

Meisterwerk oder Massenprodukt.

Der Altar der St.-Viktor-Kirche in Schwerte (1523)

Magisterarbeit

zur

Erlangung der Würde des Magister Artium

der Philosophischen Fakultäten der

Albert-Ludwigs-Universität

zu Freiburg im Breisgau

Wintersemester 1984/85

vorgelegt von Martin Raspe

aus Münster in Westfalen

Ich danke Frau Angela Longoni, Zürich, für die Hilfe bei der Herstellung der digitalen Version dieser Arbeit. Der Verfasser

A. DER ANTWERPENER SCHNITZALTAR	5
I. EINLEITUNG.....	5
1. <i>Der erste Eindruck vom Schwerter Altar</i>	5
2. <i>Das Retabel an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert</i>	6
3. <i>Die Entstehung des wandelbaren Schnitzretabels</i>	6
4. <i>Der Beginn der Ausfuhr flämischer Altäre</i>	8
5. <i>Die große Zeit der flämischen Altäre</i>	9
6. <i>Die bedeutenden Stücke in Dortmund und Schwerte</i>	9
II. DIE VERTRÄGE.....	12
1. <i>Die Verträge von Kempen</i>	12
2. <i>Der Vertrag von Dortmund</i>	13
3. <i>Schlußfolgerungen für die Antwerpener Altäre</i>	14
III. DIE TECHNISCHE SEITE	16
1. DIE ANTWERPENER LUKASGILDE.....	16
2. DER AUFBAU EINES ANTWERPENER ALTARS.....	17
a. <i>Schrein und Predella</i>	17
b. <i>Das Schnitzwerk der Szenen</i>	19
c. <i>Die polychrome Fassung</i>	22
d. <i>Der Zusammenbau</i>	25
e. <i>Die Aufsätze des Schreins</i>	25
f. <i>Die Flügel</i>	26
IV. EXKURS: DIE SCHREINFORMEN DER ANTWERPENER ALTÄRE.....	29
B. DER ALTAR DER ST.-VIKTOR-KIRCHE IN SCHWERTE	34
I. EINLEITUNG.....	34
1. <i>Die St.-Viktor-Kirche in Schwerte</i>	34
2. <i>Die Quellen</i>	35
II. DAS ÄUßERE ERSCHEINUNGSBILD - GESTALT UND IKONOGRAPHIE.....	38
1. <i>Allgemeines</i>	38
2. <i>Die untere Predella (Abb. 1)</i>	38
3. <i>Die obere Predella</i>	40
4. <i>Der Schrein</i>	46
5. <i>Die Flügel</i>	62
6. <i>Die Schreinaufsätze</i>	78
III. DIE KÜNSTLERISCHE GESTALTUNG: FORM UND HERKUNFT	80
1. KOMPOSITION UND ERZÄHLWEISE.....	80
a. <i>Der vollständig geöffnete Altar</i>	80
b. <i>Der einmal gewandelte Altar</i>	85
c. <i>Der geschlossene Altar</i>	87
2. STIL UND HÄNDESCHIEDUNG.....	87
a. <i>Schnitzwerk</i>	87
b. <i>Flügelgemälde</i>	90
3. DIE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT.....	93
a. <i>Schnitzwerk</i>	93
IV. DER GEISTLICHE SINN: PROGRAMM UND AUFTRAGGEBER	104
1. <i>DER ERSTE ÄTHIOPOLOGE DES ABENDLANDES</i>	104
2. <i>DIE DREI WEISEN AUS DEM MORGENLANDE</i>	106
3. <i>MARIA UND DIE SIEBENSCHLÄFER</i>	107
4. <i>DIE GREGORSMESS</i> E.....	110
5. <i>DIE FRAU MIT DEN BEIDEN KINDERN</i>	112
C. NACHSATZ: DER ALTAR IRN SPANNUNGSFELD DES TITELS	115

A. Der Antwerpener Schnitzaltar

I. Einleitung

1 . Der erste Eindruck vom Schwerter Altar

"In der Ferne scheint es, als sei er aus weißem Postpapier geschnitzelt, und in der Nähe erschrickt man, daß dieses Schnitzwerk aus unwiderlegbarem Marmor besteht. Die unzähligen Heiligenbilder, die das ganze Gebäude bedecken, die überall unter den gotischen Krondächlein hervorgucken, und oben auf allen Spitzen gepflanzt stehen, dieses steinerne Volk verwirrt einem fast die Sinne. Betrachtet man das ganze Werk etwas länger, so findet man es doch recht hübsch, kolossal niedlich, ein Spielzeug für Riesenkinder."

So empfand Heinrich Heine im Jahre 1828, als er dem Mailänder Dom gegenüberstand, (1) und nicht viel anders ergeht es heutzutage demjenigen, der die St.-Viktor-Kirche in Schwerte betritt und unvorbereitet im Chor den "Goldenen Altar" aufglänzen sieht. (Abb. 2) Gerahmt von der dunklen Kulisse des spät-romanischen Triumphbogens, in dem silhouettenhaft das große Kruzifix hängt, steht die mächtige Tafel in jenem flimmernden Licht, mit dem das weite spätgotische Glasgehäuse des Chores sie umgibt. Tritt der Betrachter näher, so erblickt er ihm vertraute Darstellungen, er erkennt hoch oben Christus am Kreuz zwischen den Schachern, in der Mitte sieht er die trauernde Mutter Gottes, und rechts auf dem Flügel erblickt er das jüngste Gericht. (Abb. 1) Er faßt die vielen Figuren eher als verwirrendes Beiwerk auf, und nach einiger Zeit wird er überrascht, vielleicht auch erschreckt, teilweise groteske Größenunterschiede wahrnehmen und bizarre Verrenkungen, die die Gestalten vollführen.

Löst er sich nun von dieser verwirrenden Vielfalt, um das Kunstgebilde zu umschreiten, so liest er an der rechten Wange des großen Kastens auf einem gemalten Schild: "Anno. Dni.1523.up.paschen.is.duse.tafl.up.ger." (Zu Ostern 1523 wurde diese Tafel aufgerichtet). (Abb. 5) Er sieht die vielen eisernen

Armierungen, die das Schauwerk von hinten stützen, und entdeckt auf der anderen Seite die Marke, die in die Seite des Unterbaues eingebrannt ist: drei tiefe Kerben und zwei Hände. (Abb. 16) Nach einem Blick auf die Reihen von Heiligen, die die Rückseiten der Schwenkflügel einnehmen, wird er, beeindruckt von dem enormen Kunstfleiß einer vergangenen Zeit, aber kaum innerlich berührt, sich wieder entfernen. "Wie sehr das Zeug auch gefällt, so macht's doch noch lang keine Welt." (2)

2. Das Retabel an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert

Am Vorabend der Reformation erlebt das gotische Altarretabel seine größte Blüte. In ihm findet die Stilstufe der letzten Spätgotik ihr stärkstes Ausdrucksmittel. Mit seiner Herstellung beschäftigen sich die berühmtesten Künstler der Zeit nördlich der Alpen: Michael Pacher, Veit Stoß, Tilman Riemenschneider, Gregor Erhart und Mathias Grünewald im Süden, Hans Brüggemann, Bernd Notke, Claus Berg im Norden, Maler wie Bildschnitzer. Die Ausmaße wachsen ins Gigantische: Das Retabel nimmt den größtmöglichen Raum ein, der ihm zur Verfügung steht. So wird der "Auszug", das künstlich hochgetriebene Strebewerk auf dem Schrein, oft kurz vor Erreichen des Gewölbes umgebogen, ja, es passiert, daß der Altar zu hoch ausfällt. (3) Der Breisacher Hochaltar nimmt in aufgeklapptem Zustand fast die gesamte Breite des Chores ein. (4)

Die verschiedensten Themen werden dargestellt: Zentrale Inhalte des Glaubens, etwa die Passion Christi oder die Verehrung des Altarsakraments; Bereiche der Liturgie, der Volksfrömmigkeit, der Marien- und Heiligenverehrung; Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament, Legenden, symbolische Darstellungen. Der Auftraggeber kann den Gegenstand seines Altarretabels aus der gesamten christlichen Bildwelt wählen.

3. Die Entstehung des wandelbaren Schnitzretabels

Seiner Herkunft nach muß man deutlich trennen zwischen dem wandelbaren gemalten Retabel und dem Schnitzaltar. (5)

Das gemalte Tafelbild entsteht aus der byzantinischen Ikone, (5a) und hat im Anfang auch jene Aura der Heiligkeit, die durch die Verwendung von Gold und die Aufschrift des Namens entsteht. Es ist weder ein weniger kostbarer Ersatz für einen figürlichen, skulptierten Altarschmuck, noch ist es die aufwendigere Form des auf die Wand gemalten Retabelbildes, sondern eine autonome Gattung mit eigener Funktion. Die ihm gemäßige ursprüngliche Kompositionsform ist nach einer "heiligen Mitte" ausgerichtet. Diese zentrale Komposition findet ihren gültigen Ausdruck in der Triptychon-Form, (6) eine Wandelbarkeit ist nicht vorgesehen. (7)

Die Entstehung des geschnitzten Retabels dagegen ist mit der römisch-westlichen Reliquienverehrung verbunden. Seine früheste Quelle scheint der auf den Altar gestellte Sarkophag des Heiligen bzw. dessen Nachahmung zu sein. (8) Von diesem entlehnt das Retabel die reihende Komposition, die ein typisches Merkmal frühchristlicher, vor allem ravenatischer Sarkophage ist. Die Reihung von Figuren, von Heiligenstatuetten unter Ädikulen, die bis ins 15. Jahrhundert anzutreffen ist, geht darauf zurück.

Im Laufe des Mittelalters bringen die Kirchen immer mehr Reliquien in ihren Besitz. Dabei bleiben die Schreine meist den ganzen Heiligenkörpern vorbehalten; einzelne Partikel aber werden in Reliquiaren untergebracht, für welche oft die Form der Büste oder der Statuette gewählt wird.

Es entstehen Reliquienschränke, die diese Reliquiare aufnehmen. Sie sind verschließbar und werden an ganz bestimmten Tagen geöffnet und dem Volk gezeigt. (9) Das Retabel wird somit zum dauernden Reliquienbehälter; Statuettenreihen und Reliquienschrank verbinden sich. Meist sind die Reliquien dann in speziellen Schaufächern sichtbar gemacht. (10)

Im 14. Jahrhundert setzt eine Vermischung der Formen ein: Die Flügel der Figureschreine werden mit Malereien versehen, die ein unabhängiges, theologisch oder liturgisch bestimmtes Programm zeigen. Zur gleichen Zeit werden die reinen Tafelretabel,

dem liturgischen Brauch entsprechend, ebenfalls klappbar. Ihre Flügel können dieselben Programme wie die Flügel von Schnitzschreinen erhalten. Als beide Formen kombiniert werden, entsteht das doppelflügelige Retabel. Auffallend ist jedoch, daß dem Schnitzwerk immer die Mitte der innersten Ansicht des Altarwerkes eingeräumt wird, wenn es vorhanden ist.

In das Schnitzwerk gehen nun auch szenische Gruppen ein; im Zentrum des Altars erscheint die Passion Christi, der leidende Mensch, während das Abbild des endzeitlichen Reiches Gottes, wie es das Hochmittelalter bevorzugte, zurücktritt. (11)

Inhaltlich bezieht sich das Retabel immer stärker auf das Meßopfer, das auf der Mensa zelebriert wird. Neben der Passion treten aber auch andere Themen auf. Großfiguren werden aufgenommen, und im Laufe des 15. Jahrhunderts entwickelt sich die ungeheure Spannweite, die wir am Ausgang der Spätgotik beobachten.

Auch der Name "Retabel" zeugt davon, daß nicht die Funktion eines zur Schau gestellten Reliquienbehältnisses im Vordergrund steht, sondern man in ihm bereits die den Altar nach hinten beschließende Rückwand sieht. Sie steht zwar oft auf der Mensa, hat sich aber zur selbständigen Bildtafel entwickelt. Entscheidend ist die optische Verbindung zur Mensa, ob das Retabel nun auf ihr steht, hinter ihr auf einem Unterbau oder an der Wand angebracht ist. (12) Bis ins 16. Jahrhundert hinein behält das Retabel noch die Reliquienfächer, oft auf ein schmales "Sockelband" reduziert.

4. Der Beginn der Ausfuhr flämischer Altäre

Das geschnitzte Retabel, das langsam zum liturgischen Gebrauchsgegenstand wird, verbreitet sich rasch über weite Gebiete; vor allem die Niederlande und Norddeutschland scheinen es früh aufzugreifen. (13) So wundert es nicht, daß bereits am Ende des 14. Jahrhunderts eine größere Produktion entsteht, die bei der Herstellung auch vorgefertigte, "normierte" Teile (z.B. im Baldachinwerk) verwendet.

Anfangs enthalten diese Retabel Reihen von Einzelstatuetten, später nehmen sie einzeln gearbeitete szenische Gruppen auf. (14) Diese Altäre, entstanden im Umkreis der burgundisch-flämischer Hofkunst, (15) verbreiten sich nun auch nach Westfalen und Norddeutschland, wohin sie vermutlich auf dem Hansewege exportiert werden. (16) Werkstätten kommen auf, die Alabasterfigürchen herstellen, mit denen Altarschreine bestückt werden können. (17) Figuren aus dieser Produktion sind auch nach Schwerte gekommen. Wir werden uns mit ihnen noch zu befassen haben.

5. Die große Zeit der flämischen Altäre

Eine zweite Welle flämischer Altarretabel überschwemmt ab etwa 1470 den norddeutschen und skandinavischen Raum. (18) War bisher Brügge das Zentrum der Produktion gewesen, so übernimmt nun Antwerpen die führende Rolle. An zweiter Stelle liegt Brüssel mit weniger erhaltenen Altären (die aber dafür meistens von höherer Qualität sind), gefolgt von Mecheln. (19) Antwerpen liefert nach Frankreich, in die Niederlande, nach Norddeutschland (nach Süddeutschland nur wenig (20)), von Mecklenburg bis hin ins Baltikum, nach ganz Skandinavien, vermutlich auch nach England. 1539 wird sogar ein Altar nach Telde auf den kanarischen Inseln geliefert. (21) Nach 1530 flaut der Export zusehends ab; in den Renaissance-Retabelwänden des katholischen Spanien zeigt sich jedoch weiter deutlich der Einfluß flämischer Altarkunst. (22)

Bis auf den heutigen Tag haben sich über hundert von diesen Antwerpener Schnitzaltären auf der ganzen Welt erhalten, 44 davon im Rheinland und 11 in Westfalen. (23) Sehr viele gibt es in Schweden. Hinzu kommt eine große Zahl erhaltener Fragmente.

6. Die bedeutenden Stücke in Dortmund und Schwerte

Soweit ich sehe, ist das größte unter diesen Retabeln der ehemalige Hochaltar des Dortmunder Minoritenklosters (heute Dortmund, Petrikerche) mit 30 geschnitzten Szenen und 48

Tafelbildern auf zwei Paar schwenkbaren Flügeln. (24) Der Altar der St.-Viktor-Kirche in Schwerte, dem diese Arbeit gewidmet ist, steht ihm mit 15 geschnitzten Szenen und 72 Tafelbildern nur wenig nach, er übertrifft ihn sogar noch in der Gesamtzahl der Darstellungen. Es dürfte überhaupt wohl kaum einen Altar geben, der noch mehr Einzeldarstellungen in sich vereinigt. Zudem erhielt der Schwerter Altar im Auftrag seiner unbekanntem Stifter ein sehr weitläufiges, verschiedene Bereiche katholischen Glaubens betreffendes Bildprogramm, das vermutlich sogar sehr persönliche Züge trägt. Des weiteren läßt sich an ihm beispielhaft der Aufbau eines typischen Antwerpener Schnitzaltars studieren, und schließlich wird in seinem Schnitzwerk die Hand einer der großen Künstlerpersönlichkeiten der Antwerpener Werkstätten, bei denen oft kaum individuelle Handschriften feststellbar sind, sichtbar.

Im Jahre 1554 wird in Schwerte durch den Pfarrer Albert Pepper die Reformation eingeführt, (25) und damit endet die große Zeit dieses spätgotischen Schnitzaltars. Den folgenden Generationen hat er nichts mehr zu sagen; als ein Fossil aus der katholischen Zeit verschwindet er in der Dämmerung der Lokalgeschichte.

Nach zweihundert Jahren kommt er wieder ans Licht: Johann Diederich von Steinen erwähnt ihn in seinem Geschichtswerk und gibt sogar die Inschrift korrekt wieder. (26) Es bleibt aber weiterhin sein Schicksal, in der Literatur sehr am Rande und obenhin behandelt zu werden. (27) Dieses Schicksal teilt er mit den meisten seiner Artgenossen. In der grundlegenden Literatur zu Antwerpener Schnitzaltären werden einzelne Beispiele wegen der großen Anzahl erhaltener Stücke, wegen des relativ einheitlichen Stils und namentlich wegen der vermeintlichen Massenproduktion nicht sehr intensiv behandelt, (28) um so weniger in den großen Handbüchern. (29) Den Vredener Altar hat Paul Pieper in einer etwas längeren Studie gewürdigt, (30) für die übrigen Stücke Westfalens sieht es düster aus.

Es liegt in der Natur der Sache, daß Aufsätze zu einzelnen

Altären oft an sehr entlegener Stelle veröffentlicht sind, und es hätte keinen Sinn, sie alle daraufhin zu sichten, ob sie in dieser Arbeit verwendbar sein könnten. Viele grundlegende Fragen werden ohnehin nur mit einem Corpuswerk zu klären sein. Dazu müsste jeder Altar verzeichnet und die in Antwerpen noch vorhandenen Archivquellen ausgeschöpft werden. Eine solche Arbeit wäre ein Lebenswerk.

In der vorliegenden Studie möchte ich von dem Schwerter Altar selbst, seiner Umgebung, und der sich auf ihn beziehenden Literatur ausgehen. Durch genaue Beobachtung und die Anwendung von Methoden der Kunstwissenschaft möchte ich versuchen, zu Aussagen über den künstlerischen und geistigen Rang dieses Altares zu gelangen. Vielleicht gelingt es, die Antwerpener Schnitzaltäre ein wenig aus dem Schatten der "großen Kunst" hervorzuholen, in den sie die heutige Kunstgeschichtsschreibung durch ihre Geringschätzung gerückt hat.

II. Die Verträge

1 . Die Verträge von Kempen

Das Bild erhellt sich schon ein wenig, wenn wir die Verträge untersuchen, die sich auf Antwerpener Schnitzaltäre beziehen. Zum Glück haben sich im westdeutschen Raum die Texte dreier solcher Verträge erhalten. Aus Kempen im Rheinland stammen zwei von ihnen, noch dazu aus derselben Kirche.

Am 11. August 1513 schließen Adrian van Overbeke und die St.-Annen-Bruderschaft zu Kempen einen Vertrag über die Errichtung eines Altarwerks. (31) Mit Zustimmung des Pastors, des Schultheißen, des Bürgermeisters und des Rates, und in Anwesenheit mehrerer Ratsmitglieder beauftragt der Dechant der Bruderschaft Meister Adrian aus Antwerpen, eine neue Tafel für den St.-Annen-Altar, den Hochaltar der Stadtpfarrkirche, zu machen. Sie soll eine Höhe von 11 Fuß und eine Breite von 10 Fuß haben, während die Predella ("der voyth") 1 1/2 Fuß hoch und so breit wie der Altar werden soll. Sie soll gemalte Flügel erhalten und mit genau angegebenen Szenen gefüllt werden. Hinter ihr soll eine Säule oder ein Pfeiler aufgestellt werden, auf den ein Annenbild zu stehen kommen wird, das sich schon in der Kirche befindet. Meister Adriaen soll den Altar auf Jakobi des kommenden Jahres liefern, er hat also ein knappes Jahr Zeit. Dafür soll er 300 Goldgulden erhalten, und zwar 50 bei Abholung des Altars in Antwerpen, 125 nach der Aufstellung, und die restlichen 125 am "strax folgenden" Martinstag, also dem 11. November 1514. Sollte das vollendete, "gestaeffyrte" und prächtig bereite Werk nicht der Abmachung entsprechen oder die Lieferung nicht in Ordnung sein, behält sich die Bruderschaft vor, ihm "am Gelde zu kürzen". Hinsichtlich der Materialien, die er verwenden soll, werden keine Vorschriften gemacht; man vertraut wohl auf die strengen Richtlinien der Antwerpener Lukasgilde. Meister Adriaen scheint alles zur Zufriedenheit ausgeführt zu haben, denn am 30. November 1514 bestätigt er den Empfang des vollen Honorars. (32)

Offenbar hatte man mit Meister Adriaen so gute Erfahrungen gemacht (obwohl er sein Werk zu spät lieferte (33)), daß man im Laufe der nächsten 26 Jahre noch mindestens drei weitere

34 Altäre in Antwerpen bestellte. Zwei von ihnen (34) stehen heute noch in der Kirche, der dritte ist verloren, aber dafür kennt man seinen Vertragstext (35): Die St.-Josephs-Bruderschaft verdingt Meister Adriaen (36), eine "dubbel taffell vonn platt-werck" zu machen. Es handelt sich also um einen gemalten Flügelaltar mit einem geschnitzten Auszug ("oben überstoehen") und einer ebenfalls geschnitzten Staffel ("doirluchtigh"). Der Vertrag ist am 8. Juni 1529 abgeschlossen, und man läßt ihm Zeit bis Ostern des folgenden Jahres. Die Tafel soll 6 Fuß breit und 7 Fuß hoch werden, also etwa 2m x 2,30m, und soll "historien" enthalten, die ihm in zwanzig Punkten außerhalb des Vertrages angegeben werden. Der Preis ist für dieses kleinere Altarwerk auch entsprechend geringer: 50 brabantische Gulden, das dürften etwa 36 Goldgulden sein, (37) also etwa der achte Teil des Hochaltarpreises.

2. Der Vertrag von Dortmund

Noch einen dritten Vertrag kennen wir: Die Abschrift eines Dokuments, das sich auf den Hochaltar der Klosterkirche der Minoriten in Dortmund (38) bezieht, also auf jenen direkten Nachbarn des Schwerter Altars, den größten Antwerpener Schnitzaltar überhaupt. Dieser Vertrag wird am 20. Februar 1521 zwischen dem Guardian des Dortmunder Minderbrüder-Ordens Ruttger Schipman und Meister Gielisz (39) aus Antwerpen geschlossen. (40)

Meister Gielisz soll eine Tafel für den Hochaltar liefern. Das Verladen und der Transport gehen auf seine Kosten, wobei er für seine Unterkunft selbst bezahlen muß, die Aufstellung geht auf die des Konvents. Dafür soll er 900 Brabantische Gulden erhalten, das sind 646 Goldgulden, und zwar gestaffelt: Ostern 1521 bekommt er zweihundert, Ostern 1522 einhundertsechundvierzig, und dann drei Jahre lang je hundert.

Vergleicht man nun diesen Vertrag mit den beiden anderen, (41) so ergibt sich, daß der Vertrag nur unvollständig auf uns

gekommen ist. Vermutlich war der Text schon bei der Übertragung in das Kopiar (42) nicht mehr ganz lesbar, oder er wurde dabei verstümmelt.

3. Schlußfolgerungen für die Antwerpener Altäre

Leider ist uns so nichts über die Lieferfrist des Dortmunder Altars bekannt. Wegen seiner gewaltigen Größe und der sich über mehr als vier Jahre erstreckenden Zahlungen müssen wir mit einer längeren Zeit als in Kempen rechnen. Nehmen wir nur eine Arbeitsdauer von zwei Jahren an, so wäre der Dortmunder Altar gleichzeitig mit dem Schwerter aufgestellt worden, nämlich Ostern 1523. Schon diese Gleichzeitigkeit schließt eine Herstellung beider Altäre in einer Werkstatt ziemlich sicher aus. (43)

Man muß also das Verhältnis dieser beiden Altäre zueinander neu überdenken. Angesichts der ikonographischen Verwandtschaft liegt ihre Verbindung wohl eher bei den Auftraggebern als bei der Werkstatt. Denn wie präzise die Vorgaben der Auftraggeber gewöhnlich waren, zeigen die oben angeführten Kempener Verträge. Selbst wenn uns mehr Verträge als diese bekannt wären, (44) würde sich das Bild nicht wesentlich ändern. Wir wissen, dass der Vertrag jeweils mit einem Meister (45) abgeschlossen wurde, der dann auch dafür bezahlt wurde. Über die Organisation des Werkstattbetriebes wird aus ihnen nichts deutlich. Sie verpflichten den Meister nicht einmal zu eigenhändiger Arbeit – vielleicht hatte dieser in Antwerpen Verträge mit "Zulieferbetrieben", oder er war nur Mittelsmann zwischen dem Auftraggeber und einer Gruppe von Werkstätten. (46)

Nach den Kempener Verträgen hatte der vertragschließende Meister den Transport, sei er per Schiff oder auf Fuhrwerken vonstatten gegangen, zu überwachen und für die Aufstellung des Altars zu sorgen. Dabei wurde er von seinen Knechten und von Handwerkern aus dem Bestimmungsort (z.B. Schmied und Schlosser für die Eisenarmierungen) unterstützt. Jedenfalls

konnte das Retabel gleich nach Ankunft aufgestellt werden, wurde also in fertigem Zustand geliefert. (47)

Über das, was am Aufstellungsort vor sich ging, sind wir also recht gut unterrichtet. Wir wissen aber z.B. nicht, an wen man sich eigentlich wandte, wenn man in Antwerpen ein Retabel bestellen wollte. (48) Und was die Herstellung angeht, so können wir nur aus dem technischen und künstlerischen Befund Schlüsse ziehen, solange keine neuen Quellen erschlossen sind.

III. Die technische Seite

1. Die Antwerpener Lukasgilde

Begeben wir uns also an den Ort, wo die Altäre unter den Händen der Meister und Gesellen, der Künstler und Handwerker die Gestalt annahmen, die man vereinbart hatte. In Antwerpen waren seit spätestens 1434 die "schilder" (Maler) und "houtenbeeldensnyder" (Holzbildhauer) in der St.-Lukas-Gilde zusammengefaßt. (49) Nur wer ihr angehörte, konnte sich künstlerisch betätigen. Er brauchte aber keine Lehrzeit in Antwerpen absolviert zu haben, sondern konnte, nachdem er ein Probestück gefertigt hatte, aufgenommen werden. (50) Wir müssen also auch mit Schnitzern und Malern auswärtiger "Schulen" rechnen.

Die Gilde erließ strenge Richtlinien über die Arbeitsweise. (51) Schon 1434 und 1442 gab es feste Regelungen über die Qualität der zu verarbeitenden Stoffe: Es durfte nur Eichenholz bestimmter Dicke und Lagerzeit verwendet werden; bei Frost war die Arbeit untersagt, und für die Farbmittel und Pigmente gab es genaue Reinheitsgebote. Die späteren Reglements, die sich die Lukasgilde gab, (52) waren sehr hart, denn man konnte sich gegen die Konkurrenz nur durchsetzen, (53) indem man für jedes gelieferte Stück dieselbe hohe Qualität garantierte. Nur Kernholz von Eichen oder Nußbäumen durfte verwendet werden, (54) kein Totholz, es durfte keine Harzstellen haben und nicht vom "rooden ollem", dem roten Olm, einem Holzschädling, befallen sein. Noch nicht trockene Bildwerke durften nicht gefaßt werden. Sie wurden "alst bloot van houte", also noch ungefaßt, der Gilde vorgeführt, und wenn die Arbeit gut war, erhielt jedes Stück einen Brandstempel, die bekannte "Antwerpener Hand", die sich auf fast jedem der Altäre vielfach findet und die es so leicht macht, einen Antwerpener Altar zu erkennen. (55) Eine Prüfungskommission der Gilde, (56) "de gezwoerne" (die Geschworenen), die alle zwei Jahre neu gewählt und ernannt wurden, hatten freien Zutritt zu den Werkstätten, um zu prüfen, ob die Arbeit "deuchdelic" (tauglich, tüchtig) sei; sie sollten Fälschungen aufdecken (wie die Nachahmung von Gold durch Stanniolfolie,

die mit gelbem Lack überzogen wurde) und mußten die verwendeten Ausgangsstoffe auf ihre Reinheit und Güte hin untersuchen. Ein zweites Mal wurden die Retabel geprüft, diesmal in fertig gefaßtem Zustand, und erhielten, gut sichtbar, auf den Schrein das Stadtwappen: "de borch, omme dat de coopman moeghe wetene dat twee werven gewardeert es" (damit der Kaufmann weiß, daß es zweimal geprüft ist). (57) Auch dieses ist auf den meisten Retabeln heute noch zu sehen. Ein Retabel, das die Prüfung nicht bestand, durfte nicht als "gewardeert werck" verkauft werden. (58)

Während anderswo Klagen laut wurden, daß "man sudelt yetz all ding / das man sie geben moeg gering" (59), konnte fast nichts die "hohe Qualitätsmoral" (60) der flämischen Werkstätten zufriedenstellen. Sie erklärt auch, warum sich so viele Antwerpener Kunstwerke bis heute in hervorragendem Zustand erhalten haben. Während in vielen Städten eine mörderische Preisdrückerei auch die Qualität der handwerklichen Arbeit minderte, dehnte Antwerpen den Verkauf seiner Altarschreine auf fast ganz Nordeuropa aus. Wahrscheinlich war es auch hier üblich, auf Lager zu/arbeiten, und Stücke bei Nichtgefallen zurückzunehmen. (61) Und die Erwähnung des "coopman" zeugt vielleicht davon, daß ein Teil des Verkaufs über Kunsthändler oder spezialisierte Kaufleute abgewickelt wurde. (62)

2. Der Aufbau eines Antwerpener Altars

a. Schrein und Predella

Wie geht nun der Aufbau eines solchen Antwerpener Schnitzaltars vor sich? (63) Vermutlich steht am Anfang, wie bei so vielen deutschen Werkstätten, eine sogenannte Visierung (d.h. eine skizzenhafte Aufrißzeichnung mit Maßangaben) oder sogar ein genauer Riß. (64) Nach diesem fertigt der Schreiner ("kistemeker"), sei er nun Mitglied der Werkstatt oder selbständiger Handwerker, das Gehäuse an. Er nimmt dazu kräftige Eichenbohlen, die nicht gesägt, sondern mit dem Beil geglättet sind. Die Wände bilden mehrere senkrecht stehende Bohlen (65), die mit Nut und Falz ineinander gefugt und mit Leim und geschmiedeten Nägeln befestigt werden. Meist wird der Schrein

nicht in einem Stück, sondern in zwei oder drei Teilen hergestellt, die mittels Holzzapfen und Keilen verbunden werden können. Das erleichtert die Aufstellung ungemein.

Der Schwerter Altar besteht aus drei großen Türmen, (Abb. 17, 18) bei dem Altar in Heimbach ist die eine Seite abnehmbar, die andere fest mit dem Mittelturm verbunden.

