

Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte

Neue Folge, Band 5/6
2020/2021

MICHAEL IMHOF VERLAG



Die Goldene Tafel aus Lüneburg

Akten des wissenschaftlichen Kolloquiums/
Ergebnisband des Forschungsprojektes

Herausgegeben von Antje-Fee Köllermann und Christine Unsinn

Inhalt

<i>Antje-Fee Köllermann und Christine Unsinn</i>	
<i>Vorwort</i>	8
DAS RELIQUIENRETABEL UND SEIN UMFELD	
<i>Hansjörg Rümelin</i>	
<i>Der Chor. Zur spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sakraltopografie des Benediktinerklosters St. Michaelis in Lüneburg</i>	11
<i>Joseph Salvatore Ackley</i>	
<i>The Relic Altarpiece as Treasury Altarpiece</i>	37
<i>Lukas Weichert</i>	
<i>„Darin ein altar Daffel, wie ein zimlich Disch von lauter klarem arabischem golt“.</i>	
<i>Die Goldene Tafel in St. Michaelis zu Lüneburg und ihre Überlieferung in den schriftlichen Quellen</i>	53
<i>Gertrud Platz-Horster</i>	
<i>Die Gemmen und Schmucksteine von der Goldenen Tafel in Lüneburg</i>	66
DAS RETABEL DES 15. JAHRHUNDERTS	
<i>Jan Friedrich Richter</i>	
<i>Die Goldene Tafel. Eine Lübecker Planung?</i>	84
<i>Peter Knüvener</i>	
<i>Die Skulpturen der Goldenen Tafel</i>	93
<i>Antje-Fee Köllermann und Peter Knüvener</i>	
<i>Die Maler der Goldenen Tafel. Eine Spurensuche</i>	133
TAFELN	
<i>Eliza Reichel</i>	
<i>Die Konstruktion der Goldenen Tafel</i>	198
<i>Bernadett Freysoldt</i>	
<i>Die Schnitztechnik der Skulpturen der Lüneburger Goldenen Tafel</i>	217
<i>Bernadett Freysoldt</i>	
<i>Die Polychromie der Skulpturen der Lüneburger Goldenen Tafel</i>	234
<i>Babette Hartwig</i>	
<i>Die Bildvorbereitung an der Goldenen Tafel. Technologische Befunde zu Leinwandbeklebung, Grundierung, Unterzeichnung und Zwischenschichten</i>	250
<i>Babette Hartwig</i>	
<i>Blattmetallauflagen und deren Verzierungen auf den Altarflügeln der Goldenen Tafel</i>	271
<i>Ramona Roth</i>	
<i>Die Brokatimitationen der Goldenen Tafel</i>	286
<i>Eliza Reichel</i>	
<i>Die Malereien der Goldenen Tafel.</i>	
<i>Beobachtungen zu Maltechnik und Materialverwendung</i>	300
<i>Patrick Dietemann, Jana Sanyova, Heike Stege, Ursula Baumer, Cécile Glaude, Andrea Obermeier, Claude Poleunis, Christoph Steuer</i>	
<i>Material Analyses of the Goldene Tafel of Lüneburg</i>	320
<i>Iris Herpers</i>	
<i>Anmerkungen zur Restaurierungsgeschichte der Goldenen Tafel</i>	336
KONTEXT	
<i>Nicola Costaras and Rachel Turnbull</i>	
<i>A Technical Study of the Apocalypse Triptych by Master Bertram</i>	341
<i>Elena Kosina</i>	
<i>Glasmalerei in Niedersachsen nach 1400.</i>	
<i>Zum Phantom des „Lübeck-Lüneburger Kunskreises“</i>	354
<i>Katja von Baum</i>	
<i>Beobachtungen zum Meister von St. Laurenz</i>	367
<i>Petra Marx</i>	
<i>Das Hochaltarretabel aus dem westfälischen Prämonstratenserstift Varlar.</i>	
<i>Neue Überlegungen zu Herkunft und Datierung</i>	379
<i>Ingrid Geelen</i>	
<i>The Crucifixion and Saints Altarpiece of Bokel and Early-Fifteenth-Century Carved Altarpieces from the Burgundian Netherlands</i>	396
<i>Katrin Dyballa</i>	
<i>Made in Flanders. Sechs kleine Flügelretabel aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster zum Heiligen Kreuz in Rostock</i>	409
<i>Carola Fey</i>	
<i>Beobachtungen zur Blutenburger Tafel und dem Andechser Reliquienschatz der oberbayerischen Herzöge mit einem vergleichenden Blick auf den Schatz der Goldenen Tafel</i>	421
<i>Ivo Mohrmann</i>	
<i>„Experimenta de coloribus“. Farbe und Tusche anreiben. Beschreibungen in Quellschriften um 1400</i>	433
<i>Harald Theiss</i>	
<i>„Nimm dein feines Gold und fasse es sachte mit einem Paar Zängelein“.</i>	
<i>Beobachtungen und experimentelle Versuche zur mittelalterlichen Vergoldungstechnik</i>	441
<i>Bibliografie</i>	450
<i>Abbildungsnachweis</i>	478
<i>Impressum</i>	480



7 | Lüneburg, St. Michaelis, Choranlage und Mittelschiff nach Erweiterung des Lettners. Formen der hölzernen Lettnererweiterung, des Gestühls und der Triumphkreuzgruppe hypothetisch.

fahrt dieser Raum auch heute noch eine Eigenständigkeit, wie er sie bis 1662 in weit größerem Maße besaß (Abb. 6, 7). Sanktuarium und Presbyterium umfassten das Chorpolygon, das ihm vorgelagerte Halbjoch und die östliche Hälfte des östlichen Chorjochs.³⁷

Unterhalb der östlichen Gewölbekappe des Chorschusses war der 1390 geweihte Hochaltar mit nur 1 m Abstand vor dessen Ostwand aufgestellt.³⁸ Der aus Backsteinen aufgemauerte Altarblock besaß auf seiner Süd- und Rückseite quadratische Öffnungen, die den gewölbten und gefliesten Hohlraum erschlossen. Nachdem im Juni 1747 bereits ein Gesellschafter des Hofjunkers von Wallmoden verschiedene Textilfragmente, ein geweihtes Licht und

einen (Obödienz-) Zettel aus dem Inneren geborgen hatte³⁹, ließ Landschaftsdirektor von Mahrenholtz den Altar am 13. Juni 1765 vollkommen ausleeren, die dort deponierten, zu Lumpen vergangenen Textilien, gut 90 Obödienzscheine und eine hölzerne Hand entnehmen, letztere in die Goldene Tafel legen und die Öffnungen der Stipes vermauern.⁴⁰ Nachdem das Retabel am 11. Januar 1792 demontiert, Schrein und Altarblock zerstört und die Altarflügel mit den Resten des Schatzes im Mai 1792 in die Kunstkammer der Ritterakademie überwiesen worden waren⁴¹, ist der einzige am Ort überkommene Teil des Altars die 1794 aufpolierte Mensa aus rötllichem gotländischem Marmor.⁴²

Das nicht vor 1422 entstandene Hochaltarretabel⁴³ war ein monumental Reliquienaltar mit doppelten Flügeln, dessen Schreingehäuse in seiner Mitte die Goldene Tafel aufnahm, eine massiv goldene mit Edel- und Halbedelsteinen besetzte Treibarbeit, der der gesamte Altar seinen Namen verdankte. Das Zentrum der Reliefplatte mit einer von Aposteln flankierten Maiestas Domini, auf die die gesamte Komposition ausgerichtet war, hatte wahrscheinlich seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts – und vielleicht auch von 1390 bis in die 1420er-Jahre als Altaraufsatz gedient, bevor es in Zweiterwendung in den neuen Wandelaltar integriert wurde. Schrein und Predella waren auf die aus dem Kirchenschatz geretteten Vasa Sacra abgestimmt und auf ein Gesamtmaß von circa 10 mal 12,5 Fuß berechnet. Bei geöffneten Flügeln erreichte das Retabel eine Breite von etwa 25 Fuß, die in der Frontalansicht auf die sichtbare Breite der drei östlichen Polygonwände abgestimmt war. Die Oberkante von Schrein und Flügeln schloss mit der Sohlbankunterkante der Chorschlussfenster ab, sodass Reliquienschatz und Bildtafeln nicht vom Gegenlicht überstrahlt wurden. Nur der florale Kamm des Gesprenges ragte in die Fensterzone hinein (Abb. 9, 10). War bereits die gesamte Anlage des Kirchenraumes auf den Haupaltar ausgerichtet, so konzentrierte sich auch die Gliederung des geöffneten Schreins auf die Mittelachse mit der hier auf der Goldtafel angeordneten Christusfigur. Das hier verdichtete Thema der Auferstehung war in der Vertikalen zudem mit der unmittelbar unterhalb gelegenen Grablege vor dem Marienaltar der Hauptkrypta verknüpft, sodass ein vielschichtiges sakrales Bedeutungsgefüge entstand. Bei dieser mehrfach expo nierten Grablege handelte es sich um ein Bodengrab, das sich bisher keinem Individuum zuordnen ließ. Bei der ersten Öffnung des Grabgewölbes am 4. August 1789 war keine Grabplatte mehr vorhanden und auch die aufgefundenen Knochen- und Sargreste ließen nur darauf schließen, dass es sich um eine Einzelbestattung handelte (Abb. 5).⁴⁴

Die drei Fächer der Predella waren – wie das erstmals ausgewertete Manuskript Ludwig Albrecht Gebhardis belegt – durch ebensoviele Türen auf der Rückseite zugänglich und konnten vorne durch ein Brett mit besonderen „heymlichen“ Schlössern gesichert werden.⁴⁵ Auch das bildliche Programm der geschlossenen Predella lässt sich



8 | Lüneburger Werkstatt, Städter und Hirten bringen Benedikt Speise und Trank, um 1495, Hannover, Landesmuseum.

nun zuverlässig rekonstruieren: Seitlich waren die Brustbilder von zwei alttestamentarischen Propheten auf den fest am Predellenkasten montierten Konsolbrettern zu sehen. Flankiert wurde die zentrale Christusfigur von Sitzfiguren der vier Kirchenväter⁴⁶, sodass von links nach rechts der Prophet Amos, Papst Gregor der Große, Hieronymus im Gewand eines Kardinals, Christus, die Bischöfe Augustinus und Ambrosius und der Prophet Sirach dargestellt waren, jeweils begleitet von Inschriftenbändern, deren Inhalt sich auf die Eucharistie bezog.⁴⁷ Ausschlaggebend für die Entscheidung, die vier Kirchenväter in das Bildprogramm aufzunehmen, mag dabei gewesen sein, dass das Kloster seit 1048 über Reliquien von Gregor und Ambrosius verfügte.⁴⁸

Unbekannt ist, ob der Altarschrein auf der Rückseite bemalt war und wie sich eine mögliche Bemalung pro

B. Gesicherter Besatz der Goldenen Tafel mit farbigen Schmucksteinen

Von der Verteilung der – einst insgesamt 243 – farbigen Schmucksteine vermitteln die beschrifteten Zeichnungen bei Gebhardi eine ungefähre Vorstellung.⁵⁴

Im Folgenden sind die Edelsteine vor die Glassteine geordnet.

