DISSERTATIONES
HISTORIAE
UNIVERSITATIS
TARTUENSIS
50

KERTTU PALGINÕMM

Pracht und Luxus zwischen Brügge und Reval: das Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Revaler Schwarzenhäupter des Meisters der Legende der Hl. Lucia

TARTU ÜLIKOOL
UNIVERSITAS TARTUENSIS
1632

DISSERTATIONES HISTORIAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

50

DISSERTATIONES HISTORIAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS
50

KERTTU PALGINÕMM

Pracht und Luxus zwischen Brügge und Reval: das Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Revaler Schwarzenhäupter des Meisters der Legende der Hl. Lucia

UNIVERSITY OF TARTU
Press

Universität Tartu, Fachbereich für Geisteswissenschaften und Künste, Institut für Geschichte und Archäologie.

Technische Universität Dortmund, Fakultät Kunst- und Sportwissenschaften.

Die Verteidigung ist durch Entscheidung des Rates des Institutes für Geschichte und Archäologie der Universität Tartu am 13. Oktober 2020 zugelassen worden. Angestrebter akademischer Grad: filosoofiadoktor (ajalugu).

Die von Frau Kerttu Palginõmm eingereichte Dissertation lag gem. § 14 Abs. 3 der „Promotionsordnung der Technischen Universität Dortmund für die Fakultät Kunst und Sportwissenschaften vom 23.03.2015“ (Amtliche Mitteilungen Nr. 7/2015, S. 28–42) in der Zeit vom 22.09.2020 bis zum 06.10.2020 zur Einsichtnahme für die in Forschung und Lehre tätigen Mitglieder und Angehörigen der Technischen Universität Dortmund im Dekanat der FK 16 aus. Thema der Dissertation: Pracht und Luxus zwischen Brügge und Reval: Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Revaler Schwarzenhäupter des Meisters der Legende der Hl. Lucia; Gutachterinnen: Frau Prof. Dr. Barbara Welzel sowie Frau Prof. Dr. Iris Wenderholm. Da bis zum 6.10.2020 keine begründeten Einsprüche gegen die Annahme der Dissertation schriftlich im Dekanat der FK 16 eingegangen sind, ist die Doktorarbeit zur Disputation zugelassen. Angestrebter akademischer Grad: Doktorin der Philosophie (Dr. phil.).

Betreuer: Herr Prof. Dr. Anti Selart (Universität Tartu),
Frau Prof. Dr. Barbara Welzel (Technische Universität Dortmund).

Opponenten: Frau Prof. Dr. Iris Wenderholm (Universität Hamburg),
Frau Dr. Anu Mänd (Universität Tallinn).

Die Verteidigung der Doktorarbeit findet am 10. Dezember 2020 um 16.15 Uhr im Senatssaal der Universität Tartu statt.

Die Anfertigung der Doktorarbeit wurde vom Europäischen Fonds für regionale Entwicklung gefördert (ASTRA-Projekt der Universität Tartu PER ASPERA).

Vorliegende Doktorarbeit wurde im Rahmen der von der Estnischen Wissenschaftsagentur finanzierten Projekte PUT1422 „Zusammenleben, Isolation und kulturelle Interaktion im mittelalterlichen Livland (1200–1550)“ und PUT107 „Livland im Mittelalter: europäische Peripherie und seine Zentren (12.–16. Jahrhundert)“ gefördert. Eine zusäzliche Finanzierung ermöglichten das von der hiesigen Archimedes-Stiftung ausgeschriebene und vom Europäischen Sozialfond geförderte Doktoranden-Mobilitätsprogramm DoRa und das Kristjan-Jaak-Stipendium, womit mir die Gelegenheit für einen Studienaufenthalt an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel und an der Technischen Universität in Dortmund gegeben wurde. Darüberhinaus wurde die Arbeit von der Gesellschaft der estnischen Kunstwissenschaftler und KuratorInnen unterstützt.

ISSN 1406-443X
ISBN 978-9949-03-499-4 (print)
ISBN 978-9949-03-500-7 (pdf)

Copyright: Kerttu Palginõmm, 2020

University of Tartu Press
www.tyk.ee

DANKSAGUNG

Ich danke vornehmlich meinen BetreuerInnen, Prof. Dr. Anti Selart (Universität Tartu) und Prof. Dr. Barbara Welzel (Technische Universität Dortmund), für die großzügige Unterstützung, schnelle und pointierte Kritik und für die geduldige Aufmerksamkeit. Ich bin dankbar, dass ein Cotutelle-Kooperationsvertrag zwischen der Universität Tartu und der Technischen Universität Dortmund zustande gekommen ist. Ich bedanke mich herzlich bei Dr. Madis Maasing und Dr. Mihkel Mäesalu von der Universtität Tartu für ihre kritischen Bemerkungen und die mir gewidmete Zeit. Eine vielseitige Inspirationsquelle waren die Abhandlungen von und die Diskussionen mit Dr. Birgit Franke von der Technischen Universität Dortmund. Mein Dank gilt dem gesamten Team in Tartu und Dortmund. Für die Anregungen im Hinblick auf die materielle Kultur und niederländische Malerei bedanke ich mich bei Dr. Uwe Albrecht (ehemals Universität Kiel), Anna Beselin MA (Museum für Islamische Kunst Berlin), Till-Holger Borchert (Groeningemuseum Brügge), Prof. Dr. Birgit Borkopp-Restle (Universität Bern), Dr. Beate Braun-Niehr (Universität Kiel), Dr. Lehti Mairike Keelmann, Dr. Stephan Kemperdick (Gemäldegalerie Berlin), Dr. Lisa Monnas (unabhängige Wissenschaftlerin), Dr. Riina Rammo (Universität Tartu). Ich danke auch dem Team der Christian-Albrechts-Universität in Kiel, vor allem Prof. Christoph Jobst und Prof. Klaus Gereon Beuckers. Desweiteren fühle ich mich meinen Kollegen im Estnischen Kunstmuseum – Niguliste-Museum, besonders dem Direktor Tarmo Saaret und der Kuratorin und Programmleiterin Dr. Merike Kurisoo zu Dank verpflichtet. Die Doktorarbeit wäre nicht ohne die liebevolle Unterstützung meiner Familie und Freunde entstanden. Die Arbeit ist dem Goldschmied Indrek Ikkonen gewidmet, der immer mein erster Leser war.

Vorliegende Doktorarbeit wurde im Rahmen der von der Estnischen Wissenschaftsagentur finanzierten Projekte PUT1422 „Zusammenleben, Isolation und kulturelle Interaktion im mittelalterlichen Livland (1200–1550)“ und PUT107 „Livland im Mittelalter: europäische Peripherie und seine Zentren (12. – 16. Jahrhundert)“ gefördert. Eine zusätzliche Finanzierung ermöglichten das von der hiesigen Archimedes-Stiftung ausgeschriebene und vom Europäischen Sozialfonds geförderte Doktoranden-Mobilitätsprogramm DoRa und das Kristjan-Jaak-Stipendium, womit mir die Gelegenheit für einen Studienaufenthalt an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel und an der Technischen Universität in Dortmund gegeben wurde). Die Anfertigung der Doktorarbeit wurde vom Europäischen Fonds für regionale Entwicklung gefördert (ASTRA-Projekt der Universität Tartu PER ASPERA). Darüberhinaus wurde die Arbeit vom Estnischen Kunstmuseum und der Gesellschaft der estnischen Kunstwissenschaftler und KuratorInnen unterstützt. Für die Reproduktionsrechte bedanke ich mich beim County Museum of Art (LACMA; Los Angeles), Museum of Art (Philadelphia), National Gallery (London), National Gallery (Washington), Musea Brugge (Brügge), Groeningemuseum (Brügge), Privatkollektion (Barcelona), Victoria

& Albert Museum (London), Historischen Museum (Basel), Historischen Museum (Bern), Dommuseum (Brandenburg), Museo Civico (San Gimignano), Museo Civico di San Matteo (Pisa), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België/Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Brüssel), Musées royaux d'Art et d'Histoire; Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (KMKG-MRAH; Brüssel) sowie bei der Staatlichen Eremitage (St. Petersburg).

„Jan van Eycks Auge arbeitet als Mikroskop und als Teleskop zugleich (und man mag mit Amüsement daran denken, daß jene beiden Instrumente 175 Jahre später in den Niederlanden erfunden werden sollten).“

Erwin Panofsky „Die Altniederländische Malerei: Ihr Ursprung und Wesen“ (1953/2001)

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG 13
Die Beschreibung des Revaler Retabels des Meisters der Legende der Hl. Lucia 15
Die Forschungsgeschichte 18
Die „Geburt“ des Meisters der Legende der Hl. Lucia und Rekonstruktion seiner Schaffensgeschichte 18
Die Attributionsgeschichte des Revaler Werkes des Meisters der Legende der Hl. Lucia 20
Die Forschungsschwerpunkte in der Historiografie zum Schaffen des Meisters 24
Die Forschungsschwerpunkte in der Historiografie zum Revaler Retabel und die durchgeführten technischen Untersuchungen 28
Übersicht zu den Konservierungsarbeiten ab dem 19. Jahrhundert .. 32
Ansätze und Konzepte in der Forschung zur materiellen Kultur in der altniederländischen Malerei und angewandten Kunst 34
Die Luxusgüter auf dem Retabel in der bisherigen Forschung 40
Forschungsfragen und methodologische Ansätze und Konzepte 46
Forschungsfragen 46
Quellen und Hypothesen 47
Zum Terminus Luxus, Luxus- und Prestigegüter 50
Materielle Kultur und Materialität 51
Das Revaler Retabel als Entfaltung der sozialen und wirtschaftlichen Umwelt 53
Macht durch Dinge 55
Veto-Recht der Dinge 57

I. DAS RETABEL DES MEISTERS DER LEGENDE DER HL. LUCIA IM REVALER KONTEXT BETRACHTET 59
I.1 Die Hansestadt Reval und ihre vornehmen Kaufleute 59
I.2 Die Einflussnahme der Stifter auf die Auswahl der Heiligen – Gottesmutter und Ritterheilige auf prominentem Platz 65
I.3 Bestimmungsort – Marienkapelle der Katharinenkirche der Dominikaner und die „Biografie“ und „Karriere“ des Werkes 69
I.4 Porträts der Kaufleute – Altarvorsteher der Großen Gilde 73

II. MEISTER DER LEGENDE DER HEILIGEN LUCIA IM BRÜGGER KONTEXT BETRACHTET 79
II.1 Brügge am Ende des 15. Jahrhunderts – Niedergang einer Handelsmetropole und die Folgen für das Revaler Retabel 79
II.2 Die Wirkungssphäre des Malers: vom Mittelmeer über Brügge an die Ostsee 84

III. GEMALTE TEXTILIEN: DER STUFENWEISE STEIGENDE LUXUS 97
III.1 Luxus und Pracht: von Goldtüchern bis zu Wollstoffen 97
III.1.1 Kostbare Textilien in der burgundisch-niederländischen Welt. Mit besonderer Berücksichtigung der Malerei..... 97
III.1.2 Spanische Malerei als Vorbild für das Schaffen des Malers und umgekehrt 105
III.1.3 Textilien in der spanischen Malerei – Vorbilder für das Revaler Retabel?..... 111
III.1.4 Die Verkündigung in Grisaille – bescheidene Gewänder führen die luxuriösen ein 114
III.1.5 Textilfonds der ersten Wandlung – grüner Damast mit *Ferronnerie*-Muster 117
III.1.6 Brochierte Lampas-Seiden hinter dem Thron des Gottvaters und der Maria 119
III.1.7 *A griccia*-Samt mit roten Grantapfelmotiven in der dritten Wandlung..... 123
III.1.8 Die Gold- und Seidentücher im Spiegel von Paramenten und Reliquienverehrung..... 126
III.1.9 Kissen vor den Füßen der Maria: Samt, brochiert, mit *Bouclé*-Effekt..... 132
III.1.10 „Scharlachtuch“ und Pelze – für Kaufleute erschwingliche Güter 133
III.1.11 Bemerkungen zur Maltechnik und zur technologischen Ausführung der dargestellten Textilien 140
III.2 Verduren: ein Verweis auf das Paradies auf Erden 147
III.2.1 Bildteppiche in der altniederländischen Welt. Brügge als besonderer Herstellungsort von Verduren 147
III.2.2 Brügge als ewigblühendes Paradies: ein immer wiederkehrendes Motiv 151

IV. GOLDSCHMIEDEWERKE: VON HIMMLISCHEN REGALIEN BIS ZUM HÖFISCHEN SCHMUCK..... 154
IV.1 Goldschmiedewerke in der burgundisch-niederländischen Welt.... 154
IV.2 Goldschmiedewerke und Baldachine der ersten Wandlung in Semi-Grisaille 156
IV.3 Repräsentationsgegenstände der heiligen Personen..... 158
IV.4 Agraffen der Ritterheiligen: Widerspiegelungen höfischer Schmuckkunst..... 161
IV.5 Die Himmelskönigin schmückende und umgebende Goldschmiedewerke..... 166

V. RÜSTUNGEN: EIN ZEICHEN RITTERLICHER TUGEND 169
V.1 Rüstungen als Luxusgüter in der burgundisch-niederländischen Welt 169
V.2 Die Ritterheiligen und ihre Rüstungen: Vorbilder für die Revaler Kaufleute 171

VI. MANUSKRIPTE: VON BESCHEIDENEN SCHRIFTEN BIS HÜLLENBAND 176
VI.1 Manuskriptenproduktion in den Burgundischen Niederlanden 176
VI.2 Manuskripte: eine besondere Hervorhebung des Buches 179
VI.3 Die doppelte Fürbitte auf dem Revaler Retabel im Kontext der Handschriften von *Speculum Humanae Salvationis* 184

VII. ORIENTALISCHER TEPPICH: EIN WAHRES DEFIZIT AM MARKT 188
VII.1 Orientalische Teppiche in den Burgundischen Niederlanden und in der altniederländischen Malerei 188
VII.2 Anatolischer Teppich: ein Blick auf eine nichterhaltene Rarität ... 190

VIII. KERAMIKEN: EIN VERWEIS AUF SPANISCHEN EINFLUSS 193
VIII.1 Keramiken in der altniederländischen Malerei 193
VIII.2 Hispano-maurische Keramik im 15. Jahrhundert 196
VIII.3 Die hispano-maurische Keramik: von *Terrazetto* bis *Azulejos* 197

IX. DONATOREN UND IHRE ATTRIBUTE: VERKÖRPERUNGEN VON TUGEND UND MACHT 200
IX.1 Geldbeutel und Siegelringe 200
IX.2 Gebetsperlen: ein Zeichen von Andacht und Luxus 202

ZUSAMMENFASSUNG: Luxusgüter auf dem Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Revaler Schwarzenhäupter des Meisters der Legende der Hl. Lucia 209

QUELLEN UND LITERATURVERZEICHNIS 217

KOKKUVÕTE: Hiilgus ja luksus Brugges ja Tallinnas: Püha Lucia legendi meistri Mustpeade vennaskonna Maarja altari retaabel 244

ANHANG A. Katalog der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia (inklusive zweifelhafte und abgewiesene Attributionen) nach der kommentierten Ausgabe zu Max J. Friedländer „The Early Netherlandish Painting“ 1971 251
Friedländer 6a 251
Friedländer 6b 252

ANHANG B. Katalog der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia (inklusive zweifelhafte und abgewiesene Attributionen) nach Ann M. Roberts 1981 254

ANHANG C. Katalog der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia (inklusive zweifelhafte und abgewiesene Attributionen) nach Sacha Zdanov 2009–2010 257
A. Eigenhändige Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia und Werke unter Mitarbeit der Werkstatt 257
D. Werke mit zweifelhafter Attribution 258
R. Werke mit abgewiesenen Attributionen 258

ANHANG D. Chronologie der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia auf dem Belfried basierend nach Nicole Veronee-Verhaegen 260
ANHANG E. Abbildungen mit Fotonachweis 262
LEBENSLAUF 298
ELULOOKIRJELDUS 300

EINFÜHRUNG

Das Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter[1], das dem anonymen Brügger Meister der Legende der Hl. Lucia zugeschrieben wird, ist Bestandteil der Sammlungen des Estnischen Kunstmuseums und wird im Niguliste-Museum (St. Nikolaikirche) aufbewahrt. Es ist ein Retabel mit doppeltem Flügel (Abb. 1–2), das wahrscheinlich 1493 im mittelalterlichen Reval eintraf und für einen Altar in der Dominikanerkirche St. Katharinen bestimmt war. Hierbei handelt es sich um eine gemeinsame Bestellung der Revaler Kaufmannsgenossenschaften wie der Großen Gilde und der Bruderschaft der Schwarzenhäupter.

Das Revaler Retabel weist eine Dichte an dargestellten Luxusgütern auf, für die es in der altniederländischen Malerei keine Parallele gibt. Kostbare Textilien (Gold- und Seidentücher, Wollstoffe, Verduren, Teppiche), Goldschmiedewerke (darunter Juwelen), Rüstungen und Keramiken werden dargestellt. Es lohnt sich diese Dinge eingehend zu betrachten, denn sie sind sowohl im Aufbau, in der Komposition als auch in ihren Details ein wesentlicher Bestandteil und daher ist es angebracht sie einzeln und als *Ensemble* zu beleuchten. Weil die Luxusgüter eine so bedeutende Rolle spielen, sind sie sinnstiftend für das Verständnis des Werkes im Ganzen. Sie liefern Indizien zu allen wichtigen Fragen, die mit dem Maler und Altarwerk verbunden sind, d. h. wir können solche zum Autor, zum Bestellungsprozess, zu Wünschen und Möglichkeiten der Auftraggeber hinsichtlich der gemalten Dinge selbst sowie zum Horizont und zur Initiative des Meisters wahrnehmen. Das Hauptanliegen der Arbeit ist zu veranschaulichen, dass uns die „mit Mikroskop“ und „mit Teleskop“ betrachteten Werke, d. h. aus der Nah- und Fernsicht, mit kleinen Details bestimmte Anzeichen liefern. Oberflächlichkeit im Auslesen der Dinge soll bewusst vermieden werden, um zu demonstrieren, dass höchste Aufmerksamkeit einen großen Gewinn im Verständnis des Gemälderetabels bewirken kann. Somit bereichert die Untersuchung dieses einzigartigen Werkes auf dem Gebiet der materiellen Kultur die Erforschung der altniederländischen Kunst, die das Revaler Retabel sonst selten wahrgenommen hat.

Das Revaler Werk des Meisters der Legende der Hl. Lucia steht seit dem 19. Jahrhundert im Mittelpunkt kunsthistorischer Untersuchungen. So wurde verschiedenen Fragen nachgegangen wie Attribution, Auftraggeberschaft, Bestimmungsort des Retabels, Identifikation und Schaffensgeschichte des Meisters. Schon früh widmeten sich die Forscher auch Fragen der Darstellung von

[1] In der Dissertation wird der Titel „Revaler Retabel“ aus Gründen der Vereinfachung benutzt. Der Terminus Kunstwerk wird bewusst vermieden, indem man sich für ein neutrales „Werk“ entschieden hat, soweit wir es mit der Musealisierung der Retabel zu tun haben. Der Begriff „Künstler“ wird zwar aus stilistischen Gründen verwendet, jedoch wird eingeräumt, dass er mit den Traditionen, die ab dem 19. Jahrhundert für die Künstleridentitäten galten, nicht zu vereinbaren ist. Der Stadtname „Reval“ steht für die Epoche bis 1918, für die folgende Zeit wird die heutige Bezeichnung „Tallinn“ genutzt.

Luxusgütern im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia, denn sie wurde als Stilmerkmal des Meisters eingestuft. Die Dissertation untersucht das Altarwerk auf dem Hintergrund der jeweiligen Situation in Reval und Brügge und vermittelt die wichtigsten Angaben über den Maler und die Auftraggeber. Das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf den materiellen Dingen und das Retabel wird mit Blick auf die niederländische und spanische Kunst in Zusammenhänge gesetzt. Alle Arten der Güter, die auf den Gemäldeseiten vorkommen, werden in einzelnen Kapiteln mit allgemeinen Hinweisen zu ihrer Terminologie, zu Datierungen, zum Kontext und zur Bedeutung im Rahmen des Werkes abgehandelt.

Die Informationen zu den Luxusgütern lassen uns deduzieren, dass es dem Maler wichtig war Dinge exakt und wahrheitsgemäß darzustellen. Er achtete dabei auf Aktualität: Samt- und Goldtücher, Teppiche, Keramiken, Tapisserien und Goldschmiedewerke stammen aus der Wirkungszeit des Malers. Wir müssen voraussetzen, dass er die Gelegenheit hatte die Dinge aus nächster Nähe zu studieren, wofür die Handelsmetropole Brügge genügend Möglichkeiten bot. Dafür wird eine interdisziplinäre Herangehensweise mit breit gefächerter Methodik eingesetzt. Die Dissertation vertritt die These, dass die Motivation für die Wiedergabe der Luxusgüter teilweise vom Meister der Legende der Hl. Lucia ausgeht, auch wenn die Bedingungen mit den Kaufleuten abgesprochen waren. Die Auftraggeber bestimmen die allgemeine Ikonografie (mit Hilfe von Dominikanern), die Details aber der Maler aus Brügge. Die Initiative für die Darstellung des dichten Gefüges an Luxusgütern hat in der sozioökonomischen und künstlerischen Situation der Handelsmetropole Brügge ihre Wurzeln, die im Begriff ist ihre wirtschaftliche Machtposition an Antwerpen zu verlieren. Der Maler bietet seinen Auftraggebern (Kaufleuten) alles, was ihr Herz begehren könnte, und geht dezidiert auf ihre vermeintlichen Wünsche ein. So können wir uns vorstellen, dass die Auftraggeber eine gewisse Geldsumme bereitstellten, um alles, wofür Brügge berühmt ist, dargestellt zu bekommen. Brügge, dessen sonst meist dargestellte Ansicht auf diesem Retabel fehlt, ist präsent in der Wiedergabe der Luxusgüter, die von dort aus gehandelt oder vor Ort hergestellt wurden. Durch die Luxusgüter werden die Vorkenntnisse des Malers, des Auftraggebers und des Betrachters aktiviert, die die Fähigkeit besitzen sie zu verorten und ihre Kosten zu schätzen. Dabei funktioniert das Retabel wie Surrogatluxus, indem Kaufmänner für einen Preis eine Fülle an luxuriösen Dingen erwerben und damit ihre Ressourcen demonstrieren. So fungieren Luxusgüter als Einladung für die Kaufleute, ihren Handel weiterhin in Brügge zu betreiben und auch in Prestigegüter zu investieren.

Die Beschreibung des Revaler Retabels des Meisters der Legende der Hl. Lucia

Das Retabel des Meisters der Legende der Heiligen Lucia ist ein Polyptychon[2], ein Wandelaltar mit zwei Flügelpaaren und das größte erhaltene Werk in seinem Schaffen (Abb. 1–2). Im geschlossenen Zustand wird in der niederländischen Praxis die Verkündigung in Grisaillemanier gezeigt (Abb. 1). Der Engel auf dem linken Flügel und Maria auf dem rechten sind in steinerne Nischen gesetzt und stehen auf profilierten, an Kalkstein erinnernden Podesten. Sie werden von zwei Baldachinen aus Metall mit goldenen Fransen gekrönt, was einen Bruch mit der Grisaille bedeutet und die skulpturale Natur der Figuren betont. Licht und Schattenspiel charakterisieren sowohl die Nischen als auch die Baldachine.

Die Figuren des Engels und der Maria sind in schwerfallende Gewänder gehüllt, grau in grau gemalt. Der Engel trägt eine Albe und eine Dalmatik, die von einer mit einfarbigen Edelsteinen besetzten Chormantelschließe zusammengehalten wird. In seiner linken Hand hält er eine Lilie. Der Englische Gruß in Form eines Spruchbandes vereint die beiden Tafeln, ist aber mit keinem Text versehen. Der gebetskundige Betrachter spricht jedoch in Gedanken das Ave-Maria mit. Der Engel wendet sich in seinem Redegestus an Maria, die mit einem Annahmegestus antwortet. Ihr Haar ist offen und liegt in weichen Locken auf ihren Schultern. Sie trägt ein schlichtes Unterkleid, das von einem Mantel umhüllt ist. Den linken Saum hält sie quer unter ihrem rechten Arm, in der linken Hand hält sie ein bei der Annäherung des Engels flatterndes Buch. Am Retabel ist das Originalschloss erhalten, mit dem es verschließbar gewesen ist (der Schlüssel ist abhandengekommen).

Beim Öffnen des Wandelaltares kommt es zu einer ersten Steigerung der Feierlichkeit (Abb. 2). Die erste Wandlung ist der doppelten Fürbitte gewidmet. Vor einem grünen Stoffhintergrund mit roten Borten erscheint auf dem linken Außenflügel die ihre Brust entblößende Mutter Gottes, mit knienden Stiftern vor ihren Füßen. Ihren Kopf bedeckt ein langes Leinentuch, über dem sie einen blauen Mantel mit goldenen Stickereien trägt. Mit der linken Hand zeigt sie auf die 15 knienden Stifter in bunt- und schwarzfarbiger Kleidung. Maria richtet ihr Gebet an den auf der Geißelsäule knienden, ein Lendentuch tragenden sowie mit Nagel- und der Seitenwunde versehenen Jesus Christus. Dieser deutet auf seine Seitenwunde, aus der Blut in das Lendentuch quillt und hat seine rechte Hand mit der Nagelwunde entblößt. Vor der Geißelsäule liegen eine Rute und eine Geißel auf dem Boden aus keramischen Fliesen. Hinter ihm tragen die Engel in weißen Alben die Leidenswerkzeuge Christi. Ihre Haare werden von Diademen mit blauen und roten Edelsteinen gekrönt, sie ähneln dem Diadem des Gabriels im geschlossenen Zustand. Der linke Engel trägt in seiner rechten

[2] Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e).

Hand die drei Kreuznägel Christi und das Kreuz mit dem *Titulus crucis*. Der rechte Engel trägt in seinen Händen die Dornenkrone und unter seinem rechten Arm die Lanze von Longinus. Der kniende Christus richtet sein Gebet an den thronenden Gott, der auf einem Thron aus Bergkristall sitzt und Insignien in Form eines Zepters und Reichsapfels hält. Seinen Kopf ziert eine dreireihige Tiara, die mit zahlreichen Edelsteinen bestückt ist und von einem kleinen Kreuz gekrönt wird. Hinter dem Thron hängt ein Ehrentuch aus Lampas-Seide, das oben mit roten, weißen und grünen Fransen versehen ist und von Säulen aus Porphyr getragen wird. Der rote Mantel des Schöpfers wird mit einer großen, mit Edelsteinen besetzten Chormantelschließe zusammengehalten. Über seinem Zepter schwebt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube von einer Aureole umgeben. Auf dem rechten Flügel richtet Johannes der Täufer in einer Tunika aus Kamelfell gekleidet sein Gebet an Christus (Abb. 15). Er hält ein Buch mit dem darauf liegenden Lamm Gottes in seiner rechten Hand. Vor den Füßen des Johannes knien wie vor Maria betende Stifter in mehrfarbiger Kleidung. Die mittleren Figuren tragen schwarze Gewänder. Diese Figuren sind mit größerer Hingabe gemalt und ihre Gesichter offenbaren Porträtzüge. Die Gürtel der Stifter sind mit Geldtaschen und Geldbeuteln versehen, einer der Donatoren betet mit Hilfe eines Rosenkranzes.

Die zweite Wandlung oder allerfestlichste Position zeigt die *Sacra Conversazione* (Abb. 3). Vor dem goldenen Gold-Seide-Stoff mit grünen Borten stehen von links nach rechts der Heilige Franziskus von Assisi, der Heilige Georg von Kappadokien, der Heilige Viktor von Marseille/Xanten[3] (oder Heilige Mauritius von Agaunum) und die Heilige Gertrud von Nivelles – in ihrer Mitte thront die Gottesmutter Maria als Himmelskönigin. Der Heilige Franziskus und die Heilige Gertrud tragen Ordensgewänder. Franziskus ist in der traditionellen graubraunen Kutte mit dem verknoteten Strick dargestellt und trägt die Stigmata und die Seitenwunde. Die rechte Handfläche ist zum Betrachter gerichtet, die linke umfasst ein geschlossenes Buch. Die in ihrer schwarzweißen Äbtissinnentracht dargestellte Gertrud hält einen mit Edelsteinen besetzten Äbtissinnenstab in ihrer linken. Auf dem Krummstab erscheinen drei kleine Figuren, zwei männliche und eine weibliche Heilige. Der Krummstab ist mit zahlreichen Edelsteinen verziert und setzt sich aus Bergkristall- und Metallteilen zusammen. Gertrud hält in ihrer rechten Hand ein aufgeschlagenes sowie in blaue und rote Seide gebundenes Hüllenband, auf dem Text und Rubrizierungen (in Form von Textinitialen, Paragraphenzeichen und Unterzeichnungen) zu sehen sind. Der Text ist im heutigen Zustand mit Ausnahme des spärlich erhaltenen Initials „O“ oder „D“ nicht lesbar (oder ist es nie gewesen). Die im Text vorzufindenden Lücken deuten auf mehrere, heute nicht mehr erhaltenene Initiale hin.

[3] Die Verehrung von Heiligen galt sowohl dem Viktor von Marseille wie auch Xanten, dessen Kult im mittelalterlichen Reval miteinander verwoben war, wie überzeugend gezeigt worden ist: Anu, Mänd. Saints' Cults in Medieval Livonia. – Murray, Alan V. (Hg.) *The Clash of Cultures on the Medieval Baltic Frontier*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2009, S. 202.

Die Ritterheiligen sind gerüstet und mit Schwertern an ihren Gürteln dargestellt. Der Heilige Georg hat den besiegten Drachen unter seinen Füßen – er trägt die Siegesfahne in seiner linken Hand und stützt sich mit der rechten auf seine Waffe. Sein Mantel über der Rüstung wird von einer mit Edelsteinen besetzten Brosche zusammengehalten. Seine rote Mütze schmückt eine mit Perlen und Diamanten versehene Lilienagraffe. Er steht neben Maria auf der heraldisch wichtigsten Seite, also rechts von der Gottesmutter. Auf der linken Seite steht der sog. Heilige Viktor/Mauritius in dunkler Rüstung und mit einem Kruzifix in seiner rechten Hand. Die thronende Maria in der Mitte trägt einen blauen Mantel über einem roten Kleid und blauen Unterkleid: der Kleidersaum ist angehoben und legt die innere Pelzfütterung frei. Das Unterkleid ziert ein Goldband mit Edelsteinen, Perlen und Lilienstickerei. Ihre Füße ruhen auf einem Kissen, vor dem eine Vase mit Lilien und Schwertlilien auf einem orientalischen Teppich platziert ist. Auf ihrem Haupt trägt sie als Himmelskönigin eine Krone mit Edelsteinen und Lilienornamentik. Hinter ihrem Thron hängt ein Ehrentuch aus Goldtuch, das gleich bemustert ist wie das Ehrentuch hinter dem Thron des Gottes der ersten Wandlung. Am Baldachin hängen blaue, grüne und weiße Fransen und um ihn herum sind Broschen mit kostbaren Steinen und goldenen Sonnen- oder Sternmotiven gereiht. Hinter Franziskus und Gertrud steht noch eine Sitzbank mit dekorativem Kissen, das mit einer Verdure überzogen ist. Auf der Verdure sind in stilisierter Form mehrere Pflanzen dargestellt. Der Boden unter den Füßen der Heiligen ist mit keramischen Fliesen bedeckt.

Die Forschungsgeschichte

Die hier verfasste Forschungsgeschichte richtet sich auf die wichtigsten Fragen und Antworten, die entweder eine Voraussetzung für diese Arbeit sind, einen Einfluss darauf ausüben oder in der Arbeit weitergeführt werden. Deshalb ist die Historiografie, was das Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia betrifft, nicht umfassend und nimmt das Revaler Werk als Ausgangspunkt für die Wahl der wichtigsten Beiträge, die als Schlüssel für das Verständnis des Werkes gelten.

Die „Geburt" des Meisters der Legende der Hl. Lucia und Rekonstruktion seiner Schaffensgeschichte

Die Geschichte des Meisters der Legende der Heiligen Lucia beginnt mit der berühmten Ausstellung „Les Primitifs flamands et l'art ancien" von 1902 in Brügge, bei der es erstmalig zu einer Gegenüberstellung von vielen Werken der niederländischen Kunst kam. Im Palais Provincial zu Brügge wurden Skulpturen, Tapisserien, illuminierte Manuskripte ausgestellt, wobei der Schwerpunkt auf der Tafelmalerei lag. Diese Ausstellung bot die Gelegenheit das Schaffen von Jan van Eyck (um 1385/90–1441), Rogier van der Weyden (um 1399–1464), Hugo van der Goes (um 1440–1482), Hans Memling (1440–1494) usw. nebeneinander zu betrachten. Obwohl die Exposition sehr stark von nationalistischen Tendenzen geprägt war und die südniederländische Malerei demzufolge im Fokus stand, widerspiegelte sie den zeitgenössischen Wissensstand über die Künstler einschließlich der mit ihnen verbundenen Quellen.[4] Das Hauptaugenmerk der Ausstellung gebührte Brügge und zahlreiche Kunstwerke waren Leihgaben aus hiesigen Kollektionen. Diesbezüglich waren Jan van Eyck, Hans Memling und Gerard David (um 1460–1523) die Hauptdarsteller dieser Schau. Lokalchauvinismus schränkte die korrekte Zuordnung mancher Kunstwerke ein und die nicht Brügge verpflichteten Maler wurden weniger beachtet.[5] In diesem Kontext ist der Name „Meister der Legende der Heiligen Lucia" entstanden, indem Max Jakob Friedländer (1867–1958) dem anonymen Meister die ersten Werke zugeschrieben hat. Er nennt ihn zuerst nach der Brügger Lucialegende[6] in der Jakobikirche „Brügger Meister von 1480" (diese Jahreszahl findet sich über dem Baldachin auf dem Retabelfragment und ist der Ausgangspunkt für die gesamte Chronologie des Meisters) (Abb. 5).[7] Um die Lucialegende

[4] Chapuis, Julien. Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives. – Christiansen, Keith; Ainsworth, Maryan W. (Hg.) *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Abrams, 1998 S. 3.

[5] *Ibidem.*

[6] Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. Öl auf Holz. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

[7] Friedländer, Max J. Die Brügger Leihausstellung von 1902. – *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Bd. 64, 1903). S. 84–85.

gruppiert er erstens drei Gemälde: die „Madonna mit weiblichen Heiligen“ in Brüssel[8] (Abb. 6), die „Heilige Katharina von Alexandrien“ in Pisa[9] (Abb. 9) und eine „Madonna mit Kind“[10] (heute: Williamstown, Massachussets).[11] Einen Katalog zur Brügger Ausstellung verfasste auch Georges Hulin de Loo (1862–1945), der viele Attributionen in der Ausstellung anzweifelte. Er sah einen Zusammenhang zwischen derselben Madonnentafel und der Brüsseler „Madonna mit weiblichen Heiligen“ und hielt an der Anonymität des Meisters fest.[12] Auch Max J. Friedländer veröffentlicht einen diesbezüglichen Bildband und nennt ihn dort „Brügger Meister der Legende der Heiligen Lucia“.[13] Die Verortung des Malers nach Brügge war sehr im Geiste der Ausstellung, die diese Stadt im Rahmen des Ereignisses besonders verherrlichte. Als endgültige Namensform blieb aber Meister der Legende der Heiligen Lucia.[14]

Nachdem der anonyme Maler mit einem Notnamen versehen war, widmeten sich die Forscher zuerst den Attributionsfragen. Grundlegend dafür war die Arbeit des Connaisseurs Max J. Friedländer, der seine Ergebnisse in der Reihe „Altniederländische Malerei“ publizierte, wo im 6. Band von 1928 auch dieser Maler verzeichnet war.[15] Friedländers Attributionen waren sehr intuitiv – er nannte ein paar wichtige Merkmale der Handschrift des Meisters und baute seine Argumentation darauf auf. So z. B. deutete er bei weiblichen Heiligen auf die rechtwinklig gebeugten Arme und die nach oben gerichteten Fingerspitzen sowie die schütteren, gewellten Haare hin, denen durch Lichtakzente Ausdruck verliehen worden sei.[16] Seine Attributionen, wenn auch auf knappen Bemerkungen aufbauend, haben dem Zahn der Zeit gut Widerstand geleistet und ihre Stichhaltigkeit wurde oftmals von späteren technischen Untersuchungen bestätigt.[17]

---

[8] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

[9] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

[10] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind in der Landschaft. 1480–90. 40,4 × 32 cm. The Clark Art Institute, Williamstown Massachussets

[11] Friedländer. Die Brügger Leihausstellung von 1902, S. 84–85.

[12] Hulin de Loo, Georges. *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands XIVème, XVème et XVIème siècles. Catalogue critique. Précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes.* Gent, 1902, Nr. 114.

[13] Friedländer, Max J. *Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*. München, 1903, S. 16.

[14] Fierens-Gevaert, Hippolyte. *Les Primitifs flamands*. Bd. II. Brüssel, 1909, S. 109–113.

[15] Friedländer, Max J. *Die Altniederländische Malerei, Bd. 6, Memling und Gerard David*. Berlin: Cassirer, 1928, S. 66–70, 140–142.

[16] *Ibidem,* S. 68.

[17] Borchert, Till-Holger. From Intuition to Intellect: Max J. Friedländer and the Verbalisation of Connoisseurship. – *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Vol. 5, 2004/2005, S. 9.

Friedländer attribuiert dem Meister der Legende der Hl. Lucia in seiner Schriftenreihe zuerst 22 Werke (s. Anhang A).[18] Nennenswert ist die englischsprachige Neuauflage dieses Werkes unter dem Titel „Early Netherlandish Painting", die von Nicole Veronee-Verhaegen ergänzt und kommentiert wurde, indem die Zahl der Werke weiter angestiegen ist, inklusive des Revaler Retabels des Malers (s. Anhang A).[19] Laut Auffassung von Ann M. Roberts in ihrer unpublizierten Dissertation von 1982 sollen dem Meister 15 Kernwerke (darunter auch das Revaler Retabel) sowie seiner Werkstatt oder seinem Nachfolger ungefähr 17–19 Arbeiten mit zusätzlich fünf zweifelhaften Zuschreibungen (s. Anhang B) zugeordnet sein.[20] Nach Sacha Zdanovs unpublizierter Magisterarbeit lassen sich mit ihm und seiner Werkstatt 27 Werke verbinden (s. Anhang C).[21] Er zählt auch sieben Werke mit fraglicher Attribution auf und weist vierzehn Attributionen zurück.[22] Sowohl Roberts[23] als auch Zdanov[24] sind sich einig, dass das Revaler Retabel dem Meister der Legende der Hl. Lucia zu attribuieren ist und obwohl ihre Arbeiten hauptsächlich derartigen Fragen gewidmet sind, beschäftigen sich beide auch mit anderen Fragen wie dem Einfluss der niederländischen Maler auf den Meister der Legende der Hl. Lucia, Stil, Identität und Wirkungssphäre des Malers. Das Revaler Werk hat aber in der estnischen kunsthistorischen Forschung eine eigenständige Attributionsgeschichte.

Die Attributionsgeschichte des Revaler Werkes des Meisters der Legende der Hl. Lucia

Das Revaler Retabel fand erstmals im 19. Jahrhundert in Estland Beachtung, als die Deutschbaltische Gesellschaft ihr Interesse auf lokale Kulturgüter richtete, was sehr stark ideologisiert und zunächst der Verherrlichung der deutschbaltischen Vergangenheit diente.[25] Dieses Streben entfaltete sich auch in den

[18] Friedländer. *Die Altniederländische Malerei,* Bd. 6, S. 66–70; S. 140–142.

[19] Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting, vol. 6a, Hans Memlinc and Gerard David*. Comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen. Leyden: Sijthoff, 1971, S. 41–43; S. 62–64; Friendländer, Max J. *Early Netherlandish Painting, vol. 6b, Hans Memlinc and Gerard David*. Comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen. Leyden: Sijthoff, 1971, S. 110–111, 115–116, 123–124.

[20] Roberts, Ann, M. *The Master of the Legend of Saint Lucy. A Catalogue and Critical Essay*. Dissertation. University of Pennsylvania, 1982, S. 214–262.

[21] Sacha Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie. Révision critique de son catalogue de peintures*. Masterarbeit. Universite Libre de Brüssel, 2009–2010, S. 22–78.

[22] *Ibidem*, S. 22–78.

[23] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 165–169.

[24] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 46–47.

[25] Lumiste, Mai. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas. – *Sirp ja Vasar*, 19. VIII 1960; Siehe: Jõekalda, Kristina. Baltic Identity via German Heritage? Seeking Baltic German Art in the Nineteenth Century. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 23, Nr. 3–4, 2014), S. 79−110; Jõekalda, Kristina. Art

Zuschreibungen, die die Werke gern mit „deutschen“ Vorfahren in Verbindung bringen wollten.

Als Erster erwähnt Gotthard von Hansen (1821–1900) das Retabel in seinem Buch über Revaler Kirchen und Klöster aus dem Jahre 1885.[26] Hansen war ehemaliger Oberlehrer des Gouvernements-Gymnasiums und von 1887 bis 1900 Stadtarchivar von Reval. Obwohl er kein professioneller Historiker gewesen ist, half er viele Quellen ins Licht zu rücken und die ältere Geschichte der Stadt Reval zu verfassen. Gotthard von Hansen sah im Revaler Retabel ein Werk des Jan van Eycks oder seiner Schule.[27] Man muss im Auge behalten, dass gerade im 19. Jahrhundert die ersten Monografien den Brüdern Hubert und Jan van Eyck gewidmet werden, die in deren Schaffen – mit dem Ziel der Verherrlichung deutscher Vergangenheit – die Entfaltung deutscher Kunst sehen wollen.[28] Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) erkennt in seiner Monografie in Jan van Eyck aber einen Protagonisten der niederländischen Kunst.[29] Wie sehr diese Literatur die deutschbaltischen Forscher berührte, ist schwer zu entscheiden. Wir wissen aber, dass Gustav Waagen im Briefwechsel mit Karl Simon Morgenstern (1770–1852)[30] stand, dem Gründer der Bibliothek der Universität Dorpat (Tartu) und des ersten Kunstmuseums in den damaligen sog. deutschen Ostseeprovinzen des Russischen Kaiserreichs. Sein Buch über Jan van Eyck war in dieser Bibliothek erhältlich.[31] Ob die Frage der Herkunft der Brüder van Eyck für die Deutschbalten im Vordergrund stand, lässt sich schwer sagen.

Die Attributionsgeschichte des Revaler Werkes wird auch weiterhin von Amateurhistorikern wie dem Architekten Wilhelm Neumann (1849–1919), späterer Direktor des Lettischen Kunstmuseums getragen. Er bringt das Werk zum ersten Mal in Zusammenhang mit dem Greverade Retabel[32] des Hans Memling und attribuiert es ihm oder seiner Schule.[33] Neumann beschreibt erstmalig die

---

History in Nineteenth-Century Estonia? Scholarly Endeavours in the Context of an Emerging Discipline. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 24, Nr. 3–4, 2015), S. 115−143.

[26] Hansen, Gotthard von. *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals*. Dritte Auflage, Reval: Franz Kluge, 1885

[27] *Ibidem*, S. 160.

[28] Siehe: Schopenhauer, Johanna. *Johann van Eyck und seine Nachfolger*. Frankfurt am Main: Wilmans, 1822

[29] Waagen, Gustav Friedrich. *Ueber Hubert und Johann van Eyck*. Breslau, Max, 1822, S. 4.

[30] Zwei Briefe an Karl Simon Morgenstern (von Gustav Waagen). Tartuer Universitätsbibliothek, l. 262v, S. 261–262.

[31] *Catalogus Mss. et Bibliothecae Carol Morgenstern Academm. Halens. Gedanens. Dorpatens*. Pars I–II. cum supplemento, S. 228.

[32] Hans Memling. Triptychon mit der Passion (Greverade-Altar). 1491. Mitteltafel 221,5 × 167 cm. Flügel 221,5 × 83 cm. Lübeck, Sankt-Annen-Museum

[33] Neumann, Wilhelm. *Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und Kunstgewerbes in Liv-. Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Reval: Kluge, 1887, S. 103; Neumann, Wilhelm. Die Revaler Flügelaltäre des 15. Jahrhunderts. – *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1890*, Riga, 1891, S. 96–97.

Ikonografie und hält die Heilige in der Äbtissinnentracht für die Heilige Brigitta, was später als falsch konstatiert wird (es handelt sich eigentlich um die Heilige Gertrud).[34] Diese Fehleinschätzung wird im Buch des Juristen und Hobbyhistorikers Eugen von Nottbeck (1842–1900) und Wilhelm Neumann korrigiert: Themen und Heilige werden erstmals erkannt und korrekt beschrieben.[35] Auch dieses Buch sieht in Hans Memling den Maler. Das erste estnischsprachige Übersichtswerk über die Kunst in Estland von Alfred Vaga (1895–1980), einem Autodidakten auf dem Gebiet der estnischen Kunstgeschichte, bleibt den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts treu und ändert an den Schlussfolgerungen kaum etwas – für ihn stammt das Kunstwerk aus der Werkstatt von Hans Memling.[36]

Die erste argumentierte und ausführliche Attribution des Retabels stammte von der estnischen Kunsthistorikerin Mai Lumiste (1931–1985), die ihre Ausbildung in Leningrad (St. Petersburg) absolvierte und eine herausragende Rolle in der Erforschung und Bewahrung der Kunst und Architektur in Tallinn spielte. Sie veröffentlichte ihre Forschungsergebnisse zuerst im Wochenblatt „Sirp ja Vasar" („Hammer und Sichel")[37] und verfasste später im Jahre 1961 im Almanach „Kunst" eine umfassende Abhandlung zur Attribution des Kunstwerkes an den Meister der Legende der Hl. Lucia.[38] Sowohl die Zeitung als auch der Almanach sprachen ein gebildetes Publikum an und richteten sich an kulturinteressierte Leser.

Dennoch findet sich eine Attribution an den Meister der Legende der Hl. Lucia und Hans Memling auch im lange unveröffentlichten Manuskript des Professors für Kunstgeschichte der Universität Tartu, Sten Karling (1906–1987).[39] Die erste estnische Version verfasste Sten Karling bereits 1937, die aber 1944 während des sowjetischen Luftangriffs auf Tallinn im Stadtarchiv verbrannte.[40] Sten Karling emigrierte 1944 nach Schweden und war in den Jahren 1947–1972 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Stockholm. Sein auf Schwedisch verfasstes Manuskript aus dem Jahre 1963 wurde mit Kommentaren von Prof. Krista Kodres und Prof. Kersti Markus erst 2006 veröffentlicht, konnte aber in der Sowjetzeit in gelehrten Kreisen bekannt gewesen

---

[34] Neumann, Wilhelm. *Werke mittelalterliche Holzplastik und Malerei in Livland und Estland*. Lübeck, 1892, S. 10–12.

[35] Nottbeck, Eugen von; Neumann, Wilhelm. *Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval*. Bd. 2, Reval, 1904, S. 205–206.

[36] Vaga, Alfred. *Eesti kunsti ajalugu*. *Keskaeg*. I osa, Tartu, 1932, S. 272–273.

[37] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas. – *Sirp ja Vasar*, 19. VIII 1960

[38] Lumiste, Mai. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas: Mustpeade vennaskonna altari autori probleemist. – *Kunst* (Nr. 2, 1961), S. 32–42; Später führt sie das Wesentliche nochmals zusammen im Aufsatz: Lumiste, Mai. XV−XVI sajandi kunsti ekspositsioon Kadrioru lossis. – *Kunst* (Nr. 2, 1967), S. 46–50.

[39] Karling, Sten. *Tallinn: kunstiajalooline ülevaade* (1937). Tallinn: Kunst, 2006, S. 85.

[40] Eine Version des Manuskripts von 1937, übersetzt aus dem Estnischen ins Deutsche wird im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München aufbewahrt (LKt-Ta 158/174(2 R). Aus dem E-Mail-Wechsel mit Juhan Kreem. 20.01.20.

sein.[41] Es ist nicht auszuschließen, dass auch Mai Lumiste vor 1961 von dem Manuskript wusste, dennoch war es in der sowjetischen Realität kompliziert wegen seiner Emigration auf Sten Karling zu verweisen.[42]

Mai Lumiste fokussiert in den Darlegungen ihr Interesse auf die Konzeption, Komposition, den Stil und die Details des Revaler Werkes. Eine konsequente Berufung auf Max J. Friedländer wurde methodisch verfolgt. Auch wenn die Bemerkungen von Friedländer knapp und auf kleine Merkmale gerichtet waren, wurden sie anhand des Revaler Werkes geprüft.[43] Weiterhin bringt sie zahlreiche Beispiele und Parallelen für die Typen der Figuren und Gesichter aus dem Schaffen des Brügger Malers. Sinnstiftend waren für sie unter anderem die Falten- und Schattengebung sowie die feinen Details. Diese Arbeit leistete sie in der damaligen Sowjetunion, wo sich internationale Informationen langsam oder gar nicht bewegten, ausländische Fachliteratur nicht vorhanden war und ihr nur Schwarz-Weiß-Fotos vorlagen, obgleich auch die Qualität von Farbfotos gering war. Infolge der damals geltenden strengen Reisebeschränkungen war es ausgeschlossen, die Referenzwerke in den Sammlungen verschiedener ausländischer Museen, auf denen sie ihre Argumentation aufbaute, aus unmittelbarer Nähe zu betrachten. Im Jahre 1975 erschien der erste Band der in der Sowjetzeit publizierten estnischen Kunstgeschichte, deren Kapitel teilweise aus der Feder von Mai Lumiste stammten, jedoch zur Interpretation des Werkes gab es nichts Neues hinzuzufügen.[44]

Mai Lumiste war aber keineswegs die einzige Kunsthistorikerin, die die Attributionsgeschichte maßgeblich beeinflusste. Sie ist unmittelbar mit Nicole Veronee-Verhaegen verbunden, die im Jahre 1961 auf Einladung von Mai Lumiste für eine Untersuchung des Kunstwerkes aus den Niederlanden nach Tallinn kam.[45] Veronee-Verhaegen widmete sich bereits zwei Jahre früher dem Thema, als sie einen Aufsatz über den Meister verfasste.[46] Parallel zu Mai Lumiste 1961, veröffentlichte sie eine Abhandlung, die die Attribution bestätigte und Eigenschaften aufzählte, die dies bezeugen.[47] Das Retabel wurde daraufhin in die kommentierte Ausgabe von Friedländers Hauptwerk inkorpo-

[41] Karling. *Tallinn*, S. 8.
[42] *Ibidem*, S. 7.
[43] Friedländer. *Die Altniederländische Malerei,* Bd. 6, S. 68; Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 35–36; Palginõmm, Kerttu. Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende. *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 22, Nr. 3–4, 2013), S. 65–95.
[44] Solomõkova, Irina. *Eesti kunsti ajalugu kahes köites*. Bd. 1. Erster Teil. Eesti kunst kõige varasemast ajast kuni 19. saj. keskpaigani. Tallinn: Kunst, 1975, S. 76.
[45] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas. – Sirp ja Vasar, 19. VIII 1960
[46] Verhaegen, Nicole. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre. – *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bd. 2, 1959), S. 73–82.
[47] Verhaegen, Nicole. Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn. – *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bd. 4, 1961), S. 142–154.

riert.[48] Dabei muss erwähnt werden, dass Sten Karling im Vorwort zu seinem Manuskript von 1963 schreibt, er hätte keine Veränderungen bezüglich des Manuskripts von 1937 vorgenommen und kreuzt an, dass seiner Attribution des Revaler Retabels an den Meister der Legende der Hl. Lucia in Veronee-Verhaegens Forschung von 1961 bestätigt wird, erwähnt aber dabei nicht den Beitrag von Mai Lumiste (obwohl er mehrere estnische KunsthistorikerInnen aufzählt).[49] Nicole Veronee-Verhaegen bedankt sich zwar in ihrem Aufsatz bei Mai Lumiste, würdigt sie aber nicht im Hinblick auf die Attribution.[50]

Nur wenige Kunsthistoriker haben die Zuordnung von Mai Lumiste und Nicole Veronee-Verhaegen abgewiesen, prominente Ausnahmen gibt es dennoch. Die Autorenschaft wurde von Marc Rudolf De Vrij angezweifelt.[51] Ebenso hegte Juhan Maiste Zweifel, der entsprechend der früheren Tradition die Handschrift von Hans Memling, aber auch die von Michel Sittow (1469–1525) am Werk erkennen wollte.[52] Die Autorin vorliegender Forschung ist mit der Attribution an den Meister der Legende der Hl. Lucia einverstanden, räumt jedoch ein, dass es sich hier um eine Werkstattarbeit handelt, wovon die enormen Qualitätsschwankungen im Rahmen des Altarwerkes zeugen. Besonders hervorzuheben sind die Porträts von höchster Qualität, die man gern einem sehr guten Brügger Porträtisten zuschreiben möchte. Das Augenmerk der Arbeit soll auch bezüglich Attributionsfragen auf den materiellen Dingen liegen.

Die Forschungsschwerpunkte in der Historiografie zum Schaffen des Meisters

Obwohl man generell immer noch von der Anonymität des Meisters der Legende der Hl. Lucia ausgeht, gab es Bestrebungen, ihn mit bestimmten spätmittelalterlichen Brügger Malern zu assoziieren. Diese Versuche basierten auf der

---

[48] Friedländer. *Early Netherlandish Painting.* vol. 6a, S. 62–64; Friendländer. *Early Netherlandish Painting.* Vol. 6b, S. 110–111; 115–116.

[49] Karling. *Tallinn*, S. 11.

[50] Verhaegen. Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn, S. 142.

[51] De Vrij, Marc R. Een madonna van de Meester van de Lucia-Legende. – *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Jaarboek* (1995), S. 26.

[52] Maiste, Juhan. Die Renaissance in Tallinn. Ein neuer „Stil" in der alten Hansestadt. – Maiste, Juhan. *Tuldud teed tagasi = Retracting Steps*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, S. 148–152; Maiste, Juhan. Michel Sittow – Tallinna mees. – Kodres, Krista (Hg.) *Eesti kunsti ajalugu. 1520–1770*. Bd. 2. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, S. 18. Maiste, Juhan. Lübecki linnas Tallinnas. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 16, Nr. 1–2, 2007), S. 191–210; Maiste, Juhan. Perception of Beauty in Late Gothic and Early Renaissance Art in Tallinn. From the Dance of Death to the Rebirth of the Image. – *Tuldud teed edasi = Along the trodden Path*. Tallinn: Tallinna raamatutrükikoda, 2007, S. 59–61; Maiste, Juhan. A Genius and His Myth: The Known and Unknown Michel Sittow. – *Baltic Journal of Art History* (Bd. 9, Spring, 2015), S. 177–221.

Prämisse, dass sich nur bestimmte Maler und ihre Wirkungszeit, die in den Gildenverzeichnissen des Heiligen Lukas in Brügge festgehalten sind, mit der angeblichen Schaffensperiode des Meisters der Legende der Hl. Lucia decken. Die Phase seines Wirkens, etwa zwischen 1475 bis 1502[53], wurde aus der Chronologie seiner Werke abgeleitet.

Das namensgebende Retabelfragment des einstigen Triptychons mit der Legende der Hl. Lucia befindet sich in der Jakobikirche in Brügge und trägt die Inschrift „DIT WAS GHEDAEN INT JAER MCCCC ENDE LXXX“ über dem Baldachin des über den Heiligen entscheidenden Konsuls (Abb. 5). Von den dem Maler zugeschriebenen Werken ist es das einzige, das mit einem Datum versehen ist. Auf einem Werk ein Datum zu vermerken, war in Brügge üblich, man denke etwa an die Porträts von Jan van Eyck[54] oder an das Retabel von Hans Memling.[55] Die einzig erhaltene Mitteltafel ist der Ausgangspunkt für die Chronologie der Werke und für die Rekonstruktion des Lebenslaufs des Meisters. Daraufhin konstruierte man die Chronologie seiner Werke auf der Basis von stets wiederkehrenden Stadtansichten von Brügge. Die verschiedenen Bauetappen des Glockenturms der Tuchhalle, der sog. *Belfried*, welche die Gemälde des Meisters der Legende der Hl. Lucia genau darstellen, liefern die Grundlage für die Datierungen der Gemälde. Es wurden vier Etappen der Wiedergabe vorgeschlagen, die vom Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts reichten (s. Anhang D).[56] Man ging von der These der Aktualität der Darstellung aus. Von den vier Bauphasen, die Nicole Veronee-Verhaegen vorschlug[57], werden heutzutage drei für gültig gehalten.[58] Auf dem Revaler Retabel fehlt diese Stadtansicht, aber es wird in der Arbeit vorgeschlagen, dass Brügge in einer anderen Form auf dem Retabel präsent ist.

Die vier Persönlichkeiten, mit denen man den Maler gleichzusetzen versuchte, waren Pieter Casenbroot, Jan de Hervy, Jan Fabiaen und Fransois van den Pitte, die alle im späten 15. Jahrhundert oder Anfang des 16. Jahrhunderts wirkten. Pieter Casenbroot hält man generell für den anderen, etwas älteren anonymen Meister, nämlich den Meister der Legende der Heiligen Ursula.[59] Jan de Hervy wurde besonders aus dem Grund vorgeschlagen, weil er Zugang zum Hof hatte und in den 1490er Jahren über genügend Zeit für eine kurze Wande-

[53] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 183.

[54] Jan van Eyck. Das Arnolfini-Portrait. 1434. Öl auf Holz. 82,2 × 60 cm. National Gallery, London

[55] Hans Memling. Triptychon mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten (Johannes-Altar). 1474–1479. Öl auf Holz. Mitteltafel 173,6 × 173,7 cm. Flügel 176 × 78,9 cm. Johannes-Hospital, Memlingmuseum, Brügge

[56] Verhaegen. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie, S. 73–82; Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*; S. 93–98.

[57] *Ibidem*, S. 79–81.

[58] De Vos, Dirk. D. *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderjien 15de en 16de eeuw*. Brügge, 1979. S. 147–148.

[59] Zdanov, Sacha. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? Révision des hypothèses et proposition d'identification. – *Koregos. Revue multimédia des arts* (Reporticle 76, 2013), S. 4.

rung nach Spanien verfügte.[60] Wir kennen viele Quellen, die mit seinem Namen verbunden sind[61], doch fast keine Werke. Eine Ausnahme ist die Stadtkarte von Zwin[62], die aber kaum Gründe liefert, ihn mit dem Meister der Legende der Hl. Lucia gleichzusetzen.[63] Jan der Hervy wirkte sehr wahrscheinlich als Projektleiter für das Grabmal der Maria von Burgund.[64] Das Grabmal und besonders die Reliefs wurden als Vergleich zu verschiedenen Werken des Meisters der Legende der Hl. Lucia herangezogen.[65] Für vorliegende Arbeit ist ein Maler mit engen Beziehungen zum Hof von besonderem Interesse, denn so kann ein Zugang zu erlesenem Kunsthandwerk vorausgesetzt werden.

Die materielle Kultur war auch ein Argument für die Gleichsetzung des Meisters der Legende der Hl. Lucia mit einem anderen Brügger Maler. Man schlug bereits 1954 vor, dass er mit dem aus den Quellen bekannten Maler Jan Fabiaen, der *patrons* (Entwürfe) für Bildteppiche anfertigte, gleichzusetzen wäre.[66] Auch andere Tapisserienforscher brachten diesen Zusammenhang hervor, indem man einige erhaltene Tapisserien[67] mit der Handschrift des Meisters der Legende der Hl. Lucia verglich.[68] Die aktuelle Forschung hält Jan Fabiaen für einen sehr aussichtsreichen Prätendenten auf die Identität des Malers.[69] Diese Argumentationslogik ist für die auf materielle Kultur ausgerichtete Arbeit besonders von Gewicht.

Man wirbt auch für den in Brügge ansässig gewesenen und in der Malergilde Karriere machenden Maler Fransois van den Pitte, von dem wir zwar viele Quellen, aber keine erhaltenen Werke besitzen und auch sonst keine Motive für eine Identifikation mit dem Maler haben. Das Hauptargument dieser Attribution lag in der Tatsache, dass man beide, Fransois van den Pitte und Pieter Casenbroot, in Brügge gebürtig und wirkend sah und sie sich deswegen auch bestimmte Merkmale der Produktion angeeignet hatten: wie die Wiedergabe der Wahrzeichen Brügges.[70] Auch Ähnlichkeiten in ihren Werken seien auf ein gemeinsames Umfeld und einen ähnlichen Lebenslauf zurückzuführen. Diese These wurde kritisiert, da sie keine richtigen Anhaltspunkte und keine grund-

[60] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 183–209, bes. S. 190.
[61] *Ibidem*, S. 264–273.
[62] Jan de Hervy. Die Karte von Zwin. 1501. Leinwand. 108 cm × 43,5 cm. Groeningemuseum, Brügge
[63] Roberts, Ann M. The Landscape as a Legal Document: Jan de Hervy's View of the Zwin. – *The Burlington Magazine* (Bd. 133, 1991), S. 82–86; Martens. Der Brügger Meister der Lucialegende, S. 64.
[64] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 196–209.
[65] *Ibidem*, S. 202–207.
[66] Versyp, Jacquline. *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge*. Brüssel, 1954, S. 39.
[67] Brügger Werkstatt von Jan Wilde. Heilige Anatole auf der Salzwasserquelle. 1502–1506. Wolle. 432 × 360 cm. Musée du Louvre, Paris
[68] Delmarcel, Guy. *Flemish Tapestry*. New York, NY: Abrams, 2000, S. 180.
[69] Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? S. 7–10.
[70] Janssens. De Meester van der Lucia- en de Ursulalegende, S. 287–291; 312.

legenden Argumente liefert.[71] Auf den konkreten Lebenslauf der Künstler und die mit ihnen verbundenen Informationen wird in der Arbeit weiter unten eingegangen.

Neben Attributions- und Identifikationsfragen widmeten sich die Forscher auch Themen wie dem Einfluss der anderen niederländischen Maler auf seine Werke. Obwohl es gang und gäbe war, Kompositionen, Figuren und Details anderer Maler wie Werkstattmeister und anderer Zeitgenossen zu verwenden, wird der Meister der Legende der Heiligen Lucia besonders für einen Eklektiker gehalten, der zwar von anderen Malern Motive übernimmt, diese aber mit wenig Finesse kombiniert und integriert.[72] Unter diesen als Vorbild geltenden Malern waren Rogier van der Weyden[73], Dirk Bouts (um 1400–1475)[74], Hugo van der Goes[75] und Hans Memling.[76] Die Einflussnahme von Dirk Bouts bzw. seinen Söhnen auf das Revaler Retabel ist auch für vorliegende Arbeit von ausschlaggebender Bedeutung (besonders die Erforschung eines verschollenen Retabels von Dirk Bouts wird aufgegriffen, um es aus der Sicht der materiellen Kultur zu betrachten).[77] Eine bedeutende Rolle für das Revaler Retabel spielt der Brügger Maler Jan van Eyck, dessen Einfluss auf den Maler auch von anderen Forschern, besonders in der Vorliebe für Brokate und Juwelen, hervorgehoben wurde.[78] Wegen seiner Beeinflussung der materiellen Kultur ist das Verständnis über sein Schaffen prinzipiell wichtig für die Arbeit.

Genauso entscheidend ist die Frage des spanischen Einflusses auf den Meister der Legende der Hl. Lucia gewesen.[79] Man schlug vor, er wäre selbst nach Spanien gereist[80] oder hätte spanische Gesellen in seiner Werkstatt aus-

---

[71] Mänd, Anu. Lucia legendi meister identifitseeritud? Lucia legendi meistrist, Tallinna Mustpeade retaablist ja Eesti kunsti ajaloo 2. köite avapeatükist. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on Art and Architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 16, Nr. 1–2, 2007), S. 176–177.

[72] Martens. Brügger Meister der Lucialegende, S. 64–67; Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 11–16.

[73] Friedländer. *Die Altniederländische Malerei,* Bd. 6, S. 68; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 22–23.

[74] De Vos, Dirk. Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, alias de Meester van de Rotterdamse Johannes op Patmos, *Oud Holland* (Bd. 90, 1976), S. 160; Zdanov, Sacha. Assimilation et Interprétation du style de Dirk Bouts dans l'oeuvre du maître de la legende de sainte Lucie. – *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (Bd. 34, 2012), S. 31–49.

[75] Roberts, Ann, M. The Lucy Master and Hugo van der Goes. – *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1987), S. 9–24; bes. S. 20.

[76] Martens. Brügger Meister der Lucialegende, S. 67.

[77] Martens, Didier. La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge. – *Jahrbuch der Berliner Museen (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Neue Folge)* (Bd. 35, 1993), S. 131–174;

[78] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 112–113. Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 13.

[79] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 144–76; Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 110–113.

[80] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 168.

gebildet.[81] Ebenso die These, der Meister der Legende der Hl. Lucia habe selbst bei seinem Aufenthalt auf spanische Künstler Einfluss ausgeübt, steht im Raum.[82] Diese Thesen sind für die Wiedergabe der materiellen Kultur auf dem Revaler Retabel besonders relevant, weil man die Darstellungsmodi der Textilien mit der spanischen Malerei verband[83], was auch die technologische Methodik in der Darstellung der Textilien beeinflussen kann. In der Arbeit werden neue Vergleichsobjekte aus der spanischen Malerei des 15. Jahrhunderts herangezogen und damit wird das Revaler Retabel noch enger an die Darstellungsprinzipien der Iberischen Halbinsel gebunden. Alle bislang relevanten Fragen um den Meister der Legende der Hl. Lucia sind auch in der Analyse des Revaler Retabels wichtig und werden in der Dissertation aufgegriffen.

Die Forschungsschwerpunkte in der Historiografie zum Revaler Retabel und die durchgeführten technischen Untersuchungen

Gotthard von Hansen widerlegt als Erster im 19. Jahrhundert die gängige Behauptung, das Retabel, damals noch nicht korrekt attribuiert, stamme aus dem Kloster St. Birgitta (Pirita) in der Nähe von Reval und schlägt für den Bestimmungsort das Dominikanerkloster St. Katharinen vor, wo die Schwarzenhäupter ihre Wertsachen aufbewahrten und zwei Altäre besaßen.[84] Von Hansen betont auch, dass sich das Werk im Haus der Schwarzenhäupter befindet und formuliert die These, es wäre 1495 via Lübeck aus dem "Westen" nach Reval gelangt, doch wird sein Vorschlag mit keiner Quellenangabe ergänzt. Diese Annahme von Gotthard von Hansen wurde von Friedrich Amelung (1842–1909) aufgegriffen, der neben der Datierung auch die Ankunft des Retabels erwähnt, die Kosten haben sich die Große Gilde und die Bruderschaft der Schwarzenhäupter von Reval geteilt.[85] Dieselben Angaben werden auch von Wilhelm Neumann[86] übernommen sowie von Eugen Nottbeck und Wilhelm Neumann wiederholt, mit dem Verweis auf ein Rechungsbuch als Quelle (ohne Angaben).[87]

Diese Auskunft bleibt für die folgenden Generationen lange verbindend, darunter besonders für Mai Lumiste, die deshalb für die Bestellung und Ankunft

[81] Verhaegen. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie, S. 81–82.
[82] Post, Chandler, R. *A History of Spanish Painting, vol. 6a, The Valencian School in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935, S. 27; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 168; Martens, Didier. *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*. Bruxelles: Le Livre Timperman, 2010, S. 116–124.
[83] Post. *A History of Spanish Painting, vol. 6a*, S. 27.
[84] Hansen. *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals*, S. 160–161.
[85] Amelung, Friedrich. *Revaler Alterthümer.* Reval: Kluge, 1884, S. 59; Amelung, Friedrich. *Geschichte der Revaler Schwarzenhäupter von ihrem Ursprung bis auf die Gegenwart*. Reval: Wasserman, 1885, S. 51–52
[86] Neumann. *Werke mittelalterliche Holzplastik und Malerei in Livland und Estland*, S. 10–12.
[87] Nottbeck; Neumann. *Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval*. Bd. 2, S. 205–206.

des Retabels in Reval die Zeitspanne 1481–1495 hielt.[88] Die Information gelangt über Lumiste nach Belgien und wurde von Nicole Veronee-Verhaegen zitiert[89], sodass sie in dieser Form auch von Ann Roberts als Ausgangspunkt für die Argumentation in ihrer Dissertation genommen wurde[90] und deswegen immer noch in der Forschung über den Meister der Legende der Hl. Lucia zirkuliert.[91]

Die bislang auf keiner bekannten Quelle basierende Version blieb fortbestehen, bis sich die estnische Historikerin Anu Mänd für diesen Hinweis interessierte. Sie räumte zunächst ein, obwohl sie beste Kenntnis über die in Tallinn und Hamburg mit den Schwarzenhäuptern zu verbindenden Quellen hatte[92], es existiere kein Eintrag im Denkelbuch der Schwarzenhäupter und man könne nirgends fündig werden. Erst 2010 gelang es ihr im Denkelbuch der Großen Gilde[93], das die Jahre 1425–1532 umfasst, einen Quellennachweis[94] aufzuspüren, der Licht auf die Donatoren und andere offene Fragen warf. Demzufolge kam im Jahre 1493 ein Retabel (*tafele*) via Lübeck „aus dem Westen“[95] und wurde in der Dominikanerkirche St. Katharinen (*to den moenken*) aufge-

---

[88] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 32.

[89] Verhaegen. Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn, S. 148.

[90] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 160; 169.

[91] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie,* S. 46.

[92] Mänd, Anu. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie. – Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 221.

[93] TLA, f.191, n.2, s.16, S. 137

[94] Mänd, Anu. Püha Viktor – Tallinna kaitsepühak? – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on Art and Architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 12, Nr. 3–4, 2003), S. 10: „It.anno (14)93 do leyt her gosschalk remmlyncrade de neye taffel de to de moenken steyt vp dem altar van westen komen to der gylde vnd der swarten hoeffeden behoeff vnd de taffel steyt van lubek bet hijr der vracht 200 vnd 8 mr. Kompt der gylde to betalen de helffte. Is wat de taffel van westen bet to lubek gekostet hegen nycht dyt gelt hebbe ik wt gegeuen.“

[95] „van westen komen“ deutet auf niederländisches Gebiet hin. Dieser Formel wird auch bei anderen, aus der Region bestellten Gütern in Dokumenten genannt, u. a. auch aus späterer Zeit. Als Beispiele dienen die für das Rathaus bestimmten, in Enghien bestellten Bildteppiche, bei deren Verortung eine ähnliche Formel im 16. Jahrhundert benutzt wird: TLA. 230. 1.nr. Ad 52 II, fol. 104v; TLA 1147. 1. Nr. Aa 36, fol. 30: Nr. Ba 50, fol. 8v; Mankin, Urve. Tallinna raesaali piltvaibad. – Vana Tallinn III (VII). Tallinn: Estopol, 1993, S. 47; Mankin, Urve. Renessanss-piltvaibad Tallinna Linnamuuseumis = Renaissance-Bildteppiche im Tallinner Stadtmuseum. – Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, S.157.

stellt. In Reval gab es kein anderes Mönchskloster, also sind hier ohne Zweifel die Dominikaner gemeint.

Ob die Quelle im Denkelbuch der Großen Gilde, die das Ankommen eines Retabels 1493 auf die Bestellung der Bruderschaft und der Gilde festhält[96], letztendlich mit dem Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia zu verbinden ist, kann nicht endgültig geklärt werden, denn wir finden dort keinen Namen des Malers und auch nicht den ursprünglichen Ort, wo es erschaffen wurde (von einer allgemeinen Ikonografie ganz zu schweigen). An dieser Stelle soll nochmals auf die Anomalie in der Quellenlage hingewiesen werden. Den Hinweis auf die Ankunft des Retabels liefert das Denkelbuch der Großen Gilde, doch es handelt sich nicht um die einzige Quelle, auf die man sich gegebenenfalls berufen könnte. Im Rechnungsbuch der Altarvorsteher der Schwarzenhäupter (1418–1517), wo viele für die Altäre der Dominikanerkirche bestimmte Werke festgehalten und die Anschaffung eines kostbaren Retabels vermerkt werden sollte, fehlt jeder Hinweis auf ein solches.[97] Dennoch geht man in der Arbeit von der heutigen These aus, das Retabel sei von den Revaler Kaufleuten in Auftrag gegeben worden, um in St. Katharinen aufgestellt zu werden.

Die Transportkosten von Lübeck nach Reval teilten sich nach dem Denkelbuch die Große Gilde und die Bruderschaft der Schwarzenhäupter – also die vornehmsten Kaufmannskorporationen der Stadt. Die Summe der Transportkosten zwischen den zwei führenden Hansestädten betrug 208 Mark, liefert aber keinen Hinweis auf die Kosten des Retabels selbst. Dass es sich bei den Donatoren um eine Korporation oder Bruderschaft gehandelt haben muss, davon zeugen die Bildnisse vorrangig junger Männer (Abb. 29–30). Streng genommen könnten die Stifter auch religiöse Bruderschaften oder andere Korporationen der Stadt gewesen sein. Größe, Komplexität, Kostbarkeit verweisen aber auf sehr vermögende Auftraggeber und deshalb kämen Kaufleute vorrangig in Frage.

Bislang widmete man sich bezüglich des Revaler Retabels auch dem Thema der Ikonografie und verband sie mit den Vorlieben der Auftraggeber wie Kaufleute[98] und mit der Vermittlerrolle der Dominikaner[99], in deren Kirche es stand.

---

[96] TLA, f.191, n.2, s.16, S. 137; Mänd. Püha Viktor – Tallinna kaitsepühak?, S. 10.

[97] Mänd, Anu. The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn: Dating, Donors, and the Double Intercession. – *Acta Historiae Artium Balticae* (Bd. 2, 2007), S. 39.

[98] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 234–236; Gertsman, Elina; Räsanen, Elina. Locating the Body in Late Medieval Reval. – Weiss, Julian; Salih Sarah. *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of Medieval Culture*. London: King's College London, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 2012, S. 137–158; Falque, Ingrid. Visualising Cohesion, Identity and Piety: Altarpieces of Guilds and Brotherhoods in Early Netherlandish Painting (1400–1550). – Tacke, Andreas; Münch, Birgit Ulrike; Augustyn, Wolfgang (Hg.) *Material Culture: Presence and Visbility of Artists, Guilds and Brotherhoods in the Pre-Modern Era*. Petersberg: Imhof, 2018, S. 190–209.

[99] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 188; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 51; Keelmann. Lehti Mairike. Success, Salvation and Servitude. Tallinn's Brotherhood of the Black Heads and its Relationship with the Local and Regional Saint

Für die dargestellten Heiligen hielt man den Heiligen Franziskus (Abb. 21), die Heilige Gertrud (Abb. 19), den Heiligen Georg und Viktor[100] (Abb. 23; 25), obwohl man auch den Bruderschaftspatron Mauritius erwägen sollte.[101] Die zentral knienden Männer gelten als porträtiert (Abb. 29–30).[102] Sie wurden erstens für Ältermänner oder Altarvorsteher gehalten[103], später wurden Altarvorsteher der Großen Gilde vorgeschlagen[104], die über die Bruderschaftsaltäre in der Dominikanerkirche die Aufsicht innehatten. Es wurde auch erwogen, ob überhaupt Porträts auf dem Retabel vorzufinden sind und hier nur der Status durch die Wiedergabe einer Korporation vermittelt wird.[105] Die Porträts besitzen im Vergleich zu den übrigen Gemäldeseiten eine hohe Qualität, die man mit Hans Memling oder auch mit Michel Sittow verglichen hat.[106] Diese Sichtweise wurde bisher nicht akzeptiert und auf die Probe gestellt, verweisend auf die Tatsache, man wolle ohne wasserdichte Argumente gern einheimische Kunstwerke mit berühmten Namen verbinden.[107] Von den Unterzeichnungen der Bildnisse liegen Infrarotfotografien vor, die auch vom Konservator Alar Nurkse analysiert worden sind.[108] Die vorliegende Arbeit vertritt die These, dass Hans Memling, Michel Sittow und der Meister der Legende der Hl. Lucia eine Verbindung besitzten, die im Revaler Retabel ihre Entfaltung findet.

Neben Infrarotuntersuchungen wurde das Retabel 2015 im Rahmen des Seminares „Wood and Art. Methods of technical art history: wood analysis for

---

Cult's. – Kelley, Emily; Turner Camp, Cynthia (Hg.) *Saints as Intercessors between the Wealthy and the Divine. Art and Hagiography among the Medieval Merchant Classes*. London; New York: Routledge, 2019, S. 218–224.

[100] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 234–236.

[101] Keevallik, Juta (Hg.) *Vanad meistrid: kataloog*. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum, 1975, S. 42; Begleittext S. 8; Zdanov. *Le Maître de la Légende de Sainte Lucie*, S. 46.

[102] Verhaegen. Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn, S. 146.

[103] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 40.

[104] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 178–184; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 41–45.

[105] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 184; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 45; Eine Zusammenfassung der bisherigen Forschung zum Revaler Retabel des Meisters der Legende der Heiligen Lucia ist gegeben in: Mänd, Anu. *Keskaegsed altarid ja retaablid*. (Eesti kirikute sisustus IV). Muinsuskaitseamet: Tallinn, 2019, S. 198–204.

[106] Maiste. Die Renaissance in Tallinn. Ein neuer „Stil" in der alten Hansestadt, S. 150–151; Maiste. „Michel Sittow – Tallinna mees", S. 18; Maiste. Lübecki linnas Tallinnas, S. 199–200; Maiste. *Eesti kunsti lugu*, S. 260–262; Maiste. Percepition of Beauty in Late Gothic and Early Renaissance Art in Tallinn. From the Dance of Death to the Rebirth of an Image, S, 59–62; Maiste. A Genius and His Myth, S. 205–217.

[107] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 184–187.

[108] Das Retabel wurde vom Konservator des Estnischen Kunstmuseums Alar Nurkse untersucht, in der Arbeitsgruppe waren noch Dr. Anu Mänd (Universität Tallinn), Merike Kurisoo (Niguliste-Museum) und Tarmo Saaret (Niguliste-Museum). Siehe: Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 186–187; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 47.

interpretation of art works" im Estnischen Kunstmuseum (Niguliste-Museum) mittels der dendrochronologischen Methode untersucht.[109] Komplexe Untersuchungen des Revaler Retabels liegen aber noch in der Zukunft.

Alle bislang relevanten Fragen zum Revaler Retabel, seien es der Maler, seine Identifikationsfiguren und seine Beziehungen zur niederländischen und spanischen Malerei, Auftraggeber, Ursprungsort und Ikonografie des Werkes, werden aus der Perspektive der materiellen Kultur betrachtet.

Übersicht zu den Konservierungsarbeiten ab dem 19. Jahrhundert

In den 1950er Jahren wurden eine Reinigung und Konservierung des Retabels von den Restauratoren Ilmar Ojalo (1910–1989) und Eerik Põld (1908–1995) im Auftrage des Kulturministeriums der damaligen Estnischen Sowjetrepublik durchgeführt. Die Arbeiten verliefen in zwei Etappen: Die Konservierung des Retabels erfolgte 1957–1958 und die kleineren Ausbesserungen wurden von Eerik Põld später selbständig ausgeführt.[110] Eerik Põld war ursprünglich als Inspektor für Denkmalpflege tätig und seine Bildung bezog sich hauptsächlich auf Kunstgeschichte. Seit 1954 arbeitete er als Restaurator im Staatlichen Kunstmuseum der Estnischen SSR (ENSV Riiklik Kunstimuuseum = RKM).[111] Ilmar Ojalo studierte Architektur und Malerei, eignete sich aber Erfahrungen als Restaurator in der Eremitage und in der Grabar-Werkstatt in Moskau an, bis er in die Werkstatt für wissenschaftliche Restaurierung wechselt.[112] Aufgrund mangelnder Erfahrungen an großen Konservierungsprojekten stellte man Eerik Põld und Ilmar Ojalo einen Berater zur Seite. Das hiesige Kulturministerium verpflichtete dafür den erfahrenen Moskauer Künstler und Restaurator Aleksandr Korin, der die Methodik der Konservierung gutgeheißen hatte.[113] Viel Intitative bei der Konservierung des Werkes zeigte die Kunsthistorikerin Mai Lumiste. Die Aufsicht über die Konservierung oblag noch einem gesonderten Ausschuss, dem die damals angesehensten ExpertInnen angehörten: wie Kunsthistoriker-

[109] Das Seminar "Wood and Art. Methods of technical art history: wood analysis for interpretation of art works" (16.–18. Februar 2015) wurde geleitet von Dr. Aoife Daly (Centre for Art Technological Studies and Conservation – CATS), Dr. Alar Läänelaid (Universität Tartu), Dr. Jørgen Wadum (Statens Museum for Kunst (SMK), Kopenhagen; CATS; Universität Amsterdam)

[110] Die Konservierungsdokumentation wird heute im Archiv der Konservierungsabteilung des Estnischen Kunstmuseums (EKKA) aufbewahrt: Endine Mustpeade altar. Restaureerimisdokumentatsioon. EKKA M 5173B; Põld, Eerik; Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel. – Valk-Falk, E. (Hg.) *Teine elu: kultuuriväärtuste restaureerimisest*.Tallinn: Kunst, 1979, S. 118.

[111] Nilp, Grete. *Kunstiväärtuste restaureerimine nõukogude perioodil. Üldised suunad ENSV vanema kunsti ennistamisel*. Masterarbeit. Eesti Kunstiakadeemia = Estnische Kunstakademie, 2016, S. 24.

[112] Nilp. *Kunstiväärtuste restaureerimine nõukogude perioodil*, S. 24.

[113] Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 118.

Innen Mai Lumiste, Villem Raam (1910–1996), Tui Koort (1914–2005) und Voldemar Vaga (1899–1999), der auf seiner Versammlung am 9. Dezember 1957 beschlossen hatte, das Retabel solle nicht restauriert, sondern konserviert werden.[114] Später war noch die Kunsthistorikerin Helmi Üprus (1911–1987) Mitglied des Ausschusses. Ergänzungen lieferte noch der rege Austausch mit Restauratoren inner- und außerhalb der Sowjetunion, worauf Põld in einer späteren Abhandlung hinweist.[115]

Das Kunstwerk wurde als schlecht erhalten eingeschätzt, viele mechanische Beeinträchtigungen wurden festgestellt, darunter Kratzer und Stöße[116], Reibungen, Abwaschung von Farben, Übermalungen, Verschmutzung, Verblassen, Ablösung und Bröckeln der Farbe.[117] Das Ziel war den Degradationsprozess aufzuhalten, indem die bröckelnde Malschicht befestigt, die Originalmalfläche freigelegt und mit neuem Firnis bedeckt wird.[118] Bei der Reinigung des Retabels traten Spuren von früheren Restaurierungen zutage. Davon zeugen auch die Inschriften auf dem Rahmen des Gemälderetabels. Unter den Außenflügeln steht eine Inschrift „Renoviren Lassen DEN 1 Martis A° 17_2 und rechts „Rheinhold Kellerman erkorner Mester“ und unter der Mitteltafel „Renovatum anno 1881“.[119] Rheinhold Kellerman (gest. 1734) war der Gildenälteste von den Schwarzenhäuptern und die Renovierung fällt zeitlich mit Ausbesserungen am Gebäude der Bruderschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammen.[120] Auf dem Mantel der Heiligen Gertrud erscheinen die Buchstaben „JJ“, die wahrscheinlich genauso auf die Restaurierungen zurückgehen.[121]

Das Retabel war stark beeinträchtigt und vermittelte einen falschen Eindruck von der einstigen Gemäldefläche. Abwaschung der Farben war besonders beim Schmerzensmann, Franziskus und bei der Madonna auffällig.[122] Außerdem war das Werk nicht nur an den Stellen, wo es nicht gut erhalten war, sondern auch

[114] Nilp. *Kunstiväärtuste restaureerimine nõukogude perioodil*, S. 26; EKKA M 5173B (Dokument von 09.12.1957, unterschrieben von Mai Lumiste).
[115] Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 125.
[116] Es ist unklar, warum es so zahlreiche mechanische Verletzungen auf dem Retabel gibt (wenn wir davon ausgehen, dass die Bruderschaft das Retabel vor dem Bildersturm von 1524 wegbrachte). Die Kratzer und Stöße können auch später entstanden sein, beim Transport in der Kriegszeit; eventuell auch früher oder später. Siehe: Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 125; Nilp. *Kunstiväärtuste restaureerimine nõukogude perioodil*, S. 26;
[117] EKKA M 5173B (Defektakte: S. 2–21); TLA f.R-242, n.1, s. 299, S. 52–53
[118] Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 118.
[119] TLA f.R-242, n.1, s. 299, S. 55; Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legend meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 126.
[120] TLA f.R-242, n.1, s. 299, S. 55.
[121] Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 130.
[122] *Ibidem*, S. 125.

dort, wo die untere Malschicht intakt war, übermalt worden.[123] Auf welche Restaurierungen diese Übermalungen zurückgehen ist unklar. Nach Möglichkeit wurden die Übermalungen entfernt. Auf Retusche wurde verzichtet, das freigelegte Holz und auch die Risse wurden freigelassen (nur der Rahmen bildete eine Ausnahme).[124] Die abblätternde Farbe der Malschicht sollte zuerst mit Fischleim befestigt werden, aber das brachte keinen Erfolg, weshalb später eine Paste aus Wachs und Terpentine (Kampol) eingesetzt wurde.[125] Eine Frage, die nachfolgende Generationen beschäftigt hat, war der Zustand der zentral thronenden Madonna, deren Gesicht schlecht erhalten ist. Ist dies auf die Konservierung in den 1950er Jahren zurückzuführen? Es wurde angemerkt, das Gesicht der Madonna sieht auch auf früheren Fotos aus dem 19. Jahrhundert ähnlich aus.[126] Ebenso verweisen die Restauratoren in ihrer Dokumentation und in einem Aufsatz auf große Beeinträchtigungen und mechanische Defekte bzw. konstantieren, von der ursprünglichen Malerei des Gesichts der Madonna seien beinahe nur Reste erhalten.[127] Die heutige Beurteilung der damals durchgeführten Arbeiten gilt als „schonend und feinfühlig" und deckt sich mit der Gattung konservierende Restaurierung.[128]

Ansätze und Konzepte in der Forschung zur materiellen Kultur in der altniederländischen Malerei und angewandten Kunst

In der kunsthistorischen Forschung hat man sich ausführlich mit der materiellen Kultur in der Malerei befasst, seien es kostbare Textilien, Goldschmiedewerke, Rüstungen, Keramiken oder andere Güter. Der Schwerpunkt lag oft darin, die stilistischen Entwicklungen der materiellen Dinge zu verfolgen, die soziale und wirtschaftliche Welt zur Entstehungszeit des Gemäldes ins Blickfeld zu rücken oder die symbolischen Inhalte zu entschlüsseln. Komplikationen erwuchsen aus der Tatsache, dass die Maler die materielle Kultur nicht nur anhand von existierenden Objekten darstellten und man es vielmals mit einer gewissen Zeitverschiebung zu tun hatte, wenn verschiedene materielle Dinge dargestellt werden. Damit ist gemeint, dass die wiedergegebenen Textilien zum Zeitpunkt der Entstehung der Werke altmodische Muster tragen oder Rüstungen zum älteren

[123] EKKA M 5173B (Defektakte: S. 6; Restaurierungstagebuch, S. 5)
[124] Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 118.
[125] EKKA M 5173B (Methodik: S. 0–3; Protokolle: S. 3); Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 199; 122; Nilp. *Kunstiväärtuste restaureerimine nõukogude perioodil*, S. 25.
[126] Neumann. *Werke mittelalterliche Holzplastik und Malerei in Livland und Estland*, Tafel XVIII; http://www.bildindex.de/document/obj20269075?part=2&medium=fm151553, 20.11. 2017; Nilp. Kunstiväärtuste restaureerimine nõukogude perioodil, S. 26–27.
[127] EKKA M 5173B (Defektakte: S. 17; Protokolle: S. 2); Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 125.
[128] Nilp. *Kunstiväärtuste restaureerimine nõukogude perioodil*, S. 25.

Kriegswesen gehören können. Derartige Zeitverschiebungen gelten für alle Arten von Gütern.

Wenn es Hauptaufgabe ist, die materielle Kultur der Epoche zu studieren, muss alles kritisch im Hinblick auf Quellen betrachtet werden. Versuche, materielle Kultur mit konkret erhaltenen Beispielen in den Museumssammlungen in Verbindung zu bringen, gab es reichlich. Sie richteten sich besonders auf bestimmte Objekte, die auf Gemälden vorkommen, ohne sie komplex zu betrachten. Wir kennen Fallstudien zu verschiedenen Arten von Gütern[129], doch sehr selten richtet man seinen Blick auf die materielle Kultur als eine Gesamtheit. Eine Ausnahme bildet die Forschung zu Jan van Eyck und zur sog. verkleideten Symbolik.[130] Diese sah Alltagsgegenstände als Symbole für komplizierte theologische Bedeutungen oder Inhalte. Diese Methodik der Ikonografie wurde wegen der Annahme eines hohen Bildungsgrades des Malers und des Betrachters, die fähig seien die komplizierten Konzepte anhand visueller Symbole zu entschlüsseln, stark kritisiert.[131] Als Ausgleich diente die Vorstellung, die Maler würden Alltagsgegenstände darstellen, die aus ihrem eigenen Milieu stammen[132] oder von den Donatoren so vorgesehen waren.[133] Dementsprechend würden die Künstler bestimmte Dinge besitzen oder die Donatoren würden selbst bestimmte Güter bereitstellen. In diesem Zusammenhang wurde auch vorgeschlagen, einige alltägliche Objekte fungierten wie Signaturen.[134]

Es muss eingeräumt werden, dass vielfach lediglich anhand von Gemälden, ohne jegliche andere Quellengrundlage entschieden wird. Der Wert der Dinge wirft die Frage auf, inwieweit die Künstler kostbare Sachen besessen haben. Sollten wir aber die Möglichkeit ausschließen, der Maler habe die Objekte

---

[129] Batári, Ferenc. The „Memling" Carpets. – De Vos, Dirk (Hg.) *Hans Memling: Essays; [Groeningemuseum, Bruges, 12 augustus – 15 november 1994]*. Brugge: Ludion, 1995, S. 63–66; Jékely, Zsombor. Maiolica Jugs in Late Medieval Painting. – Balla, Gabriella, Jékely, Zsombor (Hg.) *The Dowry of Beatrice: Italian Maiolica Art and the Court of King Matthias*; *Exhibition Catalogue*. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2008, S. 55–66; Gamber, Ortwin, Harnischstudien 6. Stilgeschichte des Plattenharnisches von 1440–1510. – *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Bd. 51, Nr. 15 1955), S. 31–102.

[130] Panofsky, Erwin. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. – *The Burlington Magazine for Connoisseurs* (Bd. 64, Nr. 372, Mar., 1934), S. 117–119; 122–127.

[131] Lane, Barbara, Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting. – *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* (Bd. 18, Nr. 3, 1988), S. 106–115.

[132] Calkins, Robert G. Secular Objects and Their Implications in Early Netherlandish Painting. – Fisher, Carol Garrett; Scott, Kathleen L. (Hg.) *Art into Life: collected Papers from the Kresge Art Museum Medieval Symposia*. East Lansing: Michigan State University Press, 1995, S. 203; Harbison, Craig. Iconography and Iconology. – Ridderbos, Bernhard, Buren, Anne van; Veen, Henk van (Hg.) *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, S. 378–406.

[133] Coo, Jozef de. A Medieval Look at the Merode Annunciation. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Bd. 44, H. 2, 1981), S. 114–132; Callman, Ellen. Campin's Maiolica Pitcher. – *The Art Bulletin* (Bd. 64, Nr. 4, Dez., 1982), S. 629–631.

[134] LeZotte, Annette. *The Home Setting in Eearly Netherlandish Paintings: a statistical and iconographical Analysis of fifteenth- and early sixteenth Century Domestic Imagery*. Lewiston, NY [u. a.]: Edwin Mellen Press, 2008, S. 30–32.

besessen oder der Stifter habe ihm diese zur Verfügung gestellt, dann muss man die Vorstellung zulassen, der Maler habe die Gelegenheit gehabt, verschiedene Sachen aus nächster Nähe zu studieren, was wiederum zu einer anderen Problematik führt. Bei einem Hofkünstler können wir uns das sehr gut vorstellen.[135] Diese Position ermöglichte ihm den Zugang zur Elitekultur und den Zunftzwang zu umgehen.[136] Es war allgemein gängig, dass die Maler als Zunftmitglieder fungierten und so ihr Amt ausüben durften. Am Hof ergaben sich auch Gelegenheiten für Gespräche mit Intellektuellen und Gelehrten.[137] Auf alle Fälle hätte man Prachtgegenstände aus nächster Nähe sehen und auch skizzieren können. Bei anderen Malern müssen alternative Varianten erwogen werden wie etwa die Zirkulation von Vorlagen und Musterbüchern, worüber auch zeitgenössische Quellen Auskunft geben, oder der Kontakt mit Luxuswaren auf Jahrmärkten oder bei Kunden.[138]

Obwohl man den auf dem Gemälde erscheinenden Luxusgütern keine komplexe Aufmerksamkeit erwiesen hat, tat man dies im Kontext mit der luxuriösen Welt der burgundischen Herzöge[139] und ihren Hoffesten.[140] Die Burgundischen

---

[135] Monnas, Lisa. Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 147–162.

[136] Hand, John Oliver. The Itinerant Court Artist: van Eyck to Rubens. – Hand, John Oliver; Koppel, Greta (Hg.) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017, S. 10.

[137] Hand. The Itinerant Court Artist: van Eyck to Rubens, S. 10.

[138] Campbell, Lorne. The Early Netherlandish Painters and their Workshops. – Hollanders-Favaert, Dominique; Van Schoute, Roger (Hg.) *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III: Le probleme Maître de Flémalle-Van der Weyden*. Louvain-la-Neuve: Collège Érasme, 1981, S. 43–61.

[139] Deuchler, Florence. *Die Burgunderbeute: Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/1477*. Bern: Stämpfli, 1963; Franke, Birgit; Welzel, Barbara (Hg.) *Die Kunst der Burgundischen Niederlande. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1997; Marti, Susan; Borchert, Till-Holger; Keck, Gabriele (Hg.) *Karl der Kühne (1433–1477): Kunst, Krieg und Hofkultur; [Katalog zur Ausstellung „Karl der Kühne (1433–1477)"; Historisches Museum, Bern, 25. April – 24. August 2008; Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge, 27. März – 21. Juli 2009] / Historisches Museum Bern. Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge*. Stuttgart: Belser, 2008; Blockmans, Wim (Hg.) *Staging the Court of Burgundy: proceedings of the conference „The Splendour of Burgundy" [Groenigmuseum, Brugge, 27 March – 21 July 2009]*. Turnhout: Brepols; London: Harvey Miller, 2013

[140] Franke, Birgt. *Assuerus und Esther am Burgunderhof: zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450 bis 1530)*. Berlin: Gebr. Mann, 1998; Franke, Birgit. Magnifizenz: die Tugend der Prachtentfaltung und die französische Kunst um 1400. – Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.) *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*. (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3). Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2004, S. 141–162; Franke, Birgit. Tapisserie als höfisches Aus+stattungsmedium. Zwischen Allgemeingültigkeit und Individualität. – Hahn, Peter-Michael (Hg.) *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*. (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 3). München: Dt. Kunstverl., 2006, S. 265–280.

Niederlande als eine Fallstudie mit ihren reichen Metropolen und Residenzstädten wie Brüssel, Brügge, Gent und Lille eignete sich dafür besonders gut, denn die finanziellen Ressourcen der Burgunderherzöge waren mit keinem Herrscher der Zeit zu vergleichen und demzufolge auch ihr Hang in Luxusgüter zu investieren.[141] Wahrscheinlich erscheinen auch deshalb die Güter so zahlreich in der zeitgenössischen Malerei. Dabei galt eine bestimmte Hierarchie im Rahmen der Luxusgüter und wie sie bei Staatsfesten dargeboten wurden, was gleichwohl ein Schlüssel für das Revaler Werk bedeutet.[142]

Besonders in den vergangenen zehn Jahren hat man sich intensiv mit Textilien auf Gemälden befasst. Das Interesse richtete sich parallel auf die italienische und niederländische Malerei, auf die Terminologie von Textilien und auf die Fragen nach der Exaktheit der dargestellten Gewebe.[143] Im Fokus der Untersuchungen standen die materiellen Eigenschaften der Goldtücher und die Frage nach dem Wert der Textilien.[144] Die Beziehung zwischen echten und gemalten Dingen wurde mehrfach erprobt und dafür kamen sowohl erhaltene Textilien als auch Gemälde im Dialog zur Betrachtung. Ebenso anderen Textilien gewidmete Monografien, deren Hauptaufgabe nicht die Gemälde zu studieren ist, beinhalten wertvolle Gegenüberstellungen zur Malerei. Darunter sind besonders die Studien zu Tapisserien in der Renaissance[145] von Interesse, die sich nebenbei auch auf die Herstellung in Brügge konzentrieren.[146] Man fragt nach der Produktion und Produktionsorten, Auftraggebern, Ikonografie und der Zusammen-

---

[141] Blockmans, Wim; Prevenier, Walter. *The Promised Lands: The Low Countries under Burgundian Rule, 1369–1530*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999; Vaughan, Richard. *Charles the Bold: The Last Valois Duke of Burgundy*. Woodbridge: Boydell, 2010; Vaughan, Richard. *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*. Woodbridge; Rochester: Boydell Press, 2011

[142] Franke. Feste, Turniere und städtische Einzüge. – Franke, Birgit; Welzel, Barbara (Hg.) *Die Kunst der Burgundischen Niederlande. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1997; Belozerskaya, Marina. *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*. Cambridge: Cambridge Univ.Press, 2002; Belozerskaya, Marina. *Luxury Arts of the Renaissance*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005

[143] Monnas, Lisa. Loom Widths and Selvedges prescribed by Italian Silk weaving Statutes 1265–1512: a preliminary Investigation. – *CIETA-Bulletin* (Bd. 66, 1988), S. 35–44; Monnas, Lisa. Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck, S. 147–162; Monnas, Lisa. *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1550.* New Haven: Yale Univ. Press, 2008; Monnas, Lisa. *Renaissance Velvets*. London: V&A Publ., 2012

[144] Duits, Rembrandt. Figured Riches: The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting. – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Bd. 62, 1999), S. 60–92; Duits, Rembrandt. *Gold Brocade and Renaissance painting: a Study in Material Culture*. London: Pindar Press, 2008

[145] Delmarcel, Guy. *Flemish Tapestry*. New York, NY: Abrams, 2000; Campbell, Thomas, P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence [Catalogue, published in conjunction with the exhibition „Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence", held at The Metropolitan Museum of Art, New York, 12 March – 19 June, 2002]*. New Haven: Yale University Press, 2002

[146] Versyp, Jacquline. *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge*. Brüssel, 1954; Delmarcel, Guy; Duverger, Erik. *Bruges et la Tapisserie*. Bruges Mouscron: de Poortere, 1987

arbeit mit den Malern, die die Vorlagen (*patrons*) für die Tapisserien lieferten. Die Forschung über orientalische Teppiche stützte sich genauso auf die Gemälde.[147] Einige von den Teppichen, die auf den Gemälden erscheinen, erhielten durch ihre Wiedergabe einen Beinamen nach dem Maler. Bei den untersuchten Teppichen wurde nach den Handelswegen gefragt sowie auf Vermittler, auf Kosten und auf ihre Benutzung in zeitgenössischen italienischen Haushalten aufmerksam gemacht.[148] Mit ähnlichem Interesse wendet man sich der hispanomaurischen Keramik in der spanischen Welt zu. Man bezieht sich auf die Einführung der Lüstermalerei, auf die lokale Produktion und Vermittler, auf die verschiedenen Gefäßtypen und deren Gebrauch.[149]

Für die vorliegende Arbeit kommt auch die Forschung zu Wollstoffen und Pelzen in Betracht. In den Abhandlungen zur Wirtschaftsgeschichte der Niederlande[150] rückte die Wollstoffproduktion ins Blickfeld, doch die gemalten Stoffe wurden ebenso im Zusammenhang mit den Porträts behandelt.[151] Der Pelzhandel wiederum hat eine besondere Bedeutung für den Ostseeraum und wird in Bezug auf die aus den Quellen bekannten Pelzarten, ihren Wert und Vermittler untersucht.[152]

---

[147] Erdmann, Kurt. *Der türkische Teppich des 15. Jahrhunderts*. Istanbul 1957; Erdmann, Kurt. *Die Geschichte des frühen türkischen Teppichs*. London: Oguz Pr.; Mannheim: Bausback, 1977; Ydema, O. *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings, 1540–1700*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1991

[148] Brancati, Luca Emilio (Hg.) *I tappeti dei pittori: testimonianze pittoriche per la storia del tappeto nei dipinti della Pinacoteca di Brera e del Museo Poldi Pezzoli a Milano = The Carpets of the Painters: pictorial Evidences for the Carpet History in the Paintings of the Pinacoteca di Brera and the Museo Poldi Pezzoli in Milan*. Milano: Skira, 1999; Spallanzani, Marco. *Oriental rugs in Renaissance Florence*. Firenze: SPES – Studio Per Ed. Scelte, 2007; Spallanzani, Marco. Tappeti orientali a Firenze nel Rinascimento. – Arcangeli Schmidt, Catarina; Wolf, Gerhard (Hg.) *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*. Venedig: Marsilio, 2010; Tabibnia, Moshe; Marchesi, Tiziana; Guiliano, Virginia. *Suolo Sacro. Tapetti in Pittura XV–XIX Secolo. 2016*; Palginõmm, Kerttu; Beselin, Annette. Maalitud luksus keskaegses Tallinnas. Idamaine vaip ja lüsterkeraamika Brugge Püha Lucia legendi meistri retaablil = Painted Luxury in Medieval Tallinn: The oriental Rug and Lusterware on the Altarpiece of the Bruges Master of the St. Lucy Legend. – Palginõmm, Kerttu (Hg.) *Asjade võim = The Power of Things*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2019, S. 38–45.

[149] Paz Soler Ferrer, Maria; Vandenberghe, Stéphane (Hg.) *València-Vlaanderen, middeleeuwse ceramiek: Brugge, Stedelijk Gruuthusemuseum, van 14 april tot 18 mei 1997 = València-Flandes, ceràmica medieval: Bruges, Museu Municipal Gruuthuse, del 14 d'abril al 18 de maig de 1997*. Generalitat Valenciana, 1997; Spallanzani, Marco. *Maioliche Ispano-Moresche a Firenze neli rinascimento*. Firenze: SPES – Studio Per Ed. Scelte, 2006

[150] Munro, John. The Medieval Scarlet and the Economics of Sartorial Splendour. – Ponting, Kenneth (Hg.) *Cloth and Clothing in Medieval Europe. Essays in Memory of Professor E. M. Carus-Wilson*. London: Heinemann, 1983, S. 13–70.

[151] Monnas. Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck, S. 147; Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 34.

[152] Lesnikov, M. P. Der hansische Pelzhandel zu Beginn des 15. Jahrhunderts. – Heitz, Gerhard; Unger, Manfred (Hg.) *Hansische Studien: Heinrich Sproemberg zum 70. Geburtstag*. Berlin: Akademie-Verlag, 1961.

Die metallhandwerklichen Erzeugnisse in der burgundischen Welt wurden detailliert beleuchtet. Dazu zählt man die Studien zu den in der niederländischen Welt gut bekannten Emailtechniken und den Juwelen.[153] Juwelen wurden im Kontext mit fürstlichen Auftraggebern betrachtet und man ist auf ihre Komposition und Details eingegangen. Einblicke erlauben auch die überlieferten Inventarlisten der Burgunderherzöge, die Goldschmiedewerke als Erstes auflisten und akribisch beschreiben.[154] Die zeitgenössische Malerei richtet ihr Augenmerk nicht nur auf Goldschmiedewerke, sondern auch auf Rüstungen, die auf der Basis von erhaltenen Harnischen und Gemälden, mit dem Ziel sie zu datieren, einzuordnen und auf bestimmte Zentren zu verorten, untersucht worden sind.[155]

Die Burgundischen Niederlande war ein wichtiger Herstellungsort für Manuskripte, die besonders von Herzögen und Adligen gesammelt wurden. Hier standen Manuskripte im Mittelpunkt von Monografien. Ganze Druckwerke befassten sich mit der Buchproduktion, fürstlichen und adligen Bibliotheken und analysierten das wirtschaftliche Schicksal der Buchproduktion in Brügge.[156]

Die Spannbreite der Forschung, die für das Revaler Retabel von Bedeutung ist, um dessen materielle Kultur zu entschlüsseln, ist sehr groß. Das birgt eine gewisse Problematik in sich. Eine Betrachtung materieller Dinge verschiedener Gattungen verlangt nach Kompetenzen von Spezialisten. Diese Kompetenzen sind insofern wichtig, da sie ermöglichen Dinge zu verorten, zu datieren und mit erhaltenen Beispielen in Verbindung zu bringen. Sie werden aber nur insofern verlangt, falls die gemalten Dinge selbst eine solche Genauigkeit besitzen, die sie überhaupt verorten oder datieren lässt. Diese detaillierte Genauigkeit nimmt wiederum Bezug auf die Techniken der Wiedergabe der gemalten Güter, die in

[153] Lightbown, Ronald W. *Mediaeval European jewellery*. London: Victoria & Albert Museum, 1992; Eikelmann, Renate. *Franko-Flämische Emailplastik des Spätmittelalters*. München, Ludwig-Maximilians-Univ., Philos. Fak., Diss., 1984, 1995; Franke, Birgit. Die sechzehn französisch-burgundischen Agraffen im Essener Münsterschatz. – Falk, Birgitta; Schilp, Thomas; Schlagheck, Michael (Hg.) *...wie das Gold den Augen leuchtet: Schätze aus dem Essener Frauenstift* (Essener Forschungen zum Frauenstift, Bd. 5). Essen: Klartext, 2007, S. 229; Palginõmm, Kerttu. Zwei franko-flämische Agraffen aus dem spätmittelalterlichen Reval als Beispiele für symbolische Kommunikation. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 1, Nr. 2, 2020), S. 121–146.

[154] Laborde, Leon de. *Les ducs de Bourgogne: Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les pays-bas et le duché de Bourgogne*. Bd. II. Paris: Plon, 1851

[155] Gamber. Harnischstudien 6, S. 31–102.

[156] Smeyers, Maurits; Stockt, Jan van der (Hg.) *Flemish illuminated Manuscripts, 1475–1550 [exhibition in the State Hermitage Museum, Saint Petersburg, 7 March – 5 May 1996, and the Museo Bardini, Florence, 7 June – 28 July 1996]*. Ghent: Ludion Press; New York: Abrams, 1996; Smeyers, Maurits. *Flemish Miniatures: from the 8th to the mid-16th Century: The Medieval World on Parchment*. Turnhout: Brepols, 1999; Wijsman, Hanno. *Luxury Bound: Illustrated Manuscript Production and Princely Book ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550)*. Turnhout: Brepols, 2010

den vergangenen Jahren bezüglich der Textilien untersucht worden sind.[157] Das Wissen über die Dinge ergänzt unser Wissen über gemalte Dinge und umgekehrt. Ungeachtet der Tatsache, dass die materielle Kultur auf dem Revaler Retabel eine in der niederländischen Malerei sonst nicht vorhandene Vielfältigkeit besitzt, ist sie von den Historikern kaum anerkannt worden. Eine große Ausnahme bilden die Forschungen zu Tapisserien[158], aber die ausführlichen Monografien[159] zur Textildarstellung in den Niederlanden und Italien nehmen dieses Retabel nicht wahr. So ist das Retabel mit seinen Gütern eine Bereicherung der gegenwärtigen Diskussion über die Wiedergabe der Luxusgüter in der altniederländischen Malerei.

