

Merike Kurisoo, Kristi Viiding

**INIURIA, IUSTITIA, PASSIO,
PATIENTIA ET VICTORIA.**

**ZUM FRÜHNEUZEITLICHEN BILD-UND
TEXTPROGRAMM AUF DEM MITTELALTERLICHEN
ALTARRETEL IN DER KIRCHE VON PÖNAL
(EST. LÄÄNE-NIGULA), 1598**

Das mittelalterliche Altarretabel (etwa 1510–1520, norddeutsche Werkstatt) der Kirche zu Pönal (est. Lääne-Nigula) wurde im Jahr 1598 neu eingerichtet.¹ Der Korpus des Altarretabels zusammen

DOI: <https://doi.org/10.12697/BJAH.2019.18.03>

Wir danken den Hauptherausgebern und Autoren der Serie *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, Marjolein Leesberg, ebenso Dirk Sacré (Löwen), Hans Van de Venne (Gent), Krista Kodres (Tallinn), Tiina-Mall Kreem (Tallinn) und Maria-Kristiina Lotman (Tartu) für ihre Unterstützung. Für eine hilfreiche Sprachkorrektur und Übersetzung sind wir Marju und Olaf Mertelsmann herzlichst dankbar.

1 Ernst Ederberg, „Ein spätmittelalterlicher Flügelaltar aus der Kirche zu Pönal“, *Beiträge zur Kunde Estlands*, hrsg. von der Estländischen Literarischen Gesellschaft in Reval, Bd. XV, Heft 1 (Mai 1929), 193–199. Die frühneuzeitliche Ikonografie des mittelalterlichen Flügelaltars von Pönal (est. Lääne-Nigula) und die möglichen Auftraggeber behandelte Merike Kurisoo in dem Vortrag „Über drei Altarretabel der Kirche zu Lääne-Nigula“ auf der Konferenz der Estnischen Nationalbibliothek und des Tallinner Stadtarchivs „Reformation – Interpretationen und Übersetzungen“ (10.11.–11.11.2017). Kristi Viiding transkribierte und übersetzte die lateinisch- und deutschsprachigen Texte und identifizierte zusammen mit Merike Kurisoo die grafischen Blätter, die als Vorbild des Bildprogramms gedient hatten. Diese Ergebnisse werden zur Veröffentlichung in der Datenbank *Corpus Electronicum Inscriptionum Latinarum Estoniae* vorbereitet. Das frühneuzeitliche Bildprogramm und die grafischen Vorbilder hat auch Anu Mänd behandelt. *Keskaegsed altarid ja retaablid*. Eesti kirikute sisustus IV (Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2019), 260–266.



ABB. 1. DAS ALTARRETABEL VON PÕNAL IN GESCHLOSSENER ANSICHT. FOTO AUS DEN 1920ER JAHREN. FOTOSAMMLUNG DER BIBLIOTHEK DER UNIVERSITÄT TARTU.



ABB. 2. DAS ALTARRETABEL VON PÕNAL IN OFFENER ANSICHT. FOTO AUS DEN 1920ER JAHREN. FOTOSAMMLUNG DER BIBLIOTHEK DER UNIVERSITÄT TARTU.

mit drei mittelalterlichen Figuren – der Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, dem Apostel Johannes und dem heiligen Nikolaus – blieben erhalten, doch die Innen- und Außenseiten der Flügel des Retabels wurden übermalt (Abb. 1, 2). Einen Teil des neuen Programms des Altarretabels stellten auch lateinische und deutschsprachige Texte und Bibelzitate dar. Die Gestaltung des Korpus des Flügelaltars blieb dieselbe, doch wahrscheinlich wurden drei spätmittelalterliche Skulpturen übermalt. Die Innenflügel des Retabels mit einem neuen Bildprogramm waren den Leiden Christi und seiner Auferstehung gewidmet, die von deutschsprachigen Inschriften begleitet wurden. Auf den Außenseiten der Flügel wurden zwei stehende Frauenfiguren dargestellt, die von lateinisch- und deutschsprachigen Texten begleitet

wurden.² Der Korpus und die Flügel des Flügelaltars von Lääne-Nigula wurden in der Zeit des Zweiten Weltkriegs zerstört und im Estnischen Kunstmuseum sind nur noch die Holzfiguren erhalten geblieben, die den Mittelteil des Altarretabels verschönerten, diese werden heutzutage im Niguliste Museum in Tallinn ausgestellt.³ Ebenso sind alte Fotos erhalten und in einem 1929 erschienenen Aufsatz dokumentierte Ernst Ederberg die frühneuzeitlichen Inschriften und Malereien des Retabels, wobei er sich nicht in die Bilder des Altarretabels und in die Vorbilder der Texte sowie ihre Bedeutung vertiefte.