Edelsteine

B 1. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.1)

Körner 1947, Nr. 28: „Dicker weißer, durchsichtiger Schmuckstein. Eine Seite flachgewölbt geschliffen, Rückseite sehr hoch, kielförmig. Aus der Goldenen Tafel.“

Bergkristall, fast klar. Oben stark konvex gewölbt, das Oval mit kielförmiger Kante bildet unten einen scharfen Grat. Hochpoliert. Seiner Größe und Form nach könnte der Stein in der linken unteren Ecke des Silberreliefs mit der Geißelung Christi gesessen haben, s. Stuttmann 1937, Taf. 19 oben („Weißlicht“). Maße: 22,9 x 16,8 x 14,9 mm.

Datierung: hellenistisch, 2. Jh. v. Chr.?

Der recht große und aufwendig geschliffene Bergkristall könnte als Iris zum Einsetzen in den Kopf einer großen antiken Statue gedient haben.⁵⁵

B 2. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.2)

Körner 1947, Nr. 1-22.

Chalcedon, blaugrau, durchscheinend. Lentoid, durchbohrt. Maße: Dm 12,5 x Dicke 6 mm. Datierung: hellenistisch oder frühe Römische Kaiserzeit, 1. Jh. v. Chr. bis 1. Jh. n. Chr.

Eine antike Perle, wohl zum Auffädeln auf einer Halskette.⁵⁶

B 3. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.3)

Körner 1947, Nr. 48: „Tropfenförmiges geschliffenes Glasstück von milchiger Farbe.“

Keine Provenienz.

Chalcedon, milchig. Tropfenförmig, Spitze abgebrochen, am runden Ende ein kleines Loch. Maße: 25 x 1,5 x 4,8 mm.

B 4. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.4)

Körner 1947, Nr. 1-22.

Amethyst, klar. Tropfenförmig, facettiert.

Maße: 18,3 x 8,6 x 5,7 mm.

Erwähnt: Reinecke 1911, S. 58, Nr. 53a.



B 1.



B 2.



B 3.



B 4.



B 5.

B 5. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.5)

Körner 1947, Nr. 1-22.

Amethyst, lila, klar. Tropfenförmig, Seiten kantig geschliffen.

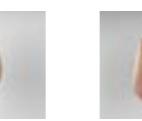
Seiner unregelmäßigen Form nach könnte der Stein zu Füßen zwischen Christus und Paulus auf dem Silberrelief an der linken unteren Ecke des inneren Rahmens der Goldenen Tafel gesessen haben, auf dem oben der Glaskameo A 11 angebracht war.⁵⁷

Maße: 18 x 12,2 x 6,5 mm.

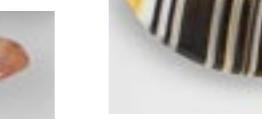
Erwähnt: Reinecke 1911, S. 58, Nr. 52a-b.



B 6.



B 7.



B 8.



B 9.



B 10.



B 11.

B 6. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.6)

Körner 1947, Nr. 1-22.

Amethyst, klar. Beiderseits prismatisch facettiert.

Maße: 8,8 x 7,8 x 4 mm.

Erwähnt: Reinecke 1911, S. 58, Nr. 52a-b.



B 12.



B 13.



B 14.



B 15.



B 16.

B 7. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.7)

Körner 1947, Nr. 1-22.

Achat, hellbraun. Kleine Kugel.

Maße: Dm 7,2 mm.



B 17.



B 18.



B 19.



B 20.



B 21.

B 8. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.8)

Körner 1947, Nr. 1-22.

Karneol, hell orange, unrein. Dreieckig beschliffen.

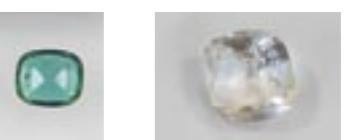
Maße: 11,3 x 7,8 x 7,2 mm.



B 22.



B 23.



B 24.



B 25.

B 9. Museum Lüneburg, Inv. Nr. R. 1590 (B.9)

Körner 1947, Nr. 50c: „Sammeltüte mit folgendem Inhalt: c) 1

Bruchstück eines ursprünglich oval geschliffenen, teilweise durchsichtigen gebänderten Achates.“

Keine Provenienz.

Bandachat, Fragment. Etwa die Hälfte eines stark ovalen, beiderseits flachen Ringsteins, Kante sorgfältig abgeschrägt.

Maße: 36 x 12 x 2,5 mm.



B 26.



B 27.



B 28.



B 29.



B 30.



B 31.



42 | Goldene Tafel, hl. Johannes Ev. (nach Restaurierung).



43 | Retabel aus der Salzwedeler Katharinenkirche, um 1430/1440, hl. Johannes Ev., Frankfurt am Main, Katholische Dompfarrei St. Bartholomäus.



44 | Vastorfer Retabel, um 1430/1440, hl. Johannes Ev., Vastorf, Nikolauskapelle.



45 | Marienkrönungsretabel, um 1430/1440, Vastorf, Nikolauskapelle.

mächtige, schildartige seitliche Manteldraperie ist ein verbindendes Detail, wenngleich sie doch deutlich vereinfacht erscheint. Die Körperhaftigkeit, die in Lüneburg zum Beispiel durch das sich abzeichnende Knie erzeugt wird, ist in Salzwedel zurückgenommen. Das zeigt sich auch bei anderen Skulpturen, deren Draperiesysteme sich nicht un wesentlich von denen der Goldenen Tafel unterscheiden, zum Beispiel die beiden Heiligen im linken Flügel oben links. So gibt es in Salzwedel häufig sehr schwere und große Schüsselfalten von meist gleicher Gewichtung, während in Lüneburg mehr Variation angestrebt wird. Selten überwiegt eine Form, eine große Falte, eher gibt es eine Abfolge von kleineren. Trotz dieser Unterschiede sind sich die Figuren vor allem in den Proportionen sehr ähnlich; so handelt es sich um relativ gedrungene, breitschultrige Heilige mit meist leicht nach vorne gebeugtem Kopf und gesenktem Gesicht. Auffallende Übereinstimmung ist bei den Kopftypen und den Gesichtern festzustellen.

Die Salzwedeler Figuren unterscheiden sich hingegen sehr von zahlreichen Werken im Lüneburger Raum und in ganz Norddeutschland – es sei nur an das Retabel in Bardowick oder das Retabel aus der Lübecker Jakobikirche erinnert (Abb. 2, 24) – und darin lehnen sie sich sehr deutlich an die Skulpturen der Goldenen Tafel an. Insoweit ist von Einem zuzustimmen, dass es einen deutlichen stilistischen Zusammenhang gibt. Es ist aber auch zu betonen, dass sich die Salzwedeler Heiligen in ganz wesentlichen Details unterscheiden. Zum einen sind es handschriftliche Merkmale, wie die Augenform, die nie so ausgeprägt schlitzförmig ist wie bei der Goldenen Tafel, sondern eher gedrungen mandelförmig.

Auch technologisch gibt es keine signifikanten Verbindungen. So sind die Skulpturen, sie sind aus Eiche geschnitzt, relativ flach und rückseitig ausgehöhlt. Die Fassung ist vollständig erneuert. Auf den Schreinrückseiten befinden sich Symbole der Attribute. Die Maßwerkbaldauchne unterscheiden sich im Detail stark von jenen der

Golden Tafel. Sie bestehen aus Kielbogenmaßwerk, die von einer hoch aufragenden Fiale überragt werden. Der Baldachinkorpus ist im Wesentlichen aus einem Stück geschnitzt, im Gegensatz zu den aus vielen Einzelteilen zusammengesetzten Baldachinen der Goldenen Tafel. Damit ist offensichtlich, dass die Werkstatt grundsätzlich von der Tradition abweicht, in der die Architektur der Goldenen Tafel steht.

Vorbildlich waren wohl auch kompositorische Merkmale. Auch wenn sich der Kalvarienberg im Ganzen von den Kreuzigungen der Goldenen Tafel unterscheidet, könnten Details wie die Hauptmanngruppe von der großen Kreuzigung aus Lüneburg angeregt sein. In der lokalen Kunst sind Kalvarienberg und Passionsreliefs des Retabels schwer verortbar. Der Schnitzer hatte die Vorliebe für in der Kunst der Region ungewöhnliche Details. Zu nennen wären die Rüstungen mit den Pteryges – fächerförmige Elemente an den Schultern – die aus der byzantinischen Rüstung entlehnt wurden und in der Kölner

Kunst auffällig oft dargestellt wurden, zum Beispiel in den Gemälden des Meisters von St. Laurenz.⁸⁴

Bislang war es unklar, wo die Werkstatt des Salzwedeler Retabels ansässig war und ob sie weitere Werke hinterlassen hat.⁸⁵ Es haben sich allerdings drei weitere Retabel erhalten, die der Werkstatt zuzuordnen sind und die von ihrer Bedeutung zeugen. Es handelt sich um das Retabel in Vastorf bei Lüneburg sowie die Retabel in den einander benachbarten Dörfern Steinhorst und Eldingen östlich von Celle. Die Streuung der Retabel – inklusive des Salzwedeler Werkes – lassen einen Sitz der Werkstatt in Lüneburg plausibel erscheinen und zeugen gleichfalls von ihrem relativ weiten Ausführungsgebiet. Die Retabel wurden – wohl durch die relativ weiträumige Verteilung – bisher nicht als Werkgruppe erkannt.

Das Vastorfer Retabel (Abb. 45) ist relativ klein und zeigt eine Marienkrönung, flankiert von zwei stehenden Heiligen im Schrein und zwei weiteren Heiligen in den Flügeln.⁸⁶ Es ist neu gefasst. Bereits Meyne fühlte sich ange-



2 | Meister von St. Laurenz, Tod und Krönung Mariens, Auferstehung und Himmelfahrt Christi, um 1420, Detail, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.



3 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Himmelfahrt, Detail (nach Restaurierung).

4 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Fußwaschung, Detail (nach Restaurierung).

engewändern oder im Geburtsstall zu Bethlehem (Taf. 24), fanden dabei mitunter sehr ausführlich Berücksichtigung. Kennzeichnend sind ferner die mit kräftigem Strich angelegten und häufig sehr kantigen Umrisse der Gesichter sowie die mitunter ein wenig altertümlicher drapierten Kopfbedeckungen der Frauen. Beispielsweise sei nur auf die Maria aus der Himmelfahrt Christi verwiesen. Für die Gottesmutter waren in der ersten Bildanlage noch ein um die Stirn geführter Schleier und ein hoch aufgewölbtes Manteltuch vorgesehen (Abb. 10, 11), vergleichbar etwa der Maria auf dem wohl um 1410/1415 entstandenen Fragment eines Kalvarienberges im Lübecker St. Annen-Museum (Abb. 9), einem Werk, in dem Conrad von Soest's Wildunger Retabel im nördlichen Deutschland bereits motivisch präzise zitiert wird.¹⁷ Häufig trifft man auch auf den etwas grimmigen Ausdruck der Männer mit stark konturierten Nasen und leicht geöffneten Mündern (Abb. 10; Abb. S. 263 u. 265), insgesamt also auf Merkmale, die eher den Maler der Innenseite des linken äußeren Flügels auszeichnen.

Nach Festlegung der Kompositionen durch die Pinselunterzeichnung in Schwarz wurde, so darf man aus den verschiedenen Beobachtungen folgern, mit der Vergoldung und Bemalung der Innenseite des linken äußeren



5 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Heimsuchung, Detail (nach Restaurierung).

6 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Anbetung der Könige, Detail, IRR.

7 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Anbetung der Könige, Detail (nach Restaurierung).