Die Luxusgüter auf dem Retabel in der bisherigen Forschung

Das Hauptinteresse der Arbeit liegt auf den Luxusgütern, die zahlreich auf dem Revaler Retabel erscheinen. So ein enges Netzwerk von begehrtesten Gütern der Zeit ist in der niederländischen Malerei ohne seinesgleichen, auch wenn Luxusgüter in der damaligen Malerei oft dargestellt werden. Die materielle Kultur im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia ist die sich abwechselnde Natur und sie deckt sich mit Gattungen wie Textilien (darunter Gold- und Seidentücher, Teppiche und Tapisserien, Wollstoffe), Metallhandwerk (darunter Harnische und Goldschmiedewerke) sowie Manuskripten und Keramiken. Der Entfaltung von Luxus im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia wurde schon früh Beachtung geschenkt und sie wurde als ein Wesenszug des Malers definiert.[160] Mai Lumiste stellt erstmals bezüglich des Revaler Retabels textilhistorische Fragen: Sie deutet darauf hin, dass bei einer Einordnung des Werkes auf das Ende des 15. Jahrhunderts noch „die Teppiche (sic!) mit Mustern im Renaissance-Stil", die Bekleidung und die Accessoires hinweisen sollten (Abb. 2–3).[161] So finden sich in der Annäherungsweise von Lumiste bereits Elemente der Interdisziplinarität, denn die Textilgeschichte wird bei ihrer Attribution eingesetzt.[162] Lumiste erkannte auch als Erste, dass die Goldtücher auf

[157] Geelen, Ingrid; Steyaert, Delphine (Hg.) *Imitation and illusion: Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the fifteenth and sixteenth Centuries*. Brussels: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2011

[158] Versyp. *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge*, 1954; Delmarcel, Duverger. Bruges et la Tapisserie. Bruges, 1987

[159] Monnas. *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings*, 1300–1550. 2008; Duits. *Gold Brocade Pattern and Renaissance Painting: A Study in Material Culture*. 2008

[160] Friedländer. *Die Altniederländische Malerei.* Bd. 6, S. 68; Post. *A History of Spanish Painting*, *vol. 6a*, S. 27; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 16; 20.

[161] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 34.

[162] Für die Kontribution von Mai Lumiste siehe: Palginõmm. Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende, S. 65–95.

dem Gemälde mechanisch und ihrer Meinung nach aus Gründen der Zeiteinsparung mit Hilfe einer Schablone angefertigt worden waren.[163]

Ann Roberts stellte die materielle Kultur in den Mittelpunkt ihrer Dissertation und formulierte die These, der die Heiligen auf dem Revaler Retabel umgebende Kontext (*setting*) wurde so von den Auftraggebern vorgesehen.[164] Sie definierte die dargestellten Güter als Brokate, Millefleurs, Tapisserien und keramische Fliesen als *Azulejos* und brachte diese teilweise mit den Darstellungsprinzipien der spanischen Malerei in Verbindung (Abb. 1–2; 35). Sie zog auch Parallelen zwischen den Retabeln des Malers, darauf dargestellten Gütern und seiner unterschiedlichen Methodik der Textilwiedergabe mit flachem Goldgrund oder exakt gemaltem Gewebe.[165] Die vorliegende Arbeit baut auf dieser These auf und geht detaillierter auf die materiellen Objekte ein, indem die Gewebetypen, Ursprungsorte und Datierungen der Dinge sehr ausführlich abgehandelt werden.

Die Vorliebe des Malers für Verduren weckte besonders das Interesse der Tapisserienforscher, die seine Handschrift mit erhaltenen Tapisserien und sein Schaffen wiederum mit den Gestaltungsprinzipien der Bidlteppiche verbanden.[166] Deshalb wurden für diese Dissertation die Monografien herangezogen, die vor allem auf die Brügger Produktion eingehen. Die Seiden-, Samttücher und Bildteppiche sind nicht die einzigen Textilerzeugnisse, die in der Arbeit aufmerksam beleuchtet werden. Auch die Wollstoffe sind in diesem Zusammenhang interessant und werden erstmalig hinsichtlich des Altarwerkes betrachtet und auf bestimmte Termini zurückgeführt.

Im Rahmen der relevanten Forschung zum Thema soll hervorgehoben werden, dass der estnische Kunsthistoriker, Ravo Reidna, ehemaliger Mitarbeiter des Estnischen Kunstmuseums als Erster den auf dem Retabel dargestellten orientalischen Teppich Anatolien zugeordnet hat (Abb. 33).[167] Im Jahre 2013 kontaktierte die Autorin das Museum für Islamische Kunst in Berlin und traf sich mit der Textilkonservatorin Anna Beselin, die als Spezialistin die Attribution an die Teppichwirkerei Anatoliens bewies und die Dissertation vermittelt die Forschungsergebnisse dieser Zusammenarbeit.[168] Im Jahre 2015 veröffentlichte Lehti Keelmann eine Untersuchung über den orientalischen Teppich, Pelze und den Rosenkranz, die die materielle Kultur am Retabel behandelt.[169]

---

[163] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 36.

[164] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy,* S. 167.

[165] *Ibidem,* S. 16; 20; 96.

[166] Versyp. *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge*, S. 39. Delmarcel; Duverger. *Bruges et la Tapisserie*, S. 108; Delmarcel. *Flemish Tapestry*, S. 180.

[167] Reidna, Ravo. *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1995, S. 5.

[168] Die anatolische Herkunft des Teppichs bestätigte die Restauratorin des Museums für Islamische Kunst in Berlin, Annette Beselin am 25.04.13. Aus dieser Zusammenarbeit ist später der Aufsatz entstanden: Palginõmm; Beselin. Painted Luxury in Medieval Tallinn, S. 38–49.

[169] Keelmann, Lehti Mairike. Amber Rosaries, Baltic Furs, and Persian Carpets: The Tallinn Mary Altarpiece as an Object of Hanseatic Conspicuous Consumption? – Grzechnik, Marta;

Sie definiert den Teppich als persisch.[170] Der Autorin hat auch Keelmanns noch unveröffentlichte Dissertation zur Einsicht vorgelegen, wo sie den Teppich sowohl als persisch als auch anatolisch interpretiert.[171] Sie zeigt (auf schriftlichen Quellen basierend) großes Interesse am Ursprungsort (Marienkapelle der Dominikanerkirche) und an den für die Kapelle gedachten liturgischen Geräten und Werken, Textilien und anderen Dingen.[172] Was die Luxusgüter auf dem Revaler Retabel anbelangt, führt dieses vorläufige Manuskript einige publizierte Thesen weiter[173], auf denen sie ihre Argumentation aufbaut.[174] Sie behandelt sowohl Textilien (verschiedener Art), Pelze, Goldschmiedearbeiten, Rüstungen und Keramiken, zeigt aber weniger Interesse an einer exakten Verortung, Datierung und Terminologie der Güter.[175] Im Vergleich zur vorliegenden Arbeit sind die Ausführungen, die in ihrer Dissertation der materiellen Kultur zuteil werden, weniger detailliert und umfassend sowie in den Schlussfolgerungen zu Termini, Datierungen, Natur der Dinge gibt es in beiden Arbeiten markante Abweichungen. Sie zeigt jedoch großes Interesse an der Agentschaft der Donatoren des Revaler Retabels und verlagert Intitative und Motivation der Wiedergabe der Luxusgüter auf die Auftraggeber.[176] Für sie ist die luxuriöse materielle Welt die Entfaltung von Status, von Netzwerken der Kaufleute sowie die Bereitschaft und Möglichkeit der Anschaffung von Gütern seitens der Donatoren.[177] Die vorliegende Arbeit vertritt die These, dass der Maler selbst einen großen Anteil an der Wiedergabe der Luxusgüter gehabt hat (wofür auch konkrete Argumente hervorgebracht werden) und dass die Stadt Brügge hier eine zentrale Rolle spielt (was Keelmann jedoch verneint[178]). Sie widerspricht aber nicht der

---

Hurksainen, Heta (Hg.) *Beyond the Sea: Reviewing the Manifold Dimensions of Water as Barrier and Bridge*. Köln: Böhlau, 2015, S. 53–84.

[170] Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs, and Persian Carpets, S. 53.

[171] Keelmann, Lehti Mairike. *Bachelors Bridging the Baltic: The Artistic Ambitions of the Tallinn Brotherhood of the Black Heads*. (Vorläufiges Manuskript). University of Michigan, 2017, S. 150; 208. Den Teppich interpretiert auch Juhan Maiste persisch: Siehe: Maiste. *Eesti kunsti lugu*, S. 260.

[172] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 152–173.

[173] Palginõmm, Kerttu. Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge. – *Baltic Journal of Art History* (Bd. 3, Spring, 2012), S. 89–114; Palginõmm, Kerttu. Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel – kostbare Stoffe und ein unbekannter Meister? – *Baltic Journal of Art History* (Bd. 4, 2012), S. 117–141; Palginõmm, Kerttu. Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende, S. 65–95; Palginõmm, Kerttu; Leimus, Ivar. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintergrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter, *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 24, Nr. 3–4, 2015), S. 49–85.

[174] *Ibidem*, S. 145; 151.

[175] *Ibidem*, S. 142; 222.

[176] Keelmann. Amber rosaries, Baltic furs and Persia carpets, S. 78; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 151.

[177] *Ibidem*, S. 78–84; *Ibidem*, S. 145; 219.

[178] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 187.

Möglichkeit der Initiative des Malers.[179] Vorliegende Dissertation steht mit Keelmanns Schrift in einem bereichernden Dialog und schöpft aus dieser Zwiesprache neue Anregungen und Argumente.

Ravo Reidna lieferte einen Hinweis auf die Herkunft der Keramik auf dem Revaler Werk und versah die dargestellte Vase und die *Azulejo*-Fliesen mit spanischer Referenz (Abb. 33).[180] Die hispano-maurische Keramik wird in dieser Arbeit auf dem Hintergrund der spanischen Keramik betrachtet, mit präziser Terminologie versehen und datiert. Dafür waren die Forschungen, die sich der spanischen Keramik des 15. Jahrhunderts widmen[181] und die Präsenz dieser Produktion in den Niederlanden analysieren, äußerst hilfreich.[182]

Auf dem Revaler Werk des Meisters der Legende der Hl. Lucia werden zahlreiche Goldschmiedearbeiten und kostbare Materialien dargestellt, die mit Edelsteinen bestückt in Form von Kronen, Agraffen, Zepter usw. fungieren (Abb. 3; 17; 25). Den Goldschmiedewerken auf dem Revaler Werk wurde in der bisherigen Forschung weniger Aufmerksamkeit zuteil, sie wurden nur eingesetzt, um den Stil des Meisters oder seine Vorliebe zu Details zu charakterisieren.[183] Die Dissertation analysiert die dargestellten Juwelen und zeigt sie im breiteren Kontext der Schmuckkunst der Burgundischen Niederlande. Skizziert wird auch die Bedeutung der Materialien, die für die einzelnen Objekte zum Einsatz kamen. Die Agraffen werden mit den ausgezeichnet erhaltenen und verschollenen Juwelen der Burgundischen Niederlanden verglichen, die wir entweder aus erster Hand oder durch schriftliche oder bildliche Quellen kennen.

Für das Verständnis des Retabels werden kleinste Details herangezogen, so wie die mit den Donatoren verbundenen Attribute, z. B. in Form von Gebetsperlen (Abb. 31). Ravo Reidna war der Erste, der das Material des Rosenkranzes ins Blickfeld zog und es als Bernstein definierte.[184] Diese Annahme wurde auch später aufgegriffen.[185] Ungeachtet der Tatsache, ob das Material

---

[179] *Ibidem*, S. 151.

[180] Reidna. *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*, S. 5.

[181] Stephane Vanderberghe. Contacts between Bruges and Spain. – Paz Soler Ferrer, Maria; Vandenberghe, Stéphane (Hg.) *València-Vlaanderen, middeleeuwse ceramiek : Brugge, Stedelijk Gruuthusemuseum, van 14 april tot 18 mei 1997 = València-Flandes, ceràmica medieval : Bruges, Museu Municipal Gruuthuse, del 14 d'abril al 18 de maig de 1997*, Generalitat Valenciana, 1997, S. 232–234; S. 232.

[182] Callman. Campin's Maiolica Pitcher, S. 629–631; Goldtwhaite, Richard, A. The Economic and Social World of Italian Renaissance Maiolica. – *Renaissance Quaterly* (Bd. 42, Nr. 1, Spring, 1989), S. 1–32; Jékely. Maiolica Jugs in Late Medieval Painting, S. 55–66.

[183] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 36–38; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 113.

[184] Reidna. *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*, S. 4.

[185] Polli, Kadi; Koppel, Greta; Koppel, Merike (Hg.) *Madal taevas, avar horisont: Madalmaade kunst Eestis [näitus Väliskunsti Muuseumis Kadrioru lossis, Mikkeli muuseumis ja Niguliste muuseumis 18. sept. 2004 – 17. apr. 2005] = Low sky, wide Horizon: Art of the Low Countries in Estonia: [exhibition at the Kadriorg Art Museum in the Kadriorg Palace and Mikkel Museum and in the Niguliste Museum, September 18, 2004 – April 17, 2005]*.

Bernstein oder Bergkristall ist (was beim gegenwärtigen Zustand nicht mit Sicherheit geklärt werden kann), bildet es zwei verschiedene miteinander verwobene Argumentationsketten, die das Werk ins Licht der Brügger Malerei und des Kunsthandwerks stellen. Zur Geschichte des Rosenkranzes im Allgemeinen wurden verschiedene Kataloge[186] und Sammelbände[187] veröffentlicht, die für die dargestellte Gebetskette schlüssig sind. Für die Bernsteinrosenkränze und ihre Herstellungsgeschichte sind die Angaben zur Situation in Brügge wichtig.[188] Die Gebetskette wird in der Arbeit in den wirtschaftlichen und kunsthistorischen Kontext der Stadt eingebettet. Auch den anderen mit Donatoren verbundenen kleinen Attributen wie Siegelringen, Geldtaschen und -beuteln wird erstmalig Aufmerksamkeit zuteil. Sie werden mit erhaltenen Exemplaren aus den Museumssammlungen und mit bildlichen Quellen kontextualisiert.

Das Revaler Retabel lässt eine umfangreiche Miteinbeziehung von Luxusobjekten der Zeit zu, die alle zu den wichtigsten damaligen Gütern gehören. Unter Metallhandwerk werden auch die Rüstungen behandelt, die auf dem Werk vom Heiligen Georg und Viktor/Mauritius getragen werden. Die Rüstungen wurden von Lehti Keelmann ausführlich betrachtet, indem sie diese mit besonderen Zentren in Zusammenhang bringt sowie deren Details und Ausführung eingehend untersucht.[189] Hinsichtlich der Rüstungen sind die Forschungsresultate des ehemaligen Direktors der Waffensammlung des Wiener Kunstmuseums Ortwin Gamber[190] und die mit verschiedenen Rüstkammern verbundenen Monografien hilfreich.[191] Die dargestellten Rüstungen können durch die Deutung der Materialien auch auf ikonografische Fragen eine Antwort geben.

Auf dem Revaler Retabel nehmen Manuskripte oder gedruckte Bücher einen prominenten Platz ein, die fünfmal als Attribute bei Heiligen oder heiligen

---

Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2004, S. 16; Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs, and Persian Carpets, S. 71; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 200–203.

[186] Heinz, Andreas, Die Entstehung des Leben-Jesu Rosenkranzes. – Frei, Urs; Bühler, Frey (Hg.) *Der Rosenkranz: Andacht, Geschichte, Kunst. [Ausstellung „Zeitinseln – Ankerperlen, Geschichten um den Rosenkranz" Museum Bruder Klaus Sachseln 25. Mai bis 26. Oktober 2003]*. Bern: Benteli, 2003; Chadour-Sampson, Anna Beatriz. Rosenkränze – Pretiosen der Andacht. Schmuckhistorische Aspekte. – Frei, Urs; Bühler, Frey (Hg.) *Der Rosenkranz: Andacht, Geschichte, Kunst; [Ausstellung „Zeitinseln – Ankerperlen, Geschichten um den Rosenkranz" Museum Bruder Klaus Sachseln 25. Mai bis 26. Oktober 2003]*. Bern: Benteli, 2003, S. 467–473

[187] Sander, Hans-Joachim. Eine Berührung in der Not und im Segen des Gebetes. – Keller, Peter (Hg.) *Edelsteine, Himmelsschnüre: Rosenkränze und Gebetsketten; [Katalog zur 33. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg, 9. Mai bis 26. Oktober 2008]*. Salzburg: Dommuseum, 2008, S. 15–20.

[188] Van Houtte, Jan Albert. Ambernijverheid en paternostermakers te Brugge gedurende de XIVe en XVe eeuw. – Van Houtte, Jan Albert (Hg.) *Essays on Medieval and Early Modern Economy and Society*. Leuven, 1977, S. 49–80; Palginõmm, Kerttu. Die Attribute der Revaler Kaufleute – ein Blick auf das Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. – *Baltic Journal of Art History* (Vol. 18, 2019), S. 151–180.

[189] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 212–216.

[190] Gamber. Harnischstudien 6. S. 31–102.

[191] Pfaffenbichler, Matthias. *Armourers*. Toronto: University of Toronto Press, 1992

Personen vorkommen. So wie im Rahmen der Arbeit alle Luxusgüter tiefgründig analysiert werden, wird auch hier auf die Buchgeschichte eingegangen. Besondere Aufmerksamkeit verdient das Manuskript in den Händen der Heiligen Gertrud (Abb. 27). Die dargestellten Bücher wurden bisher kaum beachtet und werden folglich in der Dissertation zum ersten Mal mit konkreten Schriften in Verbindung gesetzt. Ein bedeutender Aspekt der Buchgeschichte ist der ikonografische Einfluss des typologischen Buches *Speculum Humanae Salvationis* oder Heilsspiegels auf das Revaler Retabel.[192] Für das Verständnis des Manuskriptes des *Speculum Humanae Salvationis* sind die Monografie[193], die das erste Korpus der erhaltenen Handschriften zusammenstellt und die Übersichtswerke, die die Geschichte, Bedeutung, Herstellung und Verbreitung unter die Lupe nehmen, wichtig.[194] Für das *Speculum Humanae Salvationis* und dessen Bedeutung muss sowohl der dominikanische als auch franziskanische Einfluss auf das Manuskript skizziert werden.[195] Dieser Status bei den Bettelorden wird mit Angaben über die Revaler Bibliothek des Dominikanerordens kontextualisiert, denn es wurde vorgeschlagen, die Dominikaner hätten für die Ikonografie als theologische Ratgeber fungiert.[196]

Die materielle Kultur auf dem Revaler Retabel ist umfangreich, beinahe erschöpfend und gestattet die Betrachtung von Netzwerken der Güter in bestimmten Kombinationen. Alle bisherigen Thesen zu den gemalten Luxusgütern werden erstmals vereint betrachtet und analysiert. Dinge werden sowohl in Bezug zueinander, einzeln als auch komplex erfasst sowie neue Vergleichsbeispiele und Informationen herangezogen.

---

[192] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 187–189; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 48–52; Palginõmm, Kerttu. *Lucia legendi meistri Tallinna retaabli topelteestkostestseen illumineerijate ja maalikunstnike suhete taustal*. Masterarbeit, Tartu Ülikool = Universität Tartu, 2010; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 188–190.

[193] Lutz, Jules; Perdrizet, Paul. *Speculum Humanae Salvationis*, Bd. 1, 1909

[194] Breitenbach, Edgar. *Speculum Humanae Salvationis: eine typengeschichtliche Untersuchung*. Hamburg; Strassburg: Heitz, 1930; Wilson, Adrian. *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324–1500*. Berkeley: Univ. of California Press, 1984; Cardon, Bert. *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470): a contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism*. Leuven: Peeters, 1996

[195] Niesner, Manuela. *Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster: Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text*. (Schriftenreihe Pictura et Poesis, Bd. 8). Köln; Weimar, Wien: Böhlau, 1995

[196] Tool-Marran, Elfriede. *Tallinna dominiiklaste klooster: ajalugu ja kaasaeg*. Tallinn: Eesti Raamat, 1971; Kala, Tiina. *Käsikirjaline raamat Eestis*. (Tallinna Linnaarhiivi toimetised 1). Tallinn: Tallinn Linnaarhiiv, 2008; Kala, Tiina. *Jutlustajad ja hingede päästjad: dominiiklaste ordu ja Tallinna Püha Katariina konvent*. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 2013; Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 188; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 51.

Forschungsfragen und methodologische Ansätze und Konzepte

Forschungsfragen

Das Revaler Retabel hat bezüglich der Wiedergabe einer Vielfahlt an Luxusgütern Aufsehen erregt. Die Dichte an dargestellten Gütern ist im Kontext der niederländischen Malerei besonders groß und mannigfaltig, deshalb eignet es sich für eine Fallstudie zur materiellen Kultur besonders exemplarisch. In der Arbeit werden die Güter aus der Nahsicht und aus der Fernsicht untersucht, d. h. sowohl mit Mikroskop als auch mit Teleskop. Sie bilden einen hermeneutischen Zirkel, wobei alle Dinge gleichzeitig einzeln und als Komplex verständlich werden können. Die verschiedenen Güter werden alle getrennt untersucht, indem sie nach ihrer Art mit Termini versehen, datiert und verortet werden. Ihre Beschreibung an sich ist eine Neuigkeit, denn bislang wurde nie ein Versuch unternommen, sie als ein koherentes *Ensemble* zu verstehen, dessen Teile sich gegenseitig ergänzen. Nach der Beschreibung, Verortung und Datierung kann erst ein Versuch unternommen werden, über das Werk zu entscheiden, denn dieses Gebilde aus Luxusgütern ist ein wesentlicher und dominierender Bestandteil des Werkes, ohne das man es nicht entschlüsseln und verstehen kann und darf. Die beschriebenen, verorteten und datierten Dinge werfen die Frage auf, inwieweit ihre Darstellung Aktualität besitzt und ob sie das Anliegen des Malers gewesen ist? Wenn die Dinge separat untersucht worden sind, kann die Hauptaufgabe der Arbeit in Angriff genommen werden, um zu entscheiden, welche Motivationen und Intensionen hinter der Darstellung stehen, woher die Initiative für die Wiedergabe so zahlreicher Luxusgegenstände kommt? Wie können die Luxusgüter entweder vom Entwerfer oder vom Betrachter wahrgenommen worden sein? Die detailliert untersuchten Güter halfen mit ihrem Wesen und Ursprung sowie ihrer Bedeutung und ihrem Kontext darauf zu antworten. Es handelt sich um gemalte materielle Dinge, die eine wichtige Problematik mit sich bringen: Wenn auch die niederländische Malerei im Allgemeinen für eine sehr detaillierte Vermittlung von materiellen Erzeugnisse bekannt ist, werden für die gemalten Güter immer bestimmte Mittel gewählt oder andere weggelassen. Hinter dem gemalten Objekt stehen mögliche Referenzwerke, die teilweise nur im Bewusstsein des Malers existieren. Er mag als Vorbild herangezogene Sachen nur durch Vermittlung gekannt haben, wie durch andere Gemälde oder Vorlagen. Die vorliegende Arbeit bringt die materiellen Dinge im Dialog mit den gemalten Dingen und gewinnt so Informationen für alle relevanten Fragen. Die gemalten Dinge wiederum führen zur Frage nach der technologischen Methodik der Wiedergabe, die für das Verständnis der Arbeitsweise des Malers von Bedeutung ist.

Um auf diese Fragen eine Antwort zu finden, bedarf es einer interdisziplinären Herangehensweise. Verschiedene Kompetenzen werden herangezogen: wie das Wissen über verschiedene Arten von handwerklichen Erzeugnissen bzw. angewandte Kunst. Kenntnisse der Textilgeschichte, Schmuckgeschichte,

Rüstungsgeschichte und Buchgeschichte werden miteinander verknüpft. Einen allgemeinen Rahmen und Kontext bildet das Wissen über Sozial-, Wirtschafts- und Kunstgeschichte der Zeit und über die technologische Kunstgeschichte. Diese Kombination von verschiedenen Herangehensweisen widerspiegelt sich gleichfalls in der Wahl an breit gefächerten Quellen.

Quellen und Hypothesen

Die Besonderheit der Dissertation ist das parallele Betrachten der verschiedenen Quellenarten, unter anderem sowohl schriftliche als auch materielle Quellen, Gemälde und angewandte Kunst. Für die Argumentation werden Gold- und Seidentücher, Tapisserien, Goldschmiedearbeiten, Rüstungen, Manuskripte (Miniaturen), Teppiche, Keramiken, Gemälde und schriftliche Quellen, die diese teilweise thematisieren, herangezogen. Schriftliche Quellen helfen auch den Kontext des Revaler Werkes zu entfalten. Alle Quellen sind durch ihre Art limitiert, indem sie nicht alle Vorgänge zu lassen. Die erhaltenen Beispiele materieller Kultur sind beispielsweise nicht eins zu eins auf die gemalten Dinge übertragbar. Die schriftlichen Quellen wiederum übernehmen die Angaben lückenhaft und geben keine Auskunft über alle relevanten Fragen, die uns interessieren mögen. Durch die Kombination von Quellen, die sich gegenseitig ergänzen, können Informationen gewonnen werden, die uns auf die wichtigsten Fragen eine Antwort geben. Der Mittelpunkt dabei bleibt das Revaler Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia selbst, das detailliert unter die Lupe genommen und kritisch im Hinblick auf die Quellen untersucht wird.

Die schriftlichen Quellen, die für die Arbeit benutzt werden, stammen entweder aus dem Ort seiner Ankunft oder seines Ursprungs. Die schriftlichen, auf das Baltikum bezogenen Quellen befinden sich im Tallinner Stadtarchiv, im Hamburger Staatsarchiv und im Archiv des Herder-Instituts in Marburg. Diese Archive beinhalten die mit der Bruderschaft der Schwarzenhäupter, mit der Großen Gilde, der Revaler Kirchen und dem Dominikanerkloster sowie insgesamt mit Reval und Riga verbundene Quellen. Darunter sind Rechnungs- und Denkelbücher der Schwarzenhäupter[197] und der Großen Gilde[198], das Rechnungsbuch der Nikolaikirche[199] und verschiedene Verzeichnisse der Dominikanerkirche.[200] Die

[197] Rechnungsbuch über Einnahmen und Ausgaben des Schwarzenhäupteraltares in der Mönchskirche (1403) 1418–1517. Staatsarchiv Hamburg (in Folge StAH). Bestand Nr. 612–2/6. Nr. 1; Dokumentensammlung des Herder-Instituts, Marburg (in Folge: DSHI) 120 Schwarzhäupter in Riga (1481–1585) Nr. 7. Güterverzeichnis der Rigaer Schwarzhäupter in der Petrikirche (digitiert: http://www.lvva-raduraksti.lv/de/menu/lv/31/ig/47/ie/12003/book/37830.html 05.04.20)

[198] Denkelbuch der Großen Gilde. 1425–1532. Tallinner Stadarchiv (in Folge TLA). TLA, f.191, n. 2, s. 16.

[199] Rechnungsbuch der Kirchenvormünder der Nikolaikirche von Reval. 1465–1520. TLA. f. 31, n. 1, s. 216.

[200] Vertrag zwischen der Bruderschaft der Schwarzenhäupter und der Dominikanermönche von Reval. TLA, f. 230, n. 1, s. 88; Güterverzeichnis der Dominikanerkirche St. Katharinen

Güterverzeichnisse der Revaler Goldschmiede sind gleichfalls interessant, denn sie enthalten viele Angaben über Paramente und andere materielle Dinge in den Kirchen vor Ort.[201] Mit Hilfe schriftlicher Quellen können Angaben gewonnen werden, die uns Auskunft über das Eintreffen des Retabels, seinen ursprünglichen Aufstellungsort, seinen Ursprungsort geben. Sie liefern uns Kenntnisse über die möglichen Stifter und über die materielle Kultur im spätmittelalterlichen Reval und Riga. Sie ermöglichen über die Ausstattung der Revaler und Rigaer Kirchen im 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts zu urteilen und geben Wissen über die Schätze selbst preis. Auf diese Quellen richtete als Erste Anu Mänd ihre Aufmerksamkeit und stellte sie einem breiteren Publikum vor.[202] Hervorzuheben sind auch die publizierten Quellen in den vom Tallinner Stadtarchiv herausgegebenen Kompendia, die die Dokumente aus dem 13. bis 20. Jahrhundert erfassen.[203] Einige Quellen wurden auch im Liv-, Est- und Kurländischen Urkundenbuch publiziert, das gegebenenfalls in bestimmten Fällen herangezogen wird.[204]

Die Quellen, die aus den Burgundischen Niederlanden Verwendung fanden, sind in Verbindung mit dem burgundischen Hof oder Herzögen entstanden und wurden im 19. Jahrhundert in Quellenkompendia[205] zusammengestellt. Darunter sind sehr detaillierte Schatzverzeichnisse. Man muss berücksichtigen, dass sie nur eine Auswahl der Quellen übernehmen, wobei andere unpubliziert blieben.[206] Doch das Bild des Zeitalters bezüglich der Luxusgüter, das durch die Kompendia vermittelt wird, würde sich wohl unwesentlich ändern, wenn uns noch mehr Quellen zur Verfügung ständen, es wäre lediglich facettenreicher.

---

in Reval von 1495: TLA. f. 87, n. 1, s. 95; Güterverzeichnis von der Dominikanerkirche in Reval um 1500. TLA, f. 230, n. 1, s. Bk 3; Verzeichnis der Güter der Schwarzhäupter, die 1524 aus Dominikanerkirche von Reval weggebracht wurden. TLA. f. 87. n. 1, S. 101; Von der Dominikanerkirche 1524 und 1525 konfiskierte Schätze. TLA, f. 230, n. 1, s. Bk 3, fol;

[201] Güterverzeichnis der Revaler Goldschmiede in der Dominikanerkirche 1471–1472. TLA. f. 190, n.2, s. 76, pag. 54; Güterverzeichnis der Revaler Goldschmiede in der Olaikirche 1519. TLA. f. 190. n. 2, s. 82; Das Güterverzeichnis der Revaler Goldschmiede in der Johanniskirche von 1519. TLA, f. 190, n. 2, s. 82; Güterzverzeichnis von der Revaler Olaikirche aus dem Jahre 1532. TLA. f. 230. n. 1, Bl 5;

[202] Viele obengenannte Quellen sind publiziert, transkribiert und übersetzt in: Mänd, Anu. *Kirikute hõbevara: altaririistad keskaegsel Liivimaal*. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2008, S. 203–224.

[203] Kala, Tiina (Hg. et al). Tallinna ajaloo lugemik: dokumente 13.–20. sajandini. Tallinna Linnaarhiivi toimetised nr. 14. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2015

[204] LUB. Abt. 1 = Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch. Abteilung 1. Bd. 1–12. (1863–1910). Aalen: Scientia Verlag, 1981; LUB. Abt. 2 = Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch. Abteilung 2. Bd. 1–3 (1900–1914). Aalen: Scientia Verlag, 1981

[205] Laborde, Leon de. *Les ducs de Bourgogne: Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les pays-bas et le duché de Bourgogne*. Bd. II. Paris: Plon, 1851; G. Chastellain, *Oeuvres de Georges Chastellain*, Vol. III. hrsg. von K de Lettenhove. Brüssel, 1864

[206] Velden, Hugo van der. *The Donor's Image: Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*. Turnhout: Brepols, S. 11–12.

Diese Quellen liefern nicht nur Hinweise auf die konkreten dargestellten Güter, sondern einen Kontext, in den sie eingebettet werden können.

Die Brügger Maler können anhand von Archivalien untersucht werden, die von verschiedenen Forschern[207] transkribiert und publiziert worden sind und uns Auskunft über die möglichen historischen Persönlichkeiten geben, die mit dem Meister der Legende der Hl. Lucia gleichzusetzen sind. Diese Quellen sind das Brügger Bürgerbuch, Rechnungsbücher von Gilden und das Rechnungsbuch der Stadt Brügge, die im Staatsarchiv von Brügge und Brüssel aufbewahrt werden. Sie helfen uns biografische Einzelheiten zu rekonstruieren, die wiederum auf die Forschungsfragen im Hinblick auf Initiative und Motivationen Antworten geben können.

Das Revaler Retabel wurde in der Forschungsliteratur mit mehreren Werken des Meisters selbst und anderen Malern in Zusammenhang gebracht, doch die Dissertation liefert diesbezüglich auch neue Gegenüberstellungen. Es ist nicht das Anliegen über das gesamte vieldiskutierte Œuvre des Meisters zu urteilen und aus dem Schaffen des Künstlers selbst werden nur die Gemälde herangezogen, die einen engsten Zusammenhang bilden. Die vollständigen Listen der bisher von verschiedenen Forschern dem Meister der Legende der Hl. Lucia attribuierten Werke finden sich im Anhang A, B und C. Als Referenzwerke werden außerdem zahlreiche dem Meister zugeschriebene Gemälde im Groeningemuseum (Brügge), Museo Nazionale (Pisa), Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België/Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Brüssel), National Gallery (Washington), Institute of Arts (Minneapolis), Museum of Art (Philadelphia), County Museum of Art (Los Angeles) und in anderen Museen und Kollektionen herangezogen. Diese Gemälde werden mit Hilfe von Werken seiner Zeitgenossen in führenden Museen und Sammlungen in Europa und in den USA kontextualisiert. Die Dissertation bietet auch Vergleiche mit anderen Gemälden der Epoche, die eine ähnliche materielle Kultur vermitteln. Diese Quellen sind vielschichtig und beschränken sich auf den spezifischen Kontext der Werke und ihre Maler. Dabei geben sie uns jedoch Auskunft über nicht mehr vorhandene materielle Dinge, die wir nur als Bruchstücke oder Fragmente kennen.

Für das Verständnis von materieller Kultur auf dem Revaler Retabel werden in verschiedenen Museumssammlungen vorzufindende Artefakte einbezogen, so z. B. Textilien in Form von Seide, Samt, Goldtuch, Bildteppiche oder auch Fragmente orientalischer Teppiche, Keramiken und Rüstungen oder Juwelen. Die musealen Teile stammen aus dem Dommuseum (Brandenburg), Historischen

[207] Schouteet, Albert (Hg.) *De Vlaamse primitieven te Brugge: bronnen voor schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David*. Brüssel: Koninklijke Acad. Voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1989; Janssens, Albert. Chronologische preciseringen bij het oeuvre van Pieter Casenbroot ne Franoys vanden Pitte. – *Vlaanderen* 2005 (Bd. 54, Nr. 306, 2005), S. 157–162; Janssens, Albert. De anonieme Meesters van de Lucia- en Ursulalegende geintificeerd. – *Vlaanderen* 2005 (Bd. 54, Nr. 306, 2005), S. 150–156; Janssens, Albert. De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende. Een poging tot identificatie. – *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge* (Bd. 141 Nr. 3–4, 2004), S. 278–331.

Museum (Bern), Metropolitan Museum (New York), Musée de Cluny (Paris), Victoria & Albert Museum (London), British Museum (London), Musées royaux d'Art et d'Histoire; Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (KMKG-MRAH; Brüssel), Archäologischen Kabinett der Universität (Tartu), Stadtmuseum (Pärnu), Stadtmuseum (Tallinn), Estnischen Historischen Museum (Tallinn) usw. Diese materiellen Dinge ergänzen und kontextualisieren die dargestellten Güter, sind aber nicht mit ihnen gleichzusetzen. Dennoch führen sie uns zu Entscheidungen über die Luxusgüter, was deren Material, Dekor, Datierung, Ursprungsort, Wert und Bedeutung anbetrifft.

Man darf die These formulieren, dass der Meister der Legende der Hl. Lucia die aktuellsten und wertwollsten Dinge dargestellt hat, um damit dem Geschmack und den Vorlieben seiner Auftraggeber zu schmeicheln. Seine Vorstellungen waren stark von der brüggeschen Vergangenheit in Form des Schaffens von Jan van Eyck geprägt, die Präzision seiner Malkunst war jedoch einem vielfältigen Sortiment untergeordnet. Oberflächlichkeit in der Ausführung lässt sich aber auf Zeitaufwand und Zeitdruck zurückführen. Eine Breite an Luxusgütern darzustellen war ein Markenzeichen des Malers und für ihn ein *ding an sich*. Es verkörperte die Wirkung des Wirtschaftszentrums Brügge in schwierigen Zeiten, als es seine führende Rolle an Antwerpen zu verlieren begann.

Zum Terminus Luxus, Luxus- und Prestigegüter

Die Luxusgüter werden durch „exotische Materialien und/oder aufwendige Verarbeitung" definiert.[208] Sie können im Prinzip mit allem beschrieben werden, was außerhalb des Lebensnotwendigen verbleibt, sog. Extras bildet.[209] Bei der Betrachtung der Luxusgüter wird die Sichtweise möglicher Auftraggeber und Verfasser (Maler) adoptiert, aus deren Perspektive alle dargestellten Güter als Luxus galten. Mit den Augen eines Fürsten betrachtet würden wir uns auf eine strengere Hierarchie bezüglich des Wertes der Erzeugnisse berufen müssen, wie ihre Schatzverzeichnisse zeigen.[210] Aus kaufmännischer Sicht sind die Keramiken mit Lüsterbemalung eine erstrebenswerte Luxusware, wobei man am Hof eher Bergkristall und Goldschmiedewerke bevorzugte. Ein Spannungsfeld bilden die Objekte, auf deren Besitz die Stifter nie gehofft hätten, und andere, die teils die Lebenswelt der Auftraggeber widerspiegelten. Luxusgüter können teilweise mit dem Terminus Prestigegüter abgedeckt werden. Prestige, definiert als soziales Ansehen, das von Personen oder Gruppen hervorgebracht wird, kann durch Handlungen und Güter kommuniziert werden.[211] Sie entfalten ihre

[208] Hildebrandt, Berit; Neunert, Gregor; Schneider, Florian. 20. Prestigegüter. – Samida, Stefanie (Hg. et al). *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Springer Verlag: Stuttgart, 2014

[209] Goldtwhaite. The Economic and Social World of Italian Renaissance Maiolica, S. 18.

[210] Belozerskaya. *Luxury Arts of the Renaissance*, S. 64.

[211] Hildebrandt; Neunert; Schneider. 20. Prestigegüter, S. 237–239.

Funktion durch den Betrachter, der für die Mitinterpretation des Wertes des Guten verantwortlich ist und diesen Wert auf die Akteure überträgt.[212] Die dargestellten Güter funktionieren entweder als Prestigegüter und finden ihre Entfaltung in der Funktion und im Status oder als Luxusgüter, die durch den Materialwert und die Verarbeitung definiert werden.

Da wir bei allen dargestellten materiellen Dingen auf dem Retabel bezeugen können, dass ihre Verarbeitung und Materialien – würden sie existieren – sehr großen Aufwand und Kostbarkeit benötigen würden, können wir sie mit dem Terminus Luxusgüter in Zusammenhang bringen. Die Dinge versprachen auch im Rahmen des Gemälderetabels seinen Donatoren Ruhm und Prestige und funktionierten so im Raum als Prestigegüter, die beim Betrachten an sich an Wert gewannen. So sind beide Termini für das Werk überzeugend.

Materielle Kultur und Materialität

Die Definition der materiellen Dinge ist in dieser Arbeit relativ konservativer Art und auf Kunsthandwerk beschränkt. Man verbindet in der Kunstgeschichte gern materielle Kultur spezifisch mit angewandter Kunst, die im Gegensatz zu „hohen Künsten" wie Malerei oder Skulptur, in der Vergangenheit als minderwertig betrachtet wurde.[213] Diese Trennung kam im 19. Jahrhundert auf, in der Entstehungszeit der ersten Kunst- und Kunstgewerbemuseen, bei denen man zwischen Malerei, Skulptur, Grafik und sog. „Gebrauchskunst" unterschied.[214] Die Kunstgewerbemuseen, die ihren Ursprung in den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern hatten, ordneten ihre Objekte nach Materialien und bevorzugten die handwerklichen Erzeugnisse (im Vergleich zur Massenware). Kunsthistoriker wie Alois Riegl halfen das Kunsthandwerk wieder in das Blickfeld der Kunstgeschichte zu rücken, indem sie die Entwicklung der formellen Eigenschaften der Motive darstellten[215] oder die Architektur, Skulptur und die angewandte Kunst parallel zueinander betrachteten.[216]

Die Sichtweise auf minderwärtiges Kunsthandwerk entspricht nicht der kulturellen Umwelt des 15. Jahrhunderts, als die Erzeugnisse von gehobeneren Schichten wertgeschätzt wurden und die Bedeutung der Gemälde bis zum 16. Jahrhundert, also bis zum Siegeszug der Porträtmalerei, für die fürstliche Elite

---

[212] Hildebrandt; Neunert; Schneider. 20. Prestigegüter, S. 239.

[213] Yonan. Michael. Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies. – *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* (Bd. 18, Nr. 2, Fall–Winter 2011), S. 234.

[214] Wagner, Monika. 5. Kunstgeschichte. – Samida, Stefanie (Hg. et al). *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Springer Verlag: Stuttgart, 2014, S. 300.

[215] Riegl, Alois. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1896

[216] Riegl, Alois. *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien, 1901

zweitrangig blieb.[217] Dabei sprechen wir auch bei religiösen Werken wie dem Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia im zeitgenössischen Sinne nicht von Kunstwerken, sondern von funktional mit dem Kirchenraum, Kult und Ritualen verwobenen Bildwerken.[218] Das Revaler Retabel verbindet aber in einem funktionalen religiösen Werk die unterschiedlichen handwerklichen Erzeugnisse, die eine dichte Einheit von begehrtesten Gütern bilden.

Durch Artefakten, die materielle Kultur konstituieren, können die Werte, Ideen, Haltungen und Annahmen einer Gemeinschaft oder Gesellschaft untersucht werden.[219] So können auch durch die gemalten Luxusgüter und über das Retabel selbst Hypothesen sowohl über die Maler, Donatoren und andere Betrachter angestellt werden. Die Dinge sind in unserem kollektiven wie auch individuellen Gedächtnis gespeichert [220] und deshalb können anhand der gemalten Dinge auch die als deren Vorbild gedienten Objekte beleuchtet werden. Der Maler setzt auf die Vorkenntnisse der Auftraggeber oder Betrachter, die nur bedingt auf wahren Begebenheiten beruhen. Einige Details können das „geschulte Auge" der Schenker oder Zuschauer aktivieren oder beleben, sodass sie über das „Wesen der Dinge" – würden sie real existieren – urteilen könnten. Unsere visuellen Fähigkeiten sind abhängig von der Gesellschaft, in der sich die Akteure bewegen, und von Erfahrungen, die sie (unter anderem mit alltäglichen oder luxuriösen Dingen) machen, um ihre Kompetenzen zu steigern.[221] Dabei ist der Maler selbst Teil dieser Gesellschaft, der genauso die Kompetenzen seiner Donatoren teilt und auf sie Bezug nimmt. Diese Vorkenntnisse beziehen sich auf das Gedächtnis und die Erinnerungen. Dieses kann mit Raummetaphern erfasst werden, wie eine Bibliothek für kulturelles Gedächtnis.[222] Diese „Bibliothek" kann auch Bücher enthalten, die wir „nie gelesen" haben oder an die wir uns „kaum noch erinnern".[223] Der Raum als Metapher kann nach Strukturiertheit geordnet sein, kann aber gleichwohl ungeordnet, unübersichtlich und sogar unzugänglich sein und in diesem Fall sprechen wir von Erinnerungsräumen.[224] Auf diese strukturierten und unstrukturierten „Räume" haben sowohl die Werkstatt in Brügge wie auch die Donatoren in Reval Zugang: sie sind teilweise geteilt oder ungeteilt. Es ist wichtig zu vermerken, dass sich der Maler und die

[217] Belozerskaya. *Luxury Arts of the Renaissance*, S. 13–14.
[218] Belting, Hans. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck, 1991, S. 11–27, bes. S. 26.
[219] Prown, Jules David. Mind in Matter. An Introduction to Material Culture Theory and Method. – *Winterthur Portfolio* (Bd. 17, Nr. 1, Spring, 1982), S. 1–19, bes. S. 1.
[220] Martinez, Francisco; Laviolette, Patrick. 12. Materiaalse kultuuri uuringud. Tamm, Marek (Hg.) *Kuidas uurida kultuuri?: kultuuriteaduste metodoloogia*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2016, S. 356.
[221] Baxandall, Michael. *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 56–57.
[222] Assman, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München: C. H. Beck, 1999, S. 158.
[223] Bayard, Pierre. *Wie man über Bücher spricht, die man nicht gelesen hat*. München: Goldmann, 2009
[224] Assman. *Erinnerungsräume*, S. 162.

Donatoren in verschiedenen Milieus bzw. in verschiedenen Städten aufhalten, die immerhin zum Hanseraum gehören. Auch die Mobilität der Auftraggeber zwischen diesen Städten muss berücksichtigt werden.

Die gemalten Dinge können wie Beweismaterial aufgefasst werden, denn sie ermöglichen uns den Inhalt, den symbolischen Gehalt zu rekonstruieren.[225] Bei den gemalten Dingen spielt die Materialität eine große Rolle. Die Artefakte im klassischen Sinne sind haptisch und überdauernd, aber gemalte Dinge sind es im Prinzip nicht, obwohl sie bestimmte Elemente enthalten, die ihnen eine Haptik, eine strukturelle Oberfläche bzw. Malfläche gibt. So können gemalte Gewebe dreidimensionale Musterrapporte haben, die sich den real existierenden Textilien annähern. Bei gemalten Dingen rückt die Materialität immer in den Vordergrund, denn sie bestimmt, inwieweit sie mit erhaltenen Beispielen in den Museensammlungen assoziiert werden können. Wenn ihre Materialität lediglich auf das Wesentliche reduziert ist, können nur allgemeine Schlüsse über ihre Techniken gezogen werden. Dabei kann der Künstler, um die Materialität zu kommunizieren, Varianten entwickeln, die sonst bei existierenden Gütern nie vorkamen. Deshalb widmet sich vorliegende Arbeit ausführlich der Materialität der Dinge und ihren winzigen Details. Das Material selbst kann zu einem sprechenden Merkmal aufsteigen, wie gezeigt werden soll.

Das Revaler Retabel als Entfaltung der sozialen und wirtschaftlichen Umwelt

Die Empirik der Arbeit wurzelt in sog. kulturellen Biografien der einzelnen, auf dem Retabel vorkommenden Prestige- und Luxusobjekten. Die biografischen Möglichkeiten der Objekte sind mit dem Lebenslauf einer Person vergleichbar. Fragen richten sich noch auf die Entstehungszeit (Geburt), den Geburtsort und den Entstehungskontext.[226] Bei den materiellen Dingen, die zu den Prestige- und Luxusgütern zählen, haben auch Fragen zu materiellen Eigenschaften, zur Verarbeitung und zum Wert eine Bedeutung. Diese Informationen werden zu sämtlichen dargestellten Dingen geliefert. Die Fragen beziehen sich in dieser Arbeit auf den Status und die kulturelle Signifikanz der Prestigeobjekte und Materialien sowie auf die Verarbeitung der Luxusgüter. Somit wird die Information über einzelne Dinge zu einer kollektiven Biografie ausgeweitet. Die kollektive Biografie der dargestellten Luxus- und Prestigegüter ist auf ihre historische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Bedeutung fokussiert. Wenn die Luxusgüter aus derselben Zeit und demselben Umfeld stammen, zeitgleich vertrieben und verhandelt wurden, eignen sie sich für eine umfangreiche Verallgemeinerung über Intensionen oder Motivationen der Auftraggeber oder Maler.

---

[225] Martinez; Laviolette. 12. Materiaalse kultuur uuringud, S. 356.

[226] Kopytoff, Igor. The Cultural Biography of Things: Commodization as a Process. – Appadurai, Arjun (Hg.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, S. 66.

Für eine interdisziplinäre Herangehensweise spielen die Sozial- und Wirtschaftswissenschaften eine wichtige Rolle.[227] Die Wahl dieser Konzepts ist durch die Zurschaustellung von Luxusgütern, die den Gesamteindruck dominieren und sowohl formal gestalterisch eingesetzt sind als auch Symbolcharakter haben, gerechtfertigt. Die Güter können als Symbole definiert werden, indem sie einen bestimmten Lebensstil, eine bestimmte Haltung repräsentieren.[228] Luxusgüter verweisen auf einen hohen Status, auf Netzwerke und Vorlieben der Donatoren, sie verkörpern deren Drang nach der Prestige, Anerkennung und Ansehen.[229]

Es wird stets im Auge behalten, dass das Aussehen des Retabels auch durch die Wahl der künstlerischen Techniken beeinflusst wurde, was aber den finanziellen Status der Auftraggeber widerspiegelt und somit die Mittel und Wünsche der Donatoren offenlegt. Die Methodik wird durch den Sachverhalt gerechtfertigt, dass alle dargestellten Güter in aktive kommerzielle Netzwerke eingeschlossen waren, als maßgefertigte oder in größeren Stückzahlen produzierte Güter gehandelt wurden und die Donatoren des Werkes in diese Netzwerke eingebunden waren.[230] Sozial- und Wirschaftswissenschaften helfen die Position der Güter, deren Wert, den Kontext im Handel und deren Vermittler zu bestimmen.

Der amerikanische Wirtschaftswissenschaftler Thorstein Veblen (1857–1929) hat verschiedene Termini geprägt, die im Rahmen dieser Doktorarbeit überzeugend sind. „Conspicuous consumption" oder „demonstrativer Verbrauch/Verschwendung" ist den aufstrebenden Klassen eigen, die durch einen zur Schau gestellten Güterverbrauch auf eine höhere Stellung in der Öffentlichkeit oder Gesellschaft hinzielen.[231] Die Luxusgüter widerspiegeln die sozioökonomische Welt der Donatoren bzw. Maler und geben Auskunft über die Verbreitung von Ressourcen und über demonstrativ zur Schau gestellte Güter.[232] Sowohl die Kaufleute als auch die Maler sind in der gängigen Warenkunde geschult, sie kennen Güter, deren Sortiment, Ursprungsregionen, Handelswege und Werte.[233] Wir können uns vorstellen, dass die Kaufleute und auch die Maler in der Lage waren, die dargestellten Waren in einen „Wert" bzw. „Preis" zu konventieren.[234] Eine andere, mehr in theologischen Inhalten verwurzelte Symbolik muss deswegen nicht verneint werden.[235]

---

[227] Hatt, Michael; Klonk, Charlotte. *Art History: A Critical Introduction to its Methods*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2006, S. 121.
[228] Hildebrandt; Neunert; Schneider. 20. Prestigegüter, S. 238.
[229] Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs and Persian Carpets, S. 71; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 150; Keelmann. Sucees, Salvation and Servitude, S. 220.
[230] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 148; 177.
[231] Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. New York: Penguin Books, 1994; Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs, and Persian carpets, S. 58.
[232] Calkins. Secular Objects and Their Implications in Early Netherlandish Painting, S. 203. Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs, S. 58.
[233] Welzel, Barbara. Reading Things in the Hanseatic World. – Palginõmm, Kerttu (Hg.) *Asjade võim = The Power of Things*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, S. 13–14.
[234] Welzel, Barbara. Reading Things in the Hanseatic World, S. 13–14.
[235] Calkins. Secular Objects and Their Implications in Early Netherlandish Painting, S. 204.

Durch symbolischen Konsum kann nicht nur soziale Positionierung im Allgemeinen erzielt, sondern auch die Vermittlung von Identität und Kompetenzen erreicht werden – „man zeigt sich als kompetenter Bürger, auf der Höhe seiner Zeit“.[236] Die umfangreiche Darstellung von verschiedenen materiellen Erzeugnissen kann im Hinblick auf die Frage analysiert werden, inwiefern sich Kaufleute als Donatoren durch die Zurschaustellung von Gütern als kompetente und welterfahrene Männer zeigen.[237] Eine grundlegende, aus der demonstrativen Darstellung von Luxusgütern herzuleitende Fragestellung betrifft die Initiative, also Agentschaft (*agency*). Wir können Agentschaft als eine „soziokulturell vermittelte Fähigkeit zu handeln“ verstehen.[238] Agentschaft wird definiert durch Initiative und Intension um Pläne zu verwirklichen. Einer grundsätzlichen Logik folgend müsste die Hauptinitiative von den Donatoren ausgehen[239], kann aber auch mit dem Maler geteilt sein.[240] Unsere Herangehensweise auf die Fragen nach der Intension und Initiative ist immer durch unsere Rahmenbedingungen limitiert und liefert uns nur eine mögliche Version des Geschehnisses.

Macht durch Dinge

Moderneren Machttheorien zufolge ist Macht ein Verhältnis, das sich durch Handeln entfaltet, und die man nicht substanziell, sondern potenziell besitzt.[241] Artefakte können unterschiedliche Macht besitzen, wenn man sie in Gebrauchs-, Tausch-, Prestige- oder Repräsentationsgegenstände einordnet.[242] So wie Menschen können sie Agentschaft besitzen, indem sie auf die anderen Akteure Einfluss ausüben, was wiederum in den Intensionen der Donatoren verwurzelt ist.[243] Güter können affektive Reaktionen auslösen, wie Neid, Begehren oder Bewunderung.[244]

Geradezu in den Burgundischen Niederlanden wurden Luxusobjekte von den Herzögen konsequent in das Machtgefüge miteinbezogen und strategisch ein-

[236] Bosch, Aida. 8. Identität und Dinge. – Samida, Stefanie (Hg. et al). *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Springer Verlag: Stuttgart, 2014, S. 144–145; 220.
[237] Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs and Persian Carpets, S. 58; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S.144–145; 220.
[238] Hoskins, Janet. Agency, Biography and Objects. – Handbook of Material Culture. London: Thousand Oaks, 2006, S. 74.
[239] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 151; 222.
[240] Palginõmm. Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge, S. 111; Palginõmm; Leimus. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintergrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter, S. 79.
[241] Stollberg-Rilinger, Barbara. 10. Macht und Dinge. – Samida, Stefanie (Hg. et al). *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Springer Verlag: Stuttgart, 2014, S. 85.
[242] *Ibidem*, S. 85.
[243] Hoskins. Agency, Biography and Objects, S. 75.
[244] Hoskins. Agency, Biography and Objects, S. 75–76.

gesetzt, indem man solche z. B. bei Staatsfesten als *Ensemble* präsentierte und inszenierte, um damit politische Ziele zu verfolgen.[245] Tapisserien, Goldschmiedearbeiten, aber auch ephemere Werke wurden bei üppigen Festen als Gesamtkunstwerk präsentiert. Die Inszenierung von Luxusgütern gestaltete sich zu einem systematischen Verfahren, das nicht auf die Aktivitäten des burgundischen Hofs beschränkt war. Es wurde gleichfalls mit fürstlichen Zeitgenossen geteilt und von Generationen weitergeführt. Man legte dabei besonders viel Wert auf die Gesamtheit der Objekte und ihrer Wirkung auf die Gäste, wie Verbündete, Verwandten oder auch Gesandte aus fernen Ländern.[246] Die Augenzeugenberichte der Botschafter vermittelten wiederum ihre Impressionen in der Heimat.[247]

Die vom Burgunderhof angestrebte Magnifizenz (Großartigkeit) galt unter den Fürstentugenden als die höchste und diese wurde in der Nikomachischen Ethik von Aristoteles (384–322 v. Chr.), die damals zur Fürstenlektüre zählte, ausführlich beschrieben.[248] Im vierten Buch des Werkes steht: „Der Großartige gleicht einem Wissenden. Er vermag das Angemessene zu erkennen und große Ausgaben richtig zu machen. Wie wir nämlich am Anfang sagten: das Verhalten wird durch die Tätigkeiten und die Gegenstände bestimmt. So sind die Aufwendungen des Großartigen groß und angemessen; dementsprechend auch die Werke. Denn so wird die Aufgabe groß und angemessen, wenn sie dem Werk angemessen ist. So muß also das Werk des Aufwandes würdig sein und der Aufwand des Werkes, oder es noch übertreffen. Diesen Aufwand macht der Großartige im Hinblick auf das Edle; dies ist nämlich allen Tugenden gemeinsam. Außerdem macht er ihn gerne und unbedenklich. Denn das Nachrechnen ist kleinlich […] Beim Besitz ist das Kostbarste das Wertvollste, etwa das Gold, beim Werke das Große und Schöne. Denn das anzuschauen erregt Staunen, und das Großartige soll Staunen erregen. Der Vorzug des Werkes ist also die Großartigkeit im Großen.“[249]

So verstand man Luxus nicht als etwas Übermäßiges, sondern als ein Indiz für die Würde eines Herrschers.[250] Auch der Ratgeber von Philipp dem Guten (1396–1467) der Kanzler des Ordens des Goldenen Vlieses, Guillaume Fillastre (1348–1428) beschreibt es folgendermaßen: „Der Großartige muss auch freigibig sein … Beim Besitz ist das kostbare das Wertvollste, etwa das Gold, beim Werke dass Große und Schöne. Denn dass anzuschauen erregt Staunen, und das Großartige soll Staunen erregen. Der Vorzug des Werkes ist also die Großartigkeit des Großen […] Er gehört auch zum Großartigen, sein Haus entsprechend

[245] Belozerskaya. *Luxury Arts of the Renaissance*, S. 227–240.
[246] Franke. Feste, Turniere und städtische Einzüge, S. 65.
[247] Ehm, Petra. *Burgund und das Reich: spätmittelalterliche Außenpolitik am Beispiel der Regierung Karls des Kühnen (1465–1477)*. München: Oldenbourg, 2002, S. 149–152.
[248] Aristoteles. *Die Nikomachische Ethik*. Übersezt von Olof Gigon. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2007, S. 153–169; Franke. Magnifizenz: die Tugend der Prachtentfaltung und die französische Kunst um 1400, S. 141.
[249] Aristoteles. *Die Nikomachische Ethik*, S. 153–155.
[250] Franke. *Assuerus und Esther am Burgunderhof*, S. 45–48.

seinem Reichtum einzurichten (denn auch dieser ist ein Zier) und vor allem für dauerhafte Werke Aufwendungen zu machen (denn diese sind die schönsten) und in allem das Angemessenen zu beachten."[251]

Dieses Konzept sollte großen Einfluss auf die nachfolgenden Generationen ausüben und verkörperte somit einen Grundgedanken der Zeit, dessen Echo wir am Retabel verfolgen können. Wie können wir aber die These zulassen, dass die Maler ähnliche Gedankenstrukturen in sich trugen? Sie wurden z. B. berufen, um an den Staatsfesten mitzuarbeiten und haben so die strategischen Ziele der Fürsten verwirklicht. Sucht man nach den Intentionen des Malers oder Auftraggebers, stößt man auf einen Dialog, dessen Partner Vermutungen über sich anstellen und die auf die angeblichen Fähigkeiten oder auch Wünsche Bezug nehmen. So können die studierten Luxusgüter über das Maß der Beteiligung der beiden Pole, über den Vertrag und dessen Aushandlung Auskunft geben. Die Luxusgüter, die teilweise nur im Besitz der Wohlhabendsten sein konnten, sind eng in den Machtstrukturen der Zeit verwurzelt, indem sie dezidiert und intendiert für die Machtansprüche der Elite eingesetzt wurden.[252] So kann dem Maler ein Ergreifen der Macht über die Güter attribuiert werden, dessen Ziel die Vermittlung dieser durch das Altarwerk an die Kaufleute war.

Veto-Recht der Dinge

Die Begründung zur Wahl der Methodik kann nicht nur damit fundiert werden, dass ein reichhaltiges Erscheinen von Prestigeobjekten gleich eine rein wirtschaftliche Ursprungslogik erlaubt. So sollen die Objektdarstellungen und ihre sog. Kurzbiografien auf dem Hintergrund der Sozial-, Wirtschafts-, Kunst- und Kulturgeschichte geprüft werden. Reinhart Koselleck spricht im Rahmen von schriftlichen Quellen von deren Veto-Recht. Er schreibt: „Streng genommen kann uns eine Quelle nie sagen, was wir sagen sollen. Wohl aber hindert sie uns, Aussagen zu machen, die wir nicht machen dürfen. Die Quellen haben ein Veto-Recht. Sie verbieten uns, Deutungen zu wagen oder zuzulassen, die aufgrund eines Quellenbefundes schlichtweg als falsch oder als nicht zulässig durchschaut werden können."[253] Dieses Gedankengut wird von Gudrun M. König aufgegriffen und zum „Veto-Recht der Dinge" ausformuliert, indem sie vor illustrativen Manipulationen mit den verstummten Dinge warnt, die den vorgefertigten und bevorzugten, jedoch wissenschaftlich nicht geprüften Thesen

[251] *Ibidem*, S.46.

[252] Velden, Hugo van der. Defrocking St. Eloy: Petrus Christus's „Vocational Portrait of a Goldsmith". – *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* (Bd. 26, Nr. 4, 1998), S. 256–257. Franke. Tapisserie als höfisches Ausstattungsmedium, S. 197. Belozerskaya. *Luxury Arts of the Renaissance*, S. 99. Belozerskaya. *Rethinking the Renaissance*, S. 77.

[253] Koselleck, Reinhart. Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt. – Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S. 206.

dienen.[254] Das heißt, um die Thesen auf die Probe zu stellen, müssen alle Interpretationen im historischen Kontext betrachtet und analysiert werden. Mieke Bal empfiehlt „die Stoßkraft einer Interpretation zu bremsen, abzulenken und zu komplizieren“.[255] Damit wird das Veto-Recht der Dinge erhoben, indem man parallel nach alternativen Deutungsmöglichkeiten sucht und sie bevorzugten Interpretationen gegenüberstellt, sodass es zu einer Verkomplizierung des Argumentationsgefüges führt und somit Problemstellen Aufmerksamkeit schenkt.

Die Hauptaufgabe der Dissertation liegt damit in der Betrachtung der materiellen Kultur des Gemälderetabels aus möglichst vielen Perspektiven, mit besonderem Augenmerk auf die Materialität der Dinge. Jedes Objekt bringt durch seine malerische Ausführung eine eigene Problematik mit sich und bedingt die Methodik und die Quellen, die dafür ausgewählt werden können. Alle Informationen, die aus diesen Verfahren gewonnen werden können, werden für das Verständnis der Absichten und des Bestrebens der Auftraggeber und des Malers eingesetzt. Diese Vorgehensweisen sind insofern wichtig, weil sie das Revaler Werk auf dem Hintergrund der sozioökonomischen und künstlerischen Welt des Handelszentrums Brügge als Symptom für die damalige Epoche deuten lassen.

[254] König, Gudrun. Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur. – *Zeitschrift für Pädagogik*. (BH. 58. Die Materialität der Erziehung. Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte, 2012), S. 22.

[255] Bal, Mieke. Crossroad Theory and Travelling Concepts. From Cultural Studies to Cultural Analysis. – Baetans, Jan (Hg.) *The Future of Cultural Studies: Essays in Honour of Joris Vlasselaers*. Leuven: Leuven University Press, 2000, S. 18. König. Das Veto der Dinge, S. 22.

I. DAS RETABEL DES MEISTERS DER LEGENDE DER HL. LUCIA IM REVALER KONTEXT BETRACHTET

I.1 Die Hansestadt Reval und ihre vornehmen Kaufleute

Die Hanse vereinte vom 13. bis 17. Jahrhundert Städte und Kaufleute vornehmlich niederdeutscher Herkunft mit sowohl merkantilen als auch politischen Zielen. Dabei war es die Aufgabe der Städte die Handelsprivilegien zu sichern, deren Nutznießer die Kaufleute verschiedener Gegenden waren – so kann sowohl von der Kaufmannshanse als auch ab dem 14. Jahrhundert von der Städtehanse die Rede sein.[256] Die Hansekaufleute stützten sich auf die „ökonomischen Netzwerke"[257], die z. B. von Deutschland bis in die Niederlande und nach England im Westen und von dort bis Polen, Livland und Russland im Osten reichten.[258] Die wichtigsten hansischen und nichthansischen wirtschaftlichen Zentren wie Lübeck, Köln, Brügge, London, aber auch Danzig, Riga, Reval und Nowgorod spielten dabei eine zentrale Rolle.

Im Zuge der sog. kommerziellen Revolution veränderte sich das Handelswesen, in dem die führenden Kaufleute immer mehr ortsansässiger blieben, den Handel aus der Ferne leiteten und sich zunehmend auf die Handelspartner verließen.[259] Als ein prominentes Beispiel für ein ausgeprägtes Geflecht von Handelspartnern wird oft Hildebrand von Veckinchusen (gest. 1426) mit seinen Kontaktpersonen angeführt, wovon seine, heute im Tallinner Stadtarchiv aufbewahrten 13 Rechnungsbücher sowie 600 Briefe und Brieffragmente zeugen.[260] Dabei könnte es sich nur um einen Bruchtteil seines tatsächlichen Briefwechsels handeln. Ausdruck der Mobilität der damaligen Kaufleute waren ihre Niederlassungen in verschiedenen Städten. So war auch Hildebrand Veckinchusen in

---

[256] Henn, Volker. Was war die Hanse? – Bracker, Jörgen (Hg.) *Die Hanse – Lebenswirklichkeit und Mythos: Textband zur Hamburger Hanse-Ausstellung von 1989*. Lübeck: Schmidt-Römhild, 1998, S. 22.

[257] Jahnke, Carsten. Handelsnetze im Ostseeraum. – Fouquet, Gerhard; Gilomen, Hans-Jörg (Hg.) *Netzwerke im europäischen Handel des Mittelalters*. (Vorträge und Forschungen 72). Ostfildern: Thorbecke, 2010, S. 212, Jahnke, Carsten. Der Handel mit Kunst in den hansischen Netzwerken um 1500. – Petermann, Kerstin (Hg.) *Hansische Identitäten*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018, S. 110.

[258] Angermann, Norbert. Die livländischen Städte und die Hanse. – Hansische Geschichtsblätter 113 (1995), S. 111–125; Hammel-Kiesow, Rolf. „Herren der Hanse", ökonomische Netzwerke und Proto-Globalisierung. Das Bild von der Hanse im frühen 21. Jahrhundert. – Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.) *Dortmund und die Hanse: Fernhandel und Kulturtransfer: (Tagung vom 19. bis 20. November 2010)*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2012, S. 20.

[259] Hammel-Kiesow. „Herren der Hanse", S. 20.

[260] Handelsbuch von Veckinchusen (1399–1406) und seine Briefe werden im Tallinner Stadtarchiv aufbewahrt: TLA. F. 230, n.1, s. Af 1; Irsigler, Franz. Der Alltag einer hansischen Kaufmannsfamilie im Spiegel der Veckinchusen-Briefe. – Henn, Volker (Hg.) *Miscellanea Franz Irsigler. Festgabe zum 65. Geburtstag*. Trier: Porta-Alba-Verl., 2006, S. 205–225.

Reval oder Riga (Livland) geboren, hatte seine Ausbildung bei Verwandten in Dortmund erhalten, in Lübeck gewirkt und war in Brügge sesshaft geworden.[261] Das auf Verwandtschaft, Freundschaft und Geschäftspartnerschaft beruhende Beziehungsgeflecht ist im Hinblick auf die Kunstauftraggeberschaft von Interesse.[262] Wir wissen, dass man über die Kontakte Kenntnis von bestimmten Werkstätten und Künstlern vermittelt bekam[263], so wie die in den Hansestädten – beispielsweise Lübeck oder Brügge – niedergelassenen Kaufleute die Kontrolle über die Ausführung bestimmte Aufträge übernommen haben.

Im Handelsbuch „D" des Bernd Pal III. (um 1437–1503), eines vermögenden Lübecker-Revaler Kaufmanns, finden sich Eintragungen, die in Bezug auf Kunstauftraggeberschaft äußerst informativ sind. So ist beispielsweise 1497 ein Eintrag verzeichnet, wo er 5,2 Tonnen Wachs an Hinrich Greverade (ebenfalls Kaufmann, gest. 1468) mit dem Zweck nach Lübeck gesandt hat, er würde den Erlös für die Bilder der Heiligen Katharina und Heiligen Barbara nutzen, die für die Gertrudenkapelle in Reval gedacht waren und im Jahre 1498 in der Stadt eintrafen.[264]

In den mit Retabeln verbundenen Verträgen finden sich dennoch selten Hinweise auf die Ikonografie oder auf die Werkstatt, das Hauptaugenmerk liegt auf den (Material)kosten und dementsprechend auch auf dem Herstellungsort. Die Netzwerke der Kaufleute, die an sich nicht auf Kunsthandel spezialisiert waren, werden dafür aber gegebenenfalls benutzt – die Gemälde sind neben anderen Waren, mit denen sie Handel getrieben haben, aufgelistet. Wir können damit rechnen, dass die Geschäftspartner regelmäßig miteinander kommunizierten und von dem ständigen Informationsfluss profitierten.[265] So pflegten auch Revaler Kaufleute Kontakte mit der Weltmetropole Brügge und konnten auf die dort verweilenden und Handel treibenden niederdeutschen Kaufleute zählen. So verlief wahrscheinlich auch der Prozess der Verhandlung um das Revaler Retabel, dabei müssen wir uns einen Vermittler vorstellen, der vor Ort die Abwicklung des Auftrages übernahm.[266]

Reval war eine der wichtigsten Zwischenstationen auf dem Weg nach Russland (Nowgorod) und diente vornehmlich als Umschlagplatz für die aus dem Osten kommenden Handelswaren wie Pelze und Wachs, so wie für das zur Ausfuhr bestimmte Getreide und Holz. Nach Reval gelangten wiederum sowohl Salz und Hering, Tücher aus den Niederlanden als auch Gewürze und Wein. In der mittelgroßen Stadt des 15. Jahrhunderts mit etwa 5000–6000 Einwohnern[267] ragten mehrere Kirchen, Klöster und Kapellen innerhalb und um die Stadtmauer empor. Von mittelalterlicher Bausubstanz, wenn auch teilweise um- und

[261] Irsigler. Der Alltag einer hansischen Kaufmannsfamilie, S. 209.
[262] Jahnke. Handelsnetze im Ostseeraum, S. 212.
[263] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 177; 180.
[264] Jahnke. Der Handel mit Kunst in den hansischen Netzwerken um 1500, S. 109–110.
[265] Jahnke. Handelsnetze im Ostseeraum, S. 194–196; 199–200.
[266] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 179–180.
[267] Kala, Tiina (Hg.) *Tallinna ajalugu. I, 1561. aastani*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv, 2019, S. 134.

wiederaufgebaut, zeugen heute noch die Nikolaikirche, Olaikirche, Heiliggeistkirche, Domkirche, die Burg auf dem Domberg, das Rathaus und die mit Türmen bestückte Stadtmauer. Die Hansestadt Reval war ein Treffpunkt für einheimische und fremde Kaufleute. Von den vier Hansestädten Reval (Tallinn), Dorpat (Tartu), Neu-Pernau (Uus-Pärnu) und Fellin (Viljandi) auf dem Gebiet des heutigen Estlands, nahmen die zwei Erstgenannten eine herausragende Position ein und wurden in ihrer Wichtigkeit in Livland, wie dieser Region damals hieß, nur von Riga übertroffen.

Anfang des 15. Jahrhunderts wurden die großen Gemeindekirchen St. Olai und St. Nikolai[268] umgebaut und erhielten eine basilikale Form. Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurden Retabel und andere Güter bestellt, die zu den größten Schätzen der Stadt aus dem Mittelalter gehörten oder immer noch gehören. Darunter war das Schnitzretabel des Revaler Meisters Hans Kanklowe, dessen Tafeln vom Meister Francke (gest. 1436?) in Hamburg gemalt wurden (1436, nicht erhalten)[269], das Hochaltarretabel der Nikolaikirche (1471–1482)[270] vom Meister Hermen Rode (gest. 1504) und der Revaler Totentanz (spätes 15. Jahrhundert)[271] vom Meister Bernt Notke (gest. 1509) aus Lübeck. Am Ende des 15. Jahrhunderts kommt es zu einem Fokuswechsel von Lübeck auf die Handelszentren in den Niederlanden. Davon legen das Retabel der Heiligen Sippe[272] aus Brüssel und der Passionsaltar (1515–1520)[273] aus der Brügger Werkstatt des

[268] Lumiste, Mai; Kangropool, Rasmus. *Niguliste kirik*. Tallinn: Kunst 1990, S. 29–32.

[269] Mänd, Anu, Randla, Anneli. Sacred Space and Corporate Identity: The Black Heads' Chapels in the mendicant Churches of Tallinn and Riga. – *Baltic Journal of Art History* (Autumn, 2012), S. 52.

[270] Lübecker Meister Hermen Rode. Hochaltarretabel der Nikolaikirche. 1471–1482. Tempera auf Holz. Schrein (geöffnet) 349 × 630 cm; Flügel 349 × 158,5 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum. Siehe: Lumiste; Kangropool. *Niguliste kirik*, S. 38; 39, Fußnote Nr. 168; Rasche, Anja. *Studien zu Hermen Rode*. Michael Imhof Verlag: Petersberg, 2013, S. 140; Hiiop, Hilkka; Kurisoo, Merike (Hg.) *Rode altar lähivaates = Rode Altarpiece in close-up*. Eesti Kunstimuuseum: Tallinna Raamatutrükikoda, 2016

[271] Lübecker Meister Bernt Notke. Totentanz. Ende des 15. Jahrhunderts. Öl und Tempera auf Holz. 7,50 × 1,63 m. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum. Siehe: Lumiste, Mai. *Tallinna surmatants: [ülevaade B. Notke maali restaureerimisest ja uurimisest]*. Tallinn: Kunst, 1976; Freytag, Hartmut (Hg. et al.) *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*. Köln: Böhlau, 1993

[272] Brüsseler Werkstatt. Retabel mit der Heiligen Sippe. Um 1500. Schrein (geöffnet) 129 × 218 cm; Aufsatz 74 × 78 cm; Flügel 125,5 × 55,5 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum. Siehe: Koppel, Merike. *Tallinna Püha hõimkonna altariretaabel. Algsest pildiprogrammist püha Anna kultuse ja Madalmaade kunstiproduktsiooni taustal*. Magisterarbeit. Tartu Ülikool = Universität Tartu, 2006; Koppel, Merike. Tallinna Püha hõimkonna altariretaabel. Algsest pildiprogrammist Madalmaade hiliskeskaegsete Püha Anna legendide taustal. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 15, Nr. 3, 2006), S. 37−69; Kurisoo, Merike. Sancta Anna ora pro nobis. Images and Veneration of St Anne in Medieval Livonia. – *Acta Historiae Artium Balticae* (Bd. 2, 2007), S. 18−34.

[273] Risthein, Helena. Über den Passionsaltar und die Franziskaner. Die ursprüngliche Gestalt der Flügelaussenseite. Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madal-*

Adriaen Isenbrandt (gest. 1551) oder Albrecht Cornelis (gest. 1532) Zeugnis ab.[274] Ob wir daraus ableiten können, dass vor der Ankunft des Revaler Retabels des Meisters der Legende Hl. Lucia kein vergleichbarer Präzedenzfall in der Stadt vorhanden war[275], sei dahingestellt. Dass das Eintreffen der Retabel auf die günstige Wirtschaftslage und die engen merkantilen Kontakte zwischen Reval und Brügge zurückzuführen ist, steht außer Frage.[276] Das am Ende des 15. Jahrhunderts in Auftrag gegebene Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia aus Brügge ist auch ein Zeichen dieses Trends. Diese Werke blieben offensichtlich wegen ihrer Qualität, Bedeutung, Geschichte und ihres Wertes auch nach der Reformation erhalten und wurden in den Revaler Kirchen weiterbenutzt und aufbewahrt.[277]

Revaler Kaufleute und ihre Korporationen, die hier als Auftraggeber für das zu behandelnde Werk am naheliegendsten sind, können historisch folgend erfasst werden. Der vornehmste unter diesen war die Große Gilde, die Groß- und Fernhandel treibende wohlhabende Kaufleute in ihre Reihen aufnahm. In dem Anfang des 15. Jahrhunderts errichteten Gebäude der Großen Gilde (eine Inskription der Jahreszahl 1410 befindet sich auf einem Kapitell im Gilden-

---

maadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 97–109; Mänd, Anu; Nurkse, Alar. Family Ties and the Commissioning of Art: On the Donors and Overpaintings of the Netherlandish Passion Altarpiece. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 22, 2013), S. 115–152.

[274] Werkstatt von Adriaen Isenbrandt oder Albert Cornelis (Übermalungen der Außenflügel Michel Sittow?). Passions-Retabel. 1510–1520. Mitteltafel 189 × 189; Flügel 189 × 94/96 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum

[275] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 144.

[276] *Ibidem*, S. 174; Über die Handelsbeziehungen Siehe: Kala, Tiina. Die Quellen des Revaler Stadtarchivs über die Beziehungen zwischen den Niederlanden und Reval in Spätmittelalter. – Abel, Tiina, Mänd, Anu, Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 16–19; Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 114.

[277] Kurisoo, Merike. Mis Jumalale antud, peab Jumalale jääma... Katoliikliku kirikukunsti kasutamisest ja kohandamisest reformatsioonijärgses Tallinnas. *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 21, 2012), S. 37−73; Kurisoo, Merike. Continuity and Change. Reorganizing Sacred Space in post-Reformation Tallinn. – Kaljundi, Linda; Lehtonen, Tuomas M. S. (Hg.) *Re-forming Texts, Music, and Church Art in the Early Modern North*. (Series: Crossing Boundaries: Turku Medieval and Early Modern Studies). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, S. 311–354; Kurisoo, Merike. Vahepealsed asjad ja vahepealsed ajad. Kirikuruumi ja pildikultuuri muutumisest katoliiklikust luterlikuks varauusaegse Eesti aladel. Dissertation. Tallinna Ülikool = Universität Tallinn, 2019.

saal)[278], wobei die Gilde selbst bis in das 14. Jahrhundert zurückreicht[279], ist heute das Estnische Historische Museum untergebracht. Kaufmannsgesellen, wie auch unverheiratete und fremde Kaufleute gehörten der Bruderschaft der Schwarzenhäupter an. Kleinhändlern und Krämern war die Gilde des Hl. Knuts vorbehalten. Ebenso die Bruderschaft der Schwarzenhäupter verfügte über ein prachtvolles Haus nicht weit entfernt von dem der Großen Gilde. Die Bruderschaft der Schwarzenhäupter erscheint in den Quellen zum ersten Mal im Jahre 1400 und entwickelte sich wahrscheinlich aus der Großen Gilde heraus, deren Mitglieder untereinander oft familiär verbunden waren.[280] Bruderschaften der Schwarzenhäupter existierten in anderen Städten Livlands wie etwa in Riga, wo sie erstmalig 1413 Erwähnung fand.[281] Die Große Gilde und die Bruderschaft der Schwarzenhäupter wurden in der Forschung vielfach in den Mittelpunkt gestellt. Man untersuchte ihre Geschichte und Beziehungen untereinander[282], ihre Heiligen[283] und Festkultur[284] sowie mit ihnen verbundene materielle Quellen.[285]

Ein „normaler" Lebenslauf eines Revaler Kaufmanns begann mit der Mitgliedschaft in der Bruderschaft der Schwarzenhäupter und kulminierte mit einer Heirat, der Aufnahme in die Große Gilde und einem Bürgereid. Die Biografie

---

[278] Mänd, Anu; Leimus, Ivar; Männisalu Marta. Gildimaja seest ja väljast. – Leimus, Ivar; Loodus, Rein; Mänd, Anu (Hg.) *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2011, S. 288.

[279] Mänd, Anu. Suurgildi teke, põhikiri ja liikmeskond. – Leimus, Ivar (Hg. et al). *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2011, S. 19.

[280] Mänd, Anu. Geselligkeit und soziale Karriere in den Revaler Gilden und der Schwarzhäupterbruderschaft. – Hackmann, Jörg (Hg.) *Vereinskultur und Zivilgesellschaft in Nordosteuropa. Regionale Spezifik und europäische Zusammenhänge. Associational Culture and Civil Society in North Eastern Europe. Regional Features and the European Context.* (Quellen und Studien zur Baltischen Geschichte). Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012, S. 41–43.

[281] *Ibidem*, S. 42.

[282] Kala, Tiina; Kreem, Juhan; Mänd, Anu (Hg.) *Kümme keskaegset tallinlast*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Varrak, 2006; Mänd, Anu. Richest Bachelor in Late Medieval Reval. – Engelbrecht, Michael, Hanssen-Decker, Ulrike, Höffker, Daniel (Hg.) *Rund um die Meere des Nordens. Festschrift für Hain Rebas*. Heide: Verlag Boyens Medien, 2008. S. 175–187. Mänd, Anu. Suurgildi teke, põhikiri ja liikmeskond. – Leimus, Ivar; Loodus, Rein; Mänd, Anu (Hg.) *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2011, S. 17–53; Mänd; Randla. Sacred Space and Corporate Identity, S. 43–80; Mänd. Geselligkeit und soziale Karriere in den Revaler Gilden und der Schwarzhäupterbruderschaft, S. 39–76.

[283] Mänd, Anu. The Patron Saint of Medieval Tallinn. – Pellinen, Hanna-Maria (Hg.) *Maasta, kivestä ja hengestä = Earth, Stone and Spirit: Markus Hiekkanen Festschrift*. Helsinki, Turku: Helsinki University Press, 2009, S. 360–366; Anu, Mänd. Saints' Cults in Medieval Livonia, S. 191–223; Mänd, Anu. Black Soldier – Patron Saint: St Maurice and the Livonian Merchants. – *ICO. Iconografisk Post. Nordisk tidskrift für bildtokning = Nordic Review of Iconography* (Bd. 1, 2014), S. 56–75; Keelmann. Success, Salvation and Servitude, S. 204–237.

[284] Mänd, Anu. *Urban Carnival: Festive Culture in the Hanseatic Cities of the eastern Baltic, 1350–1550*. Turnhout: Brepols Publishers, 2005.

[285] Mänd, Anu. *Hõbedakamber Niguliste kirikus = The Silver Chamber in St. Nicholas' Church = Die Silberkammer in der St. Nikolaikirche*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2002; Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 43–80.

eines der vornehmsten und reichsten Revaler Kaufleute im Spätmittelalter steht jedoch als Beispiel für einen ganz anders verlaufenden Werdegang. Schwarzenhaupt Hans Bouwer blieb bis an sein Lebensende in der Bruderschaft, heiratete nie, erhielt die Bürgerrechte der Stadt Reval und hinterließ am Anfang des 16. Jahrhunderts ein Testament, das uns ausführlich über seine Kontakte und Handelspartner, Waren, Schenkungen und Stiftungen informiert.[286] Die Große Gilde und die Bruderschaft der Schwarzenhäupter pflegten untereinander gute Beziehungen, was auch in gemeinsamen Festmahlen und Turnieren zum Ausdruck kam.[287] Weiterhin schlossen sich ihre Mitglieder gern in Stiftungen und Schenkungen zusammen.

Als ein maßgebendes Beispiel gemeinsamer Auftraggeberschaft der beiden Korporationen war das Hochaltarretabel des Hermen Rode[288] im Estnischen Kunstmuseum – Niguliste-Museum, also in der Nikolaikirche, die auch der ursprüngliche Standort des Werkes gewesen ist.[289] Das Retabel ist mit Wappen der Kaufmannsgenossenschaften versehen. Die Große Gilde trug das Wappen der Stadt (*dannebrog*), das Wappen der Bruderschaft der Schwarzenhäupter zierte der Mohrenkopf des Heiligen Mauritius.[290] Am Ende des 15. Jahrhunderts wenden sich die Große Gilde und die Bruderschaft der Schwarzenhäupter aber an den Brügger Maler Meister der Legende der Hl. Lucia um ein großes Altarretabel in Auftrag zu geben.

[286] Mänd. Richest Bachelor in Late Medieval Reval, S. 175–182.
[287] Mänd. *Urban Carnival*, S. 117–159.
[288] Lübecker Meister Hermen Rode. Hochaltarretabel der Nikolaikirche. 1471–1482. Tempera auf Holz. Schrein (geöffnet) 349 × 630 cm; Flügel 349 × 158,5 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum
[289] Rechnungsbuch der Kirchenvormünder der Nikolaikirche. 1465–1520. TLA. f. 31, n. 1, s. 216, 57r: „Item wir leten de tafele tom hogen altare maken unde van lub halen kostete tosamen ume trent 1250 mk“; Lumiste; Kangropool. *Niguliste kirik*, S. 38; 39, Fußnote Nr. 168; Rasche. *Studien zu Hermen Rode*, S. 140.
[290] Mänd. Black Soldier, S. 57.

I.2 Die Einflussnahme der Stifter auf die Auswahl der Heiligen – Gottesmutter und Ritterheilige auf prominentem Platz

Auf dem Revaler Retabel werden die Donatoren durch die Ikonografie eindeutig erfahrbar – die dargestellten Heiligen wurden von den Kaufmannsassoziationen besonders verehrt. Als Erstes soll auf die herausragende Stellung der Gottesmutter im Rahmen des ikonografischen Programms hingewiesen werden. Man trifft Maria sowohl in der Verkündigungsszene, der Szene der Fürbitte als auch in der allerfestlichsten Position als thronende Himmelskönigin. Traditionell wird Maria eine besondere Rolle bei der Christianisierung von Livland zugeschrieben, indem man gestützt auf die Livländische Chronik (1224–1227) des Heinrichs das Land im 13. Jahrhundert ihr geweiht sehen wollte (wofür Bischof Albert auf dem vierten Laterankonzil auch den päpstlichen Segen erlangt haben soll).[291] Diese Auffassung war wahrscheinlich nicht weit verbreitet.[292] Dennoch wurden der Gottesmutter in Livland zahlreiche Kirchen, Kapellen und Burgen geweiht, von denen besaßen zwei Domkirchen (Riga und Reval) und das Bistum Kurland dieses Patrozinium. Den Hintergrund für die besondere Hervorhebung der Gottesmutter bildete die allgemeine Marienfrömmigkeit in Europa.[293] Dabei ist trotzdem erwähnenswert, dass Maria als Hauptpatronin des Landesherrn von Reval, des Deutschen Ordens galt.[294] Sie war auch die Lieblingspatronin der Großen Gilde und der Bruderschaft, wovon die Patrozinien ihre verschiedenen Altäre zeugen.[295] Demzufolge erscheint die Gottesmutter auf den wichtigsten Altarwerken, die von der Gilde und Bruderschaft in

[291] Arbusow, Leonid; Bauer, Albert (Hg.) *Heinrichs Livländische Chronik = Heinrici chronicon Livoniae*. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1955, VI.3, S. 17; XIX.7, S. 132; Kaljundi, Linda. Livonia as a Mariological Periphery: A Comparative Look at Henry of Livonia's Representations of the Mother of God. – Selart, Anti; Matthias Thumser (Hg.) *Livland – eine Region am Ende der Welt? Forschungen zum Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie im späten Mittelalter = Livonia – a Region at the End of the World? Studies on the Relations between Centre and Periphery in the Later Middle Ages*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, S. 431–432.

[292] Kaljundi. Livonia as a Mariological Periphery, S. 431–432.

[293] Edgren, Helena. *Mercy and Justice: Miracles of the Virgin Mary in Finnish Medieval Wall-Paintings*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 100. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1993, S. 14–21.

[294] Anu. Saints' Cults in Medieval Livonia, S. 196–197; Kaljundi. Livonia as a Mariological Periphery, S. 436–439.

[295] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzhäupter und seine Ikonographie, S. 231–234; Kala, Tiina. Tallinna raad ja katoliku kirik reformatsiooni algaastail. „Dat register der Vicarien vnd presentien wadt se don Ock van den monken". – Andresen, Andres (Hg.) *Muinasaja loojangust omariikluse läveni. Pühendusteos Sulev Vahtre 75. sünnipäevaks*. Tartu: Ajalookirjanduse Sihtasutus „Kleio", 2001, S. 156–160.

Auftrag gegeben worden sind. Auf dem Retabel[296] von Hermen Rode kommt sie gleich dreimal vor: im geschlossenen Zustand zwischen Barbara und Katharina und im allerfestlichen Zustand bei der Verherrlichung der Mariae und Anna Selbstdritt.[297] Die Madonna wurde genauso von kleineren Korporationen und Gilden in Reval geschätzt.[298]

Auf dem Revaler Werk des Meisters der Legende der Hl. Lucia besaßen die anderen dargestellten Heiligen für die Kaufmannskorporationen eine ähnliche Bedeutung; so können beispielsweise sowohl der Heilige Georg als auch der Heilige Viktor/Mauritius genannt werden (Abb. 23; 25). Auf der Mitteltafel, auf der rechten Hand der thronenden Gottesmutter (Abb. 3), also heraldisch gesehen auf dem prominentesten Platz, steht der Heilige Georg, unverkennbar mit dem besiegten Drachen unter seinen Füßen (Abb. 23). Der Heilige Georg erscheint gleichwärtig auf dem Altarretabel des Hermen Rode. Dort wird er gemeinsam mit dem Heiligen Viktor, an der Seite des Seefahrerheiligen Nikolaus dargestellt. Die Große Gilde besaß einen Altar in der Nikolaikirche, der dem Heiligen Blasius, Viktor und Georg geweiht war und bezahlte 1461 die entsprechenden Skulpturen, die auf dem Altar stehen sollten.[299]

Auf der linken Seite der Gottesmutter (Abb. 3) steht ein Heiliger in dunkler Rüstung, zu dem erwogen wurde, es handle sich um den Heiligen Viktor (Abb. 25).[300] Wie oben erwähnt wurden die beiden Heiligen auf dem Hochaltarretabel des Hermen Rode gemeinsam dargestellt, was auch die These bekräftigt, sie wären auch hier gemeinsam dargestellt. Die Vita vom Heiligen Viktor, der wahrscheinlich der Stadtpatron von Reval war,[301] wird besonders in den Szenen des Rode-Retabels ausführlich beschrieben. Von seiner besonderen Position zeugen neben seinen Darstellungen, die 1478 in Lübeck in Auftrag gegebenen Statuen, die an den Stadttoren aufgestellt gewesen waren.[302] Die Große Gilde besaß auch eine Silberstatue von Viktor in der Heiliggeistkirche (in der Rats-

[296] Lübecker Meister Hermen Rode. Hochaltarretabel der Nikolaikirche. 1471–1482. Tempera auf Holz. Schrein (geöffnet) 349 × 630 cm; Flügel 349 × 158,5 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum

[297] Kurisoo, Merike (Hg.) *Rode altar: Tallinna Niguliste kiriku peaaltari retaabel = altarpiece of the high altar of Tallinn St Nicholas' Church*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum: Niguliste muuseum, 2015, S. 72.

[298] Stillmark, Friedrich. Der älteste Schragen der Dom- und Mariengilde zu Reval. – *Beiträge zur Kunde Estlands* 18:1 (1932), S. 36; Kala, Tiina. The Religious Practices of Minor Corporations in Late Medieval Tallinn: Institutional and Legal Frameworks. – Bisgaard, Lars; Mortensen, Lars Boje (Hg.) *Guilds, Towns, and Cultural Transmission in the North, 1300–1500*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2013, S. 263–265.

[299] TLA. f.191. n.2 s.16. pag. 81; Siehe auch pag. 84; 87; 93; 115; Mänd. The Patron Saint of Medieval Tallinn, S. 364.

[300] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 235.

[301] Mänd. The Patron Saint of Medieval Tallinn, S. 364–365.

[302] Für die Statuen am Stadttor Siehe: KB 1463–1507, no. 2009; Mänd. The Patron Saint of Medieval Tallinn, S. 363.

kapelle[303]), die auf einem gleichnamigen Altar stand.[304] Weiterhin trifft man eine Figur des Heiligen Viktor im Gehäuse der Monstranz[305] von Hans Ryssenberch von 1474–1477 und auf der Tafelglocke[306] der Knudsgilde (die Skulptur von Viktor auf der Glocke ist mit dem 15. Jahrhundert datiert).[307]

Bei dem Heiligen in dunkler Rüstung gibt es keinen klaren Hinweis auf den Heiligen Viktor (Abb. 25). Er trägt keine Siegesfahne mit dem Wappen von Reval (eine Fahne wird vom Heiligen Georg getragen), stattdessen hält er in seinen Händen ein Kruzifix, in dessen Umfeld man wesentliche Beeinträchtigungen in der Malerei sieht. Auch der Heiligenschein von der Gottesmutter wird vom Kreuz „durchbrochen". Könnte es nachträglich eingefügt sein und wenn, was war an der Stelle vor der Veränderung? Der jetzige Zustand und die fehlenden technologischen Untersuchungen können diese Frage noch nicht beantworten.

Bezüglich dieser Problemstelle muss noch ein anderer Sachverhalt erwähnt werden. Bei der *Sacra Conversazione* der zweiten Wandlung erscheinen der Heilige Franziskus und die Heilige Gertrud, auf der Mitteltafel die thronende Madonna umgeben vom Heiligen Georg und Viktor/Mauritius (Abb. 3). Es ist interessant, dass es für Erstgenannten in Reval kaum Hinweise auf seine Verehrung gibt.[308] Dabei hat die Bruderschaft der Schwarzenhäupter in Riga ihre Kapelle in der Franziskanerklosterkirche untergebracht und dort ihre Wertsachen aufbewahrt.[309] Ergänzend soll hervorgehoben werden, dass die Bruderschaft in der Petrikirche in Riga einen Altar besaß, der wahrscheinlich dem Heiligen Georg geweiht war und auf dem eine Georgsstatue stand.[310] Der Heilige Georg befindet sich auf dem Revaler Werk auf der rechten Seite der thronenden Gottesmutter, in allerfeierlichster Position dargestellt (Abb. 23). Beim Altar in der Rigaer Petrikirche hat der Erzbischof Michael Hildebrand im Namen der

---

[303] Lumiste, Mai. *Pühavaimu kirik: ajalugu ja kaasaeg*. Tallinn: Eesti raamat, 1971, S. 6; 21. Kala, Tiina. Ludeke Karwel, kogudusevaimulik. – Kala, Tiina; Kreem, Juhan; Mänd, Anu (Hg.) *Kümme keskaegset tallinlast*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Varrak, 2006, S. 157.

[304] Zur Silberstatue siehe: TLA, F. 230, n. 1, s. BL 5, fol. 1.r; Mänd, S. 206.

[305] Hans Ryssenberch. Die Monstranz der Nikolaikirche in Reval. 1474–1477. Vergoldetes Silber. Edelsteine. Email. Niello. 112,0 cm. Staatliche Eremitage, St. Petersburg

[306] Jakob Johann Ehrmann d. Ä. Tafelglocke der St. Kandusgilde. 1799 (Die Figur des Heiligen Viktors 15. Jahrhundert). Silber. Teilweise vergoldet. 13,3 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum

[307] Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 100–109; Mänd. *Hõbedakamber Niguliste kirikus*, S. 152–153.

[308] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 235–236.

[309] Metting, Constantin. Die Kapelle der Schwarzen Häupter in der ehemaligen, den Franziskanern gehörigen St. Katharinen-Kirche in Riga. – *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1889* (Riga, 1890), S. 99–106; Spliet, Herbert. *Geschichte des rigischen Neuen Hauses, des später sogen. König Artus Hofes, des heutigen Schwarzhäupterhauses zu Riga*. Riga: E. Plates, 1934, S. 117–120. Mänd, Randla, Sacred Space and Corporate Identity, S. 44.

[310] Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 201; Mänd. Randla. Sacred Space and Corporate Identity, S.55.

Bruderschaft eine Vikarie gestiftet, die dem Heiligen Georg, Heiligen Mauritius, Gertrud, Franziskus und Reinoldus bestimmt war.[311] Falls wir die Annahme zulassen, dass der Dargestellte nicht Viktor, sondern Mauritius wäre (was bereits früher erwogen wurde)[312], könnte dieser Einklang sehr sinnstiftend sein. Man muss aber beachten, dass im Jahre 1493 in Riga ein Retabel aus Lübeck ankam, um auf dem Altar aufgestellt zu werden.[313] Es lohnt sich diese Gedanken einzubeziehen, da wir nicht davon ausgehen können, dass alle an bestimmten Orten aufbewahrten Werke, dort auch ihren eigentlichen bzw. ursprünglichen Standort hatten. Zahlreiche Werke konnten ihren Aufstellungsort gewechselt haben.

Abgesehen vom möglichen Aufstellungsort sollte aber die These in den Raum gestellt werden, dass es sich bei dem Ritter in dunkler Rüstung nicht unbedingt um den Heiligen Viktor handeln muss, sondern um den Heiligen Mauritius. Der ursprüngliche Aufstellungsort, ob in Riga oder Reval, ist hinsichtlich der Luxusgüter deshalb relevant, da als Auftraggeber unter anderem immer noch die Bruderschaft der Schwarzenhäupter in Frage kommen würde. In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, die Auftraggeber waren vornehme Kaufleute und ein anfänglicher Standort ändert an den Schlussfolgerungen bezüglich der Luxusgüter kaum etwas.

[311] Bruiningk, Hermann von. *Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter*. Riga: Nicolai Kymmels Buchhandlung, 1904, S. 418. Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 235.

[312] Keevallik (Hg.) *Vanad meistrid*, S. 42; Begleittext, S. 8.

[313] DSHI, no. 7, pag. 36; Mänd; Randla. Sacred Space and Corporate Identity, S. 55.

I.3 Bestimmungsort – Marienkapelle der Katharinenkirche der Dominikaner und die „Biografie“ und „Karriere“ des Werkes

Der wahrscheinliche Bestimmungsort – die Katharinenkirche der Dominikaner ist heute nicht mehr erhalten. Vom einstigen Klosterkomplex sind nur in andere Bausubstanz übernommene Reste erhalten, so z. B. Teile des Kreuzganges und der westliche Teil mit dem Portal des Klosters.

Die Dominikaner ließen sich schon bald nach der Christianisierung Livlands im 13. Jahrhundert in Reval nieder, kurz danach wurde mit den Bauarbeiten für die Kirche und das Kloster begonnen.[314] Der der Heiligen Katharina geweihte Sakralbau war der größte der Stadt (1220 m²)[315] und gut besucht. Die Popularität des Predigerordens sorgte für Konkurrenz und daraus folgender Unzufriedenheit bei den Pfarrkirchen, die auf dieselben Ressourcen angewiesen waren.[316] Die erste Erwähnung der Bruderschaft der Schwarzenhäupter ist zufällig mit den Dominikanern verbunden, in deren Kloster die jungen Kaufleute ihre Wertsachen unterbrachten.[317] Die Dominikanerkirche wurde von der Bruderschaft bevorzugt, weil zu ihren Mitgliedern auch fremde, sich stets auf Achse befindende Kaufleute zählten, die deswegen keiner Gemeinde der hiesigen Stadtpfarrkirchen angehören konnten.[318]

Die Bruderschaft der Schwarzenhäupter verfügte in der Dominikanerkirche über zwei Altäre, vor denen, wie man mit Sicherheit weiß, die Bruderschaft Anfang des 15. Jahrhunderts ihr Gestühl für schätzungsweise 100 bis 120 Männer platziert hatte.[319] Sie befanden sich in der zweijochigen, gewölbten und von einem zentralen Pfeiler gestützten Marienkapelle, die mit zwei Fenstern und drei Nischen ausgestattet war und sich in einem der Seitenschiffe befand.[320] Hierfür käme sowohl das südliche Seitenschiff, wo der Lichteinfluss nicht durch den Kreuzgang beeinträchtigt wurde, als auch das nördliche Seitenschiff in Frage, wo man sich nach skandinavischem Brauch eine Marienkapelle vorstellen könnte.[321] Eine Antwort darauf kann das Retabel selbst geben, denn das einfallende Licht kommt von rechts (also von Norden) auf das Werk – sowohl bezüglich der Metallbaldachine als auch auf den Rüstungen der Mitteltafel.[322]

---

[314] Tool-Marran. *Tallinna dominiiklaste klooster*, S. 44–46; Randla, Anneli. Dominiiklased Vanal Liivimaal: Linnastumisest ja arhitektuurist. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 9, 1998), S. 11–12.

[315] Raam, Villem. Dominiiklaste Katariina klooster Vene t. 12–20. – Raam, Villem (Hg.) *Eesti Arhitektuur I: Talllinn.* Tallinn: Valgus, 1993, S. 269; Mänd; Randla. Sacred Space and Corporate Identity, S. 47.

[316] Kala. *Jutlustajd ja hingede päästjad*, S. 243–248.

[317] Kala. *Jutlustajad ja hingede päästjad*, S. 302–303.

[318] Mänd; Randla. Sacred Space and Corporate Identity, S. 47.

[319] *Ibidem*, S. 56; S. 68.

[320] *Ibidem*, S. 68.

[321] Mänd, Randla, Sacred Space and Corporate Identity, S. 68; 69–70.

[322] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 156–157.

Das heißt aber wiederum, der Maler musste eine gute Kenntnis von den örtlichen Begebenheiten besessen haben, was einen engen Dialog zwischen den Parteien voraussetzt. Die nördliche Verlagerung bedeutet auch eine Visibilität des Retabels für eine breitere Öffentlichkeit, die Zugang in die Kirche hatte, auch wenn die Kapelle mit einer Schranke abgesperrt war.[323]

Oben wurde bereits erwähnt, dass die beiden Kaufmannskorporationen beim Retabel des Hermen Rode in der Nikolaikirche ihre Wappen verewigen ließen, diese fehlen aber beim Revaler Werk des Meisters der Legende der Hl. Lucia. Beim erstgenannten Altarwerk handelte es sich um ein Hochaltarretabel in der wichtigsten Stadtpfarrkirche, wo eine Darstellung der Wappen dadurch verstärkt motiviert war. Bei den Altären, die der Bruderschaft in der Dominikanerkirche gehörten, konnte man auf die Anbringung der Wappen gegebenenfalls verzichten und es wäre der Vorschlag zu erwägen, diese hätten beispielsweise auf dem Antependium oder auf den Baldachinen angebracht sein können.

Der Bruderschaft gehörten in der Katharinenkirche, wohl in der Marienkapelle, zwei Altäre, deren Patrozinien bekannt sind: der der Gottesmutter sowie der Heiligen Gertrud und Heiligen Dorothea im Jahre 1403 geweihte Altar (*vnser leuen vrouwen altar*)[324] und der Heiligen Dreifaltigkeit, Johannes dem Täufer und dem Heiligen Christophorus 1419 geweihte Altar[325] (*hilgen drevoldicheit altar*).[326] Bei Letztgenanntem ist bekannt, dass für dessen Ausschmückung ein Altarwerk in Hamburg in Auftrag gegeben worden war (eingetroffen 1436), dessen Malseiten dem Meister Francke überlassen wurden und dessen geschnitzter Schreinkasten von Hans Kanklowe vor Ort, d. h. in Reval, angefertigt wurde.[327]

Prinzipiell von der Ikonografie ausgehend könnte man sich das Retabel auf beiden Altären vorstellen. In der zweiten Wandlung erscheinen sowohl die Heilige Dreifaltigkeit (der kniende Schmerzensmann vor dem Thron des Gottvaters, über dem der Heilige Geist als Taube schwebt) als auch Johannes der Täufer, der als Patron des Trinitätsaltares galt (Abb. 2). Für den zweiten Altar der Mutter Gottes würde das an Maria gerichtete, ikonografische Programm sprechen (Abb. 3). Ebenso die Heilige Gertrud, die in der allerfestlichsten Position dargestellt ist, wird als Altarpatronin des Marienaltares genannt. Wir wissen, in der Dominikanerkirche hat es insgesamt vier Altäre gegeben, die Maria geweiht waren.[328] Alle bedeutenden kirchlichen Feste der

---

[323] *Ibidem*, S. 158–159.

[324] StAH, Nr E 1, fol. 1v; LUB, 1. Abt, Bd. 6, Nr. 2958: Siehe: Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 237, Fußnote Nr. 16.

[325] StAH, Nr E 1, fol. 1v; Siehe: Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 237, Fußnote Nr. 18.

[326] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 231.

[327] Bonsdorff, Jan von. *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*. (Suomen Muinasmuistoyhdistyksen aikauskirja 99). Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1993, S. 38–39, 91–92.

[328] Kala. *Jutlustajad ja hingede päästjad*, S. 102

Gottesmutter und ihrer Mutter Anna wurden von den Dominikanern als *Totum duplex* gefeiert.[329] In der Kirche gab es außerdem eine Silberstatue der Gottesmutter, die anhand des Denkelbuches der Bruderschaft von 1486[330] in Lübeck gegossen worden war und offensichtlich auf dem Marienaltar stand.[331] Die Altäre der Bruderschaft in der Marienkapelle wurden von der Großen Gilde, die in der Kirche selbst keine eigenen Altäre besaß, mitbenutzt.[332]

Der ursprüngliche Standort des Retabels war sehr wahrscheinlich die Dominikanerkiche St. Katharinen zu Reval. So viel wie wir wissen, haben die Schwarzenhäupter ihre Wertsachen im Juli 1524 vor dem Bildersturm in Reval aus der Katharinenkirche der Dominikaner weggebracht.[333] Ob sich das Retabel unter den abtransportierten Schätzen befand, ist unklar, denn die schwerbeschädigten Quelle geben hauptsächlich Auskunft über Goldschmiedewerke und Textilien.[334] Fotos legen dennoch Zeugnis ab, dass das Retabel früher oder später im Gebäude der Bruderschaft untergebracht wurde und bis zum Zweiten Weltkrieg dort verblieb.[335] In der Kriegszeit (1943) hat man wertvolle Tallinner Kunstwerke, darunter das Hochaltarretabel von Hermen Rodes aus der Nikolaikirche, Bernt Notkes Totentanz und das Retabel der Schwarzenhäupter im Herrenhaus Jerlep (Järlepa) etwa 40 km von Tallinn in Sicherheit gebracht. Diesbezügliche Informationen hat Elfriede Tool-Marran (1913–2005) in einem 1957 verfassten Inventarisierungsbericht zusammenfasst.[336]

Demzufolge wurde das Kunstwerk nach 1944 wieder nach Tallinn zurückgebracht, die Mitteltafel und zwei Innenflügel verblieben in Holzkästen verpackt bis 1956 unter der Aufsicht der Architekturverwaltung (Arhitektuuri Valitsus). Im selben Jahr wurden aber die verstaubten und mit Glassplittern überdeckten Außenflügel bei einer Übergabe in der Antoniuskapelle der Nikolaikirche aufgefunden.[337] Die Nikolaikirche war am 9. März 1944 durch sowjetische Luftangriffe stark beschädigt worden, die Innenaustattung wie Kanzel, Gestühl und alles andere, was schwer zu demontieren war, fiel den Flammen zum Opfer.[338] Die Nikolaikirche wurde in den Jahren 1953–1984 wiederaufgebaut und dann als Filiale des Estnischen Kunstmuseums eröffnet.

---

[329] Mänd. Saints' Cults in Medieval Livonia, S. 197.
[330] StAH, Nr E 1, fol. 61r (1486); LUB, Abt. 2, Bd. 1, Nr. 106
[331] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 232.
[332] Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 44.
[333] Mänd. *Urban Carnival*, S. 271.
[334] Das Verzeichnis der Güter von Schwarzenhäuptern, die in 1524 aus Dominikanerkirche von Reval weggebracht wurden. TLA. f. 87. n. 1, S. 101. Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 221–223.
[335] Davon zeugen auch die Fotos, die bei der Fotokampagne im Baltikum 1940 entstanden sind und das Retabel im Bruderschaftshaus zeigen: http://www.bildindex.de/document/obj20269075?part=2&medium=fm151553, 20.11.2017
[336] TKVA n.3.s.396 (Tool, Elfriede. Mustpeade vennaskonna altar. Inventariseerimine. 1957)
[337] TKVA n.3, s.396, S. 0.
[338] Lumiste; Kangropool. *Niguliste kirik*, S. 56.