Das Übermalen der Flügel eines katholischen Flügelaltars in der lutherischen Zeit und das neue Bild- und Textprogramm des Retabels werfen die Frage auf, ob dieses enger im evangelisch-lutherischen Zusammenhang betrachtet oder konfessionsübergreifend behandelt werden soll, ausgehend von der Ideenwelt des frühneuzeitlichen, christlichen Humanismus im Allgemeinen. Auf den ersten Blick werden hier die alten katholischen Elemente durch die Form des Flügelaltars und durch die Holzskulpturen des Mittelteils vertreten, lutherische aber durch die 1598 hinzugefügten neuen Bilder und Texte. Doch wie die letzten Untersuchungen zur sakralen Kunst der frühen Neuzeit zeigen, können die Grenzen zwischen den Bildkulturen der beiden Konfessionen im 16. Jahrhundert unscharf verlaufen. Ein großer Teil der sogenannten neuen Bilder hing von Vorbildern

2 Das Altarretabel von Põnal wurde 1750 renoviert, darauf verweist der im unteren Bereich des Korpus des Flügelaltars gewesene Text: *[Dis Altar ist zum] andern mahl renovieret A[nn]o 1750 III A[ugusti]*. Dasselbe wiederholte der Text auf der Querleiste des linken Flügels des geschlossenen Altarretabels. *A[nn]o 1750 ist zum andern mahl renovieret*. Die Polychromie der bis heute erhaltenen, mittelalterlichen Holzskulpturen stammt offensichtlich zum großen Teil gerade aus jener Zeit. Es erscheint als möglich, dass die auf beiden Flügeln befindlichen Querleisten ebenso aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammen, d.h. vom Zeitpunkt der zweiten Renovierung. Sie wurden auf den Malereien von 1598 angebracht, sie waren auch verschoben sowohl im Verhältnis zum Bild als auch gegenseitig, es ist also möglich, dass sie nicht für eine sichtbare Position gedacht waren.

3 Rahvusarhiiv [Nationalarchiv, RA], ERA.1108.5.80, Bl. 54. Der mittelalterliche Flügelaltar gelangte wahrscheinlich 1921 in den Bestand der Sammlung des Estnischen Kunstmuseums. Darauf verweist ein Schreiben des estnischen Bildungsministeriums über den Transfer des Flügelaltars von Põnal ins Tallinner Estnische Museum (den Vorgänger des Estnischen Kunstmuseums). In der Sammlung des Estnischen Kunstmuseums befindet sich auch eine spätere, aus dem Jahr 1764 stammende kleine lutherische Altarwand aus derselben Kirche. Das Schreiben geht nicht ins Detail, welcher der beiden Gegenstände gemeint war, denn ins Museum wurden beide gebracht. Der mittelalterliche Flügelaltar befand sich spätestens seit dem Jahr 1922 im Bestand des Estnischen Kunstmuseums, als ihn Helmi Saarmann beschrieb. Reichsarchiv (Schweden) / Riksarkivet (Sverige) – SRA. Professor Helge Kjellins baltiska samling 26, Mappe 11. Der Korpus des mittelalterlichen Flügelaltars wurde zusammen mit anderen in der Sammlung des Museums befindlichen Werken im Verlauf der sowjetischen Bombardierung Tallinns im März 1944 zerstört.

und ikonografischen Modellen der Zeit vor der Reformation ab. Veränderungen in der Bildkultur erfolgten langsam und eher kann davon gesprochen werden, dass bestimmte Motive und Themen verschwinden oder neue hinzukommen. In erster Linie bestand die Frage in der Interpretation der Bilder und darin, wie diese jetzt genutzt und betrachtet werden mussten.⁴ Deshalb muss bezüglich des Altarretabels von Põnal untersucht werden, ob und wie in der neuen Text- und Bildsprache das Lutherische und das Katholische verbunden werden.

Zur Ermöglichung einer solchen Aufgliederung besteht das erste Ziel des vorliegenden Beitrags darin, die grafischen und textbezogenen Vorbilder der Bemalungen aller Flügel des Retabels zu ermitteln. Dabei betrachten wir tiefgründiger die Bedeutung des Bild- und Textprogramms sowie die Verbindungen und suchen nach Antworten nach der Frage der Funktion des Retabelprogramms für die entsprechenden Auftraggeber. Da auf den am Ende des 16. Jahrhunderts aufgetragenen Malereien die Wappen von vier bekannten Adelsgeschlechtern dargestellt wurden – den Uexkülls, den Tittfers (Titver), den Hoese des (Hoese) und den Farensbachs –, gehen wir von der Idee aus, dass mit jenen Familien verbundene Ereignisse in der schwierigen Zeit am Ende des 16. Jahrhunderts helfen könnten, das Bildprogramm des Altarretabels zu begründen. Sie waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts familiär mit den politischen Kämpfen in Est- und Livland verbunden sowie indirekt auch mit dem Aufstand von Klaus Kursell im Jahr 1570, deshalb mehrere Gutshöfe dieser Geschlechter konfisziert wurden, welche sie erst 1590 zurückerhielten.⁵