8 | Meister der hl. Veronika, Madonna mit der Erbsenblüte, um 1410, Detail, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

denken. In der unteren Reihe mit der Ausgießung des Heiligen Geistes sowie dem Tod und der Krönung Marias (Taf. 9) ließen sich wieder andere Abweichungen benennen, augenfällig sind der bartlose Petrustyp mit glattem Haar wie überhaupt die etwas gebändigter wirkenden Frisuren der Apostel und einmal mehr auch eine von den beiden Schreinflügeln leicht abweichende Farbigkeit. Zuweilen wurden auch diese Bildfelder einer anderen Hand zugeschrieben.¹⁹ In der spezifischen malerischen Durchbildung lassen sich – sieht man von den sorgsam mit einem rosafarbenen unteren Lidstrich gesäumten Augen in diesen freilich auch weniger verputzten Bereichen einmal ab – jedoch kaum spezifisch handschriftliche Unter-

schiede zu den beiden Schreinflügeln benennen. In jedem Falle aber finden sich unter den Gesichtern in diesen drei Bildfeldern einige von herausragender Qualität (S. 312, Abb. 18c), und schon Blaschke hat darauf hingewiesen, dass sich von hier der Bogen zu den Außenseiten des Retabels im Grunde leichter spannen lässt, als von den beiden den Schrein bedeckenden Flügeln der ersten Wandlung.²⁰ Er nahm daher an, dass das äußere Flügelpaar zunächst auf beiden Seiten komplett fertiggestellt wurde, bevor dann ganz am Ende – und möglichweise abermals mit einem zeitlichen Abstand – die beiden Schreinfügel mit den restlichen Szenen aus dem Leben Christi in Angriff genommen wurden.²¹



9 | Fragment des älteren Bergen Fahrer Retabels, Marien unter dem Kreuz, um 1410/1415, Detail, Lübeck, St. Annen-Museum.

10 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Himmelfahrt, Detail, IRR.

11 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Himmelfahrt, Detail (nach Restaurierung).



33 | Wismarer Werkstatt, Tempziner Altar, Grablegung, um 1390/1410, Staatliches Museum Schwerin, Schloss Güstrow.



34 | Meister Bertram, Passionsretabel, Grablegung, um 1400, Hannover, Landesmuseum.

gung der Wunden unter Einsatz des Spatels findet sich in Hannover und darüber hinaus auf einem Retabel aus Tempzin, das etliche Motive mit der Bertram-Gruppe verbindet (Abb. 33, 34).⁶⁰ Bei einem nochmaligen Vergleich zwischen der Goldenen Tafel und dem Passionsretabel in Hannover wird einem schließlich auffallen, dass es sich in Lüneburg im Kern um eine spiegelverkehrte und um etwa 45° gedrehte Variante der Grablegung aus dem Bertram-Atelier handelt: Die Position des wie schwelbend über dem Tuch gehaltenen Leichnams, die Handhaltung des Helfers in pelzverbrämtem Rock am Kopfende, der Verlauf des Grabtuchs und die Handhaltung des Josef von Arimatäa stimmen weitgehend überein. Kölner Maler umhüllen den Leichnam in aller Regel mit dem Grabtuch, das um den Spatel erweiterte Salbmotiv kennen sie nicht.

Dass der Höllenschlund in Gestalt eines Tiermauls aus der anschließenden Höllenfahrt, wie Blaschke vermutete, gleichsam als Mitbringsel aus Köln erst vom zweiten Maler hinzugefügt worden ist, lässt sich ausschließen (Taf. 7).⁶¹ An Meister Bertram beziehungsweise die mit der Hamburger Werkstatt verbundenen Werke erinnert in dieser Szene so gut wie nichts mehr, und doch erweisen sich namentlich die mäandrierend aufgefächerten Faltengefuge im aufwesenden Gewandzipfel des triumphierenden Christus als Fortführung eines in dessen Werkstatt gebräuchlichen Repertoires. Selbst das den Hölleneingang markierende Kapitell mit dem Löwenkopf dürfte aus der Vorlagensammlung der Hamburger Werkstatt stammen (Abb. 52): Als gemaltes Relief findet sich ein solcher Löwenkopf auch am Altar des hl. Ägidius auf dem im Victoria & Albert Museum bewahrten Apokalypse-Retabel, das in der Regel ebenfalls mit dem Hamburger Atelier in Verbindung gebracht wird (S. 344, Abb. 3).⁶²

Mit der demutvoll knienden Maria mit offenem Haar und dem auf einer Steinbank thronenden Christus folgt die vom zweiten Maler ausgeführte Marienkrönung jenem Typus, der um 1400 in Frankreich und den Niederlanden aufgekommen war, um 1410/20 auch auf dem Retabel des wohl in Soest ansässigen Malers des Fröndenberger Retabels, aber auch im 1403/04 gestifteten Tiefengruberfenster im Erfurter Dom auftritt.⁶³ Der Vergleich mit dem Fröndenberger Retabel mag zeigen, wie überzeugend beide Maler die nach Motiv und Muster nuancierten Brokate zu einem wichtigen Ausdrucksträger des

Zeremoniells erheben (Abb. 35, 37). Er führt aber auch die überragenden Qualitäten der Lüneburger Marienkrönung vor Augen: Die Klarheit der Komposition, die Sinnhaftigkeit der Gesten sowie ein herausragendes Kolorit zeichnen die Marienkrönung der zweiten Malerei-Phase auf der Goldenen Tafel aus. Und selbst in dieser Szene klingen die älteren Marienkrönungen Meister Bertrams noch entfernt nach (Abb. 36): Mit dem schräg über den Rücken gezogenen Mantel der Gottesmutter ebenso wie in ihrem rundlichen Gesicht mit einer einzelnen herausgelösten Haarsträhne erweist sich die Lüneburger Maria trotz aller Überformungen deutlich als Nachfahrin des 20 Jahre älteren Buxtehuder Retabels.

Es würde verwundern, wenn die motivischen Bezüge zum Werkkreis Meister Bertrams sich zu einem einheitlichen Bild verbinden ließen. In jedem Falle aber zeigt sich, dass ein im nördlichen Deutschland und in sehr spezifischen Details vor allem in Hamburg gebräuchliches Repertoire an Kompositionsmustern und Motiven für die mit der Herstellung der Goldenen Tafel betraute Werkstatt trotz aller Überformungen durchaus verbindlich geblieben war. Dieser Traditionslinie ist der vielteilige Bilderzyklus auf der ersten Wandlung weitaus enger verbunden als dem insbesondere im Hinblick auf den ersten Maler immer wieder angeführten Göttinger Jacobikirchenaltar.



35 | Meister des Fröndenberger Retabels, Marienkrönung, um 1410/1420, Cleveland, The Cleveland Museum of Art (Gift of the Friends of The Cleveland Museum of Art).

36 | Meister Bertram, Buxtehuder Retabel, Marienkrönung, um 1400, Detail, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

37 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Marienkrönung, Detail (nach Restaurierung).

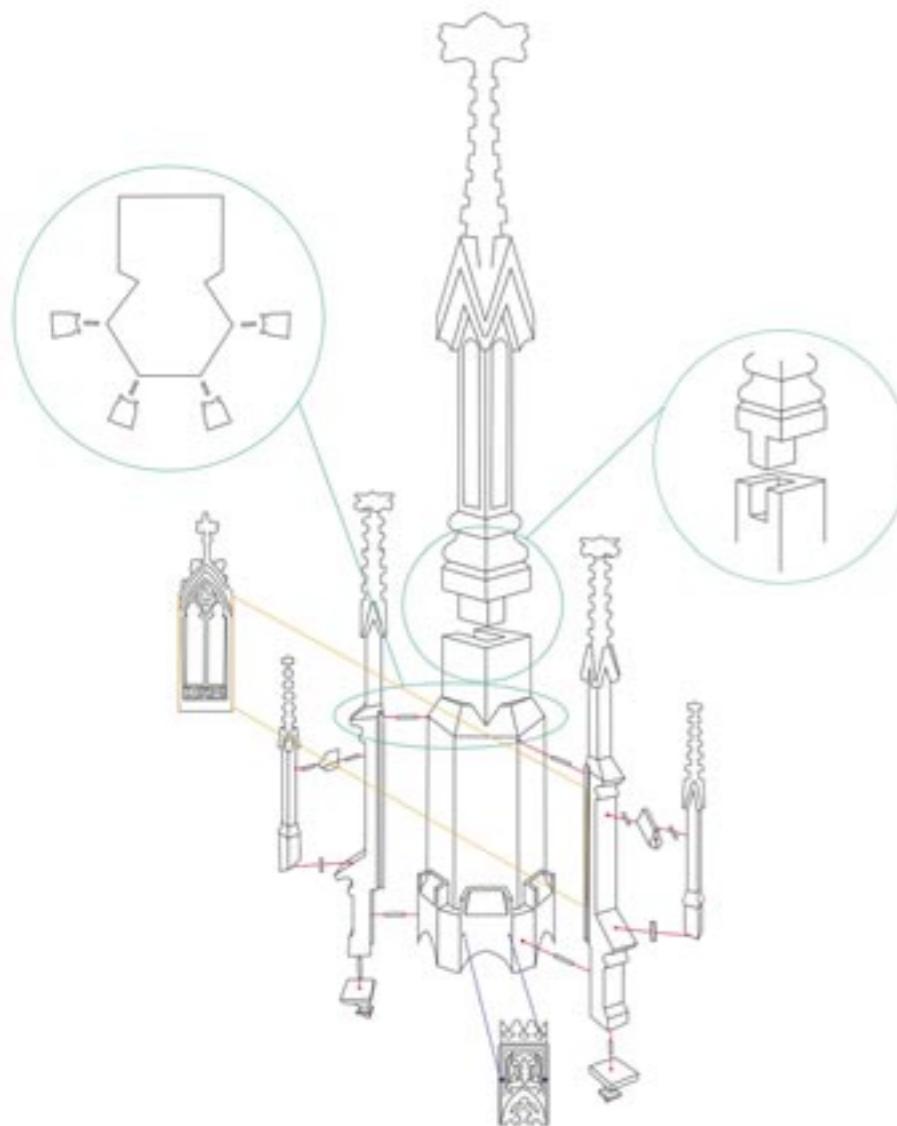




Taf. 6 | Goldene Tafel, Innenseite des linken Außenflügels.



Taf. 7 | Goldene Tafel, Außenseite des linken Innenflügels.



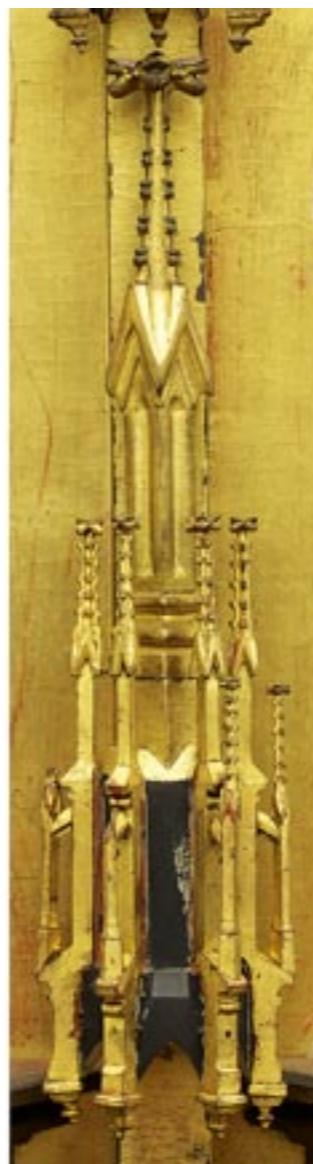
4 | Goldene Tafel, kleiner Baldachin der mittleren Zone, Schemazeichnung.

Rot: Verbindung durch verleimte Holzdübel; gelb: Verbindung durch Einschub in Nuten; blau: Verbindung durch Metallnägel.