Die Außenflügel hat man wohl nach ihrer Rückkehr aus Järlepa (Jerlep) in die Nikolaikirche gebracht. Die Holzkästen mit anderen Teilen des Retabels befanden sich wohl an verschiedenen Orten, unter anderem auf dem Dachboden der Werkstatt für wissenschaftliche Restaurierung (Teadusliku Restaureerimise Töökoda) in Tallinn. Aufgrund der Kriegswirren wusste man eher nicht, welche Kunstwerke in welchen Kästen deponiert waren.[339] Der Kasten mit der Mitteltafel fand später seinen Weg in die Antoniuskapelle der Nikolaikirche. Im Jahre 1956 brachte die Hausverwaltung für Architekturdenkmäler (Arhitektuurimälestusmärkide Majavalitsus) alle Teile des Werkes bis zu ihrer Konservierung im Chorraum der Tallinner Olaikirche unter.

Nach der Konservierung wurde das Kunstwerk 1958–1984 im Staatlichen Kunstmuseum der Estnischen SSR im Schloss Kadriorg (Katharinenthal) exponiert. Seit Anfang 1984 ist das Retabel im Niguliste-Museum ausgestellt und Bestandteil der Sammlungen des Estnischen Kunstmuseums.

[339] TKVA n.3, s.396, S. 0.

I.4 Porträts der Kaufleute – Altarvorsteher der Großen Gilde

Auf dem Retabel sind jeweils auf beiden Seiten 15 überwiegend junge Männer dargestellt, bei denen zwei Bildnisse in ihrer Qualität besonders auffallen (Abb. 29–30). Die Qualität der Porträts ist vor allem mit Hans Memling verglichen worden.[340] Sie unterscheiden sich klar und deutlich vom eigentlichen Stil des Meisters der Legende der Heiligen Lucia, sodass hier wohl ein sehr talentierter Porträtkünstler vorausgesetzt werden muss.

Bei den Bildnissen der Männer lässt sich ein Altersunterschied erkennen. Auf der rechten Seite erscheint ein etwas älterer Mann mit schwindendem Haaransatz (Abb. 29), auf der linken Seite ein deutlich jüngerer Mann (Abb. 30). Würde man der Wichtigkeit der Kaufmannskorporationen folgen, wäre es heraldisch logisch: sich ein Mitglied der Großen Gilde auf der rechten und eins der Bruderschaft auf der linken Seite vorzustellen, was auch den Altersunterschied erklären könnte. Für die prominent ins Bild gesetzten Stifterfiguren wurden die Altarvorsteher der Großen Gilde vorgeschlagen, die über die Ausstattung der Altäre die Aufsicht trugen.[341] Es ist verständlich, dass diese Aufgabe den Mitgliedern der Großen Gilde anvertraut wurde, da sie permanent in der Stadt verweilten und bereit waren auch große finanzielle Verantwortung zu übernehmen.[342] Mit Blick auf die Zeit der Entstehung und des Eintreffens des Retabels gäbe es zwei offensichtliche Kandidaten: Hans (Johan) Kullert, der von 1486 bis 1496 dieses Amt innehatte und Israhel van Mer, der 1484 Altarvorsteher wurde.[343] Erstgenannter wurde zwischenzeitlich auch Bürgermeister der Stadt. Außer den möglichen Bildnissen auf dem Marienaltar haben wir keine Vergleichsbeispiele aus der Zeit, die uns Auskunft über das Aussehen der Männer geben könnten. Dabei muss dennoch betont werden, dass die übrigen dargestellten Männer überwiegend jung sind und wir keinen sichtbaren Unterschied zwischen den etwas älteren Mitgliedern der Großen Gilde und Bruderschaft der Schwarzenhäupter sehen. Die meisten der nicht porträthaften Darstellungen deuten eindeutig auf die Handschrift des Meisters der Legende der Hl. Lucia hin. Die Männer haben ein flaches, wenig nuanciertes Antlitz und weisen untereinander eine gewisse Ähnlichkeit auf. Dennoch gibt es unter diesen Bildnissen auch einige, die mit größerer Hingabe gemalt worden sind.

Wir können annehmen, dass die im Mittelpunkt stehenden Männer vor Ort porträtiert wurden. Vielleicht reisten die Mitglieder nach Brügge, wo Silberstiftzeichnungen angefertigt wurden, die später als Vorlage für die Porträts

[340] Sie werden „presque digne de Memlinc“ bezeichnet. – Verhaegen. Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn, S. 146.
[341] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 178–184; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 41–45.
[342] Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 44.
[343] *Ibidem*, S. 44.

dienten?[344] Derartige Beispiele sind aus der altniederländischen Malerei bekannt. So entwarf Jan van Eyck für sein Porträt des Kardinals Albergati (1357–1443)[345] eine Silberstiftzeichnung, die er mit Angaben zu Farbtönen ergänzte.[346] Das Porträt des Kardinals selbst entstand erst viel später. Gleiches tat wahrscheinlich auch Dirk Bouts, als er eine Silberstiftzeichnung von einem Mann[347] angefertigte.[348] Eine detaillierte Vorarbeit ermöglichte auf eine genaue Unterzeichnung zu verzichten, was auch bei Porträts von Dirk Bouts[349] erkennbar ist.[350]

Von den Revaler Porträts sind im Jahre 2004 Infrarotaufnahmen gemacht worden, die bezeugen, dass die Unterzeichnungen in zwei Etappen entworfen worden waren.[351] Mit dem Silberstift wurden die Figuren und die allgemeine Komposition festgelegt, um dann mit einer aquarellartigen Farbe Gesichter, Hände und Kleidungen in höchster Qualität mit kleinen Korrekturen zu modellieren.[352] Die Detailliertheit der Unterzeichnung und auch die Korrekturen scheinen nicht für eine Verwendung von vorbereiteten Silberstiftzeichnungen zu sprechen. Dennoch ist es nicht ausgeschlossen.

Dabei muss bei der Beurteilung der Qualität der Porträts beachtet werden, dass die Restauratoren in den 1950er Jahren zahlreiche Probleme bei den Gesichtspartien festgestellt haben, wie Bröckeln oder Abwaschen der Farbe, was unsere Wertschätzung der Bildnisse maßgeblich beeinflussen kann und einen falschen Eindruck hinterlässt.[353] Die Revaler Porträts sind nicht die einzigen im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia. Sowohl männliche als auch

---

[344] Dem Meister der Legende der Hl. Lucia sind einige Silberstiftzeichnungen zugeschrieben worden: „Haupt der Gottesmutter und Christkind". 17,3 × 15,3 cm. Rijksprentenkabinett, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. 00.513 und „Haupt der Gottesmutter und eines Mannes (einer von den Heiligen Königen?)". 13 × 15,5 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, n. 1150 (dem Meister attribuiert). Siehe: Roberts, Ann M. Silverpoints by the Master of the Legend of Saint Lucy. – *Oud Holland* (Bd. 98, 1984), S. 237–245; Anhang B, Cat. 33; 34;

[345] Jan van Eyck. Portait eines Mannes (Kardinal Niccolò Albergati?). 1438? Öl auf Holz. 34 × 29,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien

[346] Panofsky, Erwin. *The Early Netherlandish Painting*. New York: Harper and Row, 1971, S. 200.

[347] Dirk Bouts. Porträt eines jungen Mannes. Späte 1460er bis 1470er Jahre. Silberstiftzeichnung auf Papier. 13,9 × 10,7 cm. Smith College Museum of Art, Northampton

[348] Périer-D'Ieteren, Catheline. *Dieric Bouts: The Complete Works*. Brüssel: Mercatorfonds, 2006, S. 120.

[349] Dirk Bouts. Porträt eines Mannes (Jan van Winckele?). 1462. Öl und Tempera auf Holz. 31,6 × 20,5 cm, National Gallery, London; Dirk Bouts. Porträt eines Mannes. Um 1470. Öl auf Holz. 30,5 × 21,6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

[350] Périer-D'Ieteren. *Dieric Bouts*, S. 120.

[351] Siehe: Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 186; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 47.

[352] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 186–187; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 47.

[353] EKKA M 5173B (Defektakte: S. 7–8).

weibliche Donatoren kommen in Los Angeles[354], Brügge[355] und Madrid[356] vor und sind teilweise identifiziert (s. Kapitel II.2). Ob sie jedoch mit den Porträts auf dem Revaler Retabel eine Gemeinsamkeit besitzen, muss in Zukunft geklärt werden, wenn zu allen Darstellungen vergleichbare Analysen vorliegen. Genauso können erst später Vergleiche von Infrarotuntersuchungen angestellt werden, die an anderen Retabeln des Malers durchgeführt worden sind, wie beispielsweise beim Retabel[357] des Malers in Washington (Abb. 11).[358]

Wir müssen berücksichtigen, die Kaufleute, besonders die Gesellen, waren sehr mobil und reisten viel, was einen Besuch in der Werkstatt des Malers möglich machte. In diesem Kontext muss man auf den Maler Michel Sittow aufmerksam machen. Michel Sittow wurde um 1469 im livländischen Reval[359] geboren und sein Lebenslauf zeugt von der Mobilität der Maler seiner Zeit.[360] Sein Vater war der Revaler Maler und Bildschnitzer Clawes van der Sittow (gest. 1482) und Michel erhielt seine erste Ausbildung vor Ort.[361] Seine Wanderjahre führten ihn nach Brügge, wo man sich ihn in der Werkstatt des Hans Memlings vorstellen möchte.[362] Nach seiner Ausbildung zieht er weiter nach Spanien, um ab 1492 am Hof der Isabella von Kastilien (1451–1504) zu arbeiten.[363] Seine internationale Karriere führt ihn an andere Höfe, aller Wahrscheinlichkeit nach England und in die Dienste von Margerethe von Österreich (1480–1530) und König Christian II. von Dänemark (1481–1559). Seine

[354] Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Vor 1483. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles

[355] Der Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon aus Biskaya. 1480–1490. Öl auf Holz. 290 × 176 cm. (Privatkollektion, Barcelona). Derzeit Groeningemuseum, Brügge

[356] Meister der Legende der Hl. Lucia. Die Beweinung. Um 1475. Öl auf Holz. Mitteltafel 75 × 61 cm; Flügel 75 × 27 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

[357] Meister der Legende der Hl. Lucia. Maria Himmelskönigin. Um 1491–1492. 201,5 × 163,8 cm.
Samuel H. Kress Foundation. National Gallery of Art, Washington

[358] Hand, John Oliver; Wolff, Martha (Hg.) *Early Netherlandish Painting*. Washington: National Gallery of Art; [New York]: Cambridge University Press, 1986, S. 178–182.

[359] Mänd, Anu. Michel Sittow and Reval (Tallinn): A New Look at Records in the Tallinn City Archives. – Abel, Tiina (Hg.) *Michel Sittow 1468–1525: The Artist connecting Estonia with Southern Netherlands*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2001, S. 4.

[360] Siehe: Hand, John Oliver. The Itinerant Court Artist: van Eyck to Rubens, S. 9–17.

[361] Mänd, Anu. The City of Tallinn (Reval) in the Late Middle Ages and Renaissance. – Hand, John Oliver; Koppel Greta (Hg.) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017, S. 24.

[362] Koppel, Greta. The Riddle of Michel Sittow's Art. – Hand, John Oliver; Koppel Greta (Hg.) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017, S. 3.

[363] Weniger, Matthias. Michel Sittow: an artist's career between the Hanseatic City of Tallinn and the Princely Courts of Europe. – Hand, John Oliver; Koppel Greta (Hg.) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017, S. 27–28.

erhaltenen Porträts von den Höflingen[364], Prinzessinnen oder Königinnen[365] und Könige[366] zeugen von seinem Malertalent und machen ihn zu einem der besten Porträtisten seiner Zeit. Äußerst bemerkenswert ist, dass er an seinem Lebensende wieder nach Reval zurückkehrt, Mitglied der vornehmsten Handwerkergilde des Hl. Knuts wird und in kurzer Zeit zum Ältermann der Gilde aufsteigt.[367] Es gab immer Versuche, in Reval vorhandene Gemälde mit seinem Namen in Verbindung zu bringen[368], für die leider keine Quellen vorliegen. Nachweislich ist aber bekannt, dass er sich mit kleineren Schnitz- und Dekorationsarbeiten beschäftigte und ein Retabel für Goldschmiede in Dorpat (Tartu) schuf.[369]

Nach der Konservierung des Passions-Retabels im Niguliste-Museum[370] käme für die Übermalungen des Werkes Sittows Hand in Frage.[371] Leider haben wir keine Kenntnis über den ursprünglichen Standort oder Auftraggeber des Retabels, das durch die Jahrhunderte mehrere Übermalungen erfuhr. Offensichtlich war es für ein Franziskanerkloster in Belgien oder Livland gedacht.[372] Wenn die ersten Übermalungen der sehr den Franziskanern verpflichtenden Ikonografie[373] in Reval erfolgten, war Michel Sittow nach seiner Rückkehr in Reval 1518[374], der bester Mann für diese Arbeit vor Ort.

Es wurde die Frage aufgeworfen, ob der am spanischen Hof residierende Michel Sittow den Auftrag für das Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia nach Reval hätte vermitteln können.[375] Dabei wurde zwar von veralteten Angaben über die Ankunft des Werkes in Reval im Jahre 1495 ausgegangen.[376] Für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass Michel Sittow genau zu der Zeit,

---

[364] Michel Sittow. Portrait eines Mannes (Diego de Guevara?). Um 1515–1518. Öl auf Holz. 33,6 × 23,7 cm. National Gallery of Art, Washington

[365] Michel Sittow. Portrait eine Dame (Mary Rose Tudor?). Um 1514. Öl auf Holz. 29 × 20,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien

[366] Michel Sittow. Portrait des Königs Christian II. Um 1514–1515. Öl auf Holz. 31 × 22 cm. Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

[367] Mänd. Michel Sittow and Reval (Tallinn), S. 9; Mänd, Anu. Michel Sittowi sotsiaalsed sidemed Tallinnas. – *Acta Historica Tallinnensia* (Bd. 24, Nr. 1, 2018), S. 24–48.

[368] Maiste, Juhan. Die Renaissance in Tallinn. Ein neuer „Stil" in der alten Hansestadt, S. 148–152; Maiste. Michel Sittow – Tallinna mees, S. 18. Maiste, Juhan. Lübecki linnas Tallinnas, S. 191–210; Maiste. *Eesti kunsti lugu*, S. 260–262; Maiste. Perception of Beauty in Late Gothic and Early Renaissance Art in Tallinn. From the Dance of Death to the Rebirth of the Image, S. 59–62; Maiste. A Genius and His Myth, S. 205–217.

[369] Mänd. The City of Tallinn (Reval) in the Late Middle Ages and Renaissance, S.24; Mänd. Michel Sittowi sotsiaalsed sidemed Tallinnas, S. 38.

[370] Werkstatt von Adriaen Isenbrandt oder Albert Cornelis (Übermalungen der Außenflügel Michel Sittow?). Passions-Retabel. 1510–1520. Mitteltafel 189 × 189; Flügel 189 × 94/96 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum

[371] Koppel. The Riddle of Michel Sittow's Art, S. 4.

[372] Mänd; Nurkse. Family Ties and the Commissioning of Art, S. 121.

[373] Risthein. Über den Passionsaltar und die Franziskaner, S. 101–104.

[374] Mänd. Michel Sittow and Reval (Tallinn), S. 9.

[375] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 165.

[376] Hansen. *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals*, S. 160.

d. h. der Entstehungszeit des Werkes in Brügge weilte (das Retabel erreicht Reval 1493!). Falls Michel Sittow bei den Porträts der Kaufleute eine Rolle gespielt haben sollte, müssten wir von ihm erwarten, dass er über den generellen Altersunterschied zwischen den Mitgliedern der Großen Gilde oder Bruderschaft der Schwarzenhäupter Kenntnis besessen hat. Aber auch in diesem Fall ist es eine Werkstattarbeit gewesen und es war im Prinzip vorrangiger eine Gemeinschaft zu zeigen[377] (mit zentralen porträtierten Mitgliedern), die quasi für die Revaler Patrone stehen.

Es war eine gebräuchliche Werkstattpraxis, dass der Meister die Verantwortung für die wichtigsten Partien der Gemälde übernahm. Aus der niederländischen Malerei sind Fälle bekannt, wo der Künstler seinen Vertrag nicht eingehalten hat. So kennt man ein Beispiel vom Anfang des 16. Jahrhunderts, als der Brügger Künstler Albrecht Cornelis der Gilde der Schafsscherer ein Triptychon für die Jakobikirche versprach und dabei die wesentlichen Teile der Malerei nach bestem Können selbst ausführen sollte.[378] Es kam zu Verspätungen in der Ausführung und so leitete er den Auftrag für den Preis von 8 *livres* an einen anderen Maler weiter.[379] Für die wichtigsten Teile des Gemälderetables hielt er selbst die Gesichter, die – wie er bekundete – eigenhändig ausgeführt hätte. Es war also gang und gäbe Subauftragnehmer zu nutzen, auch wenn dies vom Auftraggeber nicht erwünscht war.

Ein derartiges Vorgehen könnte dem Problem der Autorenschaft der Donatorenporträts eine neue Dimension verleihen. Der estnische Kunsthistoriker Juhan Maiste hat wiederholt eben jenen Michel Sittow als Autor der Porträts vorgeschlagen.[380] Es wurde auch früher auf Zusammenhänge zwischen dem Schaffen der beiden Maler hingewiesen. So sah man z. B. die Washingtoner Himmelskönigin[381] (Abb. 11) des Meisters der Legende der Heiligen Lucia und die Himmelfahrt Mariens[382] von Michel Sittow ikonografisch verbunden.[383] Der Behauptung von Nicole Veronee-Verhaegen, dass die Porträts Memling beinahe würdig seien (*Presque digne de Memlinc*),[384] schließe ich mich an. Wer immer bei den Porträts den Pinsel führte, malte diese viel nuancierter und in besserer

[377] Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 45.
[378] Campbell. The Early Netherlandish painters and their Workshops, S. 51.
[379] *Ibidem*, S. 51.
[380] Maiste, Juhan. Die Renaissance in Tallinn. Ein neuer „Stil" in der alten Hansestadt, S. 148–152; Maiste. Michel Sittow – Tallinna mees, S. 18. Maiste. Lübecki linnas Tallinnas, S. 191–210; Maiste. *Eesti kunsti lugu*, S. 260–262; Maiste. Perception of Beauty in Late Gothic and Early Renaissance Art in Tallinn. From the Dance of Death to the Rebirth of the Image, S. 59–62; Maiste. A Genius and His Myth, S. 205–217.
[381] Meister der Legende der Hl. Lucia. Maria Himmelskönigin. Um 1491–1492. 201,5 × 163,8 cm. Samuel H. Kress Foundation. National Gallery of Art, Washington
[382] Michel Sittow. Mariä Himmelfahrt. Um 1500–1504. Öl auf Holz. 21,1 × 16,2 cm. Ailsa Mellon Bruce Fund. National Gallery of Art, Washington
[383] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy,* S. 165. Es wurde auch aufgegriffen von Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 147.
[384] Verhaegen. Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn, S. 146.

Qualität als das, was wir aus dem Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia kennen. Wer zu dieser Zeit ein guter Porträtist in Brügge war, der eventuell diese Bildnisse erschaffen hat, ist nicht Aufgabe dieser Arbeit zu entscheiden. Erwähnenswert wären Hans Memling und seine Gesellen oder auch Michel Sittow, der sehr geschickt in Memlings-Manier arbeitete. Man muss sich vor Augen führen, dass es damals in Brügge nicht viele Künstler gab, die ähnliche Qualitäten besitzen, auch Memling stirbt im Jahre 1494. So scheint doch vernünftig zu vermuten, dass sich die Kaufleute an Michel Sittow wandten, wenn sie ein Altarwerk in Brügge in Auftrag geben wollen und es ist anzunehmen, dass er in diesen Prozess eingebunden war oder ihm vielleicht vor Ort die Aufsicht über diesen Auftrag anvertraut wurde.

II. MEISTER DER LEGENDE DER HEILIGEN LUCIA IM BRÜGGER KONTEXT BETRACHTET

II.1 Brügge am Ende des 15. Jahrhunderts – Niedergang einer Handelsmetropole und die Folgen für das Revaler Retabel

Die im heutigen Belgien liegende Stadt Brügge befindet sich am Ende des 15. Jahrhunderts, in der Schaffenszeit des Meisters der Legende der Hl. Lucia, in dem komplizierten Gefüge der Burgundischen Niederlande. Noch vor der Herrschaft der Burgunderherzöge wurden 1323 von Ludwig I., dem Grafen von Nevers (1304–1346), Privilegien für den Handel an Brügge vergeben.[385] Das war eine Entscheidung, die die Geschichte der Stadt maßgeblich beeinflussen sollte. Sich auf den Stapel beziehend zentralisierte Brügge die Textilherstellung in den Südniederlanden und vermittelte so den Handel zwischen Mittelmeer und Ostsee bis nach Nowgorod.[386] Philipp der Kühne (1342–1404) heiratete 1396 eine der reichsten Erbinnen Europas, Margarethe von Flandern (1350–1405), Tochter Ludwigs II. von Male (1330–1384), Enkelin Ludwigs I. Nach dem Tod der Gattin gelangten die Grafschaften Flandern und Artois in den Besitz der Burgunderherzöge.[387] Flandern war eine der urbanisiertesten Regionen Europas und Brügge konnte sich bereits im Spätmittelalter mit mehr als 25 000 bis 35 000 Menschen rühmen.[388] Die Zentren dieser Gegend, wie Brügge, Gent, Ypres, Lille und Douai haben seitdem ihre große wirtschaftliche, politische und kulturelle Rolle eingebüßt. Brügge war im hansischen Gefüge der Ort eines angesehenen Hansekontors und seit dem 13. Jahrhundert Mittelpunkt des flandrischen Marktes, wo die Osterlinge neben anderen Nationen ihre Niederlassungen gründeten.[389] So wurden in Brügge sowohl eine für den Markt

[385] Brügges informelle Stapel über Waren, die über Zwin in die Stadt gelangten, reichten zurück an das Ende des 13. Jahrhunderts. Graf Ludwig I. von Nevers verstieß gegen die Privilegien von Brügge, indem er seinem Verwandten Johann I. Namur die Verfügung über die im Hafen Sluis eintreffenden Güter erteilt hat. Darauf reagierte die Stadt mit der Gefangennahme des Grafen und anderen Taten, wie der Brandstiftung von Sluis, was den Grafen schließlich dazu zwang, das Monopol der Stadt offiziell zu bestätigen. – Nicholas, David M. *Medieval Flanders*. London; New York: Longman, 1992, S. 213.

[386] Abraham-Thisse, Simone. Le commerce de draps à Bruges au Moyen Âge. – Vandewalle, André (Hg.) *Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis: Bruges, marché d'échanges culturels en Europe; [... exposition „HANZEMEDICI – Bruges, marché d'échanges culturels en Europe" du 24 mai au 8 septembre 2002 dans le cadre de Bruges 2002, Capitale Culturelle de l'Europe]*. Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2002, S. 65–72., 2002, S. 65.

[387] Siehe: Vaughan, Richard. *Philip the Bold: The Formation of the Burgundian State*. The Boydell Press: Woodbridge, 2011, S. 4–6.

[388] Nichols, David M. *The Later Medieval City: 1300–1500*. Hoboken: Taylor and Francis, 2014, S. 70.

[389] Jahnke, Carsten. Die Hanse. Stuttgart: Reclam, 2014, S. 148–149.

konzipierte Massenware als auch Luxusgüter erzeugt und vertrieben. Brügge war nicht nur Umschlagplatz für die aus Italien stammenden Seiden- und Goldtücher, aus Osten kommenden Pelze, Wachs und Getreide, sondern auch ein Herstellungsort für Tapisserien, Wollstoffe, Manuskripte, die auch in anderen Orten Flanderns produziert wurden. Am Ende des 15. Jahrhunderts stand die Wollstoffproduktion in Flandern in Konkurrenz zu England, womit immer gerechnet werden sollte.[390] Die Nachfrage des Hofes nach Luxusgütern aller Art führte dazu, die Handwerker und Kaufleute enger anzugliedern und ihnen Arbeit und Beschäftigung zu bieten – so orientierte sich das Markt von Brügge besonders an der Produktion von Luxuswaren.[391]

Regelmäßig wurden in der Stadt Jahrmärkte veranstaltet, die ursprünglich einige Wochen, aber im 15. Jahrhundert fast einen Monat dauerten und auf denen unter anderem sowohl Textilien als auch Metallhandwerk und Gemälde zum Verkauf angeboten wurden.[392] Im Jahre 1438 beschreibt der kastilische Reisende Pero Tafur (um 1410–1484) die Brügger Situation folgendermaßen: „Ohne Zweifel hat die Göttin des Luxus hier eine große Macht, aber es ist kein Ort für arme Männer, die man schlecht empfangen würde. Aber jeder der Geld hat und es ausgeben möchte, findet in dieser Stadt alleine alles, was die Welt produziert. Ich habe dort Orangen und Zitronen aus Kastilien gesehen, als ob sie erst von den Bäumen gepflückt gewesen wären, Früchte und Wein aus Griechenland, genauso reichlich vorhanden wie in diesem Land. Ich sah auch Süßigkeiten und Gewürze aus Alexandria und ganz Levante. Pelze vom Schwarzen Meer, also ob sie in der Region gemacht wären. Hier war das gesamte Italien mit seinen Brokaten, Seiden und Harnischen und allem, was dort hergestellt wird und tatsächlich, es gibt keinen Ort hier in der Welt, dessen Erzeugnisse hier in ihrer besten Form nicht zu finden wären.“[393] Das widerspiegelte sich auch im Stadtgefüge, wo Kaufleute aus fernen Gegenden ihre Kolonien bildeten und ihre Handelshäuser gründeten. In der Stadt tummelten sich nicht nur Hansekaufleute, sondern auch Händler vom Mittelmeer, wie Italiener oder Spanier. Einige der Letztgenannten standen dem Hof nahe und lieferten Luxuswaren wie aufwändige Textilien an die Burgunderherzöge. Die ausländischen Kaufleute bildeten eine feste Klientel für die Künstler und

[390] Siehe: Munro, John. H. Hanseatic Commerce in Textiles from Low Countries and England during the Later Middle Ages: Changing Trends in Textiles, Markets, Prices and Values 1290–1570. – Heckman, Marie-Louise von.; Röhrkasten, Jens (Hg.) *Von Nowgorod bis London: Studien zu Handel, Wirtschaft und Gesellschaft im mittelalterlichen Europa. Festschrift für Stuart Jenks zum 60. Geburtstag*. Göttingen: V & R Unipress, 2008

[391] Stabel, Peter. For Mutual benefit? Court and City in Burgundian Low Countries. – Gunn, Simon; Janse, Antheun (Hg.) *The Court as a Stage. England and the Low Countries in the later Middle Ages.* Woodbridge: Boydell & Brewer, 2006, S. 101–117; Stabel, Peter. „Le goût pour l'orient“. Demand cosmopolite et objets de luxe à Bruges à la fin du Moyen Âge. – Histoire urbaine (Bd. 30, 2011), S. 25–31.

[392] Wilson, Jean, C. The Participation of Painters in the Bruges „Pandt“ Market, 1512–1550. – *The Burlington Magazine* (Bd. 125, Nr. 965, Aug., 1983), S. 476.

[393] Denison Ross, E. Eileen Power (Hg.) *Pero Tafur Travels and Adventures 1435–1439*. Routledge 1926 http://depts.washington.edu/silkroad/texts/tafur.html#ch24 22.04.2018

zeigten Interesse für die niederländische Malerei. Von der Hochschätzung der brüggeschen Werke zeugt z. B. ein für den in Genua ansässigen Andrea della Costa (aktiv im späten 15. Jahrhundert) und seine Familie geschaffenes Triptychon[394] für eine Kirche in Ligurien, die folgende Inskription trug: „Dies habe (ich) in Brügge anfertigen lassen 1499“.[395]

Nicht zuletzt trug es zum Selbstbewusstsein der Einheimischen bei, das seine Verkörperung in den Privilegien für die Gilden fand. Die eigene Wertschätzung führte auch zu Ausschreitungen, denen Strafmaßnahmen folgten.[396] Die Herzöge waren darauf bedacht, die Macht über die Region mit allen, nicht immer gutgewählten Mitteln, zu sichern. Fast die Hälfte ihre Einkünfte kamen aus der flandrischen Region, diese stützten sich zum Teil auf Eigenbesitz, aber auch auf die Verwaltung und Rechtsprechung, hauptsächlich aber auf Steuer- und Zolleinnahmen oder Abgaben der Städte.[397] In Zentren wie Brügge oder Lille wurden Residenzen errichtet und die Städte dienten gerne als Schauplätze für die Hoffeste. So fand 1468 die große Hochzeitsfeier von Karl dem Kühnen (1433–1477) und Margarethe von York (1446–1503) in Brügge statt, für deren Vorbereitungen Künstler aus dem gesamten Herrschaftsgebiet verpflichtet worden waren. Die Hochzeit wurde von Zeremonien und Festmahlen begleitet. Bei der Ankunft der englischen Prinzessin im Hafen von Sluis, also bei ihrer „entrées joyeuses“, waren die Gebäuden der näheren Umgebung und Straßen, aber auch Tore und Brücken mit Wappen, Stoffen, Tapisserien, Skulpturen und ephemeren Ehrenporten ausgestattet.[398] Die berufenen Künstler spielten bei deren Ausführung eine gewichtige Rolle.

Eine Großmetropole des 15. Jahrhunderts verlor im ausgehenden Spätmittelalter ihre Vormachtstellung. Der Grund dafür war zwiespältig: Karl der Kühne unterlag seinen Machtansprüchen und fiel 1477 in der Schlacht von Nancy gegen die schweizerischen Eidgenossen.[399] Nach dem Tod des letzten Burgunderherzogs wurde seine Tochter, Herzogin Maria (1457–1482), als Regentin

---

[394] Meister von San Lorenzo della Costa. Della Costa Retabel. 1499. Öl auf Holz. San Lorenzo della Costa Kirche

[395] Ainsworth, Maryan W. *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998, S. 157.

[396] Lis, Catharina; Soly, Hugo. Craft Guilds in comparative perspective: The Northern and Southern Netherlands, a survey. – Lis, Catharina (Hg. et al*) Craft Guilds in the Early Modern Low Countrie: Work, Power, and Representation*. Florence: Taylor and Francis, 2006, S. 10.

[397] Niederhäuser, Peter. Flandern – die wirtschaftlichen Grundlagen der Macht. – Marti, Susan; Borchert, Till-Holger; Keck, Gabriele (Hg.) *Karl der Kühne (1433–1477): Kunst, Krieg und Hofkultur; [Katalog zur Ausstellung „Karl der Kühne (1433–1477)“; Historisches Museum, Bern, 25. April – 24. August 2008; Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge, 27. März – 21. Juli 2009] / Historisches Museum Bern. Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge*. Stuttgart: Belser, 2008, S. 172.

[398] Franke. *Assuerus und Esther am Burgunderhof*, S. 48–49.

[399] Siehe: Vaughan. *Charles the Bold*, S. 429–432.

anerkannt und bewilligt den Städten Flanderns mehrere Privilegien.[400] Politische Probleme tauchten nach der Vermählung der Erbin der Burgundischen Niederlande 1477 mit dem Habsburger Maximilian I. (1459–1519) auf. Nach dem unglücklichen Tode der Herzogin Maria im Jahre 1482 kam es in der Burgundischen Niederlande zu einer angespannten Lage und diese beeinflusste das gesamte Wirtschaftsgebiet. Brügge und andere flämische Städte erklärten sich nicht bereit, Herzog Maximilian anzuerkennen und sahen in seinem jungen Sohn Philipp (1478–1506) einen akzeptablen Herrscher.[401] Die Städte reagierten auf die Durchsetzungsversuche Maximilians mit bewaffneten Aufständen, die politische und auch wirtschaftliche Folgen nach sich zogen.[402] Maximilian drückte den Städten hohe Steuern auf und zwang 1484 und 1488 ausländische Kaufleute, Brügge zu verlassen und empfahl ihnen, sich einzig in Antwerpen mit Handel zu beschäftigen.[403] Er blockierte den Zugang zum Meer und belagerte die Stadt Brügge mehrfach.[404] Erst 1491 stimmte die Stadt der Anerkennung der Oberhoheit Maximilians zu und die hansischen Händler konnten zurückkehren.[405] Die unsicheren Zeiten hatten zur Folge, dass Antwerpen im 16. Jahrhundert Brügge als Wirtschaftsmetropole ablöste und die Führungsrolle in Flandern übernahm.

Diese politische und wirtschaftliche Situation spielt auch für das Revaler Retabel eine wichtige Rolle. Man muss auf eine Problemstelle hinweisen: Während der unsicheren Zeiten von 1484 bis 1491 gaben ausländische Händler sehr wenige Gemälde in Auftrag.[406] Wenn davon ausgegangen wird, das Werk hätte Reval bereits 1493 erreicht (und die Kaufleute konnten erst 1491 nach Brügge zurückkehren), bleiben für Bestellung, Ausführung und Lieferung zwei Jahre. Aus diesem Grunde sind Thesen formuliert worden: Der Auftrag für das Retabel wurde vor Beginn der instabilen Periode erteilt (also schon in den

---

[400] Marti, Susan. Maria von Burgund (1457–1482). – Marti, Susan; Borchert, Till-Holger; Keck, Gabriele (Hg.) *Karl der Kühne (1433–1477): Kunst, Krieg und Hofkultur; [Katalog zur Ausstellung „Karl der Kühne (1433–1477)"; Historisches Museum, Bern, 25. April – 24. August 2008; Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge, 27. März – 21. Juli 2009] / Historisches Museum Bern. Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge*. Stuttgart: Belser, 2008, S. 33.

[401] Pfaffenbichler, Matthias. Maximilian und Burgund. – Koppensteiner, Norbert (Hg.) *Maximilian I.: der Aufstieg eines Kaisers: von seiner Geburt bis zur Alleinherrschaft 1459–1493; [25. März – 2. Juli 2000]*. Wiener Neustadt: Kulturamt der Stadt Wiener Neustadt; Wiener Neustadt: Stadtmuseum, 2000, S. 54.

[402] Pfaffenbichler. Maximilian und Burgund, S. 54–62.

[403] Blockmans; Prevenier. *The Promised Lands*, S. 203; Palginõmm. Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge, S. 106–108.

[404] Siehe: Blockmans; Prevenier. *The Promised Lands*, S. 196–205; 214–216.

[405] *Ibidem*, S. 203.

[406] Borchert, Till-Holger. Memling – Life and Work. – Borchert, Till-Holger (Hg.) *Memling and the Art of Portraiture: [on the occasion of the Exhibition „Memling's Portraits", Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 15 February – 15 May 2005, Groeninemuseum, Bruges, 7 June – 4 September 2005, The Frick Collection, New York, 6 October – 31 December 2005]*. London: Thames & Hudson, 2005, S. 40.

1480er Jahren), sei aber erst 1493 in Livland angekommen.[407] Die 2015 durchgeführte dendrochronologische Untersuchung legte für den *Terminus post quem* die Jahreszahl 1463 fest.[408] Mehrere andere Werke, die dem Maler attribuiert geworden sind, wurden mit gleicher Methode untersucht, wie der Heilige Johannes der Täufer auf Patmos[409] (nach 1442–1450), Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen[410] (nach 1462) und das Nikolaus-Retabel[411] (nach 1479).[412] Ein Baum musste nach dem Fällen mindestens zwei Jahren lagern, um eine geeignete Holztafel anfertigen zu können.[413] Die dendrochronologischen Untersuchungen sprechen also dafür, das Retabel könnte bereits in den 1480er Jahren entstanden sein. Dennoch müssen wir berücksichtigen, dass es den Maler Michel Sittow genau in der „instabilen Zeit" (vor 1492) nach Brügge zieht und er dort wahrscheinlich genug Beschäftigung findet. Dazu wurden verschiedene Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia mit Datierungen versehen, die in den 1490er Jahren liegen und über seine Orientierung auf ausländische Märkte Auskunft geben. Das Revaler Retabel war ein sehr komplexer und aufwändiger Auftrag, bei dem sich der Künstler Methoden der Arbeitserleichterung ersann (s. Kapitel III.1.11). Der Zeitdruck oder eine allgemeine Rationalisierung des Arbeitsaufwandes wird sehr auffällig sichtbar und deutet auf einen schnellen Fertigungsprozess hin.[414] Auch die Qualitätsunterschiede im Rahmen der Arbeit weisen auf die Tatsache, dass mehrere Hände an dem Auftrag beteiligt waren, was eine übliche Praxis in den altniederländischen Werkstätten war und eine zügige Anfertigung des Retabels ermöglichte.

[407] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 178; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 40; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 181.
[408] Das wurde von Dr. Aoife Daly (CATS) im Rahmen des Seminares "Wood and Art. Methods of technical art history: wood analysis for interpretation of art works" (16.–18. Februar 2015) bestätigt.
[409] Heilige Johannes Evangelist auf Patmos. 1470–1480. Öl auf Holz. 69,5 cm × 65 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.
[410] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
[411] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion
[412] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 132.
[413] Syfer-d'Olne, Pascal, Slachmuylders, R., Dubois, Anne, Fransen, Bart, Peters, F. (Hg.) *The Flemish Primitives IV,* S. 297.
[414] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 115.

II.2 Die Wirkungssphäre des Malers: vom Mittelmeer über Brügge an die Ostsee

Der mit einem Notnamen versehene Meister der Legende der Hl. Lucia wirkte mit großer Wahrscheinlichkeit in Brügge. Auf seine dortige Tätigkeit verweist die immer wiederkehrende Stadtansicht, die den Grundstein für seine Schaffensgeschichte und eine Chronologie seiner Werke legte. Sie erscheint sowohl auf dem namensgebenden Retabel[415] in der Jakobikirche (Abb. 5) als auch beim Nikolaus-Retabel[416] im Brügger Groeningemuseum (Abb. 12), beim Katharinen-Retabel in der Museo Nazionale di Pisa[417] (Abb. 9) und auch beim Werk des Meisters in Los Angeles[418] (Abb. 4) (s. Anhang D). In fünf Fällen bot die Stadtansicht die primäre Möglichkeit für die Datierung eines Werkes des Malers neben Inschriften, schriftlichen Quellen, Dendrochronologie und Untersuchungen zur materiellen Kultur.[419] In manchen Fällen konnten diese unterschiedlichen Angaben auch kombiniert werden.

Die altniederländischen Stadtansichten sind vielschichtig konnotiert und fungieren gleichzeitig als religiöse, wirtschaftliche und monumentale Räume.[420] Sie wurden gerne von vielen niederländischen Malern wie Jan van Eyck, Petrus Christus (gest. 1475/76), Hans Memling, Gerard David (um 1455–1523) und den anonymen Malern von Brügge thematisiert. Für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts ist eine größere Aufmerksamkeit auf die wirtschaftliche Sphäre der Stadt eigen, die sich durch Straßenansichten entfaltet, auf denen Läden gezeigt werden, wo verschiedene Waren im Angebot sind und die sich dort bewegenden Bürger dafür potenziell Interesse haben. Dagegen trifft man im späten 15. Jahrhundert eher eine idealisierte, in sich geschlossene, monumentale und sich von den Menschen abgrenzende Stadtansicht an.[421] Die religiöse Konnotation von der Stadt (auch als Himmlisches Jerusalem) war zudem immer parallel präsent.

---

[415] Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. Öl auf Holz. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

[416] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[417] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

[418] Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Vor 1483. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles

[419] Die meisten Datierungen der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia stützen sich auf Sacha Zdanovs Arbeit, der sie auf bisherigen Forschungen aufbauend zusammengestellt hat. Dabei muss berücksichtigt werden, dass sie oft unter Debatte stehen. Siehe: Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 132.

[420] De Rock, Jelle. *The Image of the City in early Netherlandisch Painting*. Studies in European Urban History, Vol. 44. Turnhout: Brepols, 2019, S. 52–218.

[421] *Ibidem,* S. 85–218.

Die Brügger Tuchhalle und Marienkirche verkörperten die profanen und religiösen Sphären der Stadt und waren somit ein Zeichen für die Kontinuität der erfolgreichen Handelsstadt (s. Anhang D).[422] Wie so oft bei städtischen Prachtbauten blieb die Tuchhalle im Laufe des 15. Jahrhunderts nicht unverändert. Anhand der damaligen Gemälde lassen sich verschiedene Baupetappen erkennen, die man teilweise datieren kann. So wird *Belfried* beispielsweise auf dem Nikolaus-Retabel[423] (Abb. 12) in seiner vollständigen Gestalt dargestellt, d. h. den oktogonen Turmhelm krönt eine Spitze und das ist die Grundlage dafür, das Gemälde auf den Zeitraum zwischen 1482 bis 1493 oder nach 1502 zu datieren.[424] Wir sind geneigt zu glauben, der Meister der Legende der Hl. Lucia möchte aktuell wirken, indem er die Veränderungen an der Tuchhalle festhält.

Die Türme von Brügge (*Belfried* und *Notre Dame*) kamen gerade in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts in der niederländischen Malerei auf, zu der Zeit als Brügge seine Rolle als führende Handelsstadt allmählich an Antwerpen abtreten wird – eine Ansicht der Stadt ist für die Zeit von 1480–1520 auf 28 Gemälden belegt.[425] Diese stets wiederkehrende Stadtansicht wurde mit den Unruhen am Ende des 15. Jahrhunderts in Verbindung gebracht, auch wenn die Veduten ein Jahrzehnt früher, als die Kaufleute gezwungen sind Brügge zu verlassen, in Mode kamen.[426] Deswegen wurden auch alternative Deutungsarten vorgeschlagen, indem die Nähe der städtischen Elite zum Hof betont und deshalb die aristokratische Idealisierung von Brügge in Betracht gezogen wurde.[427]

Die Darstellungen von Brügge wurden sowohl vom Meister der Legende der Hl. Lucia als auch von seinen Zeitgenossen dem Meister der Legende der Heiligen Ursula (aktiv um 1470–1500) und anderen anonymen Malern als Motiv eingesetzt. Eine topografisch korrekte Darstellung einer Stadt wurde nicht angestrebt, verschiedene städtische Bauten wie Kirchen, Tuchhallen, Rathäuser, Stadtpalais, Türme und Tore wurden frei miteinander kombiniert.[428] Die Veduten vom Meister der Legende der Hl. Lucia halten kleine topografische Veränderungen fest, die der besseren Zurschaustellung der Stadt dienen und die Gebäude in Rakursen zeigen, die symbolisch am wichtigsten sind.[429] Wir

[422] Harbison, Craig. Fact, Symbol, Ideal: Roles for Realism in Early Netherlandish Painting. – Ainsworth, Maryan W. (Hg.) *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. [the papers presented at the symposium „Petrus Christus in Renaissance Bruges", at the Metropolitan Museum of Art from 10 to 12 June 1994 ...]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, S. 26.

[423] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[424] Martens. Der Brügger Meister der Lucialegende, S. 61.

[425] De Rock. *The Image of the City*, 180.

[426] Harbison. Fact, Symbol, Ideal, S. 26.

[427] De Rock. *The Image of the City*, S. 213–218.

[428] *Ibidem*, S. 148–196.

[429] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 94.

müssen in der Wiedergabe des Glockenturmes eine grafische Vorlage (eine Zeichnung oder einen Druck) voraussetzen, die dem Maler als Vorbild gedient hat. Solche Vorlagen zirkulierten und wurden von Künstlern bei Gelegenheit genutzt. Vorrangig wurden hier der Herstellungsort als Zeichen für Qualität, aber auch die Entfaltung des städtischen Selbstbewusstseins und Stolzes unterstrichen.[430] Eine solche Wiedergabe war oftmals sicherlich durch die Wünsche der Auftraggeber motiviert. So kann man davon ausgehen, dass Kaufleute, wie z. B. Ludovico Portinari (aktiv im späten 15. Jarhundert)[431], eine Silhouette von Brügge als Andenken an die Wirtschaftsmetropole, in der sie wirkten, auf ihrem Porträt dargestellt haben wollten.[432] Gerade zu Zeiten der Unsicherheit widerspiegelte die Stadtansicht die Werte der Stadt und vermittelte ein Bild der Vertrauenswürdigkeit und des glückliches Fortbestehens.

Dass faktische und ideelle Bemühungen eng nebeneinander stehen, zeigt auch die Karte von Zwin[433] vom Ende des 15. Jahrhunderts, wo die Wunschvorstellungen der Zeit besonders deutlich zutage treten. Die Karte wurde als eine Vorskizze zur Bewältigung der damaligen Probleme mit der Versandung des Zwin – des Hauptkanals, der Brügge und seinen Hafen mit der Nordsee verband, angefertigt.[434] Sie sollte die Situation des Kanals darstellen und für die geplanten Renovationsarbeiten als Vorlage dienen.[435] Die Karte trägt einen semiutopischen Charakter, indem das Hauptanliegen die Darstellung des Kanals war, wo aber Schiffe frei und problemlos segeln, als ob das Ziel erreicht und die Bauarbeiten bereits abgeschlossen wären.[436] Die Karte ist wohl einem anonymen Brügger Maler zu attribuieren, wobei man auch Jan de Hervy (aktiv im späten 15. Jahrhundert) erwogen hat (s. Kapitel II.2).[437]

Es ist äußerst bemerkenswert, dass die Stadtansicht beim Revaler Fall fehlt. Die Kaufleute bevorzugten durchaus Veduten von fernen und berühmten Städten, wie das Retabel des Hermen Rode[438] bezeugt, wo eine detailtreue Stadtansicht von Lübeck erscheint. Diese Silhouette mag sogar die älteste erhaltene Darstellung dieser Stadt sein.[439] Wäre der Totentanz von Bernt Notke aus der Lübecker Marienkirche (1463) noch erhalten, würden wir die älteste

---

[430] Harbison. Fact, Symbol, Ideal, S. 94–96.

[431] Meister der Legende der Hl. Ursula. Ludovico Portinari. Vor 1469?. Öl auf Holz. 44 × 32 cm. Museum of Art, Philadelphia

[432] Harbison. Fact, Symbol, Ideal, S. 30.

[433] Jan de Hervy. Die Karte von Zwin. 1501. Leinwand. 108 × 43,5 cm. Groeningemuseum, Brügge

[434] Roberts. The Landscape as a Legal Document, S. 83.

[435] *Ibidem*, S. 83.

[436] Roberts. The Landscape as a Legal Document, S. 86.

[437] Roberts. The Landscape as a Legal Document, S. 83. Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 182–212; 263–273.

[438] Lübecker Meister Hermen Rode. Hochaltarretabel der Nikolaikirche. 1471–1482. Tempera auf Holz. Schrein (geöffnet) 349 × 630 cm; Flügel 349 × 158,5 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum

[439] Karling, Sten. *Meteltida Träskulptur i Estland*. Stockholm: Kungliga vitterhets historie och antikvitets akademien, 1946, S. 118.

Wiedergabe der Stadt wahrscheinlich dort verorten müssen.[440] Durch die Verewigung der Hansestadt werden Lübeck und seine Malerei wertgeschätzt.[441] Sie fungiert wie ein Qualitätsmerkmal, das die Werte und den Status der Stadt vermittelt.[442] Das Hochaltarretabel des Hermen Rode und das Werk des Meisters der Legende der Hl. Lucia wurden von denselben Kaufmannsgilden in Auftrag gegeben und widerspiegeln in zwei verschiedenen Weisen, wie ein Ort vergegenwärtigt wird (s. die Kapitel II.1; III.2.2).

Neben der wiederkehrenden Stadtansicht ist das Retabel mit den Szenen aus dem Leben der Heiligen Lucia[443] (Abb. 5) in der Brügger Jakobikirche der Ausgangspunkt für die Rekonstruktion des Lebenslaufs und der Schaffensgeschichte des Malers, das einzige von ihm selbst datierte Werk. Obwohl auf dem Retabel ein Wappen erhalten ist, gibt es bislang keinerlei Kenntnisse über seinen Stifter. Es wurde zwar der in der Jakobikirche begrabene Brügger Bürger Cornelis Blanckaert vorgeschlagen, was demzufolge bedeuten würde, es sei von vornherein für diese Kirche erschaffen.[444] Das Retabel, eigentlich die Mitteltafel eines einstigen Triptychons, stellt die Legende der Hl. Lucia in drei Szenen dar (die Entscheidung der Hl. Lucia und Mutter ihren Besitz den Armen zu geben; die Heilige Lucia wird vor einen Konsul gebracht; Ochsenwunder).

Ein mit dem Revaler Retabel in Verbindung stehendes Retabel[445] (Abb. 6), die Madonna unter weiblichen Heiligen, wurde mit einer anderen Kirche zu Brügge assoziiert. Traditionsgemäß war dieses Retabel im Jahre 1489 für die Kapelle der Rhetorikerkammer *De drie Sanctinnen* (Drei weibliche Heilige) in der Liebfrauenkirche in Brügge gedacht, was aber bislang durch keine Quelle belegt ist.[446] Jedoch ist Quellen zu entnehmen, dass ein der Heiligen Maria Magdalena, Katharina und Barbara geweihter Altar schon 1474 von der Rhetorikerkammer benutzt wurde, was die Vermutung zulässt, dass die (Kapelle) bereits früher mit einem Retabel ausgestattet war.[447] Die zentral thronende Madonna mit Kind, die wahrscheinlich die beste Parallele für die Madonna auf dem Revaler Retabel bildet, ist von höfisch gekleideten weiblichen Heiligen umgeben: der Katharina von Alexandrien, Magdalena, Barbara, Apollonia, Agnes, Martha, Cäcilia, Margarethe von Antiochien, Ursula, Agnes und

---

[440] Vogeler, Hildegard. Zum Gemälde des Lübecker und des Revaler Totentanzes. – Freytag, Hartmut (Hg. et al.) *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*. Köln: Böhlau, 1993, S. 95–101.

[441] Rasche. *Studien zu Hermen Rode*, S. 125–127.

[442] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 94–98.

[443] Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. Öl auf Holz. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

[444] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 252–253.

[445] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

[446] Syfer-d'Olne, Pascal, Slachmuylders, R., Dubois, Anne, Fransen, Bart, Peters, F. (Hg.) *The Flemish Primitives IV: Masters with provisional names*. Brüssel: Brepols, 2006, S. 304.

[447] *Ibidem*, S. 310–311.

Christina. Es wurden Zweifel gehegt, ob das Retabel dem Meister der Legende der Hl. Lucia attribuiert werden sollte[448], es gibt aber diesbezüglich keinen Konsensus.[449] Für vorliegende Arbeit muss eingeräumt werden, dass die weiblichen Heiligen eine Ähnlichkeit mit der Heiligen Gertrud besitzen und deshalb mit dem Werk in Verbindung stehen. Ein nach gleichen Prinzipien gestaltetes Gemälde wird heute in Detroit[450] aufbewahrt und wurde traditionell dem Meister der Legende der Hl. Lucia zugeschrieben. Dieses Retabel wurde wahrscheinlich für das Kloster der Klarissen („Sinai") in Brügge geschaffen, das von Louis de Gruuthuyse 1469 gegründet wurde.[451] Es besitzt eine große Ähnlichkeit mit dem Retabel in Brüssel (in Komposition, Figuren und Details, auch die Textilien betreffend), aber es wurden wiederum Zweifel erhoben, ob es zum Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia gezählt werden sollte. (Es wird aber von Forschern, die sich zuletzt mit dem Maler beschäftigten, zu seinen Werkstattarbeiten gezählt; s. Anhang C).[452]

Soweit bekannt, reichten die Kunden des Künstlers – wie auch bei vielen Zeitgenossen – von Flandern bis zum Mittelmeer, beim Revaler Werk bis zum Ostseeraum. Davon zeugen die dem Meister der Legende der Hl. Lucia zugeschriebenen Werke mit spanischer[453] und italienischer[454] Provenienz. Ein prominentes Beispiel ist das Washingtoner „Maria Himmelskönigin"[455] (Abb. 11) – das Retabel befand sich bis 1934 in der Nähe von Burgos im Santa-Clara-Kloster in Medina de Pomar.[456] Traditionell wurde don Pedro Fernandez de Velasco, der Graf von Haro und Konstabel von Kastilien, für den Auftraggeber gehalten, dessen Wappen einst den Malrahmen geziert haben soll.[457] Sein Todesjahr 1492 wird als *Terminus post quem* angenommen[458] und auch heute für gültig gehalten.[459] Das Retabel stellt Maria die Himmelskönigin dar, die von musizierenden und singenden Engeln umgeben ist. Für unseren Zusammenhang ist aber wichtig, dass sie alle aus unterschiedlichen Gold-, Samt- und Seidenstoffen entworfene Gewänder tragen, weshalb dieses Retabel als Referenzwerk für das Revaler Retabel dient.

---

[448] Syfer-d'Olne; Slachmuylders; Dubois; Fransen; Peters (Hg.) *The Flemish Primitives IV*, S. 310–317.
[449] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 43–45.
[450] Meister der Legende der Hl. Lucia. Rosenhag Madonna. Um 1478. Öl auf Holz. 96,8 × 80,3 cm. Institute of Arts, Detroit
[451] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 80; Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 41.
[452] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 130.
[453] Hand; Wolff (Hg.) *Early Netherlandish Painting*, S. 177.
[454] Roberts, Ann, M. North Meets South in the Convent: The Altarpiece of Saint Catherine of Alexandria in Pisa. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Bd. 50, Nr. 2, 1987), S. 189.
[455] Meister der Legende der Hl. Lucia. Maria Himmelskönigin. Um 1491–1492. 201,5 × 163,8 cm. Samuel H. Kress Foundation. National Gallery of Art, Washington
[456] Hand; Wolff (Hg.) *Early Netherlandish Painting*, S. 177.
[457] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S, 92–93.
[458] *Ibidem*, S. 93.
[459] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 40.

Der Maler geht immer auf die Bedürfnisse seiner Auftraggeber ein, indem er in der Retabelform auf die Traditionen der Mittelmeergegend achtet. So hat er z. B. ein Retabel[460] mit unbeweglichen Flügeln entworfen, das dem Heiligen Nikolaus und seiner Legende gewidmet ist (Abb. 12).[461] Die Szenen mit der Legende (nur drei von vier Szenen sind heutzutage mit der Mitteltafel vereint) umgeben den thronenden Bischof in seinem prächtigen Gewand. Sie stellen die Legenden dar, wo der Heilige Nikolaus den drei jungen Frauen hilft, das Kornwunder bewirkt und die ermordeten jungen Männer wiederauferstehen lässt. Dabei ist für unseren Zusammenhang wichtig, dass auf dem Retabel mehrere Güter dargestellt sind, die auch für vorliegende Arbeit Bedeutung haben. Man hielt einen spanischen Stoffhändler (oder einfach einen Auftraggeber von der Iberischen Halbinsel), für den Auftraggeber des Nikolaus-Retabels, der das Werk selbst in seine Heimat transportierte.[462] Einen Grund für Anzweiflungen liefert aber die Tatsache, dass in Brügge ein Gemälde eines Nachfolgers des Lancelot Blondeel (1498–1561)[463] aus dem 16. Jahrhundert erhalten geblieben ist, dessen Vorbild das obengenannte Werk zu sein scheint (mit der Vorraussetzung es wäre in Brügge geblieben) und dies sowohl dem Narrativ als auch der Komposition zufolge.[464] Jedoch könnten sich beide eigenständig auf ein gemeinsames Vorbild stützen und die Ähnlichkeiten sind somit genereller Art, sodass sie nicht dezidiert auf verwandtschaftliche Beziehungen verweisen.

Die Vorliebe für prachtvolle Textilien spielt hier eine entscheidende Rolle, denn sie wurde mit spanischen Gestaltungsprinzipien assoziiert.[465] So erging der Vorschlag, der Meister der Legende der Hl. Lucia mag einen Bezug zur spanischen Malerei gehabt haben, ob durch einen direkten Zugang zur Iberischen Halbinsel[466] oder durch Kontakte mit spanischen Gemälden und Künstlern.[467] Vor kurzem hat das Groeningemuseum ein neues Retabel[468] (Abb.

---

[460] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[461] Martens. Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles, S. 118–122.

[462] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 172–174; Martens. Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles, S. 118.

[463] Lancelot Blondeels Nachfolger. Der heilige Georg. 1535–1540. 197 × 127 cm. Groeningemuseum, Brügge.

[464] Borchert, Till-Holger (Hg.) *Van Eyck to Dürer: the influence of early Netherlandish Painting on European art, 1430–1530; [on the occasion of the Exhibition „Van Eyck to Dürer" at the Groeningemuseum, Bruges, from 29 October 2010 to 30 January 2011]*. London: Thames & Hudson, 2011, S. 179.

[465] Post. *A History of Spanish Painting, vol. 6a*, S. 27; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*. S. 113; Martens. Martens. Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles, S. 122.

[466] Post. R. *A History of Spanish Painting, vol. 6a*, S. 27; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 168

[467] Verhaegen. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie, S. 81–82.

[468] Der Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon aus Biskaya. 1480 1490. Öl auf Holz. 290 × 176 cm. (Privakollektion, Barcelona). Derzeit Groeningemuseum, Brügge

7–8) als Leihgabe erworben, das für das Dominikanerkloster in Lekeitio (Biskaya) gedacht war.[469] Es stellt allerdings teilweise Franziskanerheilige dar, wie den Heiligen Antonius von Padua und den Heiligen Bernardinus im geschlossenen Zustand (Abb. 7) und den Heiligen Franziskus, Heiligen Dominikus auf dem Innenflügel für männliche und weibliche Auftraggeber Fürbitte leistend (Abb. 8). Die Mitteltafel wird von der Beweinung Christi durch die Gottesmutter, Johannes den Evangelisten, Nikodemus und Josef von Arimathäe, Maria Salome und Maria Magdalena eingenommen (Abb. 8). Die überwiegend dargestellten Franziskanerheiligen machen den ursprünglichen Aufstellungsort in eine Dominikanerkirche unwahrscheinlich.[470] Es wurde vorgeschlagen, das Retabel stelle den Donator Nicolás Ibáñez von Arteita mit seiner Frau dar, die eine Kapelle zu Ehren der Kreuzabnahme 1487 in einer Dominikanerkirche stifteten.[471] Das Retabel besitzt eine enorme Ähnlichkeit mit einem Retabel[472] des Meisters der Legende der Hl. Lucia in Minneapolis, das auch eine mit mehreren Figuren dargebotene Beweinung zeigt und eine Vorliebe für kostbare Textilien aufweist. Diese Vorliebe gilt bei der Anbetung der Heiligen Drei Könige in Cincinnati[473] und bei der Beweinung in Madrid[474] (bei letzterem geben die Wappen Auskunft über die Stifter). Das Retabel wurde vom adligen Patron Donas de Moor und seiner zweiten Ehefrau Adriane De Vos in Auftrag gegeben und war wahrscheinlich für ihre Kapelle in der Jakobikirche in Brügge bestimmt.[475] Deshalb erscheinen auf dem Retabel der Heilige Donatian und Adrian.

Ein Referenzwerk für das Revaler Retabel ist auch die Mitteltafel eines Triptychons[476] in Pisa (Abb. 9).[477] Lediglich die Mitteltafel mit der Katharina von Alexandrien wurde dem Meister der Legende der Hl. Lucia attribuiert, wobei die Flügel mit den Szenen aus der Legende der Heiligen von einem italienischen Maler stammen.[478] Dies bezeugt neben stilistischen Gründen auch das verwendete Holz – im Falle der Mitteltafel die in den Niederlanden typische Eiche, bei den Flügeln das für das Mittelmeer charakteristische Pappelholz. Das

[469] Borchert, Till-Holger. Una nueva obra del Maestro del legenda de Santa Lucía. – *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo* (Nr. 34, April–Juni, 2017), S. 62.
[470] Borchert. Una nueva obra del Maestro del legenda de Santa Lucía, S. 62.
[471] *Ibidem*, S. 62.
[472] Meister der Legende der Hl. Lucia. Beweinung mit Johannes dem Täufer und Katharina von Alexandrien. 1493–1499. Öl auf Holz. 87,95 × 66,99; 87,63 × 27,94. Institute of Arts, Minneapolis.
[473] Meister der Legende der Hl. Lucia. Die Anbetung der Heiligen Drei Köninge. 1468–1480. Öl auf Holz. 92,5 × 132 cm. Art Museum, Cincinnati
[474] Meister der Legende der Hl. Lucia. Die Beweinung. Um 1475. Öl auf Holz. Mitteltafel 75 × 61 cm; Flügel 75 × 27 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
[475] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 75–76.
[476] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel: 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa
[477] Verhaegen. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie, S. 79. Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 172.
[478] Roberts. North Meets South in the Convent, S. 188–189.

Retabel gehörte dem Dominikanerkloster San Domenico in Pisa und wurde von der Familie Baldovini in Auftrag gegeben, wie am Wappen zu erkennen.[479] Die Familie Baldovini hatte enge Beziehungen zum Konvent und der Name Katharina war in der Familie verbreitet – eine Tochter Catarina di Baldovino war dem Kloster beigetreten.[480] Die Mitteltafel ähnelt dem Flügel mit der Heiligen Katharina von Alexandrien in Philadelphia (Abb. 10) und ist aus der Sicht der materiellen Kultur von Bedeutung.[481] Der Auftraggeber ist unbekannt, doch wurde vorgeschlagen, dass die anderen Flügel entweder die Heilige Magdalena[482] oder den Heiligen Sebastian[483] darstellen.[484] Letztgenannte Figur ist den Donatoren auf dem Revaler Retabel recht ähnlich.[485] Hinsichtlich der Figuren lässt sich auch das Retabel mit dem Antonius von Padua vergleichen[486], der dem Heiligen Franziskus sehr ähnelt und auch in seiner Textiliengestaltung dem Revaler Retabel nahe steht.

Der Brügger Meister der Legende der Hl. Lucia war mit Sicherheit als adaptionsfähiger Maler weit bekannt.[487] Das Revaler Werk entspricht in seiner Form den Ansprüchen des Hansekaufmanns und wird mit dem zeitgenössischen Passions-Retabel von Hans Memling gern in Verbindung gebracht.[488] Beide entstanden etwa zur selben Zeit – das Retabel von Memling 1491. Beide sind Wandelaltäre mit doppelten Flügeln und wurden von Kaufleuten bestellt, im Lübecker Fall von der Familie Greverade. Dem Künstler ist eine pasticheartige Verbindung von Motiven eigen, sodass durch Zusammensetzung von verschiedenen Puzzlestücken keine einheitliche und neue Qualität entsteht.[489] Mehr Beachtung als der glaubwürdigen und einheitlichen Komposition wird den Details, der Ornamentik und den Mustern geschenkt, was auf eine lange Brügger Tradition zurückzuführen ist, wie es die erhaltenen Werke von Jan van Eyck bezeugen.[490] Unter den dem Meister der Legende der Hl. Lucia zugeschriebenen Werken kommen Entlehnungen aus dem Schaffen seiner be-

[479] Roberts. North Meets South in the Convent, S, 192.
[480] *Ibidem*, S. 192.
[481] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina mit dem besiegten Kaiser. Um 1482. 66,7 × 27 cm. Öl auf Holz. Philadelphia Museum of Art
[482] Meister der Legende der Heiligen Lucia. Heilige Magdalena. Öl auf Holz. 68 × 27 cm. Sothebys, London (20.11.1957, no. 76).
[483] Meister der Legende der Heiligen Lucia. Heilige Sebastian. 1480–1490. Öl auf Holz. 70 × 26,7 cm. Galerie Robert Pintelon, Aalst
[484] Vrij, Rudol Marc de. A newly discovered Painting by the Master of the Lucy Legend, a Companionpiece to the Philadelphia Painting of Saint Catherine. – *Aachener Kunstblätter* (Bd. 61, 1995), S. 405–407.
[485] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 72.
[486] Heilige Antonius von Padua. Öl auf Holz. 68 × 53 cm. Früher Kollektion Wetzlar, Amsterdam
[487] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 179.
[488] De Vos, Dirk. *Hans Memling: das Gesamtwerk*. Antwerpen: Paribas & Ludion; Stuttgart [u. a.] Belser, 1994, S. 329.
[489] Martens. Der Brügger Meister der Lucialegende, S. 67.
[490] Roberts. *Master of the Saint Lucy Legend*, S. 113.

deutenden Zeitgenossen wie Rogier van der Weyden[491], Dirk Bouts[492], Hugo van der Goes[493], Hans Memling[494] und anderen vor. Man unterschied drei Schaffensperioden: bis 1475 war er eng mit der Werkstatt von Bouts verbunden, in den 1480er Jahren vom Stil des Hans Memling beeinflusst und in den 1490er Jahren hatte er sich auf ausländische Märkte konzentriert, die wiederum die Ausführung seiner Werke beeinflussten.[495] Am Revaler Retabel finden wir all diese Elemente aus diesen verschiedenen Perioden.

Die Beziehungen zu Dirk Bouts wurden für besonders intensiv gehalten. Es wird angenommen, er hatte den besten Zugang zu seinen Werken und hat seine Motive einbezogen.[496] Die Eigenschaften, die den Brügger Maler mit dem Erbe von Bouts verbinden, sind die langgezogenen Figuren, die reduzierten Emotionen der Akteure, die Schlagschattenmodellierung und Probleme mit einer glaubwürdigen Raumgestaltung.[497] Dies könnte durch seine Mitarbeit in der Werkstatt der Nachfolger von Bouts, wie seine Söhne, begründet sein.[498] Auch für die vorliegende Arbeit haben Entlehnungen von Dirk Bouts eine gewisse Bedeutung. Besonders das verschollene Werk von Bouts mit der Madonna auf dem bogenförmigen Thron, von dem wir nur Kopien kennen, spielt hier eine zentrale Rolle.[499] Dieses nicht erhaltene Werk war Vorbild für mehrere Retabel des Meisters der Legende der Heiligen Lucia. Besonders erwähnenswert ist das Retabel[500] (Abb. 4) in Los Angeles, das eine thronende Madonna zwischen Engeln sowie mit dem Heiligen Hieronymus und Heiligen Petrus Martyr mit einem unbekannten Stifter darstellt.[501] Eine andere Version desselben Themas ist das Retabel[502] des Malers in San Francisco. Die bisher erwähnten Schöpfungen, die alle ohne Zweifel von verschiedenen Forschern, die einen Beitrag zu Attributionsfragen geleistet haben, als zum Schaffen des Meisters der

---

[491] Friedländer. *Die altniederländische Malerei.* Bd. 6, S. 68.

[492] De Vos. Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, S. 160; Zdanov, Sacha Assimilation et Interprétation du style de Dirk Bouts dans l'oeuvre du maître de la legende de sainte Lucie, S. 31–49.

[493] Roberts. The Lucy Master and Hugo van der Goes, S. 20.

[494] Martens. Brügger Meister der Lucialegende, S. 67.

[495] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 79.

[496] De Vos. Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, S. 160. Zdanov. Assimilation et Interprétation du style de Dirk Bouts dans l'oeuvre du maître de la legende de sainte Lucie, S. 34.

[497] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 19.

[498] Zdanov. Assimilation et Interprétation du style de Dirk Bouts dans l'oeuvre du maître de la legende de sainte Lucie, S. 31–49.

[499] Martens. La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge, S. 131–174.

[500] Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Vor 1483. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles

[501] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 50–52.

[502] Meister der Legende der Hl. Lucia. Thronende Madonna mit Kind und Engeln. zweite Hälfte des 15. bis erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Öl auf Holz. 79 × 52 cm. M. H. DeYoung Memorial Museum, San Francisco

Legende der Hl. Lucia gehörende Werke akzeptiert wurden, dienen insgesamt als Referenzwerke für das Revaler Retabel. Von Ann Roberts und Sacha Zdanov aufgezählte Werke besitzen viele Stilmerkmale, die eine Ähnlichkeit mit der Handschrift auf dem Revaler Retabel haben, und somit könnten gegebenenfalls noch viele andere Gemälde herangezogen werden. Jedoch in vorliegender Arbeit werden nur die genannt, die aus der Perspektive der materiellen Kultur überzeugend sind (s. Anhang B und C). Solche werden in relevanten Fällen für einen Vergleich und eine Ergänzung ins Blickfeld gerückt.

Für den Meister der Legende der Hl. Lucia sind vier historische Persönlichkeiten vorgeschlagen worden, die zeitlich gesehen mit ihm identifizierbar sein könnten. Ganz offensichtlich kommen drei in Betracht: Jan de Hervy, Jan Fabiaen und Fransois van den Pitte. Ann Roberts warb besonders für eine Identifikation mit Jan de Hervy.[503] Dieser kam aus Valenciennes und wurde 1472 Mitglied der Malergilde.[504] Er war bei der Hochzeitsfeier Karl des Kühnen und Margerethe von York anwesend, wo er unter Aufsicht des Meisters Jean Hennekart (aktiv im späten 15. Jahrhundert) und Pierre Coustain (aktiv im späten 15. Jahrhundert) arbeitete.[505] Jan de Hervy wirkte auch später in der Werkstatt des Hofmalers Coustain und hatte wichtige Ämter in der Gilde inne.[506] Er lieferte 1495 die Skulpturen von Karl dem Kühnen und Maximilian, die für das Rathaus zu Brügge bestimmt waren.[507] Außerdem malte er ephemere Werke, wie zwei Banner mit den Wappen von Spanien und Granada für eine Feier zu Ehren Philipps des Schönen und Johanna von Kastilien (1479–1555). Für Ann Roberts war der Zeitrahmen ein gewichtiges Argument, der dem Künstler in den 1490er Jahren eine Reise nach Spanien ermöglicht hätte.[508] Auch die Aufgabe der Gestaltung der Wappen ging ihrer Meinung nach auf die Tatsache zurück, der Meister würde spanische Verhältnisse kennen. Man hat hervorgehoben, die spanische Malerei in Valencia weist Indizien auf, die mit dem Einfluss des Meisters der Legende der Hl. Lucia auf die lokale Malerei begründet werden können (s. Kapitel III.1.2).[509]

Jan de Hervy hielt auch sonst einen sehr engen Kontakt zum Hof, indem er die Aufsicht über das Grabmonument für Maria von Burgund hatte.[510] Bei den Vorbereitungen für ein Fest im Jahre 1502 wird er „Erzherzogs Maler“[511] (also

[503] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 185–212; 263–273.
[504] Schouteet (Hg.) De Vlaamse primitieven te Brugge. Vol. I, S. 236; 239; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 185–186.
[505] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 186.
[506] Schouteet. *De Vlaamise primitieven te Brugge*, S. 237; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 188–189; Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? S. 6.
[507] Schouteet. *De Vlaamse primitieven te Brugge*, S. 241; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 189.
[508] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 188–190.
[509] Post. *A History of Spanish Painting, vol. 6a*, S. 27; 509–510.
[510] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 190; Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? S. 6.
[511] Philipp der Schöne trug auch den Titel des Erzherzogs von Österreich.

der Maler Philipps des Schönen) genannt.[512] In den Jahren 1501–1502 bestellten die Brügger Stadträte bei ihm ein in die Zukunft blickendes Bild vom Hauptkanal Zwin, dessen utopischer Charakter bereits erläutert wurde.[513] Diese Karte weist nicht die Handschrift des Meisters der Legende der Hl. Lucia auf, ist aber in ihrem derzeitigen Zustand übermalt. Ann Roberts erwähnt in ihrer Abhandlung nicht mehr den Zusammenhang zwischen der Karte und dem Maler.[514] Jan de Hervy starb zwischen 1508–1509 in Brügge.[515] Kürzlich wurde der Vorschlag unterbreitet, das Diptychon[516] mit Margarete von Österreich vor einem Kamin Jan de Hervy zuzuschreiben.[517] Dieses einem anonymen Meister attribuierte Diptychon hat aber wenig mit dem Lebenswerk des Meisters der Legende der Hl. Lucia gemeinsam. Ein dem Hof nahestehender Maler ist für diese Arbeit von besonderem Interesse, denn die auf seinen Gemälden vorkommenden Prestigeobjekte waren vor allem am Hof und von Höflingen begehrt. Hofkünstlern war der Zugang zu vielerlei materieller Kultur gewährt, was ihnen die Gelegenheit bot, diese aus unmittelbarer Nähe zu studieren und somit eine detaillierte Wiedergabe zulies.

Mit dem Meister der Legende der Hl. Lucia wurden noch andere Maler gleichgesetzt. Jan Fabiaen stammte aus Bethune in Nordfrankreich und wurde im Jahre 1469 in Brügge sesshaft.[518] Ins Auge sticht, dass das genau ein Jahr nach der Eheschließung von Karl dem Kühnen mit Margaret von York war. Dieses Ereignis hatte Künstler aus den gesamten Burgundischen Niederlanden in die Stadt gelockt. In den Jahren 1489–1490 bekleidete Jan Fabiaen den Posten des Dekans der Malergilde und verfügte über mehrere Lehrlinge.[519] Er gehörte unter anderem der bekannten *Onze Lieve Vrouweter–Sneeuw,* also der dem Schneewunder oder Maria Schnee gewidmeten Bruderschaft an[520], die neben den Burgunderherzögen noch Adlige und Ausländer zu ihren Mitgliedern zählte. Ein Mitglied der Bruderschaft war ebenso ein bedeutender Zeitgenosse des Meisters der Legende der Hl. Lucia, Hans Memling. Die Mitgliedschaft in solch einer Vereinigung bot den Künstler sicherlich Kontakte mit potenziellen Kunden.[521] Am wichtigsten im Kontext des vorliegenden Themas ist der Zusammenhang mit den Tapisserien. In den Jahren 1478–79 und 1489–91 schuf er *patrons* für die Bildteppiche des Gerichtssaals des Brügger Vrije, die in der Werkstatt des Jan Apans (aktiv im späten 15. Jahrhundert) gewirkt wurden.[522]

---

[512] Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? S. 6.
[513] Schouteet. *De Vlaamse primitieven te Brugge*, S. 243; Roberts. The Landscape as a Legal Document, S. 83.
[514] Roberts. The Landscape as a Legal Document, S. 82–86.
[515] Schouteet. *De Vlaamse Primitieven*, S. 239.
[516] Meister von 1499. Margarete von Österreich in Andacht vor der Madonna mit Kind. 1501–1504. Öl auf Holz. Flügel 30,6 × 14,6 cm. Museum voor Schone Kunsten, Gent
[517] Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? S. 6.
[518] Schouteet. *De Vlaamse primitieven te Brugge*, S. 191.
[519] *Ibidem*, S. 191.
[520] *Ibidem*, S. 195.
[521] Borchert. *Memling and the Art of Portraiture*, S. 18.
[522] Schouteet. *Vlaamse Primitieven*, S. 191.

Die Mitteltafel mit der Legende der Hl. Lucia[523] wurde mit den Gestaltungsprinzipien der Bildteppiche verglichen. Überschneidungen mit den Bildteppichen bestehen z. B. bei dem mit Säulen abgetrennten Raum[524], bei der strengen symmetrischen Komposition, bei den am Bildrand dargestellten Blumen und bei den steifen Figuren.[525] Die Verduren, die im Schaffen des Meisters oftmals vorkommen, können ebenso auf seine Tätigkeit als Tapisserienentwerfer zurückzuführen sein. Jan Fabiaen erscheint in den Quellen immer wieder, sei es denn in bedeutenden Zunftämtern, als Ausführender städtischer Auftragsarbeiten und noch an seinem Lebensabend als Vorbereiter der fürstlichen Ankunft von Maximilian I. in der Stadt.[526] Deshalb ist es unwahrscheinlich, dass er längere Zeit in Spanien verweilt hätte, wie Ann Roberts vermutet hat.[527] Aber bereits früh wurde darauf hingewiesen, dass er in seiner Brügger Werkstatt spanische Gesellen unter Vertrag gehabt haben konnte, die Einflüsse aus ihrer Heimat mitbrachten und im Gegenzug niederländischen Einfluss dorthin vermittelten.[528] Oder er war selbst ein spanischer Zuwanderer, von dem wir nichts Näheres wissen. Ähnlichkeiten zwischen Tapisserien und Gemälden – in welcher Form auch immer – mögen keine Indizien dafür sein, der Meister der Legende der Hl. Lucia wäre als *Patrons*-Entwerfer tätig gewesen. So wie wir bei den in Grisaillemanier ausgeführten Skulpturen der ersten Wandlung nicht davon ausgehen, der Maler wäre unbedingt auch ein Steinmetz gewesen. Jan Fabiaen hatte ebenfalls einen Bezug zum Hof, wo er die feierlichen Einzüge Philipps des Schönen 1503 und Karl V. (1500–1558) im Jahre 1515 vorbereitet.[529] Zuletzt wurde die Identität des Meisters im Aufsatz von Sacha Zdanov thematisiert, der wieder den vier Persönlichkeiten nachgeht und Jan Fabiaen favorisiert.[530]

Albert Janssens schlug wiederum vor, der Meister der Legende der Hl. Lucia sollte mit Fransois van den Pitte und der Meister der Legende der Hl. Ursula mit Pieter Casenbroot gleichgesetzt werden.[531] Fransois van den Pitte wurde wahrscheinlich in Brügge geboren und zwischen 1453–1456 Malermeister. Er war wie Jan Fabiaen Mitglied der religiösen Bruderschaft *Onze Lieve Vrouweter–Sneeuw,* er gehörte entweder zur Armbrustschützengilde des

[523] Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

[524] Delmarcel; Duverger. *Bruges et la Tapisserie*, S. 108.

[525] Versyp. *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge*, S. 39.

[526] Schouteet. *Vlaamse primitieven*, S. 191.

[527] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 168.

[528] Verhaegen. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie, S. 81–82.

[529] Schouteet. *Vlaamse primitieven*, S. 191. Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? S. 8.

[530] Zdanov. Le Maître de la Légende de Sainte Lucie, S. 98; Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie?, S. 9.

[531] Janssens, Albert. De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende, S. 278–331; bes. S. 313. Janssens. De anonieme Meesters van de Lucia- en Ursulalegende geintificeerd, S. 150–156. Janssens, Albert. Chronologische preciseringen bij het oeuvre van Pieter Casenbroot ne Franoys vanden Pitte, S. 157–162.

Heiligen Georgs oder zur Bogenschützengilde vom Heiligen Sebastian und war einer der wohlhabenden Bürger.[532] Für unseren Zusammenhang ist entscheidend, dass Fransois van den Pitte den jungen Herzög Philipp den Schönen porträtierte und 1485–1486 für das Rathaus Vorlagen für Skulpturen entwarf, die sich auf Karl den Kühnen, Maria von Burgund und Maximilian bezogen; später fertigte er auch Bildnisse der Würdenträger.[533]

Das Problem bei der Verbindung des Meisters der Legende der Hl. Lucia mit konkreten Namen besteht vornehmlich darin, dass von keinem der vier vorgeschlagenen Persönlichkeiten vergleichbare Gemälde erhalten sind, die ihnen quellensicher attribuiert werden können. So lässt sich ebenfalls nicht nachweisen, ob sie mit der Handschrift des Künstlers etwas gemeinsam haben. Von allen bislang vorgeschlagenen Persönlichkeiten scheinen Jan de Hervy und Jan Fabiaen am wahrscheinlichsten – den Grund dafür liefert die Nähe entweder zum Hof oder zu Luxusgegenständen im Allgemeinen. Auch diese Argumente können nicht endgültig auf die Identifikation hinweisen. Man muss nicht unbedingt in die Tapisserienproduktion involviert sein, um bestimmte Güter darzustellen und man muss nicht unbedingt dem Hof nahestehen, um bestimmte materielle Dinge wiederzugeben. Die Welt in den Burgundischen Niederlanden bot genügend Möglichkeiten für Beobachtungen der elitären Welt und Kunst.

[532] Jannsens. De Meester van der Lucia- ne de Ursulalegende, S. 295–296.
[533] *Ibidem*, S. 299; 302–304.

III. GEMALTE TEXTILIEN: DER STUFENWEISE STEIGENDE LUXUS[534]

III.1 Luxus und Pracht: von Goldtüchern bis zu Wollstoffen

III.1.1 Kostbare Textilien in der burgundisch-niederländischen Welt. Mit besonderer Berücksichtigung der Malerei

In der elitären burgundisch-niederländischen Welt dominierten luxuriöse Textilien. Diese Gewebe wurden in den herausragenden Handelszentren Italiens wie Florenz, Venedig, Lucca und Genua hergestellt und als deren Vermarktungsstellen im nördlichen Europa dienten damalige wohlhabende Städte wie Brügge – der Ort des Hansekontors. Die wichtigsten Auftraggeber für Luxustextilien waren der Hof und die Adligen, aber auch das gehobene Bürgertum wollte sich möglichst vornehm kleiden. Die italienischen Kaufleute vermittelten diese Güter an die Elite und zeigten ihren Stolz, indem sie sich selbst in kostbare Stoffe gehüllt darstellen ließen. Oftmals betrauten die Kaufleute einen berühmten Künstler für eine Verewigung auf einem Altarwerk oder Porträt. So taten es auch die Hansekaufleute von Reval, wenn sie ein Retabel in Brügge in Auftrag gaben.

In diesem Kontext muss man auf italienische Kaufleute wie Giovanni di Arrigo Arnolfini (um 1400–1452) oder Tommaso Portinari (1428–1501) aufmerksam werden. Beide vermittelten zu unterschiedlichen Zeiten dem burgundischen Hof Luxuswaren. So lieferte Giovanni Arnolfini für den Herzog Philipp den Guten, in dessen Diensten er stand, Seidentextilien aus Lucca[535] und wurde vom Hofkünstler Jan van Eyck mehrmals porträtiert.[536] Bei seinem Nachfolger Karl dem Kühnen übernimmt Florenz anstelle von Lucca die Rolle des Vermittlers.[537] Das hatte einen eindeutig wirtschaftlichen Hintergrund.

Lucca hatte sich im Jahre 1300 zu einem wichtigen Zentrum für Seidenproduktion entwickelt, wahrscheinlich wurde Samt dort schon früher her-

---

[534] Dieses Kapitel basiert auf den früher publizierten Aufsätzen: Palginõmm. Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge, S. 89–114; Palginõmm. Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel – kostbare Stoffe und ein unbekannter Meister?, S. 117–141; Palginõmm. Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende, S. 65–95; Palginõmm; Leimus. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintergrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter, S. 49–85.

[535] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 9.

[536] Jan van Eyck. Portait eines Mannes im roten Chaperon (Arnolfini?). Öl auf Holz. 29 × 20 cm. Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin; Jan van Eyck. Das Arnolfini-Portrait. 1434. 82,2 × 60 cm. National Gallery, London; Zur Diskussion über die Indentität des Giovanni Arnolfini siehe: Campbell, Lorne. The Arnolfini Double Portrait. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13 – 14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 17–24.

[537] Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 121.

gestellt.[538] Im 14. Jahrhundert verliert Lucca infolge des Konflikts zwischen päpstlichen und kaiserlichen Befürwortern (Guelfen und Ghibellinen) die Oberhand, indem sich die Weber und Seidenkaufleute in anderen Zentren niederlassen. In Florenz wurde seit dem 14. Jahrhundert Seide gewebt und die Stadt blieb in den folgenden Jahrhunderten als ein Seiden- und Goldtuchhersteller etabliert.[539]

Eine größere Bedeutung als Vermittler erlangte später der Florentiner Kaufmann Tommaso Portinari, der die Bankfiliale der Familie Medici in Brügge leitete. Eine verantwortungslose Darlehenspolitik an Karl den Kühnen führte 1478 zum Bankrott der Niederlassung.[540] Auch Portinari hatte sich mehrmals von niederländischen Malern porträtieren lassen. Das Diptychon[541], auf dem Giovanni zusammen mit seiner aufwändig gekleideten und emaillierten Schmuck tragenden Ehefrau Maria (geb. 1456) dargestellt ist, spricht für Selbstbewusstsein. Diptychen, die unter anderem Prestigeobjekte wie Manuskripte, Paternoster oder Goldschmiedearbeiten darstellten, wurden als Surrogatluxus verstanden.[542] Demzufolge bot die Malerei einen billigeren Ersatz für eine kostbare illuminierte Handschrift, einen Rosenkranz, Textilien usw. und ermöglichte Tafelgemälde selbst als Luxusgüter zu definieren.[543] Ein Beispiel hierfür liefert das von Tommaso Portinari in Auftrag gegebene Triptychon[544] des Hugo van der Goes. Es ist bemerkenswert für die exakte Wiedergabe von detailtreuen Samt- und Brokatstoffen in höchster Qualität, was die Herkunft des Stifters sowie seine Rolle und Betätigung am Hof zur Schau stellt.[545] Auf dem

[538] Monnas. *Renaissance Velvets*, S. 8.
[539] Ibidem.
[540] Miller, Julia I. Miraculous Childbirth and the Portinari Altarpiece – *The Art Bulletin* (Bd. 77, Nr. 2, Jun., 1995), S. 256.
[541] Hans Memling, Tommaso die Folco Portinari und Maria Maddalena Baroncelli. Öl auf Holz. Um 1470. Rechter Flügel 44,1 × 33,7 cm; linker Flügel 42,2 × 32,1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York; Hugo van der Goes. Portinari Triptychon. Öl auf Holz. 253 × 304 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz
[542] Belozerskaya, Marina. Early Netherlandish Diptychs as Surrogate Luxuries. – Hand, John Oliver (Hg.) *Essays in context: unfolding the Netherlandish diptych; [in conjunction with the Exhibition Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych; National Gallery of Art, Washington, November 12, 2006 – February 4, 2007, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, March 3 – May 27, 2007]*. Cambridge: Harvard Univ. Art Museums [u. a.], 2006, S. 61; 69.
[543] Belozerskaya. Early Netherlandish Diptychs as Surrogate Luxuries, S. 66; Gelfand, Laura. The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition. – Hand, John Oliver (Hg.) *Essays in context: unfolding the Netherlandish diptych; [in conjunction with the Exhibition Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych; National Gallery of Art, Washington, November 12, 2006 – February 4, 2007, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, March 3 – May 27, 2007]*. Cambridge: Harvard Univ. Art Museums [u. a.], 2006, S. 47.
[544] Hugo van der Goes, Portinari-Triptychon, 1476–79, Mitteltafel 253 × 304 cm; Flügel 253 × 141 cm, Galleria degli Uffizi, Florenze
[545] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 10; Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 31; 121.

Gemälderetabel sind insgesamt fünf Brokate mit besonderer Berücksichtigung ihrer Textur in Impasto-Maltechnik dargestellt worden.[546] So konnte sich das gehobene Bürgertum mit kostbaren Dingen inszenieren, ohne viel dafür ausgeben zu müssen. Zum Vergleich finden wir in Inventarlisten der Burgunderherzöge selten Gemälde neben anderen Luxusgütern (eine Ausnahme bilden vielleicht Ikonen).[547] Dies bedeutet, seitens des Hofes wurden Gemälde viel weniger geschätzt; für das gehobene Bürgertum versprach die Malerei aber Prestige in Form von Selbstverewigung und Darstellung von Luxusobjekten in einem billigeren Medium.

Das Patriziat sah im Adel sein Vorbild für das Streben nach *vivre noblement*.[548] Das „vornehme Leben" bedeutete eine Demonstration von Ressourcen in visueller Form[549], die auch von den höheren Schichten der Städte angestrebt wurde. Der Brauch, Luxusgüter als ein *Ensemble* zu präsentieren, entspricht den Gepflogenheiten der Staatsfeste, wie man es am anschaulichsten bei der Vermählung Karl des Kühnen mit Margaret von York erleben konnte.[550] Die Palastwände waren mit Tapisserien bespannt, die Tische mit kostbaren Seidentextilien bedeckt, auf denen exklusive Tischgarnituren standen, wie z. B. Tischbrunnen.[551] So bot sich auch den Bürgern von Brügge die Möglichkeit an derartigen Festen teilzunehmen. Olivier de la Marche (um 1425–1502) beschreibt, dass an den Straßen und Fassaden Gold- und Seidenstoffe und luxuriöse Bildteppiche hingen.[552] Das versprach reichlich Gelegenheit für die Bewunderung verschiedener Formen von Textil- und Metallkunst. Solch ein Anblick muss für die Künstler wohl ziemlich inspirierend gewesen sein. Es ist nicht auszuschließen, dass der Maler des Altarwerkes bei einem oder anderem Festzug anwesend war oder bei den Vorbereitungen mitgewirkt hatte. Man muss berücksichtigen, dass eine von den vier Persönlichkeiten, die für den Meister der Legende der Hl. Lucia vorgeschlagen wurde, nämlich Jan de Hervy, dem Hof sehr nah stand und bei den Vorbereitungsarbeiten für obengenanntes Fest mitwirkte.[553]

Viele Textilien sind durch die Malerei zu erkennen, jedoch bei ihrer Verortung, Datierung und Bestimmung gibt es Schwierigkeiten. In der Textil-

---

[546] Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 60; 171.
[547] *Ibidem*, 136–137.
[548] Wilson, Jean C. *Painting in Bruges at the close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*. University Park, PA: Pennsylvania State Univ. Press, 1998, S. 5–6.
[549] *Ibidem.*
[550] Franke. *Assuerus und Esther am Burgunderhof*, S. 48–53.
[551] Belozerskaya. *Luxury Arts of the Renaissance*, S. 64.
[552] Franke. *Assuerus und Esther am Burgunderhof*, S. 50; Rapp Buri, Anna; Stucky-Schürer, Monica. *Burgundische Tapisserien*. München: Hirmer, 2001, S. 339. Goossenaerts, Jonas. Charles the Bold's Ten Days of Marriage Celebration. Material Culture as a Means of Political Communication Between Duke and City Council. – Blockmans, Wim (Hg.) *Staging the Court of Burgundy: proceedings of the conference „The Splendour of Burgundy" [Groeningemuseum, Brugge, 27 March – 21 July 2009]*. Turnhout: Brepols; London: Harvey Miller, 2013, S. 97–104.
[553] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 183–209.

forschung müssen beim Versuch einer Datierung oder Verortung sowohl technologische Untersuchungen als auch schriftliche Quellen berücksichtigt werden, wenn zu entscheiden ist, in welcher Stadt, zu welcher Zeit und in wessen Auftrag die Dinge erledigt worden sind. Dies wird dadurch erschwert, da die italienischen Seidenzentren in Konkurrenz zueinander standen und deshalb Produkte anderer Städte nachahmten.[554] Dieser Sachverhalt gilt sowohl für die Technik als auch für die Muster.[555] Die mehrfarbigen Webkanten und die Ellenlängen (*braccio*) waren zwar für die einzelnen Städte festgelegt, aber daran hielt man sich nicht.[556] Obwohl uns die Malerei viel Auskunft über die Textilgeschichte gibt und ebenso die Entwicklung der Textilien verfolgen lässt, sind die Künstler nicht bestrebt Stofftypen dokumentarisch exakt festzuhalten. Es muss auch nicht immer vermutet werden, sie hätten einen engen Zugang zu echten Textilien, sodass sie sie ausführlich studieren konnten. Von der Textilforschung wird oft im Nachhinein bestimmt, dass die auf den Gemälden dargestellten Webtechniken oder Elemente, in diesen Kombinationen nie vorkamen, oder dass an bestimmten Mustern nicht festgehalten wurde. Dennoch sind zahlreiche erhaltene Textilien anhand von Gemälden kontextualisiert worden.

Die Wiedergabe von Textilien war sehr stark durch den Gebrauch von Musterbüchern bestimmt. Die altniederländische Malerei bezeugt in vielen Fällen, Vorlagen waren weit verbreitet, d. h. zirkulierten, wurden vom Meister an den Gesellen vererbt und rotierten unter Werkstätten. Ein anschauliches Beispiel liefert der Fall um Ambrosius Benson (um 1495–1550) und Gerard David. Ersterer klagte im Jahre 1519, dass David, in dessen Werkstatt er als *compagnon* (als Geselle) gearbeitet hatte, seine *patrons* (Vorskizzen und Vorlagen), die er von verschiedenen anderen Künstlern wie Adriaen Isenbrant und Albrecht Cornelis erworben oder ausgeliehen hatte, in seinem Haus festhielt.[557] David beschuldigte wiederum seinen früheren Gesellen, dass er auch manche seiner eigenen *patrons* unter diesen Materialien auffand. Unter den genannten Sachen waren z. B. ein Buch, das Bildnisse von Gesichtern und Akten enthielt, ein Bildnis der Maria und eine unvollendete Heilige Magdalena (womöglich in Grisaillemanier gefasst).[558] Dieser Fall zeigt unter anderem, dass die Vorlagen gegen Bezahlung ausgeliehen wurden und weit unter Künstlern in Brügge Verwendung fanden. So konnten dem Maler bei der Wiedergabe der Güter sowohl „echte“ Textilien, Gemälde wie auch Vorlagen als Vorbild dienen.

---

[554] Borkopp-Restle, Birgit. Der Paramentenschatz der Marienkirche zu Danzig. Die textile Ausstattung der Hauptpfarrkirche eines Hansezentrums. – Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.) *Dortmund und die Hanse: Fernhandel und Kulturtransfer: (Tagung vom 19. bis 20. November 2010)*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2012, S. 119.

[555] *Ibidem*, S. 119.

[556] Monnas. Loom widths and selvedges prescribed by Italian silk weaving statutes. 1265–1512, S. 36.

[557] Campbell. The Early Netherlandish Painting and their Workshops, S. 53–54.

[558] *Ibidem*, S. 54.

Besonders die niederländische Malerei ist berühmt für eine detaillierte Wiedergabe von Luxustextilien. Dabei gebührt dem Brügger Hofkünstler Jan van Eyck die zentrale Rolle. Von seinen Vorgängern bzw. Nachfolgern unterscheidet ihn die Genauigkeit, mit der er die kostbaren Stoffe wiedergegeben hat.[559] In seiner Methodik dominiert nicht nur die haargenaue Darstellung der Textilien, sondern auch die Miteinbeziehung der Erfahrung des Betrachters.[560] Er malt Stoffe so wie sie im Auge des Betrachters erscheinen. Sein Schaffen lässt uns darüber hinaus entscheiden, welche Textilien um die Zeit Philipps des Guten auf dem Markt gewesen sind. Mehrere erhaltene Exemplare in den Sammlungen von führenden Museen sind mit Gemälden van Eycks in Zusammenhang gebracht worden. So sind seine Werke nicht zu unterschätzende Quellen für die Textilgeschichte. Als Hofkünstler, der Stoffhändler wie Arnolfini porträtierte, ist nur logisch zu deduzieren, dass er kostbare Stoffe genau kannte und vielleicht auch ganz aus der Nähe betrachten konnte.[561] Typisch für ihn ist das Interesse an der Textur, die von der Lichtsituation beeinflusst wird. Das gilt allgemein für die Wiedergabe aller materiellen Dinge in seinem Schaffen, seien sie aus Stoff, Metall, Stein oder Glas (Abb. 32).[562] Minutiös werden in die Gewänder von Engeln und Heiligen eingewebter Goldlahn und Seidenreflexe dargestellt. Als Beispiel dient die Engelsdalmatik mit Blumenmuster auf der Verkündigung in Washington[563], für die wir überlieferte Nachweise[564] haben.[565] Beim Retabel des Kanonikus von der Paele gibt das Priestergewand des Heiligen Donatian aus einem blauen Dreistufensamt, der mit dem Goldbrokat[566] aus der Burgunderbeute[567] verglichen werden kann.[568] Es ist möglich,

[559] Monnas, Lisa. Contemplate What Has Been Done: Silk Fabrics in Paintings by Jan van Eyck. – *HALI* (Vol. 60, 1991), S. 113.
[560] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 111.
[561] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 219.
[562] Diese These wird besonders von der Konservierung des Genter Retabels (1432) bekräftigt, die zwischen 2012–2016 vom Königlichen Zentrum für kulturelles Erbe (KIK-IRPA = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium – Institut Royal du Patrimoine Artistique) durchgeführt wurde, bei der die Übermalungen beseitigt wurden und damit die minutiöse Malweise des van Eyck freigelegt wurde. Die Ergebnisse würdigte man mit der Bezeichnung „Optische Revolution". Einzelheiten zur Konservierung finden sich in: Martens, Maximiliaan (Hg.) Van Eyck: eine optische Revolution. Stuttgart: Belser; Gent: Museum der Schönen Künste, 2020.
[563] Jan van Eyck. Verkündigung. Um 1434–1436. Öl auf Leinwand, auf Holz übertragen. 92,7 × 36,7 cm. Andrew W. Mellon Collection. National Gallery of Art, Washington
[564] Kasel. Samt (brochiert) mit bouclé. Italien. 1425–50. 80 × 66 cm. Keir Collection, London. Inv. Nr. 45.
[565] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 122–123.
[566] Samt (brochiert) mit bouclé aus der Burgunderbeute. Italien (Florenz?). Zweite Hälfte des 15. Jhs. Historisches Museum, Bern. Inv. Nr. 21.
[567] Die Burgundischen Schätze (Burgunderbeute) gelangten nach der Schlacht von Grandson am 2. März 1476, die zwischen den vom burgundischen Herzog Karl dem Kühnen angeführten Streitkräften und der Armee der Schweizer Eidgenossenschaft stattfand, in die Schweiz. Der Herzog verlor die Schlacht und war gezwungen, sein Kriegslager zurückzulassen. Die in den Zelten gefundenen, unbezahlbaren Luxusgüter und andere Ausrüstungs-

dass die von Jan van Eyck dargestellten Gewänder des Stifters an die Kollegiatskirche St. Donatian gespendete Paramente evozieren.[569]

Jan van Eyck setzte den Standard für alle seine Nachfolger und blieb ein unübertroffenes Vorbild für die kommenden Generationen. Da seine Altargemälde und wohl auch profanen Werke in Brügge zugänglich waren, beeinflussten sie Künstler Jahrhunderte lang. Jan van Eycks Werke verkörperten am Ende des 15. Jahrhunderts die ruhmreiche Vergangenheit der Residenzstadt und Wirtschaftsmetropole, wo sich auch die Malerei auf einem hohen und angemessenen Niveau befand. Am Anfang des 16. Jahrhunderts nennt der Historiker und Poet Jean Lemaire de Belges (um 1473–1525) Jan van Eyck in seinem Margarethe von Österreich (1480–1530) gewidmeten Werk „Couronne Margaritique" einen „König der Maler".[570] Seine Ziele waren politisch und wollten dem Geschmack der Margarethe schmeicheln – die Erben von Burgund schätzten ihre Vergangenheit hoch, was sich auch in ihren Sammlerinteressen entfaltete.[571] Mehrere Werke Jan van Eycks sind in den Inventarlisten von Margarethe von Österreich neben anderen niederländischen Werken verzeichnet.[572]

Im Kontext des Retabels sind neben van Eyck mehrere niederländische Gemälde in Betracht zu ziehen, die eine Parallele zu den Lösungen der dargestellten Textilien bieten. Zuerst soll auf die Flémaller Tafeln hingewiesen werden, wo auf ähnliche Weise die Stufen der Feierlichkeit mit Hilfe der Gewebe erreicht werden und wo die Außenflügel in Grisaillemanier ausgeführt wurden. Im Hintergrund der zwei Tafeln, welche die Heilige Veronika[573] und die Jungfrau Maria[574] darstellen, breiten sich italienische Textilien aus, die zum Teil auf orientalische Vorbilder zurückzuführen sind.[575] Dabei wird angenommen, dass es sich um ein doppelt wandelbares Altarretabel handelte, dessen Schreinkasten

---

gegenstände verblieben beim Sieger. Siehe: Vaughan. *Charles the Bold*, S. 372–378; Deuchler. *Die Burgunderbeute*, S. 113–350.

[568] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 116.

[569] Monnas. Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck, S. 151.

[570] Reynolds, Catherine. „The King of Painters". – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13 – 14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 1.

[571] *Ibidem.*

[572] Eichberger, Dagmar; Beavan, Lisa. Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria. – *The Art Bulletin* (Bd. 77, Nr. 2, Jun., 1995), S. 225; Eichberger, Dagmar. Margaret of Austria and the Documentation of her Collection in Mechelen. – Checa Cremades, Fernando (Hg.), *The Inventories of Charles V and the Imperial Family, vol. III*. Fernando villaverde ediciones: Madrid, 2010. S. 2351–2363.

[573] Meister von Flémalle (Robert Campin?). Die Heilige Veronika mit dem Schweißtuch Christi. Öl auf Holz. 151,8 × 61,0 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main.

[574] Der Meister von Flémalle (Robert Campin?). Die stillende Gottesmutter. Öl auf Holz. 148,7 × 61,0 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main.

[575] Kemperdick, Stepan (Hg.) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: eine Ausstellung des Städel-Museums, Frankfurt am Main, [21.11.2008 bis 22.2.2009] und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, [20.3.2009 bis 21.6.2009]*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 209.

nicht erhalten geblieben ist.[576] Die Flémaller Tafeln sind erwähnenswert, weil die Gewebe den gesamten Hintergrund einnehmen, so wie dies auch beim Revaler Retabel der Fall ist. Können wir uns unter Berücksichtigung der Datierung der Flémaller Tafeln auf die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts[577] das Werk in diesem Traditionsgefüge vorstellen?

Die späteren Beispiele, die in Zusammenhang mit dem Meister der Legende der Hl. Lucia gebracht werden könnten, stellen zwar Textilhintergründe dar, aber gewöhnlich bilden diese eine Brüstung, hinter der eine offene Landschaft gezeigt wird. Als Beispiel gilt das Retabel des Meisters des Bartholomäus-Altars, auf dem hinter der *Sacra Conversazione* ein kostbarer Gold-Seide-Stoff ausgespannt ist.[578] Der goldene Stoff nimmt aber nicht den gesamten Hintergrund ein, sondern ist als Vorhang dargestellt, hinter dem eine Aussicht auf die Landschaft zu sehen ist. Der Meister des Bartholomäus-Altars (aktiv im späten 15. Jahrhundert) stand der Malerei der Niederlande sehr nahe. Möglicherweise wirkte er in Brüssel und in Löwen, wo er mit Kompositionen von Rogier van der Weyden in Berührung kam.[579] Es ist spekuliert worden, dass er in den Jahren 1475–1485 in den Niederlanden verweilte und bei Hans Memling als Geselle beschäftigt war.[580] Für unseren Zusammenhang kann mitgenommen werden, dass der in Betracht stehende Künstler ein Zeitgenosse des Meisters der Legende der Hl. Lucia war und die wechselhaften Beziehungen mit den Niederlanden eine Relevanz besitzen.

Noch ein geeignetes Referenzwerk kennen wir von einem Zeitgenossen des Malers, nämlich ist das Triptychon dem Meister der Legende der Hl. Ursula (aktiv im späten 15. Jahrhundert) zugeschrieben worden. Beide Künstler sind anonym geblieben, wirkten aber mit hoher Wahrscheinlichkeit in Brügge. Das mit dem Revaler Werk vergleichbare Werk[581] befindet sich heutzutage im Krannert Art Museum und ist auf die Jahre 1465 bis 1470 datiert. Hinter der *Sacra Conversazione* dehnt sich ein grüner Damaststoff aus, aber der Raum wird von einem Tonnengewölbe bedeckt, das von beiden Seiten von Fenstern durchbrochen wird – das Gewebe nimmt nicht den gesamten Raum ein.

Wenn man die Gemälderetabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia betrachtet, liegt im Wesentlichen der Fokus auf den Textilien. Genannt werden

---

[576] Kemperdick. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, S. 213.
[577] *Ibidem*, S. 214.
[578] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 167.
[579] Kemperdick, Stepan; Weniger, Matthias. Der Bartholomäusmeister. Herkunft und Anfänge seines Stils. – Budde, Rainer; Krischel, Roland (Hg.) *Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars; [Ausstellung, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 19. Mai bis 20. August 2001]*. Köln: DuMont, 2001, S. 34–40.
[580] Lane, Barbara G. *Hans Memling: Master Painter in fifteenth-century Bruges*. London: Harvey Miller, 2009, S. 103; 106.
[581] Der Meister der Legende der Hl. Ursula. Maria mit dem Jesuskind und Heiligen Augustinus, Johannes der Täufer, Heiligen Monica und Nikolaus von Tolentino. Um 1480. Öl auf Holz. 75 × 94 cm. Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion

sollten z. B. das Retabel des Nikolaus in Brügge[582] (Abb. 12), der Katharina in Pisa[583] (Abb. 9) sowie der „Maria Himmelskönigin“ in Washington (Abb. 11).[584] Am ähnlichsten zum Revaler Retabel ist im Aufbau das für das Dominikanerkloster in Lekeitio (Biskaya) gedachte Retabel[585] (Abb. 7–8), auf dessen Außenseiten rote Seidentextilien mit Kissen aus dem selben Stoff dargestellt sind. Die Textilhintergründe auf den Außenseiten nehmen den ganzen Raum ein. Unter den zugeschriebenen Werken finden wir sonst kein einziges, das der Revaler Version in der Gestaltung genau ähneln würde. Die meisten dargebotenen Textilien erscheinen als Ehrentücher, Gewänder, Bankbedeckungen und Kissen. Sie haben teilweise ähnliche Muster, sind aber in der Ausführung sehr unterschiedlich. Manchmal ist die Textur genau wiedergeben, ein anderes Mal entschied man sich für eine undetaillierte Goldfläche.

In die Fußstapfen Jan van Eycks traten in Brügge wirkende Künstler wie z. B. Petrus Christus, Hans Memling, Gerard David und Ambrosius Benson. Allen Brügger Künstlern dieser Zeit ist eine detailliertere Textilwiedergabe eigen. Hervorgehoben sollte beispielsweise das Gemälde mit dem Goldschmied von Petrus Christus[586], wo das Kleid einer adligen Dame aus Goldtuch mit Granatapfelmuster vom Einfluss Jan van Eycks zeugt.[587] Der in Brügge tätig gewesene Hans Memling, auf dessen Werken wir ebenso sachkundig dargestellte Gewebe oder Gegenstände aus Metall, auf deren Oberfläche der Lichtwiderschein tänzelt, sehen, ist eine Bezugsperson zum Meister der Legende der Hl. Lucia. In seinem Fall wird auch sichtbar, dass die Künstler mit Vorlagen für Textilien arbeiten. Auf dem Altarretabel für John Donne[588] hat Memling ein Ehrentuch als Gold-Seide-Stoff mit blauem Granatapfelmuster gemalt, den er noch dreimal auf verschiedenen Werken[589] wiederholt.[590] Dabei wird das Verhältnis von Gold-

[582] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[583] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

[584] Meister der Legende der Hl. Lucia. Maria Himmelskönigin. Um 1491–1492. 201,5 × 163,8 cm. Samuel H. Kress Foundation. National Gallery of Art, Washington

[585] Der Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon aus Biskaya. 1480–1490. Öl auf Holz. 290 × 176 cm. (Privatkollektion, Barcelona). Derzeit Groeningemuseum, Brügge

[586] Petrus Christus. Goldschmied in seiner Werkstatt. 1449. Öl auf Holz. 98 × 85,2 cm. Metropolitan Museum, New York

[587] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 118; 126.

[588] Hans Memling. Madonna und Kind mit Heiligen unter Engeln. Triptychon des John Donne. Um 1478. Öl auf Holz. Mitteltafel 71 × 70,3 cm; Flügel 71 × 30,5 cm. National Gallery, London

[589] Hans Memling. Madonna und Kind mit Engel, Heilige Georg und mit einem Donator. Um 1480. Öl auf Holz. 54,2 × 37,4 cm. National Gallery, London; Hans Memling. Madonna und Kind mit zwei Engeln. Nach 1479. Öl auf Holz. 58.8 × 48 cm. Andrew W. Mellon Collection. National Gallery of Art, Washington; Hans Memling. Thronende Madonna mit Kind, Heiligen Katharina und Barbara, zwei Engeln und einem Donator. 1480er Jahre. Öl auf Holz. 68,3 × 73,3 cm. Benjamin Altamn Bequest. Metropolitan Museum of Art. Benjamin Altman Bequest. New York

[590] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 137.

grund und Samt bei jeder Version neu definiert, auch die mechanische Übertragung des Musters ist beim Triptychon von John Donne bezeugt. Deshalb kann man schlussfolgern, dass sein Vorbild eine Vorlage und kein Textil gewesen ist.[591] Am luxuriösesten unter den in Brügge immer noch bewahrten Retabeln ist der Johannes-Altar[592] desselben Malers. Die thronende Maria wird hier von vier Heiligen umgeben, wobei die weiblichen Heiligen, Katharina und Barbara, prachtvolle Kleider und Juwelen tragen. Neben diesen Luxusgegenständen sind noch das Ehrentuch, das hinter der Gottesmutter hängt, der vor ihren Füßen liegende orientalische Teppich und ein kostbares Manuskript in den Händen der Heiligen Barbara dargestellt. Die Heiligen werden durch die kostbaren Dinge als eine erhobene Schicht im Himmel definiert. Durch den Luxus werden Feierlichkeit und eine Statuserhöhung erreicht, deren Wurzeln in den damaligen Umständen verborgen liegen. Wichtig ist dieses Beispiel für die Kombination der verschiedenen Luxusgüter, was auch für das Revaler Retabel charakteristisch ist.