In der Regel ist der Schrein dreigeteilt, d.h. ein höherer Mittelauszug wird von zwei niedrigeren Seitenteilen gerahmt. Die absoluten Maße variieren sehr stark, sie liegen in der Breite etwa zwischen 1,50 m und 3,50 m. Die Proportionen hingegen sind bei den meisten Altären ziemlich ähnlich. Das Verhältnis von der Höhe des Schreins zu seiner Breite, wenn die Flügel aufgeklappt sind, liegt bei den Altären mit rechtwinkligem Schreinabschluß bei etwa 1:2 und wächst bei komplizierteren Schreinabschlüssen bis auf 1:1,6, ein Verhältnis, das etwa dem des Goldenen Schnitts entspricht. (66)

Die Predella steht in keinem ganz festen Maßverhältnis zum Schrein. Ihre Breite richtet sich meist nach der vorhandenen Mensa, und sie ist fast immer schmaler als der Schrein. Das Verhältnis Schrein – Predella dürfte bei Antwerpener Altären nicht wesentlich von dem anderer Altäre der Spätgotik in Europa abweichen. –

Der Schreiner stellt ebenso das Gehäuse für die Predella her, vielleicht auch die Tafeln für die Flügelgemälde. Vermutlich ist er gleichfalls verantwortlich für das Leistenwerk, das die Vorderkanten des Schreins verblendet und dem Altar seine charakteristische Silhouette verleiht.

Quer über die gesamte Rückseite des Schreins (Abb. 18) werden ein oder zwei vorher angepaßte Balken in vorgeschnittene Nuten eingefügt und beim endgültigen Aufbau festgenagelt. Diese Balken haben zwei senkrechte Aussparungen, in die zwei massive senkrechte Balken von 15-30 cm Querschnitt eingreifen können. Diese Balken werden hinter der Mensa in Gruben im Kirchenboden fest eingemörtelt und sorgen für die Standfestigkeit des Altars, der auf seiner Predella auf dem hinteren Teil

der Mensa steht. Mit starken Eisenbändern wird der Altar an den Balken befestigt. (67)

Im Inneren ist der Schrein durch Querbretter, die oft nicht bis zur Rückwand durchgehen, je nach Anzahl der Schnitzszenen in Fächer eingeteilt. (68) (Abb. 1, 19) Die Predella, die schon die richtige Höhe für die Szenen hat, wird durch senkrechte Bretter gegliedert. Profilleisten verblenden die waagerechten Bretter, vor die senkrechten Teilungen sind kleine Fialen auf Leistchen gesetzt. Die senkrechten Teilungen im Schrein erhalten oft kleine Konsolen und Baldachine für Prophetenfigürchen.

b. Das Schnitzwerk der Szenen

Jedes der entstandenen Abteile nimmt in der Regel eine Szene auf. (Abb. 1) Rechts und links wird es zunächst kulissenartig gerahmt durch je ein gekehltes Brettchen (Abb. 21). Diese "Hohlkehle" wird im obersten Feld des Mittelauszugs im Bogen über der Szene herumgeführt, dem Verlauf des oberen Rahmens folgend; (69) in kleineren Feldern und in der Predella wird sie oft weggelassen, damit das Hochformat der Abteile nicht noch steiler wird und genügend Platz in der Breite für die Entfaltung der Figuren bleibt.

Fast immer werden die Hohlkehlen mit einem kleinen Baldachin für die vorderste Figur, die vor der Kehle steht, besetzt. (Abb. 19, 22) Diese Baldachine sind halbsechseckig im Grundriß und aus durchbrochenen Maßwerkformen gebildet. (Abb. 23) Meist werden drei einzelne Brettchen zusammengeleimt. Wenn genügend Platz ist, können sie kleine Szenen tragen, die aus einem Stück Holz gearbeitet sind. (Abb. 30, 31) Wird die Hohlkehle herumgeführt, finden mehr Baldachine Platz.

Nach hinten wird der Szenenraum abgeschlossen durch drei oder vier senkrechte Kulissenbrettehen. (Abb. 19, 21) Entweder tragen sie dünnes Blendmaßwerk, das Fenster in einem Innenraum darstellen soll, oder ihre Oberfläche ist als Landschaftshintergrund ausgeschnitzt, oft auch mit Personen besetzt. (Abb. 29)

Die Decke jeder Szene bildet ein gotischer Gewölbebaldachin (Abb. 20, 26), der mit vielfältigem Strebe- und Maßwerk bereichert ist und oft sogar zwei Geschosse hat. (Abb. 24) Die Gewölbesegel sind aus einem Brettchen geschnitzt, an dessen Kanten die räumlichen Konstruktionen aus Bögen, harfen- oder schleierartigem Maßwerk und hängenden Streben angeleimt sind. Die Streben enden in kleinen einzeln geschnitzten und befestigten Knäufen. (70)

Den vorderen Abschluß bildet ein reich durchbrochener Maßwerkkamm (Abb. 20, 25), der an einzelnen Stellen mit dem großen Baldachin verbunden ist. Er ist am oberen Rahmen der Szene befestigt und bildet einen schleierartigen Vorhang in der vordersten Bildebene.

In den so geschaffenen kleinen Bühnenraum können nun die Requisiten und Darsteller der einzelnen Szenen eingefügt werden. (Abb. 19, 21) Oft nagelt man zur Verdeutlichung der Örtlichkeit zusätzliche Ausstattungsstücke vor die eigentlichen Hintergrunds Brettchen, etwa bei der Kreuztragung ein Stadttor, bei der Verkündigung eine Tür (Abb. 28) und ein Bett, bei der Geburt Christi Teile des Stalls.

Die Figuren selbst sind naturgemäß auf reine Vorderansicht berechnet und werden daher aus erstaunlich dünnen Brettchen geschnitzt. (Abb. 27) Lediglich die Köpfe sind meist vollplastisch ausgeführt, denn sie sollen ja auch bei schräger Sicht das Auge befriedigen. Die Verkürzung des Gewandes nimmt man nicht so stark wahr, daher kann es stärker im Relief gearbeitet werden. Man gibt ihm reiche Faltung, die dem Auge das Erfassen des tatsächlichen Volumens erschwert. Damit der Raum auch in der Tiefe einzusehen ist, muß wie auf einer richtigen Bühne der Boden nach hinten zu ansteigen, und zwar je stärker, desto höher sich die Szene im Altar befindet. Auch in Antwerpener Altären wird dieses Mittel angewandt, oft aber nur scheinbar: Die Fußplatte, die ja in einem Stück mit der Figur geschnitzt wird, schrägt man bei den vordersten Figuren so stark an, daß es scheint, diese stünden auf einem Hang. Diese schiefe Ebene wird nun aber nach hinten gar nicht mehr weitergeführt: Die Figuren in den hinteren Reihen werden einfach

auf Klötzchen gesetzt, in der Gewißheit, daß ihre Füße sowieso verdeckt sind. (Abb. 19) Nur bei Kompositionen, in denen viel Mittelraum freibleibt, läßt sich das Verfahren nicht anwenden. Hier greift man oft auf eine treppenartige Erhöhung zurück, die durch eine Bemalung mit Schachbrettmusterung einen perspektivischen Verkürzungseffekt erhält.

Die "Kleinbildbühne" des Antwerpener Schnitzaltars entlehnt also aus verschiedenen Gattungen – aus dem Relief, aus der Tafelmalerei, aus der Vollplastik – einzelne Elemente und fügt sie in einzigartiger Weise neu zusammen. In den Hintergrundsbrettchen wird die Technik des Reliefs gebraucht; die Köpfe zeigen vollplastische Wirkung, und die Figuren werden im Raum hintereinander gestellt, die Tiefenwirkung ist also zum Teil real. Die bühnenartige Höhenstaffelung macht andererseits die ganze Szenen zu einem Bild, das wie ein Tafelgemälde aufgebaut ist und so gelesen werden will. Die Hohlkehlen dienen als "Repoussoir": Sie verleihen dadurch, daß sie den Vordergrund eingrenzen, dem sich hinter ihnen weitenden Raum mehr Tiefe. Das ist ein rein optisch wirkendes Mittel und aus der Malerei entlehnt. Die Baldachinbekrönung war seit langem üblich für Statuen, die eine besondere Auszeichnung erfahren sollten. Sie war ein "heiliges Hoheitszeichen", das die Architektur, die eine Figur aufnehmen sollte, für sie ausbildete. Diesen Sinn hatte der Baldachin auch behalten, als er im Retabel Verwendung fand, und denselben Sinn hat er noch hier. Er dient als "Nimbus" für ein ganzes heiliges Ereignis. – Der Maßwerkkamm, der von oben hineinhängt, trennt die Szene ganz deutlich von der Betrachterwelt, wie ein unsichtbarer Vorhang.

Das Zusammenwirken dieser unterschiedlichen Elemente erzielt einen Gesamteindruck, der auf andere Weise nicht zu erreichen wäre. Jede der Gattungen für sich würde in den ihr eigenen Beschränkungen verhaftet bleiben: Das Relief könnte die gleiche Komposition zeigen, doch würde ihm die faßliche Tiefe fehlen, die Überschneidungen, wenn man den Standort wechselt; das gleiche gilt für die Malerei, sie jedoch betont auch die trennende Ebene zwischen Betrachterwelt und Bildwelt.

Eine Gruppe von freistehenden Großplastiken wirkte zu "wirklich", zu kraß realistisch, und die Vergrößerung einer einzelnen Szene würde bald die Schwächen der Konstruktion verraten oder wie eine Puppenstube oder Weihnachtskrippe "aufgebaut" wirken. (71)

c. Die polychrome Fassung

Nach der Prüfung der ungefaßten Skulptur wird sie zunächst vorgeleimt, dann grundiert. (72) Nicht sichtbare Stellen lässt man häufig frei. Die Dicke der Kreidegrundierung variiert, am dicksten wird sie für Vergoldung aufgetragen; die Innenseiten der Gewänder und die Tafelbilder erhalten dünnere Schichten. Anschließend wird sie mit Schachtelhalmstengeln geschliffen. Mit dem "Repariereisen" entfernt man überschüssigen Kreidegrund aus Vertiefungen und verleiht der Skulptur so ihre endgültige Oberflächengestalt. Nun werden alle Stellen, die vergoldet werden sollen, mit rotem Bolus (Poliment) eingestrichen; offenbar wird danach der Altar, wenigstens teilweise, zur Probe aufgebaut. Stellen, die durch davorstehende Figuren verdeckt werden, markiert man durch kreuzweise Ritzung, damit sie nicht später überflüssigerweise und teuer vergoldet werden.

Wie in keiner anderen Kunstlandschaft ist in Flandern das Gold die wichtigste "Farbe" in der Fassung. Es beherrscht das Erscheinungsbild der Antwerpener Altäre. Alle Architekturteile, fast jedes Gewand, die meisten Requisiten (Kreuz, Grab, Türen, Möbel, Hüte und auch Felsen) sind in der Technik der Polimentvergoldung gefaßt. Der Bolusgrund wird mit einer Flüssigkeit, oft Branntwein, benetzt, und dann wird hauchdünnes Blattgold Stück für Stück "angeschossen", gegen die Skulptur geblasen. Das haftende Gold wird nun angedrückt und anschließend mit einem Achat oder Wolfszahn poliert. Je nach der Wirkung, die erzielt werden soll, behandelt man das hochglänzende Gold auf verschiedene Weise. Vor allem die Gewänder erhalten einen faszinierenden Reichtum an Oberflächen. Eigentlich wird das Gold nie hochglänzend belassen, sondern man sucht, vielerlei Lichtbrechung zu erzielen. Ich führe hier nur listenartig einige Techniken an:

- Punzierungen mit Einzelpunzen und mit Zahnrädchen (Hohlkehlen, Gewandsäume, das Kreuz)
- Ritzungen (Architekturteile)
- mit opaker Farbe aufgemalte Muster (Gewandsäume (73))
- Übermalung mit Lüsterfarben (Strümpfe, Metalle)
- Übermalung mit opaken Farben, anschließend Sgraffito (sehr häufig, in verschiedensten Farben und Mustern: Gewandfutter, alle Arten von Stoffen)
- Kombinationen der Techniken

Oft sind die bearbeiteten Goldflächen noch mit einem lichtbrechenden Überzug (Eiweiß etc.) versehen. Blonde Haare sowie nachträgliche Reparaturen von Fehlstellen werden in einer Mattvergoldung (Ölgold) ausgeführt.

Die zweite wichtige Farbe ist Blau. Den Farbklang Gold-Blau kann man als charakteristisch für die Brabanter Altäre bezeichnen. Im Unterschied zum Gold tritt das Blau stets matt auf. Es handelt sich durchweg um Azurit (Bergblau), das man nicht mit Firnis überziehen kann. Es beherrscht die Gewölbeflächen der großen Baldachine über den Szenen, tritt in den Hohlkehlen hinter den kleinen Baldachinen und in den Zwischenräumen von Blendmaßwerk auf (damit sich das filigrane Maßwerk besser abzeichnet) und bildet fast jedes Gewandfutter. Dort ist es meist mit schwarzer Untermalung auf eine Glanzvergoldung gelegt. In Sgraffito-Manier sind versetzte Reihen von kurzen Strichen herausgeschabt, in denen das Gold wie bei einem kostbaren Fadenmuster hervorscheint. Auch andere Muster kommen dabei vor.

Die Inkarnate (Fleischtöne) schwanken zwischen einem fast porzellanartigen Weiß in den Gesichtern mancher edlen Frauen und kräftigeren, bis zu braunroten Farbtönen (bei Kriegsknechten und Hirten). Die Männer erhalten deutlich dunklere Töne als die Frauen. Das Wangenrot wird nicht lasierend aufgetragen, sondern in die noch feuchte Bemalung eingemischt; das gleiche gilt für Bartschatten. Details wie Augenbrauen, Pupillen, Lidstriche und

Lippen werden später aufgemalt. Auffallend ist die graubraune Hautfarbe des toten Christus. Blutspuren sind mit rotem Lack später aufgesetzt.

In manchen Szenen nimmt Grün als Hauptfarbe der "Landschaft" eine wichtige Rolle ein, oft als Lüsterfarbe über Gold. Ein blasses Lindgrün taucht in Verbindung mit Weiß und hellem Orange als Sgraffitofarbe über Gold an Damenkleidung, insbesondere turbanartigen Hüten, Schärpen und Gürteltüchern auf. Oft ist dabei soviel Farbe wieder weggeschabt worden, daß nur noch ein zartfarbiger Hauch auf dem Golde zu liegen scheint.

Weiter sind verwendet:

- Weiß (selten rein): oft über Gold in Sgraffito-Manier;
- Zinnober- bis Braunrot: Hüte, Gewandfutter, Stadtmauern im Hintergrund;
- Gelb: sehr selten, fast nur Ornamente auf Gold;
- Erdfarben und Schwarz: Pferde, Ochs und Esel, Stiefel, Taschen und Beutel, Haare, Felsen und allgemein Natur.

Zur Darstellung von Kettenpanzern wird Schwarz auf eine Glanzversilberung aufgetragen und dann, in enggesetzten Reihen, mündchenförmig ausradiert. Heutzutage ist das oft nur noch schwer erkennbar, da das Silber zu Schwarz oxydiert ist. Versilberungen treten auch auf zur Darstellung von Fensterverglasung, deren Bleistege mit Schwarz aufgemalt werden.

Eine besonders aufwendige Art der Fassung zeigt sich z.B. in Schwerte in der "Gregorsmesse" (Abb. 93). Der sogenannte "Preßbrokat" schmückt die Kasel des Papstes und die Dalmatiken der Leviten die Altarbekleidung und den Wandbehang. Preßbrokat ist die Nachahmung des (sehr stark plastisch aufragenden) gemusterten Brokates. Er wird hergestellt, indem Wachs oder weicher Kreidegrund in eine Model gepreßt und dann auf die zu fassende Figur geklebt wird. Er muß dann noch eigens (meist rot und gold) gefaßt werden. Man kann nur relativ kleine Stücke herstellen und muß beim Bekleben einer Figur auf den

Rapport des Musters achten. Für stark bewegte Gewandfalten ist er ungeeignet. Auf Antwerpener Altären tritt er nur selten auf.

d. Der Zusammenbau

Wenn die Fassung vollendet ist, werden die einzelnen Szenen in den Schrein eingebaut. Das dabei angewandte Verfahren überrascht durch seine Roheit. Mit dicken geschmiedeten Nägeln werden die Figuren an ihrem Platz festgehauen. Die Einzelstücke, vor allem die Hintergrundsbrettchen, sind sehr schlecht aneinander angeglichen. So kommt es vor, daß etwas nicht paßt. Dann wird von einer fertig gefaßten Figur einfach ein Stück abgeschlagen, um so rücksichtsloser, je weiter hinten sie steht. Mancher Kriegsknecht mußte dabei wohl schon einen Fuß opfern, bisweilen gibt es sogar eine "Dame ohne Unterleib". Sichtbar wird das allerdings erst, wenn man den Altar zerlegt.

Die Nägel der Vordergrundfiguren bleiben natürlich zu sehen, sie werden kurzerhand übergefaßt, mit Grün oder Ölgold. Oft tun sich wegen der ungenauen Arbeitsweise störend große Fugen auf, oder es bleibt irgendwo peinlich viel freier Platz. Dafür gibt es kleine, aus Blei gegossene Zweiglein und Blümchen, die man über diese Stellen nageln kann. Sie werden auch verwendet, um die felsige Natur zu "beleben". Meist sind sie vergoldet und tragen kleine Tupfer roten und grünen Lacks zur Angabe der Blüten.

e. Die Aufsätze des Schreins

Hinzu kommt noch das sogenannte Sprengwerk, also das Schnitzwerk, das oben auf den Schrein aufgesetzt werden soll. Bei den meisten Antwerpener Altären ist es nur sehr spärlich ausgebildet. Hin und wieder trifft man größere Strebe- und Maßwerkarchitekturen an, wobei oft unklar ist, ob es sich wirklich um Antwerpener Arbeit handelt. Vermutlich wurden die Altäre manchmal durch Ergänzungen an den örtlichen, oft süddeutsch geprägten Geschmack angepaßt. Vielfach geschah dies im 19. Jahrhundert. – Selbst wenn ein solcher Aufsatz

original vorhanden ist, erreicht er nie die Höhe, Vielfalt und Pracht der Aufsätze der großen süddeutschen Retabel. In der Regel besteht er aus einer bis drei großen Figuren, die auf geschnitzten Kapitellen und kurzen Streben auf dem Schrein angebracht sind. (Abb. 18) Meist sind es die Kirchen- oder Altarpatrone, die dargestellt sind, so auch in Schwerte. Die Fassung dieser Figuren zeigt dieselben Techniken und Motive in vergrößerter Form, wie sie an den kleinen Figuren des Schreins vorkommen. Es gibt also keinen Grund anzunehmen, diese Statuen seien nicht in Antwerpen hergestellt und erst später hinzugetan worden.

Die Kapitelle und Streben sind inwendig hohl. Durch sie führt eine Eisenstange, die am unteren Ende gespalten und mit Nägeln auf der Oberseite des Schreins befestigt ist. Auf dem oberen Ende dieser Stange ruht die Plinthe, auf der die Figur steht. Dieses Eisenwerk wird wohl an Ort und Stelle ausgeführt worden sein. (74) Gleiches gilt für die Scharniere

("der swengell dar dat taffelblat up ieyt" = aufgeit, aufhängt) und die Eisenstangen, die den Rücken der Großfiguren zur Stabilisierung mit dem Schrein verbinden. Schließvorrichtungen und Haken für das Offenhalten der Flügel sind wohl auch erst am Ort hinzugekommen, falls sie nicht erst nötig wurden, nachdem der Altar sich "gesetzt" und etwas verzogen hatte.

Außerdem gibt es noch kleine Eckfialen, hin und wieder auch blütenartige Maßwerkkämme oder -körbe, die dem oberen Schreinabschluß ein paar Glanzlichter aufsetzen.

f. Die Flügel

Auch die Flügel (Abb. 7, 15), die ja genau zum Schrein passen müssen, werden vom Schreiner hergestellt. Gleichzeitig mit dem Schnitzwerk, aber wohl in einer anderen Werkstatt entstehen die Flügelgemälde. Wie sich die Arbeit verteilt, wenn auch die Innenseiten der Flügel mit Schnitzwerk versehen werden, läßt sich heute noch nicht sagen. Da die Flügel symmetrisch aufklappbar sind, ergibt sich eine paarige Anzahl von Bildeinheiten.

Meist ist jeder Flügel in der Mitte geteilt und in sich klappbar, so daß wir in der Regel eine Viererteilung der Tafelgemälde haben. Daher stimmen der dreiteilige Schreinaufbau und der vierteilige Aufbau der Flügel nicht überein. Hin und wieder bleibt aus den Flügeln je ein Rechteck ausgespart, so daß in zugeklapptem Zustand ein zentrales Stück des Schreins offensteht. Dies ist meist dann der Fall, wenn der Schrein eine schon am Ort befindliche ältere Skulptur, meist ein Gnadenbild, aufnehmen soll (Heimbach). Es läßt sich keine allgemeine Regel darüber aufstellen, wann die Innenseiten der Flügel Schnitzereien enthalten und wann nicht und ob ein oder zwei Paar Flügel montiert werden. Das hängt vermutlich vom jeweiligen Auftrag ab.

Ebenfalls nicht allgemein zu klären ist, warum manchmal der gesamte Flügel in einem Stück zusammenhängt und manchmal vor dem Mittelauszug ein Paar kleiner Flügel getrennt angebracht ist. An der Höhe des Altars liegt es nicht: Der Schwerter Altar, einer der höchsten, besitzt eigene Mittelauszugsflügel (Abb. 9); sie sind nur mit Hilfe einer Leiter oder langer Stangen klappbar. Zwar entstehen im Laufe der Zeit Schreinformen, die es unmöglich machen, eigene Flügel für den Mittelteil anzubringen, aber der ungeteilte Flügel kommt auch dort vor, wo er nicht notwendig wäre. -

Die Rahmung der Tafelbilder auf den Flügeln ist unterschiedlich je nach dem, ob es sich um Feiertags- oder Fastenseite handelt. In Schwerte sieht es so aus:

i) In den beiden geöffneten Zuständen: (Abb. 7-13) Jeder einzeln bewegliche Teil des Flügels ist von einer schmalen Kante gerahmt, die schwarz gestrichen ist. Jedes Einzelbild ist von einer vergoldeten Profilleiste gerahmt. Ringsherum geht diese Leiste aber nur bei den Predellaflügeln, den kleinen Schreinflügeln und der untersten Bilderreihe auf den großen Schreinflügeln. Da nämlich die Profilleisten nicht symmetrisch sind, ergibt sich, daß die oberen Tafelbilder auf den großen Flügeln nur dreiseitig gerahmt sind. Sie benutzen jeweils die obere Rahmenleiste ihres unteren Nachbarn mit.

So stellen sich die vergoldeten Leisten aus der Ferne als rahmendes Gitter mit Stäben von stets gleicher Breite dar. Aus der Nähe hingegen nimmt man infolge der Verkürzung durch die Untersicht die oberen Rahmenleisten viel stärker wahr, so daß das Fehlen der Unterkanten bei den oberen Bildern nicht auffällt.

ii) Im geschlossenen Zustand: (Abb. 14, 15) Der gesamte Flügelteil ist nur von einer breiten, am Innenrand angeschrägten, schwarz gestrichenen Leiste gerahmt, ohne daß eine vergoldete Profilleiste hinzutritt. Die einzelnen Tafeln trennen schmalere, zweiseitig angeschrägte Leisten, ebenfalls schwarz.

Die untere Predella kann durch zwei einschiebbare Bretter verschlossen werden, von denen jedes zwei Felder mit grauen Rankenornamenten aufweist. (Abb. 10, 12, 159) Die Bretter sind gleichmäßig durch breite, angeschrägte schwarze Leisten gerahmt. Dies ist eine Ausnahme. Normalerweise hat ein Antwerpener Retabel nur eine Predella, und die ist mit schwenkbaren Flügeln ausgestattet.

IV. Exkurs: Die Schreinformen der Antwerpener Altäre

So vielfältig wie die Wünsche der Auftraggeber, so verschieden ist auch die Gestalt der Antwerpener Schnitzaltäre. Gerade diese Wünsche aber sind uns in den seltensten Fällen bekannt. Wir können also schlecht unterscheiden, was der Auftraggeber bestimmte und was nach dem Brauch der jeweiligen Werkstatt ausgeführt wurde. Es scheint z.B. "Standard"-Bildprogramme gegeben zu haben, meist für Passions- oder Marienaltäre, und es wird vermutet, man habe sie "von der Stange" kaufen können. Sie weisen untereinander große Ähnlichkeiten auf, es wird keine persönliche Auswahl der Darstellungen erkennbar; aber auch hier ist nicht geklärt, wie stark sich der Auftraggeber in seinen Wünschen an bereits bestehenden Vorbildern orientierte. (75) Wir können also nicht von einer Festlegung in Antwerpen sprechen, selbst wenn die scheinbare "Uniformität" dafür spricht. Nicht zuletzt stellte Antwerpen diese Altäre her, weil sie verlangt wurden.

Gesucht wird also ein Merkmal, das allein in Antwerpen festgelegt wurde und anhand dessen alle Altäre miteinander verglichen werden können. Ein gut vergleichbares Charakteristikum wäre der Figurenstil. Leider sind nur von so wenigen Altären hinreichend detaillierte Fotos erreichbar, daß eine größere Gruppe, die auch allgemeinere Aussagen zuließe, nicht zusammengestellt werden kann. Gleiches gilt für die Flügelgemälde. Der Aufbau der Innengliederung des Schreins ist zu sehr abhängig von der Wahl des Programms, mithin vom Auftraggeber. Ein gut zum Vergleich geeignetes Kriterium jedoch ist die Gestaltung des oberen Rahmens der Schreine. Technisch bedingt ist an ihr nur der erhöhte Mittelteil, ansonsten soll diese vorgeblendete Form lediglich einen das Auge befriedigenden oberen Abschluß schaffen.

Will man eine bessere Übersicht über die historische Entwicklung gewinnen, so ist es zuerst nötig, eine genügend große Zahl von Beispielen zu haben. Ich habe für etwa 70 Retabel

die Formen des oberen Schreinabschlusses schematisch zusammengestellt (76) (siehe dazu Teil G, I-IV).

Wir kennen nur wenige fest datierte Stücke; der Kempener Annenaltar wurde 1513 in Auftrag gegeben und 1514 geliefert; der Auricher Altar ist vor 1517 entstanden, (77) das Lübecker Retabel nennt das Jahr 1518, der Dortmunder Altar wurde 1521 bestellt, der Schwerter 1523 aufgestellt, und das Retabel von Op-Linter ist 1524 datiert. (78) Noch einige andere sind mit einer Jahreszahl verknüpft. Wo ich aber nicht nachprüfen konnte, woher die Angabe stammt, habe ich sie in Klammern gesetzt.

Die älteste Form des Schreinabschlusses ist sicher der rechteckige Kasten mit dem erhöhten Mittelteil. Ich beginne die Reihe mit ihm und gebe ihm die Bezeichnung "Typ A1". Er kommt bereits auf den Retabeln von Neetze, Dortmund (St. Reinoldi) und Iserlohn vor der Mitte des 15. Jahrhunderts vor. Er entsteht aus dem einfachen rechteckigen Kasten, der in der Mitte eine Erhöhung erhält, die die zentrale Kreuzigungsgruppe hervorheben soll. (79)

Die frühesten Stücke dieses Typs in unserer Zusammenstellung sind die Retabel von Wien (Votivkirche) und Klausen an der Mosel, (80) beide aus stilistischen Gründen datierbar in die Jahre 1470-80. Beide besitzen aber noch nicht jenen charakteristischen Aufbau aus Einzelfiguren, die in einer von Hohlkehlen gerahmten Bühne stehen, bekrönt von einem der oben beschriebenen Baldachine. Ihre Szenen sind noch dem Relief verpflichtet, und jegliche Verwendung von Kulissen ist ihnen fremd.

Alle anderen Retabel in meiner Aufstellung zeigen, mit geringen Abweichungen, den zuvor beschriebenen Aufbau. Der rechteckige Abschluß mit überhöhtem Mittelteil ist mindestens bis 1513 (Kempen) noch im Gebrauch, und es spricht nichts dagegen, daß er noch länger verwandt wird. Auffallend ist, daß keines der übrigen Retabel (außer Klausen und Wien) mit

guten Gründen früher als 1500 datiert werden kann. Selbst eine Datierung früher als 1510 ist für kaum eines haltbar. (81) Bereits im Jahre 1535 entstehen aber in Antwerpen reine Renaissance-Retabel, deren Aufbau italienischen Vorbildern entlehnt ist und mit unseren Typen kaum noch Gemeinsamkeiten hat. (82) Bereits das Retabel von Lübeck (1518) zeigt eine den gesamten Schrein übergreifende stetige Kurve; und das Retabel von Op-Linter (1524) eine sich verselbständigende "barocke" Kurve, die in fast kalligraphischer Manier das Retabel umspielt, und ein wohl von der italienischen Renaissance beeinflusstes, gesimsartiges Abschlußprofil, das die Flügel nicht haben (sie schließen darunter). Der obere Abschluß ist nicht mehr nur "Rand", sondern ein eigenes architektonisches Glied. (83)

Wir stehen also vor dem Phänomen einer erstaunlich rapiden stilistischen Entwicklung innerhalb von höchstens 25 Jahren. (84) Sicherlich gab es längere Zeit nebeneinander konservative Werkstätten und solche, die neue Formen einführten. Das hing vielleicht auch vom Alter der leitenden Meister ab. Eine chronologische Reihenfolge läßt sich also daraus nicht herleiten; dennoch möchte ich hier eine Darstellung der Entwicklung der Formen versuchen.

Die erste Neuerung ist die Einführung eines vierfach gestaffelt gekehrten Mittelauszugs bei gerade geschlossenen Seiten (Typ A2). Diese Form, die man als "doppelt gerafften Vorhangbogen" bezeichnen könnte, ist in der Spätgotik nicht sehr gebräuchlich, (85) bei den Antwerpener Altären aber wird sie sehr beliebt. Schon ihr Auftreten an einem Retabel läßt ziemlich sicher auf eine Antwerpener Arbeit schließen. Der Typ A2 ist offenbar ein Übergangsfall, er kommt nur einmal vor. Beliebter sind dann die folgenden Typen der Reihe: Man bekrönt auch die Seitenteile mit Kehlen. Der Typ A4 ist eindeutig eine der häufigsten Formen des Abschlusses. Er ergibt eine reiche, spätgotisch filigrane Silhouette, ganz besonders in aufgeklapptem Zustand. Oft werden die Spitzen noch durch dahinter angebrachte Kreuzblumen oder Maßwerkkorbchen ausgeziert,

die gegen die Chorfenster durch vielfache Brechung des Lichtes eine prächtige, irrational bestimmte Wirkung tun. Der Typ A5, überreich ausgekehlt, zeigt nicht mehr die gleiche "klassische" Ausgewogenheit zwischen Mitte und Seiten er kommt auch nicht mehr so häufig vor.

Mit dem Typ B1 erscheint die runde, konvexe Form als Element der Gestaltung. Zuerst werden nur die Ecken gerundet, allmählich treten Schwung und Gegenschwung auf, die Mitte rundet sich: (86) Der "Schnörkel" hält seinen Einzug. Vor allem die Seitenteile werden immer stärker mit einem Schwung überspielt, während der Mittelauszug die Tendenz zur Zuspitzung behält; besonders stark klaffen diese Richtungen im Typ B12 auseinander. (87) Charakteristisch für diese Gruppe ist die Vielfalt, die Experimentierfreude, die sich schon darin ausdrückt, daß fast jeder Typ nur einmal vertreten ist. Ein manieristischer Zug zur "Synkope", zur Nebenbetonung und zur Verklammerung über eigentliche Trennungen hinweg wird fühlbar (Typen B8-B10). Von hier geht auch der Einfluß auf Hans Brüggemann und Henrik Douvermann aus.