5 | Goldene Tafel, kleiner Baldachin der mittleren Zone, Frontalansicht (ohne Metallgussapplikationen).

nen Heiligenfiguren in den Schreinflügeln umfasst (Taf. 10, 11; Abb. S. 4), deutet klar auf einen Zusammenhang bei der Fertigung von Schreinarchitektur und Skulpturen. Die Applikationen an den Architekturen sind mit kleinen Eisennägeln fixiert. An den Baldachinen über den weiblichen Heiligenfiguren erfolgte ihre Fixierung zusätzlich durch Einschub in Nuten (Abb. 4, 5), die bereits vor der

Zusammensetzung der Einzelemente in die Fialen eingearbeitet wurden. Dieser Arbeitsschritt muss vergleichsweise früh im Fertigungsprozess erfolgt sein und verdeutlicht den Planungsaufwand, mit dem selbst simpel zu verarbeitende Versatzstücke einbezogen wurden. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden die Stücke eigens für die Goldene Tafel angefertigt. Die Ähnlichkeiten zu den



6 | Goldene Tafel, Wimpergprofile im unteren Register aus vergoldeten Blei-Zinn-Güssen. Links mit verlorener, rechts mit noch vorhandener Applikation.



7 | Goldene Tafel, unteres Gussmetallelement der kleinen Baldachine.



8 | Goldene Tafel, mittleres Gussmetallelement der kleinen Baldachine nach L. A. Gebhardi (wie Taf. 3).



9, 10 | Hochaltarretabel der Lübecker Marienkirche, Gussmetallelemente, Lübeck, St. Annen-Museum.





20 | Goldene Tafel, hl. Matthias. In der Übermalung wurde am linken Auge die Begrenzung der Iris nicht ausgeführt. Im IRR zeichnet sich die darunterliegende erste Begrenzung ab.



21 | Goldene Tafel, hl. Johannes d. T., Kopfoberseite mit zweifach ausgeführter Bohrung und Haltestangen.



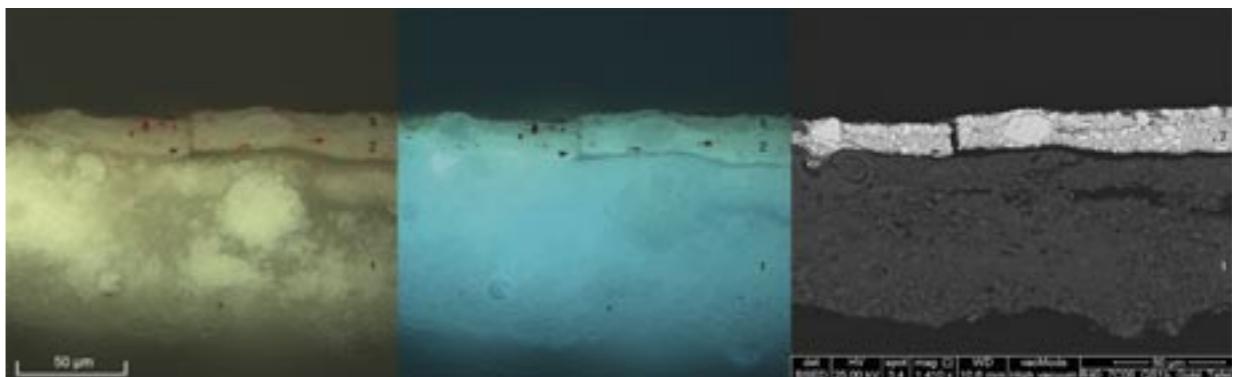
bisweilen auch blaue Körnchen. Schwarz kommt nur in kleinen Flächen an Attributen sowie den Schuhsohlen des hl. Jakobus d. Ä. vor (Abb. 29).

Zwei Gesichtsbemalungen – entstehungszeitliche Teilneufassung

Alle Skulpturen tragen eine entstehungszeitliche Übermalung der Fleischfarben. Erkennbar sind die zwei Inkarnatfarben vor allem in Abplatzungen des zweiten Inkarnats, unter dem, wie an der Wange des hl. Laurentius, die erste Gesichtsbemalung zum Vorschein kommt, und an Flächen, an denen die Übermalung nicht vollständig ausgeführt wurde, wie an den Beinen Johannes d. T. (Abb. 18, 19). Bei einigen Skulpturen betreffen die Änderungen außerdem die Bemalung der Augen und der Lippen. Im infraroten Spektrum ist in wenigen Fällen eine Veränderung der Pupille oder Irisbegrenzung zu erkennen (Abb. 20).⁴⁶ Ob an allen Skulpturen die Gesichtsbemalung bereits völlig abgeschlossen war, lässt sich aufgrund der intakten Oberflächen nicht eindeutig feststellen. Mindestens an einigen waren die Augen und Lippen bereits in der ersten Fassung gemalt.⁴⁷ Die farbigen Gewandfutter sind höchstwahrscheinlich bereits der ersten Fassung zuzuschreiben.⁴⁸

Was spricht dafür, die Übermalung zeitlich so früh einzurordnen? Sowohl die verwendeten Malmaterialien, ihr Erscheinungsbild wie auch die Ausführung der Übermalung weisen auf eine Entstehung im 15. Jahrhundert hin. Es ließ sich weder stereomikroskopisch noch am Querschliff ein Schmutzhorizont oder eine Isolierschicht finden. Zum anderen deuten die zweifach ausgeführten Haltestangen an elf der 20 Heiligenfiguren auf eine baldige Übermalung (Abb. 21).⁴⁹ Hierfür bohrte man die bereits abgeschnittenen Halterungen erneut auf und versah sie wieder mit einer Stange, die dann ebenfalls nach Abschluss des Arbeitsschrittes bündig abgeschnitten wurde (Abb. 22).⁵⁰ Denkbar ist, dass nicht alle Skulpturen eine neue Stange erhielten, weil noch nicht alle abgeschnitten waren. An dieser Stelle ist von besonderer Bedeutung, dass die Malerei der Flügel nachweislich in zwei unter-

22 | Goldene Tafel, hl. Johannes d. T., Röntgenaufnahme mit beiden Bohrungen.



23 | Goldene Tafel, hl. Bartholomäus, Querschliff des Inkarnats am Hals. a) Auflicht; b) UV; c) Rückstrebild des Rasterelektronenmikroskops. Schichtenfolge: 1 Kreidegrundierung, 2 erstes Inkarnat, 3 zweites Inkarnat.

schiedlichen Phasen ausgeführt wurde.⁵¹ Der Befund an den Skulpturen scheint darauf hinzudeuten, dass man zu einem sehr späten Zeitpunkt, als bereits alle Skulpturen farbig gefasst waren, entschied, die ausdruckstragenden Gesichter noch einmal neu zu fassen. Berücksichtigt man den entscheidenden Richtungswechsel in der Malerei, drängt sich nahezu der Gedanke an einen Zusammenhang dieser Vorgänge auf. Wenngleich die Malereien keine Übermalung erfuhren, so muss man doch fragen, ob dieser Wechsel nicht auch den Anlass bot, die Inkarnate der Skulpturen neu zu fassen.

Die Gestaltung der beiden Inkarnatfassungen

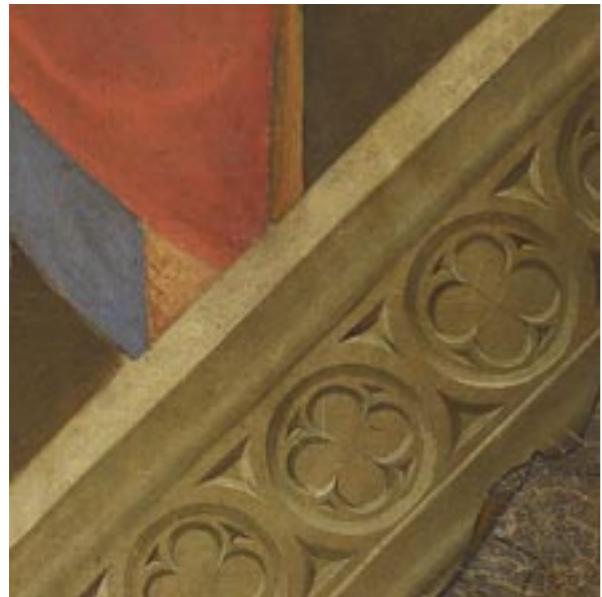
Das erste Inkarnat ist einschichtig, abgesehen von nass in nass vermalten roten Akzentuierungen. Der Farbton erscheint an den wenigen freiliegenden Partien warmtonig und hell, gleichwohl lassen sich im Querschliff beide Schichten farbig nicht voneinander unterscheiden (Abb. 23). Die Oberfläche zeigt nicht den starken Pinselduktus des zweiten Inkarnats (Abb. 24). Die Farbe ist eine Ausmischung aus Bleiweiß, Zinnober und Kohlenstoffschwarz mit geringen Beimischungen von Kreide als Füllstoff.⁵² Als Bindemittel wurden Leinölfirnis und geringe Mengen an Proteinen aus Leim oder Ei analysiert.⁵³ Bereits bei der ersten Bemalung erhielten die Nasenlöcher aller Heiligenfiguren eine rote Ausmalung.

Das zweite Inkarnat enthält eine ähnliche Pigmentierung, ist aber im Farbton wesentlich kühler. An Farbmitteln wurden Bleiweiß, Zinnober und wenig Ocker sowie Kreide als Füllstoff analysiert. Das Bindemittel ist Leinöl



24 | Goldene Tafel, hl. Laurentius, linkes Auge mit erster Irisbemalung in brauner Farbe und zweiter Bemalung in blauer Farbe.

mit Zusätzen von Proteinen in Form von Leim oder Ei. Der Unterschied der Bindemittel beider Farbschichten liegt in der stärker oxidierten Form des Leinöls in der unteren Inkarnatschicht, hier handelt es sich um Leinölfirnis.⁵⁴ Der im Vergleich zum ersten Inkarnat etwas dickere Farbauftrag ist mit zügigem Pinselstrich in unterschiedlichen Richtungen erfolgt. Die Farbe wurde sowohl gestrichen als auch gestupft, was zu einer Verlebendigung der Oberflächen beiträgt und möglicherweise die Porigkeit der Haut charakterisieren soll.⁵⁵ Häufig erhielten auch die Ohren eine feine rote Lasur. Besonders detailliert gestaltete man die Nägel an Händen und Füßen: Die weißen Nägel haben ein rot umrandetes Nagelbett, und an der Nagel spitze deutet ein blauer Strich einen Schmutzrand an (S. 317, Abb. 23).



9 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Auferstehung. a) Auflicht; b) IRR mit Zirkellinien und -einstichpunkten.



10 | Goldene Tafel, geschlossener Zustand, Aufrichtung der ehernen Schlange. Rote Unterzeichnungslinien zeigen sich im transparent gewordenen Gewand des knienden Mannes.



nerischen Ausarbeitung eine andere, weniger eigenständige Funktion.

