlich ebenfalls auf die Wiener oder eine entsprechende Version zurückgriff.
- 12 Allg. zur Fassung von Flügeln s.S.15, 36.
- 13 Johannes d. Täufer, der vermutlich rechts wiedergegeben ist (s.o.), erscheint auch in den Retabeln der Miniaturen des Meisters der Maria v. Burgund und des Meister Jakobs IV. v. Schottland, s. BM41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 14 Allg. s.S.22ff, 39.
- 15 s.S.18, Anm.236.
- 16 BM3C.
- 17 Allg. s.S.44f.
- 18 BM3B, 4C, 9 (T.38A), 34, 56.
- 19 Allg. s.S.38.
- 20 BM4A (T.37A).
- 21 BM3A; allg. s.S.44f.
- 22 s. bes. TB122, 128 (T.34B).
- 23 Allg. s.S.41, Anm.779; entsprechende Kombinationen sind auch in anderen Darstellungen zu sehen, vgl. z.B. TB128 (T.34B); BM42B, 50B.
- 24 *LCI 8 (1976)*, L. Schütz, Sp.105 (Ottilie), *Braun 1943*, Sp.580 (Ottilia).
- 25 Eines der raren, kleinformatigen Beispiele mit außen geschnitzten Flügeln bei *Verougstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 307-317, (Fig.3).
- 26 Dieses Schema wird vielfach für die Darstellung von Schnitzretabeln verwendet, die mal offen und mal geschlossen sind. Ein direkt vergleichbares Retabel zeigt Bening selbst auf Folio 366v derselben Handschrift BM4B; allg. s.S.15, Anm.150.
- 27 Eine weitere Miniatur der Kommunion von Bening in einem anderen Stundenbuch v. Kardinal Albrecht zeigt dieselbe Randleiste, in der gar kein Retabel mehr dargestellt ist, s. Alfons W. Biermann: Das verschollene Stundenbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg (1513-45). In: *Mainzer ZS - Mittelrhein. JB f. Archäol. und Kunstgesch.* 63/64 (1968/69), T.14 (unten links).
- 28 Zahlreiche weitere Miniaturen zeigen eine ähnliche Gewichtung, s.S.26, Anm.418.
- 29 Vgl. in derselben Handschrift BM4A (T.37A), wo das Retabel jedoch einen inhaltlichen Bezug hat; die gleiche Komposition verwendet Bening auch im Stundenbuch der Königin Katharina v. Portugal bzw. des Infanten Ferdinand (Brügge, 1530). Lissabon, Mus. Nac. di Arte Antigua, 13, 48v, unpubliziert, Einsicht des Photos mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Joachim M. Plotzek, Köln und ebenfalls in BM35; allg. s.S.15, Anm.150.
- 30 BM9 (T.38A).
- 31 Allg. s.S.38f.
- 32 z.B. BM32; Joos van Cleve, s. *Friedländer 9.1 (1972)*, 20 (Pl.44); Adriaan Isenbrant, s. ders. 11 (1974), 126 (Pl.104); 153 (Pl.125)).
- 33 Allg. s.S.14; vgl. auch TB29.
- 34 Allg. s.S.44f. Offensichtlich nutzt Bening mit dieser Schöpfung den Freiraum, der sich durch das selten dargestellte Thema der Überbringung Samuels zu Eli eröffnet. Dies wird im Vergleich zu der Darbringung Christi auf Folio 43v derselben Handschrift deutlich, die einem vielfach verwendeten Schema folgt, s. *Winkler 1962/63*, 36 (Abb.24); bes. *Biermann 1975*, Abb.54ff. In einer späteren Miniatur in einem Stundenbuch aus Benings Werkstatt in Waddeston Manor, Rothschild Coll., Ms.26, 79v, Brügge, um 1540, Farbabb. *BK Waddeston Manor 1977*, 583 (Fig.26) wird ein ähnlicher Retabeltyp jedoch auch direkt in der Darbringung Christi verwendet.
- 35 BM7 (T.37B), eine genauere Beschreibung s. dort.
- 36 Eine nähere Analyse verbietet sich jedoch wegen der unzureichenden Reproduktion; allg. zu szenisch bemalten Retabeln s.S.15, Anm.146, S.36f, Anm.184.
- 37 s. bes. die Epiphaniaretabel von Adriaan Isenbrant, s. *Friedländer 11 (1974)*, 125f (Pl.103f), s.a. 158 (Pl.127); ders. 9.2 (1973), 134 (Pl.158f), 160 (Pl.173); vgl. hier TB12 (T.29A); BM96 (T.65B).

- 38 Vgl. auch BM7 (T.37B). Die Epiphanie wird in den zahlreichen Retabeln mit dreiteiligen Zyklen eher von der Geburt oder der Verkündigung links und der Flucht nach Ägypten bzw. der Darbringung im Tempel rechts begleitet, zu dieser nahezu standardisierten Szenenfolge s. bes. *Marlier 1966*, 143 (Fig.70-74); *Friedländer II (1974)*, 9 (Pl.8), 45 (Pl.48), 52f (Pl.52f), 125f (Pl.103f).
- 39 s. bes. *Biermann 1975*, 118f (Abb.154ff) und *Dogaer 1987*, 176 (Fig.115), außerdem *Turner 1983*, 85b; *Winter 1981*, 38of (Fig.72-77).
- 40 Allg. zu Turmretabeln s.S.22ff, 39; zur Marienmesse und dem dazugehörigen Gebet im Stundenbuch s.a. BM7 (T.37B).
- 41 Die Darstellung der Messe findet sich in fast identischer Form in einer weiteren, Simon Bening und seiner Werkstatt zugeschriebenen Miniatur der Marienmesse (Stufengebet), Stundenbuch, Waddeston Manor, Rothschild Collection, Ms.26, 154v, Brügge, um 1540, s. *BK Waddeston Manor 1977*, 586 (Fig.28); *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 88 (Pl.41). Die Datierung der Miniaturen im Gebetbuch aus Waddeston Manor - um 1540 - im Katalog (*BK Waddeston Manor 1977*, 592ff) ist ohne konkreten Anhaltspunkt gewählt. Die Autoren selbst schreiben, daß es ebenso zehn Jahre früher oder später entstanden sein könnte; sie ziehen Parallelen zu weiteren Gebetbüchern aus dem Umkreis Simon Benings, erwähnen aber weder das Münchner noch das Lissaboner Werk (BM6 sowie u. Anm.47) mit ihren übereinstimmenden Meßdarstellungen. *Biermann 1975*, 126ff hingegen datiert diese beiden Miniaturen innerhalb einer größeren Gruppe um 1530, erwähnt aber wiederum nicht das Gebetbuch in Waddeston Manor. Weitere, detailärmere Wiedergaben der Komposition von Simon Bening finden sich auch im *Hortulus Animae* (Brügge, 1510-24): Messe, Elevatio. Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 2706, 341v, 379v, Farbabb. *Dörnhöffer 2 (1909)*, 682, 758.
- 42 Vgl. im Bild z.B. TB71 (T.16B). Die Benennung als „sanctuary“ in *BK Waddeston Manor 1977*, 588 ist ebenfalls vage.
- 43 Zumeist waren die Flügel bemalt, allg. s.S.20, 36 sowie *Jacobs 1987*, 22, 49f (Anm.9).
- 44 Direkt vergleichbar ist jedoch ein kleineres Antwerpener Schnitzretabel des fr. 16. Jhs., das ebenfalls nur drei Szenen mit relativ wenigen Personen zeigt. Auch hier werden die Flügellinnenseiten von einer zweigliedrigen Architektur überspannt, unter der sich die Hauptpersonen, Anna und Joachim, befinden, s. *Derveaux-Van Ussel 1977*, 91 (Abb.77^{ter}). Dieses Retabel ist jedoch mit 94×63 cm gut ein Drittel kleiner als das Altarretabel im Bild, dessen Corpus im Verhältnis zu den Personen schätzungsweise 150×100 cm mißt.
- 45 Bei Schnitzretabeln s. z.B. Brüssel um 1470, Passionsretabel des Claudio Villa. Der Corpus weist drei zur Mitte gestaffelte Kielbögen auf, die wie das Retabel im Bild von kleinen Konsolen bekrönt sind und ursprünglich vermutlich Figuren trugen, s. z.B. *Müller 1966*, III.A oder *Flemish Art 1985*, 89. In der Tafelmalerei s. z.B. *Friedländer II (1974)*, 126 (Pl.104), 231 (Pl.154); ders. 12 (1975), 117f (Pl.53f), 122 (Pl.60).
- 46 *Achter 1960*, 213 nennt sie „eingeschossige, isolierte Turm-Baldachine“ im Unterschied zu „zweigeschossigen, gereihten Baldachinen“. Zur Entwicklung der Baldachingliederung s. *Hasse 1941*, 39; das m.W. späteste erhaltene Beispiel: Brabant, 1466, Passionsretabel, Ambierle, Kirche, s. *Müller 1966*, III.B oder *Jacobs 1989*, 225 (Fig.17).
- 47 Vermutlich übernahm Bening diese Baldachine versatzstückartig aus älteren Vorlagen von Retabeldarstellungen, vgl. Miniaturen des Meisters der Maria v. Burgund, BM54 (T.52B). Die Abhängigkeit Simon Benings von Vorlagen dieses Meisters, der möglicherweise sein Vater Sanders Bening war, wurde mehrfach diskutiert. So sind auch von BM54 mehrere, geringfügig modifizierte Kopien Benings bekannt, s. *Biermann 1975*, 21f, 126ff. Für die vorliegende Darstellung der Messe gibt es hingegen m.W. keine entsprechende Vorlage, andererseits gilt jedoch das Gebetbuch in Waddeston Manor, das dieselbe Komposition zeigt (s.o. Anm.41), insgesamt als eine Arbeit, die bes. prägnante Abhängigkeiten von Werken des Meisters der Maria v. Burgund aufweist, s. *BK Waddeston Manor 1977*, 594.
- 48 Allg. s.S.20f. Die wenigen Originale zeigen meist Darstellungen der Passion Christi, im Bild vgl. z.B. TB19 (T.7A), 39 (T.11A); BM16.
- 49 Sie sind etwa 90×60 cm groß s. *Derveaux-Van Ussel: Mechels Aanbiddingsretabel 1973*, 233-244, bes. 233 (Abb.1), 237 (Abb.5), 240f (Abb.9ff).
- 50 Zur seltenen Darstellung der Epiphanie in Schnitzreliefs, s. *Andersson 1980*, 186f; *Jacobs 1987*, 126; Beispiele. z.B. *AK Löwen 1971*, Cat.AB/6. Bei großformatigen Schnitzretabeln wurde sie jedoch in untergeordneter Stellung in Zyklen zur Kindheit und Passion Christi sowie zum Marienleben einbezogen, wo sie oft in ähnlicher Komposition wie in der Miniatur von Bening mit der zentral thronenden Maria dargestellt wird, s. z.B. *Boschere 1909*, 137 (Fig.23); JB d. Rhein. Denkmalpflege 23 (1960), 457; *Borchgrave d' Altena 1961*, 134; *Jacobs 1989*, 216 (Fig.1), 220f (Fig.9-11).
- 51 Die Heimsuchung erscheint zumeist als kleine Szene im unteren Register oder in einer Rahmenszene, s. z.B. *Borchgrave d' Altena 1948*, 42 (Fig.29); *Jacobs 1989*, 221 (Fig.10f). Auf einer Flügellinnenseite ist sie, vermutl. wegen der produktionsbedingten Standardisierung des Inhalts der Zyklen in Schnitzretabeln, nicht belegt, s. *Jacobs 1989*, 315.
- 52 s. z.B. *Biermann 1975*, 118f (Abb.154ff) und *Dogaer 1987*, 176 (Fig.115), außerdem *Turner 1983*, 85b; *Winter 1981*, 38of (Fig.72-77).
- 53 Folio 154-162, *BK Waddeston Manor 1977*, 565.
- 54 Allg. s.S.22ff, 39.
- 55 „Sharp observation of a different kind appears in the representation of the Mass, in which the artist shows a remarkably clear understanding of the architectural, liturgical and human content: For instance, every part of the sanctuary is clearly defined, and even the function of the curtain rail which runs around the altar is perfectly understood and represented. Furthermore the artist depicts a precisely identifiable moment in the service, when the priest says 'Introibo'“, *BK Waddeston Manor 1977*, 588.
- 56 Ähnlich von *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 87ff (Fig.41) angedeutet, die sich nicht näher zur Meßdarstellung in Waddeston Manor (s.o. Anm.41) äußert.
- 57 Wie gleichgültig es ist, welcher Retabeltyp dargestellt ist, wird bes. deutlich angesichts einer weiteren, nahezu identischen Meßdarstellung von Simon Bening, in der exakt das gleiche kielbogige Marienretabel wiedergegeben ist, diesmal aber nicht geschnitzt sondern mit komplett bemalter Innenansicht, s. BM6.
- 58 BM54 (T.52B).
- 59 BM54 (T.52B), vgl. auch BM30.
- 60 Die trennungslose Reihung der Figuren bei Retabeln des Meisters d. Maria v. Burgund ist bei Originalen ungebrauchlich, vgl. z.B. *Borchgrave d' Altena 1948*, 31 (Fig.19); *Leeuwenberg 1967*, 185ff (Abb.12ff); *Flemish Art 1985*, 92; *Jacobs 1987*, 117; *Andersson 1980*, 213ff (Fig.125, 137f).
- 61 Dieses Retabel wurde ebenfalls vielfach - auch von Simon Bening - kopiert, s. BM41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 62 Allg. s.S.17ff.
- 63 Allg. s.S.22ff, 39; allg. zu Kämmen s.S.38.
- 64 In der Miniatur des Totenoffiziums von Simon Bening im Stundenbuch der Königin Katharina v. Portugal bzw. des Infanten Ferdinand (Brügge, 1530). Lissabon, Mus. Nac. di Arte Antigua, 13, (unpubliziert, Einsicht des Photos mit freundlicher Genehmigung von Herrn Dr. Joachim M. Plotzek, Köln) werden z.B. vier Altarsäulen hinzugefügt; vgl. hier auch BM4C, 56; s.a. *BK Wien 1990.1*, 97.
- 65 Allg. s.S.22ff, 39.

- 66 BM_{43B} (T._{45B}).
- 67 Leider gibt es zu dieser Miniatur keine weiteren Informationen, z.B. ob noch weitere Blätter in der Handschrift unvollendet sind. Es gibt weder eine vergleichbare Technik, die bei dem Tafelbild gemeint sein könnte, noch einen plausiblen, etwa bildimmanenten Anlaß, ein Altartafel in dieser Form zu gestalten. Da die Miniatur ansonsten fertiggestellt zu sein scheint, ist es erstaunlich, daß das Altartafel unvollendet blieb, andererseits gibt es auch andere Beispiele von Miniaturen, die nur zum Teil fertig wurden, vgl. z.B. *Hamel 1986*, 171ff, bes. Abb.175.
- 68 Allg. s.S.40.
- 69 Die Darstellung ist zu schematisch, um eine genauere Besprechung im Vergleich mit Originalen zu ermöglichen; allg. zu Tafelbildern der Kreuzigung s.S.15.
- 70 Allg. S.40.
- 71 *Dearmer 1910*, 158: „Behind the altar is a double triptych; the large lower one being closed as a sign of mourning, while the small upper one is left open, perhaps because it has a picture of the Rood with Mary and John in the centre panel, perhaps also partly for convenience.“; allg. hierzu s.S.36f, 46.
- 72 Allg. zur Handschrift s. *Huillet d'Istria 1970*.
- 73 *Huillet d'Istria 1970*, 98 identifiziert die durch das offene Portal sichtbare Fassade mit der der Abtei und kann so das Prinzenpalais lokalisieren.
- 74 *Huillet d'Istria 1970*, 98 geht nicht auf die Retabeldarstellung ein.
- 75 Auch bei den Texten, die durch die Illumination begleitet werden, handelt es sich um gängige Tagesgebete, die nicht im Bezug zur Vertreibung stehen, s. *Huillet d'Istria 1970*, 97f.
- 76 Es handelt sich um die Innenansicht eines Flügels, dessen Pendant den Sündenfall zeigt, der Inhalt der Mitteltafel ist jedoch unbekannt. Coxie arbeitete in Mecheln, d.h. in direkter Nachbarschaft zu Antwerpen, wo die vorliegende Miniatur entstand, s. *Puyvelde 1962*, 219; *BK Wien 1981*, 163.
- 77 Allg. s.S.13f.
- 78 BM₂₂ (T._{41A}); auch wenn deren Spätdatierung auf 1436-45 zutreffen sollte, hätte die Miniatur der vorliegenden Totenmesse als Vorbild dienen können. Zur Beziehung der beiden Werke s. Plotzek in: *Enw*; *Plotzek 1982*, 126ff.
- 79 Allg. s.S.39; vgl. auch *Braun 1932*, 466ff, bes. 471, 478, 485ff. Ähnliche Altaraufsätze, bei denen die bekrönenden Figuren größeres Gewicht als das Retabel erhalten zeigen TB₃₄ (T._{9A}) und BM₂₁ (T._{40B}), 25; vgl. auch TB₇₈ (T._{19A}).
- 80 BM₂₂ (T._{41A}); vgl. auch BM_{61B}.
- 81 *Bunjes 1937*, 461 erwähnt zwei französ. Retabel (14. Jh.) im Pariser Musée Cluny, die Passionsszenen ohne die Kreuzigung zeigen, weil seiner Meinung nach obenauf ein Kreuz stand.
- 82 Allg. s.S.39. In der Komposition bes. verwandt ist die Tafel in der Dominikuslegende, in der die Personen auf der rechteckigen Bildtafel um ein freistehendes Kruzifix gruppiert sind, TB₁₀, hier auch eine eingehendere Diskussion entsprechender Kombinationen; vgl. auch BM_{57B}, 59A (T._{55A}).
- 83 Originale Darstellungen dieses Themas sind entweder gemalt oder in Schnitzreliefs stets im Rahmen umfangreicher Passionszyklen wiedergeben.
- 84 TB₉₁ (T._{23A}).
- 85 Allg. s.S.17.
- 86 Allg. s.S.17ff.
- 87 Zu Philippe de Mazerolles s. *Winkler 1925*, 89.
- 88 Allg. s.S.38f; im Bild vgl. BM₂₁ (T._{40B}), in der ein weniger aufwendiges Schnitzretabel von ebenfalls fünf Figuren bekrönt wird.
- 89 Auch der Ort der Handlung, Westminster Abbey in London, läßt sich nicht mit dem dargestellten Retabel in Verbindung bringen.
- 90 Der Hennin wurde in der Mitte des 15. Jhs. am burgundischen Hof eingeführt, s. hierzu z.B. Ludmila Kybalová; Olga Herbenová; Milena Lamarová: *Encyclopédie illustrée du costume et de la mode*. Paris 1976², 364. Tatsächlich wurden auch die verschiedenen Exemplare der Handschrift *Traité de Noblesse* im Auftrag des burgund. Hofes erstellt, und die vorliegende Ausgabe trägt das österreichische Wappen, s. Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12de tot de 16de eeuw. K. Carlavant; A; Derolez; A. de Schryver u.a. Ausst.kat. Brügge 1981, 243f (Kat.106); s.a. *BK Yale 1978*, 256ff (Cat.No.76); *Catalogue of Medieval and Renaissance manuscripts in the Beinecke Rare Book and Manuscript Lib., Yale Univ.* 2Bde. Barbara A. Shailor. Binghampton/New York 1984. (= *Medieval & Renaissance texts and studies* 34), Bd.1, 331ff.
- 91 Allg. s.S.14ff, 42.
- 92 Allg. s.S.47. Kleine, nicht identifizierbare und geschnitzte Stifterdarstellungen zeigen TB_{97B} (T._{25B}) und BM₆₆ (T._{56B}).
- 93 Vgl. bes. Jan Mostaert (Haarlem/Mecheln um 1515): Memoriantafel der Familie van Noordwijk und das Jüngste Gericht, Bonn, Rhein. Landesmus., s. *Friedländer 10 (1973)*, 3 (Pl.5); *AK Amsterdam 1958*, Kat.77 (S.84ff, Abb.49) und das unmittelbar zeitgleiche Werk des Meisters der hl. Sippe (bald nach 1484): Maria auf der Mondsichel mit der Familie des Grafen v. Neuenahr, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, WRM 853, *BK Köln 1990*, S.275ff, Abb.203.
- 94 Eine der zahlreichen Übernahmen des Motivs findet sich auch in der bereits genannten Memoriantafel des Meisters der hl. Sippe, in der der hl. Jacobus seinen Schützling mit dieser Geste empfiehlt, s.o. Anm.93.
- 95 Die Gnadenstuhlikonographie wurde bes. am burgundischen Hofe, auch in Verbindung mit dem Totenliturgie gepflegt, s. Gyöngyi Török: Beiträge zur Verbreitung einer niederländischen Dreifaltigkeitsdarstellung im 15. Jh. - Eine Elfenbeintafel aus dem Besitz Philipps des Guten v. Burgund. In: *JB d. Kunsthist. Sammlungen in Wien* 81, N.F.45 (1985), 7-31. Zur Aufstellung von Epitaphien auf dem Altar vgl. BM_{43B} (T._{45B}), bes. Anm.278.
- 96 Die Dissertation von A. Vanderjagt: *Qui sa vertu anoblist, The concept of noblesse and chospublique in Burgundian political thought*. Groningen 1981, die möglicherweise Aufschluß gibt, konnte nicht eingesehen werden.
- 97 Daß es sich um ein Schnitzretabel handelt, wird bes. durch die Baldachine, aber auch durch die Plastizität der Figuren und die Einfarbigkeit deutlich.
- 98 Es gibt zwar originale Schnitzretabel, die dem Verkündigungsretabel im Bild entweder in der Form (vgl. bes. *Leeuwenberg 1967*, 186, (Abb.13)), in der Dreiteiligkeit der Binnengliederung (ebda., 186f (Abb.13, 15), 189 (Abb.18)) oder auch in der zentralen Darstellung entsprechen (zwei kleinformatige, offensichtlich für den Privatgebrauch vorgesehene Schnitzretabel zeigen im Zentrum nur die Verkündigung: Südniederland. 1480/90, Antwerpen, Musée Mayer v. d. Bergh (o. Abb.); Brüssel, Anf. d. 16. Jhs., s. Bul. de l'Inst. Royale du Patrimoine Artistique 22 (1988/89), 260), doch handelt es sich dabei stets nur um Einzelaspekte.
- 99 Allg. s.S.34.
- 100 s.S.20f. Natürlich kann es sich auch um die reduzierte Wiedergabe eines vielfigurigen Schnitzretabels handeln, andererseits hätte es in diesem Falle aber näher gelegen, ein Gemälde darzustellen, da die Verkündigung in der Tafelmalerei ein gängiges Thema war, das auch in Retabeldarstellungen Eingang fand, vgl. TB_{68A} (T._{15B}), 76A (T._{18A}); BM_{43G} (T._{47B}).
- 101 s. Henri de Smedt in: *AK Löwen 1971*, 301f.
- 102 Dies ist ein in der zeitgenössischen Buchmalerei gängiges Verfahren, vgl. z.B. BM₆, 7 (T._{37B}), 40 (T._{44A}), 43G (T._{47B}).
- 103 Die Farbangaben erfolgen nach *Dearmer 1910*, 174; allg. zu

- der Handschrift s. Kren in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 4off (Cat.5).
- 104 s. hierzu bes. TB60 (Hochaltar, T.14A). Dearmers Einschätzung, das Retabel nehme wegen seiner Größe den späteren spanischen Reredos vorweg, führt daher in die falsche Richtung, *Dearmer 1910*, 174.
- 105 Vgl. hierzu das typische, jüngere Schnitzretabel in TB60 (Hochaltar, T.14A), das eine ähnliche Binnengliederung, aber einen geschweiften Umriss aufweist. Das frühere, weitgehend realitätsgetreue Schnitzretabel im Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden (TB87, Lettner, T.22A) hingegen zeigt den älteren einzonigen Typ. Zur Entwicklung der Binnengliederung bei Schnitzretabeln s. *Jacobs 1989*, 315: „Furthermore, the corpus was compartmentalized in a conventionalized manner, consisting of three or five sections arranged on one or two registers (with the double register becoming more popular after 1500).“
- 106 *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 81 ist somit zu widersprechen, da sie das Retabel ohne Erwähnung der Kreuzigung und der horizontalen Unterteilung als ein „non-narrative altarpiece“ nach Art des Trierer Savigny-Retabels beschreibt; allg. s.S.17ff, bes. Anm.267, S.19f, bes. 20, Anm.292.
- 107 Vaksala s. *Andersson 1980*, 200 (Fig.125); Affeln s. Die Bau- und KD-Westfalen, Kreis Arnsberg, Münster 1906, 22, T.3/4; *BK Affeln 1982*, 10f; *Voegelen 1923*, 133: „Der Altar in Affeln weicht durch die Anordnung großer Einzelgestalten an den Seiten von der allgemeinen brabantischen Form ab, geht aber in anderen, oft wiederholten Figuren, (...) auf Antwerpener Modelle zurück.“; Kirch Linden s. *Borchgrave d'Altena 1957/58*, 78 (Fig.71), 81: „Nous avons ici un retable ou les reliefs voisinent avec les statues: c'est une oeuvre peu commune, (...)“ Weitere Beispiele für die Verbindung von Szenen und Figuren s. bei den Retabeln in Ringsacker s. ebda., 142 (Fig.141) und Zülpich s. ebda., 158 (Fig.153).
- 108 Allg. zu Stoffbehängen s. *Braun 1924.2*, 537ff; in der Buchmalerei vgl. bes. Miniaturen aus dem Umkreis des Boucicaut-Meisters, s. *Meiss 2 (1968)*, Abb.11, 29, 41, 120, 124; später auch noch von Simon Marion im Pontificale von Sens (um 1450/60), s. *Gaspar 1925*, Farbabb.12f, 17.
- 109 Das Ensemble erinnert entfernt an die dominierenden Figuren oder Flügelgehäuse auf inhaltslosen, querrchteckigen Retabeln, die in einigen Darstellungen zu sehen sind. Ähnlich ist z.B. das schmale, ornamentierte Retabel mit einer bekrönenden Figur der Muttergottes in einer Miniatur des Fastolf-Meisters (Rouen?, um 1430/40): Die Ermordung des hl. Thomas Beckett. Stundenbuch (Sotheby Hours). Malibu, The J. Paul Getty Mus., 84.ML.723 (Ms.5), 31v (Repro d. Museums); vgl. auch *Meiss 2 (1968)*, Abb.221; *Basing 1990*, 101 oder hier BM72, 76 (T.59A). Eine andere Variante bieten zwei Miniaturen von Simon Marmion, die von Tuchbahnen verhüllte und von turmförmigen Aufsätzen bekrönte Retabel zeigen, BM57C (T.53A), 59C.
- 110 So sind etwa die einzelnen Felder der Flügel angegeben, aber nicht wie üblich figürlich gestaltet; allg. s.S.22ff, 39.
- 111 Gemeinhin werden sie einzeln präsentiert, bestenfalls noch wie in TB12 (T.5A) auf niedrigerer Ebene von Kreuzen oder wie in TB3 (T.2A) von den Figuren auf den Altarsäulen flankiert, allg. s.S.38f.
- 112 Allg. s.S.36; im Bild vgl. z.B. TB12 (T.5A), 56 (T.13A), 72 (T.17A); BM14, 24 (T.42A), 67 (T.57A).
- 113 Schnitzretabel dieses Typs wurden im 14. und fr. 15. Jh. hergestellt, allg. s.S.17. In der Form der Binnengliederung und der Reihung stehender Figuren bes. gut vergleichbar ist das flügellos überlieferte Retabel in Tongern, dessen Datierung - 1430/35 bzw. 1470/80 - umstritten ist, s. hierzu TB30 (T.8B); die älteren, ausschließl. deutschen Retabel dieses Typs sind hingegen querrchteckig, vgl. z.B. *Münzenberger; Beissel 1 (1885-95)*, Bl.5c (Doberan) 6 (Oberwesel/Marienstatt), 11 (Hannover), 14 (Wismar), 48 (Lüneburg). Die wenigen komplett geschnitzten altniederländischen Retabel des späteren 15. Jahrhunderts
- hingegen sind ausnahmslos szenisch gestaltet und meist anderer Form; im Bild vgl. TB56 (T.13A); allg. s. *Jacobs 1987*, 49f (Anm.9).
- 114 Allg. s.S.44.
- 115 vgl. BM62; allg. s.S.13f.
- 116 Allg. s.S.36. Im Original vgl. das Norfolk-Retabel, Maasgebiet, ca. 1419-20, Farbabb. *Flemish Art 1985*, 98; Retabel von Dinslaken, Brüssel, um 1480, s. *Becker 1989*, 116 (Abb.1); im Bild vgl. TB35 (T.9B); BM51 (T.51A), 62.
- 117 Im Original gibt es entsprechende Retabel nur bis zum fr. 15. Jh., allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB11, 86 (T.21B).
- 118 Dies wird durch die vorliegende Miniatur selbst bestätigt, die denselben Rankenhintergrund wie das Retabel im Bild aufweist.
- 119 Auch der dunkelblaue Hintergrund wäre für ein originales Retabel ungewöhnlich und ist daher vermutlich ebenfalls mit dem Medium der Buchmalerei zu erklären, in der eine breite Farbpalette verwendet wurde; vgl. z.B. die Vielfalt der Rankenhintergründe im Gebetbuch der Katharina v. Kleve, s. *Plummer 1966*.
- 120 Vgl. z.B. TB71 (T.16B), 86 (T.21B).
- 121 Hier jedoch querrchteckig und mit Christus als Salvator Mundi im Zentrum, s. *Friedländer 2 (1967)*, 26 (Pl.46ff).
- 122 So sind z.B. die Flügel des bekrönenden Retabels im Verhältnis zu groß, so daß sie sich beim Verschließen überlappten.
- 123 Allg. s.S.40.
- 124 Im Original vgl. die Utrechter Retabel in Norwegen, s. *Leeuwenberg 1959*, 82ff (Abb.1-3); ders. 1967, 185 (Fig.12), 187 (Fig.15).
- 125 „(...) l' autel de Notre-Dame, au transept Nord, après avoir été orné d' un retable sculpté, enlevé par les Zellariens vers l' année 1400, était surmonté, en 1580, d' un retable à volets peints, dont le panneau central était orné d' une statue de la Vierge, revêtu d' un ample manteau en étoffe de prix.“, *Laenen 1919.2*, 124. Eine weitere Quelle, die das Übereinanderstellen zweier Tafelbilder belegt, s. in *BK Brügge 1982*, 83f; im Bild vgl. BM11 (T.38B), 46 (T.50).
- 126 Grönauer-Retabel, Lübeck s. *Paatz 1936*, T.6f; Västerås s. *Andersson 1980*, 201 (Fig.126); weitere Ensembles in Geel, s. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, Bl.12 und Villers-la-Ville, s. A.C.L.Brüssel 67167A, hierzu s.a. BM46, Anm.368.
- 127 Die Darstellung ist in zahlreichen Miniaturen und Tafelbildern nach einem Vorbild von Jan van Eyck verbreitet, vgl. z.B. *Friedländer 1 (1967)*, Pl.63 A-D, Pl.79; ders. 6.1 (1971), 39, Supp.229 (Pl.90), 130 (Pl.146).
- 128 Ganz herzlich danke ich Herrn Dr. Bodo Brinkmann, Frankfurt/M., daß er mir Informationen und auch ein Farbdia von der Miniatur zur Verfügung gestellt hat.
- 129 Diese Gewichtung von Retabel und Figuren ist typisch für Altaraufsätze dieser Gruppe, s.S.39; im Bild vgl. bes. BM25 sowie TB34 (T.9A) mit weiteren Beispielen.
- 130 Ähnliche Stoffbaldachine finden sich auch bei anderen Darstellungen dieser Gruppe, bes. BM25.
- 131 Zwar werden Maria und Johannes Ev. bisweilen gemeinsam mit dem Schmerzensmann dargestellt, sie erleben dann aber nicht seine Gnade, sondern stützen oder beklagen ihn, vgl. *Schiller 2 (1968)*, 612ff (Figuren des Schmerzensmannes), 733ff (Darstellungen des Schmerzensmannes gemeinsam mit Maria und Johannes Ev.); s.a. *Büttner 1983*.
- 132 s. *AK Utrecht 1979*, 185.
- 133 Zu Merkmalen der frühen Retabel s.S.13. Die lapidare Beschreibung von Klihm: „Auf dem Altar ein Aufbau (Kaum kenntlich).“, geht vermutlich auf eine schlechte Abbildung zurück und ist nicht haltbar, *Klihm 1941*, 86 (Nr.160).
- 134 Brüssel, um 1415 (?), 70,5x141 cm; Farbabb. *BK Brügge 1979*, Pl.4; im Bild vgl. z.B. TB13A (T.5B), 71 (T.16B), 86 (T.21B).
- 135 *Pächt 1989*, 177ff datiert sie auf 1417 und erkennt sie als ein

- Werk von Hubert van Eyck an; *Delaisé 1972* hingegen hält sie aus heraldischen Gründen für eine holländische Miniatur aus der Zeit zw. 1436-45; eine Zusammenfassung der Forschungsdiskussion bis 1982 von Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 126ff.
- 136 s.o. Anm.135.
- 137 In zwei vergleichbaren, aber sicher später datierten Darstellungen von Retabeln hingegen, die sich an der vorliegenden Totenmesse orientieren, ist das Retabel komplett oder mindestens in allen wichtigen Teilen sichtbar, s. BM13, 61B.
- 138 Die Retabel sind hier meist sehr niedrige, quereckige Tafeln ohne Inhalt, ornamentiert oder mit einer Kreuzigungsdarstellung, s. z.B. *Meiss 1.2 (1969)*, Abb.137, 150, 219, 244.
- 139 Auch hierin unterscheidet sich die Darstellung deutlich von den späteren Retabeldarstellungen (wie o. Anm.137); allg. zu bekrönenden Figuren s.S.38f.
- 140 Nach *Winter 1985*, Fig.133; Meister der Taten Alexanders d. Gr.
- 141 Nach *Wormald; Giles 1964*, 27: Assistent von Dreux Jehan.
- 142 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB87 (Seitenschiffaltar, T.22A); BM37C (T.43B).
- 143 Vgl. im Gegensatz hierzu z.B. TB86 (T.21B), wo die Figur des hl. Petrus als Patron der Kirche mehrfach und bes. hervorgehoben wiedergegeben ist.
- 144 Allg. s.S.19f.
- 145 s. *Périer-d'Ieteren 1984*, 123, die vom „effet d'or“ dieser Farbfassungen spricht.
- 146 Allg. s.S.34.
- 147 Um 1470, 257×334 cm, s. *Becker 1989*, bes. 116ff (Abb.1ff).
- 148 Vemo, Historisches Museum, Nr. 1785, s. K.K. Meinander: Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor (Mittelalterliche Altarretabel und Holzschnitzereien in finnischen Kirchen). Helsinki 1908 (= Finska Formminnesföreningens Tidskrift 24), Abb.317, S.316ff. Da dieses Retabel in der Forschung weitgehend unbekannt ist, wird es detaillierter beschrieben: Das in der Mitte rechteckig erhöhte Schnitzretabel verfügt über kleine Flügel; die großen, unteren Flügel sind in der Reproduktion (falls sie überhaupt vorhanden sind) nicht sichtbar. Im Corpus befindet sich unter kompakten und polygonalen Baldachinen ein fünfteiliger Passionszyklus aus Geißelung und Kreuztragung links, Beweinung und Grablegung rechts zu Seiten der Kreuzigung im erhöhten und etwas breiteren Zentrum. Der Corpus erhebt sich auf einem schmalen Maßwerkband aus sechs Rosetten, zwischen denen sich ein zweireihiges Band aus kleinen Rosetten entfaltet.
- 149 Brüssel, um 1466, 240×280 cm (Corpus), s. *Müller 1966*, III.B; *Jacobs 1989*, 225 (Fig.17); *Becker 1989*, 121 (Abb.8), hier ein Zyklus mit Gefangennahme, Christus vor Pilatus, Geißelung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung. Das Leonhardus-Retabel von Zoutleeuw (Brabant, nach 1470) zeigt zwar einen Heiligenzyklus, weist aber ähnliche Baldachinformen und ein ähnliches Verhältnis der Figuren- zur Baldachinhöhe auf, s. *Becker 1989*, 121 (Abb.7).
- 150 *Périer-d'Ieteren 1984*, 107f nennt die Darstellung der Intercessio als ein Standardthema von Außenansichten kleiner Flügel bei Passionschreinen.
- 151 Links Maria und rechts Gottvater in der Szene der Intercessio oder Krönung, wie o. Anm.148.
- 152 Auf der rechteckigen Erhöhung der Flügel außen; Gottvater befindet sich hier links, Maria rechts. *Becker 1989*, 132 (Abb.22f).
- 153 Eine entsprechende Darstellung, in diesem Falle die Krönung Marias durch Christus, zeigen auch das fläm. Marientodretabel von Ternant, s. *Jacobs 1989*, 220 (Fig.8) und ein Brüsseler Marienretabel, s. dies. 1991, 38 (Fig.7). Die Retabel nach 1480 zeigen meist Christus und Maria einerseits und Gottvater andererseits in der Szene der Intercessio, z.B. das Retabel in Staßfurt, s. H. J. de Smedt: De verspreiding der Brabantse retabeln in oostelijk richting. In: *De Brabantse Stad. Mededelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*. Lustrumuitgave. 1965, 32 (23-26), Abb.5 sowie die Retabel in Strängnäs und Geel, s. *Périer-d'Ieteren 1984*, 164, 167; im 16. Jh. erscheint das Thema gar nicht mehr.
- 154 Im Original wie in Darstellungen ist eine entsprechende Bekrönung nur ausnahmsweise überliefert, allg. s.S.38; im Bild vgl. TB13B, bes. Anm.143.
- 155 Die Unterschiede bestehen in der Art der Baldachinbildung und der szenischen Darstellung. Ein typisches Brüsseler Schnitzretabel dieser Zeit ist im Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden zu sehen, s. TB87 (Letzter, T.22A).
- 156 Dieser Spätdatierung von Wormald; Giles in: *BK Cambridge/UK 1983.2*, 496 (ebenso bereits in: Francis Wormald; Phyllis M. Giles: *Description of Fitzwilliam Museum Ms. 3-1954*. In: *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society* 4 (1964), 1-28) steht die Datierung von Winter, um 1450, entgegen, s. *Winter 1985*, Fig.131.
- 157 BM14, 67 (T.57A).
- 158 Diese zeitliche Stellung stimmt auch mit der unausgewogenen Retabeldarstellung in der Miniatur von Jan van Tavernier überein.
- 159 Allg. s.S.19, Anm.275; unter älteren Retabeldarstellungen vgl. z.B. s. *Dearmer 1910*, Pl.23; *Meiss 1.2 (1969)*, Abb.137, 150, 219; *AK New York 1982*, 37b. Diese Retabel wurden in der fläm. Buchmalerei bes. von Willem Vrelant übernommen, s. BM76 (T.59A). Zeitgenössische Kreuzigungsretabel zeigen hingegen meist Passionszyklen, sie sind in der Mitte rechteckig erhöht und durch Baldachine gegliedert.
- 160 Vgl. z.B. auch die Annenfigur in BM51 (T.51A) oder die zum Leben erwachte Marienfigur in BM41 (T.44B).
- 161 Allg. s.S.39; im Bild vgl. bes. TB34 (T.9A), Anm.294ff sowie BM21 (T.40B).
- 162 TB68C; allg. s.S.39; vgl. auch BM21 (T.40B), 31 und bes. die zahlreichen Darstellungen in südniederländ. Glasgemälden des fr. 16. Jhs., s. *Corpus Vitrearum 4 (1981)*, 79, 140 (Fig.40, 97), 141, 143 (Fig.98, 102), 220 (Fig.174), 274 (Fig.217), 300, 302 (Fig.240, 242), 352 (Fig.276).
- 163 s. *AK Utrecht 1979*, 185.
- 164 Ein Altar in Linkebeek ist mit einem ähnlichen Aufsatz des sp. 16. Jhs. versehen, s. *Borchgrave d'Altena 2 (1947)*, 135, Pl.110.
- 165 Allg. s.S.26f. Zum Meister s. George Dogaer: *Miniatures flamandes ajoutées à une „Legende dorée“ enluminée en France*. In: *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain* 4 (1971), 155-63; *BK Brüssel 1989.1*, 232 (Nr.303).
- 166 Allg. s.S.17; im Bild vgl. z.B. TB13B, 41A (T.12A), 59, 81A/B.
- 167 So haben sich auch im Original zwei kniende Engelfiguren auf den niedrigeren Seitenabschnitten eines in der Mitte rechteckig erhöhten Schnitzretabels in Buvrinnes (Hennegau) erhalten, s. *Poumon 1948*, Pl.5; allg. s.S.38f; im Bild vgl. z.B. TB3 (T.2A), 90; BM18.
- 168 BM28. Hierbei handelt es sich jedoch um eine sehr schematische und altertümliche Darstellung.
- 169 Vgl. TB72 (T.17A), wo zwei leibhaftige Engel mit Weihrauchfässer die Hostienschau flankieren.
- 170 *Braun 1924.2*, 639: „Indem man auf der mittleren Abteilung eines gewöhnlichen Retabels ein Tabernakel, auf seinen Seitenabteilungen die knienden Engel anbrachte, wandelte man dasselbe also in ein Retabel zur Aussetzung des Allerheiligsten um.“
- 171 Allg. s.S.26f, 40. Für diese Annahme sprechen möglicherweise auch weitere französ. bzw. südniederländ. Miniaturen, die ein Retabel mit einem zentralen Turm und seitlichen Figuren - einmal die Verkündigung an Maria, zweimal Engel - zeigen, s. BM65A; vgl. auch Egerton-Werkstatt (Paris, 1409/10): Totenmesse bzw. Boucicaut-Werkstatt (Paris, um 1416): Heilig Geist-Messe,

- s. *Meiss 2 (1968)*, Abb.148, 253; Farbabb. *Benedictus 1980*, 444 (Abb.423).
- 172 Allg. s.S.22ff, 39; im Bild vgl. TB86 (T.21B).
- 173 Vgl. *Dearmer 1910*, 146, der das Retabel jedoch als Dorsale beschreibt: „A dorsal, adorned with two kneeling figures in gold, is behind the holy table, and above it is what appears to be small triptych.“
- 174 BM26 (T.42B), wo zwei Engelsfiguren mit Weihrauchfässern auf den niedrigeren Seitenabschnitten knien; allg. s.S.26f.
- 175 Allg. s.S.40; im Bild vgl. BM72, 76 (T.59A).
- 176 Häufig werden hier die Gesetzestafeln dargestellt, vgl. z.B. die entsprechende Szene im Gebetbuch Jakobs IV. v. Schottland, Farbabb. *Unterkircher 1987.1*, 98v; allg. s.S.44f.
- 177 Vgl. TB124, wo in der Szene der Verkündigung ein Retabel mit dem Gebet am Ölberg erscheint.
- 178 s. *Friedländer 2 (1967)*, 49 (Pl.71). Lane erweitert die augenscheinliche Deutung des Kruzifixes in diesem Bild als Prolepsis jedoch, indem sie die thronende Muttergottes für eine Verkörperung des Altares hält und folglich das kleine Kruzifix mit einem Kreuz auf dem Laienaltar vergleicht, *Lane 1984*, 65. Gegen diese Deutung spricht allein schon die sehr geringe Größe des Kruzifixes, das darüber hinaus hoch oben an der Wand hängt, wohingegen die Kreuze, wie sie in Bildern auf Altären dargestellt werden, ungleich größer sind und zudem stets auf der Mensa oder auf einem Retabel stehen, vgl. z.B. TB10; allg. s.S.39, 41.
- 179 BM8; möglicherweise stammen beide Miniaturen von Simon Bening; allg. zu der Handschrift s. Kren in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 63ff (Cat.8).
- 180 BM54 (T.52B). Hier werden einfach die zwei Baldachine, die bei diesem eine Corpushälfte füllen in ein Viertel eingestellt und um jeweils einen Baldachin in den beiden mittleren Arkaden ergänzt.
- 181 Allg. zu Figurenretabeln S.17ff; zum bekrönenden Turmretabel s.S.22ff, 39.
- 182 Vgl. BM43F (T.47A).
- 183 Allg. s.S.15; im Original vgl. bes. die Darstellung der Apostel von Jan Provost, s. *Santos 1953*, Pl.24; im Bild vgl. z.B. BM1 (T.36A), 43F (T.47A); zur Darstellung der Apostelfürsten auf der Außenseite eines Flügelretabels s. z.B. TB7B (T.3B) und BM50B.
- 184 Allg. s.S.39. Diese Darstellungen sind unterschiedlicher Herkunft und daher nicht auf die Übernahmen einer Vorlage zurückzuführen.
- 185 Ein frühes Beispiel gibt es bereits aus dem Umkreis des Boucicaut-Meisters, s. *Meiss 2 (1968)*, Abb.200; in der südniederländ. Buchmalerei s. z.B. s. *BK Wien 1990.2*, T.7 oder Sigrid Braunfels-Esche: Sankt Georg - Legende, Verehrung, Symbol. München 1976, 146 (Abb.139). Bes. viele Darstellungen weist die südniederländ. Glasmalerei des fr. 16. Jhs. auf, s. *Corpus Vitrearum 4 (1981)*, 79, 140 (Fig.40, 97), 141, 143 (Fig.98, 102), 220 (Fig.174), 274 (Fig.217), 300, 302 (Fig.240, 242), 352 (Fig.276). In der Tafelmalerei sind bes. Gemälde von Jan Provost vergleichbar, in denen die Muttergottes als eine zum Leben erwachte Figur auf einer Altarmensa, überfangen von einem Baldachin, dargestellt ist, s. *Friedländer 9.2 (1973)*, 123 (Pl.142f), 166 (Pl.178).
- 186 s. BM25; TB9A (T.4B), 68C.
- 187 BM43F (T.47A).
- 188 Allg. s.S.44f.
- 189 Allg. zum Retabeltyp s.S.19.
- 190 Vgl. z.B. BM52f (T.51B, 52A); allg. zur Handschrift s. Kren in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 21ff (Cat.3).
- 191 BM53 (T.52A); vgl. auch BM33B, 45B (T.49B). Retabel dieser Form wurden aus der französischen in die südniederländ. Buchmalerei übernommen, vgl. S.42, Anm.793.
- 192 Vgl. z.B. BM54 (T.52B), 55. Die Reihung von drei Schnitzfiguren taucht in zahlreichen schematisierten Retabeldarstellungen des Umkreises auf, z.B. auch in dem kleinen Randleistenmedaillon mit der Bischofsweihe des hl. Nikolaus im Dezemberbild des Spinola-Gebetbuches, fol.7r, s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.398.
- 193 Allg. s.S.17ff.
- 194 BM48B.
- 195 Allg. s.S.38.
- 196 BM33A; allg. zur Handschrift s. Kren in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 21ff (Cat.3).
- 197 BM53 (T.52A); allg. s.S.17ff; allg. zu bekrönendem Figureschmuck s.S.38.
- 198 Vgl. z.B. BM4C, 9 (T.38A).
- 199 BM33B.
- 200 Vgl. *BK Wien 1990.1*, 97 mit dem Hinweis auf eine fast identische Miniatur in Oxford, Bodleian Lib., Ms. Douce 223, 106v, s. *BK Wien 1990.1*, Fig.95, hier jedoch ohne Altarsäulen.
- 201 Dieser Darstellungstyp setzt ein mit BM53 (T.52A); er findet sich entsprechend in der Darstellung des hl. Thomas desselben Meisters im Rothschild-Gebetbuch (211v), in der das Retabel nur mehr als in der Mitte rechteckig erhöhte, vergoldete Tafel angedeutet ist, Farbabb. *Trenkler 1979.1*, 211v; *Unterkircher 1984*, 114; vgl. auch BM4B; allg. s.S.15, Anm.150.
- 202 Allg. zum Meister der Davidszenen im Breviar Grimani s. Kren in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 59ff (Cat.7) und Brinkmann in: *AK Köln Diözesanmuseum 1992*, 278. Er schlägt vor, den anonymen Meister nach dem Vatikanischen Stundenbuch Vat.lat.19 293 zu benennen. Die Werkstatt, in der die gesamte Gruppe von Handschriften entstand, zu der das vorliegende Stundenbuch gehört, bezeichnet Brinkmann als die Brügger Werkstatt der kleinen Stundenbücher mit der Architekturrahmung (Vortrag in Köln, Diözesanmuseum, 7. 1. 1993).
- 203 Allg. zur Verbindung von Retabeln und Figuren s.S.41; im Bild vgl. z.B. TB92.
- 204 Eine direkt vergleichbare Verbindung eines Retabels mit einer Figur des Christkinds zeigt ein Lütticher Glasgemälde, um 1527, in Lüttich, Saint-Jacques. Hier thront das nackte Christkind auf einer sarkophagähnlichen Predella, hinterfangen von einer Tafel mit dem Kreuz, s. *Corpus Vitrearum 4 (1981)*, 176 (Fig.131). Zur Ikonographie, s. *RDK 3 (1954)*, Hans Wentzel, Sp.590-608, bes. 593ff (Christkind).
- 205 s. Anton Legner: Deutsche Bildwerke, Bd.2. Krefeld 1979, 60; Eugen Lüthgen: Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance - ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Straßburg 1917 (= Studien zur deutschen Kunstgesch. 200), 324, T.43.1; Eivind S. Engelstad: Senmiddelalderens kunst I Norge, ca. 1400 - 1535. Oslo 1936, Nr.19 (222; Pl.166); *AK Löwen 1971*, MB/3 u.a.
- 206 Für vergleichbare Darstellungen vom Christkind z.B. auf einer ganzseitigen Miniatur s. Gent oder Brügge, um 1490, ital. Stundenbuch, 151r, Antiquariat Tenschert, s. Eberhard König; Heribert Tenschert: Leuchtendes Mittelalter I. Katalog 21. Antiquariat Heribert Tenschert. Passau 1989, 165; auf einer kleinen Miniatur im Gebetbuch Jakobs IV. v. Schottland, um 1503, Farbabb. *Unterkircher 1987.1*, 19; in einer Initiale: Nordniederländ., um 1440/50, Stundenbuch, s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.222; als Attribut auf dem Buch des hl. Antonius v. Padua im Spinola-Stundenbuch, s. ebda., Abb.454. Auch in der Tafelmalerei gibt es ähnliche Darstellungen z.B. bei Joos van Cleve: Das Christkind auf einem Kissen lagernd, s. *Friedländer 9.1 (1972)*, Pl.76A; In der Druckgraphik z.B. beim Meister mit den Banderolen, s. *Hollstein 12 (1955)*, 58. Auf einer hölzernen Tabernakeltür, um 1500, s. *Maffei 1942*, 93f (o. Abb.).
- 207 Dasselbe Vorgehen wird auch in BM42A (T.45A) deutlich, denn in dieser Miniatur wird das Gebet an den Salvator Mundi durch eine Gebetsszene vor einem Retabel des Salvators Mundi illustriert, s. dort bes. Anm.256.