Vielleicht der Wille zu einem günstigeren Format für die Tafelbilder, vielleicht auch das veränderte Formgefühl treibt die Entwicklung weiter. Mit C1 ist der Punkt erreicht, wo keine kleinen Mittelauszugsflügel mehr angebracht werden können; dennoch bleibt die Mitte noch gespitzt. C2 endlich faßt alles unter eine große Kurve. (88) Mit dieser Gruppe schwingt sich die Antwerpener Kunst zu einer in der Spätgotik einzigartig dastehenden Linienkunst auf. Besonders C3 und C5 zeigen die unbedingte Herrschaft einer "barocken" Kurve, die mit sicherer Mittenbetonung den ganzen Schrein unter ihre Linie spannt, während C1 und C4 etwas unsicher sind. Folgerichtig gelangt der Typ C5 zu klassischer Ruhe und größerer Beliebtheit.

Wirft man einen Blick auf die Verteilung der Retabel nach Orten, stellt man fest: Der Typ A1 kommt überall vor, wo Antwerpener Altäre verbreitet sind. In Skandinavien, wo sehr

früh die Reformation einsetzt (in Schweden 1527-29), sind von den späteren Typen nur noch Einzelstücke vertreten: Jongsberg und Ringsaker. Die häufigen Typen A4 und A5 sind vor allem im westlichen Deutschland vertreten, die "manieristischen" Stücke der B-Gruppe finden sich wieder fast überall.

Die "späten" Werke vom Typ C verbreiten sich fast ausschließlich im heutigen Belgien, französischen Flandern und im deutsch-niederländischen Grenzgebiet. Hier spielt wohl die in Deutschland aufkommende Reformation schon eine Rolle.

Vorsichtig gesagt, läßt sich doch eine gewisse zeitliche Abfolge feststellen, die parallel zur stilistischen Entwicklung liegt. Noch nicht klar ist, wie die Jahre 1480 bis 1510 ausgefüllt sind, doch scheint es, daß in dieser Zeit die Brüsseler Retabel fast den gesamten Markt beherrschen. Kapitale Stücke, die für viele Nachfolger als Vorbild gedient haben könnten, sind nicht auszumachen. Dennoch ist es auffällig, wie sich einzelne Typen in bestimmten Gegenden häufen.

B. Der Altar der St.-Viktor-Kirche in Schwerte

I. Einleitung

1. Die St.-Viktor-Kirche in Schwerte

Die Pfarrkirche St. Viktor zu Schwerte an der Ruhr ist vermutlich gegründet worden im 11. Jahrhundert. Damals wurde der Hof Schwerte, der schon im 9. Jahrhundert erwähnt ist, von der Kappenberger Matrone Reinmod oder Reginmund an das Stift St. Viktor in Xanten geschenkt. (89) Von dort erhielt die Kirche wohl auch ihr Hauptpatrozinium, das des hl. Viktor von Xanten. Aus der Stiftungsurkunde der Vikarie des Apostels Matthias und des Bekenner Remigius (1518) geht hervor, daß "zu Kirchenpatronen neben dem Evangelisten Johannes die heiligen Märtyrer Viktor und Gereon gewählt" wurden. (90) Das Recht, die Schwerter Pfarrstelle zu besetzen (Kollationsrecht) stand auch in späterer Zeit noch dem Propst des Xantener Stiftes zu. (91) Ob schon eine frühere Kirche bestanden hat, die dem hl. Johannes geweiht war und deren Patrozinium mit übernommen wurde, ist wohl nicht mehr zu klären. Es ist auch die Frage, ob es sich wirklich um Johannes den Evangelisten und nicht vielmehr um Johannes den Täufer handelt. Beiden zu Ehren gab es Altarvikarien, (92) auffällig ist jedoch, daß an wichtigen Stellen, in den Schlußsteinen des Chores und auf dem Hochaltar, gemeinsam mit Viktor von Xanten (Abb. 4) der hl. Johannes der Täufer (Abb. 3) steht. Johannes der Evangelist kommt lediglich vor in einem Wandgemälde der Kreuzigung (um 1320) (93) und als Restfigur einer Triumphkreuzgruppe. (94)

Im ausgehenden Mittelalter bestanden an der Kirche zwölf Vikarien, (95) und sie soll großen Reichtum besessen haben. (96) Dazu trugen auch die Bruderschaften bei, von denen wir wissen, daß ein Kaland, eine Marien- und eine Johannesbruderschaft bestanden haben. (97) Dahinter stand eine wohlhabende Schicht von Hansekaufleuten und Handwerkern, (98) die Handelsbeziehungen von Flandern bis nach Livland pflegten. (99) Das wichtigste Ausfuhrgut aus Schwerte waren schon im 15. Jahrhundert, vor

allem aber im 16. und 17. Jahrhundert, Eisenwaren, Draht, Ketten und Rüstungen. (100)

Es nimmt also nicht Wunder, daß sich die Kirche im Jahre 1508 einen neuen Chorbau leisten konnte, ein großes zweijochiges Glasgehäuse nach dem Vorbild der Dortmunder Reinoldikirche, mit einem 5/8-Schluß und prächtigen Sterngewölben. (Abb. 2) Dieser Chor erhielt in den folgenden Jahren eine reichhaltige neue Ausstattung, von der beträchtliche Teile heute noch erhalten sind: Eine Triumphkreuzgruppe; einen ausgefallenen Schnitzaltar (1518) mit der Darstellung der sieben Schmerzen Mariä, (101) (Abb. 99) vielleicht als neuer Hochaltar geplant; ein Paar Leuchterengel auf Säulen; (102) (Abb. 10) eine neue Farbverglasung für den Chor, von der wenigstens ein Fenster Johann Potken, Propst an St. Georg in Köln, gestiftet hat; (103) (Abb. 154, 155, 157, 158) und als größtes und vermutlich letztes Stück den großen Antwerpener Schnitzaltar.

2. Die Quellen

Leider schweigen die Quellen über diese Unternehmungen so gut wie vollkommen. Aus der Zeit zwischen 1508 und 1523 bewahren weder das Pfarrarchiv von St. Viktor noch das Schwerter Stadtarchiv Urkunden. (104) Nicht einmal der Name eines Pfarrers ist uns bekannt. Bis auf die erwähnte Stiftungsurkunde der Matthias-Remigius-Vikarie herrscht aus archivalischer Sicht völliges Dunkel, (105) und auch in anderen Archiven haben sich bislang keine brauchbaren Hinweise gefunden.

3. Die Restaurierungen

Bereits Lübke (106) bezeichnet die Flügelbilder als "durch ungeschickte Restauration verdorben". Vermutlich hat er also recht grobe Übermalungen festgestellt. Zwar überliefern Münzenberger und Beissel eine Inschrift "Renovatum 1869", die sich auf der Seite des Schreins befunden haben soll, heute aber nicht mehr zu sehen ist; (107) zu Anfang dieses Jahrhunderts war der Zustand jedoch so, daß "namentlich die

Gemälde stellenweise bis zur Unkenntlichkeit gelitten haben" (108) und eine Wiederherstellung dringend erforderlich war. Deshalb wurde im Jahre 1922 eine "Auffrischung und Ausbesserung der Gemälde und der Rahmen" vorgenommen. (109) Nach dem zweiten Weltkrieg kamen die Flügel nach Münster in das Landesmuseum, wo sie von 1952 bis 1955 gereinigt und restauriert wurden.

In den siebziger Jahren erhielt der Chor eine neue Heizung. Die dadurch ausgelösten klimatischen Veränderungen gefährdeten den Bestand des Altars in hohem Maße. Besonders am Schnitzwerk, dessen solide Antwerpener Fassung über 400 Jahre ohne größere Schäden überdauert hatte, begannen Farbe, Gold und Grundierung in großen Schollen abzuplatzen. Täglich war der Verlust originaler Substanz zu beobachten. Nachdem zwei Szenen vorab zur Probe restauriert worden waren, (110) wurde der gesamte Altar 1983-1984 von einer Paderborner Firma in Zusammenarbeit mit dem Westfälischen Landesamt für Denkmalpflege restauriert. (111)

4. Der heutige Zustand

Der Altar ist im wesentlichen vollständig auf uns gekommen. Von den Apostelfiguren aus Alabaster, die Lübke (112) noch vollzählig sah, fehlen heute vier. Sie gingen bei einem Diebstahl Ende des vorigen Jahrhunderts verloren. (113) Von den Schnitzereien fehlen das Christkind in der Geburtsszene (Abb. 43) und der Christus der Auferstehung (Abb. 87). (114) Nach Ohlig (115) fehlt ebenfalls die Figur des Joseph bei der "Anbetung der Könige" (Abb. 45). Sie müßte dann aber schon bei der Aufstellung des Altars gefehlt haben, denn Spuren ihrer Befestigung konnte ich nicht entdecken. Auf Grund ihrer Kleidung kann man die Figur links von Maria wohl nicht für Joseph halten. Zwei kleine Figuren, wohl Propheten, die vor den senkrechten Teilungen des Schreins gestanden haben, fehlen ebenfalls. (116) (Abb. 1) Die Bekrönungsfigur des hl. Viktor (Abb. 9) hat - vermutlich bei der Restaurierung 1952-55 - Schwert und Fahnenlanze verloren. Sie waren wohl schon bei einer früheren Restaurierung ergänzt

worden. Die Maßwerkkämme an den Plinthen der Bekrönungsfiguren sind bis auf Reste abgebrochen, der sonstige Architekturzierrat hingegen ist erstaunlich gut erhalten.

Bis auf die genannten Schäden scheint die Fassung in gutem Zustand zu sein, das gilt auch für die Flügelgemälde. Alles deutet darauf hin, daß der Schrein nie auseinandergenommen oder abgebaut wurde. In jedem Fall sind grundlegende Veränderungen nicht auszumachen; der Altar befindet sich also zum größten Teil noch im originalen Zustand.

Bei der Restaurierung 1983/84 wurde ein überraschender Fund gemacht: Hinter dem Baldachin der Kreuzabnahme-Szene hatten die mittelalterlichen Handwerker mehrere eigenartige Gegenstände untergebracht, unter anderem einen Tierschwanz und ein noch intaktes Hühnerei. Über die Deutung dieser Beigaben bin ich mir nicht im Klaren.

II. Das äußere Erscheinungsbild - Gestalt und Ikonographie

1. Allgemeines

Der Altaraufsatz des Schwerter Altars besteht aus:

- der unteren Predella, die geschnitztes Baldachinwerk und Alabasterfiguren enthält;
- ihren einschiebbaren Verschußtafeln;
- der oberen Predella, die fünf geschnitzte Szenen enthält;
- ihren inneren und äußeren Schwenkflügelpaaren (in der Mitte geteilt);
- dem Schrein mit zehn geschnitzten Szenen;
- dem inneren und äußeren Paar von kleinen Schreinflügeln (seitlich des Mittelauszugs);
- dem inneren und äußeren Paar von großen Schreinflügeln (in der Mitte geteilt, an der Schreinseite angebracht);
- den Bekrönungsfiguren samt ihren Konsolen.

Jeder dieser Teile dient als Träger für bildliche Darstellungen, wobei zusammengehörige Themen oft auf verschiedenen Teilen angebracht sind, so daß diese inhaltlich verklammert werden (siehe dazu die Schemata in Teil H).

Die Höhe über alles beträgt 7,10 m. Davon entfallen auf die Muttergottesfigur auf der Spitze 1,06 m, auf die untere Predella ca. 0,66 m, auf die obere 1,03 m. Für den Schrein verbleiben 4,35 m. Die Figur des Viktor ist 1,18 m, die des Johannes Baptista 1,10 m hoch. Die größte Breite des Altars beträgt bei geschlossenen Flügeln 3,43 m.

2. Die untere Predella (Abb. 1)

Sie gehört zum ursprünglichen Bestand, denn sie trägt das Brandzeichen für die Gesamtannahme des Altars, die Antwerpener "borch" und zwei Hände, auf der linken Wange.

Sie besteht aus einem Kasten von etwa 33 cm Tiefe und ist in sieben hochrechteckige Felder eingeteilt. Jedes Fach ist an drei Seiten mit vergoldeten Maßwerkfenstern ausgekleidet; die Zone unterhalb der Fenster ist bis zum

Boden braun gestrichen. Das mittlere Fach ist schmaler. Offenbar war die Predella von Anfang an für die Aufnahme von einer Christusfigur (in der Mitte) und zwölf Apostelfiguren (je zwei pro Fach) vorgesehen. - Keines der Fächer enthält die genannten Hohlkehlen, (117) und das Baldachinwerk nimmt weniger Höhe ein als in gewöhnlichen Schnitzszenen. Vielleicht sollen die einschiebbaren Verschußtafeln die lose eingestellten Figürchen vor dem Herausnehmen sichern.

Woher die Alabasterfiguren (Abb. 36) stammen, wissen wir nicht. Wahrscheinlich gehörten sie zum ehemaligen Hochaltar, (118) der in der alten romanischen Chorapsis stand, und wurden hierher übertragen, um seine Tradition fortzusetzen. Denkbar wäre auch die Übernahme aus dem früheren Kreuzaltar, der wohl in der Mitte des Schiffs gestanden hat, oder von einem früheren Lettner, der mit dem Neubau des Chores fallen mußte. (119) Wir sind hier auf Vermutungen angewiesen. Sicher ist aber, daß die Figuren nicht von Propst Potken gestiftet wurden. (120) Sie stammen ja vom Ende des 14. Jahrhunderts, aus einer Zeit, als dieser noch längst nicht lebte.

Stilistisch gehören sie in den Umkreis der Apostelfiguren des Rimini-Altars (Frankfurt, Liebighaus); (121) (Abb. 37) ihr Entstehungsort ist noch nicht gesichert. Leider fehlen heute vier von ihnen, und die verbleibenden sind zum Teil stark beschädigt. Nur Christus und vier der Jünger haben ihre Köpfe noch, und einigen fehlen die Hände. Jede steht für sich auf einem kleinen rechteckigen Podestklötzchen, das eine profilierte Sockel- und Deckplatte besitzt. Noch von "parlerischem Geist" angehaucht, wiegen sich die Figuren in weichen S- und C-Schwüngen. Reiche Faltenkaskaden fallen von ihren Ärmeln, tiefe, gestaffelte Schüsselfalten betonen die Eleganz der Linie, und kreisende Drapierungen rahmen ihre Köpfchen. Noch zeigen die Gesichter scharfe Konturen und sehr zeichnerisch gebildete Haarlocken, doch die schwellenden Gesichtsformen und der träumerische Blick zeigen an, daß der "weiche Stil" schon dabei ist, sich durchzusetzen. Auf Grund der starken Asymmetrie einzelner Figuren läßt sich vielleicht vermuten, daß sich je zwei

von ihnen zu einem Paar zusammenschlossen. Möglicherweise war auch die Christusfigur Teil einer Gruppe, etwa einer Marienkrönung.

Erstaunlicherweise nimmt die Predella in ihrer Disposition auf den Schrein Bezug: Ihre Höhe entspricht derjenigen der unteren Schreinszenen, und die Vertikalgliederungen des Schreins würden sich in ihr, wenn auch nicht besonders betont, nach unten fortsetzen. (Abb. 1)

3. Die obere Predella

a. Übersicht

Der gesamte Altaraufsatz zeigt nämlich eine für Antwerpener Retabel außergewöhnliche, etwas unbefriedigende überlange Proportion. (Abb. 1) Der Schrein ist in etwa nach dem Goldenen Schnitt (Höhe : Breite aufgeklappt) bemessen, und dazu paßt die etwas schmalere untere Predella. Eine zweite Predella, von der Breite des Schreins, ist eingeschoben: sie bewirkt diese Längung. Doch gehört auch sie zum originalen Bestand. Auf ihren Flügeln finden sich Szenen, die zu den Zyklen der Schreinflügel notwendig dazugehören. (122) Zudem ist an ihrer rechten Wange die Aufstellungsinschrift angebracht.

In ihrer Innengliederung nimmt sie jedoch weder auf die untere Predella noch auf den über ihr stehenden Schrein Bezug: Sie ist in fünf Felder eingeteilt, von denen das mittlere annähernd quadratisch ist, während die vier seitlichen ein hochrechteckiges Format haben. Die trennenden Kanten sind mit Fialen verblendet, die kleinen Strebepfeilern nachgebildet sind. Tief herabhängendes, kompliziertes Baldachinwerk von der üblichen Antwerpener Art nimmt fast das ganze obere Drittel jedes Faches ein. In die vorderste Ebene ist jeweils ein Maßwerk- oder Rankenwerk-Kamm eingehängt,

zusammengesetzt aus einander schneidenden Rundbögen, ein flamboyanter, mit kleinen Nasen und Kreuzblumen besetzter Schleier. Die Einzelformen unterscheiden sich zwar von denen der unteren Predella und denen des Schreins, sind jedoch nach den gleichen Grundsätzen konstruiert.

Einzig die Mittelszene (Abb. 45) zeigt an beiden Seiten Hohlkehlenbrettchen. Jedes ist mit einem kleinen Baldachin (123) besetzt, der aber keine "Kleinszene" trägt.

b. Das Programm

Dargestellt sind Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu; hinzu treten auf den anschließenden Flügelinnenseiten links (Abb. 7): Josephs Tempelgang und seine Vermählung mit Maria, und rechts (Abb. 8): die Flucht nach Ägypten und der Kindermord zu Bethlehem.

Das Schnitzwerk aber zeigt von links nach rechts:

i) Die Verkündigung an Maria (Lk 1, 26-38)

Der Engel naht sich Maria von links, er kniet auf dem rechten Knie, während er die linke Hand auf das linke Knie stützt. (Abb. 38, 39) In der Rechten trägt er eine etwas kümmerliche (vielleicht ergänzte?) Lilie. Maria kniet abgewandt am Pult, die Linke ruht auf dem Gebetbuch; sie neigt ihr Ghr dem Engel zu, ohne ihn anzusehen - sie hört auf eine innere Stimme und bedenkt, was die Worte ihr sagen wallen. Die Rechte erhebt sie in einer scheuen Geste.

Beide stehen an der vordersten Bildkante. Teile ihrer Gewänder sind bei der Einpassung ziemlich schroff abgeschnitten worden. Während das Gewand Marias flüssig und natürlich auf den Boden sinkt und sich dort ausbreitet, in langen, schönen Kurven, ist das Kleid des Engels vielfach gebrochen, knittert unruhig und zeigt eine unorganische Sprödigkeit. Die Figur ist größer und (vor allem im Gesicht) gröber als Maria. Im Hintergrund erkennt man links die angelehnte Zimmertür,

ein sehr hohes Bett mit Vorhang, der links zu einem großen Knoten geschürzt ist, und rechts einen Schrank, auf dem allerhand Gefäße stehen. Reich mit weiß-goldener Musterung ist der Stoff, der ihn verdeckt. Im unteren Teil erscheint ein Türchen, vielleicht eine Kaminklappe. Hinter den beiden Figuren wird der ansteigende, mit weißen und blauen Quadratfliesen belegte Fußboden sichtbar.

ii) Die Geburt Christi (Lk 2, 7-16)

Wiederum in vorderster Ebene knien links Maria und rechts Joseph. (Abb. 43) Maria hat die Hände gefaltet und gesenkt, Joseph hält in der Linken eine Kerze, indem er sie so zwischen die Finger geklemmt hat, daß die Hand einen Teller bildet und herabtropfendes Wachs auffängt. Mit der Rechten schirmt er das Licht gegen Zugluft.

Diesmal ist Maria etwas größer; sie zeigt ein ähnlich grobflächiges Gesicht wie der Engel, und ihr Gewand fällt ähnlich brüchig und verteilt sich am Boden in unruhigem Liniengewirr. Joseph hat einen kleineren Kopf; sein Kleid fällt in langen Bahnen wie bei der Maria der Verkündigung. Die Falten fallen aber etwas strähniger und zäher, weniger natürlich.

Hinter den beiden sind Ochs und Esel halb verdeckt. Die Hintergrundkulissen zeigen eine felsige Landschaft: Hirten tanzen Ringelreihen, ein Schäfer bläst den Dudelsack und die Schafe weiden friedlich. (Abb. 29)

iii) Die Anbetung der Könige (Mt 2, 1-11)

In vorderster Ebene stehen die Könige. (Abb. 45) Der erste, links unter dem Baldachin, ist von der Seite gesehen; er trägt einen turbanähnlichen Hut, von dem eine Schärpe zum Gürtel fällt. Unter dem knielangen Mantel wird sein Untergewand sichtbar. Er präsentiert seine Gabe, ein goldenes Ziborium. Rechts gegenüber steht der Mohr, in ähnlicher Tracht; er hält sein Gefäß in der Rechten. Der dritte kniet in der Mitte, er kehrt uns den Rücken zu; seine Schultern ziert ein breiter

Überwurf und eine Kette. Er hat die Kopfbedeckung abgenommen, und sein Kahlkopf wird sichtbar.

Vor ihm sitzt, etwas erhöht, die Muttergottes und reicht ihm das Kind, das er verehrt. Sie neigt sich leicht ihm zu. Rechts von ihr bleibt viel freier Raum - dorthin gehört wohl eigentlich die Josephsfigur. Die schachbrettartige Bemalung des Raumes an der Stelle deutet jedoch darauf hin, daß sie nie dort gewesen ist. Links steht eine Figur, die merkwürdigerweise einen Bischofsstab trägt, von der Kleidung her aber eher zu den Königen gehört. Ihrer hinweisenden Geste nach wäre sie, vor einer Hohlkehle stehend, auch gut als "Repousoirfigur" denkbar. - Auf den drei Kulissenbrettchen sehen wir mehrere Reiter zu Pferde, die Begleiter der drei Weisen.

iv) Die Beschneidung (Lk 2, 21)

Insgesamt sind acht Personen anwesend, die sich zu einem symmetrischen Bild gruppieren. (Abb. 48, 499 Rechts vorne steht ein Mann, vermutlich Joseph, im langen Gewand, eine Mütze auf dem Kopf; sein linker Arm ist verhüllt, mit der rechten Hand weist er auf den Vorgang hin. Ihm gegenüber, in ähnlicher Haltung, eine sehr modisch gekleidete Frau. Ihr Kleid hat reichgeschlitzte Ärmel, einen weiten rechteckigen Ausschnitt mit Brusttuch, und sie trägt einen phantastischen schneckenförmigen Hut. Zwei andere, ähnlich gekleidete Damen stehen einander lebhaft redend gegenüber, eine Stufe höher; eine dritte hält das Knäblein an beiden Armen fest. Maria ist wegen ihrer Unreinheit nicht anwesend.

Rechts von dem Altartisch, der mit kostbaren Stoffen bedeckt ist und auf dem das Jesuskind sitzt (auf einer in der Mitte herabhängenden Stola), steht der Priester. (Abb: 50) Er trägt ein langes Unterkleid, darüber ein liturgisches Obergewand, und auf dem Kopf eine mitraartige Haube. Mit der Rechten setzt er gerade das Messer an. Hinter dem Tisch kniet ein junger, lockiger Levit in einem vorn durch eine Agraffe geschlossenen Chormantel. Seine Hände werden darunter sichtbar: Er betet

das Kind an. - Der ganze Mittelraum bleibt frei: man sieht den sich nach hinten verkürzenden Plattenfußboden. Die Figuren verkürzen sich jedoch nicht. Hier wird vielleicht eine spätmittelalterliche Sehgewohnheit deutlich: der Plattenboden signalisiert "Innenraum-Tiefe", aber es soll keine täuschende Illusion eines wirklichen Raumes erweckt werden. - Die Wände des Hintergrundes sind mit Blendmaßwerkfenstern dekoriert.

Zu dem allgemeinen Gold-Blau-Farbakkord der bisher genannten Szenen tritt hier eine neue Stimme: ein golddurchwirktes Türkisgrün an den Schleiern und Drapierungen der Damen und am Untergewand des Leviten. (Abb. 48) Die Fußbodenplatten sind blaßgelb und hellblau, nicht sehr kräftig, gefärbt.

Die Szene besticht durch ihre ausgewogene Komposition, die Feinheit und Eleganz der Schnitzkunst, die Harmonie der Bewegungen und ihren feinsinnigen Farbklang von gebrochenem Gold, Porzellanweiß und sanftem Türkis.

v) Die Darstellung im Tempel (Lk 2, 22-38)

Diese Szene ist ähnlich symmetrisch aufgebaut wie die Beschneidungsszene. Der Mittelraum bleibt als eine durchgehende Schräge bis hinten sichtbar, die Figuren stehen sich rechts und links gegenüber. (Abb. 51) Links vorne ist Joseph in den Tempel eingetreten, er setzt das rechte Bein vor und stützt die rechte Hand auf einen Krückstock. In der Linken trägt er den Korb mit den Tauben, die er dem Gesetze nach opfern muß, vor sich her. Er blickt empor, zu dem Christuskind hin. Die feine Dame ihm gegenüber hat mit der Linken ihren Rock gerafft, sodaß sein Futter zu sehen ist; auf dem Kopf trägt sie einen Schneckenhut, an dem ihre Zöpfe festgesteckt sind, und in der Rechten hält sie eine brennende Kerze. Kerzen tragen auch die Figuren der zweiten Ebene. Links hinter Joseph beleuchtet eine Frau mit einer weiteren Kerze den Raum, sie streckt den Arm weit vor. Auch sie trägt eine modische Haube, die mit einem Tuch um das Kinn befestigt ist,

in der Art eines Hennin. Der Mann ihr gegenüber hat einen breitrempigen Hut über einem reichen Tuch auf dem Kopf. Der Saum seines Schulterkragens ist mit großen Zierbuchstaben geschmückt.

In der dritten Ebene bringt Maria von links demütig eine Taube dar. Sie ist gekleidet in ein langes Kleid, den Mantel hat sie über den Kopf gezogen, er fällt schwer und gerade herab. Ihr gegenüber, vor dem Altar, hält der greise Simeon das gewickelte Kind im Arm. Es scheint, als ob er Kasel und Stola trägt; demnach ist er als Tempelpriester aufgefaßt (nach der Legende wurde er zum Nachfolger des Zacharias gewählt (123a)). Ihm war geweissagt worden, daß er vor seinem Tode den Messias noch schauen werde. Nicht dargestellt zu sein scheint die vierundachtzigjährige Prophetin Hannah, die das Erscheinen des Messias verkündete.

Die Kerzen sind zu erklären aus der Prophezeiung des Simeon: "...ein Licht, zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volkes Israel". Aus diesem Grunde wurde das Fest der "purificatio Mariae" mit einem Lichterfest verbunden. Es entstand die "Mariä Lichtmeß". Der bei diesem Fest geübte Brauch drang seinerseits in die bildliche Darstellung der biblischen Szene ein.

Die Frau rechts vorne und die Maria zeigen die gleiche schönlinige Gewandführung wie die Maria der Verkündigung, Joseph ist dem Joseph der Geburt vergleichbar. Etwas aus dem Rahmen fällt die Frau links durch ihre Übergröße und ihr großflächiges, maskenhaftes Gesicht.

Die Farbigkeit ist geprägt durch den Kontrast zwischen Gold und Azuritblau. Das Gewand des Simeon zeigt kostbare farbige Malereien auf Gold, die z.T. Putti und grüne Ranken darstellen. Der Hintergrund wird wieder durch Maßwerkfenster gebildet. -

Die gesamte Predella setzt sich vom Schrein klar ab: Die

Höhe der Fächer ist größer als die der Schreinfächer (das gilt nicht für die Kreuzigung), ihre Figuren sind im Durchschnitt größer als die des Schreins; der farbige Gesamteindruck ist weniger "bunt" als im Schrein, sondern Gold, ein wenig Azurit und Inkarnatfarben machen die Wirkung aus.

4. Der Schrein

a. Übersicht

Der Schrein ist das Herz des Altares: er enthält zentrale Stellen aus der Heilsgeschichte, der Marienverehrung und dem katholischen Sakramentenverständnis, also die wichtigsten Darstellungen des ganzen Altars. Acht Felder sind der Passion Christi gewidmet, eines den sieben Schmerzen der Mutter Gottes und eines der Messe des hl. Gregor. In Kleingruppen sind die sieben Sakramente und die Aussendung der Apostel dargestellt.

Der Schrein ist durch zwei senkrechte Fialen in drei Bahnen gegliedert. (Abb. 1) Die beiden äußeren Bahnen sind durch waagerechte Profilleisten in je drei Fächer aufgeteilt, die höhere Mittelbahn hat vier. Im Gegensatz zur Predella sind diese Fächer querrechteckig; nur die jeweils obersten Szenen werden durch die Schreinoberkante geschlossen und erhalten so eine unregelmäßige Form. Die oberen Fächer der Seitenbahnen sind annähernd quadratisch, das oberste Fach der Mitte sogar hochrechteckig. Naturgemäß sind alle Fächer breiter als die der Predella. In der Mittelbahn sind die Fächer etwas höher als an den Seiten, so daß sich eine entschiedene Betonung der Mitte ergibt. Der gesamte Schrein ist eingefasst von einer umlaufenden vergoldeten Profilleiste, nur an der Grundseite trägt er ein vorkragendes Profilgesims, das den Gesamtaufbau des Altars kräftig gliedert.

Jedes Fach hat die übliche Hohlkehle rechts und links. Im obersten Fach der Mitte läuft sie, der Schreinform folgend, um. Im untersten Fach umrahmt sie, an den Ecken gebogen, die

"mater dolorosa". - Das Baldachinwerk nimmt in den stark querrrechteckigen Szenen relativ wenig Raum ein, in den oberen Szenen der Seitenbahnen etwa ein Drittel der Höhe und in der obersten Szene der Mitte fast die Hälfte. Entsprechend komplizierter ist es auch aufgebaut. Durchweg finden sich die beschriebenen Maßwerkkämme.

Auf Grund der großen Breite der Szenen sind diese reich mit Figuren bevölkert. Ihre Zahl beträgt oft mehr als zehn. Das führt dazu, daß auch Randepisoden mit dargestellt werden bzw. daß man nicht mehr jede Figur genau benennen kann. Diese Figurenfülle bewirkt, zusammen mit der relativ geringen Größe der Figuren und dem Flimmern des Goldes, den Eindruck der Unüberschaubarkeit. In Wirklichkeit sind die Szenen jedoch folgerichtig, ziemlich gut ablesbar und bildwirksam aufgebaut. Vom Betrachter aber fordern sie eine sehr eingehende, geduldige Betrachtung - dem mittelalterlichen Menschen dienten sie der innigen Versenkung in die Geheimnisse des Glaubens.

b. Das Programm

i) Christus vor Pilatus (Mt 27, 11-26)

Mit dieser Szene beginnt die Reihe der Passionsdarstellungen im Schnitzwerk. Sechs vorausgegangene Episoden sind auf der Innenseite des linken Flügels dargestellt, während sich die Auferstehungsgeschichte in sechs Bildern rechts auf dem Innenflügel anschließt.