III.1.2 Spanische Malerei als Vorbild für das Schaffen des Malers und umgekehrt

Die räumliche Mobilität der Künstler war im 15. Jahrhundert eher eine übliche Erscheinung, also nichts Außergewöhnliches. So sind z. B. solche bekannten Künstler wie Jan van Eyck, Petrus Christus und Hans Memling aus anderen Regionen nach Flandern zugewandert. Auch zwei von den Persönlichkeiten, die als Identifikationspersonen für den Maler vorgeschlagen wurden, kamen von außen: Jan de Hervy aus Valenciennes und Jan Fabiaen aus Bethune.[593]

Die Wanderjahre gehörten zum normalen Lebenslauf eines jungen Künstlers, so geht auch der junge Michel Sittow aus Reval zur Weiterbildung nach Brügge. Nicht nur Kaufleute stützten sich auf ihre ausgeprägten Netzwerke[594], sondern auch Künstler konnten solche Kontakte in Anspruch nehmen. Man interessierte sich für ferne Welten, unternahm Pilgerreisen, wanderte als junger Geselle und diente in Werkstätten ausländischer Künstler. Wir wissen durch Quellen belegt, dass Jan van Eyck eine Pilgerreise nach Jerusalem unternahm und an mehreren geheimen Delegationen teilgenommen hat, die die Ehe zwischen dem Herzog von Burgund und Isabella von Portugal (1397–1471) vermitteln sollten.[595] Seine Aufgabe war die zukünftige Braut zu porträtieren. Die Gemälde van Eycks wurden am Hof des Königs Alfons V. von Aragonien (1396–1458) hochgeschätzt. Der König sammelte seine Werke und entsandte den Maler Lluís

[591] *Ibidem*, S. 137.
[592] Hans Memling. Triptychon mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten (Johannes-Altar). 1474–79. Mitteltafel 173,6 × 173,7 cm. Flügel 176 × 78,9 cm. Johannes-Hospital, Memlingmuseum, Brügge
[593] Schouteet. De Vlaamse primitieven te Brugge, S. 191; 185–186.
[594] Jahnke. Der Handel mit Kunst in den hansischen Netzwerken um 1500, S. 108–110.
[595] Reynolds. “The King of Painters”, S. 3.

Dalmau (gest. 1461) im Jahre 1431 zu ihm zur Weiterbildung.[596] Auf eine ähnliche Art und Weise gerieten auch andere aus den Niederlanden stammenden Künstler auf die Iberische Halbinsel. Darunter der Meister von Sopretán (aktiv im späten 15. Jahrhundert), der sich die Ausdrucksweise von Rogier van der Weyden genau aneignete, später in den fünfziger und sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts nach Kastilien umsiedelte, wo er in seinem Stil weiterarbeitete und dies mit der Maltechnik Kastiliens kombinierte.[597]

Die Künstler profitierten davon, dass sie in Spanien dem Zunftzwang nicht unterlagen.[598] Der Hof und die Adligen boten genügend Beschäftigung, sodass sich die niederländischen Künstler dort für längere Zeit niederlassen konnten. Ebenso tat es auch Michel Sittow, als er beim spanischen Hof angestellt wurde.[599] Sein Zeitgenosse Juan de Flandes (gest. 1519) wurde 1496 Hofkünstler, nachdem er auf Bitten von Maximilian Johanna und Johann (1478–1497) porträtieren sollte.[600] Michel Sittow und Juan de Flandes fertigten gemeinsam Altargemälde für den Hof und es ist schwer zu unterscheiden, wo man eher Juans oder Michels Hand vermuten muss.[601]

Die liturgischen Vorlieben der italienischen[602] und der spanischen[603] Auftraggeber wurden vom Meister der Legende der Hl. Lucia durch den formellen Aufbau von Altarretabeln immer respektiert.[604] Wahrscheinlich besaßen die Maler, die flämische Maltraditionen getragen haben und Kopien anfertigten, eine hohe Adaptionsfähigkeit und Anpassungsvermögen, das teilweise nur durch Gildenregulationen begrenzt war.[605] Diese Flexibilität entfaltete sich in

---

[596] Luaces, Joaquín Yarza. Flämische Kunst und die Malerei im Königreich Aragon. – Borchert, Till-Holger (Hg.) *Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden; 1430–1530; [anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die altniederländichen Maler und der Süden, 1430 1530" im Groeningemuseum, Brügge, 15. März bis 30. Juni 2002"]*. Stuttgart: Belser, 2002, S. 129.

[597] Borchert, Till-Holger. Mobile Maler. Aspekte des Kulturtransfers zwischen Spätmittelalter und Frühneuzeit. – Borchert, Till-Holger (Hg.) *Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden; 1430–1530; [anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die altniederländichen Maler und der Süden, 1430–1530" im Groeningemuseum, Brügge, 15. März bis 30. Juni 2002"]*. Stuttgart: Belser, 2002, S. 34.

[598] *Ibidem*, S. 35.

[599] Weniger. Michel Sittow, S. 27.

[600] Borchert. Mobile Maler, S. 35–42.

[601] Koppel. The Riddle of Michel Sittow's art, S. 4.

[602] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

[603] Maria Himmelskönigin (Um 1491–1492. 201,5 × 163,8 cm. Samuel H. Kress Foundation. National Gallery of Art, Washington) ist sehr groß, derartige große Retabel waren in Spanien verbreitet.

[604] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 144–476; Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 110–113.

[605] Zdanov, Sacha. Un pendant aux deux apôtres de Dijon: une prédelle de type espagnol exécutée par le Maître de la Légende de sainte Lucie et un collaborateur brugeois. – Bulletin des Musées de Dijon (Nr. 14 2016), S. 29; S. 31. Fußnote 38.

der Form, in der Ikonografie, im Stil und in der Technik.[606] Für die Retabel des Meisters – weder für Livland, Spanien noch die Niederlande – ist etwa ein Streben nach der Wiedergabe von Luxusgütern wie Textilien und Goldschmiedewerke charakteristisch. In sein Formenrepertoire gehören außerdem Männer mit dunklen Augen, Haarpartien und Bärten (wie bei der Lucialegende[607] in der Jakobikirche von Brügge (Abb. 5).[608] Auf dem Revaler Werk sind die dargestellten Stifter und heiligen Personen mit ähnlichen Mitteln wiedergeben (Abb. 29–30). Diese Eigenschaften kennzeichneten die spanische Malerei des 15. Jahrhunderts. Der Einfluss seiner eigenen Werke auf die Malerei der Iberischen Halbinsel und die für die spanischen Auftraggeber gemalten Arbeiten werden als zusätzliche Gründe für seine Nähe zu Spanien aufgeführt.[609]

Dementsprechend ließ sich der Maler in seiner Inspiration von iberischen Darstellungstraditionen leiten. Die Mitteltafel des Nikolaus-Retabels[610] schöpft sein Vorbild aus der spanischen Malerei (Abb. 12). Der Bischof auf dem brüggeschen Werk wird als eine zentral thronende Figur dargestellt, umgeben von Säulen aus Porphyr, die den Thron überschattenden Baldachin aufrecht halten. Hinter dem Heiligen ist ein Ehrentuch aus Gold-Seide-Stoff mit schwarzem Granatapfelmuster ausgespannt und auf der linken Seite erscheint die Ansicht von Brügge mit den Türmen von *Belfried* und *Notre Dame*.[611] Als Vorbild für die Bischofsfigur wird das Gemälde Santo Domingo de Silos von Bartolomé Bermejo (aktiv im späten 15. Jahrhundert)[612] angeführt.[613] Auf diesem Gemälde wird ebenso ein frontal thronender Heiliger abgebildet, der in Bischofskleidung mit einer Mitra und einem Hirtenstab wiedergegeben ist. Eine solche Darstellungstradition eines Heiligen war weit verbreitet, es lässt sich nicht entscheiden, auf welches Vorbild sich der Meister gestützt haben mag. Bei Bartolomé Bermejo wurde erwogen, ob er sich in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts in Brügge aufgehalten hat.[614] Ähnlicher als das Gemälde von Bermejo sollte die Arbeit von seinem Nachfolger Martín Bernat (aktiv im späten 15. Jahrhundert)[615] eingeschätzt werden – Übereinstimmungen bestehen

---

606 *Ibidem*, S. 30.

607 Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

608 Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 145.

609 Post. *A History of Spanish Painting, Vol. 6a*, S. 27.

610 Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

611 Martens. Der Brügger Meister der Lucialegende, S. 42.

612 Bartolomeo Bermejo. Santo Domingo de Silos. 1474. 242 × 130 cm. Museo Nazional del Prado, Madrid

613 Luaces. Flämische Kunst und die Malerei im Königreich, S. 131; Martens. Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles, S. 120–121.

614 Luaces. Flämische Kunst und die Malerei im Königreich Aragon, S. 130.

615 Martín Bernat. Der heilige Blasius. Um 1480–1490. Öl auf Holz. 192 × 93 cm. Sammlung Lopéz de Aragón, Madrid

nicht nur im zentral thronenden Heiligen und dem Fallen des Gewandes, sondern auch in der segnenden Geste der rechten Hand des Heiligen und dem Bischofsstab in der linken.[616] Das Retabel des St. Nikolaus (Abb. 12) entspricht darüber hinaus dem vom Meister von Portillo (aktiv im späten 15. Jahrhundert) geschaffenen Retabel mit Johannes dem Täufer.[617] Vor dem Hintergrund eines Ehrentuchs aus Goldstoff thront der Heilige und ähnlich wie beim Nikolaus-Retabel erscheint auf der linken Seite die Stadtansicht von Brügge. Der Meister von Portillo stammte aus Picardie und wirkte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Palencia und Valladolid. Das Werk entstand für die Kirche San Juan del Pino in Valladolid.[618] Man kann davon ausgehen, dass diese Formel von mehreren Künstlern der Zeit übernommen worden ist.[619]

Neben dem Einfluss, den das spanische Gemälde auf den Meister der Legende der Hl. Lucia ausgeübt hat, wurde immer vorgeschlagen, sein Schaffen habe sich auch auf die Malerei der Iberischen Halbinsel ausgewirkt. Zu seinen Nachfolgern zählte man Juan Rodriguez de Solis (aktiv Anfang des 16. Jahrhunderts). Ihm wurde eine aus dem 16. Jahrhundert stammende Miniatur[620] zugeschrieben, bei der das Revaler Retabel als Vorbild gedient haben konnte.[621] Es handelt sich um eine Miniatur auf Pergament, die später auf eine Tafel geklebt wurde. Die Miniatur mag aus einer Handschrift herausgeschnitten oder von Anfang an als eine Einzelminiatur erschaffen worden sein, die anschließend auf eine Grundlage geklebt in der San-Isidoro-Kirche in Leon aufbewahrt wurde. Ähnlichkeiten finden sich sowohl in der Komposition als auch bei den einzelnen Figuren. So ähneln sich z. B. der Gott Vater und seine Thronperspektive und der davor auf einer Säule kniende Jesus Christus. Auf der Miniatur stehen Engel hinter dem knienden Christus, die Leidenswerkzeuge tragen, und die auf dem Revaler Gemälderetabel in ähnlicher Weise vorkommen.

Genau in der Ähnlichkeit mit dem Schaffen von Juan Rodriquez de Solis wird der ausschlaggebendste Beweis dafür gesehen, dass das Gemälderetabel auf der Iberischen Halbinsel fertiggestellt wurde.[622] Es gibt aber nichts, was beweisen würde, dass die beiden Werke nicht vom gleichen Vorbild ausgehen könnten. Deswegen kann die Ähnlichkeit zwischen der betrachteten Miniatur und der ersten Wandlung nicht als ausreichender Beweis dafür gelten, dass der

---

[616] Martens. Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles, S. 120–121.

[617] Meister von Portillo. Hl. Johannes der Täufer. Um 1490. Öl auf Holz. 137 × 82,2 cm. Privatbesitz, Madrid

[618] Borchert, Till-Holger (Hg.) *Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden; 1430–1530; [anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die altniederländischen Maler und der Süden, 1430–1530" im Groeningemuseum, Brügge, 15. März bis 30. Juni 2002"]*. Stuttgart: Belser, 2002, S. 268. Kat. 22.

[619] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 54.

[620] Juan Rodriguez de Solis. Doppelte Fürbitte. 16. Jahrhundert. Miniatur auf Pergament. San Isidoro Museum, Leon

[621] Post. *A History of Spanish Painting, Vol. 9b*, S. 523; 525, fig. 197; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 145–146; 168: Die Beobachtungen von Ann M. Roberts bezogen sich auf die Arbeiten von Carlene Hughes.

[622] *Ibidem,* 168–169.

spanische Künstler das Werk gesehen hat und genauso wenig wird dadurch bewiesen, dass das Werk auf der Iberischen Halbinsel gemalt wurde. Für den auf der Geißelsäule knienden Christus findet man ein Beispiel aus der altniederländischen Malerei, nämlich aus dem Turin-Mailänder Stundenbuch, dessen Miniatur[623] eine Fürbitteszene beinhaltet, wo Christus in ähnlicher Weise auf der Geißelsäule kniet.[624] Man muss wohl eher nicht vermuten, dass ein für einen Herzog wie Jean de Berry (1340–1416) geschaffenes Manuskript jemals für einen einfachen Maler frei zugänglich gewesen wäre, jedoch die Figur, die in dem Manuskript entstand, an dem auch Jan van Eyck und andere niederländische Künstler beteiligt waren, konnte gut in Zirkulation gebracht worden sein. Der Llangattock-Meister (aktiv Anfang des 15. Jahrhunderts), dem diese Miniatur attribuiert worden ist[625], war sehr wahrscheinlich ein Brügger Miniaturmaler.[626] Die gegenseitige Einflussnahme von Miniaturmalern war in Brügge eng, viele Künstler behaupteten sich in beiden Genres, standen untereinander in Konkurrenz, waren aber familiär und arbeitsmäßig verbunden.[627]

Der spanische Einfluss im Schaffen des Malers hat die Forscher zu der These gebracht, der Maler habe sich entweder in Spanien aufgehalten[628] oder in der Stadt Brügge Anregungen von der Iberischen Halbinsel aufgenommen, indem er in seiner Werkstatt spanische Künstler ausbildete.[629] Wir können auch nicht ausschließen, dass er ein spanischer Einwanderer war und seine Einflüsse nach Brügge mitbrachte. Bislang fehlen dazu jegliche Quellen. Hans Memling, ein Maler mit breiter Klientel, kam beispielsweise in den Verzeichnissen der Brügger Malergilde nicht vor bzw. war kein Mitglied.[630] Er war auch kein Hofkünstler, der dem Zunftzwang nicht unterlegen hätte. Deshalb können uns auch die Gildenverzeichnisse nicht die endgültige Antwort über den Meister der Legende der Hl. Lucia geben. Ann Roberts vertritt die Annahme, der Maler hätte in Spanien verweilt und sich von örtlichen Traditionen beeinflussen lassen

[623] Handschrift K. Llangattock Meister. Dreifaltigkeit. Tempera auf Pergament. 26,8 × 17,4 cm. Turin-Mailänder Stundenbuch. RF 2025. Musée du Louvre, Paris

[624] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 112.

[625] König, Eberhard. *Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*. München: Hirmer, 1998, S. 115–120.

[626] Schilling, Rosy. Das Llangattock-Stundenbuch. Sein Verhältnis zu van Eyck und dem Vollender des Turin-Mailänder Stundenbuches. – *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Bd. 23, 1961), S. 211.

[627] Ainsworth, Maryan W.; Kren, Thomas (Hg.) Illuminators and Painters: Artistic Exchanges and Interrelationships, – Kren, Thomas; McKendrick, Scot (Hg.) *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe. (Exhibition Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 17 June – 7 September 2003; Royal Academy of Arts, London, 29 November 2003 – 22 February 2004). Los Angeles, Calif.: J. Paul Getty Museum; London: Royal Academy of Arts, 2003, S. 35–57.

[628] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 168.

[629] Verhaegen. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie, S. 81–82.

[630] De Vos. *Hans Memling*, S. 22.

und die lokale Produktion selbst als Vorbild genommen.[631] Ihre These, er wäre mit Jan de Hervy zu identifizieren, basiert auf der Tatsache, dass in seiner Biografie die notwendige Lücke für einen Aufenthalt vorhanden war.[632] Da zeitlich der Einfluss der Iberischen Halbinsel gerade in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia aufzutreten scheint, schlägt Ann Roberts vor – sie geht zwar von veralteten Angaben über die Ankunft des Werkes in Reval im Jahre 1495 aus[633] –, dass der Auftrag des Revaler Retabels ihn während seines Aufenthaltes in Spanien erreicht haben musste und dass die Arbeit bereits dort begonnen wurde.[634] Heutzutage geht man aber bei der Anfertigung des Retabels von 1493 aus.

Wie bereits oben hingewiesen war Brügge eine Metropole mit vielschichtiger Bevölkerung, in der italienische und spanische Kaufleute eine bedeutende Rolle spielten. Die Spanier blieben Brügge am nachhaltigsten treu, auch nachdem die anderen Kaufleute bereits nach Antwerpen umgesiedelt waren.[635] Man kann davon ausgehen, dass die Kaufleute Gemälde sowohl in Auftrag gaben als auch in Zirkulation brachten, oder begabte Menschen aus fernen Gegenden mit sich brachten. Eine Reise nach Spanien kann erwogen worden sein, ist aber keine unabdingbare Voraussetzung, mehr noch konnte der Meister der Legende der Hl. Lucia auch in Brügge mit der spanischen Malerei in Berührung kommen.[636] Vor allem bezeugt dies die Bestellung, die Hans Memling genau in dieser Zeit für das Nájera-Retabel[637] bekommt, welches für das Kloster Santa Maria la Real bestimmt war. Es hat einen spanischen Aufbau, indem es sich aus für die altniederländische Malerei unüblich großen Gemäldetafeln zusammensetzt. Die angewandten technischen Lösungen zeigen, hier waren wahrscheinlich Künstler aus verschiedenen Regionen mit unterschiedlichen Maltraditionen am Arbeiten. Aufträge, bei denen man ein Gleichgewicht zwischen den Wünschen und Vorlieben der Kunden und eigenen Traditionen suchte, waren weitverbreitet. Interesse erweckt hier, dass der Meister der Legende der Hl. Lucia, welchen Bezug er zur spanischen Malerei oder Iberischen Halbinsel auch besitzen mag, die spanische Formel in einer für einen Hansekaufmann gerechten Form nutzt. Der Grund dafür ist nicht vom Exotismus, wie vorgeschlagen wurde[638], zu profitieren, sondern ein Schema zu nutzen, welches ein maximales Programm an Luxusgütern ermöglicht und dabei den Zeitaufwand verringert. So

---

631 Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 158–159.

632 *Ibidem*, S. 182–212; 263–273.

633 Hansen. *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals*. S. 160. Roberts. *Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 96–97.

634 Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 160; 169.

635 Fagel, Raymond. Spanish Merchants in the Low Countries: Stabilitas Loci or Peregrinatio. – Stabel, Peter (Hg.) *International Trade in the Low Countries: (14th–16th Centuries); Merchants, Organisation, Infrastructure; Proceedings of the International Conference Ghent-Antwerp, 12th–13th anuary 1997*. Leuven [u. a.]: Garant, 2000, S. 88.

636 Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic,* S. 148.

637 Hans Memling. Christus mit singenden und musizierenden Engeln, Mitte der 1480er Jahre, 164 × 212 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

638 Keelmann. Amber Rosaries, Baltic furs, and Persian carpets, S. 79.

sind seine Bemühungen gleich praktisch, aber auch den Inhalt im Auge behaltend. Er versucht seine Kunden schnell und auf ihre Vorlieben angepasst zufriedenzustellen.

III.1.3 Textilien in der spanischen Malerei – Vorbilder für das Revaler Retabel?

Die niederländische Malerei ist bekannt für eine haargenaue Wiedergabe von Luxustextilien, jedoch die Vorliebe für die teuren Goldtücher war auf den Gemälden der Zeit unter dem Einfluss der niederländischen Malerei allgemein vorherrschend, was besonders in Spanien auffällig war, lediglich in die Ausführung gab es Unterschiede. Besonders die Gold- und Seidenstoffe im Hintergrund verbinden das Revaler Werk mit der Malerei der Iberischen Halbinsel.[639] Wenn in den Niederlanden Goldstoffe die Funktion eines Ehrentuches übernahmen oder bei der Kleidung der Heiligen vorkamen, nahm der gleiche Stoff in der spanischen Malerei oft den ganzen Fond ein. Von der niederländischen Malerei unterschied sich die spanische Technik in der Wiedergabe der Textilien dahingehend, weil sie nicht danach strebte die Textur wiederzugeben oder diese sogar vernachlässigte.[640]

Wir sind geneigt anzunehmen, dass die auf dem Revaler Retabel dargestellten Textilien ihre Vorbilder in italienischen Seidensamt- und Goldtextilien hatten. Doch muss eingeräumt werden, die Seidenproduktion in Spanien erlebte gerade in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen besonderen Aufschwung. Vor dem 15. Jahrhundert haben wir relativ wenig Quellen über die Seidenweberei auf der Iberischen Halbinsel, aber die Statuen der Gilde der Samtweber von 1457 bezeugten eine etablierte Produktion.[641] Einen enormen Schub bekam die Seidenindustrie, nachdem italienische Weber, besonders aus Genua, auf der Suche nach besseren Bedingungen einwandern. Unter den Samtwebern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Valencia finden wir Seidenweber mit florentinischer, venezianischer, luccheser und lombardischer Herkunft.[642] Wir können damit rechnen, dass sie ihr Können und Wissen mitbrachten, weitergaben und diese Verbreitung auch in ihrem Schaffen Entfaltung fand. Zu beachten wäre jedoch, dass die meisten Seiden- und Goldtücher, die als Vergleichsbeispiele für die dargestellten Textilien herangezogen werden, von Textilhistorikern hauptsächlich nach Italien attribuiert werden.

Für das Argument, der Meister der Legende der Hl. Lucia hätte eine iberische Formel benutzt, können mehrere Retabel aus portugiesischen und spanischen Sammlungen angeführt werden, wo sich verschiedene Variationen dieses Gestaltungsprinzips entdecken lassen. Als Beispiel für eine Verbindung mit der

[639] Roberts. *The Master pf the Legend of Saint Lucy*, S. 167.
[640] *Ibidem,* S. 102.
[641] Monnas. *Renaissance Velvets*, S. 11.
[642] *Ibidem.*

Malerei der Iberischen Halbinsel kann die Arbeit von Nuno Gonçalves (aktiv im späten 15. Jahrhundert), einem aus der Gegend des heutigen Portugals stammenden Künstlers herangezogen werden. Beim Heiligen Franziskus[643] bildet eine dunkelgrüne Seidenstoffimitation den Hintergrund, die an den Fond der ersten Wandlung erinnert.[644] Als Beispiel darf außerdem ein von Tomás Giner (aktiv im späten 15. Jahrhundert) entworfenes Retabel[645] als Referenzwerk dienen, was ursprünglich von den Archidiakonen Bernardo Villalba und Jaime Hospital für die Kathedrale von Saragossa in Auftrag gegeben wurde.[646] Bemerkenswert ist, dass die Malfläche mit Hilfe von mehreren Textilienimitationen aufgebaut wurde. Es erscheinen mehr als vier verschiedene Gewebemuster (darunter der sehr verbreitete Granatapfel) und die Variabilität der Textilien ist insgesamt auf fünf ausgeweitet. Der Hintergrund ist mit Hilfe der „Goldtextilien" strukturiert worden, die als Ehrentücher oder bemusterte Goldfonds fungieren. Die Flächen sind mit unterschiedlicher Methodik bearbeitet, worauf die Mischtechniken verweisen. Eine Mischtechnik wurde genauso bei einem aragonesischen Retabel verwendet, dessen Flügel die Heilige Barbara[647] und Katharina[648] darstellen, hinter denen ein grüner Seidenstoff vor einer mit Blattgold erstellten Goldtuchtimitation ausgespannt ist.[649]

Diese Techniken könnten eine Schüsselstellung für das Verständnis des Revaler Retabels bedeuten – denn es ist nicht auszuschließen, dass auch die technische Lösung einen Bezug zu den Traditionen der spanischen Malerei hat. Im Kontrast zur altniederländischen Malerei fällt hier eine oberflächlichere Ausführung auf, was sich mit Zeitdruck begründen lässt.[650] Es war sehr verbreitet, dass der Zeitrahmen für die Fertigstellung eines Altarretabels in dieser Region sehr eng war (zumal die Aufträge umfangreich waren), was wiederum die Einbeziehung einer schnelleren Methodik – nicht zuletzt in der malerischen Ausführung – mit sich brachte.[651] Dabei vereint der Brügger Maler niederländische

[643] Werkstatt von Nuno Gonçalves. Der heilige Franziskus. 1460–1470. Öl auf Holz. 117,9 × 90,3 cm. Museo Nazional de Arte Antiga, Lissabon

[644] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 169.

[645] Tomás Giner. Heilige Vinzenz, Diakon und Märtyrer mit einem Donator. 1462–1466. Mischtechnik auf Holz. 185 × 117 cm. Museo del Prado, Madrid

[646] https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-vincent-deacon-and-martyr-with-a-donor. 19.09.19

[647] Anonymer Meister aus Aragon. Heilige Barbara. Drittes Viertel des 15. Jahrhunderts. 171,5 × 83,5 × 10,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

[648] Anonymer Meister aus Aragon. Heilige Katharina. Drittes Viertel des 15. Jahrhunderts. 171,5 × 83,5 × 10,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

[649] https://www.museunacional.cat/en/colleccio/saint-barbara/anonim-arago/114747-000. 19.09.19

[650] Maroto, Pilar Silva. Die Kunst der Krone – Flandern und Kastilien. – Borchert, Till-Holger (Hg.) *Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden; 1430–1530; [anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die altniederländichen Maler und der Süden, 1430–1530" im Groeningemuseum, Brügge, 15. März bis 30. Juni 2002"]*. Stuttgart: Belser, 2002, S. 144.

[651] Maroto. Die Kunst der Krone, S. 144.

und spanische Einflüsse, indem er abwechselnd die illusionistische Maltechnik für die Texturen wählt.[652]

Das Revaler Retabel darf weiterhin mit einem Retabel (Abb. 20) in der Staatlichen Eremitage zu St. Petersburg[653] verglichen werden, das einem anonymen spanischen Künstler (aktiv im späten 15. Jahrhundert) attribuiert worden ist. Hinter dem Heiligen wird ein Textil mit schwarzer Granatapfelbemusterung auf flachem Goldfond dargestellt. Diese Lösung ähnelt der zweiten Wandlung des Werkes. Bei Verweisen auf die spanische Malerei sollten hierbei nicht einzig die dargestellten Textilien hervorgehoben werden, sondern auch die *Azulejo*-Fußbodenfliesen[654], die axial unter Gewebefonds liegen (s. Kapitel VIII; Abb. 35).[655] Bei dem Werk aus der Eremitage wird der die Heiligen umgebende Raum mittels Gewebefonds und *Azulejo*-Bodens geschaffen – so auch beim Revaler Werk. Auch diese Lösung ist in der spanischen Malerei keine Seltenheit. Als Beispiel dient das Retabel[656] von Miguel Ximénez (aktiv im späten 15. Jahrhundert), das genauso im Hintergrund ein Granatapfel-Goldtuch und unter den Füßen der Heiligen keramische Fliesen darstellt. Ein ähnliches Werk[657] desselben Meisters zeigt einen identischen Aufbau. Wichtig ist hervorzuheben, dass auf der Mitteltafel der zweiten Wandlung des Revaler Werkes vor den Füßen der Mutter Gottes eine hispano-maurische Vase mit Lüsterdekor steht (s. Kapitel VIII.3). Spanischer Einfluss wird durch verschiedene Arten von Luxusgütern kommuniziert.

Bei der Wahl der spezifischen formellen Gestaltung des Gemälderetabels mit Hilfe von Textilhintergründen sollte man neben den Vorbildern aus der altniederländischen oder spanischen Malerei auf andere Deutungsmöglichkeiten aufmerksam werden. Man wollte in der Vorliebe für Textilien einen Mangel an Fähigkeiten zur räumlichen Gestaltung und zur Integration der Figuren sehen.[658] Derart betrachtet würde der Maler seine Ungeschicklichkeit hinter großen dekorativen Flächen verbergen. Es spricht einiges gegen diese Interpretation. Ein

---

[652] Martens. Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles, S. 122.

[653] Anonymer spanischer Künstler. Der Heilige Sebastian und der Heilige Fabian. 1475–1500. Öl und Tempera auf Holz. 141,4 × 89,5 cm. Eremitage, St. Petersburg

[654] Azulejo ist eine unter arabischem Einfluss seit dem 15. Jahrhundert in Spanien und später auch in Portugal gefertigte, dekorierte keramische Fliese. Im 15. und 16. Jahrhundert waren *Azulejo*-Fliesen Exportartikel beider Länder. Siehe: Mayer, August L. Die spanischen Azulejos und ihre Bedeutung für die Erforschung der Quattrocentomalerei. – *Der Cicerone* (Bd. 7, 1915), S. 66; 68.

[655] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 96.

[656] Miguel Ximénez. Triptychon mit Heiligen Johannes dem Täufer, Heiligen Fabian und Heiligen Sebastian. 1494. 165,2 × 223 × 73 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

[657] Miguel Ximénez. Heilige Katharina. 1475–1585. Mischtechnik auf Holz. 140 × 75 cm. Museo del Prado, Madrid; Miguel Ximénez. Heilige Erzengel Michael. 1475–1485. Mischtechnik auf Holz. 123,5 × 60,8 cm. Museo del Prado, Madrid

[658] Philippot, Paul. *La peinture dans les anciens Pays–Bas, XVe–XVIe siècles*. Paris: Flammarien, 1994, S. 88–90; Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 46–47.

Triptychon in Los Angeles[659] (Abb. 4), dessen Figuren eine enge Verwandtschaft mit dem Revaler Werk aufweisen, bildet in seiner Gestaltung geradezu einen Gegenpol zu diesem Werk. Die Heiligen auf den Innenflügeln werden in einer Landschaft sowie auf der Mitteltafel eine Madonna in einem konkretisierten Thronraum dargestellt. Dennoch wäre zu betonen, dass auch bei diesem Retabel der Maler mit der Konstruktion des Raumes in Bedrängnis gerät, indem er die auf dem Flügel dargestellte Landschaft und den auf der Mitteltafel vorzufindenen Thronraum nicht zu einer Einheit verbinden konnte.[660] Auch wenn sich die Gestaltung der beiden Retabel diametral voneinander unterscheidet, haben sie etwas Ortsspezifisches gemein. Indem wir beim Revaler Werk die für die niederländische und spanische Malerei typische Wiedergabe der Textilien dargestellt sehen, so kann man die Landschaft mit den künstlerischen Erfindungen von Gerard David[661] in Verbindung bringen, worin wiederum die neuen Errungenschaften der damals aktuellen Brügger Malerei zum Ausdruck kommen. In beiden Fällen wollte der Maler zeitgenössich wirken und die Brügger Malerei am besten präsentieren: entweder durch die Landschaftsdarstellung oder durch die illusionistische Malerei, die für die Niederlande typisch ist. Falls eine spanische Formel dafür benutzt wurde, tat man das wahrscheinlich aus pragmatischen Gründen, die mit der Werkstattpraxis und dem Zeitrahmen des Vertrages in Verbindung standen. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass auf dem Revaler Retabel sowohl die Wiedergabe der Textilien auf die spanische Formel deutet, ihrer Technik wahrscheinlich auf sie Bezug nimmt und die Güter teilweise mit der Iberischen Halbinsel und ihrer Produktion in Zusammenhang stehen oder stehen könnten.

III.1.4 Die Verkündigung in Grisaille – bescheidene Gewänder führen die luxuriösen ein

Die luxuriösen Stoffe haben beim Revaler Retabel neben anderen Gütern einen sehr ausgeprägten Vorrang. Es muss dabei betont werden, dass hier mit Hilfe von Luxustextilien vor allem ein Paradies oder Himmlisches Jerusalem vor Augen geführt wird, indem die Heiligen einen ihrem Rang entsprechenden Platz einnehmen.[662] Gemäß den Glaubensvorstellungen mussten die Heiligen nicht auf das Jüngste Gericht warten und wurden gleich ins Himmelsreich auf-

[659] Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Vor 1483. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles.
[660] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 51.
[661] Ainsworth. *Gerard David*, S. 207–255.
[662] Diese *Sacra Conversazione* findet z. B. auch auf Hans Memlings Triptychon mit Johannes dem Täufer (1474–1479. Brügge. Johannes-Hospital) statt. Siehe: De Vos. *Hans Memling*, S. 31; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 206.

genommen.[663] Es ist vernünftig zu vermuten, dass die *Sacra Conversazione* mit der thronenden Himmelskönigin dies evoziert. Das Paradies ist mit Hilfe von prachtvollen Textilien gestaltet, gedacht für die Heiligen im Himmel und in Erwartung des Himmelsreichs seitens der dargestellten Stifter, die ihre Devotionshaltung hier demonstrieren.[664] Gewebefonds sind durchgehend flächenstrukturierend eingesetzt worden und tragen so zum dekorativen Gesamteindruck bei. Eine Stufeneinordnung der Feierlichkeit wird durch die Wiedergabe der Textilien von unterschiedlichem Rang erzielt, die beim Öffnen des Retabels ansteigt (Abb. 1–3). Dies enstpricht auch dem liturgischen Kalender, denn an Werktagen wäre das Retabel geschlossen gewesen, um an bestimmten Heiligentagen oder Kirchenfeiern wie Ostern oder Weihnachten geöffnet zu werden. Die Stoffe sind semantisch vielschichtig konnotiert und können durch verschiedene Methodik erfahrbar gemacht werden. Der textil- und (kunst)historische sowie soziale und wirtschaftliche Kontext liefert uns den Rahmen, in dem wir das Werk betrachten sollen. Dabei spielen die technischen Lösungen, mit denen die Textilien dargestellt sind, eine große Rolle.

Die Fülle an textilen Gegenständen machen vornehmlich die Seiden und Samte in mehreren Wandlungen aus. Jedoch die Aufmerksamkeit, die den Textilien zuteil wird, beginnt bereits im geschlossenen Zustand (Abb. 1). Sowohl der Engel als auch Maria tragen in der Verkündigungsszene grau in grau gemalte schwerfallende Kleidung. Gabriels Mantel wird von einer Agraffe zusammengehalten und sein Haar schmückt ein prächtiges Diadem. Die schwerfallenden Gewänder geben nicht unbedingt den Anschein von Bescheidenheit. Die Stofflichkeit in der Faltengebung und Gewandschichten werden durch Licht und Schatten in den Vordergrund gerückt. Die Materialität des Stoffes und Steins wird hier wechselhafter vor Augen geführt. Also muss nicht unbedingt Leinen als Stoffart angenommen werden, auch das Diadem und die Agraffe vermitteln in ihrer mit Edelsteinen besetzten Form eine farblich reduzierte Kostbarkeit (s. Kapitel IV.). Die Gewänder haben im Einklang mit den skulptural gestalteten Figuren eine schlichte Farbgebung. Dennoch evoziert das Grau Bescheidenheit und Zurückhaltung, die der Fastenzeit und dem Werktagszustand gerecht werden. Der Entstehungsgeschichte folgend soll die Grisaillemalerei aus Tüchern geboren worden sein, mit denen man während der Fastenzeit die Retabel umhüllte. Sie kann aber auch auf ästhetische Vorlieben zurückgehen.[665] Einer anderen zufolge wären die Grisaillemalereien ein Resultat der Konkurrenz zwischen Malern und Steinmetzen, indem Erstgenannte potenzielle Kunden überzeugten, sie vermögen etwas Vergleichbares ohne großen Aufwand anzubieten.[666] Die Baldachine über den Skulpturen erwecken umso mehr den

[663] Vauchez, André. Der Heilige. – Le Goff, Jacques (Hg.) *Der Mensch des Mittelalters.* Frankfurt am Main: Campus, 1989, S. 342.
[664] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S.144; 206–207.
[665] Belting, Hans. *Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer 1994, S. 60.
[666] Preimesberger, Rudolf. *Paragons and paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*. Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011, S. 30.

Anschein, die Figuren wären aus Stein und würden in einem bereichernden Kontrast zum Metall stehen. Dabei werden die materiellen Eigenschaften sehr genau in den Vordergrund gerückt. Skulpturen waren viel kostenaufwendiger als Malerei und es war eine enorme Investition ein Altarretabel mit Schnitzereien in Auftrag zu geben. Als die Revaler Kaufleute am Ende des 15. Jahrhunderts das Retabel des Hermen Rode in Lübeck bestellen, geben sie dafür 1250 Mark aus und benötigen zudem auch die Unterstützung der Gemeinde.[667] Zu diesem Preis hätte man in der Stadt ein mehrstöckiges Steinhaus oder eventuell ein Schiff kaufen können.[668] Beim Revaler Retabel des Meisters der Hl. Lucia konnten die Auftraggeber sowohl Skulpturen als auch Malerei quasi für einen Preis bekommen, von den Baldachinen ganz zu schweigen.

Mehrere frühere Forscher haben auf eine Verbindung zwischen dem Lübecker Passions-Retabel von Hans Memling und dem Revaler Retabel hingewiesen.[669] Das Passions-Retabel gab die Familie Greverade für den Dom zu Lübeck in Auftrag, aber es erreichte den Zielort erst nach dem Tode Memlings im Jahre 1494. Ähnlichkeiten bestehen sowohl in der Form und in der Ikonografie als auch bis zu einem bestimmten Grade in der Komposition und Details. Erstens ist den beiden Werken die Form – ein Wandelaltar mit zwei Flügelpaaren – gemeinsam, auch die Maße sind vergleichbar[670] – und deshalb sind diese förmlichen Übereinstimmungen bei der Argumentation verwendet worden, die niederdeutschen Patrone bevorzugten diese Form.[671] Zweitens können wir einen Zusammenhang zwischen den Außenflügeln in Grisaillemanier erkennen: Die Ikonografie und die Themenbehandlung sind identisch. Dabei handelt es sich um eine typologische Ähnlichkeit und in allgemeinen Zügen wird die Verkündigung beim Revaler Werk in derselben Weise wiedergegeben. Wir sehen den Engel sich von links der buchlesenden Maria nähern. Es muss berücksichtigt werden, dass die Außenflügel vom Passions-Retabel in ihrem derzeitigen Zustand übermalt worden sind und somit die Vorstellung des Gemäldes beeinträchtigen.[672]

---

[667] TLA. f. 31, n. 1, s. 216, 57r; Lumiste; Kangropool. *Niguliste kirik*, S.39; Rasche. *Studien zu Hermen Rode*, S. 139–140.

[668] Hiiop; Kurisoo (Hg.) *Rode altar lähivaates = Rode Altarpiece in close-up*, S. 11.

[669] Neumann. Die Revaler Flügelaltäre des 15. Jahrhunderts, S. 96; Verhaegen. Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn, S. 150; Ebenso hat auf diese Ähnlichkeit der Werke Ann M. Roberts hingewiesen, für die das Datum des Passions-Retabels 1491 der *terminus post quem* des Revaler Retabels ist. Siehe: Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 98; Siehe auch: Maiste. Michel Sittow – Tallinna mees, S. 18; Maiste. *Eesti kunsti lugu*, S. 261; Maiste. Die Renaissance in Tallinn. Ein neuer „Stil" in der alten Hansestadt, S. 149; Maiste. A Genius and His Myth, S. 209–212.

[670] Die Maße des Revaler Retabels: Mitteltafel 255 × 167 cm, Flügel 255 × 76 cm. Die Maße des Passions-Retabels von Hans Memling: Mitteltafel 221,5 × 167 cm, Flügel 221,5 × 83 cm.

[671] De Vos. *Hans Memling*, S. 329.

[672] *Ibidem*, S. 326.

Für das zweite Retabel des Hans Memling, dessen Außenflügel die Verkündigung an Maria darstellen, soll eine andere Parallele angeboten werden. Das besagte Triptychon[673] wurde vom Abt des Zisterzienserklosters (Ten Duinen, in der Nähe von Koksijde), Jan Crabbe, in Auftrag gegeben.[674] Das Triptychon für Jan Crabbe befand sich wahrscheinlich in seiner Residenz in einer Privatkappelle, die der Heiligen Jungfrau, Johannes dem Täufer, dem Evangelisten Johannes sowie dem Heiligen Bernard geweiht war.[675] Dieses Retabel war in privatem Kontext sichtbar, weshalb man eher schlussfolgern muss, dass man sein Programm als bildliche Vorlage kannte. Wahrscheinlich stand das Passions-Retabel von Memling wiederum für einige Zeit in der Kirche des Klosters der Karmeliten in Brügge, die von den Osterlingen benutzt wurde.[676] Was wiederum zeigt, das Retabel mag den Revaler Hansekaufleuten als Vorbild gedient haben, die sich vielleicht etwas Vergleichbares wünschten. Beide obengenannten Werke konnten den Malern oder den potenziellen Kunden entweder direkt oder indirekt bekannt sein.

Im gegebenen Zeitraum war es äußerst verbreitet, dass man in Anlehnung an bereits existierende Werke etwas Ähnliches bestellen wollte. Das belegen die aus dem Flandern des 15. Jahrhunderts überlieferten Verträge, von denen 35 % eben solche Fälle dokumentieren.[677] Die obenerwähnten Retabel sind im geschlossenen Zustand durch die allgemeine Komposition – Maria, die ein Buch in den Händen hält; den Gesichtstypus des Engels und die Position der Füße des Engels – miteinander verbunden. Im Vergleich zum Lübecker Werk sind bei der Brügger Version mehr detaillierte Ähnlichkeiten vorhanden (der Aufbau und die Geste des Engels ähneln sich). Diese Nähe der ikonografischen Lösungen von Hans Memling und dem Meister der Legende der Hl. Lucia zeugen von gemeinsamen Vorlagen oder von Arbeitsnähe – beide Werke sind zeitnah und räumlich nah entstanden. Die Verkündigung in Grisaille bietet aber die erste Stufe in der Hierarchie des Luxus im Rahmen des Revaler Retabels, die sich bei jedem Öffnen entfaltet.

III.1.5 Textilfonds der ersten Wandlung – grüner Damast mit *Ferronnerie*-Muster

Bei der ersten Wandlung kommt es zur ersten Steigerung des Materialwertes der Stoffe – hinter den heiligen Personen breitet sich grüner Seidenstoff aus, der als

[673] Hans Memling. Triptychon des Jan Crabbe. Um 1467–1470, Außenflügel 83,2 cm × 26,5 cm. Groeningemuseum, Brügge; Mitteltafel 78 × 63, Museo Civico, Vicenza; Innenflügel 83,3 × 26,7. Pierpont Morgan Library, New York

[674] Borchert. *Memling and the Art of Portraiture*, S. 20.

[675] De Vos. *Hans Memling*, S. 90–92; Lane. *Hans Memling*, S. 299.

[676] Albrecht, Uwe (Hg.) *Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein. Bd.1: Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum*. Kiel: Ludwig, 2005, S. 261.

[677] Lane. *Hans Memling*, S. 121.

Damast definiert werden darf (Abb. 2). Damast war eine besondere Gewebeart, deren Name sich von der syrischen Stadt Damaskus ableitete. Im Italienischen war es unter *damasco* und anderen ähnlichen sprachlichen Variationen bekannt.[678] Damast ist eine Atlasbindung eigen, indem Kett- und Schussfaden flottieren.[679] Eine besondere Eigenschaft des Damastes war der Kontrast, der sich zwischen dem Muster und Hintergrund ergab und je nach dem Standpunkt des Betrachters wechselt – so konnte das Muster der Lichtsituation entsprechend mal heller oder mal dunkler wirken. In Italien wurde Damast seit dem 14. Jahrhundert hergestellt.[680] Einer der ersten Künstler, der seit den 1430er Jahren um die Darstellung dieser Gewebeart bemüht gewesen ist, war Fra Angelico (gest. 1455), der die vom Lichteinfall abhängigen Eigenschaften von Damast durch das Verarbeiten eines Goldblatts auf seinen Gemälden zum Ausdruck brachte.[681] Wir können festhalten, dass dieses Gewebe bei der ersten Wandlung ein *Ferronnerie*-Muster hat, was gewöhnlich beim Damast und bei ausgespartem Samt mit Atlasgrund auftrat (*velluto con fondo in raso*) (s. Kapitel III.1.9).

Das *Ferronnerie*-Muster (ital. *a inferriata*) ist aus dem Metallhandwerk übernommen und erinnert an einen Zierrahmen, der sich aus Blättern unterschiedlicher Anzahl zusammensetzt und in dessen Mittelpunkt gewöhnlich ein Granatapfel steht.[682] Für einen Damast ist das Muster auf dem Retabel zu dunkel wiedergegeben, doch sind diese Merkmale auf technische Lösungen zurückzuführen, die unten erläutert werden (s. Kapitel III.1.11). Damast besitzt unter den Textilien einen günstigeren Preis, gehörte aber nicht zu den billigen Stoffen. Besonders die brochierten Damäste waren sehr kostspielig. Von einer Seite abgenutzt war es möglich, diesen umzudrehen und wiederzuverwenden. Wegen solch einer Handlungsweise und wegen der dünnen Struktur, die nicht sehr haltbar war, sind Beispiele dieses Luxusstoffes selten erhalten geblieben.[683] Ein äußerst rares Beispiel eines erhaltenen grünen Damastes[684] (Abb. 16) der eine generell ähnliche Farb- und Mustergestaltung besitzt, stammt aus Italien, ist mit dem 15. Jahrhundert datiert und wird in Brüssel aufbewahrt.[685] Damast auf den Gemäldetafeln trägt dazu bei, die Feierlichkeit zu betonen, die Stufe um Stufe beim Öffnen des Wandelaltares zunimmt.

---

[678] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 302.
[679] Spitz, Maria. *Textiles Interieur in der altniederländischen Malerei. Eine exemplarische Untersuchung von Hans Memlings „Bathseba im Bade“*. Dissertation, Köln 2013, S. 30.
[680] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 302.
[681] Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 30.
[682] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 19.
[683] *Ibidem*, S. 303.
[684] Damast. Italien. Seide. 15. Jahrhundert. Italien. Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles; Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (weiterhin KMKG-MRAH)
[685] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 140. Fig. 122.

III.1.6 Brochierte Lampas-Seiden hinter dem Thron des Gottvaters und der Maria

Den Höhepunkt auf dem Altarwerk bilden mehrere Goldtücher, die in verschiedenen Wandlungen vielfältig bemustert vorkommen (Abb. 2–3; 17; 21; 19). Sie sind sehr grundsätzlich gestaltet, indem die textilen Eigenschaften meistens nur durch die Bemusterung und den Goldgrund wiedergegeben wurden. Der Maler war nicht darum bemüht die Gewebestruktur darzustellen. Diese Eigenschaft war für ihn nicht typisch, sondern kam nur in bestimmten Fällen seines Schaffens vor. Es muss damit gerechnet werden, dass die Textur der Gewebe am Revaler Retabel auch verloren gegangen sein kann. Dennoch scheint die Ausführung mit dem Zeit- und Materialaufwand, mit den Wünschen der Kunden und ihren Möglichkeiten verbunden zu sein, die letztendlich in der technischen Methodik der Wiedergabe der Textilien ihre Entfaltung finden (s. Kapitel III.1.11). Deshalb können auch die Schlüsse in Bezug auf die Gewebeart nicht nur von malerischen Eigenschaften abgeleitet werden. Im Rahmen der Arbeit wird der Terminus Brokat parallel zu Goldtüchern benutzt, was aber kritisch betrachtet werden sollte. Bei nicht detailliert bemalten Retabeln sollte man sich besser auf den Terminus Goldtuch einigen. Goldtücher waren Textilien, die entsprechend Goldlahn beinhalteten, ob der Goldlahn dabei dominiert eingesetzt worden ist, war nicht entscheidend.[686] Man kannte verschiedene Herstellungsmöglichkeiten für Goldlahn, wie z. B. um einen Seidekern gewickelte vergoldete Silberlahnstreifen.[687] Die Kostspieligkeit der Goldtücher war von der Goldfläche und der Dichte des Gewebes abhängig. Rembrandt Duits hat den Vorschlag unterbreitet, dass der Goldgrund der teuersten Gewebe zwei Drittel der Gesamtfläche ausmachte.[688] Diese Tücher kosteten ungefähr 16 Florin je *braccio* (Elle)[689] und es wurde vorgeschlagen, dass für ein Gewand etwa 25 Ellen nötig gewesen wären.[690] Ein solches Gewand in Auftrag zu geben konnten sich nur die Reichsten leisten – bei Cosimo di Medici (1389–1464) hätte es 5 % seiner finanziellen Mitteln und beim burgundischen Herzog im Jahre 1432 0,75 % seines Jahreseinkommens ausgemacht.[691]

Das Goldtuch hinter dem Thron des Gottvaters und der Gottesmutter kann als Ehrentuch definiert werden (Abb. 3; 17). Ein Ehrentuch ist ein Vorhang aus einem kostbaren Stoff, der zwecks Ehrerbietung hinter einer bestimmten (heiligen) Person aufgehängt ist.[692] Dafür wurden oft Lampas-Seiden eingesetzt,

---

[686] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 299.
[687] *Ibidem.*
[688] Duits. Figured Riches, S. 64–65.
[689] *Ibidem.*
[690] Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 92.
[691] *Ibidem.*
[692] Cottrell, Donna M. Unravelling the Mystery of Jan van Eyck's Cloths of Honor: The Ghent Altarpiece. – Koslin, Désirée G; Snyder, Janet E (Hg.) *Encountering Medieval Textiles and Dress: Objects, Texts, Images*. New York, NY [u. a.]: Palgrave Macmillan, 2002, S. 173.

die auch Goldlahn enthielten und feste Bestandteile der fürstlichen Welt bildeten, indem sie für die Thronenbaldachine benutzt worden waren.[693] Lampas war eine Gewebe mit zwei Kett- und zwei oder mehreren Schusssystemen.[694] Der Grund bindet die Hauptkette mit dem Grundschuss und die Bindekette mit dem Lancierschuss ist verantwortlich für das Muster.[695] Lampas-Seiden können, aber müssen nicht mit Goldfaden gewebt sein.

Bei den Tüchern auf dem Revaler Retabel wurden brochierte Lampas-Seiden vor Augen geführt, wie ihre Referenzwerke bezeugen. Wir treffen sie oft – beginnend mit den Werken des Jan van Eyck[696] – bei Madonnendarstellungen, und sie waren bei Zeitgenossen des Malers des Revaler Retabels wie Hans Memling[697] ebenso gängig. In der Miniaturmalerei gibt es Beispiele, wo die burgundischen Herzöge wie Philipp der Gute[698] oder Karl der Kühne[699] unter einem Thronenbaldachin vor einem kostbaren Lampas-Tuch stehen oder sitzen. So hat das Ehrentuch sowohl eine sakrale als auch säkulare, soziale und politische Natur und diese Charakterzüge sind in den kaiserlichen und königlichen Baldachinen verschmolzen. Die Textilien, die den Raum gestalteten, wurden wegen ihres Goldgehalts mit dem Himmel und als räumliche Abgrenzung mit dem Verborgenen, den Göttlichen und Heiligen assoziiert.[700]

Das zweimal vorkommende Goldtuch – bei der zweiten Wandlung als Ehrentuch des Throns des Gottvaters (Abb. 17) und auf der Mitteltafel als Ehrentuch der thronenden Muttergottes (Abb. 3) – setzt sich aus Zweigen zusammen, die kreisförmig verschlungen und mit Früchten verziert sind, in ihrer Mitte befindet sich ein vielseitiges Pflanzendekor. Aus einem schüsselähnlichen Gefäß wachsen zusammen mit Blüten und Früchten unter anderem auch mit Eicheln versehene Pflanzen heraus. Der heute leider verdunkelte Hintergrund, der den „Seidengrund" darstellt, war ursprünglich dunkelblau, wie es die Restauratoren der 1950er Jahren vermuten.[701] Die beiden Ehrentücher sind wahrscheinlich wie die übrigen Goldstoffe mit der gleichen Methode (s. Kapitel III.1.11) gemalt. Hervorgehoben werden sollte, dass alle Goldflächen ähnlich

[693] Cottrell. Unravelling the Mystery of Jan van Eycks Cloths of Honour, S. 173; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 212.
[694] Wilckens, Leonie. *Mittelalterliche Seidenstoffe*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, 1992, S. 133.
[695] Wilckens. *Mittelalterliche Seidenstoffe*, S. 133.
[696] Jan van Eyck. Genter Altar. Christus als Weltenrichter. 1432. Öl auf Holz. 212,22 × 83,1 cm. Sint Bavo, Gent
[697] Hans Memling. Triptychon mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten (Johannes-Altar). 1474–79. Mitteltafel 173,6 × 173,7 cm. Flügel 176 × 78,9 cm. Johannes-Hospital, Memlingmuseum, Brügge
[698] Rogier van der Weyden. *Chroniques de Hainaut*. Widmungsminiatur. 1448. Pergament. Bibliothèque royal de Belgique, Brüssel. ms. 9242. f.1r
[699] Anonymer Meister. *Les Faiz du Grant Alexandre*. 1469–70. Pergament. Bibliothèque nationale de France, Paris. ms.fr. 22457. f.1r
[700] Cottrell. Unravelling the Mystery of Jan van Eycks Cloths of Honour, S. 176.
[701] Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 122.

angelegt sind, ohne jegliches Streben die Textur des Gewebes wiederzugeben. Der Meister der Legende der Hl. Lucia verhält sich unterschiedlich gegenüber der Texturwiedergabe. So z. B. malt er das Ehrentuch für das Fragment[702] (Abb. 5) in der Jakobikirche in Brügge mit Hingabe auf das Goldlahngeflecht. Auch das Bischofsgewand des Heiligen Nikolaus[703] ist detailliert wiedergegeben (Abb. 13). Beim Retabel der Heiligen Katharina in Pisa[704] (Abb. 9) ist das Kleid der Heiligen durch einen flachen Goldgrund erschaffen, worauf das mit dem Revaler Retabel identische Muster gemalt ist.[705] Auf den spanischen Retabeln haben wir es oft mit flachem Goldgrund zu tun, der wahrscheinlich hier als Vorbild genommen worden ist.[706] Obwohl das Muster in Reval und Pisa dasselbe ist, muss nicht gleich gefolgert werden, dass sie auch methodisch gleichartig erschaffen worden sind. Das Gewebe kommt auch beim spanischen Retabel[707] (Abb. 8) aus der Biskaya vor, wo Joseph von Arimathäa ein luxuriöses pelzbesetztes *houppelande* aus bemustertem Goldstoff trägt. Dieser Überrock ist aber detailliert wiedergegeben und die Struktur des Goldlahns mit Lichtreflexen zur Geltung gebracht. Der Meister der Legende der Hl. Lucia variiert seine Methodik gemäß den Bedingungen. Die mehrfache Verwendung der selben Musterrapporte auf den Gemälderetabeln ist bei niederländischen Retabeln sehr verbreitet und wurde auch bei anderen Malern, wie z. B. bei einem seiner Zeitgenossen, dem Antwerpener Meister von Frankfurt (aktiv im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert) untersucht. Mehrere Goldtuch-Muster (insgesamt drei verschiedene) kommen auf seinen Gemälden mehrfach vor und sind wahrscheinlich das diskrete Eigentum der Werkstatt, auf das ihre Gesellen Anrecht haben.[708] Diese Merkmale sind auch den Manuskripten eigen, in denen bestimmte Werkstätten immer wieder dieselben Musterrapporte benutzen.[709] Man hat vorgeschlagen, dass man den Auftraggebern die Möglichkeit bot zwischen

---

[702] Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

[703] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[704] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

[705] Auf die Ähnlichkeit verwies zum ersten Mal Ann M. Roberts, die aufgrund dessen glaubt, dass die Retabel zeitlich nicht sehr weit auseinander liegen können. Siehe: Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 167–168; Palginõmm. Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel, S. 134.

[706] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S.102.

[707] Der Meister der Lucialegende. Triptychon aus Biskaya. 1480–1490. Öl auf Holz. 290 × 176 cm. (Privatkollektion, Barcelona) Derzeit Groeningemuseum, Brügge

[708] Goddard, Stephen H. Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt: An Accessory to Stylistic Analysis. – *The Art Bulletin* (Bd. 67, Nr. 3, Sep., 1985), S. 405–409.

[709] Goehring, Margaert. The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Late Medieval Franco-Flemish Manuscript Illumination. – Rudy, Kathryn (Hg.) Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages. Turnhout: Brepols, 2007, S. 144–152.

den verschiedenen Werkstattvorlagen zu wählen, was auch die Textilienmuster betraf. Die Wiederverwendung kann aber auf die Initiative der Künstler zurückgeführt werden. Von den Mustern existierten sowohl vergrößerte als auch verkleinerte Versionen, die mechanisch mit unterschiedlicher Methodik übertragen werden konnten oder manchmal mit freier Hand gemalt wurden.[710]

Die auf dem Retabel dargestellten Lampas-Seiden können mit einer Kasel[711] (Abb. 18) verglichen werden, die im Brandenburger Dommuseum aufbewahrt wird und auf das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts datiert wurde.[712] Die Ähnlichkeiten finden sich in Bezug auf die Komposition und ihre Details. Auch dort kommen ein ähnliches, mit Früchten verziertes Zweigengeflecht, in dessen Mitte Pflanzenmotive platziert sind, und gleichartige Blüten vor. Der Lampas in Brandenburg ist mit dem Goldtuch zu assoziieren, das zur Burgunderbeute gehörte.[713] Die Ähnlichkeiten sind aber allgemeiner Art, die gerundeten Zweige sind nicht wie beim Revaler Retabel und der Brandenburger Kasel miteinander verflochten, obwohl in der Mitte des Kreises Pflanzenmotive dargestellt sind. Ebenso wird der Zweigenkreis nicht von Früchten und Blüten verziert. Deshalb ähneln die Ehrentücher der Kasel der Brandenburger Marienkirche, nicht aber dem Gewebe des Bernschen Historischen Museums. Eine weitere Referenz für Lampas-Seide[714] kann in London gefunden werden und sie offenbart dasselbe Muster.[715] Der Künstler kannte Lampas-Seiden aus nächster Betrachtung und stellte sie mehr oder weniger möglichst detailliert dar.

Dieses Muster wurde systematisch auch aus der Werkstatt des Colijn de Coter (aktiv im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert)[716], der in Brüssel und Antwerpen wirkte, für die Retabel eingesetzt.[717] Erstmalig wird dieses Muster beim Passions-Retabel (Strägnas I.) verwendet, bevor es vom Meister I*T (aktiv im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert) übernommen wurde (s. Kapitel III.1.11) und bei keinem der Retabel aus der Werkstatt von Colijn de Coter, wo dieses Muster auf Gemäldeseiten vorkommt, zeigt es auch die geschnitzten

---

[710] Goddard. Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt, S. 409.

[711] Kasel C5. Goldlancierter Lampas. Italien. Ende des 15. Jahrhunderts. 124 × 97 cm. Dommuseum, Brandenburg

[712] Reihlen, Helmut (Hg.) *Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2005, S. 363.

[713] Samt (brochiert) mit bouclé aus der Burgunderbeute. Italien (Florenz?). Zweite Hälfte des 15. Jhs. Historisches Museum, Bern. Inv. Nr. 21.

[714] Kasel. Spätes 15. Jahrhundert. Lampas. Victoria & Albert Museum, London

[715] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 273.

[716] Werkstatt von Colijn de Coter. Passions-Retabel (Strägnas I). 1480–1490. Kathedral von Strägnas; Werkstatt von Colijn de Coter. Marienleben-Retabel. Um 1500–1510. Laurentiuskirche. Bocholt; Werkstatt von Colijn de Coter und Meister der Heiligen Georgsgilde. Legende des Heiligen Rombout. Um 1500–1510. Rombout-Kathedrale. Mechelen; Colijn de Coter. Altarretabel I. Um 1500. Nikolaikirche. Orsoy; Werkstatt von Colijn de Coter. Altarretabel II. Um 1500. Nikolaikirche. Orsoy; Werkstatt von Colijn de Coter. Letztes Abendmahl und Ecce Homo. Um 1515–1520. Schlosskirche, Schleiden; Werkstatt von Colijn de Coter. Passions-Retabel. Um 1512–1514. Gemeindekirche, Veckholm.

[717] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 274.

Skulpturen im Schreinkasten.[718] Umgekehrt wiederum hat Colijn de Coter einige Gemäldetafeln für Retabel geschaffen, auf deren Schrein die Skulpturen den applizierten Brokat mit diesem Muster tragen.

Die Vorlage für das Muster fand auch bei den Brüsseler Tapisserien in den Jahren 1500–1520 Verwendung, bei denen jedoch vorausgesetzt wird, dass Bernard van Orley (gest. 1542) oder Colijn de Coter die *patrons* entwarfen oder Einfluss darauf ausgeübt haben.[719] Es erscheint ebenso auf späteren Tapisserien und scheint weit verbreitet zu sein. Auch in Brügge finden sich Hinweise, dass solche Muster bei Künstlern beliebt waren. Auf der „Hochzeit zu Kana" des Ambrosius Benson[720] erkennt man bei einem Kleid der Anwesenden ein identisches Muster. Die ausgedehnte Verbreitung dieses Musters bei den Künstlern in Flandern und Brabant und die erhaltenen Textilien mit selbem Muster zeugen davon, dass den Künstlern hier konkrete Lampas-Seiden vor Augen standen sowie dass sie weit über die Grenzen der eigenen Werkstatt hinaus und in unterschiedlichen Medien benutzt worden sind.

III.1.7 *A griccia*-Samt mit roten Grantapfelmotiven in der dritten Wandlung

In allerfestlichster Position ist ein rotes Goldtuch mit Granatapfelmuster dargestellt worden, der sog. *a griccia*-Samt, den ununterbrochene vertikal gewellte Ranken charakterisieren (Abb. 3; 19; 21).[721] Ein Samtgewebe zeichnet sich dadurch aus, dass neben der Grundbindung (also neben Schuss- und Kettfäden) auch Florketten verwendet werden.[722] Die Florketten werden über die Ruten geführt und somit Schlaufen gebildet, die aufgeschnitten werden und als Resultat einen weichen Flor ergeben.

---

[718] *Ibidem*, S. 274.

[719] Zum Beispiel unter anderen: Beweinung Christi. 1510. KMKG-MRAH, Brüssel; Legende unser Lieben Frau von Zavel. 1518. KMKG-MRAH, Brüssel; Christus vor Pilatus. Erste Hälfe des 16. Jahrhunderts. KMKG-MRAH, Brüssel; Andacht unser Lieben Frau. Vor 1502. Palacio Real, Madrid; Das Leben der Jungfrau Maria. 1509. Palacio Real, Madrid; Das Leben des Johannes des Täufers. 1515–1520. Palacio Real, Madrid; Die Geschichte von David und Bathseba. Um 1515. Palacio Real, Madrid; Moralitäten. 1520. Palacio Real, Madrid; Die Schlacht von Pavia. Franz I. wird gefangen genommen. Um 1525–1531. Pallazo e Galleria nazionale di Capodimonte; Das Leben St. Pauli. Paulus predigt dem Philippus. 1535. Kunsthistorisches Museum, Wien. Siehe: Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 275.

[720] Ambrosius Benson. Die Hochzeit zu Kana. Um 1540. Öl auf Holz. 99 × 105 cm. Nationalmuseet, Stockholm

[721] Fanelli, Rosalia Bonito. The Pomegranate motif in Italian renaissance silks: a semiological Interpretation of Pattern and Color. – Cavaciocchi, Simonetta (Hg.) *La seta in Europa sec. XII–XX: atti della „ventiquattresima Settimana di studi", 4–9 maggio 1992*. Firenze: Le Monnier, 1993, S. 509.

[722] Spitz. *Textiles Interieur in der altniederländischen Malerei*, S. 34.

Das Granatapfelmuster kommt am Anfang des 15. Jahrhunderts in der Textilkunst auf[723] und überdauert als wichtigstes Motiv in der Textilherstellung anderthalb Jahrhunderte.[724] Der dargestellte *a griccia*-Samt ist in seiner reifen Form dargestellt worden. Charakteristisch dafür war ein dichtes und vielseitiges Muster, das sich aus Ranken mit Akanthusblättern, die den Hintergrund einnehmen und einer Baumkrone, die eine Rosette durchdringt, zusammensetzt.[725] Alle diese Elemente sind auf dem Altarwerk sichtbar – eine gewellte Ranke wird von einer elfteiligen Rosette gekrönt, die von einem Blütenkranz umgeben wird, und in ihrer Mitte steht als Herzstück das Ananasmotiv. Aus dem mittleren Zweig wachsen Klettenblüten sekundiert von sich nach oben drehenden Akanthusblättern.

Die Granatapfel-Goldtücher unterschiedlicher Typen kommen immer wieder im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia vor. Wir begegnen ihnen in Form von Ehrentüchern, wie hinter der Madonna auf dem Brüsseler Retabel[726] (Abb. 6) oder hinter dem Heiligen Antonius von Padua[727], oder auf Gewändern zahlreicher weiblicher[728] (Abb. 10) und männlicher[729] (Abb. 8) Heiligen. Sie sind sowohl schwarz als auch rot bemustert, mit detaillierter Stofftexturwiedergabe und geben uns einen sehr handfesten Grund für die Initiative des Malers zur Wiedergabe der Textilien auf seinen Gemälden. Zu oft und systematisch werden diese Güter dargestellt, um zu sagen, dies wäre nur auf die Wünsche der Auftraggeber zurückzuführen und diese Aussage gibt auch Anlass für die Betrachtungsperspektive des Revaler Retabels. Einen gewichtigen Grund für diese Annahme liefert ebenso das Retabel mit der Himmelskönigin in

---

[723] Wardwell, Anne E. The Stylistic Development of 14th and 15th-Century Italian Silk Design. – *Aachener Kunstblätter* (Bd. 47, 1976–77), S. 205.

[724] Fanelli. The Pomegranate motif in Italian renaissance silks, S. 509.

[725] Beaucamp-Markowsky, Barbara. Die Seidenstoffe auf den Gemälden des Bartholomäusmeisters. – Budde, Rainer; Krischel, Roland (Hg.) *Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars; [Ausstellung, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 19. Mai bis 20. August 2001]*. Köln: DuMont, 2001, S. 197.

[726] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel;

[727] Heilige Antonius von Padua. Öl auf Holz. 68 × 53 cm. Früher Kollektion Wetzlar, Amsterdam

[728] Zum Beispiel die Heilige Ursula: Meister der Legende der Hl. Lucia. Rosenhag Madonna. Um 1478. Öl auf Holz. 96,8 × 80,3 cm. Institute of Arts, Detroit; Meister der Legende der Hl. Lucia. Beweinung mit Johannes dem Täufer und Katharina von Alexandrien. 1493–1499. Öl auf Holz. Flügel 87,63 × 27,94. Flügel mit der Heiligen Katharina von Alexandrien. Institute of Arts, Minneapolis; Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. Vor 1483. Öl auf Holz. 66,7 × 27 cm. Philadelphia Museum of Art.

[729] Zum Beispiel: Josef Arimathäa: Der Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon aus Biskaya. 1480–1490. Öl auf Holz. 290 × 176 cm. (Privatkollektion, Barcelona). Derzeit Groeningemuseum, Brügge; Der älteste der Heiligen Drei Könige: Meister der Legende der Hl. Lucia. Die Anbetung der Heiligen Drei Könige. 1468–1480. Öl auf Holz. 92,5 × 132 cm. Art Museum, Cincinnati

Washington[730] (Abb. 11), auf dem Gold- und Samttücher mehr als fünfmal vorkommen. Ein rotbemustertes Priestergewand eines Engels ist besonders eng mit dem Goldfond des Revaler Retabels verwandt.

Wenn man nach Parallelen für den Revaler Stoff sucht, stößt man gleich auf den aus der Burgunderbeute stammenden Brokat[731] (Abb. 14) im Bernschen Historischen Museum. Obwohl der zu behandelnde Samt in seinen Grundprinzipien vergleichbar ist, bestehen jedoch größere Ähnlichkeiten zur Mitteltafel des Nikolaus-Retabels[732] (Abb. 13), wo das Priestergewand des Heiligen ebenso ein Granatapfelmuster ziert. Die Ähnlichkeiten zwischen dem erhalten gebliebenen Gewebe und dem Nikolaus-Retabel bestehen in den sich kreuzenden Zweigen und in der Blattmanschette, die sich aus Eichenblättern zusammensetzt – auf dem Brügger Retabel fehlt die auf dem Berner Gewebe vorhandene Eichel. Beim Granatapfelbrokat aus Bern wurde die Eichel mit der Familie della Rovere in Verbindung gebracht.[733] Die Rosette in der Mitte des Goldtuches von Reval besteht aber nicht aus Eichenblättern.

Die Wiedergabe des bernschen Gewebes auf dem Nikolaus-Retabel ist aber äußerst bemerkenswert. Wir wissen, dass das Gewebe im heutigen Bern aus der Burgunderbeute stammte und zur Entstehungszeit des Werkes bereits in die Hände der Schweizer Eidgenossen gefallen war. Man muss aber einräumen, dass sich Teile der Gewebe immer noch im Besitz der burgundischen Erben oder auch Höflinge befanden oder dass dem Meister Vorlagen dienten, die auf früheren Beobachtungen beruhten.

Eine genaue Entsprechung für das dargestellte Goldtuch ist nicht einfach zu finden. Textilien, insbesondere solche, die Silber- oder Goldfäden enthielten, sind selten erhalten geblieben. Oftmals wurden die Gewebe verbrannt, um die dort enthaltenen Edelmetalle zu extrahieren. Mehrere Textilien[734], die heutzutage im Metropolitan Museum verwahrt werden, ähneln dem dargestellten Brokat der zweiten Wandlung, aber in Details sind sie dennoch unterschiedlich. Ähnliche, aber in Details wiederum unterschiedliche Goldtücher werden in London[735] aufbewahrt.[736] Diese Ähnlichkeiten sind typologisch. Bis jetzt ist es

---

[730] Meister der Legende der Hl. Lucia. Maria Himmelskönigin. Um 1491–1492. 201,5 × 163,8 cm. Samuel H. Kress Foundation. National Gallery of Art, Washington

[731] Samt (brochiert) mit bouclé aus der Burgunderbeute. Italien (Florenz?). Zweite Hälfte des 15. Jhs. Historisches Museum, Bern. Inv. Nr. 21.

Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[733] Buss, Chiara. Della Rovere or Sforza? – Buss, Chiara (Hg.) *Silk, Gold, Crimson: Secrets and Technology at the Visconti and Sforza Courts; [Milan, Museo Poldi Pezzoli, 20 October 2009 – 21 February 2010]*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2009, S. 76.

[734] Seidensamt. Letztes Viertel des 15. Jahrhunderts. Italien, Seide (brochiert). 279,4 × 167,6 cm. Bequest of Susan Dwight Bliss, 1966. Metropolitan Museum of Art, New York. 67.55.101

[735] Seidensamt-Goldtuch. Spätes 15. Jahrhundert – Anfang des 16. Jahrhunderts. Florenz. Victoria & Albert Museum. 81 a-b-1892; Seidensamt-Goldtuch. 1475 oder später. Florenz. Victoria & Albert Museum. 868-0. a-b-1863

[736] Monnas. *Renaissance Velvets*, S. 98–99; Cat. 24; S. 102–103. Cat. 26.

nicht gelungen eine Blattmanschette aufzuspüren, die über eine ähnliche Gestaltung verfügen würde wie jene, die auf dem Revaler Retabel vorhanden ist. Bei den Textilien aus dem Bernschen und dem Metropolitan Museum handelt es sich oftmals um mehrstufigen Samt (*alto e basso*), der in gewisser Weise auf dem Textilhintergrund Entfaltung findet. Das Muster auf dem Revaler Retabel ist pastos gemalt, demzufolge auch höher als die goldene Malfläche, und hinterlässt den Eindruck eines Samtflors. Die Wiedergabe so hochkarätiger Textilien verlieh dem Werk einen höfischen Charakter – die dargestellten Goldtücher bzw. Brokate mit Granatapfelmuster sind einem Herzog würdig. Man könnte, müsste aber nicht, einen Zugang zum Hof oder das Amt eines Hofmalers vermuten.

III.1.8 Die Gold- und Seidentücher im Spiegel von Paramenten und Reliquienverehrung

Für das Verständnis der Stellung der wertvollen Textilien im Kirchenraum müssen die Paramente miteinbezogen werden. Paramente aus kostbarem Material und oftmals mit Stickereien versehen waren im Mittelalter die wichtigsten Schenkungen der Laien. Vom gesamten Gebiet des einstigen Livlands ist fast nichts an kirchlichen Textilien aus dem Mittelalter erhalten und dies lässt auch keine Schlüsse in Bezug auf die Dominikanerkirche zu. Eine Ausnahme bildet das Antependium der Revaler Olaikirche aus dem 16. Jahrhundert.[737] Eine weitere Ausnahme bildet ein Chormantel[738], der heute im Historischen Museum von Schweden erhalten ist. Der Chormantel aus Samt mit Stickereien wird durch sein Emblem mit dem Erzbischof von Canterbury John Morton (gest. 1500) in Verbindung gebracht, der das Pluviale vor 1495, als er Kardinal wurde, in Auftrag gab.[739] Umso faszinierender ist die Tatsache, dass dieses Gewand später in die Händen von Johannes Münchhausen (gest. 1572), Bischof von Kurland (1540–1560) und Ösel-Wiek (1541/42–1560) geriet, der sein Wappen auf dem Chormantel anbringen ließ.[740] Wahrscheinlich stammte die Stickerei aus den Jahren 1542–1559, als er über Kurland und Ösel-Wiek herrschte.[741] Im Jahre 1498 kaufte sein Vorgänger der Bischof von Ösel Johannes III. Orgas (gest. 1515) vom Kaufmann Goswin Engelbrecht für 1.000 Rigaer Mark einen

[737] Antependium aus der Olaikirche. 1550er Jahre. Wolle und Goldlahn. 281 × 103 cm. Tallinner Stadtmuseum, TLM 8489.

[738] Chormantel mit dem Wappen von Bischof Johannes Münchhausen aus der Kirche von Fogdö. Samt, Seide, Goldlahn. Historiska Museet, Stockholm

[739] Raabe, Marju. Ühest kaunist ja põnevast kirikutekstiilist: Fogdö kiriku pluviaal. – *Sulane. Tallinna Kaarli koguduse ajakiri* (Bd. 1, Nr. 56, 2011), S. 8–10.

[740] Raabe. Ühest kaunist ja põnevast kirikutekstiilist, S. 9.

[741] Mänd, Anu. Keskaegse Liivimaa piiskoppide jäljed Euroopa visuaalkultuuris (14.–16. sajand). – Randla, Anneli (Hg.) *Järelvastamine. Kaur Alttoale*. (Eesti Kunstiakadeemia toimetised 22. Muinsuskaitse ja konserveerimise osakonna väljaanded). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2017, S. 27–28.

kompletten Meßornat, der aus Chormantel, Kasel und zwei Tuniken bestand. Den größten Teil dieses Preises bildeten die Kosten für sechs Ellen Goldbrokat.[742] Offensichtlich handelte es sich um denselben Chormantel, der später in den Besitz von Bischof Johannes von Münchhausen übergeht und dann mit dem Wappen ergänzt wird.

Schriftliche Quellen liefern uns nichtsdestotrotz reichliche Informationen über Kirchentextil und geben Auskunft über Paramentenschenkungen der Laien. Im Güterverzeichnis der Nikolaikirche in Reval finden sich Chormäntel mit goldenen Knöpfen oder goldenen Borten, ähnliche Gewänder aus rotem oder blauem Samt, Kasel aus rotem brochiertem Damast oder aus Goldtuch und rotem Samt.[743] Im Verzeichnis der Heiliggeistkirche aus dem Jahre 1532 werden z. B. ein Chormantel aus blauer Seide, ein Chormantel aus Seide und Goldstoff, ein alter Chormantel aus Seide und Goldstoff, zwei Diakonengewänder aus grünem Damast, ein Stück roter Goldstoff für den Überzug des Sakraments, ein roter, mit goldenen Blumen und zwei goldenen Knöpfen verzierter Chormantel, ein Chormantel aus grünem Samt mit goldenen Borten, eine Kasel aus grünem Samt und eine Kasel aus rotem Goldstoff erwähnt.[744] In der Auflistung der 1519 den Revaler Goldschmieden gehörenden Güter in der Johanniskirche wird ein Messgewand mit schwarzen und weißen Streifen genannt.[745] Der Ältermann der Goldschmiede Hinrick Smalenberch spendete 1471 dem Zunftaltar in der Dominikanerkirche in Reval ein blaues Messgewand aus Damast mit allem Zubehör.[746] In der Olaikirche gehörte ein grünes, mit goldenem Kreuz (besticktes?) Samttextil zum Johannesaltar der Goldschmiede.[747] Das Verzeichnis der Dominikanerkirche St. Katharinen von 1495 listet z. B. eine von Hans Bremen gespendete Kasel aus rotem Samt mit „heidnischen Blumen“, eine von Frau Bremen gespendete rote Kasel mit weißen Blumen, dazu noch eine schwarze Kasel mit weißen Blumen und einen roten Chormantel mit goldenen Blumen auf.[748] Hierbei kann es sich um bemusterte und brochierte Seide oder Samt handeln. Im Jahre 1500 werden drei Kaseln aus Goldtuch verzeichnet und mehrere, teilweise brochierte Seidentextilien.[749]

Die Revaler Bruderschaft der Schwarzenhäupter gab in Brügge ein Antependium in Auftrag, das die Darstellungen von Viktor, Mauritus und der Gottesmutter schmückten und das für ihren Altar in der Dominikanerkirche bestimmt

[742] LUB Abt. 2, Bd. 1, Nr. 670; Palginõmm; Leimus. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter, S. 70–71.
[743] Rechnungsbuch der Kirchenvormünder der Nikolaikirche von Reval. 1465–1520. TLA, f. 31, n.1, s. 216, fol. 7v–8r. Aus dem Mittelniederdeutschen übersetzt in: Kala, Tiina (Hg. Et al) *Tallinna ajaloo lugemik. Dokumente 13.–20. sajandini*. Tallinna Linnaarhiivi toimetised nr. 14. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2015, S. 90–92.
[744] TLA, f. 230, n.1, s Bl 5, fol 1v–2r; s. Bl 2-l, fol 28r-28v; Mänd. Kirikute hõbevara, S. 207–208.
[745] TLA. f. 190, n. 2, s. 82, fol. 9r; Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 209.
[746] TLA, f. 190, n. 2, s. 76, pag. 54; Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 208–209.
[747] TLA, f. 190, n. 2, s. 82, fol. 8v; Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 209.
[748] TLA, f. 87, n. 1, s. 95; LUB Abt. 2 Bd. 1, nr. 106; Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 218.
[749] TLA. s.230, n. 1, s. Bk 3, fol. 16r–16v; Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 219–220.

war.[750] Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang sind die Marienstatuen aus Edelmetall in den spätmittelalterlichen Revaler Kirchen, die mit mehreren Kleidern, Kopfschmuck und anderer Zier ausgestattet gewesen sind. Eine derartige Madonnenstatue befand sich in der Nikolaikirche, die mehrere Kleider und Kopfzier besaß.[751] Auch die Heiliggeistkirche besaß eine Madonna, die über Kopfzier, ein Kleid aus Damast und Schmuck (*mit gesmide*) verfügte.[752] Im Jahre 1480 beschlossen die Revaler Schwarzenhäupter, dass sie aus einer silbernen Monstranz und aus 38 Schmuckstücken eine vergoldete Madonnenstatue in Lübeck für die Dominikanerkirche St. Katharinen in Reval gießen lassen.[753] Zur dieser Madonna gehörten noch ein Samtkleid mit Perlenknöpfen, ein Kleid aus Goldstoff mit Schmuck (*my smijde*), ein Kopftuch aus Goldstoff, eine Kopfzier aus Perlen und Silberblättern und noch zwei Kopfziere.[754]

Im Denkelbuch der Bruderschaft kann verfolgt werden, wie sie immer wieder verschiedene, ihre Kapelle ergänzende kostbare Dinge in Auftrag gab. Am Beispiel anderer damaliger Hansestädte, wo aufwändige Paramentenschätze erhalten sind, kann geschlussfolgert werden, dass sie in ihrer Pracht den gemalten Brokaten nicht unterliegen. Davon zeugt z. B. der Paramentenschatz von Danzig, der in seinem Umfang und seiner Qualität als einer der bedeutendsten textilen Bestände gilt.[755] Anhand von anderen Hansestädten wie Danzig oder Lübeck und Quellennachweisen dürfen wir auch in Reval einst vorhandene kostbare Paramente voraussetzen. So können wir uns auch vorstellen, dass vor den Altären prachtvoll gekleidete Priester standen, die auf dem Retabel dargestellte Textilfülle indirekt widerspiegelten und die Wirkung der Textilien dadurch bekräftigten.[756] Aus einem anderem Gesichtspunkt betrachtet, standen die Fürbitte leistenden Dominikaner in schlichten Mönchsgewändern im Kontrast zur Textilfülle und führten den eigentlich im Retabel vorzufindenden beabsichtigten Kontrast zwischen dem schlichten Franziskanergewand und dem Granatapfelbrokat weiter fort.

Archäologische Funde bezeugen wiederum, dass Brokatbänder in Livland für vornehme Kleidung eingesetzt worden sind. So z. B. kennen wir einige Textilfragmente aus der Domkirche zu Dorpat[757], die seit nachreformatorischer

---

[750] StAH, Nr E, fol. 56r (1481); StAH Nr E, fol. 61r (1486) Anu Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 232.

[751] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 232.

[752] TLA. f. 230, n.1, s. Bl 5, fol. 1v; „Eyn Rot damasken hoyken mit gesmide to vnser leuen (fruwen) bilde." Transkribiert und übersetzt in: Mänd. *Kirikute Hõbevara*, S. 207.

[753] Mänd. *Kirikute Hõbevara*, S. 214.

[754] *Ibidem*, S. 215–216.

[755] Goehring. The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Late Medieval Franco-Flemish Manuscript Illumination, S. 134–135; Borkopp-Restle. Der Paramentenschatz der Marienkirche zu Danzig, S. 115.

[756] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 221.

[757] Band mit brochierten Kettenfäden aus der Domkirche in Tartu. Archäolgisches Kabinett. Universität Tartu. TM A-172: 231a.; Band mit brochiertem Schussfaden aus Goldlahn aus der Domkirche in Tartu; Archäologisches Kabinett. Universität Tartu. TMA-207: 71; Band

Zeit als Ruine erhalten blieb und während der Kriege geplündert wurde.[758] Sowohl Seide (Damast), Samt als auch Goldstoff wurden für profane Kleidung in Reval in Form von mit silbernen und goldenen Knöpfen bestückte Ärmel oder mit verschiedenen Details, unter anderem auch mit Perlen ergänzten Kragen eingesetzt, so wie Quellen (Testamenten) zu entnehmen ist.[759] Zusammengefasst kann gesagt werden, dass Brokat, Seide und Samt in Reval und in anderen Städten Livlands verbreitet waren und ihre beste Entfaltung in Paramenten fand. Außerdem kamen sie bei elitären Schichten als kleine Ergänzungen für ihre vornehmen Kleider zum Einsatz. Vor kurzem wurde ein mit Messing besetztes Brokatband bei einem umfangreichen archäologischen Fund in Tallinn endteckt. Die Objekte stammten von einem Gelände, wo im Mittelalter Müll aus verschiedenen Stadtteilen hingebracht wurde (im heutigen Stadtteil Kalamaja).[760] Die Archäologen fanden Dinge in Fragmenten oder ganz aus Textil, Leder, Stein, Elfenbein, Glas, Metall oder Ton und rechneten mit etwa 20 000 Funden (die Hälfte aus dem 15. Jahrhundert), die aber momentan noch nicht alle inventarisiert sind.[761]

Die Gold- und Seidentücher sind auf dem Revaler Werk dominierend eingesetzt worden, obwohl vor den luxuriösesten Goldtüchern die Heiligen, wie Franziskus im Mönchsgewand (Abb. 21) oder Gertrud in Äbtissinnentracht (Abb. 27) mit gesenktem Blick das Armuts- und Demutsideal verkörpernd dargestellt sind. Es wurde vorgeschlagen, dass die Heilige Gertrud in ihrer pelzgefütterten schwarz-weiß-grauen Tracht als Ersatz für den Heiligen Dominikus fungiert.[762] Dazu war sie die Schutzheilige der Reisenden und Geleiterin der Seelen auf dem Weg ins Jenseits.[763] Ebenso errichtete man in verschiedenen

---

mit brochiertem Schussfaden aus der Domkirche in Tartu. Archäolgisches Kabinett. Universität Tartu. TMA-207:73. Siehe: Rammo, Riina. *Textile Finds from medieval Cesspits in Tartu: Technology, Trade and Consumption*. Dissertation. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015, S. 8–12.

[758] Siehe: Alttoa, Kaur. Allakäik. Toomkirik Liivi sõjast ülikooli taasavamiseni. – Raisma, Mariann; Andreson, Krista (Hg.) *Tartu toomkirik: katedraal, raamatukogu, muuseum*. Tartu: Tartu Ülikooli muuseum, 2018, S. 138–149.

[759] Põltsam, Inna. Eesti ala linnaelanike rõivastus 14. sajandi esimesest poolest 16. sajandi keskpaigani. – *Tuna* (Nr. 2, 2002), S. 29; Das Testament der Witwe des Malers und Bildschnitzers Jurgen Dreger Katherina. 11. März 1519. TLA, f.230, n.1, s. BN 1: Aus dem Mittelniederdeutschen übersetzt in: Kala, Tiina (Hg. et al). Tallinna ajaloo lugemik, S. 95–96.

[760] Russow, Erki; Bernotas, Rivo; Randoja, Keiti; Tvauri, Andres. Kalamaja kullaauk Jahu-Väike Patarei tänava kvartalis. – *Muinsuskaitse Aastaraamat 2018*. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2019, S. 46–47; Kala (Hg.) *Tallinna ajalugu. I, 1561. aastani*, S. 271.

[761] Russow; Bernotas; Randoja; Tvauri. Kalamaja kullaauk Jahu-Väike Patarei tänava kvartalis, S. 47.

[762] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 216.

[763] Kirschbaum, Engelbert (Hg.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 6. Rom [etc.]: Herder, 2004, S, 407.

livländischen Städten wie Reval oder Neu-Pernau für auf Reisen Erkrankte oder Sterbende gedachte Gertrudenkapellen.[764]

Besonders der Heilige Franziskus (gest. 1226) ist in diesem Zusammenhang von Interesse (Abb. 21). Wir haben oben darauf hingewiesen, dass wir in Reval wenige Quellen haben, die uns über eine besondere Verehrung von Franziskus seitens der Kaufleute Auskunft geben könnten. Im naheliegenden Riga, wo die Bruderschaft der Schwarzenhäupter ihre Wertsachen im Franziskanerkloster aufbewahrten und Vikarien für diesen Heiligen stiftete, war das anders.[765] In Reval gab es im Unterschied zu Städten wie Dorpat oder Fellin in Südestland kein Franziskanerkloster. Die Kaufleute bevorzugten den Heiligen Franziskus wahrscheinlich aus dem Grund, weil er in seiner Jugend selbst ein Kaufmann gewesen war[766], der sein Amt niederlegte und auf sein Erbe verzichtete um dem Weg Christi zu folgen. Für unseren Zusammenhang ist die Legende von Bedeutung, in der sich der junge Franziskus von seinem früheren Leben abkehrend bei einem Gerichtsprozess vor seinem Vater, der als Tuchhändler tätig war, seine vornehme Kleidung ablegt.[767] Diese Legende wurde vom Heiligen Buonaventura beschrieben und fand bei verschiedenen italienischen Malern der Renaissance, wie z. B. bei Giotto di Bondone (gest. 1337) ihre bildliche Ausmalung.[768]

In der zweiten Wandlung erscheint der Heilige vor einem Goldtuch in der sichtlich groben graubraunen Kutte mit dem verknoteten Franziskanerstrick. Seine Hände sind mit Stigmata versehen, die Kutte ist an der Seitenwunde eingeschnitten. Demütig steht der Heilige mit seinen bloßen stigmatisierten Füßen auf den kostbaren *Azulejo*-Fliesen (s. Kapitel VIII; Abb. 35). Eines der demütigsten und mit Mönchen assoziierten Gewänder, die man aus dem Alltag kannte, erscheint vor dem prächtigsten Gewand, das man sich vorstellen konnte. Die Kutte des Heiligen wurde im Mittelalter in der Kirche von Assisi (Santa Croce, Santa Chiara) als wichtige Reliquie verehrt, weitere seiner Textilreliquien befanden sich in Cortona (San Francesco), Arezzo (San Francesco) und Florenz (Santa Croce, Ognissanti).[769] Auch die Wahl des Franziskus, eigentlich ein ehemaliger Tuchhändler, der sich Christus zugewandt hat, ist hier inhaltlich moti-

---

[764] Põltsam-Jürjo, Inna. *Liivimaa väikelinn Uus-Pärnu 16. sajandi esimesel poolel*. Tallinn: Argo, 2009, S, 369.

[765] Metting. Die Kapelle der Schwarzen Häupter in der ehemaligen, den Franziskanern gehörigen St. Katharinen-Kirche in Riga, S. 99–106; Spliet. Geschichte des rigischen Neuen Hauses, S. 117–120; Bruiningk. Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter, S. 418; Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 235; Mänd, Randla, Sacred Space and Corporate Identity, S. 44.

[766] Jacobus de Voragine. *Legenda aurea: legendae sanctorum = Goldene Legende: Legenden der Heiligen*. [Erster Teilband]. Bearbeitet von Bruno W. Häuptli. Freiburg [etc.]: Herder, 2014, S. 1935; Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 236; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 218.

[767] Kirschbaum (Hg.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 2, S. 283.

[768] Giotto di Bondone. Legende des Heiligen Franziskus. Abkehr von den weltlichen Gütern. 1297–99. Fresko. 270 × 230 cm Obere Kirche. San Francesco, Assisi

[769] Kirschbaum (Hg.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 2, S. 266.

viert und hätte den Stiftern, die selbst mit Stoffen handelten, den Anlass gegeben, ihn mit Hilfe dieser Stoffe hervorzuheben. Dabei bleibt das Vorbild der *imitatio Christi* vom Heiligen Franziskus verbindend, auch wenn er selbst von einem kostbaren Stoff umrahmt wird. Im Lichte der mittelalterlichen Reliquienverehrung betrachtet waren die körperlichen Reste der Heiligen oftmals in die Seiden- oder auch Brokatstoffe eingehüllt und die Textilien mögen diese Konnotation hervorrufen.[770] In manchen Fällen konnten die Textilien durch den Kontakt mit der Reliquie ihre Bedeutung übernehmen.[771] Deshalb lassen Reliquienfunde stets auch bedeutende Informationen in Bezug auf die Textilgeschichte zu. Im Kloster St. Birgitta bei Reval wurden beispielsweise mit Brokatbändern ergänzte Reliquien[772] gefunden.[773] Diese zählen zu den bedeutendsten archäologischen Textilfunden in Estland.

Besonders interessant wirken in diesem Kontext die Leidenswerkzeuge tragenden Engel, die die wichtigsten, mit Christus zu verbindenden Reliquien präsentieren wie die Lanze des Longinus, Kreuznägel und Dornenkrone (Abb. 28). Dabei ist die Szene des auf der Geißelsäule knienden Christus relevant, bei dem das Blut aus der Seitenwunde in sein Lendentuch quillt. Es muss in Erinnerung gerufen werden, dass Brügge die Reliquie des Heiligen Blutes besaß. Die Reliquie, die seit 1256 in der Basiliuskapelle dokumentiert ist, war seit dem 14. Jahrhundert der Anlass für die wichtigste, alljährlich am 3. Mai stattfindende Prozession, an der Brügger Kleriker, aber auch Gilden wie die Schützengilde des Heiligen Georgs teilgenommen haben.[774] Diese Prozession war eine Manifestation städtischen Stolzes und wurde mit städtischen Freiheiten und Privilegien assoziiert.[775] Zusammengefasst waren dementsprechend alle Reliquien dargestellt, die mit Christus in Verbindung gebracht werden konnten. Auch verschiedene andere Reliquien können bestimmte Assoziationen hervorrufen. So ist die Lanze des Longinus eine der wichtigsten Reliquien des Heiligen Römischen Reichs und wurde mit dem für die Schwarzenhäupter so wichtigen Heiligen Mauritius verknüpft.[776] Bei den Textilien müsste auch das schäbige Lendentuch berücksichtigt werden, das in scharfem Kontrast zum grünen Damast steht oder das Kleid von Unserer Liebe Frau – beide wurden als Kontaktreliquien in

[770] Goehring. The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Late Medieval Franco-Flemish Manuscript Illumination, S. 135.
[771] *Ibidem.*
[772] Reliqiue des birgittinischen Klosters in Pirita bei Tallinn. Knochen: 12.–13. Jahrhundert; Brokatbänder: erste Hälfte des 15. Jhs. Tallinner Stadtmuseum
[773] Ehasalu, Piia (Hg.) *Keskaegsest kaupmehemajast muuseumiks: Tallinna Linnamuuseum 80 = From medieval erchant's House into a Museum: Tallinn City Museum 80*. Tallinn: Tallinna Linnamuuseum, 2017, S. 176–177.
[774] Brown, Andrew. Civic Ritual: Bruges and the Counts of Flanders in the Later Middle Ages. – *The English Historical Review* (Bd. 112, Nr. 446, Apr., 1997), S. 280–282.
[775] *Ibidem.*
[776] Suckale-Redflesen, Gude. *Mauritius: der Heilige Mohr = The Black Saint Maurice*. Houston: Menil Foundation, 1987, S. 134. Mänd. Black Soldier, S. 58–59.

Aachen verehrt.[777] So konnten die Leidenswerkzeuge Christi, sein Blut, die Kleidung von heiligen Personen und sie umgebenden Textilien den Reliquienkult in Erinnerung rufen und dadurch auch bekräftigen, so wie die Paramente die Wirkung von Textilen weiter verstärkten.

III.1.9 Kissen vor den Füßen der Maria: Samt, brochiert, mit *Bouclé*-Effekt

Als letztes Beispiel der Vielseitigkeit der Seidentextilien auf dem Retabel sollte das Kissen, das vor den Füßen der Mutter Gottes liegt, erwähnt werden (Abb. 33). Ein solchartiger Samt wird in den zeitgenössischen Quellen verallgemeinernd als ausgesparter Samt mit Atlasgrund (*velluto con fondo in raso*) bezeichnet – charakteristisch dafür ist das Muster, das den Eindruck erweckt, als ob es in das Gewebe eingeschnitten wäre und niedriger als der allgemeine Samtflor sei (es handelt sich ähnlich wie beim Damast um eine Gestaltung *Ferronnerie*). Auf der Oberfläche des Stoffes sind kleine goldene Schlaufen zu sehen, die in der Fachliteratur als *bouclé* (auch „Leuchtkäfer“) bezeichnet werden – die *bouclé* beinhaltenden Samte gelten als *velluto allucciolato*.[778] Ähnliche Schlaufen sind auf der grünen Borte des Goldbrokats mit Granatapfelmuster in der zweiten Wandlung dargestellt (Abb. 19; 21). Dass dort solche Schlaufen erscheinen, könnte unter der Voraussetzung – der Meister kannte tatsächlich das Gewebe gut und wollte es wahrheitsgetreu wiedergeben – darauf hinweisen, bei dem Goldstoff mit Granatapfelmuster handelt es sich ebenfalls um *velluto allucciolato*, auch wenn keine Schlaufen in der Goldfläche dargestellt wurden, muss man sich diese einfach vorstellen. So aktiviert der Meister das Vorwissen des Betrachters. Er muss ein „geschultes“ Auge besitzen, um die eigentliche Vielfalt der Stoffe wahrnehmen zu können. Diese Bereitschaft kann bei den Revaler Kaufleute vorausgesetzt werden. Der Meister der Legende der Hl. Lucia ging darauf ein, als er sich auf das Wesentliche beschränkte und Elemente einsetzte, die sehr reduziert auf die Natur der Textilien verweisen.

Samte wie dieser lassen sich auf die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts zurückführen.[779] Eine frühe Darstellung von *bouclé* können wir bei „Der Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“[780] des Jan van Eyck beobachten[781], bei der die Textilien haargenau dargestellt sind. Wir wissen aus Quellen, dass Kanzler Nicolas Rolin (1376–1462) eine ähnliche *Houppelande* in Auftrag gab und diese Darstellung von van Eyck auf einen, dem Kanzler Rolin gehörenden

[777] Angenendt, Arnold. *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. Hamburg: Nikol Verlag, 2007, S. 224.
[778] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 303.
[779] *Ibidem*, S. 110.
[780] Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers von Rolin. 1435. 66 × 62 cm. Musée du Louvre, Paris
[781] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 110.

Mantel zurückgeführt werden kann.[782] Bei Jan van Eyck sind die *bouclé* als Lichtpünktchen im Samtflor wiedergegeben, wobei der Meister der Legende der Hl. Lucia sie einfach nur mit kleinen Schlaufen markiert, ohne die Eigenschaften des Goldlahns zum Ausdruck zu bringen. Dabei darf dies nicht als Charakterzug des Malers gelesen werden, denn wenn man das Nikolaus-Retabel[783] (Abb. 12) des Meisters betrachtet, wo er genauso *bouclé* und sehr dedizidiert *velluto alluciolato* darstellt, offenbart sich die unterschiedliche Herangehensweise an seine Aufträge. Das Samtkissen auf dem Revaler Retabel kann mit einem ähnlichen Gewebe, das im Metropolitan Museum of Art aufbewahrt wird[784], verglichen werden, wo sich das sog. Rahmenwerk der Verzierung aus fünf Blättern zusammensetzt, in dessen Mitte ein Granatapfel steht.

Die bislang aufgezählten Textlilien umfassen sowohl zurückhaltend dargestellte schwerfallende Tücher (Leinen) als auch Seidentextilien wie Damast und reichen über Samt bis hin zu Goldtüchern. Der Preis der Textilien und die Vielfalt an Luxus nahmen mit jedem weiteren Öffnen des Retabels zu. Dabei bildeten Seide, Samt und Goldtuch nur einen Teil der Textilien oder Luxusgüter auf dem Retabel.

III.1.10 „Scharlachtuch" und Pelze – für Kaufleute erschwingliche Güter

Auf der Mitteltafel des Revaler Retabels trägt die Mutter Gottes ein pelzgefüttertes rotes Kleid auf einem dunkelblauen Unterkleid (Abb. 3). Auf den Schultern der Gottesmutter liegt ein heute dunkel gewordener, sonst aber wohl blauer Mantel. Die goldene Bordüre, die die kostbare Kante des blauen Unterkleids bildet, ist mit Edelsteinen wie Rubinen und Saphiren mit *Cabochon*-Schliff (Glattschliff) besetzt und mit goldener Lilienstickerei ergänzt (Abb. 33). Diese Bordüre unterscheidet sich von anderen textilen Gegenständen, indem der Künstler die Gewebestruktur wiedergibt (die goldenen Linienstriche sind mit Lichtreflexen versehen). Es muss darauf hingewiesen werden, dass alle Details auf diminutiver Ebene mit größter Genauigkeit gemalt worden sind, das gilt insbesonders auch für die Goldschmiedearbeiten (s. Kapitel IV.; IX.2; Abb. 23–25). Für die kleineren Details nahm man sich Zeit, die man sonst in andere Flächen nicht investieren hätte können oder wollen. Nicht jeder Künstler, ähnlich wie der Hofkünstler Jan van Eyck, hatte die zeitlichen und finanziellen Ressourcen und Mittel, um einem Altarwerk oder Porträt die präzise und detaillierte Hingabe zu schenken.

Beim Kleid der Maria handelt es sich wahrscheinlich um ein aus einem besonderen flandrischen Stoff angefertigtes Gewand (Abb. 3). Diese Textilart

[782] Monnas. Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck, S. 149.

[783] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[784] Gewebefragment. Italien (Venedig). Ende des 15. Jahrhunderts. Seide. Metallfaden. 51,8 × 48,3 cm. Metropolitan Museum, New York. Nr. 2002.494.615

kennt man heutzutage unter dem zeitgenössischen Begriff *scharlacken*, ein feiner Wollstoff, den man in verschiedenen Farbtönen vorfinden konnte.[785] Dieser Wollstoff war unter den Textilien der luxuriöseste, der in Westeuropa angefertigt, und dessen Preis durch die englische Wolle und den Farbstoff *kermes* bestimmt wurden (der bekannteste Farbton war das Karminrot).[786] Die Kosten der aufwändigsten *scharlacken* waren oftmals mit Seidenstoffen vergleichbar[787] und es ist vernünftig zu vermuten, dass die Gottesmutter das bestmögliche Gewand trägt.

Die wichtigsten Produzenten dieses Textils waren vor dem 16. Jahrhundert die Städte in Flandern und Brabant, aber auch Florenz in Norditalien. Die niederländische Malerei war für eine detailgenaue Wiedergabe der Seiden- und Brokatstoffe repräsentativ. Die flämischen Meister schenkten neben Seide und Samt ebenso der lokalen Produktion ihre Aufmerksamkeit, indem sie die flandrischen Stoffe auf einem prominenten Platz wiedergaben. So kann man die Darstellung dieser Gewebe auf den Gemälden des Jan van Eyck verfolgen, insbesonders bei den Madonnendarstellungen[788] und dem Gottvater des Genter Altares[789] sowie beim Porträt[790] seiner Frau Margarethe van Eyck.[791] Letztere ist von besonderem Interesse, denn die Dame, die auch in Quellen vornehm genannt wird *(desmoiselle)*[792], erscheint in karminrotem pelzgefüttertem Gewand, ähnlich wie die Madonna auf dem Revaler Werk.

Wenn die Wollstoffe die lokale Identität durch einheimische Produkte vermittelten, dann sollte noch ein weiterer Aspekt berücksichtigt werden. Für das Vorbild der Revaler Mitteltafel hält man ein verschollenes Marienretabel von Dirk Bouts, das sich wahrscheinlich in einer der Brügger Kirchen befand.[793] Man schlug schon längst vor, dass der Meister der Legende der Hl. Lucia eine besondere Verbindung zur Werkstatt von Dirk Bouts oder genauer zu seinen Söhnen gehabt haben mag[794] und man findet in seinen Werken zahlreiche Ent-

---

[785] Zum Terminus *Scharlacken* siehe: John Munro „Scarlet", S. 477–481.

[786] Karminrote *scharlacken* war nicht teurer als andere Sorten in verschiedenen Farben Siehe: Owen-Crocker, Gale (Hg. et al) *Encyclopedia of Medieval Dress and Textiles in the British Isles, c. 450–1450*. Leiden: Brill, 2012, S. 479

[787] Munro, John. The Medieval Scarlet and the Economics of Sartorial Splendour, S. 66–70.

[788] Nach Jan van Eyck. Lesende Madonna mit Kind. 1433. 26,5 × 19,5 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne

[789] Jan van Eyck. Genter Altar. Christus als Weltenrichter. 1432. Öl auf Holz. 212,22 × 83,1 cm. Sint Bavo, Gent

[790] Jan van Eyck. Margarethe van Eyck. 1439. 25 × 32,6 cm. Groeningemuseum, Brugge

[791] Monnas. Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck, S. 147; Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 34; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 209.

[792] Reynolds. "The King of Painters", S. 5.

[793] Martens. La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge, S. 131–174.

[794] De Vos. Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, S. 159. Zdanov. Assimilation et Interprétation du style de Dirk Bouts dans l'oeuvre du maître de la legende de sainte Lucie, S. 31–49.

lehnungen von Bouts.[795] Von dem verschollenen Werk mit der Madonna sind mehrere Kopien erhalten, für die man auf Grund der Rekonstruktion die Version von Capilla Real am treffendsten [796] hält.[797] Auf die Revaler Mitteltafel wurden von den zum Original gehörenden Elementen[798] nur die folgenden übernommen: Der Saum des Kleides der Mutter Gottes ist an den Knien angehoben, sodass die Pelzfütterung sichtbar wird und das Kissen vor den Füßen von Maria, das allerdings nicht dasselbe Muster besitzt, wie das Ehrentuch, so wie es beim Werk des Bouts gewesen war (Abb. 3).[799] Der Meister der Legende der Hl. Lucia nutzt das Vorbild mehrmals und hält normalerweise stets am Original, was den Musterzusammenhang zwischen dem Kissen und Ehrentuch anbelangt, fest.[800] Daraus lässt sich schließen: Der Meister hält es für nötig nur diese Motive zu integrieren, deren Funktion es ist, die luxuriöse Fütterung des Kleides hervorzuheben oder die Fülle an Stoffvariationen zu erhöhen, indem er für den Ehrenstoff und das Kissen zwei verschiedene Muster wählt. So kann man weiterhin ableiten, dass die Textilienwiedergabe für den Meister ein Zweck an sich ist. Die Darstellung des grünen Kissens, obwohl man hier einen brochierten Stoff wiedergeben wollte (was die *bouclé* bezeugen), musste ohne Gold auskommen. So trugen die auf verschiedene Vorlagen zurückgreifenden Musterunterschiede zwischen dem Ehrentuch und dem Kissen zur Einsparung von finanziellen Mitteln der Auftraggeber bei, aber gleichzeitig entfernte man sich vom ursprünglichen Vorbild und vermehrte damit die Fülle an Stoffen. Die Identität von Brügge wird mehrfach kommuniziert: durch ein lokales Vorbild (Dirk Bouts) und durch ein einheimisches Produkt (unter anderen kannte man eine *Scharlacken*-Art von Brügge[801]). Die flämischen Meister machten mit dieser Textildarstellung den lokalen Produzenten ein Kompliment.[802] Es muss dabei beachtet werden, dass im Spätmittelalter der Textilhandel in englischer

[795] Zdanov. Assimilation et Interprétation du style de Dirk Bouts dans l'oeuvre du maître de la legende de sainte Lucie, S. 31–49.

[796] Meister der Baroncelli-Portraits. Madonna und Kind. Ende des 15. Jahrhunderts. Öl auf Holz. 86,9 × 65,6 cm. Capilla Real, Granada

[797] Martens La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge, S. 131.

[798] Die genannten Elemente fanden Ergänzung in den bogenförmigen Lehnen des Throns der Mutter Gottes. (Deshalb ist die Madonna auch als Madonna auf dem gebogenen Thron bekannt.) Es erscheinen zwei Engel, die symmetrisch von kleinen Säulen und Fenstern eingerahmt sind. Siehe: Martens. La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge, S. 132–135.

[799] Martens. La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge, S. 135–145.

[800] Zum Beispiel: Meister der Legende der Hl. Lucia. Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. Zweite Hälfte des 15. bis erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Öl auf Holz. 79 × 52 cm. M. H. DeYoung Memorial Museum, San Francisco; Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Vor 1483. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles

[801] Munro. The Medieval Scarlet and the Economics of Sartorial Splendour, S. 38.

[802] Monnas. Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck, S. 147.

Konkurrenz gestanden hat[803], was auch den Meister dazu bewegt haben konnte, die lokale Herstellung mit besonderer Berücksichtigung zu fördern.