In den Infrarotreflektografien dominiert die beeindruckend ausführliche Zeichnung der Figuren mit Schraffuren und Kreuzschraffuren in einem flüssigen, schwarzbraunen Medium (Abb. 14). Das Farbmittel wurde an einigen Stellen so flüssig aufgetragen, dass die einzeln gesetzten Striche ineinander verliefen und sich Schwemmränder abzeichnen (Abb. 12, 17).²³ Das charakteristische An- und Abschwellen der Linien spricht für die Verwendung von Pinseln. Ablesbar sind prononcierte, breitere wie auch feinere Striche, die darauf hindeuten, dass ein relativ breit gebundener, dicker Pinsel mit feiner Spitze wie auch feinere Pinsel benutzt wurden. Daneben gibt es allerdings schräge, eckige Strichansätze und in sich geteilte „Doppelstriche“ (Abb. 20). Hier ist nicht auszuschließen, dass sie von einer Kielfeder erzeugt wurden, doch überwiegen die Kriterien, die für die Verwendung von Pinseln sprechen.²⁴

Ein Charakteristikum dieser sehr ausführlichen Unterzeichnungen sind vor allem die von den Faltenzügen ausgehenden fischgrätartig geschwungenen Schraffuren, die sich teilweise kreuzweise überlagern. Mitunter gibt es doppelte Konturverstärkungen, etwa an den Händen des Priesters und der Maria der Darbringung, aber auch am Arm des Kindes (Abb. 8). Häufig sind die Positionen der



11 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Abendmahl, IRR, Unterzeichnung des Apostelkopfes am linken Bildrand mit Kohle(?) -Stift an Nase und Augenbrauen neben der Pinselzeichnung.



12 | Goldene Tafel, erste Wandlung, rechter Innenflügel. Christus vor Pilatus, IRR, zusammengelaufenes, flüssiges Malmittel am Männerkopf hinter Christus.

unten:

13 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Verkündigung. a) Auflicht; b) IRR, feine, graue Unterzeichnungslinien in der Augenpartie neben der dunkleren Pinselzeichnung.





14 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Himmelfahrt, Kreuznimbus, Gestaltung mit Punzen.



15 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Pfingsten, mit dem Punzierräddchen erzeugte Strahlen.

und zeichnet den Heiligenschein damit besonders aus. Genauso wurde der Nimbus des Jakobus in der Ölbergsszene auf dem rechts angrenzenden linken Innenflügel behandelt. Auf dem rechten Innenflügel kommt der gezahnte Halbkreis nicht vor. Am rechten Außenflügel wurde dieses Punzwerkzeug nach anderen Gestaltungsvor-

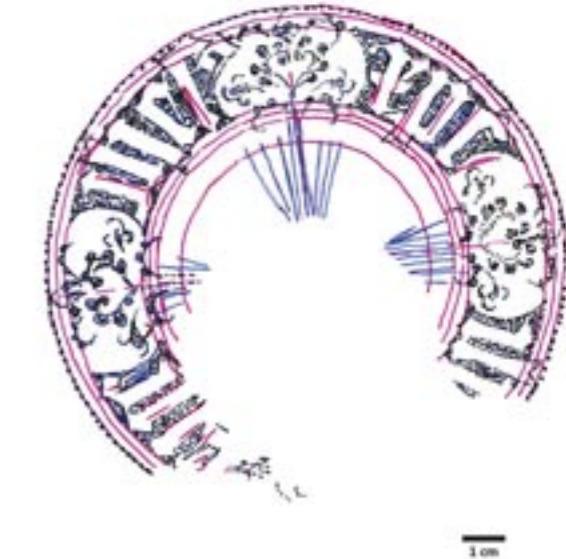
gaben verwendet: Die Nimben Jesu in der Darstellung Jesu unter den Schriftgelehrten und im Marientod (Abb. 13, 23) sind mit 7,8 cm beziehungsweise 8,6 cm im Durchmesser kleiner als die übrigen Heiligenscheine (Durchmesser von 11,5 bis 13,9 cm) und weisen keine Schrift auf; hier ist die Reihe der Halbkreise am zweiten Punzring von außen angesetzt, wo sich sonst die Schrift befindet. Ähnlich wurde das Punzeisen im Nimbus der Muttergottes in der Marienkrönung eingesetzt: Weil die punzierte Krone die Schrift unterbricht, setzte man an deren Stelle die Girlande aus Halbkreisen an den oberen Rand des Nimbus. Die Punze ist so charakteristisch, dass die Entdeckung einer identischen halbkreisförmigen Punze auf Miniaturen des Schwabenspiegels in der Ratsbücherei zu Lüneburg die Herkunft aus derselben Werkstatt belegen kann (Abb. 12).³¹ Stilistisch werden die Miniaturen in die Nähe des Malers gerückt, der in der zweiten Phase an der Goldenen Tafel tätig war.³²

Auch das Zahn- oder Punzierrädchen kommt nur auf der ersten Wandlung vor und hier ausschließlich in den Nimben Christi. Lediglich eine Art Testlinie wurde im Bereich der Zierbänder auf dem rechten Innenflügel ausgeführt. Das Rädchen bildet einheitlich Folgen von elf rechteckigen Punkten pro Zentimeter ab, was vergleichsweise dicht ist.³³ Auf dem rechten Innenflügel kam das Zahnradchen am zurückhaltendsten zum Einsatz, lediglich an drei Christusnimben und hier jeweils nur mit ein oder drei Linien im Kreuz (Abb. 14, Taf. 8).³⁴ Am ausführlichsten finden sich die Spuren auf der letzten, ganz rechten Flügelseite, besonders in den Strahlen des Pfingstbildes (Abb. 15), aber auch in den Nimben Christi der oberen beiden Reihen.

Die Gestaltung der Nimben, insbesondere der Kreuznimben, bietet generell interessante Aufschlüsse: In der Kreuztragung des linken Außenflügels, wo die Punzierradlinien fehlen, oder dort, wo sie spärlich vorkommen, ist am besten zu erkennen, dass mit der feinen Nadel jeweils die Neigung des Kopfes Christi trassiert und die Ausrichtung seines Nimbus skizziert ist (Abb. 16b, gestrichelte rote Linien). Dann erfolgte die Anlage der Legenden, wobei schon Blaschke auffiel, dass sich die Schreibweise des Christusmonogramms auf den beiden Außen- von den Innenflügeln unterscheidet: hier das Kürzel xpc mit Kürzungszeichen über dem p (Abb. 16), dort die Buchstabenfolge xps (Abb. 17, 14).³⁵ An den Blüten-



16 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Christus im Elend.
a) Pointillierende Gestaltung des Kreuznimbus;
b) Kartierung der Trassierungen und Punzierungen.



- Kreuzausrichtung trassiert/ cross with incised line
- Trassierungen / incised lines on gold with compass
- Punziellinen mit Zahnräddchen / pointed lines with cog-wheel
- Punzierung und Körnungen / punchmarks and granulation



17 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Fußwaschung.
a) Gestaltung des Kreuznimbus;
b) Kartierung der Trassierungen und Punzierungen.



ein reger Austausch untereinander bekannten Handwerkern üblich gewesen sein.⁴⁰ Tatsächlich lassen sich auf verschiedenen Kunstwerken, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden, Muster der Goldenen Tafel wiederfinden (Tab. 2).

5 | Goldene Tafel, Marientod, Bettdecke, Rundblattpalmette mit zwei Vögeln.



6 | Meister von St. Laurenz, Große Passion, um 1420, Christus vor Pilatus, Rundblattpalmette mit zwei Vögeln am Gewand des Pilatus, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.



7 | Meister von St. Laurenz, Fragment eines Triptychons, um 1420, Marientod, Bettdecke, Rundblattpalmette mit zwei Vögeln, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.



8 | Votivtafel des Rost von Cassel, um 1420, Gewand der hl. Ursula, Rundblattpalmette mit zwei Vögeln, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



9 | Clarenaltar, um 1410/1420, Wimpergzwickel, Rundblattpalmette mit zwei Vögeln, Köln, Hoher Dom.



10 | Peter- und Paul-Retabel, um 1420/1430, Abendmahl, Rundblattpalmette mit zwei Vögeln, Hannover, Landesmuseum.



11 | Retabel aus St. Godehard, Hildesheim, um 1420, Gewänder der trauernden Frauen, Rundblattpalmette mit zwei Vögeln, Gronau, St. Matthäi.

Die Übereinstimmung eines Brokatmusters mit vier Werken Kölner Ursprungs ist der Forschung bereits seit den 1960er Jahren bekannt.⁴¹ Die Rundblattpalmette mit zwei Vögeln zierte nicht nur die Decke des Marientodes auf der Goldenen Tafel (Abb. 5), sondern auch zwei Werke des Meisters von St. Laurenz (Abb. 6, 7), den Clarenaltar im Kölner Dom in der um 1410/20 vorgenommenen Überfassung und die Votivtafel des Rost von Cassel, ebenfalls von um 1420, heute im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Abb. 8, 9).⁴² Die Übereinstimmung dieser Muster wurde oft als zusätzlicher Beleg für den Bezug der Goldenen Tafel zur Kölner Malerei gedeutet. Mit dem Peter- und Paul-Retabel weist Wardwell jedoch bereits 1976 auf eine weitere Übereinstimmung mit einem Werk aus Hildesheim hin (Abb. 10).⁴³

Im Rahmen des Forschungsprojektes konnten diese Übereinstimmungen überprüft und um ein weiteres Werk, das heute in Gronau befindliche Retabel aus St. Godehard in Hildesheim, erweitert werden (Abb. 11).⁴⁴

Neben den vergleichbaren Musterformen entstanden alle hier behandelten Brokatimitationen auch in den Brokatgewändern der Goldenen Tafel ähnlichen Technik.⁴⁵ Anhand einer Durchzeichnung des Musters auf der Goldenen Tafel wurde die Passgenauigkeit der Formen untereinander überprüft.⁴⁶ Tatsächlich stimmen die Dimensionen aller Muster auf den Kölner Werken mit denen der Goldenen Tafel überein. Wie die Rundblattpalmette mit zwei Vögeln auf der Goldenen Tafel weisen die Einzelmotive aller genannten Kölner Brokatmuster eine Größe von etwa 9,5 mal 8,5 cm auf. Mit

der Motivgröße von etwa 6 mal 7 cm auf den Flügeln beziehungsweise 10,5 mal 11,5 cm auf der Mitteltafel weichen die Dimensionen der Hildesheimer Muster davon ab.

Interessant ist zudem die beidseitige Verwendung des Musters.⁴⁷ Auf der Goldenen Tafel sowie auf den Hildesheimer Werken befindet sich der aufrechte Vogel links beziehungsweise der kopfüber fliegende Vogel rechts der Palmette. Im Betttuch des Marientodes und auf dem Gewand des Pilatus in der Großen Passion des Meisters von St. Laurenz sowie auf dem Gewand der hl. Ursula auf der Rost'schen Votivtafel wurde das Muster entlang der vertikalen Achse gespiegelt. Auf dem Clarenaltar im Kölner Dom ist es links und rechts der Wimperge beidseitig verwendet worden.⁴⁸ Im Marientod des Meisters von St. Laurenz ist es zudem, der Ausrichtung der Decke folgend, um 90 Grad nach rechts gedreht.