Unter dem kleinen Baldachin steht links vorne eine Figur, die nicht genau zu deuten ist. (Abb. 52) Sie ist dem Beschauer zugewandt und setzt den rechten Fuß entschlossen vor. Sie stützt sich mit der Rechten auf einen gedrehten Stock, mit der Linken vollführt sie eine "sprechende" Geste: sie weist dem Betrachter die geöffnete Handfläche. Auffällig ist der große breitkrepelige Hut; eine Schärpe hängt von ihm auf den Gürtel hinunter, ist hinter dem Griff seines Schwertes durchgezogen und

fällt dann frei herab. Der Mann trägt einen knielangen Rock, ein Oberkleid mit Troddeln und darüber eine weite schaubenartige Pelerine. Unter dem Hut trägt er ein Kopftuch; sein langer, geflochtener Bart hängt ihm auf die Brust.

Sein Gegenüber unter dem rechten Baldachin macht eine ähnliche, vielleicht abweisende Geste. (Abb. 53) Würdevoll sieht er den Beschauer an. Er trägt ein langes, gegürtetes Gewand und darüber einen schwer fallenden Mantel. Ein auf die Schultern fallendes Kopftuch und ein Hut mit seitlich hochgeklappter Krempe bedecken seinen Kopf.

Beide Gestalten, würdige Männer, sind wohl als jüdische Bürger, vielleicht Pharisäer, anzusehen. Durch ihre rahmende Stellung und ihre sprechende Gestik scheinen sie den Betrachter anzureden - eine rezitativische, opernhafte Note kommt ins Spiel. Sie wirken ähnlich wie Prophetenfiguren mit kommentierendem Spruchband.

In der Mitte steht Christus, von einem Schergen vorgeführt, in langem, schlichtem Gewand und wallendem schwarzem Haar vor Pilatus, der auf seinem Richterstuhl thront, ein Barett auf dem Haupte. (Abb. 52) In der Linken eine Schrift, mit der Rechten zu einer Frage an Christus anhebend, hat er sich zurückgelehnt und blickt ihm ruhig ins Auge. Von hinten naht sich ein kriecherischer Diener mit Schale und Wasserkanne, devot gebückt.

Viel Volk ist anwesend. Links von dem Schergen ein Mann in langem Gewand und Turban, der seine Schärpe glattstreicht; im Hintergrund auf einem Balkon zwei Männer und eine Frau - vielleicht die des Pilatus, die der Legende nach Christin war und der Bibel nach Pilatus davor warnte, diesen gerechten Menschen zu verurteilen. Sie blickt unverwandt auf Christus. Neben ihr ein Büttel in kurzem Rock, Kettenhemd und Helm. Seine ausholende Bewegung läßt vermuten, daß sein Vorbild wohl in einer Geißelungsszene zu suchen ist. Noch weiter zurück zwei bärtige Männer in breitkrepfigen Hüten.

Die Hintergrundbrettchen sind mit Maßwerkfenstern geschmückt. Zu dem üblichen Goldblau der Fassung tritt hier stellenweise ein kräftiges Braunrot.

ii) Die Kreuztragung (Lk 23, 26-32)

Eigentlich gehört hierher die Verspottung, die nach dem Evangelium vor der Kreuztragung stattfand.

Rechts beginnt der Zug mit zwei Schergen, die weit ausschreiten. (Abb. 54) Das Seil, mit dem sie Jesus ziehen, haben sie sich um den Nacken gelegt. Sie blicken sich zu ihm um, ihren verbissenen Gesichtern ist die Grausamkeit abzulesen. Fast identisch ist ihr Bewegungsmotiv, ebenso ihre Kleidung: Helm, Harnisch, Panzerschurz, darunter ein langes Kettenhemd, und Stiefel. Der vordere hat sich mehrere Tücher um die Hüfte geschlungen.

Das Seil um die Hüfte gebunden, folgt ihnen gebeugt der dornengekrönte Christus in seinem schmucklosen langen Gewand. Die jugendliche Veronika ist ihm entgegengeeilt, nun kniet sie rechts vor ihm und reicht ihm das Schweiß Tuch. (Abb. 57) Sie trägt ein langes Kleid, darüber einen modisch geschlitzten kurzen Mantel und eine Haube mit angeknötetem Schleier. Christus aber blickt nieder.

Im Hintergrund begleitet den Zug ein Herold, der mit hochroten Wangen in eine lange Fanfare bläst; (124) ein spielender Junge, im Vordergrund, macht ihn mit einer Spielzeugtrompete nach. (125) Sein Freund neben ihm, in Mantel und Zipfelmütze, sieht den Soldaten zu. Der letzte von ihnen, in gleicher Bewegung wie die beiden ersten, schwingt in der Linken eine Keule, um Jesus anzutreiben. In der Rechten hält er bereits die Nägel. Sein Kumpan hinter ihm versetzt Jesus einen derben Tritt. Beide sind wie die anführenden Schergen gekleidet.

Simon von Kyrene, im langen Mantel und eine hohe weißgefütterte Mütze auf dem Kopf, faßt eingeschüchtert, Jesus folgend, am Kreuzbalken mit an. (Abb. 58) Hinter ihm wird das plumpe Mondgesicht einer Schaulustigen sichtbar. Sie scheint gerade aus dem

Stadttor von Jerusalem gekommen zu sein, das dem linken Kulissenbrettchen vorgestellt ist. Auf dem anschließenden Brettchen rechts Johannes und Maria und zwei weitere Frauen. Auf den beiden rechten Brettchen führen zwei Schergen einen der Schacher ab; der hintere zieht ihn am Haar. Den oberen Abschluß der Brettchen bildet die Stadtmauer von Jerusalem.

Bodenstücke und Hintergrund bringen kräftige Grüntöne, die Stadtmauer ein leuchtendes Rot in die Farbskala.

iii) Die Verspottung (Mt 27, 27-30)

Als Kleingruppe auf dem Baldachin ist links das Sakrament der Ehe dargestellt. (Abb. 31) Ein Bischof verbindet die Hände von Mann und Frau und segnet sie. - Rechts sieht man die Beichte. Ein Mann hat sich vor dem thronenden Bischof auf die Knie geworfen und beichtet. Im Hintergrund stehen in beiden Szenen ein Mann und eine Frau.

Unter dem linken Baldachin steht ein Mann, der in Tracht und Haltung bis ins kleinste dem an entsprechender Stelle in der Pilatusszene stehenden gleicht. (Abb. 59, 60, 52) Rechts von ihm folgen in vorderster Ebene die Rückenfiguren zweier knieender Spötter. Der linke ist ein schwarzer Lockenkopf in Harnisch und kurzem Rock. Aus seiner Körperdrehung, aus der gespreizten Haltung der Arme, die Rechte über dem zurückgelegten Kopf, wird deutlich, daß er vor Jesus einen höhnischen Hofknicks ausführt. Sein rechter Nachbar, in kurzem, gegürtetem Rock mit weiten Ärmeln, ein Barett auf dem Kopf, hat die Ellenbogen weit abgespreizt. Er reißt sich das Maul auf, um Jesus Fratzen zu schneiden.

Am rechten Rand stehen zwei Soldaten in langen Mänteln und Helmen. Sie wenden uns den Rücken zu. (Abb. 82) Der linke greift nach seinem Schwert, der rechte hat den Mantel gehoben, um sich am Hintern zu kratzen. Beide schauen so stark empor, daß sie auch in eine Kreuzigungsgruppe passen würden.

In zweiter Reihe steht in der Mitte die kleine Figur des

blutüberströmten, dornengekrönten Christus. Er trägt nur ein Lendentuch; seine Hände sind vor dem Körper gekreuzt und gefesselt. Zwei Schergen halten die Enden des Seils. Der linke trägt ein Kettenhemd mit Überwurf und einen Turbanhut. Mit der Linken zieht er Jesus am Haar. Der rechte ist ähnlich gekleidet, aber auf dem Kopf trägt er ein Barett. Neben ihm steht noch ein Soldat in gleicher Tracht, der Jesus anspuckt.

Auf den Hintergrundsbrettchen rechts und links je zwei Soldaten, einer mit Schild und Hellebarde, der andere mit ihm redend. In der Mitte sieht man zwei weitere Soldaten, mit Handstöcken, spöttisch grüßend. Die grüne Landschaft, vor der sie alle stehen, wird von der roten Stadtmauer bekrönt.

iv) Die Kreuzigung (Mt 27, 35-56)

Auf jeder Seite befinden sich in den Hohlkehlen zwei Kleingruppen auf Baldachinen:

- Links unten: Die Taufe. Die Mutter hält das Kind über den Taufstein, der Bischof tauft. In der Mitte dahinter der Vater.
- Links oben: Die Firmung. Der Bischof legt den Firmlingen die Hand auf. Rechts und links die Eltern.
- Rechts oben: Die Aussendung der Apostel (Mt 28, 18-20). Christus im Kreise der Jünger. Er weist mit dem Arm in die Ferne.
- Rechts unten: Die Priesterweihe. Der Diakon in der Albe kniet vor dem Bischof. Dahinter zwei weitere Kandidaten.

Die Kreuzigung selbst ist in der Form eines "volkreichen Kalvarienbergs" dargestellt. (Abb. 61) In der vordersten Ebene links die Gruppe der Ohnmacht Mariens. (Abb. 66) Maria ist seitwärts zusammengesunken, die Hände gefaltet. Ihr langes Gewand legt sich in viele rundliche Falten. Links stützt sie Johannes, er hält sie am rechten Oberarm und an der Schulter, er hüllt sie fast ein in seinen weiten, vor der Brust mit einer Spange zusammengehaltenen Mantel. Er blickt auf das Kreuz. Von rechts greift eine der Marien, entschlossen zufassend, den linken Oberarm Mariens. Sie trägt eine lange Robe und eine

Haube mit zwei Hörnern. - Rechts anschließend eine weitere trauernde Frau in langem Kleid und Kopftuch. (Abb. 63) Sie wendet sich einem zu ihrer Linken stehenden Soldaten zu. (Abb. 64) Er trägt einen langen Soldatenmantel, mit der Linken umfaßt er den Griff seines Säbels, mit der Rechten hält er eine sehr lange Hellebarde. Er wendet sich zu der Frau hin.

Ganz rechts zwei Krieger in Kettenhemd und Harnisch. (Abb. 63, 65) Der linke stützt sich auf seinen Schild und redet auf den anderen ein; dieser trägt eine Stange und einen Turban und hört zu. In der zweiten Reihe ganz links eine weitere trauernde Maria mit langen Zöpfen, einer Turbanhaube und weiten Ärmeln. (Abb. 66) Sie hat die Hände vor der Brust gefaltet und weint.

Es folgen nun mehrere Figuren, deren Größe ganz erheblich das Durchschnittsmaß übersteigt. (Abb. 68) Besonders auffällig wird das dadurch, daß sie direkt hinter der ersten, normal dimensionierten Figurenreihe aufragen. Ganz links steht ein Mann in langem schlichtem Gewand mit Kapuze. Er trägt einen Korb unter dem rechten Arm. Seine Haut ist stark von der Sonne gebräunt, er hat wulstige Lippen, eine aufgeworfene Nase, und sehr große Ohren. Die Haare sind nicht geschnitten, sondern schwarz-grau aufgemalt, wie zur Angabe eines kurzen Krauskopfes. Es scheint sich um einen Menschen afrikanischer Herkunft zu handeln.

Gleich rechts von ihm steht eine verheiratete Frau, am Kopftuch, das sie locker übergeworfen hat, kenntlich. Über dem dunklen Kleid trägt sie einen Mantel. Sie hat einen Esel bei sich, der sich zum Hintergrund hin wendet. An dessen Sattel sind zwei Körbe befestigt, in jedem steckt ein Kind, wie sie im schwarzen Kleid und weißen Kopftuch. Die Frau füttert das hintere Kind mit einem Löffel aus einer Schale, die sie in der linken Hand vor der Brust trägt. Sie blickt zum Kreuz auf. Unterdessen stopft sich das andere Kind gerade selbst etwas in den Mund.

Hinter ihr und dem "Afrikaner" erhebt sich eine weitere Dame.

Auffallend ist ihre kunstvolle Frisur aus ihren Zöpfen und einer Art Haarnetz. Ein Schleiertuch, das daran befestigt ist, fällt auf ihre Brust. Besonders edel wirkt aber der weit abstehende, tiefblaue, gerippte "Stuart"-Kragen.

Diese drei Figuren, die sowohl durch ihre Größe, als auch durch die ungewohnte Ikonographie auffallen, sind nicht auf Anhieb in den Zusammenhang mit der Kreuzigung zu bringen. Eine ebenfalls ungewöhnliche Deutung möchte ich unten, in Kap. IV/5, vorschlagen.

Zwischen diesen drei Figuren und der nächsten Gruppe ragt das Kreuz auf, vergoldet und punziert. (Abb. 61) Weit oben, fast schon im Baldachinwerk, hängt der tote Christus, erschütternd klein und mager. (Abb. 62) Zu seinen Häupten die Tafel INRI. Von unten ragt schräg der Ysopstengel mit dem Schwamm ins Bild; er wird von niemandem gehalten.

Rechts folgt der "gute Hauptmann", dem Betrachter auf seinem braunen Pferd entgegenreitend, auch in Übergröße. (Abb. 62) Er trägt einen Mantel und einen großen, geschwungenen, blau gefütterten Hut. Die behandschuhte Hand weist auf Christus: "Vere filius Dei erat iste". Neben ihm am Boden stehend ein Soldat in Harnisch und Turban, er führt die rechte Hand zur Brust und scheint Christus anzublicken. (Abb. 61) Sein Gesichtsausdruck ist stark verzerrt - man weiß nicht, was er im Augenblick fühlt. Hinter ihm steht ein Krieger mit einem großen Löwenkopf-Schild. Er droht mit der Faust (oder fehlt ihm nur ein Gegenstand, den er umklammerte?). Sein orientalisches, grimmiges Gesicht wird von einem blauen Kopftuch, auf dem der rotweiße Turban sitzt, bekrönt. Über der Menge hängen rechts und links außen die beiden Schacher am Kreuz. (Abb. 61) In stark verrenkten Stellungen sind sie an ihren Kreuzen festgebunden, ihre Beine sind zerbrochen. Im Hintergrund auf den Kulissenbrettchen sieht man felsige Landschaft mit Stadtmauern, Soldaten und streitenden Männern,

Im gesamten Schnitzwerk ist die Kreuzigung wohl die bunteste Szene. Leuchtendes Rot, Weiß und Blau, verschiedene Braun- und Grüntöne und Mischfarben treten zu dem weiter stark vorhandenen Gold.

v) Die Kreuzabnahme (Joh 19, 38-40)

Auf beiden Seiten befinden sich Kleingruppen auf den Baldachinen vor den Hohlkehlen.

Links: Die Kommunion. Der Bischof reicht mehreren Knieenden aus einem Ciborium die Hostie.

Rechts: Die Krankensalbung. Der Priester steht hinter dem Krankenbett. Ein Angehöriger steht dabei. Vor dem Bett kniet ein Ministrant mit einer Kerze.

Die Szene wird gerahmt von zwei Figuren unter den beiden kleinen Baldachinen: Nikodemus und Joseph von Arimathäa. (Abb. 72, 73) Sie tragen Stiefel, gegürtete Mäntel mit Fransen, orientalische Hüte und die Leidenswerkzeuge: Nikodemus drei Nägel, Joseph die Dornenkrone. Beide blicken empor zur Kreuzabnahme; sie schreiten weit aus, Nikodemus mit dem linken, Joseph mit dem rechten Bein. Sie stehen einander fast spiegelbildlich gegenüber.

In der Mitte die Rückenfiguren von zwei Frauen. Die linke kniet; von ihrer Haube fallen zwei Schleier herab, neben ihr steht ein Salbgefäß. Auch neben der anderen steht ein Salbgefäß. Sie steht und breitet dem Leichnam Christi ein Leichentuch entgegen. Auch sie ist sehr modisch gekleidet. Man möchte meinen, die Figur der Magdalena trete hier doppelt auf, so ähnlich sind sich diese beiden Figuren vom Typ her.

Im Mittelgrund links die Ohnmacht Mariens, eine sehr feinlinig geschnitzte und anrührende Gruppe. Johannes umfaßt Maria von hinten, er richtet seinen von langen blonden Locken umgebenen Kopf klagend gen Himmel. Maria liegt fast am Boden, ihr Kopf ist auf die linke Seite gefallen, sie greift mit der Linken an ihr Herz, die Rechte hängt schlaff herunter.

In der Mitte wird Christus vom Kreuz genommen. Ein Helfer steht auf der Leiter, er hält sich mit der Rechten am Querbalken fest, mit der Linken läßt er Christus am linken Arm herab. Links steht ein zweiter Helfer, er empfängt den Leichnam und hüllt ihn in ein großes graues Tuch. Ein dritter hält Christi Beine und das andere Ende des Tuches. Alle drei tragen schlichte gegürtete Mäntel. Rechts erscheint eine weitere Frau mit buntem Turban, der durch ein Kinnband gehalten wird. Auch sie beklagt den Tod Christi.

In der hintersten Ebene nähern sich von links und rechts Frauen mit Salbgefäßen. Der bergartig ansteigende Boden ist grün-gold gefaßt, die Kulissenbrettchen zeigen felsige Landschaft und darüber rote Stadtmauern.

Neu auftretende Farben sind ein zartes Orange und ein Lindgrün auf den Tüchern, und auf dem Turban der einen Dame; sie sind auf Gold aufgetragen und dann in ganz feinen Strichen zum Teil wieder wegradiert.

vi) Die Beweinung

Sie hat eigentlich keinen biblischen Text als Vorbild und ist als reines Andachtsbild zu verstehen. (Abb. 75, 76) Aus diesem Grund ist sie wohl aus der umlaufenden Erzählung herausgenommen und in die Mittelbahn des Altars gesetzt worden. Dort wird nämlich der Opfertod Christi unter vier verschiedenen Aspekten zur Andacht dargestellt: In den sieben Schmerzen Mariens - in der Gregorsmesse, die die Gegenwart des Opfers Christi im eucharistischen Sakrament verdeutlicht - in der Beweinung, die gewissermaßen alles Leid der Welt verkörpert - und in der Kreuzigung, Christi Erlösungstat selber. -

Rechts vorn wieder die Figur des Joseph von Arimathäa, in genau gleicher Tracht und Haltung wie bei der Kreuzabnahme. (Abb. 78) Ihm gegenüber diesmal eine anbetende Frau, im weit gebauschten, aber schlichten Gewand; einen Schal trägt sie über dem rechten Arm. (Abb. 77) In der Mitte ein würdiger Mann mit Bart und

Turban, der nach rechts gewendet den Leichnam Christi von hinten stützt. Der Leichnam liegt halb sitzend auf dem langen grauen Leichentuch. Den Mann könnte man ebenfalls als Darstellung Josephs von Arimathäa ansehen; er erbat sich ja bei Pilatus die Leiche Christi, um sie zu begraben.

Links hinter ihm stehend Nikodemus. Die Nägel hält er in der Rechten, die Linke hat er an die Brust geführt. Hinter der Leiche, die an der vordersten Bildkante liegt, knien zwei Frauen. Die eine kennen wir schon aus der Kreuzigung: Sie trägt lange Zöpfe und einen Hut mit Kinnband. Die andere ist Maria, sie hält beide Hände gekreuzt vor ihrer Brust. Johannes, seitlich hinter ihr stehend, greift rechts um sie herum: er hüllt sie enger in ihr Gewand. Rechts neben ihm eine Frau in sehr weitem, fließendem Kleid. Auch sie trägt einen Hut mit Kinnband, unter dessen breit aufgeschlagener Krempe langes blondes Haar hervorquillt. In den Händen hält sie, zu ihrer Seite, ein Salbgefäß. Vermutlich müssen wir in ihr Magdalena sehen, denn eine Frau in der sonst für sie typischen modischen Tracht, die am Leichnam kniet und ihn salbt, ist nicht anwesend.

Vor der felsigen Landschaft der Hintergrundkulissen links eine weitere klagende Frau im grün-roten Turban; rechts von ihr zwei scherzende Soldaten mit rundlichen Helmen. Am oberen Rand der Brettchen die Stadtmauer von Jerusalem.

vii) Die Grablegung (Mt 27,57-66)

Links vorne steht Joseph von Arimathäa, auch diesmal präsentiert er die Dornenkrone. (Abb. 84, 85) Seine Haltung ist jedoch aufrecht, nur sein Kopf ist zur Seite, zu Jesus hin gewendet. Er ist in ein reiches, bodenlanges Gewand gekleidet. Neben ihm eine Figur, die ebenfalls Joseph sein könnte. (Abb. 84) Sie faßt das Tuch zu Jesu Häupten; am Fußende greift Nikodemus in das Tuch, gemeinsam betten sie Christus in den Sarkophag, der mit weißen Nelken in Medaillons geschmückt ist. Rechts tritt Maria Magdalena in prächtiger Gewandung heran, das Salbgefäß

wie ein Attribut herzeigend. (Abb. 86) Sie trägt ein bauschiges Kleid, ein enges Brokatmieder und das haubengezierte Köpfchen sehr hoch. Ich rechne sie zu den lebensvollsten Figuren des ganzen Altares.

Maria kniet hinter dem Grab, bekümmert und betend. (Abb. 83) Hinter ihr neigt sich Johannes dem Grab zu. Im Hintergrund und auf den Kulissen weitere weinende Frauen in ähnlicher Tracht wie in den bereits beschriebenen Szenen. Dahinter wieder die gleiche Felsenlandschaft mit der Stadtmauersilhouette.

viii) Die Auferstehung (Mt 28, 1-4; 11-13)

Rings um den Sarkophag (126) sind die schlafenden Wächter angeordnet. (Abb. 87, 88) Links vorne sitzt einer von ihnen, in voller Rüstung und im Mantel. (Abb. 89) Er schläft nicht, sondern beobachtet, was sich abspielt. Der Wächter in der Mitte liegt am Boden, den Kopf in die Hand geschmiegt. (Abb. 90) Den Mantel hat er als Decke über den Kopf gezogen, mit der linken greift er das zwischen den Beinen liegende Schwert. Der rechte schläft im Sitzen, vor sich hat er den Schild abgelegt. Er lehnt den Kopf gegen seine Hand. Links lehnt, etwas zurück, einer der Wächter mit dem Eilebogen am Sarg, den rechten Arm vor der Brust, der Kopf ist nach vorn gefallen. (Abb. 89) Hinter dem Sarkophag zwei erschreckte Wächter. (Abb. 88) Einer schaut wie geblendet gen Himmel, der andere greift fassungslos mit beiden Händen ins Leere, einen ungläubigen Ausdruck auf dem Gesicht. Diese Figur könnte vielleicht auch einen der Jünger am leeren Grabe darstellen, da sie nicht als Soldat gekennzeichnet ist. Ob aber tatsächlich die Figur des auferstandenen Christus abhanden gekommen ist, läßt sich nur vermuten. In diesem Fall wäre auch diese Figur ein Wächter, und die Blicke der übrigen würden ebenfalls Christi strahlende Erscheinung zum Ziel haben.

Die Kulissenbrettchen zeigen in der beschriebenen Landschaft rechts einen gegen den Felsen gelehnten schlafenden Wächter; er hält die Hellebarde noch in der rechten Hand. Auf dem nächsten Brettchen erscheinen in der Ferne als kleine Figuren,

die drei Frauen mit ihren "Spezereien", um das Grab zu besuchen. (Abb. 91) Das links anschließende Brettchen zeigt die Brustbilder zweier junger Männer mit Hüten, und auf dem äußerst linken Brettchen sind am oberen Rand, halb verdeckt vom Baldachinwerk, drei Männer mit Wanderstäben zu sehen, die anscheinend durchs Gebirge gehen: die beiden Jünger und Christus auf dem Wege nach Emmaus. (Abb. 88)

In dieser Szene dominieren Gold und Grün, einzelne blaue Flächen (an den Gewändern der Wächter) und rote Stellen beleben das Bild.

ix) Die Gregorsmesse

Der Legende nach sah Papst Gregor der Große während einer Messe, wie sich das Brot bei der Wandlung in den Leib Christi verwandelte, aus dessen Wunden sich das Blut in den Kelch ergoß. Diese Szene, die im Mittelalter sehr beliebt war, ist auch hier dargestellt.

Papst Gregor kniet, mit dem Rücken zum Betrachter, auf den Stufen des Altars. (Abb. 92, 93) Die Arme hat er zum Gebet ausgebreitet und blickt empor. Er ist in eine prächtige Kasel, verziert mit blauen Borten in Kreuzform, gekleidet. Links und rechts von ihm knien die beiden Leviten, sie tragen über der Albe eine brokatene Dalmatika. Der linke blickt zum Papst herüber, der rechte bestaunt wie er das Wunder. Mit der Linken hat er soeben die Glocke zur Wandlung geläutet, da geschieht es.

Auf dem Altar steht links die Tiara des Papstes, daneben das offene Meßbuch, in der Mitte der Kelch. Hinter diesem erscheint die kleine Figur des Schmerzensmannes. Er weist mit der Linken auf die Seitenwunde, mit der Rechten zeigt er die Nagelwunde in der Hand. Rechts vorne auf der Mensa stehen die Meßpollenkännchen, und weiter hinten beiderseits je ein Leuchter mit einer brennenden Kerze. Das Retabel ist doppelt, es bildet ein Diptychon. Auf beiden Tafeln ist die Kreuzigung mit Maria und Johannes zu sehen, vor einer weiten Landschaft.

Die Deutung ist nicht klar. - Die Mensa ist mit einem kostbaren Brokat-Antependium behangen.

Zu beiden Seiten des Altars stehen weitere Geistliche in ihrer liturgischen Gewandung. Sie bilden eine symmetrische Einrahmung des zentralen Geschehens und fungieren als Zuschauer.

Links vorne ein Bischof. Er trägt über Albe und Dalmatika einen weiten Mäntel, vielleicht ein Pluviale. In der Rechten hält er den Krummstab. Hinter ihm ein Bischof und ein Kardinal. Beide tragen das Pluviale und einen Stab mit doppeltem Kreuz. Der Bischof trägt die Mitra, der Kardinal den ihm gemäßen Hut. Ganz hinten links ein einfacher Mann in Jacke und Hut, vielleicht der Küster.

Rechts vorne ein Bischof mit der Mitra, ihm fehlt der Hirtenstab (er befindet sich zur Zeit in falschen Händen in der "Anbetung der Könige"). Hinter ihm offensichtlich ein Laie im langen Mantel, eine Stoffmütze auf dem Kopf; mit der Rechten macht er eine Handbewegung auf den Altar zu, mit der Linken greift er in einen Beutel, der an seinem Gürtel hängt (über ihn und das doppelte Retabel siehe unten, Kap. II/4). An der Schmalseite des Altars kniet ein weiterer Geistlicher in der Dalmatika, hinter ihm erscheint wiederum ein Mann mit Hut, in einer Jacke mit bauschigen Ärmeln. Noch ein Küster?

Mit bunten Mustern bemalte Fliesen schmücken den Fußboden, die Kulissen tragen Maßwerkfenster, die sich nach hinten zu verjüngen. Es soll also der Eindruck eines Kircheninneren hervorgerufen werden.

Die vorherrschende Farbe ist der rot-goldene Ton des Preßbrokates. Er ziert sämtliche Kasel und Dalmatiken, den Altarbehang und die Wandbespannung der Kirche. Außer Gold und Blau tritt verstärkt Weiß auf, das von dem Golduntergrund teilweise wieder wegradiert wurde und so einen schimmernden

Brokat-Effekt erzeugt (Alben, Manipel), Die ganze Szene macht einen feierlichen, prächtigen Eindruck und ist von großer Symmetrie und Ausgewogenheit.

x) Die Mater Dolorosa

Diese Darstellung ist ikonographisch eigentlich eine aus der Beweinungsszene herausgelöste klagende Maria, die zum Andachtsbild wurde.

In der Hohlkehle sind als Kleingruppen die "sieben Schmerzen Maria" dargestellt. Diese sind der Volksfrömmigkeit nach sieben Ereignisse im Leben Mariens, bei denen sie Schmerzen litt. Der kleine Zyklus beginnt links über der kleinen eingestellten Säule mit dem Korbkapitell und wird im Bogen von links nach rechts gelesen:

- Die Weissagung Simeons: "Ein Schwert wird deine Seele durchdringen" (Lk 2, 35) bei der Darstellung im Tempel.
- Die Flucht nach Ägypten (Mt 2, 13-16).
- Der Verlust des zwölfjährigen Jesus, der im Tempel weilte (Lk 2, 41-51) .
- Die Begegnung mit Christus auf dem Kreuzweg (nicht biblisch Diese Szene ist aufrecht stehend auf der Mittelkonsole angebracht,
- Die Kreuzigung (Joh 19, 25-27).
- Die Beweinung (s.o.) .
- Die Grablegung (Mt 27, 55-66). (Abb. 30) Diese Szene steht auf der rechten kleinen Säule.

Diese Kleingruppen sind wie die Archivoltdarstellungen eines gotischen Gewändeportals angeordnet. Sie stehen am Bogenansatz senkrecht, während sie zum Scheitel hin fast waagrecht liegen. Die Szene im Scheitelpunkt selbst aber steht lotrecht. Bis auf sie hat jede Kleingruppe einen kleinen Baldachin über sich.

Unter dem Bogen der Hohlkehle sitzt Maria, in Trauer zusammengesunken,. (Abb. 97) Ihr weites, schweres Gewand sinkt an allen Seiten in langen, schweren Kurven zu Boden, Sie hat die

Hände gefaltet in den Schoß gelegt. Ihr Kopf ist von einem weiten Schleier umhüllt, sie blickt niedergeschlagen ins Leere. Sie ist die einzige Figur im Vordergrund dieser Szene.

Die vier Hintergrundbrettchen jedoch tragen je zwei Personen, zusammen also sind es acht. (Abb. 94) Sie stehen alle unter einem höhlenartigen Felsvorsprung und scheinen lebhaft miteinander zu sprechen, oben auf der Felskante wird eine Stadt sichtbar. Aufgrund ihrer Kleidung - kurze Mäntel, umgehängte Beutel, einfache Hüte - muß man sie wohl als Hirten ansprechen. Sie haben einige kleine Attribute bei sich: Links der erste hat einen kurzen Säbel am Gürtel, der zweite einen Stab (dessen oberes Ende wohl abgebrochen ist), der dritte einen Korb; rechts der erste trägt einen Vogel auf der linken Hand, der zweite eindeutig einen Hirtenstab in der Rechten.

Diese Personen stehen im Halbkreis um Maria herum, ohne daß ihre Beziehung zu ihr gleich deutlich wird. Hinzu kommt, daß sie bisher immer für sieben Figuren gehalten wurden, denn alle acht sind nie gleichzeitig zu sehen. Eine Figur wird ständig von Maria verdeckt und ist nur zu sehen, wenn man ganz dicht herantritt und von der Seite hinter die Mater Dolorosa blickt. (Abb. 95) Es stellt sich also die Frage, ob tatsächlich acht oder aber sieben Personen dargestellt werden sollten. So kommt es auch, daß Ohlig sie poetisch als "sieben Ritter" bezeichnet hat, die bei Maria "heilige Wacht" halten. (127) "Von ihren Burgen herabgestiegene" Ritter sind sie sicher nicht, aber was dann? Ihre genaue Deutung und ihre Beziehung zu Maria wird noch zu erörtern sein. (128)

Grün und Gold herrschen wiederum vor, ergänzt durch das Blau der Gewandfutter und andere bunte Farben, z.B. an den Attributen der Jünglinge. Die Darstellung strahlt große Ruhe und Innigkeit aus. Die trauernde Maria ist eine der anrührendsten Figuren aller Antwerpener Altäre überhaupt. Reizvoll ist der Kontrast der lebhaft redenden jungen Männer zu der stillen, in sich gekehrten Maria.