Das rote Kleid der Gottesmutter ist mit Pelz gefüttert und diese Fütterung wird sehr prominent ins Bild gesetzt. Ein Quadratmeter Pelz kostete mehr als ein ähnliches Maß an Wollstoff, war aber trotz allem günstiger als eine bescheidene Art von Goldtuch.[804] Die Pelze waren Güter, die aus Russland (Nowgorod, Pleskau und Polozk) via Livland nach Flandern und noch weiter gelangten. Wir kennen aus den Quellen viele verschiedene Pelze, die von livländischen Kaufleuten getragen worden sind, wie z. B. Eichhörnchen, Reh, Otter, Nerz und Zobel.[805] Sie werden beispielsweise in der Livländischen Chronik des Balthasar Russow (um 1536–1600) geschildert, der zwar auf „gute alte Zeiten" zurückblickt, sich aber wohl trotzdem auf wahre Begebenheiten stützt, was auch Quellen bezeugen.[806] So schreibt er: „Dann te vornemsten ere Röcke mit Lossen, Luparden unde Marten, unde de gemeinen mit Wolffen, unde Fössen, gefodert, anhadden".[807] Informationen über den Revaler Pelzhandel kann der Handelstätigkeit der Brüder Veckinchusen – Hildebrand (gest. 1426) und Sivert (gest. 1433) – entnommen werden, die ihren Handel aus Brügge, Lübeck und Köln betrieben und deren geschäftlicher Briefwechsel und Handelsbücher uns darüber unterrichten. Sie widerspiegeln zwar die Situation am Anfang des 15. Jahrhunderts, geben uns aber dennoch eine Einsicht auf die Pelzausfuhr aus dem ostbaltischen Gebiet. Daraus lässt sich ableiten, dass man etwa mit 15 Sorten von Pelz unterschiedlicher Qualität aus Reval Handel getrieben hat, denn neben Danzig und Riga war Reval ein für die Pelzausfuhr bedeutender Ort.[808] Die mit Veckinchusen verbundenen Quellen nennen zwar Pelzarten, die weitaus vielfältiger sind als die in Ost- und Nordeuropa lebenden Pelztierarten und machen die Bestimmung von verschiedenen Sorten schwer.[809] Manchmal nehmen sie Bezug auf die Qualität und den Wert bzw. die Sorte und nicht unbedingt auf die Pelzart. Zu den oben genannten Pelzen können noch Biber, Kaninchen, Wiesel und Marder gezählt werden.

Pelze waren „einheimische Produkte", deren Qualität die Kaufleute zu schätzen wussten, deren Sorten sie genau auseinander halten und auch in einen Wert konvertieren konnten.[810] Mit verschiedenen Pelzen ergänzte Kleidung wird auch in Testamenten des spätmittelterlichen Revals weitervererbt. So vererbt ein Johann van Richen mit seinem Testament aus dem Jahre 1472 einen

---

[803] Munro. Hanseatic Commerce in Textiles from the Low Countries and England during the Later Middle Ages, S. 97–98.
[804] Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 80.
[805] Põltsam. Eesti ala linnaelanike rõivastus, S. 26.
[806] Põltsam. Eesti ala linnaelanike rõivastus, S. 26.
[807] Russow, Balthasar. Chronica der Prouintz Lyffland. – *Scriptores Rerum Livonicarum. Sammlung der wichtigsten Chronisten und Geschichtsdenkmale von Liv-, Ehst- und Kurland*. Riga, Leipzig, 1848, S. 45.
[808] Lesnikov. Der hansische Pelzhandel zu Beginn des 15. Jahrhunderts, S. 224–226; 250.
[809] *Ibidem*, S. 224.
[810] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 203.

Schuldenerlass von Hans Fredekinck über 100 Mark und einen Rock mit „Leopardenpfoten“.[811] Genauso wurde auch andere Kleidung beispielsweise an nächste Familienangehörige weitergegeben. So hat Hinrick Balm in seinem Testament von 1494 seinem Sohn seinen blauen Mantel und Rock, seine besten Paar Hosen und das Wollwamß hinterlassen.[812] Der Sattelmacher Hermen Menne vererbt im Jahre 1500 seinem Bruder drei mit Pelz gefütterte Röcke, zwei Wämser, einen Mantel mit silbernen Haken, den er selbst hochschätzt und noch seinen Siegelring.[813]

Im Prinzip finden sich auf der Mitteltafel, an zentraler Stelle, im Kleid der Gottesmutter zwei Hauptartikel des Hanseraums, die exklusiv ins Bild gesetzt worden sind und von gegenseitigen erfolgreichen Handelsbeziehungen zeugen. Die graue Pelzfütterung, die in einer solchen Form z. B. auch beim Retabel in Los Angeles[814] (Abb. 4), London[815] und San Francisco[816] vorkommt, kann nicht eindeutig nach der Pelzart bestimmt werden, dafür ist sie zu allgemein wiedergegeben (obwohl grauer Eichhörnchenpelz vorgeschlagen wurde).[817] Die Pelzart ist hier zweitrangig und zeugt wieder von einer gewissen Oberflächlichkeit in der Darstellung. Wichtig ist die Zusammensetzung des Wollstoffes und Pelzes. Damit verbundene Konnotationen sind vom Meister intendiert und können auch von den Auftraggebern oder Betrachtern, deren Vorwissen aktiviert wird, selbst so empfunden worden sein. Die Güter waren verbreitet, gut bekannt und wurden von der Elite der Stadt bevorzugt und getragen.

Wollstoffe waren mit Sicherheit auch für Hansekaufleute erschwingliche Luxustextilien – auch die mehrfarbigen Wämser auf den Stifterbildnissen zeugen davon (Abb. 29–30). Die Mitglieder der Großen Gilde und der Bruderschaft der Schwarzenhäupter tragen mit Pelz gefütterte Gewänder in Grün, Rot und in dunkleren Farben wie Schwarz oder Violett. Der für die Kleidung und Mützen genutzte Pelzbesatz und teure Wollstoffe dokumentieren den wohlhabenden Status der Stifter. Es wurde vorgeschlagen, dass hier entweder brauner Zobel oder graues Eichhörnchen als Pelzbesatz in Frage kommen.[818] Für die zentralen, porträtierten Donatoren wurden an die italienischen Kaufleute wie Arnolfini oder Portinari erinnernde schwarze oder violette Obergewänder gewählt. Der

[811] Seeberg-Elverfeldt, Roland. *Revaler Regesten*. III. Band. Testamente Revaler Bürger und Einwohner aus den Jahren 1369–1851. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975, nr. 24, S. 50.
[812] Seeberg-Elverfeldt. *Revaler Regesten*. III Band, nr. 61, S. 79.
[813] *Ibidem*, nr. 75, S. 89.
[814] Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Vor 1483. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles
[815] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna mit Kind unter Engeln. 1493–1499. Öl auf Holz. 43 × 33,5 cm. (Früher Arthur-Sachs-Kollektion; verkauft auf Auktion von Sotheby’s. Old Master Paintings. Part I. London. Juli 2001. Lot 12)
[816] Meister der Legende der Hl. Lucia. Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. Zweite Hälfte des 15. bis erste des 16. Jhs. Öl auf Holz. 79 × 52 cm. M. H. DeYoung Memorial Museum, San Francisco
[817] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 209.
[818] *Ibidem*, S. 203.

Erstgenannte wird auf dem Arnolfini-Doppelporträt[819] in einem nicht unähnlichen, ehemals wohl violetten, pelzgefütterten Gewand festgehalten, so wie der Bankier Tommaso Portinari gemeinsam mit seiner Ehefrau im vornehmen Schwarz auf dem Diptychon[820] des Hans Memling erscheint. Bei dem heraldisch rechten Donator handelt es sich um ein *houppelande* (ein Obergewand mit weiten Ärmeln), bei dem heraldisch linken Auftraggeber erinnert das Gewand an Pieter Bladelin, auf dessen Retabel[821] er wie sein Herr, Philipp der Gute, in Schwarz gekleidet ist.[822] Schwarz war Mode am Hof, was die Darstellungen der Burgunderherzöge[823] und Höflinge verdeutlichen. Philipp der Gute gab 1419 dieser Farbe den Vorzug und sie fand Verbreitung.[824] Bei den Textilien hingen Kostbarkeit und Bedeutung stets vom Farbstoff ab, was die Qualität oder Einzigartigkeit erhöhen konnte. So war es beim Karminrot, ganz gleich, ob es sich um einen Wollstoff wie Scharlach oder um Samt oder Seide handelte. In Flandern färbte man die schwarzen Stoffe mit Weid, Krapp und Gallapfel.[825] Es ist zu erwägen, ob die Adoption des schwarzen Tons in den 1430er Jahren mit der Bevorzugung von flämischen Handelszentren anstelle zu Italien oder auch England verbunden war.[826] Schwarze Textilien fanden sich in Flandern auf alle Fälle in ihrer besten Form.

Dieses Prinzip wurde auch in anderen ähnlichen Sachverhalten verfolgt, wo z. B. lokale Stoffe wie Scharlach für die Kapitelversammlung[827] des Goldenen

---

[819] Jan van Eyck. Portrait eines mannes im roten Chaperon (Arnolfini?). 29 × 20 cm. Staatliche Museen, Gemäldegalerie Berlin; Jan van Eyck. Das Arnolfini-Portrait. 1434. Öl auf Holz. 82,2 × 60 cm. National Gallery, London

[820] Hans Memling, Tommaso die Folco Portinari und Maria Maddalena Baroncelli. Öl auf Holz. Um 1470. Rechter Flügel 44,1 × 33,7 cm; linker Flügel 42,2 × 32,1 cm. Metropolitan Museum of Art, New York; Hugo van der Goes. Portinari Triptychon. Öl auf Holz. Mitteltafel 253 × 304 cm; Flügel 253 × 141. Galleria degli Uffizi, Florenz

[821] Rogier van der Weyden. Triptychon mit der Geburt Christi. Middelburg Altar. Um 1450. Öl auf Holz. Mitteltafel 91 × 89 cm; Flügel 91 × 40 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

[822] De Vos, Dirk. *Rogier van der Weyden: Gesamtwerk*. München: Hirmer, 1999, Cat. 15; S. 242.

[823] Davon zeugen die Porträts wie: Anonyme Kopie. Philipp der Kühne. 16. Jh. 40 × 30 cm. Versailles, Musée du Château de Versailles et de Trianon; Kopie nach Rogier van der Weyden. Johan Ohnefurcht. 15. Jhr. Öl auf Holz. 14 × 21 cm Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen; Kopie nach Rogier van der Weyden. Philipp der Gute. Um 1475. Öl auf Holz. 32,5 × 22,4 cm. Groeningemuseum, Brügge; Kopie nach Rogier van der Weyden. Philipp der Gute. Um 1470. Öl auf Holz. 29 × 21 cm. Staatliche Museen. Gemäldegalerie, Berlin; Rogier van der Weyden, Werkstatt(?). Karl der Kühne. Öl auf Holz. 51, 0 × 33,5 cm. Staatliche Museen. Gemäldegalerie, Berlin

[824] Kemperdick (Hg.) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, S. 371.

[825] Schneider, Jane. Peacocks and Penguins: The Political Economy of European Cloth and Colors. – *American Ethnologist* (Bd. 5, Nr. 3, Political Economy, Aug. 1978), S. 419.

[826] *Ibidem*, S. 425.

[827] Mehrere Miniaturen stellen die Mitglieder in Ordenstracht dar: Statutenbuch. 1481–86. Pergament. British Library, London. Harley ms. 6199, f.57v; Kapitelversammlung des Ordens vom Goldenen Vlies. Statutenbuch. 1481–86. Pergament. British Library, London. Harley ms. 6199, f.69.

Vlieses bevorzugt wurden[828], indem die Ritter Bekleidung aus diesem Stoff trugen oder die Tapisserienproduktion von Herzögen durch Geschenke und Aufträge gefördert wurde.[829] Die burgundischen Herzöge haben bewusst in die lokale Textilwirtschaft investiert. Die Wiedergabe der farblich abwechselnd gekleideten Kaufleute, die sich sehr wahrscheinlich unter anderem auch mit dem Tuchhandel beschäftigten, bot wiederum die Gelegenheit zur Ausdehnung der Vielfalt an Textilien. Die jüngeren Kaufleute tragen rote Tabards, ein seitlich geschlitztes Obergewand, das im Spätmittelalter gängig war und als Heroldsgewand bekannt wurde.[830]

Ein markantes Beispiel aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert ist das Schwarzenhaupt Hans Bouwer (gest. um 1519), der sich zu den reichsten Männern seiner Zeit zählte und mit flämischem und holländischem Tuch Handel betrieb. (Nach seinem Tod haben seine Testamentvollstrecker seine Handelswaren zum Kauf angeboten und darunter befanden sich Wollstoffe aus Leiden, Gouda, Haag, Naarden, Amsterdam und mehrere andere Produkte dieser Gegend.)[831] Weiterhin handelte Hans Bouwer auch mit verschiedenen Kopfbedeckungen wie Hüten, mit Pelzen, Salz und Leinen. Die Gewänder auf dem Revaler Retabel zeichnen die Kaufleute sowohl als deren Träger als auch Lieferanten aus und tragen so zur Repräsentation ihrer Rolle in der Gesellschaft und dem daraus resultierenden Prestige bei.[832]

So kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass der Meister dieses Ansinnen verfolgt, wenn er zahlreiche Stoffe darstellt. Seiner Vorstellung vom Geschmack der Kaufleute ist vom städtischen Leben, der Wirtschaftswelt von Brügge geprägt. Die entscheidende Frage ist, was versteht man unter Geschmack und Wünschen der Auftraggeber in einer Weltmetropole wie Brügge? In Brügge, dessen Vergangenheit von Kaufleuten wie Arnolfini und Portinari bestimmt gewesen ist? In Brügge, dessen Lebenswelt am Ende des 15. Jahrhunderts immer noch von verschiedenen Nationalitäten geprägt war, aber im Begriff ist, diesen Status an Antwerpen zu verlieren? Der Maler konstruiert die Wünsche seiner Auftraggeber auf der Grundlage von brüggeschen Vorstellungen von Kaufleuten und ihren Interessen, ihrem Geschmack und ihren Vorlieben. Kaufleuten, die stets das *vivre noblement* des Adels vor Augen hatten und danach strebten. In schwierigen Zeiten werden Luxusgüter in reichhaltiger Fülle dargestellt, um den Revaler Kaufleuten gerecht zu werden und um ihnen zu

[828] Smith, Jeffrey Chips. Portable Propaganda. Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold. – *Art Journal* (Bd. 48, Nr. 2, Images of Rule: Issues of Interpretation, Summer, 1989), S. 126

[829] Campbell. *Tapestry in the Renaissance*, S. 15.

[830] Jaacks, Gisela. Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz. – Freytag, Hartmut (Hg. et al.) *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*. Köln: Böhlau, 1993, S. 118–119.

[831] Mänd. Hans Bouwer, kaupmees. – Kala, Tiina; Kreem, Juhan; Mänd, Anu (Hg.) *Kümme keskaegset tallinlast*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Varrak, 2006, S. 74.

[832] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 204–205.

versichern – Brügge ist immer noch ein sicherer Ort für den Handel mit dem Besten.

III.1.11 Bemerkungen zur Maltechnik und zur technologischen Ausführung der dargestellten Textilien

Die gründliche technologische Untersuchung des Revaler Retabels steht noch bevor und in der Arbeit können diesbezüglich nur einige Schlüsse gezogen werden.

Der Zustand des Retabels lässt die Annahme zu, dass einige Beeinträchtigungen in der Malfläche ganz offensichtlich auf die Restaurierungen in den Jahren 1781 und 1881 zurückzuführen sind. Das Gemälderetabel wurde 1957–1958 restauriert und konserviert. Im Protokoll, der den früheren Arbeitsprozess und die darauf folgenden Ausbesserungen zusammenfasst, erwähnt Eerik Põld z. B. kein einziges Mal die Maltechnik.[833] In späteren Abhandlung von Mai Lumiste, die sich auf diese Arbeiten bezieht, werden Tempera und Ölmalerei[834] erwähnt, aber es ist nicht klar, ob diese Beobachtung auf den Untersuchungen oder auf damals gängigen Vorstellungen von der altniederländischen Malerei beruhen. Am wahrscheinlichsten ist die letzte These. Im Konservierungsprotokoll steht „Ölmalerei auf Eichenholz".[835] Die Auffassungen von Mai Lumiste lagen damals auf der Höhe ihrer Zeit. Eine solche Herangehensweise beschreibt auch Erwin Panofsky (1892–1968) in seinem Sammelwerk (1953) und ordnet Verbesserungen der Ölmalerei van Eycks zu.[836] Die neuere Forschung vertritt den Standpunkt, dass z. B. Jan van Eyck kein Mischverfahren von Öl und Tempera einsetzte und nicht schichtenweise malte, seine Genialität bestand nicht in einer besonderen Technik, sondern in seinen außerordentlichen handwerklichen Fähigkeiten.[837] Auf der Basis dieses Wissens können keine endgültigen Schlussfolgerungen gezogen werden, denn die Mischtechnik von Öl und Tempera wurde z. B. vom Meister von Flémalle (Robert Campin? gest. 1444) und von Rogier van der Weyden eingesetzt.[838] Welcher Technik hier der Vorzug gegeben wird, muss in Zukunft beantwortet werden.

---

[833] Siehe: Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 117–135.

[834] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 34.

[835] EKKA M 5173B (Restaurierungsprotokolle, S. 1).

[836] Panofsky, Erwin. *Die Altniederländische Malerei: Ihr Ursprung und Wesen*, Bd. 1. Köln: DuMont, 2001. S. 156–157.

[837] Roy, Ashok. Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, I. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 97–105; White, Raymond. Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, II. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 104

[838] White. Van Eyck's Technique, S. 103.

Dabei ist für den vorliegenden Fall nicht nur die Maltechnik, sondern auch die Vorbereitung der Tafeln von Bedeutung. Wenn erwogen werden soll, das Werk sei beispielsweise mit Hilfe von spanischen Gesellen ausgeführt[839], können Fragen nach dem Malgrund schlüssig sein. Dies wäre etwa beim Nájera-Retabel von Hans Memling[840] zu beobachten gewesen, bei dessen Tafeln als Malgrund sowohl Kreide als auch das im iberischen Gebiet verbreitete Gesso auftaucht.[841] Das Werk war für Spanien bestimmt und ist in seiner Form[842] und Ausführung[843] dem iberischen Geschmack angepasst. Die technologischen Untersuchungen deuten demzufolge darauf hin, dass die Vorbereitung der Tafeln auf lokale Gepflogenheiten[844] Bezug nehmen konnten, was wiederum auf die Kollaboration mit den spanischen Gesellen zurückgeführt werden kann. Die technologischen Untersuchungen des Malgrundes könnten in den Fragen bezüglich des Meisters der Legende der Heiligen Lucia und seiner Werkstatt neue Perspektiven eröffnen. Es muss darauf hingewiesen werden, dass im Schaffen des Künstlers gerade in den 1490er Jahren spanischer Einfluss bemerkbar wird[845], was der Anfertigung des Nájera-Retabels in der Mitte der 1480er bis Anfang der 1490er Jahre zeitlich nah liegt. Sowohl Hans Memling als auch der Meister der Legende der Hl. Lucia führten parallel spanische Aufträge aus. Hans Memling schuf für die Königin Isabella eine Madonna mit Kind[846] und auch weitere Werke für Kirchen und Klöster Kastiliens.[847] Darin könnte man einen gewichtigen Beweis sehen, dass beide Meister in Verbindung standen. Auch die Tatsache, dass Michel Sittow in dieser Zeit nach Spanien geht, könnte damit zusammenhängen.

---

[839] Verhaegen. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie, S. 81–82.

[840] Hans Memling. Christus mit singenden und musizierenden Engeln. 1483–1494. Öl auf Holz. 165 × 672 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

[841] Dies wurde von der Konservatorin des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Lizet Klaassen und von der Konservatorin Marie Postec versichert, deren Werkstatt wir im Rahmen des Sommerkurses „The Age of van Eyck in Context“ am 27.06.2015 besuchen durften.

[842] Die Maße der spanischen Retabel unterschieden sich von den gängigen in den Niederlanden und sind deutlich größer. So ist das Nájera-Retabel auch von seiner Größe für den spanischen Geschmack geeignet. – Siehe: Maroto. Die Kunst der Krone, S. 144.

[843] Die spanischen Retabel sind in ihre Qualität mit der altniederländische Malerei oft nicht zu vergleichen, was auf Zeitdruck zurückzuführen ist. – Siehe: Maroto. Die Kunst der Krone, S. 143.

[844] In Spanien bevorzugte man für Gemälderetabel Pinienholz und bei der Vorbereitung der Tafeln Gessogrund. Beim Memlinger Retabel stammte die Eiche aus dem Baltikum, doch ist bei der Vorbereitung der Maltafeln ein Mischverfahren eingesetzt worden. Dies warf die These auf, das Retabel sei in Spanien entstanden. Siehe: http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/restoration-of-%E2%80%98christ-with-singing-and-music-making-angels%E2%80%99, 12.02.2018

[845] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 160; 169.

[846] Hans Memling. Madonna mit Kind. Um 1492–1494. Öl auf Holz. 77,6 × 61,1. Capilla Real, Granada

[847] Maroto. Die Kunst der Krone, S. 146.

Das Retabel muss auf seine Technik hin noch gründlich untersucht werden. Mai Lumiste hat als Erste auf die mögliche Herstellungsmethodik der Textilien hingewiesen. Sie behauptete, dass die Textilhintergründe in Anbetracht des zeitlichen Aufwandes mit Hilfe einer Schablone ausgeführt worden seien.[848] Offensichtlich wurden die Muster der gemalten Gewebefonds mechanisch aufgetragen und wenn dies im Falle der Goldtücher unverkennbar ist, dann veranschaulichen beim grünen Damast die Musterverschiebungen zwischen dem rechten und dem linken Flügel eine solche Technik. Augenscheinlich wäre keine Musterverschiebung entstanden, wenn er mit freier Hand gemalt worden wäre (Abb. 2). Der dargestellte Damast ist wahrscheinlich mit Hilfe einer Lochpause oder Pauspapier angefertigt, worauf die gewisse Wölbung der Bemalung hindeutet (mit der Schablonenmalerei hätte man gleichmäßigere Ergebnisse erzielen können).[849] Bei einer Lochpause handelte es sich um ein perforiertes Papier, das mit Kohlenstaub bedeckt wurde. Als Folge dessen entstand auf der Tafel eine punktierte Linie, die mit freier Hand übermalt wurde. Beim Pauspapier wäre die untere Seite des Blattes, das auf die Bemalung gelegt wurde, mit Kohlenstaub bedeckt worden – die Kontur entstand, indem man mit einem kleinen Holzpflock das Muster nachzeichnete. Ähnliche mechanische Herstellungsmethoden der „Brokatmuster" werden auch beim Antwerpener Maler Meister von Frankfurt vorgeschlagen, können aber mit Sicherheit nicht festgelegt werden, denn die übermalten Konturen sind nicht sichtbar.[850] Auf die mechanischen Übertragungen verweisen die perspektivisch nicht korrigierten Muster, die keinen Bezug auf die Faltengebung nehmen. Diese Eigenschaften können bei vielen Textilmustern auf den niederländischen Gemälderetabeln festgestellt werden und deuten auf die Organisation der Werkstatt oder Werkstätten untereinander hin. Solche Merkmale kennzeichen auch das Lucia-Retabel[851] (Abb. 5) und Nikolaus-Retabel[852] (Abb. 12) des Meisters der Legende der Hl. Lucia.[853]

Anders ist es aber bei allen dargestellten Goldtüchern, wo als Technik offensichtlich die sog. Lüsterbemalung Anwendung fand (Abb. 3; 19; 21).[854] Bei

[848] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 36.

[849] E-Mail-Wechsel vom 25. bis 27. Juli 2012 und das Treffen am 22. August 2012 mit Dr. Bernd Bünsche (ehemaliger Chefrestaurator der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf); Palginõmm. Mai Lumiste und der Problemkreis des Meisters der Lucialegende, S. 80–90.

[850] Goddard. Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt, S. 403–405.

[851] Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

[852] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[853] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 19.

[854] E-Mail-Wechsel vom 25. bis 27. Juli 2012 und das Treffen am 22. August 2012 mit Dr. Bernd Bünsche; Palginõmm. Mai Lumiste und der Problemkreis des Meisters der Lucialegende, S. 80–90; Brepohl, Erhard. *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk: Gesamtausgabe der Schrift „De diversis artibus" in einem Band*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2013, S. 71.

dieser Technik wurde gegebenenfalls auf der Holztafel eine Metallfolie befestigt und diese mit Goldlack bedeckt.[855] Das Muster wurde mit Hilfe einer Lochpause aufgetragen, die mit Firnis durchtränkt war und deshalb durchsichtig wurde. Durch die Löcher der Konturzeichnung wurde die Farbe getupft, die später in pastoser Form übermalt wurde. Von der Technik der Lüstermalerei zeugen wiederum die Reliefartigkeit und die Wölbung der Bemalung, worin sie sich von der gleichmäßigen Schablonenmalerei unterscheidet. Die Technik, bei der auf verschiedene Weisen angefertigte applizierte „Brokate" eingesetzt worden waren, ist zuerst in der romanischen Malerei und Schnitzkunst in Südfrankreich und Spanien vorzufinden, doch verbreitet sie sich durch verschiedene Zentren über ganz Europa.[856] Ein wichtiges frühes Beispiel für die Anwendung von sowohl Metallfolien als auch Pressbrokaten ist die Kortessem-Tafel[857] in Brüssel.[858] Obwohl wir es beim Revaler Retabel nicht mit Pressbrokat zu tun haben, können wir dennoch Informationen über die Technik der dargestellten Textilien aus der Forschung zu applizierten Brokaten gewinnen, denn einige Verfahren überlappen sich.

Unter dem Brokat mit Granatapfelmuster kann eine Zinnfolie vermutet werden, jedoch beim Ehrentuch des Gottvaters ist wahrscheinlich eine rechteckige Silberfolie verwendet worden (die Gold- und Silberfolien waren teurer und normalerweise quadratförmig).[859] Zinn wurde im Mittelalter in seiner feinsten Qualität von England (Devon, Cornwall) nach Europa importiert und war im Vergleich zu kostbaren Metallen billiger, aber nicht unbedingt einfach zu verarbeiten.[860] Mit Lack überzogene Zinnfolien wurden schon im 11. Jahrhundert als Imitationen für Goldflächen eingesetzt und werden sowohl von Theophilus Presbyter (aktiv im 12. Jahrhundert)[861] wie auch von Cennino Cennini (spätes 14. bis erste Hälfte des 15. Jahrhunderts)[862] als Möglichkeit empfohlen, wenn Goldfolie nicht zur Verfügung stand.

So lehrt Theuphilus: „Sehr reines Zinn sollst du auf einem Amboß mit dem Hammer dünnschlagen, so viele Stücke und so dünn, wie du willst. Wenn sie anfangen, ein bisschen dünn zu werden scheure sie auf einer Seite mit einem Woll-Lappen und trocknem, sehr fein zerriebenem Holzkohlenpulver, schlage dann wieder mit dem Hammer, reibe wieder mit Lappen und Holzkohlenpulver

---

[855] Thomas, B. Lexikon historischer Maltechniken: Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie. München: Callwey, 2001, S. 103; 157.

[856] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 25.

[857] Süd-Niederländische Meister. Szenen aus dem Leben der Mariae (sog. Kortessem Tafel). 1400–1410. 63,5 × 272 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

[858] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*,

[859] E-Mail-Wechsel vom 25. bis 27. Juli 2012 und das Treffen am 22. August 2012 mit Dr. Bernd Bünsche. Palginõmm. Mai Lumiste und der Problemkreis des Meisters der Lucialegende, S. 80–90.

[860] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 69.

[861] Brepohl. *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, S. 69–71.

[862] Cennini, Cennino. *The Craftsman's Handbook: The Italian „Il libro dell' arte"*. Übersetzt von Daniel V. Thompson, jr. New York: Dover, 1960, S. 139.

und mache dies so im Wechsel, bis du es überall ganz dünn ausgeschlagen hast. Danach poliere sie leicht mit einem Eberzahn auf einem glatten Holzbrett, bis sie glänzen. Dann lege eben diese Blätter dicht aneinander auf selbiges Brett und hefte sie einzeln mit Wachs auf dem Holz an, damit sie nicht verschieben können. Streiche mit deiner Hand den oben erwähnten Firnis auf und lasse dies an der Sonne trocknen. Nun nimm Zweige von morschem Holz. Diese sollst du, wenn du sie im April geschnitten hast, mitten durchspalten und im Rauch trocknen. Danach entfernst du außen die Rinde und was innen gelb ist, schabe in eine saubere Schale und setze ein Fünftel Safran zu. Gieße reichlich alten Wein oder Bier darüber, und wenn dies über Nacht gestanden hat, erwärme es am nächsten Tag über dem Feuer, bis es lauwarm wird. Dann lege die Zinnblätter einzeln hinein, nimm sie von Zeit zu Zeit heraus, bis du siehst, dass sie eine befriedigende Goldfarbe angenommen haben.“[863]

Vom Anfang des 15. Jahrhunderts war diese technische Lösung eigentlich von den Malergilden in den Niederlanden verboten, es gibt Hinweise dazu sowohl in Tournai, Brüssel als auch Antwerpen.[864] Da es nicht sicher ist, welche Metallfolien beim Revaler Werk eingesetzt worden sind, können wir auch nicht entscheiden, ob der Maler hier zur Kostenersparnis eine von der Malergilde verbotene Technik eingesetzt hat oder nicht. Es ist aber bemerkenswert, dass das Muster der Ehrentücher hinter dem Gottvater und Maria ein typisches Muster für applizierte Brokate gewesen ist, deren Vorbild wahrscheinlich eine Lampas-Seide sein könnte (s. Kapitel III.1.6). Wir finden ähnlich bemusterte applizierte Brokate in Antwerpen[865], drei in Brüssel[866], einen in Güstrow[867], Sala[868], Vadstena[869], Västerås[870] und Villberga[871], was eine weite Verbreitung

[863] Brepohl. *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, S. 69–70.
[864] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 71–72.
[865] Mechelener-Brüsseler Werkstatt. Polychromie: Meister I*T. Marienretabel mit der Heiligen Barbara und Katharina. Um 1500–1510. Mayer van der Bergh Museum, Antwerpen; Brüsseler Wekstatt. Polychromie: Meister I*T. Die Beisetzung des Heiligen Andreas. Um 1510–1515. Mayer van der Bergh Museum, Antwerpen
[866] Brüsseler Borman Werkstatt (Schnitzereien). Valentijn van Orley (Malerei). Polychromie: Meister I*T. Saluzzo Retabel. Um 1500–1510, Brodhuis-Maison du Roi, Brüssel; Borman Zirkel. Polychromie: Meister I*T. Heilige Sippe Retabel. Um 1500. KMKG-MRAH, Brüssel; Mechlener Werkstatt (Schnitzereien). Brüsseler Werkstatt (Malerei). Polychromie: Meister I*T. Altarretabel mit Drei Heiligen. Um 1500–1510. Privatkollektion
[867] Jan III. Borman (Schnitzereien). Bernard van Orley (Malerei). Polychromie: Meister I*T. Vor 1522. Passions-Retabel. Marienkirche, Güstrow
[868] Jan Borman III. Kreis (Schnitzereien). Jan II Conixloo (Malerei). Polychromie: Meister I*T. Altarretabel mit der Verherrlichung Mariae. Gemeindekirche Sala
[869] Brüsseler Werkstatt (Schnitzereien). Colijn de Coter Kreis (Malerei). Polychromie: Meister I*T. Altarretabel mit der Verherrlichung Mariae. Klosterkirche Vadstena
[870] Jan Borman III. Kreis (Schnitzereien). Jan II. Conixloo (Malerei). Polychromie: Meister I*T. Altarretabel mit der Passion (Västerås III genannt). Um 1515–1520. Kapelle der Apostel, Kathedrale von Västerås
[871] Brüsseler Borman Werkstatt (Schnitzereien). Colijn de Coter Kreis (Malerei). Polychromie: Meister I*T. Altarretabel mit der Passion. Um 1514. Gemeindekriche Villberga

anzeigt.[872] Obwohl wir es beim Revaler Retabel mit Lüstermalerei zu tun haben, lassen die Beispiele den Gedanken aufkommen, der Maler bezieht sich hier wieder auf eine rationalisierende Arbeitsweise, indem er quasi auf das Verfahren von applizierten Brokaten mit seiner Muster- und Technikwahl verweist, ohne den großen Arbeitsaufwand für einen Pressbrokat umsetzen zu müssen. Keelmann assoziiert die Techniken für die Wiedergabe von „Brokaten" mit Adaptionen in Produktionsstrukturen, die durch das Spannungsfeld zwischen standardisierten Werken, die in einer Überzahl auf dem Markt waren, und Auftragsarbeiten aufkamen.[873]

Die Restauratoren Eerik Põld und Ilmar Ojalo bezeugen, dass das Muster der Ehrentücher ehemals blau gewesen ist (Abb. 17).[874] Die Verwandlung des blauen Musters ins Schwarze kann damit begründet sein, dass die mit Goldlack überzogene Silberfolie oxidiert ist. Genau dasselbe kann man bei dem Kortessem-Retabel in Brüssel beobachten, wo die applizierte Zinnfolie korrodierte.[875] Beim Ehrentuch der Maria, wurde ähnlich eine Silberfolie benutzt, denn es trägt dasselbe Muster wie das Ehrentuch des Gottvaters und befindet sich in der allerfestlichsten Position.[876] Der goldene Brokat der zweiten Wandlung ist mit grünen Borten versehen, der einen „gefalteten Eindruck" hinterlässt. Die sog. Falten sind mit weißen Höhungen ergänzt, womit der Künstler die eigentlichen Nahtstellen der Folien zu kaschieren versucht.[877] Die „gefaltet" erscheinenden Textilien wurden aber in der altniederländischen Malerei oft dargestellt, so wie bei Vorgängern des Meisters der Legende der Hl. Lucia, etwa Jan van Eyck[878] und auch im Schaffen des Malers selbst wie beim Nikolaus-Retabel[879] (Abb. 12) oder der Lucialegende (Abb. 5).[880] Eerik Põld verwendet in den Dokumenten zur Konservierung und in seiner Abhandlung bezüglich der Brokatimitationen die Begriffe „Goldgrund", „goldener Hintergrund", „goldene Grundlage" und einmal „vergoldete Basis" und weist darauf hin, dass bei den Hintergründen mit Granatapfelmuster weniger Loslösungen vorhanden sind als

[872] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 211–212; 217–219; 267–276; 313–319; 517–519; 551–555; 561–565; 591–599; 605–609; 610–615;

[873] Keelmann. Amber Rosaries, Baltic furs and Persian carpets, S. 62.

[874] Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S.122.

[875] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 45.

[876] E-Mail-Wechsel vom 25. bis 27. Juli 2012 und das Treffen am 22. August 2012 mit Dr. Bernd Bünsche. Palginõmm. Mai Lumiste und der Problemkreis und der Problemkreis des Meisters der Lucialegende, S. 80–90.

[877] E-Mail-Wechsel vom 25. bis 27. Juli 2012 und das Treffen am 22. August 2012 mit Dr. Bernd Bünsche. Palginõmm. Mai Lumiste und der Problemkreis und der Problemkreis des Meisters der Lucialegende, S. 80–90.

[878] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 212.

[879] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[880] Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

anderswo in den Gemäldebereichen (obwohl er auch Abwaschungen von Farben und nicht erhaltene Malpartien erwähnt).[881]Auch das könnte ein Indiz für die Technik der Lüstermalerei sein. Die Konservierungsarbeiten verweisen aber auch an mehreren Stellen auf Zeichen von Goldfolie.[882]

Wenn man den Zeitaufwand außer Acht lässt, konnte man dadurch vor allem Kosten sparen, denn die Technik der Lüstermalerei war im Endeffekt günstiger (Goldlack) als eine Vergoldung.[883] Roberts hat die Wiedergabe des Goldfadengeflechts eher für eine flämische Verfahrensweise gehalten und den gleichmäßigen goldenen Hintergrund für einen Faktor, der auf spanischen Einfluss hinweise.[884] Das Katharinen-Retabel[885] (Abb. 9) aus Pisa zeichent sich durch eine gleichmäßige Brokatfläche aus, was auf einer ähnlichen Lösung beruhen kann. Bei den Brokaten auf dem Nikolaus-Retabel[886] (Abb. 13) in Brügge sind das Wesen des Gewebes und das Goldfadengeflecht sehr genau wiedergegeben worden, aber bei einer visuellen Betrachtung kann nicht ausgeschlossen werden, dass auch dort irgendeine mechanische Hilfsmethode angewandt wurde. Davon zeugt das perspektivisch nicht korrigierte Muster, das die Faltenstruktur nicht berücksichtigt. Auch das Ehrentuch hinter dem Thron des Bischofs hinterlässt einen augenscheinlich „gefalteten" Eindruck, was auf eine technische Ausführung hindeuten kann (Abb. 12). Man muss die Beobachtungen, die man nach den vielen Restaurierungen macht, kritisch beleuchten, denn es ist nicht ausgeschlossen, dass ein detailliertes Goldfadengeflecht mal existiert hat, aber komplett verloren gegangen ist (darauf deuten auch die Farbenabwaschungen, auf die die Restauratoren – ebenso bei Goldgrund – wiederholt verweisen).[887]

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass uns die verschiedenen Verfahren, die beim Retabel eingesetzt worden sind, Informationen zu dem vom Kunden und Künstler bedingten Herstellungsprozess geben können. Dieser Fertigungsprozess hing von finanziellen Ressourcen der Donatoren ab, die auch ihren Zeitrahmen dem Künstler aufdrängen. Gleichzeitig spielen hier auch der Künstler, seine Ausbildung oder die Ausbildung seiner Gesellen eine große Rolle. Eine gründliche technologische Untersuchung mit Röntgen, Infrarotfotografie- und Infrarot-Reflektografie und ebenso die Pigmentanalysen könnten in Zukunft auf die genannten Fragen Antworten geben.

---

[881] EKKA M 5173B (Defektakte: S. 15–18); Põld. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel, S. 119, 122, 125.
[882] EKKA M 5173B (Restaurierungstagebuch, S. 7)
[883] Geelen (Hg. et al) *Imitation and Illusion*, S. 66.
[884] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 102.
[885] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa
[886] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion
[887] EKKA M 5173B (Defektakte: S. 15–18)

III.2 Verduren: ein Verweis auf das Paradies auf Erden

III.2.1 Bildteppiche in der altniederländischen Welt. Brügge als besonderer Herstellungsort von Verduren

Bildteppiche stellten neben Goldschmiedearbeiten eine der am meisten geschätzten Luxuswaren im Mittelalter dar. Sie werden in den Inventaren der Burgunderherzöge neben Juwelen und anderen Werken aus Edelmetallen akribisch aufgeführt.[888] Tapisserien waren für die steinernen, Kälte ausströmenden Wände gedacht und sorgten in den von Zugluft gefüllten Räumlichkeiten auf diese Art und Weise sowohl für eine Wärmeisolation als auch für Dekoration.[889] Die Tapisserien waren nicht nur für den persönlichen Gebrauch gedacht, sondern dienten für die wichtigsten Verbündeten, Verwandte und Freunde als Geschenk.[890] Die Herzöge von Burgund investierten von Anfang an gezielt in Tapisserien, einerseits um die einheimische Textilproduktion zu stimulieren, andererseits aber auch um die Magnifizenz des Burgunderhofes zu unterstreichen.[891] Die Themen figürlicher Tapisserien wurden politisch eingesetzt, indem man sich mit den dargestellten antiken Helden verglich oder erfolgreiche Schlachten vor Augen führte.[892] Auf diese Weise erlangten die Bildteppiche als Lieblingsobjekte des Hofes einen besonderen Status. Die herausragendsten Zentren für die Herstellung von Tapisserien waren in den Burgundischen Niederlanden Arras, Tournai und Brüssel, aber auch Brügge, wo die verschiedenen Händler Tapisserien an Würdenträger weiterverkauften und vermittelten.[893]

Bereits älteste Serien enthielten neben Wand- auch Möbelbedeckungen und Vorhänge für Betten,[894] die eben wegen ihrer haltbaren Stofftextur geschätzt wurden. Man dekorierte die gesamte Kammer eines Adligen mit Bildteppichen, sodass sowohl Bettgarnitur als auch Bankbezug, Wandteppiche usw. miteinander im Einklang standen. Einige davon waren mit Blumenmotiven versehene Verduren. Verduren, wie sie in zeitgenössischen Quellen bezeichnet worden sind, denn der Terminus Millefleurs (Tausendblumenteppich) ist bedeutend jünger[895], waren durch ihre repetitive Art einfacher herzustellen und deshalb auch viel kostengünstiger – sie wurden hauptsächlich als Wandbedeckungen in den privaten Gemächern eingesetzt.[896] Im Vergleich zu Seidentextilien wurden sie nicht gewebt, sondern gewirkt, wobei Pflanzen- und Tiermotive oder Jagdszenen typisch waren. Neben den schlichten, gab es her-

[888] Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, S. 267–274.
[889] Campbell. *Tapestry in the Renaissance*, S. 13.
[890] Franke. Tapisserie als höfisches Austattungsmedium, S. 265–275.
[891] Campbell. *Tapestry in the Renaissance*, S. 15.
[892] Franke. Tapisserie als höfisches Austattungsmedium, S. 265–275.
[893] Rapp Buri; Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, S. 327–340; 344–353.
[894] Campbell. *Tapestry in the Renaissance*, S. 15.
[895] Rapp Buri; Stucky-Schürer. *Burgundische Tapisserien*, S. 115.
[896] Campbell. *Tapestry in the Renaissance*, S. 24.

ausragende Werke wie die Verdure[897] Philipps des Guten (Abb. 22) – der älteste erhaltene Tausendblumenteppich, der ohne seinesgleichen blieb.[898] Bei dieser Tapisserie handelte es sich standesgemäß um eine Auftragsarbeit, die bei dem Brüsseler Tapisserienhändler Jehan le Haze bestellt und 1466 als ein achtteiliges *chambre* fertiggestellt wurde. Dabei machte die Bestellung ungefähr 6 % des Jahreseinkommens des Burgunderherzogs aus.[899] Auch die italienischen Kaufleute interessierten sich für Tapisserien und gaben sie in Auftrag, wie ein Fall vom Ende des 15. Jahrhunderts bezeugt. So schreibt Alessandro Gondi im Jahre 1490, dass er eine ähnliche Tapisserie bevorzuge, die seinem in Brügge lebenden Verwandten, Antonio Gualterotti, gehört: "Antonio Gualterotti hat mir berichtet, das (seine) Tapisserie 45 Dukaten in Groschen gekostet hat und (er) schrieb, dass derselbe Meister das gemacht hätte und gut verdiente, denn sie machen beim zweiten Mal die Sachen besser. Und er sagte, dass die Verdure breit, offen und groß und keineswegs kleinformatig sein soll und diese Sachen aus Seide im Einklang mit den Farben der Tiere sein (müssen). (Wer) der beste Meister (sein könnte) weiß ich nicht."[900] Dabei konnten sich auch die bescheidenen italienischen Haushalte manchmal eine Verdure leisten.[901]

Die Mehrheit der Bildteppiche wurde für den freien Markt konzipiert und auf den alljährlichen Jahrmärkten verkauft, unter anderem auch in Brügge.[902] Im Vergleich zu den figürlichen Tapisserien, wofür man *patrons* bedurfte, waren sie kostengünstiger und für den Kunden konnte vom vorhandenen Stoffballen ein Stück in der passenden Länge abgeschnitten werden.[903]

Wahrscheinlich war eben Brügge am Ende des 15. Jahrhunderts berühmt für die Herstellung von Verduren.[904] Tapisserien wurden nach Quellenangaben schon im 13. Jahrhundert in Brügge hergestellt, wo eine Zunft seit 1302 nachweisbar ist.[905] In Brügge beschäftigten sich speziell die *lissekleedwevers* (*tapissiers de lice*) mit Bankbekleidungen und Kissenbezügen und der Name für diese Handwerker wird vom Wort für die Bank also *lis* (*lise* oder auch *lijse*) abgeleitet.[906] Offensichtlich war Brügge im 15. Jahrhundert zum Zentrum der Anfertigung von Verduren geworden, aber die ersten Tapisserien, die mit dieser

---

[897] Verdure Philipps des Guten. 1466. Wolle, Seide, Silber- und Goldlahn. Bern, Historisches Museum, Inv. 14

[898] Rapp Buri; Stucky-Schürer. *Burgundische Tapisserien*, S. 389.

[899] *Ibidem*, S. 134.

[900] Nuttall, Paula. *From Flanders to Florence: the impact of netherlandish Painting, 1400–1500*, New Haven, Conn. [u. a.]: Yale University Press, 2006, S. 80; 274; Fußnote 46: "Antonia Gualterotti m'a detto esserli chosto d(ucati) 45 di g(rosso) e disciemi el medessimo maestro lo fé e servitor (?) sichè le chose si fanno melio la seconda volta chella prima. E mi detto quella verzzura vorrebbe esere largha e aperta e grande e non die quella minuta, e quelli lavori di seta del scholore schonda son li animally. El maestro melio non so."

[901] Nuttall. *From Flanders to Florence*, S. 79.

[902] Campbell. *Tapestry in the Renaissance*, S. 24.

[903] Nuttall. *From Flanders to Florence*, S. 79.

[904] Delmarcel. *Flemish Tapestry*, S. 181.

[905] Delmarcel; Duverger. *Bruges et la Tapisserie*, S. 20.

[906] *Ibidem*, S. 20.

Stadt in Verbindung gebracht werden können, stammen aus späterer Zeit. Die erste erhaltene, in Brügge gewobene Serie der Bildteppiche[907] stammt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und zeigt drei Szenen aus dem Leben des Heiligen Anathoile in Salins.[908] Die Serie gehörte einst zu einem vierzehn Szenen umfassenden Zyklus, dessen Auftraggeber das Kapitel von Salins in Franche-Comté war. Die stereotyphaft wirkenden Figuren sind mit der Handschrift, die dem Meister der Legende der Hl. Lucia eigen war, verglichen worden.[909] Manche Künstler lieferten für Tapisserien Vorlagen sog. *petits patrons*[910] und es ist zu vermuten, dass sich der Meister der Legende der Hl. Lucia damit hätte beschäftigen können.[911] Dass würde den Einklang zwischen den Tapisserien und seiner Handschrift erklären. Der Künstler Jan Fabiaen, eine von den Identifikationsfiguren des Meisters, befasste sich mit den *petits patrons*.[912] Auch die Struktur und der Aufbau des namengebenden Lucia-Retabels[913] (Abb. 5) in Brügge wurde mit Tapisserien in Zusammenhang gesetzt.[914] Eine gewisse Freude am Detail an allen Werken des Meisters kann, wenn man möchte, auf die sehr auf Einzelmotive, Muster und Ornamentik ausgerichteten Tapisserien zurückgeführt werden. Die vielseitigen italienischen Textilmuster kommen in der Mehrzahl in den zeitgenössischen Tapisserien vor und nehmen den ganzen Hintergrund ein.[915] Von den in den Südniederlanden angefertigten Verduren liefert uns jedoch der Bildteppich mit dem Einhorn[916] aus dem Metropolitan Museum of Art eine Vorstellung.

Die Bedeutung, die die Verduren in der Brügger Produktion einnehmen, widerspiegelt sich im Schaffen der Zeitgenossen des Meisters der Legende der Hl. Lucia. Erwähnenswert ist vor allem Gerard David – ein Meister, der in Brügge tätig war und auf dessen Retabeln Verduren mehrmals erscheinen.[917] So gibt es einen Blumenteppich auf einem Werk, das für das Kloster San Gerolama della Cervara angefertigt wurde[918], und auf der für Juan de Sedano geschaffenen

---

[907] Brügger Werkstatt von Jan Wilde. Heilige Anatole auf der Salzwasserquelle. 1502–1506. Wolle. 432 × 360 cm. Musée du Louvre, Paris

[908] Delmarcel. *Flemish Tapestry*, S. 180.

[909] *Ibidem.*

[910] Rapp Buri; Stucky-Schürer. *Burgundische Tapisserien*, S. 400–403.

[911] Siehe auch: Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 87–93.

[912] Versyp. *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge*, S. 39.

[913] Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge

[914] Versyp. *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge*, S. 39; Delmarcel, Duverger. *Bruges et la Tapisserie*, S. 108.

[915] Siehe zahlreiche Beispiele bei Rapp Buri; Stucky-Schürer. *Burgundische Tapisserien*, S. 221–317.

[916] Südniederländisch. Das Einhorn in Gefangenschaft. Um 1495–1505.Wolle. Seide. Vergoldete
Schüsse. 368 × 251,5 cm. The Cloisters Collection, Metropolitan Museum of Art, New York

[917] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 88.

[918] Gerard David. Cervara-Altar. Sankt Benedikt. Sankt Hieronymus. Anfang des 16. Jahrhunderts. Öl auf Holz. 148 × 67 cm. Palazzo Bianco, Genua.

„Die Hochzeit zu Kana“[919], die sich gegenwärtig im Louvre befindet. Auch Gerard David arbeitete für eine fremde Klientel, unter der sich sowohl italienische als auch spanische Donatoren befanden, deren Wünsche und Ansprüche er bei seinen Arbeiten immer berücksichtigte. Für die Textilgeschichte ist das Retabel für das Kloster San Gerolama besonders bemerkenswert. Das Altarwerk war ursprünglich für Giovanni Pallavicini gedacht, jedoch der Auftrag ging wegen finanzieller Schwierigkeiten an den Bankier und päpstlichen Legaten, Vincenzo Sauli, weiter.[920] In Erstaunen versetzt, dass der ursprüngliche Auftrag auch Vorhänge aus Seide und Tapisserien umfasste.[921] So wurde die gemalte Verdure hinter den Heiligen durch echte Textilien ergänzt und inszeniert. Das muss auch dem Maler bewusst gewesen sein, und man kann unter Einbeziehung der Verdure den Versuch erkennen, den Erwartungen des Stifters gerecht zu werden. Das Prestige des Werkes wurde durch den Herstellungsort unterstrichen, dessen Präsenz durch die Verdure vergegenwärtig wurde.

Das zweite Referenzwerk stellt die für Juan Sedano geschaffene „Hochzeit zu Kana“ dar. Hinter den Hochzeitsgästen befindet sich ein luxuriöser Tausendblumenteppich – die gleiche Komposition wird von seinem Schüler Ambrosius Benson[922] wiederholt. Sowohl Gerard David als auch Ambrosius Benson waren Maler aus Brügge und die Einbeziehung des Tausendblumenteppichs verweist auf die Stadt als Herstellungsort.[923] Ob Gerard David selbst auch *patrons* anfertigte, darüber liegen keine Quellen vor.[924] Demzufolge war die Darstellung von Tausendblumenteppichen in dieser Zeit in Brügge verbreitet und es war Realität den Ort des Hansekontors in dieser Weise zu kommunizieren. Das wird auch im Schaffen des Meisters der Legende Hl. Lucia noch einmal in den Vordergrund gerückt.

[919] Gerard David. Die Hochzeit zu Kana. Öl auf Holz. 100,1 × 130,2 cm. Museé du Louvre, Paris.
[920] Ainsworth. *Gerard David*, S. 181.
[921] *Ibidem*, S. 184.
[922] Ambrosius Benson. Die Hochzeit zu Kana. Um 1540. Öl auf Holz. 99 cm × 105 cm. Nationalmuseet, Stockholm
[923] Ainsworth. *Gerard David*, S. 193.
[924] Delmarcel. *Flemish Tapestry*, S. 180.

III.2.2 Brügge als ewigblühendes Paradies: ein immer wiederkehrendes Motiv

Im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia erscheint immer wieder eine Verdure im Form einer Bankbekleidung, sodass man sie, ähnlich wie die oft dargestellten Stadtansichten von Brügge, als ein Markenzeichen des Meisters verstehen könnte (Abb. 19; 21). Sie ist immer kombiniert mit einem Kissen aus ähnlichem Stoff, das rote Schnüre und Quasten zieren. Ein ähnlicher Banküberzug erscheint sowohl auf dem Nikolaus-Retabel[925] (Abb. 12) in Brügge, dem Katharinen-Retabel[926] (Abb. 9) in Pisa wie auch in Reval. Diese immer wiederkehrende Stoffdarstellung bietet ein wichtiges Indiz dafür, dass die Motivation einen Reichtum an Textilien darzustellen, vom Meister ausgegangen ist und lässt die Annahme zu, dass das Interesse an Luxusgütern insgesamt vom Meister selbst motiviert ist.

Die Stilisierung der Bankbekleidung verweist auf einen textilen Gegenstand und steht im Kontrast zu den „echten Blumen" in der Vase vor den Füßen der Mutter Gottes oder ergänzt sie (Abb. 33). Hier wird ein Versuch zur Wiedergabe der Charakteristika der Bildteppiche unternommen, jedoch nicht zu Ende geführt. Es mangelt am Bemühen eine Stoffstruktur wiederzugeben, obwohl man durch die roten Schnüre und Quasten die textilen Eigenschaften unterstreicht. Wahrscheinlich ist eine Vorlage für die Bankbekleidungen eingesetzt worden, denn man findet bei den Retabeln in Reval (Abb. 19; 21), Brügge (Abb. 12) und Pisa (Abb. 9) Übereinstimmungen in der Pflanzenanordnung und in den Darstellungen der Blumen selbst. Auch das Verhältnis der Bekleidung zum Möbelstück ist unklar und dem zur Schau gestellten Textil untergeordnet, was wiederum den Eigenwert des Stoffes steigert.

Die Stilisierung der Blumen macht ihre botanische Bestimmung zu keinem einfachen Vorhaben, die meisten können doch eindeutig identifiziert werden. Es wurde auf die Glockenblume, Gartennelke und Butterblume aufmerksam gemacht,[927] ergänzt werden können noch Walderdbeere, Wohlriechendes Veilchen und Maßliebchen. Besonderes oft ist das Veilchen dargestellt worden, was auf seine wesentliche Stellung als Tugend der Demut im ikonografischen Programm hinweist, obzwar wir das Veilchen auch auf dem Nikolaus-Retabel in Brügge (Abb. 12) und auf dem Katharinen-Retabel in Pisa (Abb. 9) antreffen. Im ikonografischen Programm, das die Gottesmutter Maria herausragend hervorhebt, indem sie in allen drei Wandlungen erscheint, ist das Veilchen als die die Haupttugend der Gottesmutter verkörpernde Blume inhaltlich motiviert. Die anderen Blumen tragen genauso altbekannte christologisch-mariologische Bedeutun-

[925] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[926] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

[927] Lumiste. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas, S. 36.

gen.[928] Das Christkind auf dem Schoß der Mutter Gottes trägt in seiner rechten Hand eine Nelke, die auf die Vermählung der Seelen hindeutet und in seiner linken Hand wahrscheinlich einen Apfel, der es als den neuen Adam definiert (Abb. 3).[929]

Die *Sacra Conversazione*, die vor Augen geführt wird, stellt die Heiligen im Paradies oder im Himmlischen Jerusalem dar, das mit Hilfe von Luxustextilien und -gütern gestaltet ist. Darauf verweisen die in der Natur zu unterschiedlichen Zeiten blühenden Pflanzen, die aber im Paradies diesen Naturgesetzen nicht unterliegen.[930] Der Verweis auf das Paradies, wird durch den „Garten" noch offensichtlicher. Das Bild evoziert den *hortus conclusus*, der auf das Verständnis von Jungfräulichkeit der Maria zurückgeht.[931] Natürlich haben die wichtigsten Tugenden so wie Verweise auf den Kreuzestod (Nelke)[932], die Auferstehung (Butterblume) und das Paradies (Walderdbeere)[933] im Kontext einer Paradiesdarstellung ihren Platz. Auch das karminrote Granatapfelmuster des goldenen Brokats ergänzt dieses Programm und soll im Rahmen der Pflanzendarstellungen verstanden werden. Der Granatapfel gilt von alters her als ein mit der Auferstehung zu verbindendes Motiv.[934]

Bei der Beurteilung der Verdure von Philipp dem Guten aus der Burgunderbeute galt es als Verweis auf den Burgunderstaat als Paradies (Abb. 22).[935] Inmitten von 397 Pflanzen der Verdure sind das Burgunderwappen und Embleme des Burgunderherzogs dargestellt. Mit dieser Einbettung der Symbole wurde veranschaulicht, dass der Burgunderstaat ein stets blühender sei. Es ist interessant, dass der Blumenteppich auf dem Nikolaus-Retabel[936] (Abb. 12) und dem Werk[937] in Pisa (Abb. 9) genau direkt unter der Stadtvedute von Brügge dargestellt ist, was einen Grund liefert sie miteinander in Bezug zu setzen. Vermittelt wird das Verständnis vom blühenden Brügge als einen Ort des paradiesischen Zusammenlebens. Man kann es als Himmlisches Jerusalem verstehen, das die biblische Gegenwart mit der zeitgenössischen Situation vereint und sie dadurch

---

[928] Sachs, Hannelore (Hg. et al) *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1980, 1991, S. 67–68.

[929] Koch, Robert A. Flower Symbolism in the Portinari Altar. – *The Art Bulletin* (Bd. 46, Nr. 1, Mar., 1964), S.73.

[930] Rapp Buri, Stucky Schürer. *Burgundische Tapisserien*, S. 134.

[931] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 209.

[932] Koch. Flower Symbolism in the Portinari Altar, S.73.

[933] Behling, Lottlisa. *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Köln: Böhlau, 1967, S. 31; 35–36;

[934] Muthmann, Friedrich. *Der Granatapfel, Symbol des Lebens in der Alten Welt*. [Fribourg]: Office du livre, 1982

[935] Rapp Buri, Stucky Schürer. *Burgundische Tapisserien*, S. 115–116; 134.

[936] Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[937] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

bekräftigt (in Brügge befand sich eine Kapelle des Heiligen Jerusalems).[938] Man betonte, dass sich die Stadtansichten besonders in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf eine ökonomische Ikonografie stützten, wobei später eher eine idealisierte, monumentale und isolierte Stadt im Vordergrund steht.[939] Damit wollte man sich von der Idee, die Stadtansicht würde sich auf die wirtschaftlichen Probleme von Brügge beziehen[940], abgrenzen.

Man hat auch die These dargeboten, dass die nicht vorhandene Stadtansicht den Beweis liefert, dass die Luxusgüter keinen Bezug zur Stadt haben, sie wären eher mit Italien oder anderen Orten zu verbinden und würden diese Implikationen nicht verkörpern.[941] Dabei ist bekannt, dass Brügge den Handwerkern und Kaufleuten ein sicherer Markt für Luxusgüter bedeutete, was durch die Nähe zum Hof stimuliert wurde.[942] Obwohl man hier auf die Stadtansicht verzichtet, ist die Stadt Brügge durch die dargestellten Luxusgüter präsent. An die Stelle der Tuchhalle treten die Seiden- und Goldtücher, besonders Markenzeichen wie Verduren. An der Stelle der *Notre Dame* thront die Maria Mutter Gottes am wichtigsten Platz in der feierlichsten Position des Retabels. Dem Maler war natürlich bewusst, dass die Auftraggeber, also Hansekaufleute, mit Tuch oder anderen Waren handelten. Einer anderen Argumentationskette folgend konnten wiederum die Kaufleute selbst eine Inszenierung der „Brügger Güter" hier initiieren.[943] Das Paradies, wo die Heiligen fungieren, ist mit Hilfe der Luxusgüter gestaltet und vermittelt den Donatoren das beruhigende Zeugnis von der lebendigen, reichen, einen Gewinn versprechenden Stadt. Die Motivation des Malers, die Rolle von Brügge hervorzuheben, wird durch die Tatsache bekräftigt, dass die Handwerker genauso in die Handelsnetzwerke eingeschlossen waren und für Werbung und Anziehungskraft der Stadt sorgten, was ihnen Investitionen in ihre Produktion versprach. Die Position von Brügge war genauso ein eigenes Anliegen – so gut wie es der Stadt ging, ging es auch ihnen selbst.

[938] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 96.
[939] De Rock. *The Image of the City*, S. 85–218; bes. S. 213–218.
[940] Harbison. Fact, Symbol, Ideal, S. 26.
[941] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 145; 187.
[942] Stabel. For Mutual benefit?, S. 101–117.
[943] *Ibidem.*

IV. GOLDSCHMIEDEWERKE: VON HIMMLISCHEN REGALIEN BIS ZUM HÖFISCHEN SCHMUCK[944]

IV.1 Goldschmiedewerke in der burgundisch-niederländischen Welt

Juwelen werden in Inventarverzeichnissen von Fürsten und Würdenträgern an erster Stelle und mit besonderer Sorgfalt erwähnt. Mit akribischer Genauigkeit werden Edelsteine wie Rubine[945], Diamanten, Saphire und eigenständig auch Perlen aufgezählt, die damals zu Edelsteinen gerechnet wurden.[946] Mehrere Goldschmiedearbeiten sind mit besonderen Bezeichnungen in die Geschichte eingegangen wie etwa die „Drei Brüder" des Hofes von Burgund[947], die sich im Besitz von mehreren Generationen der Burgunderherzöge befanden. Ebenso bekannt waren die „Weiße Rose"[948] und der „Rubin Flanderns"[949] sowie das den Medicis gehörende „Il Libro", dessen Wert auf 2.200 Florin geschätzt wurde.[950] Als Vergleich seien die folgenden Beispiele angeführt: Einer der teuersten Gegenstände aus der Sammlung der Medicis war ein mit 10.000 Florin bewerteter Kamee aus Sardonyx, der sog. Tazza Farnese[951] und an der Spitze der

[944] Dieses Kapitel basiert teilweise auf dem publizierten Aufsatz: Palginõmm; Leimus. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintergrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter, S. 49–85.

[945] Der in Inventarverzeichnissen auftretende Hinweis auf „balas" oder „balay" deutete nicht auf einen Rubin, sondern auf den aus dem heutigen Afghanistan stammenden Spinell. Deshalb wird in diesem Beitrag bezüglich von Rubinen in erster Stelle an dieses Material gedacht.

[946] Friess, Gerda. *Edelsteine im Mittelalter: Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst)*. Hildesheim: Gerstenberg, 1980, S. 24.

[947] Bei den „Drei Brüdern" handelte es sich um eine Agraffe, die, wie der Name bezeugt, von drei ähnlichen Rubinen geschmückt war. Das Schmuckstück war mit Perlen besetzt. Siehe: Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, Nr. 2971, S. 110.

[948] Die „Weiße Rose" war eine Agraffe, die aus emaillierten Blütenblättern und darin angebrachten unbearbeiteten Rubinen bestand. Im Inventarverzeichnis sind noch ähnliche Stücke aufgeführt. Siehe: Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, Nr. 979, S. 110.

[949] Vom „Rubin Flanderns" ist nichts weiter überliefert und das Aussehen der Agraffe kann nur dank des Inventarverzeichnisses und der Beschreibungen von Zeitgenossen erahnt werden. Es handelte sich wohl um eine Agraffe, welche mit dem Emblem Philipps des Guten (Stahl und Feuerstein) und Rubinen, Diamanten und Perlen ausgestattet war. Siehe: Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, Nr. 2972, S. 110.

[950] Der den Medici gehörende teuerste Juwel „Il Libro" war ebenfalls ein Balas-Rubin. Siehe: Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 82.

[951] Tazza Farnese. 2. Jahrhundert vor Christi. Schwarz-weißer Sardonyx. Museo Archeologico Nazionale di Napoli

wertvollsten Dinge stand unter anderem das Horn eines Einhorns[952] (also der Eckzahn eines Narwals) mit 6.000 Florin.[953]

Edelsteine waren nicht nur ein seltenes und erlesenes Material, ihnen wurden verschiedene apotropäische und heilende Wirkungen zugeschrieben. Ihre Autorität führte bis auf die Bibel[954] und die ihre Merkmale beschreibenden mittelalterlichen Lapidarien zurück. [955] Die Goldschmiedewerke erscheinen auf den Gemälden des 15. Jahrhunderts zahlreich, sowohl auf den Porträts als auch auf den Gemälderetabeln. So z. B. tragen die Deësisfiguren des Genter Altares[956] kostbare Repräsentationsgegenstände aus Edelmetallen und Edelsteinen. Die Madonna trägt eine mit „echten" Rosen und Lilien sowie Edelsteinen bestückte schwere Krone auf ihrem Haupt, so wie Gottvater auf seinem Haupt eine dreireihige Tiara trägt, was seit dem Pontifikat von Papst Urban (1363–1370) die Norm war.[957] Die Figuren des Genter Altares (wie Gottvater und die Madonna) haben wahrscheinlich hinsichtlich der Goldschmiedearbeiten auf dem Revaler Retabel ihren Einfluss ausgeübt.[958] Auch andere Gemälderetabel des Jan van Eyck weisen aufwändige Goldschmiedewerke bei den Madonnen[959] oder weiblichen Heiligen[960] auf, die eine sehr hohe Kostbarkeit, feine Verarbeitung und durch Licht charakterisierte Materialität besitzen. Eine äußerst präzise und feingearbeitete Krone besitzt unter anderem auch die Heilige Katharina auf dem Johannes-Altar[961] von Hans Memling.

Ein besonderes Werk von Petrus Christus[962] sollte in diesem Zusammenhang in den Vordergrund gerückt werden. Es war entweder ein Retabel für die Gold-

---

[952] Das einem Einhorn zugeschriebene Horn (eigentlich der Eckzahn eines Narwals) war mit dem Glauben verknüpft, dass dieses ebenso wie Schlangenzungen, in Wirklichkeit fossile Haizähne, gegen Gift schützen. Zu diesem Zweck wurden sie z. B. in Bankettsälen angebracht. Siehe: Belozerskaya. *Rethinking the Renaissance*, S. 139.

[953] Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 82.

[954] In der Bibel werden Edelsteine an folgenden Stellen erwähnt: 2 Mose 25;28 und Offenbarung des Johannes 21,11;18 –21 (im letzteren werden die Bausteine des Himmlischen Jerusalem beschrieben).

[955] Die apotropäische Wirkung von Edelsteinen schildert beispielsweise das Buch des Marboduse von Rennes (11.–12. Jahrhundert) „Liber de lapidibus". Siehe: Belozerskaya. *Rethinking the Renaissance*, S. 84; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 192–193.

[956] Jan van Eyck. Genter Altar. 1432 Deësis. Öl auf Holz. Geöffneter Zustand 350 × 461 cm. Sint Bavo Gent

[957] Jaacks. Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz, S. 110.

[958] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 192.

[959] Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers von Rolin. 1435. Öl auf Holz. 66 × 62 cm. Musée du Louvre, Paris

[960] Jan van Eyck. Dresden-Triptychon. 1437. Öl auf Holz. Flügel 33 × 13,5 cm. Flügel mit der Heiligen Katharina von Alexandrien. Staatliche Kunstsammlungen. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

[961] Hans Memling. Triptychon mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten (Johannes-Altar). 1474–79. Öl auf Holz. Mitteltafel 173,6 × 173,7 cm. Flügel 176 × 78,9 cm. Johannes-Hospital, Memlingmuseum, Brügge

[962] Petrus Christus. Goldschmied in seiner Werkstatt. 1449. Öl auf Holz. 100,1 × 85,8 cm. Metropolitan Museum, New York

schmiedegilde und beinhaltete offensichtlich das Porträt des Brügger Goldschmieds (Willem van Vlueten?) oder ein Amtsporträt im Gildenhaus.[963] Auf der Tafel besucht ein vornehmes adliges Paar den Laden und die Werkstatt eines Goldschmiedes. Wir sehen Materialien und Erzeugnisse dargestellt, die für das Handwerk und den Handel unersetzlich waren; darunter fertiggestellte Silber- und Goldschmiedearbeiten, vielerlei Rohmaterial wie Edelsteine, Perlen und Korallen, die wie Embleme funktionierten.[964] Das Werk ist als Werbematerial für das Können und die Meisterhaftigkeit des Brügger Goldschmiedes geeignet. Es zielte, ob in religiösem oder profanem Kontext vorstellbar, auf die Fähigkeiten der Brügger Goldschmiede. Ähnlich wie bei der Werbung für verschiedene Samt- und Goldtextilien scheint der Brügger Maler auch hier die Aufmerksamkeit auf die Brügger Goldschmiedekunst zu lenken, indem er viele hochwertige Schmuckstücke darstellt.

IV.2 Goldschmiedewerke und Baldachine der ersten Wandlung in Semi-Grisaille

Beim Revaler Retabel wird die Abstufung der Feierlichkeit vornehmlich mit den luxuriösen Textilien erreicht. Zur Erhöhung der Feierlichkeit und Majestätlichkeit tragen beim Öffnen des Wandelaltares auch andere Luxusgüter bei. Eine gewichtige Rolle bei der Entfaltung der Pracht haben verschiedene erlesene Materialien und die daraus gefertigten Repräsentationsgegenstände, die aus dem alltäglichen Gebrauchs- und Tauschzusammenhang herausgelöst sind und demonstrativ inszeniert werden.[965] Die Goldschmiedewerke der heiligen Personen verkörpern Machtverhältnisse und eine die Zeiten überdauernde Herrschaft, womit ihnen Repräsentations- und Symbolwert zugeschrieben werden kann.

Im geschlossenen Zustand bilden – wie bereits oben vermerkt – die grau in grau gemalten Gewänder des Engels oder der Maria die erste Stufe der Feierlichkeit und wirken demzufolge zurückhaltend und passend für den Alltag im Kirchenraum (Abb. 1). Dennoch trägt der Engel ein mit Edelsteinen und Perlen besetztes Diadem (ähnlich wie die Engel in der Fürbitteszene der zweiten Wandlung), auch sein Chormantel ist mit einer, mit Steinen ausgestatteten Brosche geschlossen. Diese Schmuckstücke, da sie in Grisaillemanier ausgeführt worden sind, lassen keine Schlüsse hinsichtlich der Materialien zu. Dennoch werden hier sicherlich kostbare Materialien wie Edelsteine, Gold oder Silber evoziert – darauf deutet die Verarbeitung hin.

Wichtiger aber ist zu vermerken, dass es sich im geschlossenen Zustand eigentlich um eine Darstellung in Semi-Grisaille handelt. Die in Nischen auf steinernen Podesten stehenden Figuren des Engels und der Gottesmutter werden von bronzefarbigen Baldachinen überdacht. Die Baldachine, die auf den Tafeln

[963] Velden. Defrocking St. Eloy, S. 257.
[964] Velden. Defrocking St. Eloy, S. 243.
[965] Stollberg-Rillinger. 10. Macht und Dinge, S. 85–86.

mit den Skulpturen kombiniert Stein, Metall und Textil vereinen, sind mit Fransen ausgestattet und geben ein an Jan van Eyck erinnerndes und mit auf Illusion hinzielendes niederländisches Malerkönnen wieder.[966] Semi-Grisaille kam in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch im Schaffen des Hans Memling vor, wie es das Triptychon[967] des Jan Crabbe veranschaulicht.[968] Die ikonografischen Lösungen der beiden sind ähnlich und das Retabel mag für den Meister der Legende der Hl. Lucia direkt als Vorbild gedient haben.

Bei der Verkündigungsszene widmet der Maler der Materialität der Dinge große Aufmerksamkeit. Besonders bei den Baldachinen unterstreichen Lichtreflexe auf dem metallischen Hintergrund die Eigenschaften des Materials, so wie die Schatten die schwerfallenden Gewänder charakterisieren. Damit beginnt die Hervorhebung verschiedener kostbarer Dinge und Texturen bereits auf der Alltagsseite. Bei der Wahl der mit metallischem Schein ausgeführten Baldachine muss wieder ein Streben nach Vielfalt der unterschiedlichen Materialien gesehen werden. Der Lichteinfall von der Nordseite hilft die Materialität und die Kostbarkeit besonders hervorzuheben. Diese Lichtsituation mag sogar die Lösung für die Positionierung des Retabels bedeuten, indem vorgeschlagen wurde, das Retabel habe in der nördlichen Kapelle[969] der Katharinenkirche gestanden.[970] Das Maßwerk eines Fensters kann auf dem Baldachin erahnt werden und dieselbe Lichtsituation charakterisiert auch die Rüstungen der Ritterheiligen (s. Kapitel I.3).

Das Material der Baldachine kann ganz offensichtlich als Messing gedeutet werden. Eine Referenz ähnlicher Gestaltung bietet das Fragment des Triptychons[971] vom Meister von Flemallè.[972] Vor allem Dinant war bis zu seiner Zerstörung im Jahre 1466 ein Herstellungsort für Metallhandwerk aus Messing, Kupfer und Bronze.[973] Für die Waren hat sich die Bezeichnung „Dinanderie" eingebürgert, was später wahrscheinlich für die Produktion in anderen Zentren verwendet wurde.[974] Lübeck war neben Aachen und Nürnberg ein berühmter Ort für die Herstellung von Messingwaren, wovon auch der große Marienleuchter in der Nikolaikirche[975] von Reval aus dem Jahre 1519 Zeugnis

[966] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 184.
[967] Hans Memling. Triptychon des Jan Crabbe. Um 1467–1470. Öl auf Holz. Außenflügel 83,2 cm × 26,5 cm. Groeningemuseum, Brügge; Mitteltafel 78 × 63 cm, Museo Civico, Vicenza; Innenflügel 83,3 × 26,7 cm. Pierpont Morgan Library, New York
[968] De Vos. *Hans Memling*, S. 92.
[969] Mänd; Randla. Sacred Space and Corporate Identity, S. 69.
[970] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 157; 184; 213.
[971] Meister von Flemallè. Johannes der Täufer. Um 1428–1432. Fragment eines Flügels 134,2 × 92,5 cm. Tempera und Öl auf Holz. Städel Museum, Frankfurt am Main
[972] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 183–184.
[973] Henkelmann, Vera. *Spätgotische Marienleuchter: Formen, Funktionen, Bedeutungen*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014, S. 92.
[974] Henkelmann. *Spätgotische Marienleuchter*, S. 92.
[975] Siebenarmiger Leuchter. Lübeck, 1519. Messing. 3,85 m. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum

ablegt.[976] Die Messingerzeugnisse von Dinant wurden genauso in Brügge zum Verkauf angeboten, sodass sich die Stadt mit dem Metallhandwerk rühmte.[977] Dinanderie kommt sowohl auf anderen, mit dem Meister der Legende der Hl. Lucia verbundenen Werken vor, wie auf dem Nikolaus-Retabel[978] (Abb. 36) aus Brügge. Das Material der Messingbaldachine war wichtig genug, um den Bruch mit der Grisaillemalerei zu wagen. Man kann entweder Bezug auf Brügge als Umschlagplatz oder Lübeck als Produktionsort nehmen: beide waren für die Kunden von Bedeutung.

IV.3 Repräsentationsgegenstände der heiligen Personen

Das Retabel bietet in der ersten und zweiten Wandlung einen Blick auf reichhaltige Goldschmiedearbeiten. An erster Stelle sollten die mit Edelsteinen besetzten Insignien und die Tiara beim Gottvater sowie die mit blauen und roten Edelsteinen abwechselnd bestückten Diademe bei den Engeln genannt werden. Bei der zweiten Wandlung trägt die Heilige Gertrud einen kostbaren Krummstab.

Die Repräsentationsgegenstände beim Gottvater (Abb. 17) und der Äbtissin (Abb. 19) sind mit Edelsteinen verziert und aus kostbaren Materialien wie Gold und Bergkristall angefertigt. So ruht die linke Hand des Gottvaters auf einem aus Kristall gearbeiteten *Globus Gruciger* und in seiner rechten hält er ein Lilienzepter aus Gold, bei dem ein Rubin den Abschluss bildet. Erwähnenswert ist weiterhin seine die Amtskleidung zusammenhaltende Agraffe, die –passend zu seinem Pluviale – mit blauen und roten Steinen besetzt ist. Die mit drei Reifen gestaltete Tiara aus wertvollem Material ist reich an Rubinen, Smaragden, Saphiren und Perlen, auch die *Inulf* (Bänder) sind mit edlen Steinen versehen. Diese Insignien (Zepter, Reichsapfel, Tiara) vereinen die von einem Papst und Kaiser, sodass Gott als Herrscher über Himmel und Erde definiert wird.[979] Erwähnenswert ist, dass der Gottvater auf einem, aus Bergkristall entworfenen Thron sitzt, dessen Thronwangen und Baldachin mit Säulen aus Porphyr ausgestattet sind. Die Thronwangen ähneln dem Retabel des Malers in

[976] Der Marienleuchter wurde von dem reichen Kaufmann und Schwarzenhaupt Hans Bouwer gespendet und stand neben dem Hochaltar der Nikolaikirche. Siehe: Kurisoo, Merike (Hg.) *Ars Moriendi – Suremise kunst: näitus Niguliste muuseumis 02.11.2012–02.06.2013 = Ars moriendi – the art of dying: exhibition in the Niguliste Museum 02.11.2012– 02.06.2013*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013, S. 56.

[977] Van Houtte, Jan Albert. The Rise and Decline of the Market of Bruges. – *The Economic History Review*, New Series (Bd. 19, Nr. 1, 1966), S. 37.

[978] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[979] Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs and Persian Carpets, S. 72. Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 192; Mänd. *Keskaegsed altarid ja retaablid*, S. 200.

Los Angeles[980] (Abb. 4), dessen besserer Zustand uns zeigt, wie das Revaler Werk einst ausgesehen haben mag.

Bergkristall war während des gesamten Mittelalters ein weitverbreitetes Material und erlangte in der zweiten Hälfte des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts seinen Höhepunkt.[981] Die Werkstätten reichten von Venedig bis Paris, Cataluňa bis Prag.[982] Bergkristall ist reiner Quarz, transparent oder farblos. Steinbrüche für Kristall gab es sowohl im heutigen Europa als auch in Asien und Afrika, davon zeugen die damaligen Quellen. Die Verarbeitung von Bergkristall wird im Traktat von Theophilus Presbyter geschildert, wo erklärt wird, wie man die für Bischofsstäbe benötigten Nodi durchbohrt und schleift.[983] Bergkristall blieb bis zum 15. Jahrhundert ein bevorzugtes Material, jedoch Mitte des Jahrhunderts kam sog. *vetro cristallo* (durchsichtiges Glas aus Venedig) auf den Markt.[984] Dieses Material war kostengünstiger, wurde aber trotzdem den ästhetischen Bedürfnissen der Auftraggeber gerecht.[985]

Verweise auf Bergkristall finden sich in der Bibel, vor allem in der Offenbarung des Johannes. Man liest dort 4:6: „Und vor dem Stuhl war ein gläsernes Meer gleich dem Kristall, und mitten am Stuhl und um den Stuhl vier Tiere, voll Augen vorn und hinten“, weiter 22:10–11: „Und er führte mich hin im Geist auf einen großen und hohen Berg und zeigte mir die große Stadt, das heilige Jerusalem, herniederfahren aus dem Himmel von Gott, die hatte die Herrlichkeit Gottes. Und ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem hellen Jaspis.“ oder 18–21:1: „Und der Bau ihrer Mauer war von Jaspis und die Stadt von lauterm Golde gleich dem reinen Glase. Und die Grundsteine der Mauer um die Stadt waren geschmückt mit allerlei Edelgestein. Der erste Grund war ein Jaspis, der andere ein Saphir, der dritte ein Chalzedonier, der vierte ein Smaragd, der fünfte ein Sardonix, der sechste ein Sarder, der siebente ein Chrysolith, der achte ein Berill, der neunte ein Topas, der zehnte ein Chrysopras, der elfte ein Hyazinth, der zwölfte ein Amethyst. Und die zwölf Tore waren zwölf Perlen, und ein jeglich Tor war von einer Perle; und die Gassen der Stadt waren lauteres Gold wie ein durchscheinend Glas.“ In diesen Textzeilen werden die Bauteile des Himmlischen Jerusalems geschildert, die besonders auf den Thron Gottes bezugnehmen, der als „gläsernes Meer gleich dem Kristall“ entworfen ist. Dieses Material wurde genau wie andere mit

[980] Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Vor 1483. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles

[981] Gerevini, Stefania. „Sicut cristallus quando est obiecta soli“ Rock Crystal, Transparency, and the Franciscan Order. – *Mitteilungen des kunsthistorscihen Insitutes Florenz* (Bd. 56, H. 3, 2014), S. 256.

[982] *Ibidem*, S. 256–258.

[983] Brepohl. *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, S. 497.

[984] Gerevini, Stefania. Christus Cristallus. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West. – Robinson, James; De Beer, Loyd; Harnden, Anna (Hg.) *Matter of Faith: an interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the medieval Period*. London: British Museum Press, 2014, S. 93.

[985] Gerevini. Christus Cristallus, S. 93.

apotropäischen und heilwirkenden Eigenschaften versehen. Es stand in Assoziation mit Wasser, Reinheit, Licht und wegen seines widerstandsfähigen Materials mit Standfestigkeit gegen Sünde, deren Personifikation Christus gewesen ist.[986] Wegen seines Zusammenhanges mit Wasser wurde Bergkristall mit der Taufe verbunden.

Säulen aus Porphyr wurden aus ägyptischen Steinbrüchen beschafft und waren seit der Antike bekannt, wie es im Buch von Plinius dem Älteren „Historia Naturalis" geschildert wird.[987] Es war ein begehrtes und kostspieliges Material, das in Thronsälen zum Einsatz kam.[988] Im 15. Jahrhundert war es in Europa nur als römische Spolien zu finden und fungierte als Zeichen für Gottesherrschaft über den Himmel und die Erde.[989] Für unser Thema kann mitgenommen werden, dass die Fürbittenden vor dem Thron Gottes im Himmlischen Jerusalem agieren und die knienden Donatoren hier in Erwartung dieses Himmelsreichs dargestellt sind. Diese im Mittelalter sehr begehrten Materialien kommen in anderen Werken der altniederländischen Malerei häufig vor. Zu nennen wären z. B. das Jüngste Gericht des Hans Memling[990] in Danzig, wo die Seligen auf den aus Bergkristall gestalteten Treppen zum Himmel emporsteigen, oder die vielen Gemälde des Jan van Eyck[991], wo Porphyr bei der Gestaltung der Thronsäle eingesetzt wird.

Außerdem werden die Edelsteine hinsichtlich ihres Materials gut zur Geltung gebracht. Bei der Ausführung entfaltet sich bestes malerisches Können, wie wir es auch bei den anderen Elementen mit miniaturem Charakter gesehen haben. Beim Äbtissinnenstab der Heiligen Gertrud kommen diese Eigenschaften sehr ausgeprägt zur Wirkung, indem der Maler bei ihren Insignien nicht nur Bergkristall und zu Blüten gruppierte Edelsteine darstellt, sondern auf dem Krummstab drei kleinfigürliche Heilige hinzufügt, von denen Johannes der Täufer, der Heilige Laurentius und eine weibliche Heilige zu erkennen sind. Einen ähnlich gestalteten Krummstab gibt es auf dem Passions-Retabel[992] des Hans Memling, wo an dem Insigne des Heiligen Blasius auch kleine Figürchen angebracht sind. Der Krummstab besitzt eine große Ähnlichkeit mit dem

[986] Gerevini. Christus Cristallus, S. 94–95.
[987] Tronzo, William. Medieval Porphyry. The Subliminal Narratives of Material. – Alcoy, Rosa; Allios, Dominique; Bilotta, Maria Alssandra (Hg.) *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œvre d'art; mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*. Paris: Picard, 2012, S. 45.
[988] Tronzo. Medieval Porphyry, S. 46.
[989] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 192.
[990] Hans Memling. Triptychon mit dem Jüngsten Gericht. 1467–1471. Öl auf Holz. Mitteltafel 221 × 161 cm. Flügel 223,5 × 72,5 cm. Muzeum Narodowe, Danzig
[991] Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers von Rolin. 1435. Öl auf Holz. 66 × 62 cm. Musée du Louvre; Jan van Eyck. Madonna des Kanonikus Joris van der Paele. 1436. Öl auf Holz. 122 × 157 cm. Groeningemuseum, Brügge
[992] Hans Memling. Triptychon mit der Passion (Greverade-Altar). 1491. Mitteltafel 221,5 × 167 cm. Flügel 221,5 × 83 cm. Lübeck, Sankt-Annen-Museum

Bischofsstab des Heiligen Nikolaus auf dem Retabel[993] (Abb. 12; 13) des Meisters der Legende der Hl. Lucia in Brügge, letzterer enthält vergleichbare kleine Figürchen von Heiligen.[994]

Bemerkenswert ist, dass Johannes der Täufer auf dem Altarwerk zweimal erscheint. Einer der Altäre der Bruderschaft der Schwarzenhäupter in der Dominikanerkirche war diesem Heiligen geweiht.[995] Johannes der Täufer erscheint beide Male in der gleichen Form: Er trägt das Lamm Gottes auf dem Buch in seinen Händen (Abb. 15). Über die Verehrung des Heiligen Laurentius durch die Kaufleute gibt das Hochaltarretabel des Hermen Rode Auskunft, in dessen Schreinkasten er unter anderen wichtigen Heiligen erscheint, wo er mit Buch dargestellt ist. Er war besonders in Skandinavien beliebt und der Hauptpatron von Domkirchen wie in Lund und Uppsala.[996] Auch in Riga wird er zusammen mit dem Heiligen Johannes dem Täufer in Bezug auf Vigilien erwähnt.[997] Die dritte weibliche Heilige trägt offenes Haar und ein Kirchengebäude in ihren Händen. Wahrscheinlich handelt es sich um eine der *Virgines Capitales*. Es wäre logisch sich daraufzielend die Heilige Katharina vorzustellen, weil der ursprüngliche Standort des Werkes die Dominikanerkiche St. Katharinen war.[998]

IV.4 Agraffen der Ritterheiligen: Widerspiegelungen höfischer Schmuckkunst

Neben Repräsentationsgegenständen erscheinen auf dem Revaler Retabel andere Goldschmiedearbeiten, die dem profanen Kontext angehören. Mitsamt der ritterlichen Rüstung sind sie Erzeugnisse typischer höfischer Metallkunst.

Auf dem Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia gibt es ähnliche Agraffen aus luxuriösen Materialien mit aufwändiger Bearbeitung. Besonders herausragend sind die Agraffen bei den Ritterheiligen, von denen eine Lilienagraffe (Federlin) besondere Aufmerksamkeit verdient. Die Brosche (Abb. 23) auf der Mütze des Heiligen (in Rot und Grün) ist aus Gold, welche von vier Diamanten[999], 52 Perlen, eigentlich sind es mehr, wahrscheinlich 60 (ein Teil

[993] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion

[994] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 216.

[995] Mänd. Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie, S. 231.

[996] Kurisoo (Hg.) *Rode altar,* S. 76.

[997] Bruiningk. Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter, S. 179; 188; 281; 286; 289.

[998] Mänd. Püha Viktor – Tallinna kaitsepühak?, S. 10.

[999] Der Facettenschliff liefert einen Beweis für die Darstellung von Diamanten, der als Grundlage die immanente Form von diesem Edelstein nimmt. Derartig geschliffene Diamanten kommen auch auf anderen Darstellungen zeitgenössischer Schmuckstücke vor. Ich danke an dieser Stelle dem Juwelier Indrek Ikkonen für seine Bemerkungen (15.07.2014).

der Brosche wird von der Siegesfahne verdeckt) sowie einer Feder geschmückt ist. Die Quellen der burgundischen Herzöge erwähnen ähnliche Verzierungen an Kopfbedeckungen. So beschreibt der Hofchronist Georges Chastellain (gest. 1475) das Aussehen von Philipp dem Gutem bei dessen Ankunft in Paris 1461: „Der Herzog von Burgund trug auf dem Hut eine unbezahlbare Federverzierung, diese war geschmückt mit neun großen Rubinen, fünf großen Diamanten, den drei größten und klarsten Perlen auf Erden, 62 anderen hochwertigen Perlen; auf dem Helm des Pferdes waren ebenfalls neun Rubine in Abwechslung mit unzähligen Perlen. Und auf dem Helm, welchen er (der Herzog) später trug, stach der Rubin Flanderns ins Auge, ein Wunder der christlichen Welt.“[1000]

Vergleichbare Informationen finden sich auch über Karl den Kühnen, welche der italienische Gesandte Panigarola 1475 übermittelte: „Seine Hoheit (Karl der Kühne) kam bekleidet mit einer langen Robe aus goldenem Stoff in die Kirche, die gesäumt mit Zobel war, diese war besonders reich und Seide ersetzte Silber. Auf dem Kopf hatte er eine Mütze aus schwarzem Samt mit einer goldenen Federverzierung, die geschmückt war mit größeren Balas-Rubinen und Diamanten sowie mit großen Perlen, von denen manche der hochwertigen hingen und wo Perlen und Edelsteine so eng beieinander waren, dass es nicht möglich war, die Federn zu sehen, obwohl der erste Stiel länger als ein Finger war.“[1001]

Auf den häufig nur als Kopien erhaltenen Porträts[1002] werden die erwähnten Herzöge nicht mit diesen herausragenden Juwelen dargestellt. Dank eines glücklichen Zufalls sind bis heute Aquarelle[1003] von den bekanntesten Schmuckstücken Burgunds erhalten**,** welche viele Jahre später, nachdem Karl der Kühne die Schlacht von Grandson verloren hatte, angefertigt wurden. Die Aquarelle entstanden in Verbindung mit dem Beschluss des Baseler Stadtrates, die Gegenstände zur Deckung von Staatsschulden im Jahre 1504 an Jakob Fugger (1459–

[1000] Lettenove K de (Hg.) Chastellain, Georges. Oeuvres de Georges Chastellain, Vol. IV. Brüssel, 1864, S. 77: *Le duc de Bourgogne portoit une plume à son chapeau, de pris non extimable; et estoit garnie ycelle de neuf gros balais, cincq gros diamans, trois des plus grosses gros balais, cincq gros diamans, trois des plus grosses perles de la terre et claires à l'advenant, de soixante-deux autres perles de sorte et de grand pris; et eu chanfrain de son cheval y avoit pareillement neuf gros balais autres, entresemés de perles sans nombre. Et en salade portée après, estoit assis un riche balais de Flandres, l'outrepas de chrestienneté.*

[1001] Vaughan. *Charles the Bold*, S. 169–170.

[1002] Kopie nach Rogier van der Weyden. Porträt Philipps des Guten. Um 1470, Groeningemuseum, Brügge; Rogier van der Weyden (Werkstatt?), Porträt Karls des Kühnen, 1460er Jahre, Gemäldelgalerie, Berlin

[1003] Der „Federlin“ aus der Burgunderbeute. Basel. Vor 1504. Aquarelle auf Pergament. 34,2 × 25,9 cm. Historisches Museum Basel; Pergamentblatt mit Darstellungen der Schmuckstücke Karls des Kühnen aus der Baseler Burgunderbeute: der „Goldene Hut mit dem Federlin“, Die „Drei Brüder“ und die „Weiße Rose“, Augsburg um 1545. Deckfarben auf Pergament. 465 mm × 255 mm. Historisches Museum, Basel; Miniatur des Anhängers „Weiße Rose“. Herstellungsort unbekannt, 15.–16. Jahrhundert. 17 cm × 13 cm. Historisches Museum Basel; Miniatur des Hosenbandordens „Gürtelin“. Basel. Vor 1504. Aquarell auf Pergament. 21,6 × 45,1 cm. Historisches Museum, Basel

1525) zu verkaufen, und sie sollten den Zustand der Schmuckstücke festhalten.[1004] Eine dieser Agraffen, neben den bereits erwähnten, war der bekannte Federlin (Abb. 24), ein zum Tragen am Hut bestimmtes Schmuckstück, dessen Herkunft aus der burgundischen Kriegsbeute außer Zweifel steht.[1005] Es handelte sich um ein pfeilförmiges Kleinod, welches mit fünf Rubinen, vier Diamanten, 70 kleineren und drei größeren Perlen verziert wurde.[1006] Der Federlin war vom Hofgoldschmied von Karl dem Kühnen, Gerard Loyet (gest. 1502/ 1503) entworfen, der für diese und die Anfertigung mehrerer anderer Arbeiten im Jahr 1471 bezahlt wurde.[1007] Jakob Fugger verkaufte den Federlin zusammen mit einem für Karl den Kühnen angefertigten Hosenbandorden[1008] später an Kaiser Maximilian I. für eine bemerkenswerte Summe, nämlich 67.000 Rheinische Gulden.[1009]

Die Agraffe (Abb. 23) an der Mütze des Heiligen Georgs ist ebenfalls eines Fürsten wert und fungiert hier zur Betonung des Heiligenstatus. Außerdem darf seine Lilienform nicht unbeachtet bleiben. Bedeutungsvoll erscheint dies vor allem wegen der Nähe zur Jungfrau Maria, vor deren Füßen sich in einer Vase eine weiße Lilie und eine Schwertlilie befinden.[1010] Die „Zeichenkultur" des Mittelalters und eine sich damit verbindende symbolische Kommunikation, welche nichtverbale Signale umfasste, werden in unterschiedlichen Media umgesetzt.[1011] Sie entfaltet sich durch Mimik, Gestik, Rituale wie auch materielle Kultur. So markierten verschiedene Zeichen und Schmuckstücke Unterordnungsverhältnisse und festigten die Loyalität.[1012] Die Konstruktion der Beziehung mit Hilfe eines Zeichensystems verdeutlicht das Diptychon von

---

[1004] Deuchler. *Die Burgunderbeute*, S 120–121.

[1005] Velden. *Donor's Image*, S. 58–59.

[1006] Deuchler. *Die Burgunderbeute*, S. 121.

[1007] Siehe: Velden. *Donor's Image*, Appendix I. Doc. 5. S. 311: *Et Pour avoir fait une plume a jour de fil d'or trait et lassee en maniere de chevrons, garny de quatre bien gros dyamans, quatre gros balais et tros bien grosses perles; et au dessoubz d'une bien grosse table de balay, assise en une rousse double esmaillie de blanc, et au long de ladicte pierre de soixantedix grosses perles barlans.*

[1008] Den erwähnten Hosenbandorden fertigte offenbar ebenfalls Gerard Loyet an und er unterschied sich von den gewöhnlichen (goldenes, gesticktes Motto auf blauem Band) durch eine Vielzahl von großartigen Edelsteinen: Marti; Borchert; Keck (Hg.) *Karl der Kühne (1433–1477),* S. 279. Cat. 95.

[1009] Deuchler. *Die Burgunderbeute*, S. 122.

[1010] Die weiße Lilie symbolisiert die Reinheit Mariens, die Schwertlilie ihre Leiden. Die bekannte Wappenlilie basiert nicht auf der weißen Lilie (*Lilium candidum L.*), sondern gerade auf der Schwertlilie (*Iris germanica L.*). Man möchte auch an dieser Stelle auf die nobilitierende Eigenschaft der Lilienagraffe aufmerksam machen. Behling. *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, S. 38.

[1011] Franke. Die sechzehn französisch-burgundischen Agraffen im Essener Münsterschatz, S. 229.

[1012] Als Beispiel könnte ein goldemaillierter Mützenschmuck mit dem Porträt Karls V. (1520. Gold und Email. Kunsthistorisches Museum, Wien) angeführt werden, welcher als Markierer für Anhängerschaft fungieren könnte. Siehe: Belozerskaya. *Luxury Arts of the Renaissance*, S. 85.

Wilton[1013], auf dem der englische König Richard II. (1367–1400) mit seiner Begleitung sowie die Jungfrau mit den Engeln Agraffen mit einem Hirsch tragen, das Motto des Königs. Dadurch wurde signalisiert, dass der König unter dem Schutz der Gottesmutter und Heiligen steht und seine Macht dadurch legitimiert wurde.[1014] Die Verzierung der Kopfbedeckung des Heiligen Georgs gab ein Zeichen seines ritterlichen Einsatzes (*defensor Mariae*) für die Jungfrau Maria, unter deren Schutz wiederum der Heilige stand. Der Heilige Georg steht dort als Verkörperung der ritterlichen Ideale, bereit sich für die Dame einzusetzen, bekennt sich zu Maria, die sich wiederum für ihn als Schutzfigur einsetzt. Es darf nicht der Aufmerksamkeit entgehen, dass der Heilige Georg nach fürstlichem Vorbild dargestellt wird.

Man muss an dieser Stelle noch ein Merkmal erwähnen. Die Lilienform des Federlins mag im Bewusstsein des damaligen Betrachters auch die Valois-Lilie in Erinnerung gerufen haben. Die burgundische Dynastie ging zurück auf die *Quatre Princes de Fleur de Lys,* also auf den ersten aus dem französischen Königshaus stammenden Burgunderherzog Philipp den Kühnen und seine Brüder. Es stand natürlich fest, dass die Heiligen von den Kaufleuten vorgesehen waren, doch die Ausführung der Heiligen oblag dem Maler in Brügge. Für die Burgundischen Niederlande hatte der Heilige Georg eine besondere Bedeutung. Diesen Heiligen sah Karl der Kühne als seine Identifikationsfigur, indem er auf dem Votivgeschenk[1015] für Lüttich des Gerard Loyet seine Gesichtszüge dem Heiligen gleichsetzen ließ.[1016] Wir müssen berücksichtigen, dass das Revaler Retabel in die Zeit Maximilians einzuordnen ist, also schon in die Habsburger Dynastie, jedoch seine Kinder (wie Philipp der Schöne) identifizieren sich später mit dem Heiligen Georg, indem sie sich in seiner Person auf den Retabeln[1017] inszenierten[1018] und somit enge Beziehungen zu den Burgundischen Niederlanden pflegten. Gerade im Jahre 1493/1494 wird Philipp der Schöne Herrscher über die burgundischen Länder und wird bis zu seinem Tod 1506 von seinen Untertanen gerade wegen seiner Abstammung aus der Valois-Burgund-Linie geschätzt (wobei sein Vater Maximilian immer ein Fremder bleibt).[1019] Philipp hatte verfügt, dass sein Herz in der Brügger Kathedrale *Notre Dame* beigesetzt werden sollte.[1020] Damit soll nicht gesagt werden, dass hier ein

[1013] Wilton-Diptychon. Ca. 1395–1399, Tempera auf Holz, 53 × 37 cm, National Gallery, London.
[1014] Franke. Die sechzehn französisch-burgundischen Agraffen im Essener Münsterschatz, S. 230.
[1015] Gerard Loyet. Votivgeschenk Karls des Kühnen. Um 1467–71. Gold und vergoldetes Silber. 53 cm. Kathedrale St. Paul und Schatzkammer, Lüttich
[1016] Velden. *Donor's Image*, S. 127–132.
[1017] Meister der Mechlener Sint-Joris-Gilde. Die Mitglieder der Gilde der Großen Armbrust zu Mechelen. 1497. Öl auf Holz. 105 × 174 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
[1018] http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/the-members-of-the-guild-of-the-large-crossbow-of-malines, 09.08.1918
[1019] Blockmans; Prevenier. *The Promised Lands*, S. 210.
[1020] *Ibidem.*

Porträt des jungen Fürsten vorzufinden wäre, auch wenn das Aussehen des Heiligen Georgs den zeitgenössischen Porträts[1021] Philipps in allgemeinen Zügen naheliegt. Vielmehr möchte man sagen, dass hier verschiedene Motivationen und Intentionen zusammenfließen, die teils aus Livland und teils aus den Burgundischen Niederlanden kommen. Wenn man eine gewisse Nostalgie im Schaffen des Meisters sehen will, die auf die aktuelle komplizierte politische und wirtschaftliche Lage zurückgeführt werden kann, mag der Federlin eine besondere Bedeutung gehabt haben. Damit schaute man gleichzeitig in die glorreiche Vergangenheit Karls des Kühnen und ebenso in die Zukunft des Landes, die in den Händen des jungen Fürsten liegt, in dessen Adern teilweise noch das Blut des Hauses Valois fließt.

Gerade an dieser Stelle soll man sich auf die Veto-Rechte der Dinge berufen[1022] und dies mit der Herausforderung für eine Bremsung der Interpretationskette verbinden[1023], was mit der Hinwendung auf das Fehlen eines wichtigen Merkmals des burgundischen Hauses erzielt werden kann. Hätte man hier nicht auch die Kette des Goldenen Vlieses darstellen, somit eindeutig auf die Fürsten deuten wollen? Philipp der Schöne wurde 1484 von dem von seinen Ahnen gegründeten Orden als souverän anerkannt.[1024] Die Ordenskette, die auf zahlreichen Porträts der burgundischen und habsburgischen Herrscher vorkommt, fehlt hier und wir können daraus nur schließen, man hätte auch andere Wege finden können, wenn man direkt auf die Fürsten hätte verweisen wollen. Wir müssen auch im Auge behalten, dass eine von den Persönlichkeiten, der mit dem Meister gleichgesetzt wurde, als Hofkünstler arbeitete. Jan de Hervy wurde später 1502 „Erzherzogs Maler" genannt, also Maler Philipps des Schönen.[1025]

Neben dem „Federlin" sollten noch die Agraffen der Ritterheiligen beschrieben werden, die ihre kostbaren Mäntel zusammenhalten. Beim Heiligen Georg umgeben blaue und rote Steine, die abwechselnd mit den Perlen dargestellt sind, einen großen Diamanten (Abb. 23; 25). Auf der Agraffe der anderen Ritter sind vier Diamanten und vier Perlen um einen großen Rubin angeordnet. Auf dem Retabel des Malers in Madrid findet sich beim Heiligen Adrian eine ähnliche Brosche, obwohl die Edelsteine anders gefasst sind.[1026] In ihrer grundsätzlichen Form vergleichbare, jedoch in ihrer Kostbarkeit etwas zurückhaltendere

[1021] Jacob van Lathem?. Porträt Philipps des Schönen. Südniederländisch. Um 1495. Öl auf Holz. 41,9 × 29,2 cm. The National Trust. Upton House, London; Juan de Flandes (?). Porträt Philipps des Schönen. Um 1500. Öl auf Holz. Kunsthistorisces Museum, Wien; Meister der Magdalenenlegende. Porträt Philipps des Schönen. Um 1500. Öl auf Holz. Kunsthistorisches Museum, Wien

[1022] König. Das Veto der Dinge, S. 22.

[1023] Bal. Crossroad Theory and Travelling Concepts, S. 18.

[1024] Kohler, Alfred; Edelmayer, Friedrich (Hg.) *Hispania–Austria: die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien; Kunst um 1492*. Milano: Electa, 1992, S. 381.

[1025] Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? S. 6.

[1026] Meister der Legende der Hl. Lucia. Die Beweinung. Um 1475. Öl auf Holz. Flügel 75 × 27 cm. Flügel mit dem Heiligen Adrian. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Broschen können auf dem Gemälde von Petrus Christus[1027] entdeckt werden, die für das Können und die Meisterhaftigkeit der Brügger Goldschmiede Werbung machen. Vor kurzem wurde eine in ihrer Form ähnliche Brosche[1028] (Abb. 26) in Großbritannien in der Nähe von Brigstock gefunden, wo königliche Wälder lagen, in denen die Höflinge zur Jagd gingen und die Agraffe dabei vermutlich verloren ging.[1029] Die Brosche setzt sich, genau wie die Agraffen auf dem Revaler Retabel aus Diamanten und Edelsteinen, aus einem zentralen Spinell und Perlen zusammen und ist auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert. Obwohl wir uns auch Revaler Broschen in diesem Tradtionsgefüge vorstellen können, zeigen die englischen Porträts[1030] der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dass solche Broschen auch später in derselben Form gestaltet wurden.

IV.5 Die Himmelskönigin schmückende und umgebende Goldschmiedewerke

Neben Gott dem Vater, Gertrud und Ritterheiligen ist besonders die Gottesmutter mit Goldschmiedewerken umgeben und ausgestattet (Abb. 25). Sie sitzt auf einem, mit Ehrentuch aus Lampas-Seide geschmückten Thron. Symbolisch geladen sind die das Ehrentuch umgebenden Agraffen und Applikationen mit Stern- und Sonnenmotiven. Diese Motive bringen den Gedanken schnell auf die Offenbarung des Johannes 12.1, wo steht: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.“ Auch die Nähe des Drachens unter den Füßen des Heiligen Georgs bekräftigt diesen Zusammenhang. Burgundische Archivalien und bildliche Quellen zeugen davon, dass es üblich war Juwelen, Perlen, Broschen und andere Applikationen an die Kleidung zu nähen.[1031] Die Gestaltung des Throns der Mutter Gottes entspricht den Traditionen und Gepflogenheiten der höfischen Welt.

Die Broschen, die den Thron der Gottesmutter umgeben, bestehen aus von Perlen verzierten sowie blau und rot polierten (*Cabochon*) Edelsteinen. Blau

[1027] Petrus Christus. Goldschmied in seiner Werkstatt. 1449. Öl auf Holz. 100,1 × 85,8 cm. Metropolitan Museum, New York

[1028] Agraffe. Europäisch (Deutschland, Frankreich oder Belgien). 1400–1450. Emailliertes Gold, Spinell mit *Cabochon*-Schliff und zwei Diamanten. 2,36 × 2,27 × 1,68 cm. Victoria & Albert Museum, London. M. 1-2020.

[1029] https://collections.vam.ac.uk/item/O1511658/brooch/ 08.04.2020.

[1030] Unbekannter Meister. Porträt von Richard III. Um 1504–1520. Königliche Kollektion, London. RCIN 403436; Unbekannter Meister. Porträt von Richard III. Spätes 16. Jahrhundert. 63,8 × 47 cm. National Portrait Gallery, London

[1031] Goehring, Margaret. Taking Borders Seriously: the significance of Cloth-of-Gold Textile Borders in Burgundian and post-Burgundian Manuscript Illumination in the Low Countries. – *Oud Holland* (Bd. 119, Nr. 1, 2006), S. 31; Goehring. The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Late Medieval Franco-Flemish Manuscript Illumination, S. 143–144.

und Rot sind die traditionellen Farben der Gottesmutter Maria, dabei wird ihre Position als Himmelskönigin betont, auf Treue und Demut (blau) sowie auf Liebe und Leiden (rot) hingewiesen.[1032] Dieselben Farben wiederholen sich in den Gewändern von Maria und erscheinen auf dem goldenen Band des blauen Unterrocks erneut als Edelsteine, umrandet von einer goldenen, auf Lilienmotiven basierenden Stickerei. Die Lilienmotive kommen weiterhin auf anderen traditionell mit dem Meister der Lucia Legende verbundenen Retabeln vor wie auf dem der Madonna unter weiblichen Heiligen[1033] (Abb. 6) in Brüssel und Detroit.[1034] Auch dort wird die Kopfbedeckung der Heiligen Ursula (sog. *escoffion*) mit Motiven, die den Wappenlilien ähneln, ergänzt – diese Kopfzier war eine zeitgenössische höfische Modeerscheinung.[1035]Auch die Stickerei am Saum des Mantels der Mariä auf dem Brüsseler Werk trägt dieselbe Ornamentik wie auf der Borte der Revaler Madonna. Ob so ein Merkmal einen Zusammenhang zwischen diesen Werken bedeutet, sei dahingestellt. Es sei konstatiert, dass die Figuren eine Ähnlichkeit besitzen.

Außerdem basiert die besonders reich gestaltete Krone der Gottesmutter auf den Lilienmotiven, deren Kronreife mit Edelsteinen wie großen Rubinen und Saphiren mit *Cabochon*-Schliff abwechselnd mit übereinandergereihten Perlen und mit einem zentralen Rubin über der Stirn bestückt sind (Abb. 25). Wegen der an ein Flechtwerk erinnernden Motive ist sie als eine Lilienkrone einzuordnen. Die Kronenzacken sind nach den heraldischen Lilien gebildet und heben die Himmelskönigin rangmäßig hervor. Auf den Kronenzacken sind Diamanten sowie die Spitzen und Flächen hinter dem „Flechtwerk" scheinen mit Rot und Grün emailliert. *Émail en ronde bosse* war in den Burgundischen Niederlanden, aber auch in Frankreich eine sehr verbreitete Goldemailtechnik, bei der goldene, selten silberne, bronzene oder kupferne gegossene oder getriebene Gegenstände ganz oder teils mit opaken oder transluziden Glasflüssigkeiten überschmolzen wurden.[1036] Die Technik fand bei figürlichen Werken wie beim berühmten Goldenen Rössl[1037], einem Neujahrsgeschenk der Königin Isabella für den französischen König Karl VI. im Jahre 1405 Anwendung.[1038] Sehr bekannt waren auch Agraffen, die vornehme Kleidung zierten. Aus dem spät-

[1032] Kemperdick (Hg.) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, S. 317.