- 208 Vgl. auch BM71, Anm.536.
- 209 Allg. s.S.17.
- 210 BM37C (T.43B).
- 211 Allg. zu diesen schematisierten Darstellungen von Kreuzigungsretabeln s.S.13f.
- 212 Zur Aufstellung von Figurenschmuck auf Wandkonsolen s.S.24, Anm.383, S.38, Anm.717; im Bild vgl. TB15; BM65B.
- 213 Im Bild vgl. TB86f (T.21B, 22A); allg. zu Turmretabeln s.S.22ff, 39.
- 214 Allg. s.S.20, 35f. Die gleiche Unstimmigkeit findet sich auch bei einem Flügelretabel in einer Miniatur von Jan van Tavernier in den *Miracles de Nostre Dame*, BM70 (T.57B).
- 215 Allg. s.S.13f; eine eingehendere Besprechung bes. bei TB71 (T.16B).
- 216 Allg. zu diesen Retabeln s.S.13f. Ähnliche Retabel, inhaltslos und auf eine goldene Tafel mit roter Rahmung beschränkt, zeigen auch mehrere Miniaturen aus der Utrechter Werkstatt des Meisters der Katharina v. Kleve um 1440/50, s. BM46, Anm.370.
- 217 *Thoss 1989*, S.26, Abb.25f; hier s. TB86 (T.21B).
- 218 Allg. zu bekrönendem Figurenschmuck s.S.38f; zum Typ des Turmretabels s.S.22ff.
- 219 Weitere Miniaturen des Buches bestätigen diesen Eindruck. So erscheint in der Versöhnung Girarts mit Karl d. Kahlen das gleiche flügellose Kreuzigungsretabel, jedoch weitgehend verdeckt, wie auf dem Lettneraltar der Bestattung, diesmal von einem Turmretabel bekrönt, BM37B (T.43A). In der Szene von Girarts Einkehr zur Reue wiederum ist ein vermutlich geschnitztes, komplett vergoldetes Kreuzigungsretabel mit Heiligen und rechteckig erhöhter Mitte auf einem Außenaltar zu sehen, BM37A.
- 220 Dies wird auch durch die weitere Farbwahl, etwa der hellblauen Kirchenwände oder des leuchtend rot gekachelten Fußbodens deutlich.
- 221 Vgl. z.B. das Gerber-Retabel, Brüssel, um 1415, s. hierzu TB86, Anm.761 oder S.13, Anm.103.
- 222 Zu weiteren französ. Einflüssen im Werk des Meisters, s. *AK Köln 1987*, 180ff. Für niedrige, querrrechteckige Kreuzigungsretabel in der franz. Buchmalerei vgl. z.B.: Avignon, 2. H. d. 14. Jhs.: Ein Priester beim Gebet; Hostienelevatio, s. *Leroquais 1924.2*, Pl.64, 67 (1); Umkreis des Boucicaut-Meisters und des Pseudo-Jacquemart: Der Duc de Berry im Gebet (2x), Die Zurückweisung von Joachims Opfer, Die Messe des hl. Petrus, s. *Meiss 1.2 (1969)*, Abb.137, 150, 219, 244.
- 223 Allg. s.S.13f. Auch Willem Vrelant, der möglicherweise der Werkstattnachfolger des Meisters der Goldranken-Gebetbücher wurde (s. *AK Köln 1987*, 180ff), stellt häufig einen ähnlichen, dunkelblau gefaßten, querrrechteckigen Retabeltyp dar, z.B. BM76 (T.59A).
- 224 Zur Diskussion um die Identität des Meisters Jakobs IV. v. Schottland und Gerard Horenbouts s. BM40, Anm.231.
- 225 Vgl. z.B. BM4C, 9 (T.38A), 56.
- 226 Vgl. BM4C.
- 227 Die anderen (s.o. Anm.225) zeigen meist ein inhaltsloses, geschlossenes Flügelretabel.
- 228 Vgl. BM14, 17 (T.39B), 48A. Sehr ähnlich, aber undeutlicher wiedergegeben ist das Retabel in einer Utrechter Miniatur der Totenbestattung, um 1500, Stundenbuch. Oxford, Bodleian Lib., Ms. Douce 30, 65v, s. *Byvanck; Hooghwerff 1922.1*, Pl.60; Otto Pächt; Jonathan G. G. Alexander: *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford 1 - German, Dutch, Flemish, French and Spanish School*. Oxford 1969, Pl.17, 255b.
- 229 Allg. s.S.17; im Bild vgl. bes. TB87 (Lettner, T.22A); zum Maßwerkfries s.S.34.
- 230 Allg. s.S.38 (Kämme), 40 (Kreuze); im Bild vgl. TB12 (T.5A), 13B und BM65A/B; allg. zu Kreuzen auf süd-niederländ. Retabeln s. *Braun 1924.2*, 359; *Hasse 1941*, 28.
- 231 Die Frage, ob der Meister Jakobs IV. v. Schottland identisch sei mit Gerard Horenbout ist noch immer ungeklärt. Während sich Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 267ff zustimmend äußert, argumentieren Kren in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 116ff und Brinkmann in: *AK Köln Diözesanmuseum 1992*, 286f für eine fortgesetzte Trennung beider Meister, da Gerard Horenbout mit Gewißheit nur die hinzugefügten Miniaturen im Stundenbuch der Bona Sforza zuzuschreiben seien; zum Werk und Stil des Meisters Jakobs IV. v. Schottland s.a. Kren in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 63ff (Cat.8).
- 232 Eine feingliedrige Maßwerkwand hinter einem Retabel zeigt BM42A (T.45A), und eine ähnlich komplex durchgestaltete Altarwand findet sich in TB52.
- 233 Von dem Meister gibt es noch eine weitere Darstellung einer Altaranlage, in der ein Verkündigungsretabel von einer zweiten Mariendarstellung bekrönt - dort in Form eines zweiten Tafelbildes - erscheint, BM43G (T.47B). Darüber hinaus zeigen auch die Altardarstellungen anderer Meister Marienretabel, die von einer weiteren Mariendarstellung bekrönt werden; meist handelt es sich dabei um ähnliche thronende Schnitzfiguren in einem Retabel, z.B. TB68A/B (T.15B), 87 (Lettner, T.22A); BM7 (T.37B).
- 234 Allg. s.S.16, Anm.182; im Bild vgl. bes. TB68A (T.15B), 76A (T.18A).
- 235 Vgl. *Friedländer 2 (1967)*, 9 (Pl.7), 48f (Pl.69f, 72).
- 236 So hat bereits Plotzek auf die Ähnlichkeit des Bildes im Bild mit der Verkündigungsminiatur vom Jakobs IV. v. Schottland (Horenbout?) in einem Stundenbuch von etwa 1500 hingewiesen, s. *Euw; Plotzek 1982*, 247 (Farbt.), 253. Während in dieser Miniatur jedoch ein kirchen-ähnlicher Raum mit einem Baldachin dargestellt ist, zeigt das kompositionell gleiche Bild im Bild eine Wohnstube mit einer Bettstatt. Weitere vergleichbare Darstellungen der Verkündigung aus dem direkten Umkreis des Meisters (u.a. von Simon Bening) befinden sich z.B. auch im Rothschild-Gebetbuch, s. *Trenkler 1979.1*, 84f, im Breviar Grimani, Venedig, 530v, s. *Salmi; Mellini 1972*, Pl.66 und im Da-Costa-Stundenbuch, 129v, s. *Biermann 1975*, 29 (Abb.8), 25 (Abb.3), 53f (Abb.36-39). Im Unterschied zu diesen Miniaturen fallen hier jedoch die gesenkten Arme Gabriels auf, für die sich kein Vergleichsbeispiel nennen läßt.
- 237 Allg. zum Figurenschmuck s.S.38f, bes. 39, Anm.734; im Bild vgl. z.B. BM7 (T.37B).
- 238 s. Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 34, Beispiele ebda., 244, 247 (IX.17, 17v), 257, Abb.417 (IX.18, 92v); *AK Köln 1987*, 198 (Nr.63, 47f).
- 239 Dieser Kunstgriff ist typisch für den Meister (s.o. Anm.231); er bedient sich seiner u.a. auch in BM42A (T.45A), 43B/G (T.45B, 74B), 44A (T.48A).
- 240 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland s. BM40, Anm.231.
- 241 BM52 (T.51B).
- 242 s. BM52 (T.51B).
- 243 Entsprechende Altareinfassungen zeigen auch andere Darstellungen des Meisters, vgl. BM44A/C (T.48A/B).
- 244 Allg. s.S.34, Anm.622f. Predellen mit Schnitzfiguren sind verhältnismäßig selten überliefert, s. z.B. *Münzenberger; Beissel 2 (1895-1905)*, Bl.62, *Andersson 1980*, 198ff (Fig.125); *Jacobs 1987*, Abb.51a, allg. s.a. *Braun 1924.2*, 348f.
- 245 Figuren bzw. Szenen finden sich in der Laibung der meisten großen Schnitzretabel um 1500, s. z.B. *Borchgrave d'Altena 1948*, 15 (Fig.3), 37 (Fig.25), 59 (Fig.50), 63ff (Fig.53ff), 79 (Fig.60); *Andersson 1980*, 194 (Fig.120), 206 (Fig.131), 208 (Fig.133).
- 246 Bekrönende Figuren des Schmerzensmannes oder Salvators Mundi sind typisch für süd-niederländ. Schnitzretabel, s. z.B. *Borchgrave d'Altena 1948*, 41 (Fig.28), 50 (Fig.38); *Andersson 1980*, 193 (Fig.119), 196, 201 (Fig.126), 208ff (Fig.135a); s.a. *Jacobs 1987*, 98; allg. s. hier S.38f, bes. 39, Anm.734f.
- 247 Allg. s.S.40. Die größte Nähe besteht zum Aufsatz von

- Henrik Douvermans Retabel der Sieben Schmerzen Marias, 1518-22, Kalkar, St. Nikolai, dessen filigrane Rankenformation im Unterschied zum kompakten Aufsatz in der Miniatur zugleich jedoch deutlich in der Tradition der deutschen Gesprenge steht, s. *BK Kalkar 1990*, Farbt.25; s.a. *Braun 1924.2*, 359, T.265.
- 248 In BM₅₂ (T.51B) ist die Figur des hl. Adrian zwar deutlich hervorgehoben, aber noch immer dem Rahmen der Nische verhaftet.
- 249 Allg. s.S.17ff.
- 250 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland s. BM₄₀, Anm.231.
- 251 Ein farbig hinterlegter Fries aus Maßwerk bzw. Schrift ist z.B. unter dem Brüsseler Claudio-Villa-Retabel erhalten, Farbbabb. *Flemish Art 1985*, 89; allg. s.S.34f, Anm.63of.
- 252 Vgl. bes. im selben Gebetbuch (Faksimile *Unterkircher 1987.1*), IV-2r, 3v-4r, 5v-6r, 8v-9r, 20v etc.
- 253 Im Bild vgl. z.B. TB₁₀₄ (T.26B), 112 (T.29A), 120 (T.33); allg. zum Krabbenkamm s.S.38.
- 254 Allg. zum Bildtypus s. *Ringbom 1965*, 171f.
- 255 Unter den vielen Vergleichsbeispielen ist insbes. jenes im dreibändigen Stundenbuch aus der Vatikanbibl. (Vat.lat.3769, 179a v) zu nennen, die vom selben Meister stammt. Der Salvator ist in einer vergoldeten (Retabel-) Rahmung wiedergegeben und entspricht in allen Details - einschließlich dem Überschreiten der Bildebene - der vorliegenden Darstellung (o. Abb.); allg. zur Handschrift s. *AK Köln Diözesanmuseum 1992*, 286ff; vgl. auch die Miniatur von Simon Bening? (um 1500) im Breviar Brukenthal, Bl.37, s. *David, Nägler 1981*, T.27, in der der Salvator in sehr ähnlicher Form innerhalb einer Kapellenarchitektur erscheint; Brüggge, fr. 16. Jh., Cambridge, Fitzwilliam-Mus., Ms.1058-1975, 13v: Der Salvator Mundi in goldener Architekturrahmung; weitere Beispiele vgl. z.B. bei *Euw; Plotzek 1982*, Abb.400; *AK Köln 1987*, 49, Abb. S.51, 226.
- 256 Das Bildnis wurde unter Beibehaltung gewisser Konstanten in unterschiedlichster Erscheinungsform präsentiert. Der freie Umgang wird im Vergleich mit der Miniatur in einem weiteren fläm. Stundenbuch deutlich, in der das gleiche halbfigurige Bildnis Christi innerhalb eines seitenfüllenden Flügelretabels erscheint: Flämisch, Ende d. 15. Jhs.: Christus als Salvator Mundi. Stundenbuch. Manchester, John Rylands Library, No.161, 15v, s. *BK Manchester 1921.1*, 1, 274-276 (Nr.161), ebda. 2, Pl.167: Vor dem Retabel mit zweiteiligen Klappläden befindet sich eine in starker Verkürzung wiedergegebene Altarmensa mit Kelch und Patene, dem Missale auf einem Buchständer, einem Löffel und der Paxtafel, die die untere Rahmenleiste bildet. In anderen Miniaturen erscheint das Bildnis als ein kleines rechteckiges Andachtsbild, das in der Wohnstube des hl. Markus auf einem Stollenschrank oder auch einfach auf einem Regal steht, vgl. BM_{85B} (T.61A).
- 257 Hätte ein Interesse daran bestanden, ein bestimmtes Original darzustellen, so wäre es vermutlich komplett ins Bild gerückt worden; allg. hierzu s.S.47.
- 258 *Wilhelmy 1990*, 192ff interpretiert die Darstellung des Salvators Mundi auf Grund ihrer „realistisch-illusionistischen Darstellungsweise“ als Vision innerhalb des Retabels (vgl. auch BM_{42B}). Gegen seine Argumentation spricht jedoch, daß die Salvatorbildnisse in Miniaturen des Meisters und seines Umkreises (s.o. Anm.255f) stets betont realistisch gehalten sind, so daß die vorliegende Darstellung keine Ausnahme bildet. Vielmehr wird man festhalten können, daß die Salvatorbildnisse grundsätzlich - d.h. auch als ganzseitige Miniatur - den Anschein des Lebendigen erwecken sollen.
- 259 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland s. BM₄₀, Anm.231.
- 260 Allg. s.S.41; *Laenen 1919.2*, 125: „Du moins nous savons qu' après 1586, l' autel de Saint-Jérôme, sous le jubé, était orné, en même temps que d' un retable peint, d' une statue du Patron de Chapeliers.“; im Bild vgl. bes. BM_{50B}.
- 261 Eine interessante Parallele bietet ein Schnitzfragment, um 1500, im Amsterdamer Rijksmuseum (R.B.K.16.793), das eine Verkündigungsgruppe auf einem velenbegrenzten Altar zeigt, Farbbabb. *Benedictus 1980*, 380 (Abb.350).
- 262 BM_{42A} (T.45A); allg. s.S.34f, Anm.63of.
- 263 Allg. s.S.15, Anm.150.
- 264 Ringbom hat sich mit der Miniatur im Vergleich mit Folio 24v derselben Handschrift (BM_{42A}, T.45A) beschäftigt. Seiner Meinung nach betet der König vor einem wirklichkeitsnahen Retabel des Salvators Mundi, erfährt aber keine himmlische Vision wie seine Gattin in der vorliegenden Miniatur, vgl. *Ringbom 1965*, 21f; ders. 1969, 166. Fraglich ist Ringboms Auffassung (ebda.), daß der Königin somit ein höherer Grad an Frömmigkeit zugeschrieben wird als ihrem Mann, denn es ist typisch für den Meister der vorliegenden Miniatur, aber auch für andere zeitgenössische Miniaturisten, den Adressaten des dazugehörigen Gebetstextes alternativ in Form einer Erscheinung oder aber als Bild im Bild darzustellen, vgl. als Bild im Bild z.B. BM₄₀ (T.44A), 43F/G (T.47A/B); als Erscheinung: BM_{43A}, 43C (T.46A), 43D. Wie vage derartige Überlegungen sind, wird deutlich durch die genau entgegengesetzte Interpretation von Wilhelmy, der dem König die höhere visionäre Stufe attestiert, da sich die Bildnisse des Salvators und des hl. Andreas innerhalb des Retabels verlebendigten als „zwei gleichfalls real zu denkende heilige Personen“, während seine Frau nur eine gewöhnliche Vision erfahre, *Wilhelmy 1990*, 192ff. Gegen diese Auslegung spricht jedoch, daß Salvatorbildnisse in Miniaturen aus dieser Gruppe stets verlebendigt wiedergegeben werden, s. BM_{42A}, Anm.255f.
- 265 Zu den verschiedenen Stufen der Verinnerlichung beim Gebet s. *Belting 1990*, 460ff, bes. 461 (Abb.247) sowie *Zimmer 1990*, 273f.
- 266 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM₄₀, Anm.231.
- 267 s. z.B. BM_{4B}, 35, vgl. auch die Miniatur der Gregorsmesse vom selben Meister im dreibändigen Stundenbuch der Bibl. Apostolica Vaticana, Vat.lat.3769, 137v, s. *AK Köln Diözesanmuseum 1992*, 297 oder die Darstellung der Marienmesse von Simon Bening im Hennessy-Stundenbuch, s. *Destree 1923*, Pl.49.
- 268 Ein weiteres Retabel mit den beiden Apostelfürsten vgl. in BM₃₁, 50B.
- 269 Die Auffassung von *Trenkler 1979.2*, 46, es handele sich bei dieser Erscheinung um eine Tapisserie ist mit Sicherheit falsch, da es sich eindeutig um eine Gloriole handelt, die in derselben Form, nur anderen Inhalts, auch an ganz anderen Stellen, etwa im Zenit von Miniaturen erscheinen, vgl. BM_{43C} (T.46A), 43D.
- 270 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM₄₀, Anm.231.
- 271 „Illustriert ist hier ein ganz bestimmter Meßritus. Es ist der Moment der Meßfeier, in dem der Priester das Offertorium gelesen und sich auf die Epistelseite begeben hat, um den ihre Opfergaben darbringenden Gläubigen Manipel, Stola, Korporale oder - wie eben hier - die Patene zum Kuß darzubieten. Bei den verschiedenen zum Kuß gereichten Objekten handelt es sich offenbar nicht um beliebige Varianten, in unserem Fall zumindest liegt eine weitere 'Spezialisierung' des Offertoriumsritus vor und gleichzeitig ein höchst interessantes historisches Dokument desselben: Der Kuß der Patene wird heute noch geübt, und zwar in Belgien, und nur bei Totenmessen.“, Dagmar Thoss in: *AK Wien 1987*, 123.
- 272 Eine Kopie der Miniatur zeigt BM₁₀. Ähnliche Altarausstattungen mit Altarsäulen und Velenbespannung werden im Umkreis des Meisters häufiger dargestellt, vgl. z.B. BM_{43G} (T.47B).
- 273 Allg. s.S.14ff, bes. 15, Anm.174.
- 274 *Bartz; König 1987*, 525: Um die Mitte d. 15. Jhs. werden etwa zwei Drittel der Totenoffizien in Stundenbüchern mit Miniaturen der Totenfeier und ein Drittel mit solchen der Lazaruserweckung versehen, um 1500

- erscheint diese Szene nahezu in jedem zweiten Stundenbuch; s.a. *Guratzsch 1980.1*, 24f.
- 275 Der Meister bedient sich dabei derselben Methode, die er kurz zuvor bereits im Gebetbuch König Jakobs IV. v. Schottland verwendet hatte, wo er das Gedicht an den Salvator mit einer Miniatur illustriert, die den König im Gebet vor einem Flügelretabel des Salvators Mundi zeigt, BM42A (T.45A).
- 276 Allg. s.S.38; im Original vgl. z.B. das krabbenbesetzte Flügelretabel Jan W. de Cocks, s. *BK Amsterdam 1976*, 170 (A 1598) oder Cornelisz Engelbrechtsz, s. *Friedländer 10 (1973)*, 71 (Pl.60); s.a. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 234.
- 277 Die Szene wurde erst im späteren 15. Jh. als selbständiges Tafelbild dargestellt, s. *Guratzsch 1980.1*, 9, 19ff; vgl. ebda. 2, Abb.33, 43, 49f, 54.
- 278 Zur Darstellung der Lazarusszene auf Epitaphien s. *Guratzsch 1980.1*, 222ff. Für die Authentizität seiner Wiedergabe spricht auch die präzise Wiedergabe einer noch heute in Belgien üblichen Totenliturgie, s.o. Anm.271; auch BM15 (T.39A) zeigt möglicherweise ein Epitaph auf dem Altar.
- 279 Zu einer Kopie dieser Komposition von einem Buchmaler aus dem Umkreis von Simon Bening s. BM10.
- 280 Zur Zuschreibungsdebatte s. BM40, Anm.231.
- 281 BM43H. Beschreibung und Interpretation s. dort.
- 282 Der vordere Altar rechts ist sogar in einem noch kleineren Ausschnitt sichtbar, so daß offenbleiben muß, ob er von einem roten Velum begrenzt wird oder ob der Rahmen seines Retabels rot gefaßt ist.
- 283 s. hierzu auch BM44C, Anm.344f sowie S.23f, bes. Anm.374f.
- 284 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 285 Vgl. auch das Verkündigungsretabel in BM43G (T.47B).
- 286 Allg. s.S.15; im Bild vgl. bes. BM1 (T.36A); TB3 (T.2A), 28.
- 287 Allein im Rothschild-Gebetbuch ist ein entsprechendes Ensemble in noch zwei weiteren Miniaturen des Meisters zu sehen, BM43C (T.46A), 43H.
- 288 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 289 Vgl. BM43A-D/F-H (T.45B, 46A, 47A/B)); allg. s.S.19.
- 290 Allg. s.S.22; im Bild vgl. z.B. TB2 (zweite Szene), 66 (erstes Retabelpaar von Westen, T.15A).
- 291 Die Altaranlage steht hier an derselben Stelle und ist im gleichen Ausschnitt sichtbar, BM32.
- 292 Allg. s.S.34.
- 293 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 294 *Braun 1924.2*, 185-242 widmet Ciborien eine eingehende Besprechung, in der die Typen nach ihrer Bekrönung beurteilt werden. Da diese in der Miniatur nicht sichtbar ist, muß eine Einordnung entfallen.
- 295 *Braun 1924.1* (wie o. Anm.294) erwähnt kein Beispiel.
- 296 BM43G (T.47B); allg. s.S.40.
- 297 Jan van Coninxloo d. J. (Brüssel, 1552): Die Gregorsmesse. Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, Inv.334, s. *Vanaise; Lafontaine-Dosogne 1970*, 149, Abb.18; eine eingehende Beschreibung des ungewöhnlichen Retabels s. ebda., 151f: „Notre composition non seulement comporte à la fois le tombeau et le retable, mais ce dernier élément revêt un aspect exceptionnell: une base en marbre vert est surmontée d'une plaque de marbre rouge dans laquelle se creusent trois niches abritant des statues assis. Niches et statues ont un aspect doré brillant qui fait songer, soit à des plaques de métal travaillées (?) au repoussé soit, et plus vraisemblablement, à du bois sculpté et doré. L'ensemble pourrait d'ailleurs être en bois, partiellement marbré.“
- 298 Das Retabel Coninxloos (s.o. Anm.297) ist dreiteilig, während die gerade Zahl des Retabels im Bild typisch ist für Flügelaußenseiten.
- 299 Allg. s.S.15; im Bild vgl. z.B. BM1 (T.36A); im Originale vgl. bes. *Grams-Thieme 1988*, Abb.59bff.
- 300 BM43G (T.47B).
- 301 Denkbar, aber nicht näher zu begründen ist natürlich auch, daß die Flügel ein Gehäuse verschließen, in dem das Sakrament oder Reliquien verwahrt werden und das daher gar nicht für dauerhafte Öffnung vorgesehen war, so daß auch das Ciborium kein Gegenargument böte.
- 302 Vgl. u.a. BM86C (T.61B) mit Beispielen; allg. s.S.15.
- 303 Zwar zeigt auch eine sehr ähnliche Kreuzigungstafel von Gerard David einen nach oben zunehmend verdunkelten Hintergrund, bei dem aber dennoch die Landschaftselemente deutlich hervortreten, s. *Friedländer 6.2 (1971)*, 189 (Pl.199); vgl. *Unterkircher 1987.1*, 32v.
- 304 Entsprechende Beispiele gibt es vorrangig für Randleisten und wenige Christus- oder Marienbilder, vgl. *Biermann 1975*, 27 (Abb.5), 37 (Abb.18); *Unterkircher 1987.1*, 19r (Das Christkind als Salvator Mundi).
- 305 Vgl. z.B. BM40 (T.44A), 43F (T.47A), 44A (T.48A).
- 306 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 307 So berichtet z.B. eine Brügger Quelle, daß zwei Bilder von Lancelot Blondeel (Die Madonna zw. den hll. Lukas und Eloi; Der hl. Lukas malt die Madonna (beide 1545)) in der Kapelle der Malergilde übereinandergestellt waren, s. *BK Brügge 1982*, 83f; allg. s. hier S.40, bes. Anm.759; im Bild vgl. TB68A/B (T.15B); BM43F (T.47A).
- 308 *Trenkler 1979.2*, 48f.
- 309 Ein Wandtabernakel mit der Verkündigung bei *Philip 1971*, 95f, Fig.146f; zur symbol. Gleichsetzung v. Maria mit dem Tabernakel s. *Hirn 1909*, 122f. „In many cases, also, deliberate attempts have been made by means of pictures to emphasize the connection between the sacrament and the madonna. Both on fixed and on detached tabernacles the Annunciation has often been portrayed and the greeting words of the announcing angel engraved.“
- 310 Allg. s.S.26f, bes. Anm.422.
- 311 Mit gleichem Recht könnte sonst auch der Untersatz der Kreuzigungstafel auf Folio 65v derselben Handschrift (BM43F, T.47A) für ein Tabernakel gehalten werden. Auch für Unterkirchers Beschreibung als „zweiteilige Predella“ gibt es keine Anhaltspunkte, s. *Unterkircher 1984*, 76.
- 312 Vgl. z.B. Hans Memling: Floreins-Retabel, Brügge, s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 144f.
- 313 Vgl. auch BM43D.
- 314 Wie bei entsprechenden Grisailledarstellungen der Verkündigung soll durch die nahezu einfarbige Grundierung vermutlich angezeigt werden, daß es sich um die kargeren Außenseiten und nicht um das Zentrum eines Retabels handelt, das mit einem detailreichen Interieur ausgestaltet wäre, vgl. TB3 (T.2A), 28; Verkündigungs-darstellungen auf Mittelafeln in TB68A (T.15B), 76A (T.18A); BM40 (T.44A).
- 315 Am ähnlichsten auf Folio 84v des Rothschild-Gebetbuches selbst, Farbabb. *Trenkler 1979.1*, 84v, hier jedoch in einem Kircheninterieur.
- 316 Vgl. z.B. BM42A (T.45A).
- 317 s. hierzu TB3 (T.2A). Vermutlich steigert der Meister so bewußt die Wirklichkeitsnähe seines Retabels, obwohl er ihm eine eigene Komposition zu Grunde legt.
- 318 Allg. s.S.14ff, bes. 14f, Anm.135; vgl. die Originale (?) z.B. bei *Smits 1933*, Abb.63; *Friedländer 7 (1971)*, 27 (Pl.31); *Grimm 1978*, Abb.34f.
- 319 *LCI 3 (1971)*, Wolfgang Braunfels, Sp.193 (Maria); frühe vergleichbare Tafelbilder stammen vom Meister der Brighton-Himmelfahrt, s. *Wilenski 1960.2*, Pl.249 und von Pieter Coecke van Aalst, s. *Marlier 1966*, 181 (Fig.121).
- 320 s. TB23. Im Zentrum v. Brabanter Schnitzretabeln, z.B. *Borchgrave d'Altena 1948*, 37 (Fig.25), 42 (Fig.29); *Andersson 1980*, 206 (Fig.131), 210 (Fig.135a); *Jacobs 1989*, 220 (Fig.8); *Didier 1973*, 201 (Fig.18).

- 321 s. z.B. *Hollstein 12 (1955)*, 41 (Meister mit den Banderolen) und Arbeiten von Israel van Meckenem, s. *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400-1700*. Tilman Falk (Hg.), Bd.24A, Fig.193-203 (S.79ff).
- 322 s. bes. Simon Benings Miniaturen im *Hortulus Animae*, Farbabb. *Dörrhöffer 1 (1907)*, Bl.406 und im Breviar Grimani, s. *Biermann 1975*, 27 (Abb.5).
- 323 Vgl. z.B. *Unterkircher 1987.1*, 19f.
- 324 Als Vorbild hierfür könnten aber auch Schnitzretabel gedient haben, vgl. *Borchgrave d'Altena 1948*, 42 (Fig.29); *Andersson 1980*, 206 (Fig.131).
- 325 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 326 BM43C (T.46A). Seitenverkehrt wird die Komposition auch von Simon Bening im Da-Costa-Gebetbuch (Brügge, 1517/18) wiedergegeben: Die fünf Wunden Christi erscheinen bei der Messe. New York, Pierpont Morgan Lib., MS 399, 36v, Farbabb. *BK New York Pierpont Morgan Library 1980*, MF 5F7.
- 327 Lettner von Helvoirt (heute Amsterdam, Rijksmuseum), s. *Haan 1921*, Pl.62.
- 328 Vgl. z.B. TB38 (T.10B), 69 (T.16A); 90; BM37C (T.43B).
- 329 Allg. zu Turmretabeln s.S.22ff, 39.
- 330 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 331 Die gleiche Ausstattung ist in mehreren Miniaturen des Meisters dargestellt, s. z.B. BM41 (T.44B), 44C (T.48B). Zuvor erscheint sie bereits in weniger präziser Wiedergabe in Miniaturen aus dem Umkreis des Meisters d. Maria v. Burgund, s. z.B. BM33B. Einen weiteren Beleg bietet die direkt vergleichbare Altardarstellung von Jean Colombe (1485) in zwei Miniaturen der *Très Riches Heures* des Duc de Berry, Farbabb. *Cazelles; Rathofer 1984.1*, 91v, 199v. Diese Ähnlichkeit ist umso bemerkenswerter, als der Meister der vorliegenden Handschrift die *Très Riches Heures* vermutlich aus eigener Anschauung in der Mechelner Bibliothek Margarethes v. Österreichs kannte, s. Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 261f; *Kren* in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 6.
- 332 Vgl. z.B. BM42A (T.45A); allg. s.S.34f.
- 333 s. z.B. *Friedländer 9.2 (1973)*, 134 (Pl.158f), 160 (Pl.173); ders. *11 (1974)*, 125f (Pl.103f), 158 (Pl.127); im Bild vgl. z.B. BM6, 68, 96 (T.65B); TB112 (T.29A).
- 334 Zwei Miniaturen aus dem Umkreis des Meisters zeigen große, kielbogene Retabel ohne Inhalt, die von einer Figur bekrönt werden: Fläm., spätes 15. Jh.: Kommunion. Stundenbuch. London, British Lib., Add.Ms.17026, 38r, s. *Dearmer 1910*, 182 (Pl.42); Fläm., spätes 15. Jh.: Meßfeier, Marburger Index MF 10450; vgl. außerdem TB27; BM68, bes. Anm.523.
- 335 Allg. s. *RDK 4 (1958)*, Karl-August Wirth, Sp.674-700, bes. II.C, Sp.680ff (Ecce Homo); *LCI 1 (1968)*, Anton Legner, Sp.558ff, bes. 559f (dito); in Tafelbildern vgl. *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 121 (Fig.15m): Gerard Horenbout?; *Friedländer 7 (1971)*, 10f (Pl.16f), Add.196 (Pl.129); ders. *8 (1972)*, 110 (Pl.104), ders. *9.2 (1973)*, 185 (Pl.188), 192 (Pl.193), 195 (Pl.197), 199 (Pl.200).
- 336 s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.430 (136r).
- 337 Vgl. z.B. BM40 (T.44A), 42A (T.45A), 43G (T.47B). Es liegt daher nahe, im Betenden den Besitzer der Handschrift zu sehen, dessen Identifikation bisher jedoch noch nicht gelang, s. Bodo Brinkmann in: *AK Köln Diözesanmuseum 1992*, 287f.
- 338 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 339 z.B. BM3B, 4C, 9 (T.38A), 33B.
- 340 Allg. s.S.38f; im Bild vgl. bes. TB13B, 88 (T.22B).
- 341 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 342 Auf den Altar links im Bild wird wegen der ausschnitthaften Darstellung nicht näher eingegangen; zu den Säulen, zwischen die parallel zum Altar eine Zierleiste gespannt ist s. BM44A (T.48A).
- 343 s. z.B. BM43C (T.46A).
- 344 1559, s. *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum 1992*, 489 (Kat.109.2).
- 345 Vgl. z.B. Interieurs von Hendrick van Steenwijk d. J. und Frans Francken d. J., s. *Härting 1989*, 164 (Kat.141f), 375 (Kat.464A, 471).
- 346 Allg. s.S.22.
- 347 BM86A/B (T.62A/B), 90 (T.63B); TB124.
- 348 BM45A (T.49A).
- 349 s. *Friedländer 4 (1969)*, 15 (Pl.25f); *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 73.
- 350 Die Art der Anbringung mit kurzen, feinen Schlaufen läßt eher an kleinere und relativ leichte Vorhänge vor einem Bild als an schwere Bühnenvorhänge denken; zugleich spricht die Angabe der technischen Details gegen eine rein symbolische Deutung. Eine solche wurde zuletzt erneut vorgetragen von Bernhard Ridderbos: Die „Geburt Christi“ des Hugo van der Goes - Form, Inhalt, Funktion. In: JB der Berliner Museen N.F.32 (1990), 137-152, bes. 141ff (Anm.22). Wie zuvor auch (z.B. *Lane 1984*, 53ff) werden die Vorhänge vor der Tafel hier irrtümlich mit Velen gleichgesetzt, die den Altar flankieren.
- 351 *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 73f; nur sie weisen darauf hin, daß Retabel von Vorhängen verdeckt sein konnten, nennen aber keine Beispiele des 15. oder 16. Jhs., die eine entsprechende Ausstattung aufweisen. Zu Vorhängen vor Kabinettstücken s. Wolfgang Kemp: Rembrandt - Die hl. Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften. Frankfurt/M 1986, 21-34 bzw. Pijst de lijst - De Hollandse schilderijlijst in de 17de eeuw. P. J. J. van Thiel; C. J. de Bruyn Kops. Ausst.kat. Amsterdam 1984. Den Haag 1984, 302ff (Cat.92). Die Vorhänge werden hier jedoch nur im Kontext des Sammlerkabinetts erörtert, wo sie aus konservatorischen Gründen verwendet wurden.
- 352 *Derveaux-Van Ussel 1972*, 10f; Didier geht hingegen davon aus, daß das Retabel ursprünglich mit zwei Flügelpaaren ausgestattet war, s. *AK Sint Truiden 1990*, Suppl.2, Inventaris III, 65f.
- 353 *AK Amsterdam 1980*, 34ff. Weitere Quellen für Vorhänge vor Retabeln bei *Laenen 1919.2*, 294: „Quant à l' autel des saints Jean-Baptiste et Barbe, (...), il était orné de l'image des saints patrons et garni de courtines et de (deux?) 'blau gordynen van lynwaet boven den autaar hangende voor de beelden'; und die bei *Gorissen 1973*, 197 (Anm.46) zitierte Quelle: „Kirchen-R. 1580/1: Item heft Rutger van Aken aent hoichaltaer die isseren roeden daer die gardijnenn aen hangen roet gemaelt. - Kirchen-R. 1594/5: Aent hoichaltaer, dair die gardiens roede in hingt.“
- 354 s. hierzu TB78 (T.19A); allg. zu bemalten Retabeln dieser Zeit s.S.14ff.
- 355 s. hierzu auch BM67 (T.57A), bes. Anm.522. Im Gebetbuch Jakobs IV. v. Schottland z.B., an dem auch der Meister dieser Miniatur mitarbeitete, ist die Kreuztragung in entsprechender Form dargestellt, s. *Unterkircher 1987.1*, 231v; ebenso in einer Kreuztragungsminiatur des Meisters in einem Stundenbuch in London, British Lib., Add.Ms.35313, 28v, s. *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 64 (Fig.8a), vgl. ebda., 64 (Fig.8b).
- 356 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 357 Allg. s.S.22; im Bild vgl. bes. BM44C (T.48B).
- 358 Vgl. hierzu die geschlossenen Flügelretabel in TB99f oder jene ohne Corpus in TB7A, 35 (T.9B); allg. s.S.44.
- 359 *Braun 1924.2*, T.188 (Berville).
- 360 TB82 (T.20B) und BM71 (58r, T.58B).
- 361 Zur Diskussion Gerard Horenbout/Meister Jakobs IV. v. Schottland? s. BM40, Anm.231.
- 362 Vgl. BM3B, 4C, 9 (T.38A), 33B, 56. Die Wahl der Perspektive ist auf die gegenüberliegende Miniatur des Sterbezimmers (BM90, T.63B) abgestimmt, vgl. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.439f; *Bartz; König 1987*, 506ff (T.8f).
- 363 Wie o. Anm.362.

- 364 *Périer-d'Ieteren 1984*, 108ff unterscheidet die im späten 15. Jh. neu hinzugefügte „*prédelle haute*“ von der herkömmlichen „*prédelle basse*“; zum Maßwerkfries s. *Hasse 1941*, 34f; *Périer d'Ieteren 1990*, 63ff; allg. zur Predella s.S.34f.
- 365 s.S.17ff; im Bild vgl. z.B. TB62.
- 366 Allg. s.S.38f.
- 367 Gegen die Annahme, es handele sich um ein in der Mitte rechteckig erhöhtes, mehrflügeliges Werk spricht die rote Rahmenleiste, die den unteren Teil deutlich vom oberen abtrennt; allg. hierzu s.S.40; im Bild vgl. BM20B.
- 368 Fläm., 1430/35: Gröner-Retabel, s. *Paatz 1936*, T.6. Auch die beiden Retabel in Villers-la-Ville, Brabant (Brüssel), um 1470, sind in gleicher Konstellation aufgestellt. Zusätzlich zeigt auch die geschnitzte Szene der Verkündigung im unteren der beiden Werke zwei aufeinander-gestellte Retabel, s. SR6, Abb. A.C.L. Brüssel 67167A; nur das untere Retabel mit der Verkündigungsszene bei *Borchgrave d'Altena 3 (1961)*, 134.
- 369 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. BM37C (T.43B); TB46.
- 370 s. *Plummer 1966*, 46 (Requiem), 53 (König David? im Gebet vor einem Altar), 71 (Moses, Johannes Ev. und ein Mann (Adolph v. Kleve?) im Gebet vor einem Altar), 72 (Austeilung der Kommunion), 73 (Jesaja, Aaron, Paulus und Lukas im Gebet vor dem Allerheiligsten), 78 (Moses und Paulus wohnen der Meßfeier bei).
- 371 Dieser Retabeltyp wird ansonsten vornehmlich im Umkreis von Willem Vrelant tradiert, vgl. BM77; allg. s.S.42, Anm.793.
- 372 s. z.B. BM69B.
- 373 Etwa durch die bildparallele Stange mit den Kerzenleuchtern oder den deutlich erkennbaren Bittgestus von Maria und Johannes. Dennoch gibt es auch in den Miracles ähnlich Altaranlagen mit Säulen, BM71 (Anm.539, T.58A/B).
- 374 Allg. s.S.17, Anm.218; im Bild vgl. z.B. TB86 (T.21B).
- 375 Allg. s.S.17.
- 376 Der Unterschied wird im Vergleich mit späteren Miniaturen der Marienmesse deutlich, die mehrfach und unmittelbar auf die Muttergottes anspielen, z.B. BM6, 7 (T.37B), 40 (T.44A), 43G (T.47B).
- 377 Allg. s.S.13f, 42.
- 378 BM48C; allg. s.S.42f, bes. Anm.816, 819.
- 379 BM48A.
- 380 Allg. s.S.44.
- 381 Allg. s.S.17ff. Sehr ähnlich in Umriß und Binnengliederung ist z.B. das Brüsseler Retabel in Ytterselö, s. *Borchgrave d'Altena 1948*, 31 (Fig.19); *Andersson 1980*, 214 (Fig.137).
- 382 Allg. s.S.13f, 42.
- 383 BM48A; allg. s.S.42f, bes. Anm.816, 819.
- 384 *Braun 1924.2*, 262ff, T.187-89; allg. s.S.22.
- 385 *Braun 1924.2*, T.188 (Berville/Oise); im Bild vgl. BM77 mit einer ähnlichen, vermutl. ebenfalls französ. beeinflussten Baldachindarstellung.
- 386 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. BM25; TB34 (T.9A), bes. Anm.294ff.
- 387 Hierauf verweist auch die Raumgestaltung mit Fliesenboden und Goldrankenhintergrund.
- 388 Der vergleichbare Baldachin in der Sint-Leonhardus-Kirche von Zoutleeuw aus dem sp. 15. Jh. weist jedoch darauf hin, daß es entsprechende Ausstattungen auch im Bereich der alten Niederlande gab: der polygonale, farbig gefaßte Holzbaldachin setzt auf einer Rückwand an und überfängt ein Schnitzretabel incl. seines bekrönenden Figurenschmucks, s. *Borchgrave d'Altena 1958*, 21 (das Retabel mit einem Ausschnitt des Baldachins); *BK Zoutleeuw 1991*, 62ff (o. Abb.).
- 389 Allg. zu Turmretabeln s.S.22ff, 39.
- 390 *Kren* in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 28 (Fig.3h) benennt den Mann als Karl d. Kühnen; in *BK Brüssel 1989.1*, Nr.290 hingegen unterbleibt eine Identifikation.
- 391 Die Zuschreibung und Benennung d. Meisters ist umstritten. Nach *Kren* in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 28 (Fig.3h) stammt Folio 55r vom Meister d. Moralischen Abhandlungen, während Delaissé in: *AK Brüssel 1959*, Cat.196 Folio 182r dem Meister d. Maria v. Burgund zuschreibt. Zweifelsohne belegen aber die Übereinstimmung der Gesamtkomposition wie einzelne Details - die ungeschickte Darstellung der Predella, die Art der Material- und Personenwiedergabe, die Übereinstimmung architektonischer Elemente wie der Säulenbasen etc. -, daß beide Miniaturen von derselben Hand stammen. In diesem Sinne werden die Miniaturen auch in *BK Brüssel 1989.1*, Nr. 290 einem namenlosen Meister aus dem Umkreis d. Meisters d. Margarethe v. York zugeschrieben.
- 392 Diese Art der Predellendarstellung geht auf den Meister d. Maria v. Burgund zurück, der sie aber sehr viel gekonnter und somit wirklichkeitsnäher darstellt, vgl. BM53 (T.52A). Daher handelt es sich um einen Irrtum, wenn das Retabel wie in *BK Brüssel 1989.1*, 175 (Nr.290) als aufgehängt beschrieben wird.
- 393 Vgl. z.B. BM4B, 35.
- 394 Weiteres zu diesem Retabelschema, bei dem geschnitzte Innenansichten auf die Aussenansicht projiziert werden bei BM53 (T.52A).
- 395 BM50A. Zur Zuschreibungsfrage s. dort, Anm.391.
- 396 Zum Typ und der Form der Predella s. ebda. (o. Anm.391).
- 397 Allg. s.S.41; im Bild vgl. BM42B; schriftl. Belege bei *Laenen 1919.2*, 125.
- 398 Laut Delaissé handelt es sich bei der Gruppe der *Pieté de Nostre Seigneur* um eine Vision, da der Sockel fehle, s. *BK Brüssel 1959*, Cat.196; s.a. *Delaissé; Libaers; Massai 1959*, 194. Dieser Auffassung widersprechen jedoch weitere Darstellungen von Schnitzfiguren ohne Sockel auf einer Altarmensa (z.B. BM42B) und das Fehlen einer Gloriole, die entsprechende Epiphanien in zahlreichen anderen Miniaturen auszeichnet, z.B. BM43C (T.46A). Cockshaw hingegen beschreibt sie sachgerecht als „(...) une image de la Sainte Trinité, derrière laquelle se trouve un retable fermé“, s. *Miniatures en grisaille*. Pierre Cockshaw. Ausst.kat. Brüssel 1986, Nr.22, 44f, so auch in *BK Brüssel 1989.1*, 175 (Nr.290).
- 399 Weitere Darstellungen freiplastischer Gruppen der *Pieté de Nostre Seigneur* finden sich u.a. auch in südniederländ. Glasgemälden d. fr. 16. Jhs., vgl. *Corpus Vitrearum 3 (1974)*, Abb.47, 54; ebda. 4 (1981), Fig.98, 102.
- 400 *Dhanens 1987*, bes. 116ff. Zur möglichen Zuschreibung der Miniatur an den Meister der Maria v. Burgund s. *Pächt 1948*, 51; Grete Ring: Review on Otto Pächt 1948. In: *Burlington Magazine* 91 (1949), 86f; Anne Hagopian van Buren: *The Master of Mary of Burgundy: the state of research*. In: *ZS f. Kunstgeschichte* 38 (1975), 290.
- 401 *Dhanens 1987*, 118.
- 402 Da das Gewicht der Flügel durch die Seitenerhöhung zu groß wurde, installierte man nun meist ein zweites, kleineres Flügelpaar für die Mittenerhöhung. Zur Entwicklung dieser Flügelform bei Jan van Eyck und Rogier van der Weyden und zu ihren konstruktiven Nachteilen s. *Veroustraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 76ff; s. hierzu auch TB35 (T.9B), weitere Belege des Typs bei BM20A, 62; allg. s.S.36.
- 403 Allg. s.S.14ff, bes. Anm.124.
- 404 Wie o. Anm.403.
- 405 *Dhanens 1987*, 116ff.
- 406 *Dhanens 1987*, 117.
- 407 Zum Vergleich kann nur eine Miniatur des späten 14. Jhs. dienen, *Dhanens 1987*, 117.
- 408 Hierfür spricht abgesehen von der größeren Verbreitung dieser Szene, daß sie auch im Spinola-Gebetbuch sehr ähnlich vor einer Stadtkulisse wiedergegeben wird (s. *Erw; Plotzek 1982*, Abb.423), während es für die genannte Szene aus der Annenlegende kein Vergleichsbeispiel

- desselben Umkreises von Buchmalern gibt; allg. zum Thema s. BM83A.
- 409 *Dhanens* 1987, 117f erörtert auch die Frage, ob weitere Szenen der Annenlegende innen bzw. Heiligenfiguren und Stifterbildnissen außen erschienen. Dies ist jedoch noch fruchtloser, da diese Ansichten des Retabels noch nicht einmal in der Miniatur sichtbar sind.
- 410 Allg. zu bekrönendem Figurenschmuck s.S.38f, bes. 39.
- 411 Eine verehrte Annenfigur hat es in Gent tatsächlich gegeben, sie ging aber nach den Bilderstürmen verloren und ist auch nicht bildlich überliefert. Ein Vergleich ist demnach nicht möglich, s. *Dhanens* 1987, 118.
- 412 Allg. s.S.15, 36; im Bild vgl. BM54 (T.52B).
- 413 BM57C (T.53A), 59C, 59D (T.55B); allg. s.S.40.
- 414 *Lieftinck* 1969.1, 152ff.
- 415 Im Original finden sich Turmaufsätze nur selten, so bei deutschen Retabeln des 14. Jhs., s. *Münzenberger; Beissel* 1 (1885-90), 73; *Schultz* 1938, 52f; im 15. Jh. aber auch bei wenigen französ. Retabeln bes. jenem in Tubize, s. *Jacobs* 1987, Abb.16 und Mons, s. *Braun* 1924.2, T.189; *Poumon* 1948, Pl.13. Zu ihrer möglichen Nutzung als Tabernakelgehäuse s.S.26f.
- 416 s. *LCI* 5 (1973), A. Seeliger-Zeiss, Sp.36ff (Adrian).
- 417 Im Bild wird der Heilige natürlich auch als Namenspatron und Ahnherr des französ. Dauphin einbezogen, s. *LCI* 7 (1974), G. Kiesel, Sp.426ff (Ludwig IX.).
- 418 *Lieftinck* 1969.1, 152 schreibt zwar, daß es in der Abtei von Grammont ein entsprechendes Originalretabel gebe, er nennt aber keinen Beleg. Auch in der Literatur zur Abtei findet sich kein Hinweis auf die Kenntnis über ein ähnliches Retabel, vgl. Victor Fris: *Geschiedenis van Geerardsbergen*. Gent 1911 (unveränderter Nachdruck Gent 1976), 451, 456; E. Soens: *De abdij van Sint Adriaan te Geeraardsbergen, haar pachthoven en molens*. Aalst 1914 (= *Annalen van de oudheidkundigen kring van de Stad en het voormalig land van Aalst* 10), bes. 16, 20.
- 419 Allg. s.S.17ff.
- 420 s.o. Anm.412.
- 421 Hier stets als Figur vor freier Landschaft oder in einer Kapelle, z.B. Fläm., um 1450, Stundenbuch Philipps des Guten. Cambridge, Fitzwilliam-Museum, Ms. 3-1954, 237v (unpubl.); *Hastings-Stundenbuch*. Madrid, Mus. Lazaro Galdiano, 26v, s. *Lieftinck* 1969.2, Abb.192; *Stundenbuch d. Maria v. Burgund*. Wien, Österr. Nationalbibl., 120r, Farbab. *Unterkircher; Schryver* 1969.1, 120r und nahezu identisch im Gebetbuch Jakobs IV. v. Schottland, Farbab. *Unterkircher* 1987.1, 53v.
- 422 Die Vision von einer Schnitzfigur, die durch Gebete zum Leben erwacht, während die Randfiguren in der Binnengliederung des Gehäuses verharren, ist auch in BM41 (T.44B) dargestellt.
- 423 Hier ist auch die Reihung von vier gemalten Figuren gebräuchlich, z.B. *Friedländer* 2 (1967), 104 (Pl.117); ders. 3 (1968), 29 (Pl.43); ders. 4 (1969), 69 (Pl.65f).
- 424 Vgl. z.B. *Borchgrave d'Altena* 1948, 31 (Fig.19); *Leeuwenberg* 1967, 185ff (Abb.12ff); *Flemish Art* 1985, 92; *Jacobs* 1987, 117; *Andersson* 1980, 213ff (Fig.125, 137f).
- 425 Kein Original vergleichbarer Ausmaße ist erhalten. Eines der seltenen, aber viel kleineren Beispiele mit außen geschnitzten Flügeln s. bei *Veroustraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute* 1981, 307-317, (Fig.3).
- 426 Ungeachtet dieses Widerspruches hält es *Klihm* 1941, 91 (Nr.170) für „die Wiedergabe eines wirklichen Altares ohne störende, überlieferte Vorstellungskomplexe.“ *Woods* in: *Humfrey; Kemp* 1990, 82 wiederum beschreibt das Retabel nicht als geschlossenes Flügelretabel, obwohl die trennende Linie zwischen den Flügeln deutlich gekennzeichnet ist.
- 427 s.a. BM54 (T.52B).
- 428 Vgl. z.B. BM4A (T.37A), 4C, 35.
- 429 Vgl. z.B. BM2 (T.36B), 8, 30.
- 430 Im Bild vgl. BM33A. Für Originale vgl. z.B. *Borchgrave d'Altena* 1948, 31 (Fig.19); *Leeuwenberg* 1967, 185ff (Abb.12ff); *Flemish Art* 1985, 92; *Jacobs* 1987, 117; *Andersson* 1980, 213ff (Fig.125, 137f). Einzig ein Tafelbild von Bernard von Orley zeigt ebenfalls eine Reihe von Heiligen vor einer Landschaft, die um Maria und den Salvator Mundi geschart sind, s. *Friedländer* 8 (1972), 83 (Pl.74).
- 431 Tatsächlich zeigt eine Miniatur des Meister der Maria v. Burgund auch ein solches geschlossenes Flügelretabel mit vier Figuren, BM53 (T.52A).
- 432 Allg. s.S.22ff, 39 (Turmretabel), 38 (Kämme).
- 433 So übernimmt Simon Bening denselben Ausschnitt für ein geöffnetes Flügelretabel in der Anbetung der Eucharistie (BM3A).
- 434 Allg. s.S.15, Anm.150; im Bild s. BM53 (T.52A).
- 435 Vgl. BM54 (T.52B).
- 436 BM9 (T.38A).
- 437 Allg. zu Figurenschmuck s.S.38f.
- 438 s. z.B. BM57C (T.53A), 59B, 59D (T.55B); allg. s.S.13f.
- 439 Ebd., 46v, s. *Byvanck* 1931, Pl.7.
- 440 Allg. s.S.40f. Auch in anderen Miniaturen sind Kerzen auf einem Retabel aufgestellt. Sie befinden sich dort jedoch auf den Seitenabschnitten und sind in Mes-singleuchtern befestigt, BM57C (T.53A), 58C (T.54B), 71 (Folio 39v, s. *Omont* 1905.2, 32; *Laborde* 1929, Pl.45).
- 441 Vgl. BM57C (T.53A), 59B.
- 442 Zu Retabeln, deren Inhalt auf die bekrönende Figurengruppe ausgerichtet ist, s. TB10; BM13; allg. s.S.39.
- 443 Allg. s.S.39; im Bild vgl. bes. BM59A (T.55A). Panofsky, der die Miniatur kurz würdigt, verweist zu Recht auf die Ähnlichkeit des bekrönenden Kreuzes vor dem rechteckig geprägten Tuch mit der Kreuzigungstafel von Rogier van der Weyden im Escorial, die in Überlebensgröße mit der gleichen Gestik der Beteiligten und ebenfalls vor einer in Quadraten geprägten Stoffbahn dargestellt ist, *Panofsky* 1953.1, 285 (Anm.4, 474), Pl.25 (Fig.58), s. *Friedländer* 2 (1967), 25 (Pl.45).
- 444 Stoffbahnen, die möglicherweise ein Retabel mit bekrönendem Figurenschmuck verhüllen, sind auch in BM59C zu sehen.
- 445 Der französ. Einfluß ist naheliegend, da sich im Oeuvre Marmions Elemente unterschiedlicher Regionen - der nordfranzös. Kunst, der Pariser Buchmalerei (bes. des Bedford- und des Boucicaut-Meisters) sowie des fläm. Girartmeisters - mischen, s. *Winkler* 1925, 39f; *Warren Hoffman* 1969, 243-71; *Dogaer* 1987, 51ff.
- 446 s. hierzu S.26f und S.40; im Bild vgl. BM58C (T.54B), 59C, 59D (T.55B). Gegen die Vermutung, es handele sich um ein geschlossenes Turmretabel spricht, daß diese meist geöffnet wiedergegeben werden und daß sowohl die wenigen erhaltenen Originalen als auch die zahlreicheren Darstellungen eine andere Gliederung aufweisen, s.S.22ff, bes. 23.
- 447 TB32; allg. s.S.27.
- 448 s.u. BM58B, Anm.450.
- 449 Allg. s.S.39. Im Original überliefert das steinerne Retabel von Juan de la Huerta in Rouvre (1448) diesen Typ, s. *David* 1951, Pl.51; s.a. *Braun* 1924.2, 326f, 424, T.237.
- 450 s. *Winkler* 1925, 39f; *Warren Hoffman* 1969, 267; *Dogaer* 1987, 51ff.
- 451 Allg. s.S.13f.
- 452 Allg. s.S.26f; im Bild vgl. BM57C (T.53A).
- 453 Ähnliche Grisailledarstellungen der Verkündigung mit langen Banderolen finden sich im frühen 16. Jh. auf Außenansichten von Flügelretabeln, s. TB3 (T.2A). Auf einer Hauptansicht wie hier und darüber hinaus flankiert von Figurendarstellungen ist ihre Wiedergabe jedoch nicht üblich.
- 454 Allg. zu schematisierten Retabeldarstellungen s.S.13f, 42.
- 455 Allg. s.S.39; zu originalen Altarkreuzen s. *Braun* 1932, 466ff, bes. 471.
- 456 Im Bild vgl. TB78 (T.19A); BM57B; allg. s.S.39.