Diese Szene scheint nicht nur der geometrische, sondern auch der spirituelle Mittelpunkt des gesamten Altars zu sein.

5. Die Flügel

a. Übersicht

Im 14. und 15. Jahrhundert wurden im geschnitzten Retabel Reliquien, also das, was von den Heiligen irdisch geblieben war, verehrt. Darin schienen dem mittelalterlichen Menschen die Heiligen selbst und durch sie die Macht Gottes zugegen und wirksam zu sein. Nun, im 16. Jahrhundert, ändert sich das: Der Schrein enthält keine Reliquien mehr. Die Verehrung richtet sich nicht mehr auf die im "goldenen Schrein" verkörperten und aufbewahrten, konkret faß- und sichtbaren Reste. Sie gilt nur noch den Skulpturen - das Andachtsbild ist Zielpunkt der Versenkung. Der Schnitzaltar bewahrt als kostbarsten Schatz jetzt die goldenen Bilder, also gewissermaßen sich selbst. Die Flügel sind nicht mehr Verhüllung und Schutz des "Allerheiligsten", nicht mehr "Vorhang im Tempel".

Zwar bleibt dem Schnitzwerk ein Zug von Heiligkeit, der vor allem durch die Verwendung von Gold betont wird, während die Malerei das, was in ihm dargestellt ist, "kommentiert". Der Altar ist nicht mehr Gegenstand der Verehrung, sondern leitet zur gläubigen Versenkung an. Eine "aufgeklärtere" Haltung kennzeichnet die Darstellungen. -

Wurden die Reliquien zur Schau gestellt, so war das ein großes Ereignis, ein Feiertag. Nun richtet sich das Auf- und Zuklappen des Altars rein nach dem Feiertagskalender. Das Retabel wird nun endgültig ein liturgisches Gerät. Es kündigt dem Betrachter von dem "Unterschied der Zeit" (Legenda Aurea).

Wesentlich dafür sind die schwenkbaren Flügel. Der Schwerter Altar hat außer dem einen Flügelpaar, das zum Verschuß

schon reichen würde, noch ein zweites, so daß drei verschiedene Ansichten möglich sind. Jede davon zeigt ein eigenes, geschlossenes Programm. Zum folgenden siehe auch Teil H.

Die Form der Flügel ist naturgemäß von der des Schreins abhängig. Sie folgt seiner Umrißlinie. Der Mittelauszug wird jedoch durch eigene kleine Flügel verschlossen. So wird die Silhouette des aufgeklappten Altares bereichert: Oben entsteht eine Form, die ihrerseits wieder an einen kleinen geöffneten Flügelaltar erinnert. (129) (Abb. 9)

Jeder der großen Flügel besteht aus zwei gleich breiten Tafeln, die mit Scharnieren verbunden sind. Das gilt auch für die Predellaflügel. Durch die senkrechte Gliederung in vier Bahnen entsteht in den untersten drei Zeilen (0-2) ein günstiges, querrrechteckig bis quadratisches Bildformat. Die Höhe der Bildfelder nimmt nämlich auf die Höhe der benachbarten Schreinszenen Bezug. Lediglich die oberen beiden Zeilen (3, 4) erhalten Hochformat, Merkwürdigerweise scheint jedoch den Antwerpener Malern das steile Hochformat sehr viel mehr gelegen zu haben, wie wir noch sehen werden (Kap. III/1),

Im völlig geöffneten Zustand (A) zeigen die linken Schreinflügel Szenen der Passion, (Abb. 7) die rechten Szenen nach der Auferstehung bis zum jüngsten Gericht. (Abb. 8) Die Predellaflügel tragen Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu. Beide ergänzen das Schnitzwerk durch insgesamt 18 Darstellungen.

Werden die inneren Flügel geschlossen, so zeigt die entstehende Bildwand (Zustand B) im Mittelteil Darstellungen zum Thema "Altarsakrament", die linken Flügel Szenen aus der Legende des hl. Viktor und die rechten Flügel Szenen aus dem Leben Johannes des Täuflers. (Abb. 10) Drei Tafeln der Mitte (im Predellabereich) zeigen "liturgische Szenen", die ich einzeln behandelt habe, die sich aber dem eucharistischen Thema relativ gut einfügen. - Diese Ansicht zeigt 36 Tafelbilder.

Im gänzlich geschlossenen Zustand (C) bildet das Retabel eine Wand von 18 Heiligendarstellungen. (Abb. 14, 15) Die senkrechten Bahnen 2 und 3 enthalten nur männliche, die Bahnen 1 und 4 nur weibliche Heilige. Lediglich die kleinen Schreinflügel machen da eine Ausnahme. Jede Figur trägt ihr Attribut, szenische Darstellungen kommen nicht vor.

Insgesamt umfaßt der Altar auf seinen Flügeln 72 Einzeltafeln mit Darstellungen, die sich sechs verschiedenen Programmen zuordnen lassen.

b. Das Programm

i) Die Passionsszenen

Sie beginnen in A 33 mit dem Verrat des Judas (Mt 26, 14-16). (Abb. 102) Die Szene spielt in einer weiten Säulenhalle mit Durchblick ins Freie. Judas hat soeben den Beutel mit 30 Silberlingen erhalten und erklärt, wie er Jesus bezeichnen will. Neben ihm die Hohenpriester, im Vordergrund auf dem gemusterten Plattenboden ein Windspiel.

A 23 zeigt die Gefangennahme Christi (Mt 26, 47-56; Joh 18, 10-12). (Abb. 103) Im Vordergrund schlägt Petrus auf den am Boden liegenden Malchus ein, dahinter küßt Judas Jesus, umringt von den herangeeilten Häschern; im Hintergrund die nächtliche Landschaft des Gartens Gethsemane.

Es folgt in A 13 die Verspottung (Lk 22, 63-65). (Abb. 105) Christus sitzt in der Mitte auf einer thronartigen Bank, angetan mit dem Purpurmantel, die Augen verbunden. Die drei Soldaten verhöhnen ihn als "König der Juden" und "Messias": "Weissage uns, wer dich geschlagen hat!"

Die Geißelung (130) (A 11) (Abb. 7) (Mt 27, 26) zeigt Christus, mit dem Gesicht zur Säule gefesselt, in der Mitte. Von beiden Seiten schlagen ihn die Knechte mit weit ausholenden Streichen.

Bei der Dornenkrönung (A 21) (Mt 27,27-31) sitzt Christus wiederum auf einem "Thron", diesmal von der Seite gesehen. Zwei Männer drücken ihm mit langen Stangen die Krone aufs Haupt, einer schneidet, vor ihm kniend, Fratzen. - Diese und die vorangegangenen beiden Szenen spielen in einem Innenraum mit Schachbrett-Plattenfußboden. Im Hintergrund stehen jeweils zwei sich unterhaltende Zuschauer.

Die Tafel A 31 zeigt die Ecce-Homo-Szene (Joh 19, 5). Auf einem Balkon führt Pilatus mit einem Schergen Christus dem Volk vor. Der unten stehende Pöbel aber fordert, heftig deklamierend: "Kreuzige ihn!".

Die nächste Tafel A 41 ist inhaltlich eingeschoben zwischen die geschnitzten Szenen der Kreuztragung und der Kreuzigung: Christus wird ans Kreuz genagelt. (Abb. 9) Er liegt bereits auf dem Balken. Ein Henker bohrt ein Loch in das Holz, einer reicht die Nägel an. Ein dritter steht links vorn, mit dem Rücken zum Betrachter, in Landsknechtsgestalt und hält mit der Hellebarde Wache. -

Die Darstellungen der rechten Flügel setzen die Geschehnisse mit der Auferstehung (A 32) (Mt 28,1-14) fort. (Abb. 8) Christus erscheint als Salvator in rotem Hantel mit der Kreuzfahne auf dem Sarkophag, an dem zwei schlafende Wächter lehnen. Ein dritter schreit erschreckt auf und hält schützend den Arm über den Kopf. Der Hintergrund zeigt eine weite Landschaft, darin ein Zentralbau: Der Tempel von Jerusalem.

Ohne rechten zeitlichen Bezug ist die Szene der Anastasis (Christus in der Vorhölle) (A 22) (131) eingeschaltet. Links stehen Johannes Baptista und Eva, zwischen ihnen Adam, und in der Mitte steigt Christus in das Reich der Toten hinab, um Abraham und alle anderen Seelen zu erlösen. Die Unterwelt ist durch einen tiefliegenden, katakombenähnlichen dunklen Eingangsbogen dargestellt.

Die folgende Szene (A 12) (Mk 16,1-8) zeigt die drei Frauen

mit ihren Salbgefäßen, die sich von links dem Grabe nähern. Ein Engel steht hinter dem leeren Sarg, dessen Deckel schräg darüber liegt, und verkündet ihnen die frohe Botschaft.

Nun springt die Erzählung nach oben zu Bild A 42. Christus erscheint seiner Mutter. (Abb. 9) Maria kniet links am Betpult unter einem Baldachin. Der Auferstandene naht sich ihr von rechts und segnet sie. Diese Szene steht unmittelbar rechts von der Kreuzigung.

Bei der Himmelfahrt (A 14) (Abb. 8) (Lk 24, 50f.) sind rechts und links Maria und die Apostel versammelt. Unter erschreckten Bewegungen blicken sie gen Himmel. Im Hintergrund der Berg mit den Fußspuren Christi, die Füße und der Gewandsaum des Auffahrenden sind noch am oberen Bildrand sichtbar.

Auf dem Pfingstbild (A 24) (Apg 2, 1-4) sind die Jünger im Kreis um Maria versammelt und beten, während sich der heilige Geist in Gestalt einer Taube im Strahlenkranz auf sie herabsenkt.

Als letztes Ereignis schließt das jüngste Gericht (A 34) die Folge ab. Christus thront auf der Weltkugel, hinter ihm der Regenbogen. Von seinem Mund gehen die Lilie und das Schwert aus, ihn rahmen zwei Posaunen blasende Engel. Zu seinen Füßen knien auf Wolken links Maria und rechts Johannes der Täufer. Es ist die alte Darstellung der Deesis. Unten auf der Erde stehen die Toten aus ihren Gräbern auf und erwarten den Richterspruch, der sie zum Tor des Himmels führen oder in das Reich der Hölle - dargestellt durch einen feurigen Bogen -verdammten wird.

ii) Die Kindheitsgeschichte

Die Folge der Predellaflügel beginnt links mit dem Tempelgang Josephs (A 03) (132) (Abb. 7). Joseph eilt zum Hohenpriester, um ihm das ergrünte Reis zu zeigen, das bedeutet, daß er zum Ehemann Mariens erwählt ist. Ein Umstehender hält Josephs Mantel

fest; im Kreise stehen nach mehrere Zuschauer umher. Der Tempel ist durch Säulenarkaden angegeben, im Hintergrund ist ein geschlossenes Altarretabel sichtbar.

Das nächste Bild bringt die Vermählung (A 01). Vor einem großen rundbogigen Portal legt der Priester Mariens und Josephs Hände ineinander. Zu beiden Seiten "Trauzeugen" und Zuschauer.

Die Ereignisse des Schnitzwerks fortsetzend, schließt sich rechts die Flucht nach Ägypten an (A 02) (Abb. 8) (Mt 2, 13-16). Joseph schreitet dem Esel nach rechts voran, das Bündel geschnürt über der Schulter tragend. Maria sitzt auf dem Tier, das Kind im Arm. Im Hintergrund öffnet sich eine phantastische Landschaft mit bizarren Felsgruppen und einem breit sich windenden Fluß.

Diese Folge schließt mit dem Kindermord zu Bethlehem (A 04) (Mt 2, 16-18). Vor der Kulisse einer Burg wirft sich ein Soldat in voller Rüstung auf eine Frau, um ihr das Kind zu entreißen und mit dem Schwert zu töten. Hinter der Gruppe ein weiterer Soldat.

iii) Die Altarsakramentsfolge

Im einmal gewandelten Zustand (B) nimmt den Mittelteil eine Reihe von Bildern zum Altarsakrament ein. An der Spitze (B 41/42) zwei Prophetenfiguren in langen Gewändern. (Abb. 124) Sie stehen jede vor einer Säulenarkade, in die ein Tuch gespannt ist, und sind von ihren Attributen, den reich gewundenen Spruchbändern, umgeben. Deren Inhalt scheint mir keinen lesbaren Sinn zu ergeben.

Die darunterliegenden vier Tafeln (A 31-34) (Abb. 117) nimmt eine einzige Darstellung ein: (119-122) die Verehrung des Altarsakraments durch das Christliche Volk, angeführt von Kaiser und Papst. (133) Beide knien vor dem Altar, in dessen Mensa die im Fegefeuer leidenden Seelen zu sehen sind. Ihnen kommen Gebete und Gedächtnismessen

zugute. Der links kniende Papst schwenkt ein Weihrauchfaß. Auf den beiden Seitentafeln (B 33/34) knien weitere Personen: Links kirchliche Würdenträger, ein Kardinal und ein Bischof, eine Jungfrau, eine Manne, ein Ritter und ein junger Mann; rechts ein Fürst im Hermelinkragen, ein wohlhabender Bürger in Barett und Schaub, aber auch Soldaten, Hirten, Bettler und Krüppel. Sie alle verehren die auf der Altarmensa stehende Monstranz mit dem Leib des Herrn. Hinter dieser wird ein Retabel sichtbar, das aus vier kleinen Säulenarkaden besteht, die durch eine große Muschelform mit Endvoluten bekrönt werden. Auf den Ecken kleine Wappenschilder tragende Putti. Unter den Bögen stehen vier goldene Statuetten. Links ist Moses, an den Gesetzestafeln erkennbar, es folgt vermutlich Aaron, mit dem blühenden Stab, dann eine nicht näher bestimmbare orientalische Figur (Salomo?) und ganz rechts David mit der Harfe. Zu beiden Seiten des Retabels hängen auf Stangen lange Vorhänge.

Die beiden mittleren Tafeln darunter (B 21/22) schildern das gleiche Thema wie die Schnitzgruppe, die sie verdecken: die Gregorsmesse. (Abb. 117, 1239) Rechts kniet Papst Gregor vor dem quer angeordneten Altar, neben ihm zu beiden Seiten weitere Geistliche, einer von ihnen hält die Tiara. Der knieende Papst will gerade die Hostie erheben, da erscheint ihm, im Sarkophag stehend, der Schmerzensmann in einer Gloriole. So wird die wirkliche Verwandlung der Gaben in Fleisch und Blut Christi offenbar. - Auffallend der schwarzhaarige bärtige Mann, der neben den übrigen Geistlichen barhäuptig am Altar kniet.

Links von dieser Szene die Begegnung von Abraham und Melchisedek (B 23) (Abb. 131) (Gen 14, 17-20). Melchisedek, Priester und König der Stadt Salem, kommt von rechts, ein Windspiel neben sich. Er bringt dem Abraham, der in seiner Rüstung vor ihm kniet, Brot und Wein dar. Seitlich und hinter einer Bodenwelle stehen die Kampfgefährten Abrahams. Der freie Ausblick in eine felsige, weite Landschaft wird links durch ein Wäldchen verwehrt.

Rechts von der Gregorsmesse die "Mannalese" (B 24) (Abb. 133) (Ex 16, 11-35). Das auf dem Zug durch die Wüste befindliche Volk Israel sammelt das in der Nacht vorn Himmel gefallene Himmelsbrot ein. Rechts vorn hält eine Frau die Schürze auf, in der Mitte fangen Mutter und Kind die hostienförmigen Stücke, links liest ein Mann mit einem Stab sie vom Boden auf. In der Ferne die Zelte der Israeliten, wiederum links ein Wald.

Sowohl die Gaben des Melchisedek als auch der Mannaregen gelten als Präfiguration des eucharistischen Mahles.

Unter der Gregorsmesse findet sich die Fußwaschung (Joh 13, 1-20) rechts des Abendmahls: (Abb. 125) In der Mitte Petrus auf einem Stuhl, er faßt sich im Unverständnis an den Kopf; links kniet Christus vor ihm, eine Schürze umgebunden, und badet seine Füße in einer Wanne. Links hinter Christus Johannes mit der Wasserkanne, die übrigen Jünger hinter ihnen gruppiert Der Raum hat wiederum einen Fußboden aus sich nach hinten verkürzenden Schachbrett-Fliesen.

Bild B 11 zeigt das Abendmahl selbst (Mt 26, 17-29). (Abb. 127) Jesus, in der Mitte vor einem Wandbehang thronend, segnet Brot, Wein und das Passahlamm. Die Jünger sitzen um den quer aufgestellten Tisch. Auf dem Stuhl vorn rechts ist Judas im gelben Gewand zu erkennen. Den Beutel mit der Kasse hält er in der linken Hand.

Das Passahmahl (B 13) (Abb. 132) (Ex 12, 1-14), der Vorläufer des Abendmahles, zeigt auch eine verwandte Komposition. Gerüstet für die Wanderschaft essen die Juden das Lamm; Schuhe an den Füßen, gegürtet, versehen mit Hut und Wanderstab stehen sie um den Tisch: Es soll ein Mahl "im Vorübergehen" sein. Eine besondere Beziehung zum Opfertod Christi erhält das Mahl dadurch, daß das Blut eines Lammes vergossen wird, um die Juden zu erlösen: Sie sollen es an ihre Türpfosten streichen, um der Vernichtung zu entgehen.

Die Szene B 14 zeigt Moses, der mit seinem Stab Wasser aus

dem Felsen schlägt. (Abb. 134) Hinter ihm ein Israelit, der ihn fragt, warum er das Volk, die Kinder und das Vieh in die Wüste geführt habe. Folglich erscheinen Kinder und Vieh vorn rechts, um zu trinken. Im Hintergrund wieder die Zelte. Vermutlich sind sie auch (ihre Zweizahl deutet darauf hin) ein Hinweis auf die Anwesenheit Gottes im "Bundeszelt", das aus zwei Abteilungen bestand, und verweisen somit auf die Gegenwart Christi im Altarsakrament bzw. im Tabernakel.

Zu diesem Zyklus gehört auch ein Bild der Predellazone (B 04): Moses versüßt das Wasser von Mara (Ex 15, 23-25). (Abb. 12) Er berührt die Quelle mit einem Holz, und das Wasser wird trinkbar. Links bringt eine Frau ihren Henkeltopf, rechts trinken zwei Männer aus Schalen.

iv) Die liturgischen Szenen

Die übrigen Tafeln vor der Predella (B 01-03) stellen kirchliche Handlungen dar. (Abb. 135) Alle drei finden im selben Raum statt, einer Kapelle mit Säulen. Sie ist im Hintergrund durch ein Baluster-Gitter, das vermutlich den Lettner darstellen soll, abgeschlossen. Vor diesem Lettner steht eine Mensa mit einem kleinen Klappretabel.

Links (B 03) ist eine Predigt dargestellt. Ein junger Geistlicher in der Albe steht auf der Kanzel unter einem Baldachin und verkündet den Leuten, die um ihn herum am Boden oder auf Hockern sitzen, das Wort Gottes. Rechts zwei Männer, die darüber diskutieren. Die Predigt wird diesseits des Lettners, in dem Raum, der dem Laiengottesdienst vorbehalten war, gehalten. Das Retabel ist geschlossen und zeigt keinerlei Bildwerk. Es ist also wohl Fastenzeit, und das Volk wird zur Umkehr aufgerufen.

Im zweiten Bild (B 01) ist immer noch Fastenzeit. Zwei Geistliche hören die Beichte. Im Vordergrund knien ein Mann und sein Beichtvater auf einer Kniebank, man sieht sie von hinten, Ein kleiner Hund ist auch anwesend. Vor dem bevorstehenden

Osterfest wird das Volk zur Beichte gerufen.

Das dritte Bild zeigt den Feiertag selbst, also vermutlich Ostern: der Priester trägt ein kostbares brokatenes Meßgewand, und das Retabel zeigt eine bunte Darstellung, zwei Einzelfiguren vor einer Landschaft, vielleicht Heilige. Ein Diakon in Albe und Stola teilt aus einem Kelch an drei kniende Personen, offenbar Bürger, die Kommunion aus.

Dieser kleine Zyklus stellt also offensichtlich die angemessene Vorbereitung auf den Empfang des Altarsakraments dar, und steht daher im Zusammenhang mit den übrigen Bildern des Mittelteils.

v) Die Johanneslegende

Auf den rechten Flügeln befindet sich auf neun Tafeln die Legende Johannis des Täufers. Sie beginnt in B 36 mit der Beschneidung des Kindes. (Abb. 136) Eine modisch gekleidete Dame hält den kleinen Johannes, auf der anderen Seite des Altartisches beugt sich der Priester vor, das Messer in der Hand. Zwischen beiden, hinter dem Tisch, Zacharias mit langem Bart. Er weist dem Priester die Tafel, darauf er geschrieben hat: "Johannes ist sein Name" (Lk 1, 59-64). Im gleichen Moment wird er von seiner Stummheit befreit und beginnt Gott zu preisen. An der Hochwand des Raumes steht eine kleine Davidstatue auf einer Konsole über dem Kopf des Zacharias. Sie weist zum einen hin auf den Lobgesang des Zacharias, der aus den Psalmen schöpft. Vielleicht wird hier aber auch der Tempel als "Haus Davids" gekennzeichnet, in dem der Herr "ein Horn des Heiles" aufrichtet (Lk 1, 69), wie Zacharias sagt. - Durch die offene Tür blickt man ins Freie und in ein anderes Haus hinein. Dort erkennt man die Geburt des Täufers: Elisabeth liegt im Bett, die Magd bringt ihr das Kind, davor sitzt Zacharias und beschreibt das Täfelchen.

Das Kind mit dem Wanderstab auf der Tempelschwelle müssen wir wohl auch als Johannes interpretieren: Er steht an der

Schwelle vom Alten zum Neuen Bund. Gegürtet und mit dem Stab bewehrt zieht er in die Wüste. Wir können in ihm eine Illustration zu Lk 1, 80 sehen: "Das Kind aber wuchs, wurde stark an Geist und lebte in der Wüste bis zum Tage seines Auftretens in Israel". Bestärkt wird diese Interpretation durch den Storch, der seine Brut in einem Nest auf dem Dach des Geburtshauses, in einer Linie mit dem Kopf des Kindes, pflegt: Wenn die Jungen des Storchs "flügge sind, dann fliegen sie alle zu einer Stunde ... und ziehen nach einem andern Ort, und sie werden wiederkommen zu ihrer Zeit" (134), und werden ihr Nest bestellen.

Die nächste Darstellung (B 25) (Abb. 138) zeigt den Kindermord von Bethlehem (Mt 2, 16). Zwei Soldaten stürzen sich auf die Frauen, um ihnen die Kinder zu entreißen und zu töten. Zwei tote Säuglinge liegen bereits am Boden. Rechts auf einem Balkon steht Herodes im Hermelinpelz mit zwei Soldaten und feuert die Krieger an. Hinter der geborstenen Mauer, die den Platz nach der Rückseite abschließt, entfernt sich eine Frau mit einem Kind an der Hand. Es ist Elisabeth, die den kleinen Johannes in Sicherheit bringt.

Das folgende Bild ist nicht ganz leicht zu entschlüsseln (B 16) (Abb. 139). Zwei Soldaten schlagen mit Schwertern auf einen knienden Mann ein, der linke zieht ihn an seinem langen Bart. Rechts in der Tür tritt Herodes auf, erkennbar am hermelingefütterten Gewand und am Szepter, begleitet von zwei weiteren Soldaten. Es scheint, daß er den Befehl zum Töten gibt. Um den Tod Johannes kann es sich kaum handeln, denn die Szene spielt sich im Tempel ab: der Mann kniet auf den Stufen des im Hintergrund sichtbaren Altares. Er ist also Priester.

Wahrscheinlich handelt es sich um Zacharias, den die zwei Soldaten töten sollen, weil er sein Kind gerettet hat. (135)

Eine Erklärung erhalten die beiden Szenen durch einen apokryphen Text, das Protoevangelium Jacobi. (136) Danach (22, 3-24, 3) steigt Elisabeth mit dem Johannisknaben ins Gebirge, wo ein Berg sie aufnimmt. Herodes aber erpreßt Zacharias, daß er ihm den Aufenthalt seines Sohnes verraten solle. Er jedoch

weigert sich. Da läßt ihn Herodes im Tempel erschlagen. Das Blut aber bleibt zum Zeugnis für diesen Frevel sichtbar. Diese Szenen stehen also im Zusammenhang an richtiger Stelle und sind keine Wiederholungen.

In Bild B 06 folgt die Predigt des Johannes (Lk 3, 1-18). (Abb. 143) Er steht links an einer hölzernen Schranke und redet auf seine Zuhörer ein. Zwei Frauen sitzen am Boden, die vordere hält ihrem Kind ein Buch hin, während sie selbst zuhört. Rechts stehen drei Männer und reden. Im Hintergrund sieht man in eine Landschaft mit hohen Bäumen und einem Weiherhäuschen.

Es folgt in Bild B 08 die Taufe Christi (Lk 3, 21f.). (Abb. 141) Christus steht, nur mit einem Lententuch bekleidet, im Jordan. Johannes läßt aus der Rechten das Wasser über ihn strömen. Aus dem Himmel senkt, sich die Taube auf das geneigte Haupt Christi hinab. Rechts nach alter Bildtradition der Engel mit dem Gewand Christi. - Im Hintergrund, klein in der Ferne der Landschaft, zwei Szenen, die jeweils im Evangelium folgen. Am See die Berufung der Apostel (Mk 1, 16-20), dahinter auf dem steilen Berg die Versuchung durch Satan (Mt 6, 8-11).

Bild B 18 (Abb. 137) bringt das Zeugnis des Johannes (Joh 1, 19-27). In einer offenen Halle diskutiert der Täufer mit einer Gruppe von Pharisäern und Schriftgelehrten (rechts). Deutlich wird das an den Händen der beiden Gegenüber, die wie Für und Wider, Rede und Gegenrede nach oben und nach unten geöffnet sind. Zudem trägt einer ein Buch unter dem Arm. Dies ist also nicht das "Verhör des Johannes" (137).

Die bei Johannes dem Evangelisten unmittelbar folgende Szene zeigt Bild B 28 (Abb. 144) (Joh 1, 35-37): "Tags darauf stand Johannes wieder da mit zwei von seinen Jüngern..." Genau so ist es dargestellt: Johannes steht links an seiner Schranke, genau wie in B 00, nur daß nun zwei Jünger hinter ihm stehen. Auch die am Boden sitzenden Frauen sind wieder da und die stehenden Herren. Lediglich eine Greisin ist neu hinzugekommen. "... und er blickte auf Jesus, der vorüberging, und sagte: Seht das Lamm

Gottes." - Jesus wird im Hintergrund in der Landschaft sichtbar, Johannes zeigt mit der Rechten auf ihn.

Bei dem Gastmahl des Herodes (B 38) (Abb. 145) (Mt 14, 1-6) tanzt Salome, seine Tochter, zum Vergnügen der Gäste. Sie trägt eine modische Haube und ein verführerisches Kleid, hochgeschlitzt und mit tiefem Dekollete. Sie tanzt mit gekünstelten, lasziven Bewegungen und einer enormen Geschmeidigkeit, mit gespreizten, verdrehten Händen. Am Tisch sitzen Herodes und Herodias und sehen ihr zu, ebenso wie ein Windspiel vorn am Boden. Neben dem Baldachin wird durch ein Fenster der Henker, der Johannes bereits am Haar packt, erkennbar.

Den Schluß zeigt Bild B 44 (Abb. 146): Der Henker hat Johannes das Haupt abgeschlagen, er wendet sich um und legt es Salome auf die Schüssel. Durch einen Bogen sieht man sie im Hintergrund den Saal wieder betreten, um ihrer Mutter und dem Herodes das Haupt darzubringen.

Festzuhalten ist also, daß die Legende fortlaufend und ohne Wiederholungen erzählt wird, ja sogar mit einer Reihe ausgefallener Darstellungen ergänzt ist. Das verrät eine Planung des Programms für den gesamten Altar in einem großen Zug, über die Trennungen der einzelnen Teile hinweg.

vi) Die Viktor-Legende

Sie befindet sich auf den linken Flügeln der B-Ansicht, (Abb. 11) und mit ihrer Deutung gibt es wesentlich mehr Schwierigkeiten. Wäre nicht das Kirchenpatrozinium "St. Viktor von Xanten", könnte es sich bei dem Dargestellten auch um St. Quirin, St. Gereon oder St. Mauritius handeln. Auch die Aufsatzfigur (die übrigens kurioserweise auf der andern Seite steht, während Johannes Baptista über der Viktorslegende zu finden ist) ist derart unbestimmt. Ebensogut könnte hier auch ein anderer Viktor dargestellt sein, etwa der von Agaunum, der von Solothurn oder der von Marseille. (138) Alle werden gleich dargestellt: In Rüstung, mit Schild und Banner (die meisten waren erstaunlicherweise Bannerträger in der thebäischen Legion).

Das wenige, was von der Vita des Xantener Viktor bekannt ist, stammt aus einem Teil der "passio Sancti Gereonis", der Legende des Kölner Stadtheiligen, aus dem 10. Jahrhundert. (139) Sie gibt schwerlich eine ausreichende Textgrundlage für unseren Altar ab: Viktor war der Führer der Xantener Kohorte der thebäischen Legion aus Ägypten, die ausgerottet wurde, weil sie als christliche Einheit den Kaiserkult verweigerte.

Soweit ich sehe, ist der Schwerter Zyklus die einzige bekannte Darstellung seiner Legende überhaupt. (140) Den Text, der ihm zugrunde liegt, habe ich nicht ausfindig machen können. Er scheint aber, mangels Vorbilder, Szenen anderer Legenden zu einer neuen zu kompilieren.

Nach Ohlig (141), der vielleicht die Quelle gekannt hat?, beginnt der Zyklus mit B 37. Ein Soldat, vielleicht Mauritius, kniet mit seinen Gefährten vor dem Papst. Unter ihnen ist auch Viktor, rechts im Hintergrund, kenntlich an der Fahne und dem langen lockigen Haar. Freudig scheint er sich zu etwas bereit zu erklären. Vermutlich hat der Papst sie gesegnet und sie aufgefordert, falls es dazu komme, das Martyrium freudig auf sich zu nehmen. (142) Durch einen offenen Bogen sieht man ins Freie. Dort kniet ein Mann vor dem jungen Viktor. Er zieht sein befedertes Barett vor ihm und überreicht ihm die Fahnenlanze.

Das zweite Bild (B 27) (Abb. 147) zeigt links Viktor mit dem Kaiser, kenntlich am Hermelinbesatz seines kostbaren Gewandes. Er soll das Bild des Mars, der rechts auf dem Altar steht, verehren, aber er weigert sich. Auffallend ist die ikonographische Verwandtschaft zwischen dem Marsbild und Viktor. Durch eine Tür sieht man in einen von Türmen umstandenen Burghof, in dem zwei Personen Arm in Arm wandeln.