4 Martin Wangsgaard Jürgensen, „The Arts and Lutheran Church Decoration: The Myth of Lutheran Images and Iconography“, *The Myth of Reformation*, hrsg. von Peter Opitz (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013), 356–380. Wangsgaard Jürgensen empfiehlt bei der Behandlung der sakralen Kunst des 16. Jahrhunderts anstelle des Begriffs einer lutherischen Ikonografie oder neben ihm, den Terminus einer frühneuzeitlichen Ikonografie einzusetzen. Wir nutzen dies im vorliegenden Beitrag bezüglich jener Bilder, deren Ikonografie nicht eindeutig einer bestimmten Konfession zugeordnet werden können.

5 Der Kursell-Aufstand erfolgte in der Zeit des siebenjährigen Nordischen Krieges, es handelte sich um eine Rebellion von lokalen Adligen und Gutsherren von Januar bis März 1570 gegen den schwedischen Statthalter und die Zentralregierung, deren direkte Ursache in unbezahltem Sold bestand. Unter Leitung von Klaus Kursell besetzten die Aufständischen die Burg Reval (est. Toompea linnus) und setzten den Statthalter gefangen. Die Schweden eroberten die Burg am 24. März wieder zurück, die Anführer des Aufstands, an erster Stelle Kursell, wurden hingerichtet, zahlreiche Adlige blieben für lange Zeit in Gefangenschaft.

Ein Beweggrund zum Verfassen dieses Aufsatzes besteht auch darin, darauf hinzuweisen, dass Werke (oder hier der Teil eines Werks), die heute zerstört sind, ein Teil des kulturellen Gedächtnisses darstellen, das nicht vergessen werden darf. Ein Werk, das nicht mehr physisch vorhanden ist, ist dieses aber geistig und es verfügt über ein Nachleben, dies allerdings nur dann, wenn wir auf die Bedeutung des Verschwundenen und Vergessenen hinweisen.

FRÜHNEUZEITLICHE ALTARRETEL – DIE ANPASSUNG KATHOLISCHER FLÜGELALTÄRE UND DIE BESTELLUNG LUTHERISCHER RETABELN

Im Unterschied zur katholischen Kirche gab es in der frühneuzeitlichen lutherischen Kirche nur einen Hauptaltar, Nebentäpfe wurden nicht mehr genutzt und die mittelalterlichen Nebentäpfe zusammen mit den sie verschönernden Bildern wurden entfernt. Die bisherigen Verzierungen der Haupttäpfe, also die Altarretabel, konnten im Jahrhundert nach der Reformation an ihrem ursprünglichen Standort verbleiben, d.h. die Retabel der katholischen Zeit wurden weiter benutzt. So blieben beispielsweise die Flügelaltäre der Nikolai- (est. Niguliste) und der Heiligengeistkirche (estn. Pühavaimu kirik) in Reval in unveränderter Form auf dem Hauptaltar.⁶ Häufig wurden die Altarretabel, die sich früher auf den Nebentäpfen befunden hatten, umgestaltet. Als Beispiel für die Wiederverwendung, also die Anpassung, kann auf diejenigen Retabel verwiesen werden, welche die Nebentäpfe verziert hatten, diese wurden mit einem geänderten Bild- und Textprogramm auf dem Hauptaltar genutzt oder sie wurden als Epitaph angepasst.

Das mittelalterliche Altarretabel von Pönaal verschönerte wahrscheinlich einen katholischen Nebentäpfel, doch umgearbeitet und mit einem neuen Text- und Bildprogramm wurde es als lutherischer Hauptaltar eingerichtet. Da sich die mittelalterlichen Altarretabel, die umgearbeitet wurden, im Besitz jener Familien sein mussten, die

⁶ Merike Kurisoo, „Continuity and Change: Reorganizing Sacred Space in Post-Reformation Reval (Tallinn)“, *Reforming the Early Modern North. Text, Music, and Sacred Space*, hrsg. von Tuomas M. S. Lehtonen, Linda Kaljundi (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016), 311–354. Krista Kodres, „Crossing the Church’s Threshold: The Changed and Changing Meaning of the Medieval Altarpiece in Post-reformation Estonia“, *Sõnasse püütud minevik: in honorem Enn Tarvel*, hrsg. von Priit Raudkivi, Marten Seppel (Tallinn: Argo, 2009), 159–177.