- 457 Ein altniederländisches Beispiel bei *Borchgrave d'Altena 2* (1947), 100, Pl.57; allg. s. *Braun 1932*, 485f, 489, T.89, 91.
- 458 s. *Münzenberger; Beissel 2* (1895-1905), Bl.12; *Doorslaer 1930*, 251-58, Fig.1; s.a. *Braun 1924.2*, 563.
- 459 s. hierzu S.13f, 42, Anm.793. Marmion arbeitete in der Tradition der Pariser Buchmalerei, bes. des Bedford- und Boucicaut-Meisters, s. *Winkler 1925*, 39f; *Warren Hoffman 1969*, 267; *Dogaer 1987*, 51ff, s.a. BM57A, 57C (T.53A).
- 460 s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB11, 20.
- 461 Mit Sicherheit hat Marmion kein Interesse, den Ort der Handlung - die Sainte-Chapelle in Paris - individuell zu kennzeichnen. Dies wird bes. durch die gegenüberliegende Szene deutlich, die andernorts spielt und dennoch im selben Gehäusestyp mit Satteldach dargestellt ist.
- 462 Auffällig ist z.B. die Ähnlichkeit zu den Retabeln in der Miniatur des Girartmeisters (BM37C, T.43B), dessen Werk bereits Winkler in die Nähe von Marmions Miniaturen rückte, s. *Winkler 1925*, 39f; allg. s.S.13f.
- 463 Allg. s.S.40. Möglicherweise handelt es sich um Tabernakelgehäuse. Zu hausförmigen Tabernakeln s. *Maffei 1942*, 61ff; *Philip 1971*, 143, Fig.144.
- 464 Hinter dem Tuch wird jedoch ein Retabel vorhanden sein, denn sonst hätten weder der bekrönende Turm noch die Velumstangen einen Halt, hierfür spricht auch die Darstellung des verhüllten Retabels mit Turmaufsatz in BM57C (T.53A), 58C (T.54B); vgl. auch BM18.
- 465 Allg. s.S.26f, 40.
- 466 Vgl. z.B. BM57A, 59B.
- 467 Eine weitere Darstellung des *Agnus Dei* auf einem Retabel findet sich in einer Utrechter Miniatur des Opfers von Kain und Abel (1437). Es ist dort in einem Medaillon auf einer niedrigen, querrrechteckigen, vermutlich skulptierten Platte wiedergegeben, s. *Byvanck; Hoogheverff 1922.1*, Pl.85.
- 468 s.S.40; im Bild vgl. BM57C (T.53A), 59C.
- 469 Die Miniatur ist mit elf anderen auf separaten Blättern in ein Utrechter Stundenbuch eingefügt und weist wie diese deutliche Unterschiede zu den Randminiaturen der Textseiten auf. Ihre Personendarstellungen sind flämisch geprägt und lassen sich mit Werken der Gent-Brügger-Buchmalerei um 1500 vergleichen, andererseits unterscheiden sich die Randleisten deutlich von fläm. Arbeiten. Zuletzt wurden die Miniaturen daher ohne weitere Anhaltspunkte einem fläm. geprägten Nordniederländer des 4. V. d. 15. Jhs. zugeschrieben, s. *BK Brüssel 1989.1*, 65ff (Nr.257).
- 470 s.S.24f.
- 471 Bezeichnenderweise wurde eine bes. frühe Darstellung einer Ädikula mit dem Muschel- bzw. Fächerrosettenornament ca. 1475-78 von Justus van Gent für den Herzog v. Urbino geschaffen, s. *Friedländer 3* (1968), 105 (Pl.118/121); etwas später: Jan Joest, Kalkar, 1505-07, s. ders. 9.1 (1973), 1 (Pl.4).
- 472 In Italien gibt es den Retabeltyp seit der 2. H. d. 15. Jhs., s.S.24, Anm.393. Zur ungeklärten Frage nach dem Künstler s.o. Anm.469.
- 473 Epitaph van Froenhuisen, 1545, Breda, Grote Kerk, s. *Vos; Leeman 1986*, 77 (Abb.6).
- 474 Vgl. TB6A/B (T.3A), 8A (T.4A), 21.
- 475 Allg. s.S.44f.
- 476 BM22 (T.41A), 61B.
- 477 Allg. s.S.13f.
- 478 In diesem Falle stellte das Bild eine ähnliche Komposition aus Tafelbild und Figuren dar wie das Kreuzigungsretabel im Amerongen-Stundenbuch, BM13; allg. s.S.38f.
- 479 Vgl. *Braun 1924.2*, T.207f.
- 480 Allg. s.S.22ff, 39.
- 481 Vgl. *Braun 1924.2*, T.199f. Die Bögen überfangen hier jedoch stets ein Kreuzifix, das sich auf dem Zentrum eines schmalen Retabels mit einer Reihung von Standfiguren erhebt. Auch gibt es hier nicht den Querbalken; allg. zu diesen Retabeln s. *Bunjes 1937*, 6 (1c).
- 482 Auch die Präzision in der Wiedergabe der Kommunionsspende mit den beiden Diakonen, die ein Tuch ausspannen, spricht gegen diese Annahme: „The presence of this donor is no less spectacular apparent in another miniature that may represent a scene iconographically unique in medieval painting. Here, beyond the screen, the doors of which have opened, we can see the nobleman again, his back towards us, this time dressed in a long coat with a fur-trimmed hem: he is approaching the altar to receive communion. The miniaturist has represented the distribution of the communion according to a ritual that has disappeared, only to reappear in the 20th century. Two acolytes are holding white cloth in front of the altar at which the communicant kneels.“, *Delaissé 1972*, 143. Einzigartig ist die Darstellung jedoch insofern nicht, als die gleiche ungewöhnliche Zeremonie auch in einer Miniatur aus der Werkstatt von Willem Vrelant (Brügge?, um 1460) überliefert ist: Philipp der Gute erhält die Kommunion. Gebetbuch Philipps d. Guten. München, Bayer. Staatsbibl., Cod.Gall.40, 141r, s. *Leroquais 1929.2*, Pl.19 (4), s. hier auch BM79, bes. Anm.590.
- 483 Zur dargestellten Person s. *Delaissé 1972*, 142ff.
- 484 BM22 (T.41A), die Datierung dieser Miniatur ist umstritten, gewichtige Gründe sprechen jedoch für eine Entstehung vor 1420.
- 485 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB71 (T.16B), 86 (T.21B).
- 486 Allg. s.S.38f. Derselbe Prozeß der Vervollständigung ist auch bei den Kopien nach dem Bild der Madonna in der Kirche von Jan van Eyck zu beobachten, vgl. TB30 (T.8B), 33, 43.
- 487 Allg. s.S.36f; im Bild vgl. TB35 (T.9B); BM20A, 51 (T.51A), 62.
- 488 s. *Veroughstraete-Marcq; Van Schoute 1989*, 78ff.
- 489 BM20A.
- 490 Entsprechende Retabel in geschlossenem Zustand kann man auch noch um 1500 im Bild eines Utrechter Meisters sehen, TB66 (zweites Retabelpaar von Westen, T.15A).
- 491 Vgl. BM20A, Anm.117ff; allg. s.S.13f.
- 492 Allg. s.S.14f, 35f.
- 493 Eine Ausnahme bildet das Retabel in Tallinn (Reval), das dem Meister der Legende der hl. Lucia zugeschrieben wird. Es zeigt in einem gefliesten Raum, der komplett mit ornamentalen Brokatstoffen oder Teppichen gestaltet ist, die thronende Muttergottes im Kreise von Heiligen, s. *Friedländer 6.2* (1971), Add.278 (Pl.258). Die strenge und altertümliche Gestaltung war möglicherweise auch vom Auftraggeber in Tallinn abhängig, s. Nicole Verhaegen: Un important retable du Maître de la Légende de Sainte Lucie conservé à Tallinn. In: *Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique 4* (1961), 142-54, 144f (Abb.2f).
- 494 Allg. s.S.17ff; im Original vgl. z.B. *Münzenberger; Beissel 2* (1895-1905), Bl.62; *Borchgrave d'Altena 1948*, 15 (Fig.3), 21ff (Fig.9ff) etc.; *Smedt 1965*, Abb.2f, 5; vgl. bes. das Figurenretabel in Zoutleeuw, s. *BK Zoutleeuw 1991*, Abb.44, s. hierzu TB91, Anm.818; im Bild vgl. TB91 (T.23A), 93 (linkes Retabel, T.23B); BM14, 66 (T.56B).
- 495 In kleinerer Form werden sie jedoch manchmal hinzugefügt, vgl. TB93 (linkes Retabel, T.23B).
- 496 Darstellungen von Schnitzfiguren, die lebendig werden vgl. z.B. in TB31, 58 (T.13B); BM41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 497 Allg. s.S.13f.
- 498 Die Miniatur des betenden David von Vrelant zum Beispiel zeigt ein rein ornamentales gestaltetes Retabel, das dem vorliegenden Marienretabel teilweise bis ins Detail, etwa dem Rahmenornament, entspricht, BM78A (T.59B); allg. zur stilistischen Nähe der Miniaturen zu Werken von Willem Vrelant s. *BK Oxford 1979*, MS 46. Eine verblüffende motivische Ähnlichkeit weist darüber hinaus eine etwa zeitgleiche katalanische Miniatur (um 1460) der Marienmesse auf. Auf dem Altar ist hier ebenfalls ein querrrechteckiges Retabel mit einer hockenden Marienfigur vor einem Rankenhintergrund dargestellt, Malibu, The J. Paul-Getty-Mus., MS Ludwig IX.12, 136v, s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.274; vgl. auch das

- Retabel von Jan van Tavernier (fläm., nach 1456) in den *Miracles de Notre Dame: Miracle de l'enfant, qui Fianca l'ymage de la glorieuse vierge Marie, mere de Dieu*. Paris, Bibl. Nationale, Ms.fr.9198, s. *Omont 1905.1*, 59.
- 499 In der zeitgenössischen Buchmalerei ist es üblich, Mariengebete mit Miniaturen der Messe zu illustrieren, die vor einem durch das Retabel erkennbaren Marienaltar gefeiert wird, vgl. z.B. BM6, 7 (T.37B), 16, 43G (T.47B).
- 500 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. BM23 (T.41B), 37C (T.43B).
- 501 Allg. s.S.40; im Bild vgl. TB12 (T.5A), 13B, 20; BM39, 65B; allg. zu Kreuzen auf südniederländ. Retabeln s. *Braun 1924.2*, 359; *Hasse 1941*, 28.
- 502 Allg. s.S.40; im Bild vgl. Paris, 1380/90: Der Duc de Berry im Gebet: Der Herzog kniet vor einem Altar, dessen Retabel von einem schlanken Türmchen bekrönt wird, s. *Delaissé 1963*, Fig.19, 23; *Belting; Eichberger 1983*, 29 (Abb.5); Egerton-Werkstatt (Paris, 1409/10): Totenmesse: Hier wird ein zentraler Turmaufsatz von einer Verkündigungsgruppe flankiert, s. *Meiss 2 (1968)*, Abb.148; Farbabb. *Benedictus 1980*, 444 (Abb.423); Boucicaut-Werkstatt (Paris, um 1416): Heilig-Geist-Messe: Das Retabel wird von einem turmähnlichen Gebilde zwischen knienden Engeln bekrönt, s. *Meiss 2 (1968)*, Abb.253; vgl. auch BM57C (T.53A), 59C, 59D (T.55B).
- 503 Allg. s.S.26f.
- 504 BM65A.
- 505 Allg. s.S.13f; im Bild vgl. z.B. TB87 (Seitenschiffaltar, T.22A).
- 506 s. BM65A, Anm.501; allg. s.S.40.
- 507 Allg. s.S.38, Anm.717; im Bild vgl. BM37B (T.43A); TB15.
- 508 Die überwiegend frontalen Abbildungen von Schnitzretabeln lassen die filigrane Struktur ihrer Deckengewölbe nur ahnen, vgl. z.B. *Achter 1960*, 208f (Abb.199ff); *Andersson 1980*, 203 (Fig.128).
- 509 Allg. s.S.47; im Bild vgl. TB97B (T.25B).
- 510 s. *Müller 1966*, III (A); Farbabb. *Flemish Art 1985*, 89; bes. *Prevenier; Blockmans 1986*, 350 (Abb.319, Farbdetail); im Bild vgl. TB97B (T.25B).
- 511 Das gleiche Vorgehen ist auch bei reinen Figurenretabeln der Zeit zu beobachten, s.S.17ff, bes. Anm.230; im Bild vgl. BM63 (T.56A); TB93 (linkes Retabel, T.23B).
- 512 *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 85 erklärt ihre Wiedergabe damit, daß sie eine Parallele zur Zeremonie im Vordergrund herstelle. Diese ist jedoch nicht offensichtlich, da dem Bischof hier nicht - wie in allen anderen Inthronisationsszenen - die Mitra aufs Haupt gesetzt wird, vgl. z.B. TB79 (T.19B). Über den genauen Inhalt der Hauptszene liegen keine weiteren Informationen vor.
- 513 s. *Boschere 1909*, 137 (Fig.23), 145 (Fig.25), 153 (Fig.27); *Jacobs 1989*, 220 (Fig.8).
- 514 s. *Jacobs 1989*, 220 (Fig.8); im Bild vgl. BM24 (T.42A).
- 515 *Ringhom 1965*, 32; ders. 1969, 164f. Vergleichbare Darstellungen von kleinen Andachtsbildern finden sich auch in den beiden Diptychen des Meisters von 1499 (s. hier TB33, Farbabb. *Flemish Art 1985*, 134f; Abb. *Friedländer 4 (1969)*, 37 (Pl.44)). Dieser Bildtyp wird hier jedoch nicht näher behandelt.
- 516 *Woods* in: *Humfrey; Kemp 1990*, 78 widerspricht zu Recht der Meinung, es handle sich um ein Kupferretabel wie es z.B. *Delaissé; Liebaers; Masai 1959*, 174 (Nr.40) vermuten.
- 517 *Jacobs 1987*, 10f; alternativ kann als dritte Szene auch die Beweinung oder Grablegung dargestellt sein.
- 518 Allg. s.S.19f.
- 519 Allg. s.S.35f, Anm.653.
- 520 Die gleiche Art der Darstellung eines Retabels mit kleinen, oberen Flügeln, aber ohne die großen, unteren Flügel weisen zwei weitere Retabel in der Buchmalerei auf, s. BM14, 24 (T.42A). Falls die Spätdatierung der einen Miniatur (BM24, bes. Anm.156) auf ca. 1470 zutrifft, repräsentiert die vorliegende Darstellung die älteste dieser drei Darstellungen, die alle im Umkreis des burgundischen Hofes entstanden.
- 521 *Jacobs 1987*, 154ff.
- 522 s. z.B. *Marrow 1979*, Fig.1, 94, III, bes. 127, 128; *Unterkircher 1987.1*, 23iv. Im Bild vgl. BM44C (T.48B), bes. Anm.355.
- 523 Vgl. BM44C (T.48B). Zwei weitere Miniaturen der Gent-Brügger-Buchmalerei, die vermutlich um 1500 entstanden, zeigen ebenfalls große, kielbogene Retabel, die inhaltslos sind, aber wie in der vorliegenden Miniatur von einer Figur bekrönt werden, s. BM44A, Anm.333f; das gleiche gilt für die Miniatur der Krönung Karls d. Gr. in Rom von Simon Marmion in den *Grandes-Chroniques de Saint-Denis*, 121r, s. *Gaspar 1925*, Pl.4; *Warren Hoffman 1969*, 243-71, Pl.84.b; vgl. auch TB27.
- 524 Allg. s.S.38.
- 525 Allg. s.S.14ff; im Bild vgl. z.B. BM44A (T.48A).
- 526 Allg. s.S.13f.
- 527 Allg. s.S.38f; im Bild vgl. z.B. TB86 (T.21B).
- 528 Die Handschrift der *Miracles des Notre Dame* zeigt eine Fülle von Retabeldarstellungen, die jedoch fast ausnahmslos so schematisch und schlicht sind, daß sie hier nicht eigens beschrieben, sondern im Kontext der jeweiligen Retabeltypen und Figurendarstellungen genannt werden. Nur die aussagekräftigsten Wiedergaben werden im Folgenden eigens besprochen.
- 529 Diese Annahme wird auch nicht durch die Wiedergabe eines kompletten Flügelretabels vom Meister in derselben Handschrift angefochten, da dieses Retabel eine einfache querrrechteckige Form hat: *Miracles d'un chanoine de Pise, qui disoit tous les sept jours les sept beures de Notre Dame*, s. *Omont 1905.1*, 24 (rechts). Ein weiteres, wiederum unvollkommenes Flügelretabel aus dem Umkreis des Meisters s. in BM70 (T.57B); allg. s.S.20, 35, Anm.653.
- 530 Im Bild vgl. z.B. TB71 (T.16B).
- 531 Zu schematisierten Kreuzigungsretabeln mit ornamentiertem Hintergrund s.S.13f; zu Turmretabeln s.S.22ff, 39; vgl. auch das im Inhalt und der Bekrönung durch ein Turmretabel ähnliche, in der Form aber unterschiedene Retabel derselben Handschrift: *Miracle d'un malade langoureux, que Notre Dame gary de son piet qu'il avoit copé hors le sa cuisse*, s. *Omont 1905.1*, 31.
- 532 Allg. s.S.20, S.35, Anm.653; im Bild vgl. z.B. BM37C (T.43B), 69A.
- 533 Beide Möglichkeiten finden sich auch in weiteren Darstellungen: Vorübergehend angelehnt ist das Kruzifix in BM90 (T.63B); dauerhaft aufgestellt ist es in TB10; BM4A (T.37A); allg. s.S.41.
- 534 Allg. s. *Laborde 1929* und *Omont 1905.2*; zur älteren Ausgabe s. BM69A/B, 70 (T.57B).
- 535 Es handelt sich um Folio 7r, 11v, 12r, 15r, 17r, 18r, 20v, 25r, 28v (T.58A), 38v, 39v, 52r, 58r (T.58B), 59v, 68v, 82r, 93v, 99v (s. *Omont 1905.2*, 7, 11f, 20, 22f, 24, 26, 28, 31f, 38, 42f, 51, 56, 63, 65; *Laborde 1929*, Pl.25, 29f, 33, 35ff, 39, 41, 44f, 51, 55f, 64, 69, 76, 78). Eine größere Ausnahme bildet nur der Hochaltar auf Folio 58r (T.58B, s.a. *Omont 1905.2*, 42; *Laborde 1929*, Pl.55), da das querrrechteckige Retabel von einem Reliquienschrein mit einem zentralem Turmaufsatz bekrönt wird, s. hierzu S.27, bes. Anm.439.
- 536 Allg. zu Aufstellungsorten s.S.45. Auf dem Hochaltar: 12r, 20v (s. *Omont 1905.2*, 12, 24; *Laborde 1929*, Pl.30, 37); in einer Miniatur auch gleichzeitig auf dem Seitenaltar, 99v (s. *Omont 1905.2*, 65; *Laborde 1929*, Pl.78). Auf dem Seitenaltar: 7r, 25r, 28v (T.58A), 38v, 39v, 99v (s. *Omont 1905.2*, 7, 26, 28, 31f, 65; *Laborde 1929*, Pl.25, 39, 41, 44f, 78). In einer Kapelle: 17r, 52r, 59v, 93v (s. *Omont 1905.2*, 22, 38, 43, 63; *Laborde 1929*, Pl.35, 51, 56, 76). Auf dem Außenaltar einer Einsiedelei: 18r (s. *Omont 1905.2*, 23; *Laborde 1929*, Pl.36), vgl. hierzu auch BM37A.
- 537 52r (s. *Omont 1905.2*, 38; *Laborde 1929*, Pl.51).
- 538 Unverzert: z.B. 12r, 18r, 20v, 39v (s. *Omont 1905.2*, 12, 23f, 32; *Laborde 1929*, Pl.30, 36f, 45); Engelsfiguren: 11v, 25r, 38v, 59v (s. *Omont 1905.2*, 11, 26, 31, 43; *Laborde 1929*, Pl.29, 39, 44, 56)

- 539 17r, 28v (T.58A), 58r (T.58B), 82r, 99v (s. *Omont 1905.2*, 22, 28, 56, 65; *Laborde 1929*, Pl.35, 41, 69, 78)
- 540 Zur Ausnahme s.o. Anm.535.
- 541 11v, 12r, 20v, 93v, 99v (s. *Omont 1905.2*, 11f, 24, 63, 65; *Laborde 1929*, Pl.29f, 37, 76, 78).
- 542 Bei den älteren Miniaturen von Jan van Tavernier hingegen bleibt die Mittenerhöhung oft leer, obwohl die Kreuzigung dargestellt ist, vgl. BM67 (T.57A), 69A sowie *Omont 1905.1*, 17, 22, 30, 32, 46.
- 543 Zwei Heilige: 7r, 17r, 25r, 38v, 39v, 82r (s. *Omont 1905.2*, 7, 22, 26, 31f, 56; *Laborde 1929*, Pl.25, 35, 39, 44f, 69); vier Heilige: 18r, 28v (T.58A), 58v, 59v (s. *Omont 1905.2*, 23, 28, 42f; *Laborde 1929*, Pl.36, 41, 55f), bei einer Miniatur ist nur das Kreuz sichtbar 52r (s. *Omont 1905.2*, 38; *Laborde 1929*, Pl.51), bei einer anderen sind die Seitenabschnitte ohne Inhalt 15r (s. *Omont 1905.2*, 20; *Laborde 1929*, Pl.33); allg. zu schematisierten Retabeldarstellungen s.S.13f sowie 17, Anm.218.
- 544 38v (s. *Omont 1905.2*, 31; *Laborde 1929*, Pl.44) mit dem hl. Andreas rechts und 39v (s. *Omont 1905.2*, 32; *Laborde 1929*, Pl.45) mit der hl. Katharina rechts; zum Vergleich s. TB71 (T.16B), 86 (T.21B), bei denen jedoch die dargestellten Heiligen auf den Aufstellungsort, den Altarpatron oder Stifter anspielen.
- 545 Allg. s.S.38f. Nur in 18r, 20v (s. *Omont 1905.2*, 23f; *Laborde 1929*, Pl.36f) scheint sie zu fehlen.
- 546 Allg. zu den austauschbaren Präsentationsformen einer Figur s.S.38f, bes. Anm.751; ohne Gehäuse: z.B. 52r, 82r (s. *Omont 1905.2*, 38, 56; *Laborde 1929*, Pl.51, 69); im Baldachin-gehäuse: z.B. 15r, 68v, 99v (s. *Omont 1905.2*, 20, 51, 65; *Laborde 1929*, Pl.33, 64, 78); im Turmretabel: z.B. 11v, 12r, 25r, 28v (T.58A), 38v, 58r (T.58B), 59v (s. *Omont 1905.2*, 11f, 26, 28, 31, 42f; *Laborde 1929*, Pl.29f, 39, 41, 44, 55f); allg. zu Turmretabeln s.a. S.22ff. Bei einigen Miniaturen ist wegen der verschatteten oder ausschnittweisen Darstellungen keine Aussage über die Aufstellung der Marienfigur möglich.
- 547 Es liegt keine Farbabbildung vor; vermutlich sind die Tafeln silbern oder golden wie das auch sonst direkt vergleichbare Kreuzigungsretabel in BM47.
- 548 Allg. s.S.13f, 17, Anm.218, S.42, Anm.810. Eine der frühesten Retabeldarstellungen dieses Typs ist auf dem Seitenschiffaltar im Hintergrund vom Sieben-Sakramente-Retabel von Rogier van der Weyden zu sehen, TB87 (T.22A).
- 549 Allg. s.S.42.
- 550 Allg. s.S.13f, 43f.
- 551 Allg. s.S.45.
- 552 Allg. s.S.38f.
- 553 Vgl. BM76 (T.59A).
- 554 Zwischen den beiden Kompartimenten verbleibt mehr Platz als für den Corpus nötig wäre, so daß weitere Kompartimente ergänzt werden können; allg. zu Turmretabeln s.S.22ff, 39.
- 555 Zur Mitarbeit Taverniers an der Handschrift s. *BK Brüssel 1989.1*, S.305ff (Nr.319/319.2); weitere Turmretabel in Miniaturen von Tavernier vgl. in BM69B, 71, Anm.546 (T.58A/B); vgl. auch *Omont 1905.1*, 31.
- 556 Vgl. BM76 (T.59A).
- 557 Allg. s.S.44f.
- 558 Allg. s.S.35ff.
- 559 Allg. s.S.17ff, bes. Anm.235. Zahlreiche ähnliche Darstellungen gibt es erst seit ca. 1470 in der Buchmalerei im Umkreis des Meisters d. Maria v. Burgund, s. BM2 (T.36B), 41 (T.44B), 52 (T.51B).
- 560 Flügelübergreifende Gliederungen gibt es bereits bei Schnitzretabeln aus der ersten Hälfte d. 15. Jhs., s. z.B. *Paatz 1936*, T.5f; zum Maßwerkfries s.S.34. Die Form und die Reihung großer Figuren ist jedoch erst im späten 15. Jh. belegt, vgl. u. Anm.561.
- 561 Marienretabel, Grip (Norwegen), s. *Leeuwenberg 1967*, 186 (Abb.13), s.a. ebda., 185 (Abb.12); 187 (Abb.15). Die Originale weisen natürlich stets drei Figuren im Corpus und weitere Darstellungen auf den Flügeln auf. Auch vergleichbare Brabanter Retabel stammen frühestens von 1490/1500, vgl. *Jacobs 1987*, 117; *Borchgrave d'Altena 1948*, 31 (Fig.19); *Andersson 1980*, 213f (Fig.137f); *Flemish Art 1985*, 92.
- 562 Allg. zum geringen Bestand an originalen Figuren-retabeln s.S.18f.
- 563 Allg. s.S.41. Bei Darstellungen entsprechender Retabel in christlichen Kirchen handelt es sich oft um Kreuzfixe, vgl. z.B. TB10; BM88 (T.63A) oder um eine Marienfigur wie in einer Miniatur von Jan van Tavernier in den *Miracles de Notre Dame* (fläm., kurz nach 1456): *De la femme qui pour son enfant, qu'elle avoit perdu, tolli à l'ymage de Notre Dame le sien, que elle tenoit devant elle*. Paris, Bibl. Nat., Ms.fr.9198, s. *Omont 1905.1*, 55. Eine französ. Miniatur (kurz nach 1400) ist dem Retabel im Bild durch den ornamentierten Hintergrund und die gleiche Zwischenstufe von freistehender und reliefierter Figur ähnlich. Sie zeigt ein komplett vergoldetes Retabel mit einem reichen, turmförmigen Baldachin. Sein Hintergrund ist rautiert und in seinem Zentrum, auf einem niedrigen Sockel thront eine vermutlich dreiviertelfigurig herausgearbeitete Schnitzfigur der Muttergottes: Französisch (Paris?) kurz nach 1400?: Mönche im Chorgestühl. Psalter Heinrichs VII. London, British Lib., Cotton Dom I A XVII, s. *Benedictus 1980*, 404 (Abb.385); vgl. auch Engl., um 1370: Geschichte der Nonne, die den Konvent verließ. Oxford, Bodleian Lib., Ms.Auct.D.4.4, 200r: Auf der Mensa steht ein Retabel mit Dreieckgiebel und Fialen seitlich, das einen gerasterten Fond hat. Davor befindet sich eine Sitzfigur der gekrönten Muttergottes auf einer Thronbank, s. *James 1936*, Pl.32a.
- 564 s. hierzu TB86 (T.21B); vgl. auch o. die Miniaturen in Anm.563.
- 565 Vgl. z.B. Bedford Meister, Werkstatt, ca. 1420: Erläuterung der Genesis, London, British Lib., Add.Ms.18856, 3r, s. *Meiss 1972*, Abb.51: In der Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament sieht man links den Tempelaltar mit einem querrrechteckigen, ornamentierten Retabel, an das die Gesetzestafeln gelehnt sind und rechts die Kirche mit einem ebenfalls ornamentierten, querrrechteckigen Retabel, vor dem der Kelch auf dem Evangelium steht.
- 566 Vergleichbar ist etwa eine fläm. Miniatur von Marias Tempelgang und Verlobung, die auf dem Tempelalter ein breites, in der Mitte rundbogig erhöhtes, einfarbiges Retabel zeigt, an das die Gesetzestafeln gelehnt sind: Fläm., um 1461, Ludolph v. Sachsen: *Vita Christi*. Brüssel, Bibl. Royale, IV. 106, 8r, s. *BK Brüssel 1989.2*, Pl.38 (Nr.272), vgl. auch BM78B.
- 567 Allg. s.S.44f.
- 568 Allg. s.S.13f.
- 569 z.B. BM20A; allg. s.S.10, Anm.27.
- 570 Folgende Miniaturen von Willem Vrelant und seiner Werkstatt sind in die Besprechung einbezogen: Totenmesse. Stundenbuch. Brüssel, Bibl. Royale, IV 145, 174v, Brügge, um 1450, s. *Dogaer 1987*, 99 (Fig.55); Die Ermordung des hl. Thomas Beckett, Totenmesse. Arenberg-Stundenbuch. Malibu, The J. Paul Getty Mus., 83.ML.104 (MS Ludwig IX.8), 48r, 189r, Brügge, um 1460, s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.165, 211; Totenmesse. Stundenbuch, Neapel, Archivio di Stato, ms.XLIX; o. Folioangabe, Brügge?, um 1460, s. *Leroquais 1929.2*, Pl.20; Totenmesse, Der hl. Johannes Evangelist, Der hl. Dominikus. Stundenbuch der Isabel la Católica. Madrid, Bibl. del Palacio Real de Madrid, 282v, 339v, 347v, Brügge, um 1468, Farbabb. *Olmos Pieri; Rodriguez 1991*, 282v, 339v, 347v.
- 571 Im vorliegenden Falle scheint das Zentrum des Retabels bewußt inhaltslos zu sein, um der Monstranz auf der Mensa Raum zu geben (allg. s.S.26, Anm.418), und in der Miniatur der Totenmesse im Stundenbuch der Isabel la Católica (wie o. Anm.570) zeigt das bekrönende Retabel eine Darstellung der Pietá, die die Totenklage der Hauptszene gleichsam auf höherer Ebene spiegelt, Farbabb. *Olmos Pieri; Rodriguez 1991*, 282v.
- 572 Für die Farbigkeit vgl. bes. die Faksimileedition der

- Madriider Handschrift von *Olmos Pieri; Rodriguez 1991*, 339v, 347v.
- 573 s. z.B. *Meiss 1.2 (1969)*, Abb.150, 219 (Pseudo-Jacquemart), 244 (Pseudo-Jacquemart/Boucicaud-Meister?, Nachfolger). Für weitere Beispiele s. BM77, Anm.583.
- 574 s. *Farquhar 1976*, 43ff; Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 124.
- 575 Bisweilen stellt Vrelant auch die untere Tafel, die querrrechteckig oder rundbogig sein kann, ohne einen Aufsatz dar, s. z.B. Die Taufe von Clovis und seinem Gefolge, *Chronique de Hainaut*, Brüssel, Bibl. Royale, ms.9243, 72r, s. *Leroquais 1929.2*, Pl.5; Meßgesang. Sommerbrevier Herzog Philipps d. Guten. Brüssel, Bibl. Royale, ms.9026, 174r, Farbabb. ebda., Pl.16 (6); Totenfeier. Stundenbuch. Utrecht, Rijksmus. *Het Catharijnenkonvent*, ms.18, 179v, Brügge, um 1460?, s. ebda., Pl.57 (4); Die Erweckung des Lazarus, Die hl. Veronika. Stundenbuch der Isabel la Católica. Madrid, Bibl. del Palacio Real de Madrid, 112v, 332v, Farbabb. *Olmos Pieri; Rodriguez 1991*, 112v, 332v.
- 576 Dieser stets bekronende Retabeltyp wird seit den 1440er Jahren wiedergegeben, erstmals in Bildern aus dem Umkreis von Rogier van der Weyden, allg. s.S.22ff, 39; im Bild vgl. z.B. TB86 (T.21B), 87 (Lettner- und Seitenschiffaltar, T.22A).
- 577 Die nach mehreren Seiten offenen Turmretabel verfügen stets über eine entsprechende Anzahl von Flügelkompartimenten (bis zu vier pro Seite).
- 578 Zwei Buchmaler, vermutlich ein Niederländer und ein Nordfranzose, zeigen um 1450 zwar ähnliche Ensembles wie Vrelant. Da die fraglichen Miniaturen ursprünglich aber ebenfalls Vrelant zugeschrieben wurden und sie somit offensichtlich in enger Beziehung zu seinen Miniaturen stehen, können sie nicht als weiterer Beleg für die Wirklichkeitsnähe der dargestellten Retabeltypen herangezogen werden, s. *Farquhar 1976*, Abb.51 (S.186, Anm.27); 94 (S.54). Die einzige weitere Darstellung eines Gehäuses mit einer Schnitzfigur und einteiligen Flügeln erscheint in Tapissereien nach dem Entwurf Bernard van Orleys. Diese entstanden jedoch mehrere Jahrzehnte später und repräsentieren einen in der Form und Gestaltung letztlich unterschiedlichen Typ, TB68A/B (T.15B); allg. s.S.40.
- 579 Dieser Retabeltyp taucht m.W. erstmals um 1400 in der französ. Buchmalerei auf, s. BK Wien 1974: Französ. Schule 1, 2 Bde. Otto Pächt; Dagmar Thoss. Wien 1974 (= Österr. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Klasse, Denkschriften 118. Veröff. d. Kommission d. Schrift- und Buchwesens d. Mittelalters Reihe 1, Bd.1. Herbert Hunger (Hg.)), Bd.1, Fig.37; Bd.2, Abb.276 (Avignon). Nach Purtle hingegen erscheint das erste Flügelretabel mit dreieckigem Abschluß erst in einer Miniatur des Boucicaud-Meisters im Gebetbuch Herzog Philipps d. Guten, ca. 1416, Paris, Bibl.Nat., ms.lat.10538, 31r, s. *Purtle 1990/91*, 237 (Fig.12); weitere Beispiele bei *Meiss 1.2 (1969)*, Abb.600 (Hieronymusmeister), 745, 747 (Brüsseler Initialenmeister); ders. 2 (1968), Abb.129, 167 (Boucicaud-Meister)
- 580 Dieses Schema wird anscheinend erst von Jan van Tavernier umgeformt, s. BM72.
- 581 Zum generell eklektischen Vorgehen Vrelants s. bes. *Farquhar 1976*, 43ff, 69.
- 582 Allg. s.S.40.
- 583 Vgl. z.B. *Meiss 2 (1968)*, Abb.168; ders. 1972, Abb.18, 43; bei Vrelant selbst s. BM79 und *Leroquais 1929.2*, Pl.57 (4); zum Einfluß des Boucicaud-Meisters auf Vrelant s. *Farquhar 1976*, 43ff, 69; Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 124.
- 584 Allg. zu schematisierten Retabeldarstellungen s.S.13f, 42. Genau denselben Typ des rundbogig mittenerhöhten Kreuzigungsretabels, jedoch ohne Baldachin, zeigt z.B. auch eine Miniatur der Totenmesse in einer fläm. Miniatur aus der 2. H. d. 15. Jhs., Cambridge, Fitzwilliam-Museum, MS James 56, 70v, s. *Dearmer 1910*, 151 (Pl.34).
- 585 Allg. s.S.22. Am nächsten steht ihm der Baldachin in BM49. Diese Miniatur geht vermutlich aber ebenfalls auf französ. Vorbilder zurück, Weiteres s. dort.
- 586 BM78A (T.59B).
- 587 s.S.27, Anm.433.
- 588 Vgl. z.B. *Delaissé 1963*, Fig.19, 23 (Detail); *Leroquais 1924.3*, Pl.8r; *Meiss 1972*, Abb.51; ders. 3.2 (1974), Abb.601. Zum französ. Einfluß auf Vrelant s. *Farquhar 1976*, 43ff, 69; Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 124.
- 589 Allg. s.S.44f.
- 590 Die Miniaturen werden daher gemeinsam besprochen. Bei den beiden verbleibenden handelt es sich um: Herzog Philipp der Gute erhält die Kommunion und ders. im Gebet, ebda. 141r, 144r, s. *Leroquais 1929.2*, Pl.19 (4, 5); vgl. dieselbe Komposition auch in Vrelants Miniatur: Die Ermordung des hl. Thomas Beckett. Arenberg-Stundenbuch. Malibu, The J. Paul Getty Mus., 83.ML.104 (MS Ludwig IX.8), 77v, s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.181.
- 591 Vgl. auch BM77; allg. zur schematisierten Wiedergabe von Kreuzigungsretabeln s.S.13f.
- 592 Allg. s.S.39.
- 593 Allg. zu den Arma Christi s. *Suckale 1977*, 181; gemalte Darstellungen der Leidenswerkzeuge auf den kleinen Flügeln von Schnitzretabeln s. in: JB d. Rhein. Denkmalpflege 23 (1960), Abb.326; ebda. 27 (1967), Abb.396f.
- 594 Zur Diskussion um die Identität des Meisters Jakobs IV. v. Schottland und Gerard Horenbouts s. BM40, Anm.231.
- 595 Allg. s.S.28; im Bild vgl. BM85B (T.61A), wo ein Stollenschrank mit einem Retabel in einer Studierstube steht oder TB128 (T.34B), wo sich an die Schreibstube eine Kapelle anschließt. Zur Entstehung entsprechender Räume - Übergangsformen aus Studiolo und Oratorium - im 14. Jahrhundert s. *Liebenwein 1978*, 192f. Die Errichtung eines Altares in einem Studiolo (*studorio*) wird auch im Kölner Buch Weinsberg beschrieben, s.S.31, Anm.598 sowie *Höhlbaum 1886*, 62f; *Ariès; Duby 1985*, 484f.
- 596 Allg. s.S.35f.
- 597 s.S.30, Anm.538.
- 598 *Liefstijnck 1969.2*, Abb.9.
- 599 Vgl. z.B. BM83A, 87.
- 600 Vgl. o. Anm.597; im Bild vgl. TB109, 121; BM81. Durch diese Darstellungen wird zugleich aber die Feststellung von Woods relativiert, daß geschnitzte Retabel nie in privater Umgebung wiedergegeben würden, *Woods in: Humfrey; Kemp 1990*, 76.
- 601 TB106 (T.27A).
- 602 Allg. s.S.19.
- 603 BM87.
- 604 Allg. s.S.42f, bes. Anm.816, 819. Gleiches verdeutlichen auch Benings Meßdarstellungen mit dem gleichen bemalten bzw. geschnitzten Epiphaniaretabel in BM6/7 (T.37B).
- 605 s. *Turner 1983*, 265b; zur Vorbildhaftigkeit des Hastings-Stundenbuches s.a. Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 303f.
- 606 *Biermann 1975*, 74 (Abb.73). Der Saal zeigt große Ähnlichkeit mit dem Refektorium des Genter Bijlokeklosters. Da *Biermann 1975*, 72ff die Miniatur nur bis auf das Breviar Grimani zurückführt, unterstellt er, Simon Bening müsse diesen Saal persönlich gekannt haben. Tatsächlich ist es jedoch der Meister der Maria v. Burgund, der diesen Saal gekannt haben mag.
- 607 In der vorliegenden Miniatur ist auch der modernere Typ des Erkerschranks auf polygonalem Grundriß wiedergegeben, allg. hierzu s.S.30, Anm.513; im Bild vgl. z.B. TB101 (T.26A), 112 (T.29A), 127, 128f (T.34B, 35A); BM83B, 84; allg. s. *Gramatzki 1992*, 48ff.
- 608 Vgl. auch die Kopie Georg Glockendons d. J., BM83B und von Bening selbst BM82 (T.60A), 85A/B (T.60A, 61A), 86A-C (T.62A/B, 61B), 87, 88 (T.63A).
- 609 Allg. s.S.30, Anm.500f; im Bild vgl. TB108 (T.27B); BM82 (T.60A), 87, 92 (T.64A).
- 610 *Biermann 1975*, 74; vgl. hier BM86C (T.61B).
- 611 Ansonsten steht die Miniatur jedoch BM87 näher.
- 612 Zu innen einfarbig gefaßten Flügeln s. *Veroughstraete-Marcq; Smeyers; Van Schoute 1981*, 313f; dies.; *Van Schoute 1989*, 64ff (Fig.31, 37), bes. 67, 195; z.B. *Friedländer 7 (1971)*,

- 27 (Pl.31); im Bild vgl. BM86C (T.61B); TB123 (T.34A), 129 (T.35A); allg. s.S.15, 36.
- 613 s. *Schmid 1991*, 73, 79; im Bild erscheint die Szene in TB35 (T.9B) und vielleicht in BM51 (T.51A).
- 614 Das Thema wurde typologisch für die Geburt Christi oder die Vision von Johannes auf Patmos gesetzt, s. *RDK 1* (1937), Johannes Bolten, Sp.1269ff (Augustus); *LCI 1* (1968), Sp.226f (dito).
- 615 Allg. s.S.36, Anm.509ff; vgl. hierzu auch BM95, bes. Anm.708.
- 616 s. BM83A.
- 617 Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann nicht geklärt werden, ob die Darstellung dieser altarähnlichen Ausstattung durch die Unkenntnis entsprechender Anlagen im Original oder durch heimische, d.h. süddeutsche Einflüsse verursacht ist.
- 618 Allg. zur Predella s.S.34f; zu Krabbenkämmen s.S.38.
- 619 Allerdings gibt es auch bei Bening entsprechende Retabeldarstellungen, vgl. BM87.
- 620 London, British Lib., Add.Ms.24098, 19v, s. *Herbert 1911*, Pl.20; s.a. *Hansen 1984*, 205f, 211f, der die Szenen jedoch irrtümlich als Hochzeitsgesellschaft bezeichnet. Dieser Annahme widersprechen neben den Masken der Gaukler auch die Gleichheit der Paare, unter denen keines als Hochzeitspaar kenntlich gemacht ist. Auch Kren in: *Kren; Rathofer 1988.2*, 113ff hegt mit ähnlichen Argumenten, jedoch ohne Erwähnung der Masken, erhebliche Zweifel an dieser Deutung. Zur Zuschreibung des Golfbuches an Simon Bening s. *Brinkmann; König 1991.2*, 33.
- 621 Es führte hier zu weit, über eine weiterführende Aussage dieser Darstellung zu spekulieren, z.B. ob die fragmentarische Wiedergabe des Retabels, das mit dem zentralen, leicht frivolen, mythologischen Kaminstück und dem Treiben der Gaukler kontrastiert, eine moralische Anspielung verbunden ist.
- 622 Daß derartige Bilder im 16. Jh. verbreitet waren, bezeugt z.B. das Kölner Buch Weinsberg, demzufolge Hermann Weinsberg 1575 „(...) die hangend gemalde taffel mit drei nackten gottinnen“ erbt, die entweder die drei Grazien oder das Pariserstück zeigte, zitiert nach *Schmid 1991*, 87 (Anm.111); s.a. Franz Irsigler; Wolfgang Schmid: Kunsthandwerk, Künstler, Auftraggeber und Mäzene im spätmittelalterlichen Köln. In: *JB des Kölnischen Geschichtsvereins 63* (1992), 1-54, bes. 41.
- 623 In diesen Darstellungen ist das Bild auf dem Stollenschrank bzw. auf dem moderneren Typ des Kastenbuffets nur noch eines unter vielen, allg. s.S.32f; vgl. hier TB111.
- 624 Allg. s.S.28ff, bes. 30f; allg. zu Kreuzigungsbildern s.S.15. Ergänzt sei Benings Verkündigungsminiatur im sog. Blumen-Stundenbuch (wie BM7), Farbabb. *Brinkmann; König 1991.1*, 48v. An der hinteren linken Raumwand befindet sich hier ein seitlich dargestellter und zu großen Teilen verdeckter, rechteckiger Stollenschrank mit einer weißen Decke, auf dem ein einfarbig vergoldetes, rundbogiges Retabel steht.
- 625 In TB101 (T.26A) ist die Schublade ebenfalls herausgezogen, ihr Inhalt bleibt jedoch verborgen. Eine sehr frühe Darstellung eines geöffneten Stollenschranke (ohne ein Retabel) zeigt in seinem Innern Geschirr, s. *Meiss 1.2* (1969), Abb.718.
- 626 Stollenschränke wurden in verschiedener Funktion eingesetzt, oft zur Aufbewahrung kostbarer Besitztümer wie Gold, Wertpapiere, Geld, Geschirr, s. *Weyns 1974.1*, 268, 271; *Feulner 1980*, 77, in anderen Fällen auch für Hausrat, s. *AK Zwolle 1980*, 33 (Anm.64); *Eames 1977*, 55f, 95f (Anm.1); *Gramatzki 1992*, 64ff.
- 627 In anderen Bildern ist meist exakt im Zentrum der Bodenplatte ein Waschgeschirr o.ä. dargestellt.
- 628 Eine Übersicht über verschiedene Versionen der Evangelistendarstellungen von Bening und ihre Vorlagen, in der jedoch jene des Da-Costa-Stundenbuches nicht berücksichtigt ist bei *Pächt 1983*, Fig.2, 4, 7f, 14, 17, 20. Pächt (78f) geht davon aus, daß Bening seine Miniaturen „bis in alle Einzelheiten hinein, in Werken der Schule und des Umkreises des Meisters der Maria v. Burgund vorfand.“ Gerade die Anlagen von Stollenschränken mit Retabeln wie im vorliegenden Bild jedoch widersprechen dieser Annahme, da sie m.W. in keiner älteren Miniatur erscheinen, vgl. hierzu den umfassenden Abbildungsanhang bei *Lieftinck 1968.2*; weitere Abb. auch bei *Marrow 1984*, Fig.2, 8; *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 61 (Fig.7c, 7d); Die Miniatur des hl. Markus auf Folio 16v im Stundenbuch der Königin Katharina v. Portugal bzw. des Infanten Ferdinand, Lissabon, Mus. Naz. de Arte Antigua, 13, ebenfalls von Simon Bening, zeigt die Bildtafel des Salvators an die Wand genagelt und mit einem Kerzenleuchter an der unteren Rahmenleiste versehen (die Kenntnis dieser unpublizierten Miniatur verdanke ich Herrn Dr. Joachim M. Plotzek, Diözensanmuseum, Köln); vgl. auch die Kopien von Nikolaus Glockendon, s. *Marrow 1983*, Fig.2, 4.
- 629 Vgl. BM42A (T.45A), Anm.255f.
- 630 Vgl. bes. die verschiedenen Varianten von Joos van Cleve (um 1515), s. *Friedländer 9.1* (1972), 34, 34A, 34B. Möglicherweise bezeichnet auch ein Inventar aus Deventer von 1495 eine ähnliche Tafel: „I taverel van onsen salvatoir.“, zitiert nach *AK Zwolle 1980*, 77; allg. zum Typus s. *RDK 3* (1954), Hans Feldbusch, Sp.701f (Christus); *LCI 1* (1968), Anton Legner, Sp.423f (dito).
- 631 Sie werden daher gemeinsam besprochen. Das Januarbild wird außerdem fast identisch von Nikolaus Glockendon (Nürnberg, 1524) kopiert: Januar. Missale Hallense Kardinal Albrechts v. Brandenburg. Aschaffenburg, Hofbibl., Cod. Aschaffenburg 10, 11, s. *Biermann 1975*, 155 (Abb.195), allg. s. ebda., 152ff; Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 278.
- 632 Allg. s.S.22; eine eingehende Besprechung bei BM44C (T.48B); im Bild vgl. außerdem TB124; BM45A (T.49A), 90 (T.63B).
- 633 s. *Biermann 1975*, 55 (Abb.40). Ungleich verbreiteter ist die Verkündigung von links, s. hierzu Don Denny: The Annunciation from the right from early christian times to the 16th cent. New York 1977, der die vorliegende Darstellung im Bild verständlicherweise nicht berücksichtigt. Verkündigungsbilder waren im privaten Bereich sicherlich weitverbreitet. Hinweise liefert das Testament der Kölnerin Gutkin, Witwe des Kaufmanns Johann Dass von 1450, die ihrer Tochter Gudula eine „taiffel myt unser lieve vrouwe botschaft“ vermacht, zitiert nach *Schmid 1991*, 72 (Anm.18). Auch der Nachlaß des Kölner Bankiers Thonis Berthold/Bechtolf und seiner Frau Giertgin Hase enthält „ein gemalide doich dairup unser liever frauwen botschaft ind senct Cristofferus gemailt stunden“, ebda., 76 (Anm.42).
- 634 s. *Friedländer 6.2* (1971), 175 (Pl.189); Farbabb. *Miegroet 1989*, 57 (Cat.8, Fig.36); im Bild vgl. auch TB125.
- 635 Vgl. z.B. die Verkündigungsminiatur von Gerard David im Croy-Gebetbuch, in deren Randleiste in der gleichen Komposition Moses vor dem Brennenden Dornbusch dargestellt ist, Wien, Österr. Nationalbibl., Cod.1858, 39v, *AK Wien 1987*, Farbabb.19.
- 636 Zumeist wird sie stehend, in Äbtissinnentracht und von Mäusen umgeben wiedergegeben, *LCI 6* (1974), L.H.D. van Looveren, Sp.406ff (Gertrud v. Nivelles); Mireille Madou: De Heilige Gertrudis van Nijvel, 2Bde. Brüssel 1975 (= Verhand. van de Koninkl. Acad. voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten; Kl. d. Schone Kunsten van België, Jg.37 (1975), Nr.29).
- 637 In der Randleiste die Errettung eines Ritters, der seine Seele an den Teufel verkauft hatte und im Hauptbild die Heilige beim Spinnen. Die Klosterzelle der Heiligen ist auch hier einheitlich in Faltwerk ausgeführt, insgesamt ist der Raum jedoch sparsamer gestaltet: Das Fenster ist nur im oberen Bereich verglast und an der Wand hängt eine schlichte Gebets- oder Ablaßtafel; ehem. Gebetbuch des Marquis v. Londonderry, Einzelblatt in der Sammlung Robert Lehmann, New York, s. *Winkler 1962/63*, 12 (Abb.5).