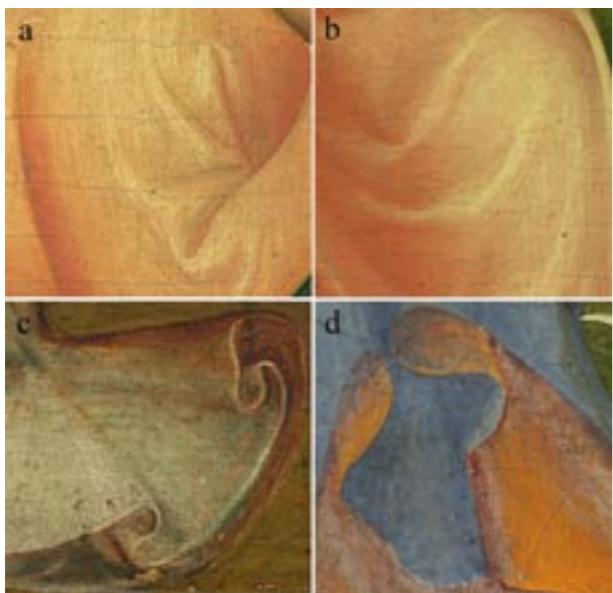
Was die Ausführung angeht, scheint das Gewand des Pilatus in der Großen Passion innerhalb der Kölner Gruppe am differenziertesten (Abb. 6). So sind beispielsweise die Augen der Vögel mit Pupillen und Irisstrichen exakt gestaltet, wohingegen die Vogelköpfe auf der Goldenen Tafel teilweise direkt in den Stiel der Palmette übergehen. Selbst im Vergleich der nahezu identisch umgesetzten Muster des Meisters von St. Laurenz sind geringe Abweichungen festzustellen.⁴⁹ Demnach könnte es sich bei dem Muster auf der Großen Passion um die älteste noch erhaltene Ausführung der Rundblattpalmette mit zwei Vögeln handeln,⁵⁰ wobei das Muster auf der Rost'schen Votivtafel dem auf den Tafeln des Meisters von St. Laurenz



14 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Marientod (Phase 2), weiße Textilien mit buntfarbiger Schattierung. Das Bettluch ist grünlich, das Gewand des Johannes rosa farben schattiert.

15 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Farbkombinationen an Chancianstoffen. a) Christus in der Rast (Phase 1); b) Fußwaschung (Phase 2); c) Christus in der Rast (Phase 1); d) Gebet am Ölberg (Phase 2).

16 | Goldene Tafel, erste Wandlung, Kreuzabnahme (Phase 2), Gestaltung durchscheinender Schleier durch variiert starke Bleiweißaufträge.



dungen scheinen hier keine Rolle gespielt zu haben, die Nachmischung der Töne dürfte eher zufällig erfolgt sein.

Blattmetallverzierungen kommen auf den rein buntfarbigen Stoffdarstellungen nicht vor, stattdessen werden diesen die aufwendigen Brokate zur Seite gestellt.²⁹ Farbig changierende Stoffe bilden eine weitere Kategorie prachtvoller Textilien. In der ersten Phase scheint man diesen Effekt noch mehr geschätzt zu haben. Immerhin finden sich auf den zwölf Bildfeldern dieser Phase insgesamt 15 derartige Darstellungen – mehr als auf den 24 Bildfeldern der zweiten Phase. Verschiedene Farbkombinationen kommen dabei vor, am häufigsten und prägnantesten ist die von kühlem Bleizinngelb und leuchtendem Orangerot (Abb. 15). Neben der gelegentlichen Darstellung von Fell oder Filz durch stupfenden Farbauflauf stellen die durchscheinenden weißen Schleier einen weiteren Versuch dar, Textur und Haptik von Textilien malerisch zu vermitteln. Sie finden sich, mit einer Ausnahme, nur in den Malereien der zweiten Phase, und entstanden durch das Wechselspiel zwischen pastosen und extrem dünnen Bleiweißauftrag (Abb. 16).



17 | Goldene Tafel, erste Wandlung, verschiedene Gesichtstypen. Phase 1: a, c, e, g; Phase 2: b, d, f, h.

Inkarnate und Haare

Bestimmte grundsätzliche Vorgehensweisen sind beiden Phasen gemeinsam. Die Inkarnate wurden meist sehr dünn ockerfarben unterlegt, teils auch vollständig ausgespart. Im Bereich der Augenhöhlen, der Nasenlöcher, Oberlippe, Mundwinkel und Kinnfalte legte man ebenfalls sehr dünne und halbtransparente graugrüne Schatten an, die stets mit blauem Pigment versetzt sind. Die folgende hellere Inkarnatfarbe spart diese Schattenpartien aus, wodurch bereits Plastizität erreicht wird. Besonders augenfällig ist dieses Vorgehen im Bereich der Münden: Die Schatten auf Oberlippe und Kinnfalte werden von den helleren Inkarnatstönen scharf beschnitten, was die Form der oberen Lippenkanten und der weich abgerundeten Unterlippe plastisch heraushebt. Aufwendige Details wie die Augen wurden durch mehrere Arbeitsschritte gestaltet, die nicht überall strikt wiederholt wurden und auch keiner einheitlichen Chronologie folgen. Häufig sind

braungraue Augenfärbungen,³⁰ jedoch haben die meisten Frauen und Engel blaue Iriden. Stets finden sich spät im Malprozess zeichnerisch gesetzte schwarze Iriskonturen und Pupillen sowie weiße Angaben der Augäpfel, nirgends jedoch Lichtreflexe. Die Lippen sind flächig hellrot bis rosa angedeutet, die Mundspalten rotbraun oder lassurrot konturiert (Abb. 17).

Deutliche Unterschiede zeigen sich wieder in Farbauftrag, Modellierweise und Pinselführung. In der ersten Phase baute man die Inkarnate über den Schattenpartien durch eine sehr dünne Schicht auf, die durch abgestufte und auffällig weich vertriebene Ausmischungen die Modellierung bereits weitgehend abschloss. Die weitere Gestaltung erfolgte hauptsächlich durch den Einsatz verschiedenfarbiger, routiniert gesetzter Linien: Augenformen, Nasen und Mundspalten sind rötlichbraun bis braun gezeichnet. Iriden sind fast vollrund schwarz umrandet und lediglich nach oben hin offen gelassen. Nasenrücken wurden auch in der Dreiviertelansicht jeweils



7 | Master Bertram, details of angel wings with peacock feather pattern. a) The Apocalypse Triptych, left shutter, The Sixth Trumpet; b) Buxtehude Retable, left shutter, The Annunciation, 1379/1383, Hamburger Kunsthalle.

the reserve left for them directly on top of the ground layers, only overlapping slightly onto the gold background. The palette of azurite, indigo, lead white, vermilion, red lead, red lake, copper green, earth pigments, and black has

been used to create a considerable range of colours and effects through different layer sequences as well as overlying patterns in both paint and mordant gilding (fig. 8).

Glazes directly over the gold can be seen in the red rays within haloes found throughout and the rainbows found in many scenes. Glazes are also found over mordant gilding, often embellished with a pattern in opaque paint. Both red lake and copper-green colour glazes survive in extraordinarily good condition. Several works by Master Bertram include angels with distinctive, peacock-pattern wings. Those on the Buxtehude altar show the closest technical similarity to those on the Apocalypse Triptych (figs. 7a, b).⁸

Mordant gilding was used to embellish draperies, particularly blue and white robes; the pale ochre mordant was thickly applied producing patterns in low relief. Over 30 different patterns are found on the triptych many of which can be seen in the white robes of the 24 Elders in 'The Majesty of Christ' (fig. 10). Very similar patterns with intricate foliage designs can be seen in examples of fourteenth-century Italian and Spanish silks in the V&A.⁹

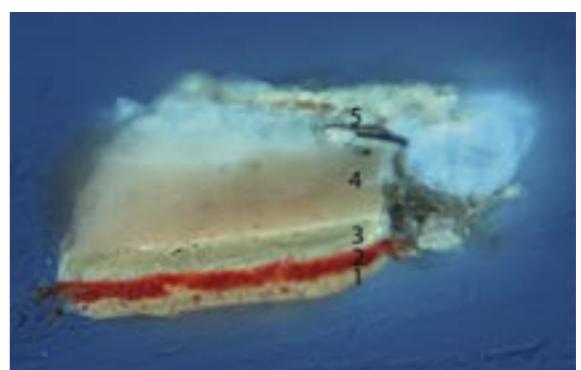


8 | Master Bertram, The Apocalypse Triptych, right shutter, The Third Horseman, detail showing the variety of techniques used in the depiction of costume.

The inscriptions

The inscriptions, both the white lettering over the red border and the black text on the white scrolls, are very thickly but precisely applied (fig. 12). The medium has not been analysed but appears to have different characteristics to the rest of the painting. In cross-section the white text appears opaque white in incident light, but in UV has a slightly pink fluorescence (figs. 9a, b).¹⁰ It has a very different pattern of cracking and flaking to the main body of paint which is also found in the black text, indicating that it is a consequence of the medium, not the pigment. The precision and fine lines of the lettering contrast markedly with its thickness. The individual letters have a shallow dip in the centre of each stroke, suggesting the use of a split nib. The parallel strokes and evenness of the lettering also support the idea that a nib was used rather than a brush. A series of four or five letters start thickly and gradually become thinner, presumably before the nib was dipped in paint again and a thick letter follows. The UV image reveals that the painting was varnished before the lettering was applied, suggesting that the inscriptions were added later. The unusual subject matter is likely to have been commissioned by a religious house whose scriptorium may have added the inscriptions which were combined from three different textual sources.¹¹ Inscriptions were missing from the top and right sides of each of the wings and the central panel. To explain this absence, it had previously been suggested that the panel must have been cut down.¹² However, this was not the case; the bevelling at the mitres of the vertical frame members shows that they could not have been cut down, and original paint from 'The Fourth Trumpet' extending onto the frame shows that the panels could not previously have been any wider. Even allowing for a misalignment of the canvas when the frame was reassembled after the transfer, there is insufficient space for the text in the picture plane. We therefore concluded that the missing inscriptions were written on the frame.

This hypothesis is supported by the observation that several fragments of text were repositioned at the time of the transfer and lining, sometimes even upside-down. In his study of the inscriptions, Nigel Morgan noted that the inverted section of text above 'The Multitude Stand



9 | Master Bertram, The Apocalypse Triptych, cross-section of white lettering on red border. a) In incident light; b) in UV. Layer setup: 1 and 2 red paint layers, 3 original varnish, 4 white paint of text, 5 later varnish and dirt layers.

Before the Lamb' and another above 'The Fourth Vial Poured upon the Sun' were both originally above a scene from the top row, 'The Lamb Adored by the Elders'.¹³ This inscription must have originally been written on the frame.

Master Bertram and assistants

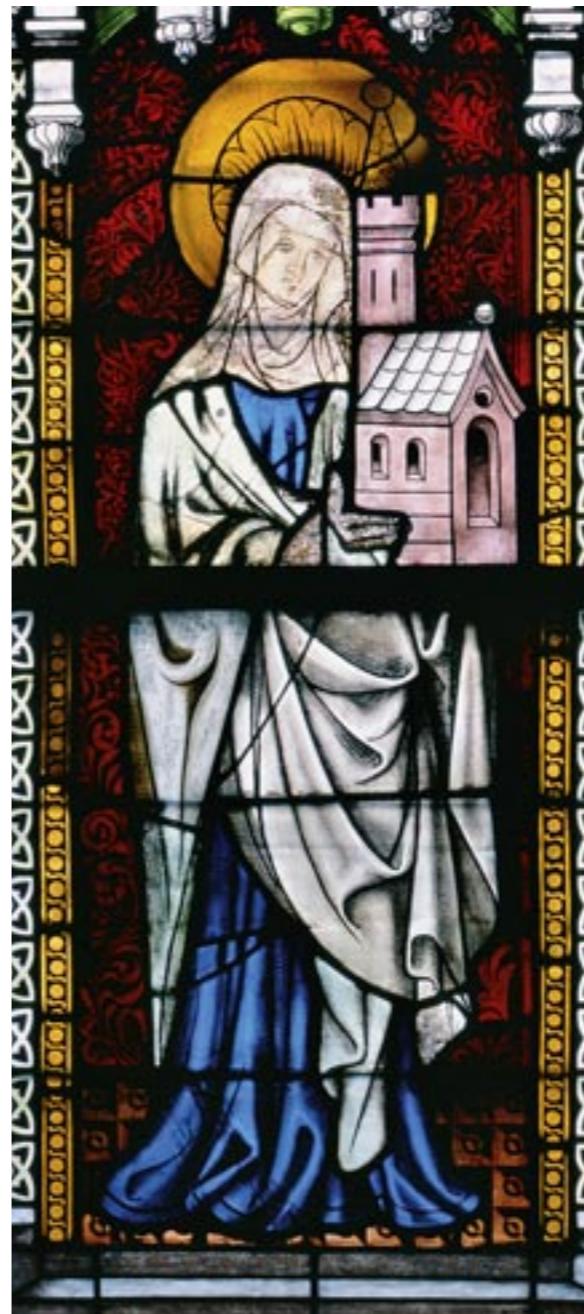
As previous scholars have noted, there are indications of at least three hands which may correspond to the customary personnel of a Hamburg workshop.¹⁴ Lichtwark attributed scenes on the outside of the shutters to Master Bertram himself.¹⁵ These faces do indeed seem less formulaic, more assured and humorous, as is apparent from the way one figure's nose extends over the shoulder of another while those at the back struggle to get a view



8 | Hl. Johannes Ev., um 1420/1430, Hannover, Marktkirche, Chorfenster süd II.