[1033] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

[1034] Meister der Legende der Hl. Lucia. Rosenhag Madonna. Um 1478. Öl auf Holz. 96,8 × 80,3 cm. Institute of Arts, Detroit

[1035] Syfer-d'Olne; Slachmuylders; Dubois; Fransen, Bart (Hg.) *The Flemish Primitives IV*, S. 308.

[1036] Eikelmann, Renate. *Franko-flämische Emailplastik des Spätmittelaters*, S. 18–19.

[1037] Goldenes Rößl. 1405. Altötting, Schatzkammer

[1038] Siehe: Baumstark, Reinhold (Hg.) *Das goldene Roessl: ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400; [Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 3. März bis 20. April 1995]*. München: Hirmer, 1995

mittelalterlichen Reval sind zwei Agraffen[1039] mit der Technik *émail en ronde bosse* erhalten, die heute im Tallinner Stadtmuseum aufbewahrt werden. Ob diese Agraffen einst den livländischen Adligen oder Kaufleuten gehörten, ist nicht geklärt. Sie wurden im Rathaus verwahrt und können – müssen aber nicht – mit einem Schiffer aus Kampen betreffenden Gerichtsfall in Zusammenhang stehen.[1040] Jedenfalls waren Schmuckstücke wie diese auch der gehobenen Schicht Revals bekannt. Der Meister der Legende der Hl. Lucia stellt auf seinen Retabeln mit weiblichen Heiligen[1041] (Abb. 10) oder der Gottesmutter[1042] (Abb. 6) auf Lilienmotivik basierende Kronen mehrmals dar, die sich dennoch voneinander unterscheiden. Die Lösungen stützen sich auf die höfischen Traditionen, worüber sowohl die schriftlichen Quellen als auch seltene erhaltene Beispiele von Lilienkronen[1043] Auskunft geben.[1044] Zusammengefasst kann gesagt werden, dass die auf dem Revaler Retabel dargestellten Goldschmiedearbeiten zu den überhaupt teuersten gehörten, einen Bezug zu den in höfischen Kreisen bekannten Goldschmiedewerken besitzen, vielschichtig konnotiert gedeutet werden können und die komplizierte mittelalterliche Realität der Zeichensysteme verkörpern. Sie sind ein wesentliches Mosaikteil im Ensemble der Luxusgüter und in der Hierarchie der Erzeugnisse auf Werken für die Kaufleute.

[1039] Agraffe mit dem Greif. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vergoldetes Silber. Email. Perlen. Zitrin (TLM 4242); Agraffe mit dem Krieger. Zweite Hälfe des 15. Jahrhunderts. Vergoldetes Silber. Email. Perlen. Zitrin (TLM 4243)

[1040] Sillart, Lea. Ehted Tallinna Raekoja arvekambrist. – *Tallinna Linnamuuseumi aastaraamat 2005/2007*. Tallinn: Tallinna Linnamuuseum, 2007, 193–195; Palginõmm, Kerttu. Zwei franko-flämische Agraffen aus dem spätmittelalterlichen Reval als Beispiele für symbolische Kommunikation. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 1, Nr.2, 2020), S. 121–146.

[1041] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. Vor 1483. Öl auf Holz. 66,7 × 27 cm. Philadelphia Museum of Art; Meister der Legende der Hl. Lucia. Beweinung mit Johannes dem Täufer und Katharina von Alexandrien. 1493–1499. Öl auf Holz. Flügel 87,63 × 27,94. Flügel mit der Heiligen Katharina von Alexandrien. Institute of Arts, Minneapolis

[1042] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel; Meister der Legende der Hl. Lucia. Rosenhag Madonna. Um 1478. Öl auf Holz. 96,8 × 80,3. Institute of Arts, Detroit

[1043] Krone einer englischen Königin (sog. Böhmische Krone, Pfälzische Krone). Westeuropa. Um 1370–1380. Gold. Email. Saphire. Rubine. Smaragde. Diamanten. Perlen. Museen der Bayerischen Schlösserverwaltung. Schatzkammer, München

[1044] Eikelmann, Renate. Goldemail um 1400. – Baumstark, Reinhold (Hg.) *Das goldene Roessl: ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400; [Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 3. März bis 20. April 1995]*. München: Hirmer, 1995, S. 109.

V. RÜSTUNGEN: EIN ZEICHEN RITTERLICHER TUGEND

V.1 Rüstungen als Luxusgüter in der burgundisch-niederländischen Welt

Neben anderen Luxusgütern der Zeit verdienen auf dem Revaler Retabel des Meisters der Legende der Heiligen Lucia auch die Plattenharnische der Ritterheiligen beachtet zu werden. Seit der Urzeit gehörten Rüstungen zum Kriegswesen. Die Möglichkeiten sich derartigen Schutz zu gewähren, hingen immer mit den finanziellen Mitteln des Besitzers zusammen. Rüstungen wurden im Laufe der Zeit weiterentwickelt und nicht nur im funktionalen Sinne. Viel Aufmerksamkeit wurde bei den „maßgeschneiderten" Rüstungen der Würdenträger auch den kleinen Details und Verschönerungen geschenkt. Sie wurden nicht nur im Krieg eingesetzt, sondern wurden auf den Turnieren und Tjosten, auf festlichen Einzügen in die Stadt getragen, wo sie sämtliche ritterlichen Tugenden und Stärken des Herrschers kommunizierten.[1045] Im 15. Jahrhundert wurde die Rüstung mehr und mehr dem bestimmten Träger angepasst, sodass sie sogar mit ihrer Gliederung und Ästhetik zu einem eigenständigen Werk aufstieg.[1046] Wo wir bei italienischen Rüstungen einer plastischen Ausführung begegnen, wird z. B. am Burgunderhof eher eine flächigere Mode bevorzugt und gefördert.[1047]

Die Harnische wurden in verschiedenen Orten produziert, die bekanntesten Zentren waren vornehmlich italienische Städte wie Mailand, Bergamo und Brescia und in Deutschland Augsburg, Innsbruck (heute Österreich), Nürnberg und Landshut. Lokale Hersteller gab es in verschiedenen Orten, aber die Luxusgüter wurden hauptsächlich in wichtigen Produktionsorten bestellt.[1048] Plattenharnische wurden nach dem italienischen Vorbild entwickelt, aber es gab eine wechselseitige Einflussnahme verschiedener Zentren.[1049]

Die Kriegsrüstung hatte neben ihrer funktionalen, praktischen Bedeutung auch die Bedeutung eines Luxus- und Prestigeobjekts. Sie war sorgfältig mit erlesenen Materialien ausgestattet. Im Jahre 1416 hat der Goldschmied Jehan Mainfroy dem burgundischen Herzog Johann Ohnefurcht (1371–1419) und seinem Sohn, dem späteren Philipp dem Guten Rüstungen, Dolche und Schwerte mit Rubinen, Diamanten und Perlen bestückt.[1050] Im 15. Jahrhundert ermöglichte gerade der Plattenharnisch solche Verzierungen, bot aber auch mehr Schutz.[1051] Die vollentwickelten mittelalterlichen Plattenharnische kamen etwa von 1340 bis 1650 zum Einsatz, verschwanden erst nach der Einführung der Feuerwaffen und waren in ihrer besten Form nur für die Reichsten erschwing-

[1045] Belozerkaya. *Rethinking Renaissance*, S.126.
[1046] Lanzardo, Dario. II Der Stil und die Mode. – Lanzardo, Dario (Hg.) *Ritter-Rüstungen: der eiserne Gast – ein mittelalterliches Phänomen*. Köln: Parkland-Verl., 2003, S. 61.
[1047] Lanzardo. II Der Stil und die Mode, S. 61.
[1048] Gamber. Harnischstudien 6., S. 31–32.
[1049] *Ibidem.*
[1050] Belozerskaya. *Rethinking the Renaissance*, S.126.
[1051] Belozerskaya. *Luxury Arts of the Renaissance*, S. 139.

lich.[1052] Dank der im 16. Jahrhundert aufgekommenen Gepflogenheit Rüstungen der Ahnen zu kollektionieren und in Leibrüstkammern auszustellen, sind viele Paraderüstungen erhalten geblieben. Besonders die Habsburger Dynastie ist darin tonangebend. Ein Beispiel dafür liefern die Rüstkammern auf Schloss Ambras in Innsbruck von Ferdinand II. von Tirol (1529–1595). Er war der Neffe von Karl V. von Habsburg und sammelte neben Kuriositäten und Gemälden auch Harnische seiner Ahnen, mehr als siebzig Harnische waren dort beginnend mit Beispielen aus den Lebzeiten Maximilians bis hin zu Ferdinand ausgestellt.[1053]

Harnische werden gern sowohl in der niederländischen als auch italienischen Malerei dargestellt. Besonders hervorzuheben ist das Retabel von Jan van Eyck des Joris van der Paele[1054], wo sein Namenspatron der Heilige Georg in einer sehr detaillierten Rüstung gezeigt wird. Genauso viel Hinwendung schenkt van Eyck dem Heiligen Michael auf seinem Dresdner Triptychon.[1055] Bei seinen Rüstungen liegt das Hauptaugenmerk auf dem Material, auf den kleinen Details, die wahrscheinlich auf ein nahes Betrachten solcher Rüstungen zurückgehen, wofür der Zugang zum Hof die Gelegenheit bot. Das alles schuf ein Fundament für die Darstellungskonventionen der Brügger Maler. Deshalb schöpft aus diesem Schaffen auch Hans Memling, als er einen gerüsteten Heiligen Michael beim Jüngsten Gericht[1056] darstellt. Ritterheilige kommen zudem auf seinen anderen Gemälderetabeln vor wie auf dem Triptychon des Jan Crabbe[1057] und auf dem Triptychon des Adriaan Reins.[1058] Der Letztgenannte ist auch aus dem Grunde von Interesse, weil ihn der Meister der Legende der Hl. Lucia für seine eigene ähnliche Darstellung des gerüsteten Heiligen Adrian[1059] als Vorbild nimmt und er damit einen von seinen sonst nicht so zahlreichen Referenzen dieser Zeitgenossen darstellt.[1060] Für unseren Zusammenhang ist noch das Retabel von Hans Memling[1061] relevant, das den Heiligen Georg mit der Siegesfahne, mit der thronenden Madonna und denselben Heiligen unter der Madonna

---

[1052] Pfaffenbichler. *Armourers*, S.9.

[1053] Belozerskaya. *Luxury Arts of the Renaissance*, S. 135.

[1054] Jan van Eyck. Madonna des Kanonikus Joris van der Paele. 1436. 122 × 157 cm. Groeningemuseum, Brügge

[1055] Jan van Eyck. Dresden-Triptychon. 1437. Öl auf Holz. Mitteltafel 33 × 27,5 cm; Flügel 33 × 13,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

[1056] Hans Memling. Triptychon mit dem Jüngsten Gericht. 1467–1471. Mitteltafel 221 × 161 cm. Flügel 223,5 × 72,5 cm. Muzeum Narodowe, Danzig

[1057] Hans Memling. Triptychon des Jan Crabbe. Um 1467–1470. Öl auf Holz. 83,3 × 26,7 cm. Rechter Flügel: Betender junger Mann mit dem Hl. Wilhelm von Maleval. Pierpont Morgan Library, New York

[1058] Hans Memling. Triptychon des Adriaan Reins. 1480. Öl auf Holz. 45,3 × 14,3 cm. Flügel mit der Hl. Adrian.Johannes-Hospital.Memlingmuseum, Brügge

[1059] Meister der Legende der Hl. Lucia. Die Beweinung. Um 1475. Öl auf Holz. Flügel 75 × 27 cm. Flügel mit dem Heiligen Adrian. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

[1060] Martens. Der Brügger Meister der Lucialegende, S. 67.

[1061] Hans Memling. Thronende Madonna mit Kind und Stifter und dem Hl. Georg. Um 1480–1485. Öl auf Holz. 55,6 × 39,5 cm. National Gallery, London

und musizierenden Engeln darstellt.[1062] Bei allen diesen Beispielen ist ein Interesse an den materiellen Eigenschaften der Rüstungen spürbar, das auch in detaillierten Darstellungen Entfaltung nimmt. Alle diese Retabel stammten aus dem nächsten Milieu des Malers in Brügge und übten sichtlich Einfluss auf ihn aus.

V.2 Die Ritterheiligen und ihre Rüstungen: Vorbilder für die Revaler Kaufleute

Auf der Mitteltafel wird die thronende Madonna von Ritterheiligen in Rüstungen umgeben, die als Schutzpatrone der Kaufleute bekannt waren (Abb. 3). Für die besondere Verehrung der Ritterheiligen in Livland war die Zeit der Kreuzzüge im 13. Jahrhundert relevant[1063], denn nebenbei mussten auch die Kaufleute bereit sein gegebenenfalls ihre Stadt zu verteidigen.[1064] Die Welt an der Ostsee blieb für Generationen geopolitisch problematisch und Livland war im Laufe des Mittelalters geteilt zwischen verschiedenen Mächten, vor allem zwischen Bischöfen und dem Deutschen Orden. Die Konflikte zwischen diesen Mächten blieben endemisch, die Konfrontationen haben aber nicht zur Alleinherrschaft des Deutschen Ordens geführt. Dementsprechend verfolgten auch die Korporationen in Reval ritterliche Ideale, indem sie Turniere und Vogelschießen organisierten.[1065] Diese boten sowohl Abwechslung zum Alltag, stärkten das Gemeinschaftsgefühl und die guten Beziehungen zueinander, halfen aber nebenbei sich die nötigen kriegerischen Fähigkeiten anzueignen.[1066] Für den Gewinner der Turniere und das Volgeschießen waren wertvolle Geschenke vorgesehen wie der silberne Papagei[1067] mit Rubinaugen, der in der Silberkammer des Niguliste-Museums noch heute aufbewahrt wird.

Auf der rechten Hand der Gottesmutter, auf der heraldisch wichtigsten Stelle, ist der Heilige Georg mit dem Drachen zu seinen Füßen dargestellt (Abb. 3; 23). Er trägt, wie oben erwähnt, einen Federlin mit Diamanten und Perlen, der in seiner Pracht den wichtigsten Kleinodien der Zeit nicht unterlag. Der

---

[1062] Hans Memling. Diptychon mit Madonna und Kind zwischen vier musizierenden Engeln. Um 1490. Öl auf Holz. Tafeln 43,3 × 31,1. Alte Pinakothek, München

[1063] Mänd. Saints' Cults in Medieval Livonia, S.205; Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs and Persian Carpets, S. 73; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 216.

[1064] Aus dem Jahre 1561 ist ein Fall bekannt, wo die Bruderschaft der Schwarzenhäupter die Stadt Reval in einer Schlacht des „Berges Jerusalem" verteidigten. Der Burderschaft wurde ein Epitaph gewidmet (heute Stadmuseum von Tallinn). Siehe: Kivimäe, Jüri. Lahing Jeruusalemma mäe taga anno 1560. – Kreem, Juhan; Oolup, Urmas (Hg.) *Tallinna Mustpead: Mustpeade vennaskonna ajaloost ja varadest = Die Revaler Schwarzenhäupter: Geschichte und Schätze der Bruderschaft der Schwarzenhäupter*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Tallinn: Ilo, 1999, S. 17–33.

[1065] Mänd. *Urban Carnival*, S. 117–159; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 214.

[1066] Mänd. *Urban Carnival*, S. 142.

[1067] Papagei. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Silber (teilweise vergoldet). Rubinenbeigabe. Ehemalige Sammlung der Schwarzenhäupter. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (EKM B 307)

Heilige trägt eine Rüstung aus Messing, über die ein blauer Mantel mit grünem Seidenfutter geworfen und mit einer Brosche zusammengeschlossen ist. Sein Mantel, die Mütze mit Pelzbesatz und die Brosche erinnern an den Heiligen Adrian auf dem Thyssen-Bornemisza-Retabel[1068] des Meisters der Legende der Hl. Lucia.[1069]

In seiner rechten Hand hält der Heilige Georg seine traditionelle Siegesfahne. Seine linke Hand stützt sich auf einen Dolch mit rotem Griff. Auf der Dolchscheide sind ähnliche Applikationen aus Metall angebracht, die den Sonnenmotiven des Thronbaldachins ähneln. Die lederne Scheide wird ringsum von Lilienornament ergänzt. Die Kleinodien des Heiligen Georgs deuten auf seine Hingabe zur Gottesmutter und seine Bereitschaft sie zu schützen. Auch die Details seines Dolchs erinnern uns an seinen ritterlichen Einsatz. Der Heilige Georg ist als Sieger über den Teufel sowie als der Beschützer und Verteidiger der Maria, der *Ecclesia* der christlichen Kirche dargestellt.[1070]

Auf der linken Seite der Gottesmutter steht ein Ritter in dunkler Rüstung, den man gewöhnlich als den Heiligen Viktor deutet, auch wenn wir vielleicht den Bruderschaftspatron der Schwarzenhäupter, den Heiligen Mauritius erwägen sollten (Abb. 3; 25). Der Heilige trägt einen ehemals wohl dunkelblauen Mantel, der mit Pelz gefuttert ist und mit einer von Edelsteinen besetzten Agraffe zusammengehalten wird. Dieser Mantel scheint den Pelzhandel der Revaler Kaufleute in Erinnerung zu rufen und evoziert auch die pelzgefütterten Mäntel der Donatoren der ersten Wandlung.[1071] Die Beurteilung der Rüstungen und der Bekleidung wird durch die Verdunkelung der Farben erschwert, was besonders bei den ehemals blauen Farben einen allzu verschwärzten Eindruck hinterlässt. Deshalb kann auch eine Einschätzung der Harnische als „schwarz" auf einem Missverständnis beruhen.

Die Heiligen tragen keine Helme, sondern Mützen aus roter und grüner Seide (Georg) oder schwarzem (dunkelblauem/violettem) Samt oder Pelz (Viktor/Mauritius), die einem Fürstenporträt ähneln (Abb. 23; 25). Die von den Heiligen getragenen Rüstungen können als Paraderüstungen definiert werden (Abb. 3).[1072] Der Heilige Georg trägt eine Kettenrüstung, auf die eine deutsche oder westeuropäische ungeschiftete Brust gelegt ist, genauer gesagt eine gratlose Brust, die etwas früher als das Werk selbst zu datieren ist – in die 1470er Jahre.[1073] Den Unterleib und die Schenkel schützen an die Bauchreifen festgeschnallte Platten, die sog. „Beintaschen", an die sich an den Seiten kleinere

[1068] Meister der Legende der Hl. Lucia. Die Beweinung. Um 1475. Öl auf Holz. Mitteltafel 75 × 61 cm; Flügel 75 × 27 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
[1069] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 213–214.
[1070] Harbison, Craig. *Jan van Eyck: the Play of Realism*. London: Reaktion, 2011, S. 61; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 208; 214.
[1071] Keelmann. Amber rosaries, Baltic Furs and Persian carpets, S. 71; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 213; 215.
[1072] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 213.
[1073] Gamber. Harnischstudien 6, S. 84.

Paletten sog. „Tuilettes“ gesellten.[1074] Als Beispiele für ähnliche Lösungen in der Malerei können das Retabel von Hans Memling[1075] in Danzig, wo der Engel Michael eine ähnliche Rüstung trägt[1076] oder der Ursulaschrein[1077] desselben Meisters angeführt werden.[1078] Dazu passend trägt der Heilige auch deutsche Hentzen, die mit in Churburg befindlichen und von Konrad Treytz dem Älteren (gest. 1469) gefertigten Erzeugnissen vergleichbar sind.[1079] Auch das Bein- und Armzeug korrespondiert mit der Rüstung des Heiligen Michael.

Der Heilige Viktor/Mauritius trägt eine nicht unähnliche schwarze Rüstung, doch sein Beinzeug, also sog. Diechlinge, sind an den Kniebuckeln mit runden Platten („Muscheln“) ergänzt.[1080] Eine Pelzmütze und eine bis auf Details ähnliche Rüstung trägt auch der Heilige Adrian auf dem Retabel[1081] des Malers.[1082] Auch diese Elemente gehörten in das Formenrepertoire des 15. Jahrhunderts und kommen schon auf dem Joris van der Paele-Triptychon des Jan van Eyck[1083] vor. Auf Jan van Eyck verweisen auch die Lichtreflexe auf den gratlosen Brüsten, in deren Mitte bogenartige Erscheinungen erhalten sind (Abb. 23; 25). Es sind keine exakt zu deutende Motive. Sie erinnern trotzdem an Jan van Eyck, auf dessen Retabel des Joris van der Paele eine ähnliche, jedoch detailliertere Lösung zu finden ist. Auf dem Gemälde erscheint der Heilige Georg, auf dessen Schild zwei Figuren dargestellt sind. Hinsichtlich des Mannes mit roter Mütze oder Turban wurde vorgeschlagen, es wäre das Bildnis des Jan van Eyck.[1084] Wir kennen ein Autoporträt[1085] des Malers, wo er einen sehr üppigen roten Turban trägt. So würde er mit dem (Selbst)bildnis auf dem Schild auf die *schildere* also die Maler verweisen.[1086] Dieses Werk war in Brügge Sint Doonaskerk gut zugänglich und funktionierte entweder als ein Retabel oder Epitaph.[1087] Wie auch bei anderen Fällen übernimmt der Meister der Legende der Hl. Lucia ein eycksches Detail, führt es aber mit weniger Finesse aus. Wenn

---

[1074] *Ibidem*, S. 2.
[1075] Hans Memling. Triptychon mit dem Jüngsten Gericht. 1467–1471. Mitteltafel 221 × 161 cm. Flügel 223,5 × 72,5 cm. Muzeum Narodowe, Danzig
[1076] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 213.
[1077] Hans Memling. Reliquienschrein der Heiligen Ursula. vor 1489. VI Szene (Martyrium). 35 × 25,3 cm. Johannes-Hospital, Memlingmuseum, Brügge
[1078] Gamber. Harnischstudien 6, S. 84; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 213.
[1079] *Ibidem*, S. 92.
[1080] *Ibidem*, S. 2.
[1081] Meister der Legende der Hl. Lucia. Die Beweinung. Um 1475. Öl auf Holz. Mitteltafel 75 × 61 cm; Flügel 75 × 27 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
[1082] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 213.
[1083] Jan van Eyck. Madonna des Kanonikus Joris van der Paele. 1436. 122 × 157 cm. Groeningemuseum, Brügge
[1084] Dhanens, Elisabeth. *Hubert und Jan van Eyck*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1980, S. 226.
[1085] Jan van Eyck. Porträt eines Mannes (Selbstporträt?). 1433. Öl auf Holz. 26 × 19 cm. National Gallery, London
[1086] Brine, Douglas. Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration. – *The Art Bulletin* (Bd. 96, Nr. 3, 2014), S. 265.
[1087] *Ibidem*, S. 276.

der Sinn des eyckschen Werkes darin besteht, den Betrachter an sich in das Bild einzubeziehen, indem er sich selbst auf dem Schild widergespiegelt sehen könnte. Auf dem Revaler Retabel ist im Gegensatz dazu eher etwas Unpräzises reflektiert, das sehr vage nur als eine Widerspiegelung des Kirchenraumes bzw. eines Fenstermaßwerks gedeutet werden kann.[1088] Trotzdem tritt der Meister der Legende der Hl. Lucia in die Fußstapfen des Jan van Eyck und übernimmt ein Detail, was auf die Maler und ihr Können Bezug nimmt. Dasselbe tut auch Hans Memling, als er bei seinem Retabel[1089] den Heiligen Georg darstellt und auf seiner Brust die Madonna widerspiegeln lässt.

Augenfällig ist, dass der Heilige Georg und Heilige Viktor/Mauritius zwei aus verschiedenen Metallen angefertigte Rüstungen tragen, eine mit kupfernem Glanz und die andere schwarz (die Farben sind verdunkelt) (Abb. 23; 25). Das ist z. B. auch beim Retabel des Hermen Rode[1090] ähnlich, wo dieselben Heiligen unterschiedliche Rüstungen anhaben – der Heilige Viktor trägt eine Rüstung aus Messing und der Heilige Georg eine aus Stahl. Es ist aber interessant zu vermerken, dass gerade der Heilige Viktor/Mauritius ganz in dunklen Farben auftritt: sowohl in der Rüstung aus Stahl, dunkelblauem Mantel und Mütze als auch seine Haare und Augen scheinen dunkler als die des Heiligen Georgs. Sein Mantel ist im Vergleich zum Heiligen Georg vollkommen mit Pelz besetzt. Lediglich sein rotes Schwert wird durch einen dominanten Rubin ergänzt. Man könnte sich hier wieder auf die Möglichkeiten des nahen Betrachtens der Luxusgüter beziehen, indem sie einen Beweis dafür liefern könnten, dass es sich hier um den Heiligen Mauritius und nicht unbedingt um Viktor handelt. Der Heilige Mauritius trägt gewöhnlich eine Ritterrüstung, einen Reiterschild (Tartsche) und eine Lanze[1091], die zwei Letzteren fehlen in diesem Fall. Aber auch das Kruzifix in den Händen des Heiligen gibt uns keine Hinweise weder auf den Heiligen Viktor noch auf Mauritius.

Ein Problem bildet hier die Tatsache, dass der Heilige nicht als Afrikaner dargestellt ist, was eher eine Ausnahme als die Regel war. Dennoch kennen wir Fälle besonders unter dem Einfluss von Rogier van der Weyden aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo afrikanische Heilige mit heller Haut dargestellt wurden.[1092] Es sind andere Fälle bekannt, wo es eine ähnliche Unsicherheit beim Bestimmen des Heiligen gibt. Als Beispiel soll ein Retabelfragment des Meisters von Moulins (Jean Hey? aktiv im späten 15. Jahrhundert) angeführt werden[1093] – eines niederländischen Malers, der in Frankreich arbeitete und

[1088] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 157; S. 213.

[1089] Hans Memling. Diptychon mit Madonna und Kind zwischen vier musizierenden Engeln. Um 1490. Öl auf Holz. Tafeln: 43,3 × 31,1 cm. Alte Pinakothek, München

[1090] Lübecker Meister Hermen Rode. Hochaltarretabel der Nikolaikirche. 1471–1482. Tempera auf Holz. Schrein (geöffnet) 349 × 630 cm; Flügel 349 × 158,5 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum

[1091] Suckale-Redflesen. *Mauritius*, S. 128–134.

[1092] Suckale-Redflesen. *Mauritius*, S. 75–76. Mänd. Black Soldier, S. 60–61.

[1093] Meister von Moulins (Jean Hey). Heilige Viktor (Mauritius?) mit einem Donator. 1480–85. Holz. 58 × 50 cm. Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow

einen Heiligen in schwarzer Rüstung malte. Auch dort sind die Meinungen der Kunsthistoriker gespalten, ob man in dem als Heiligen Dargestellten Viktor oder Mauritius sehen sollte.[1094] Zudem besitzt dieses Gemälde einen sehr engen Zusammenhang zur Brügger Malerei: Es gibt Darstellungen von Gewebemustern, die bei Hans Memling oder Gerard David vorkommen und auf der Brust des Heiligen erscheinen wieder Reflexe, die auf das Schaffen Jan van Eycks zurückgehen. Somit wäre eine Lösung wie diese in Brügge akzeptabel gewesen.

[1094] Borchert (Hg.*) Jan van Eyck und seine Zeit*, S. 251, Cat. 72.

VI. MANUSKRIPTE: VON BESCHEIDENEN SCHRIFTEN BIS HÜLLENBAND[1095]

VI.1 Manuskriptenproduktion in den Burgundischen Niederlanden

Die Blüte der Buchproduktion in den Niederlanden ist auf das Mäzenatentum der Burgunderherzöge zurückzuführen. Die Fürsten aus dem Hause Valois erwiesen sich als große Bibliophile. Herzog Philipp der Kühne erbte eine Manuskriptensammlung, die von seinem Sohn Johan Ohnefurcht bis zu 250 Manuskripten erweitert wurde.[1096] Zu Zeiten seines Nachfolgers Philipps des Guten wurde die Sammlung so ausgeweitet, dass sie mit den reichsten Bibliotheken der Zeit, wie mit der päpstlichen Bibliothek Nikolaus V. (1397–1455) in Rom, Cosimo de Medicis (1389–1464) in Florenz und Kardinal Bessarion in Venedig vergleichbar war.[1097] Als der Burgunderherzog 1467 starb, hinterließ er seinem Sohn Karl dem Kühnen 900 Manuskripte.[1098] Auch die Höflinge begannen sich mit Blick auf die Burgunderherzöge wertvolle Bücher zu besorgen[1099] und ihr Vorbild blieb wie bei vielen anderen Dingen maßgebend für das gehobene Bürgertum.

Bedeutend für den Buchhandel waren in den Südniederlanden mehrere Orte. Brügge stieg neben Gent um 1400 zu einem wichtigen Zentrum der Buchmalerei auf – die Voraussetzungen dafür waren die wohlhabende Klientel und die Nutzung von Zwischenhändlern.[1100] Die Blüte der Buchproduktion deckt sich mit der Herrschaftszeit von Philipp dem Guten und lässt später aus verschiedenen Gründen nach, von denen auch der Siegeszug des gedruckten Buches zu nennen ist. Als Schnittstelle zwischen handgeschriebenem und gedrucktem Buch gelten sowohl in den Niederlanden wie auch im Kaiserreich die Jahre 1469–1470.[1101] Am Ende des 15. Jahrhunderts verdrängte das gedruckte Buch die Manuskripte und ihre Zahlen sanken ebenfalls in Brügge.[1102] Die kostbaren Bücher, die man auf den niederländischen Gemälderetabeln findet, werden gewöhnlich als Stundenbücher gedeutet und erscheinen bei den prominentesten Vertretern.

[1095] Dieses Kapitel basiert teilweise auf der 2010 verteidigten Masterarbeit: Palginõmm, Kerttu. *Lucia legendi meistri Tallinna retaabli topelteestkostestseen illumineerijate ja maalikunstnike suhete taustal*. Masterarbeit. Tartu Ülikool = Universität Tartu, 2010; Siehe auch: Keelmann. Succes, Salvation and Servitude, S. 220–224.

[1096] Dogaer, Georges; Debae, Marguerite. *La librairie de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occassion du 500e anniversaire de la mort du duc*. Bibliothèque royale de Belgique: Brüssel, 1967, S. I–II.

[1097] Dogaer; Debae. *La Librarie de Philippe le Bon*, S. 3.

[1098] *Ibidem.*

[1099] Smeyers. (Hg. et al) *Flemish illuminated Manuscripts*, S. 13.

[1100] *Ibidem*, S. 194.

[1101] Wijsman. *Luxury Bound*, S. 39.

[1102] *Ibidem*, S. 566.

Das Stundenbuch war ein für den Laien gedachtes Gebetsbuch und unterscheidet sich von den in der Liturgie benutzten Büchern wie etwa das Messbuch. Die Texte des Buches stammen aus den liturgischen Büchern. Das Stundenbuch folgt den kanonischen Bittstunden und leitet sich vom Bittgottesdienst (*Officium Divinum*) ab. In den Klöstern und Kirchen wurde in der festgelegten Reihenfolge gesungen und gebetet: Matutin oder Vigil um 2 Uhr nachts, Laudes beim Sonnenaufgang, danach Hora Prima, Hora Tertia, Hora Sexta, Hora Nona, Vesper am Abend beim Sonnenuntergang (um 6 Uhr) und Kompletorium um 9 Uhr abends. Der Tagesablauf und die konkreten Uhrzeiten waren von den Jahreszeiten abhängig, d. h. von Sonnenaufgang und -untergang, und leiteten sich von den Regeln Benedicti aus dem Jahre 529 ab. Im Spätmittelalter bestimmt das Gedenken an die Passion Christi den Tagesablauf und die Gebetsstunden sind mit bestimmten Passionsereignissen wie etwa der Kreuzigung Christi oder seinem Tod verbunden.[1103] So widmet man sich täglich, wöchentlich, das ganze Kirchenjahr hindurch im Gebet und Gesang dem Leiden Christi.

Das Stundenbuch als Genre wird im 14. Jahrhundert in Frankreich geboren und war das meistverbreitete Laienbuch des Mittelalters.[1104] Inhaltlich gesehen umfasste das Buch konstante und variable Teile. Es enthielt üblicherweise einen Kalender, ein kleines Marienoffizium (*Officium Parvum Beatae Mariae Virginis*), Bußpsalmen, die Allerheiligenlitanei, das Totenoffizium (*Officium Defunctorum*), Gebete wie „Obscero te“ und „O intemerata“, das Kreuzoffizium (*Officium sanctae crucis*), Offizium von dem Heiligen Geist (*Officium sancti spiritus*), Offizium von der Heiligen Dreifaltigkeit (*Officium s. Trinitatis*) usw.

Am Anfang des 15. Jahrhunderts stieg die Nachfrage nach Stundenbüchern in den Niederlanden – die Popularität dieser Gattung hatte ihre Wurzeln in den Folgen des Hundertjährigen Krieges und der täglichen Auseinandersetzung mit dem Tod wegen Krankheiten und Epidemien, aber auch in den daraus resultierenden Andachtspraktiken der Zeit.[1105] Im 15. Jahrhundert wurden neue Lese- und Bittpraktiken ausgeübt wie das leise Lesen und Beten.[1106] In diesem Kontext müssen die Stundenbücher gesehen werden, die den Laien die Gelegenheit bot tagsüber dem sonst klösterlichen Gebetszyklus zu folgen. Im Kontext von privater Andacht waren sowohl Text als auch die Miniaturen gleichwertig und ermöglichten die meditative Kontemplation, Teilnahme und das Mitleiden. Die ersten Besitzer von Stundenbüchern im 14. Jahrhundert waren die Mitglieder der königlichen Familien und des Adels, deren Vorbild später das Stadtpatriziat folgt, indem das Stundenbuch zu einem begehrten Prestigeobjekt aufstieg.[1107]

[1103] Kupper, Christine. Handschriften für das private Gebet. – Großmann, G. Ulrich (Hg.) *Spiegel der Seligkeit: privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter: 31. Mai bis 8. Oktober 2000: [Katalog zur Ausstellung]*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2000, S. 118.

[1104] Mirwald, Christine J. *Buchmalerei: ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*. Berlin: Reimer, 1997, S. 117

[1105] Smeyers. *Flemish Miniatures*, S. 191.

[1106] Wijsman. *Luxury Bound*, S. 128–129.

[1107] Kupper. Handschriften für das private Gebet, S. 124.

Das Buch wird in der altniederländichen Malerei sowohl als Heiligenattribut oder als Andachts- und Prestigeattribut des Stifters dargestellt. Erwähnenswert für die Buchwiedergabe ist das Retabel[1108] des Kanzlers Rolin und das in Brügge Donaaskerk aufgestellte Retabel des Kanonikus van der Paele des Jan van Eyck. Kanzler Rolin ist vor seinem, von kostbarem Textil umhüllten *Prie Dieu* ins Gebet versunken, auf dem ein Manuskript aufgeschlagen ist. Rolin richtete sein Gebet an die Gottesmutter mit dem Christkind auf dem Schoß. Beim Buch des Kanzlers handelte es sich wahrscheinlich um ein Stundenbuch, das an der Stelle des Marienofficiums aufgeschlagen worden war.[1109] Das Initial „D" deutete auf den Anfang des Gebets „Domine, labia mea aperies".[1110] Nach einer anderen Interpretation wird hierbei auf die Bußpsalmen hingeweisen wie „Domine ne in furore tuo arguas me" (Psalm 6:2).[1111] Diese Interpretation wäre besser mit dem aufgeschlagenen Buch zu vereinbaren – wir würden die Bußpsalmen in der Mitte des Buches vorfinden.[1112]

Kanonikus von der Paele ist gleichwertig auf dem Retabel[1113] von Jan van Eyck im Moment der meditativen Versunkenheit dargestellt. Er hat gerade in seinem Stundenbuch gelesen, an einer bestimmten Stelle eine Meditationspause eingelegt und seine Brille abgesetzt, um sich von der sensorischen Welt zu entfernen.[1114] Vor seinem geistigen Auge erscheinen ihm die dargestellten heiligen Personen wie Gottesmutter und die Heiligen Donatian und Georg. Die Donatoren der altniederländischen Malerei haben einen distinktiven, in sich gekehrten gläsernen Blick, der nichts um sie herum wahrzunehmen scheint, und so auf ein internalisiertes leises Gebet oder auf die Kontemplation um ein Heilsereignis verweist.[1115] Der nach Innen gerichtete Blick ist Kanzler Rolin und Kanonikus van der Paele eigen. Diese Charakteristika tragen auch die Revaler Donatoren. Besonders die mittleren porträtierten Personen sind ins Gebet versunken und nehmen die übrigen Figuren um sie herum kaum noch wahr. Mit den Attributen und Darstellungsweisen der Stifter visualisiert die damalige Malerei die Bitt-

[1108] Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers von Rolin. 1435. 66 × 62 cm. Musée du Louvre, Paris

[1109] Lorentz, Philippe. The Virgin and Chancellor Rolin and the Office of Matins. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 53.

[1110] Lorentz. The Virgin and Chancellor Rolin and the Office of Matins, S.53.

[1111] Flecker, Uwe. Der Gottesstaat als Vedute. Jan van Eycks Madonna des Kanzlers Rolin. – *Artibus et Historiae* (Bd. 17, Nr. 33, 1996), S. 136.

[1112] *Ibidem.*

[1113] Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers von Rolin. 1435. 66 × 62 cm. Musée du Louvre, Paris; Jan van Eyck. Madonna des Kanonikus Joris van der Paele. 1436. 122 × 157 cm. Groeningemuseum, Brügge

[1114] Rothstein, Bret. L. *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, S.50; Keelmann. Success, Salvation and Servitude, S. 223.

[1115] Ringbom, Sixten. Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in late Medieval Private Piety. – *Gazette des Beaux-Arts* (Ser. 6, Bd. 73, 1969), S. 164–166; Rothstein. *Sight and Spirituality*, S. 51.

gepflogenheiten der Zeit und die Bedeutung der Bücher in den Andachtspraktiken. Diese Tendenzen werden auch im Gemälderetabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia offensichtlich.

VI.2 Manuskripte: eine besondere Hervorhebung des Buches

Von den dargestellten Luxusgütern auf dem Revaler Werk verdienen unter anderem die Manuskripte in den Händen der Heiligen und der heiligen Personen Aufmerksamkeit. Sie sind insgesamt fünfmal als Attribute dargestellt. Ein Buch erscheint zum ersten Mal im geschlossenen Zustand in der Verkündigungsszene in den Händen der Gottesmutter (Abb. 1). Bei der ersten Wandlung ruht das Lamm Gottes auf einem geschlossenen Buch des Johannes des Täufers (Abb. 2). Bei der zweiten Wandlung hält der Heilige Franziskus ein geschlossenes Buch in seiner linken Hand und auf dem gegenüberliegenden Flügel hält die Heilige Gertrud ein besonders luxuriöses, in Seide gebundenes Manuskript (Abb. 3). Auf ihrem Äbtissinnenstab hält eine Skulptur des Johannes des Täufers noch ein zweites Mal ein Buch mit dem Lamm Gottes in seinen Händen (Abb. 27).

Die auf dem Altarwerk der Gottesmutter und Heiligen attributiv mitgegebenen Handschriften können mit bestimmten Büchern in Verbindung gebracht werden. Sie sind keine beliebigen Attribute, sondern verweisen auf bestimmte Schriften. So hat die Gottesmutter vor dem Engelsgruß gerade im Buch des Alten Testaments gelesen (Abb. 1). Die wie im Winde flatternden Seiten deuten auf die Benutzung des Buches und das Herbeischreiten des Engels hin. Der Annahmegestus der Gottesmutter beschließt sowohl die Prophezeiung von Jesaja im Alten Testament (Jes 7, 14: "Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Immanuel.")[1116] und ist als Antwort auf den Engelsgruß zu verstehen (Lukas 1, 38: Maria aber sprach: Siehe ich bin die Magd des Herren; mir geschehe, wie Du gesagt hast.).

Bei der zweiten Wandlung hält Franziskus ein Buch in der linken Hand, das man als die Regeln des Franziskanerordens ansehen könnte, so wie es Maryan Ainsworth in einem ähnlichen Fall und zwar bei dem auf dem Cervara-Retabel[1117] des Gerard David erscheinenden Heiligen Benedictus tut (Abb. 21).[1118] Das dünne Regelbuch ist nicht mit dem dargestellten dicken Buch zu vereinbaren, aber man kann es auf die für Franziskaner wichtigen, nicht näher

[1116] So interpretiert man es auch beim Mérode-Retabel des Meisters von Flémalle. Siehe: Eclercy, Sebastian. Von Mausefallen und Ofenschirmen. Zum Problem des „Disguised Symbolism“ bei den frühen Niederländern. – Kemperdick, Stepan (Hg.) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: eine Ausstellung des Städel-Museums, Frankfurt am Main, [21.11.2008 bis 22.2.2009] und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, [20.3.2009 bis 21.6.2009]*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 140.

[1117] Gerard David. Cervara-Altar. Anfang des 16. Jahrhunderts. Öl auf Holz. 255 × 218 cm. Palazzo Bianco, Genua; Metropolitan Museum, New York; Musée du Louvre

[1118] Ainsworth. *Gerard David*, S. 185.

zu erläuternden Schriften ausweiten.[1119] Die symbolische Bedeutung des Buches ist wichtiger als die wahren Begebenheiten.

Es wurde immer die Frage gestellt, ob man die Darstellung des Franziskus auf einem für die Dominikanerkirche konzipierten Werk, bei dem noch vermutet wird, Letztgenannte hätten einen Anteil an der Zusammenstellung des ikonografischen Programms gehabt (s. Kapitel VI.3), als Konflikt verstehen muss. Man hat vorgeschlagen, dass er deswegen eingefügt sei, weil er mit seiner Stigmata eine Korrelation zum Schmerzensmann der ersten Wandlung bildet.[1120] Es ist urkundlich bekannt, dass die Versuche einen Franziskanerkonvent in Reval zu gründen, erfolglos blieben. Bereits um 1324 genehmigte Papst Johannes XXII. (gest. 1334) die Gründung eines Konvents in Reval und vor allem in den 1490er Jahren versuchte der Rigaer Erzbischof Michael Hildebrand (1433–1509) den Revaler Rat und den Bischof dafür zu gewinnen, doch diese Pläne wurden nicht verwirklicht.[1121] Am Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die Errichtung des Konvents wieder aktuell, der Initiator war der Deutsche Orden, doch der Revaler Rat entschied sich auch mit dem Argument, der neue Konvent könnte den Kirchen und Klöstern der Stadt (darunter auch Dominikanern) schaden, gegen diesen Plan.[1122] Es ist wahrscheinlich, dass die Dominikaner bei der Entscheidung des Rats eine Rolle gespielt haben.[1123] In Livland befanden sich die wichtigsten Franziskanerkonvente in Riga, Fellin (Viljandi), Dorpat (Tartu) und später in Wesenberg (Rakvere), Kokenhusen (Koknese), Lemsal (Limbaži) und Hasenpot (Aizpute). Die Pfarr- und Klosterkirchen standen im städtischen Umfeld in Konkurrenz zueinander – die Gründe waren vornehmlich finanzieller Art und drehten sich um das Seelsorgerecht und Spenden.[1124]

Franziskus spielte besonders für die Rigaer Schwarzenhäupter eine große Rolle, dennoch scheinen ihn ebenso die Revaler Kaufleute zu schätzen. Wenn wir uns auch schwer vorstellen können, dass sich die Dominikaner – der inneren Logik folgend – an den das Regelbuch haltenden Franziskus im Namen der Bruderschaft wenden, ist ein Buch ein verbreitetes Attribut eines Heiligen. Das Manuskript in den Händen von Franziskus steht nicht in Korrelation mit seiner schlichten Kutte, es ist in schwarzes Leder gebunden und mit Metallschließen ausgestattet. Ergänzt wird es von einer goldenen Schnittverzierung und goldenen Details auf den Buchschließen. Es ist ein luxuriöses Manuskript und die Regel des Franziskanerordens bzw. mit den Franziskanern verbundene Schriften wurden hier würdevoll präsentiert.

Johannes der Täufer, der zwei Mal erscheint, sowohl ganzfigürlich in der Fürbitteszene (Abb. 15) wie auf dem Äbtissinnenstab der Heiligen Gertrud

[1119] Ich danke Dr. Marek Tamm für diese Bemerkung (22.11.2018).
[1120] Gertsman; Räsanen. Locating the Body in Late Medieval Reval, S. 144.
[1121] Selart, Anti (Hg. et al) *Eesti ajalugu*. Bd. II. Tartu: Tartu Ülikool, 2012, S. 26; Mänd. Family Ties and the Commissioning of Art s, S. 120–121; Kala. *Jutlustajad ja hingede päästjad*, S. 65.
[1122] LUB Abt. 2, Bd. 3, nr. 75; Kala. *Jutlustajad ja hingede päästjad*, S.66.
[1123] Kala. *Jutlustajad ja hingede päästjad*, S. 67.
[1124] Kala. *Jutlustajad ja hingede päästjad*, S. 243–279.

(Abb. 27), hält in beiden Fällen ein Buch mit dem darauf liegenden Lamm Gottes auf seinem Arm. Wir werden hier auf das Alte Testament[1125] hingewiesen, auf dem das Lamm des Neuen Testaments ruht (Johannes 1:29: Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt!). Wenn bei der Maria das Buch in Grisaillemanier wiedergegeben wurde und daraus keine Schlüsse zur Ausführung des Buches gezogen werden können, sind die geschlossenen Bücher von Franziskus und Johannes dem Täufer in Leder gebunden, mit aufwändigen Buchschließen versehen und mit goldener Schnittverzierung in Würfelmuster geschmückt. Die Verzierungen haben eine große Ähnlichkeit mit den Büchern auf dem Memlinger Greverade-Retabel[1126], so wie man auf Ähnlichkeiten in der Ausführung der Krummstäbe der Heiligen stößt. Dabei ist das Manuskript in den Händen von Franziskus (Abb. 21) in seinem Lederein-band deutlich bescheidener als das Manuskript in den Händen Johannes, dessen Schließen mit Perlen geschmückt sind.

Ein Buch als ein gewöhnliches Attribut des Heiligen darf zwar nicht über-interpretiert werden, aber die Aufmerksamkeit, die hier dem Buch zuteilwird, ist von besonderer Bedeutung. Vornehmlich kann sie bei dem Hüllenband in den Händen der Heiligen Gertrud gesehen werden (Abb. 27). Das Buch kann auf den ersten Blick mit einem Beutelbuch verwechselt werden[1127], jedoch ein Hüllenband unterschied sich dadurch, dass der Einband in Form von Samt, Seide, Satin, Goldtuch oder auch sehr feinem Leder sowohl über die Unter-kanten als auch Seitenkanten des Manuskripts verlängert wurde.[1128] Das Buch von Gertrud ist in zweischichtiger Seide in Rot und Blau gebunden und am Rande mit Gold bestickt. Hüllenbände wurden oft in den Händen der Heiligen oder verschiedener Würdenträger gezeigt, die man wegen ihrer Kostbarkeit nie wie Beutelbücher auf dem Gürtel getragen hat.[1129] Stattdessen wurden sie außer in einem kostbaren Einband noch auf dem Kissen prästentiert und dasselbe (wegen der Haltungsmanier der Heiligen Gertrud) kann man auch beim Revaler Retabel feststellen. Als Beispiel wird auf dem Genter Altar[1130] ein Hüllenband von der Gottesmutter angeführt[1131], jedoch die formellen Eigenschaften sind nur sehr generell vergleichbar. Es war üblich in feine Textilien eingebundene Hüllenbände besonders bei weiblichen Heiligen oder Maria darzustellen, wobei

[1125] So interpretiert es Dirk De Vos auch beim Triptychon des Jean Braque (Um 1452–1453. Linker Flügel 36 × 27. Rechter Flügel 38,5 × 28,6. Paris, Musée du Louvre) des Rogier van der Weyden. Siehe: De Vos. *Rogier van der Weyden*, S. 268.

[1126] Hans Memling. Triptychon mit der Passion (Greverade-Altar). 1491. Mitteltafel 221,5 × 167 cm. Flügel 221,5 × 83 cm. Lübeck, Sankt-Annen-Museum

[1127] Palginõmm (Hg.) *Asjade võim = The Power of Things*, S. 57; 66; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 216.

[1128] Corsten, Severin et. al (Hg.) *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Bd. 3. Stuttgart: Hiersemann, 1991, S. 545–546; Smith, Margit J. *The Medieval Girdle Book*. New Castle, Delaware: Oak Knoll Press, 2017, S. 5.

[1129] Smith. *The Medieval Girdle Book*, S. 5.

[1130] Jan van Eyck. Genter Altar. 1432 Deësis. Öl auf Holz. Geöffneter Zustand 350 × 461 cm. Sint Bavo Gent.

[1131] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 216.

man bei Männern eher Leder bevorzugte[1132], was durch den Hüllenband in den Händen von Kanonikus van der Paele[1133] veranschaulicht wird. Durch die Tradition, die Manuskripte in kostbare Textilien zu wickeln, wuchsen die Assoziationen zwischen privater Andacht und Hüllenbänden.[1134] Im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia tragen mehrere weibliche Heilige kostbare Hüllenbände in ihren Händen, wie die Heilige Katharina in Philadelphia[1135] (Abb. 10) oder die Heilige Ursula in Brüssel (Abb. 6).[1136]

Auf den Seiten des Buches wird eine Imitation eines handschriftlichen Textes mit Rubrizierungen erkennbar. Wir können nicht vollkommen ausschließen, dass man es hier mit einem gedruckten Buch zu tun hat. Dennoch scheint der wertvolle Einband des Buches ein Hinweis auf eine Handschrift zu sein. In diesem Fall wird auf Schreiber und Illuminatoren verwiesen, die in den Niederlanden oder genauer gesagt in Brügge luxuriöse Manuskripte anfertigten. Wenn man sich das offene Buch genauer ansieht, kann man erahnen, dass hier vielleicht sogar mehr angestrebt wurde, als nur die Schrift mit einigen Strichen zu markieren – womöglich war der Text im Buch irgendwann einmal bis zu einem gewissen Grade lesbar (denn die Restauratoren Ilmar Ojalo und Eerik Põld verweisen in diesem Bereich auf Loslösungen in der Malerei).[1137] Im Text kann an mehreren Stellen eine rote Rubrizierung erahnt werden, die von roten Initialen ergänzt wird. Man findet entweder das rote Initial „O“ oder auch „D“. Wie in anderen Fällen der altniederländischen Malerei kann man das Buch hier als ein Stundenbuch definieren. Dem Initial entsprechend könnte das Buch bei den an die Gottesmutter Maria gerichteten Gebeten wie „Obscero te“ oder „O intemarata“ aufgeschlagen sein, die konstante Bestandteile des Stundenbuchs waren. Diese Bezugnahme wäre inhaltlich motiviert, da die Heilige Gertrud in der *Sacra Conversazione* erscheint, in deren Mitte die Gottesmutter Maria thront. So würde sich das Gebet der Gertrud an die zentral gestellte Maria richten. Auf der Recto-Seite sind aber mehrere „Lücken“ zu sehen, an deren Stelle früher mal ein Zierbuchstabe gewesen ist. Das lässt, der inneren Logik des Stundenbuches folgend, die Annahme zu, man verweise hier auf die Bußpsalmen – so z. B. auf die mit dem Initial „D“ beginnenden „Domine, ne in furore“, „Domine, exaudi“ oder „De profundis“.[1138] Man muss im Auge behalten, dass wir nicht erwarten dürfen, eine Seite des Stundenbuches wird

[1132] Smith. *The Medieval Girdel Book*, S. 6.

[1133] Jan van Eyck. Madonna des Kanonikus Joris van der Paele. 1436. 122 × 157 cm. Groeningemuseum, Brügge

[1134] Goehring. The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Late Medieval Franco-Flemish Manuscript Illumination, S. 137.

[1135] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. Vor 1483. Öl auf Holz. 66,7 × 27 cm. Philadelphia Museum of Art

[1136] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

[1137] EKKA M 5173B. (Defektakte: S. 20)

[1138] Ich bedanke mich hier bei Dr. Beate Braun-Niehr (Universität Kiel) 11.09.2019.

haargenau dargestellt, so wie es auch bei den Textilien und deren Textur nicht der Fall ist. Es war wichtig, mit wenigen Mitteln die Vorkenntnisse des Betrachters zu aktivieren und ein Initial reichte vollkommen dafür aus, zumal wir das Bild unter die Lupe nehmen können, was den Betrachtern nicht vergönnt war. Wir müssen auch einräumen, dass die Initiale und deren Bedeutung überhaupt nicht im Vordergrund stehen, im Vergleich zum kostbaren Einband und den allgemeinen formellen Eigenschaften eines wertvollen Manuskripts. In der Mitte des 15. Jahrhunderts befand sich in der Buchmalerei die sog. Gent-Brügger Schule im Aufschwung, sodass noch bis 1530 vornehmlich in Brügge die Buchproduktion fortbestand.[1139] Wir sehen aber beim Manuskript in den Händen der Heiligen Gertrud keinen Hinweis auf ein Manuskript der Gent-Brügger Schule. Wenn es so wäre, würde man hier versuchen, die ab den 1480er Jahren charakteristischen „hyperrealistischen" Bordüren mit *trompe l'oeil*-Elementen, Blumen, Weinranken oder auch Insekten darzustellen.[1140] Bei der Wiedergabe der Eigenschaften der Dinge ist sowohl das Vorhandene als auch das Fehlende aufschlussreich. Wie bei den luxuriösen Textilien, die ohne ihre Textur wiedergegeben sind, so genügt auch hier für das Buch sein kostbarer Einband, auf eine detaillierte Wiedergabe des Textes und der Miniaturen kann verzichtet werden. Einen Grund für diese Behauptung liefert auch die Tafel mit der Heiligen Katharina in Philadelphia[1141] (Abb. 10) – auf den Seiten des Manuskripts in ihren Händen ist der Text nur mit winzigen Strichen angedeutet, auch die Initiale ist nicht lesbar.

Dennoch muss an dieser Stelle ein anderes Merkmal hervorgehoben werden. Textilien darstellende Bordüren gab es ebenso bei Manuskripten. Sie kamen zwar nicht oft vor, sind aber in luxuriösen Andachtsbüchern am Ende des 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts enthalten.[1142] Diese Zeitspanne deckt sich zum Teil mit den Schaffensjahren des Meisters der Legende der Hl. Lucia. In mehreren Manuskripten der Zeit sind die Heiligen oder die heiligen Personen in den Szenen von Seidentextilien umrahmt.[1143] Ebenso ist die Miteinbeziehung von Luxusstoffen sowohl mit religiösen als auch politischen Zielen begründet, wie etwa der Reliquienkult, Paramentenschenkungen, die Inszenierung von

[1139] Wijsman. *Luxury Bound*, S. 566–567.

[1140] Kren; McKendrick. *Illuminating the Renaissance*, S. 6; Wijsman. *Luxury Bound*, S. 567.

[1141] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. Vor 1483. Öl auf Holz. 66,7 × 27 cm. Philadelphia Museum of Art

[1142] Goehring. The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Late Medieval Franco-Flemish Manuscript Illumination, S. 129–134; Goehring. Taking Borders Seriously, S.22; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltic*, S. 186.

[1143] Gerard David und Werkstatt. Brevier der Isabella von Kastilien. Heilige Barbara (Miniatur). Späte 1480er Jahre. Pergament. 23,3 × 15,9 cm. British Library, London, Add. ms. 18851. fol. 297; Die Genter Mitarbeiter des Meisters der Maria von Burgund. Emerson-White-Stundenbuch. Miniatur mit Goldstoffbordüre. Vor 1482. Pergament. 14,4 × 10,3 cm. M. A. Houghton Library, Cambridge. ms. typ. 443. Fol. 53r; Meister des Dresdner Gebetbuches. Voustre-Demeure-Stundenbuch. Geburt von Johannes dem Täufer (mit Goldstoffbordüre). Um 1475–80. Pergament. 17,2 × 11,5 cm. Staatliche Museen. Kupferstichkabinett, Berlin. KK 78 B 13, bl. 17. Siehe: Goehring. Taking Borders Seriously, S. 24–25; 27.

Textilien seitens des Hofes.[1144] Im Kontext des Revaler Retabels, das in sich viele Luxusgüter vereint, muss betont werden, in Manuskripten der Zeit werden auch andere Prestigegegenstände dargestellt. So sind in dem für den hohen Hofbeamten Engelbert von Nassau bestimmten Manuskript sowohl hispano-maurische Keramiken[1145] mit vegetabilem Lüsterdekor inszeniert wie auch mit Edelsteinen und Perlen besetzte Agraffen[1146], die wie „angenäht" erscheinen.[1147] Damit kann zusammengefasst werden, dass dieselben Phänomene, seien es etwa Goldschmiedewerke und Textilien, in dieser Form in anderen Gattungen vorkommen, wie z. B. in Manuskripten und Tapisserien, und auf dieselben Tendenzen zeigen und dieselben Bedeutungen tragen. Bei einem umfangreichen Werk wie dem Revaler Retabel ist dies besonders spürbar.

VI.3 Die doppelte Fürbitte auf dem Revaler Retabel im Kontext der Handschriften von *Speculum Humanae Salvationis*

Das Programm des Revaler Retabels hat einen engen Bezug zu einem berühmten mittelalterlichen Buch. Nämlich stellt die zweite Wandlung eine doppelte Fürbitte dar (Abb. 2), die ihren ikonografischen Ursprung im Buch *Speculum Humanae Salvationis* oder in dem Heilsspiegel besitzt. In diesem sog. Spiegel sah der Mensch des Mittelalters seine zukünftige Erlösung entfaltet. Das Buch gehörte zu den typologischen Werken wie *Biblia Pauperum* oder *Concordia Caritatis*, die einem ähnlichen Prinzip folgend aufgebaut waren. Den Hintergrund für die typologischen Handschriften bildet der Glaube an die Zusammengehörigkeit der beiden Testamente (*Concordia Veteris et Novi Testamenti*). Der Verfasser der Handschrift blieb anonym, doch kann ein gelehrter Geistlicher, wahrscheinlich ein Dominikaner, als Autor vermutet werden.[1148] Auf die Abstammung aus dem Kontext des Predigerordens scheinen oft bestimmte mit dem Dominikaner verbundene Konzepte im Text oder auch in Bildern hinzuweisen.[1149]

Das *Speculum Humanae Salvationis* war weit verbreitet, wovon die erhaltenen Manuskripte und Übersetzungen zeugen. Beim heutigen Stand kann von

[1144] Goehring. Taking Borders Seriously, S. 24–26.
[1145] Meister der Maria von Burgund. Stundenbuch des Engelbert von Nassau. Miniatur mit Keramiken. Mitte der 1470er Jahre. Pergament. 13,8 × 9,7 cm. Bodleian Library, Oxford, ms. 219–220.
[1146] Meister der Maria von Burgund. Stundenbuch des Engelbert von Nassau. Heilige Katharina mit dem Eremiten (Minitatur). Mitte der 1470er Jahre. Pergament. 13,8 × 9,7 cm. Bodleian Library, Oxford, ms. 219–220, 40r.
[1147] Goehring. Taking Borders Seriously, S. 31.
[1148] Niesner. *Speculum Humanae Salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster*, S. 7; 11–12; 25.
[1149] *Ibidem.*

400 erhaltenen Handschriften ausgegangen werden.[1150] Fast jede Bibliothek in Nordeuropa war im 15. Jahrhundert wahrscheinlich im Besitz eines Exemplars.[1151] Der Text war nicht nur in seiner ursprünglichen lateinischen Fassung bekannt, sondern auch in Übersetzungen ins Deutsche (55 Fassungen), Französische (ungefähr 10 Fassungen), Holländische, Englische und Tschechische.[1152] In den Südniederlanden gibt es mehr als 20 Fassungen.[1153] Nach dem Siegeszug der Druckgrafik gelangen die Heilsspiegel auch als Blockbücher oder Blockdrucke[1154] in Umlauf, die deutlich kostengünstiger und deshalb auch für weniger Wohlhabende erschwinglich waren. Von den erhaltenen *Speculum Humanae Salvationis*-Handschriften ist etwa ein Fünftel illustriert.[1155] Der Heilsspiegel enthält 40 chronologische Kapitel, die einen typologischen Aufbau haben: In jedem Kapitel wird ein Ereignis aus dem Neuen Testament (*Antitypos*) mit drei alttestamentlichen oder apokryphen Ereignissen (*Typoi*) interpretiert.

Die Wurzeln der doppelten Fürbitte liegen im 39. Kapitel des *Speculums*. Das Kapitel ist der Typologie folgend aufgebaut. Auf der *Verso*-Seite bittet die Gottesmutter Maria, die ihrem Sohn ihre Brust entblöst, der Menschheit zu vergeben. Die Präfiguration für Maria ist Ester vor Ahasver, die vor dem König für das Judenvolk bittet. Auf der *Recto*-Seite bittet Christus den Gottvater, auf seine für die Menschheit erlittenen Wunden weisend, den Menschen gegenüber Barmherzigkeit zu offenbaren. Die alttestamentliche Präfiguration für Christus und Gottvater ist Antipater vor Caesar, der auf seine, in der Schlacht erworbenen Wunden zeigt, ein Beweis dafür, dass er im Kampf ein wahrhafter Römer war. Der Aufbau der Fürbitte ist also hierarchisch: Maria wendet sich an Christus, Christus an Gott, Erstgenannte bittet den Sohn den Kaufleuten zu vergeben, da die Fürsprecherin seine ihn nährende Mutter gewesen ist. Christus bittet wiederum Gott Vater ihnen zu vergeben, indem er die durch den Göttlichen Heilsplan erlittenen Wunden vorzeigt. Dieser Grundgedanke basiert auf der sog. Heilstreppe.[1156]

Die doppelte Fürbitte wurde von Erwin Panofsky eine „kombinierte Fürbitte“ genannt.[1157] Dieser vereinte Maria, Christus und Gott in einer einheitlichen Komposition und befreite sie vom typologischen Zusammenhang.[1158] Die Hierarchie blieb dennoch erhalten, denn für die Donatoren leisteten auf beiden, hierarchisch untergeordneten Flügeln die Gottesmutter Maria und Johannes der

[1150] Breitenbach, Edgar. *Speculum Humanae Salvationis: eine typengeschichtliche Untersuchung*. Hamburg; Strassburg: Heitz, 1931, S. 5–43; Niesner. *Speculum Humanae Salvationis*, S. 8.
[1151] Wilson. *A Medieval Mirror*, S. 24.
[1152] Niesner. *Speculum Humanae Salvationis*, S. 8.
[1153] Cardon. *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands*, S. 368–433.
[1154] Blockbücher setzen sich aus Holzschnitten zusammen.
[1155] Niesner. *Speculum Humanae Salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster*, S. 8.
[1156] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud? S. 187.
[1157] Panofsky, Erwin. Imago pietatis. – *Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstage*. Leipzig: E. A. Seeman, 1927, S. 288.
[1158] Panofsky. Imago pietatis, S. 288.

Täufer Fürbitte (Abb. 15). Johannes der Täufer wurde aus den Darstellungen des Jüngsten Gerichts entlehnt, wo er gewöhnlich mit der Gottesmutter gemeinsam Fürbitte leistete (z. B. auf dem Genter Altar[1159]).[1160] Damit wurde hier das Konzept der „kombinierten Fürbitte" nochmals ausgeweitet.

Die Stellung der Dominikaner ist hier von besonderer Bedeutung. Der Predigerorden war für das Messelesen und das Abhalten der Fürbitte für die Kaufleute zuständig. Die gemalte Fürbitte wurde vom Predigerorden erweitert, indem er für die gegenwärtig dargestellten Stifter vor dem Retabel betete und sich an die Heiligen als Vermittler wandte. Der Dominikanerorden konnte bei der Verbreitung des Heilsspiegels führend gewesen sein, jedoch sollte an der Stelle auch der Franziskanerorden nicht vergessen werden. Wir treffen in manchen Manuskripten eine Vision des Heiligen Dominikus, wie Gott Vater die beiden Ordensgründer zur Fürbitte und Bekehrung der Menschen verpflichtet.[1161] Es ist nicht bekannt, ob ein Heilsspiegel in der Bibliothek der Revaler Dominikaner vorhanden war. Aus dem ursprünglichen Bestand kennen wir nur 11 Handschriften und 21 Frühdrucke, die einst dem Dominikanerorden gehören konnten.[1162] Unter denen finden sich geistliche, grammatische, philosophische, juridische und auch medizinische Werke. Nach der Reformation und der Liquidierung des Klosters haben die Mönche ihre Bücher bei vertrauenswürdigen Menschen verborgen.[1163] Wahrscheinlich wurden die nach dem Brand im Jahre 1531 im Kloster vorgefundenen Bücher dem Stadtrat übergeben.[1164] Unter denen war kein *Speculum Humanae Salvationis*. Dennoch hätte die Bibliothek einst so ein Manuskript besitzen können und daraus resultierend könnte man vorschlagen, dass sich die Kaufleute bei der Gestaltung der Hilfe des Dominikanerordens bedienten.[1165] Auch die Wahl der Fürbitteszene könnte mit der Vermittlerrolle des Dominikanerordens begründet sein. Und abschließend können die auf dem Retabel mehrmals dargestellten Bücher (vielleicht mit der Ausnahme des Buches in den Händen des Franciscus, aber dennoch bei der Heiligen Gertrud) als allgemeine Verweise auf den Predigerorden und seine Gelehrtheit verstanden werden.[1166]

Obwohl die Vermittlerrolle der Geistlichen oder Gelehrten oftmals vermutet wird, kennt die Geschichte nicht viele Fälle, wo man sich quellensicher darauf berufen könnte. Eine berühmte Ausnahme bildet das Retabel des Heiligen

[1159] Jan van Eyck. Genter Altar. 1432 Deësis. Öl auf Holz. Geöffneter Zustand 350 × 461 cm. Sint Bavo Gent.
[1160] Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs and Persian Carpets, S. 71.
[1161] Lutz; Perdrizet. *Speculum humanae salvationis*, Bd. 1, S. 246
[1162] Kala. *Käsikirjaline raamat Eestis*, S. 29–30; Kala. *Jutlustajad ja hingede päästjad*, S. 212–213.
[1163] Kala. *Jutlustajad ja hingede päästjad*, S. 216.
[1164] *Ibidem*, S. 212.
[1165] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 188; Mänd, The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 51.
[1166] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 216.

Sakraments[1167] von Dirk Bouts, bei dem zwei Gelehrte der Löwener Universität beim Aufbau eines ikonografischen Programms Hilfe leisteten. Als Kopie ist ein Dokument vom 15. März 1464 überliefert, das den Vertrag für das Retabel festhält.[1168] Bei der Ausführung des Werks berieten zwei Löwener Theologieprofessoren, Jan Varenacker und Egidius Bailluwel, den Künstler und die Bruderschaft des Heiligen Sakraments.[1169] Beim Programm handelte es sich um das letzte Abendmahl und seine alttestamentlichen Präfigurationen. Zufällig bediente man sich bei der Ausführung um den typologischen Heilsspiegel der Form eines Blockbuches. Man muss hier präzisieren – wenn auch davon ausgegangen werden kann, dass hier ein Heilsspiegel als Inspirationsquelle diente, kann es nur eine Handschrift und kein Blockbuch gewesen sein. Letztgenanntes enthält das 39. Kapitel nicht. Dieses Beispiel zeigt, dass man durchaus manchmal einen Gelehrten für die Gestaltung des ikonografischen Programms brauchte und sich ihrer Kenntnisse bediente. Deshalb kann es auch beim Revaler Retabel vorgeschlagen werden.

Die auf dem Retabel in den Händen der Heiligen und heiligen Personen fünfmal auftauchenden Manuskripte mögen sowohl zu Brügge als Produktionsort von Handschriften und Miniaturmalerei wie auch zu den Revaler Dominikanern als Ratgeber einen Bezug gehabt haben. Jedenfalls bereichern und ergänzen die Bücher das Programm von Luxusgütern und bilden ein wichtiges, mehrere Wandlungen des Retabels vereinendes Mosaikstück des *Ensemble*s.

[1167] Dirk Bouts. Retabel des Heiligen Sarkaments. 1465. Mitteltafel 180 × 150 cm; Flügel 88 × 71 cm. St. Pieterskerk, Leuven

[1168] Smeyers, Maurits. The Living Bread. Dirk Bouts and the Last Supper. – Smeyers, Maurits (Hg.) *Dirk Bouts (ca. 1410–1475): een Vlaams primitief te Leuven*. Herent: Orientaliste, 1998, S. 57.

[1169] *Ibidem*, S. 37.

VII. ORIENTALISCHER TEPPICH: EIN WAHRES DEFIZIT AM MARKT[1170]

VII.1 Orientalische Teppiche in den Burgundischen Niederlanden und in der altniederländischen Malerei

Die Teppiche gelangten aus dem Osmanischen Reich via Italien[1171] in die Burgundischen Niederlande resp. nach Brügge. Einen orientalischen Teppich konnte sich nur die adlige Elite leisten und außerdem gab es Teppiche hoher Qualität nur in begrenzter Menge auf dem Markt, was ihren Preis weiter steigerte.[1172] Dieses Defizit hieß wiederum, einem Teppich begegnete man nur in einem besonderen Milieu.[1173] Vielleicht mehr als in anderen Fällen demonstriert ein Maler mit der exakten Darstellung eines Teppichs – neben der Entfaltung seiner technischen Kenntnisse – seinen Zugang zu diesem Umfeld.[1174] Teppiche wurden auf dem Bild wohl oft unter den Füßen der Gottesmutter gezeigt, doch dies war im alltäglichen Leben keine verbreitete Praxis. Sie waren so selten und teuer, dass sie eher als Tisch- oder Kommodenbedeckung Anwendung fanden, um sie vor einer Abnutzung zu schützen.[1175] Auf den Fußboden wurden die Teppiche in den Niederlanden erst ab dem 18. Jahrhundert gelegt und in Folge dessen nutzten sich wohl einige der ältesten Beispiele ab.[1176] Vor den Füßen der Gottesmutter erscheinen Teppiche erst seit dem 14. Jahrhundert[1177], wie z. B. auf dem Stefaneschi-Triptychon.[1178] Luxuriöse Teppiche bekamen in der Forschungsliteratur ihre Namen nach berühmten Künstlern wie Hans Memling, Hans Holbein der Ältere (gest. 1524) oder Lorenzo Lotto (gest. 1556/7).[1179] Da sich sehr wenige Teppiche erhalten haben, bieten die Gemälde reichliches Vergleichsmaterial und Informationen, um die Teppiche studieren und rekonstruieren zu können.

Die orientalischen Teppiche wurden in der altniederländischen Malerei mit unterschiedlicher Genauigkeit dargestellt. Die Exaktheit in spezifischen

---

[1170] Dieses Kapitel basiert teilweise auf dem publizierten Aufsatz: Palginõmm; Beselin. Painted Luxury in Medieval Tallinn, S. 38–49.

[1171] Siehe: Spallanzani. *Oriental rugs in Renaissance Florence*, S. 12–17; Spallanzani. Tappeti orientali a Firenze nel Rinascimento, S. 89.

[1172] Mack, Rosamund. *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*. Berkeley: University of California Press, 2002, S. 73; Brancati (Hg.) *I tappeti dei pittori*, S. 79.

[1173] Brancati (Hg.) *I tappeti dei pittori*, S. 79.

[1174] *Ibidem.*

[1175] Spallanzani. *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, S. 50.

[1176] Ydema. *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings,* S. 7.

[1177] Schulz, Vera Simone. *Teppichdarstellungen in der italienischen Trecentomalerei*. Magisterarbeit. Humboldt-Universität, Berlin, 2010, S. 37–38.

[1178] Giotto die Bondone und Assistenten. Stefaneschi-Triptychon. 1330. Tempera auf Holz. Mitteltafel 178 × 89 cm; Flügel 168 × 83 cm; Predella 45 × 83 cm. Pinacoteca Vaticana, Rom.

[1179] Batári. The „Memling“ Carpets, S. 63.

Elementen (Muster, Bordüren) ist bei van Eyck wesentlich zurückhaltender[1180] als bei Hans Memling[1181] – das kann nur aus der Rarität der Teppiche resultieren. Jan van Eyck stellt Teppiche mehrmals dar wie auf seinem Dresdner Triptychon[1182], auf der Lucca Madonna[1183] und auf der Madonna des Kanonikus van der Paele.[1184] Besonders auf dem Letztgenannten wird ein Knüpfteppich sehr deutlich vermittelt, indem die Stufen das Brechen des Teppichflors hervorheben lassen.[1185]

Entscheidend ist, dass – obwohl Teppiche oft auf den niederländischen Gemälderetabeln vorkommen – wir dennoch kaum Informationen über dokumentarisch bezeugte Teppiche haben, die in den Niederlanden verbreitet waren. Sie wurden z. B. selten in den Inventarverzeichnissen der burgundischen Herzöge aufgeführt. Im Jahre 1420 sind im Verzeichnis von Philipp dem Guten nur zwei orientalische Teppiche (*tapis velu*) und zwei alte Teppiche neben einer großen Anzahl an Tapisserien aufgelistet.[1186] Es gab natürlich Ausnahmen, so werden im Schatzverzeichnis von 1425 der Herzögin Jacqueline de Bavière von Holland und Hainault acht „türkische" Teppiche genannt.[1187]

Daneben rühmt sich die Malerei von Brügge mit vielen Beispielen der Teppichdarstellung wie bei obengenanntem van Eyck, aber auch bei seinen Nachfolgern wie Petrus Christus.[1188] Ein großartiges Beispiel für die Teppichnutzung findet sich auf dem Diptychon von Hans Memling Maarten van Nieuwenhove[1189], wo vor dem jungen Brügger Bürger und der Jungfrau Maria ein orientalischer Teppich auf die Fensterbank gelegt ist. Einen besonderen Fall bildet außerdem ein Porträt eines anonymen Mannes[1190] von Hans Memling, der oft als Spanier oder Italiener gedeutet wurde.[1191] Auf der Rückseite des einstigen Diptychons liegt ein orientalischer Teppich, auf dem eine Majolikavase mit Christusmonogramm steht. Ein ähnliches Beispiel finden wir bei Michel Sittow,

---

[1180] Spitz. *Textiles Interieur in der altniederländischen Malerei,* S. 105–108*;*

[1181] Batári. The „Memling" Carpets, S. 65–66.

[1182] Jan van Eyck. Triptychon mit Maria und Kind mit Heiligen Michael und Katharina. 1437. Öl auf Holz. Mitteltafel 27,5 × 21,5 cm, Flügel 27,5 × 8 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

[1183] Jan van Eyck. Lucca Madonna. Um 1436. 65,7 × 49,6 cm. Öl auf Holz. Städel Museum, Frankfurt am Main

[1184] Jan van Eyck. Madonna des Kanonikus Joris van der Paele. 1436. 122 × 157 cm. Groeningemuseum, Brügge

[1185] Ydema. *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings*, S. 8; Spitz. *Textiles Interieur in der altniederländischen Malerei*, S. 105–108.

[1186] Stabel. „Le goût pour l'orient", S. 31.

[1187] *Ibidem,* S. 33.

[1188] Petrus Christus. Madonna mit Kind und den Heiligen Hieronymus und Franziskus. 1457. 46,7 × 44,6 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main

[1189] Hans Memling. Diptychon des Maarten van Nieuwenhove. 1487. Flügel 52 × 41,5 cm. Johannes-Hospital. Memlingmuseum, Brügge

[1190] Hans Memling. Bildnis eines betenden jungen Mannes. Um 1485. 29,2 × 22,5 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

[1191] Borchert (Hg.) *Memling and the Art of Portraiture*, S. 176. Cat. 25

der von der Brügger Malerei beinflusst war, auf seinem Diptychon mit Diego de Guevara[1192] und der Madonna mit Kind.[1193] Man hat vorgeschlagen, es sei ein mameluckischer Teppich aus der heutigen Türkei (Konya?) oder er könnte der Fantasie des Künstlers entsprungen sein.[1194]

Daneben muss aber im Gegenzug gezeigt werden, dass die Malerei außerhalb von Brügge orientalische Teppiche kaum darstellte. So z. B. finden wir keine bei dem Genter Maler Hugo van der Goes oder beim Meister von Flémalle oder seinen Nachfolgern Jacques Daret (gest. 1468) oder Rogier van der Weyden.[1195] Die spärlichen Angaben für die vorhandenen orientalischen Teppiche bei den Würdenträgern, der höfischen Elite und ihre enthusiastische Wiedergabe in der Malerei von Brügge hat einige Forscher zu der These gebracht, die Malerei würde sich in dieser Hinsicht nicht auf den Brügger Luxusmarkt, sondern an den Beispielen der italienischen Malerei orientieren.[1196] Demzufolge hätten nicht bestimmte Erzeugnisse, sondern Bilder den Malern als Vorbild gedient. Die erhaltenen Beispiele von Teppichdarstellungen zeigen jedenfalls ein Interesse an diesen Produkten und bilden einen Hintergrund für die Wiedergabe auf dem Revaler Retabel des Meisters der Legende der Heiligen Lucia.

VII.2 Anatolischer Teppich: ein Blick auf eine nichterhaltene Rarität[1197]

Auf dem Revaler Retabel ist vor den Füßen der Mutter Gottes ein orientalischer Teppich ausgespannt, in der Mitte steht eine hispano-maurische Vase (Abb. 33). Da es keine gängige Praktik war, einen Teppich vor den Füßen auszulegen, ist es eine besondere Ehrerbietung der Madonna. Dabei stehen die Füße der Madonna auf einem Samtkissen, das auf den Teppich gelegt ist, und berühren den Teppich nicht direkt. Wenn man möchte, kann auch erwogen werden, ob nicht die Vorherrschaft der christlichen Kirche, die hier in Gestalt der Madonna, die über dem islamischen Teppich thront, dargestellt ist, aber es muss im Gegenzug im Auge behaltet werden, dass Teppiche auch Kirchenräume schmückten.[1198] Also waren ihre Rarität, handwerkliche Meisterhaftigkeit und Ästhetik wichtiger als die damit verbundenen Konnotationen.

[1192] Michel Sittow. Porträt eines Mannes (Diego de Guevara?). Um 1515–1518. 33,6 × 23,7 cm. Öl auf Holz. Andrew W. Mellon Collection National Gallery of Art, Washington

[1193] Michel Sittow. Madonna mit Kind. Um 1515–1518. 33,1 × 25,6 cm. Öl auf Holz. Staatliche Museen. Gemäldegalerie, Berlin

[1194] Hand, John Oliver (Hg. et al) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017, S. 82, Fußnote 1.

[1195] Stabel. „Le goût pour l'orient", S. 28.

[1196] *Ibidem*, S. 36–39.

[1197] Dieses Kapitel basiert auf dem gemeinsamen Aufsatz mit der Leitenden Textilrestauratorin Anna Beselin der Staatlichen Museen, Museum für Islamische Kunst, Berlin. Siehe: Palginõmm; Beselin. Painted Luxury in Medieval Tallinn, S. 38–49.

[1198] Brancati (Hg.) *I tappeti dei pittori*, S. 80.

Dieser Art von Teppich kommt auf zwei verschiedenen Retabeln vor – auf dem Revaler Werk und auf dem Retabel[1199] der Schultchess-Bodmer Kollektion in Zürich.[1200] Letzteres hat einen sehr engen Bezug zur Malerei von van Eyck und seinem Genter Altar[1201], auf dem prächtig gekleidete, den Thron der Gottesmutter umgebende Engel vorkommen. Das Werk war früher dem Meister der Legende der Hl. Lucia attribuiert[1202], jedoch ordnet man es heute unter zweifelhafte Attributionen ein.[1203] Auf beiden erscheint auch eine ähnliche Blumenvase mit zwei Griffen (s. Kapitel VIII.3). Das Retabel im Privatbesitz wird aus fehlendem Zugang zum Werk und Mangel an hochwertigen Fotografien in folgenden Kapiteln nur am Rande behandelt.

Der Teppich fand mit einigen Ausnahmen bislang wenig Beachtung – in der Forschungsliteratur wird die Herkunft des Teppichs Anatolien[1204] oder Persien zugeschrieben.[1205] Die meisten Teppiche, die Brügge erreicht haben, stammten gewiss aus Anatolien und zu denen kann auch der Teppich unter den Füßen von Maria gezählt werden, wie dies von der Leiterin der Textilwerkstatt des Museums für Islamische Kunst in Berlin, Anna Beselin, bestätigt wurde.[1206] Es handelt sich um einen Knüpfteppich, dessen Textur ähnlich wie auch bei den anderen dargestellten Textilien nicht wiedergegeben ist. Dabei verweisen die Restauratoren Ilmar Ojalo und Eerik Põllu in ihrer Dokumentation zur Konservierung auf Farbenabwaschungen im Bereich des orientalischen Teppichs, also kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass die Textur einst nicht existiert hat.[1207]

Der Teppich ist demzufolge anatolischen Ursprungs und der eigentlich als Modell gediente Teppich mit seiner dunklen Farbpalette und geometrischen Formen gelangte via Italien nach Brügge. Ob ein realer Teppich oder ein Bild eines Teppichs als Vorbild genutzt wurde, kann nicht entschieden werden. Seine Struktur deutet auf die Formensprache des 15. Jahrhunderts, die mittels Knotenbändern und deren Wiederholung gebildet ist und auf geometrischen Formen basiert.[1208] Eine Ausnahme bildet die fünfblättrige Blume im Hexagon, das wie

---

[1199] Niederländischer Meister, Thronende Madonna mit Kind (ehemalige Schultess-Bodmer Kollektion, Zürich)

[1200] Martens, Didier. La vierge en majesté de l'ancien retable de la Sé d'Évora: une œuvre brugeoise des années 1500. – *Gazette des Beaux-Arts* (Ser. 6, Bd. 126, 1995), S. 214.

[1201] Martens. La vierge en majesté de l'ancien retable de la Sé d'Évora, S. 213.

[1202] Friedländer. *Die Altniederländische Malerei,* Bd. 6, S. 153.

[1203] Zdanov. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? S. 54–55.

[1204] Reidna. *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*, S. 5.

[1205] Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs and Persian Carpets, S. 53; Keelman. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 150.

[1206] Treffen mit der Leiterin der Textilwerkstatt des Museums für Islamische Kunst Berlin Anna Beselin am 25. April 2013.

[1207] EKKA M 5173B. (Defektakte: S. 19)

[1208] Siehe: Erdmann. *Der türkische Teppich des 15. Jahrhunderts*, 1957; Erdmann. *Die Geschichte des frühen türkischen Teppichs*, 1977; Palginõmm; Beselin. Painted Luxury in Medieval Tallinn, S. 44.

ein Verweis auf Hans Memling oder Jan van Eyck[1209] funktioniert, auf dessen Gemälden auch Blumenmotive vorkommen, die wenig mit den Begebenheiten auf realen orientalischen Knüpfteppichen der Zeit gemeinsam haben.[1210] Der Meister der Legende der Hl. Lucia fühlt sich quasi verpflichtet, dieses nicht zur Formensprache gehörende Blumenmotiv einzusetzen, obwohl er anatolische Teppiche eigentlich gut kennt, was seine sonstige Einhaltung der Formensprache bezeugt. Für das Existieren eines Modells spricht auch die Tatsache, dass zwei Maler gleichzeitig einen ähnlichen Teppich wiederholten. Dieses Element ist eine Hommage an van Eyck und an sein Zeitalter. Auch wenn der Maler nur ein spezifisches Detail von eyckschen Teppichen übernimmt, versucht er dieses Vermächtnis in den Augen des Betrachters seiner Werke zu aktivieren.

Es gibt keinen existierenden Teppich, den wir mit der gemalten Version auf dem Gemälderetabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia vergleichen könnten. Dennoch kann der Teppich mit einem Fragment[1211] aus Fostat (Alt-Kairo) in Verbindung gebracht werden, das eine ähnliche Struktur (Bordüre) und Farbenspektrum aufweist.[1212] Auch die italienischen Gemälde bieten Schlüsselvergleiche wie Bonifazio Veroneses (Bonifazio de' Pitati; gest. 1553) „Antiochus und Stratonike"[1213], wo ein in Formen- und Farbensprache ähnlicher Teppich dargestellt wurde.[1214] Der Revaler Teppich hat aber keine Fransen. Der Hauptzusammenhang besteht in den dunkelroten Rautenformen, die sowohl bei beiden niederländischen als auch beim italienischen Beispiel vorhanden sind. Der Künstler ist in seiner Teppicherfindung sehr eigenständig und wenn er sich auch sonst direkt auf bestimmte Memling-Details bezieht, möchte er hier den zeitgenössischen Stand der Dinge festhalten. Wahrscheinlich ist seine Teppichwahl mit der Mode oder mit dem Zugang zu einem bestimmten Teppich oder einem bestimmten italienischen Gemälderetabel begründet. Er will wie bei allen anderen Fällen aktuell und exakt wirken.

[1209] Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers von Rolin. 1435. 66 × 62 cm. Musée du Louvre, Paris; Jan van Eyck. Madonna des Kanonikus Joris van der Paele. 1436. 122 × 157 cm. Groeningemuseum, Brügge; Jan van Eyck. Lucca Madonna. Um 1436, 65,7 × 49,6 cm. Öl auf Holz. Städel Museum, Frankfurt am Main

[1210] Ydema. *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings*, S. 9.

[1211] Fragment eines Knüpfteppichs. Alt-Kairo. Zweite Hälfte des 15. Jhs. Wolle. 40 × 40 cm. Inv. R. 322/1935

[1212] Lamm, Carl Johan. *Carpet Fragments. The Marby rug and some fragments of carpets found in Egypt* (Nationalmuseums skriftserie NS 7), Uddevella 1985, S. 53, Abb. 25 Inv. R. 322/1935 Beselin, Annette. *Orientalische Teppiche auf europäischen Gemälden des 13.–18. Jahrhunderts*. Magisterarbeit. Freie Universität Berlin, 2003, S. 10–12; Palginõmm; Beselin. Painted Luxury in Medieval Tallinn, S. 44–45.

[1213] Bonifazio Veronese (Bonifazio de' Pitati). Antiochus und Stratonike. Öl auf Leinwand, auf Holz übertragen. 20 × 55 cm. Museum Poldi Pezzoli, Mailand. Inv. Nr. 1604.

[1214] Brancati (Hg.) *I tappeti dei pittori*, S. 70–71; Brancati, Luca Emilio, Mito della Quotidianità: I tappet dipinti della Pinacoteca di Brera e del Museo Poldi Pezzoli. – Tabibnia, Moshe; Marchesi, Tiziana; Guiliano, Virginia. *Suolo Sacro. Tapetti in Pittura XV–XIX Secolo*. 2016, S. 69; 72; Palginõmm; Beselin. Painted Luxury in Medieval Tallinn, S. 44–45.

VIII. KERAMIKEN: EIN VERWEIS AUF SPANISCHEN EINFLUSS[1215]

VIII.1 Keramiken in der altniederländischen Malerei

Auf den Gemälden der niederländischen Malerei erscheinen oftmals wertvolle Gefäße italienischen oder spanischen Ursprungs, die vornehmlich als Kannen und Vasen (oder auch *Albarelli*) in den Verkündigungsszenen für die mit Maria verbundenen Blumen wie die Weiße Lilie und Schwertlilie dienen. Neben den auf Reinheit und Schmerz deutenden Blumen fungiert die Vase selbst als ein Symbol für Maria und kann als „vas spirituale, vas honorabile, vas insigne devotionis" gedeutet werden, wie es eine Litanei aus dem 16. Jahrhundert beschreibt.[1216] So deuten sowohl die Pflanzen als auch das Gefäß auf Maria als Träger des Christkinds und zukünftigen Erlösers hin. Einige von diesen Keramiken verdienten besondere Aufmerksamkeit und lieferten wichtige Hinweise auf die Stifter und Maler der Werke. So wurden die Kannen auf den mit dem Meister von Flémalle verbundenen Retabeln in Brüssel[1217] und New York[1218] studiert.[1219]

Das Mérode-Triptychon galt dem Brüsseler Werk als Vorbild (die ältere Forschung hat von der Qualität ausgehend noch das Gegenteil vermutet).[1220] Auf beiden Werken erscheinen ähnliche Majolikakannen mit dem Dekor aus Eichenblättern und einem Vogel, die auf beiden aus unterschiedlicher Sicht gemalt worden sind. So kann vorgeschlagen werden, dass eine echte Kanne mit ähnlichem Dekor den Malern zur Verfügung stand. Es handelte sich dabei um ein florentinisches Keramikgefäß mit Tonglasur aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, das auch mit einem erhaltenen Gefäß im Fitzwilliam-Museum[1221] und anderen ähnlichen[1222] verglichen werden kann.[1223]

Zeitgleich zur Majolikakanne widmete man dem Mérode-Triptychon Aufmerksamkeit, indem man die Bank mit einer verstellbaren Rückenlehne, auf der die Gottesmutter sich vor dem Kamin wärmt, mit bestimmten erhaltenen

[1215] Dieses Kapitel basiert teilweise auf dem Aufsatz: Palginõmm; Beselin. Painted Luxury in Medieval Tallinn, S. 38–49.
[1216] Jékely, Zsombor. Maiolica Jugs in Late Medieval Painting, S. 57.
[1217] Niederländische Meister. Verkündigung an Maria. 1505–1511. Öl auf Holz. Mitteltafel 61 × 63,2 cm. Koniklijke Museen voor Schone Kunsten/Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Brüssel
[1218] Meister von Flémalle (Robert Campin?). Mérode Triptychon. Öl auf Holz. Mitteltafel 64,1 × 27,3. The Cloisters Collection. Metropolitan Museum, New York
[1219] Callman. Campin's Maiolica Pitcher, S. 629–631.
[1220] Kemperdick (Hg.) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, S. 188–191.
[1221] Apothekergefäß. Florenz. Um 1420–1450. Glasurkeramik. 24,5 × 26 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge. C. 2163–1928.
[1222] Apothekergefäß. Florenz. Um 1420–1450. Glasurkeramik. 16 × 16,2 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge. C. 70–1927; Apothekergefäß. Glasurkeramik. Florenz. Um 1420–1450. 25,8 × 23,0 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge. C. 77–1961.
[1223] Callman. Campin's Maiolica Pitcher, S. 631.

Möbeln[1224] in Verbindung brachte.[1225] Die Bank mit der verstellbaren Rückenlehne trug in den Südniederlanden den Namen „wendlys“ oder „keerlys“ und war vorwiegend in den wohlhabenden Haushalten vorhanden.[1226] Man sollte ergänzend erwähnen, dass die Verträge für die Schnitzretabel des 15. Jahrhunderts, so rar sie sich auch erhalten haben, manchmal bestimmte Ausstattungselemente wie Betten oder Tische präzisierten, die nach Wünschen der Auftraggeber miteinbezogen sein mussten.[1227] Diese Beispiele zeigen, dass gewisse Alltagselemente von den Donatoren so vorgesehen, wahrscheinlich oft bereitgestellt wurden. Das kann mittels bestimmter Darstellungen auch erfolgt sein.

Wir können vermuten, dass sowohl die Maler Initiative ergriffen, indem sie hier eine konkrete Vase oder eine Bank darstellten, vielleicht auch „besaßen“, oder dass die Auftraggeber selbst ein Modell lieferten, das für sie dargestellt werden sollte. Besonders aus der Sicht des gehobenen Bürgertums (unter denen wir uns die Stifter der beiden Retabel vorstellen müssen) galten Luxusgefäße wie Glasurkeramik oder Majolika als erstrebenswerte Luxusware (das war aus fürstlicher Perspektive betrachtet weniger so).[1228]

Eine andere berühmte Studie lieferte den Hinweis für die „Vase“ auf dem Portinari-Retabel[1229], wo man auf die Form des *Albarello* aufmerksam wurde, das einen Dekor von Akazienzweigen in Gold (Lüster), Efeu- oder Weinblättern auf Christus deutend in Blau und Gold trägt und valencianischen Ursprungs ist.[1230] Ein *Albarello* diente apothekarischen Notwendigkeiten, wie für Kräuter und Gewürze und daraus gemachten Salben.[1231] Beispiele dafür kennen wir etwa aus der Cloisters Collection[1232], wo sich ähnliche *Albarelli* bis heute befinden.[1233] Auf dem Retabel, das für den Hauptaltar in S. Egidio bestimmt war, die als Kapelle dem von den Portinaris gegründeten größten Hospital S. Maria Nuova in Florenz diente, macht dies doppelt Sinn – einerseits deutet das Gefäß auf Krankenheilung[1234], andererseits nimmt es Bezug auf die italienischen Stifter mittels eines Exportgutes, mit dem man handelte.[1235] Dass

[1224] Beispiele für diese Bänke findet man heute in verschiedenen Museen Europas. Siehe: Bank mit aufklappbarem Sitz. Deutschland. 1520. Fichte. 87 × 39 × 123,5 cm. Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund. LG 125

[1225] Coo. A Medieval Look at the Merode Annunciation, S. 117.

[1226] *Ibidem.*

[1227] Campbell, Lorne. The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century.– *Burlington Magazine* (Bd. 118, Nr. 877, Apr. 1976), S. 192–193.

[1228] Goldtwhaite. The Economic and Social World of Italian Renaissance Maiolica, S. 20.

[1229] Hugo van der Goes. Portinari-Triptychon. Öl auf Holz. Mitteltafel 253 × 304 cm; Flügel 253 × 141. Galleria degli Uffizi, Florenz

[1230] Koch. Flower Symbolism in the Portinari Altar, S. 76.

[1231] Miller. Miraculous Childbirth and the Portinari Altarpiece, S. 257.

[1232] Albarello (Drogengefäß). Valencia-Manisa. Um 1435–1465. Glasurkeramik. 32 × 16,1 cm. The Metropolitan Museum. Cloisters Collection, New York. 41.190.225

[1233] Koch. Flower Symbolism in the Portinari Altar, S. 70.

[1234] Miller. Miraculous Childbirth and the Portinari Altarpiece, S. 249; 255; 257.

[1235] Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 60; 84; 171.

die italienischen Kaufleute wie die berühmten Arnolfini oder Portinari die Luxusgüter an den Hof lieferten, ist schon längst bekannt gewesen.[1236] Auch die Tatsache, dass dort sowohl italienisches Gewebe als auch ein *Albarello* vorkommt, kann als ein Indiz für die Herkunft und für die Beschäftigung der Kaufleute verstanden werden.

Die Keramikgefäße wurden sehr detailliert wiedergegeben, davon zeugt besonders der obengenannte Fall, wo in der Flémaller Werkstatt ein bestimmtes Gefäß zweimal erscheint. Auch der symbolische Gehalt der Keramiken, wie die Gleichsetzung der Vase mit der Gottesmutter als Träger des zukünftigen Erlösers, ist zur Auffassung geworden. Ein Beispiel sei noch hinzugefügt: Das Retabelfragment des wohl einstigen Diptychons[1237] des Hans Memling, auf dessen Außenflügel ein orientalischer Teppich mit einer Kanne mit Christusmonogramm erscheint. Es handelt sich um eine Vase aus Romagna (Pesaro oder Faenza), von der wir sowohl vor Ort als auch aus Museen wie in Budapest[1238] oder Pärnu[1239] Beispiele kennen.[1240] Die Vase kann als ein Hinweis auf die Identität des Stifters verstanden werden, unter den man sich einen Italiener oder Spanier vorstellen könnte. Die italienischen Kaufleute schätzten orientalische Teppiche sehr, wie dies die Inventarlisten von Lorenzo di Medici bezeugen.[1241]

Wir kennen ein konkretes Beispiel aus Reval, wo ein Kaufmann eine bestimmte silberne Kanne dargestellt haben wollte. Es handelte sich um eine Kanne, die einst der Schwester des Kaufmanns Bernd Pal III. (gest. 1503), Windelke Greverade (gest. 1491) gehörte und die nach dem Tod an den Bruder wieder zurückging.[1242] So war die Darstellung der Kanne mit dem Gedenken an die Schwester verbunden. Die Kanne selbst hat Bernd Pal wiederum später dem Ehemann seiner Schwester, Hinrich Greverade (gest. 1468/69) geschenkt. Wie das Bild aussah, ist schwer zu sagen, es wurde mit der obenerläuterten Tafel des Hans Memling in Verbindung gebracht, wobei die Stillleben erst im 16. Jahrhundert aufkamen. Dennoch ist es ein sehr seltenes und bedeutendes Beispiel für die Bereitstellung der materiellen Kultur seitens der Auftraggeber von Reval für ein Gemälde und zeugt von der Wichtigkeit der Luxusgüter für die Auftraggeber und damit verbundenen Konnotationen.

[1236] Monnas. *Merchants, Princes and Painters*, S. 9; Duits. *Gold Brocade and Renaissance Painting*, S. 84.

[1237] Hans Memling. Bildnis eines betenden jungen Mannes. Um 1485. 29,2 × 22,5 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

[1238] Köszeg Vase (Kanne mit Christusmonogramm). Pesaro? Um 1470–1480. 17 × 14,2 cm. Majolika. Magyar Nemzeti Muzeum, Budapest. RAD. 21. 183./5.22.

[1239] Niederländische Majolikfragmente aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Pärnu-Museum, 14350/A 2501:82, 455; 384; 384; 363. Siehe: Russow, Erki. *Importkeraamika Lääne-Eesti linnades 13.–17. sajandil*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Ajaloo Instituut, 2006, S. 118, Fußnote 1; S. 177, Fußnote 79.

[1240] Jékely. Maiolica Jugs in Late Medieval Painting, S. 55–57.

[1241] Spallanzani, Marco; Gaeta Bertelà, G. *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*. Firenze: Associazione Amici de Bargello, 1992, S. 8–9.

[1242] Jahnke. Der Handel mit Kunst in den hansischen Netzwerken um 1500, S. 109.

VIII.2 Hispano-maurische Keramik im 15. Jahrhundert

Die Technik der Glasurkeramik wurde durch die muslimische Eroberung auf der Iberischen Halbinsel und auch in Italien weitgehend bekannt und verbreitete sich bald in den benachbarten Regionen.[1243] Im Kontext der hier behandelten Keramik ist das christliche Königreich Valencia besonders hervorzuheben, das seit 1237 der aragonesischen Krone gehörte. Die Keramik mit Lüsterbemalungen – oft mit blauem Dekor kombiniert – ist kennzeichnend für die valencianische Region, wo die Zentren Paterna und besonders Manises herausragten.[1244]

Die italienische Kaufmannsfamilie Datini aus Valencia gab den Namen für eine bestimmte Blumenvase mit zwei Griffen, die im Italienischen als „Terazzetto“ bezeichnet wurde (in spanischen Quellen als „terraces pera tenir flors ad dos anses“).[1245] Diese Bezeichnung ist auch hier angemessen – es handelt sich um eine ähnliche Blumenvase, die vor den Füßen der Mutter Gottes eine weiße Lilie und Schwertlilie trägt. Das Gefäß hat ein kobaltblaues, islamisch anmutendes Pflanzendekor (Zaunrübe, Bryonia), geometrisches Ornament und ist mit Lüster dekoriert.

Für den klassischen Stil waren bestimmte westliche Darstellungen mit gotischen Buchstaben und Anagrammen kennzeichnend, die frei und spontan mit vegetabilem Dekor wie der Zaunrübe (Bryonia L), Efeu oder Distel verbunden wurden. Am Ende des 15. Jahrhunderts wurden die Muster zunehmend repetitiver und Lüsterbemalungen fingen an das gesamte Dekor zu dominieren.[1246] Als Beispiel für die Vase auf dem Revaler Retabel könnten das Medici-Gefäß in London[1247] und das Nori-Gefäß in Paris (Musée Cluny)[1248] dienen. Sie ähneln der Revaler Variante im generellen Aufbau und in der vegetabilen Lüster-Blau-Bemalung, obwohl sich das Dekor aus Weinblättern bzw. Efeu und nicht wie in Reval aus Zaunrübe zusammensetzt. Einen gewichtigen Unterschied liefert ebenso das zentrale Wappen der Medici oder der Familie Nori, das es als Auftragswerk klassifiziert. Bei der Revaler Vase hätte so etwas wenig Sinn gemacht.

In Reval wurden zahlreiche (über 30) Fragmente der Keramik aus Valencia sowohl mit Zaunrübenmotiven wie auch mit Lüster bedeckt aufgefunden.[1249] Diese Fragmente rufen direkt die Vase auf dem Revaler Retabel in Erinnerung und bezeugen, diese Waren waren den Revaler Bürgern durchaus bekannt und

---

[1243] Paz Soler Ferrer; Vandenberghe (Hg.) *València-Vlaanderen*, S. 229–230.
[1244] *Ibidem.*
[1245] Spallanzani. *Maioliche Ispano-Moresche a Firenze neli rinascimento*, S. 126.
[1246] Paz Soler Ferrer; Vandenberghe (Hg.) *València-Vlaanderen*, S. 231
[1247] Gefäß mit dem Medici-Wappen. Valencia, Manises? Um 1465–92. Glasurkeramik. British Museum, London. G. 619.
[1248] Gefäß mit dem Nori-Wappen. Valencia. Um 1465 1469. Glasurkeramik. Musée national de Moyen Ages – Thermes de Cluny, Paris.
[1249] Dies bezeugt der Historiker Erki Russow: http://russow.ee/text/ppt/BARCELONA_20180908/assets/player/KeynoteDHTMLPlayer.html#28 07.08.19; Russow; Bernotas; Randoja; Tvauri. Kalamaja kullaauk Jahu-Väike Patarei tänava kvartalis, S. 47; Kala (Hg.) *Tallinna ajalugu. I, 1561. aastani*, S. 270–271.

zugänglich. Wahrscheinlich war es gerade für die städtische Elite eine recht kostengünstige Luxusware. So kann man auch vorschlagen, dass die dargestellten Güter mit den bekannten Waren assoziiert wurden.

VIII.3 Die hispano-maurische Keramik: von *Terrazetto* bis *Azulejos*

Bislang wurden die Keramiken im Schaffen des Meisters der Legende der Heiligen Lucia nur am Rande behandelt und dem Revaler Werk kam in diesen Überlegungen keine besondere Bedeutung zu. Auf den Werken des Meisters erscheinen sowohl Gefäße als auch *Azulejo*-Fliesen (Abb. 33; 35). *Azulejos* treten ebenso auf der Mitteltafel des Katharinen-Retabels[1250] (Abb. 9) in Pisa auf. Auf dem Retabel[1251] im Privatbesitz, das ehemals dem Meister der Legende der Hl. Lucia attribuiert war, kommen sowohl eine vergleichbare Blumenvase mit zwei Griffen als auch ein ähnlicher Teppich vor. Auf den Meister der Legende der Hl. Lucia und die keramischen Fliesen in seinem Schaffen wurde schon früher und mehrmals hingewiesen.[1252] Man wollte in den dargestellten Fliesen *Azulejos*, also unter arabischem Einfluss seit dem 15. Jahrhundert in Spanien und später auch in Portugal gefertigte, dekorierte Tonfliesen erkennen. Im 15. und 16. Jahrhundert waren *Azulejos* Exportartikel beider Länder. Auch die Gefäße auf dem Nikolaus-Retabel (ein Teller und *Albarello*) (Abb. 36) wurden im Kontext der Relation des Meisters zur Iberischen Insel aufgefasst.[1253] Genauso interpretierte man auf dem Revaler Werk die Vase mit Lüsterbemalung als hispano-maurisch.[1254]

Die Revaler Vase, die als *Terrazetto* definiert werden darf, entspricht dem sog. klassischen Stil, der im 15. Jahrhundert üblich war und mit dem sog. goldenen Zeitalter von Valencia zusammenfällt, als die Region eine sehr wichtige wirtschaftliche und politische Machtposition im Königreich Aragon besaß. Das Dekor setzt sich aus Zaunrübe in Blau und Lüster zusammen. Die keramischen Fliesen stammen aus derselben Zeit. Die Vase gehört in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts oder fällt damit genau in die Zeit des Gemälderetabels selbst, das am Ende des Jahrhunderts erschaffen wurde. Davon zeugen die erhaltenen Keramiken, die eine Parallele zur gemalten Vase darstellen, oder auch die italienischen Gemälde der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ähnliche Vasen, also zwei sog. „Terrazetti", erscheinen auf einem „Cassone"

[1250] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

[1251] Niederländischer Meister, Thronende Madonna mit Kind (ehemalige Schultchess-Bodmer Kollektion, Zürich) in: Martens. La vierge en majesté de l'ancien retable de la Sé d'Évora, S. 214.

[1252] Mayer. Die spanischen Azulejos und ihre Bedeutung für die Erforschung der Quattrocentomalerei, S. 66–70; Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 167;

[1253] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 96. Vanderberghe. Contacts between Bruges and Spain, S. 232.

[1254] Reidna. *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*, S. 5.

der florentinischen Schule[1255] aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.[1256] Hinter einer sich auf dem Balkon zeigenden jungen Frau stehen mehrere Gefäße mit vegetabilem Dekor in Blau und wohl auch Lüster. Zwei davon können als „Terrazetti" bezeichnet werden. Am ähnlichsten ist aber die Vase auf dem Verkündigungstondo des Filippo Lippi (gest. 1469)[1257] (Abb. 34) aus den 1480er Jahren, die auch in der spezifischen Form der Griffe der Revaler Vase gleicht. Dabei ist zu vermerken, dass dieses Keramikgefäß vollständig mit Lüster bedeckt ist, wie es am Ende des 15. Jahrhunderts Brauch war.[1258] In der Form ähnelt es der Revaler Vase sehr und könnte einen Indiz liefern, dieses Gefäß für zeitgleich mit dem Werk selbst zu halten. Dieses Streben nach Aktualität kann auch in der Wiedergabe der anderen Luxusgegenstände gesehen werden, seien es Brokate mit Granatapfelmuster oder orientalischer Teppich. Dem Meister der Legende der Hl. Lucia standen offenbar die Erzeugnisse vor Augen, die gerade zu der Zeit üblich und damit auch erstrebenswert waren.

Diese Zeitnähe kann außerdem auf dem Nikolaus-Retabel[1259](Abb. 36) desselben Malers verfolgt werden, auf dem wir einen ausschließlich mit Lüster bedeckten Teller auf der Kommode des rechten Flügels vorfinden können. Auf der Kommode erscheint auch ein mit kobaltblauem Dekor versehenes Albarello und Metallgefäße, die traditionell mit dem Maasgebiet, besonders Dinant, im Zusammenhang stehen. Das Retabel war vielleicht für einen spanischen Stoffhändler[1260] entworfen[1261] – so könnte man meinen, die Keramiken deuten auf den Auftraggeber sowie mit den Metallgefäßen und reichlich vorkommenden Luxustextilien wird auf die Handelsbeziehungen Bezug genommen. Damit könnten die auf der Kommode aufgestellten Keramik- und Metallgefäße als erfolgreiche Fortführung der Handelsbeziehungen gesehen werden. Die spanischen Händler trieben ihren Handel länger als die meisten *naciones* der Stadt, die im 16. Jahrhundert Antwerpen den Vorzug gaben.[1262]

Noch ein weiteres Erzeugnis sollte Beachtung finden – die Fußbodenfliesen, in denen man *Azulejos* erkennen wollte (Abb. 35).[1263] Für die Kombination von raumkonstituierenden Textilien, die den gesamten Hintergrund einnehmen, und den Fliesen können in der spanischen Malerei tatsächlich mehrere Beispiele

[1255] Unbekannter Meister. Amor und Psyche (Cassone). Mitte des 15. Jahrhunderts. Staatliche Museen. Gemäldegalerie. Berlin.
[1256] Spallanzani. *Maioliche Ispano-Moresche a Firenze neli rinascimento*, S. 126–127.
[1257] Filippo Lippi. Verkündigung an Maria. 1483–1484. Tempera auf Holz. 110 cm. Museo Civico, San Gimignano
[1258] Paz Soler Ferrer; Vandenberghe (Hg.) *València-Vlaanderen*, S. 231.
[1259] Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion.
[1260] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 172–174.
[1261] Es könnte auch sein, dass das Retabel in Brügge blieb. Siehe: Borchert (Hg.) *Van Eyck to Dürer*, S. 179, cat. 50.
[1262] Fagel. Spanish Merchants in the Low Countries, S. 88.
[1263] Roberts. *The Master of the Legend of Saint Lucy*, S. 167.

entdeckt werden, wo dies der Fall ist wie beim obenerwähnten Retabel[1264] (Abb. 20) in der Eremitage. Beispiele für die spanischen Fliesen sind auch in Manuskripten in Verbindung mit reichlichen Textilienbordüren auffindbar.[1265] Doch ähnlich gestaltete spanische kobaltblaue Fliesen finden sich bereits bei der van der Paele-Madonna[1266] des Jan van Eyck[1267], die mit Sicherheit dem Maler bekannt waren und deren Vorbild für ihn maßgebend war. Die Ähnlichkeiten der Fliesen sind in den sich kreuzenden geometrischen Formen erkennbar, die mit vegetabilen Formen alternieren.