- 638 *Winkler 1962/63*, II; zur Datierung des *Hortulus Animae* s.a. *Biermann 1975*, 27ff, Anm.118; Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 312; *AK Wien 1987*, 119ff (Kat.78).
- 639 Möglicherweise nimmt der gehobene Wohnstandard der Zelle Bezug auf den Gebetstext. Leider ist über den Kontext, innerhalb dessen die andere Miniatur der hl. Gertrud entstand, nichts bekannt, s.o. Anm.638.
- 640 Vgl. z.B. TB112 (T.29A), 115 (T.31).
- 641 Zitiert nach *Schmid 1991*, 62 (Anm.280); im Bild vgl. auch TB103; allg. s.S.28ff, bes. 30, Anm.502.
- 642 Allg. zu bekrönenden Kämmen s.S.38; im Original vgl. z.B. das krabbenbesetzte Flügelretabel von Jan W. de Cock, s. *BK Amsterdam 1976*, 170 (A 1598) oder von Cornelisz Engelbrechtsz, s. *Friedländer 10 (1973)*, 71 (Pl.60).
- 643 Allg. s.S.15, 36; im Original vgl. *Friedländer 7 (1971)*, 27 (Pl.31); im Bild vgl. z.B. BM83A; TB123 (T.34A), 129 (T.35A), dort Retabel mit schwarz gefaßten Flügeln.
- 644 Allg. s.S.15; die Unterschiede zwischen den Bildern bestehen vorrangig in der Charakterisierung von Trauer, Andacht und Erregung; vgl. z.B. Bilder von Jan van Eyck, s. *Friedländer 1 (1967)*, Pl.38A, von Dieric Bouts, s. ders. 3 (1968), 5 (Pl.10), von Hugo van der Goes, s. ders. 4 (1969), 30 (Pl.41) und von Gerard David, s. ders. 6.2 (1971), 189 (Pl.199).
- 645 Zur Vorbildhaftigkeit von Gerard David für Bening s. *Biermann 1975*, 38f; *Miegroet 1989*, 72f (Cat.16, Fig.54ff), 220 (Cat.28, Fig.211); s. *Friedländer 6.2 (1971)*, 189 (Pl.199), auch als Bild im Bild, s. ebda. 220 (Pl.226). In unmittelbar vergleichbarer Form verwendet Bening dieses Motiv Jahre später als ganzseitige Miniatur, s. *Biermann 1975*, 23 (Abb.1), 40f (Abb.21a, 22), alle um 1530.
- 646 Vgl. *Lieftinck 1969.2*, Abb.9; s.a. BM82 (T.60A).
- 647 s. hierzu auch Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 304; im Bild vgl. bes. BM82 (T.60A), 83A, denen ebenfalls Vorlagen des Meisters Maria v. Burgund zu Grunde liegen, die jedoch erst von Bening um die Retabel auf den Stollenschränken ergänzt werden.
- 648 BM82 (T.60A), s.a. BM83A; allg. s.S.28ff, bes. 30, Anm.500f.
- 649 Allg. s.S.14ff; im Original vgl. *Friedländer 11 (1974)*, 187 (Pl.139); 191a, b, 193 (Pl.141f), 236 (Pl.160), 259, 260, a (Pl.170).
- 650 Vgl. BM82 (T.60A), in der ebenfalls ein Retabel der Muttergottes, dort jedoch geschnitzt, dargestellt ist.
- 651 Die Darstellung einer Szene aus Christi Kindheit oder Leben zu seinen Lebzeiten oder kurz danach ist nicht ungewöhnlich. In den Marientoddarstellungen von Bernard van Orley und dem Meister Jakobs IV. v. Schottland z.B. sind Darstellungen der Kreuzigung zu sehen, s. TB122; BM91.
- 652 Illustration und Text des Taggebetes haben beide eine Rahmenverzierung aus gewundenen Perlenschnüren, in denen nackte Putti spielen.
- 653 Beim Taggebet ist zwischen Bett und Tür Platz für eine Uhr, die zwischen einem Stuhl und dem hochliegenden, verglasten Fenster aufgehängt ist.
- 654 Beim Taggebet sind Ablage und Schrankteil des Stollenschranks bei gleicher Grundform der Stollen rechteckig und weniger reich verziert.
- 655 Inhaltlich vergleichbare Miniaturen von Zeitgenossen mit ihrem Schutzengel oder Patron spielen in Kirchen- oder neutral wiedergegebenen Räumen, vgl. z.B. BM42A (T.45A), 42B, 50A/B. Leider ist das Stundenbuch mit seinen ungewöhnlichen Miniaturen unpubliziert und in der Literatur daher bislang kaum kommentiert, s.u. Anm.656.
- 656 *Destrée 1923*, 26f kannte das Buch ebenfalls nur von Photographien und schreibt: „Deux de ces photographies nous ont particulièrement frappé: elles représentent un prince faisant sa prière du matin, puis sa prière du soir. Ne serait-ce pas la preuve que ces Heures appartenaient à un homme, à un prince, à Don Fernand, par exemple (...)?“ Tatsächlich sprechen auch archivalische Dokumenten dafür, daß es sich hier um das Stundenbuch handelt, das Königin Katharina v. Portugal für ihren Sohn Ferdinand bei Simon Bening bestellte. *Biermann 1975*, 40, geht von dieser Voraussetzung aus und kommt an Hand stilkritischer Beurteilung zweier Photographien auf eine Datierung um 1530. Bening arbeitete 1530-34 fast ausschließlich an der Genealogie des portugiesischen Königshauses für den Infanten Ferdinand. Die Vorzeichnungen wurden ihm dafür aus Portugal zugeschickt, *Biermann 1975*, 40; Kren in: *AK Malibu/New York/London 1983/84*, 69ff. Somit scheint es möglich, daß Bening auch bei dem Stundenbuch auf spezielle Wünsche einging. Elemente wie der pagodenförmige, mit zahlreichen Troddeln verzierte Bettbaldachin oder andere Miniaturen der Handschrift - Folio 38v mit der Anbetung des Erzengels Michael, dem noch insgesamt zwei weitere Miniaturen gewidmet sind (36v, 39v) oder der Umzug der Geißler (48v-49r) - scheinen jedenfalls auf portugiesisch/spanische Brauchtümer hinzuweisen, die sich nicht in den Werken Benings für nordeuropäische Auftraggeber finden.
- 657 Allg. s.S.31f, ebenfalls im Gebet vor einem Stollensschrank sieht man die hl. Columba in SR11.
- 658 „een cruzifix daer up staende up voorseijt tresor“, zitiert nach *Weyns 1974.1*, Anm.146; s.a. ebda. 2, 799; ebda. 1974.4, 1322; *Wurmbach 1932*, 25. Dabei könnte es sich aber auch um freistehende Kreuze handeln wie z.B. in TB122.
- 659 Allg. s.S.41; zur Gruppe dieser Werke und ihren Darstellungen s. TB82, bes. Anm.718f.
- 660 Allg. s.S.28ff, bes. 29f; im Bild vgl. BM92f (T.64A/B). Auch das Retabel in BM92 (T.64A) ist einfarbig wiedergegeben; vgl. a. BM85A, Anm.624.
- 661 Allg. s.S.13f, 43.
- 662 Zur Diskussion Meister Jakobs IV. v. Schottland/Gerard Horenbout? s. BM40, Anm.231.
- 663 Die Miniatur ist eine von insgesamt drei Darstellungen mit Sterbezimmern, die dem Meister Jakobs IV. v. Schottland zugeschrieben werden. Nur in der vorliegenden jedoch ist ein Stollensschrank mit einem Retabel dargestellt, vgl. Dreibändiges Stundenbuch, Bd.3, Vatikanstaat, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3768, 3v, s. Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 272f; s. *Winkler 1943*, Abb.11; Farbabb. *AK Köln Diözesanmuseum 1992*, 304; Breviar Grimani, Venedig, Bibl. Marciana, Ms.lat.99, s. *Salmi; Mellini 1972*, 20f, Pl.57; s.a. *Bartz; König 1987*, 508.
- 664 Gemeinhin haben Stollenschränke eine Höhe bis ca. 160 cm; allg. zum Möbeltyp s.S.29. In der leichten Überproportionierung des Mobiliars gegenüber den Menschen und der starken Verkürzung des Toten ist noch die Vorbildhaftigkeit der entsprechenden Szenen aus dem Umkreis des Meisters der Maria v. Burgund zu erkennen, vgl. z.B. die Sterbeszene im Hastings-Stundenbuch, s. *Lieftinck 1969.2*, Abb.188, *Winter 1981*, 392 (Fig.104ff).
- 665 Bes. die umgestülpten Teller erinnern eher an die mit Geschirr beladenen Stollenschränke der Sterbeszene und des Januarbildes im Breviar Grimani, s.o. Anm.663; s. *Salmi; Mellini 1972*, Pl.1, 57; allg. zu Geschirr auf Stollenschränken s.S.29, Anm.481 sowie *Gramatzki 1992*, 19f, 58ff.
- 666 Allg. s.S.22; im Bild vgl. BM44C (T.48B), 45A (T.49A), 86A/B (T.62A/B); TB124.
- 667 Allg. s.S.28ff, bes. 30f, Anm.537f.
- 668 Vgl. z.B. das Metallretabel mit der Maiestas Domini vom Meister des hl. Ägidius (St. Giles, Paris?, um 1500), Farbabb. *Recht; Châtelet 1989*, 397 (Abb.325).
- 669 Im Breviar Grimani (s.o. Anm.663) sieht man die eigentliche Funktion des Kreuzes, das dem Sterbenden von dem Geistlichen vor Augen gehalten wird.
- 670 Dagegen spricht auch, daß kein Versuch unternommen wird, eine Parallele zum Altarretabel in der gegenüberliegenden Miniatur herzustellen, die in anderer Hinsicht, etwa in der Position des Toten gegenüber der Liegefigur auf dem Sarkophag in der Randleiste, durchaus besteht, s. BM45B (T.49B); allg. zur Nutzung von Stollenschränken mit Retabeln s.S.31f.

- 671 Wie o. Anm.663. Neben dem Kruzifix links schwebt dort ein Engel gegenüber von einem Teufel auf der rechten Seite. In gleicher Anordnung sind Himmel und Hölle auch oberhalb des Interieurs dargestellt: Ausgegrenzt aus dem wolkigen Blau erscheint links die Trinität mit himmlischen Heerscharen, klein, in einer strahlend goldenen Gloriele, rechts hingegen toben die höllischen Mächte. Auch in der Sterbeszene im Stundenbuch der Jaqueline de Lalaing erwarten Himmel und Hölle die Seele jenseits des Fensters, s. BM94 (T.65A).
- 672 Vgl. z.B. BM91.
- 673 Vgl. z.B. BM50B mit einer Schnitzfigur des Gnadenstuhls vor einem Retabel. Verbindungen einer geschnitzten Figur mit einer Tafel gibt es auch in anderen Bildern, s. TB10; zur speziellen Verbindung des Gnadenstuhls mit der Totenliturgie s. TB40 (T.11B), bes. Anm.350f.
- 674 Zur Diskussion Meister Jakobs IV. v. Schottland/Gerard Horenbout? s. BM40, Anm.231.
- 675 Die Miniatur stammt von einem Werkstattmitarbeiter, dessen Arbeiten sich durch die „(...) kompositionelle Einbindung der kleinfigurigen Gestalten in einen hohen und tiefen Raum“ auszeichnen, s. Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 273.
- 676 Allg. s.S.28ff, bes. 30, Anm.528ff; im Bild vgl. z.B. BM85B (T.61A); TB117; allg. zu Decken für Stollenschränke s. *Gramatzki 1992*, 19f, 63f.
- 677 Allg. s.S.15.
- 678 Vgl. im Gegensatz dazu etwa die Kreuzigungstafel in BM85A (T.60B), 86C (T.61B).
- 679 Verglichen mit den präzise ausgeführten Details in der Miniatur - z.B. den unterschiedlichen Tierfiguren, auf denen die liturgischen Geräte im Vordergrund ruhen oder dem ornamentalen Muster des Keramikgefäßes vor dem Bild -, wird deutlich, daß diese Darstellung nicht auf Nachlässigkeit, den Erhaltungszustand oder die mangelnde Brillanz der Reproduktion zurückzuführen ist.
- 680 Epiphanien werden bei Marientodarstellungen in der altniederländ. Malerei vorwiegend im Umkreis von Hugo van der Goes wiedergegeben, wobei Christus als Schmerzensmann und ohne Gottvater erscheint, vgl. *Friedländer 4 (1969)*, 14 (Pl.22); s.a. *Schiller 4.2 (1980)*, 136. Eine Beziehung zwischen der Bildtafel und der Epiphanie wird anscheinend auch dadurch erreicht, daß Maria unter dem Kreuz nicht wie sonst zum Kreuz hinauf oder zu Boden, sondern aus dem Bild herausblickt.
- 681 Plotzek in: *Euw; Plotzek 1982*, 265f. Ein gutes Beispiel für die Raffinesse der Bezüge bietet das Totenlager auf Folio 184v (BM90, T.63B): Ein Reiter in der unteren Leiste, in der der vorausgehende Reitunfall dargestellt ist, blickt in das Sterbezimmer im Hauptbild und verbindet so die beiden Ereignisse; in der linken Leiste ist zugleich die Außenansicht des Hauses zu sehen, die durch Hereingehende mit dem Innern verbunden wird.
- 682 *Guldan 1966*, 102f; *LCI 1 (1968)*, J. Fonrobert, Sp.149 (Apokalyptisches Weib); *Schiller 4.2 (1980)*, 136.
- 683 Diese ist innerhalb des Stundenbuches aber bereits an anderer Stelle - Folio 148v - wiedergegeben, s. *Euw; Plotzek 1982*, Abb.431, und der Marientod kann alternativ zur Himmelfahrt erscheinen, *LCI 2 (1970)*, J. Fournée, Sp.277 (Himmelfahrt Mariens).
- 684 *Canticum Canticorum* 6, 9f; zum Bezug zw. diesen Versen und der Himmelfahrt Marias s. *Schiller 4.2 (1980)*, 192; *LCI 2 (1970)*, J. Fournée, Sp.281 (Himmelfahrt Mariens); ebda., D. v. Burgsdorff, Sp.310 (Hoheslied).
- 685 Der Text war bei illuminierten Handschrift in der Regel ausgeführt, ehe die Buchlagen zu den Miniaturisten kamen; zu den Produktionsbedingungen s. *Hamel 1986*, 171ff, bes. Abb.175.
- 686 Auch in schriftlichen Quellen finden sich Hinweise auf entsprechende Bildwerke in Privathaushalten: „I tafereel mitten cruzifix dair onder onse lieve Vrouwe ende Sunct Johan op een doek gemailt“, 1495 im Haushalt eines Deventer Bürgers, zitiert nach *AK Zwolle 1980*, 77. Da der Marientod in der spätmittelalterlichen Malerei als exemplum für den *guten Tod* aufgefaßt wurde, könnte in der Wohnstube auch ebenso das Totenlager von Folio 184v dargestellt sein, BM90 (T.63B); vgl. auch BM94 (T.65A); *LCI 4 (1972)*, J. Myslivec, Sp.336f (Tod Mariens); *Schiller 4.2 (1980)*, 133.
- 687 Ein anderes Beispiel, in dem Maria innerhalb eines Kreuzigungsretabels bes. hervorgehoben wird zeigt TB76B.
- 688 Diese Marientodarstellung ist singulär, vgl. Gertrud Holzherr: Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter. Diss. Tübingen 1968. ebda. 1971, 98ff (Die vorliegende Miniatur ist hier nicht einbezogen). Ein ähnliches Beziehungsgeflecht unterschiedlicher Zeitebenen findet sich aber auch bei der Darstellung eines Kreuzigungsretabels in TB91 (T.23A).
- 689 Zur zeichenhaften Verwendung von Retabeln s.S.13f, 42, 43.
- 690 BM93 (T.64B).
- 691 s.a. BM92 (T.64A).
- 692 Ähnliche Stollenschränke, meist mit Geschirr beladen, wurden von Liedet in zahlreichen profanen, höfischen Szenen wiedergegeben, s. z.B. *Winkler 1925*, T.38.
- 693 Allg. s.S.13f.
- 694 Vgl. bes. das in der Mitte rundbogig erhöhte Kreuzigungsretabel in einer Miniatur des Boucicaut-Meisters, das ebenfalls einen dunklen, gesterntem Hintergrund aufweist, *Meiss 1.2 (1969)*, Abb.598, ders. 2 (1968), Farbabb.174.
- 695 Eine ähnliche Einbeziehung des Bildes in das Gespräch zeigt ansonsten nur TB119 (T.32B); allg. s.S.28ff, bes. 31, Anm.564.
- 696 s. Theodor Graesse (Hg.): *Jacobi a Voragine - Legenda Aurea*. Leipzig 1850², Kap.12; *LCI 8 (1967)*, J. Traeger, Sp.353ff (Silvester I.). Lièdets Miniatur unterscheidet sich deutlich von üblichen Darstellungen der Szene, in denen Konstantin majestätisch thronend wiedergegeben wird, s. *Kerner 1966*, 19f, 186.
- 697 Dieser Eindruck scheint sich generell bei der Betrachtung von Miniaturen Lièdets einzustellen, denn *Dogaer 1987*, 109 weist darauf hin, daß Lièdet häufiger naturalistische und konventionelle Elemente vermischt und sich (ebda., 107) bei der Ikonographie seiner Miniaturen ebenfalls nur selten an den vom zugehörigen Text vorgegebenen Details orientiert.
- 698 s. *Martin 1910*, 132 mit einer Bestimmung der anwesenden Personen. Eine persönliche Charakterisierung entsprechender Szenen ist überaus ungewöhnlich, vgl. *Bartz; König 1987*, 501, 508 (ohne die vorliegende Miniatur).
- 699 Allg. zu Stollenschränken mit Baldachin s. *Gramatzki 1992*, 42ff.
- 700 Vgl. TB125, 129 (T.35A). Ebenfalls in einen Baldachin eingestellt ist ein geöffnetes Flügelretabel in SR11.
- 701 Nach *Martin 1910*, 132 handelt es sich um Philippe, den jüngsten und einzigen überlebenden Sohn Isabelles de Lalaing.
- 702 Allg. s.S.28ff, bes. 31f. Für diese Annahme spricht auch der Eindruck, daß die Anlage keine Rolle bei der Erteilung der Sterbesakramente spielt, vgl. ebenfalls BM90 (T.63B).
- 703 In Darstellungen werden entsprechende Werke an sehr unterschiedlichen Stellen gezeigt, s.S.15, bes. Anm.170.
- 704 Details wie die Vase auf dem Stollenschränk sind daher kaum noch zu erkennen, s. *Winkler 1957*, 285.
- 705 TB124; vgl. TB113 (T.30A); allg. s. *Gramatzki 1992*, 46. Meist dienen entsprechende Stufen zur Aufnahme von Geschirr. Die gemeinsam Aufstellung von Geschirr und einem religiösem Bildwerk s. in TB116.
- 706 Allg. s.S.14ff.
- 707 Allg. s.S.44f; im Bild vgl. TB117, wo ein Mosesretabel eine entsprechende Christusbildung ersetzt.
- 708 s. *Winkler 1957*, 288 (Fig.3), *Friedländer 9.2 (1972)*, Suppl.262 (Pl.148).

- 709 Allg. s.S.28ff, bes. 30, Anm.510, S.32, Anm.589.
- 710 Allg. s.S.14ff, 42; ähnliche Originale z.B. bei *Friedländer* 9.2 (1973), 134 (Pl.159), 160 (Pl.173); ders. II (1974), 158 (Pl.127). Ähnliche Retabel auf Stollenschränken s. z.B. in BM86C (T.61B).
- 711 Allg. s.S.15, S.35f; im Original vgl. z.B. *Friedländer* 7 (1971), 56 (Pl.55), 58 (Pl.57), 128 (Pl.98); ders. 9.1 (1973), 11ff (Pl.23ff); ders. 9.2 (1973), 193ff (Pl.194f) etc. Im Unterschied zu dem Retabel im Bild befindet sich auf diesen fortgesetzten Flügelszenen auch stets der betende Stifter.
- 712 Eine echte Vorwegnahme (Prolepsis) ist z.B. in TB124 zu sehen, wo ein Bild der Ölbergsszene in der Verkündigung erscheint, s. dort auch Anm.1073.
- 713 Laut dem Auktionskatalog von 1922 (s.o. 37, Anm.1), handelt es sich bei dem knienden Mann um Artus de Lalaing, den Vater von Jacqueline de Lalaing, der das Stundenbuch gehörte. Da die Handschrift jedoch 1922 in Privatbesitz gelangte, liegen keine eingehenderen Untersuchungen vor, auch ihre Lokalisierung ist unsicher (freundliche, briefliche Mitteilung von Herrn Dr. Christopher de Hamel, Sotheby's, London). Dieselbe Form der Integration einer Marienszene in ein zeitgenössisches Ambiente zeigt auch TB18 (T.6B).
- 714 Da der Inhalt des Retabels jedoch denkbar allgemein ist, sind Spekulationen in dieser Hinsicht ohne weitere Anhaltspunkte müßig.

SCHNITZRELIEFS

RETABEL IN STUBEN UND SÄLEN (SR1-12)

Die Darstellungen von Stollenschränken mit Retabeln in Schnitzreliefs werden in der vorliegenden Untersuchung allgemein zur Illustration entsprechender Anlagen herangezogen. Sie werden nur knapp beschrieben und nicht eingehender erörtert, da sie in keinem Falle sehr detailliert oder inhaltlich aussagekräftig sind.

SR1

Antwerpen, um 1510-30
Die Verkündigung
Retabel von Pailhe, Laibung der zentralen Szene (Wurzel Jesse) links
Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv.425
ca. 11×20 cm (Gesamtgröße 260×239×28 cm)
Abb. *BK Brüssel* 1977, Fig.18f.

Die Verkündigung ist nur sehr klein in der Rahmenleiste einer Wurzel Jesse-Darstellung wiedergegeben. Rechts im Hintergrund des angedeuteten Interieurs steht ein Erkerschrank ohne vordere Stollen, auf dem sich Gerätschaften (Kelch und Teller?) sowie ein rundbogiges Retabel befinden. Das einteilige Retabel ist ebenso breit wie der Stollensschrank. Ein breiter, einfach zurückgestufter Rahmen umfaßt eine einfarbige Tafel.¹

SR2

Antwerpen, um 1520 (Meister Gielesz u.a.)
Christus erscheint Maria
Retabel des Lebens Christi und Marias, 19.
Szene, rechter Innenflügel, unteres Register innen
Dortmund, Petrikirche
ca. 62×92 cm
Farbabb. *BK Dortmund* 1983, Einband, 58; Abb. *Braun* 1924.2, T.277

An der linken Wand des reich möblierten Interieurs steht ein rechteckiger Stollensschrank mit einer Decke. Er trägt zwei Kerzenleuchter und ein rundbogiges, geöffnetes Flügelretabel, das im Zentrum die Kreuzigung mit Maria und Johannes Evangelist, auf den Flügeln die beiden Schächer zeigt.²

SR3

Antwerpen, um 1520
Die Verkündigung
Retabel der Kindheit und Passion Christi, linker Predellenflügel innen
Vreden, Pfarrkirche
72×60 cm
Abb. *Beenken* 1923, T.49

Das reich ausgestattete Verkündigungsinterieur, in dessen Vordergrund rechts Maria an einem Prie-Dieu betet, zeigt einen Stollensschrank mit Geschirr und zugleich ein Retabel, das auf einem Regal aufgestellt ist.³ Es handelt sich um ein geöffnetes Flügelretabel mit rundbogigem Abschluß, das anscheinend flügelübergreifend bemalt ist.

SR4

Antwerpen, um 1565
Die Geburt Marias
Retabel der hl. Anna, zentrale Szene
Zoutleeuw, Sint-Leonhard-Kirche
Antwerpen, um 1565
Abb. *Lafontaine-Dosogne* 1965, Pl.II, Fig.14; A.C.L. Brüssel 2928 C

Die Szene der Mariengeburt ist in drei Ebenen eingeteilt. Auf dem Boden befinden sich die Mägdle mit dem Neugeborenen. In der mittleren Ebene ist das Mobiliar des Raumes, ein Lehnstuhl, in dem Joachim sitzt, das Bett Annas und ein Stollensschrank rechts an der Wand auf Konsolen angebracht. Über allem schwebt ein musizierender Engelsreigen. Der rechteckige Stollensschrank erhebt sich auf vier säulenartig gestalteten Beinen, besitzt jedoch keine untere Ablage. Er ist perspektivisch verzerrt mit schräg ansteigender Deckplatte dargestellt, die mit einer Decke belegt ist. Darauf erheben sich ein Gefäß und ein geöffnetes Flügelretabel. Es hat einen rundbogigen, eventuell leicht gespitzten Abschluß. Ein Inhalt ist nicht erkennbar.⁴

SR5

Jan Borman d. J., Werkstatt
Der Tod Marias
Retabel des Lebens Marias und der Passion Christi, unteres Register, Mitte
Vadstena, Kirche
Brüssel, um 1520
Abb. *Borchgrave d'Altena* 1948, 50 (Fig.39)

Rechts neben dem Sterbelager Marias ist seitlich ein rechteckiger Stollensschrank mit vorderen Stollen und einer weißen Decke aufgestellt. Darauf erhebt sich ein vorhangbogiges Retabel mit Krabben und einer zentralen Kreuzblume, das eine gemalte Darstellung der Verkündigung zeigt: Gabriel

kommt von rechts zu Maria geflogen, die in der linken Bildecke kniet.⁵

SR8B

SR6

Brabant (Brüssel), um 1470

Die Verkündigung

Retabel der Kindheit Christi, 2. Szene von links
Villers-la-Ville, Kirche Notre-Dame

Abb. *Borchgrave d'Altena* 1961, 134; A.C.L. Brüssel
67167 A

Vor der Rückwand der engen Stube steht ein rechteckiger Stollenschrank mit vorderen Stollen. Sein Schrankkörper setzt über einer gebogenen Zarge an und ist ornamental beschnitzt. Er ist mit einer Decke belegt und trägt ein seitlich leicht überstehendes, in der Mitte rechteckig erhöhtes Retabel. Es ist einfach gerahmt und inhaltslos. Auf seinem Zentrum erhebt sich ein Diptychon, das vermutlich die Gesetzestafeln darstellt.

Das Schnitzrelief zeigt die einzige vorliegende Darstellung zweier übereinandergestellter Retabel in einer Wohnstube.⁶ Beide Retabel sind nur angedeutet. Das obere verweist durch die Form der Gesetzestafeln allgemein auf die Zeit sub lege.⁷

SR7

Brabant (Brüssel), 1500-1510/15

Das letzte Abendmahl

Nikolaus-Retabel, Corpus, unteres Register,
Mitte

Orsoy (Hzgt. Cleve), St. Nicolai

Abb. *Becker* 1991, 44 (Abb.1), 55 (Abb.15)

In der rechten hinteren Ecke steht ein Stollenschrank, der von einem mächtigen Baldachin bekrönt wird.⁸ Sein Schrankkörper ist mit Faltwerkfüllungen versehen und mit einer Decke belegt. Er trägt Geschirr, vielleicht einen Kerzenleuchter und ein Diptychon der Gesetzestafeln, das in allgemeiner Form die Zeit sub lege charakterisiert.⁹

SR8A

Brabant (Brüssel) um 1512-16

Die Geburt Marias

Retabel mit Szenen aus dem Marienleben, linker
unterer Flügel, innen, äußere Szene

Lombeek, Kirche Notre-Dame.

Abb. *Destrée* 1906, Pl.40 (Nr.36); *Braun* 1924.2,
T.278; *Borchgrave d'Altena* 1948, Pl.81; A.C.L.

Brüssel 228253 B (unvollständig)

Vor der Rückwand des engen Interieurs rechts steht ein dreieckig vorkragender Stollenschrank, dessen vier Stollen säulenförmig gestaltet sind. Obwohl die Figuren den Schrank normalerweise verdecken, ist er einschließlich seiner leeren Bodenablage komplett ausgeführt.¹⁰ Der Schrankkörper setzt über einem schmalen, reich beschnitzten Geschoß an. Sein vorkragender Mittelposten ist figürlich beschnitzt. Vermutlich handelt es sich um die Darstellung eines Propheten mit Schriftband. Die Füllungen sind mit Maßwerkkornamenten beschnitzt. Auf seiner Deckplatte steht ein Retabel. Es erhebt sich auf einer eingezogenen Predella, die ebenso breit ist wie der Stollenschrank und ein schlichtes Kästchenmuster zeigt. Das Retabel ist als eine geschweifte, inhaltslose Tafel wiedergegeben, deren Rahmen reich profiliert und mit einem Kamm sowie seitlich mit Fialen besetzt ist.

Brabant (Brüssel) um 1512-16

Die Verkündigung

Retabel mit Szenen aus dem Marienleben, linker
oberer Flügel, innen

Lombeek, Kirche Notre-Dame.

Abb. *Destrée* 1906, Pl.40 (Nr.36); *Braun* 1924.2,
T.278; *Borchgrave d'Altena* 1948, Pl.81; A.C.L.
Brüssel 228253 B (unvollständig)

Auf der rechten Seite von Marias Schlafstube steht ein rechteckiger, leicht schräg zum Betrachter gedrehter Stollenschrank auf vier Stollen. Er ist mit einer Decke belegt, die den Schrankkörper fast vollständig verdeckt und wird von einem rechteckig vorkragenden Baldachin bekrönt. Auf seiner Deckplatte ist ein in der Mitte rundbogig erhöhtes, inhaltsloses Retabel gegen den Baldachin gelehnt.¹¹

SR9

Brüssel, frühes 16. Jh. (Werkstatt des Pasquier

Borman)

Die Verkündigung

Retabel von Saluces, Corpus, links

Brüssel, Musée Communal de l'Assistance
Publique

205×423 (komplett in offenem Zustand)

Abb. *Destrée* 1906, Pl.43; *Fichet* 1965, 85.

Im Hintergrund der Stube befindet sich ein vergoldeter Stollenschrank mit einem maßwerkbekrönten Baldachin, dessen Rückwand gerahmt und vertikal zweigeteilt ist. Auf der Deckplatte des weitgehend verdeckten Schrankes lehnt ein Retabel in Form der Gesetzestafeln gegen den Baldachin.¹² Es ist schlank aufragend mit einem einfachen, vermutlich vergoldeten Rahmen und dunklerem, einfarbigem Innern wiedergegeben. Es setzt ohne Predella an, ist jedoch mit einem unteren Wassersschlag versehen.¹³

SR10

Brüssel, vor 1512

Die Geburt Marias

Retabel der Annenlegende, oberes Register,
rechts

Skännela (Uppland)

Abb. *Andersson* 1980, 212 (Fig.136)

Weitgehend von der Hebamme verdeckt steht im Hintergrund der Schlafstube rechts ein Stollenschrank mit einem Retabel. Es handelt sich um ein geöffnetes Flügelretabel mit rundbogigem Abschluß. Sein Inhalt ist nicht erkennbar.¹⁴

SR11

Kortrijk, um 1535

Die hl. Columba wird vor einer Vergewaltigung
errettet

Kolumba-Retabel, oberes Register, rechts
Deerlijk (Westflandern), Sint-Columba-Kirche
ca. 70×50 cm

Abb. *Bul. de l'Inst. Royale du Patrimoine
Artistique* 22 (1988/89), 260; A.C.L. Brüssel A
102302; N 8042

Die hl. Kolumba kniet in einer Wohn-Schlafstube. Vor ihr liegt der junge Mann auf dem Boden, der die Heilige vergewaltigen wollte und von einer Bärlin angefallen wurde. Sie betet vor einem Stollenschrank auf der rechten Seite des Raumes. Es handelt sich um einen Erkerschrank auf halbem Sechseck, der auf einer Rückwand ruht und von einem

Holzbaldachin überragt wird. Zwei Kerzenleuchter stehen vor einem geöffneten Flügelretabel, das exakt in die Rückwand des Baldachins eingefügt ist.¹⁵ Es hat einen rundbogigen Abschluß und ist nur in seinen Umrissen angedeutet. Stollenschränke, die über einen Baldachin und zugleich über ein Retabel verfügen, werden in Schnitzreliefs öfter dargestellt.¹⁶ Nur hier jedoch ist das Retabel den Rahmenleisten des Baldachins exakt angepaßt.¹⁷ Zugleich zeigt die Darstellung eines der wenigen Beispiele dafür, daß eine Anlage aus Retabel und Stollenschrank auch zu einem Gebet genutzt wird.¹⁸

SR12

Südniederländisch, 1536

Die Verkündigung

Retabel der Sieben Freuden Marias, unteres
Medaillon, links

Holz und Alabaster, 70,8×56 cm

Brügge, Kathedrale Sint-Salvator

Abb. *BK Brügge* 1979, 92 (Abb.147)

Maria kniet im Vordergrund rechts an einem Prie-Dieu, als Gabriel von links herbeischwebt. Sie befinden sich in einem Interieur, in dem außer dem Prie-Dieu nur ein rechteckiger Stollenschrank in Marias Rücken reliefartig ausgebildet ist, während alle übrigen Einrichtungsgegenstände aufgemalt sind.¹⁹ Der untere Abschnitt des Stollenschranke ist weitgehend von Maria verdeckt. Sein Schrankkörper ist durch kräftige Leisten unterteilt und kann möglicherweise durch zwei übereinanderliegende Türen geöffnet werden.²⁰ Er ist mit einer Decke belegt und trägt ein flügelloses Retabel mit kielbogigem Umriß.²¹ Es ist komplett vergoldet und wird von einer einfachen Rahmenleiste eingefast. Seine Tafel ist mit Andeutung von Schrift in roten Lettern versehen, die vermutlich den Englischen Gruß (*Ave Maria*) andeuten sollen.²²

ANMERKUNGEN

- 1 Zum Vergleich s. TB99f; BM89; SR4.
- 2 Im Bild vgl. z.B. BM86C (T.61B), 96 (T.65B). Der Hinweis von Stein, es handle sich bei der Kreuzigungsdarstellung um „eine wunderliche Prolepsis“ trifft nicht ganz zu, da sie ja ein tatsächlich vorhergehendes Ereignis wiedergibt, s. O. Stein: Die flämischen Altäre Westfalens mit besonderer Berücksichtigung des Altars in der Petrikerche zu Dortmund. In: Beiträge zur Gesch. Dortmunds 22 (1913), 306; allg. zu Prolepsen s. TB115 (T.31), Anm.1001, TB124, Anm.1073.
- 3 Bilder auf Regalen sind sonst nur in Evangelistenbildern aus der Gent-Brügger-Buchmalerei dargestellt, dort jedoch ohne die gleichzeitige Wiedergabe eines Stollenschrankes, vgl. BM85B (T.61A), bes. Anm.628. In BM91 hingegen sind zwei Stollenschränke wiedergegeben, von denen einer ein Retabel, der andere Geschirr trägt.
- 4 Einfarbige Retabel, die als reine Ausstattungselemente dienen, werden öfter dargestellt, vgl. z.B. SR1 oder TB99f; BM89.
- 5 Allg. zu Verkündigungsszenen s.S.16, Anm.182; im Bild vgl. z.B. BM86A (T.62A).
- 6 Allg. s.S.40.
- 7 Vgl. SR7, 9; allg. s.S.44f.
- 8 Allg. zu Stollenschränken mit Baldachin s. *Gramatzki* 1992, 42ff; im Bild vgl. TB102; SR8B, 11.
- 9 Dieselbe Konstellation von Gesetzestafeln auf einem Stollenschrank mit Baldachin s.a. in SR9; vgl. die Gesetzestafeln in SR6.
- 10 Vgl. *Destrée* 1906, Pl.40 (Nr.36), *Braun* 1924.2, T.278 oder *Borchgrave d'Altena* 1948, Pl.81, sowie ders.: Le retable de Lombeek. In: *Annuaire des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique* 1938, 73-88, bes. 76 (Fig.3).
- 11 Ähnliche Darstellungen von Stollenschränken, die mit einem Baldachin und einem Retabel zugleich ausgestattet sind, finden sich vornehmlich in Schnitzreliefs, vgl. im Bild TB102 und SR7, 9.
- 12 Ähnliche Darstellungen in TB102; SR7, 8B, 11.
- 13 Ähnliche Darstellungen der Gestzestafeln als Symbol der Zeit sub Lege finden sich auch in anderen Verkündigungsdarstellungen, vgl. im Bild SR6f.
- 14 Eine ähnliche Retabeldarstellungen z.B. in SR2.
- 15 Das Retabel ist nur in einer vergrößerten Detailreproduktion des Stollenschrankes sichtbar, s. A.C.L. Brüssel N 8042.
- 16 Vgl. TB102 und SR7, 8B, 9.
- 17 Vergleichbar hiermit ist die Darstellung der Kreuzigungstafel in BM94 (T.65A) sowie die geöffneten Schnitzretabel in der nordniederländischen Tafel der Vision des hl. Dominikus, die in große Baldachine eingestellt sind, TB66 (erstes Retabelpaar von Westen, T.15A).
- 18 Allg. s.S.28ff, bes. 31f; im Bild vgl. BM88 (T.63A).
- 19 Diese Details sind jedoch nur in einer Vergrößerungsaufnahme vom Original sichtbar.
- 20 Zu diesem seltenen Typ s. *Gramatzki* 1992, 39f.
- 21 Denselben Umriß hat auch das Retabel, innerhalb dessen das Medaillon wiedergegeben ist.
- 22 Vgl. das bekrönende Retabel in TB68A/B (T.15B).

NACHTRAG

Erst nach Abschluß der vorliegenden Arbeit erschien der Katalog zur Antwerpener Ausstellung: *Antwerp altarpieces 15th - 16th centuries*. Hans Nieuwdorp (Hg.). In der Einleitung (S.15-24) faßt Nieuwdorp die Erkenntnisse über die Geschichte der Retabel zusammen und betont ihre liturgische Ungebundenheit. Diese führe zu großen regionalen Unterschieden sowohl in der Form als auch im Gebrauch (zu Diss. S.9f, 36, 46). Darüber hinaus erörtert er Fragen der regionalen Abgrenzung und der Terminologie (zu Diss. S.10).

Im Katalog werden einige der Retabel vorgestellt, die auch in der vorliegenden Arbeit öfter angeführt werden: das Figurenretabel von Folkärna (Kat.1; bes. zu Diss. S.18, Anm.255), das Marienretabel von Västerås (Kat.8; zu Diss. BM43G, Anm.320), das Marienretabel aus Bochart (Kat.12; zu Diss. BM2, Anm.9), das Marienretabel in Enghien (Kat.14; zu Diss. S.16, Anm.188; TB72, Anm.634; TB120, Anm.1041; TB129, Anm.1110) oder das Retabel des wahren Kreuzes in Bouvignes-sur-Meuse (Kat.17; zu Diss. S.19, Anm.278).

Zusätzliche Beispiele für detailliert wiedergegebene Tafelbilder innerhalb von Schnitzreliefs bieten das Marienretabel aus Enghien (Kat.14), das in der Szene der Verlobung Marias ein Tafelbild mit der Übergabe der Gesetzestafeln und in jener der Beschneidung Christi vermutlich ein Flügelretabel mit Abrahams Opfer enthält (zu Diss. S.13, Anm.108).

Ganz außergewöhnlich ist das große, geschweifte Flügelretabel in der zentralen Szene des Matthäusretabels aus Hulshout (Kat.13). Innerhalb eines vergoldeten Rahmens mit unterlegten Ranken

ist eine geschnitzte Kreuzigung mit Maria und Johannes Ev. dargestellt, während die unsinnigerweise zweigeteilten, bemalten Flügel je eine stehende Figur unter einer Arkade mit dreieckigem Wimperg zeigen. Ungeachtet der verfremdenden Neufassung von 1866 hat eine dendrochronologische Analyse die Echtheit der Anlage bestätigt und ein Entstehungsdatum von etwa 1548 erwiesen.

Ergänzend zu den erhaltenen Originalen von großfigurigen, einszenigen Retabel sei auf das Epiphaniaretabel aus Thenay (Kat.21) sowie auf die Beweinungsretabel aus Netterden und Portalegre (Kat.22f) hingewiesen (zu Diss. S.20, Anm.306).

Ein weiteres Beispiel für ein Retabel auf einem Stollenschank (Antwerpen, ca.1520) bietet die innere Szene auf der rechten Flügelinnenseite des Marienretabels aus Västerås (Kat.8, S.59). Die Szene *Der wiederauferstandene Christus erscheint den Aposteln* zeigt im Hintergrund eines wenig möblierten Raumes einen hohen Stollenschrank, der bis auf den Korpus verdeckt ist. Auf seiner rückwärtigen Oberkante steht ein kleines, hoch aufragendes Diptychon, das vor leuchtend rotem Hintergrund in blauem Rahmen zwei alttestamentliche Figuren zeigt, die nicht identifiziert werden können. Sie sind als Skulpturenimitationen silber-grau wiedergegeben und stehen auf Sockeln. Das Retabel im Bild fügt sich somit in die Reihe *jüdischer Retabel*, die nicht nur durch ihre Form an die Gesetzestafeln erinnern, sondern auch durch die rote Farbe des Hintergrundes und die Ikonographie auf das jüdische Ambiente verweisen (zu Diss. S.14, 16, Anm.195, S.44f).

BIBLIOGRAPHIE

VERZEICHNIS NACH AUTOREN

- Achter*, Irmgard: Schrein und Flügelgemälde eines gotischen Altares, jetzt in der kath. Pfarrkirche zu Rheinberg. In: JB d. Rhein. Denkmalpflege 23 (1960), 206-258.
- Alexander*, Jonathan James Graham (Komm.): A book of hours for Engelbert of Nassau. London/New York 1970.
- Alltag im Spätmittelalter*. Harry Kühnel (Hg.). Graz/Wien/Köln 1984.
- Andersson*, Aron: Medieval wooden sculpture in Sweden, Bd.3 - Late medieval sculpture. Stockholm/Uppsala 1980.
- Appel*, Heinrich: Niederrheinische Skulptur von 1560-1620 und ihre Beziehung zu den Niederlanden. In: Heinrich Appel: Plastik und Malerei im Rheinland. Düren 1983, 13-64.
- Appuhn*, Horst: Realienkunde und Kunstgewerbe des späten Mittelalters. In: *Erforschung* 1984, 193-199.
- Archivum Artis Lovaniense* - Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden. Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe. Maurice Smeyers (Hg.). Löwen 1981.
- Ariès*, Philippe; Georges *Duby* (Hg.): Histoire de la vie privée 2: De l'Europe féodale à la Renaissance. Paris 1985.
- Aschenheim*, Charlotte: Der italienische Einfluß in der flämischen Kunst der Frührenaissance. Straßburg 1910.
- Avila*, Ana: La imagen del retablo en la pintura española del primer renacimiento. In: Goya - Revista del Arte 219 (Madrid 1990), 149-155.
- Axters*, Stephanus: Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden 3: De Moderne Devotie 1380-1550. Antwerpen 1976.
- Bacha*, Eugène: Les très belles miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique. Brüssel/Paris 1913.
- Backhouse*, Janet; Jonathan James Graham *Alexander*: The illuminated manuscript. Oxford 1979.
- Baldaß*, Ludwig: Joos van Cleve - Der Meister des Todes Mariae. Wien 1925.
- Bartz*, Gabriele; Eberhard *König*: Die Illustration des Totenoffiziums in Stundenbüchern. In: Hansjakob Becker; Bernhard Einig; Peter-Otto Ulrich: Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium I. St. Ottilien 1987 (= Pietas Liturgica 3), 487-528.
- Bauman*, Guy: Early Flemish portraits 1425-1525. In: Metropolitan Museum of Art Bul. 43 (1986).
- Baxandall*, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer - Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen. München 1984 (engl. Erstausgabe New Haven/London 1980).
- Becker*, Ulrich: Beobachtungen zum Hochaltar der Pfarrkirche Sankt Vincentius in Dinslaken und seine Stellung in der flämischen Retabelproduktion des 15. Jahrhunderts. In: Wallraf-Richartz JB 50 (1989), 115-140.
- ders.: Der Passionsaltar von Orsoy und die Brüsseler Retabelproduktion um 1500. In: Wallraf-Richartz JB 52 (1991), 43-76.
- Beeck*, Roland op de: De gebeeldhouwde retabels: een typisch produkt van het Antwerps kunstambacht (1420-1560). In: Monumenten en Landschappen 11 (3.1992), 25-31.
- Beenken*, Hermann: Bildwerke Westfalens. Bonn 1923.
- Belting*, Hans; Dagmar *Eichberger*: Jan van Eyck als Erzähler - Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel. Worms 1983.
- ders.: „Bild und Kult“ - Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.
- Benedictus* - Eine Kulturgeschichte des Abendlandes. P. Batselier; Filips de Cloed; Victor Dammertz u.a. Genf 1980.
- Berendsen*, Anne: Het nederlandse Interieur - Binnenhuis, Meubelen, Tapijten, Koper, Tin, Zilver, Glas, Porselein en Aardewerk van 1450-1820. Utrecht 1950.
- Bialostocki*, Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Berlin 1985 (= Propyläen Kunstgeschichte 7).
- Biermann*, Alfons W.: Die Miniaturhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514-1545). Diss. Mainz 1969. In: Aachener Kunstblätter 46 (1975), 15-310.
- Blum*, Shirley Nelson: Early Netherlandish triptychs: a study in patronage. Berkeley/Los Angeles 1969.
- Boockmann*, Hartmut: Die Stadt im späten Mittelalter. München 1986.
- Borchgrave d'Altena*, Joseph Comte de: De caractères de la sculpture brabançonne vers 1500. In: Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles 38 (1934), 188-214.
- ders.: Notes pour servir à l'inventaire des oeuvres d'art du Brabant: Arrondissement de Louvain. In: Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles 43 (1939/40), 121-388.
- Borchgrave d'Altena* 1-3 (1940-61):
- ders.: Notes pour servir à l'inventaire des oeuvres d'art du Brabant: Arrondissement de Louvain, 3Bde. Brüssel/Ballieu 1940-61.
- ders.: Oeuvres des nos imagiers romans et gothiques - sculpteurs, ivoirières, orfèvres, fondeurs: 1025 à 1550. Brüssel 1944.

- ders.: Les retables brabançons conservés en Suede. Brüssel 1948.
- ders.: Notes au sujet des intérieurs et de meubles gothiques de chez nous. In: Bul. des Musées Royaux d' Art et d' Histoire. 22 (1950), 27-54.
- ders.: Notes pour servir à l' étude des retables anversois. In: Bul. des Musées Royaux d' Art et d' Histoire. 29/30 (1957/58), 2-136/2-54.
- ders.: Léau - Perle du Brabant. Aus: Le Folklore Brabançon 1958.
- ders.: La messe de saint Gregoire - Étude iconographique. In: Bul. des Musées Royaux des Beaux Arts 8 (1959), 3-34.
- ders.: Les retables de Boendael. Eeklo *s.d.* (um 1960).
- ders.: Notes pour servir à l' inventaire des oeuvres d' art du Brabant 3.2: Arrondissement de Nivelles. Brüssel 1961.
- ders.: Josée *Mambour*: Retables en bois de Hainaut. Charleroi/Mons 1968.
- Bosschere*, Jean de: La sculpture anversois aux 15^e et 16^e siècles. Brüssel 1909.
- Bouvy*, D. P. R. A.: Middeleeuwsche beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden. Amsterdam 1947.
- Brandt*, Ahasver v.: Mittelalterliche Bürgertestamente - Neuerschlossene Quellen zur Geschichte der materiellen und geistigen Kultur. In: Sitzungsberichte d. Heidelberger Akad. d. Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., Jg.73.3. Heidelberg 1973.
- Braun*, Joseph: Handbuch der Paramentik. Freiburg/Br. 1912.
- ders.: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2Bde. München 1924.1-2.
- ders.: Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung. München 1932.
- ders.: Die Reliquiare des christlichen Kultus und ihre Entwicklung. Freiburg/Br. 1940.
- ders.: Trachten und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. München 1974 (Stuttgart 1943¹).
- Briels*, Jan: Vlaamse schilders in de noordelijke Nederlanden in het begin van de Gouden Eeuw 1585-1630. Antwerpen 1987.
- Brinkmann*, Bodo; Eberhard *König* (Hg.): Simon Bening: Das Blumen-Stundenbuch. Clm 23637, Bayerische Staatsbibliothek München, 2Bde. Luzern 1991.1-2.
- Bruyn*, J.: Twee Sint Antonius-panelen en andere werken van Aertgen van Leyden. In: Nederlands Kunst-historisch Jaarboek II (1960), 36-119.
- Büttner*, Frank Olaf: Imitatio Pietatis - Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung. Berlin 1983.
- Bunjes*, Hermann: Die steinernen Altaraufsätze der hohen Gotik und der Stand der gotischen Plastik in der Ile-de-France um 1300. Diss. Marburg. ebda. 1937.
- Buren*, Anne Hagopian van: The Master of Mary of Burgundy: the state of research. In: ZS f. Kunstgesch. 38 (1975), 286-309.
- dies.: Thoughts, old and new, on the source of early Netherlandish painting. In: Simiolus 16 (1986), 93 - 112.
- Busch*, Harald: Meister des Nordens - Die altniederdeutsche Malerei 1450-1550. Hamburg 1940.
- Byvanck*, Alexander Willem; Godefridus Joannes *Hoogewerff*: La miniature hollandaise dans les manuscrits des 14^e, 15^e et 16^e siècle, 2Bde. Den Haag 1922.1-2.
- ders.: Les principaux manuscrits à peintures du Royaume des Pays-Bas. In: Bul. de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peinture 15 (Paris 1931), 25-28.
- Campbell*, Lorne: Studies in Netherlandish Art. London 1972.
- ders.: The art market in the Southern Netherlands in the fifteenth century. In: Burlington Magazine 118 (1976), 188-198.
- ders.: Van der Weyden. London 1979.
- Carli*, Enzo; José *Gudiol*; Geneviève *Souchal*: Die Malerei der Gotik. Gütersloh 1965 (= Epochen d. Kunst 6).
- Carstanje*, Charles van; Yves *Cazaux*, Johan *Decavele* u.a (Komm.): Pierre de Vaux - Vita Sanctae Coletae (1381-1447). Tielt/Lannoo/Leiden 1982.
- Cazelles*, Raymond; Johannes *Rathofer* (Hg.): Les Très Riches Heures du Duc de Berry. Faksimileedition und Kommentar des Manuskriptes Nr.65 aus den Sammlungen d. Musée Condé in Chantilly, 2Bde. Luzern 1984.1-2.
- dies.: Das Stundenbuch des Duc de Berry - Les Très Riches Heures. München 1988.
- Cetto*, Anna Maria: Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich. In: JB d. Bernischen Historischen Museums 43/44 (1963/64), 9-230 (Einzelabdruck Bern 1966).
- Chapeaurouge*, Donat de: Zum Historismus des frühen 15. Jahrhunderts. In: Österr. ZS f. Kunst und Denkmalpflege 19 (1965), 15-25.
- Chastel*, André: Le tableau dans le tableau. In: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Bd.1: Epochen europäischer Kunst. Berlin 1967, 15-29 (= Akten d. 21. Internat. Kongresses f. Kunstgesch. in Bonn).
- Châtelet*, Albert: Heures de Turin - 45 feuillets à peinture provenant des Très Belles Heures de Jean de France, Duc de Berry. Turin 1967 (erw. Neuausgabe des gleichnamigen Werkes von Paul Durrieu, Paris 1902).
- Châtelet*, Albert: Gerard de Saint Jean et la peinture dans les Pays-Bas du Nord au 15^e siècle, 3Bde. Thèse à l' Université de Lille III 1979. ebda. 1979.1-3.
- ders.: Les primitifs hollandais. La peinture dans les Pays-Bas du Nord au 15^e siècle. Fribourg/New York 1981.
- Clemen*, Paul (Hg.): Belgische Kunstdenkmäler, 2Bde. München 1923.1-2.
- Comblen-Sonkes*, Micheline: Guide bibliographique de la peinture flamande du 15^e siècle (viersprachig). Brüssel 1984.
- Conway*, Martin: The van Eycks and their followers. London 1921.
- Coo*, Jozef de: A medieval look at the Merode Annunciation. In: ZS f. Kunstgesch. 44 (1981), 114-133.
- Cooper*, J. C.: An illustrated encyclopaedia of traditional symbols. London 1978.
- Corpus Vitrearum 1-4 (1961-81)*:
Corpus Vitrearum Medii Aevi Belgique, 4Bde. 1961-81:
1. Jean Helbig: Les Vitreaux médiévaux conservés en Belgique 1200-1500. Brüssel 1961.
2-4. Les Vitreaux de la première moitié du 16^e siècle en Belgique:
2. Jean Helbig: Provence d'Anvers et Flandre. Brüssel 1968.
3. Jean Helbig; Yvonne Vanden Bemden: Brabant et Limbourg. Ledeburg/Gent 1974.