9 | Hl. Johannes Ev., Altarretabel aus der Minoritenklosterkirche St. Marien, um 1420/1430, Hannover, Landesmuseum.



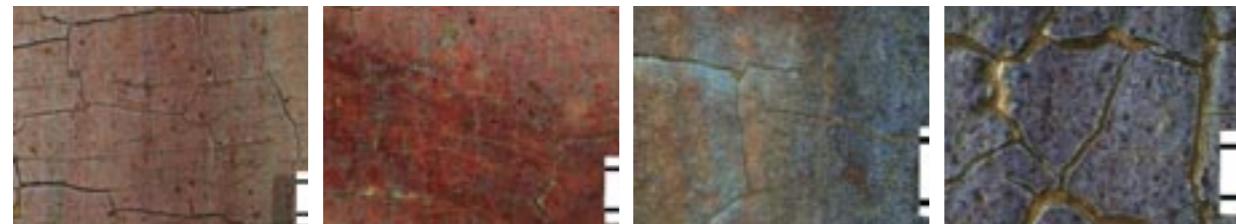
10 | Hl. Elisabeth, um 1420/1430, Hannover, Marktkirche, Chorfenster süd II.



11 | Conrad von Soest, hl. Elisabeth, Außenseite des Niederwildenburger Retabels, 1403, Bad Wildungen, Stadtpfarrkirche.

und Proportionierung mit der Aegidienkirchentafel und im Figurenstil mit dem Altar aus der Minoritenkirche auch für die Restverglasung der Marktkirche auf eine Herkunft aus dem Hannoveraner Kunskreis schließen (Abb.

14). Die Überlieferung eines Gherd Glazewerte genannten Glasers, der 1410 das Bürgerrecht in der Altstadt Hannovers erwarb, macht eine solche Annahme sogar überaus plausibel.³⁰ Hingegen lassen die Vergleiche zwischen dem



9–12 | Meister von St. Laurenz, Kreuzigung mit Aposteln und Tafel aus St. Laurenz, Mikroskopaufnahmen. Farbaufbau violetter Gewänder und Gewandteile unterschiedlicher Tönung.

Zum Farbaufbau

Ein weiteres Charakteristikum der Bilder, die wir mit dem Notnamen Meister von St. Laurenz überschreiben, liegt im Farbaufbau bestimmter Gewänder. Dabei folgen blaue, hellrote und grüne Faltenwürfe den für die Zeit werkstattübergreifenden Gepflogenheiten: Blaue Faltenwürfe sind mit einer blassblauen Unterlegung vorbereitet, die bereits leicht nach hell und dunkel modelliert ist beziehungsweise auf die im Fall unseres Malers die Faltentiefen

13 | Meister von St. Laurenz, Vera Ikon, um 1420, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.



als Linien aufgetragen sind. Die Vertiefung der Modellierung erfolgt durch deckende, heller und dunkler ausgemischte blaue Farbschichten. Hellroten Gewändern unterliegt eine deckend hell- bis orangerote Farbschicht, die Faltenhöhen und -tiefen sind darauf im Wesentlichen mit rotem Farblack und Weiß modelliert. Grüne Faltenwürfe sind mit einer ockerfarbenen oder hellgrünen Unterlegung versehen und darüber, wie auch in anderen Werkgruppen, mit Grüntönen variierender Helligkeit häufig nass in nass gestaltet. Auffallend in den betrachteten Werken des Meisters von St. Laurenz sind dagegen sowohl in der Tafel aus St. Laurenz als auch in der Kreuzigung mit Aposteln blaue und bläuliche Unterlegungen unter dem Weiß des Palliums von Bartholomäus. In der Kreuzigung unterliegt das Blau auch dem Gelb des Innenfutters. Mit Blau vorbereitet sind außerdem violette Gewänder, die mit einer bemerkenswerten Vielzahl von Tönungen auftreten (Abb. 9–12). Sie entstehen aus dem Zusammenspiel der blauen Unterlegung mit den modellierenden Schichten aus anteilig variierenden Mischungen von Blau und Weiß sowie rotem Farblack als den farbgebenden Hauptbestandteilen.

Die Ausführung der Gesichter variiert entsprechend der Größe ihrer Darstellung. In den relativ großformatigen Gesichtern der Kreuzigung, der Vera Ikon und der Veronika wurden die Inkarnattöne schichtweise aufgetragen. In den kleineren Gesichtern der Tafel aus St. Laurenz, sind sie nass in nass ineinander gestrichelt, in den ganz kleinen Gesichtern der Engel dieser Tafel und auf der Münchner Darstellung der Veronika mit dem Schweißtuch unvertrieben auf- und ineinander gesetzt. Gemeinsam ist allen, dass die Schattenbereiche um Augen, Nasen, Münden und an den Schläfen mit grünlich-graubraunen Farbaufträgen vorbereitet sind. Nur für das



14 | Meister von St. Laurenz, bisher Meister der hl. Veronika und Meister von St. Laurenz, Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und Aposteln, um 1415, Detail, Gesicht des Apostels Petrus.



15 | Meister von St. Laurenz, bisher Meister der hl. Veronika und Meister von St. Laurenz, Der Gekreuzigte zwischen Maria, Johannes und Aposteln, um 1415, Röntgenaufnahme des Gesichts der Maria.

Antlitz Christi der Vera Ikon und auf dem Schweißtuch der Veronika wurden rotbraune Farbtöne zur Unterlegung der Schatten verwendet. Der Vertiefung der Schatten diente hier ein transparentes Braun, das stark mit rotem Farblack durchsetzt ist (Abb. 13). Der Auftrag der Rosatöne zur Modellierung der hellen Inkarnatflächen erfolgte ausgehend von einem mittleren Ton hin zu den dunkleren Tönen. Die hellsten Rosatöne bilden als Höhungen den Abschluss. Wiederkehrend endet dabei in den Gesichtern der männlichen Dargestellten die Höhung des Nasenrückens in einer zweigeteilten Nasenspitze. Neben vielen anderen malerischen und formalen Gemeinsamkeiten fällt in allen Gesichtern außerdem das in die Breite gezogene Lippenherz auf, das mit einem bogenförmigen Lichtakzent betont ist (Abb. 14). Auch die helleren und

dunkleren Inkarnattöne der Hände sind mit ockerfarbenen bis grüngrauen Farbaufträgen schattiert und mit hellem Rosa gehöht. Immer wieder festzustellen ist hier, dass die braune bis lackrote Konturierung teils vor, teils nach dem Auftrag der rosa Inkarnatschichten vorgenommen wurde. Eine Erklärung dafür könnte sein, dass die Hände, wie schon erwähnt, nur ungenau oder gar nicht ausgespart wurden und damit ihre unterzeichnete Form verloren ging. Ihre farbige Konturierung auf den umgebenen Malschichten könnte den Zweck gehabt haben, die Hände erneut zu positionieren. Markant ist auch die Form der Hände: Handrücken und Finger gehen ineinander über, die Fingerkuppen enden spitz (Abb. 5, 8). Leichte Längshöhungen auf Fingern und Handrücken betonen ihre filigrane Gestaltung.



3 | Passion Altarpiece of Neetze, c. 1420–1425, Neetze, Evangelische Pfarrkirche.

placed an older construction and was completed only in 1472. There seem to be no specific data on the origin and the patron of the altarpiece, but the combination of Anthony and Paul with the Benedictine nun point to the nearby Cistercian convent of Isenhagen. The Bokel Altarpiece suffered a lot of losses. Initially the case had one pair of large and one pair of small wings. Many parts of the interior architecture disappeared. Of the remaining figures most hands and attributes got lost. The polychromy is only preserved fragmentarily. Recently one of the figures underwent a dendrochronological analysis.³ As the oldest tree rings date from 1408 and 1409, Peter Knüvener supposes that this figure was not carved before 1430.⁴

Compared with carved altarpieces from the surrounding regions, the Bokel Altarpiece is very atypical. It does bear an affinity with a number of contemporary works imported from the Burgundian Netherlands, such as the Passion Altarpieces of Neetze (Evangelische Pfarrkirche,

fig. 3), Lübeck (St. Annen-Museum, fig. p. 384) and Faniqueira (Capela de Santo Antão), and also the Crucifixion Altarpieces in Iserlohn (Oberste Stadtkirche, fig. p. 388) and Dortmund (Reinoldikirche).⁵ It makes part of a large, heterogeneous corpus that was headed by the two influential altarpieces of Jacques de Baerze and Melchior Broederlam (Dijon, Musée des Beaux-Arts, fig. p. 104), ordered by Philip the Bold for the former Charterhouse of Champmol and that includes the Apostle and Saints Altarpiece in Münster (LWL-Museum für Kunst und Kultur, fig. p. 380), the oeuvre of the Master of Hakendorf and various isolated sculptures distributed over a wide area.⁶ This corpus formed the basis of a thriving altarpiece production in the Burgundian Netherlands, which for over a century was renowned far beyond that territory's borders. With the exception of the two retables in Dijon, contracts and accounts are missing for all these commissions. The attributions are mostly based on type, technique, style and socio-economic context.

4 | Crucifixion and Saints Altarpiece from Bokel, c. 1430, Tracery panel, Hannover, Landesmuseum.

5 | Passion Altarpiece of Neetze, c. 1420–1425, Tracery panel, Neetze, Evangelische Pfarrkirche.



Typology

A number of striking features clearly distinguish the Bokel Altarpiece from other altarpieces in the surrounding region — for example, the raised central compartment of the case. This type was clearly preferred in the Burgundian Netherlands and continued to dominate the numerous Brabantine altarpieces from the second half of the fifteenth century. It is this type that was the most depicted in contemporary miniatures and panel paintings.⁷ In a corpus of 35 German altarpieces dating from 1370 to 1440, there is not a single one with a raised central compartment. In Germany, a simple, rectangular structure with one or two registers was the rule. The oak case of the Bokel Altarpiece is composed of nine vertical planks, reinforced at the back. Although the two altarpieces of de Baerze and Broederlam in Dijon were assembled with horizontal planks,⁸ constructions with vertical planks seem to be the norm in the Burgundian

Netherlands. In the Bokel Altarpiece the bottom and top planks are joined to the side planks with dovetails, which is similar to the Dortmund and Faniqueira altarpieces and also later altarpieces from the second half of the fifteenth century.