Ein spanischer Bezug bei den Keramiken muss hier wahrscheinlich gegeben sein, jedoch die wechselseitige enge Einflussnahme zwischen den Niederlanden und der Iberischen Halbinsel darf an dieser Stelle nicht vergessen werden.[1268] Wir müssen uns vorstellen können, dass Kaufleute Gemälde und Kunsthandwerk und damit Einflüsse mit sich brachten, dass Künstler ihre Methoden und Bräuche nach Brügge vermittelten und dass ein Aufenthalt in Spanien oder spanische Herkunft nicht vorausgesetzt werden muss, aber auch nicht widerlegt werden kann.

[1264] Anonymer spanischer Künstler. Der Heilige Sebastian und der Heilige Fabian. 1475–1500. 141,4 × 89,5 cm. 1475–1500. Eremitage, St. Petersburg

[1265] Goehring. The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Late Medieval Franco-Flemish Manuscript Illumination, S. 132–133.

[1266] Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers von Rolin. 1435. 66 × 62 cm. Musée du Louvre, Paris; Jan van Eyck. Madonna des Kanonikus Joris van der Paele. 1436. 122 × 157 cm. Groeningemuseum, Brügge

[1267] Paz Soler Ferrer; Vandenberghe (Hg.) *València-Vlaanderen*, S. 57.

[1268] Borchert. Mobile Maler, S. 42; Luaces. Flämische Kunst und die Malerei im Königreich Aragon, S. 129.

IX. DONATOREN UND IHRE ATTRIBUTE: VERKÖRPERUNGEN VON TUGEND UND MACHT[1269]

IX.1 Geldbeutel und Siegelringe

Die Donatoren des Revaler Werks sind sehr prominent ins Bild gesetzt (Abb. 29–30). Sie erscheinen in der zweiten Wandlung in der Szene der doppelten Fürbitte unter den Füßen der Gottesmutter und Johannes des Täufers. Einige von ihnen blicken aufmerksam auf die Heiligen, die zentralen Figuren aber sind nach niederländischem Brauch in das meditative Gebet versunken und erinnern an den gläsernen Blick des Kanzlers Nicolas Rolin oder des Kanonikers Joris van der Paele auf den Altarretabeln von Jan van Eyck. Die zentralen Figuren der fünfzehn Männer sind in ihrer Ausführung Malerei der höchsten Qualität im Rahmen des Altarwerkes, weshalb sie für Porträts gehalten werden. Ganz bestimmt waren hier mehrere Meister- und Gesellenhände im Spiel.

Die Gewänder der Kaufleute aus verschiedenfarbigen hochwertigen Wollstoffen sind mit schmalen Gürteln ergänzt, an denen Geldtaschen und -beutel hängen (Abb. 31). Diese Attribute sind mit teilweise figuralen Metalldetails versehen. Damit werden sie erneut als vornehme und vermögende Bürger gekennzeichnet und nehmen ferner Bezug auf ihre Tätigung als Händler. Sie sind nicht nur als Identifikationsmittel für die Auftraggeber zu verstehen, sondern sind Zeugen von allgemeinem Wohlstand. Die Kaufleute tragen Siegelringe, die im Kaufmannsgeschäft beim Abschließen von Verträgen eingesetzt worden sind. Die Siegelringe verkörpern Machtverhältnisse und Autorität. Sie trugen gewöhnlich Monogramme, die im Indentifikationsprozess eine Bedeutung besaßen, mit denen man sowohl seine Waren oder sein Haus ausstattete. Die Siegelringe auf dem Bild tragen leider keine erkennbaren Monogramme, was sicher der Tatsache entspringt, der Meister der Legende der Hl. Lucia war darüber nicht unterrichtet und folgt nur einem traditionellen Schema von einem mittelalterlichen Hansekaufmann und seinen Accessoires. Das Nationalmuseum der Antiquitäten von Leiden ist im Besitz einer großen Sammlung von spätmittelalterlichen ledernen Gürteln, Beuteln mit dekorativen Metalldetailen, die in den Niederlanden gefunden worden sind (hauptsächlich aus Seeland und Dordrecht).[1270] Die dekorativen Elemente aus Metall waren zwar aus Kupfer und Zinn, sollten aber Details aus Edelmetallen imitieren. Sie trugen sowohl geometrische, vegetabile wie auch zoomorphe Formen. Mit ihrem Schein und Glitzer funktionerten sie als Unterstreichung von Position und Vermögen des Besitzers.[1271] Sie waren auch Warenartikel, mit denen die Hansekaufleute handelten. So hatte sich das Revaler Schwarzenhaupt Hans Bouwer im Spät-

[1269] Dieses Kapitel basiert auf dem publizierten Aufsatz: Palginõmm. Die Attribute der Revaler Kaufleute, S. 151–180.

[1270] Willemsen, Annemarieke. „Man is a sack of muck girded with silver": Metal Decoration on Late-Medieval Leather Belts and Purses from the Netherlands. – Medieval Archaelogy (Bd. 56, Nr. 1, 2012), S. 171.

[1271] *Ibidem,* S. 199–200.

mittelalter neben holländischem Tuch auch auf das Handeln mit Kopfbedeckungen und Beuteln orientiert.[1272]

An Gürteln befestigte Geldtaschen wurden in der Malerei der Vorgänger und Zeitgenossen des Meisters prominent dargestellt. Man erinnere sich in diesem Kontext an Kanzler Rolin, der auf dem Retabel[1273] des Jan van Eyck zuerst mit einem großen Geldbeutel dargestellt werden sollte, sich aber später wohl gegen dieses Motiv entschied, wie dies die Unterzeichnungen bezeugen.[1274] Nichtdestotrotz trägt der Kanzler, der neben seiner Rolle als Ratgeber noch als Schatzmeister für die Finanzen im Burgunderreich zuständig war[1275], seine Geldtasche[1276] auf anderen Porträts[1277] mit der Ausnahme des Beaune-Polyptychons.[1278] Die Geldtaschen und -beutel in Form eines Attributs liefern einen gewichtigen Grund, den Donatoren eine merkantile Funktion zuzusprechen. Die dargestellten Accessoires können auch einen Beweis dafür liefern, dass der Maler, weit von Reval entfernt, über die Auftraggeber gut unterrichtet war und sie mit entsprechenden Attributen ausgestattet hat. Die dargestellten Geldtaschen und -beutel stellen wohl keine wahrhaftig den Kaufleuten von Reval gehörenden Sachen dar, auch wenn wir vorschlagen müssen, dass die zentralen Figuren porträtiert wurden. Dennoch muss im Auge behalten werden, dass der Meister diesen besondere Berücksichtigung schenkt und sie detailliert wiedergibt – sie sind mit kleinen Nieten, Metallschließen und dekorativen Schnüren versehen. Diese Aufmerksamkeit weist auf die Bedeutung der Attribute im Identifikationsprozess der Stifter hin, deren Betätigungsfeld ganz eindeutig zur Geltung gebracht wird. In ihrer Ausführung ist die lederne, mit silbernen Schließen und einer löwenkopfähnlichen Applikation versehene Geldtasche mit einer ähnlich gestalteten, von dem Stifter getragenen Gürteltasche auf dem Mérode-Triptychon des Meisters von Flémalle[1279] vergleichbar. Nicolas Rolin war, wenn auch von niederer Herkunft[1280], der wichtigste Hofbeamte seiner

---

[1272] Mänd. Hans Bouwer, S. 74.

[1273] Jan van Eyck. Madonna des Kanzlers von Rolin. 1435. 66 × 62 cm. Musée du Louvre, Paris

[1274] Dhanens. *Hubert und Jan van Eyck*, S.279, fig. 173, fig. 174.

[1275] Vaughan. *Philip the Good*, S. 101.

[1276] Rogier van der Weyden. *Chroniques de Hainaut*. Widmungsminiatur. 1448. Pergament. Bibliothèque royal de Belgique, Brüssel. ms. 9242. f.1r; Meister des Girart de Roussillon. Roman de Girart de Roussillon. Widmungsminiatur des Jean Wauqelin. Um 1450. Nationalbibliothek, Wien. Cod. 2549. fol.6r

[1277] Ward, John L. Disguised Symbolism as enactive Symbolism in Van Eyck's paintings. – *Artibus et Historiae* (Bd. 15, No. 29, 1994), S. 9–53, bes. S. 37.

[1278] Rogier van der Weyden. Polyptychon des Jüngsten Gerichts. Öl auf Holz. 215 × 560 cm. Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune

[1279] Meister von Flémalle (Robert Campin?). Mérode-Triptychon. Mitteltafel 64,1 × 63,2 cm; Flügel 64,5 × 62,0 cm. Cloisters Collection. Metropolitan Museum of Art, New York

[1280] Obwohl Kanzler Rolin das höchste Amt am Hof Philipps des Guten innehatte, stammte er aus bescheidenen Verhältnissen: Siehe: Gelfand, Laura. Piety, Nobility and Posterity: Wealth and the Ruin of Nicolas Rolin's Reputation. – *Journal of Netherlandish Art* (JHNA) (Bd. 7, Nr. 2, 2015). (https://jhna.org/articles/piety-nobility-and-posterity-wealth-ruin-nicolas-rolins-reputation/ 28.09.19)

Zeit. Jedoch die Stifter[1281] des Mérode-Triptychons, gleich wie die Revaler Donatoren, gehörten wahrscheinlich dem gehobenen Bürgertum, der Kaufmannsgenossenhaft an.

IX.2 Gebetsperlen: ein Zeichen von Andacht und Luxus

Bei den Stifterfiguren verdient noch ein weiteres Attribut unser Interesse – es handelt sich um einen Rosenkranz gereiht mit gelben Gebetsperlen, von denen elf sichtbar sind (Abb. 31). Bei der Analyse des dargestellten Rosenkranzes ist eine interdisziplinäre Herangehensweise angesagt: Es müssen sowohl theologische, kunsthistorische, schmuckhistorische als auch wirtschaftliche Informationen berücksichtigt werden.

Nach Ravo Reidna kann das Material des Rosenkranzes als Bernstein[1282] definiert sein.[1283] Die Gebetsschnüre resp. Rosenkränze wurden im Spätmittelalter aus verschiedensten Materialien hergestellt, wie Koralle, Kristall, Bernstein, aber auch aus Bein, Horn, Muscheln, Gagat oder auch Glas und Holz, an denen oft noch Anhänger angebracht worden waren wie Kreuze, Reliquienkapsel, Medaillen, Pilgerzeichen usw.[1284] Seit dem 13. Jahrhundert sind spezialisierte Paternostermacher bekannt, die sich in eigenständigen Gilden vereinten.[1285]

Der Rosenkranz in seiner klassischen Form bestand aus 50 Ave-Maria-Perlen abwechselnd mit Paternosterperlen und einem abschließenden Objekt. Der Zehner, der um 1500 verbreitet wurde, beinhaltete gewöhnlich zehn Perlen, einen Tragering am Anfang und ein Abschlussobjekt.[1286] Von diesen Rosenkränzen zeugen die Porträts der Adligen[1287] und vornehmen Bürger.[1288] Bei der Revaler Variante beginnt und endet der Rosenkranz in offener Form mit blauen

[1281] Die Namen der Auftraggeber für das Mérode-Triptychon sind nicht quellensicher bewiesen. Doch wird von den auf dem Retabel vorkommenden Wappen ausgehend vermutet, dass sie den Mechelener Imbrechts oder Kölner Engelbrechts angehörten. Es ist möglich, dass der Auftraggeber ein Kaufmann war: Siehe: Kemperdick (Hg.) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, S. 197–199.

[1282] Reidna. *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*, S. 4.

[1283] Man muss dennoch bei dieser Beurteilung vorsichtig sein, weil der Firnis den Eindruck von der Farbe stark beeinträchtigen kann. Die Kombination von gelben Perlen mit blauen Quasten könnte aber aus künstlerischer Sicht einen gewollten Kontrast der Komplementärfarben erzeugen.

[1284] Chadour-Sampson. Rosenkränze, S. 468; 471.

[1285] Chadour-Sampson. Rosenkränze, S. 472. Lightbown. *Mediaeval European jewellery*, S. 343.

[1286] *Rosenkränze und Gebetsschnüre: die Sammlung Weihbischof Heinrich Janssen*; Bestandskatalog. Niederrheinisches Museum für Volkskunde u. Kulturgeschichte e.V., Kevelaer. Goch: Völcker, 2013, S. 18.

[1287] Rogier van der Weyden. Philippe de Croÿ. Vor 1461. Öl auf Holz. 51,5 × 33,6 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen

[1288] Meister von Flémalle (Robert Campin?). Mérode-Triptychon. Mitteltafel 64,1 × 63,2 cm; Flügel 64,5 × 62,0 cm. Cloisters Collection. Metropolitan Museum of Art, New York

Seidenquasten, an beiden Enden ist eine große Paternosterperle bzw. ein Abschlussobjekt sichtbar, die vermutlich zwei Gesätze von 10 Ave-Perlen umrahmen. Die Gebetsschnur besitzt mit dem Rosenkranz auf dem Arnolfini-Porträt[1289] (Abb. 32) des Jan van Eyck eine enge Verwandtschaft. Der aus wohl 27 Ave-Perlen, zwei abschließenden Paternosterperlen und grünlich blauen Seidenquasten bestehende Rosenkranz aus Kristall hängt hinter den Donatoren an der Wand neben dem Spiegel mit Passionsszenen. Ein Rosenkranz war ein typisches Geschenk für eine junge Ehefrau, um ihre devote Haltung zu stärken.[1290] Die Zahl der Perlen und ihre Aufreihung scheinen weder beim Arnolfini-Porträt noch beim Revaler Werk von Belang zu sein. Es kann argumentiert werden, dass hier die Einhaltung der formellen Elemente eines Zehners oder Rosenkranzes nicht angestrebt worden war und die Aufreihung wie auch die Reihenfolge der Perlen deshalb beliebig blieb. Ein ähnlicher Rosenkranz schmückt den Gürtel der Heiligen Apollonia auf dem Brüsseler Retabel[1291] (Abb. 6) des Meisters der Legende der Hl. Lucia, ist aber deutlich erkennbar aus Kristall mit goldenen Quasten geschmückt.

Das Arnolfini-Doppelporträt verdient in unserem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit, dessen Maler, Jan van Eyck, eine Schlüsselfigur im Verständnis des Schaffens des Meisters der Legende der Hl. Lucia ist. Die Fülle an Textilien und anderen Erzeugnissen orientiert sich an seinem, in den damaligen Brügger Kirchen gut zugänglichen Schaffen, auch wenn die malerische Genauigkeit des „Königs der Maler“ von dem Meister der Legende der Hl. Lucia zugunsten des Material- und Zeitsparens aufgegeben wird. Hier könnte von der Banalisierung des eyckschen Erbes die Rede sein, doch im Rahmen der Gemäldetafeln erscheinen auch markante Abweichungen.[1292] Die wichtigen Ausnahmen bilden vorrangig alle Elemente, die einen diminutiven Charakter haben. Dazu gehören Goldschmiedearbeiten, goldene Borten, Buchschließen und der Rosenkranz. Ganz im eyckschen Geiste wird hier das durchsichtige Material, darauf tänzelnde Lichtreflexe und das Schimmern der Perlen, wenn auch nicht mit dem vergleichbaren malerischen Können, zur Geltung gebracht.

Bei der Miteinbeziehung eines Rosenkranzes in den Händen der Donatoren ist der wahrscheinliche Aufstellungsort des Retabels von Interesse. Vornehmlich der Dominikanerorden trug eine wesentliche Aufgabe bei der Verbreitung und Förderung des Rosenkranzes und Rosenkranzgebets, dessen Hintergrund der Glaube war, dass der Heilige Dominikus selbst der Stifter des Rosenkranzes gewesen sei, dem es von der Mutter Gottes, offenbart wurde.[1293] Diese Legende wurde von dem bretonischen Dominikaner, Alanus de Rupe, in Umlauf ge-

[1289] Jan van Eyck. Arnolfini-Porträt. 1434. Öl auf Holz. 82,2 × 60 cm. National Gallery, London

[1290] Harbison. *Jan van Eyck*, S. 36.

[1291] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

[1292] Zdanov. *Le Maître de la Légende de sainte Lucie*, S. 13–14.

[1293] Heinz. Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, S. 23.

bracht, dessen Wirken es zu verdanken ist, dass das Rosenkranzgebet auch ein Laiengebet wurde.[1294] Auch die Gründungen der Rosenkranzbruderschaften sind erstmals von ihm initiiert worden. Für unseren Kontext kann mitgenommen werden, dass der Rosenkranz in der Szene erscheint, die einen Bezug zu den Dominikanern hat. Wie oben erläutert, ist die Szene auf ein besonders von den Dominikanern bevorzugten Manuskript – auf das *Speculum Humanae Salvationis* zurückzuführen. Die Wahl dieser Szene hat die These hervorgebracht, die Dominikaner hätten bei der Gestaltung des ikonografischen Programms als Vermittler gedient.[1295]

Das Gebet des Donators richtet sich an die Fürbittenden oder dezidiert an Maria, die Mutter Gottes. Hervorzuheben ist, dass es sich beim Rosenkranz nicht um ein passives Attribut handelt, sondern vom aktiven Benutzen der Gebetskette gesprochen werden kann. Es wird ein Moment dargestellt, wo der „Kaufmann" gerade eine Perle zwischen seinen Fingern hält und das Bittgebet „Gegrüßest seist du, Maria..." also das Ave-Maria betet und über ein Ereignis des Heilsgeschehens meditiert.[1296] Auch ein sehr auf Maria, die Mutter Gottes, gerichtetes ikonografisches Programm ist inhaltlich motiviert. Dabei sollte die Frömmigkeitspraxis der Zeit berücksichtigt werden, in der das meditative Gebet im Vordergrund steht und als deren Ausdrücke Manuskripte und Gebetsschnüre gesehen werden können.[1297] Auch der von Textilien gestaltete unkonkretisierte Raum kann den kontemplativen Charakter der Situation hervorrufen.[1298] Es kann auch vermutet werden, dass der Donator meditierend das Geschehen um ihn herum vor seinem geistigen Auge wahrnimmt – eine Praxis, die in der zeitgenössischen Andachtsliteratur bezeugt ist.[1299] Eine weitere Bedeutungsebene kann hinzugefügt werden: Das Retabel stand einst auf einem Bruderschaftsaltar in der Dominikanerkirche, vor dem die Mönche sowohl Messe gelesen als auch Fürbitte geleistet haben. So richtet sich das Gebet der Mönche für die Große Gilde und Bruderschaft der Schwarzenhäupter, die in Form der gemalten Mitglieder anwesend sind, an die Fürbittenden Maria, Christus und Johannes den Täufer. Die Aufgabe des Predigerordens für die Gilde und Bruderschaft zu beten, konnte die Wahl der Szene initiiert haben und kann auf die Vermittlerrolle der Dominikaner Bezug nehmen.[1300]

In den Revaler Quellen gibt es zahlreiche Erwähnungen von Rosenkränzen, die teilwiese in Güterverzeichnissen der Kirchen auftreten oder mit einem Testament der Revaler Männer oder Frauen vererbt oder einer Kirche gespendet wurden. So z. B. spendete das Schwarzenhaupt Hans Bouwer für die Statuen

---

[1294] Sander. Eine Berührung in der Not und im Segen des Gebetes, S. 30.
[1295] Mänd. Lucia legendi meister identifitseeritud?, S. 188; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 51; Keelmann. Success, salvation and servitude, S. 223.
[1296] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 197.
[1297] Rothstein. *Sight and Spirituality*, S. 95–96.
[1298] *Ibidem.*
[1299] Rothstein. *Sight and Spirituality*, S.120–123. Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 198.
[1300] Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 194; 197.

der Heiligen Anna und Nikolaus in der Nikolaikirche Silber.[1301] Die Skulptur der Anna (diese Heilige wurde von Bouwer besonders verehrt) sollte mit einem Rosenkranz aus Silber ausgestattet sein.[1302] Ein anderes Beispiel liefert das Testament einer Frau Katherina aus dem Jahre 1519, der Witwe des Malers und Bildschnitzers Jurgen Dreger.[1303] Sie vererbt Kleidung, Schmuck, Bettwäsche und Küchenaustattung, doch neben diesen spendet sie auch den Kirchen wahrscheinlich von ihrem vestorbenen Mann hinterlassene Skulpturen.[1304] Ihre Tochter bekommt all ihren Silberschmuck wie Kopfzier, Ketten mit dem Heiligen Georg und *Agnus Die*, Gürtel und Silberknöpfe. Darunter waren auch eine Schnur aus Korallen mit 10 Silbersteinen und ein kleiner Rosenkranz aus Silber. Ihrem Ehemann gehörte ein Rosenkranz aus Jaspis, den sie seinem Bruder Benedictus vererbte und ihrem eigenen Bruder vermachte sie einen Rosenkranz aus Bernstein.[1305] Bei den archäologischen Ausgrabungen von 1953 am Tallinner Rathausplatz wurden Perlen unterschiedlicher Formen aus Bernstein gefunden, von denen man glaubt, sie hätten einst zu einem Rosenkranz gehört.[1306] Vermutlich stammen sie aus der Zeit um 1280 und ansonsten gibt es keinen ähnlichen Fund aus derselben Zeit. Dennoch wurden Perlen z. B. aus Holz (in Tartu) oder auch Gagat (in Tallinn) aufgefunden, die vielleicht mal einen Rosenkranz konstituierten.[1307]

Viele Informationen liefern die Quellen in Form von Güterverzeichnissen von Kirchen und Klöstern. So z. B. gehörten dem Johannishospital im Jahre 1448 drei Rosenkränze (sog. *Veftich* – aus 50 Perlen bestehende Rosenkränze).[1308] In der Heiliggeistkirche befanden sich ein Rosenkranz aus Koralle mit Silbersteinen und mit *Agnus Dei*, ein Rosenkranz aus Bernstein mit einigen Silbersteinen und noch andere Rosenkränze aus Korallen.[1309] In der Dominikanerkirche werden mehrfach Rosenkränze aus Korallen[1310] und aus Silber[1311] erwähnt. Einige von diesen Gebetsperlen waren für die Statuen der Gottes-

[1301] Mänd. Hans Bouwer, kaupmees, S. 85.
[1302] *Ibidem*.
[1303] Kala (Hg.) *Tallinna ajaloo lugemik*, 94–96.
[1304] *Ibidem.,* 94–96.
[1305] *Ibidem.*
[1306] Russow, Erki. *Lood ja leiud Tallinna algusest*, 2020 (im Druck), S. 178–183.
[1307] *Ibidem.*
[1308] Güterverzeichnis des Johannishospitals von 1448. Publiziert in: LUB. 1. Abt. Bd. 10, nr. 528; Publiziert und übersetzt in: Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 203.
[1309] Güterverzeichnis der Heiliggeistkirche von 1532. TLA. f. 230, n.1, s. Bl 5, 1v; Publiziert und übersetzt in: Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 207.
[1310] Güterverzeichnis der Revaler Schwarzenhäupter in der Dominikanerkirche im Jahre 1495. TLA. f. 87, n. 1, s. 95. Publiziert in: Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch. 2. Abt. Bd. I. Ende Mai 1494–1500. Hg. Leonid Arbusow. Aalen: Scientia Verlag, 1981, nr. 106: Publiziert und übersezt in: Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 218;
[1311] Das Eigentum der Revaler Schwarzenhäupter, das 1524 aus Dominikanerkirche weggebracht wurde. TLA, f. 87, s. 1, s. 101; Publiziert und übersetzt in: Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 223.

mutter[1312] und der Heiligen Anna und Katharina bestimmt.[1313] Wir wissen, dass das Schwarzenhaupt Hinrick Grymmolt einen Rosenkranz aus Koralle und Silber, der für die Silberstatue der Gottesmutter in der Domikanerkirche St. Katharinen gedacht war, gespendet hat.[1314] Diese Informationen liefern den Kontext für die Wiedergabe des Rosenkranzes auf dem Revaler Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia.

Der Rosenkranz kann aber auch anders gedeutet werden und zwar als ein Hinweis auf den niederländischen Kontext. Das Rosenkranzgebet hat Bezüge zu den mittelalterlichen niederländischen Marienlegenden. Der Legende nach beten drei Schwestern den Rosenkranz, damit die Gottesmutter Maria einen feinen Mantel, Kleid und Unterkleid und „Juwelen" sowie Kopfschmuck und außerdem Schuhe erhält.[1315] Der Legende nach müssen sie sich besonders bemühen und den Rosekranz beten, um für die Gottesmutter feine Kleidung zu erhalten. Am Ende würdigen sie die Gottesmutter, die Heilige Katharina und die Heilige Agnes mit vornehmen Kleidern und Schmuck und bekommen anschließend die ewige Krone im Himmel zugesprochen.[1316] Den Rosenkranz gibt es noch auf einem anderen Retabel[1317] des Meisters, auf dem die Heilige Agnes, die von höfisch gekleideten weiblichen Heiligen und eine aufwändige Krone tragenden Gottesmutter umgeben ist, eine Gebetskette aus Kristall an ihrem schwarzen Gürtel befestigt hat.[1318] Es scheint die Legende besonders stark zu evozieren.

Auf dem Revaler Retabel erscheint die Gottesmutter gleich dreimal – im geschlossenen Zustand in der Verkündigungsszene in grau in grau gemaltem Kleid und Mantel, in der Fürbitteszene mit einem goldbestickten blauen Mantel und in der allerfestlichsten Szene als Himmelskönigin mit einer mit Edelsteinen verzierten Lilienkrone, im roten pelzbesetzten Kleid mit einem goldbestickten und mit Edelsteinen besetzten blauen Unterkleid und Mantel (Abb. 1–3). So wie in der Legende vom intensiven Rosenkranzgebet der drei Schwestern, die um reiche Gewänder für die heiligen Personen beteten und davon abhing, welche

[1312] Güterverzeichnis der Dominikanerkirche um 1495. TLA. f. 87, n. 1, s. 95; Publiziert und übersetzt in: Mänd. *Kirikute hõbevara,* S. 218.

[1313] Von der Dominikanerkirche 1524 und 1525 konfiskierte Güter. TLA, 230-1-Bk 3, 67r; Publiziert und übersetzt in: Mänd. *Kirikute hõbevara*, S. 23–224.

[1314] Die Anordnungen des Altarvorstehers der Bruderschaft der Schwarzenhäupter Euert van der Schuren für die Beleuchtung der Altäre und Skulpturen in der Dominikanerkirche. TLA, f. 87, n. 1 s. 93. Publiziert und übersetzt in: Kala (Hg.) *Tallinna ajaloo lugemik*, S. 86.

[1315] Anne Margareet W. As-Vijvers. Weaving Mary's Chaplet: The Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination. – Baert, Barbara; Rudy, Kathryn (Hg.) *Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2007, S. 41.

[1316] As-Vijevers. Weaving Mary's Chaplet, S. 42;

[1317] Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

[1318] Syfer-d'Olne; Slachmuylders; Dubois; Fransen; Peters (Hg.) *The Flemish Primitives IV*, S. 308.

Gewänder diese erhalten, so steigerte sich der Materialwert der Szenen mit jedem weiteren Öffnen. In der Legende wurde die Herstellung der reichen Gewänder mit dem Beten des Rosenkranzes gleichgesetzt. Dieser Kontext mag dem niederländischen Künstler bekannt gewesen sein und könnte das Vorwissen des Betrachters vor dem Wandelaltar aktiviert haben. Die Legenden waren in der Volkssprache niedergeschrieben und auch mündlich verbreitet.[1319] Über die Verbreitung dieser Legende in Livland liegen keine Quellen vor, doch muss mit grenzüberschreitenden Texten und Ideenaustausch gerechnet werden, so wie wir auch vermuten müssen, dass das *Speculum Humanae Salvationis* einmal in der Bibliothek der Dominikaner vorhanden war.[1320] Weiterhin zählte Livland damals wie der Ostseeraum, Nord- und Nordostdeutschland sowie die Niederlande zum mittelniederdeutschen Kulturraum.

Der Rosenkranz besitzt hier einen vielschichtigen Charakter. Zum einen zeugt er von der Frömmigkeitshaltung der Kaufleute und von aktiver Beteiligung im Gebet, zum anderen ist er ein Luxusgegenstand, den sich wenige Ausgewählte leisten konnten.[1321] Auch beim Arnolfini-Porträt[1322], das einen italienischen Kaufmann mit seiner Frau darstellt, deuten verschiedene Details, wie der Rosenkranz (Abb. 32), aber genauer noch die Orangen auf der Fensterbank oder luxuriöse Textilien, auf die Funktion des Arnolfini als Vermittler von Luxusgütern an den Hof und auf seine eigene wohlhabende Position im Leben. So wie Craig Harbison formuliert hat, waren die dargestellten Orangen auf der Fensterbank eigentlich nur für den Fürsten zugänglich, eine Darstellung dieser Frucht vermittelte den Eindruck, die Familie Arnolfini habe gleichgroße Ressourcen.[1323] Auch hier muss wieder die brüggesche Vorstellung von einem Kaufmann betont werden. Wenn der Meister der Legende der Hl. Lucia für Kaufleute malt, hat er einen bestimmten Idealkaufmann vor Augen, dessen Wünsche er zu berücksichtigen versucht. So wie Arnolfini bei Jan van Eyck Porträts in Auftrag gab, der sie mit Luxusgegenständen versah, so hat Hugo van der Goes die Portinaris mit gleichmal fünf verschiedenen Brokaten und maurischer Keramik verewigt. So möchte der Meister der Legende der Hl. Lucia die Hansekaufleute zufriedenstellen, indem er das malt, womit er meint, seine Kunden am besten zu präsentieren.

Bernstein war eines der international bekanntesten baltischen Produkte. Es wurde auch früher vermutet, dass die Stifter dieses „einheimische Produkt“[1324] dargestellt sehen wollten. Im Spätmittelalter monopolisierte der Deutsche Orden

---

[1319] As-Vijevers. Weaving Mary’s Chaplet, S. 41.

[1320] Man geht davon aus, dass in jeder wichtigen Bibliothek ein Exemplar vorhanden war. Siehe: Wilson. *A Medieval Mirror*, S. 24; Mänd. Lucia legend meister identifitseeritud?, S. 187; Mänd. The Altarpiece of the Virgin Mary, S. 50.

[1321] Keelmann. Amber Rosaries, Baltic Furs and Persian Carpets, S. 71; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 202; 219.

[1322] Jan van Eyck. Arnolfini Portrait. 1434. Öl auf Holz. 82,2 × 60 cm. National Gallery, London

[1323] Harbison. *Jan van Eyck*, S. 37.

[1324] Reidna. *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*, S. 4.

in Preußen den Bernsteinhandel: Das gesamte von den Untertanen gefundene Material sollte dem Bernsteinmeister übergeben werden.[1325] Der Bernsteinmeister schickte den Bernstein weiter an die Großschäffer von Königsberg, deren Ziel es war, das Rohmaterial für den besten Preis weiterzuverkaufen.[1326] Auch wenn livländische Kaufleute wohl kaum mit Bernstein gehandelt haben, können wir davon ausgehen, dass der Meister der Legende der Hl. Lucia die Region, also das Gebiet des Deutschen Ordens, insgesamt mit diesem Material verbindet und es dementsprechend auch in den Händen seiner Donatoren darstellt. So wie die meisten Güter Brügge als Umschlagplatz der Waren und Wirtschaftsmetropole definieren, so legen bestimmte Waren Zeugnis vom Herkunftsort der Stifter ab. Dabei muss im Auge behalten werden, dass die bedeutendsten Bernsteindreher – auch wenn der Bernstein aus dem Ordensgebiet kam – in Brügge und Lübeck ansässig waren.[1327] Die Lübecker *Paternostermakers* produzierten Rosenkränze für die Märkte in Venedig, Nürnberg und Frankfurt, sie mussten aber für das Rohrmaterial eine festgelegte Anzahl an Rosenkränzen kostenlos an den Deutschen Orden liefern.[1328] So z. B. vermittelt Hildebrand von Veckinchusen Paternoster aus Bernstein nach Venedig. Später nach dem Dreizehnjährigen Krieg (auch Preußischer Städtekrieg genannt, 1454–1466) gingen die Westgebiete des Deutschen Ordens in Preußen (darunter auch Danzig) in die Hände des polnischen Königs Kasimir IV. (1427–1492). Danach haben die Städte teils den Handel übernommen und auch lokale Bernsteindreher – wie 1477 in Danzig – kamen ins Geschäft.[1329] Dies war verheerend für die Bernsteindreher von Brügge, sodass die Zunft schon 1498, also fünf Jahre nach der Ankunft des Retabels, aufhörte zu existieren.[1330] Der Bernsteinrosenkranz in den Händen des Donators dient als ein Zeichen der einstigen Blüte der Hansestadt Brügge und der jetzigen Situation. In der Gesamtheit der Luxusgüter gesehen, wo man sowohl Güter dargestellt sieht, die z. B. sowohl aus dem Osten als auch aus dem Westen kommen, kann man dies als ein weiteres Indiz für das erfolgreiche Fortbestehen der Handelsbeziehungen verstehen – dieser Eindruck sollte zumindest vermittelt werden. In diesem Sinne können auch die hansischen Wirtschaftsbeziehungen, wenn auch nicht intendiert, auf dem Retabel erblickt werden.

[1325] Jahnke, Carsten. The Baltic Trade – Harreld, Donald (Hg.) *A Companion the Hanseatic League*. (Brill's Companions to European History). Leiden; Boston: Brill, 2015, S. 208; Keelmann. *Bachelors Bridging the Baltics*, S. 202.
[1326] *Ibidem*, S. 208.
[1327] Van Houtte. Ambernijverheid en paternostermakers te Brugge gedurende de XIVe en XVe eeuw, S. 80.
[1328] *Ibidem*, S. 57.
[1329] Jahnke. The Baltic Trade, S. 210.
[1330] Van Houtte. Ambernijverheid en paternostermakers te Brugge gedurende de XIVe en XVe eeuw, S. 80.

ZUSAMMENFASSUNG:
Luxusgüter auf dem Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Revaler Schwarzenhäupter des Meisters der Legende der Hl. Lucia

Das Ziel der Dissertation, die den auf dem Revaler Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia dargestellten Luxusgütern gewidmet ist, besteht darin, diese Prachtgegenstände zu analysieren, ihr Wesen und ihre Fülle zu erschließen sowie die Voraussetzungen und Motivationen ihrer Darstellung offenzulegen. Die Luxusgüter wurden in der Dissertation einzeln und als *Ensemble* aus der Perspektive des Schöpfers, Auftraggebers und Ratgebers betrachtet und das Augenmerk ist auf die Initiative dieser Parteien gerichtet.

Das Revaler Retabel des Meisters der Legende der Hl. Lucia ist ein einzigartiges Zeugnis der altniederländischen Malerei, auf dem wir eine beispiellose Fülle an Luxusgütern antreffen. Bislang wurde dieses Werk von den Forschern, die sich z. B. Textildarstellungen in der niederländischen und italienischen Malerei zuwandten, selten zur Kenntnis genommen. Auch wenn die luxuriösen Textilien in Form von Seide, Samt, Goldtuch, Verduren, orientalischen Teppichen und Juwelen, Harnischen, Manuskripten oder Keramiken sonst zahlreich auf niederländischen Gemälderetabeln auftauchen, sind sie häufig nur in bestimmten Kombinationen oder in minimaler Vielfalt vorhanden. Auf dem Revaler Retabel gibt es viele dieser kostbaren und begehrenswerten Güter der Zeit, die teilweise sowohl für Adlige als auch für das gehobene Bürgertum als Luxus galten. Die Fülle an Gütern auf dem Revaler Retabel rechtfertigt den Fokus der Arbeit und bereichert den aktuellen Diskurs in den Untersuchungen zur materiellen Kultur in der altniederländischen Malerei. Man könnte in ihr sogar neben anderen bedeutenden Forschungen ein Schlüsselwerk für die Fallstudie der Luxusgüter sehen.

Das Revaler Retabel erreichte die livländische Stadt Reval wahrscheinlich im Jahre 1493, um in der Dominikanerkirche St. Katharinen aufgestellt zu werden. Im Hinblick auf den Bestellungsprozess und die Gestaltung des Retabels müssen wir von drei Partnern ausgehen, die bei der Fertigung ein Mitspracherecht hatten. Neben den Donatoren hat auch der anonym gebliebene Brügger Meister der Legende der Hl. Lucia (spätes 15. bis frühes 16. Jahrhundert) seinen Einfluss zur Geltung gebracht. Die dargestellten Heiligen und die allgemeine Ikonografie wurden von den Auftraggebern, also von den Mitgliedern der Großen Gilde und Bruderschaft der Schwarzenhäupter, vorgegeben. Offensichtlich waren die Brüder der hiesigen Dominikanerkirche als Ratgeber in den Prozess miteinbezogen, indem sie für die erste Wandlung die doppelte Fürbitte vorschlugen. Die Klosterbrüder haben für die Kaufleute regulär Fürbitte geleistet, weshalb dieser Vorschlag inhaltlich motiviert war. Die ikonografische Lösung für die doppelte Fürbitte wurde dem eng mit den Domin-

kanern verbundenen Manuskript *Speculum Humanae Salvationis* entlehnt, das wohl einst zum Bestand der Revaler Bibliothek der Dominikaner gehört hat.

Es ist bekannt, dass sich Revaler Kaufleute bei der Gemäldebestellung auf ihre Handelspartner als Vermittler verließen, was in diesem Fall ebenso vorausgesetzt werden darf. Die Handelspartner wären behilflich gewesen, den Dialog aus der Ferne zu meistern. Dabei muss hervorgehoben werden, dass zwei von den dargestellten Donatoren vermutlich porträtiert wurden. Beim Revaler Retabel hat die gesamte Werkstatt in Brügge ihrer Arbeit geleistet (was die Qualitätsschwankungen im Rahmen des Werkes bezeugen) – die Bildnisse der Stifter müssen aber einem herausragenden Porträtisten attribuiert werden. Ein in Reval gebürtiger Maler wie Michel Sittow, der genau während der Anfertigung des Retabels in Brügge weilte und wahrscheinlich in der Werkstatt von Hans Memling als Geselle diente, konnte hier eine Rolle gespielt haben. Memling und Sittow gehörten zu den besten Brügger Porträtisten ihrer Zeit. Wir müssen bei den Revaler Porträts aus stilistischen Gründen auf einen Subauftrag und die Werkstatt des Malers Hans Memling und seine Gesellen aufmerksam machen.

Um zu bestimmen, welche Intensionen und Motivationen hinter dem Werk standen und woher die Initiative für die Wiedergabe so zahlreicher Luxugüter kommt, hat man sich auf verschiedene methodologische und historiografische Traditionen gestützt. Einerseits wurden Forschungen zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Burgundischen Niederlande und Livlands, andererseits verstärkt auch Kenntnisse zur Kunstgeschichte involviert. Besondere Berücksichtigung fand die Forschung der materiellen Kultur, vor allem der angewandten Kunst. Alle behandelten Güter, die auf dem Retabel dargestellt sind, wurden wegen ihrer exotischen und kostbaren Materialien und hohen handwerklichen Verarbeitung als Luxus betrachtet. Dabei war die Perspektive der Auftraggeber vorherrschend – alle Dinge wurden in ester Linie von Kaufleuten als Luxus angesehen.

Die Materialität der gemalten Dinge ist beim Revaler Retabel meistens auf das Wesentliche reduziert, worin sich die Stufe der Detailliertheit entfaltet. Bei Seidentextilien können keine Webtechniken bestimmt werden, denn die Textur des Samt- oder Goldtuchs ist nicht wiedergegeben (oder ist nicht erhalten geblieben). Der Meister der Legende der Hl. Lucia stützt sich auf Brügger Traditionen, wenn er auf dem Gemälderetabel Kostbarkeiten darstellt. Jan van Eyck war ein Künstler, der die niederländische Malerei maßgeblich beeinflusste, indem er eine besonders durch Licht definierte Textur bei Gütern aus Stoff, Glas oder Metall wiedergab, und er könnte die Schlüsselfigur für das Verständnis des Werkes sein. Der Meister der Legende der Hl. Lucia entfernt sich jedoch durch die Vernachlässigung der Textur der Dinge von diesem Vorbild. Dies tut er besonders bei allen großen Flächen, bei kleinen Sachen wie Bordüren oder Edelsteinen investiert er in eine realistische Darstellung und eine glaubwürdige Oberflächengestaltung viel mehr Zeit. Dieser Bruch mit der Maltradition des Jan van Eyck war wahrscheinlich mit der Werkstattpraxis bzw. Rationalisierung zu erklären oder durch Zeitdruck bedingt, dem der Maler unterlag. Es ist kein Wesenszug des Malers, denn seine anderen Retabel

zeichnen sich durch eine detailliertere Darstellung der Textilien aus. Die Entscheidung zugunsten einer Gestaltung der Gemäldeseiten mit Gewebefonds kann mit dem geringeren Zeitaufwand zusammenhängen. Wir müssen aber im Gegenzug konstantieren, dass die Konservierung des Retabels in den 1950er Jahren an mehreren Stellen auf der Malfläche Farbenabwaschungen registrierte, was bedeuten kann, die Textur ist bei allen Textilien (Seiden-, Samt- und Goldtüchern, ebenso beim Teppich) nicht erhalten geblieben und es wird so ein falscher Eindruck von der Maltechnik und den Prinzipien des Brügger Malers vermittelt. Nichtsdestotrotz gab es im Schaffen des Meisters der Legende der Hl. Lucia andere Gemälderetabel, wo ein flacher Goldgrund für Textilien zur Anwendung kam. Aus diesem Grunde kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, wie die Textilien ursprünglich entworfen waren.

Lediglich durch Analogie und Vergleichsbeispiele aus der Malerei oder erhaltene Gewebe konnten Schlüsse in Bezug auf die Textilart gezogen werden. Der Maler stellte sowohl relativ preisgünstige Seidentextilien (wie *Ferronnerie*-Damast) als auch ausgesparten Samt mit Atlasgrund (*velluto con fondo in raso*), brochierten Lampas und vielfältige Goldtücher mit Granatapfelmuster (*a griccia*-Samt mit *Bouclé*-Effekt, vielleicht *velluto alluciolato*) dar. Dieser Sachverhalt ließe die Feststellung zu, dass der Meister der Legende der Hl. Lucia mit allen Mitteln versuchte, die Variabilität der Textilien und verschiedener Erzeugnisse im Allgemeinen zu erhöhen. Es war ein Zweck an sich möglichst verschiedene Güter darzustellen. Die Textilien und andere aus der wirtschaftlichen Handelswelt bekannte Waren dienten als Mittel, um die Feierlichkeit und Erhabenheit am Retabel entsprechend dem Alltags- und Sonntagszustand hierarchisch anzuheben. Die Variabilität der Güter aktivierte die Vorkenntnisse des Meisters der Legende der Hl. Lucia, des Auftraggebers und des Betrachters. Der Maler bildete die aus dem Osten und Westen nach Brügge strömenden Waren ab und die Kaufleute waren in der Lage, deren Ursprungsort, Preis, Technik und Termini einzuschätzen, so wie die Betrachter in Brügge und Reval über sie reflektieren konnten. Unter den dargestellten Textilien waren einige nicht aus dem Umfeld der Kaufleute (kostbares Goldtuch mit Granatapfelmuster), andere kannten sie aus dem alltäglichen Handel (Pelze, Wollstoffe, Keramiken).

Bei näherer Betrachtung der gemalten Dinge lässt sich darüber urteilen, ob ein Dialog zwischen dem Meister der Legende der Hl. Lucia und den Revaler Kaufleute stattgefunden hat. Im Schaffen des Brügger Malers kommen auf fast allen Retabeln aufwändige Goldtücher mit Granatapfelmuster und andere Textilien vor, sodass in dieser Vorliebe für die wertvollen Tücher eine Besonderheit und Eigenart gesehen werden kann. So z. B. stellte er eine identische Verdure auf drei Retabeln dar, woraus wir schlussfolgern können, es war die Initiative des Meisters diese ebenso auf dem Revaler Werk zu zeigen. Gleich in ihrer Art kommen dieselben Gewebemuster bei Lampas-Seiden (wie bei den Ehrentüchern des Revaler Werkes) auf verschiedenen Retabeln des Malers vor. Die Initiative für die Wiedergabe zahlreicher Textilarten ging zumindest teilweise vom Meister der Legende der Hl. Lucia aus. Es gibt aber noch andere

Möglichkeiten die Motivationen des Malers oder Auftraggebers zu bestimmen. Für die Textildarstellungen von Goldtuch wurde Goldlack auf einer Metallfolie (Technik der Lüstermalerei) benutzt – diese Lösung muss mit den Auftraggebern zweifellos abgesprochen sein, denn sie wirkte sich auf die Materialkosten und somit auf den endgültigen Preis aus. Wir können uns außerdem vorstellen, dass die Kaufmannsgenossenschaft eine Summe zur Verfügung stellte, in deren Rahmen der Maler aus Brügge alles angeboten hat, was zu diesem Preis dargestellt werden konnte. Somit wäre es der Wunsch des Auftraggebers gewesen auf einem Retabel alles präsentiert zu bekommen, wofür die Stadt Brügge steht und was sowohl Handels- bzw. Luxusgüter als auch örtliche Traditionen betrifft. Nach jetzigem Wissensstand zu urteilen hatte die Brügger Werkstatt wohl wenig Zeit für die Ausführung dieses Auftrags, aber ausreichend Ressourcen, die von den Donatoren für die Goldflächen der Textilimitationen bereitgestellt wurden.

Die luxuriösen Textilien in Form von Ehrentüchern und Gewändern sind in der niederländischen Malerei gängig, kommen aber selten auf den Hintergründen der Gemälderetabel vor. Beim Revaler Retabel hat – was die Gewebefonds anbelangt – eher weniger die niederländische als vielmehr die spanische Malerei als Vorbild gedient. Gerade auf den Gemälderetabeln der Iberischen Halbinsel nehmen die Textilien die ganze Malfläche hinter heiligen Personen ein und die Textilimitationen sind mit flachem Goldgrund ohne Textur wiedergegeben. Bei einer detaillierten Textur würde sich der Maler den niederländischen Praktiken nähern, beim flachen Goldgrund den spanischen. Auf dem Revaler Retabel deuten neben Textilien noch andere Erzeugnisse, wie die Vase (*Terrazetto*) aus Valencia oder die spanischen Fliesen (*Azulejos*) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf die iberische Region. Spanische Tonglasurkeramik erscheint ebenso auf anderen dem Meister attribuierten Werken. In der Dissertation wird vorgeschlagen, der Maler hätte spanische Gesellen in seiner Werkstatt angestellt oder selbst in Spanien geweilt, um Anregungen dafür übernehmen zu können. Das Handelszentrum Brügge bot die Gelegenheit zu Kontakten mit niederdeutschen, italienischen und spanischen Kaufleuten, die selbst Impulse aufnahmen, Waren vorzeigten sowie auch Gemälde und Kunsthandwerk mit sich brachten. Ohne Brügge verlassen zu müssen, konnte man Wissen über andere Traditionen aus ferneren Gegenden vermittelt bekommen. Bislang wurden für den Meister der Legende der Hl. Lucia vier Persönlichkeiten vorgeschlagen, die teils aus dem Ausland nach Brügge kamen, jedoch keinen eindeutigen Bezug zu Spanien gehabt haben. Von keinem der vier, weder von Pieter Casenbroot noch von Fransois van den Pitte, Jan de Hervy oder Jan Fabiaen sind vergleichbare Werke erhalten, die für die Attributionen eingesetzt werden könnten.

Der Meister der Legende der Hl. Lucia achtet bei der Darstellung der Güter auf deren Aktualität und Zeitgenössigkeit. Alle biografischen Daten der Dinge („Geburtsort“, „Geburtsdatum“ oder kulturelle Signifikanz) können auf eine kollektive Bedeutung ausgeweitet werden. Sie sind alle – ob valencianische Vase mit Lüstermalerei, anatolischer Teppich oder Lampas-Seide aus Italien – mit der zweiten Hälfte oder dem späten 15. Jahrhundert zu datieren. Somit

decken sie sich mit der Schaffenszeit des Malers selbst und offenbaren einen Drang nach Luxuriösität. Es ist das Anliegen des Meisters der Legende der Hl. Lucia exakt und aktuell zu wirken. Die Güter detailliert untersuchend kann die Aussage formuliert werden, dass er Erzeugnisse aus nächster Nähe kannte und diese wahrheitsgetreu wiedergeben wollte, soweit der Zeitrahmen dies zuließ. Wenn er mit Jan Fabiaen gleichzusetzen wäre, der quellensicher *patrons* für Bildteppiche entwarf, war er in die Vorbereitungsphase der Tapisserien eingeschlossen, sodass er daraus die Motivation für die Wiedergabe der Verduren schöpfte. Oder wenn man ihn mit Jan de Hervy identifizieren würde, der für einen Hofkünstler arbeitete, hätte er Zugang zu hochwertigen Prestigegütern gehabt, um sie detailliert kennenzulernen und darzustellen. Die öffentlichen Hoffeste, die Jahrmärkte in Brügge, der Umgang mit der städtischen und Handel treibenden Elite boten Möglichkeiten zum Studieren der Luxusgüter.

Bei der von Auftraggebern, Ratgebern und dem Maler initiierten Darstellung von Dingen auf dem Revaler Retabel entfaltet sich durch die Luxusgüter ein „demonstrativer Verbrauch“ von Ressourcen. Die Initiative für die Wiedergabe verlagert sich sehr wahrscheinlich auf den Maler, der seine Kunden zufriedenstellen möchte. Der Meister der Legende der Hl. Lucia lässt sich von den Brügger Erfahrungen mit den Kaufleuten als Auftraggeber der Gemälde leiten. Die Donatoren des Jan van Eyck waren italienische Kaufleute aus Lucca, die sich mit Seidenhandel beschäftigten und demzufolge verschiedene Luxuswaren auf den Gemälden dargestellt haben wollten. Analog dazu sind andere niederländische Maler, wie Hugo van der Goes, auf ihre Auftraggeber, wie Tommaso Portinari aus Florenz, eingegangen und bildeten kostbare Goldtücher ab, mit denen diese Handel trieben. Eine derartige Demonstration von Waren erlaubte die Position der Kaufleute in der Gesellschaft in den Vordergrund zu rücken oder bot die Gelegenheit sich mit Erzeugnissen, die außerhalb ihrer Reichweite lagen, zu inszenieren. Auf diese Weise stattete der Meister der Legende der Hl. Lucia das Revaler Retabel für die Hansekaufleute mit wertvollen Textilien, Goldschmiedewerken, Keramiken und Rüstungen aus, sodass die Donatoren mit Gütern inszeniert wurden, ohne dafür viel ausgeben zu müssen. Diese angehäuften Luxusgüter funktionierten dementsprechend wie Surrogatluxus. Durch den symbolischen Konsum und den zur Schau gestellten Güterverbrauch konnten die Revaler Kaufleute auf eine hohe Stellung in der Öffentlichkeit zielen. Ein Gemälderetabel in der Dominikanerkirche St. Katharinen diente hauptsächlich dem Seelenheil der Stifter. Jedoch die Revaler Kaufleute, die ihre Karriere in der Bruderschaft der Schwarzenhäupter begannen, in der Großen Gilde fortsetzten und manchmal zum Stadtrat aufstiegen, sorgten sich parallel dazu um ihre weltliche Position in der Stadt. Sie demonstrierten mit den Gütern ihre Welterfahrenheit, ihr Kommunikationsnetzwerk, ihre Kompetenzen, Identität und Ressourcen. Die Identität und die Funktion der Kaufleute wurden vom Künstler bewusst vorweggegriffen und konnten vor Ort weitergeführt werden. Durch die strategisch eingesetzten Luxusgüter verleiht der Maler seinen Auftraggebern Macht und erhebt sie symbolisch zu Verwaltern von enormen Ressourcen.

Die Inszenierung von Luxusgütern zur Erlangung einer Machtposition war eine gängige Praxis der Elite in den Burgundischen Niederlanden. Die Maler waren in die Machtansprüche der Herrschenden einbezogen, indem sie Werke zu deren Verwirklichung schufen. Handwerker aller Art kannten die Praktiken der Elite kostspielige und einzigartige Dinge als ein *Ensemble* darzubieten, um dadurch Staunen, Neid oder Begehren zu wecken. Auch die Luxusgüter auf dem Revaler Retabel sind so präsentiert – als ein dichtes *Ensemble* von luxuriösen Dingen, die die gegenseitige Wirkung verstärken. Luxus war keine Übertreibung, kein Übermaß, er war Ausdruck der Würde des Besitzers, so wie dies aus der *Nikomachischen Ethik* von Aristoteles vom Adel wahrgenommen und praktiziert wurde. Die Perspektive, aus der das Revaler Retabel analysiert worden ist, entspricht also der zeitgenössischen Betrachtungsweise der Luxusgüter und ihrem Zweck. Damit wird das Veto-Recht der Dinge geschützt – über die Dinge, die in der Realität der Burgundischen Niederlande oder Livlands keine Entsprechung gehabt hätten, sind keine Aussagen gemacht worden. Dementsprechend sind sämtliche, über die Dinge gemachten Aussagen historisch und methodisch erprobt.

Eine Ebene der Analyse ergibt sich noch aus der wirtschaftlichen und politischen Situation der Stadt Brügge im Spätmittelalter. Es ist allgemein bekannt, dass Antwerpen im 16. Jahrhundert Brügge als führendes Handelszentrum ablöste. Dem ging eine Epoche von Unruhen voraus, die durch die Herrschaft von Maximilian I. (1459–1519) hervorgerufen wurden. Die sonst willkommenen Hansekaufleute wurden gezwungen die Stadt zu verlassen und ihren Handel in Antwerpen zu betreiben. Sie durften zwar im Jahre 1491 nach Brügge zurückkehren, jedoch das Schicksal der Stadt war mit der Verlagerung des Handels bereits besiegelt. In diesen Zeiten der politischen Auseinandersetzungen erscheint die Stadtansicht von Brügge mit den Prachtbauten wie Marienkirche und Tuchhalle (*Belfried)* besonders oft auf den lokalen Altarretabeln. Die Wahrzeichen verkörperten die sakralen und weltlichen Sphären der Stadt und zeigten sie als einen paradiesischen Ort, als Himmlisches Jerusalem. Auf den Gemälden des Meisters der Legende der Hl. Lucia wurde eine Verdure mit ihren vielfältigen Blumenmustern – eigentlich ein typisches Erzeugnis der Brügger Bildteppichproduktion – unter der Stadtvedute als Markenzeichen eingesetzt.

Das Fehlen der Stadtansicht auf dem Revaler Retabel (aber nicht die als Markenzeichen von Brügge geltende Verdure) lässt darauf schließen, dass statt der Vedute die meisterhaften Luxusgüter als Verkörperung für die einstige Machtposition von Brügge stehen und quasi als Ersatz für die fehlende Stadtansicht eintreten. Dadurch wird den Hansekaufleuten, die mehrmals gezwungen waren die Stadt zu verlassen, ein beruhigendes Zeugnis des Fortbestehens der wichtigen Handelsstadt vermittelt. Diese Idee findet in dem Rosenkranz aus Bernstein, mit dessen Rohmaterial der Deutsche Orden Handel trieb und der in Brügge oder Lübeck hergestellt wurde, ihren Ausdruck. In den Händen des Kaufmanns auf dem Gemälderetabel ist er ein Zeichen von Andacht und Luxus und funktionert als Zeugnis einer erfolgreichen Fortsetzung der gegenseitigen

Handelsbeziehungen. Für einen Maler aus Brügge konnte dies weitere Investitionen in seine Gemälde und eine erfolgreiche Werkstatt bedeuten.

Die tiefgründige Untersuchung der materiellen Erzeugnisse (Datierung, geografische und terminologische Verortung) auf dem Revaler Retabel ermöglichte fast alle wichtigen Fragen, die die Motivationen und Intensionen der Maler, Auftraggeber und Ratgeber betreffen, eine Antwort zu finden. Wie können diese Untersuchungen auch in der Zukunft Früchte tragen? Das Estnische Kunstmuseum (Niguliste-Museum) plant ein mehrjähriges Forschungsprojekt, das dem Meister der Legende der Hl. Lucia gewidmet ist. Dieses Projekt fokussiert auf kunsttechnologische Untersuchungen wie Pigmentanalysen, Röntgenuntersuchungen, Infrarotfotografie, Infrarot-Reflektografie, UV-Fluoreszenz-Untersuchung usw. Damit können viele Thesen der Dissertation auf die Probe gestellt und überprüft werden. Danach kann man auf die Frage, ob für den vorbereiteten Malgrund Kreide oder Gesso eingesetzt wurde, antworten. Gesso würde auf die Techniken der spanischen Malerei verweisen und könnte Licht in die Herkunft der Mitarbeiter in der Werkstatt bringen. Einer Überprüfung bedarf die These, ob beim Revaler Retabel die Mischtechnik von Tempera und Öl verwendet worden ist. Diese Ergebnisse können mit Hilfe von Vergleichsmaterial zu anderen niederländischen Malern, das zurzeit bereits reichlich vorhanden ist, kontextualisiert werden. Es bietet außerdem die Chance auf andere, die materielle Kultur betreffende Fragen zu antworten. Beispielsweise könnte überprüft werden, ob das Material des Rosenkranzes durchsichtiges Kristall oder goldfarbenes Bernstein ist (d. h. ob der vergilbte Firnis den Eindruck vom Material verzerrt) oder ob das Muster der Ehrentücher (Lampas-Seide) tatsächlich blau (heute verdunkelt) gewesen ist. Ähnlich lässt sich entscheiden, ob der Mantel des Heiligen Viktor ein blaues Seidenfutter hat und welches Material evoziert seine dunkle Rüstung (Stahl?) auf dem Gemälderetabel.

In den Mittelpunkt rückt die Frage, ob die Wiedergabe der Goldtücher mit Hilfe der Lüstermalerei erfolgt ist, was uns wieder zu Aussagen über Werkstattpraktiken führen sowie uns Hinweise auf den Zeitrahmen und die Bestellungsbedingungen des Retabels liefern würde. Die Untersuchungen verschiedener Malschichten könnte uns über die Handschrift des Malers entscheiden lassen – genügend Vergleichsmaterial zu anderen Retabeln des Malers beispielsweise in Brüssel und Washington ist vorhanden. Eine gesonderte Forschungsaufgabe bezieht sich auf die Frage nach dem Autor der Stifterporträts, die im Kontext des Schaffens des Meisters der Legende der Hl. Lucia, aber auch im Kontext der Brügger Porträtisten analysiert werden sollte (auch anhand von Ergebnissen zu Infrarotfotografien). Um die kunsttechnologischen Untersuchungen interpretieren zu können, muss gründlicher auf das Problem des spanischen Einflusses auf das Retabel und auf das Schaffen des Meisters der Legende der Heiligen Lucia eingegangen werden. Es ist durchaus möglich, dass die Werkstattpraktiken einen sehr engen Bezug zur Iberischen Halbinsel hatten. Dieser Umstand wäre aber mittels spanischer und italienischer Retabel sowie deren Ausführung einer Überprüfung zu unterziehen.

Mit dem Forschungsprojekt wird noch ein anderes, eigentlich noch wichtigeres Ziel verfolgt und zwar die Konservierung des Revaler Retabels des Meisters der Legende der Heiligen Lucia. Die letzten Konservierungsarbeiten wurden in den 1950er Jahren während der Sowjetzeit von Eerik Põllu und Ilmar Ojalo durchgeführt. Heute gelten diese Arbeiten als „schonende Konservierung“. Es ist jedoch an der Zeit, sich dem Retabel im Lichte neuer Kenntnisse und mit modernen Methoden zu widmen. Somit hat die vorliegende Dissertation den Grundstein zur Vorbereitung für die technologischen Untersuchungen und die Konservierung des Retabels gelegt. Die Luxusgüter bilden auf dem Revaler Retabel eine wesentliche Funktion und sind in allen drei Wandlungen in unterschiedlicher Form und unterschiedlichem Rang präsent. Wegen ihrer zentralen Bedeutung sowohl im Aufbau als auch in den Details des Retabels lieferten sie Antworten auf viele relevante Fragen. Aus diesem Grunde bilden die Informationen, die durch die Arbeit an der Dissertation zu den Luxusgütern auf dem Revaler Retabel sowie dessen Maler und Auftraggeber gewonnen werden konnten, das Fundament für das zukünftige Forschungsprojekt.

QUELLEN UND LITERATURVERZEICHNIS

Archivalien

Tallinner Stadtarchiv (TLA)

– **F. 31** Revaler Gemeinde der Nikolaikirche
Rechnungsbuch der Kirchenvormünder der Nikolaikirche. 1465–1520
TLA, f. 31, n. 1, s. 216
– **F. 87** Bruderschaft der Schwarzenhäupter aus Reval
Unterweisung des Altarvorstehers der Schwarzenhäupter Euert van der Schuren für die Beleuchtung der Altäre und Skulpturen in der Dominikanerkirche (1476?)
TLA, f. 87, n. 1, s. 93
Güterverzeichnis der Dominikanerkirche St. Katharinen in Reval von 1495
TLA, f. 87, n. 1, s. 95
Verzeichnis der Güter der Schwarzenhäupter, die 1524 aus der Dominikanerkirche von Reval weggebracht wurden
TLA, f. 87, n. 1, s. 101
– **F. 190** Knutsgilde aus Reval
Güterverzeichnis der Revaler Goldschmiede in der Dominikanerkirche 1471–72
TLA, f. 190, n.2, s. 76
Güterverzeicnis der Revaler Goldschmiede in der Olaikirche 1519
TLA, f. 190, n. 2, s. 82
Güterverzeichnis der Revaler Goldschmiede in der Johanniskirche 1519
TLA, f. 190, n. 2, s. 82
– **F. 191** Große Gilde aus Reval
Denkelbuch der Großen Gilde. 1425–1532
TLA, f. 191, n. 2, s. 16
– **F. 230** Magistrat von Reval
Vertrag zwischen der Bruderschaft der Schwarzenhäupter und den Dominikanermönchen von Reval
TLA, f. 230, n. 1, s. 88
Güterverzeichnis der Dominikanerkirche in Reval um 1500
TLA, f. 230, n. 1, s. Bk 3
Testament der Witwe des Malers und Bildschnitzers Jurgen Dreger Katherina. 11. März 1519
TLA, f.230, n.1, s. BN 1
Von der Dominikanerkirche 1524 und 1525 konfiskierte Schätze
TLA, f. 230, n. 1, s. Bk 3
Güterverzeichnis von der Heiliggeistkirche aus dem Jahre 1532
TLA, f. 230, n. 1, Bl 5
– **F. R-242** Personenarchiv der Kunsthistorikerin Mai Lumiste und des Archikekturhistorikers Rasmus Kangropool
Entwurf für den Aufsatz „Über den Schwarzenhäupteraltar und dessen Restaurierung“
TLA, f. R-242, n. 1, s. 299

Dokumentensammlung des Herder-Instituts, Marburg (DSHI)

– **DSHI 120** Schwarzenhäupter in Riga (1481–1585) nr. 7. Güterverzeichnis der Rigaer Schwarzenhäupter in der Petrikirche

Staatsarchiv Hamburg (StAH)

– **B. 612-2/6** Bruderschaft der Schwarzenhäupter aus Reval
  Rechnungsbuch über Einnahmen und Ausgaben des Schwarzenhäupteraltares in der Dominikanerkirche von Reval (1403) 1418–1517
  StAH, B. 612–2/6, Nr. E 1

Archiv der Konservierungsabteilung des Estnischen Kunstmuseums (EKKA)

– **EKKA. M5173B**. Dokumentation zur Restaurierung des Schwarzenhäupteraltares

Quellenkompendia

Catalogus Mss. et Bibliothecae Carol Morgenstern Academm. Halens. Gedanens. Dorpatens. Pars I–II. cum supplement.

Kala, Tiina (Hg. et al). Tallinna ajaloo lugemik: dokumente 13.–20. sajandini. Tallinna Linnaarhiivi toimetised nr. 14. Tallinn: Tallinna Raamatutrükikoda, 2015.

Kämmereibuch der Stadt Reval 1463–1505. (Bearbeitet von Reinhard Vogelsang). Köln, Wien, Böhlau, 1983.

Kämmereibuch der Stadt Reval 1463–1507. Hrsg. v. Reinhard Vogelsang. (Quellen und Darstellungen zur Hansischen Geschichte XVII/1–2). Köln 1983.

Laborde, Leon de. Les ducs de Bourgogne: Études sur les lettres, les arts et l›industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les pays-bas et le duché de Bourgogne, II. Paris: Plon, 1851.

Lettenhove, K von de (Hg.) Oeuvres de Georges Chastellain, Vol. III. Brüssel, 1864.

LUB. Abt. 1 Bd. 4 = Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch. Bd. 4. Hg. v. F. G. von Bunge. Aalen: Scientia Verlag, 1974.

LUB, Abt. 1 Bd. 6 = Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch. Bd. 6. Hg. v. F. G. von Bunge. Aalen: Scientia Verlag, 1974.

LUB Abt. 1 Bd. 10 = Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch. Bd. 10. 1444–1449. Hg. P. Schwartz. Aalen: Scientia Verlag, 1981.

LUB Abt. 2 Bd.1 = Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch. 2. Abt. Bd. 1. Ende Mai 1494–1500. Hg. L. Arbusow. Aalen: Scientia Verlag, 1981.

LUB Abt. 2 Bd. 3 = Liv-, Est- und Kurländisches Urkundenbuch. 2. Abt. Bd. 3. 1506–1510. Hg. L. Arbusow. Aalen: Scientia Verlag, 1981.

Schouteet, Albert (Hg.) De Vlaamse primitieven te Brugge: bronnen voor schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Brüssel: Koninklijke Acad. Voor Weten¬schappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1989.

Seeberg-Elverfeldt, Roland. Revaler Regesten. III Band. Testamente Revaler Bürger und Einwohner aus den Jahren 1369–1851. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

Unveröffentlichte Arbeiten

Beselin, Annette. *Orientalische Teppiche auf europäischen Gemälden des 13.–18. Jahrhunderts*. Magisterarbeit. Freie Universität Berlin, 2003.

Keelmann, Lehti Mairike. *Bachelors Bridging the Baltic: The Artistic Ambitions of the Tallinn Brotherhood of the Black Heads*. Dissertation (vorläufiges Manuskript). University of Michigan, 2017.

Koppel, Merike. Tallinna Püha hõimkonna altariretaabel. Algsest pildiprogrammist püha Anna kultuse ja Madalmaade kunstiproduktsiooni taustal. Masterarbeit. Tartu Ülikool = Universität Tartu, 2006.

Kurisoo, Merike. *Vahepealsed asjad ja vahepealsed ajad. Kirikuruumi ja pildikultuuri muutumisest katoliiklikust luterlikuks varauusaegse Eesti aladel*. Dissertation. Tallinna Ülikool = Universität Tallinn, 2019.

Nilp, Greete. *Kunstiväärtuste restaureerimine nõukogude perioodil. Üldised suunad ENSV vanema kunsti ennistamisel*. Masterarbeit. Eesti Kunstiakadeemia = Estnische Kunstakademie, 2016.

Palginõmm, Kerttu. *Lucia legendi meistri Tallinna retaabli topelteestkostestseen illumineerijate ja maalikunstnike suhete taustal*. Masterarbeit. Tartu Ülikool = Universität Tartu, 2010.

Roberts, Ann M. *The Master of the Legend of Saint Lucy. A Catalogue and Critical Essay*. Dissertation. University of Pennsylvania, 1982.

Schulz, Vera Simone. *Teppichdarstellungen in der italienischen Trecentomalerei*. Magisterarbeit. Humboldt-Universität, Berlin, 2010.

Zdanov, Sacha. *Le Maître de la Légende de Sainte Lucie. Révision critique de son catalogue de peintures*. Masterarbeit. Universite Libre de Brüssel, 2009–2010.

Publizierte Arbeiten

Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. Sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000.

Abel, Tiina (Hg.) *Michel Sittow 1468–1525: The Artist connecting Estonia with Southern Netherlands*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2001.

Abraham-Thisse, Simone. Le commerce de draps à Bruges au Moyen Âge. – Vandewalle, André (Hg.) *Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis: Bruges, marché d'échanges culturels en Europe; [... exposition „HANZEMEDICI – Bruges, marché d'échanges culturels en Europe“ du 24 mai au 8 septembre 2002 dans le cadre de Bruges 2002, Capitale Culturelle de l'Europe]*. Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2002, S. 65–72.

Ainsworth, Maryan W. (Hg.) *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. [the papers presented at the symposium „Petrus Christus in Renaissance Bruges“, at the Metropolitan Museum of Art from 10 to 12 June 1994 ...]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.

Ainsworth, Maryan W. *Gerard David: Purity of Vision in an Age of Transition*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

Ainsworth, Maryan W.; Kren, Thomas (Hg.) Illuminators and Painters: Artistic Exchanges and Interrelationships, – Kren, Thomas; McKendrick, Scot (Hg.) *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe.* (Exhibition Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 17 June – 7 September 2003; Royal Academy of Arts, London, 29 November 2003 – 22 February 2004). Los Angeles, Calif.: J. Paul Getty Museum; London: Royal Academy of Arts, 2003, S. 35–57.

Albrecht, Uwe (Hg.) *Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein*. Bd. 1: Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum. Kiel: Ludwig, 2005.

Alcoy, Rosa; Allios, Dominique; Bilotta, Maria Alssandra (Hg.) *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œvre d'art; mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*. Paris: Picard, 2012.
Angenendt, Arnold. *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. Hamburg: Nikol Verlag, 2007.
Alttoa, Kaur. Allakäik. Toomkirik Liivi sõjast ülikooli taasavamiseni. – Raisma, Mariann; Andreson, Krista (Hg.) *Tartu toomkirik: katedraal, raamatukogu, muuseum*. Tartu: Tartu Ülikooli muuseum, 2018, S. 138–149.
Amelung, Friedrich. *Revaler Alterthümer*. Reval: Kluge, 1884.
Amelung, Friedrich. *Geschichte der Revaler Schwarzenhäupter von ihrem Ursprung bis auf die Gegenwart*. Reval: Wasserman, 1885.
Andresen, Andres (Hg.) *Muinasaja loojangust omariikluse läveni*. *Pühendusteos Sulev Vahtre 75. sünnipäevaks*. Tartu: Ajalookirjanduse Sihtasutus "Kleio", 2001.
Appadurai, Arjun (Hg.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
Arbusow, Leonid; Bauer, Albert (Hg.) *Heinrichs Livländische Chronik = Heinrici chronicon Livoniae*. Hannover: Hahnsche Buchhandlung, 1955.
Arcangeli Schmidt, Catarina; Wolf, Gerhard (Hg.) *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer.* Venedig: Marsilio, 2010.
Aristoteles. *Die Nikomachische Ethik*. Übersezt von Olof Gigon. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2007.
As-Vijvers, Anne Margareet W. Weaving Mary's Chaplet: The Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination. – Baert, Barbara; Rudy, Kahtryn (Hg.) Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages. Turnhout: Brepols, 2007, S. 41–79.
Assman, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 1999.
Baert, Barbara; Rudy, Kahtryn (Hg.) *Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2007.
Baetans, Jan (Hg.) *The Future of Cultural Studies: Essays in Honour of Joris Vlasselaers*. Leuven: Leuven University Press, 2000.
Bal, Mieke. Crossroad Theory and Travelling Concepts. From Cultural Studies to Cultural Analysis. – Baetans, Jan (Hg.) *The Future of Cultural Studies: Essays in Honour of Joris Vlasselaers*. Leuven: Leuven University Press, 2000, S. 3–23.
Balla, Gabriella, Jékely, Zsombor (Hg.) *The Dowry of Beatrice: Italian Maiolica Art and the Court of King Matthias*; *Exhibition Catalogue*. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2008.
Batári, Ferenc. The „Memling" Carpets. – De Vos, Dirk (Hg.) *Hans Memling: Essays; [Groeningemuseum, Bruges, 12 augustus – 15 november 1994]*. Brugge: Ludion, 1995, S. 63–66.
Baumstark, Reinhold (Hg.) *Das goldene Roessl: ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400; [Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 3. März bis 20. April 1995]*. München: Hirmer, 1995.
Baxandall, Michael. *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
Bayard, Pierre. *Wie man über Bücher spricht, die man nicht gelesen hat*. München: Goldmann, 2009
Beaucamp-Markowsky, Barbara. Die Seidenstoffe auf den Gemälden des Bartholomäusmeisters. – Budde, Rainer; Krischel, Roland (Hg.) *Genie ohne Namen: der*

Meister des Bartholomäus-Altars; [Ausstellung, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 19. Mai bis 20. August 2001]. Köln: DuMont, 2001, S. 194–202.
Behling, Lottlisa. *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Köln: Böhlau, 1967.
Belozerskaya, Marina. Early Netherlandish Diptychs as Surrogate Luxuries. – Hand, John Oliver; Spronk, Ron (Hg.) *Essays in context: unfolding the Netherlandish diptych; [in conjunction with the Exhibition Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych; National Gallery of Art, Washington, November 12, 2006 – February 4, 2007, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, March 3 – May 27, 2007]*. New Haven: Yale University Press, 2006, S. 61–71.
Belozerskaya, Marina. *Luxury Arts of the Renaissance*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2005.
Belozerskaya, Marina. *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts across Europe*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002.
Belting, Hans. *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck, 1991.
Belting, Hans. *Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer 1994.
Bisgaard, Lars; Mortensen, Lars Boje (Hg.) *Guilds, Towns, and Cultural Transmission in the North, 1300–1500*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2013.
Blockmans, Wim (Hg.) *Staging the Court of Burgundy: proceedings of the conference „The Splendour of Burgundy" [Groenigmuseum, Brugge, 27 March – 21 July 2009]*. Turnhout: Brepols; London: Harvey Miller, 2013.
Blockmans, Wim; Prevenier, Walter. *The Promised Lands: The Low Countries under Burgundian Rule, 1369–1530*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
Bonsdorff, Jan von. *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*. (Suomen Muinasmuistoyhdistyksen aikauskirja 99). Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1993.
Borchert, Till-Holger (Hg.) *Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden; 1430–1530; [anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die altniederländischen Maler und der Süden, 1430–1530" im Groeningemuseum, Brügge, 15. März bis 30. Juni 2002"]*. Stuttgart: Belser, 2002.
Borchert, Till-Holger. Mobile Maler. Aspekte des Kulturtransfers zwischen Spätmittelalter und Frühneuzeit. – Borchert, Till-Holger (Hg.) *Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden; 1430–1530; [anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die altniederländischen Maler und der Süden, 1430–1530" im Groeningemuseum, Brügge, 15. März bis 30. Juni 2002"]*. Stuttgart: Belser, 2002, S. 32–51.
Borchert, Till-Holger. From Intuition to Intellect: Max J. Friedländer and the Verbalisation of Connoisseurship. – *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (Bd. 5, 2004/2005), S. 9–18.
Borchert, Till-Holger (Hg.) *Memling and the Art of Portraiture: [on the occasion of the Exhibition „Memling's Portraits", Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 15 February – 15 May 2005, Groeninemuseum, Bruges, 7 June – 4 September 2005, The Frick Collection, New York, 6 October – 31 December 2005]*. London: Thames & Hudson, 2005.
Borchert, Till-Holger. Memling – Life and Work. – Borchert, Till-Holger (Hg.) *Memling and the Art of Portraiture: [on the occasion of the Exhibition „Memling's Portraits", Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 15 February – 15 May 2005, Groeninemuseum, Bruges, 7 June – 4 September 2005, The Frick Collection, New York, 6 October – 31 December 2005]*. London: Thames & Hudson, 2005, S. 11–47.

Borchert, Till-Holger (Hg.) *Van Eyck to Dürer: the influence of early Netherlandish Painting on European art, 1430–1530; [on the occasion of the Exhibition „Van Eyck to Dürer" at the Groeningemuseum, Bruges, from 29 October 2010 to 30 January 2011]*. London: Thames & Hudson, 2011.

Borchert, Till-Holger. Una nueva obra del Maestro del legenda de Santa Lucía. – *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo* (Nr. 34, April–Juni, 2017), S. 60–70.

Borkopp-Restle, Birgit. Der Paramentenschatz der Marienkirche zu Danzig. Die Textile Ausstattung der Hauptfarrkirche eines Hansezentrums. – Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.) *Dortmund und die Hanse: Fernhandel und Kulturtransfer: (Tagung vom 19. bis 20. November 2010)*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2012, S. 115–138.

Bosch, Aida. 8. Identität und Dinge. – Samida, Stefanie (Hg. et al). *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Springer Verlag: Stuttgart, 2014, S. 70–77.

Bracker, Jörgen (Hg.) *Die Hanse – Lebenswirklichkeit und Mythos: Textband zur Hamburger Hanse-Ausstellung von 1989*. Lübeck: Schmidt-Römhild, 1998.

Brancati, Luca Emilio. Mito della Quotidianità: I tappeti dipinti della Pinacoteca di Brera e del Museo Poldi Pezzoli. – Tabibnia, Moshe; Marchesi, Tiziana; Guiliano, Virginia. *Suolo Sacro. Tapetti in Pittura XV–XIX Secolo*. 2016, S. 69–84.

Brancati, Luca Emilio (Hg.) *I tappeti dei pittori: testimonianze pittoriche per la storia del tappeto nei dipinti della Pinacoteca di Brera e del Museo Poldi Pezzoli a Milano = The Carpets of the Painters: pictorial Evidences for the Carpet History in the Paintings of the Pinacoteca di Brera and the Museo Poldi Pezzoli in Milan*. Milano: Skira, 1999.

Breitenbach, Edgar. *Speculum Humanae Salvationis: eine typengeschichtliche Untersuchung*. Hamburg; Strassburg: Heitz, 1931.

Brepohl, Erhard. *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk: Gesamtausgabe der Schrift „De diversis artibus" in einem Band*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2013.

Brine, Douglas. Jan van Eyck, Canon Joris van der Paele, and the Art of Commemoration. – *The Art Bulletin* (Bd. 96, Nr. 3, 2014), S. 265–287.

Brown, Andrew. Civic Ritual: Bruges and the Counts of Flanders in the Later Middle Ages. – *The English Historical Review* (Bd. 112, Nr. 446, Apr., 1997), S. 277–299.

Bruiningk, Hermann von. *Messe und kanonisches Stundengebet nach dem Brauche der Rigaschen Kirche im späteren Mittelalter*. Riga: Nicolai Kymmels Buchhandlung, 1904.

Budde, Rainer; Krischel, Roland (Hg.) *Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars; [Ausstellung, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, 19. Mai bis 20. August 2001]*. Köln: DuMont, 2001.

Buss, Chiara (Hg.) *Silk, Gold, Crimson: Secrets and Technology at the Visconti and Sforza Courts; [Milan, Museo Poldi Pezzoli, 20 October 2009 – 21 February 2010]*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2009.

Buss, Chiara. Della Rovere or Sforza? – Buss, Chiara (Hg.) *Silk, Gold, Crimson: Secrets and Technology at the Visconti and Sforza Courts; [Milan, Museo Poldi Pezzoli, 20 October 2009 – 21 February 2010]*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2009, S. 75–77.

Calkins, Robert G. Secular Objects and Their Implications in Early Netherlandish Painting. – Fisher, Carol Garrett; Scott, Kathleen L. (Hg.) *Art into Life: collected*

Papers from the Kresge Art Museum Medieval Symposia. East Lansing: Michigan State University Press, 1995, S. 183–211.
Callman, Ellen. Campin's Maiolica Pitcher. – *The Art Bulletin* (Bd. 64, Nr. 4, Dez., 1982), S. 629–631.
Campbell, Lorne. The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century. – *Burlington Magazine* (Bd. 118, Nr. 877, Apr. 1976), S. 188–198.
Campbell, Lorne. The Early Netherlandish Painters and their Workshops. – Hollanders-Favaert, Dominique; Van Schoute, Roger (Hg.) *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III: Le probleme Maître de éémalle-Van der Weyden*. Louvain-la-Neuve: Collège Érasme, 1981, S. 43–61.
Campbell, Thomas, P. *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence [Catalogue, published in conjunction with the exhibition „Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence", held at The Metropolitan Museum of Art, New York, 12 March – 19 June, 2002]*. New Haven: Yale University Press, 2002.
Cardon, Bert. *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c. 1410 – c. 1470): a contribution to the study of the 15th century book illumination and of the function and meaning of historical symbolism*. Leuven: Peeters, 1996.
Cavaciocchi, Simonetta (Hg.) *La seta in Europa sec. XII–XX: atti della „ventiquattresima Settimana di studi", 4–9 maggio 1992*. Firenze: Le Monnier, 1993.
Cennini, Cennino. *The Craftsman's Handbook: The Italian „Il libro dell' arte"*. Übersetzt von Daniel V. Thompson, jr. New York: Dover, 1960.
Chadour-Sampson, Anna Beatriz. Rosenkränze – Pretiosen der Andacht. Schmuckhistorische Aspekte. – Frei, Urs; Bühler, Frey (Hg.) *Der Rosenkranz: Andacht, Geschichte, Kunst; [Ausstellung „Zeitinseln – Ankerperlen, Geschichten um den Rosenkranz" Museum Bruder Klaus Sachseln 25. Mai bis 26. Oktober 2003]*. Bern: Benteli, 2003, S. 467–473.
Chapuis, Julien. Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives. – Christiansen, Keith; Ainsworth, Maryan W (Hg.) *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Abrams, 1998, S. 3–21.
Checa Cremades, Fernando (Hg.), *The Inventories of Charles V and the Imperial Family, vol. III*. Fernando villaverde ediciones: Madrid, 2010.
Christiansen, Keith; Ainsworth, Maryan W. (Hg.) *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Abrams, 1998.
Coo, Jozef de. A Medieval Look at the Merode Annunciation. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Bd. 44, H. 2, 1981), S. 114–132.
Corsten, Severin et. al (Hg.) *Lexikon des gesamten Buchwesens*. Bd. 3. Stuttgart: Hiersemann, 1991.
Cottrell, Donna M. Unravelling the Mystery of Jan van Eyck's Cloths of Honor: The Ghent Altarpiece. – Koslin, Désirée G; Snyder, Janet E (Hg.) *Encountering Medieval Textiles and Dress: Objects, Texts, Images*. New York, NY [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2002, S. 173–194.
De Vos, Dirk. Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, alias de Meester van de Rotterdamse Johannes op Patmos, *Oud Holland* (Bd. 90, 1976), S. 137–161.
De Vos, Dirk. D. *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderjien 15de en 16de eeuw*. Brügge, 1979.

De Vos, Dirk. *Hans Memling: das Gesamtwerk*. Antwerpen: Paribas & Ludion; Stuttgart [u.a.] Belser, 1994.
De Vos, Dirk (Hg.) *Hans Memling: Essays; [Groeningemuseum, Bruges, 12 augustus – 15 november 1994]*. Brugge: Ludion, 1995.
De Vos, Dirk. *Rogier van der Weyden: Gesamtwerk*. München: Hirmer, 1999.
Delmarcel, Guy; Duverger, Erik. *Bruges et la Tapisserie*. Bruges Mouscron: de Poortere, 1987.
Delmarcel, Guy. *Flemish Tapestry*. New York, NY: Abrams, 2000.
Denison Ross, E. Eileen Power (Hg.) *Pero Tafur Travels and Adventures 1435–1439*. Routledge, 1926.
Deuchler, Florence. *Die Burgunderbeute: Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/1477*. Bern: Stämpfli, 1963.
Dhanens, Elisabeth. *Hubert und Jan van Eyck*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1980.
Dogaer, Georges; Debae, Marguerite. *La librairie de Philippe le Bon. Exposition organisée à l'occassion du 500e anniversaire de la mort du duc*. Bibliothèque royale de Belgique: Brüssel, 1967.
Duits, Rembrandt. Figured Riches: The Value of Gold Brocades in Fifteenth-Century Florentine Painting. – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (Bd. 62, 1999), S. 60–92.
Duits, Rembrandt. *Gold Brocade and Renaissance painting: a Study in Material Culture*. London: Pindar Press, 2008.
Eclercy, Sebastian. Von Mausefallen und Ofenschirmen. Zum Problem des „Disguised Symbolism" bei den Frühen Niederländern. – Kemperdick, Stepan (Hg.) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: eine Ausstellung des Städel-Museums, Frankfurt am Main, [21.11.2008 bis 22.2.2009] und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, [20.3.2009 bis 21.6.2009]*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 133–147.
Edgren, Helena. *Mercy and Justice: Miracles of the Virgin Mary in Finnish Medieval Wall-Paintings*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 100. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys, 1993.
Ehasalu, Piia (Hg.) *Keskaegsest kaupmehemajast muuseumiks: Tallinna Linnamuuseum 80 = From medieval merchant's house into a Museum: Tallinn City Museum 80*. Tallinn: Tallinna Linnamuuseum, 2017.
Ehm, Petra. *Burgund und das Reich: spätmittelalterliche Außenpolitik am Beispiel der Regierung Karls des Kühnen (1465–1477)*. München: Oldenbourg, 2002.
Eichberger, Dagmar; Beavan, Lisa. Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria. – *The Art Bulletin* (Bd. 77, Nr. 2, Jun. 1995), S. 225–248.
Eichberger, Dagmar. Margaret of Austria and the Documentation of her Collection in Mechelen. – Checa Cremades, Fernando (Hg.), *The Inventories of Charles V and the Imperial Family, vol. III*. Fernando villaverde ediciones: Madrid, 2010, S. 2351–2363.
Eikelmann, Renate. *Franko-Flämische Emailplastik des Spätmittelalters*. München, Ludwig-Maximilians-Univ., Philos. Fak., Diss., 1984, 1995.
Eikelmann, Renate. Goldemail um 1400. – Baumstark, Reinhold (Hg.) *Das goldene Roessl: ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400; [Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, 3. März bis 20. April 1995]*. München: Hirmer, 1995.

Engelbrecht, Michael, Hanssen-Decker, Ulrike, Höffker, Daniel (Hg.) *Rund um die Meere des Nordens. Festschrift für Hain Rebas*. Heide: Verlag Boyens Medien, 2008.

Erdmann, Kurt. *Der türkische Teppich des 15. Jahrhunderts*. Istanbul 1957.

Erdmann, Kurt. *Die Geschichte des frühen türkischen Teppichs*. London: Oguz Pr.; Mannheim: Bausback, 1977.

Fagel, Raymond. Spanish Merchants in the Low Countries: Stabilitas Loci or Peregrinatio. – Stabel, Peter (Hg.) *International Trade in the Low Countries: (14th–16th Centuries); Merchants, Organisation, Infrastructure; Proceedings of the International Conference Ghent-Antwerp, 12th –13th January 1997*. Leuven [u.a.]: Garant, 2000, S. 87–104.

Falk, Birgitta; Schilp, Thomas; Schlagheck, Michael (Hg.) *...wie das Gold den Augen leuchtet: Schätze aus dem Essener Frauenstift* (Essener Forschungen zum Frauenstift, Bd. 5). Essen: Klartext, 2007.

Falque, Ingrid. Visualising Cohesion, Identity and Piety: Altarpieces of Guilds and Brotherhoods in Early Netherlandish Painting (1400–1550). – Tacke, Andreas; Münch, Birgit Ulrike; Augustyn, Wolfgang (Hg.) *Material Culture: Presence and Visbility of Artists, Guilds and Brotherhoods in the Pre-Modern Era*. Petersberg: Imhof, 2018, S. 190–209.

Fanelli, Rosalia Bonito. The Pomegranate motif in Italian renaissance silks: a semiological Interpretation of Pattern and Color. – Cavaciocchi, Simonetta (Hg.) *La seta in Europa sec. XII–XX: atti della „ventiquattresima Settimana di studi", 4–9 maggio 1992*. Firenze: Le Monnier, 1993, S. 507–530.

Festschrift für M. J. Friedländer zum 60. Geburtstage. Leipzig: E. A. Seeman, 1927.

Fierens-Gevaert, Hippolyte. *Les Primitifs flamands*. Band II. Brüssel, 1909.

Fisher, Carol Garrett; Scott, Kathleen L. (Hg.) *Art into life: collected Papers from the Kresge Art Museum Medieval Symposia*. East Lansing: Michigan State University Press, 1995.

Flecker, Uwe. Der Gottesstaat als Vedute. Jan van Eycks Madonna des Kanzlers Rolin. – *Artibus et Historiae* (Bd. 17, Nr. 33, 1996), S. 133–158.

Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000.

Fouquet, Gerhard; Gilomen, Hans-Jörg (Hg.) *Netzwerke im europäischen Handel des Mittelalters*. (Vorträge und Forschungen 72). Ostfildern: Thorbecke, 2010.

Franke, Birgit; Welzel, Barbara (Hg.) *Die Kunst der Burgundischen Niederlande. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1997.

Franke. Feste, Turniere und städtische Einzüge. – Franke, Birgit; Welzel, Barbara (Hg.) *Die Kunst der Burgundischen Niederlande. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1997.

Franke, Birgt. *Assuerus und Esther am Burgunderhof: zur Rezeption des Buches Esther in den Niederlanden (1450 bis 1530)*. Berlin: Gebr. Mann, 1998.

Franke, Birgit. Magnifizenz: die Tugend der Prachtentfaltung und die französische Kunst um 1400. – Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.) *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*. (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3). Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2004, S. 141–162.

Franke, Birgit. Tapisserie als höfisches Austattungsmedium. Zwischen Allgemeingültigkeit und Individualität. – Hahn, Peter-Michael (Hg.) *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*. (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 3). München: Dt. Kunstverl., 2006, S. 26 –280.

Franke, Birgit. Die sechzehn französisch-burgundischen Agraffen im Essener Münsterschatz. – Falk, Birgitta; Schilp, Thomas; Schlagheck, Michael (Hg.) *...wie das Gold den Augen leuchtet: Schätze aus dem Essener Frauenstift* (Essener Forschungen zum Frauenstift, Bd. 5). Essen: Klartext, 2007, S. 215–242.

Frei, Urs; Bühler, Frey (Hg.) *Der Rosenkranz: Andacht, Geschichte, Kunst; [Ausstellung „Zeitinseln – Ankerperlen, Geschichten um den Rosenkranz" Museum Bruder Klaus Sachseln 25. Mai bis 26. Oktober 2003]*. Bern: Benteli, 2003.

Freytag, Hartmut (Hg. et al.) *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*. Köln: Böhlau, 1993.

Friedländer, Max J. Die Brügger Leihausstellung von 1902. – *Repertorium für Kunstwissenschaft* (Bd. 64, 1903), S. 147–175.

Friedländer, Max J. *Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*. München, 1903.

Friedländer, Max J. *Die Altniederländische Malerei, Bd. 6, Memling und Gerard David*. Berlin: Cassirer, 1928.

Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting, vol. 6a, Hans Memlinc and Gerard David*. Comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen. Leyden: Sijthoff, 1971.

Friedländer, Max J. *Early Netherlandish Painting, vol. 6b, Hans Memlinc and Gerard David*. Comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen. Leyden: Sijthoff, 1971.

Friess, Gerda. *Edelsteine im Mittelalter: Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst)*. Hildesheim: Gerstenberg, 1980.

Gamber, Ortwin, Harnischstudien 6. Stilgeschichte des Plattenharnisches von 1440–1510. – *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* (Bd. 51, Nr. 15 1955), S. 31–102.

Geelen, Ingrid; Steyaert, Delphine (Hg.) *Imitation and illusion: Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the fifteenth and sixteenth Centuries*. Brussels: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, 2011.

Gelfand, Laura. The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition. – Hand, John Oliver (Hg.) *Essays in context: unfolding the Netherlandish diptych; [in conjunction with the Exhibition Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych; National Gallery of Art, Washington, November 12, 2006 – February 4, 2007, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, March 3 – May 27, 2007]*. Cambridge: Harvard Univ. Art Museums [u.a.], 2006, S. 46–59.

Gelfand, Laura. Piety, Nobility and Posterity: Wealth and the Ruin of Nicolas Rolin's Reputation. – *Journal of Netherlandish Art* (JHNA) (Bd. 7, Nr. 2, 2015). (https://jhna.org/articles/piety-nobility-and-posterity-wealth-ruin-nicolas-rolins-reputation/ 28.09.19)

Gerevini, Stefania. „Sicut cristallus quando est obiecta soli" Rock Crystal, Transparency, and the Franciscan Order. – *Mitteilungen des kunsthistorscihen Insitutes Florenz* (Bd. 56, H. 3, 2014), S. 255–283.

Gerevini, Stefania. Christus Cristallus. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West. – Robinson, James; De Beer, Loyd; Harnden, Anna (Hg.) *Matter of Faith: an interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the medieval Period*. London: British Museum Press, 2014, S. 92–99.

Gertsman, Elina; Räsanen, Elina. Locating the Body in Late Medieval Reval. – Weiss, Julian; Salih Sarah (Hg.) *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of*

Medieval Culture. London: King's College London, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 2012, S. 137–158.
Goddard, Stephen H. Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt: An Accessory to Stylistic Analysis. – *The Art Bulletin* (Bd. 67, Nr. 3, Sep. 1985), S. 401–417.
Goehring, Margaret. Taking Borders Seriously: the significance of Cloth-of-Gold Textile Borders in Burgundian and post-Burgundian Manuscript Illumination in the Low Countries. – *Oud Holland* (Bd. 119, Nr. 1, 2006), S. 22–40.
Goehring, Margaert. The Representation and Meaning of Luxurious Textiles in Late Medieval Franco-Flemish Manuscript Illumination. – Rudy, Kathryn (Hg.) *Weaving, Veiling and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2007, S. 121–155.
Goldtwhaite, Richard, A. The Economic and Social World of Italian Renaissance Maiolica. – *Renaissance Quaterly* (Bd. 42, Nr.1, Spring 1989), S. 1–32.
Goossenaerts, Jonas. Charles the Bold's Ten Days of Marriage Celebration. Material Culture as a Means of Political Communication Between Duke and City Council. – Blockmans, Wim (Hg.) *Staging the Court of Burgundy: proceedings of the conference „The Splendour of Burgundy" [Groeningemuseum, Brugge, 27 March – 21 July 2009]*. Turnhout: Brepols; London: Harvey Miller, 2013, S. 97–104.
Großmann, G. Ulrich (Hg.) *Spiegel der Seligkeit: privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter: 31. Mai bis 8. Oktober 2000: [Katalog zur Ausstellung]*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2000.
Gunn, Simon; Janse, Antheun (Hg.) *The Court as a Stage. England and the Low Countries in the later Middle Ages*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2006.
Hackmann, Jörg (Hg.) *Vereinskultur und Zivilgesellschaft in Nordosteuropa. Regionale Spezifik und europäische Zusammenhänge. Associational Culture and Civil Society in North Eastern Europe. Regional Features and the European Context*. (Quellen und Studien zur Baltischen Geschichte). Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012.
Hahn, Peter-Michael (Hg.) *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*. (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 3). München [u.a.]: Dt. Kunstverl., 2006.
Hammel-Kiesow, Rolf. „Herren der Hanse", ökonomische Netzwerke und Proto-Globalisierung. Das Bild von der Hanse im frühen 21. Jahrhundert. – Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.) *Dortmund und die Hanse: Fernhandel und Kulturtransfer: (Tagung vom 19. bis 20. November 2010)*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2012, S. 17–32.
Hand, John Oliver; Wolff, Martha (Hg.) *Early Netherlandish Painting*. Washington: National Gallery of Art; [New York]: Cambridge University Press, 1986.
Hand, John Oliver (Hg.) *Essays in context: unfolding the Netherlandish diptych; [in conjunction with the Exhibition Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych; National Gallery of Art, Washington, November 12, 2006 – February 4, 2007, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp, March 3 – May 27, 2007]*. Cambridge: Harvard Univ. Art Museums [u.a.], 2006.
Hand, John Oliver; Koppel, Greta (Hg.) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017.
Hand, John Oliver. The Itinerant Court Artist: van Eyck to Rubens. – Hand, John Oliver; Koppel, Greta (Hg.) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017, S. 9–17.

Hansen, Gotthard von. *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals*. Dritte Auflage. Reval: Franz Kluge, 1885.
Harbison, Craig. Fact, Symbol, Ideal: Roles for Realism in Early Netherlandish Painting. – Ainsworth, Maryan W. (Hg.) *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach. [the papers presented at the symposium „Petrus Christus in Renaissance Bruges", at the Metropolitan Museum of Art from 10 to 12 June 1994 ...]*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995, S. 21–34.
Harbison, Craig. Iconography and Iconology. – Ridderbos, Bernhard, Buren, Anne van; Veen, Henk van (Hg.) *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, S. 378–406.
Harbison, Craig. *Jan van Eyck: The Play of Realism*. London: Reaktion, 2011.
Harreld, Donald (Hg.) *A Companion the Hanseatic League*. (Brill's Companions to European History). Leiden; Boston: Brill, 2015.
Hatt, Michael; Klonk, Charlotte. *Art History: A Critical Introduction to its Methods*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2006.
Heckman, Marie-Louise von.; Röhrkasten, Jens (Hg.) *Von Nowgorod bis London: Studien zu Handel, Wirtschaft und Gesellschaft im mittelalterlichen Europa. Festschrift für Stuart Jenks zum 60. Geburtstag*. Göttingen: V & R Unipress, 2008.
Heinz, Andreas. Die Entstehung des Leben-Jesu Rosenkranzes. – Frei, Urs; Bühler, Frey (Hg.) *Der Rosenkranz: Andacht, Geschichte, Kunst; [Ausstellung „Zeitinseln - Ankerperlen, Geschichten um den Rosenkranz" Museum Bruder Klaus Sachseln 25. Mai bis 26. Oktober 2003]*. Bern: Benteli, 2003, S. 22–47.
Heitz, Gerhard; Unger, Manfred (Hg.) *Hansische Studien: Heinrich Sproemberg zum 70. Geburtstag*. Berlin: Akademie-Verlag, 1961.
Henkelmann, Vera. *Spätgotische Marienleuchter: Formen, Funktionen, Bedeutungen*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2014
Henn, Volker. Was war die Hanse? – Bracker, Jörgen (Hg.) *Die Hanse – Lebenswirklichkeit und Mythos: Textband zur Hamburger Hanse-Ausstellung von 1989*. Lübeck: Schmidt-Römhild, 1998, S. 15–21.
Henn, Volker (Hg.) *Miscellanea Franz Irsigler. Festgabe zum 65. Geburtstag*. Trier: Porta-Alba-Verl., 2006.
Hiiop, Hilkka; Kurisoo, Merike (Hg.) *Rode altar lähivaates = Rode Altarpiece in close-up*. Eesti Kunstimuuseum: Tallinna Raamatutrükikoda, 2016.
Hildebrandt, Berit; Neunert, Gregor; Schneider, Florian. 20. Prestigegüter. – Samida, Stefanie (Hg. et al). *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Springer Verlag: Stuttgart, 2014, S. 237–240.
Hollanders-Favaert, Dominique; Van Schoute, Roger (Hg.) *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III: Le probleme Maître de Flémalle-Van der Weyden*. Louvain-la-Neuve: Collège Érasme, 1981.
Hulin de Loo, Georges. *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands XIVème, XVème et XVIème siècles. Catalogue critique. Précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes.* Gent, 1902.
Irsigler, Franz. Der Alltag einer hansischen Kaufmannsfamilie im Spiegel der Veckinchusen-Briefe. – Henn, Volker (Hg.) *Miscellanea Franz Irsigler. Festgabe zum 65. Geburtstag*. Trier: Porta-Alba-Verl., 2006, S. 205–225.
Jaacks, Gisela. Die Kleidung im Lübecker und Revaler Totentanz. – Freytag, Hartmut (Hg. et al.) *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*. Köln: Böhlau, 1993, S. 109–126.

Jacobus de Voragine. *Legenda aurea: legendae sanctorum = Goldene Legende: Legenden der Heiligen*. [Erster Teilband]. Bearbeitet von Bruno W. Häuptli. Freiburg [etc.]: Herder, 2014.

Jahnke, Carsten. Handelsnetze im Ostseeraum. – Fouquet, Gerhard; Gilomen, Hans-Jörg (Hg.) *Netzwerke im europäischen Handel des Mittelalters*. (Vorträge und Forschungen 72). Ostfildern: Thorbecke, 2010, S. 189–212.

Jahnke, Carsten. *Die Hanse*. Stuttgart: Reclam, 2014.

Jahnke, Carsten. The Baltic Trade – Harreld, Donald (Hg.) *A Companion the Hanseatic League*. (Brill's Companions to European History). Leiden; Boston: Brill, 2015, S. 194–240.

Jahnke, Carsten. Der Handel mit Kunst in den hansischen Netzwerken um 1500. – Petermann, Kerstin (Hg.) *Hansische Identitäten*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018, S. 105–111.

Janssens, Albert. De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende. Een poging tot identificatie. – *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge* (Bd. 141 Nr. 3–4, 2004), S. 278–331.

Janssens, Albert. Chronologische preciseringen bij het oeuvre van Pieter Casenbroot ne Franoys vanden Pitte. – *Vlaanderen* 2005 (Bd. 54, Nr. 306, 2005), S. 157–162.

Janssens, Albert. De anonieme Meesters van de Lucia- en Ursulalegende geintificeerd. – *Vlaanderen* 2005 (Bd. 54, Nr. 306, 2005), S. 150–156.

Jékely, Zsombor. Maiolica Jugs in Late Medieval Painting. – Balla, Gabriella, Jékely, Zsombor (Hg.) *The Dowry of Beatrice: Italian Maiolica Art and the Court of King Matthias*; *Exhibition Catalogue*. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2008, S. 55–66.

Jõekalda, Kristina. Baltic Identity via German Heritage? Seeking Baltic German Art in the Nineteenth Century. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 23, Nr. 3–4, 2014), S. 79−110.

Jõekalda, Kristina. Art History in Nineteenth-Century Estonia? Scholarly Endeavours in the Context of an Emerging Discipline. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 24, Nr. 3–4, 2015), S. 115−143.

Kala, Tiina. Die Quellen des Revaler Stadtarchivs über die Beziehungen zwischen den Niederlanden und Reval im Spätmittelalter. – Abel, Tiina, Mänd, Anu, Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25. – 26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 16–19.

Kala, Tiina. Tallinna raad ja katoliku kirik reformatsiooni algaastail. "Dat register der Vicarien vnd presentien wadt se don Ock van den monken". Andresen, Andres (Hg.) *Muinasaja loojangust omariikluse läveni. Pühendusteos Sulev Vahtre 75. sünnipäevaks*. Tartu: Ajalookirjanduse Sihtasutus „Kleio“, 2001, S. 147–172.

Kala, Tiina; Kreem, Juhan; Mänd, Anu (Hg.) *Kümme keskaegset tallinlast*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Varrak, 2006.

Kala, Tiina. Ludeke Karwel, kogudusevaimulik. – Kala, Tiina; Kreem, Juhan; Mänd, Anu (Hg.) *Kümme keskaegset tallinlast*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Varrak, 2006, S. 150–176.

Kala, Tiina. *Käsikirjaline raamat Eestis*. (Tallinna Linnaarhiivi toimetised 1). Tallinn: Tallinn Linnaarhiiv, 2008.

Kala, Tiina. *Jutlustajad ja hingede päästjad: dominiiklaste ordu ja Tallinna Püha Katariina konvent*. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 2013.
Kala, Tiina. The Religious Practices of Minor Corporations in Late Medieval Tallinn: Institutional and Legal Frameworks. – Bisgaard, Lars; Mortensen, Lars Boje (Hg.) *Guilds, towns, and cultural transmission in the North, 1300–1500*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2013, S. 251–276.
Kala, Tiina (Hg.) *Tallinna ajalugu. I, 1561. aastani*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv, 2019.
Kaljundi, Linda. Livonia as a Mariological Periphery: A Comparative Look at Henry of Livonia's Representations of the Mother of God. – Selart, Anti; Thumser, Matthias (Hg.) *Livland – eine Region am Ende der Welt? Forschungen zum Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie im späten Mittelalter = Livonia – a Region at the End of the World? Studies on the Relations between Centre and Periphery in the Later Middle Ages*. Köln, Weimar, Viin: Böhlau Verlag, 2017, S. 431–460.
Kaljundi, Linda; Lehtonen, Tuomas M. S. (Hg.) *Re-forming Texts, Music, and Church Art in the Early Modern North*. (Series: Crossing Boundaries: Turku Medieval and Early Modern Studies). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
Karling, Sten. *Medeltida Träskulptur i Estland*. Stockholm: Kungliga vitterhets historie och antikvitets akademien, 1946.
Karling, Sten. *Tallinn: kunstiajalooline ülevaade* (1937). Tallinn: Kunst, 2006.
Keelmann, Lehti Mairike. Amber Rosaries, Baltic Furs, and Persian Carpets: The Tallinn Mary Altarpiece Keelmann as an Object of Hanseatic Conspicuous Consumption? – Grzechnik, Marta; Hurksainen, Heta (Hg.) *Beyond the Sea: Reviewing the Manifold Dimensions of Water as Barrier and Bridge*. Köln: Böhlau, 2015, S. 53–84.
Keelmann. Lehti Mairike. Success, Salvation and Servitude. Tallinn's Brotherhood of the Black Heads and its Relationship with the Local and Regional Saint Cult's. – Kelley, Emily; Keevallik, Juta (Hg.) *Vanad meistrid: kataloog*. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstimuuseum, 1975.
Keller, Peter (Hg.) *Edelsteine, Himmelsschnüre: Rosenkränze und Gebetsketten; [Katalog zur 33. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg, 9. Mai bis 26. Oktober 2008]*. Salzburg: Dommuseum, 2008.
Kelley, Emily; Turner Camp, Cynthia (Hg.) *Saints as Intercessors between the Wealthy and the Divine. Art and Hagiography among the Medieval Merchant Classes*. London; New York: Routledge, 2019.
Kemperdick, Stepan (Hg.) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden: eine Ausstellung des Städel-Museums, Frankfurt am Main, [21.11.2008 bis 22.2.2009] und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, [20.3.2009 bis 21.6.2009]*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.
Kirschbaum, Engelbert (Hg.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 2. Rom [etc.]: Herder, 2004.
Kirschbaum, Engelbert (Hg.) *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Bd. 6. Rom [etc.]: Herder, 2004.
Kivimäe, Jüri. Lahing Jeruusalemma mäe taga anno 1560. – Kreem, Juhan; Oolup, Urmas (Hg.) *Tallinna Mustpead: Mustpeade vennaskonna ajaloost ja varadest = Die Revaler Schwarzenhäupter: Geschichte und Schätze der Bruderschaft der Schwarzenhäupter*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Tallinn: Ilo, 1999, S. 17–33.
Koch, Robert A. Flower Symbolism in the Portinari Altar. – *The Art Bulletin* (Bd. 46, Nr. 1, Mar. 1964), S. 70–77.
Kodres, Krista (Hg.) *Eesti kunsti ajalugu*. *1520–1770*. Bd. 2. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005.

Kohler, Alfred; Edelmayer, Friedrich (Hg.) *Hispania – Austria: die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien; Kunst um 1492*. Milano: Electa, 1992.