4. Yvonne Vanden Bemden: Provinces de Liège, Luxembourg, Namur. Ledeberg/Gent 1981.
- Courcelle*, Jeanne et Pierre: Iconographie de Saint Augustin 2: Les Cycles du 15^e siècle. Paris 1969.
- Crew*, Phyllis Mack: Calvinist preaching and iconoclasm in the Netherlands, 1544-1569. Cambridge/UK 1978 (= Cambridge Studies in Early Modern History, J. H. Elliott; H. G. Koenigsberger (Hg.)).
- Crick-Kuntziger*, Marthe: La tenture de la légende de Notre-Dame du Sablon. Antwerpen 1942.
- Cuttler*, Charles D.: Northern painting from Pucelle to Bruegel - 14th, 15th and 16th centuries. New York/Lausanne 1968.
- David*, Gheorge; Doina *Nägler*: Breviarul Brukenthal (Das Brukenthal-Breviar). Bukarest 1981.
- Davies*, Martin: Rogier van der Weyden - An essay with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin. London 1972.
- Dearmer*, Percy: Fifty pictures of gothic altars. London/New York/Bombay/Calcutta 1910 (= Alcuin Club Collections 10).
- Delaissé*, Leon M. J.; Hermann *Liebaers*; François *Masai*: Mittelalterliche Miniaturen von der burgundischen Bibliothek im Handschriftenkabinett der Königlichen Belgischen Bibliothek. Köln 1959.
- ders.: Remaniement dans quelques manuscrits de Jean de Berry. In: Gazette des Beaux Arts 105. année, 6^{eme} pér., Tome 62 (1963,2), 123-46.
- ders.: A century of Dutch manuscript illumination. Berkeley/Los Angeles 1968.
- ders.: 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. Artur Rosenauer; Gerold Weber (Hg.). Salzburg/Wien 1972, 135-149.
- ders.: The importance of books of Hours for the history of the medieval book. In: Gatherings in honour of Dorothy E. Miner. Ursula E. Mac Cracken; Lilian M. C. Randall; Richard H. Randall Jr. (Hg.). The Walters Art Gallery Baltimore 1974, 203-225.
- Délor*, Robert: Le moyen age - Histoire illustrée de la vie quotidienne. Lausanne 1982.
- Derveaux-Van Ussel*, Ghislaine: Het apostelenretabel uit de voormalige Begijnhofkerk van Tongeren. In: Bul. des Musées Royaux de l' Art et Histoire 40-42 (1968-70), 137-199; Einzelabdruck Brüssel 1972 (= Artes Belgicae 1).
- Derveaux-Van Ussel*: *Retable Malinois* 1973:
- dies.: Le retable malinois de l'église d'Ödeby. Brüssel 1973 (= Artes Belgicae 3).
- Derveaux-Van Ussel*: *Mechels Aanbiddingsretabel* 1973:
- dies.: Een mechels aanbiddingsretabel in het Suermondt-Museum te Aken. In: Aachener Kunstblätter 44 (1973), 233-244.
- dies.: Het retable met de „maagschap van Sint-Anna“ uit de Sint-Annakapel van Oudergem. In: Bul. des Musées Royaux de l' Art et Histoire 47 (1975), 11-127; Einzelabdruck Brüssel 1977 (= Artes Belgicae 6).
- Destrée*, Joseph: Tapisseries et sculptures bruxellois à l'exposition d' art ancien bruxellois 1905. Brüssel 1906.
- ders. (Komm.): Les Heures de Notre Dame dites de Hennessy. Brüssel 1923.
- Dhanens*, Elisabeth: Hubert and Jan van Eyck. Antwerpen/New York 1980.
- dies.: Een 'Maagschap van de H. Anna' in het derde kwart van de 15de eeuw?. In: Academiae Analecta - Mededelingen van de Koninkl. Acad. voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Kl. d. Schone Kunsten 48 (1987), Nr.2, 113-133.
- Didier*, Robert: Les retables de Ternant. In: Congrès Archéologique de France. 125^e session (1967): Nivernais. Paris 1967, 258-276.
- ders.: Contribution à l'étude de la sculptur gothique tardive dans le Brabant méridional. In: Annales de la Société d' Archéologie, d' Histoire et de Folklore de Nivelles et du Brabant Wallon 22 (1973), 89-209.
- Doering*, Oscar; Lorenz Bauer: Der christliche Altar - Sein Schmuck und seine Ausstattung. Paderborn 1928.
- Dörnhöffer* 1-3 (1907-11):
- Dörnhöffer, Friedrich (Komm.): Seelengärtlein - Hortulus Animae, 3Bde. Frankfurt/M. 1907-11.
- Dogaer*, Georges: L' „école Ganto-Brugeoise“, une fausse appellation. In: Miscellanea Codicologica F. Masai dicata 1979, Bd.2. Pierre Cockshaw; Monique-Cécile Garand; Pierre Bodogne (Hg.). Gent 1979, 511-518.
- ders.: Flemish miniature painting in the 15th and 16th centuries. Amsterdam 1987.
- Doorslaer*, G. van: Considérations sur l'auteur du rétable de Ste.-Dymphne à Gheel. In: Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique. 77 (7.sér., Tom.7) Antwerpen 1930, 251-58.
- Durrieu*, Paul: La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne de 1415 à 1530. Paris/Brüssel 1927.
- Eames*, Penelope: Furniture in England, France and the Netherlands from the 12th to the 15th century. London 1977.
- Ehresmann*, Donald L.: Some observations on the role of liturgy in the early winged altarpiece. In: The Art Bul. 64 (1982), 359-369.
- Eidlinger*, Karl: Die Stube in der altdeutschen Malerei, 2Bde. Diss. Innsbruck 1946.1-2 (mschr.).
- English*, M.: Godelieve van Gistel - geschiedenis, legende, iconographie. Brügge/Brüssel 1944.
- Die *Erforschung* von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Heinrich Appelt (Hg.). Wien 1984 (= Veröff. d. Inst. f. mittelalterl. Realienkunde Österr. 6).
- Esch*, Arnold: Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers. In: Historische ZS 240 (1985), 529-570.
- Europäische Sachkultur* des Mittelalters. Manfred Mayrhofer in Vertretung v. H. Appelt (Hg.). Wien 1980 (= Veröff. d. Inst. f. mittelalterl. Realienkunde Österr. 4).
- Euw*, Anton von: Der Kalvarienberg im Schnütgenmuseum. In: Wallraf-Richartz JB 27 (1965), 87-128.
- ders.; Joachim M. *Plotzek*: Die Handschriften der Sammlung Ludwig, Bd.2 (bearb. v. Joachim M. Plotzek). Köln 1982.
- Faggini*, Giorgio T.: La pittura ad Anversa nel Cinquecento. Florenz 1968.
- Falke*, Otto von: Deutsche Möbel vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Bd.1: Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart 1924 (= Bauformen Bibliothek 20).
- Farquhar*, James Douglas: Creation and imitation - The work of a fifteenth-century manuscript illuminator. Fort Lauderdale 1976 (= Nova University Studies in the Humanities 1).

- Feldkamp*, Jörg: Die Entwicklung der Statuendarstellung in der Malerei im Hinblick auf die besondere Bewertung des Standbildes in der Malerei des 15. Jahrhunderts. Diss. Mainz 1981. Goch 1983.
- Ferguson*, George: Signs and symbols in christian art. London/Oxford/New York 1954 (Nachdruck 1974).
- Feulner*, Adolf: Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum. Neubearb. v. Dieter Alfter. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1980 (Berlin 1927¹).
- Fichefet*, M. - L.: Le rétable de Saluces, trésor du Musée Communal de la Ville de Bruxelles. In: Bul. trimestriel du Credit Communal de Belgique 19. année, Nr.72, April 1965, 83-96.
- Fierens-Gevaert*, Hippolite: Les primitifs flamands, 2Bde. Brüssel 1909.1-2.
- Fink*, August: Die Schwarzschen Trachtenbücher. Berlin 1963.
- Flemish Art* from the beginning till now. Herman Liebaers; Valentin Vermeersch, Leon Voet u.a. (Hg.). Antwerpen/London 1985.
- Floerke*, Hans: Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte - Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler in den Niederlanden vom 15.-18. Jahrhundert. München/Leipzig 1905.
- Folie*, Jacqueline: Les oeuvres authentifiées des primitifs flamands. In: Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique 61 (1963), 183-256.
- Frau und spätmittelalterlicher Alltag*. Heinrich Appelt (Hg.). Wien 1986 (= Veröff. d. Inst. f. mittelalterl. Realienkunde Österr. 9).
- Freedberg*, David M.: Iconoclasts and their motives. Maarsen 1985.
- ders.: Art and iconoclasm, 1525-1580. The case of the Northern Netherlands. In: *AK Amsterdam* 1986.1, 69-84 (niederländisch 39-68).
- ders.: Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609. Ph.D. Diss. Oxford 1972. New York/London 1988 (= Outstanding theses in the fine arts from British universities).
- ders.: Kunst und Gegenreformation in den südlichen Niederlanden, 1560-1660. In: *AK Köln Wallraf-Richartz-Museum* 1992, 55-70.
- Friedländer*, Max J.: Von van Eyck bis Bruegel. Neuausgabe von Günter Busch. Frankfurt/M. 1986 (Berlin 1916¹).
- Friedländer 1-14* (1967-76):
- ders.: Early Netherlandish painting, 14Bde. Engl. Neuausgabe Leyden/Brüssel 1967-76 (versch. Bearb.):
- 1: Nicole Veronee-Verhaegen: Jan van Eyck/Petrus Christus. 1967.
- 2: Nicole Veronee-Verhaegen: Rogier van der Weyden/The Master of Flemalle. 1967.
- 3: Nicole Veronee-Verhaegen: Dieric Bouts/Joos van Gent. 1968.
- 4: Nicole Veronee-Verhaegen: Hugo van der Goes. 1969.
- 5: G. Lemmens: Geertgen tot Sint Jans/Jerome Bosch. 1969.
- 6.1/2: Nicole Veronee-Verhaegen: Hans Memling/Gerard David. 1971.
- 7: Henri Pauwels; Nicole Veronee-Verhaegen: Quentin Massys. 1971.
- 8: Henri Pauwels; S. Herzog: Jan Gossart/Bernart van Orley. 1972.
- 9.1/2: Henri Pauwels: Joos van Cleve/Jan Provost/Joachim Patinier. 1972.
- 10: G. Lemmens: Lucas van Leyden and other Dutch masters of his time. 1973.
- 11: Henri Pauwels: The Antwerp Mannerists/Adriaen Ysenbrant. 1974.
- 12: Henri Pauwels; G. Lemmens: Jan van Scorel/Pieter Coeck van Aelst. 1975.
- 13: Henri Pauwels; G. Lemmens: Antonis Mor and his contemporaries. 1975.
- 14: Henri Pauwels: Pieter Bruegel. 1976.
- Frinta Gesta* 1967:
- Frinta, Mojmir J.: Identified shutters of a sculptured shrine at the Cloisters. In: *Gesta* 6 (1967), 40-45.
- Frinta Art Quarterly* 1967:
- ders.: The closing tabernacle - a fanciful innovation of medieval design. In: *The Art Quarterly* 30.2 (1967), 102-117.
- Gállego*, Julián: El cuadro dentro del cuadro. Madrid 1978.
- Gaspar*, Camille: Le Pontifical de l'Eglise de Sens. Brüssel/Paris/Leyden 1925.
- ders. (Komm.): Le Bréviaire du Musée Mayer van den Bergh à Anvers. Brüssel/New York 1932.
- Geisberg*, Max: Der Meister E. S.. Leipzig 1924 (= Meister der Graphik 10).
- Geisler*, Irmgard: Studien zu niederländischen Bildhauern des ausgehenden 14. und frühen 15. Jahrhunderts. In: *Wallraf-Richartz JB* 18 (1956), 143-158.
- Geschiedenis 1-2* (1936-39):
- Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst, 2Bde. Ir. Stan Leurs (Hg.). Antwerpen/Den Haag 1936-39.
- Gheyn*, Jozef van de: Le Breviaire de Philippe le Bon. Brüssel 1909.
- Glück*, Gustav: Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im 16. Jahrhundert - Der wahre Name des Meisters D*V. In: *JB d. kunsthistor. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses* 22 (1901), 1-34.
- Gmelin*, Hans Georg: Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen. München/Berlin 1974 (= Veröff. d. niedersächs. Landesgal. Hannover).
- Goddard*, Stephen H.: The Master of Frankfurt and his shop. Brüssel 1984 (= Verhandelingen v. d. Koninkl. Acad. v. Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België - Kl. d. Schone Kunsten Jg.46, Nr.38).
- Gorissen*, Friedrich: Das Stundenbuch der Katharina von Kleve - Analyse und Kommentar. Berlin 1973 (Faksimile s. *Plummer* 1966).
- ders.: Meister Matheus und die Flügel des Kalkarer Hochaltars - Ein Schlüsselproblem der nieder-rheinländischen Malerei. In: *Wallraf-Richartz JB* 35 (1973), 149-206.
- Gramatzki*, Christian: Der Stollenschrank: Forschungsbericht zu einem Schranktyp der Gotik. Magisterarbeit Köln 1992 (mschr.).
- Grams-Thieme*, Marion: Lebendige Steine - Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Diss. Köln 1987. Köln/Wien 1988 (= Böhlau Dissertationen zur Kunstgesch. 27).
- Grimm*, Claus: Alte Bilderrahmen - Epochen, Typen, Material. München 1978.
- Großhans*, Rainald: Maerten van Heemskerck - Die Gemälde. Berlin 1980.
- Guldán*, Ernst: Eva und Maria - Eine Antithese als Bildmotiv. Köln/Graz 1966.
- Guratzsch*, Herwig: Die goldenen Jahrhunderte der niederländischen Malerei. London 1979.

- ders.: Die Auferweckung des Lazarus in der niederländischen Kunst von 1400 bis 1700, 2Bde. Kortrijk 1980. 1-2.
- Haan*, D. Bierens de: Het houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gothiek en de Renaissance. Den Haag 1921.
- Härting*, Ursula: Frans Francken d. J. (1581-1642) - Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1989 (= Flämischer Maler im Umkreis großer Meister 2).
- Hamel*, Christopher de: A history of illuminated manuscripts. Oxford 1986.
- Hand*, John Oliver: Joos van Cleve - The early and mature paintings, 2Bde. Ph.D. Diss. Princeton University 1978, ebda. 1978.1-2.
- Hansen*, Wilhelm: Kalenderminiaturen der Stundenbücher - Mittelalterliches Leben im Jahreslauf. München 1984.
- Harbison: Visions 1985:*
- Harbison, Craig: Visions and meditations in early Flemish painting. In: *Simiolus* 15 (1985), 87-118.
- Harbison: Lane 1985:*
- ders.: Book review: Barbara Lane: The altar and altarpiece - Sacramental themes in early Netherlandish painting. New York 1984. In: *Simiolus* 15 (1985), 221-225.
- ders.: Religious imagination and art-historical method: a reply to Barbara Lane's „Sacred versus profane“. In: *Simiolus* 19 (1989), 198-205.
- ders.: The northern altarpiece as a cultural document. In: *Humfrey; Kemp* 1990, 49-75.
- Harthan*, John: Stundenbücher und ihre Eigentümer. Freiburg/Br./Basel/Wien 1977.
- Hasenohr*, Geneviève: La vie quotidienne de la femme vue par l'église: L'enseignement des „journées chrétiennes“ de la fin du moyen age. In: *Frau und spätmittelalterlicher Alltag* 1986, 19-101.
- Hasse*, Max: Der Flügelaltar. Diss. Berlin. Dresden 1941.
- Haus und Familie* in der spätmittelalterlichen Stadt. Alfred Haverkamp (Hg.). Köln/Wien 1984 (= Städteforschung A/18).
- Hazelzet*, Corine: Een schilderij centraal - Het Utrechtse kruisigings drieluik en de aanblik van de hostie. Utrecht s.d.
- Hempel*, Eberhard: Der Flügelaltarschrein, ein Stück deutscher, vlämischer und nordischer Kunst. In: *Jomsburg - Völker und Staaten im Osten und Norden Europas*. 2.Jg. Leipzig 1938, 137-151/269-288.
- Herbert*, A. (Komm.): Miniatures and borders from a Flemish horae. British Museum Add.ms.24098, early 16th century. Reproduced in Honour of Sir George Warner. Printed for the subscribers 7. X. 1911.
- Heydenryk*, Henry: The history and art of frames. New York 1963.
- Heyne*, Moriz: Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer 1: Das deutsche Wohnungswesen von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrhundert. Leipzig 1899.
- Hilger*, Wolfgang (Komm.): Das ältere Gebetbuch Kaiser Maximilians I. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.Vind. 1907. Graz 1973 (= Codices Selecti 39).
- ders.: Altarschrein und Bildwerke. In: *ZS d. deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft* 39 (1985), 58-69.
- Hinz*, Sigrid: Innenraum und Möbel - Von der Antike bis zur Gegenwart. Alfred Nützmann (Bearb.). Wilhelmshaven/Zwickau 1989 (Berlin-Ost 1976¹).
- Hirn*, Yrjö: The sacred shrine - A study of the poetry and art of the Catholic Church. London 1958 (schwed. Erstausgabe 1909).
- Höhlbaum*, Konstantin: Das Buch Weinsberg - Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert, Bd.1. Leipzig 1886 (= Publikationen d. Ges. f. Rhein. Geschichtskunde 3.1).
- Hofmann*, Helga D.: Die lothringische Skulptur der Spätgotik. Hauptströmungen und Werke 1390-1520. Saarbrücken 1962.
- Hofstätter*, Wolfgang: Studien zur Möbelgeschichte des ausgehenden Mittelalters. Diss. Innsbruck 1952 (mschr.).
- Hollstein 1-34 (1949-89):*
- Hollstein, F. W. H.: Dutch and Flemish engravings and woodcuts ca. 1450-1700, 34Bde. Amsterdam 1949-89 (Herausgabe noch nicht abgeschlossen).
- Holzherr*, Gertrud: Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter. Diss. Tübingen 1968. ebda. 1971.
- Honour*, Hugh: Meister der Möbelkunst von der Renaissance bis heute. München 1972.
- Hoogewerff 1-5 (1936-47):*
- Hoogewerff, Godefridus Joannes: De Noord-Nederlandse schilderkunst, 5Bde. Den Haag 1936-47.
- Huillet d'Istria*, Madeleine: Le livre de prières de François de France, duc d'Anjou (Alençon), enluminé par Hans Bol, 1582. In: *Jaarboek van het Koninkl. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1970, 85-118.
- Huizinga*, Johan: Herbst des Mittelalters - Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Kurt Köster (Hg.). Stuttgart 1975¹¹ (1911¹).
- Humfrey*, Peter; *Martin Kemp* (Hg.): The altarpiece in the Renaissance. Cambridge/UK 1990.
- Hundsichler*, Helmut: Wohnen. In: *Alltag im Spätmittelalter* 1984, 254-270.
- Huth*, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1967 (2.erw.Auflage).
- Jacobs*, Lynn Frances: Aspects of Netherlandish carved altarpieces: 1380-1530. Ph.D. Diss. New York University Inst. of Fine Arts 1986. Ann Arbor (Mich.) 1987 (Mikrofiche 86-26879).
- dies.: The marketing and standardisation of South Netherlandish carved altarpieces: limits on the role of the patron. In: *The Art Bul.* 71 (1989), 208-229.
- dies.: The inverted „T“-shape in early Netherlandish altarpieces: studies in the relation between painting and sculpture. In: *ZS f. Kunstgesch.* 54 (1991), 33-65.
- Jacobus de Voragine*: Die Legenda Aurea. Übers. v. Richard Benz. Heidelberg 1975⁸.
- Jakoby*, Barbara: Der Einfluß der niederländischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440-1490). Diss. Köln 1986. ebda. 1987 (= Kölner Schriften zu Gesch. und Kultur 12. Georg Mölich (Hg.)).
- James*, Montague Rhode: The Bohun manuscripts: a group of five Mss. executed in England about 1370 for members of the Bohun family, described by M. R. James, with an introductory note by E.G. Millar. Oxford 1936.
- Jaritz*, Gerhard: Zur Funktion des religiösen Bildes in der spätmittelalterlichen Gesellschaft. In: *Beiträge zur historischen Sozialkunde* 10. Salzburg 1980, 8-13.

- Jenni*, Ulrike; *Dagmar Thoss* (Komm.): Das Schwarze Gebetbuch des Galeazzo Maria Sforza. Österr. Nationalbibliothek, Cod.Vind.1856, 2Bde. Frankfurt/M. 1982.1-2.
- Jong*, Johannes Assuerus Bernardus de: Architectuur bij de neederlandsche schilders voor de hervorming. Amsterdam 1934.
- Jungmann*, Joseph Andreas: Missarum Solemnia - Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2Bde. Wien 1948.1-2.
- Kelberg*, Karsten: Bilder im Bilde - Ikonographische Details auf spätgotischen Tafelbildern. In: Das Münster 39 (1986), 144-148.
- Keller*, Harald: Der Flügelaltar als Reliquienschrein. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift f. Theodor Müller. Kurt Martin; Halldor Soehner; Erich Steingraber u.a. (Hg.). München 1965, 125-144.
- Kemp*, Wolfgang: Sermo corporeus - Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster. München 1987.
- Kerber*, Ottmar: Die Hubertus-Tafeln von Rogier van der Weyden. In: Pantheon 4, Jg.30 (1972), 292-299.
- Kermer*, Wolfgang: Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei von den Anfängen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Diss. Tübingen 1966. Düsseldorf 1967.
- Kessler*, Herbert L.: On the state of medieval art history. In: The Art Bul. 70 (1988), 166-187.
- Keyser*, Erich: Das Bild als Geschichtsquelle. Hamburg 1935 (= Historische Bildkunde Heft 2).
- Kleinschmidt*, Beda: Die hl. Anna - Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum. Düsseldorf 1930 (= Forschungen zur Volkskunde. Georg Schreiber (Hg.)).
- Klähm*, Hans-Hellmut: Die bildliche Darstellung des Altars im Mittelalter. Diss. München 1941. Würzburg 1941.
- Kreisel*, Heinrich: Die Kunst des deutschen Möbels 1: Von den Anfängen bis zum Hochbarock. München 1968.
- Kren*, Thomas: Flemish manuscript illumination. In: *AK Malibu/New York/London* 1983/84, 1-85.
- ders.; Johannes *Rathofer* (Komm.): Simon Bening - Flämischer Kalender, München, Bayer. Staatsbibliothek, Clm 23638, 2Bde. Luzern 1988.1-2.
- Kühnel*, Harry: Abbild und Sinnbild in der Malerei des Spätmittelalters. In: *Europäische Sachkultur* 1980, 83-100.
- Laborde*, A. de (Komm.): Les Miracles de Nostre Dame, compilés par Jehan Miélot, secrétaire de Philippe le Bon, Duc de Bourgogne. - Étude concernant trois manuscrits du XV^e siècle ornés de grisaille. Paris 1929.
- Laenen*, Joseph: Histoire de l'eglise métropolitaine de Saint-Rombaut à Malines, 2Bde. Mecheln 1919.1-2.
- Lafond*, Paul: Rogier van der Weyden. München 1912.
- Lafontaine-Dosogne*, Jacqueline: L'iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'art occidental. Brüssel 1965 (= Académie Royale de Belgique - Classe des Beaux-Arts - Mémoires- 2.ser. t.II).
- Lane*, Barbara G.: The altar and altarpiece - Sacramental themes in early Netherlandish painting. New York 1984.
- ders.: Flemish paintings outside Bruges, 1400-1500. An annotated bibliography. Boston/Mass. 1986.
- Lankheit*, Klaus: Das Triptychon als Pathosformel. In: Abhandlungen d. Heidelberger Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Jg.59.4. Heidelberg 1959.
- Lapaire*, Claude: Les retables à baldaquin gotiques. In: ZS f. Schweizer. Archäologie und Kunstgesch. 26 (1969), 169-190.
- Lassaigne*, Jacques: Die flämische Malerei. Genf 1957.
- Laun*, Rainer: Studien zur Altarbaukunst in Süddeutschland 1560-1650. München 1982 (= Tuduv-Studien, Reihe Kunstgesch. 3).
- LCI 1-8 (1968-1976)*:
Lexikon der christlichen Ikonographie. Engelbert Kirschbaum; Wolfgang Braunfels (Hg.). Rom/Freiburg/Br./Basel/Wien 1968-1976.
- LdK 1-5 (1968-78)*:
Lexikon der Kunst, 5Bde. Leipzig 1968-78.
- LdK N.F. 1-5 (1987-93)*:
Lexikon der Kunst. Neubearb. noch nicht abgeschlossen: 5Bde. (A-Q). Leipzig 1987-92.
- Das *Leben in der Stadt des Spätmittelalters*. Heinrich Appelt (Hg.). Wien 1977 (= Veröff. d. Inst. f. mittelalterl. Realienkunde Österr. 2).
- Leeuwenberg*, Jaap: De laatste retables uit de Scheldestad en enig aanverwant beeldhouwwerk. In: Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 26 (1957), 75-117.
- ders.: Zeven zuidnederlandse reisaaltartjes. In: Revue Belge d' Archéologie et d' Histoire de l' Art 27 (1958), 95-108.
- ders.: Een nieuwe facet aan een Utrechtse beeldhouwkunst 3. In: Oud Holland 74 (1959), 74-102.
- ders.: Die heilige Dorothea und der Meister des Utrechter steinernen Frauenkopfs. In: Aachener Kunstblätter 34 (1967), 175-193.
- Legner*, Anton: Der Alabasteraltar aus Rimini. In: Städel-JB NF.2 (1969), 101-168.
- ders.: Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild. In: *Vor Stefan Lochner* 1977, 140-163.
- ders.: Vom Glanz und von der Präsenz des Heiliums - Bilder und Texte. In: Reliquien - Verehrung und Verklärung. Anton Legner (Hg.). Ausst.kat. Köln 1989.
- Lehmann*, Hans: Ein gotischer Baldachin-Altar. In: Schweizerisches Landesmuseum Zürich - Jahresbericht 34 (1925), 48-57.
- Lejeune*, Rita; Jacques *Stiennon*: La Wallonie - Le pays et les hommes. Lettres - arts - culture, Bd.1: Des origines à la fin du 15^e siècle. s.l. (Belgien) 1977.
- Lemaire*, Raymond: L'église de „Sept Sacrements“ de Rogier van der Weyden. In: Mélanges d'Histoire Charles Moeller 1. Löwen/Paris 1914, 640-653.
- Lemmens*, Gerard: Einige Bemerkungen zu Israel van Meckenems Verhältnis zur Malerei. In: *AK Bocholt* 1972, III-122.
- Leroquais*, Victor: Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France, 4Bde. Paris 1924.1-4.
- ders. (Hg.): Le Breviaire de Philippe le Bon. Brüssel 1929.1-2.
- Leroquais 1-3 (1940/41)*
ders.: Les psautiers manuscrits latin des bibliothèques publiques de France, 3Bde. Macon 1940/41.
- Lessing*, Erich: Die Niederlande - Die Geschichte in den Bildern ihrer Maler erzählt. München 1985.
- Leymarie*, Jean: Die holländische Malerei. Genf/Paris/New York 1956.

- Liebenwein*, Wolfgang: Studiolo - Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600. Berlin 1966 (= Frankfurter Forschungen zur Kunst 6. Wolfram Prinz (Hg.)).
- ders.: Privatoratorien des 14. Jahrhunderts. In: *AK Köln* 1978.3, 189-193.
- Liechtenstein*, Karl von (Komm.): Gebetbuch Karls V., Österr. Nationalbibliothek, Cod.Vind.1859, 2Bde. Graz 1976.1-2 (= Codices Selecti 57).
- Liefinck*, Gerard Isaac: Boekverluchters uit de omgeving van Maria van Bourgondie, c. 1475-1485, 2Bde. Brüssel 1969.1-2 (= Verhandelingen van de Koninkl. Vlaamse Acad. voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België - Kl. d. Letteren Jg.31, Nr.66).
- Lindner*, Arthur: Der Breslauer Froissart. Berlin 1912 (= Festschrift d. Ver. f. Gesch. d. Bildenden Künste zu Breslau zum 50jährigen Jubiläum).
- LThK 1-10* (1957-67):
- Lexikon für Theologie und Kirche, 10Bde. Freiburg/Br. 1957-67.
- Maffei*, Edmont: La réservation eucharistique jusqu'à la Renaissance. Brüssel 1942.
- Mâle*, Emile: L'art religieux de la fin du moyen age en France. Paris 1949.
- Mandel*, Gabriel: Die Buchmalerei der Romanik und Gotik. Gütersloh 1964 (= Epochen d. Kunst 7).
- Maquet-Tombu*, Jeanne: Les tableaux de justice de Roger van der Weyden à l'Hôtel de Ville de Bruxelles. In: Phoebus - ZS f. Kunst aller Zeiten 2 (1949), 178-81.
- Marlier*, Georges: La renaissance flamande - Pierre Coeck d'Alost. Brüssel 1966.
- Marrow*, James H.: Nikolaus Glockendon and Simon Bening - German copies of the evangelists' portraits in Bening's book of hours. In: Nationalmuseum Bul. 7 (Stockholm 1983), 93-101.
- ders.: Simon Bening in 1521: a group of dated miniatures. In: Liber Amicorum Herman Liebaers. F. Vanwijngaerden; J. M. Duvosquell; J. Mélard u.a. (Hg.). Brüssel 1984, 537-559.
- ders.; Judith *Testa* (Komm.): Das Beatty Rosarium - Eine Handschrift mit Miniaturen von Simon Bening (1528-30), Chester Beatty Library Dublin, Ms. Western 99, 2Bde. Graz 1986.1-2 (= Codices Selecti 82).
- Martin*, Henry: Les Heures de Boussu et leurs bordures symboliques. In: Gazette des Beaux Arts 52.année, 4^{ème} pér., Tome 30 (1910.1), 115-138.
- Martiny*, V. G.: Die Brüsseler Architektur zur Zeit Rogier van der Weydens. In: *AK Brüssel* 1979, 94-101.
- McNamee*., M. B.: The origin of the vested angel as an eucharistic symbol in Flemish painting. In: The Art Bul. 54 (1972), 263-278.
- Meier-Oberist*, Edmund: Kulturgeschichte des Wohnens im abendländischen Raum. Hamburg 1956.
- Meiss*, Millard: French and italian variations on an early 15th century theme: Saint Jerome in his study. In: Gazette des Beaux Arts 105.année, 6^{ème} pér., Tome 62 (1963.2), 147-170.
- Meiss 1-3* (1968-74):
- ders.: French painting in the time of Jean de Berry, 3Bde. London/New York 1968-74:
- 1.: The late fourteenth century art and the patronage of the Duke, 2 TeilBde. 1969.
- 2.: The Boucicaut Master. 1968.
- 3.: The Limbourgs and their contemporaries, 2 TeilBde. 1974.
- ders.: The Levis Hours. London 1972.
- ders.; Elizabeth *Beatson* (Komm.): Die Belles Heures des Jean Duc de Berry in The Cloisters New York. München 1974.
- Meister*, Peter W.; Hermann *Jedding*: Das schöne Möbel im Laufe der Jahrhunderte. Heidelberg 1973⁶.
- Mersmann*, Wiltrud: Jacques de Baerze und Claus Sluter. In: Aachener Kunstblätter 39 (1969), 150ff (Abb.1-6)
- Meuthen*, Erich: Das 15. Jahrhundert. München/Wien 1980 (= Oldenbourg Grundriß d. Gesch. 9).
- Miegroet*, Hans J. van: Gerard David. Antwerpen 1989.
- Moeller*, Berndt: La vie religieuse dans les pays de langue germanique à la fin du 15^e siècle (deutsch). In: Colloque d'histoire religieuse Lyon, octobre 1963. Grenoble 1963, 35-48.
- Molitor*, Hansgeorg: Frömmigkeit im Spätmittelalter und früher Neuzeit als historisch-methodisches Problem. In: Festgabe f. Ernst Walter Zeeden zum 60. Geburtstag. Horst Rabe; Hansgeorg Molitor; Hans-Christoph Rublack (Hg.). Münster 1976, 1-20 (= Reformationsgeschichtl. Studien und Texte Suppl.bd.2).
- Montiás*, J. M.: Socio-economic aspects of Netherlandish art from the fifteenth to the seventeenth century - a survey. In: The Art Bul. 72 (1990), 358-373.
- Müller*, Theodor: Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500. Harmondsworth 1966.
- ders.: Ein Beitrag zur niederländischen Altarplastik im frühen 15. Jahrhundert. In: Festschrift f. Gert van der Osten. Horst Keller; Rainer Budde; Brigitte Klesse u.a. (Hg.). Köln 1970, 100-105.
- Münzenberger*; *Beissel 1-2* (1885-1905):
- Münzenberger, Ernst Franz August; Stephan Beissel: Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst, 2Bde. Frankfurt/M. 1885-1905.
- Mundy*, E. James: Painting in Bruges, 1470-1550 - an annotated bibliography. Boston/Mass. 1985.
- Nußbaum*, Otto: Die Aufbewahrung der Eucharistie. Bonn 1979 (= Theophaneia - Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte d. Altertums 29. Theodor Klauser, Ernst Dassmann (Hg.)).
- Ohly*, Friedrich: Synagoge und Ecclesia - Typologie in mittelalterlicher Dichtung. In: Friedrich Ohly: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, 312-337.
- Olmos Pieri*, Cesar (Hg.); Ana Dominguez *Rodriguez* (Komm.): Libro de Horas de Isabel la Católica. Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Madrid 1991.1-2.
- Omont*, Henry (Komm.): Miracles de Notre Dame, 2Bde. Paris 1905.1-2.
- ders. (Komm.): Heures d'Anne de Bretagne, Réproduction réduite des 63 peinture du man.lat.9474 de la Bibliothèque Nationale. Paris 1906.
- Os*, Henk van: Some thoughts on writing a history of Sieneese altarpieces. in: *Humfrey; Kemp* 1990, 21-33.
- Paatz*, Walter: Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360-1450. In: Westfalen 21 (1936), 49-68.
- ders.: Bernd Notke und sein Kreis, 2Bde. Berlin 1939.1-2.

- ders.: Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. In: Sitzungsbericht d. Heidelberger Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Jg. 51.4. Heidelberg 1951, 6-32.
- ders.: Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik - Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465-1500). Heidelberg 1963 (= Heidelberger kunstgeschichtl. Abhandlungen NF. 8).
- ders.: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530. In: Abhandlungen d. Heidelberger Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Jg. 67.1. Heidelberg 1967.
- Pächt*, Otto: The Master of Mary of Burgundy. London 1948.
- ders.: Die Evangelistenbilder in Simon Benings Stockholmer Stundenbuch. In: Nationalmuseum Bul. 7 (Stockholm 1983), 71-92.
- ders.: Van Eyck - Die Begründer der altniederländischen Malerei. Maria Schmidt-Dengler (Hg.). München 1989.
- Paffrath*, Arno: Bernhard von Clairvaux - Leben und Wirken dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl. Bergisch Gladbach 1984.
- ders.; P. Gabriel *Hammer*: Bernhard von Clairvaux 2 - Die Darstellungen des Heiligen in der bildenden Kunst. Bergisch Gladbach 1990.
- Panofsky*, Erwin: The Friedsam annunciation and the problem of the Ghent altarpiece. In: The Art Bul. (1935), 433-473.
- ders.: Early Netherlandish painting - Its origins and character, 2Bde. Cambridge/Mass. 1953.1-2.
- Périer-d'eteren*, Catheline: Le Maître de la Gilde de Saint George. Catalogue critique de cinq des panneaux de la „Légende de Saint-Rombauts“. In: Jaarboek van het Koninkl. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1975, 153-201.
- dies.: Précisions iconographiques et historiques sur la série de la légende de Saint Rombaut. In: Handelingen van de Koninkl. Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen 79 (1975). Mecheln 1976, 113-132.
- dies.: Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suede et le rayonnement de Colyn de Coter. Stockholm 1984.
- dies.: Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du 15^e siècle. Brüssel 1985.
- dies.: Le marché d' exportation et l' organisation du travail dans les ateliers brabançons aux 15^e et 16^e siècles. - Apports de l' examen technologique des retables. In: Artistes, artisans et production artistique au moyen age. Colloque internat. Rennes 2.-6. Mai 1983, Bd.3: Fabrication et consommation de l'oeuvre. Xavier Barral i Altet (Hg.). Paris 1990, 629-644.
- Peters*, Heinz: Studien über Altartypen in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Diss. Köln 1949 (mschr.).
- Philip*, Lotte Brand: The Ghent altarpiece and the art of Jan van Eyck. Princeton/New Jersey 1971.
- Philippot*, Paul: La conception des retables gothiques brabançons. In: Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie 1 (1979), 29-40.
- Pieper*, Paul: Der Coesfelder Altar. In: Westfalen 40 (1962), 241-271.
- ders.: Das Stundenbuch der Katharina von Lochorst und der Meister der Katharina von Kleve. In: Westfalen 44 (1966), 97-157.
- Pilz*, Wolfgang: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. München 1970.
- Plummer*, John (Hg.): Das Stundenbuch der Katharina von Kleve - Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve. Berlin 1966 (Kommentar s. *Gorissen* 1973).
- Pocknee*, Cyril E.: The christian altar in history and today. London 1963.
- Poumon*, Emile: Le Hainaut 1: Les retables. Vilvorde 1948.
- Prevenier*, Walter; Wim *Blockmans*: Die burgundischen Niederlande. Weinheim 1986.
- Prims*, Floris: Antwerpse altaartafels. In: Antwerpiensia 1948, 50-53.
- Purtle*, Carol J.: The Marian paintings of Jan van Eyck. Princeton (New Jersey) 1982.
- dies.: The iconography of prayer, Jean de Berry and the origin of the Annunciation in a church. In: Simiolus 20 (1990/91), 227-39.
- Puyvelde*, Leo van: La peinture flamande au siècle de Bosch et Brueghel. Paris 1962.
- ders.: La peinture flamande des van Eycks à Metsys. Brüssel 1968.
- ders.: Les primitifs flamands. Brüssel 1973.
- Quarré*, Pierre: Höhepunkte burgundischer Bildhauerkunst im späten Mittelalter. Würzburg 1978.
- Radler*, Gudrun: Die Schreinmadonna „Vierge Ouvrante“ von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland mit beschreibendem Katalog. Diss. Frankfurt/M. 1986. ebda. 1990 (= Frankfurter Fundamente d. Kunstgesch. 6. Gerhard Eimer (Hg.)).
- Randall*, Richard H. Jr.: A Flemish altar made for France. In: The Journal of the Walters Art Gallery 33 (1970), 8-33.
- RDK 1-9 (1937-92)*:
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, z.Zt. 9Bde (Bd.9 unvollst.: Fläche-Flamboyant). Stuttgart/München 1937-92.
- Réau 1-3 (1955-59)*:
Réau, Louis: Iconographie de l'art chrétien, 3Bde. Paris 1955-59.
- Recht*, Roland; Albert *Châtelet*: Gotik 3 - Ausklang des Mittelalters 1380-1500. München 1989 (= Universum d. Kunst 35. Paul-Marie Duval; Hubert Landais; Pierre Quoniam (Hg.)).
- Reinach*, Salomon M.: Un manuscrit de la Bibliothèque de Philippe le Bon à Saint-Pétersbourg. Paris 1904 (Monuments et Mémoires, Fondation Eugène Piot Bd.11).
- Reinle*, Adolf: Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Darmstadt 1988.
- Rieverts*, Theodor; Paul Pieper: Die Maler Tom Ring. München/Berlin 1955.
- Riehl*, B.: Studien über Miniaturen niederländischer Gebetsbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Abhandlungen d. königl. Bayer. Akad. d. Wissenschaften 3, Kl.24, Bd.2. München 1907.
- Ring*, Grete: A century of French painting - 1400 to 1500. London 1949.
- Ringbom*, Sixten: Maria in Sole and the Virgin of the Rosary. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962), 326-330.

- ders.: Icon to narrative - The rise of the dramatic close-up in fifteenth century devotional painting. In: Acta Academia Aboensis, ser. A - Humaniora, 31.2. Abo 1965, 5-233.
- ders.: Devotional images and imaginative devotions - Notes on the place of art in late medieval private piety. In: Gazette des Beaux Arts III.année, 6^{ème} pér., Tome 73 (1969.1), 159-170.
- Robb*, David M.: The iconography of the annunciation in the 14th and 15th centuries. In: The Art Bul. 18 (1936), 480-526.
- ders.: The motive of the Christ child in the annunciation. In: The Art Bul. 18 (1936), 523-26.
- Rode*, Herbert: Der Altar der Mailänder Madonna - Seine Fragmente, Rekonstruktion und Geschichte. In: Forschung im Kölner Dom. Kölner Domblatt 4/5 (1950), 30-64.
- Roggen*, Domien (Red.): Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiednis 1 (Antwerpen 1934).
- Rohault de Fleury* 1-8 (1883-88):
- Rohault de Fleury*, Charles: La messe - Études archéologiques sur ses monuments, 8Bde. Paris 1883-88.
- Rolland*, Paul: Les primitifs tournaisiens - Peintres et sculpteurs. Brüssel/Paris 1932.
- Rosval*, Johnny: Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Straßburg 1903 (= Zur Kunstgesch. d. Auslandes 14).
- Santos*, Luis Reis: Obras primas da Pintura Flamenga dos Seculos XV en XVI em Portugal. Lissabon 1953.
- Sauer*, Joseph: Symbolik des Kirchengebäudes in seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Münster 1964 (1922¹).
- Salmi*, Mario; Gian Lorenzo *Mellini* (Komm.): The Grimani Breviary. Reproduced from the illuminated manuscript belonging to the Biblioteca Marciana, Ms.lat.I.99, Venice. London 1972.
- Schaefer*, Claude: Un livre d'heures ganto-brugeois, Ms.16 de la Biblioteca Nacional à Lisbonne. In: Arquivos do Centro Cultural Portugues 9 (Paris 1975), 399-415.
- Schenk zu Schweinsberg*, Eberhard Freiherr: Das Gebetbuch für Graf Engelbert II. von Nassau und seine Meister. In: Nassauische Annalen 86 (1975), 139-157.
- Scheerder*, Jozef: De Beeldenstorm. Bussum 1974.
- Schiller* 1-4 (1966-80):
- Schiller*, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, 4Bde. Gütersloh 1966-80.
- Schilling*, Gisela: Die Entwicklung des rheinischen Schnitzaltars von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Diss. Köln 1953 (mschr.).
- Schindler*, Herbert: Meisterwerke der Spätgotik - Berühmte Schnitzaltäre. Regensburg 1989.
- Schmid*, Wolfgang: Altäre der Hoch- und Spätgotik. Köln 1985 (= Geschichtl. Atlas des Rheinlandes, 12.Abt.1b, NF., Beiheft 12.1).
- ders.: Kölner Renaissancekultur im Spiegel der Aufzeichnungen des Hermann Weinsberg (1518-1597). Köln 1991 (= Veröff. d. Kölnischen Stadtmuseums H.8. Werner Schäfke (Hg.)).
- Schmidt*, Irmtraud: Der gotische Bilderrahmen in Deutschland und in den Niederlanden, 2Bde. Diss. Freiburg/Br. 1954.1-2 (mschr.).
- Schmidt*, Robert: Möbel. Berlin 1913 (= Bibliothek f. Kunst- und Antiquitätensammler 5).
- Schmitz*, Hermann: Das Möbelwerk. Berlin 1942⁴ (= Wasmuths Werkkunstbücherei 1).
- Schneede*, Uwe M.: Interieurs von Hans und Paul Vredeman. In: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 18 (1967), 125-166.
- Schöne*, Wolfgang: Dirc Bouts und seine Schule. Berlin/Leipzig 1938.
- Schultz*, Alwin: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Wien/Prag/Leipzig 1892.
- Schultz*, Karl: Studien zum deutschen Altar des späteren Mittelalters. Diss. Heidelberg 1936. Würzburg 1938.
- Schwob*, Ute Monika: Formen der Laienfrömmigkeit im spätmittelalterlichen Brixen. In: Volkskultur des europäischen Spätmittelalters. Peter Dinzelbacher; Hans-Dieter Mück (Hg.). Stuttgart 1987, 159-175 (= Böblinger Forum 1).
- Sluyterman*, K.: Alte Innenräume in Belgien. Leipzig 1913.
- Smedt*, Henri J. de: De verspreiding der Brabantse retabels in oostelijk richting. In: De Brabantse Stad. Mededelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving. Lustrumuitgave. 1965, 23-36.
- Smith*, Graham: The betrothal of the virgin by the Master of Flemalle. In: Pantheon 30 (1972), 115-132.
- Smith*, Molly Teasdale: The use of grisaille as a lenten observance. In: Marsyas 8 (1957-59), 43-54.
- Smits*, K.: De iconographie van de nederlandse primitieven. Amsterdam/Brüssel/Antwerpen 1933.
- Snyder*, James: Northern Renaissance Art - Painting, sculpture, the graphic arts from 1350-1575. Englewood Cliffs/New York 1984.
- Soil de Moriamé*, M. E.-J.: Les anciennes industrie d'art tournaisiennes à l'exposition de 1911. In: Annales de la Société Historique et Archéologique de Tournai. N.S. 15. Tournai 1912.
- Sonkes*, Micheline: Dessins du 15^e siècle: groupe Rogier van der Weyden. Brüssel 1969 (= Les primitifs flamands 3 - Contributions à l'étude des primitifs flamands 5).
- Spamer*, Adolf: Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. München 1930.
- Speculum Humanae Salvationis*. Kritische Ausgabe, übers. v. Jean Miélot 1448 - Die Quellen des Speculum und seine Bedeutung in der Ikonographie bes. in der elsässischen Kunst des 14. Jahrhunderts, 2Bde. Jules Lutz; Paul Perdrizet (Hg.). Leipzig 1907.1-2.
- Stange*, Alfred; Leo *Cremer*: Alte Bilderrahmen. Darmstadt 1958.
- Steinmann*, Ulrich: Das Andachts-Gebetbuch vom Leiden Christi des Kardinals Albrecht von Brandenburg. In: Aachener Kunstblätter 29 (1964), 139-177.
- Steinmetz*, Anja Sibylle: Die Darstellung von Hausaltären in der altniederländischen Malerei bis zur Neuzeit. Magisterarbeit Köln 1989 (mschr.).
- Steppe*, Jan Karel: Het koordoksaal in de Nederlanden. Brüssel 1952 (= Verhandelingen van de Koninkl. Vlaamse Acad. voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België - Kl. d. Schone Kunsten 7).
- Stiehl*, Otto: Der Wohnbau des Mittelalters. Leipzig 1908² (= Handbuch der Architektur 2.T., 4.B., 2.H.).
- Suckale*, Robert: Arma Christi - Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: Städel-JB NF.6 (1977), 177-208.

- Sulzberger*, Suzanne: Jérôme Bosch et les Maîtres de l'enluminure. In *Scriptorium* 16 (1962), 46-49.
- Sydow*, Eckart von: Der figürliche Schmuck der Altar- Antependia und Retabula bis zum 13. Jahrhundert. Diss. Halle. ebd. 1912.
- Täube*, Dagmar R.: Monochrome Gemalte Plastik. Entwicklung - Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik. Diss. Bonn 1991. Essen 1991 (= Kunst - Gesch. und Theorie 19. Kunibert Bering (Hg.)).
- Taubert*, Johannes: Farbige Skulpturen - Bedeutung, Fassung, Restaurierung. München 1978.
- Térner*, Rudolf: Zu zwei Hubertustafeln aus der Nachfolge Rogier van der Weydens in London und Malibu. In: *ZS f. Kunstgesch.* 39 (1976), 245-257.
- Tervarent*, Guy de: Les énigmes de l'art du moyen-âge, Bd.2: Art flamand. Paris 1941.
- Testa*, Judith: The Beatty Rosarium reconstructed: a manuscript with miniatures by Simon Bening. In: *Oud Holland* 98 (1984), 189-236. (s.a. *Marrow; Testa* 1986.1-2)
- Thienen*, F. W. S. van: Beeldhouwkunst uit de late middeleeuwen in de Nederlanden. Brüssel 1966.
- Thoss*, Dagmar: Das Epos des Burgunderreiches - Girart de Rousillon. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.Vind.2549. Graz 1989.
- Timmers*, Jan Joseph Marie: De religieuze schilderkunst. Narden 1907.
- ders.: Symboliek en iconographie der christelijke kunst. Roermond/Maaseik 1947.
- ders.: Houten Beelden - De houtsculptuur in de noordelijke Nederlanden tijdens de late middeleeuwen. Amsterdam/Antwerpen 1949.
- Tolnay*, Charles de: Hieronymus Bosch. Baden-Baden 1965 (Nachdruck Eltville 1984).
- Toussaert*, Jacques: Le sentiment religieux en Flandre à la fin du moyen-âge. Paris 1963.
- Trenkler*, Ernst (Komm.): Rothschild-Gebetbuch. Österr. Nationalbibliothek, Cod.Vind.ser.nova 2844, 2Bde. Graz 1979.1-2 (= Codices Selecti 67).
- Troescher*, Georg: Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkung auf die europäische Kunst, 2Bde. Frankfurt/M. 1940.1-2.
- ders.: Die burgundische Malerei - Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen, 2Bde. Berlin 1966.1-2.
- Tümmers*, Horst-Johannes: Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Köln 1964.
- Turner*, Derek H. (Komm.): The Hasting Hours - A 15th century Flemish book of hours made for William, Lord Hastings now in the British Library, London (Add.Ms.54782). London 1983.
- Unterkircher*, Franz; Antoine de *Schryver* (Komm.): Gebetbuch Karls des Kühnen vel potius Stundenbuch der Maria von Burgund. Österr. Nationalbibliothek, Cod.Vind.1857, 2Bde. Graz 1969.1-2 (= Codices Selecti 14).
- ders.: Das Rothschild-Gebetbuch - Die schönsten Miniaturen eines flämischen Stundenbuches. Graz 1984.
- ders.: Das Stundenbuch des Mittelalters. Graz 1985.
- ders. (Komm.): Das Gebetbuch Jakobs IV. von Schottland und seiner Gemahlin Margarete Tudor. Österr. Nationalbibliothek, Cod.Vind.1897, 2Bde. Graz 1987.1-2 (= Codices Selecti 85).
- Vanaisé*, Paul; Nicole *Veronée-Verhaegen*; Nicole *Goetghebeur* u.a.: Het Nood-Godsdieluk van de kerk te Watervliet. In: *Bul. de l'Inst. du Patrimoine Artistique* 9 (1966), 9-93.
- ders.; Jacqueline *Lafontaine-Dosogne*: Jan II. van Coninloo - Het veelluk van Vorst en de Benedictusluiken van Brussels - Le polyptique de Forest et les volets de Saint-Benoit de Bruxelles - Kunsthistorische Studie, étude iconographique. In: *Bul. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique* 12 (1970), 112-134; 134-154.
- Vandemeulebroecke*, Dirk: De mis van Sint-Gregorius. Een laatmiddeleeuws schilderij in de Sint-Gertrudiskerk te Wetteren. In: *Archivum Artis Lovaniense* 1981, 123-132.
- Vandenbroek*, P.: Laatmiddeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Repertorium der nog bewaarde werken. In: *Jaarboek van het Koninkl. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 21 (1982), 29-59.
- Vandevivere*, Ignace; Catheline *Périer-d'Ieteren*: Belgique Renaissance - Architecture, art monumental. Brüssel 1973.
- Vavra*, Elisabeth: Kunstwerke als Quellenmaterial der Sachkulturforschung. In: *Europäische Sachkultur* 1980, 195-232
- dies.: Kunstgeschichte und Realienkunde. In: *Erforschung* 1984, 174-192.
- Velde*, Carl van de: Frans Floris - Leven en werken, 2Bde. Brüssel 1975.1-2. (= Verhandelingen v. d. Koninkl. Acad. v. Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Kl. d. Schone Kunsten Jg. 37 (1975) Nr.30).
- Verhaegen*, Nicole: The Arenberg „Lamentation“ in the Detroit Institute of Art. In: *The Art Quarterly* 25 (Winter 1962), 294-312.
- Verougstraete-Marcq*, Hélène; Roger *Van Schoute*: Cadres et supports dans l' école troyenne de peinture au 16^e siècle. In: *Revue des Archéologues et Historiens d' Art de Louvain* 10 (1977), 26-68.
- dies.; Maurice *Smeyers*; Roger *Van Schoute*: Usages relatifs aux volets de triptyques flamands au 16^e siècle. Quelques exemples pris dans l'oeuvre de Pierre Coeck d'Alost. In: *Archivum Artis Lovaniense* 1981, 307-317.
- dies.; Roger *Van Schoute*: Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15^e et 16^e siècles. *Heure-le-Romain* 1989.
- Vey*, Horst: Südniederländische Künstler und ihre kölnischen Auftraggeber. In: *Jaarboek van het Koninkl. Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1968, 7-34.
- Viollet-le-Duc*, Eugène: Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la renaissance 1: meubles. Paris s.d.
- ders.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du 11^e au 16^e siècle, 10Bde. Paris 1875.1-10.
- Voegelen*, Mina: Die Gruppenaltäre in Schwäbisch-Hall und ihre Beziehungen zur niederländischen Kunst. In: *Münchner JB d. Bildenden Kunst* 13 (1923), 121-160.
- Vogts*, Hans: Kölner Hauskapellen. In: *ZS f. christl. Kunst* 25 (1912), 193-205/225-240.
- Volkelt*, Peter: Das Altarretabel von Saizerais. In: *Festschrift Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag*. Franz J. Much (Hg.). Stuttgart 1988, 575-586.