Es folgt Bild B 17 (Abb. 148): Viktor im Feldlager. Von seinem Barett weht die Feder. Er empfängt einen Boten, der vor ihm ins Knie geht und den Hut zieht. Wahrscheinlich erhält er den Befehl zur Verfolgung von Christen, vielleicht handelt es sich aber auch um eine Bekehrungsszene. Viktor wird wie ein

jugendlicher Edelmann dargestellt. Ein Gefährte will ihm zu irgendetwas zu überreden, aber er scheint ungerührt. Im Hintergrund sprechen zwei Männer im Eingang des geöffneten Zeltes miteinander. Links erscheint ein Zentralbau mit spitzem Turmhelm in der Ferne.

Bild B 07 (Abb. 11) zeigt vermutlich die Enthauptung des Mauritius und die Dezimierung der thebäischen Legion. Links macht der Henker eine stattliche Rückenfigur, indem er den Schopf des Heiligen ergreift. Rechts steht der Aufsicht führende Kaiser; hinter den bereits Geköpften sieht man eine Villa, umgeben von gebirgiger Landschaft: Saint-Maurice, das damals noch Agaunum genannt wurde.

Auf den nun folgenden Tafeln (B 05, B 15, B 25, B 35) sind vier Metzelen zu sehen, die sich nicht wesentlich voneinander unterscheiden. Bis auf B 25, wo sich alles seitenverkehrt abspielt, kommt der Reiterhaufen von links und tötet mit Schwertern und Lanzen die nach rechts fliehenden Christen. Der Mann im Goldhelm auf B 15 und B 25, der so auffällig seine Reiterei dirigiert, wird der Feldherr Maximian Herkulius sein. Die Verfolgten sind jeweils unbewaffnet, (143) sie kommen aber z. T. aus den Lagerzelten hervor, sind also Soldaten. Auf dem letzten Bild (B 35) ereilt auch Viktor sein Schicksal. Die Stadtansicht im Hintergrund läßt sich allerdings nicht eindeutig als "Xanten" benennen.

Die Tafel B 43 (Abb. 150) endlich zeigt die Verehrung des Viktorschreins zu Xanten. Er steht auf der Altarmensa. Ein Soldat und zwei Krüppel knien vor dem goldenen, mit Figuren besetzten Schrein und erbitten Heilung, einer betet den Rosenkranz. An einer Stange im Hintergrund hängen wächserne Votivgaben: Hände, Füße, ein Harnisch. Durch das Portal links erblickt man Heraneilende, einen Mann und eine Frau. Sie kommen von weit her, man sieht es ihren Wanderstäben und Bündeln an.

vii) Die Heiligen

Der ganz geschlossene Zustand (C) zeigt in vier senkrechten

Kolumnen Heiligendarstellungen. (Abb. 14, 15) Jede Figur steht unter einer Säulen- oder Pfeilerarkade auf einer schmalen Bühne. Hinter ihr ist zwischen die Säulen ein Tuch gespannt, das grau oder braun sein kann. Dabei scheint keine Regelmäßigkeit durchgehalten zu sein. Es stehen nur Heilige verschiedenen Geschlechtes nebeneinander. Bis auf die kleinen Flügel enthält jede Kolumne entweder nur männliche oder nur weibliche Heilige. Viele bilden traditionell Paare (144), diese stehen jedoch hier nicht immer nebeneinander. Ihre Deutung fällt leicht: jede Figur hat ihr Attribut bei sich, und zu ihren Füßen steht in unbeholfenen gotischen Minuskeln, manchmal bis zur Unkenntlichkeit verballhornt, der Name. Im einzelnen sind es:

C 01: Elisabeth von Thüringen. Auf dem Kopf eine Krone, zwei weitere liegen auf dem Buch in ihren Händen.

C 02: Franziskus. In Ordenstracht, weist die Stigmata.

C 03: Erasmus. Im Bischofsornat, trägt die "Darmwinde" in der Hand.

C 04 (Abb. 151): Klara. In der Hand eine Monstranz bzw. ein Ziborium.

C 11: Cäcilia. In der Hand die Orgel. Unterschrift: "lossia".

C 12: Fabian. In der Rüstung, mit gezogenem Schwert, Purpurmantel und abgenommenem Barett.

C 13: Sebastian. In Rüstung und Mantel, in der Rechten den Bogen, in der Linken zwei Pfeile.

C 14: Maria Magdalena. Mit modischer Haube und Salbgefäß.

C 21 (Abb. 152): Barbara. In einem Buch lesend. Links hinter ihr der Turm.

C 22: Patroklus. Wie Fabian, nur mit dem Federbarett auf dem Kopf. Titel: "patrockel".

C 23: Martin. Im Bischofsornat, im Buch lesend. Mit der Rechten gibt er dem bettelnden Krüppel ein Almosen.

C 24: Agatha. Im Buche lesend, in der Rechten die Zunge mit der Brust.

C 31: Ursula. Unter ihrem Mantel links Geistliche (Papst, Bischof, Kardinal), rechts die heiligen Jungfrauen.

C 32: Georg. In voller Rüstung, behelmt. Steht auf dem Drachen und stößt ihm die Lanze ins Maul. Titel: "egorgius".

C 33: Reinoldus. Mit Lanze, Löwenschild und gezaddelter Decke.

C 34: Katharina. Mit dem Schwert in der Rechten, ein Buch lesend. Am Boden liegend das Rad.

C 41: Antonius: Mit Glocke und Schwein, ein Buch lesend.

C 42: Anna selbdritt.

Keine dieser Figuren präsentiert sich in außergewöhnlicher Ikonographie; viele erfreuen sich allgemeiner Beliebtheit, wie Barbara, Katharina, Anna und Antonius. Einige gehören zu den vierzehn Nothelfern. Ausgesprochene Sonderlinge gibt es nicht, bedenkt man, daß Patroklos und Reinoldus die Patrone der benachbarten Hansestädte Soest und Dortmund sind.

Interessant sind das gehäufte Auftreten von Kölner Lokalpatronen (145) und die Franziskanerheiligen, denn es gab in Schwerte kein Minoritenkloster. Das Fehlen der Apostel erklärt sich durch ihr Erscheinen in der unteren Predella. Auch dies ein Hinweis darauf, daß der heutige Zustand das Originalkonzept zeigt.

6. Die Schreinaufsätze

Auf der Oberseite des Schreins sind an den Außenkanten und an den Ecken des Mittelauszugs vier kleine vergoldete Fialen angebracht, die die Silhouette des Altars bereichern. (Abb. 9, 10)

Rechts und links stehen auf großen Blattkapitellen, die sechseckige Plinthen tragen, die beiden Kirchenpatrone. Links (!) Johannes der Täufer im härenen Kleid, unter dem sein rechtes Bein entblößt sichtbar wird. In der rechten Hand hat er wohl einen Stock oder die Kreuzfahne getragen, auf dem linken Arm trägt er ein Lamm, das Agnus Dei. Er hat dunkle Haare und einen Bart.

Rechts die Figur des Viktor, heute ihrer Attribute entkleidet. Sie trägt eine Rüstung mit Harnisch und Beinschienen, darüber einen Mantel, der vor der Brust durch eine Kette zusammengehalten wird. Unter seiner Mütze quellen die Haare hervor.

Die Spitze des Altars krönt die stehende Madonna mit dem Kind, das sie sehr hoch auf ihrem linken Arm hält. In der Rechten hat sie einen Apfel. Ruhig und

würdevoll schaut sie nach vorn. Sie ist die Krone des Altars, daher müssen wir in ihr auch die Hauptpatronin sehen.

Alle drei Figuren sind großzügig gestaltet. Trotz der silhouettenhaften Wirkung, die auf die Untenstehenden haben, bleibt ihr Umriß ziemlich geschlossen. Viktor und Johannes stehen etwas unsicher, so als müßten sie auf einer Kugel balancieren. Ihre Gesichter sind in die Ferne gerichtet, sie wirken nicht gleichmütig, sondern ein wenig unruhig. Die Madonna erscheint nicht als feine Dame, sondern strahlt eine warme, schlichte niederländische Majestät aus.

Alle drei zeigen die gleichen Eigentümlichkeiten der Fassung (Gewandmusterung, Punzierungen), die sich auch auf den Figuren des Schreins finden und die typisch für Antwerpener Arbeiten sind, nur in vergrößerter Form. Man kann die drei Figuren also getrost zum Originalbestand des Altars rechnen.

III. Die künstlerische Gestaltung: Form und Herkunft

1. Komposition und Erzählweise

a. Der vollständig geöffnete Altar

Diese Ansicht, die ich mit "A" bezeichnet habe, zeigt drei voneinander unabhängige Programme, die auch getrennt zu lesen sind. Jedes ist nach eigenen Gesetzen aufgebaut.

Die Apostelgruppe ist symmetrisch um die Christusfigur in der Mitte gruppiert. (Abb. 1) Die Figuren stehen wegen der Enge der Fächer so dicht beieinander, daß sich fast derselbe gedrängte Effekt wie bei den Schnitzszenen des Schreins ergibt. Das entspricht sicher nicht ihrer originalen Aufstellung in einem anderen Zusammenhang. Dennoch darf man ihre Verwendung hier durchaus als gelungen bezeichnen. Die starre architektonische Rahmung und die archaische Reihung der Figuren geben dem Altar ein strenges, solides Fundament.

Nicht so glücklich ist die Position der oberen Predella. Sie verlängert die Proportionen derart, daß der Altar in geschlossenem Zustand wie ein Turm wirkt. Zudem bringt sie durch ihre Fünfer-Teilung, die sich weder nach oben noch nach unten glatt anschließt, Unruhe in das ansonsten ruhig und klar gegliederte Bild. Das quadratische Bildformat, das sie einführt (Mittelszene und Flügeltafeln), wird im übrigen Altar nicht wieder aufgenommen.

Sie erzählt fortlaufend von links nach rechts. Der Schwerpunkt liegt aber deutlich auf dem Schnitzwerk, und hier besonders auf der Mittelszene, der Epiphanie. Daß diese Szene so deutlich hervorgehoben wird, ist ungewöhnlich bei Antwerpener Schnitzaltären. Für gewöhnlich ist es die Geburt Christi, die die Mitte einnimmt. -

Alle geschnitzten Szenen sind symmetrisch aufgebaut, wobei die Personen rechts und links gruppiert sind, nur bei der Epiphanie steht die Hauptperson im Mittelpunkt. Jeder der drei Könige

blickt auf das Neugeborene. (Abb. 45) Die Rückenfigur des vorne knieenden Königs führt den Betrachter in das Bild hinein, die beiden rahmenden Könige verweisen den Betrachter ebenfalls auf die Mitte. Maria und das Kind sind das Ziel des Geschehens: Marias Kopf liegt genau im Schnittpunkt der Diagonalen des Quadrats. –

Bei den beiden linken Szenen (Verkündigung und Geburt) spielt sich die Handlung in der vordersten Bildebene ab, bei der Epiphanie etwa im Mittelgrund, bei der Beschneidung und der Lichtmeß-Szene in der Tiefe der Bühne. (Abb. 48, 51) Bei diesen letzten Szenen ist außerdem viel Personal zugegen, das man nicht eindeutig benennen kann.

Alle Kompositionen wirken überzeugend, das Format ist gut gefüllt, und die Anordnung unterstützt das Verständnis der Handlung.

Die beiden Szenen des linken Flügels sind nach ähnlichen Gesichtspunkten aufgebaut, (Abb. 7) wobei aber im Tempelgang Josephs durch seine eilende Bewegung ein dynamischer Zug hinzukommt. In beiden Bildern spielt die Gestaltung des Hintergrunds eine große Rolle: Durch seine zentralperspektivische Konstruktion fokussiert er die Handlung auf die Mitte. So hebt der Tempel die Figuren Josephs und des Priesters heraus. Der dunkle Bogen hinter der Vermählung bildet eine nimbusähnliche Folie, die die drei Hauptpersonen stark betont.

Die beiden andern Szenen erhalten durch die Bewegung einen Zug nach rechts, aus der Folge hinaus. (Abb. 8) Bei der Flucht nach Ägypten wird diese Bewegung durch die träge Weite der Landschaft etwas verlangsamt. -

In den geschnitzten Szenen des Schreins läuft die Erzählung im Halbkreis um die Mitte herum, wobei die Kreuzigung an oberster Stelle im Kulminationspunkt der Passion steht. (Abb. 1) Die Beweinung ist als nicht-narrative, repräsentative Szene aus der Bewegung herausgenommen und zusammen mit den beiden nicht zur Passion gehörigen Szenen (Gregorsmesse und Mater Dolorosa) als ruhender Pol in die Mittelachse gesetzt.

Der Schwerter Schrein mußte im Vergleich zu anderen Altären sehr viel mehr, nämlich zehn Szenen etwa gleicher Größe aufnehmen, behielt aber dabei die typische Antwerpener Proportion und Aufteilung bei. Dadurch entstanden sechs stark querrrechteckige Felder. Die einzelnen .Szenen eignen sich aber unterschiedlich gut für dieses Format. So ergaben sich zum Teil Verschiebungen in der Reihenfolge.

Das Verhör des Pilatus mit seiner Gegenüberstellung eignete sich gut dafür. (Abb. 1) Die folgende Szene, die Verspottung, rückte nach oben und erhielt dadurch ein für eine Zentralkomposition günstigeres Format. Dafür wurde die Kreuztragung, die mit ihrem langen Zug für ein Querformat besser geeignet ist, vorgezogen. Nach der Annagelung (einem Tafelbild) folgt nun die Kreuzigung in dem für sie vorgesehenen, breiten und hochformatigen Mittelfeld. Die Kreuzabnahme mit ihrer senkrechten Staffelung von Figuren konnte kaum in ein niedriges, querrrechteckiges Feld hineinkomponiert werden. Man setzte also die Beweinung, die ohnehin eher ein Andachtsbild denn ein Passionsszene ist, in die Mitte unter die Kreuzigung. Sie ist aufgrund der Gruppierung der Figuren um den liegenden Christus herum gut für dies Format geeignet. Das gleiche gilt für die Grablegung, die den Platz unter der Kreuzabnahme erhielt. Die Gregorsmesse konnte zentral angeordnet werden und erhielt so eine befriedigende, wenn auch sehr breitgezogene Komposition. Für die Mater Dolorosa wurde das Format günstiger gemacht durch die an drei Seiten rahmenden Hohlkehlen. Nur die Auferstehungsszene muß man wohl als mißglückte Komposition bezeichnen. Die triumphierende Gestalt des Auferstandenen über dem leeren Grab verlangt einfach das Hochformat und erscheint hier unbeholfen. Wohl aus diesem Grund wurde sie noch einmal wiederholt, und zwar auf dem rechts oben anschließenden, gemalten Flügel in wesentlich günstigerem Format. (Abb. 8)

In den querrrechteckigen Szenen spielt sich die Handlung in der vordersten Bildebene ab. Bei der Verpottung und der Kreuzabnahme befindet sich Jesus im Mittelgrund, bei der Kreuzigung ziemlich weit hinten; die Maria-Johannes-

Gruppe steht dafür ganz im Vordergrund. - In jeder Szene bildet die Figur Christi den Mittelpunkt (in der Mater Dolorosa natürlich Maria).

Eine wichtige Rolle bei der Führung des betrachtenden Auges spielen die Figuren, die rechts und links vor den Hohlkehlen stehen. Manche sind von der Seite gesehen und blicken in das Bild hinein. Oft präsentieren sie etwas, was zur Szene dazugehört, wie Nikodemus die Nägel, Magdalena ihr Salbgefäß oder eine Dame bei der Lichtmeß die Kerze. (Abb. 85, 86) Sie wirken ganz ähnlich wie die "Flügelheiligen" auf gemalten Altären, die z. B. dem Christkind die Stifter, die vor ihnen knien, empfehlen. -

Andere kehren dem Betrachter den Rücken zu, betrachten aber selbst das Ereignis oder weisen mit der Hand darauf hin. (Abb. 82) Im Grunde wirken sie nicht anders, als Zuschauer, die vor einem stehen: Sie machen dadurch, daß sie die Handlung teilweise verdecken, den Hinzukommenden neugierig. Man möchte sie beiseite schieben, um selber zu sehen.

Wieder andere, wie z. B. die Büttel, die Christus am Seil ziehen, blicken sich "bewußt" um und schaffen so eine Verbindung, die der dramatischen Zuspitzung einer Szene dient. (Abb. 59) Der Betrachter erhält einen momentanen Eindruck von Realität. Man kann also insgesamt durchaus von psychologisch geschickter Figurenregie sprechen. - Diese "Statistenfiguren", die auf die oben beschriebene Weise wirken, kann man als "bormaneske" Erfindungen bezeichnen (146). Es sieht nämlich so aus, als habe der Brüsseler Bildschnitzer Jan Borman diese Technik in den 1480 zum ersten Male in geschnitzten Szenen konsequent angewandt. (147) (Abb. 33)

Eine Figurenart aber scheint mir in Antwerpen entstanden zu sein, denn sie ist auf die rahmende Hohlkehle (welche die Brüsseler Altäre nicht kennen) angewiesen. Es handelt sich um die Figur, die den Zuschauer direkt ansieht, ja ihn mittels einer Handbewegung geradezu anspricht. Sie setzt sich von der Szene ab, hat ihren eigenen Raum um sich, und scheint die Szene zu erzählen, zu kommentieren. Wie ein Moritatensänger steht sie neben der Bühne und weist auf sie, wie ein lebendes Ausrufezeichen. Sie taucht in Schwerte dreimal auf: Rechts und links des Pilatusverhörs und links vor der Verspottung. (Abb.

53, 60) Figuren mit ähnlichen Gesten kommen auch in anderen Szenen vor, etwa in der Lichtmeß der Mann rechts, (Abb. 51) oder der "Laie" in der Gregorsmesse; (Abb. 93) ihre Wirkung ist dort aber bei weitem nicht so auffällig, da sie stärker in die übrige Handlung eingebunden sind. -

Auf dem linken Flügel wird die Passionsgeschichte begonnen, indem man die äußere Bahn abwärts liest, und dann die innere aufwärts; (Abb. 7) auf dem rechten Flügel liest man erst von oben nach unten, dann wieder nach oben und endet mit dem Jüngsten Gericht. (Abb. 8) Dazwischen muß man einmal springen, um die Erscheinung Christi bei Maria (A 42) zu berücksichtigen. (Abb. 9)

Die in unseren Augen nicht ganz korrekte Reihenfolge vor allem bei der Passion erklärt sich z. T. auch aus der Unvereinbarkeit der Evangelien. Einzelne Szenen sind ihnen entnommen, aber nicht logisch hintereinander geschaltet. So taucht z.B. das zweimalige Verhör des Pilatus nur bei Johannes auf, dort folgt aber keine weitere Verspottung. (148)

Die Tafelbilder nehmen in Komposition und Figurengröße keinen Bezug auf die Schnitzszenen, und auch aufeinander nicht. Jede Tafel wird als Einzelbild verstanden. Die Horizonte sind verschieden hoch, die Figuren stehen in verschiedenen Bildebenen. Es gibt Bilder von großer Bildtiefe (der Verrat des Judas (Abb. 102), mit raffinierten Durchblicken), aber auch sehr vordergründig flache Szenen (die Anastasis). (Abb. 8) Das Verhältnis von Figurengröße zu Bildhöhe ist ebenfalls recht uneinheitlich: Bei der Geißelung stößt Christus oben und unten fast an den Rahmen, während er bei der Auferstehung nur gut die Hälfte der verfügbaren Höhe einnimmt.

Die räumlichen Konstruktionen sind meist nicht nach den Gesetzen der Zentralperspektive angelegt. Der Horizont befindet sich oft in Augenhöhe der stehenden Figuren. Er suggeriert, dass der Betrachter auf gleicher Höhe mit den Figuren steht. Zugleich schneiden sich aber die Fluchtlinien der Fußbodenplatten in einem wesentlich höher liegenden Punkt: Dadurch erhält man den Eindruck, man stehe höher als die Szene, bzw. der Boden steige an.

Beide Erscheinungen kombiniert erwecken jenen bühnenartigen Eindruck, den wir bereits vom Schnitzwerk her kennen. Man hat das Gefühl: träte eine Figur nach vorn "an die Rampe", würde sie mit dem Kopf gerade die obere Bildkante berühren.

Die Kompositionen sind gegenüber dem Schnitzwerk wesentlich gelockert; selbst Szenen, die es nahelegen würden, zeigen keine strenge Symmetrie mehr (Geißelung, Dornenkrönung). (Abb. 7) Nur Himmelfahrt und Pfingsten sind ganz zentral angeordnet. (Abb. 8)

Die Figur des Christus rückt häufig aus der Mitte; in der Ecce-Homo-Szene und der Auferstehung scheint sie allerdings in eine Linie mit der aus der Mittelachse verschobenen Spitze des gerahmten Bildfeldes gerückt zu sein, so daß sie doch einen Akzent erhält.

Die gemalten Szenen sind "raumhaltiger", mehr freie Luft umgibt die Figurengruppen als im Schnitzwerk; die Handlung scheint dafür nicht so stark dramatisch gebündelt. Sie steht weniger im "Focus" der Aufmerksamkeit, der Betrachter scheint einen größeren Abstand einzunehmen. Gleichwohl sind die Gebärden und Gesichtsausdrücke expressiv und dramatisch.

b. Der einmal gewandelte Altar

Auch auf dieser Ansicht sind drei voneinander unabhängige Programme zu sehen. (Abb. 10) Auch sie sind getrennt zu lesen, und Beziehungen zwischen ihnen scheinen nicht zu bestehen.

Die beiden Heiligengeschichten werden wie die Flügel der Ansicht A gelesen, nur diesmal auch über die Predellaflügel hinweg. Man liest also jeweils die linke Bahn oben beginnend abwärts und die recht aufwärts, und zum Schluß den kleinen Mittelauszugsflügel. (Abb. 11, 13)

Im Mittelbereich werden die drei liturgischen Szenen von links nach rechts gelesen, (Abb. 135) die übrigen Bilder bilden keine genaue Reihenfolge. (Abb. 12) Der Hauptszene, die die vier größten Felder (B 31-34) einnimmt, sind die übrigen Felder inhaltlich

und räumlich untergeordnet. Die Mittelbahn hat die Gregorsmesse aufgenommen, wohl aus zwei Gründen: zum einen, weil so hinter ihr die gleiche Szene des Schnitzwerks steht, zum andern, weil sie analog zu der darüberstehenden Szene aufgebaut ist und mit ihr zusammen das Hauptthema dieser Ansicht anschlägt. Beide zeigen nämlich einen querstehenden Altar, der über die Mittelfuge der Flügel hinweggeht, und symmetrisch davor kniende Figuren. Auch ein inhaltlicher Bezug läßt sich herstellen, vgl. dazu unten Kap. IV/4.

Die beiden Szenen darunter fanden ihren Platz in der Mitte, weil sie dem Neuen Testament angehören. Merkwürdigerweise ist die Fußwaschung rechts vom Abendmahl anzutreffen. Die beiden Propheten an der Altarspitze stehen einander gegenüber und sind sich halb zugewandt.

Auch auf dieser Ansichtsseite sind die Figurengrößen dem Format angepaßt, und für die Kompositionsweise gilt im Großen und Ganzen das im vorigen Kapitel gesagte. Oft sind die Bilder reicher an Figuren, die Bewegungen geschraubter, vor allem in den Heiligenlegenden. Die Farben sind aber nicht so bunt: Gelb, Braun, Blau und Weinrot beherrschen die Palette. - Es finden sich, außer im Mittelteil, fast keine zentralisierten Kompositionen mehr. Der Aufbau ist nur noch von der darzustellenden Handlung bestimmt und dient allein ihrer Klarheit.

Die Mittelszenen "Verehrung des Altarsakraments" und "Gregorsmesse" sind dagegen streng symmetrisch gebaut, die Komposition macht sich die Teilung in einzelne Felder dienstbar und hebt dadurch die Figurengruppen voneinander ab. (Abb. 127, 132) Abendmahl und Passahmahl schließen sich in kompositorischer Hinsicht an die beiden Mittelszenen an: beiden dient ebenfalls ein quergestellter Tisch als strukturbildendes Element, das Abendmahl zeigt sogar einen vollkommen symmetrischen Aufbau, entsprechend langer Bildtradition.

Die drei liturgischen Szenen schließen sich formal zusammen dadurch, daß sie in den gleichen Innenraum hineinkomponiert sind. (Abb. 135, 12) Die Mosesszene daneben (B 04) sticht umso stärker

davon ab - sie steht hier wohl eher wegen der optischen Verbindung zu den beiden anderen Mosesszenen darüber (B 14 und B 24), weniger aus kompositionellen Gründen.

c. Der geschlossene Altar

Die Heiligenfiguren stehen jeweils in der Mitte ihres Bildfeldes. (Abb. 14, 15) Ihre Größe richtet sich nach der Höhe von dessen Rahmen. So entsteht eine gleichmäßige Reihung. Ob in der Größe und Position der Heiligen auch eine Rangfolge zum Ausdruck kommt, vermag ich nicht zu sagen.

Jede Figur präsentiert sich in einem kleinen Bühnenraum. Sie hat je nach ihrer Größe nach den Seiten mehr oder weniger Platz, da die Arkadenbreite sich nicht ändert.

Die Farbpalette ist noch weiter reduziert: Lediglich die Figuren sind noch bunt, alles übrige ist in braunen und grauen Tönen angelegt.

2. Stil und Händescheidung

a. Schnitzwerk

Aus verschiedenen Gründen ist es ziemlich schwierig, den Stil der geschnitzten Figuren genau zu beschreiben. Zum einen ist der Altar mit Sicherheit nicht nur von einer Hand geschnitzt worden, wir haben es also mit mehreren persönlichen Stilen zu tun. Weiter ist es möglich, daß Figuren verschiedener Meister von der gleichen Person farbig gefaßt wurden, wodurch unterschiedliche bildhauerische Ausdrucksweisen durch die Fassung einander angeglichen werden. Aber auch das Gegenteil ist möglich: Stücke aus einer Hand werden durch verschiedene Fassung stilistisch "auseinandergezogen". Das geringe Format, die Tatsache, daß die meisten Figuren zum Teil verdeckt sind, und ihre unterschiedlichen Trachten erschweren zusätzlich das Erkennen der gemeinsamen Stilmerkmale. Dadurch, daß jede Figur einzeln geschnitzt ist, läßt benachbarte Aufstellung nicht auf gemeinsame Herstellung schließen: Man ist immer

auf den direkten Stilvergleich angewiesen. Eine weitere Erschwernis tritt hinzu, die zugleich eine wichtige Beobachtung ist: Der Stil wandelt sich je nachdem, welche Person dargestellt wird. So sind Maria, Jesus, Johannes regelmäßig in schlichtere, stilistisch "ältere" Tracht gekleidet, während Magdalena und Personen aus dem Volk gewollt modisch, andere wie die drei Könige oder Juden bewußt exotisch dargestellt sind. Trotzdem könnten sie alle von einer Hand sein.

Gleich in der Verkündigungsszene werden zwei völlig verschiedene Hände faßbar: Der Engel und die Marienfigur könnten unterschiedlicher kaum sein. (Abb. 38, 39) Wie sich zeigt, dürften diese zwei Figuren von die beiden wichtigsten am Schwerter Altar tätigen Schnitzern geschaffen worden sein. Allein die unterschiedliche Größe der Figuren deutet schon darauf hin, und eine eingehendere Betrachtung macht es wahrscheinlich.

Der "Marienmeister", wie ich ihn nennen will, verrät sich in folgenden Merkmalen: Die Figuren haben relativ kleine, gerundete, aber ausdrucksvolle Köpfe; die Gewänder fließen meist in langen, kurvigen Falten, die sich am Boden weich und natürlich ausbreiten. Die Faltenstege sind wie dünne Wülste gebildet, mehrere von ihnen sind an einzelnen Ausgangspunkten ohne Störungen zusammengefaßt. Die Figuren haben einen relativ geschlossenen, etwa kegelförmigen Umriß und stehen ruhig und sicher. Charakteristisch ist bei den Frauenfiguren der v-förmige Ausschnitt des Untergewandes, der in einem rechteckigen Dekolleté sichtbar wird. (149) Die Gesichter mit dem spitzen Näschen und dem kleinen rundlichen Kinn sind leicht wiederzuerkennen.

Der "Engelmeister" hingegen schnitzt im Verhältnis größere und gröbere Köpfe; seine Gestalten zeigen häufig hochgezogene Augenbrauen und haben auch sonst etwas unruhiges. Das gilt auch für das Faltenwerk: es scheint brüchig und spröde zu sein und ähnelt ein wenig gestauchtem Blech. Gegenüber der gleichmäßigen Faltendichte beim "Marienmeister" gibt es bei ihm sehr eng mit Knittern besetzte Stellen und anderswo große glatte Flächen. (150)

Ob es eine dritte Hand gibt, die viele der weniger charakteristischen Figuren geschaffen hat, oder auch einen "manieristischen" Schnitzer (auf dessen Konto die meisten Figuren vor den Hohlkehlen, die Hintergrundfiguren der Mater Dolorosa und einige "bormaneske" Typen gehen könnten), oder ob sich hier auch der "Marienmeister" manifestiert, vermag ich nicht mit genügender Sicherheit zu bestimmen.

Daß dieser Meister die führende Persönlichkeit in der Bildschnitzerwerkstatt darstellt (denn vieles deutet darauf hin, daß nur eine Schnitzerwerkstatt beteiligt war), darüber kann kaum ein Zweifel herrschen, denn er hat in fast jeder Szene die wichtigsten Figuren ausgeführt. (151) Ihn mit einem Namen der Antwerpener Gildenlisten zu verbinden, ist aber noch unmöglich. Vermutlich ist er nicht identisch mit Adriaen van Auerbeke (152), wie gemutmaßt wurde. Sein ruhiger, fließender Stil hat Ähnlichkeit mit dem des Brüsseler Schnitzers Jan Borman d. J. (153) und zeigt eher konservative Elemente, die auf die Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verweisen. (Abb. 56, 57, 66, 67) Möglicherweise hat er in Brüssel seine Ausbildung erhalten. Der Einfluß aus Brüssel auf die Antwerpener Bildschnitzer war aber ohnehin sehr stark, so daß hier vielleicht auch nur allgemeine Stiltendenzen zum Ausdruck kommen.

Unter den Antwerpener Altarschnitzern tritt der Schwerter Meister unverkennbar hervor. Seine Figuren behaupten sich in all dem Getriebe durch ihre Ruhe und ihre Anmut, die sie zum geistigen Zentrum einer Szene werden lassen. Unter seinen Kollegen, die auf anderen Altären ihre oft manieristisch-exaltierten Figuren angebracht haben, fällt er auf durch seine "stille Größe" (154). Dabei kommt ihm das Querformat der Szenen zu Hilfe, das dem Auftritt seiner Figuren die epische Breite sichert. Die gelassene, dem „Zug der Zeit“ sich widersetzende Ruhe teilt er mit einem der großen Antwerpener Malerkollegen, dem Meister Quinten Massys. Wofür dieser in der Tafelmalerei steht, das vertritt unser Bildhauer in der Kleinform der Schnitzkunst.

b. Flügelgemälde

Auf den ersten Blick leuchtet ein, daß die Maler der Schreinflügel zu jener Gruppe von Künstlern gehören, die Friedländer "die Antwerpener Manieristen von 1520" genannt hat. (155) Von ihnen haben sich große Mengen von Gemälden erhalten, und wenn man auch heute einige bedeutendere Meister ihrem Stil nach aus der Masse herausdestilliert hat, herrscht bei dem Gros noch immer die gleiche "Flüssigkeit der Gesamtkontur" und "Undeutlichkeit der Binnenzeichnung", die schon Friedländer konstatierte. (156) Gerade die Maler der Flügelgemälde der vielen Schnitzaltäre lassen sich oft keiner bekannten Werkstatt oder Schule zuordnen. Auffallend sind jedoch die Qualitätsunterschiede: "Einige Spielarten der Gattung gehen in so liederliche und rohe Hervorbringungen aus, daß die Umschreibung heikel ist" (157). Ich fürchte, Friedländer hätte ähnlich auch über die Schwerter Tafelgemälde geurteilt.