Also characteristic for altarpieces made in the Burgundian Netherlands are the size and the shape of the interior architecture. The architecture in the Bokel Altarpiece is very similar to the Passion Altarpieces of Neetze, Lübeck and Faniqueira (figs. 4, 5). The panels with pointed arches, gables and tracery occur systematically in the late fourteenth century Tower Retable of Antwerp or the Large Carrand Diptych in Florence⁹ and also in the altarpieces of Dijon, Dortmund and Iserlohn. The type of tracery panels continued to be used in, for example, the Rieden Altarpiece of the Virgin in Stuttgart, the Brussels Lamentation Altarpiece of Las Navas de Tolosa in Pamplona or the Brussels Altarpiece of the Virgin in Ternant and later on in altarpieces of the second half of the fif-



1 | Triptychon mit Kreuzigung und Szenen aus dem Leben Jesu, südniederländisch, um 1410, Staatliches Museum Schwerin, Schloss Güstrow.



2 | Triptychon mit Gnadenstuhl und den hll. Christophorus und Johannes Ev., südniederländisch, um 1410, Staatliches Museum Schwerin, Schloss Güstrow.



3 | Triptychon mit Kreuzigung, dem hl. Antonius und einem hl. Bischof, südniederländisch, um 1410, Staatliches Museum Schwerin, Schloss Güstrow.



4 | Triptychon mit Kreuzigung und den hll. Jakobus d. Ä. und Katharina, südniederländisch, um 1410, Staatliches Museum Schwerin, Schloss Güstrow.



5 | Triptychon mit Gnadenstuhl und den hll. Jakobus d. Ä. und Katharina, südniederländisch, um 1410, Staatliches Museum Schwerin, Schloss Güstrow.

gistern Szenen aus der Passionsgeschichte dargestellt: rechts das Gebet am Ölberg und darunter die Kreuztragung, links die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi. Die übrigen fünf Triptychen (Abb. 2–5), eines von ihnen ist im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen, sind einfacher gestaltet und weisen allesamt ein rechteckiges Format ohne Auszug auf.¹² Ihre Maße sind identisch, sie messen im geöffneten Zustand circa 19,5 mal 26,4 cm und zeigen in der Mitte entweder die Kreuzigung mit Maria und Johannes oder den Gnadenstuhl und auf den Flügeln jeweils einen Heiligen in ganzer Figur, etwa Antonius, Christophorus oder Johannes Ev. Alle sechs Triptychen haben einen integralen Rahmen mit einem gleichartig gearbeiteten Profil aus zwei Wülsten und weisen auf den Rückseiten einen ganzflächigen roten Anstrich auf. Die Goldgründe sind durch einfache Punzierungen gestaltet und zeigen ein geritztes Rautenmuster, in das runde Punzen eingeschlagen sind. Mal sind es sieben, die ein Blütenmotiv stilisieren, wie auf dem aufwendigsten und größten der Werke (Inv. Nr. G 831, Abb. 1), mal fünf (Inv. Nr. G 826, G 827, G 2618, Abb. 2–4) beziehungsweise nur

eine einzige runde Punze, die die Raute ausfüllt (Inv. Nr. G 829, Abb. 5). Zudem sind alle Bildfelder durch ein einfaches, punziertes Band gerahmt und die Heiligscheine durch eine ebenso gleichförmige Aneinanderreihung der runden Punzen gestaltet. Die Rasenfläche, auf der die Protagonisten stehen, ist schlicht gehalten und schnell gemalt. Auf dem monochrom grünen Boden finden sich simple grüne Blätter, vereinzelt wachsen dort Grasbüschel sowie Blumen wie Stiefmütterchen und Klee. Gemein ist ihnen allen eine kräftige helle Farbigkeit und eine sehr routinierte malerische Ausführung. Dabei verzichtete man auf Details und modellierte die Gewänder und Inkarnate eher schematisch. Die Gesichter sind vor allem durch die dreiecksförmigen Augen charakterisiert, deren Iriden monochrom braun oder blau gestaltet sind, wobei weiße, seitlich gesetzte Lichter den Augapfel markieren. Braunschwarze Konturen rahmen das Inkarnat und akzentuieren Haare wie Bärte. Die Hände sind schaufelartig gebildet und wirken knochenlos, ohne jegliche Differenzierung der einzelnen Finger.

Klosterarbeit oder Import?

Die Einordnung der kleinen Bilder ist diffizil. Friedrich Schlie, der die Triptychen erstmals 1895 publizierte, hielt sie für Werke der niederdeutschen Malerschule des 14. und 15. Jahrhunderts.¹³ Von Renate Krüger wurden sie 1966 hingegen als Werke der Francke-Nachfolge eingeschätzt.¹⁴ Kristina Hegner, die die Stücke in ihrer Dissertation zu den Kleinbildwerken des Mittelalters aus den Frauenklöstern des Bistums Schwerin ausführlicher be-

sprach, sah in ihnen – fußend auf Bernhard Lesker – Arbeiten von Rostocker Nonnen, die die kleinen Triptychen zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Serienfertigung im Kloster Heiligen Kreuz bemalt hätten.¹⁵ Die Triptychen selbst – so Hegners Vermutung – wären in der Stadt vorgefertigt worden, während man dann im Konvent die Vergoldung und Malerei ausgeführt hätte.

Erst 2012 gelangten die Rostocker Werke wieder in den Blickpunkt, als sie auf der Rotterdamer Ausstellung „De weg naar Van Eyck“ als Importe der südlichen Nieder-



2 | Beinweiß, hergestellt aus verbrannten Geflügelknochen.

Gemischt mit Kreide diente es nicht nur als Füllstoff für Grundierungen, sondern auch zur Entwässerung von Ölen.⁵

Die Übertragung von Motivvorlagen mittels Leimfolie und Pergament

Zum Abpausen von Motivvorlagen für den eigenen Vorrat empfiehlt Cennino Cennini *carta lucida*, ein durchscheinendes „Papier“ aus geschabtem und geöltem Ziegenpergament oder aus dünner, ebenfalls geölter Fischleimfolie. Auch mit Leinöl bestrichenes, dünnes, weißes Papier wird vorgeschlagen (Abb. 3). Diese transparenten Blätter konn-



3 | *Carta lucida/carta lustra*: geöltes Pergament, geöltes Papier und Fischleimfolie zum Durchzeichnen und zur Herstellung von Lochpausen nach den *Libri colorum*.

ten auf die Vorlage gelegt und mit Wachsstückchen an den Ecken befestigt werden. Anschließend erfolgte das Durchzeichnen der Umrisse mit Tusche, Feder oder Pinsel.⁶ Daraus ließ sich später auch eine Lochpause oder Schablone zum Übertragen von Mustern oder Motiven herstellen, ein Verfahren, das nur im Tegernseer Manuskript aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beschrieben wird und das Babette Hartwig am Beispiel des Göttinger Barfüßerretabels überzeugend vorstellt.⁷

Die *Libri colorum* des Pariser Notars Jehan Le Begue aus dem Jahre 1431 enthalten nicht nur Auszüge aus älteren Texten, wie zum Beispiel des Theophilus, sondern auch, so vermutete es bereits 1849 Mary Merrifield,⁸ drei eigene Schriften: eine Auflistung und Erklärung von Fachtermini der Farbenbereitung und Malerei in Latein, die *Experimenta de coloribus*, ein Buch über Pigmente und Bindemittel und einen Text, in dem eine zum Abpausen und Übertragen geeignete Leimfolie (*carta lustra*) beschrieben wird.⁹ Gelöster Leim wurde auf einen geölten Reibstein aufgestrichen und nach dem Trocknen als Folie abgezogen.

Holzkohle, trockene Zeichenstifte und schwarze Tusche für die Anlage

Für die direkte Entwicklung der Unterzeichnung auf dem Malgrund, wie sie für die Zeit um 1400 als üblich angesehen wird, wurden in den meisten Fällen Holzkohle, rote Eisen- oder braune Manganerde in Stiftform verwendet (Abb. 4, 5). Die Striche waren leicht zu korrigieren beziehungsweise zu tilgen. Cennino Cennini empfiehlt: „wenn die Figur richtig erscheint, so nimm eine Feder und fahre ein Bischen wischend über die Zeichnung, so dass die Zeichnung fast verschwindet“.¹⁰ Nach der endgültigen Festlegung der Unterzeichnung mit Pinsel oder Kielfeder konnte das trockene Kohle- oder Pigmentpulver demnach weggeblasen oder weggewischt werden. Die eigentliche Formenentwicklung ist somit nur schwer nachvollziehbar.



4 | Herstellung von Stiften aus Gummi arabicum und Pigment (rotes Eisenoxid).



5 | Herstellung von Zeichenkohle aus Weidenholzruten.

Verkohltes Material, Ruß, Eiklar, Gummi arabicum, Pinsel oder Kielfeder für die Ausarbeitung der Unterzeichnung

Für die Ausarbeitung der Unterzeichnung kam um 1400 meistens wässrig gebundene, dünne Farbe zur Anwendung. Christoph Krekel erläutert die im *Liber illuministarum* aufgeführten Anweisungen zur Herstellung schwarzer Tuschen aus verkohltem Material oder Ruß.¹¹ Die Verkohlung wird folgendermaßen bewerkstelligt: „Nimm alte Stücke von Stinkstiefeln oder [anderem] Leder und gib sie, in Stückchen zerschnitten, in einen neuen Topf, bis er halbvoll ist, die andere Hälfte [fülle auf mit] Hundekot. Diese Füllung verschließe sorgfältig mit einem Deckel und stelle es auf ein Feuer, das frische Weißglut



6 | Herstellung von Zeichentusche aus Lederruß und Eikläre.



7 | Herstellung von ölhaltiger Zeichentusche aus Ölruß, Gummi arabicum und Eidotter nach Rezept 70 des *Liber illuministarum*.

hat“.¹² Das auf diese Weise gewonnene verkohlte Material wurde durchgesiebt und mit flüssiger Tinte oder Tusche übergossen oder direkt mit Eikläre angerieben und verwendet (Abb. 6). Die Ausgangsmaterialien für die Herstellung der feinteiligeren, ölhaltigen Rußtusche waren Hanfsaat- oder Rübensaatöl und Weihrauch. Sie eignete sich für feine Striche. Der Ruß wurde mit pulverisiertem Gummi arabicum und Wasser angerieben und mit etwas Eidotter versehen. Nach dem Trocknen an der Sonne füllte man das Material in eine Blase. Zur Anwendung heißt es: „Wenn Du die vorgenannte Tusche verwenden willst, so nimm von der Farbe so viel wie eine Erbse oder mehr, gib das in eine saubere Muschel, verrühre es mit einem Finger und gieße es in ein Horn“¹³ (Abb. 7).

Impressum

Redaktion und Umbruchkorrektur: Antje-Fee Köllermann, Christine Unsinn

Lektorat: Birgit Groppe, Projektbüro Kunst und Buch, Münster

Grafische Gestaltung und Satz: Margarita Licht (Michael Imhof Verlag)

Druck: Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

© 2021

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover

© 2021

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG

Stettiner Straße 25 | D-36100 Petersberg

Tel. 0661/2919166-0 | Fax 0661/2919166-9

www.imhof-verlag.de | info@imhof-verlag.de

Umschlagabbildung: Goldene Tafel, erste Wandlung,
Verkündigung an die Hirten, Detail.

Abb. S. 4: Goldene Tafel, geöffneter Zustand, weibliche Heilige
aus dem rechten Schreinflügel.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7319-0964-4