- Vor *Stefan Lochner* - Die Kölner Maler von 1300 -1430. Ergebnisse der Ausstellung und des Colloquiums, Köln 1974. Gerhard Bott (Hg.). Köln 1977 (= Kölner Berichte zur Kunstgesch. Begleitheft zum Wallraf-Richartz JB 1); s.a. *AK Köln* 1974.
- Vos, Rik; Fred *Leeman*: Het nieuwe ornament - Gids voor de renaissance-architectuur en -decoratie in Nederland in de 16de eeuw. Den Haag 1986.
- Warner*, George Frederic: Miniatures and borders from the Book of Hours of Bona Sforza, Dutchess of Milan, in the British Museum. London 1894.
- Warren Hoffman*, Edith: Simon Marmion re-considered. In: *Miscellanea F. Lyna. François Masai; Antoine de Schryver*. Gent 1969, 243-71.
- Wegner*, Wolfgang: Der deutsche Altar des späten Mittelalters. Diss. München. ebda. 1941 (= Münchner Beiträge zur Kunstgesch. 7).
- Welzel*, Barbara: Abendmahlsaltäre vor der Reformation. Berlin 1991.
- Wescher*, Paul: Sanders and Simon Bening and Gerard Horenbout. In: *Art Quarterly* 9 (1946), 190-211.
- Weyns*, Jozef: Volkshuisraad in Vlaanderen - naam, vorm, geschiedenis, gebruik en volkskundig belang der huselijke voorwerpen in het vlaamse land van de middeleeuwen tot de eerste wereldoorlog, 4Bde. Antwerpen 1974.1-4.
- Wieck*, Roger S.: The book of hours in Medieval art and life. London 1988.
- Wieselgren*, O.: Tva i Kungl. biblioteket befintliga miniatyr handskrifter ur den Gent-Brüggeska skolan. In: *Bok- och Bibliotekshistoriska Studier tiltagnade Isak Collijn pa hans 50 arsdag*. Uppsala 1925, 91-101.
- Wildenbof*, Hilka: Der Wandel des Schnitzaltars vom letzten Drittel des 14. Jahrhunderts bis zum Ende des Weichen Stils. Diss. Frankfurt/M. 1973. ebda. 1974.
- Wilenski*, R. H.: Flemish painters 1430-1830, 2Bde. London 1960.1-2.
- Wilbelmy*, Winfried: Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts. Diss. Trier 1990. Münster/Hamburg 1993 (im Druck). Die Arbeit wird hier nach dem maschinenschriftl. Exemplar von 1990 zitiert.
- Willemsen*, Ernst: Beobachtungen zur Oberflächenstruktur niederrheinischer Skulpturen. In: *JB d. Rhein. Denkmalpflege* 24 (1962), 189-197.
- Windisch-Graetz*, Franz: Möbel Europas - Von der Romanik bis zur Spätgotik (...). München 1982.
- Winkler*, Friedrich: Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts. In: *JB d. kunsthist. Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses* 32 (1915), 279-342.
- ders.: Die altniederländische Malerei - Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600. Berlin 1924.
- ders.: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts - Künstler und Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening. Leipzig 1925.
- ders.: Neuentdeckte Altniederländer 2: Gerard Horenbout. In: *Pantheon* 31 (1943), 55-64.
- ders.: Buchmalereien von Jan Provost. In: *Miscellanea Prof. Dr. Domien Roggen. J. Ainaud de Lasarte* (Bearb.). Antwerpen 1957, 285-89.
- ders.: Das Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg. In: *Aachener Kunstblätter* 24/25 (1962/63), 7-107.
- Winter*, Patrick M. de: A book of hours of Queen Isabel la Católica. In: *Bul. of the Cleveland Museum of Art* 1981, 342-427.
- ders.: La bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (1364-1404) - Etude sur les manuscrits à peinture d' une collection princière à l' époque du „style gothique international“. Paris 1985.
- Wolf*, Horst: Niederländisch-flämische Buchmalerei des Spätmittelalters. Berlin 1978.
- ders.: Gent-Brügger Buchmalerei des Spätmittelalters. Berlin 1981.
- Wolffthal*, Diane: The beginning of Netherlandish canvas painting: 1400-1530. Cambridge/UK 1989.
- Woods*, Kim: The Netherlandish carved altarpiece c. 1500: type and function. In: *Hunfrey; Kemp* 1990, 76-89.
- Wurbach*, Edith: Das Wohnungs- und Kleiderwesen des Kölner Bürgertums um die Wende des Mittelalters. Bonn 1932 (= Veröff. d. Histor. Museums Köln 1).
- Wyss*, Robert L.: Die Handarbeiten der Maria - Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken. In: *Artes Minores - Dank an Werner Abegg. Michael Stettler; Mechthild Lemberg* (Hg.). Bern 1973, 113-188.
- Zehnder*, Frank Günter: Altarformen in Köln. In: *AK Köln* 1974 (s.u.), 24f.
- ders.: Gotische Malerei in Köln - Altkölner Bilder von 1300-1550. Köln 1989 (= Wallraf-Richartz-Museum Köln - Bildhefte zur Sammlung 3).
- Zimmer*, Petra: Die Funktion und Ausstattung des Altares auf der Nonnenempore. Beispiele zum Bildgebrauch in Frauenklöstern aus dem 13. bis 16. Jahrhundert. Diss. Köln 1990. ebda. 1990.
- Zimmermann*, Eva: Der spätgotische Schnitzaltar - Bedeutung, Aufbau, Typen, dargelegt an einigen Hauptwerken. Frankfurt/M. 1979 (= Liebighaus Monographien 5).
- Zweite*, Armin: Marten de Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Berlin 1980.

AUSSTELLUNGSKATALOGE

- AK Amsterdam* 1958: Middeleeuwse kunst der noordelijke Nederlanden. D. C. Röell; J. Q. van Regteren Altena; K. G. Boon u.a. (Hg.).
- AK Amsterdam* 1980: Adriaen van Wesel (ca. 1417-ca. 1490) - een Utrechtse beeldhouwer uit de laate middeleeuwen. W. Halsema-Kubes; G. Lemmens; G. de Werd. Den Haag 1980.
- AK Amsterdam* 1986.1-2: Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580, 2Bde. Den Haag 1986:
1. Einführung: W. Th. Kloek; W. Halsema-Kubes; R. J. Baarsen.
 2. Katalog: J. P. Filed-Kok; W. Halsema-Kubes; W. Th. Kloek.
- AK Antwerpen/Deurne* 1963: Oude kerkelijke Kunst in de Provincie Antwerpen.
- AK Antwerpen* 1993: Antwerp altarpieces 15th - 16th centuries. Hans Nieuwdorp (Hg.)
- AK Berlin* 1975: Zimelien - Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Tilo Brandis; Gerard Achten u.a. (Bearb.).

- AK Berlin (Ost) 1985:* Aus der Blütezeit niederländischer Plastik der Spätgotik.
- AK Bern 1969:* Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst. Florens Deuchler (Bearb.).
- AK Bocholt 1972:* Israel van Meckenem und der Kupferstich des 15. Jahrhunderts - 750 Jahre Bocholt (= Unser Bocholt Jg. 23).
- AK Bonn 1968:* Albrecht von Brandenburg-Ansbach und die Kultur seiner Zeit. Iselin Gundermann (Bearb.). Düsseldorf 1968.
- AK Bonn 1988:* Das christliche Gebetbuch im Mittelalter - Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck. Gerard Achten unter Mitarbeit v. Eva Bliembach. Berlin/Wiesbaden 1987² (= Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz Ausstellungskat. 13).
- AK Bremen 1982/83:* Aus dem Alltag der mittelalterlichen Stadt. Jürgen Wittstock (Red.). Bremen 1982 (= Hefte d. Focke-Museums 62. Rosemarie Pohl-Weber (Hg.)).
- AK Brügge 1960:* De eeuw van de Vlaamse primitieven. Edgar P. Richardson; D. Roggen (Hg.), s.a. *AK Detroit 1960*.
- AK Brügge 1969:* Primitifs flamands anonymes - Maitres aux noms d'emprunt des Pays-Bas-Meridionaux du 15^e et du début du 16^e siècle. A. Janssens de Bisthoven; Dirk de Vos; M. Bas-Dondeyne u.a. (Bearb.).
- AK Brügge 1976.1-2:* Sint-Janshospitaal Brugge 1188-1976. 2Bde. H. Lobelle; M. Goetinck (Bearb.).
- AK Brügge 1984:* Pierre Pourbus - Peintre Brugeois 1524-1584. Paul Huvenne (Bearb.).
- AK Brüssel 1951:* Le siècle de Bourgogne. Pierre Quarré; Hubert Landais; Francis Gobin u.a. (Bearb.).
- AK Brüssel 1953:* Bruxelles au 15^e siècle. M. P. Bonenfant; M. Martens; A. Brunard (Bearb.).
- AK Brüssel 1959:* De Vlaamse miniatuur - Het mecenat van Filips de Goede. L. M. J. Delaissé (Bearb.).
- AK Brüssel 1962:* Manuscrits et livres imprimés concernant l'histoire des Pays-Bas 1475-1600. Franz Unterkircher (Bearb.).
- AK Brüssel 1963:* Le siècle de Bruegel - La peinture en Belgique au 16^e siècle. Ph. Robert-Jones; H. Pauwels; G. de Batist u.a.
- AK Brüssel 1971:* La miniature hollandaise - Le grand siècle de l'enluminure du livre dans les Pays-Bas septentrionaux. Herman Liebaers (Bearb.).
- AK Brüssel 1976:* Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance. René de Roo; Guy Delmarcel.
- AK Brüssel 1979:* Rogier van der Weyden/Rogier de la Pasture - Stadtmaler von Brüssel, Portraitist des burgundischen Hofes. J. Bartier; L. Campbell; P. Cockshaw u.a. (Bearb.).
- AK Brüssel 1984:* Manuscrits et imprimés anciens en Facsimilé de 1600 à 1984. Claudine Lemaire; Elly Cockx-Indestege (Bearb.).
- AK Brüssel 1987:* Les rois bibliophiles. Amalia Sarriá; Claudine Lemaire; Hosam Elkhadem u.a. (Bearb.) (= Europalia 85: España).
- AK Brüssel 1987:* La librairie de Marguerite d'Autriche. Marguerite Debae (Bearb.) (= Europalia 87: Österreich).
- AK Detroit 1960:* Flanders in the 15th century - Art and civilization - masterpieces of Flemish art: van Eyck to Bosch. Paul Coremans; Edgar P. Richardson (Hg.), s.a. *AK Brügge 1960*.
- AK Dijon 1982/83:* La peinture dans la peinture. Pierre Georgel; Anne-Marie Lecoq (Bearb.).
- AK Edinburgh 1984:* Dutch Church Painters - Saenredams' Great Church at Haarlem in context. Hugh Macandrew.
- AK Gent 1975.1-3:* Duizend jaar kunst en cultuur. 3Bde. Paul Eeckhout; Antoon Wyfels; Johan Decavele u.a. (Bearb.).
- AK Gent 1982:* Gotische meubels, meubelfragmenten en textiel uit eigen verzamelingen. Lieven Dhaenens (Hg.).
- AK Gistel 1970:* Sinte Godelieve 1070-1970. Egied Strubbe; Alberich Eeckhout; Henri Depuydt u.a.
- AK Hamburg 1983:* Luther und die Folgen für die Kunst. Werner Hofmann (Hg.).
- AK Kansas 1969:* The waning middle-ages: An exhibition of French and Netherlandish art from 1350 to 1500 (...). University of Kansas. J. L. Schrader (Hg.).
- AK Karlsruhe 1970:* Die Spätgotik am Oberrhein - Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450-1530. Ernst Petrasch (Hg.).
- AK Köln 1960:* Große Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz. Herbert Schnitzler (Hg.).
- AK Köln 1970:* Herbst des Mittelalters - Spätgotik in Köln und am Niederrhein. Gert von der Osten (Hg.).
- AK Köln 1974:* Vor Stefan Lochner - Die Kölner Maler von 1300-1430. Gert van der Osten (Hg.), s.a. *Vor Stephan Lochner 1977*.
- AK Köln 1976:* 500 Jahre Rosenkranz 1475 -1975: Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben. Hanno Küffner (Hg.).
- AK Köln 1978.1-3:* Die Parler und der Schöne Stil - Europäische Kunst unter den Luxemburgern, 3Bde. Anton Legner (Hg.).
- AK Köln 1982:* Die Messe Gregors des Großen - Vision - Kunst - Realität. Uwe Westfeling (Bearb.).
- AK Köln 1982/83:* Die Heiligen Drei Könige - Darstellung und Verehrung. Frank Günter Zehnder (Bearb.).
- AK Köln 1984:* Verschwundenes Inventarium - Der Skulpturenfund im Kölner Domchor. Ulrike Bergmann (Bearb.).
- AK Köln 1987:* Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz. Joachim M. Plotzek (Bearb.).
- AK Köln Diözesanmuseum 1992:* Biblioteca Apostolica Vaticana - Liturgie und Andacht im Mittelalter. Joachim M. Plotzek; Katharina Winnekes; Stefan Kraus (Hg.).
- AK Köln Waltraf-Richartz-Museum 1992:* Von Bruegel bis Rubens - Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei. Ekkehard Mai; Hans Vlieghe (Hg.).
- AK Löwen 1971:* Aspekten van de Laatgotiek in Brabant. J. Crab; G. van den Bempt; J. Dauve u.a. (Bearb.).
- AK London 1953/54:* Flemish Art 1300-1700. Gerald Kelly; Alec Martin; Francis J. B. Watson u.a.
- AK Malibu/New York/London 1983/84:* Renaissance painting in manuscripts - Treasures of the British Library. Thomas Kren (Hg.). New York 1983.
- AK München/Berlin 1986/87:* Meister E.S. - Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. Holm Bevers (Bearb.).
- AK New York 1933/34:* The Pierpont-Morgan-Library-Exhibition of illuminated manuscripts held at the New York Public Library. Charles R. Morey; Belle da Costa-Green; Meta P. Harris (Bearb.).
- AK New York 1975:* The secular spirit - Life and art at the end of the middle-ages. Timothy B. Husband; Jane Hayward (Bearb.).

- AK New York 1982*: The last flowering - French painting in manuscripts 1420-1530 from American Collections. John Plummer; C. Clark (Bearb.).
- AK Paris 1950*: La Vierge dans l'art Français. André Chamson (Bearb.).
- AK Paris 1965*: Le seizième siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises. André Chastel; Michel Laclotte; Roseline Bacou u.a.
- AK Paris 1981/82*: Les fastes du Gothique - Le siècle de Charles V. (1314-1416). Bruno Donzet; Christian Siret (Bearb.).
- AK Philadelphia 1967*: Master E.S. - 500th anniversary exhibition. Allen Shestack (Bearb.).
- AK Rotterdam 1965*: Jan Gossaert genaamd Mabuse. Henri Pauwels; H. R. Hoetick; S. Herzog.
- AK Rotterdam 1991*: Perspectives: Saenredam and the architectural painters of the 17th century. Jeroen Giltaij; Guido Jansen (Bearb.).
- AK Sint Truiden 1990*: Laat-gotische beeldsnij kunst uit Limburg en Grenslând. L. De Ren; L. Smeets.
- AK Utrecht 1979*: De kogel door de kerk? Herdenkingstentoonstelling van de Unie van Utrecht. S. Groenefeld; H. L. Ph. Leeuwenberg; N. Mout u.a. (Bearb.).
- AK Utrecht/New York 1989/90*: Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei. James Marrow (Einführung); Henri L. D. Defoer; Anne S. Kortewege u.a. Stuttgart/Zürich 1990.
- AK Washington 1968*: 15th century engravings from Northern Europe from the National Gallery of Art Washington D.C. Alan C. Shestack (Bearb.).
- AK Wien 1962*: Europäische Kunst um 1400. Vinzenz Oberhammer; Erwin M. Auer; Otto Demus u.a. (Hg.).
- AK Wien 1969/70*: Alltag und Fest im Mittelalter - Gotische Kunstwerke als Bilddokumente. Hans Aurenhammer (Hg.).
- AK Wien 1978*: Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei. Dagmar Thoss (Bearb.).
- AK Wien 1987*: Flämische Buchmalerei - Handschriften-schätze aus dem Burgunderreich. Dagmar Thoss (Bearb.).
- AK Wiener Neustadt 1966*: Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt. Rupert Feuchtmüller. Wien 1966 (= Kat. d. Niederösterreich-Landesmuseums NF.29).
- AK Zwolle 1980*: Thuis in de late middeleeuwen - Het Neederlandse burgerinterieur 1400-1535. G. Dubbe (Bearb.).
- BK Spanien 1-2 (1953/58)*: Collections d'Espagne, 2Bde. J. Lavalleye. Brüssel 1953/58 (= Les primitifs flamands - Répertoire des peintres flamands des 15^e et 16^e siècles).
- BK Spanien 1-2 (1980/82)*: La pintura de los primitivos flamencos en España, 2Bde. Elisa Bermejo Martinez. Madrid 1980/82.
- BK Tschechoslowakei 1985*: Collections de Tchécoslovaquie. Jarmila Vacková; Micheline Comblen-Sonkes. Brüssel 1985 (= Les primitifs flamands - Répertoire des peintures flamandes du 15^e siècle 4).
- BK U.S.Amerika 1985*: Stained glass before 1700 in American Collections, New England and New York (= Corpus Vitrearum Checklist I). Madeleine H. Caviness; Jane Hayward; Meredith Parsons Lillich u.a. Washington D.C. 1985 (= Studies in the History of Art 15).

Orte:

- BK Aachen 1961*: Suermondt-Museum der Stadt Aachen - Aachener Kunstschatze aus Meissen zurückgekehrt. Hans Feldbusch (Bearb.). Köln/Aachen 1961.
- BK Affeln 1982*: Die Affelner Kirchen. Elmar Hartmann. Münster 1982 (= Westfäl. Kunststätten 7).
- BK Amsterdam 1902*: La sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam. M. Pit. Amsterdam/Leipzig 1902.
- BK Amsterdam 1976*: All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. Pieter J. J. van Thiel; C. J. de Bruyn Kops; Jola Cleveringa u.a. Amsterdam/Maarssen 1976.
- BK Amsterdam 1978.1-2*: Catalogue of the Dutch and Flemish drawings in the Rijksmuseum - Netherlandish Drawings of the 15th and 16th centuries. 2Bde. K. G. Boon. Den Haag 1978.
- BK Antwerpen 1966*: Musée Mayer van den Bergh - Catalogus 1: Schilderijen, verluchte handschriften, tekeningen. Jozeph de Coo.
- BK Antwerpen 1969*: Musée Mayer van den Bergh - Catalogus 2: Beeldhouwkunst, plaketten, antiek. Jozeph de Coo.
- BK Antwerpen 1985*: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Catalogus schilderijen 14^e en 15^e eeuw. Paul Vandenbroeck.
- BK Aschaffenburg 1978*: Die Handschriften der Hofbibliothek Aschaffenburg. Josef Hofmann; Hans Thurn. (= Veröff. d. Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg 15).
- BK Barcelona 1979*: Museu Frederic Marés i Deulovol.
- BK Brügge 1979*: De Sint-Salvatorskatedraal te Brugge: Inventaris. Luc Devliegher. Lannoo/Thielt/Amsterdam 1979 (= Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen 8).
- BK Brügge 1982*: Bruges Musées Communaux - Catalogue des tableaux du 15^e et 16^e siècle. Dirk de Vos.
- BK Brügge 1985*: Memlingmuseum Brügge/Sankt-Jans-Hospital. H. Lobelle-Caluwe. Fribourg 1985.
- BK Brügge 1987*: Groeningemuseum Bruges. Dirk de Vos. Brüssel 1987.
- BK Brüssel 1959*: Miniatures de la Librairie de Bourgogne au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique. L. M. J. Delaissé. Genf/Köln 1959.
- BK Brüssel 1973*: Musée Communal de Bruxelles. Andrée Brunard.

BESTANDSKATALOGE

Länder:

- BK Frankreich 1988*: Les Musées de l'Institut de France. Ignace Vandvivere; Micheline Comblen-Sonkes. Brüssel 1988 (= Les primitifs flamands - Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas Meridionaux au 15^e siècle 15).
- BK Hainaut 1927*: Inventaire des objets d'art et d'antiquité Province de Hainaut 1 - Arrondissement de Soignies. E. J. Soil de Moriamé. Charleroi 1927.
- BK Niederlande 1980*: Paintings in Dutch Museums. An index of oil paintings in public collections in the Netherlands by artists born before 1870. Christopher Wright. London 1980.

- BK Brüssel 1977*: Musées Royaux d'Art et d'Histoire - retables en bois. Ghislaine Derveaux-Van Ussel.
- BK Brüssel 1984*: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'art ancien. Catalogue inventaire de la peinture ancienne. Henri Pauwels (Red.).
- BK Brüssel 1989.1-2*: Les principaux manuscrits à peinture de la Bibliothèque Royale de Belgique 3, 2Bde. Frédéric Lyna; Christiane Pantens (Hg.).
- BK Cambridge/UK 1983.1-2*: A descriptive catalogue of the additional illuminated manuscripts in the Fitzwilliam Museum, acquired between 1895 and 1979, 2Bde. Francis Wormald; Phyllis M. Gilles.
- BK Cambridge/Mass. 1983*: Late medieval and Renaissance illuminated manuscripts 1350-1525 in the Houghton Library, Cambridge/Mass. Roger S. Wieck.
- BK Dijon 1986*: Le Musée des Beaux Arts de Dijon. Micheline Comblen-Sonkes; Nicole Veronee-Verhaegen. Brüssel 1986 (= Les primitifs flamands - Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Meridionaux au 15^e siècle 14).
- BK Dortmund 1983*: St. Perti Dortmund. Eberhard G. Neumann; Heinrich Brüggemann; Hans Werner Rohmann.
- BK Dublin 1987*: Netherlandish 15th and 16th century paintings in the National Gallery of Ireland. A complete catalogue. Christiaan Vogelaar.
- BK Frankfurt/M. 1976*: Museum für Kunsthandwerk: Europäische Möbel von der Gotik bis zum Jugendstil. Margit Bauer; Peter Märker; Annaliese Ohm.
- BK Gent 1965*: Sint-Baafskathedraal Gent. Elisabeth Dhanens. (= Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen 5).
- BK Granada 1963*: La Chapelle Royale de Grenade. Roger van Schoute. Brüssel 1963 (= Les primitifs flamands - Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Meridionaux au 15^e siècle 6).
- BK Hampton Court 1985*: The early Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen. Lorne Campbell. Cambridge/UK 1985.
- BK Hannover 1957*: Niedersächsischen Landesgalerie - Katalog der Bildwerke. Gert von der Osten. München 1957.
- BK Indianapolis 1981*: Indianapolis Museum of Art: Handbook of European and American paintings to 1945. Anthony F. Janson; A. Ian Fraser.
- BK Kalkar 1958*: Kalkar - Die St. Nicolai-Kirche und ihre Kunstschatze. Heinrich J. Schmidt. Neuß 1958² (= Rhein. Bilderbuch 2. Landesbildstelle Rheinland (Hg.)).
- BK Kalkar 1983*: Die St. Nikolaikirche zu Kalkar. Guido de Werd.
- BK Kalkar 1990*: Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar. Hans Peter Hilger (mit Beiträgen von Holger Brülls, Norbert Nußbaum und Guido de Werd).
- BK Kassel 1985*: Kasseler Handschriftenschatze. Hartmut Broszinski.
- BK Köln 1969*: Katalog d. deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550. Irmgard Hiller; Horst Vey; Tilman Falk. (= Kat. d. Wallraf-Richartz-Museums 5).
- BK Köln 1990*: Katalog der Altkölner Malerei. Frank Günter Zehnder (= Kat. d. Wallraf-Richartz-Museums 11).
- BK London 1-2 (1953/54)*: The National Gallery London, 2Bde. Martin Davies. Antwerpen 1953/54 (= Les primitifs flamands - Corpus de la peinture des Anciens Pays-Bas-Meridionaux au 15^e siècle 3).
- BK London 1968*: National Gallery London: Early Netherlandish school. Martin Davies. London 1968³.
- BK London 1978*: The National Gallery: Illustrated general catalogue. Cecil Gould; Christopher Brown (Hg.).
- BK Lübeck 1964*: Sankt Annen Museum - Die sakralen Werke des Mittelalters. Max Hasse (= Lübecker Museumsführer 1).
- BK Lübeck 1981*: Sankt Annen-Museum - Kirchliche Kunst des Mittelalters und der Reformationszeit. Jürgen Wittstock (= Lübecker Museumskat. 1. Wulf Schadendorf (Hg.)).
- BK Madrid 1980.1-2*: Museo del Prado, 2Bde. Cuenca 1980:
1. Pintura Espanola. P. Lopez de Osaba.
2. Pintura Extranjera. Antonio Blanco Freijeiro; Wolfgang Braunfels; Luitpold Dussler u.a.
- BK Madrid 1990*: Museo del Prado - Inventario General de Pintura 1 - La colección real. Alfonso E. Perez Sanchez.
- BK Manchester 1921.1-2*: A descriptive catalogue of the latin manuscripts in the John Rylands Library at Manchester, 2Bde. Montague Rhodes James.
- BK Münster 1986*: Bestandskatalog des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte Münster: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1330. Paul Pieper.
- BK New York Metropolitan Museum 1980.1-3*: European paintings in the Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865, 3Bde. Katharine Baertjer.
- BK New York Pierpont Morgan Library 1980*: The Pierpont Morgan Library - Masterpieces of medieval painting - The art of illumination. William M. Voelkle. University of Chicago 1980.
- BK New York 1987*: The Metropolitan Museum of Art - The Renaissance in the North. James Snyder (Introdukt.).
- BK Nürnberg 1937.1-2*: Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg: Die Gemälde des 13.-16. Jahrhunderts, 2Bde. Eberhard Lutze; Eberhard Wiegand. Leipzig 1937.
- BK Oxford 1979*: The medieval manuscripts of Keeble College Oxford. M. B. Parkes.
- BK Oxford 1985*: Illuminated Manuscripts in Oxford College Libraries, the University Archives and the Taylor Institution. Jonathan J. G. Alexander; E. Temple.
- BK Paris 1962*: Le Musée National du Louvre 1. Hélène Adhemar. Brüssel 1962 (Les primitifs flamands - Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Meridionaux au 15^e siècle 5).
- BK Paris 1965*: Musée National du Louvre: Peintures écoles française 14^e, 15^e et 16^e siècles. Charles Sterling; Hélène Adhémar.
- BK Paris Louvre 1979*: Musée du Louvre - Catalogue sommaire illustré 1: Écoles flamande et hollandaise. Arnauld Brejon de Lavergnée; Jacques Foucart; Nicole Reynaud.
- BK Paris Musée Cluny 1979*: Le Musée de Cluny. Alain Erlande-Brandenburg.

- BK Rotterdam 1972*: Museum Boymans-van-Beuningen - Old paintings 1400-1900, illustrations.
- BK Sint Truiden 1990*: Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grensland. L. De Ren; L. Smeets.
- BK Troyes 1972*: Musée Historique de Troyes et de la Champagne. Marguerite Debuissou.
- BK Turin 1952*: La Galerie Sabauda de Turin. C. Aru; Etienne de Geradon. Antwerpen 1952 (Les primitifs flamands - Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Meridionaux au 15^e siècle fasc.5).
- BK Utrecht 1948*: Aartsbischoppelijk Museum: Catalogus schilderijen. D. P. R. A. Bouvy (Hg.).
- BK Utrecht 1962*: Aartsbischoppelijk Museum: Beeldhouwerkunst. D. P. R. A. Bouvy (Hg.).
- BK Utrecht 1983*: Rijksmuseum Het Catharijnenconvent. H. L. M. Defoer (Hg.). Haarlem/Utrecht 1983 (= Nederlandse Musea 7).
- BK Vatikanstaat 1988*: Die schönsten Stundenbücher aus der Biblioteca Apostolica Vaticana. Giovanni Morello. Zürich 1988.
- BK Waddesdon Manor 1977*: The James A. de Rothschild Collection at Waddesdon Manor: Illuminated manuscripts. L. M. J. Delaissé; James Marrow; John de Wit. London/Fribourg 1977.
- BK Wien 1975.1-2*: Holländische Schule 1, 2Bde. Otto Pächt; Ulrike Jenni. (= Österr. Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Denkschriften 124. Veröff. d. Kommission d. Schrift- und Buchwesens d. Mittelalters Reihe 1, Bd.3. Herbert Hunger (Hg.). Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln d. Österr. Nationalbibl. 3. Otto Pächt (Hg.)).
- BK Wien 1981*: Kunsthistorisches Museum - Katalog der Gemäldegalerie: Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. Ä. Klaus Demus; Friderike Klauner; Karl Schütz (Bearb.).
- BK Wien 1983.1-2*: Flämische Schule 1, 2Bde. Otto Pächt; Ulrike Jenni; Dagmar Thoss. (= Österr. Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Denkschriften 160. Veröff. d. Kommission d. Schrift- und Buchwesens d. Mittelalters Reihe 1, Bd.6. Herbert Hunger (Hg.). Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln d. Österr. Nationalbibl. 6. Otto Pächt (Hg.)).
- BK Wien 1990.1-2*: Flämische Schule 2, 2Bde. Otto Pächt; Dagmar Thoss. (= Österr. Akad. d. Wissenschaft, Phil.-hist. Kl., Denkschriften 212. Veröff. d. Kommission d. Schrift- und Buchwesens d. Mittelalters Reihe 1, Bd.7. Herbert Hunger (Hg.). Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln d. Österr. Nationalbibl. 7. Gerhard Schmidt (Hg.)).
- BK Yale 1978*: Medieval and Renaissance manuscripts at Yale - a selection. Walter Cahn; James Marrow. The Yale University Library Gazette 52.4 (1978).
- BK Zoutleeuw 1991*: L'Église Saint-Léonard à Zoutleeuw (Léau). E. Vandeput. Zoutleeuw/Kessel-Lo 1991.

ANHANG

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER UND ZUSCHREIBUNGEN

Tafelbilder

<i>Aertgen van Leyden?</i> (Meister der Kirchenpredigt)	TB60	<i>Flämisch</i> , spätes 15. Jahrhundert	TB32
Pieter <i>Aertsen</i>	TB1	<i>Flämisch</i> , 1499	TB33
Meister der <i>Annenlegende</i>	TB2	<i>Flämisch</i> , um 1500	TB34
<i>Antwerpen</i> , um 1500	TB99	<i>Flämisch</i> , um 1510	TB110
<i>Antwerpen</i> , frühes 16. Jahrhundert	TB100	Meister von <i>Flemalle</i>	TB85?
<i>Antwerpen</i> , um 1510	TB3	Frans <i>Francken</i> d. J.; Abel Grimmer	TB111
<i>Antwerpen</i> , 1516	TB4A/B	Meister von <i>Frankfurt</i> , Werkstatt	TB35
<i>Antwerpener Meister</i> von 1518	TB6A-B/101	<i>Geldern</i> , 1545	TB36
<i>Antwerpen</i> , 1521	TB7A/B	<i>Gent</i> , um 1480	TB37
<i>Antwerpen</i> , 1521	TB8A/B	<i>Gent</i> , um 1520-40	TB38
<i>Antwerpen</i> , um 1520/30	TB9A/B	Meister der <i>Genueser Johannestafeln</i>	TB39
Meister der <i>Antwerpener Anbetung</i>	TB5	Meister der <i>Georgsgilde</i>	TB40
Meister des <i>Antwerpener Triptychons</i> (nach Geertgen tot Sint Jans)	TB10	Meister der <i>Godelevalegende</i>	TB41A
<i>Arnold</i> von Nijmegen/Henri de Campes	TB11	Meister der <i>Godelevalegende</i> , freie Kopie von 1622	TB41B
Meister der <i>Augustinuslegende</i>	TB12	Jan <i>Gossaert</i>	TB42-45
Meister der <i>Barbaralegende</i>	TB13A/B	Abel <i>Grimmer</i> ; Frans <i>Francken</i> d. J.	TB111
Meister der <i>Baroncelliporraits</i>	TB14	Meister der Ansicht von St. <i>Gudule</i>	TB46/47
Jan de <i>Beer</i>	TB15/102	Meister der weiblichen <i>Halbfiguren</i>	TB48
Jean <i>Bellegambe</i>	TB103	<i>Henri</i> de Campes/ <i>Arnold</i> von Nijmegen	TB11
Lancelot <i>Blondeel</i> , Umkreis	TB104	<i>Hispano-Flämisch?</i> , ca. 1575-85	TB49
Hieronymus <i>Bosch</i>	TB17	Meister von <i>Hoogstraeten</i>	TB50/51
Aelbert <i>Bouts</i>	TB95	Adriaan <i>Isenbrant</i>	TB52/112
Dieric <i>Bouts</i> (nach)	TB96	<i>Jacob</i> van Utrecht	TB53A/B
<i>Brügge</i> , nach 1550	TB18	Jan <i>Joest</i>	TB54/55
<i>Brüssel?</i> , zw. 1444-1450	TB97A/B	Meister des <i>Johannes-Retabels</i>	TB56
<i>Brüssel</i> , Ende des 15. Jahrhunderts	TB19	<i>Joos</i> van Cleve	TB113-115
Bartholomäus <i>Bruyn</i> d. J.	TB105	Meister der <i>Josephslegende</i>	TB57
Jan van der <i>Cautheren</i>	TB20	Meister der <i>Katharinenlegende</i> /Kopie	TB58?/59
Jan de <i>Cock</i>	TB21	Meister der <i>Kirchenpredigt</i> (<i>Aertgen</i> van Leyden?)	TB60
Pieter <i>Coecke van Aelst</i>	TB22/106/107	Josse <i>Lieferinxe</i>	TB116
Jan van <i>Coninxloo</i> d. J.	TB108	<i>Lüttich?</i> , nach 1488	TB61
Jacob <i>Cornelisz van Amsterdam</i>	TB23/109	Meister der <i>Magdalenenlegende</i>	TB62/117
Colijn de <i>Coter</i> /Werkstatt	TB24-27	Meister der <i>Mannalese</i>	TB63
Meister der hl. <i>Elisabeth</i>	TB28	Quentin <i>Massys</i> , Nachfolger/Werkstatt	TB64
Meister des <i>Evora-Retabels</i>	TB29	<i>Monogrammist AI</i>	TB118
Jan van <i>Eyck</i>	TB30	<i>Monogrammist CM</i>	TB119
<i>Flämisch</i> , 2. Hälfte 15. Jahrhundert	TB31	<i>Niederländisch</i> , 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts	TB65
		<i>Niederländisch</i> , ca. 1520-30	TB120
		<i>Niederrheinisch</i> , um 1530	TB121
		<i>Nordniederländisch</i> , um 1500	TB66

Bernard van <i>Orley</i>	TB67/68A-C/122	<i>Flämisch</i> (Brügge?), um 1470	BM24
Pieter <i>Pourbus</i>	TB69/123	<i>Flämisch</i> , 3. Viertel des 15. Jahrhunderts (Meister d. Schwarzen Gebetbuches bzw. Meister d. Anton v. Burgund)	BM25
Jan <i>Provost</i>	TB70/124/125, s.a. BM95	<i>Flämisch</i> , 1476/77 (Meister d. Maria v. Burgund, Umkreis?)	BM51
Hermann Tom <i>Ring</i>	TB126	<i>Flämisch</i> (Gent), 1479	BM89
Meister von <i>Sopetrán</i>	TB71	<i>Flämisch</i> (Gent/Brügge), 1480/90	BM26
Hendrick van <i>Steenwijck</i> d. J.	TB127/128	<i>Flämisch</i> , 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts	BM27
<i>Südniederländisch</i> , 1470/85	TB72	<i>Flämisch</i> , spätes 15. Jahrhundert?	BM28
<i>Südniederländisch</i> , 1. Viertel des 16. Jahrhunderts	TB73	<i>Flämisch</i> (Gent/Brügge), um 1500	BM29
<i>Südniederländisch</i> , 1525	TB74	<i>Flämisch</i> (Gent/Brügge), Anfang des 16. Jahrhunderts (Simon Bening?)	BM30
<i>Südniederländisch</i> , um 1530	TB75	<i>Flämisch</i> , Anfang des 16. Jahrhunderts	BM31
<i>Südniederländisch</i> , 1531/1532	TB76A/B	<i>Gebetbuch-Meister</i>	BM32
<i>Südniederländisch</i> (Brügge?), Mitte des 16. Jahrhunderts	TB129	Meister d. älteren <i>Gebetbuches Maximilians I.</i>	BM33A/B/34/35/52?/56?
<i>Südniederländisch</i> , 1551	TB77	<i>Gent/Brügge</i> , zw. 1496-1506 (Meister der Davidszenen im Breviar Grimani)	BM36
<i>Südniederländisch</i> , 3. Viertel des 16. Jahrhunderts	TB78	älterer <i>Girart-Meister</i>	BM37A/B
<i>Südniederländisch</i> , 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (?)	TB80	<i>Girart-Meister</i>	BM37C/48C?
<i>Südniederländisch</i> , 16. Jahrhundert	TB79	Meister der <i>Goldranken-Gebetbücher</i>	BM38
<i>Südwestflämisch</i> , um 1490	TB81A-C	Meister Jacobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?)	BM39-41/42A/B/43A-H/44A-C/45A/B/81/90/91
<i>Troyes</i> , datiert 1541/7?	TB130	Meister der <i>Katharina v. Kleve</i> , Werkstatt	BM46
Meister der <i>Ursulalegende</i>	TB82	Loyset <i>Lièdet</i> , Werkstatt?	BM47/92/93
Dirk <i>Vellert</i>	TB131	<i>Lievijn</i> van Lathem?	BM48A/B/C?
<i>Westflämisch</i> , um 1515	TB83	<i>Lüttich</i> (Diözese Brüssel/Antwerpen), 1435/40	BM49
Goswin van der <i>Weyden</i>	TB84/98	Meister der <i>Margarethe v. York</i> /Umkreis	BM50A/B
Rogier van der <i>Weyden</i> /Werkstatt/ Nachfolger	TB85?/86-94	Meister der <i>Maria v. Burgund</i> /Umkreis	BM51?/52?/53-56
		Simon <i>Marmion</i>	BM57A-C/58A-C/59A-D
		<i>Nordfranzösisch/Südniederländisch?</i> , 1450er Jahre	BM65A/B
		<i>Nordfranzösisch</i> , um 1490	BM94
		<i>Nordfranzösisch/Südniederländisch?</i> , 1532	BM96
		<i>Nordniederländisch</i> , um 1445	BM61A/B
		<i>Nordniederländisch</i> , 4. Viertel des 15. Jahrhunderts? (Flämisch geprägter Nordniederländer?)	BM60
		<i>Nordniederländisch</i> , um 1480	BM62
		<i>Nordniederländisch</i> , um 1490	BM63
		Jan <i>Provost</i>	BM95, s.a.
		TB70/124/125	
		Meister des <i>Schwarzen Gebetbuches?</i>	BM25
		<i>Südniederländisch</i> , 3. Viertel des 15. Jahrhunderts (sog. Vrelant-Stil)	BM64
		<i>Südniederländisch/Nordfranzösisch?</i> , 1450er Jahre	BM65A/B
		<i>Südniederländisch</i> , 1474/76	BM66
		<i>Südniederländisch/Nordfranzösisch?</i> , 1532	BM96

Buchmalerei

Meister des *Anton v. Burgund?*

Simon *Bening*/Werkstatt

Hans *Bol*

Brügge/Gent, um 1450/60

Brügge, um 1470

Brügge, ca. 1485

Brügge, 1487 (?)

Brügge, vor 1497

(Meister des Dresdener Gebetbuches?)

Brügge, um 1490-1500

Brüssel?, um 1460/Flämisch (Brügge?), um 1449?

Meister der *Davidszenen im Breviar Grimani?*

Delft, um 1470

Delft, um 1480

Meister des *Dresdener Gebetbuches*

Hubert van *Eyck?*

Georg *Glockendon* d. J.?

Flämisch (Brügge?), um 1449/Brüssel?, um 1460

Jan van <i>Tavernier</i>	BM67/68/ 69A/B/70/ 71/72?
<i>Utrecht</i> , um 1460	BM73
<i>Utrecht</i> , 1468?	BM74
<i>Utrecht</i> , um 1490	BM75
Willem <i>Vrelant</i> /Schüler/Nachfolger	BM64/72?/ 76/77/78A/B/ 79/80

SCHNITZRELIEFS

<i>Antwerpen</i> , um 1510-30	SR1
<i>Antwerpen</i> , um 1520 (Meister Gielesz u.a.)	SR2
<i>Antwerpen</i> , um 1520	SR3
<i>Antwerpen</i> , um 1565	SR4
Jan <i>Borman</i> d. J., Werkstatt	SR5
<i>Brabant</i> (Brüssel), um 1470	SR6
<i>Brabant</i> (Brüssel), 1500-1510/15	SR7
<i>Brabant</i> (Brüssel), um 1512-16	SR8A/B
<i>Brüssel</i> , frühes 16. Jahrhundert	SR9
<i>Brüssel</i> , vor 1512	SR10
<i>Kortrijk</i> , um 1535	SR11
<i>Südniederländisch</i> , 1536	SR12

DIE INHALTE DER RETABEL IM BILD

Die Darstellungen sind nach altem und neuem Testament sowie unbestimmten Inhalt geordnet. Personen werden nur als Einzelfiguren erwähnt, nicht als Teilnehmer einer szenischen Handlung (z.B. die hl. Veronika bei der Kreuztragung). Geschnittene, skulptierte oder gemalte Darstellungen sind nicht unterschieden. Doppelnennungen ergeben sich u.a. durch die gesonderte Aufzählung von Zyklen und den dazugehörigen Szenen. Szenen aus der Legende einzelner Person (i.e. Abraham, Christus, Maria, Moses) sind chronologisch aufgeführt.

Alttestamentliche Themen:

Abel (s. Kain und Abel)

Abraham

Szenen:

Die Begegnung mit Melchisedech

TB8A/39/56/115

Das Opfer Isaacs

TB2/15/79/84/120

Adam und Eva

Erschaffung Evas

TB55/112/113

Sündenfall

TB39/55/56/123/129

Vertreibung aus dem Paradies

TB55/56; BM12

Alttestamentlicher Zyklus

TB18/56

Bundeslade:

Einzeldarstellung

TB72/84; BM45A/78A-B

Zug des Moses

TB18

Cherubim

TB84

Eva (s. Adam und Eva)

Gesetzestafeln

TB6A/48/89/122/127; BM29, Anm.176; SR6/7/9

Gideon mit dem Vlies

TB18²/47/57/101/103²/125²

Jesse (schlafend)

TB56²

Joachim in der Wüste

TB56²

Kain und Abel (Brudermord)

TB63

Mannalese

TB56

Moses:

Einzelfigur

TB5²/15/24/42/50/51/54/60/64/67/70/74/81B/88/96/
106-108/114/115/117/130/131; BM32/60/73/95²

Szenen:

Zyklus mit Szenen aus der Moseslegende
(s. alttestamentlicher Zyklus)

Brennender Dornbusch

TB18/53A/77/108/125/126; BM86B

Das Passahopfer

TB118

Zug durch das rote Meer

TB18²

Die Errichtung der Ehernen Schlange

TB15/69/84/119

Gesetzesübergabe

TB50/88

Moses steigt vom Berge Sinai herab

TB97B (mißverständene Himmelfahrt Marias)

Der Tanz um das goldene Kalb

TB88

Das Opfer der Juden

TB56²

Propheten:

Einzelfiguren

TB6B²/15/51²/56²/64²/70/78²/81A-B/89/95/96/121²;
BM74²/95²

Isaias

TB96²

Szenen:

Elias in der Wüste

TB56²

Sibyllen

Einzelfigur

TB56²/89/98²

Szenen:

Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle

TB35²/87²/112²/120²; BM51²/83A-B

Synagoge (Personifikation)

BM48B

Neutestamentliche Themen:

Apostel/Evangelisten

Apostelreihe

TB85/87

Evangelistenreihe

TB34²

Einzelfiguren:

Andreas

TB87; BM37C/41/42A

Bartholomäus

TB14²/87

Matthias

TB86²

Jakobus Maior	TB10/14/87
Jakobus Minor	TB10/14/97A?
Johannes Bapt.	TB90; BM2?/41/52
Johannes Ev.	TB38/66/85; BM1/2?/37C/43F
Judas Thaddäus	TB86?/87?/97A?
Paulus allein	TB85; BM23
Petrus und Paulus	TB7B/53B/58; BM18/31/43A/50B/59B/93
Petrus allein	TB3?/71/85/86/92; BM23/47?/68
Szenen aus der Legende des hl. Petrus	TB86
Philippus	TB87
Simon Celotas	TB87?
Arma Christi	TB16; BM80
Caritas	TB1
Christus:	
Zeichenhafte und Einzeldarstellungen Christi:	
<i>Agnus Dei</i>	BM59D
<i>Arma Christi</i>	TB16; BM80
Der Auferstandene	TB49
Der Gekreuzigte	TB10/122; BM49/70/88
Salvator Mundi	TB12/31/52/58/61/83?/87/109; BM24?/33A/36/42A/76/85B
<i>Sancta Facies/Vera Icon</i>	BM20B
Der Schmerzensmann	TB16/17; BM21
Szenen:	
Szenen aus der Kindheit Christi (s. Maria)	
Zyklus von Szenen der Passion Christi (allg.)	TB12/17/25/65/85; BM24/67
Erweckung des Lazarus	BM10/43B
Das Gebet am Ölberg	TB12/17/87/124
Die Gefangennahme	TB12?/17
Christus vor Pontius Pilatus	TB12?/17/85
Die Dornenkrönung	TB17/25
Die Geißelung	TB17/65/85; BM24
Die Verspottung	TB12?
Ecce Homo	BM44A
Die Kreuztragung	TB17/65/78; BM24/44C/67
Die Kreuzannagelung	TB12/25
Kreuzigung mit Maria und Johannes	TB9A/TB10/11/13A/20/34/36/37/41A-B/45/59/71/73/76A/80/86/91/94/128; BM11/13/14/17/20A/22/23 29/37A-C/38/39/43F/47/48A/C/57A-B/59A-B/61B/65A-B/68 69A-B/71/77/79/80/85A/85C/91/94/96
Kalvarienberg	TB12/13B/17/60/65/85/97A; BM24/67; SR2
Kreuzabnahme	TB19/65; BM24/67
Beweinung	TB12?
Pietà	BM76, Anm.571
Grablegung	TB12?/38/60?/65/85
Christus im Fegefeuer	TB12
Auferstehung	TB12/85; BM24
<i>Noli me tangere</i>	TB110
Engel:	
Gerichtsendel	TB40
adorierende Engel	TB14?/70/93; BM26/43G/63
empfehlende Engel	BM21
Erzengel	BM14
Gabriel (s. Maria, Verkündigung)	
Michael (s.a. Adam und Eva, Vertreibung)	TB13B; BM4C/37A
Evangelisten (s. Apostel)	
Gottvater	
Einzelfigur	TB12/74/83?/131?; BM17?/24?
Gnadenstuhl	TB40; BM15/50B/90?
<i>Intercessio</i>	TB12?; BM24?
<i>Not Gottes/Pietà de Nostre Seigneur</i>	TB40; BM50B
Heilige:	
Adrian	BM27/52
Agnes	BM23
Anna Selbdritt	TB66; BM51
Augustinus	TB38
Barbara	TB13A-B/66; BM33A
Christopherus	TB38

Dominikus	TB66
Franziskus	TB59?
Genoveva	TB59?
Georg	TB13B/38/71; BM15?/37A
Gommarus	TB40?
Gudula	TB86
Jeanne d'Arc	TB103?
Katharina	TB86; BM23/33A
Laurentius	TB13A/27
Leonhard	TB44?
Libertin	TB40?
Ludwig d. Hl.	BM52
Magdalena	TB40/113?; BM96?
hl. Prinzessin?	BM15
Sebastian	BM58B
Hl.Sippe	TB81A
Stephanus	TB20
Ursula	TB28?; BM4A?
Schutzmantelursula	TB82
Jüngstes Gericht/Weltgericht	TB93
Maria/Muttergottes:	
Einzelfigur	TB12/13B/23/28?/41A-B/53B/68C/71/87/90/93/116; BM2?/6/7/9/18/25/31/33A 37B/40/41/44B/45B/61A/62/ 64/69B/71/82?/87
Maria in den Wolken	TB22
Die Muttergottes auf der Mondsichel	BM43G
Szenen:	
Zyklus von Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheit Christi	TB12/66/71/72/87/97A; BM6/7
Geburt Marias	TB12
Tempelgang Marias	TB12?
Verlobung Marias	TB12
Handarbeiten Marias	TB72
Verkündigung	TB3/12/28/66/68A/72/76A/87/97A; BM16/40/42B/43G/ 59A?/86A; SR5
Heimsuchung	TB12/87/97A; BM6/7
Epiphanie	TB60?/66/72/87/97A; BM6/7
Geburt/Anbetung des Kindes	TB12/71/72/87/104
Flucht nach Ägypten	TB66/72/87?
Darbringung im Tempel	TB66/72/87/97A
Ruhe auf der Flucht	TB111
Christus bei den Schriftgelehrten	TB72
Himmelfahrt	TB87
mißverstanden als „Moses kommt vom Berge Sinai“	TB97B
Krönung Marias	BM24?/66
Stifterdarstellungen	TB66/71/87?/97B/112?; BM15/21/67
Weltgericht (s. Jüngstes Gericht)	
Retabel unbestimmten Inhalts, mit einfarbiger oder ornamentierter Fassung:	
Einfarbige Retabel:	
holzsichtig	TB66; BM11
marmoriert	TB4A/7A
rot	TB2; BM4C/78A
vergoldet	TB46; BM3B/9/34/46/49/56?/99/100/102/; BM28/45A/ 89/92?
Ornamentierte Retabel und Behänge:	
bemalte Retabel	BM5/75/78B
skulptierte Retabel	TB4B/6A-B/92?
Retabel in Treiarbeit	TB29?
gewebte Behänge	TB101; BM18
Retabel mit nicht eindeutig bestimmten Einzelfiguren	
eine Figur	TB2/9B/69; BM81/82/95
zwei Figuren	TB21/128; BM3C/4B/35/50A
drei Figuren	TB5/8B/26/28/31/62/64/68B/75/83; BM2/3A/20B/45B/ 48B/55
mehrere Figuren	TB6B/30/33/43/61/66; BM8/19/20A/21/25/30/33B/36/ 53/54/60

ABBILDUNGSVERZEICHNIS*

TAFELBILDER

Retabel in Sakralräumen

- T.1 Pieter Aertsen: Ein Bischof erteilt die Sakramente. Amsterdam. (TB1)
- T.2A Antwerpen, um 1510: Die Berufung des hl. Antonius. New York. (TB3)
- T.2B Antwerpen, 1516: Reliquienschau. Västerås. (TB4A)
- T.3A Antwerpener Meister von 1518: Die Zurückweisung von Joachims Opfer/Das Dankesopfer von Anna und Joachim. Lübeck. (TB6A/B)
- T.3B Antwerpen, um 1520: Die Messe des hl. Agilolf. Köln. (TB7B)
- T.4A Antwerpen, 1521: Die Verehrung des Altarsakramentes/Kommunion. Dortmund. (TB8A/B)
- T.4B Antwerpen, um 1520/30: Die Bischofsweihe des hl. Lambertus. Affeln. (TB9A)
- T.5A Meister der Augustinuslegende: Die Bischofsweihe des hl. Augustinus. New York. (TB12)
- T.5B Meister der Barbaralegende: Die Krönung Kaiser Heinrichs II. Nürnberg. (TB13A)
- T.6A Meister der Baroncelliportraits: Die hl. Katharina v. Bologna mit drei Stiftern. London. (TB14)
- T.6B Brügge, nach 1550: Marias Tempelgang. Chatsworth. (TB18)
- T.7A Brüssel, Ende d. 15. Jhs.: Die Gregorsmesse. Wetteren. (TB19)
- T.7B Pieter Coecke van Aelst: Die Weihe des hl. Nikolaus, Wien. (TB22)
- T.8A Colijn de Coter, Werkstatt: Die Erwählung des hl. Nikolaus. Orsoy. (TB25)
- T.8B Jan van Eyck: Die Madonna in der Kirche. Berlin. (TB30)
- T.9A Flämisch, um 1500: Der andächtige und der zerstreute Beter bei der Messe. Madrid. (TB34)
- T.9B Meister von Frankfurt (Werkstatt): Die Beschneidung. Wien. (TB35)
- T.10A Gent, um 1480: Die Gregorsmesse. Gent. (TB37)
- T.10B Gent, um 1520-40: Die *Laktatio* des hl. Bernhard. Gent. (TB38)
- T.11A Meister der Genueser Johannestafeln: Die Messe eines Heiligen. Novi Ligure. (TB39)
- T.11B Meister der Georgsgilde: Eine Wunderheilung des hl. Rombaut. Mecheln. (TB40)
- T.12A Meister der Godevalegende: Szenen aus der Legende der hl. Godeleva. New York. (TB41 A)
- T.12B Jan Joest: Die Darbringung im Tempel. Kalkar. (TB55)
- T.13A Meister des Johannes-Retabels: Die Geburt von Johannes Baptist. Rotterdam. (TB56)
- T.13B Meister der Katharinenlegende (Kopie?): Die Gregorsmesse. Granada. (TB58)
- T.14A Meister der Kirchenpredigt: Die Berufung des hl. Antonius/Predigt zum *Vater Unser?*. Amsterdam. (TB60)
- T.14B Meister der Mannalese: Das Opfer der Juden. Rotterdam. (TB63)
- T.15A Nordniederländisch, um 1500: Maria erscheint dem hl. Dominikus. Utrecht. (TB66)
- T.15B Bernard van Orley (Entwurf): 1. Tapisserie der Legende der Notre-Dame-de-Sablon, Mittelteil. Brüssel. (TB68A)
- T.16A Pieter Pourbus: Die Taufe des hl. Eustachius. Gouda. (TB69)
- T.16B Meister von Sopetrán: Ein Stifter beim Gebet. Madrid. (TB71)
- T.17A Südniederländisch, 1470/85: Hostienschau. Antwerpen. (TB72)
- T.17B Südniederländisch, 1525: Die Heilige Familie mit der hl. Anna und dem hl. Joachim. Oberlin. (TB74)
- T.18A Südniederländisch, 1531: Die Eucharistie. Hoogstraeten. (TB76A)
- T.18B Südniederländisch, 1551: Der *Amplexus* des hl. Bernhard. Brüssel. (TB77)
- T.19A Südniederländisch, 3. Viertel d. 16. Jhs.: Die Meßfeier. Brüssel. (TB78)
- T.19B Südniederländisch, 16. Jh.: Die Weihe eines Bischofs. Brüssel. (TB79)
- T.20A Südwestflämisch, um 1490: Die Vision der hl. Coleta von Corbie. Frankfurt/M. (TB81C)

* Die Abbildungen erscheinen in der alphabetischen Reihenfolge des Kataloges. Sie sind nicht nach Typen der dargestellten Retabel geordnet, da hieraus zahlreiche Überschneidungen resultierten und außerdem Werkgruppen wie etwa die Miniaturen des Meisters Jakobs IV. von Schottland im Rothschild-Gebetbuch (T.45B-47B) auseinandergerissen wurden.