Wie bei den Schnitzwerken bleiben fast alle fertigen Stücke unsigniert. Es hat fast den Anschein, als habe sich die Antwerpener Gilde einen homogenen Stil und ein nach außen hin möglichst uniformes Aussehen geben wollen. "Die Figuren sind hoch und mager, zumal hochbeinig, mit kurzem Rumpf und langen, sehnigen und muskulösen Extremitäten. Sie sind unsicher proportioniert, mit Köpfen, die manchmal zu groß, öfters zu klein erscheinen. Sie stehen unfest, stark bewegt, aber in stockender, unflüssiger Bewegtheit. Die Köpfe sind zumeist knochig, mit tiefliegenden Augen und hochsitzenden Ohren" (158). Treffender kann man den Stil wohl nicht beschreiben. Van der Gsten und Wey sind sogar so weit gegangen, zu behaupten, die Figuren entbehrten jeden Sinnes für das Gleichgewicht. (159)

Ein typischer Vertreter dieses Stils ist der Meister, der am Schwerter Altar die Schreinflügel gemalt hat. Selbstverständlich wissen wir nicht, ob es sich nicht um mehrere Maler oder sogar um mehrere Werkstätten handelt. Dem Stile nach sind sie nicht weiter zu trennen, aber es tritt eine bemerkenswerte Breite der Variation auf: In einer Szene gibt es große, in der nächsten kleine Figuren; hier drängen sich

die Personen fast aus dem Rahmen, dort verlieren sie sich in der Weite; an einer Stelle ballen sie sich, anderswo ist weit und breit Leere. Freier Raum umgibt die Figuren fast ungegliedert. Fußböden, Wände, Landschaften, alles weitet sich ohne Höhepunkt oder Akzent aus, so daß zuletzt ein öder Eindruck entsteht. Blicken wir aus einem Raum in den nächsten, so stellt sich dieser ebenso gleichförmig nüchtern dar wie der vorige. Eine dramatische Steigerung durch den Raum findet nicht statt. Die wenigen Gegenstände, die den Blick auf sich ziehen, betonen umso stärker die Leere der Umgebung. (160) Das Auge geht bald über sie hinweg. Die lebhaftere Erzahlfreude der frühen Niederländer vom Meister von Flemalle an, in der jeder liebevoll "geschilderte" Gegenstand seine eigene Bedeutung hatte, ist einer leidenschaftslosen Gleichgültigkeit gewichen. Die wenigen charakteristischen Requisiten – magere, feingliedrige Windhunde, offene Zelte, sparsam kassettierte Pfeilerarkaden – wiederholen sich genauso unausweichlich wie Gebärden, Bewegungsmotive, ja komplette Figuren. (161) In dieser blutleeren Umgebung stehen die Personen oft wie zufällig verloren. Ein Liniengewirr von brüchigen, splittigen Falten sondert sie aus dem übrigen Raum aus. Treten Gruppen auf, so ballen sie sich eng zusammen, wie in Angst vor dem freien Platz.

Besonders deutlich wird das bei den Heiligenfiguren der C-Ansicht. (Abb. 14, 15) Wie in einem Atelier sind sie vor einer künstlichen Staffage dem kalten Licht ausgesetzt. Nur die größeren Figuren (Katharina, Ursula) halten sich überzeugend.

Man muß den Malern jedoch zugute halten, daß die klein gefelderten Flügel des Schwerter Altars unter den Antwerpener Altären die Ausnahme sind – meistens werden die Flügel in wenige, oft stark hochformatige große Tafeln aufgeteilt, die dem Antwerpener Stil entgegenkommen. Die Maler waren anscheinend diese steilen Formate gewöhnt und kamen mit der Breitenausdehnung nicht so zurecht.

Neben dieser wenig markanten Richtung wird eine zweite Hand spürbar, und zwar

auf den Predellaflügeln. (Abb. 7, 8, 135) Ihr gelingt es, die Komposition durch die Darstellung des Raumes zusammenzufassen. (162) Die Figuren scheuen den Raum nicht, und er nimmt auf sie Bezug. (163) Der Platz ist begrenzt, doch das scheinen die Figuren zu wissen und nutzen ihn aus (man betrachte zum Beispiel die in die Ecke gedrückten Beichtenden in B 01). Gruppen bilden sich zwanglos und locker, die Gesten sind nicht so exaltiert, sondern bleiben im natürlichen Rahmen, und die Szenen sind doch bewegt. Selbst die Tiere sind nicht von jener nervösen Anspannung befallen, wie sie auf den Schreinflügeln herrscht: Hier kann sich ein Hündchen ganz beruhigt zusammenkuscheln und schlafen (B 03). Die Personen sind voluminöser, rundlicher, kein unruhiges Faltenspiel bringt Aufregung in die Kleidung. Sie sind sicherer proportioniert und in den Raum gestellt. - Im Gegensatz zum kalten, aber dramatischen Pathos der Schreinflügel haben wir es hier eher mit dem Gemüt einer Volksbühne zu tun. Plan meint, einen Vorläufer Breughelscher Genrebilder zu sehen.

Eine weitere Hand gibt sich in den äußeren Predellaflügeln zu erkennen. (Abb. 11, 13) Sie verbindet Eigenschaften der beiden bisher herausgearbeiteten Künstlerhände miteinander. Einerseits ist ihr die ruhige, sichere Komposition und Proportionierung eigen, andererseits bringt sie stärkere Unruhe im Faltenwurf ins Bild. Die Figuren sind voluminöser als die der Schreinflügel, sie nehmen "mehr Raum" ein, aber sie sind zugleich bewegter als die der inneren Predellaflügel. Vergleicht man die beiden Predigten des Johannes miteinander (B 06 und B 28), (Abb. 143, 144) so wird deutlich: Beide Künstler benutzen offenbar die gleiche Vorlage, zumindest aber dieselbe Komposition. Die Szene ist bei beiden eine freie Landschaft, die rechts und links durch ähnlich verlaufende Waldstücke eingegrenzt ist. Auch Johannes ist jeweils gleich angelegt: Er steht vor der Schranke, die auf gleiche Art hergestellt ist, mit der gleichen weisenden Geste des Zeigefingers. In B 06 steht er weiter vorn, hat einen etwas größeren Kopf und ein größeres Volumen. Der Fall seines Gewandes ist natürlicher, nur nach hinten ist es wie von einem Wind aufgebauscht. Die Beine sind umgedeutet: das verdrehte

linke Bein in B 28 wird hier zum natürlich gestreckten rechten. Dabei bleibt der äußere Umriß in etwa gleich. (164)

Wir können hier einen Blick in die Arbeitsweise des Ateliers werfen: Verwandte Szenen fußen oft auf den gleichen Vorlagen. Diese geben in der Hauptsache die Konturen und den Aufbau vor und können in der Binnenzeichnung abgeändert werden. Versatzfiguren (wie die Rückenfigur in B 28) werden nach Belieben eingearbeitet. Der Figurenstil des endgültigen Bildes ist in der Hauptsache vom ausführenden Meister abhängig, nicht so sehr von der Vorlage. Die Verteilung des komplizierten Programms über getrennte Flügel, die Benutzung der gleichen Vorlagen und die kleinen, aber signifikanten Abänderungen zwischen der ersten und der zweiten Johannespredigt (die Hinzufügung der zwei Jünger) machen es wahrscheinlich, daß wenigstens die beiden Flügel, vielleicht sogar das gesamte Flügelwerk in einer Werkstatt entstanden ist.

3. Die künstlerische Herkunft

a. Schnitzwerk

Wie wir gesehen haben, stellt der Schwerter Altar in seiner Schreinaufteilung einen ziemlichen Sonderfall unter den Antwerpener Retabeln dar. Wir können daraus zunächst einmal schließen, daß man wahrscheinlich in vieler Hinsicht darauf angewiesen war, individuelle Lösungen zu finden. Es liegt nahe, bei der Suche nach den künstlerischen Vorbildern zunächst in der Gattung der Skulptur zu suchen. Für die letzte Welle spätgotischer Plastik in Antwerpen liegt, wie wir gesehen haben, der Ausgangspunkt vermutlich in Brüssel, und hier wiederum bei dem Hauptvertreter der Brüsseler Bildschnitzergilde, Jan Borman dem Älteren. (165) Leider ist das einzige ihm sicher zuweisbare Werk, der St.-Georgs-Altar von 1493 in der Liebfrauenkirche zu Löwen, heute im Musee du Cinquantenaire in Brüssel, ein Stück, das keine einzige Szene der Passion enthält. (Abb. 32, 33)

Sowohl hinsichtlich seines Programms - die Georgslegende - als auch der Qualität der Arbeit ist der Altar ein ausgesprochener

Ausnahmefall und daher zum Vergleich kaum geeignet. Obwohl die breitangelegte Erzählung der Legende dem Künstler reiche Gelegenheit zur Erfindung "bormanesker" Statistenfiguren gab, finden wir in Schwerte keine einzige davon wieder. Auf dem Güstrower Passionsretabel seines Sohnes Jan (1522) jedoch kann man einige Parallelen zu den Schwerter Figuren entdecken. (166) (Abb. 56, 57, 66, 67)

Daraus kann man schließen, daß Versatzfiguren nicht universal verwendet wurden, sondern daß bestimmte Figurentypen nur für die Anbringung in einer konkreten Szene erfunden wurden. Ob diese Figuren deswegen auch eine bestimmte ikonographische Bedeutung haben müssen, bleibt offen. Die ursprünglichen Vorbilder der späteren Antwerpener Figurentypen könnte also möglicherweise in Brüsseler Passionsaltären des älteren Jan Borman, die heute verloren sind, zu suchen sein. Die Werke Bormans waren vermutlich bekannt, vielleicht kursierten sogar Musterstücke nach Bormans Vorbildern. (167)

Aber auch Borman schöpfte aus Quellen, seine Arbeiten stehen nicht losgelöst in seiner Zeit. Seine Vorbilder sind oft wesentlich älter. Sie stammen aus der frühen Zeit der niederländischen Tafelmalerei. Deren Motive kann man als allgemeines künstlerisches Erbe ansehen, das in den Niederlanden praktisch jedermann zur Verfügung stand. Im folgenden möchte ich am Schwerter Altar einige Beispiele für die Vorbildhaftigkeit der niederländischen Malerei aufzeigen, sei sie nun unmittelbar oder durch die Vermittlung Jan Bormans wirksam geworden. (168)

Die Schwerter Verkündigung greift in Komposition und Details auf Rogier van der Weyden zurück. (169) (Abb. 38, 41) Die Haltung der Maria ist vergleichbar: Sie kniet an einem Pult, dem Engel abgewandt, legt die Linke auf ihr Gebetbuch und hat die Rechte verhalten erhoben. Die Kopfhaltung kommt dem New Yorker Bild am nächsten. Auffällig ist auch die Übernahme zweier Requisiten: Das Bett mit dem zum dicken Knoten geschürzten Vorhang und dem Baldachin, und das Kissen.

Der Engel hingegen stammt aus der Verkündigung des Meisters von Flemalle. (170) (Abb. 42) Vergleichbar sind hier das Aufstützen der linken Hand auf das

linke Knie. Die rechte Hand hat in Schwerte eine Blume erhalten. Der kaminartige Sims mit seinen Geräten beweist die gleiche Erzählfreude, die für den Meister typisch ist, ebenso die angelehnte Tür.

Die Geburt Christi geht in wesentlichen Zügen ebenfalls auf den Flemalle-Meister zurück, und zwar auf seine Geburtstafel in Dijon. (171) (Abb. 43, 44) Zwar fehlt in Schwerte der Stall, aber die Anordnung von Maria und Joseph ist übernommen. Josephs Art, die Kerze zu halten, ist geradezu ein Zitat aus der Dijoner Tafel, sie war aber seit langem ein verbreitetes Motiv. Auch Marias offenes Haar und der weite Fall ihres Gewandes finden sich in Schwerte wieder, wohingegen ihre gesenkten, zusammengelegten Hände von Hugo van der Goes' Portinari-Altar (Florenz, Uffizien) angeregt sein könnten.

Die Epiphanie steht in ihrer Gestaltung ziemlich allein da. (Abb. 45) Auf anderen Antwerpener Schnitzaltären ist sie meist nicht zentral komponiert. In der Malerei hat man es meist vermieden, den knienden König genau mittig vor die sitzende Maria zu postieren, vermutlich wegen der schwierigen Überschneidung. Die zentralisierte Komposition kommt aber gelegentlich vor, z.B. auf Rogers Columba-Altar (172) (Abb. 46). Dort ist der kniende König, dessen Kleidung etwa die gleiche ist, allerdings von der Seite gesehen. Die beiden anderen Könige stehen bei ihm rechts, während Joseph links das Gegengewicht bildet. -

Line besser vergleichbare Lösung gibt Joos van Cleve. (173) (Abb. 47) Bei ihm zeigt die Mitteltafel nur Maria und den von der Seite gesehenen, knienden König. Er trägt wie in Schwerte eine große Kette um die Schultern und ist kahlköpfig. So, wie in Schwerte die beiden anderen Könige vor den Hohlkehlen stehen, stehen sie bei Joos auf den Flügeln. Auf beiden Werken ist der linke König als Orientale mit dem Turbanhut, der rechte als Mohr im Barett dargestellt. Beide halten in den Händen ein goldenes Ziborium. Joos allerdings gibt sie in Dreiviertelansicht, während sie in Schwerte bis auf die Füße als reine Profilfiguren dargestellt sind. Dennoch ist die Verwandtschaft des Aufbaues groß. Man beachte, wie Joos die verbliebenen Lücken durch Joseph und Herades auffüllt, sodaß eine Fünfergruppe entsteht. Diese kann

man auch für Schwerte voraussetzen, wenn man den fehlenden Joseph im Geiste ergänzt. Natürlich mußte die Schwerter Werkstatt die malerische Ausschmückung der Szene mit Details auf die Mittel der Skulptur reduzieren. Die Werkstatt des Joos van Cleve hat selbst einmal die Flügel für einen Antwerpener Exportaltar geliefert: Den Altar für die Reinoldikapelle an der Danziger Marienkirche (um 1515) (174) (Abb. 55). Auf diesen Flügeln findet sich außerdem ein Vorbild für die Mittelgruppe der Schwerter Kreuztragung (Abb. 54): Vor allem das weite Ausschreiten der Kriegsknechte und die Figuren der Veronika entsprechen einander, Veronikas Körperlinie, ihre Kleidung, ihre Bewegung ist bei Joos vorgebildet. Offenbar hat also Joos' Stil durchaus Eingang in die gleichzeitig arbeitenden Antwerpener Schnitzwerkstätten gefunden.

Doch nicht nur seine Werke werden verwandt: Aus Joos van Gents Kreuzigungsalter in St. Bavo in Gent (1464) (175) ist die Figur des "guten Hauptmanns" entlehnt. (Abb. 71) Frontal gesehen, auf dem Pferde sitzend, zeigt er mit der offenen rechten Hand auf den Gekreuzigten.

Die Kreuzabnahme ist nicht ohne Rogers berühmte Tafel im Madrider Prado zu denken. (176) (Abb. 73, 74) Vor allem die Lage des toten Christus, der von dem Helfer auf der Leiter herabgelassen wird, ist sehr ähnlich. Auch der ältere Mann, der seine Beine in Empfang nimmt, ist vergleichbar.

Ebenfalls auf Roger geht die Beweinung zurück. (177) (Abb. 75, 81) Schon er hat das Querformat; ein Mann - Nikodemus - stützt Jesu Schultern. Maria kniet hinter dem querliegenden Leichnam, Johannes umfaßt sie.

Die Hohlkehlenfigur des Joseph von Arimathäa ist wiederum einer Altarflügel-Figur Joos van Cleves (178) zu verdanken, (Abb. 78, 80) die wie die Könige in Dreiviertelansicht gegeben ist und mit der Schwerter Figur bis in Details der Kleidung übereinstimmt. Joos hat sie allerdings nur als Kniefigur ausgeführt. - Sehr nah verwandt ist auch die Beweinung des "Meisters der Van-Groote-Anbetung" (179), eines Antwerpener Manieristen. (Abb. 79)

Die Gestalt Christi ist bis in Einzelheiten hinein vergleichbar (Haltung des linken Zeigefingers, Musterung des Leichentuches). Auch hier erscheint der

von hinten stützende Mann, Maria hat die Hände auf gleiche Weise vor der Brust gekreuzt, und rechts kommt der die Dornenkrone tragende Joseph ins Bild.

Für die Mater Dolorosa findet man kein direktes Vorbild in der Tafelmalerei. (Abb. 94) Adriaen Ysenbrandts Brügger Sieben-Schmerzen-Diptychon (180) (Abb. 100) zeigt auf der Außenseite des linken Flügels eine Mater Dolorosa mit verwandtem Sitzmotiv im Kranz der Darstellungen der sieben Schmerzen, aber keine Landschaft. Das Motiv der in der Landschaft sitzenden, klagenden Maria von pyramidenförmigem Aufbau bringt hingegen Quinten Massys auf dem Lissaboner Sieben-Schmerzen-Altar (181) (Abb. 101). Er fügt jedoch das Schwert hinzu, und die Schmerzensdarstellungen bilden bei ihm die Flügel. Das konkrete Vorbild für Schwerte ist wahrscheinlich eine der zahlreichen Druckgraphiken, die am Beginn des 15. Jahrhunderts der Sieben-Schmerzen-Bruderschaften als Ablaßbilder dienten. (Abb. 96) Näheres dazu unten, Kap. IV/3. Nirgends finden sich jedoch die acht umstehenden Jünglinge. -

Es gibt also ein reiches Repertoire an Figuren, aus dem man sich bedient. Die Komposition wird in den meisten Fällen im Rahmen dessen, was der Schrein vorgibt, anhand fremder, oft älterer Motive verwirklicht. Nur selten löst man eine Figur aus ihrem traditionellen Zusammenhang und verwendet sie neu. Eher wird eine traditionelle Figur aus der Szene variiert und dadurch "verdoppelt" (z. B. Joseph von Arimathäa, Nikodemus, die Kriegsknechte der Kreuztragung, Magdalena bei der Kreuzabnahme). Soweit abzusehen, gibt es drei Hauptquellen, aus denen die Antwerpener Schnitzer des Schwerter Altars schöpfen:

- die Figurentypen aus der Brüsseler Bildschnitzerei um Jan Borman, die um 1480 entstehen und ihrerseits auf ältere Vorbilder aus der Malerei zurückgehen
- die ältere niederländische Tafelmalerei, vor allem der Meister von Flemalle und Roger van der Weyden, jedoch vermutlich nicht auf direktem Wege, sondern durch vielfältige Überlieferungswege, nicht nur durch ältere Skulptur

- die zeitgenössische Antwerpener Malerschule um Joos van Cleve und die Manieristen, die offenbar bisweilen auch mit der Schnitzaltarproduktion assoziiert sind. Dabei ist die Wechselwirkung zwischen Malerei und Skulptur noch nicht abschließend geklärt, vor allem, was die "bormanesken" Figurentypen angeht, die z.B. Joos ja auch in der Tafelmalerei verwendet.

Daneben scheint es aber auch genuine kompositionelle Erfindungen der Antwerpener Schnitzer zu geben, etwa Hohlkehlenfiguren, die sich unmittelbar an den Betrachter wenden. Ort und Zeitpunkt ihrer Entstehung zu bestimmen, wird vermutlich unmöglich bleiben.

b. Tafelgemälde

Verwendete die Bildschnitzerwerkstatt die ältere und zeitgenössische niederländische Kunst als Grundlage der Gestaltung, so benutzten die Maler andere Vorlagen, und zwar solche aus der Druckgraphik. Für den Schwerter Altar sind dies im Wesentlichen die Holzschnitte und Kupferstiche Albrecht Dürers, vor allem die großen Serien der Passion, des Marienlebens und der Apokalypse. (182) Besonders die Passionsszenen der A-Ansicht machen reichlich Gebrauch von Dürerschen Anregungen, wobei Motive aus allen drei Passionen übernommen werden, oft auch kombiniert.

Die Gefangennahme (A 23) (Abb. 103) wiederholt das Blatt 3 der Kupferstichpassion (183) (Abb. 104). Die vier Personen: Petrus, Malchus, Judas und Jesus sind "wörtlich" wiederholt, bis in Einzelheiten der Gewandfaltung hinein. Wegen des Querformats konnten die Szene verbreitert und bei Dürer weggefallene Gliedmaßen sinngemäß ergänzt werden. Der angefügte Raum bleibt ansonsten aber frei, sodaß die Figuren in der Mitte zusammengeballt erscheinen. Dürers Fackelträger hat die Fackel verloren, den weitausladenden Arm aber behalten. Der Soldat, der bei Dürer die Schlinge über Christi Kopf ziehen will, hat sie auch nicht mehr. Er hat einen neuen Kopf bekommen, während sein alter, dürerischer nun einer weiter hinten stehenden Figur gehört.

Die Verspottung (A 13) (Abb. 105) übernimmt getreu die Christusfigur aus der kleinen Passion (184), Blatt 15 (Abb. 106). Der links hinter Christus stehende

Spötter findet sich ebenfalls, die anderen sind neu gestaltet. Links in die Türöffnung treten zwei miteinander redende Männer. Es sind der Hohepriester und Pilatus aus Blatt 19 der kleinen Passion. (Abb. 108) Bis auf ihre Kopfbedeckungen haben sie die gleiche Kontur und Haltung. Die Binnenzeichnung vor allem des Gewandes ist freilich leicht verschieden.

Ebenfalls aus der kleinen Passion, Blatt 18, stammen Christus und die beiden Schläger in der Geißelung (A 11). (Abb. 7, 107) Ihre Kleidung ist etwas abgeändert, der Aufbau, die Bewegungen aber sine unverändert übernommen. Der rechte Fuß Christi, mit dessen Verkürzung schon Dürer Schwierigkeiten hatte, wird hier vollends simplifiziert und in eine Linie mit dem rechten Fuß gebracht. Der Mann im Hintergrund, der sich ein neues Rutenbündel schnürt, stammt wohl aus der großen Passion, wurde aber sehr abgewandelt.

Bei der Dornenkrönung (A 21) sind der sitzende Christus, der vor ihm kniende und der dreinschlagende Soldat aus der kleinen Passion (Blatt 19) verwendet. (Abb. 7, 108) Wiederum unterscheidet sich aber die Kleidung. Ist sie bei Dürer eher ruppig, nachlässig, fast lumpenhaft dargestellt, um die Nichtswürdigkeit der Leute zu betonen, so hebt Antwerpen einen anderen Aspekt heraus, indem es die Kleidung extrem modisch herausputzt: Eitelkeit und Hochfahrt sind die Sünden, die Jesus gekränkt haben und es noch tun. Dennoch wird deutlich auch die Niedertracht der Folterknechte betont: Sie tragen vorwiegend Gelb und Braun, Farben, die im Mittelalter in der Regel negativ bewertet wurden. (185)

In der Annagelung (A 41) stammen Christus und der bohrende Mann aus der kleinen Passion (Blatt 24). (Abb. 9, 109) Der Soldat links vorn taucht zwar auch in dem Blatt auf, er scheint in Schwerte aber eher eine seitenverkehrte Kopie nach dem rechten Landsknecht aus Dürers Kupferstich "Die Landsknechte und der türkische Reiter" (186) (Abb. 130) zu sein.

Die Erscheinung Christi bei Maria (A 42) ist eine fast exakte, seitenverkehrte Kopie des Blattes 31 der kleinen Passion. (Abb. 9, 110) Auch hier geht die Ähnlichkeit bis in Details der Faltengebung

Die Auferstehung (A 32) ist ein besonders interessanter Fall: Sie mischt Elemente der großen Passion und der Kupferstichpassion. (Abb. 8, 111) Von der großen Passion ist der große, auf den Sarg gelehnte Wächter mit den übereinandergeschlagenen Beinen entlehnt. (187) Auch das Rutenbündel und den Bogen hat er, und einzelne Falten stimmen sogar überein. Dürers Wächter aber ist barhäuptig - in Schwerte ist das Wolkenband, das Christus umgibt, zu einem Barett für den Wächter umgedeutet worden.

Der Auferstandene, der rechte schlafende Wächter, dessen parallele Unterschenkel sichtbar sind, und der hinter ihm aufgeschreckte, geblendete Soldat sind Zitate aus Blatt 15 der Kupferstichpassion. (188) (Abb. 112) Selbst die Anlage der Landschaft ist übernommen: links der Berg und rechts die Baumgruppe sind lediglich an das veränderte Format angepaßt.

Der hinabsteigende Christus der Anastasis (A 22) (Abb. 8) kommt aus der kleinen Passion, Blatt 26 (Abb. 113). Auch die Gruppe Johannes Baptista und Eva ist übernommen, wie der große Bogen, in dem Abraham sich noch befindet. Die Übertragung in ein Querformat hatte zwei Folgen: Johannes trägt nicht mehr das Kreuz, und der kakaduartige Teufel schaut nun nicht mehr über, sondern hinter Christus aus der Hölle heraus. - Adam ist zwischen Eva und Johannes gerückt.

In diesem Falle ist die Übertragung besonders gut geglückt: Eva neigt sich stärker zur Seite und vermittelt enger zu der Körperkurve Christi. Dadurch entsteht ein Zug von Bewegung. Die Hell-Dunkel-Wirkung ist expressiv gesteigert, der gesamte Vorgang wird dramatisiert.

Auch das Weltgericht (A 34) (Abb. 8) ist aus der Kupferstichpassion (Blatt 37) (Abb. 114) entnommen. Christusfigur und Johannes entsprechen ihr, nur Maria ist schräg von vorn gesehen; die auferstehenden

Toten sind verhältnismäßig groß dargestellt; sie nehmen wohl Roger'sches Formennut wieder auf (Weltgericht im Hotel-Dieu in Beaune). Himmelspforte und Höllentor sind in der Landschaft klein, aber anschaulich-realistisch hinzugefügt.

Von den Predellaflügeln verwendet die Vermählung Dürers entsprechendes Blatt aus dem Marienleben. (Abb. 7, 115) Ein Gemälde des Meisters von 1518, eines Antwerpener Manieristen, zeigt eine verwandte Übernahme. (189) (Abb. 116) Charakteristisch ist die zentrale Dreiergruppe von Maria, dem Priester und Joseph, die von einem großen Bogen hinterfangen wird. In den Einzelfiguren ist das Schwerter Bild stark vereinfacht. Das zeigt, daß das Blatt durch viele Hände gegangen ist und hier wohl nur noch nach der Kopie einer Kopie, die in ein Antwerpener Musterbuch wanderte, gearbeitet wurde. Die hohe Mütze des links hinter Joseph stehenden Mannes hat sich jedoch z. B. erhalten.

Auch auf der B-Ansicht sind Dürers Graphiken spürbar; (Abb. 125-128) das Abendmahl und die Fußwaschung benutzen die kleine Passion; außerdem sind hier und da Figurenübernahmen festzustellen:

Der erwähnte Landsknecht (Abb. 130) ist außerdem noch in der Abraham-Melchisedek-Szene (B 23) (Abb. 131) und in der zweiten Predigt des Johannes (B 28) verwendet. Die Viktorslegende nimmt z.B. die apokalyptischen Reiter als Vorlage für Reiter und Verfolgte (B 05, 15, 25, 35). (Abb. 11, 149)

Eine weitere Motivquelle ist in den Stichen des „Meisters S“ greifbar, eines äußerst produktiven Antwerpener Kleinmeisters, der nach Dürer und Israhel van Meckenem arbeitete. Von ihm sind über 290 Blätter erhalten, (190) die vornehmlich der Illustration von Gebetbüchern gedient haben sollen. Sicher sind sie aber auch von den Kunstwerkstätten begierig aufgenommen worden.

Die "Verehrung des Altarsakraments" (B 31-34) (Abb. 117) z.B. geht auf einen seiner Stiche zurück. (191) (Abb. 118) Zwar ist die Darstellung stark abgewandelt und verkürzt, die Abhängigkeit aber dürfte außer Zweifel stehen. Bei dem Stich scheint es sich um eine Art

Andachts- oder Ablaßbild, ähnlich der Gregorsmesse, zu handeln. (192) Papst und Kaiser knien vor einem Altar, auf dem die Hostie in einer Monstranz ausgestellt ist. Zu ihren Seiten knien links geistliche, rechts weltliche Stände. Im Vordergrund zeigen sich die Seelen im Fegefeuer. Auf dem Hochaltar erscheint der Schmerzensmann in einer Gloriole, umgeben von Engeln, die die Arma Christi heranbringen und Weihrauchfasschen schwenken. Hinter Christus steht das Kreuz, darüber Gottvater. In der Predella des Altares sieht man links das Abendmahl und rechts die Fußwaschung. Der Schmerzensmann trägt einen Mantel, und seine Hände sind gefesselt - man denkt also eher an eine Ecce-Homo-Darstellung. Es scheint aber, daß seine Hände die Wundmale aufweisen.

Dieses Bild wurde offenbar auf vier Darstellungen des Schwerter Altars verteilt: Die „Verehrung des Altarsakraments“ (193) (Abb. 121, 122) erscheint oben (B 31-34) (Abb. 117), darunter die Gregorsmesse (mit dem Schmerzensmann in einer Gloriole im Sarkophag!), ganz unten, in der gleichen Reihenfolge wie auf dem Stich und in Dürers kleiner Passion, links das Abendmahl, rechts die Fußwaschung. (Abb. 125, 127)

Die Figur des Papstes ist übernommen, nur ein Rauchfaß ist ihr beigelegt. (Abb. 120) Bezeichnend ist der rechte Fuß, der unter dem Meßgewand hervorschaut, und der Stab über der linken Schulter. Der Kardinal neben ihm zeigt ebenfalls einige Verwandtschaft, besonders in der Art, wie sich das rechte Knie im Gewand abzeichnet; das gleiche gilt für die Jungfrau (?) am linken Bildrand. (Abb. 121) Die links vorn knienden Mönche fallen weg. Auf der rechten Seite zeigt der kniende Fürst Ähnlichkeiten, (Abb. 122) sowie die etwas bäuerlichen Figuren vorne rechts. - Selbst die Monstranz ist von ganz ähnlicher Bauweise.

Bleiben hinsichtlich der Deutung auch noch einige Fragen offen, so ist doch die Tatsache der Benutzung dieses Stiches klar. Vermutlich hat man noch weitere kleinformatige Stiche verwandt, denn so erklärt sich einleuchtend der Stil der Tafelmalerei:

Die kleinen, enggedrängten Figurengruppen mit ihrem unruhigen Muster werden einfach vergrößert, wobei die Gruppierung nicht an den vorhandenen Platz angepaßt wird. So wirken die Personen immer wie Einsprengsel, die sich dicht aneinander klammern. Dasselbe unruhige Faltenspiel, die verwirrende Linienführung und so manche "Fehlinterpretation" der Gliedmaßen werden so verständlich.