König, Eberhard. *Die Très Belles Heures von Jean de France Duc de Berry. Ein Meisterwerk an der Schwelle zur Neuzeit*. München: Hirmer, 1998.

König, Gudrun. Das Veto der Dinge. Zur Analyse materieller Kultur. – *Zeitschrift für Pädagogik*. (BH. 58. Die Materialität der Erziehung. Kulturelle und soziale Aspekte pädagogischer Objekte, 2012), S. 14–31.

Koppel, Greta. The Riddle of Michel Sittow's Art. – Hand, John Oliver; Koppel Greta (Hg.) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017, S. 1–7.

Koppel, Merike. Tallinna Püha hõimkonna altariretaabel. Algsest pildiprogrammist Madalmaade hiliskeskaegsete Püha Anna legendide taustal. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 15, Nr. 3, 2006), S. 37−69.

Koppensteiner, Norbert (Hg.) *Maximilian I.: der Aufstieg eines Kaisers: von seiner Geburt bis zur Alleinherrschaft 1459 – 1493; [25. März – 2. Juli 2000]*. Wiener Neustadt: Kulturamt der Stadt Wiener Neustadt; Wiener Neustadt: Stadtmuseum, 2000.

Kopytoff, Igor. The Cultural Biography of Things: Commodization as Process. – Appadurai, Arjun (Hg.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, S. 64–91.

Koselleck, Reinhart. Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt. – Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Koselleck, Reinhart. *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Koslin, Désirée G; Snyder, Janet E (Hg.) *Encountering Medieval Textiles and Dress: Objects, Texts, Images*. New York, NY [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2002.

Kreem, Juhan; Oolup, Urmas (Hg.) *Tallinna Mustpead: Mustpeade vennaskonna ajaloost ja varadest = Die Revaler Schwarzenhäupter: Geschichte und Schätze der Bruderschaft der Schwarzenhäupter*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Tallinn: Ilo, 1999.

Kren, Thomas; McKendrick, Scot (Hg.) *Illuminating the Renassance: the triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. *(Exhibition Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 17 June – 7 September 2003; Royal Academy of Arts, London, 29 November 2003 – 22 February 2004)*. Los Angeles, Calif.: J. Paul Getty Museum; London: Royal Academy of Arts, 2003.

Kupper, Christine. Handschriften für das private Gebet – Großmann, G. Ulrich (Hg.) *Spiegel der Seligkeit: privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter: 31. Mai bis 8. Oktober 2000: [Katalog zur Ausstellung]*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 2000, S. 117–130.

Kurisoo, Merike. Sancta Anna ora pro nobis. Images and Veneration of St Anne in Medieval Livonia. – *Acta Historiae Artium Balticae* (Bd. 2, 2007), S. 18−34.

Kurisoo, Merike. Mis Jumalale antud, peab Jumalale jääma... Katoliikliku kirikukunsti kasutamisest ja kohandamisest reformatsioonijärgses Tallinnas. *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 21, 2012), S. 37−73.

Kurisoo, Merike (Hg.) *Ars Moriendi- Suremise kunst: näitus Niguliste muuseumis 02.11.2012 – 02.06.2013 = Ars moriendi – the art of dying: exhibition in the Niguliste Museum 02.11.2012 – 02.06.2013*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2013.

Kurisoo, Merike (Hg.) *Rode altar: Tallinna Niguliste kiriku peaaltari retaabel = altarpiece of the high altar of Tallinn St Nicholas' Church*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum: Niguliste muuseum, 2015.

Kurisoo, Merike. Continuity and Change. Reorganizing Sacred Space in Post-Reformation Tallinn. – Kaljundi, Linda; Lehtonen, Tuomas M. S. (Hg.) *Re-forming Texts, Music, and Church Art in the Early Modern North*. (Series: Crossing Boundaries: Turku Medieval and Early Modern Studies). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, S. 311–354.

Lamm, Carl Johan. *Carpet Fragments. The Marby rug and some fragments of carpets found in Egypt*. (Nationalmuseums skriftserie NS 7). Uddevella 1985.

Lane, Barbara G. *Hans Memling: Master Painter in fifteenth-century Bruges*. London: Harvey Miller, 2009.

Lane, Barbara, Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting. – *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* (Bd. 18, Nr. 3, 1988), S. 106–115.

Lanzardo, Dario (Hg.) *Ritter-Rüstungen: der eiserne Gast – ein mittelalterliches Phänomen*. Köln: Parkland-Verl., 2003.

Lanzardo, Dario. II Der Stil und die Mode. – Lanzardo, Dario (Hg.) *Ritter-Rüstungen: der eiserne Gast – ein mittelalterliches Phänomen*. Köln: Parkland-Verl., 2003, S. 61–62.

Le Goff, Jacques (Hg.) *Der Mensch des Mittelalters*. Frankfurt am Main: Campus, 1989.

Leimus, Ivar; Loodus, Rein; Mänd, Anu (Hg.) *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2011.

Lesnikov, M. P. Der hansische Pelzhandel zu Beginn des 15. Jahrhunderts. – Heitz, Gerhard; Unger, Manfred (Hg.) *Hansische Studien: Heinrich Sproemberg zum 70. Geburtstag*. Berlin: Akademie-Verlag, 1961, S. 219–272.

LeZotte, Annette. *The Home Setting in Early Netherlandish Paintings: a statistical and iconographical Analysis of fifteenth- and early sixteenth Century Domestic Imagery*. Lewiston, NY [u.a.]: Edwin Mellen Press, 2008.

Lightbown, Ronald W. *Mediaeval European Jewellery*. London: Victoria & Albert Museum, 1992.

Lis, Catharina; Lucassen, Jan; Prak, Maarten Roy; Soly, Hugo (Hg.) *Craft Guilds in the Early Modern Low Countries: Work, Power, and Representation*. Florence: Taylor and Francis, 2006.

Lis, Catharina; Soly, Hugo. Craft Guilds in comparative perspective: The Northern and Southern Netherlands, a Survey. – Lis, Catharina; Lucassen, Jan; Prak, Maarten Roy; Soly, Hugo (Hg.) *Craft Guilds in the Early Modern Low Countries: Work, Power, and Representation*. Florence: Taylor and Francis, 2006. S. 1–31.

Lorentz, Philippe. The Virgin and Chancellor Rolin and the Office of Matins. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13 – 14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 49–57.

Luaces, Joaquín Yarza. Flämische Kunst und die Malerei im Königreich Aragon. – Borchert, Till-Holger (Hg.) *Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden; 1430–1530; [anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die altnieder-*

ländichen Maler und der Süden, 1430–1530“ im Groeningemuseum, Brügge, 15. März bis 30. Juni 2002"]. Stuttgart: Belser, 2002, S. 128–141.
Lumiste, Mai. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas. – *Sirp ja Vasar*, 19. VIII 1960.
Lumiste, Mai. Lucia-legendi meistri teos Tallinnas: Mustpeade vennaskonna altari autori probleemist. – *Kunst* (Nr. 2, 1961), S. 32–42.
Lumiste, Mai. XV–XVI sajandi kunsti ekspositsioon Kadrioru lossis. – *Kunst* (Nr. 2, 1967), S. 45–50.
Lumiste, Mai. *Pühavaimu kirik: ajalugu ja kaasaeg*. Tallinn: Eesti raamat, 1971.
Lumiste, Mai. *Tallinna surmatants: [ülevaade B. Notke maali restaureerimisest ja uurimisest]*. Tallinn: Kunst, 1976.
Lumiste, Mai; Kangropool, Rasmus. *Niguliste kirik*. Tallinn: Kunst 1990.
Lutz, Jules; Perdrizet, Paul. *Speculum Humanae Salvationis*. Bd.1. Mühlhausen: Meininger, 1909.
Mack, Rosamund. *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300 – 1600*. Berkeley: University of California Press, 2002.
Maiste, Juhan. *Tuldud teed tagasi = Retracting steps*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002.
Maiste, Juhan. Die Renaissance in Tallinn. Ein neuer „Stil“ in der alten Hansestadt. – Maiste, Juhan. *Tuldud teed tagasi = Retracting steps*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2002, S. 137–177.
Maiste, Juhan. Michel Sittow – Tallinna mees. – Kodres, Krista (Hg.) *Eesti kunsti ajalugu. 1520–1770*. Bd. 2. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005, S. 15–27.
Maiste, Juhan. *Eesti kunsti lugu*. Tallinn: Varrak, 2007.
Maiste, Juhan. Lübecki linnas Tallinnas. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 16, Nr. 1–2, 2007), S. 191–210.
Maiste, Juhan. *Tuldud teed edasi = Along the trodden Path*. Tallinn: Tallinna raamatutrükikoda, 2007.
Maiste, Juhan. Perception of Beauty in Late Gothic and Early Renaissance Art in Tallinn. From the Dance of Death to the Rebirth of the Image. – Maiste, Juhan. *Tuldud teed edasi = Along the trodden Path*. Tallinn: Tallinna raamatutrükikoda, 2007, S. 47–69.
Maiste, Juhan. A Genius and His Myth: The Known and Unknown Michel Sittow. – *Baltic Journal of Art History* (Bd. 9, Spring 2015), S. 177–221.
Mänd, Anu. Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altarist ja selle ikonograafiast = Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonografie. – Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 219–238.
Mänd, Anu. Michel Sittow and Reval (Tallinn): A New Look at Records in the Tallinn City Archives. – Abel, Tiina (Hg.) *Michel Sittow 1468–1525: The Artist connecting Estonia with Southern Netherlands*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2001, S. 3–13.
Mänd, Anu. *Hõbedakamber Niguliste kirikus = The Silver Chamber in St. Nicholas' Church = Die Silberkammer in der St. Nikolaikirche*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2002.

Mänd, Anu. Püha Viktor – Tallinna kaitsepühak? – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on Art and Architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 12, Nr. 3–4, 2003), S. 9–29.
Mänd, Anu. *Urban Carnival: festive Culture in the Hanseatic Cities of the eastern Baltic, 1350 – 1550*. Turnhout: Brepols Publishers, 2005.
Mänd, Anu. Hans Bouwer, kaupmees. – Kala, Tiina; Kreem, Juhan; Mänd, Anu (Hg.) *Kümme keskaegset tallinlast*. Tallinn: Tallinna Linnaarhiiv: Varrak, 2006, S. 60–89.
Mänd, Anu. Lucia legendi meister identifitseeritud? Lucia legendi meistrist, Tallinna Mustpeade retaablist ja Eesti kunsti ajaloo 2. köite avapeatükist. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on Art and Architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 16, Nr. 1–2, 2007), S. 173–190.
Mänd, Anu. The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn: Dating, Donors, and the Double Intercession. – *Acta Historiae Artium Balticae* (Bd. 2, 2007), S. 35–53.
Mänd, Anu. *Kirikute hõbevara: altaririistad keskaegsel Liivimaal*. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2008.
Mänd, Anu. Richest Bachelor in Late Medieval Reval. – Engelbrecht, Michael, Hanssen-Decker, Ulrike, Höffker, Daniel (Hg.) *Rund um die Meere des Nordens. Festschrift für Hain Rebas*. Heide: Verlag Boyens Medien, 2008. S. 175–187.
Mänd, Anu. Saints' Cults in Medieval Livonia. – Murray, Alan V. (Hg.) *The Clash of Cultures on the Medieval Baltic Frontier*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2009, S. 191–223.
Mänd, Anu. The Patron Saint of Medieval Tallinn. – Pellinen, Hanna-Maria (Hg.) *Maasta, kivestä ja hengestä = Earth, Stone and Spirit: Markus Hiekkanen Festschrift*. Helsinki, Turku: Helsinki University Press, 2009, S. 360–366.
Mänd, Anu; Leimus, Ivar, Männisalu Marta. Gildimaja seest ja väljast. – Leimus, Ivar; Loodus, Rein; Mänd, Anu (Hg.) *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2011, S. 271–321.
Mänd, Anu. Suurgildi teke, põhikiri ja liikmeskond. – Leimus, Ivar; Loodus, Rein; Mänd, Anu (Hg.) *Tallinna Suurgild ja gildimaja*. Tallinn: Eesti Ajaloomuuseum, 2011, S. 17–53.
Mänd, Anu. Geselligkeit und soziale Karriere in den Revaler Gilden und der Schwarzhäupterbruderschaft. – Hackmann, Jörg (Hg.) *Vereinskultur und Zivilgesellschaft in Nordosteuropa. Regionale Spezifik und europäische Zusammenhänge. Associational Culture and Civil Society in North Eastern Europe. Regional Features and the European Context*. (Quellen und Studien zur Baltischen Geschichte). Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2012, S. 39–76.
Mänd, Anu; Randla, Anneli. Sacred Space and Corporate Identity: The Black Heads' Chapels in the mendicant Churches of Tallinn and Riga. – *Baltic Journal of Art History* (Autumn 2012), S. 43–80.
Mänd, Anu; Nurkse, Alar. Family Ties and the Commissioning of Art: On the Donors and Overpaintings of the Netherlandish Passion Altarpiece. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 22, 2013), S. 115−152.
Mänd, Anu. Black Soldier – Patron Saint: St Maurice and the Livonian Merchants. – *ICO. Iconografisk Post. Nordisk tidskrift für bildtokning = Nordic Review of Iconography* (Bd. 1, 2014), S. 56–75.
Mänd, Anu. Keskaegse Liivimaa piiskoppide jäljed Euroopa visuaalkultuuris (14.–16. sajand). – Randla, Anneli (Hg.) *Järelvastamine. Kaur Alttoale.* (Eesti Kunsti-

akadeemia toimetised 22. Muinsuskaitse ja konserveerimise osakonna väljaanded). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2017, S. 11–32.
Mänd, Anu. The City of Tallinn (Reval) in the Late Middle Ages and Renaissance. – Hand, John Oliver; Koppel Greta (Hg.) *Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Europe*. Yale University Press: London, 2017, S. 19–25.
Mänd, Anu. Michel Sittowi sotsiaalsed sidemed Tallinnas. – *Acta Historica Tallinnensia* (Bd. 24, Nr. 1, 2018), S. 24−48.
Mänd, Anu. *Keskaegsed altarid ja retaablid*. (Eesti kirikute sisustus IV). Muinsuskaitseamet: Tallinn, 2019.
Mankin, Urve. Tallinna raesaali piltvaibad. – *Vana Tallinn* III (VII). Tallinn: Estopol, 1993, S. 42–55.
Mankin, Urve. Renessanss-piltvaibad Tallinna Linnamuuseumis = Bildteppiche der Renaissance im Tallinner Stadtmuseum. – Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 157–163.
Maroto, Pilar Silva. Die Kunst der Krone – Flandern und Kastilien. – Borchert, Till-Holger (Hg.) *Jan van Eyck und seine Zeit: flämische Meister und der Süden; 1430–1530; [anlässlich der Ausstellung „Jan van Eyck, die altniederländischen Maler und der Süden, 1430–1530" im Groeningemuseum, Brügge, 15. März bis 30. Juni 2002"]*. Stuttgart: Belser, 2002, S. 142–155.
Martens, Didier. Brügge Lucia legendi meister. Kokkuvõte senisest uurimistööst ja uued hüpoteesid = Der Brügger Meister der Lucialegende. Bilanz der Forschungen und neue Hypothesen. – Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 60–83.
Martens, Didier. La „Madone au trone arqué" et la peinture Brugeoise de la fin du Moyen âge. – *Jahrbuch der Berliner Museen (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Neue Folge)* (Bd. 35, 1993), S. 129–174.
Martens, Didier. La vierge en majesté de l'ancien retable de la Sé d'Évora: une œuvre brugeoise des années 1500. – *Gazette des Beaux-Arts* (Ser. 6, Bd. 126, 1995), S. 211–222.
Martens, Didier. *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*. Bruxelles: Le Livre Timperman, 2010.
Marti, Susan; Borchert, Till-Holger; Keck, Gabriele (Hg.) *Karl der Kühne (1433–1477): Kunst, Krieg und Hofkultur; [Katalog zur Ausstellung „Karl der Kühne (1433–1477)"; Historisches Museum, Bern, 25. April – 24. August 2008; Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge, 27. März – 21. Juli 2009] / Historisches Museum Bern. Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge*. Stuttgart: Belser, 2008.
Martinez, Francisco; Laviolette, Patrick. 12. Materiaalse kultuuri uuringud. – Tamm, Marek (Hg.) *Kuidas uurida kultuuri? Kultuuriteaduste metodoloogia*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2016, S. 355–381.
Mayer, August L. Die spanischen Azulejos und ihre Bedeutung für die Erforschung der Quattrocentomalerei. – *Der Cicerone* (Bd. 7, 1915), S. 66–70.

Metting, Constantin. Die Kapelle der Schwarzen Häupter in der ehemaligen, den Franziskanern gehörigen St. Katharinen-Kirche in Riga. – *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1889*, (Riga, 1890), S. 22–25.
Miller, Julia I. Miraculous Childbirth and the Portinari Altarpiece – *The Art Bulletin* (Bd. 77, Nr. 2, Jun., 1995), S. 249–261.
Mirwald, Christine J. *Buchmalerei: ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*. Berlin: Reimer, 1997.
Monnas, Lisa. Loom Widths and Selvedges prescribed by Italian Silk weaving Statutes 1265–1512: a preliminary Investigation. – *CIETA-Bulletin* (Bd. 66, 1988), S. 35–44.
Monnas, Lisa. Contemplate What Has Been Done: Silk Fabrics in Paintings by Jan van Eyck. – *HALI* (Vol. 60, 1991), S. 103–113.
Monnas, Lisa. Silk Textiles in the Paintings of Jan van Eyck. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 147–162.
Monnas, Lisa. *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1550*. New Haven: Yale Univ. Press, 2008.
Monnas, Lisa. *Renaissance Velvets*. London: V&A Publ., 2012.
Munro, John. The Medieval Scarlet and the Economics of Sartorial Splendour. – Ponting, Kenneth (Hg.) *Cloth and Clothing in Medieval Europe. Essays in Memory of Professor E. M. Carus-Wilson*. London: Heinemann, 1983, S. 13–70.
Munro, John. Hanseatic Commerce in Textiles from the Low Countries and England during the Later Middle Ages: Changing Trends in Textiles, Markets, Prices and Values 1290–1570. – Heckman, Marie-Louise von.; Röhrkasten, Jens (Hg.) *Von Nowgorod bis London: Studien zu Handel, Wirtschaft und Gesellschaft im mittelalterlichen Europa. Festschrift für Stuart Jenks zum 60. Geburtstag*. Göttingen: V & R Unipress, 2008, S. 97–134.
Muthmann, Friedrich. *Der Granatapfel, Symbol des Lebens in der Alten Welt*. Fribourg: Office du livre, 1982.
Neumann, Wilhelm. *Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und Kunstgewerbes in Liv-. Est- und Kurland vom Ende des 12. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Reval: Kluge, 1887.
Neumann, Wilhelm. Die Revaler Flügelaltäre des 15. Jahrhunderts. – *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1890*. Riga, 1891, S. 92–161.
Neumann, Wilhelm. *Werke mittelalterliche Holzplastik und Malerei in Livland und Estland*. Lübeck, 1892.
Nicholas, David M. *Medieval Flanders*. London; New York: Longman, 1992.
Nichols, David M. *The Later Medieval City: 1300–1500*. Hoboken: Taylor and Francis, 2014.
Niederhäuser, Peter. Flandern – die wirtschaftlichen Grundlagen der Macht. – Marti, Susan; Borchert, Till-Holger; Keck, Gabriele (Hg.) *Karl der Kühne (1433–1477): Kunst, Krieg und Hofkultur; [Katalog zur Ausstellung „Karl der Kühne (1433–1477)"; Historisches Museum, Bern, 25. April – 24. August 2008; Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge, 27. März – 21. Juli 2009] / Historisches Museum Bern. Bruggemuseum & Groeningemuseum Brügge*. Stuttgart: Belser, 2008, S. 172.
Niesner, Manuela. *Das Speculum humanae salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster: Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Ver-*

hältnis von Bild und Text. (Schriftenreihe Pictura et Poesis, Bd. 8). Köln; Weimar, Wien: Böhlau, 1995.
Nottbeck, Eugen von; Neumann, Wilhelm. *Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval*. Bd. 2, Reval, 1904.
Nuttall, Paula. *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting, 1400–1500*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2004.
Owen-Crocker, Gale (Hg. et al) *Encyclopedia of Medieval Dress and Textiles in the British Isles, c. 450 – 1450*. Leiden: Brill, 2012.
Palginõmm, Kerttu. Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge. – *Baltic Journal of Art History* (Bd. 3, Spring 2012), S. 89–114.
Palginõmm, Kerttu. Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel – kostbare Stoffe und ein unbekannter Meister? – *Baltic Journal of Art History* (Bd. 4, 2012), S. 117–141.
Palginõmm, Kerttu. Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende. *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 22, Nr. 3–4, 2013), S. 65–95.
Palginõmm, Kerttu; Leimus, Ivar. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintergrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter, *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 24, Nr. 3–4, 2015), S. 49–85.
Palginõmm, Kerttu; Beselin, Annette. Maalitud luksus keskaegses Tallinnas. Idamaine vaip ja lüsterkeraamika Brugge Püha Lucia legendi meistri retaablil = Painted Luxury in Medieval Tallinn: The oriental Rug and Lusterware on the Altarpiece of the Bruges Master of the St. Lucy Legend. – Palginõmm, Kerttu (Hg.) *Asjade võim = The Power of Things*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2019, S. 38–49.
Palginõmm, Kerttu. Die Attribute der Revaler Kaufleute – ein Blick auf das Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. – *Baltic Journal of Art History* (Vol. 18, 2019), S. 151–180.
Palginõmm, Kerttu. Zwei franko-flämische Agraffen aus dem spätmittelalterlichen Reval als Beispiele für symbolische Kommunikation. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 1, Nr. 2, 2020), S. 121–146.
Panofsky, Erwin. *Die Altniederländische Malerei: Ihr Ursprung und Wesen*, Bd. 1. Köln: DuMont, 2001.
Panofsky, Erwin. Imago pietatis. – *Festschrift für M. J. Friedländer zum 60 Geburtstage*. Leipzig: E. A. Seeman, 1927, S. 261–308.
Panofsky, Erwin. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. – *The Burlington Magazine for Connoisseurs* (Bd. 64, Nr. 372, Mar., 1934), S. 117–119; 122–127.
Panofsky, Erwin. *The Early Netherlandish Painting*. New York: Harper and Row, 1971.
Paz Soler Ferrer, Maria; Vandenberghe, Stéphane (Hg.) *València-Vlaanderen, middeleeuwse ceramiek: Brugge, Stedelijk Gruuthusemuseum, van 14 april tot 18 mei 1997 = València-Flandes, ceràmica medieval: Bruges, Museu Municipal Gruuthuse, del 14 d'abril al 18 de maig de 1997*. Generalitat Valenciana, 1997.
Pellinen, Hanna-Maria (Hg.) *Maasta, kivestä ja hengestä = Earth, Stone and Spirit: Markus Hiekkanen Festschrift*. Helsinki, Turku: Helsinki University Press, 2009.
Périer-D'Ieteren, Catheline. *Dieric Bouts: The Complete Works*. Brüssel: Mercatorfonds, 2006.

Petermann, Kerstin (Hg.) *Hansische Identitäten*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.
Pfaffenbichler, Matthias. *Armourers*. Toronto [u.a.]: University of Toronto Press, 1992.
Pfaffenbichler, Matthias. Maximilian und Burgund. – Koppensteiner, Norbert (Hg.) *Maximilian I.: der Aufstieg eines Kaisers: von seiner Geburt bis zur Alleinherrschaft 1459–1493; [25. März – 2. Juli 2000]*. Wiener Neustadt: Kulturamt der Stadt Wiener Neustadt; Wiener Neustadt: Stadtmuseum, 2000, S. 49–63.
Philippot, Paul. *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XVe–XVIe siècles*. Paris: Flammarien, 1994.
Põld, Eerik. Restauraatoritööst püha Lucia legendi meistri Maarja altari korrastamisel ja hooldamisel. − Valk-Falk, E. (Hg.) *Teine elu: kultuuriväärtuste restaureerimisest*. Tallinn: Kunst, 1979, S. 117–135.
Polli, Kadi; Koppel, Greta; Koppel, Merike (Hg.) *Madal taevas, avar horisont: Madalmaade kunst Eestis [näitus Väliskunsti Muuseumis Kadrioru lossis, Mikkeli muuseumis ja Niguliste muuseumis 18. sept. 2004 – 17. apr. 2005] = Low sky, wide Horizon: Art of the Low Countries in Estonia: [exhibition at the Kadriorg Art Museum in the Kadriorg Palace and Mikkel Museum and in the Niguliste Museum, September 18, 2004 – April 17, 2005]*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2004.
Põltsam, Inna. Eesti ala linnaelanike rõivastus 14. sajandi esimesest poolest 16. sajandi keskpaigani. – *Tuna* (Nr. 2, 2002), S. 22–43.
Põltsam-Jürjo, Inna. *Liivimaa väikelinn Uus-Pärnu 16. sajandi esimesel poolel*. Tallinn: Argo, 2009.
Ponting, Kenneth (Hg.) *Cloth and Clothing in Medieval Europe. Essays in Memory of Professor E. M. Carus-Wilson*. London: Heinemann, 1983.
Post, Chandler, R. *A History of Spanish Painting, vol. 6a, The Valencian School in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935.
Preimesberger, Rudolf. *Paragons and paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*. Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2011.
Prown, Jules David. Mind in Matter. An Introduction to Material Culture Theory and Method. – *Winterthur Portfolio* (Bd. 17, Nr. 1, Spring 1982), S. 1–19.
Raabe, Marju. Ühest kaunist ja põnevast kirikutekstiilist: Fogdö kiriku pluviaal. – *Sulane. Tallinna Kaarli koguduse ajakiri* (Bd. 1, Nr. 56, 2011), S. 8–10.
Raam, Villem (Hg.) *Eesti Arhitektuur I: Talllinn*. Tallinn: Valgus, 1993.
Raisma, Mariann; Andreson, Krista (Hg.) *Tartu toomkirik: katedraal, raamatukogu, muuseum*. Tartu: Tartu Ülikooli muuseum, 2018.
Rammo, Riina. *Textile Finds from medieval Cesspits in Tartu: Technology, Trade and Consumption*. Dissertation. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2015.
Randla, Anneli (Hg.) *Järelvastamine. Kaur Alttoale*. (Eesti Kunstiakadeemia toimetised 22. Muinsuskaitse ja konserveerimise osakonna väljaanded). Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2017.
Randla, Anneli. Dominiiklased Vanal Liivimaal: Linnastumisest ja arhitektuurist. – *Kunstiteaduslikke Uurimusi = Studies on art and architecture = Studien zur Kunstwissenschaft* (Bd. 9, 1998), S. 7–19.
Rapp Buri, Anna; Stucky-Schürer, Monica. *Burgundische Tapisserien*. München: Hirmer, 2001.
Rasche, Anja. *Studien zu Hermen Rode*. Michael Imhof Verlag: Petersberg, 2013.
Reidna, Ravo. *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1995.

Reihlen, Helmut (Hg.) *Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2005.
Reynolds, Catherine. „The King of Painters". – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 1–16.
Ridderbos, Bernhard, Buren, Anne van; Veen, Henk van (Hg.) *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
Riegl, Alois. *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1896
Riegl, Alois. *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien, 1901.
Ringbom, Sixten. Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in late Medieval Private Piety. – *Gazette des Beaux-Arts* (Ser. 6, Bd. 73, 1969), S. 159–170.
Risthein, Helena. Über den Passionsaltar und die Franziskaner. Die Ursprüngliche Gestalt der Flügelaussenseite. – Abel, Tiina; Mänd, Anu; Rast, Reet (Hg.) *Eesti kunstisidemed Madalmaadega 15.–17. sajandil: Püha Lucia legendi meistri Maarja altar 500 aastat Tallinnas: konverents: 25.–26. september 1995 = Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten: der Marienaltar des Meisters der Lucialegende 500 Jahre in Tallinn: Konferenz am 25.–26. September 1995*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2000, S. 97–109.
Roberts, Ann M. Silverpoints by the Master of the Legend of Saint Lucy. – *Oud Holland* (Bd. 98, 1984), S. 237–245.
Roberts, Ann, M. North Meets South in the Convent: The Altarpiece of Saint Catherine of Alexandria in Pisa. – *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Bd. 50, Nr. 2, 1987), S. 187–206.
Roberts, Ann, M. The Lucy Master and Hugo van der Goes. – *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1987), S. 9–24.
Roberts, Ann. M. The Landscape as a Legal Document: Jan de Hervy's View of the Zwin. – *The Burlington Magazine* (Bd. 133, 1991), S. 82–86.
Robinson, James; De Beer, Loyd; Harnden, Anna (Hg.) *Matter of Faith: an interdisciplinary study of Relics and Relic veneration in the Medieval Perio*d. London: British Museum Press, 2014.
Rock, Jelle, de. The image of the city in early Netherlandish painting (1400–1550). Turnhout: Brepols, 2019.
Rosenkränze und Gebetsschnüre: die Sammlung Weihbischof Heinrich Janssen; Bestandskatalog. Niederrheinisches Museum für Volkskunde u. Kulturgeschichte e. V., Kevelaer. Goch: Völcker, 2013.
Rothstein, Bret L. *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
Roy, Ashok. Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, I. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 97–105.
Russow, Balthasar. Chronica der Prouintz Lyffland. – *Scriptores Rerum Livonicarum. Sammlung der wichtigsten Chronisten und Geschichtsdenkmale von Liv-, Ehst- und Kurland*. Riga, Leipzig, 1848.

Russow, Erki. *Importkeraamika Lääne-Eesti linnades 13.–17. sajandil*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Ajaloo Instituut, 2006.
Russow, Erki; Bernotas, Rivo; Randoja, Keiti; Tvauri, Andres. Kalamaja kullaauk Jahu-Väike Patarei tänava kvartalis. – *Muinsuskaitse Aastaraamat 2018*. Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2019, S. 46–47.
Russow, Erki. *Lood ja leiud Tallinna algusest*, 2020 (im Druck)
Sachs, Hannelore (Hg. et al) *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1980, 1991.
Sander, Hans-Joachim. Eine Berührung in der Not und im Segen des Gebetes. – Keller, Peter (Hg.) *Edelsteine, Himmelsschnüre: Rosenkränze und Gebetsketten; [Katalog zur 33. Sonderschau des Dommuseums zu Salzburg, 9. Mai bis 26. Oktober 2008]*. Salzburg: Dommuseum, 2008, S. 15–20.
Schilling, Rosy. Das Llangattock-Stundenbuch. Sein Verhältnis zu Van Eyck und dem Vollender des Turin-Mailänder Stundenbuches. – *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Bd. 23, 1961), S. 211–236.
Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.) *Dortmund und Conrad von Soest im spätmittelalterlichen Europa*. (Dortmunder Mittelalter-Forschungen 3), Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2004.
Schilp, Thomas; Welzel, Barbara (Hg.) *Dortmund und die Hanse: Fernhandel und Kulturtransfer: (Tagung vom 19. bis 20. November 2010)*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2012.
Schneider, Jane. Peacocks and Penguins: The Political Economy of European Cloth and Colors. – *American Ethnologist* (Bd. 5, Nr. 3, Political Economy, Aug. 1978), S. 413–447.
Schopenhauer, Johanna. *Johann van Eyck und seine Nachfolger*. Frankfurt am Main, Wilmans, 1822.
Selart, Anti (Hg. et al) *Eesti ajalugu*. Bd. II. Tartu: Tartu Ülikool, 2012.
Selart, Anti; Thumser, Matthias (Hg.) *Livland – eine Region am Ende der Welt? Forschungen zum Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie im späten Mittelalter = Livonia – a Region at the End of the World? Studies on the Relations between Centre and Periphery in the Later Middle Ages*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2017.
Sillart, Lea. Ehted Tallinna Raekoja arvekambrist. – *Tallinna Linnamuuseumi aastaraamat 2005/2007*. Tallinn: Tallina Linnamuuseum, 2007, S. 192–210.
Smeyers, Maurits; Stockt, Jan van der (Hg.) *Flemish illuminated Manuscripts, 1475–1550 [exhibition in the State Hermitage Museum, Saint Petersburg, 7 March – 5 May 1996, and the Museo Bardini, Florence, 7 June – 28 July 1996]*. Ghent: Ludion Press; New York: Abrams, 1996.
Smeyers, Maurits (Hg.) *Dirk Bouts (ca.1410–1475): een Vlaams primitief te Leuven*. Herent: Orientaliste, 1998.
Smeyers, Maurits. *Flemish Miniatures: from the 8th to the mid-16th Century: The Medieval World on Parchment*. Turnhout: Brepols, 1999.
Smeyers, Maurits. The Living Bread. Dirk Bouts and the Last Supper. – Smeyer, Maurits (Hg.) *Dirk Bouts (ca.1410–1475): een Vlaams primitief te Leuven*. Herent: Orientaliste, 1998, S. 35–58.
Smith, Margit J. *The Medieval Girdle Book*. New Castle, Delaware: Oak Knoll Press, 2017.

Smith, Jeffrey Chips. Portable Propaganda. Tapestries as Princely Metaphors at the Courts of Philip the Good and Charles the Bold. – *Art Journal* (Bd. 48, Nr. 2, Images of Rule: Issues of Interpretation, Summer 1989), S. 123–129.
Solomõkova, Irina (Hg.) *Eesti kunsti ajalugu kahes köites*. Bd. 1. Erster Teil. Eesti kunst kõige varasemast ajast kuni 19. saj. keskpaigani. Tallinn: Kunst, 1975.
Spallanzani, Marco; Gaeta Bertelà, G. *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*. Firenze: Associazione Amici de Bargello, 1992.
Spallanzani, Marco. *Maioliche Ispano-Moresche a Firenze neli rinascimento*. Firenze: SPES – Studio Per Ed. Scelte, 2006.
Spallanzani, Marco. *Oriental rugs in Renaissance Florence*. Firenze: SPES – Studio Per Ed. Scelte, 2007.
Spallanzani, Marco. Tappeti orientali a Firenze nel Rinascimento. – Arcangeli Schmidt, Catarina; Wolf, Gerhard (Hg.) *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer.* Venedig: Marsilio, 2010, S. 89–104.
Spitz, Maria. *Textiles Interieur in der altniederländischen Malerei. Eine exemplarische Untersuchung von Hans Memlings „Bathseba im Bade"*. Dissertation, Köln 2013.
Spliet, Herbert. *Geschichte des rigischen Neuen Hauses, des später sogen. König Artus Hofes, des heutigen Schwarzhäupterhauses zu Riga*. Riga: E. Plates, 1934.
Stabel, Peter (Hg.) *International Trade in the Low Countries: (14th–16th Centuries); Merchants, Organisation, Infrastructure; Proceedings of the International Conference Ghent-Antwerp, 12th–13th January 1997*. Leuven [u.a.]: Garant, 2000.
Stabel, Peter. For Mutual benefit? Court and City in Burgundian Low Countries. – Gunn, Simon; Janse, Antheun (Hg.) *The Court as a Stage. England and the Low Countries in the later Middle Ages*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2006, S. 101–117.
Stabel, Peter. „Le goût pour l'orient". Demand cosmopolite et objets de luxe à Bruges à la fin du Moyen Âge. – *Histoire urbaine* (Bd. 30, 2011), S. 21–40.
Stephane Vanderberghe. Contacts between Bruges and Spain. – Paz Soler Ferrer, Maria; Vandenberghe, Stéphane (Hg.) *València-Vlaanderen, middeleeuwse ceramiek: Brugge, Stedelijk Gruuthusemuseum, van 14 april tot 18 mei 1997 = València-Flandes, ceràmica medieval: Bruges, Museu Municipal Gruuthuse, del 14 d'abril al 18 de maig de 1997*, Generalitat Valenciana, 1997, S. 232–234.
Stollberg-Rilinger, Barbara. 10. Macht und Dinge. – Samida, Stefanie (Hg. et al). *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Springer Verlag: Stuttgart, 2014, S. 85–88.
Suckale-Redflesen, Gude. *Mauritius: der Heilige Mohr = The Black Saint Maurice*. Houston: Menil Foundation, 1987.
Syfer-d'Olne, Pascal, Slachmuylders, R., Dubois, Anne, Fransen, Bart, Peters, F. (Hg.) *The Flemish Primitives IV: Masters with provisional names*. Brüssel: Brepols, 2006.
Tacke, Andreas; Münch, Birgit Ulrike; Augustyn, Wolfgang (Hg.) *Material Culture: Presence and Visbility of Artists, Guilds and Brotherhoods in the Pre-Modern Era*. Petersberg: Imhof, 2018.
Tabibnia, Moshe; Marchesi, Tiziana; Guiliano, Virginia. *Suolo Sacro. Tapetti in Pittura XV–XIX Secolo*. 2016.
Tamm, Marek (Hg.) *Kuidas uurida kultuuri? Kultuuriteaduste metodoloogia*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2016.
Thomas, B. *Lexikon historischer Maltechniken: Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie*. München: Callwey, 2001

Tool-Marran, Elfriede. *Tallinna dominiiklaste klooster: ajalugu ja kaasaeg*. Tallinn: Eesti Raamat, 1971.
Tronzo, William. Medieval Porphyry. The Subliminal Narratives of Material. – Alcoy, Rosa; Allios, Dominique; Bilotta, Maria Alssandra (Hg.) *Le plaisir de l'art du Moyen Âge: commande, production et réception de l'œvre d'art; mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*. Paris: Picard, 2012, S. 45–53.
Turner Camp, Cynthia (Hg.) Saints as Intercessors between the Wealthy and the Divine. Art and Hagiography among the Medieval Merchant Classes. London; New York: Routledge, 2019, S. 204–237.
Vaga, Alfred. *Eesti kunsti ajalugu. Keskaeg*. I osa. Tartu, 1932.
Valk-Falk, E. (Hg.) *Teine elu: kultuuriväärtuste restaureerimisest*. Tallinn: Kunst, 1979.
Van Houtte, Jan Albert. The Rise and Decline of the Market of Bruges. – *The Economic History Review*, New Series (Bd. 19, Nr. 1, 1966), S. 29–47.
Van Houtte, Jan Albert (Hg.) Essays on Medieval and Early Modern Economy and Society. Leuven, 1977.
Van Houtte, Jan Albert. Ambernijverheid en paternostermakers te Brugge gedurende de XIVe en XVe eeuw. – Van Houtte, Jan Albert (Hg.) *Essays on Medieval and Early Modern Economy and Society*. Leuven, 1977, S. 49–80.
Vandewalle, André (Hg.) *Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis: Bruges, marché d'échanges culturels en Europe; [... exposition „HANZEMEDICI – Bruges, marché d'échanges culturels en Europe" du 24 mai au 8 septembre 2002 dans le cadre de Bruges 2002, Capitale Culturelle de l'Europe]*. Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2002.
Vauchez, André. Der Heilige. – Le Goff, Jacques (Hg.) *Der Mensch des Mittelalters*. Frankfurt am Main: Campus, 1989, S. 340–373.
Vaughan, Richard. *Charles the Bold: The Last Valois Duke of Burgundy*. Woodbridge: Boydell, 2010.
Vaughan, Richard. *Philip the Bold: The Formation of the Burgundian State*. The Boydell Press: Woodbridge, 2011.
Vaughan, Richard. *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*. Woodbridge; Rochester: Boydell Press, 2011.
Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. New York: Penguin Books, 1994
Velden, Hugo van der. Defrocking St. Eloy: Petrus Christus's „Vocational Portrait of a Goldsmith". – *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* (Bd. 26, Nr. 4, 1998), S. 243–276.
Velden, Hugo van der. *The Donor's Image: Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*. Turnhout: Brepols, 2000.
Verhaegen, Nicole. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre. – *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bd. 2, 1959), S. 73–82.
Verhaegen, Nicole. Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn. – *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* (Bd. 4, 1961), S. 142–154.
Versyp, Jacquline. *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge*. Brüssel, 1954.
Vogeler, Hildegard. Zum Gemälde des Lübecker und des Revaler Totentanzes. – Freytag, Hartmut (Hg. et al.) *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn): Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*. Köln: Böhlau, 1993, S. 73–108.

De Vrij, Marc R. Een madonna van de Meester van de Lucia-Legende. – *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Jaarboek* (1995), S. 9–27.
De Vrij, Rudol Marc de. A newly discovered Painting by the Master of the Lucy Legend, a Companionpiece to the Philadelphia Painting of Saint Catherine. – *Aachener Kunstblätter* (Bd. 61, 1995), S. 405–408.
Waagen, Gustav Friedrich. *Ueber Hubert und Johann van Eyck*. Breslau, Max, 1822.
Wagner, Monika. 5. Kunstgeschichte. – Samida, Stefanie (Hg. et al). *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Springer Verlag: Stuttgart, 2014, S. 298–304.
Ward, John L. Disguised Symbolism as enactive Symbolism in Van Eyck's paintings. – *Artibus et Historiae* (Bd. 15, No. 29, 1994), S. 9–53.
Wardwell, Anne E. The Stylistic Development of 14th and 15th-Century Italian Silk Design. – *Aachener Kunstblätter* (Bd. 47, 1976–1977), S. 177–226.
Weiss, Julian; Salih, Sarah (Hg.) *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of Medieval Culture*. London: King's College London, Centre for Late Antique & Medieval Studies, 2012.
Welzel, Barbara. Reading Things in the Hanseatic World. – Palginõmm, Kerttu (Hg.) *Asjade võim = The Power of Things*. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, S. 12–25.
White, Raymond. Van Eyck's Technique: The Myth and the Reality, II. – Foister, Susan (Hg.) *Investigating Jan van Eyck: [papers at the Jan van Eyck Symposium held at the National Gallery on 13–14 March 1998]*. Turnhout: Brepols, 2000, S. 101–105.
Wijsman, Hanno. *Luxury Bound: Illustrated Manuscript Production and Princely Book ownership in the Burgundian Netherlands (1400–1550)*. Turnhout: Brepols, 2010.
Wilckens, Leonie. *Mittelalterliche Seidenstoffe*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, 1992.
Willemsen, Annemarieke. „Man is a sack of muck girded with silver": Metal Decoration on Late-Medieval Leather Belts and Purses from the Netherlands. – *Medieval Archaelogy* (Bd. 56, Nr. 1, 2012), S. 171–202.
Wilson, Adrian. *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis 1324–1500*. Berkeley: Univ. of California Press, 1984.
Wilson, Jean C. *Painting in Bruges at the close of the Middle Ages. Studies in Society and Visual Culture*. University Park, PA: Pennsylvania State Univ. Press, 1998.
Wilson, Jean, C. The Participation of Painters in the Bruges „Pandt" Market, 1512–1550. – *The Burlington Magazine* (Bd. 125, Nr. 965, Aug., 1983), S. 476–479.
Ydema, O. *Carpets and their Datings in Netherlandish Paintings, 1540–1700*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1991.
Yonan. Michael. Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies. – *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* (Bd. 18, Nr. 2, Fall-Winter 2011), S. 232–248.
Zdanov, Sacha. Assimilation et Interprétation du style de Dirk Bouts dans l'oeuvre du maître de la legende de sainte Lucie. – *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* (Bd. 34, 2012), S. 31–49.
Zdanov, Sacha. Quelle identité pour le Maître de la Légende de sainte Lucie? Révision des hypothèses et proposition d'identification. – *Koregos. Revue multimédia des arts* (Reporticle 76, 2013), S. 1–14.
Zdanov, Sacha. Un pendant aux deux apôtres de Dijon: une prédelle de type espagnol exécutée par le Maître de la Légende de sainte Lucie et un collaborateur brugeois. – Bulletin des Musées de Dijon (Nr. 14 2016), S. 24–31.

KOKKUVÕTE:
Hiilgus ja luksus Brugges ja Tallinnas: Püha Lucia legendi meistri Mustpeade vennaskonna Maarja altari retaabel

Püha Lucia legendi meistri Tallinna retaablil esinevatele luksusesemetele pühendatud doktoritöö eesmärk on analüüsida teosel esinevaid rohkeid väärisasju ning küsida nende kujutamise eelduste ja taotluste järele. Luksusesemeid uuriti töös nii eraldi kui ka ansamblina, nii teose looja, tellijate kui ka nõuandjate perspektiivist ja pöörati põhitähelepanu nende asjaosaliste initsiatiivi küsimusele.

Püha Lucia legendi meistri Tallinna retaabel on haruldane näide Madalmaade maalikunstist, millel võib kohata erandlikku luksusesemete küllust. Seni on seda teost harva käsitlenud need uurijad, kes on keskendunud näiteks tekstiilikujutusele Madalmaade või Itaalia maalikunstis. Kuigi Madalmaade maalikunstis kujutatakse sageli luksuslikke tekstiile siidi, sameti, kuldkanga, verdüüride või orientaalsete vaipade näol ning samuti juveele, raudrüüsid, manuskripte ja keraamikat, eksisteerivad need sageli vaid teatud kombinatsioonides või on kujutatud vähese mitmekesisusega.

Tallinna retaablil on kujutatud kõige kallihinnalisemaid ja ihaldusväärsemaid esemeid hiliskeskajal, mis tähistasid luksust nii aadli kui ka suurkodanluse jaoks. Esemete rohkus õigustab selle doktoritöö fookust ja rikastab Madalmaade maalikunsti hetkediskursust materiaalse kultuuri uurimisest. Teiste sarnaste juhtumianalüüside kõrval võiks Tallinna retaablis näha isegi luksusesemete tähenduse mõistmise võtmeteost.

Tallinna retaabel jõudis Liivimaa linna, Tallinna, ilmselt aastal 1493 ning seati arvatavasti üles dominiiklaste Katariina kirikusse. Tellimisprotsessi ja retaabli kujunduse seisukohalt peame arvestama kolme asjaosalisega, kellel oli lõpptulemuse kujunemisel kaasarääkimisõigus. Tellijate kõrval avaldas resultaadile suurt mõju ka anonüümseks jäänud Brugge püha Lucia legendi meister (15. saj II pool – 16. saj algus). Kujutatud pühakud ja üldise ikonograafia määrasid ära annetajad ehk Suurgildi ja Mustpeade vennaskonna liikmed. Näib, et nõuandjatena olid protsessi kaasatud kohaliku dominiiklaste Katariina kloostri vennad, kes pakkusid retaabli teise vaate teemaks välja topelteestkostestseeni. Kloostri vennad palvetasid regulaarselt kaupmeeste eest, mistõttu oli see ettepanek sisuliselt ja sügavalt motiveeritud. Topelteestkoste ikonograafiline lahendus laenati dominiiklastega tihedalt seotud manuskriptist „Speculum Humanae Salvationis“ („Inimliku pääste peegel“), mis ilmselt kuulus kunagi dominiiklaste Tallinna raamatukogule.

Oli tavapärane, et Tallinna kaupmehed toetusid maalide tellimisel oma äripartneritele kui abistajatele, mida võib ka siinkohal eeldada. Äripartnerid oleksid aidanud maalikunstniku ja tellijate vahelist dialoogi vahendada. Seejuures tuleb rõhutada, et ilmselt on portreteeritud ka kahte annetajat. Tallinna retaabli

loomisel on kindlasti vaeva näinud terve töökoda, mida tõendavad ka kvaliteedikõikumised teose raames, ent portreede autorsus tuleb omistada kellelegi silmapaistvale portreekunstnikule. Siin võis näiteks rolli mängida Tallinnas sündinud maalikunstnik Michel Sittow, kes viibis Brugges just retaabli valmimise ajal ja töötas Hans Memlingi töökojas sellina. Memling ja Sittow kuulusid parimate Brugge portretistide hulka, mistõttu peaks Tallinna portreede puhul stilistilistel põhjustel arvestama alltöövõtulepinguga ning Memlingi töökoja ja tema sellidega.

Vastamaks küsimusele, milliste kavatsuste ja taotlustega teos telliti ning miks on kujutatud niivõrd rikkalikult luksusesemeid, on töös tuginetud erinevatele metodoloogilistele ning historiograafilistele traditsioonidele. Ühelt poolt on aidanud küsimusele vastata Burgundia Madalmaade ja Liivimaa majandus- ja sotsiaalajaloolised ning veelgi enam kunstiajaloolised uurimused. Erilise tähelepanu all on olnud materiaalse kultuuri uuringud, täpsemalt uurimused tarbekunstist. Kõik käsitletud esemed, mida retaablil kujutatakse, defineeriti nende eksootiliste ja hinnaliste materjalide ning suure käsitöömeisterlikkuse tõttu luksusena. Seejuures eelistati tellijate perspektiivi – kõiki esemeid defineerisid luksusena just kaupmehed.

Maalitud esemete materiaalsus on Tallinna retaablil taandatud põhilisele, mille kaudu väljendub esemete detailsuse aste. Siidkangaste puhul pole võimalik otsustada kudumisviiside üle, sest samet- ja kuldkangaste tekstuuri ei ole edasi antud (või see pole säilinud). Püha Lucia legendi meister toetub Brugge traditsioonidele, kui ta kujutab oma retaablitel kallihinnalisi esemeid. Jan van Eyck oli meister, kes mõjutas Madalmaade maalikunsti põhjapanevalt, andes edasi kangaste, klaasi või metalli valguse abil esile toodud tekstuuri. Seesama kunstnik on Tallinna retaabli mõistmise puhul võtmefiguuriks. Püha Lucia legendi meister kaugeneb siiski oma eeskujust vähese tekstuuritundlikkuse poolest. Eriti märgatav on see kõigi suurte pindade puhul; detailide puhul, nagu bordüürid ja kalliskivid, pühendab ta rohkem aega nende realistlikule kujutamisele ja pindade viimistlemisele. See katkestus Jan van Eycki maalitraditsiooniga on ilmselt tingitud töökojapraktikatest, n-ö mõistuspärasest tööjaotusest, või on seotud maalikunstnikule avaldunud ajasurvega. Kindlasti pole vähene tekstuuritundlikkus maalikunstnikule omane joon, sest tema teistel retaablitel esineb detailsemat tekstiilikujutust. Maalitahvlite osaline tekstiiliimitatsioonidega katmine võis olla seotud väiksema töö- ja ajakuluga. Selle vastu räägib aga tõik, et retaabli konserveerimine tuvastas 1950. aastatel maalipinnal ulatuslikku värvi irdumist ja mahapesu, mis võib tähendada, et kõikide tekstiilide (siid, samet, kuldkangas, vaip) tekstuur ei ole säilinud ning seetõttu annab hilisem võimalik kahjustus maalitehnikast ja Brugge maalikunstniku põhimõtetest vale ettekujutuse. Siiski esineb meistri loomingus ka teisi retaableid, kus maalide taustaks on kasutatud ühtlast kuldfooni. Seetõttu pole võimalik kindlalt väita, kuidas tekstiilid algselt kujutatud olid.

Ainult analoogia ja võrreldavate näidete abil maali- või tarbekunstist võib teha järeldusi kujutatud tekstiilide olemuse ja päritolu kohta. Maalikunstnik kujutas nii suhteliselt soodsaid siidkangaid (näiteks *a inferriata* kujundusega

damast) kui ka atlaspõhjaga „pügatud“ sametit (*velluto con fondo in raso*) ja lampase-siidi ning mitmesuguseid granaatõunamustriga kuldkangaid (nn *a griccia*-sameteid *bouclé*-efektiga, nende hulgas *velluto alluciolato*). See lubab väita, et Püha Lucia legendi meister püüdis kõigi vahenditega kasvatada kangaste mitmekesisust ja esemete rohkust tervikuna. Tema jaoks oli võimalikult paljude esemete kujutamine väärtuseks iseeneses. Tekstiilid ja teised kaubad funktsioneerisid kui vahendid retaabli erinevate argipäeva- ja pühapäevavaadete pidulikkuse hierarhiliseks tõstmiseks. Luksusasjade mitmekesisus seostus Püha Lucia legendi meistri, tema tellijate ja vaatajate eelteadmistega. Maalikunstnik kujutas idast ja läänest Bruggesse kokkuvoolavaid kaupu. Kaupmehed olid omakorda võimelised otsustama nende päritolu, tehnika, hinna ja terminoloogia üle, nagu ka teised vaatajad nii Brugges kui ka Tallinnas. Kujutatud tekstiilide hulgas oli nii neid, mis pärinesid igapäevakaubandusest (karusnahad, peenvillased kangad, keraamika), kui ka neid, mis jäid kaupmeeste haardeulatusest välja (granaatõunamustriga kuldkangas).

Maalitud esemete „lähilugemise“ puhul võib järeldada, kas Püha Lucia legendi meistri ja Tallinna kaupmeeste vahel on toimunud dialoog. Kuna Brugge maalikunstniku peaaegu kõigil retaablitel esinevad granaatõunamustriga kuldkangad ja teised tekstiilid, on selles hinnaliste kangaste eelistuses nähtud tema erisust või omapära. Näiteks kujutas ta ühte ja sama verdüüri kolmel retaablil, millest võib järeldada, et see oli ka Tallinna retaabli puhul meistri enda initsiatiiv. Sarnaselt kujutab maalikunstnik lampase-siide mitmel retaablil (kaasa arvatud Tallinna teose aulinadel). Arvukate tekstiililiikide kujutamise initsiatiiv pärineb ilmselgelt meistrilt endalt. Maalikunstniku ja tellija motivatsiooni hindamiseks on veel muid viise. Kuldkangaste kujutamisel kasutati metallilehel kuldlakki (lüstermaalitehnikat). See lahendus pidi kahtlemata olema tellijatega läbi räägitud, sest tähendas materjalikulu ja avaldas mõju lõpphinnale. Võib eeldada, et kaupmeeste ühendused andsid ette summa, mille raames pakkus maalikunstnik välja kõike, mida selle hinna eest kujutada võiks. Nii oleks tellija soov olnud retaablil esitleda kõike, mille poolest Brugge kuulus oli ning mis puudutas nii kaupu, luksusesemeid kui ka kohalikke (maali)traditsioone. Praegustele teadmistele toetudes oli Brugge töökojal tellimuse täitmiseks vähe aega, kuid sel olid olulised ressursid, mis tellijad kullapindade loomise eesmärgil meistri käsutusse andsid.

Luksustekstiilid aulinade või rõivaste näol on Madalmaade kunstis väga levinud, kuid on harvaesinevad retaabli maalipinna taustal. Tallinna teosel – mis puudutab kangafoone – on eeskujuks olnud rohkem Hispaania kui Madalmaade kunst. Just Pürenee poolsaare maalikunstis võtavad tekstiilid, mida on kujutatud lamedana ja ilma tekstuurita, pühakute selja taga enda alla kogu maalipinna. Detailitundliku tekstuuri kujutamisel läheneb Püha Lucia legendi meister Madalmaade maalipraktikatele, lamedate pindade puhul Hispaania maalikunstile. Tallinna retaablil viitavad tekstiilide kõrval 15. sajandi teise poole Pürenee poolsaare kunstile veel teisedki esemed, nagu vaas (*terrazetto*) Valenciast või hispaania keraamilised plaadid (*azulejos*). Hispaania glasuurkeraamika ilmub ka teistel meistrile omistatud teostel. Dissertatsiooni kirjutamisel kujunes arvamus,

et maalikunstnik võis oma töökojas rakendada Hispaania päritolu sellide abi või viibida ise Hispaanias, et olla kohalikust kontekstist inspireeritud. Kaubakeskus Brugge võimaldas muu hulgas kontakte saksa, itaalia ja hispaania kaupmeestega, kes jagasid vastastikku impulsse, näitasid ette kaupu ning tõid kaasa maale ja kunstkäsitööd. Teadmisi teistest traditsioonidest või kaugematest piirkondadest võis vastu võtta niisiis Bruggest lahkumata. Seni on Püha Lucia legendi meistriga püütud samastada nelja isikut, kellest kaks tulid Bruggesse mujalt, ent kel puudus kindel seos Hispaaniaga. Mitte üheltki, ei Pieter Casenbrootilt, Fransois vanden Pittelt, Jan de Hervylt või Jan Fabiaenilt pole säilinud võrreldavaid teoseid, mida saaks atributsiooni alusena kasutada.

Püha Lucia legendi meister arvestab esemete kujutuse juures nende aktuaalsuse ja ajakohasusega. Olulised biograafilised andmed esemete kohta („sünnikoht“, „sünniaeg“ ja kultuuriline tähendus) võib laiendada kollektiivseks tähenduseks. Näiteks Valencia lüstermaalingutega vaas, Anatoolia vaip ja lampasesiid Itaaliast on dateeritavad 15. sajandi teise poolde. Sellisena kattuvad nad maalikunstniku enda loominguperioodiga ja väljendavad tema luksuslikkuse taotlust. Püha Lucia legendi meistri eesmärk on mõjuda täpse ja aktuaalsena. Esemeid detailselt uurides võib väita, et ta tundis neid lähedalt ja soovis tõetruult edasi anda nii palju kui ajaraamistik seda lubas. Kui ta oleks samastatav Jan Fabiaeniga, kes allikaliselt tõendatult piltvaipadele kavandeid lõi, oli ta tapisseriide ettevalmistusse kaasatud ja võib-olla seetõttu motiveeritud verdüüre kujutama. Teisalt, kui teda identifitseerida Jan de Hervy'ga, kes töötas õukonnakunstniku teenistuses, oleks tal olnud ligipääs väärtuslikele prestiižiesemetele, mis võimaldanuks neid detailselt tundma õppida ja kujutada. Avalikud õukonnapeod, aastalaadad Brugges ning lävimine linliku ja kaubandusega tegeleva eliidiga tegid võimalikuks kokkupuute luksusesemetega.

Tellijate, nõuandjate ja maalikunstniku initsieeritud esemete kujutuse puhul avaldub luksuse kaudu ressursside „demonstratiivne kasutus“. Kujutamise initsiatiiv tuli väga tõenäoliselt maalikunstnikult endalt, kes proovis oma klientidele rahulolu pakkuda. Püha Lucia legendi meister laseb end kanda oma kogemusest Brugge kaupmeestega. Jan van Eycki teoste tellijad olid Itaalia kaupmehed Luccast, kes tegelesid siidikaubandusega ja soovisid seetõttu oma maalidel näha erinevaid tekstiile. Analoogselt juhindusid teised Madalmaade kunstnikud (näiteks Hugo van der Goes) oma tellijatest (nagu näiteks Tommaso Portinari Firenzest) ja kujutasid kallihinnalisi kuldkangaid, millega nad kauplesid. See esemete demonstratsioon võimaldas kaupmeestel oma positsiooni ühiskonnas esiplaanile tõsta ja end instseneerida asjadega, mis jäid nende võimaluste piiridest välja. Sellisel sümboolsel viisil varustas Püha Lucia legendi meister hansakaupmeestele mõeldud retaabli kallihinnaliste tekstiilide, kullassepatööde, keraamika ja raudrüüdega, nii et tellijaid esitleti esemete abil, ilma et nad oleksid pidanud nende pärast üleliia palju raha kulutama. Need kokkukuhjatud luksusesemed funktsioneerisid asendusluksusena. Sümboolse tarbimise ja esemete eksponeerimise kaudu võisid Tallinna kaupmehed loota oma kõrge positsiooni tõhusale demonstratsioonile. Dominiiklaste Katariina kloostris paiknenud retaabel teenis eelkõige oma annetajate hingeõnnistuse eesmärki. Ent

Tallinna kaupmehed, kes alustasid oma karjääri Mustpeade vennaskonnas ja jätkasid Suurgildis, tõustes vahel ka rae liikmete hulka, hoolitsesid samal ajal ka oma ilmaliku positsiooni eest linnas. Nad demonstreerisid esemete abil oma maailmakogemust, kommunikatsioonivõrgustikku, kompetentsi, identiteeti ja ressursse. Kunstnik juhindus teadlikult kaupmeeste identiteedist ja funktsioonidest, mis koha peal veelgi võimendus. Strateegiliselt käiku lastud luksusesemete kaudu jõustas maalikunstnik oma tellijaid ja saatis neist sõnumi kui tohutute ressursside valdajatest.

Luksusesemete instseneerimine võimupositsiooni hõivamiseks oli Burgundia Madalmaades levinud elitaarne praktika. Maalikunstnikud olid valitsejate võimutaotlustesse hõlmatud, sest lõid esemeid nende teostamiseks. Kõik käsitöölised tundsid eliidi praktikat esitleda väärtuslikke ja ainukordseid esemeid ansamblina, et selle kaudu kutsuda esile hämmastust, kadedust ja iha. Samamoodi on luksusesemed esitletud ka Tallinna retaablil: tiheda luksuslike esemete ansamblina, kus nad võimendavad teineteise mõju. Luksus polnud mingi liialdus, üleliigsus, vaid valitseja väärikuse väljendus, nii nagu seda mõistis ja praktiseeris aadelkond Aristotelese „Nikomachose eetika“ põhjal. Perspektiiv, millest retaablit on analüüsitud, vastab niisiis omaaegsele luksusesemete ja nende eesmärgi mõistmisele. Sellega kaitstakse asjade vetoõigust – esemete kohta pole tehtud avaldusi, millel poleks vastet Burgundia Madalmaade või Liivimaa tegelikkuses. Sellisena on kõigi esemete kohta tehtud avaldused ajalooliselt ja metoodiliselt põhjendatud.

Ühe analüütilise tasandi annab ka Brugge linna majanduslik ja poliitiline situatsioon. On üldteada, et 16. sajandil vahetas Antwerpen Brugge juhtiva kaubanduskeskusena välja. Sellele eelnes rahutuste ajastu, mille kutsus esile Maximilian I (1459–1519) valitsusaeg. Seni teretulnud hansakaupmehed olid sunnitud linnast lahkuma, et kaubandusega Antwerpenis edasi tegelda. Nad võisid küll aastal 1491 Bruggesse naasta, ent kaubandusteede muutumisega oli linn oma tähtsuse juba minetanud. Nende poliitiliste vastasseisude ajastul ilmub kohalikel retaablitel eriti sagedasti Brugge linnavaade koos peamiste esindushoonetega nagu Jumalaema kirik või Kaubakoda (*Belfried*). Need maamärgid kehastasid linna vaimulikku ja ilmalikku sfääri ning esitlesid seda kui paradiislikku paika, maist Jeruusalemma. Püha Lucia legendi meistri maalidel kujutati mitmekesise taimemustriga verdüüri – tegelikult tüüpilist Brugge piltvaibatootmise näidet – kohe linnaveduudi all kui omamoodi linnamärki.

Tallinna retaablil puudub küll linnavaade, samas kehastab Brugget verdüür, mis lubab järeldada, et veduudi asemele on tõusnud meisterlikud luksusesemed kui linna kunagise võimupositsiooni kehastused, funktsioneerides puuduva linnavaate asendusena. Selle kaudu vahendatakse kaupmeestele, kes olid sunnitud mitu korda linnast lahkuma, rahustav kinnitus olulise kaubalinna edasikestmisest. See idee leiab oma väljenduse ka merevaigust palvehelmestes, mille toormaterjaliga kaupleb Saksa Ordu ning mida valmistati nii Brugges kui ka Lübeckis. Retaablil kujutatud kaupmehe sõrmede vahel on see vagaduse ja luksuse märk, mis toimib tõendina vastastikuste kaubasuhete edukast edasi-

kestmisest. Brugge maalikunstnikule oleks kaubasuhete jätkumine tähendanud täiendavaid investeeringuid oma toodangusse ja edukasse töökotta.

Esemete süvauurimine (dateerimine, geograafiline ja terminoloogiline paigutamine) võimaldas vastuse leida enamikule Tallinna retaablit puudutavatele olulistele küsimustele, nagu maalikunstniku, tellija ja nõuandjate ajendid ja taotlused, mida antud allikate ja meetoditega oli võimalik uurida. Kuidas võivad need uuringud veel tuleviku jaoks vilja kanda? Käesolev luksusesemete kontekstualiseerimisel põhinev uurimus loob põhjaliku vundamendi edasistele täiendavatele tehnoloogilistele uuringutele. Eesti Kunstimuuseum – Niguliste muuseum planeerib mitmeaastast uurimisprojekti, mis on pühendatud Püha Lucia legendi meistri Tallinna retaablile. Projekt keskendub kunstitehnoloogilistele uuringutele, nagu pigmendianalüüsid, röntgenograafilised ja lähi-infrapunafotograafia uuringud ning UV-fluorestsentsuuringud. Analüüside tulemustest lähtudes on võimalik mitut dissertatsioonis esitatud teesi kontrollida ja edasi sünteesida. Näiteks leida vastust küsimustele, kas tahvli ettevalmistavas kihis on kasutatud kriiti või gessot. Gesso viitaks Hispaania töökojapraktikatele ja võiks heita valgust võimalikele kaastöölistele. Kontrollimist vajab tees, et Tallinna retaabli puhul on kasutatud tempera ja õli segatehnikat. Neid tulemusi on võimalik kontekstualiseerida teiste Madalmaade maalikunstnike kohta käibiva võrdlusmaterjali abil, mida praeguseks eksisteerib juba rikkalikult. See võimaldab vastata ka teistele, materiaalset kultuuri puudutavatele küsimustele. Näiteks oleks võimalik üle kontrollida, kas roosikrantsi „materjaliks“ on hele läbipaistev kristall või kuldne merevaik (see tähendab, et kas kollakaks tõmbunud maalipinda kattev värnits mõjutab muljet) või kas aulinade muster (lampase-siid) oli algselt tegelikult sinine (nüüd mustjas). Sarnaselt lubavad need otsustada, kas püha Viktori mantlil oli sinine vooder (nüüd tumenenud) ning millisest materjalist on retaablil kujutatud tema tume raudrüü (teras?).

Keskmesse tõuseb küsimus, kas kuldkangaste kujutus on saavutatud lüstermaali abil, mis viib meid taas töökojapraktikateni, andes teadmisi retaabli teostamise ajaraamistiku ja tellimistingimuste kohta. Erinevate maalikihtide uuringud võimaldaksid maalikunstniku käekirja üle otsustada – piisavalt võrdlusmaterjali meistri teiste retaablite kohta on olemas näiteks Brüsselis ja Washingtonis. Eraldiseisev uurimisülesanne puudutab tellijaportreid, mida tuleks analüüsida nii Püha Lucia legendi meistri kui ka Brugge portretistide kontekstis (seda ka infrapunafotode abil). Interpreteerimaks kunstitehnoloogilisi uuringuid, tuleb veel põhjalikumalt tegeleda Hispaania mõjuga Püha Lucia legendi meistri Tallinna retaablil ja tema loomingus tervikuna. On vägagi võimalik, et töökojapraktikatel oli tihe seos Pürenee poolsaarega. Seda asjaolu tuleks kontrollida Hispaania ja Itaalia retaablite kohta käibivate andmete alusel.

Uurimisprojektil on tegelikult veel teinegi, palju tähtsam eesmärk – Püha Lucia legendi meistri Tallinna retaabli konserveerimine. Viimased konserveerimistööd viidi ellu 1950. aastatel Eerik Põllu ja Ilmar Ojalo poolt. Täna peetakse neid teostatud töid „säästvaks konserveerimiseks“. On aeg retaablile läheneda uute teadmiste ja moodsate meetoditega. Nii on käesolev doktoritöö ladunud vundamendi retaabli tehnoloogilistele uuringutele ja konserveerimisele. Luksus-

esemed moodustavad Tallinna retaablil põhiolemusliku funktsiooni ja on kujutatud kõigis kolmes vaates erinevates vormides ja erinevate hinnalisuse astmetega ehk teatavas hierarhias. Keskse tähenduse tõttu nii retaabli ülesehituses kui ka detailides annavad nad meile vastuse olulistele küsimustele. Seetõttu loovad doktoritöös nii Tallinna retaabli kui ka luksusesemete kohta tehtud järeldused lähtepunkti tuleviku uurimisprojektile.

ANHANG A.
Katalog der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia (inklusive zweifelhafte und abgewiesene Attributionen) nach der kommentierten Ausgabe zu Max J. Friedländer „The Early Netherlandish Painting“ 1971

Friedländer 6a[1331]

139. (Taf. 152–154). Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge
140. (Taf. 151) Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles
141. (Taf. 156) Triptychon mit der Beweinung. Mitteltafel 89 × 66,5 cm; Flügel 88 × 28 cm. The Minneapolis Museum of Art, Minneapolis
142. (Taf. 157) Heilige Johannes der Täufer und Heilige Katharina. Flügel 82 × 24,5 cm. Upton House, Banbury
143. (Taf. 157) Heilige Adrian und Jakobus mit Donatoren. Flügel 66 × 22,5 cm. Standort unbekannt
144. (Taf. 158) Anbetung der Könige. 56,5 × 41,9 cm. Timken Museum of Art, Putman Foundation, San Diego
145. (Taf 237) Christus am Kreuz mit kniendem Donator. 43 × 33 cm. Barber Insitute of Fine Arts, The University, Birmingham
146. (Taf. 158) Madonna und Kind. 32,3 × 21,7 cm Museum of Art, Baltimore
147. (Taf. 158) Madonna und Kind. 34 × 25 cm. Jos. van der Veken Kollektion, Brüssel (Standort unbekannt)
148. (Taf. 159) Ehemalige P. de Boer Galerie, Amsterdam. Galerie Derek Johns, London (TEFAF 2008)
149. (Taf. 159) Madonna und Kind. 40,5 × 32,2 cm. The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown
150. (Taf. 158) Madonna und Kind. 25 × 19 cm. Ehemalige Schall Kollektion, Berlin. Standort unbekannt
151. (Taf. 160) Thronende Madonna mit Kind. 132 × 80 cm. Boskowitz (1972)
152. (Taf. 160) Thronende Madonna mit musizierenden Engeln. 44 × 33,5 cm. Privatkollektion, Genf

152A. (Taf. 160) Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 79 × 52 cm. M. H. DeYoung Memorial Museum, San Francisco

152B. (Taf. 160) Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 59 × 53 cm. Carnegie Institute Museum of Art, Collection Howard A. Noble, Pittsburgh

---

[1331] Friedländer, Max J. Die Altniederländische Malerei, Bd. 6, Memling und Gerard David. Berlin: Cassirer, 1928, S. 57–70.
Friedländer, Max J. Early Netherlandish Painting, vol. 6a, Hans Memlinc and Gerard David. Comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen. Leyden: Sijthoff, 1971, S. 41–44; 62–64.

153. (Taf. 161) Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 76 × 52 cm. Ehemalige Schultchess-Bodmer Kollektion, Zürich
154. (Taf. 162) Madonna unter weiblichen Heiligen. 79,1 × 60 cm. Institute of Arts, Detroit
155. (Taf. 161) Madonna unter weibliche Heiligen. 108 × 71 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
156. (Taf. 146) Madonna und Kind. 33 × 24 cm. County Museum of Art, Los Angeles
157. (Taf. 163) Heilige Katharina. 66,7 × 26,7 cm. Museum of Art, Philadelphia
158. (Taf. 163) Heiligen Katharina von Alexandrien. Mitteltafel 208 × 82 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

Friedländer 6b[1332]

- Add. 277 (Taf. 257) Himmelfahrt Mariens. 216 × 185,5 cm. National Gallery of Art, Washington
- Add. 278 (Taf. 258–260) Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Vor 1493. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm; Flügel 255,5 × 75/76 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum, Tallinn
- Add. 279 (Taf. 261) Thronende Madonna mit Engeln. 60 × 45 cm. Modena, Galleria Estense
- Add. 280 (Taf. 242) Heilige Nikolaus von Myra. Mitteltafel 99,9 × 80,4. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion
- Add. 281 (Taf. 263) Heilige Antonius von Padua. 68 × 53 cm. (Früher Amsterdam). Kollektion Wetzla (1977)
- Add. 282 (Taf. 263) Madonna und Kind. 70 × 47,5 cm. Eremitage. Sankt Petersburg
- Add. 283 (Taf. 264) Beweinung mit Arma Christi. 82 × 68,5 cm. Messina, Museo Regionale
- Add. 284 (Taf. 239) Heilige Hieronymus in der Einöde. 46 × 32,5 cm. National Museum of Western Art, Tokyo
- Add. 285 (Taf. 262) Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 42 × 34 cm. Kollektion Paoletti, Florenz (1972).
- Add. 286 (Taf. 262) Madonna und Kind. 44 × 55 cm. (Ehemalige P. de Boer Galierie, Amsterdam). Galerie Derek Johns, London (TEFAF 2008)
- Add. 287 (Taf. 262) Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. Früher Rom. Kollektion Pietro Monastero (1929).
- Add. 288 (Taf. 264) Zwei Tafeln mit dem Leben von Jesus. Geburt Jesu. 52 × 39 cm (Ort unbekannt). Beweinung. 52 × 39 cm. Abraham Collection, Amsterdam
- S. 110–111
- Supp. 239 (Taf. 238) Triptychon mit der Beweinung. Mitteltafel 75 × 61 cm; Flügel 75 × 27 cm. Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid

[1332] Friendländer, Max J. Early Netherlandish Painting, vol. 6b, Hans Memlinc and Gerard David. Comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen. Leyden: Sijthoff, 1971, S. 110–111; 115–116; 123–124.

- Supp. 240 (Taf. 239) Maria Magdalena. 69,2 × 26,7 cm. (Sotheby's. London 20 novembre 1957, lot 76)
- Supp. 241 (Taf. 239) Heilige Hieronymus in der Einöde. 56,1 × 40 cm. Upton House, Banbury
- Supp. 242 (Taf. 239) Heilige Hieronymus in der Einöde. 58 × 43,5 cm. Früher Oslo. Kollektion Lund (1972).
- Supp. 243 (Taf. 239) Heilige Hieronymus in der Einöde. 46 × 32,5 cm. National Museum of Western Art, Tokyo

ANHANG B.
Katalog der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia (inklusive zweifelhafte und abgewiesene Attributionen) nach Ann M. Roberts 1981[1333]

- Cat. 1 Anbetung der Könige. 92,5 × 132 cm. Art Museum, Cincinnati (dem Meister attribuiert)
- Cat. 2 Zwei Tafel mit dem Leben von Jesus. Geburt Jesu. 52 × 39 cm (Ort unbekannt). Beweinung 52 × 39 cm. Abraham Collection, Amsterdam (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 3 Triptychon mit der Beweinung. Mitteltafel 89 × 66,5 cm; Flügel 88 × 28 cm. The Minneapolis Museum of Art, Minneapolis (dem Meister attribuiert)
- Cat 4 Triptychon mit der Beweinung. Mitteltafel 75 × 61 cm; Flügel 75 × 27 cm. Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid (Kollaborationsarbeit)
- Cat. 5 Beweinung Christi. 70 × 50,5 cm. Städel Museum, Frankfurt am Main (dem Meister attribuiert)
- Cat. 5a Beweinung Christi. 57,3 × 49,6 cm. W. J. Vroom Collection, Amsterdam (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 6 Beweinung mit Arma Christi. 82 × 68,5 cm. Messina, Museo Regionale (dem Meister attribuiert)
- Cat. 7 Himmelfahrt Mariens. 216 × 185,5 cm. National Gallery of Art, Washington (dem Meister attribuiert)
- Cat. 8 Madonna unter weiblichen Heiligen. 79,1 × 60 cm. Institute of Arts, Detroit (dem Meister attribuiert)
- Cat. 9 Madonna unter weibliche Heiligen. 108 × 71 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel (dem Meister attribuiert)
- Cat. 10 Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzhäupter. Vor 1493. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm; Flügel 255,5 × 75/76 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum, Tallinn (dem Meister attribuiert)
- Cat. 11 Thronende Madonna mit Kind. 132 × 80 cm. Boskowitz (1972) (dem Meister attribuiert)
- Cat. 12 Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 76 × 52. Ehemalige Schultchess-Bodmer Kollektion, Zürich (dem Meister oder seiner Werkstatt attribuiert)
- Cat. 13 Thronende Madonna mit Engeln. 60 × 45 cm. Modena, Galleria Estense (dem Meister attribuiert)
- Cat. 14 Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 79 × 52 cm. M. H. DeYoung Memorial Museum, San Francisco (dem Meister attribuiert)
- Cat. 15 Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles (dem Meister attribuiert)

[1333] Roberts, Ann M. *The Master of the Legend of Saint Lucy. A Catalogue and Critical Essay*. Dissertation. University of Pennsylvania, 1982, S. 214–262.

- Cat. 15a Triptychon mit der Madonna und Kind. 73 × 98 cm. Früher Museo Nazionale, Messina (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 16 Thronende Madonna mit musizierenden Engeln. 44 × 33,5 cm. Privatkollektion, Genf (dem Meister attribuiert)
- Cat. 16a Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 72,5 × 55 cm. (Kunsthaus Lempertz. Köln. 22. November 1973, lot n. 95) (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 16b Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. Früher Rom. Kollektion Pietro Monastero (1929) (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 17 Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 59 × 53 cm. Carnegie Institute Museum of Art, Collection Howard A. Noble, Pittsburgh (dem Meister attribuiert)
- Cat. 18 Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 42 × 34 cm. Kollektion Paoletti, Florenz (1972) (nicht entschieden wegen des fehlenden Zugriffs zum Original)
- Cat. 19 Madonna und Kind. 40,5 × 32,2 cm. The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (dem Meister attribuiert)
- Cat. 19a Madonna und Kind. 25 × 19 cm. Ehemalige Schall Kollektion, Berlin. Standort unbekannt (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 20 Madonna und Kind. 70 × 47,5 cm. Eremitage. Sankt Petersburg (dem Meister attribuiert)
- Cat. 21 Madonna und Kind. 44 × 55 cm. (Ehemalige P. de Boer Galierie, Amsterdam). Galerie Derek Johns, London (TEFAF 2008) (dem Meister attribuiert)
- Cat. 22 Madonna mit Kind. 28 × 19,5 cm. Staatliche Museen, Berlin (dem Nachfolger attribuiert)
- Cat. 22a Madonna und Kind. 28 × 20 cm. Metropolitan Museum, New York (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 22b Madonna und Kind. 34 × 25 cm. Jos. van der Veken Kollektion, Brüssel (Standort unbekannt) (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 22c Madonna und Kind. 39 × 28 cm. Museum Mayer van der Bergh, Antwerpen (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 22d Madonna und Kind. 44,5 × 33,5 cm. Museo Correr, Venedig (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 22e Madonna und Kind. 32,3 × 21,7 cm Museum of Art, Baltimore (der Werkstatt attribuiert)
- Cat. 22f Madonna und Kind. 36 × 26 cm. (Früher Privatkollektion in Paris) Standort unbekannt (nicht entschieden wegen des fehlenden Zugriffs zum Original)
- Cat. 23 Heilige Antonius von Padua. 68 × 53 cm. (Früher Amsterdam). Kollektion Wetzla (1977) (dem Meister attribuiert)
- Cat. 24 Heilige Hieronymus in der Einöde. 46 × 32,5 cm. National Museum of Western Art, Tokyo (Kollaborationsarbeit)
- Cat. 25 Heilige Hieronymus in der Einöde. 58 × 43,5 cm. Früher Oslo. Kollektion Lund (1972) (dem Nachfolger attribuiert)
- Cat. 26 Heilige Johannes auf Patmos. 68 × 64 cm. Musée Boymans-Van Beuningen, Rotterdam (dem Meister attribuiert)
- Cat. 27 Heilige Johannes der Täufer und Heilige Hieronymus. 85,5 × 34 cm. Kollektion Lanza di Mazzarino, Palermo (1972) (dem Nachfolger attribuiert)
- Cat. 28 Heilige Nikolaus von Myra. Mitteltafel 99,9 × 80,4. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion (dem Meister attribuiert)

- Cat. 29 Heilige Katharina von Alexandrien. Mitteltafel: 208 × 82 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa (Kollabortionsarbeit)
- Cat. 30 Heilige Katharina. 66,7 × 26,7 cm. Museum of Art, Philadelphia; Maria Magdalena. 69,2 × 26,7 cm. (Sotheby's. London 20 novembre 1957, lot 76) (dem Meister attribuiert)
- Cat. 31 Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge (dem Meister attribuiert)
- Cat. 32 Die Kreuzigung. 28,2 × 20,4 cm. Cabinet des Dessins, Louvre, Paris, inv. 20. 645 (dem Meister attribuiert)
- Cat. 33 Haupt der Gottesmutter und Christkind. 17,3 × 15,3 cm. Rijksprentenkabinett, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. 00.513 (dem Meister attribuiert)
- Cat. 34 Haupt der Gottesmutter und eines Mannes (einer von den Heiligen Königen?). 13 × 15,5 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, n. 1150 (dem Meister attribuiert)

D. Werke mit zweifelhafter Attribution

- D1. Anbetung der Könige. 56,5 × 41,9 cm. Timken Museum of Art, Putman Foundation, San Diego
- D2. Madonna unter weiblichen Heiligen. 40 × 22,5 cm. Buckingham Palace, London
- D3. Heilige Adrian und Jakobus mit Donatoren. Flügel 66 × 22,5 cm. Standort unbekannt
- D4. Heilige Hieronymus. 56,1 × 40 cm. Upton House, Banbury
- D5. Heilige Johannes der Täufer und Heilige Katharina. Flügel 82 × 24,5 cm. Upton House, Banbury

ANHANG C.
Katalog der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia (inklusive zweifelhafte und abgewiesene Attributionen) nach Sacha Zdanov[1334] 2009–2010

A. Eigenhändige Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia und Werke unter Mitarbeit der Werkstatt

- A0. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge
- A1. Anbetung der Könige. 92,5 × 132 cm. Art Museum, Cincinnati
- A2. Triptychon mit der Beweinung. Mitteltafel 89 × 66,5 cm; Flügel 88 × 28 cm. The Minneapolis Museum of Art, Minneapolis
- A3. Triptychon mit der Beweinung. 75 × 61 cm; Flügel 75 × 27 cm. Musée Thyssen-Bornemisza
- A4. Himmelfahrt Mariens. 216 × 185,5 cm. National Gallery of Art, Washington
- A5. Madonna unter weiblichen Heiligen. 79,1 × 60 cm. Institute of Arts, Detroit
- A6. Madonna unter weiblichen Heiligen. 108 × 71 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel
- A7. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Vor 1493. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm; Flügel 255,5 × 75/76 cm. Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum, Tallinn
- A8. Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 76 × 52 cm. Modena, Galleria Estense
- A9. Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 79 × 52 cm. M. H. DeYoung Memorial Museum, San Francisco
- A10. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles
- A11. Thronende Madonna mit Kind (Sotheby's Old Master Paintings. Erste Teil. London, 12. Juli 2001, lot. 12)
- A12. Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 59 × 53 cm. Carnegie Institute Museum of Art, Collection Howard A. Noble, Pittsburgh
- A13. Madonna mit Kind. 40,5 × 32,2 cm. The Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown
- A14. Madonna mit Kind. 70 × 47,5 cm. Eremitage. Sankt Petersburg
- A15. Madonna mit Kind. 44 × 55 cm. Galerie Derek Johns, London (TEFAF 2008)
- A16. Madonna mit Kind. 28 × 19,5 cm. Staatliche Museen, Berlin
- A17. Madonna mit Kind. 28 × 20 cm. Metropolitan Museum of Art, New York
- A18. Zwei Apostel (?). 32 × 26 cm. Musée des Beaux-Arts, Dijon
- A18a. Zwei Aposteln (?). 33 × 26,30 cm (Sotheby's New York, 2007, lot. 227; TEFAF 2008)
- A19. Heilige Antonius von Padua. 68 × 53 cm. (Früher Amsterdam). Kollektion Wetzla (1977)

[1334] Zdanov, Sacha. *Le Maître de la Légende de Sainte Lucie. Révision critique de son catalogue de peintures*. Masterarbeit. Universite Libre de Brüssel, 2009–2010, S. 130–131.

- A20. Heilige Hieronymus in der Einöde. 46 × 32,5 cm. National Museum of Western Art, Tokyo
- A21. Heilige Johannes auf Patmos. 68 × 64 cm. Musée Boymans-Van Beuningen, Rotterdam
- A22. Heilige Nikolaus von Myra, Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion
- A23. Heilige Sebastian. 70 × 27 cm. Galerie Pintelon, Alost
- A24. Heilige Johannes der Täufer und Heilige Clara. Privatkollektion
- A25. Heilige Katharina von Alexandrien. 66,7 × 26,7 cm. Museum of Art, Philadelphia
- A26. Maria Magdalena. 69,2 × 26,7 cm. (Sotheby's. London 20 novembre 1957, lot 76)
- A27. Heilige Katharina von Alexandrien. Mitteltafel 208 × 82 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

D. Werke mit zweifelhafter Attribution

- D1. Geburt Christi. Standort unbekannt.
- D1a. Zwei Tafeln mit dem Leben von Jesus. Geburt Jesu. 52 × 39 cm (Ort unbekannt). Beweinung 52 × 39 cm. Abraham Collection, Amsterdam
- D2. Beweinung mit der Arma Christi. 82 × 68,5 cm. Messina, Museo Regionale
- D3. Thronende Madonna mit Kind. 132 × 80 cm. Boskowitz (1972)
- D4. Thronende Madonna mit Kind. 76 × 52 cm. Ehemalige Schultchess-Bodmer Kollektion, Zürich
- D5. Heilige Hieronymus in der Einöde. 58 × 43,5 cm. Früher Oslo. Kollektion Lund (1972)
- D6. Heilige Johannes der Täufer und Heilige Hieronymus. 85,5 × 34 cm. Kollektion Lanza di Mazzarino, Palermo (1972)
- D7. Heilige Hieronymus in der Einöde. Museo Lazaro Galdiano, Madrid

R. Werke mit abgewiesenen Attributionen

- R1. Anbetung der Könige. 56,5 × 41,9 cm. Timken Museum of Art, Putman Foundation, San Diego
- R2. Beweinung. 81 × 123 cm. Groeningemuseum, Brügge
- R3. Verkündigung und Visitation. Museo Nacional del Prado, Madrid
- R4. Thronende Madonna mit Kind und Engeln. 72,5 × 55 cm. (Kunsthaus Lempertz. Köln. 22. November 1973, lot n. 95)
- R5. Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. Früher Rom. Kollektion Pietro Monastero (1929)
- R6. Thronende Madonna mit Kind unter Engeln. 42 × 34 cm. Kollektion Paoletti, Florenz (1972)
- R7. Triptychon mit der Madonna. 73 × 98 cm. Früher Museo Nazionale, Messina
- R8. Madonna und Kind. Dordrecht, Museum Simon Van Gijn
- R9. Madonna und Kind. Trèves, Städtiches Museum Simeonstift
- R10. Madonna und Kind. 39 × 28 cm. Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen
- R11. Madonna und Kind. 44,5 × 33,5 cm. Museo Correr, Venedig
- R12. Madonna und Kind. 32,3 × 21,7 cm. Museum of Art, Baltimore

- R13. Heilige Hieronymus in der Einöde. 56,1 × 40 cm. Upton House, Banbury
- R14. Heilige Johannes der Täufer und Heilige Katharina. Flügel 82 × 24,5 cm. Upton House, Banbury

ANHANG D.
Chronologie der Werke des Meisters der Legende der Hl. Lucia auf dem Belfried basierend nach Nicole Veronee-Verhaegen.[1335]

Nach 1501: Heilige Nikolaus von Myra. Detail. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion. ©Musea Brugge. Foto Hugo Maertens

Vor 1483: der Turm vom *Belfried* ist rechteckig mit einem kleinen Dach

- Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. Öl auf Holz. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge
- Meister der Legende der Hl. Lucia. Rosenhag Madonna. Um 1478. Öl auf Holz. 96,8 × 80,3 cm. Institute of Arts, Detroit

[1335] Verhaegen, Nicole. Le Mâitre de la Légende de sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre.– Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique, II, 1959, S. 73–82.

– Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina mit dem besiegten Kaiser. Um 1482. 66,7 × 27 cm. Öl auf Holz. Philadelphia Museum of Art
– Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. County Museum of Art, Los Angeles

1483–1487: Errichtung des Oktogons mit der Krone auf dem *Belfried*
– Madonna unter weiblichen Heiligen. 108 × 71 cm. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

1487–1493: für den *Belfried* wird ein Oktogon mit Krone, ohne Balustrade gebaut
– Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. Mitteltafel 208 × 83 cm. Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

1493: Brand der Krone

1493–1499: der *Belfried* ist ohne Balustrade ausgestattet
– Meister der Legende der Hl. Lucia. Beweinung mit Johannes dem Täufer und Katharina von Alexandrien. Öl auf Holz. Flügel 87,63 × 27,94 cm. Institute of Arts, Minneapolis
– Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna mit Kind unter Engeln. 1493–1499. Öl auf Holz. 43 × 33,5 cm. (Früher Arthur Sachs Kollektion; verkauft auf Auktion von Sotheby's. Old Master Paintings. Part I. London. Juli 2001. Lot 12)

1499–1501: Rekonstruktion der Krone

1501–1741: der *Belfried* ist mit Oktogon und Balustrade ausgestattet
– Heilige Nikolaus von Myra. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion
– Madonna mit Kind. München (Böhler)
– Heilige Hieronymus. 56,1 × 40 cm. Upton House, Banbury

ANHANG E.
Abbildungen mit Fotonachweis

Abb. 1 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Geschlossener Zustand. Verkündigung an Maria. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 2 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Erste Wandlung. Doppelte Fürbitte. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 3 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Zweite Wandlung. *Sacra Conversazione*. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 4 Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon mit Madonna und Kind unter Engeln. Geöffnete Zustand. Vor 1483. Mitteltafel 84,46 × 69,22 cm; Flügel 81,92 × 28,58 cm. ©County Museum of Art, Los Angeles. Geschenk von Anna Bing Arnold

Abb. 5 Meister der Legende der Hl. Lucia. Szenen aus der Legende der Hl. Lucia. 1480. Öl auf Holz. 74 × 180 cm. Jakobikirche, Brügge ©Musea Brugge; Foto Hugo Maertens

Abb. 6 Meister der Legende der Hl. Lucia. Madonna und Kind unter weiblichen Heiligen. Um 1475–1480. 107,8 × 171 cm. ©Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

Abb. 7 Der Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon aus Biskaya. Geschlossener Zustand. 1480–1490. Öl auf Holz. 290 × 176 cm. (Privatkollektion, Barcelona). Derzeit Groeningemuseum, Brügge

Abb. 8 Der Meister der Legende der Hl. Lucia. Triptychon aus Biskaya. Geöffnete Zustand. 1480–1490. Öl auf Holz. 290 × 176 cm. (Privatkollektion, Barcelona). Derzeit Groeningemuseum, Brügge

Abb. 9 Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. 1487–1493. Mitteltafel 208 × 83 cm. ©Museo Nazionale di San Matteo, Pisa

Abb. 10 Meister der Legende der Hl. Lucia. Heilige Katharina von Alexandrien. Vor 1483. Öl auf Holz. 66,7 × 27 cm. © John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art

Abb. 11 Meister der Legende der Hl. Lucia. Maria Himmelskönigin. Um 1491–1492. 201,5 × 163,8 cm. ©Samuel H. Kress Foundation. National Gallery of Art, Washington

Abb. 12 Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion. ©Musea Brugge. Foto Hugo Maertens

Abb. 13 Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Detail. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion. ©Musea Brugge. Foto Hugo Maertens

Abb. 14 Samt (brochiert) mit bouclé aus der Burgunderbeute. Italien (Florenz?). Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. ©Bernisches Historisches Museum, Bern. Foto Stefan Rebsamen

Abb. 15 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Erste Wandlung. Johannes der Täufer. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 16 Damast. Italien. Seide. 15. Jahrhundert. Italien. ©Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles; Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (MRAH-KMKG), Brüssel

Abb. 17 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Erste Wandlung. Gott Vater. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 18 Kasel C5, Goldlancierter Lampas, Italien, Ende des 15. Jahrhunderts, Brandenburg, Domschatz. ©Dommuseum, Brandenburg. Foto Uwe Salge

Abb. 19 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Zweite Wandlung. Heilige Gertrud. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 20 Anonymer spanischer Künstler. Der Heilige Sebastian und der Heilige Fabian. 1475–1500. Öl und Tempera auf Holz. 141,4 × 89,5 cm. ©Staatliche Eremitage, St. Petersburg. Foto: Vladimir Terebenin, Leonard Kheifez, Jurij Molodkovez

Abb. 21 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Zweite Wandlung. Heilige Franziskus. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 22 Verdure Philipps des Guten. 1466. Wolle, Seide, Silber- und Goldlahn. ©Bernisches Historisches Museum, Bern. Foto Stefan Rebsamen

Abb. 23 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Zweite Wandlung. Heilige Georg. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 24 Das „Federlin" aus der Burgunderbeute. Basel. Vor 1504. Aquarelle auf Pergament. 34,2 × 25,9 cm. ©Historisches Museum, Basel. Foto P. Portner

Abb. 25 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Zweite Wandlung. Heilige Viktor (Mauritius?) mit der Gottesmutter. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 26 Agraffe. Europäisch (Deutschland, Frankreich oder Belgien). 1400–1450. Emailliertes Gold, Spinell mit Cabochon-Schliff und zwei Diamanten. 2,36 × 2,27 × 1,68 cm. ©Victoria and Albert Museum, London. M. 1-2020

Abb. 27 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Zweite Wandlung. Das Stundenbuch in Händen der Heiligen Gertrud. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 28 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Erste Wandlung. Schmerzensmann und die Leidenswerkzeuge tragenden Engel. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 29 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Erste Wandlung. Die knienden Donatoren (rechter Flügel). Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 30 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Erste Wandlung. Die knienden Donatoren (linker Flügel). Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 31 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Erste Wandlung. Rosenkranz in den Händen eines Kaufmanns. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 32 Jan van Eyck. Arnolfini Doppeltportrait. Rosenkranz. 1434. Öl auf Holz. 82,2 × 60 cm. ©National Gallery, London

Abb. 33 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Zweite Wandlung. Die hispano-maurische Vase und der anatolische Teppich. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 34 Filippo Lippi. Verkündigung an Maria. 1483–1484. Tempera auf Holz. 110 cm. ©Museo Civico, San Gimignano

Abb. 35 Meister der Legende der Hl. Lucia. Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. Zweite Wandlung. Die Azulejo-Fliesen. Vor 1493. Öl und Tempera auf Eiche. Mitteltafel 255,5 × 166,7 cm (mit Rahmen 273 × 186 cm); Flügel 255,5 × 75/76 cm (mit Rahmen 273 × 75/76 cm). ©Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum (N 152/a-e), Tallinn. Foto Stanislav Stepaško

Abb. 36 Heilige Nikolaus von Myra. 1487–1493. Detail. Öl auf Holz. Mitteltafel 99,9 × 80,4 cm. Flügel 46,5 × 54 cm; 47 × 54,5 cm; 46,5 × 54 cm; 46,3 × 54 cm. Groeningemuseum, Brügge und Madrid Privatkollektion. ©Musea Brugge. Foto Hugo Maertens

LEBENSLAUF

Name:	Kerttu Palginõmm
Geburtsdatum:	08.10.1980
Staatsangehörigkeit:	estnisch
Adresse:	Pärna 10–1, 50604 Tartu
E-Mail:	kerttu.palginomm@ekm.ee

Bildungsweg:

seit 2015	Technische Universität Dortmund, Promotion
seit 2011	Universität Tartu, Promotion
2006–2010	Universität Tartu, M.A
1999–2006	Universität Tartu, B.A

Beruflicher Werdegang:

seit 2017	Estnisches Kunstmuseum – Niguliste-Museum, Kuratorin
2015–2017	Museum der Universität Tartu, Koordinatorin

Wissenschaftlicher Werdegang:

Forschungsschwerpunkte

Materielle Kultur des Mittelalters. Niederländische Geschichte, Kultur und Kunst im 15. Jahrhundert

Mit der Dissertation verbundene Aufsätze

Palginõmm, Kerttu. Die Attribute der Revaler Kaufleute – ein Blick auf das Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. – Baltic Journal of Art History, 18, 2019

Palginõmm, Kerttu; Beselin, Annette (Anna). Maalitud luksus keskaegses Tallinnas: idamaine vaip ja lüsterkeraamika Brugge Püha Lucia legendi meistri retaablil = Painted luxury in Medieval Tallinn: the oriental rug and lusterware on the altarpiece of the Bruges Master of the St. Lucy legend. – Palginõmm, Kerttu; Welzel, Barbara; Gliesmann, Niklas; Beselin, Annette. Asjade võim = The Power of Things. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2019

Palginõmm, Kerttu (Toim.) Asjade võim = The Power of Things. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2019

Palginõmm, Kerttu; Leimus, Ivar. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintergrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 3–4 (24), 2015

Palginõmm, Kerttu. Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 3–4 (22), 2013

Palginõmm, Kerttu. Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel – kostbare Stoffe und ein unbekannter Meister? – Baltic Journal of Art History, IV, 2012

Palginõmm, Kerttu. Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge – Baltic Journal of Art History, III, 2011

Andere Publikationen

Palginõmm, Kerttu. Zwei franko-flämische Agraffen aus dem spätmittelalterlichen Reval als Beispiele für symbolische Kommunikation. – Kunstiteaduslikke Uurimusi (= Studien zur Kunst und Kunstwissenschaft = Studies on Art and Architecture), 1–2 (29), 2020

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Kerttu Palginõmm
Sünniaeg: 8. oktoober 1980
Kodakondsus: Eesti
Aadress: Pärna 10–1, 50604 Tartu
E-post: kerttu.palginomm@ekm.ee

Hariduskäik

2014–	Technische Universität Dortmund, doktoriõpe
2011–	Tartu Ülikool, doktoriõpe
2006–2010	Tartu Ülikool, M.A
1999–2006	Tartu Ülikool, B.A

Teenistuskäik

2017–	Eesti Kunstimuuseum – Niguliste muuseum, kuraator-koguhoidja
2015–2017	Tartu Ülikooli muuseum, koordinaator

Teadustegevus:
Peamised uurimisvaldkonnad
Keskaja materiaalne kultuur. Madalmaade ajalugu, kultuur ja kunst 15.sajandil

Doktoriväitekirjaga seotud publikatsioonid:

Palginõmm, Kerttu. Die Attribute der Revaler Kaufleute – ein Blick auf das Retabel des Marienaltares der Bruderschaft der Schwarzenhäupter. – Baltic Journal of Art History, 18, 2019

Palginõmm, Kerttu; Beselin, Annette (Anna). Maalitud luksus keskaegses Tallinnas: idamaine vaip ja lüsterkeraamika Brugge Püha Lucia legendi meistri retaablil = Painted luxury in Medieval Tallinn: the oriental rug and lusterware on the altarpiece of the Bruges Master of the St. Lucy legend. – Palginõmm, Kerttu; Welzel, Barbara; Gliesmann, Niklas; Beselin, Annette. Asjade võim = The Power of Things. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2019

Palginõmm, Kerttu (Toim.) Asjade võim = The Power of Things. Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2019

Palginõmm, Kerttu; Leimus, Ivar. Der Marienaltar der Bruderschaft der Schwarzenhäupter vor dem Hintegrund des Wertes der abgebildeten Luxusgüter. – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 3–4 (24), 2015

Palginõmm, Kerttu. Mai Lumiste und der Problemkreis des Schaffens des Meisters der Lucialegende – Kunstiteaduslikke Uurimusi, 3–4 (22), 2013

Palginõmm, Kerttu. Der dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler (Tallinner) Retabel – kostbare Stoffe und ein unbekannter Meister? – Baltic Journal of Art History, IV, 2012

Palginõmm, Kerttu. Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge – Baltic Journal of Art History, III, 2011

Muud teaduslikud publikatsioonid

Palginõmm, Kerttu. Zwei franko-flämische Agraffen aus dem spätmittelalterlichen Reval als Beispiele für symbolische Kommunikation. – Kunstiteaduslikke Uurimusi (=Studien zur Kunst und Kunstwissenschaft = Studies on Art and Architecture), 1–2 (29), 2020

DISSERTATIONES HISTORIAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Olaf-Mihkel Klaassen.** Eesti Vabariigi konsulaarpoliitika Aasias ja Aafrikas 1918–1940. Tartu, 1991.
2. **Jüri Linnus.** Maakäsitöölised Eestis 16. sajandist kuni 19. sajandini. Tartu, 1991.
3. **Vahur Made.** Eesti ja rahvasteliit. Tartu, 1999.
4. **Martin Hallik.** Tartu ülikooli õppejõudude ja kasvandike osast humanitaar-orientalistikas (1802–1940). Tartu, 2001.
5. **Anti Selart.** Liivimaa ja Vene 13. sajandil. Uurimus poliitilisest ajaloost. Tartu, 2002.
6. **Aldur Vunk.** Ristisõjad ja palverännakud Eestis 12.–16. sajandil. Uurimus nende iseloomust ja alatüüpidest. Tartu, 2003.
7. **Andres Andresen.** Luterlik territoriaalkirik Eestimaal 1710–1832. Riigivõimu mõju kirikuvalitsemisele, -institutsioonidele ja -õigusele. Tartu, 2004.
8. **Katri Raik.** Eesti- ja Liivimaa kroonikakirjutuse kõrgaeg 16. sajandi teisel poolel ja 17. sajandi alul. Tartu, 2004.
9. **Aigi Rahi-Tamm.** Teise maailmasõja järgsed massirepressioonid Eestis: allikad ja uurimisseis. Tartu, 2004.
10. **Anu Raudsepp.** Ajaloo õpetamise korraldus Eesti NSV eesti õppekeelega üldhariduskoolides 1944–1985. Tartu, 2005.
11. **Lea Leppik.** Tartu ülikooli teenistujate sotsiaalne mobiilsus 1802–1918. Tartu, 2006.
12. **Karin Hiiemaa.** Aafrika retseptsioon eestikeelses trükisõnas (kuni 1917). Tartu, 2006.
13. **Людмила Дубьева.** Историческая наука в Тартуском университете в конце XIX – начале XX вв. Тарту, 2006.
14. **Sirje Tamul.** Eraalgatuslikest stipendiumidest Tartu Ülikoolis 1802–1918. Tartu, 2007.
15. **Marten Seppel.** Näljaabi Liivi- ja Eestimaal 17. sajandist 19. sajandi alguseni. Tartu, 2008.
16. **Mati Kröönström**. Eesti sõjaväe juhtivkoosseis Vabadussõjas 1918–1920. Tartu, 2008.
17. **Märt Läänemets.** *Gaõóavyūha-sūtra* kui ajalooallikas. Tartu, 2009.
18. **Epi Tohvri.** Valgustusideede mõju Tartu arhitektuurikultuurile 19. sajandi alguses. Tartu, 2009.
19. **Indrek Paavle.** Kohaliku halduse sovetiseerimine Eestis 1940–1950. Tartu, 2009.
20. **Aivar Põldvee.** Bengt Gottfried Forselius ja rahvahariduse lätted Eesti- ja Liivimaal. Tartu, 2010.

21. **Vladimir Sazonov.** Die Königstitel und -epitheta in Assyrien, im Hethiterreich und in Nordsyrien (*Ugarit, Emar, Karkemiš*) in der mittelassyrischen Zeit: Strukturelle Gemeinsamkeiten, Unterschiede und gegenseitige Beeinflussung. Tartu, 2010.
22. **Andres Seene.** Eesti sõjaväe ohvitseride ettevalmistamise süsteemi kujunemine ja areng 1919–1940. Tartu, 2011.
23. **Piret Õunapuu**. Eesti rahva muuseumi loomine ja väljakujunemine. Tartu, 2011.
24. **Ilmar Rootsi**. Hunt ja inimene: suhted Eestis XVIII sajandi keskpaigast XIX sajandi lõpuni. Tartu, 2011, 282 lk.
25. **Kaja Kumer-Haukanõmm.** Teisest maailmasõjast tingitud Balti pagulaste problemaatika aastatel 1945–1952 Eesti pagulaste näitel. Tartu, 2012, 202 lk.
26. **Meelis Maripuu.** Omavalitsuseta omavalitsused Halduskorraldus Eestis Saksa okupatsiooni ajal 1941–1944. Tartu, 2012, 332 lk.
27. **Kaarel Vanamölder.** Kommunikatsiooniväli Rootsi Läänemere-provintsides 17. sajandi lõpul – Revalsche Post-Zeitung varauusaegse informatsioonikandjana. Tartu, 2012, 221 lk.
28. **Laine Randjärv.** Loovisiksuse roll Eesti laulupeoliikumises aastatel 1940–1980. Tuudur Vettiku ja Roland Laasmäe epistolaarse pärandi põhjal. Tartu, 2013, 305 lk.
29. **Meelis Saueauk.** Nõukogude julgeolekuorganite ja Eestimaa Kommunistliku Partei koostöö Eesti sovetiseerimisel aastatel 1944–1953. Tartu, 2013, 355 lk.
30. **Ivo Juurvee.** Riigisaladuse kaitse Eesti Vabariigis 1918–1940. Tartu, 2013, 282 lk.
31. **Mari Nõmmela.** Stiiliajaloolise ja marksistliku käsitluse konflikt Voldemar Vaga kunstiajalookirjutuses 20. sajandi II poolel. Tartu, 2013, 213 lk.
32. **Kristi Kukk.** Väikerahvuste ajalookäsitluste genees ja narratiivid: Eesti võrdluses teiste Põhjala ja Baltikumi mittedominantsete rahvustega 19. sajandist kuni Teise maailmasõjani. Tartu, 2013, 180 lk.
33. **Helen Rohtmets-Aasa.** Eesti Vabariigi sisserändepoliitika aastatel 1920–1923. Tartu, 2014, 166 lk.
34. **Olev Liivik**. Eesti NSV Ministrite Nõukogu institutsionaalne areng ja kaadrid 1940–1953. Tartu, 2014, 349 lk.
35. **Reigo Lokk**. Sepistades natsiooni: taasiseseisvunud Eesti etnopoliitilised konfliktid. Tartu, 2015, 465 lk.
36. **Tõnis Tatar.** Kolmas tee Eesti NSV kunstis: avangardi ja võimumeelsuse vahel. Tartu, 2015, 295 lk.
37. **Madis Maasing.** The Role of the Bishops in the Livonian Political System (in the First Half of the 16th Century). Tartu, 2016, 318 p.
38. **Liisi Esse.** Eesti sõdurid Esimeses maailmasõjas: sõjakogemus ja selle sõjajärgne tähendus. Tartu, 2016, 210 lk.
39. **Tarvo Kärberg.** Digital Preservation of Knowledge – a theoretical-practical research at the National Archives of Estonia. Tartu, 2016, 183 p.

40. **Algo Rämmer.** Haritlased ja Balti kultuurikoostöö 1920.–1930. aastatel. Tartu, 2016, 203 lk.
41. **Kristjan Luts**. Eestlastest ajateenijad ja ohvitserid Nõukogude Liidu relvajõududes 1956–1991. Tartu, 2017, 246 lk.
42. **Mihkel Mäesalu**. Liivimaa ja Püha Rooma keisririik 1199–1486. Tartu, 2017, 363 lk.
43. **Karl Stern.** Mittetariifsete kaubandusmeetmete rakendamine 1930. aastatel Eesti Vabariigi näitel. Tartu, 2017, 182 lk.
44. **Janet Laidla.** Ajalookirjutust mõjutanud tegurid varauusaegsel Eesti-, Liivi- ja Kuramaal. Tartu, 2017, 311 lk.
45. **Mari-Leen Tammela.** Isikulooline perspektiiv Eestimaa Kommunistliku Partei ajaloos 1920–1940. Tartu, 2017, 417 lk.
46. **Kadi Polli.** Valgustuskunst. Balti kunstiharrastusest ja joonistuspraktikatest 18. ja 19. sajandi vahetusel. Tartu, 2019, 369 lk.
47. **Hannes Vinnal.** Turusidemed. Kaubandus, kommunikatsioon ja lõimumine Lääne- ja Põhjamere regioonis, c. 1730–1830. Tartu, 2019, 190 lk.
48. **Holger Rajavee.** Moodsa kunstnik-geeniuse idee sünd ja kujunemine Prantsuse ja Briti traditsioonide põhjal 17.–18. sajandil ning selle refleksioonid 20. sajandil. Tartu, 2019, 164 lk.
49. **Feliks Gornischeff.** Venemaa suhted Preisimaaga Napoleoni sõdade ajal baltisaksa päritolu diplomaatide tegevuse näitel aastatel 1806–1812. Tartu, 2020, 225 lk.