- T.20B Meister der Ursulalegende: Die Verehrung der hl. Ursula. Brügge. (TB82)
- T.21A Rogier van der Weyden/Meister von Flemalle?: Die Gregorsmesse. Brüssel. (TB85)
- T.21B Rogier van der Weyden, Nachfolger/Werkstatt?: Die Exhumierung des hl. Hubertus. London. (TB86)
- T.22A Rogier van der Weyden & Werkstatt: Retabel der Sieben Sakramente. Antwerpen. (TB87)
- T.22B Rogier van der Weyden, Nachfolger: Das Wunder vom Blühenden Stab und die Vermählung Marias. Antwerpen. (TB88)
- T.23A Rogier van der Weyden, Nachfolger: Maria mit vier Heiligen. Amsterdam. (TB91)
- T.23B Rogier van der Weyden, Nachfolger: Die Altarsakramente: Meßopfer und Kommunion. Bern. (TB93)
- T.34A Pieter Pourbus: Die Verkündigung. Gouda. (TB123)
- T.34B Hendrick van Steenwijck d. J.: Der hl. Hieronymus. Engl. Privatbesitz. (TB128)
- T.35A Südniederländisch, Mitte d. 16. Jhs.: Christus bei Maria und Martha. Brügge. (TB129)
- T.35B Dirk Vellert: Die Geburt Marias. Weimar. (TB131)

BUCHMALEREI

Retabel in Sakralräumen

Retabel in profanem Ambiente:

Retabel in Hauskapellen

- T.24A Aelbert Bouts: Die Verkündigung. München. (TB95)
- T.24B Brüssel?, zw. 1444-1450: Philippe de Ternant im Gebet. Ternant. (TB97A)
- T.25A Goswin van der Weyden: Die Verkündigung. Burgos. (TB98)
- T.25B Brüssel?, zw. 1444-1450: Isabeau de Roye im Gebet. Ternant. (TB97B)

Retabel in Stuben und Sälen

- T.26A Antwerpener Meister von 1518: Die Verkündigung. Privatbesitz. (TB101)
- T.26B Lancelot Blondeel, Umkreis: Die Ermordung der hl. Godeleva. Brügge. (TB104)
- T.27A Pieter Coecke van Aelst: Die Verkündigung. Princeton. (TB106)
- T.27B Jan van Coninxloo d. J.: Die Hochzeit zu Kana. Brüssel. (TB108)
- T.28A/B Flämisch, um 1510: Die *Laktatio* des hl. Bernhard. Köln. (TB110)
- T.29A Adriaan Isenbrant: Die Verkündigung. Aufbewahrungsort unbekannt. (TB112)
- T.29B Simon Bening: Die Erschaffung Evas. Flämischer Kalender. München. (Zusatzabb. zu TB112)
- T.30A Joos van Cleve: Der Tod Marias. Köln. (TB113)
- T.30B Joos van Cleve: Der Tod Marias. München. (TB114)
- T.31 Joos van Cleve: Die Verkündigung. New York. (TB115)
- T.32A Monogrammist AI: Das letzte Abendmahl. Amsterdam. (TB118)
- T.32B Monogrammist CM: Nicodemus kommt zu Christus. Amsterdam. (TB119)
- T.33 Niederländisch, ca. 1520-30: Die Verkündigung. Privatbesitz. (TB120)
- T.36A Simon Bening: Die *Laktatio* des hl. Bernhard. Rothschild-Gebetbuch. Wien. (BM1)
- T.36B Simon Bening: Elevatio. Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg. Kassel. (BM2)
- T.37A Simon Bening: Die hl. Ottilie. *Hortulus Animae*. Wien. (BM4A)
- T.37B Simon Bening: Marienmesse. *Blumen-Stundenbuch*. München. (BM7)
- T.38A Simon Bening, Werkstatt: Totenoffizium. Gebetbuch König Jakobs IV. v. Schottland. Wien. (BM9)
- T.38B Simon Bening, Werkstatt?: Totenoffizium. Stundenbuch von Johanna de Ghistelle. London. (BM11)
- T.39A Brügge, ca. 1485: Eine Krönungszeremonie. *De Droits d'Armes de Noblesse*. Yale University. (BM15)
- T.39B Brügge, vor 1497: Die Ermordung des hl. Thomas Beckett. Brevier Königin Isabellas d. Katholischen. London. (BM17)
- T.40A Delft, um 1470: Die Darbringung im Tempel. *Leven van Christus*. Cambridge. (BM19)
- T.40B Meister des Dresdener Gebetbuches: Die Gregorsmesse. Brevier des Guy de Brimeu. Privatbesitz (BM21)
- T.41A Hubert van Eyck?: Totenmesse. Turin-Mailänder-Stundenbuch. Turin. (BM22)
- T.41B Flämisch, um 1449/Brüssel?, um 1460: Die Gregorsmesse in Anwesenheit Herzog Philipps d. Guten. Stundenbuch der Burgunderherzöge. Cambridge. (BM23)
- T.42A Flämisch, um 1470: Elevatio (Messe zum hl. Sakrament). Stundenbuch der Burgunderherzöge. Cambridge. (BM24)
- T.42B Flämisch, 1480/90: Elevatio. *Legenda Aurea*. Brüssel. (BM26)
- T.43A Älterer Girart-Meister: Die Versöhnung Girarts mit Karl d. Kahlen. *Girart de Roussilon*. Wien. (BM37B)
- T.43B Girart-Meister: Die Beisetzung *Girarts in Potières*. Girart de Roussilon. Wien. (BM37C)
- T.44A Meister Jakobs IV. v. Schottland: Marienmesse. Stundenbuch Ferdinands I. und Isabellas v. Portugal. Cleveland. (BM40)
- T.44B Meister Jakobs IV. v. Schottland/Meister d. älteren Gebetbuches Maximilians I.?: Königin Eleonore v. Portugal im Gebet. Brevier Königin Eleonores v. Portugal. New York. (BM41)

- T.45A Meister Jakobs IV. v. Schottland: König Jakob IV. v. Schottland im Gebet. Gebetbuch König Jakobs IV. v. Schottland. Wien. (BM42A)
- T.45B Meister Jakobs IV. v. Schottland: Totenmesse. Rothschild-Gebetbuch. Wien. (BM43B)
- T.46A Meister Jakobs IV. v. Schottland: Pfingstmesse. Rothschild-Gebetbuch. Wien. (BM43C)
- T.46B Meister Jakobs IV. v. Schottland: Messe (Elevatio). Rothschild-Gebetbuch. Wien. (BM43E)
- T.47A Meister Jakobs IV. v. Schottland: Messe zum Heiligen Kreuz. Rothschild-Gebetbuch. Wien. (BM43F)
- T.47B Meister Jakobs IV. v. Schottland: Messe. Rothschild-Gebetbuch. Wien. (BM43G)
- T.48A Meister Jakobs IV. v. Schottland: Gebet zum Ecce Homo. Dreibändiges Stundenbuch, Bd.2. Vatikan. (BM44A)
- T.48 B Meister Jakobs IV. v. Schottland: Beichte. Dreibändiges Stundenbuch, Bd.3. Vatikan. (BM44C)
- T.49A Meister Jakobs IV. v. Schottland, Werkstatt: Die Überbringung Samuels zu Eli. Spinola-Gebetbuch. Malibu. (BM45A)
- T.49B Meister Jakobs IV. v. Schottland, Werkstatt: Totenmesse. Spinola-Gebetbuch. Malibu. (BM45B)
- T.50 Meister der Katharina v. Kleve, Werkstatt: Die Verkündigung. Stundenbuch Katharinas v. Lochorst. Münster. (BM46)
- T.51A Meister d. Maria v. Burgund (Umkreis?), 1476/77: Maria v. Burgund und Margarete v. York im Gebet vor der hl. Anna Selbdritt. Register der Annengilde. Windsor Castle. (BM51)
- T.51B Meister der Maria v. Burgund, Umkreis: Die Verehrung des hl. Adrian. Legende des hl. Adrian. Wien. (BM52)
- T.52A Meister der Maria v. Burgund: Maria in der Kirche und eine lesende Dame in ihrem Oratorium. Stundenbuch der Maria v. Burgund. Wien. (BM53)
- T.52B Meister der Maria v. Burgund: Elevatio. Stundenbuch *Voustre Demeure*. Berlin. (BM54)
- T.53A Simon Marmion: Weihe eines Abtes. Pontificale Davids v. Burgund. Haarlem. (BM57C)
- T.53B Simon Marmion: Die Reliquienschreine des hl. Dionysius und seiner beiden Gefährten in der Abteikirche Saint-Denis. *Les Grandes Chroniques de France*. St. Petersburg. (BM58A)
- T.54A Simon Marmion: König Ludwig d. Gutmütige legt seine Insignien auf dem Altar des hl. Sebastian in Compiègne ab. *Les Grandes Chroniques de France*. St. Petersburg. (BM58B)
- T.54B Simon Marmion: Königsweihe in Saint-Denis. *Les Grandes Chroniques de France*. St. Petersburg. (BM58C)
- T.55A Simon Marmion: Meßfeier. *La Fleur des Histoires*, Bd.2. Brüssel. (BM59A)
- T.55B Simon Marmion?: Der hl. Petrus segnet Bischöfe, Priester und Diakone. *La Fleur des Histoires*, Bd.2. Brüssel. (BM59D)
- T.56A Nordniederländisch, um 1490: Die Gregorsmesse. Stundenbuch. Utrecht. (BM63)
- T.56B Südniederländisch, 1474/76: Die Weihe eines Bischofs? Pontifikale Kardinal Ferrys de Cluny. Privatbesitz. (BM66)
- T.57A Jan van Tavernier: Eine Meßfeier in Anwesenheit Philipps d. Guten. *Traité sur l'oraison dominicale*. Brüssel. (BM67)
- T.57B Jan van Tavernier: 'Comment à Tolette l'ymaige de Nostre Dame parla aux Chrestiens'. *Miracles de Nostre Dame*. Oxford. (BM70)
- T.58A Jan van Tavernier, Werkstatt?: *D'un petit enfant, qui donna à mengier à l'ymaige de Jhesus. Miracles de Nostre Dame*. Paris. (BM71)
- T.58B Jan van Tavernier, Werkstatt?: *D'un homme d'Alemaigne, debilité de ses membres. Miracles de Nostre Dame*. Paris. (BM71)
- T.59A Willem Vrelant: Die Anbetung des Allerheiligsten. Arenberg-Stundenbuch. Malibu. (BM76)
- T.59B Willem Vrelant (Werkstatt): König David im Gebet. Winterbrevier Philipps d. Guten. Brüssel. (BM78A)

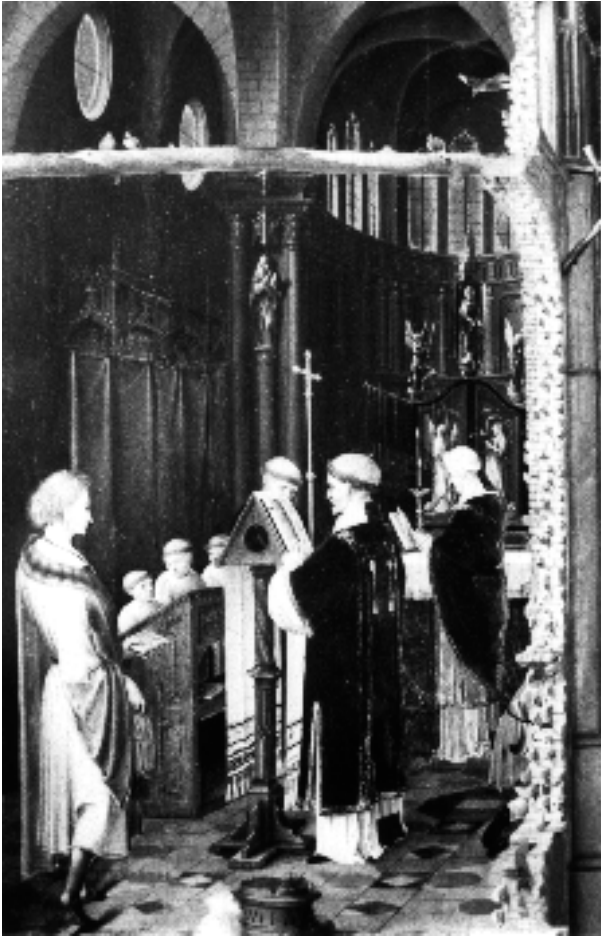
Retabel in profanem Ambiente:

Retabel in Stuben und Sälen

- T.60A Simon Bening: Das letzte Abendmahl. Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg. Kassel. (BM82)
- T.60B Simon Bening: Pfingsten. Da-Costa-Gebetbuch. New York. (BM85A)
- T.61A Simon Bening: Der hl. Markus. Da-Costa-Gebetbuch. New York. (BM85B)
- T.61B Simon Bening: Die hl. Gertrud v. Nivelles. *Hortulus Animae*. Wien. (BM86C)
- T.62A Simon Bening: Januar: Familienleben. *Hortulus Animae*. Wien. (BM86A)
- T.62B Simon Bening: Die hl. Familie im Zimmer. *Hortulus Animae*. Wien. (BM86B)
- T.63A Simon Bening, Werkstatt: Ein Edelmann beim Taggebet. Stundenbuch Königin Katharinas v. Portugal bzw. des Infanten Ferdinand. Lissabon. (BM86C)
- T.63B Meister Jakobs IV. v. Schottland: Totenlager. Spinola-Gebetbuch. Malibu. (BM90)
- T.64A Loyset Lièdet: Das Hochzeitsmahl Johanna v. Konstantinopel und Ferdinands v. Portugal. *Les Chroniques de Hainaut*. Brüssel. (BM92)
- T.64B Loyset Lièdet?: Papst Silvester deutet Kaiser Konstantins Traum. *Legenda Aurea*. New York. (BM93)
- T.65A Nordfranzösisch, um 1490: Das Sterbezimmer einer Dame. Stundenbuch von Isabelle de Lalaing. Paris. (BM94)
- T.65B Südniederländisch/Nordfranzösisch, 1532: Die Erziehung Marias. Stundenbuch von Jacqueline de Lalaing. Privatbesitz. (BM96)



T.1 Pieter Aertsen: Ein Bischof erteilt die Sakramente/
Bekehrungsszene? (Ausschnitt). Amsterdam, P. en
N. de Boer Stichting. (TBt)



T.2A Antwerpen, um 1510 (Antwerpener Manierist):
Die Berufung des hl. Antonius (Ausschnitt)
New York, Metropolitan Museum. (TB3)



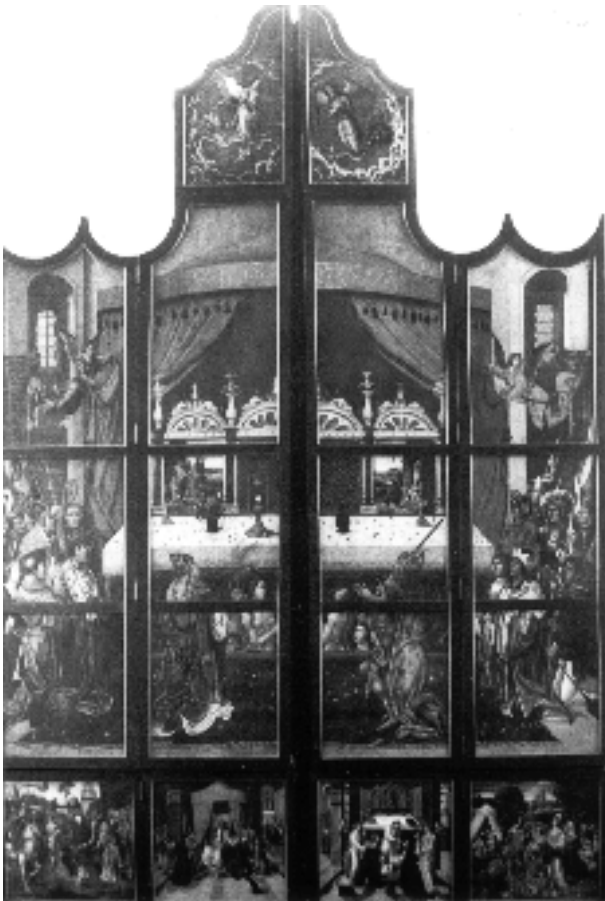
T.2B Antwerpen, 1516: Reliquienschau. Västerås,
Kathedrale. (TB4A)



T.3A Antwerpener Meister von 1518: Die Zurückweisung von Joachims Opfer (links unten); Das Dankesopfer von Anna und Joachim (rechts oben). Lübeck, Marienkirche. (TB6A/B)

T.3B Antwerpen, um 1520 (Meister d. Agilolf-Retabels): Die Messe des hl. Agilolf. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. (TB7B)





T.4A Antwerpen, 1521: Die Verehrung des Altarsakramentes (Zentrum); Kommunion (unten, 3. Szene). Dortmund, Petrikirche. (TB8A/B)



T.4B Antwerpen, um 1520/30: Die Bischofsweihe des hl. Lambertus. Affeln, St. Lambertus. (TB9A)

T.5A Meister der Augustinuslegende: Die Bischofsweihe des hl. Augustinus (Ausschnitt). New York, The Cloisters. (TB12)



T.5B Meister der Barbaralegende: Die Krönung Kaiser Heinrichs II. Ausschnitt: Die Schwertübergabe. Nürnberg, German. Nationalmuseum. (TB13A)



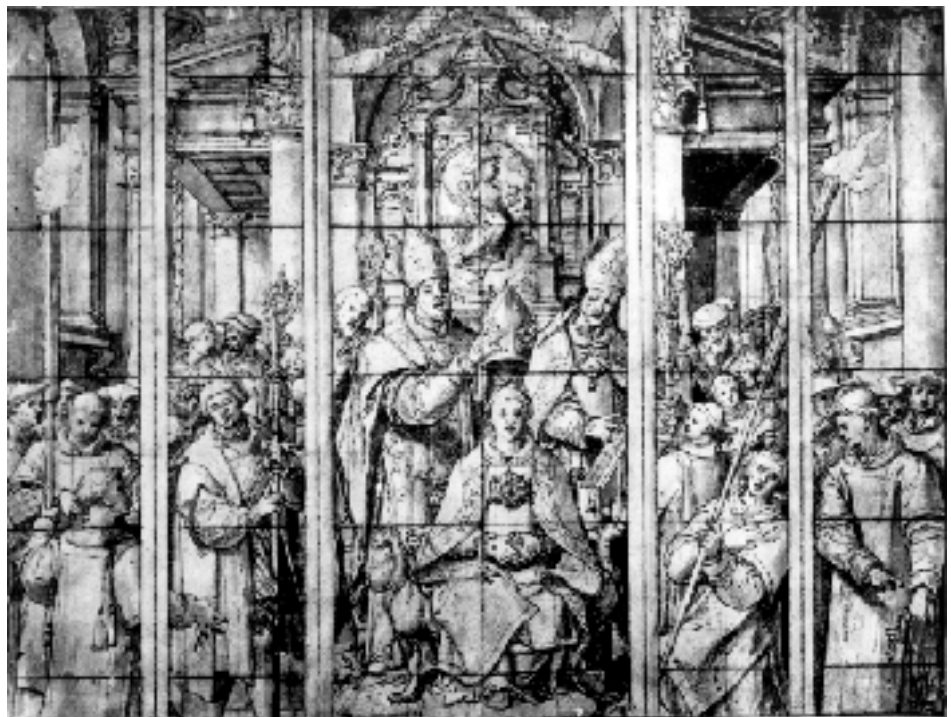
T.6A Meister der Baroncelliportraits: Die hl. Katharina v. Bologna mit drei Stiftern (Ausschnitt). London, Courtauld Institute. (TB14)



T.6B Brügge, nach 1550: Marias Tempelgang (Ausschnitt). Chatsworth, Devonshire Collections. (TB18)



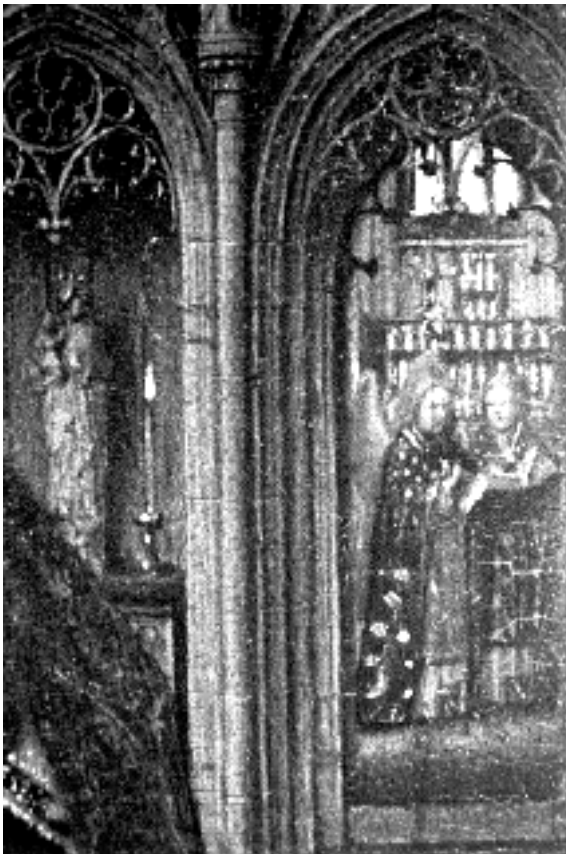
T.7A Brüssel, Ende d. 15. Jhs.: Die Gregorsmesse (Ausschnitt). Wetteren, Sint-Gertrudis-Kirche. (TB19)



T.7B Pieter Coecke van Aelst: Die Weihe des hl. Nikolaus, Wien, Albertina. (TB22)

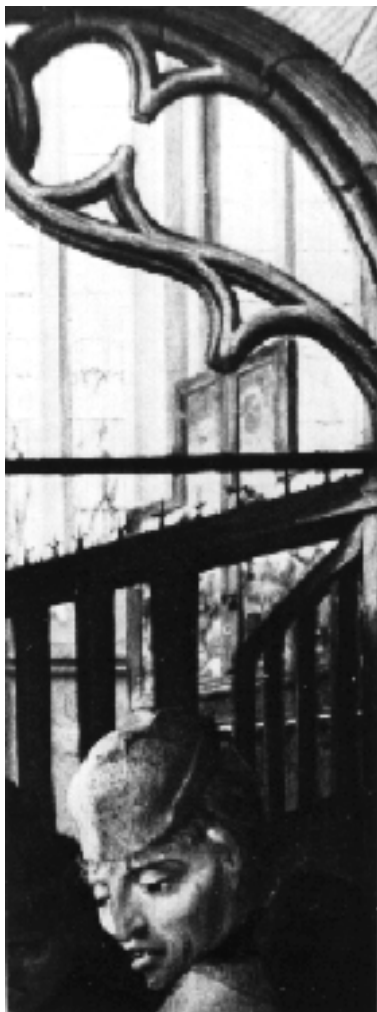
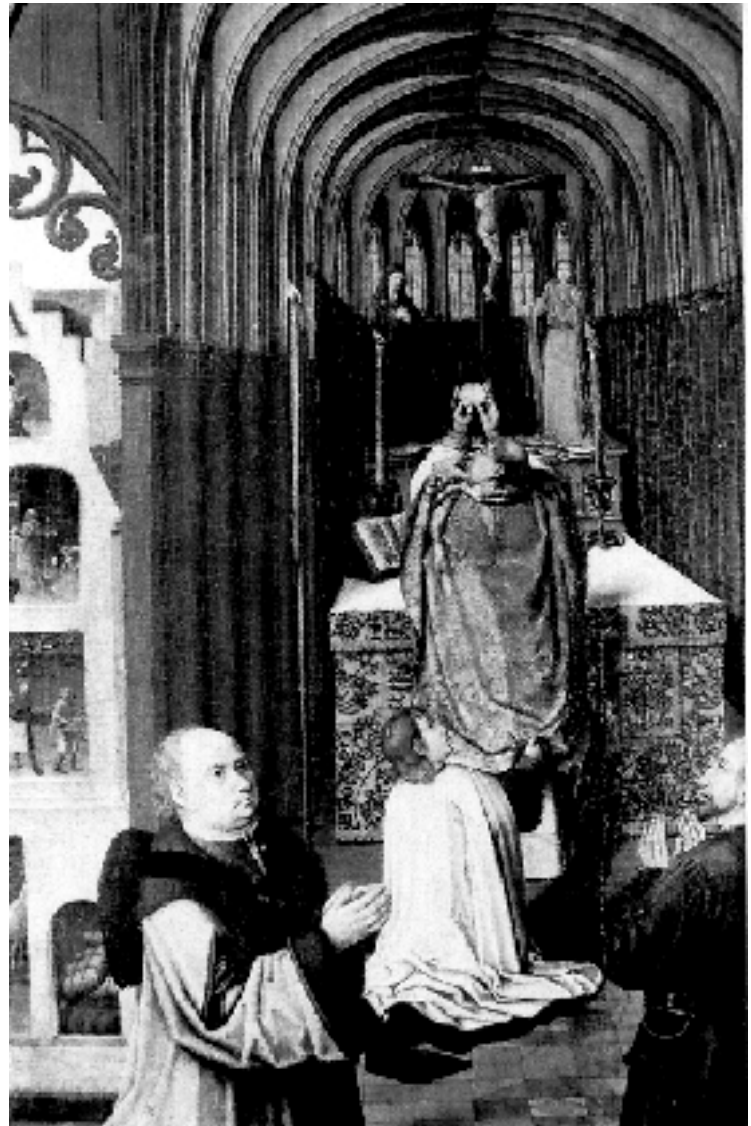


T.8A Colijn de Coter, Werkstatt: Die Erwählung des hl. Nikolaus. Orsoy, St. Nikolai. (TB25)



T.8B Jan van Eyck: Die Madonna in der Kirche (Ausschnitt). Berlin, Staatl. Gemäldesammlung. (TB30)

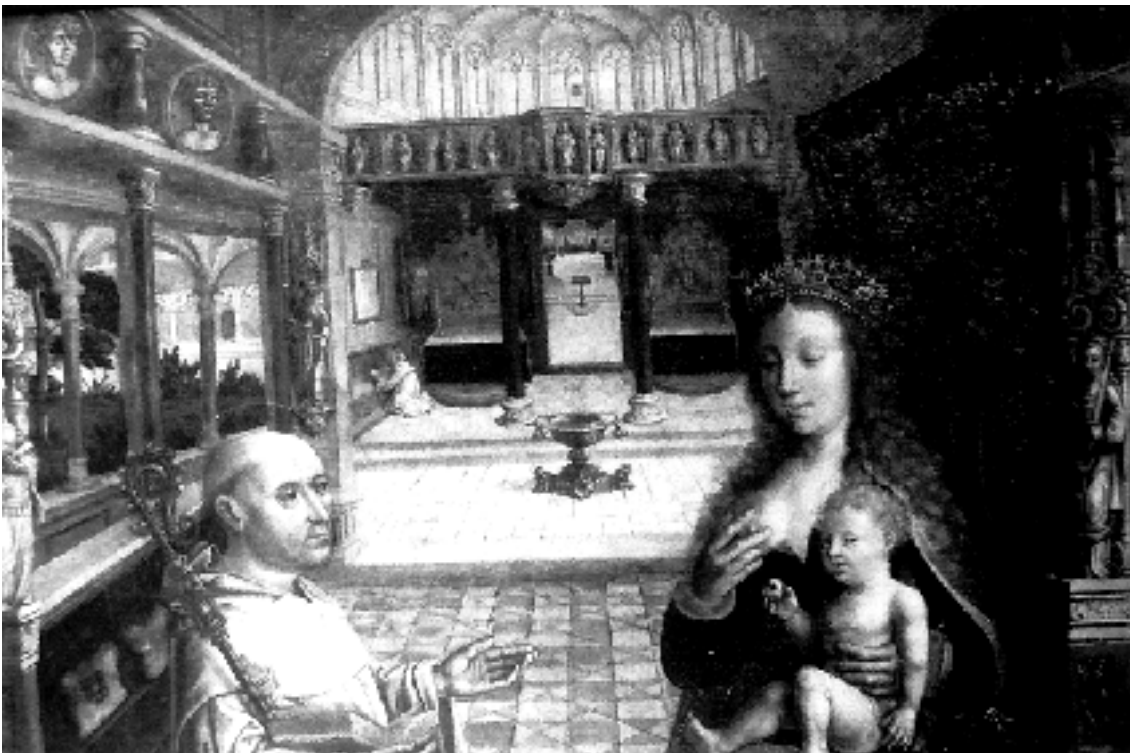
T.9A Flämisch, um 1500: Der andächtige und der zerstreute Beter bei der Messe (Ausschnitt). Madrid, Museo del Prado. (TB34)



T.9B Meister von Frankfurt (Werkstatt): Die Beschneidung (Ausschnitt). Wien, Kunsthistorisches Museum. (TB35)



T.10A Gent, um 1480: Die Gregorsmesse (Retabel von Wenemaer). Gent, Museum v. Schone Kunsten. (TB37)

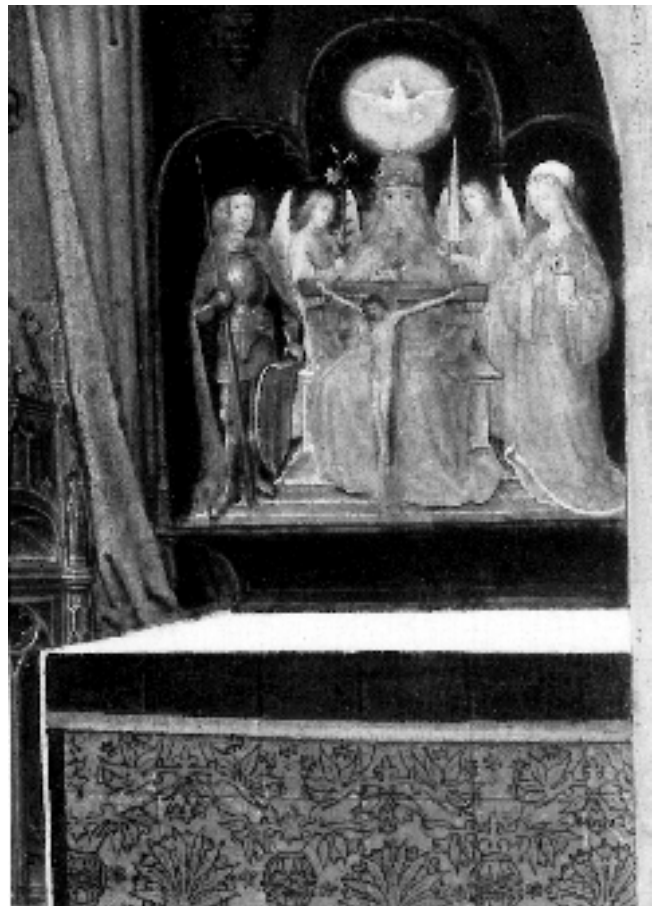


T.10B Gent, um 1520-40: Die Laktatio des hl. Bernhard (Ausschnitt). Gent, Museum v. Schone Kunsten. (TB38)

T.11A Meister der Genueser Johannestafeln: Die Messe eines Heiligen (Ausschnitt). Novi Ligure, Coulant-Peloso-Sammlung. (TB39)



T.11B Meister der Georgsgilde: Eine Wunderheilung des hl. Rombaut (Ausschnitt). Mecheln, Kathedrale. (TB40)





T.12A Meister der Godevalegende: Szenen aus der
Legende der hl. Godeleva von Gistel (Ausschnitt).
New York, Metropolitan Museum. (TB41 A)



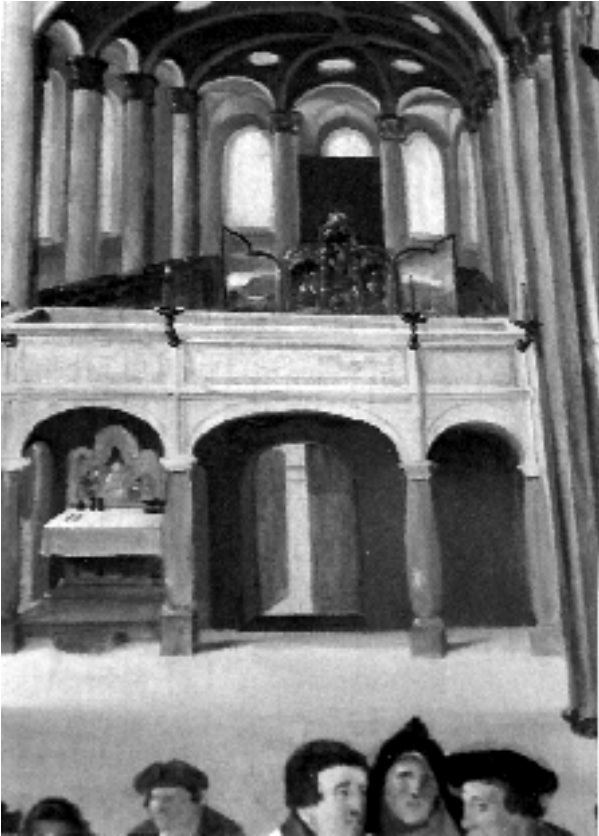
T.12B Jan Joest: Die Darbringung im Tempel (Ausschnitt). Kalkar, St. Nikolai. (TB55)

T.13A Meister des Johannes-Retabels:
Die Geburt von Johannes dem
Täufer. Ausschnitt: Die
Verkündigung an Zacharias.
Rotterdam, Museum Boymans
van Beuningen. (TB56)



T.13B Meister der
Katharinenlegende (Kopie?):
Die Gregorsmesse (Aus-
schnitt). Granada, Capilla
Royal. (TB58)





T.14A Meister der Kirchenpredigt: Die Berufung des hl. Antonius/Predigt zum *Vater Unser?* (Ausschnitt). Amsterdam, Rijksmuseum. (TB60)



T.14B Meister der Mannalese: Das Opfer der Juden. (Ausschnitt). Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen. (TB63)

T.15A Nordniederländisch (Utrecht?), um 1500: Maria erscheint dem hl. Dominikus (Ausschnitt). Utrecht, Rijksmuseum *Het Catharijnenconvent*. (TB66)



T.15B Bernard van Orley (Entwurf): Beatrix Soetkens bittet um die Erlaubnis, die Figur der Notre-Dame-de-Sablon farbig fassen lassen zu dürfen. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. (TB68A)





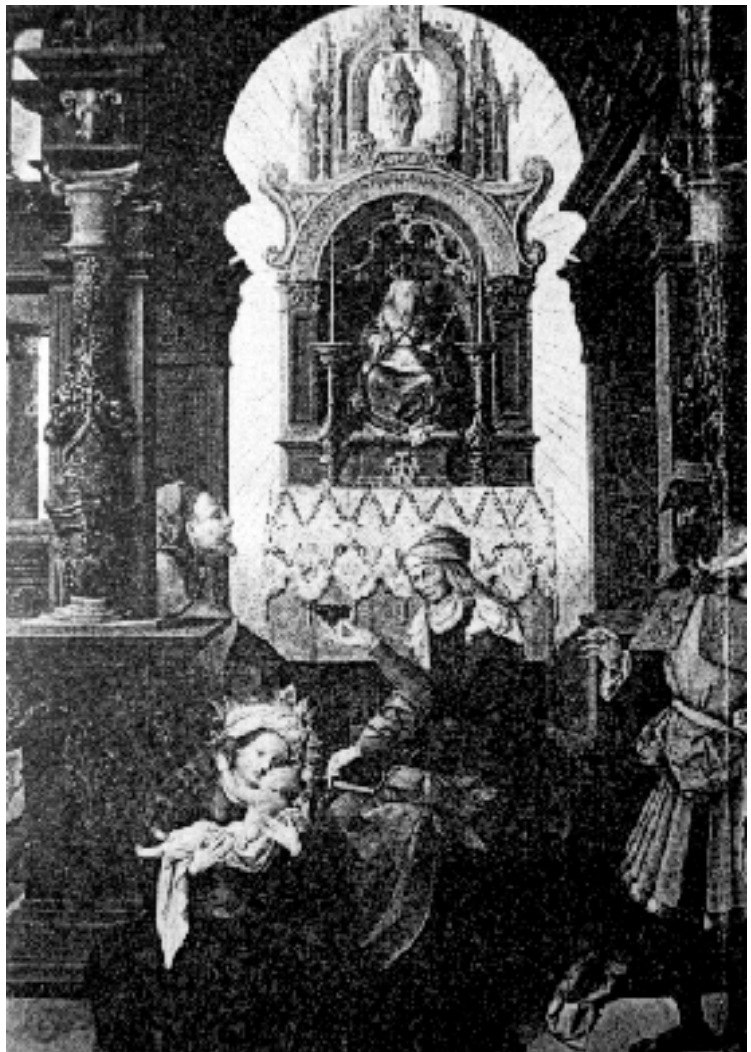
T.16A Pieter Pourbus: Die Taufe des hl. Eustachius (Ausschnitt). Gouda, Stedelijk Museum *Het Catharinen-Gasthuis*. (TB69)



T.16B Meister von Sopetrán: Ein Stifter beim Gebet. Madrid, Museo del Prado. (TB71)



T.17A Südniederländisch, 1470/85: Benediktion/Hostienschau (Ausschnitt). Antwerpen, Koninkl. Museum v. Schone Kunsten. (TB72)



T.17B Südniederländisch, 1525: Die Heilige Familie mit der hl. Anna und dem hl. Joachim. Oberlin (Ohio), The Allen Memorial Art Museum. (TB74)



T.18A Südniederländisch, 1531 (Antonis Evertsoen v. Culemborg): Die Eucharistie (Fenster Isabellas von Portugal). Hoogstraeten, Sint-Katharina-Kirche. (TB76A)



T.18B Südniederländisch, 1551: Der Amplexus des hl. Bernhard v. Clairvaux (Ausschnitt). Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts. (TB77)

T.19A Südniederländisch, 3. Viertel d. 16. Jhs.: Die Meßfeier. Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts. (TB78)



T.19B Südniederländisch, 16.Jh.: Die Weihe eines Bischofs (Ausschnitt). Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts. (TB79)



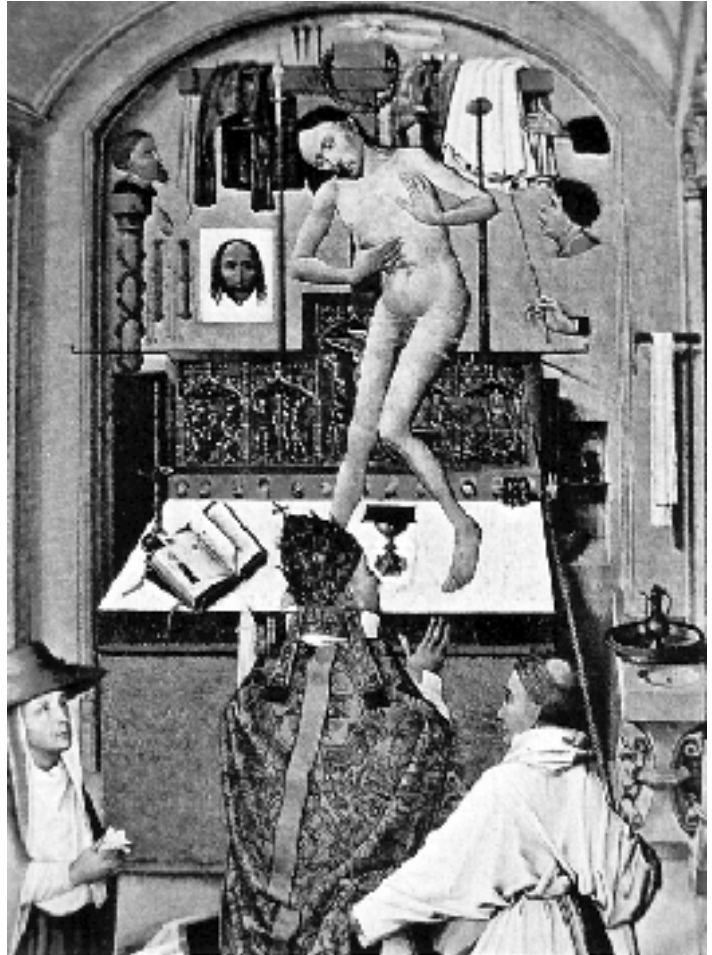


T.20A Südwestflämisch, um 1490: Die Vision der hl. Coleta von Corbie (Ausschnitt). Frankfurt/M., Historisches Museum (TB81C)



T.20B Meister der Ursulallegende: Die Verehrung der hl. Ursula (Ausschnitt). Brügge, Groeninge Museum. (TB82)

T.21A Rogier van der Weyden?/ Meister von Flemalle?: Die Gregorsmesse (Ausschnitt). Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts. (TB85)



T.21B Rogier van der Weyden, Nachfolger/Werkstatt?: Die Exhumierung des hl. Hubertus (Ausschnitt). London, National Gallery. (TB86)





T.22A Rogier van der Weyden & Werkstatt: Retabel der Sieben Sakramente (Ausschnitt). Antwerpen, Koninkl. Museum v. Schone Kunsten. (TB87)



T.22B Rogier van der Weyden, Nachfolger: Das Wunder vom Blühenden Stab und die Vermählung Marias (Ausschnitt). Antwerpen, Kathedrale. (TB88)

T.23A Rogier van der Weyden, Nachfolger (Vrancken v. d. Stockt?): Maria mit vier Heiligen. Amsterdam, Wetzlar Sammlung. (TB91)



T.23B Rogier van der Weyden, Nachfolger: Die Altarskramente: Meßopfer und Kommunion. Bern, Historisches Museum. (TB93)

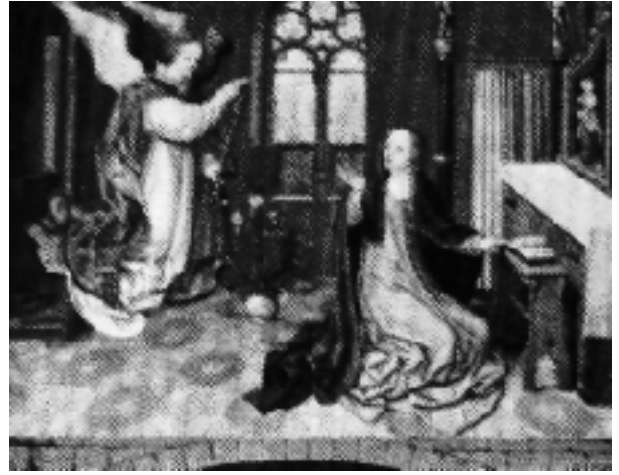




T.24A Aelbert Bouts: Die Verkündigung. München, Alte Pinakothek. (TB95)



T.24B Brüssel?, zw. 1444-1450: Philippe de Ternant im Gebet. Ternant, Kirche Notre-Dame. (TB97A)



T.25A Goswin van der Weyden: Die Verkündigung.
Burgos, Kathedrale. (TB98)



T.25B Brüssel?, zw. 1444-1450: Isabeau de Roye im
Gebet. Ternant, Kirche Notre-Dame. (TB97B)



T.26A Antwerpener Meister von 1518: Die Verkündigung. Privatbesitz. (TB101)



T.26B Lancelot Blondeel, Umkreis: Die Ermordung der hl. Godeleva. Brügge, Sint-Godelieve-Abtei. (TB104)



T.27A Pieter Coecke van Aelst: Die Verkündigung.
Princeton, University. (TBro6)



T.27B Jan van Coninxloo d. J.: Die Hochzeit zu Kana. Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts. (TBro8)



T.28A Flämisch, um 1510: Die Laktatio des hl. Bernhard. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. (TB110)



T.28B wie oben, Ausschnitt.