Von besagtem „Meister S“ haben sich nicht nur Passionen, sondern auch Einzelbilder von Heiligen erhalten. Läßt sich auch kein direktes Vorbild nachweisen, so entsprechen seine Figuren stilistisch denen auf der Außenseite (C) des Schwerter Altars sehr genau, so daß man auch für diese die Benutzung zeitgenössischer Kleinstiche voraussetzen kann. (Abb. 14, 15, 153)

Zu den übrigen Szenen des Mittelteils der B-Ansicht läßt sich noch sagen, daß das Vorbild für diese typologische Zusammenstellung wohl Dieric Bouts berühmter Sakramentsaltar in Löwen (194) (Abb. 129) darstellt, in der Gestaltung der einzelnen Tafeln geht die Ähnlichkeit über eine allgemeine Verwandtschaft jedoch nicht hinaus.

Deutlichen Einfluß der Landschaftsmalkunst Joachim Patiniers zeigen einige Szenen. Die erste "Predigt des Johannes" (B 06) (Abb. 143) verrät sogar die Entlehnung der Komposition aus Patiniers "Taufe Christi" in Wien (195) (Abb. 140). Die Schranke, das Zeigemotiv des Johannes und manche charakteristischen, "ägyptischen" Zuhörer sind übernommen und vergrößert.

Die Malerwerkstatt benutzte also vor allem die leicht zugängliche und vielseitig verwendbare Graphik als Vorlagen für Komposition und Einzelfiguren. So konnten recht schnell alle Vorzeichnungen auf den bereiteten Tafelbildern aufgebracht werden und die Arbeit auf Gehilfen und Mitarbeiter verteilt werden. Der malerische Anteil hingegen scheint aus den lokalen "großen" Ateliers auch in die handwerksmäßig produzierenden Betriebe eingesickert zu sein.

IV. Der geistliche Sinn: Programm und Auftraggeber

1. Der erste Äthiopologe des Abendlandes

Man mag über den künstlerischen Wert des Schwerter Retabels verschiedener Meinung sein - sein Programm ist eines der reichhaltigsten und anspruchsvollsten in ganz Nordeuropa. Es vereinigt gewissermaßen mehrere Programmtypen in sich. Das Grundgerüst bildet ein "Passionsaltar". Hinzu tritt ein Kindheitsprogramm, ein "Sakramentsaltar" mit ähnlichem Programm wie derjenige Roger van der Weydens (196), ebenso ein "Marienprogramm" ähnlich dem Sieben-Schmerzen-Retabel des Quinten Massys (197). Im gewandelten Zustand haben wir die "Verehrung des Altarsakraments", ein Thema, das auch der Genter Altar der Brüder van Eyck anschlägt, (198) zudem eine "Sakramentstypologie" wie auf dem Löwener Retabel des Dierick Bouts (199) kommt. Weiter haben wir den Viktor- und den Johanneszyklus, die Apostelgruppe und die Reihen der Heiligen. Jeder dieser Teile hätte für einen einzelnen Altar ausgereicht. Der Schwerter Altar zieht die Summe dessen, was ein Retabel im nordwestdeutschen Raum auszudrücken imstande war.

Wir müssen uns also die Frage vorlegen, wer dieses komplizierte Programm ersonnen hat. Sicherlich waren es nicht der vereinigte Rat der Stadt und der Pfarrer - die Kempener Honoratioren z. B. stifteten ihrer Patronin St. Anna einen Hochaltar, der liebevoll mit den Szenen ihrer Legende versehen wurde. Ähnlich war es in den meisten anderen Städten ohne besonders hochstehende Geistlichkeit. Eine Ausnahme stellt der Dortmunder Altar dar, aber er scheint dem Schwerter Altar so nahe verwandt zu sein, daß es sich vielleicht in Wahrheit um den gleichen Fall handelt - wir müssen wohl einen direkten Zusammenhang annehmen. Ich vermute, daß der Schwerter Altar der Vorläufer des Dortmunder ist, denn sein Programm scheint ganz individuell auf die Kirche zugeschnitten zu sein; das Dortmunder Programm ist dagegen eher eine Art allgemeingültiger Wiederholung.

Wir kennen keinen Namen, der sich direkt mit dem Schwerter Altar verbinden läßt, weder Künstler noch Auftraggeber. In der gesamten Zeit von der

Grundsteinlegung des Chors (am 4. April 1503) bis zur Aufstellung des Schreins (zum 5. April 1523) ist in Verbindung mit Bau und Ausstattung nur ein Name belegt: (200) "Johann Potken, Provest St. Jürgen" in Köln. Wer war also dieser Propst des Kölner Stiftes St.Georg, der mindestens eines der Glasfenster im Chor stiftete?

Vermutlich nicht in Schwerte geboren, (201) hatte er aber vielleicht Verwandte dort (202) und stand zeitlebens in enger Beziehung zur Schwerter Pfarrkirche. Vielleicht war er hier in jüngeren Jahren Pfarrer. (203) Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Er hatte die Buchdruckerkunst erlernt (204) und das kanonische Recht studiert. (205) Zum ersten Mal aktenkundig wird er 1499, als er als päpstlicher Notarius in Rom ein päpstliches Breve beglaubigt; gleichzeitig wird er als Kleriker aus der Kölner Diözese bezeichnet. Zu mehreren Pfründen, die er an Kölner Stiftern hat, erhält er die Propstei zu St.Martin in Emmerich, (206) wohl im Sommer 1501. In Rom ist er Mitglied der Marienbruderschaft, die den Bau der Animakirche betreibt, und steht in enger Beziehung zum Hl. Stuhl. (207) 1506 wird er in Köln als Propst an St. Georg eingeführt. (208) In der Kirche Santo Stefano dei Mori, die unmittelbar dem Camposanto Teutonico in Rom benachbart ist, lernt er die im dortigen Konvent untergebrachten äthiopischen Mönche kennen; (209) er interessiert sich für ihre Sprache und Liturgie, und als er weit und breit keinen Dolmetscher findet, entschließt er sich zu dem, was seine eigentliche Bedeutung ausmacht: Als erster Abendländer erlernt er die äthiopische Kirchensprache, das Ge'ez, eine semitische Sprache, die er für die chaldäische Schriftsprache hält. Seine Überzeugung von ihrem Alter und ihrer Bedeutung ist so groß, daß er, wie sein Vorbild und späterer Freund Reuchlin das Hebräische, sie einer weiten Öffentlichkeit zugänglich machen will: 1513 gibt er als erstes mit äthiopischen Lettern gedrucktes Buch den Psalter heraus.

Wieder in Köln, setzt er sich für die Humanisten um Reuchlin ein. In diese Zeit fällt auch seine Fensterstiftung in Schwerte. (210) 1518 gibt er in Köln eine viersprachige Version des Psalters (lateinisch, griechisch, hebräisch und äthiopisch) heraus, zu Nutz und Frommen seiner Heimat. In späteren Jahren wird er in Köln stark angefeindet, (211) wohl eher wegen seiner humanistisch-philologischen Interessen, nicht, weil er der Reformation anhängt. Er steht fest auf dem Grund der römisch-katholischen Kirche, und sein Traum ist die Einheit des Christentums, für das er die "verloren geglaubten Schafe" Äthiopiens wiederentdeckt hat. (212) Immer wieder betont er die Gemeinsamkeiten der römischen und der äthiopischen Kirche.

Er stirbt im Jahre 1524 vermutlich in Köln. Der große Humanist und Dürerfreund Willibald Pirckheimer zählt ihn in seiner "Apologie" zu den Theologen, welche sich durch gründliche Gelehrsamkeit um die Einführung eines "besseren Geistes" in die Wissenschaften und in die christliche Kirche bemühten. (213)

In Potken sehen wir also einen theologisch gebildeten Mann von einiger Bedeutung, dem wir das Programm des Schwerter Altars wohl zutrauen möchten.

2. Die drei Weisen aus dem Morgenlande

Finden sich also Hinweise darauf, daß Johann Potken mit dem Programm des Altars in Verbindung steht? (Abb. 45) Richten wir unser Augenmerk zunächst auf die Drei Könige, die in der untersten Zone des Schnitzwerks eine zentrale Stellung innehaben.

Der Legende nach sind sie bei Geburt und Tod des Messias anwesend (214) und sind daher die ersten Zeugen für die Menschheit und Gottheit Christi. (215) Ihre Dreizahl und die ihrer Gaben betont die Vorstellung von der Trinität Gottes – genau das, was die äthiopische Kirche nach Auffassung Potkens mit der römisch-katholischen am tiefsten verbindet. (216) Ihre Reliquien werden in Köln, Potkens langjähriger geistlicher Heimat, verehrt. Ein dritter Gedanke ist wichtig - der der Epiphanie. Die drei Könige stehen stellvertretend für alle

Völker, die aus der Ferne kommen und dem erschienenen Messias ihre Reverenz erweisen. Im Alten Testament aber vertritt gerade Äthiopien diese Rolle. Sein Name (217) hat in der mittelalterlichen Kirche einen besonderen Klang: "Venient legati ex Aegypto, Aethiopia praeveniet manus eius Deo" (Ps 68, 32). Von dort kommt auch die Königin von Saba, um die Herrlichkeit Salomos zu preisen. Sie weissagt das Ende des jüdischen Reiches und sieht sogar den Kreuzestod Christi voraus. (218)

In einem Versroman des 15. Jahrhunderts wird gar eine Äthiopierin zur Braut Christi auserkoren. (219) Sie soll ihm viele Kinder schenken. Das Vorbild scheint Sulamith, die Braut des Hohen Liedes zu sein. Sie sagt von sich: "Nigra sum sed formosa". Zuletzt werden auch die drei Könige von dort, wo der Fluß Saba fließt, also aus "Chaldäa" (220) kommend gedacht. Als "schriftkundige Chaldäer" benutzen sie genau die Sprache, die Potken glaubt wiederentdeckt zu haben und die er für "chaldäisch" hält: (221) Ge'ez.

3. Maria und die Siebenschläfer

Betrachten wir die darüberliegende Szene des Altars, die Mater Dolorosa. (Abb. 94) Die Verehrung der sieben Schmerzen Maria beginnt im frühen 15. Jahrhundert (222) und erhält entscheidenden Aufschwung durch die Gründung der berühmten Bruderschaft des Johan van Coudenberghe im Jahre 1492. (223) Von Papst und Kaiser gefördert, verbreitet sie sich rasch nach Frankreich, in die Niederlande und nach Norddeutschland. Antwerpen ist eines der geistigen Zentren dieser Bewegung. (224) Ältere Bruderschaften der sieben Schmerzen bestehen seit 1444 an der Stiftskirche St. Georg in Köln, (225) eine der ältesten überhaupt, und am Camposanto Teutonico in Rom seit etwa 1450. (226) Mit beiden steht Potken in engster Beziehung. -

Die einsame, trauernde Maria, umgeben von den sieben schmerzhaften Ereignissen, wie sie der Altar zeigt, kommt vermutlich nicht vor der Gründung der Bruderschaft Coudenberghes auf. Vielleicht ist sie ein Ablaßbild dieser Bruderschaft – ein Bild, vor dem man bestimmte Gebete

verrichten muß, um Ablass zu erwerben. (227) Auch mit dem päpstlichen Ablasswesen ist Potken eng verbunden. (228)

Das Ablassbild der Mater Dolorosa verbreitet sich in den verschiedensten Kunstgattungen. (229) (Abb. 96) Es dringt auch in die Altarkunst ein, wenn auch verhältnismäßig selten. (230) Zwei Beispiele interessieren uns hier.

In der Pfarrkirche zu Homberg bei Ratingen befindet sich das Retabel vom ehemaligen Sieben-Schmerzen-Altar der Kölner Stiftskirche St.Georg, gemalt von Anton Woensam, dem Meister des Kölner Stadtprospektes. (231) (Abb. 98) Das Triptychon zeigt in der Mitte das Ablassbild, rechts den hl. Bischof Anno, links den Stiftspatron St. Georg mit dem Stifter. (232) Das Retabel stammt aus den 1520-er Jahren; ob eine Verbindung zu Potken vorliegt, ob er vielleicht sogar selbst der Stifter ist, läßt sich derzeit nicht entscheiden.

Das andere Werk, auf das ich hinweisen möchte, ist dem Homberger Stück ikonographisch auf das nächste verwandt; (233) es befindet sich ausgerechnet in der St.-Viktor-Kirche zu Schwerte: Es handelt sich um den 1518 datierten Sieben-Schmerzen-Altar, der heute im südlichen Seitenschiff aufgestellt ist. (Abb. 99) Er zeigt denselben Typ wie das Hornberger Retabel, nur als Schnitzschrein ausgeführt. Der Schrein befindet sich noch in Schwerte, drei Figuren (Maria, Magdalena und Johannes) sind heute im Landesmuseum Münster. Die Flügel sind verschollen. Unter dem Schrein ist eine Leiste mit einer Inschrift angebracht: "hyr leget Jesus doit in marien muterliken schoit: ano doni 1518". Aufgrund dieses Textes läßt sich eine weitere Darstellung, eine Beweinung oder Pieta mit Assistenzfiguren, vermuten, die Eickel rekonstruiert hat, (234) analog zu Ludwig Juppes Marburger Marienaltar. Demnach hätte in diesem Altar die gleiche Verbindung von Mater Dolorosa und Beweinung bestanden wie im Hochaltar. (Abb. 1) – Ich möchte Hermann Pötzens Vikarienstiftung zu Ehren der hll. Matthias und Remigius (235) mit diesem Altaraufsatz verbinden, da beide in das Jahr 1518 fallen. Wenn es sich hier um einen Verwandten Potkens (oder gar um ihn selbst, was bei falscher Lesung leicht möglich scheint) handelt, ist eine Beziehung Potkens zu diesem Altarwerk nicht auszuschließen.

Johann Potken hatte also nicht nur enge Beziehungen zur Verehrung der sieben Schmerzen Maria im allgemeinen; an zwei Stellen können wir ihn sogar mit der selben Formel ihrer bildlichen Darstellung, wie sie am Hochaltar auftritt, in Verbindung bringen, nur leider noch nicht mit Sicherheit.

Wer sind nun aber die sieben bzw. acht Jünglinge, die die Mater Dolorosa umstehen? (Abb. 97) Sie scheinen vor einer Höhle zu stehen, sind wie Hirten gekleidet und reden lebhaft miteinander. Diesen Merkmalen nach kommt meines Erachtens nur eine Deutung in Betracht: Es handelt sich um die hll. Siebenschläfer. (236) Diese wurden zur Zeit des Kaisers Decius als Christen verfolgt und in eine Höhle bei Ephesus lebendig eingemauert, worauf sie in einen jahrhundertelangen Schlaf fielen. (237)

Unter Kaiser Theodosius erwachten sie wieder, als die Mauer geöffnet wurde, und legten Zeugnis von der Wahrheit der Auferstehung ab. Ihr Grab zu Ephesus war in der Frühzeit ein beliebter Wallfahrtsort; ihr Kult war vor allem in den östlichen Kirchen verbreitet, im Abendland nur an einzelnen Orten. Auch die äthiopische Kirche verehrte sie: Aus dem 15. Jahrhundert haben sich mindestens zwei Handschriften ihrer Legende erhalten. (238) Ihre Gebeine wurden in der Spätantike von syrischen Einwanderern nach Marseille gebracht, wo sie in der Krypta des Klosters St. Viktor ihre Ruhestätte in einem Sarkophag fanden. (239) Wie aber kommen sie nach Schwerte?

Merkwürdigerweise taucht am Anfang des 16. Jahrhunderts in der Schwerter Pfarrkirche, deren Patron der hl. Viktor von Xanten ist, an zwei Stellen der hl. Viktor von Marseille auf, erkennbar an seiner Windmühle. (240)

Im Jahre 1804 öffnete das Konsistorium die bleierne Reliquienkapsel des Hochaltars und entdeckte neben den Knochen ein Kirchensiegel "mit dem Bilde des hl. Viktor im Harnisch und mit einer Fahne, worin ein Schwert sich befand" (241). (Abb. 6) Das Siegel vom Anfang des 16. Jahrhunderts ist noch erhalten. Es zeigt die Aufschrift: "SIGILLVM: PARQCHIALIS: ECCLESIE: SCHWERTENS / SANCT: VICTOR". Viktor aber hat keine Fahne mit

einem Schwert, sondern eine Windmühle, und zwar in der Rechten. Auch sein Schwert trägt er rechts, also an der falschen Seite. Das Typar wurde also unter Nichtbeachtung der Seitenverkehrung nach einer seitenrichtigen Vorlage geschnitten.

Seitenrichtig hingegen zeigt das Chorhauptfenster den hl. Viktor von Marseille, mit Fahnenlanze, Windmühle und Schwert. (Abb. 154) Möglicherweise gehört die Figur zur Stiftung Potkens. Auf einem der Chorschlußsteine aber ist Viktor von Xanten zu sehen, ebenso auf dem Antwerpener Altar und auf dem Siegel der evangelisch-lutherischen Gemeinde. (Abb. 4)

Über die Gründe für dieses merkwürdige Zusammentreffen bin ich mir nicht im klaren. Ob im frühen 16. Jahrhundert eine Überführung von Reliquien der Siebenschläfer und des hl. Viktor aus Marseille stattgefunden hat, um den Neubau des Chores zu fördern, und diese Reliquien im Sepulchrum des neuen Hochaltars beigesetzt wurden, läßt sich nicht nachweisen. (241a)

Vielleicht handelt es sich nur um eine Verwechslung der beiden Heiligen und um einen Zufall.

Die Siebenschläfer bei der trauernden Maria erklären sich dadurch, daß sie als lebende Beispiele die kommende Auferstehung Christi bezeugen können. Als "siebenfacher Trost" sind sie der bekümmerten Mutter beigesellt, die sieben Schmerzen aufwiegend, die sie erlitt. Sie weisen voraus auf die Erscheinung des Auferstandenen bei Maria (Bild A 42) (Abb. 9). (242)

4. Die Gregorsmesse

Die Legende, nach der sich die Hostie während der Wandlung in die Gestalt des Schmerzensmannes verwandelte, als Papst Gregor der Große die Messe las, erscheint weder in der Legenda Aurea noch in sonst einer Biographie des Heiligen. (Abb. 93) Weil diese Legende aber deutlich das Wesen des Meßopfers und die Lehre von der Realpräsenz Christi im Altarsakrament vor Augen führt, wurde ihre Verbreitung von Rom sehr gefördert. Woher sie aber genau stammt, läßt sich nicht ermitteln. Darstellungen dieses

Wunders wurden im Spätmittelalter mit Ablässen verbunden, sodaß auch dieses Bild als Ablaßbild aufzufassen ist. (243) Johann Potkens Verbindung zum Ablaßwesen habe ich bereits erwähnt.

Daß diese Darstellung katholischen Sakramentenverständnisses auf zwei Ansichten des Altares eine zentrale Stellung einnimmt, zeigt die Kirchentreu und die universalkatholische Haltung des Auftraggebers. Nicht zuletzt steht der Papst in der Mitte der Darstellung, gewissermaßen als Vertreter der ganzen Christenheit. Das bedeutet auch eine klare Absage an die Reformation. Drei Dinge sind noch zu besprechen. Zunächst zeigt die Gregorsmesse des Schnitzwerks eine ungewohnte Darstellung: ein Mann mit bedecktem Kopf, der in eine am Gürtel hängende Tasche greift, sowie das doppelte Altarretabel. Vergleicht man diese beiden Elemente mit einem Stich Israhel van Meckenems (244), so vermutet man in dem Mann Joachim (245), dessen Geldopfer wegen seiner Kinderlosigkeit nicht angenommen wurde; das doppelte Altarbild erinnert an die zwei Gesetzestafeln des alten Bundes die auf dem Altar des Tempels stehen. Möglicherweise ist hier die "Annahme des Opfers" das verbindende Glied: Joachim als Zeuge dafür, daß Gott sein Versprechen, den Bund hält, den er durch das Gesetz und durch Christus mit den Menschen schloß. Eine genauere Deutung aber scheint nicht möglich.

Zum zweiten fällt bei der Betrachtung der Tafeln B 31-34 (Abb. 117), der Verehrung des Altarsakraments, die Annäherung der Darstellung an die Beschreibung des Allerheiligsten des alttestamentlichen Tempels auf (Hebr 9, 3-5; vgl. Ex 25-27). Wir sehen den Hohenpriester - den Papst (Abb. 120); das Rauchopfer - sein Weihrauchfaß; den goldenen Krug mit dem Manna - die Monstranz; die vergoldete Bundeslade - das goldene Retabel (Abb. 119); darin den Stab Aarons und die Gesetzestafeln - im Retabel die Figuren von Aaron und Moses mit ihren Attributen; die Cherubim - die Putten mit den Schildern. Selbst die Vorhänge, die das Allerheiligste abschirmen, sind dargestellt. Der Sinn ist die Vollendung der unvollkommenen Gpfer des alten Bundes durch das Opfer Christi zur

Vergebung der Sünden (das in den Passionsszenen dargestellt ist). Nach Gottes Willen "sind wir geheiligt durch das Opfer des Leibes Jesu Christi ein für allemal" (Hebr 10, 10). Dadurch erklärt sich vielleicht auch das Auftreten der "heilig" aussehenden Personen, der "milites christiani" (zu denen ja auch St. Viktor gehört), die rechts und links im Hintergrund stehen.

Drittens bleibt noch die Figur des bärtigen Mannes in der Gregorsmesse (B 21/22) (Abb. 123), der ohne Zweifel zu den Hauptpersonen gehört und dem Johannes Bantista des rechten Flügels so ähnlich sieht. Möglicherweise erhält die Darstellung ihren Sinn dann, wenn man bedenkt, daß der Patriarch der äthiopischen Kirche den Titel "Johannes Presbyter" führt. "Der presbyter Johannes ist bei Potken nicht mehr der legendäre Priesterkönig, rex et sacerdos, sondern nur das geistliche überhaupt der äthiopischen Christen..." (246). Beide Oberhirten erleben gemeinsam das Wunder der Eucharistie, wobei der Papst als Zelebrant den Vorrang hat.

Das gesamte Programm zeigt also die Verehrung des Opfers Christi durch die gesamte Christenheit. Es bedeutet nicht die Verwerfung des Judentums (wie Pfefferkorn es tat), sondern seine Vollendung in der Eucharistie.

5. Die Frau mit den beiden Kindern

In der Kreuzigungsszene (Abb. 68), der obersten Szene in der senkrechten, Reihe der fünf Andachtsbilder, taucht links unter dem Kreuz die bereits beschriebene Frau mit dem Esel und den beiden Kindern auf. Ihre Darstellung ist so ungewöhnlich - tatsächlich taucht sie wohl in keiner anderen Kreuzigung auf -, daß ich sie näher untersuchen möchte. Eine Frau mit zwei Kindern, die sich irgendwo links in einer vielfigurigen Kreuzigungsszene aufhält, ist an sich gar nicht so selten - das Besondere sind der Esel, die Körbchen und das Motiv des Fütterns. Eine Frau mit Turban, die einen Säugling im Gewand trägt, erscheint bereits auf Joos van Gents Kreuzigung in Gent, St. Bavo (247) (Abb. 71), im Hintergrund, mit einer anderen Frau redend.

Das dem Schwerter Altar am nächsten verwandte Motiv findet sich auf einem Wandteppich des frühen 16. Jh. aus Tournai (248) (Abb. 156). Dort hat eine Frau ebenfalls Kinder in Körben, die seitlich an einem Reittier hängen; eine zweite im Vordergrund füttert einen Säugling mit Brei aus einer Schüssel, die ihr ein kleines Mädchen hält; eine dritte, links außen, trägt ein Baby in einem Schultertuch. Alle Frauen tragen turbanartige Hauben. Es handelt sich um Zigeuner vor einem Schloß.

Die Zigeuner tauchen am Beginn des 15. Jahrhunderts erstmalig in Europa auf. 1417 sind sie in Basel (249), 1421 in Arras (250), 1427 erscheinen sie vor Paris (251). Gemeinhin gelten sie als Ägypter. Sie sind exotisch gekleidet, von dunkler Hautfarbe, wahrsagen aus den Händen, ziehen von Ort zu Ort, aber sie sind Christen. So betrachtet man sie mit Neugierde. Ihre charakteristische Tracht sind lange Gewänder und tellerförmige Turbanhüte, und so stellt man sie auch dar.

Zunächst figurieren sie natürlich als Ägypter - etwa auf Bildern der "Flucht nach Ägypten". Nach einer Legende hatten sie der hl. Familie die Herberge verweigert und waren seitdem zu ewiger Wanderschaft verdammt. (252) Sie selbst behaupteten von sich, sie seien auf einer Bußwallfahrt, weil sie unter dem Einfluß des Islam eine Zeit lang vom Glauben abgefallen seien. Die Darstellung der wandernden Ägypter wird übertragen auf die Israeliten auf ihrem Auszug aus Ägypten. Auch diese sollen keine Ruhe finden, wie Gott in seinem Zorn geschworen hat (Ps 95, 17). So findet man auch in Schwerte die mannalesenden Juden (B 24) (Abb. 133, 69) in Zigeunertracht, und ähnlich ist es auf den Seitenflügeln von Joos van Gents Triptychon (253) (Abb. 70). Nach Hebr 4, 1-11 wird die Ruhelosigkeit allen angedroht, die im Ungehorsam verharren. Die Beschreibung, die Sebastian Münster von ihnen gibt: „in peregrinatione natum“, „nullam agnoscens patriam, ita circuit provincias“ kann der Christ auf sein eigenes Leben beziehen: „Denn wir haben hier keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir“ (Hebr 13, 14). Das Leben gilt als ewige Pilgerfahrt zur Sühne der Sünden. Die Frau unter dem Kreuz können wir also ebenso wie den dunkelhäutigen

Mann als auf der Wanderschaft befindliches Volk auffassen, das heimat- und ruhelos ist, weil auch durch seine Schuld Christus gekreuzigt wurde.

Johann Potken nennt sich selbst einen "peregrinarum litterarum studiosus" (254), und daher mag hier eine noch weiter gehende Interpretation statthaft sein. Die äthiopischen Mönche sieht er nämlich als "christliche Pilger" (255); sie wandern durch Europa, ganz wie Zigeuner, wenn auch nicht so extrem, wie Habakuk von den Chaldäern sagt: "das grimmige, ungestüme Volk, das in die fernsten Räume der Erde zieht, um Wohnsitze einzunehmen, die ihm nicht gehören" (Hab 1, 6). Als christianisierte Mönche behalten sie ihren Drang zur Wanderschaft, er gehört im 16. Jahrhundert geradezu zu ihren Statuten. (256) Gute Beziehungen pflegen sie zu Franziskanern und ähnlichen Kongregationen, so daß sie auch Potken als wandernde Bettelmönche gelten. (257) Diese ihre franziskanischen Tugenden stehen vielleicht auch in Verbindung mit den Franziskanerheiligen auf der Außenseite des Altars, will man nicht hinweisen auf die noch unbestimmte Beziehung zu dem Dortmunder Minoritenkloster (die sich in der Ähnlichkeit der beiden Altäre sowie in der Anwesenheit des hl. Reinoldus manifestiert). (258) Mit ihren Attributen (Stigmata, Monstranz) weisen sie natürlich auf den Hauptinhalt der B-Seite hin, das Geheimnis des eucharistischen Opfers. (Abb. 15)

Vielleicht gehe ich etwas zu weit (259), wenn ich sage, daß man die Frau mit dem Esel und den Afrikaner, vielleicht sogar auch die Frau im "Stuart"-Kragen (260) (Abb. 68), als Antwerpener Darstellungsweise der Äthiopier ansehen kann, jenes Volkes, dem das Lebenswerk Potkens galt; daß sich hier vielleicht zeigt, was Potken an diesen seltsamen Menschen so faszinierte (Abb. 157): Die ewige Wanderschaft auf der Suche nach Christus.

C. Nachsatz: Der Altar im Spannungsfeld des Titels

„In auffallender Weise tritt bei diesen Altaren... das handwerksmäßige Bestreben hervor, für billigen Preis in die Augen fallende Arbeit rasch zu liefern“ (261). Wir haben den Altar unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, und haben gefunden, daß trotz aller Vereinfachung und Rationalisierung das Retabel von handwerklich hoher Qualität ist, daß es auf keinen Fall "von der Stange" gekauft sein kann und nicht mit vorgefertigten Standardfiguren bestückt wurde, und daß die technische Ausführung nie das Verständnis des Programms behindert, sondern, wo es möglich ist, unterstützt. Dabei bin ich mir im klaren, daß ich vielleicht noch nicht den gesamten Sinn dieses schwierigen Programmes entschlüsselt habe.

So prunkvoll der "Goldene Altar" im Chor auch aufleuchtet - seine Haupteigenschaft ist nicht das "Rasch-in-die-Augen-fallen". Die Fülle kleiner Darstellungen und verstecktester Hinweise fordert den Betrachter zur tiefen Versenkung in die dargebotenen heiligen Geheimnisse auf. „Das typologisch-spiritualistische Denken des Früh- und Hochmittelalters genügt der Spätgotik nicht mehr. Sie setzt die Propheten- und Psalmistenworte in Handlungen um, oder macht sie anders sichtbar“ (262).

Die Bildschnitzer vor allem setzen Vorbilder aus der Malerei in psychologisch einleuchtende und den Sinn bereichernde Gesten und Motive um. Schauen und Mit-Leiden führen den Menschen zum Glauben. "Wenn ein Mensch an unseres Herrn Marter denkt so lange, als ein Wind durch den Baum streicht, der ‚enphet got als werlichen, als in der priester enphehet ob dem altare‘", heißt es in einer Münchener Handschrift. (263)

Der Altar steht an der Schwelle vom Mittelalter zur Neuzeit, aber er überschreitet sie nicht. Die Zeit ist reif für eine Übersetzung der Bibel in die Sprache des Volkes - der Altar übersetzt sie in die Sprache der Bilder, selbst diese Form aber ermöglicht es dem Betrachter schon, sich persönlich mit dem Wort Gottes zu beschäftigen. Es ist in die Darstellungen

verwoben. Die Psalmen, die nach Luther "fast die ganze Summa, verfasst in ein Büchlein" (264) sind, und der Hebräerbrief sind die Bindeglieder zum Alten Testament. Die Idee der Einheit steht groß hinter dem ganzen Altarwerk.

Im späten Mittelalter enthalten selbst die kleinsten Dinge eine Bedeutung; der Mensch wird immer wacher und empfindsamer dafür. Noch gliedert sich alles in eine weltumspannende göttliche bzw. römische Ordnung ein, doch schon tut sich anderswo der Bruch zwischen Wort und Wirklichkeit auf.

Ist der Altar ein Meisterwerk? Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet vielleicht nein. Wie sein mutmaßlicher Stifter Johann Potken ist er jedoch einer der letzten und nobelsten Zeugen vom Geist und vom Glauben einer zu Ende gehenden Zeit. Was sie der Welt zu sagen hatte, finden wir in seinen Bildern: "Der Herr läßt sein Heil verkündigen; vor den Völkern läßt er seine Gerechtigkeit offenbaren (...) Aller Welt Enden sehen das Heil unseres Gottes" (Ps 98, 2f).