T.29A Adriaan Isenbrant: Die Verkündigung. Aufbewahrungsort unbekannt. (TB112)



T.29B Simon Bening: Die Erschaffung Evas. Flämischer Kalender. München, Bayer. Staatsbibliothek, Cod.lat.23638, IV. Zusatzabb. zu TB112





T.30A Joos van Cleve: Der Tod Marias (Ausschnitt). Köln, Wallraff-Richartz-Museum. (TB113)



T.30B Joos van Cleve: Der Tod Marias (Ausschnitt). München, Alte Pinakothek. (TB114)



T.31 Joos van Cleve: Die Verkündigung (Ausschnitt).
New York, Metropolitan Museum. (TB15)



T.32A Monogrammist AI (Albert Jacobsz?): Das letzte Abendmahl. Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet. (TB118)



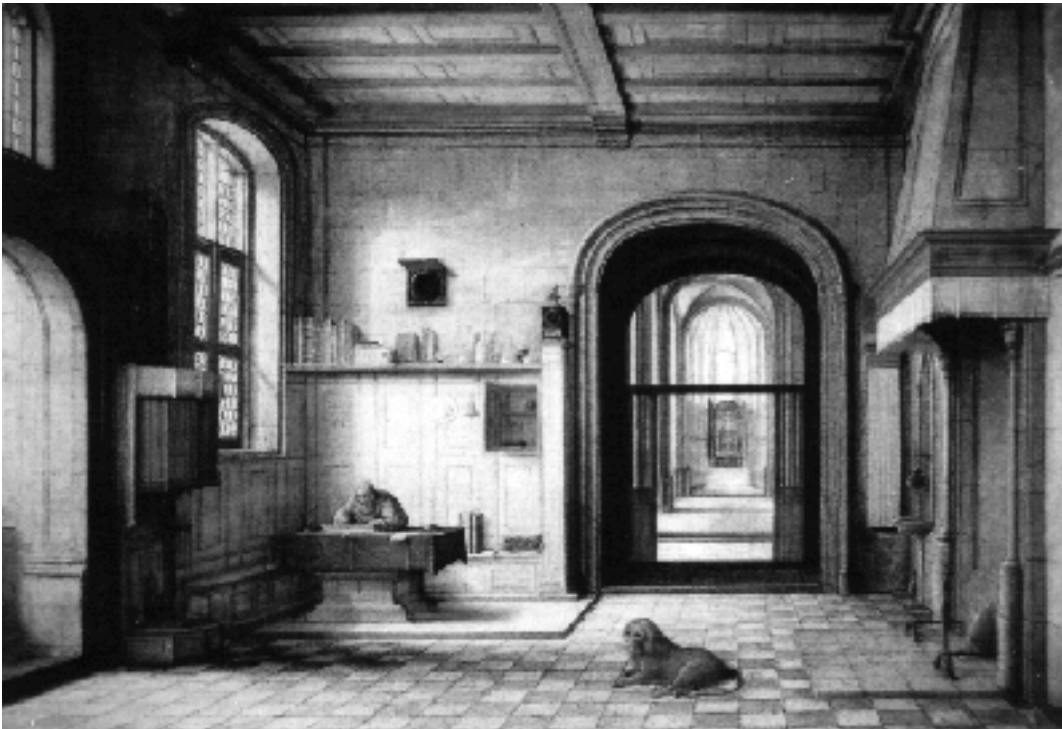
T.32B Monogrammist CM: Nicodemus kommt zu Christus. Amsterdam, Rijksmuseum, Prentenkabinet. (TB119)



T33 Niederländisch, ca.1520-30: Die Verkündigung (Ausschnitt). Privatbesitz. (TB120)



T.34A Pieter Pourbus: Die Verkündigung (Ausschnitt). Gouda, Stedelijk Museum *Het Catharinen-Gasthuis*. (TB123)



T.34B Hendrick van Steenwijk d. J.: Der hl. Hieronymus. England, Joseph R. Ritman Collection. (TB128)

T.35A Süd-
niederländisch,
Mitte d. 16. Jhs.:
Christus bei
Maria und
Martha. Brügge,
Sint-Jans-
Hospital. (TB129)



T.35B Dirk Vellert: Die Geburt
Marias. Weimar, Staatl.
Kunstsammlungen. (TB131)





T.36A Simon Bening: Die Laktatio des hl. Bernhard. Rothschild-Gebetbuch. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844, 245v. (BM1)

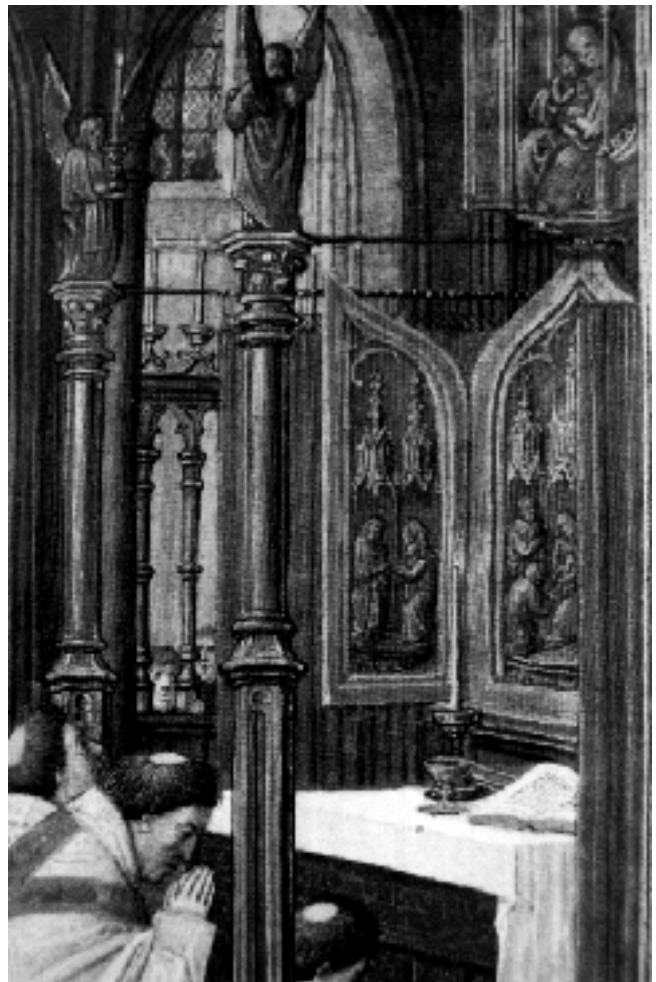


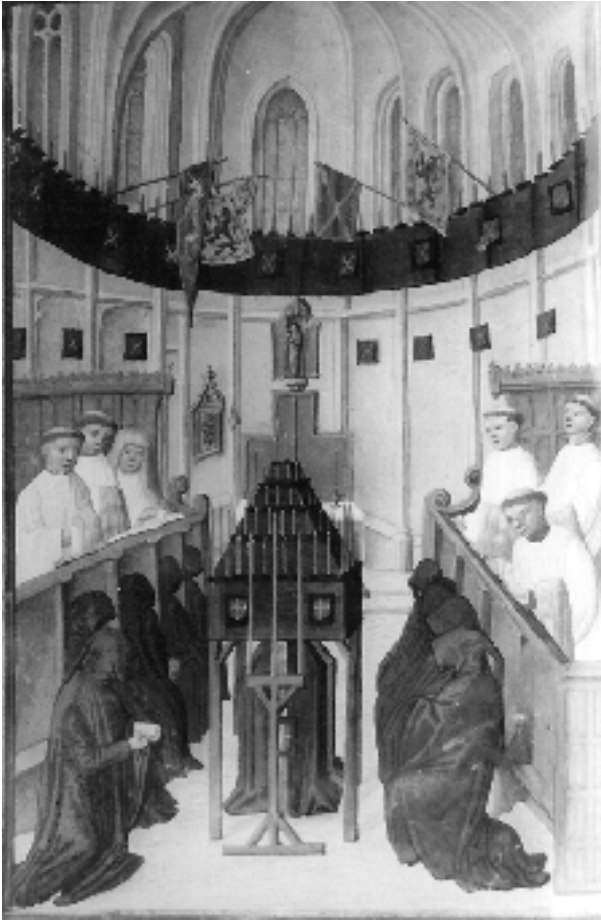
T.36B Simon Bening: Elevatio. Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg. Kassel, Landesbibliothek, Ms. math. et art 50, 31v. (BM2)

T.37A Simon Bening: Die hl. Ottilie. Hortulus Animae.
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2706,
309v. (BM4A)

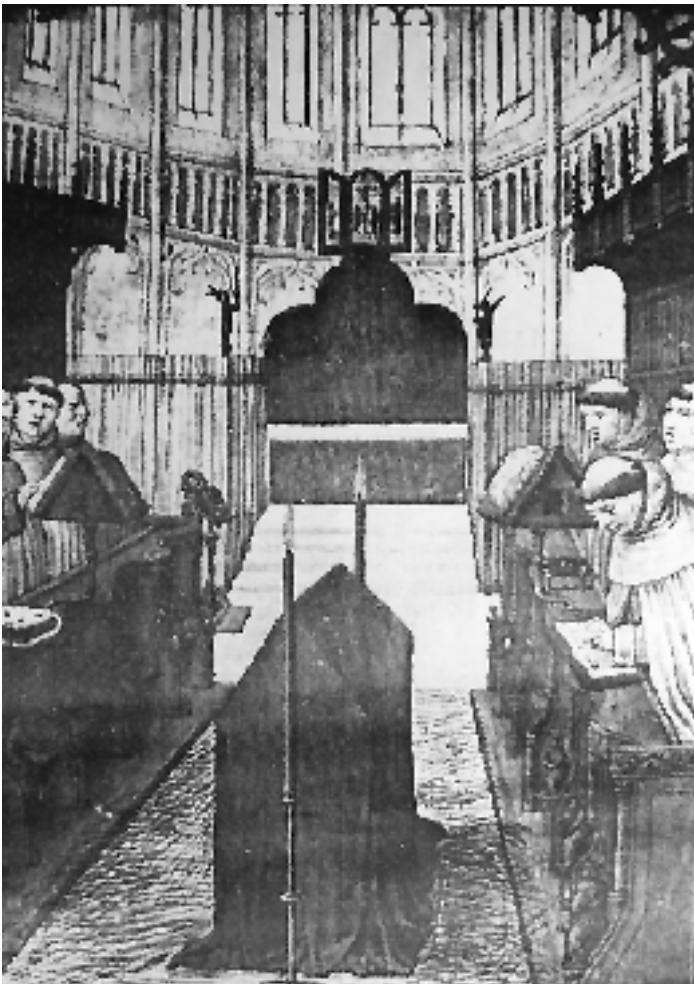


T.37B Simon Bening: Marienmesse (Ausschnitt).
Blumen-Stundenbuch. München, Bayer.
Staatsbibliothek, Clm 23.637, 42v. (BM7)





T.38A Simon Bening (Werkstatt): Totenoffizium.
Gebetbuch König Jakobs IV. v. Schottland.
Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1897,
14rv. (BM9)



T.38B Simon Bening (Werkstatt?): Toten-
offizium. Stundenbuch von Johanna
de Ghistelle. London, British
Library, Egerton Ms.2125, 117v. (BM11)

T.39A Brügge, ca. 1485: Eine Krönungszeremonie (Ausschnitt). *De Droits d'Armes de Noblesse*. Yale University, Beinecke Rare Book Library, MS 230, 198r. (BM15)



T.39B Brügge, vor 1497: Die Ermordung des hl. Thomas Beckett. Brevier Königin Isabellas der Katholischen. London, British Library, Add.Ms.18851, 314v. (BM17)



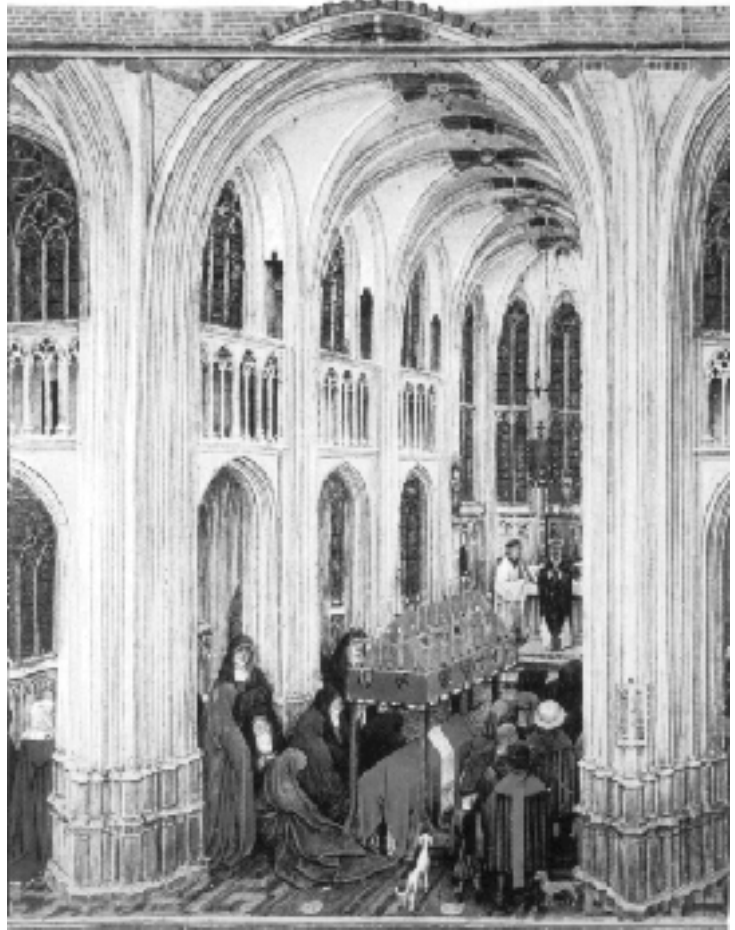


T.40A Delft, um 1470: Die Darbringung im Tempel.
Leven van Christus. Cambridge, Fitzwilliam-
 Museum, Ms. James 25, 77v. (BM19)



T.40B Meister des Dresdener Gebetbuches:
 Die Gregorsmesse. Brevier des Guy de
 Brimeu. Privatbesitz (BM21)

T.41A Hubert van Eyck?: Die Totenmesse.
 Turin-Mailänder-Stundenbuch.
 Turin, Museo Civico, Mailänder
 Stundenbuch, 116r. (BM22)



T.41B Flämisch, um 1449?/Brüssel?, um
 1460: Die Gregorsmesse in
 Anwesenheit Herzog Philipps d.
 Guten. Stundenbuch der
 Burgunderherzöge. Cambridge,
 Fitzwilliam-Museum, MS 3-1954,
 233v. (BM23)





T.42A Flämisch, um 1470: Elevatio. Stun-
 denbuch der Burgunderherzöge.
 Cambridge, Fitzwilliam-Museum,
 MS 3-1954, 193v. (BM24)



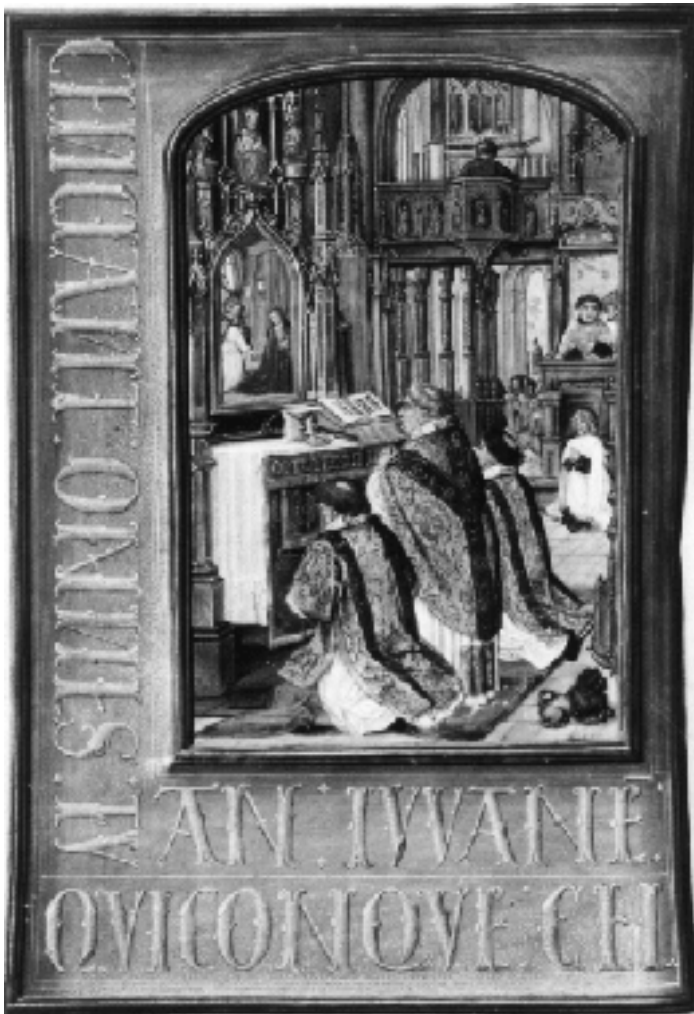
T.42B Flämisch, 1480/90: Elevatio (Aus-
 schnitt). *Legenda Aurea*. Brüssel,
 Bibliothèque Royale, ms.9282-5, 350r.
 (BM26)



T.43A Älterer Girart-Meister: Die Versöhnung Girarts mit Karl d. Kahlen (Ausschnitt). *Girart de Roussilon*. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2549, 83v. (BM37B)



T.43B Girart-Meister: Die Beisetzung Girarts in Potières. *Girart de Roussilon*. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2549, 181r. (BM37C)



T.44A Meister Jakobs IV. v. Schottland
(Gerard Horenbout)?: Marienmesse.
Stundenbuch Ferdinands I. und
Isabellas v. Portugal. Cleveland,
Museum of Art, CMA 63.256, 87v.
(BM40)



T.44B Meister Jakobs IV. v. Schottland/
Meister d. älteren Gebetbuches
Maximilians I.?: Königin Eleonore v.
Portugal im Gebet. Brevier Königin
Eleonores v. Portugal. New York,
Pierpont Morgan Library, MS 52, IV.
(BM41)

T.45A Meister Jakobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?): König Jakob IV. v. Schottland im Gebet. Gebetbuch König Jakobs IV. v. Schottland. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.1897, 24v. (BM42A)

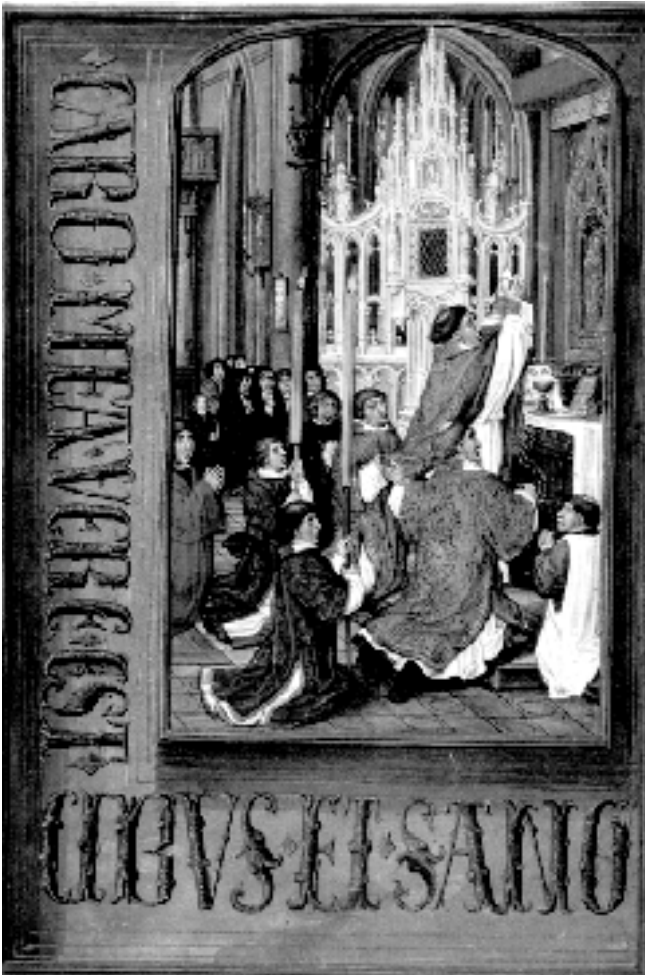


T.45B Meister Jakobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?): Totenmesse. Rothschild-Gebetbuch. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844, 28v. (BM43B)





T.46A Meister Jakobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?): Pfingstmesse. Rothschild-Gebetbuch. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844, 37v. (BM43C)



T.46B Meister Jakobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?): Messe (Elevatio). Rothschild-Gebetbuch. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844, 55v. (BM43E)

T.47A Meister Jakobs IV. v. Schottland
(Gerard Horenbout?): Messe zum
Heiligen Kreuz. Rothschild-Gebetbuch.
Wien, Österr. Nationalbibliothek,
Cod.S.n.2844, 65v. (BM43F)



T.47B Meister Jakobs IV. v. Schottland
(Gerard Horenbout?): Messe.
Rothschild-Gebetbuch. Wien, Österr.
Nationalbibliothek, Cod.S.n.2844, 75v.
(BM43G)





T.48A Meister Jakobs IV. v. Schottland
(Gerard Horenbout?): Gebet zum
Ecce Homo. Dreibändiges Stunden-
buch, Bd.2. Vatikan, Biblioteca
Apostolica Vaticana, Vat.lat.3769, 66v.
(BM44A)



T.48 B Meister Jakobs IV. v. Schottland
(Gerard Horenbout?): Beichte.
Dreibändiges Stundenbuch, Bd.3.
Vatikan, Biblioteca Apostolica
Vaticana, Vat.lat.3768, 51v. (BM44C)

T.49A Meister Jakobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?), Werkstatt: Die Überbringung Samuels zu Eli (linke Rahmenleiste). Spinola-Gebetbuch. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.114, 135v. (BM45A)



T.49B Meister Jakobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?), Werkstatt: Totenmesse. Spinola-Gebetbuch. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.114, 185r. (BM45B)



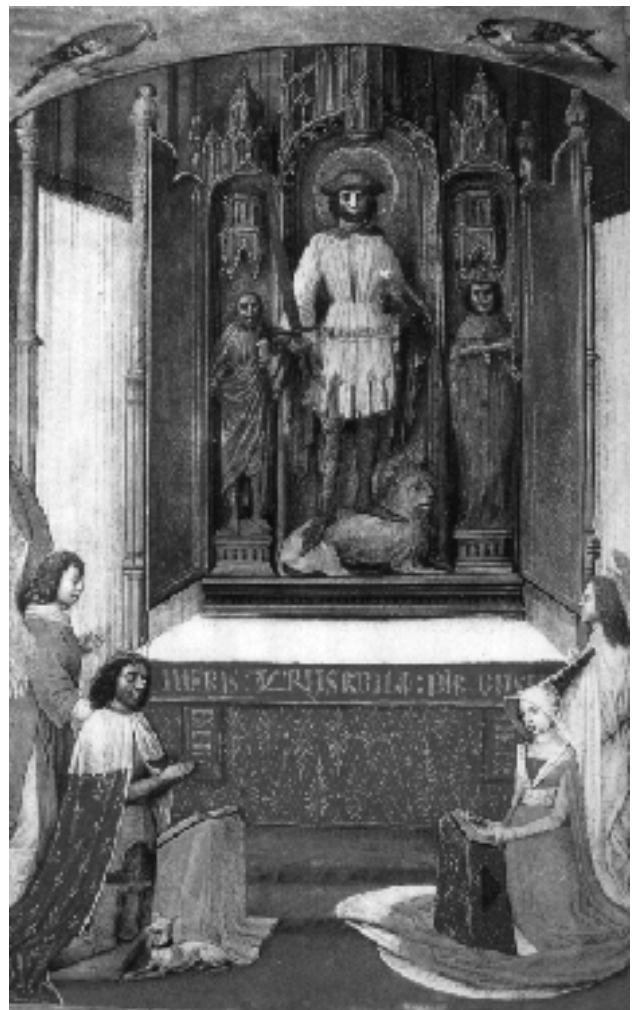


T.50 Meister der Katharina von Kleve (Werkstatt): Die Verkündigung.
Stundenbuch der Katharina von Lochorst. Münster, Westfäl.
Landesmuseum, 16v. (BM46)

T.51A Meister der Maria v. Burgund (Umkreis?): Maria v. Burgund und Margarete v. York im Gebet. Register der Genter Annengilde. Windsor Castle, Royal Library, Frontispiz. (BM51)



T.51B Meister der Maria v. Burgund/ Meister des älteren Gebetbuches Maximilians I.: Die Verehrung des hl. Adrian. Legende des hl. Adrian. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.S.n.2619, 3v. (BM52)





T.52A Meister der Maria v. Burgund:
 Maria in der Kirche und eine
 lesende Dame in ihrem Oratori-
 um. Stundenbuch der Maria v.
 Burgund. Wien, Österr. Natio-
 nalbibliothek, Cod.1857, 14v.
 (BM53)



T.52B Meister der Maria v. Burgund: Elevatio.
 Stundenbuch *Voustre Demeure*. Berlin, Staatl.
 Museen, Kupferstichkabinett, 78B13, 16v.
 (BM54)

T.53A Simon Marmion: Weihe eines Abtes. Pontificale Davids v. Burgund. Haarlem, Teylers Stichting, Ms.77, 73v. (BM57C)



T.53B Simon Marmion: Die Reliquienschreine des hl. Dionysius und seiner beiden Gefährten in der Abteikirche Saint-Denis. *Les Grandes Chroniques de France*. St. Petersburg, Bibliothek der Eremitage, Erm.fr.88, 88r. (BM58A)





T.54A Simon Marmion: König Ludwig d. Gutmütige legt seine Insignien auf dem Altar des hl. Sebastian in Compiègne ab. *Les Grandes Chroniques de France*. St. Petersburg, Bibliothek der Eremitage, Erm.fr.88, 184r. (BM58B)

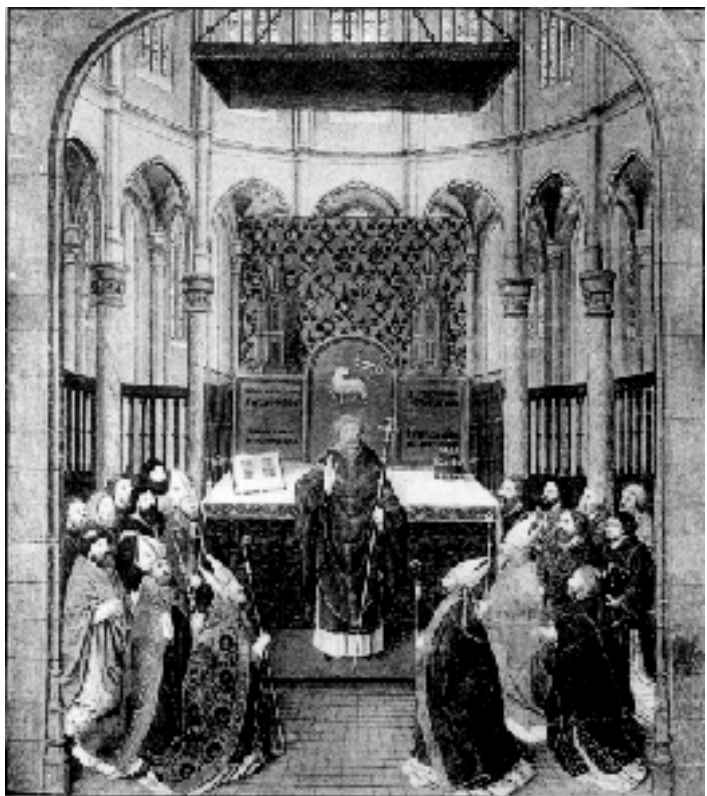


T.54B Simon Marmion: Königsweihe in Saint-Denis. *Les Grandes Chroniques de France*. St. Petersburg, Bibliothek der Eremitage, Erm.fr.88, 282r. (BM58C)

T.55A Simon Marmion: Meßfeier. *La Fleur des Histoires*, Bd.2. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9232, 269r. (BM59A)



T.55B Simon Marmion?: Der hl. Petrus segnet Bischöfe, Priester und Diakone. *La Fleur des Histoires*, Bd.2. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9232, 435r. (BM59D)





T.56A Nordniederländisch, um 1490: Die Gregorsmesse.
Stundenbuch. Utrecht, Rijksmuseum *Het
Catharijnenconvent*, ABM hs.24, 54v. (BM63)

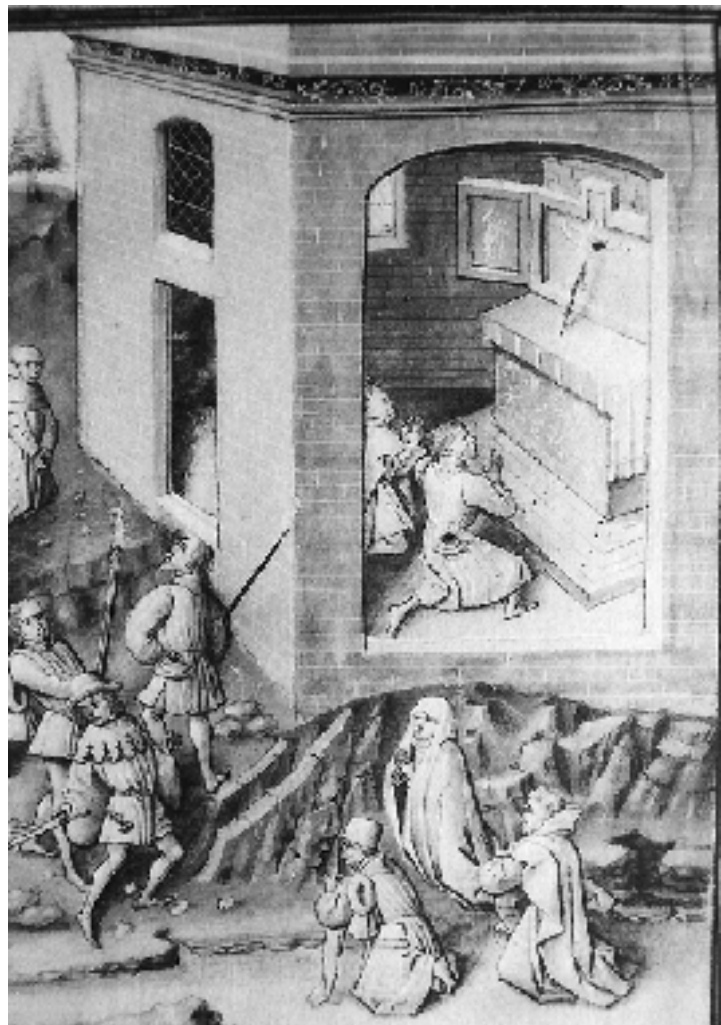


T.56B Südniederländisch, 1474/76:
Die Weihe eines Bischofs?
Pontifikale Kardinal Ferrys de
Cluny. Privatbesitz, 113v.
(BM66)

T.57A Jan van Tavernier: Eine Meßfeier in Anwesenheit Herzog Philipps d. Guten. *Traité sur l'oraison dominicale*. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9092, 9r. (BM67)



T.57B Jan van Tavernier: 'Comment à Tolette l'ymaige de Nostre Dame parla aux Chrestiens' (Ausschnitt). *Miracles de Nostre Dame*. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 374, IIV. (BM70)



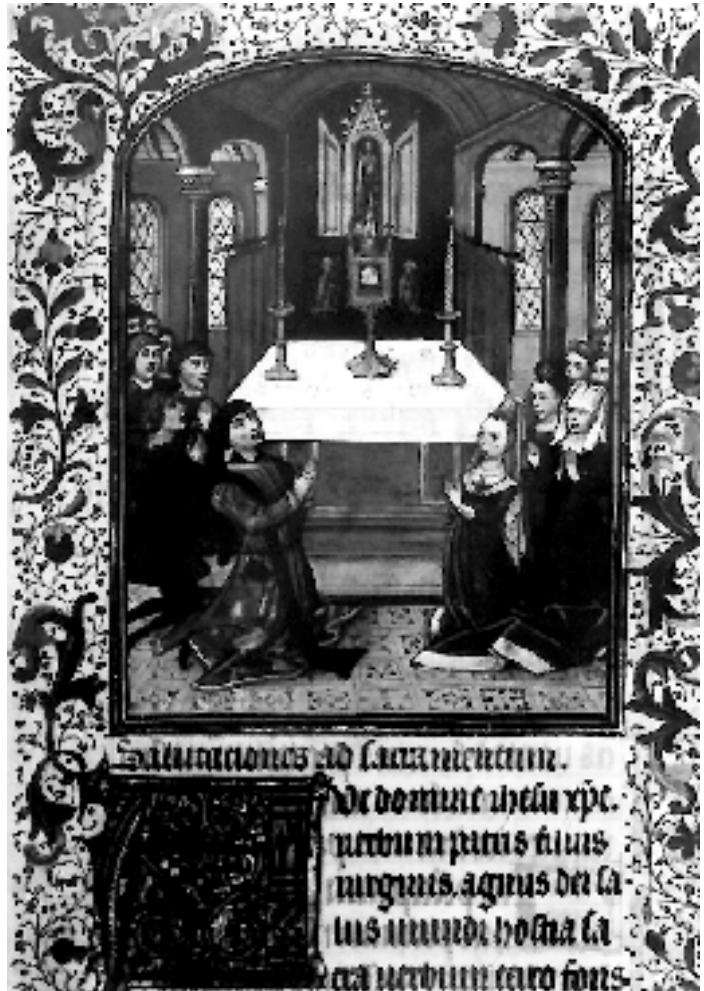


T.58A Jan van Tavernier (Werkstatt?): *D'un petit enfant, qui donna à mengier à l'imaige de Jhesus* (Ausschnitt). *Miracles de Nostre Dame*. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms.fr.9199, 28v. (BM71)

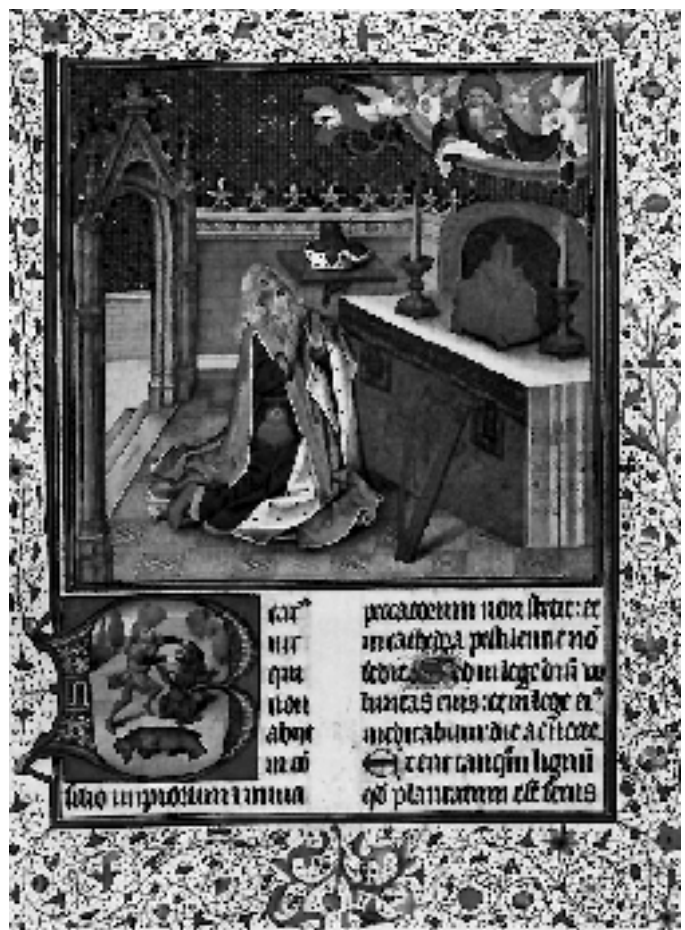


T.58B Jan van Tavernier (Werkstatt?): *D'un homme d'Alemaigne, debilité de ses membres* (Ausschnitt). *Miracles de Nostre Dame*. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms.fr.9199, 58r. (BM71)

T.59A Willem Vrelant: Die Anbetung des Allerheiligsten. Arenberg-Stundenbuch. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.104, 144r. (BM76)



T.59B Willem Vrelant (Werkstatt): König David im Gebet. Winterbrevier Herzog Philipps d. Guten. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9511, 252r. (BM78A)



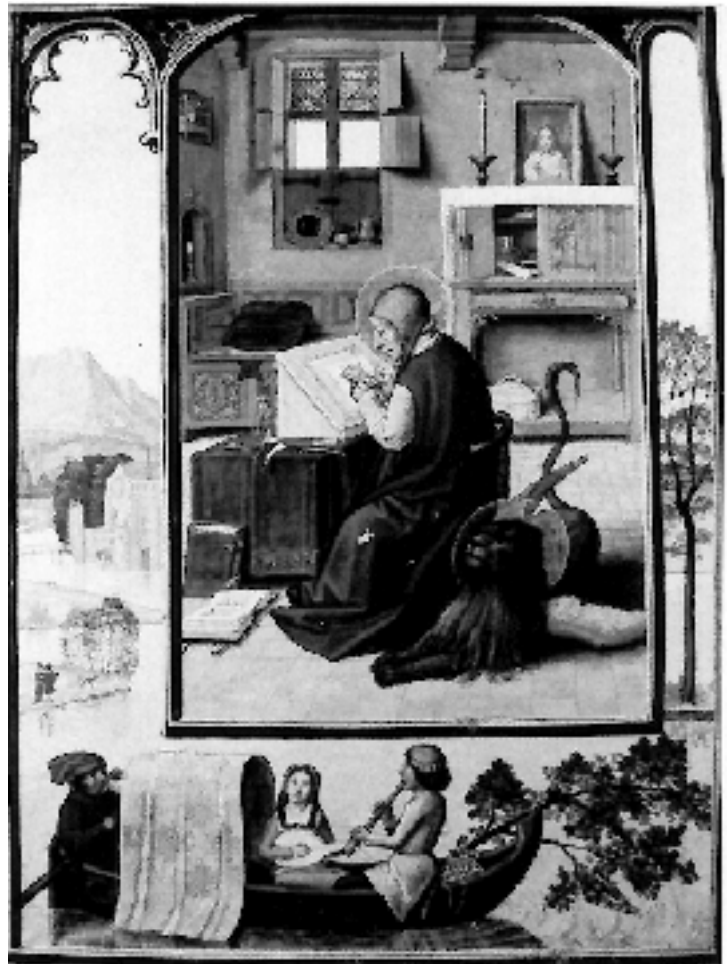


T.60A Simon Bening: Das letzte Abendmahl. Gebetbuch Kardinal Albrechts v. Brandenburg. Kassel, Landesbibliothek, Ms. math. et art 50, 26v. (BM82)



T.60B Simon Bening: Pfingsten (Ausschnitt). Da-Costa-Gebetbuch. New York, Pierpont Morgan Library, MS 399. (BM85A)

T.61A Simon Bening: Der hl. Markus.
Da-Costa-Gebetbuch. New York,
Pierpont Morgan Library, MS 399,
119v. (BM85B)

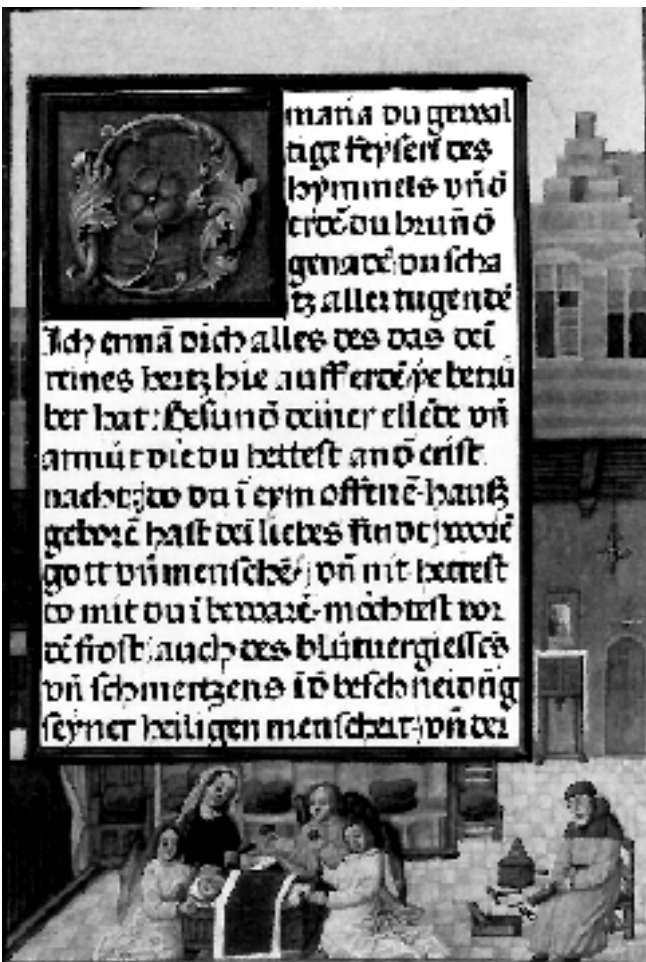


T.61B Simon Bening: Die hl. Gertrud v.
Nivelles. *Hortulus Animae*. Wien,
Österr. Nationalbibliothek,
Cod.2706, 290v. (BM86C)





T.62A Simon Bening: Januar: Familienleben.
Hortulus Animae. Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod.2706, IV. (BM86A)



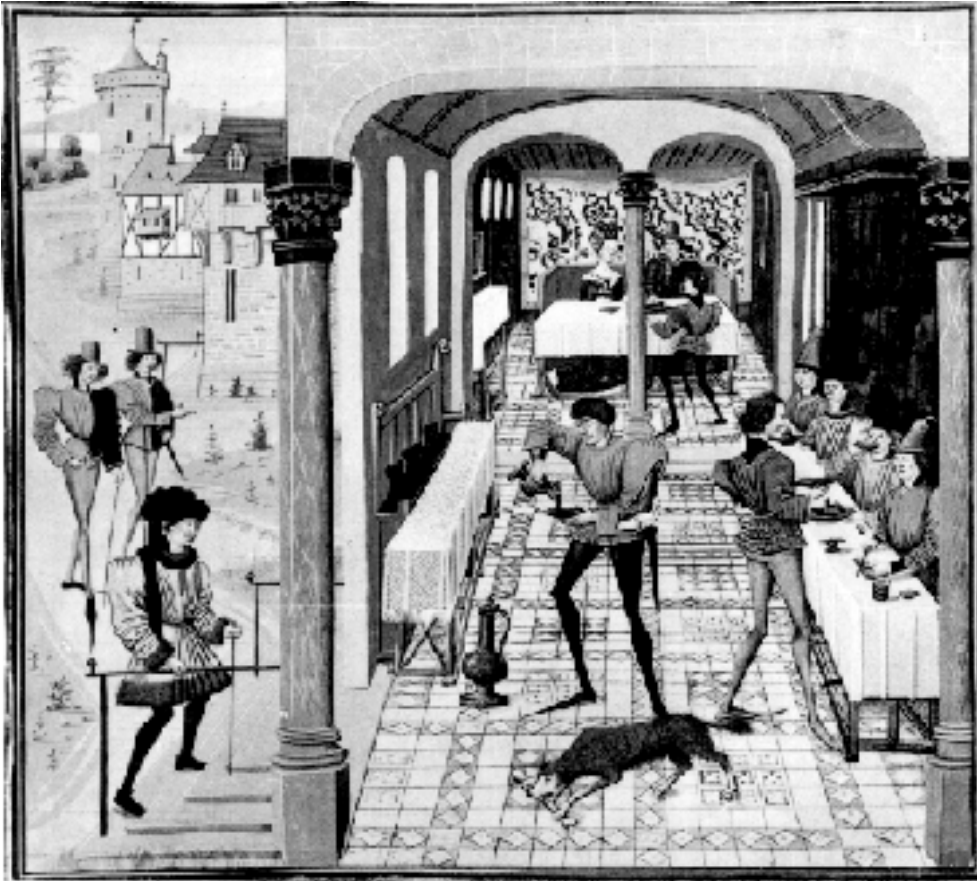
T.62B Simon Bening: Die hl. Familie im
 Zimmer. *Hortulus Animae*. Wien, Österr.
 Nationalbibliothek, Cod.2706, 195r.
 (BM86B)

T.63A Simon Bening, Werkstatt: Ein Edelmann beim Taggebet. Stundenbuch Königin Katharinas v. Portugal bzw. des Infanten Ferdinand. Lissabon, Museo Nacional de Arte Antigua, 13, 96v. (BM86C)

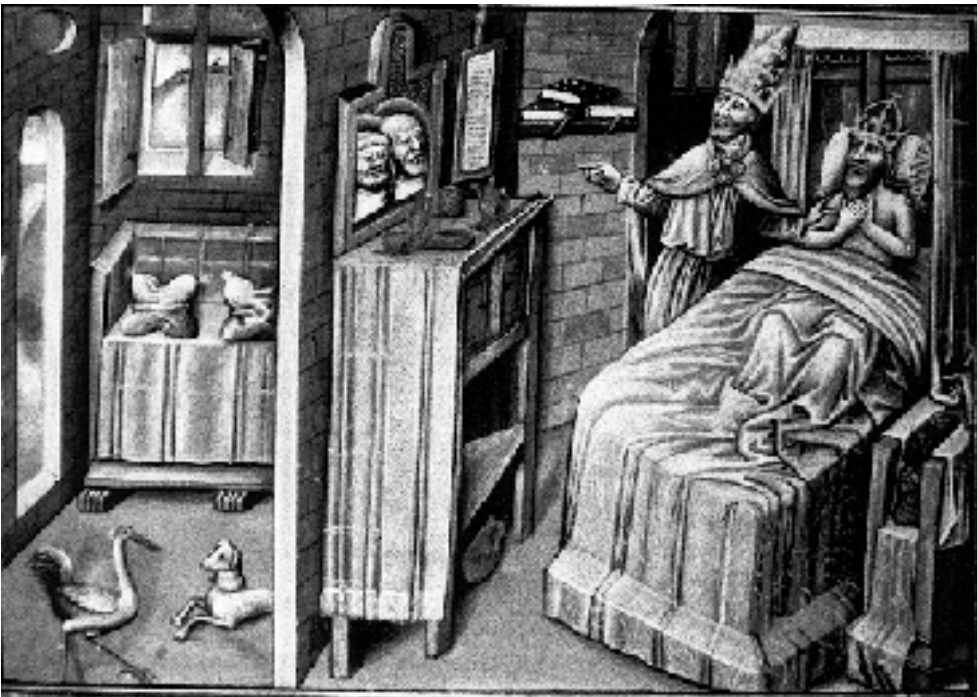


T.63B Meister Jakobs IV. v. Schottland (Gerard Horenbout?): Totenlager. Spinola-Gebetbuch. Malibu, The J. Paul Getty Museum, 83.ML.114, 184v. (BM90)





T.64A Loyset Lièdet: Das Hochzeitsmahl Johannis v. Konstantinopel und Ferdinands v. Portugal. *Les Chroniques de Hainaut*. Brüssel, Bibliothèque Royale, ms.9244, 185v. (BM92)



T.64B Loyset Lièdet?: Papst Silvester deutet Kaiser Konstantins Traum. *Legenda Aurea*. New York, Pierpont Morgan Library, MS 672, 6r. (BM93)

T.65A Nordfranzösisch, um 1490: Das Sterbezimmer einer Dame (Isabelle de Lalaing?). Stundenbuch von Isabelle de Lalaing (*Heures de Boussu*). Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms.1185 Rés., 373v. (BM94)



T.65B Südniederländisch/Nordfranzösisch?, 1532: Die Erziehung Marias. Stundenbuch von Jacqueline de Lalaing. Privatbesitz. (BM96)



BILDNACHWEIS

T.1 (TB1): Master Drawings 3 (1965), 355-368, Pl.5; **T.2A** (TB3): Metropolitan Museum of Art, New York, 141073 LS.B; **T.2B** (TB4A): Friedländer 11 (1974), Pl.31; **T.3A** (TB6A/B): Max Hasse: Die Marienkirche zu Lübeck. München/Berlin 1983, 71; **T.3B** (TB7B): RBA 125261; **T.4A** (TB8A/B): *BK Dortmund* 1983, 50 (Abb.36); **T.4B** (TB9A): A.S.S.; **T.5A** (TB12): Metropolitan Museum of Art, New York, 180612 TF.B; **T.5B** (TB13A): German. Nationalmuseum, Nürnberg, Gm 100; **T.6A** (TB14): Courtauld Inst. of Art, London, B58/930; **T.6B** (TB18): Courtauld Inst. of Art, London, B75/883; **T.7A** (TB19): A.S.S.; **T.7B** (TB22): *Marlier* 1966, 353 (Fig.294); **T.8A** (TB25): RBA 10436; **T.8B** (TB30): *Dhanens* 1980, 321 (Abb.199); **T.9A** (TB34): Museo del Prado, Madrid, 1918; **T.9B** (TB35): *Vanaise; Veronée-Verhaegen; Goetghebeur* 1966, 34 (Abb.8); **T.10A** (TB37): A.C.L. Brüssel 122157 B; **T.10B** (TB38): A.C.L. Brüssel 44322 B; **T.11A** (TB39): Gian Carlo Peloso-Eredi; **T.11B** (TB40): A.C.L. Brüssel 231915 B; **T.12A** (TB41A): Metropolitan Museum of Art, New York, 192405 B; **T.12B** (TB55): *BK Kalkar* 1990, T.13; **T.13A** (TB56): A.S.S.; **T.13B** (TB58): La Capella Reale di Granada. Emilio Orozco Diaz. Florenz 1965, Pl.28; **T.14A** (TB60): A.S.S.; **T.14B** (TB63): A.S.S.; **T.15A** (TB66): Rijksmuseum *Het Catharijnenconvent*, Utrecht, ABM s.71; **T.15B** (TB68A): *Crick-Kuntziger* 1942, Pl.1; **T.16A** (TB69): *AK Brügge* 1984, 189 (Fig.89); **T.16B** (TB71): Museo del Prado, Madrid, 2576; **T.17A** (TB72): A.C.L. Brüssel 115054 B; **T.17B** (TB74): Allen Memorial Art Bul. 11.2 (1954), Nr.27; **T.18A** (TB76A): A.C.L. Brüssel 210184 B; **T.18B** (TB77): A.C.L. Brüssel 121150 B; **T.19A** (TB78): A.C.L. Brüssel L 5587 B; **T.19B** (TB79): A.C.L. Brüssel 126129 B; **T.20A** (TB81C): A.S.S.; **T.20B** (TB82): A.C.L. Brüssel 136687 B; **T.21A** (TB85): A.C.L. Brüssel 126857 B; **T.21B** (TB86): National Gallery, London, Neg. 183, Detail Z; **T.22A** (TB87): A.C.L. Brüssel 118423 B; **T.22B** (TB88): A.C.L. Brüssel 148514 B; **T.23A** (TB91): *Friedländer* 2 (1967), 122 (Pl.126); **T.23B** (TB93): Leonie von Wilckens: Die textilen Künste - Von der Spätantike bis um 1500. München 1991, 258 (Fig.292); **T.24A** (TB95): München, Alte Pinakothek, 67/114; **T.24B** (TB97A): A.C.L. Brüssel 119303 A; **T.25A** (TB98): *Friedländer* 11 (1974), Pl.29A; **T.25B** (TB97B): A.C.L. Brüssel 119304 A; **T.26A** (TB101): Kunsthalle, Hamburg, 22294; **T.26B** (TB104): *AK Gistel* 1970, Kat.20; **T.27A** (TB106): University, Princeton, 1956-57; **T.27B** (TB108): A.C.L. Brüssel 201984 B; **T.28A** (TB110): RBA 114371; **T.28B** (TB110): A.S.S.; **T.29A** (TB112): R.K.D. 71-61; **T.29B**: *Kren; Rathofer* 1988.1, T.1; **T.30A** (TB113): A.S.S.; **T.30B** (TB114): A.S.S.; **T.31** (TB115): Metropolitan Museum of Art, New York, 170302 LS.B; **T.32A** (TB118): *Hoogewerff* 4 (1941/42), 433 (Afb.204); **T.32B** (TB119): *BK Amsterdam* 1978, 194 (Nr.509); **T.33** (TB120): A.C.L. Brüssel 235995 B; **T.34A** (TB123): *AK Brügge* 1984, 140 (Fig.64); **T.34B** (TB128): *AK Edinburgh* 1984, 15 (Kat.7); **T.35A** (TB129): A.C.L. Brüssel 54185 A; **T.35B** (TB131): *Glück* 1901, T.3; **T.36A** (BM1): *Trenkler* 1979.1, 245v; **T.36B** (BM2): RBA 13953; **T.37A** (BM4A): *Dörnhöffer* 2 (1909), 618; **T.37B** (BM7): *Riehl* 1907, T.7; **T.38A** (BM9): *Unterkircher* 1987.1, 141v; **T.38B** (BM11): *Dearmer* 1910, 159 (Pl.36); **T.39A** (BM15): Yale University, Beinecke Rare Book Library; **T.39B** (BM17): *Dearmer* 1910, 175 (Pl.40); **T.40A** (BM19): *Byvanck; Hoogewerff* 1922.2, Pl.134; **T.40B** (BM21): Dr. B. Brinkmann; **T.41A** (BM22): *Pächt* 1989, T.17; **T.41B** (BM23): *Winter* 1985, Fig.133; **T.42A** (BM24): *Winter* 1985, Fig.131; **T.42B** (BM26): *Braun* 1924.2, T.144.D; **T.43A** (BM37B): *Thoss* 1989, T.25; **T.43B** (BM37C): *Thoss* 1989, T.52; **T.44A** (BM40): *Winter* 1981, 376 (Fig.66); **T.44B** (BM41): Pierpont Morgan Library, New York, MS 52, 1v; **T.45A** (BM42A): *Unterkircher* 1987.1, 24v; **T.45B** (BM43B): *Trenkler* 1979.1, 28v; **T.46A** (BM43C): *Trenkler* 1979.1, 37v; **T.46B** (BM43E): *Trenkler* 1979.1, 55v; **T.47A** (BM43F): *Trenkler* 1979.1, 65v; **T.47B** (BM43G): *Trenkler* 1979.1, 75v; **T.48A** (BM44A): *AK Köln Diözesanmuseum* 1992, 297; **T.48B** (BM44C): *AK Köln Diözesanmuseum* 1992, 307; **T.49A** (BM45A): *Euw; Plotzek* 1982, Abb.429; **T.49B** (BM45B): *Euw; Plotzek* 1982, Abb.440; **T.50** (BM46): *Pieper* 1966, 105 (T.5); **T.51A** (BM51): *Dhanens* 1987, Abb.52; **T.51B** (BM52): *AK Wien* 1987, 10; **T.52A** (BM53): *Unterkircher; Schryver* 1969.1, 14v; **T.52B** (BM54): *Liefinck* 1969.2, Abb.152; **T.53A** (BM57C): *Benedictus* 1980, 410 (Abb.390); **T.53B** (BM58A): *Reinach* 1904, Pl.10 (Nr.21); **T.54A** (BM58B): *Reinach* 1904, Pl.15 (Nr.35); **T.54B** (BM58C): *Reinach* 1904, Pl.25 (Nr.57); **T.55A** (BM59A): *Bacha* 1913, Pl.17; **T.55B** (BM59D): *Bacha* 1913, Pl.22; **T.56A** (BM63): *BK Utrecht* 1983, 56; **T.56B** (BM66): *Woods* in: *Humfrey; Kemp* 1990, 85 (Pl.39); **T.57A** (BM67): *BK Brüssel* 1959, 159; **T.57B** (BM70): *Laborde* 1929, Pl.9; **T.58A** (BM71): *Laborde* 1929, Pl.41; **T.58B** (BM71): *Laborde* 1929, Pl.55; **T.59A** (BM76): The J. Paul Getty Museum, Malibu, Neg.No.83.ML.104, 144R; **T.59B** (BM78A): *Leroquais* 1929.2, Pl.5; **T.60A** (BM82): RBA 13950; **T.60B** (BM85A): Dr. J. M. Plotzek; **T.61A** (BM85B): Pierpont Morgan Library, New York, MS 399, 119v; **T.61B** (BM86C): *Dörnhöffer* 2 (1909), 580; **T.62A** (BM86A): *Dörnhöffer* 1 (1907), 2; **T.62B** (BM86B): *Dörnhöffer* 1 (1907), 391; **T.63A** (BM86C): Dr. J. M. Plotzek; **T.63B** (BM90): RBA 173397; **T.64A** (BM92): *Bacha* 1913, Pl.35; **T.64B** (BM93): Pierpont Morgan Library, New York, MS 672, 61 (Dia); **T.65A** (BM94): *Martin* 1910, zw.132/33; **T.65B** (BM96): Auktionskat. Sotheby, Wilkinson & Hodge, London, 27-29.3 1922, 37 (lot.339).