hinter dem frühneuzeitlichen Bildprogramm standen, d.h. sie von einem ihnen gehörenden Altar oder aus einer Kirche stammten, die irgendwann ihrer Patronage unterstellt gewesen war, dann erscheint es als möglich, dass der Flügelaltar von Pönaal ursprünglich im selben Gotteshaus gestanden ist, doch dies kann nicht durch Quellen belegt werden. Da das mittelalterliche Kircheninventar verschenkt und in der lutherischen Zeit oftmals aus größeren und bedeutenderen Gotteshäusern in kleinere überführt wurde, könnte das Altarretabel auch aus einer anderen Kirche nach Pönaal gelangt sein, die unter der Patronage jener Geschlechter gestanden hatte, deren Wappen auf dem Altarretabel abgebildet waren. In der lutherischen Zeit schenkten gewöhnlich Gutsherren mit Patronagerecht über die Kirche Verzierungen für den Hauptaltar.

Die ersten lutherischen Altarretabel waren von ihrer Form her ebenfalls Flügelaltäre. Nach dem Vorbild der Werkstatt der Cranachs wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts damit begonnen, Flügelaltäre mit lutherischem Bildprogramm und einer modernen Ikonografie, jedoch in der traditionellen Form, in Auftrag zu geben.⁷ Damit wurden im ersten Jahrhundert nach der Reformation in lutherischen Kirchen sowohl die ehemaligen katholischen Altarretabeln in unveränderter oder angepasster Form verwendet oder neue in Auftrag gegeben, die zumeist die Tradition der Form des Flügelaltars befolgten.

Frühneuzeitliche, vor allem aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts stammende oder in diesem Zeitraum angepasste mittelalterliche Altarretabeln sind in Est- und Livland nur wenige vorhanden oder man weiß nur von einigen. Der Flügelaltar von Pönaal gehört zu den frühesten Beispielen der Anpassung eines mittelalterlichen Altarretabels in der lutherischen Zeit. Das erste Beispiel der Benutzung eines Altarretabels und der Umarbeitung ist das aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammende Passionsretabel, das in der Mitte dieses Jahrhunderts als Epitaph für den lutherischen Superintendenten von Reval, Heinrich Bock, und den Münzmeister

⁷ Aus der Werkstatt von Lucas Cranach dem Älteren, bzw. seinem Sohn Lucas Cranach dem Jüngeren stammen die Altarretabeln in Schneeberg (1539), Wittenberg (1547) und Weimar (1555), sie waren von ihrem lutherischen Bildprogramm und ihrer Ikonografie her innovativ, doch sie befolgten von der Form her die bisherigen Traditionen.

Urban Dene in der Nikolaikirche in Reval verwendet wurde.⁸ Im selben Zeitraum, im Jahr 1547, wurde auf der Insel Ösel (dt. Saaremaa) der Flügelaltar der Kirche zu Karmel (est. Kaarma) umgearbeitet, der wahrscheinlich aus mehreren Altarretabeln zusammengesetzt worden war.⁹ In Bezug auf die Anpassung des Flügelaltars zu Kaarma sollte gefragt werden, ob und inwiefern es möglich ist, dies bereits im lutherischen Kontext zu behandeln. In den ländlichen Regionen erfolgte der Übergang zum Luthertum langsam und offiziell galt es auf Ösel erst seit 1561. Die ersten lutherischen Altarretabeln auf Ösel waren die Altarwände in Kielkond (est. Kihelkonna) und in Kergel (est. Kärla), beide aus dem Jahr 1591. Das Altarretabel von St. Matthias (est. Harju-Madise) stammt aus dem Jahr 1631.

Die neuen lutherischen Retabel waren von der Form her zumeist Flügelaltäre, damit folgten sie sozusagen älteren, katholischen Traditionen. Erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts verfestigte sich der Portikusaltar, also ein Altarretabel ohne Flügel, sowie das Format einer mehrgeschossigen Altarwand. Die drei neuen, oben erwähnten Retabel in Kergel, Kielkond und St. Matthias waren ebenso Flügelaltäre. Die zentrale Szene des von einem lokalen adligen Paar gespendeten Flügelaltars von Kielkond ist das Heilige Abendmahl. Darauf sind auch die Initialen der Spender vermerkt – A. R. und T. B., also Reinhold Anrep und Tecla Beer. Ebenso charakteristisch für dieses Retabel ist die für Katechismusaltäre in Dänemark und Norddeutschland typische Menge an Text.¹⁰ Die Außenseiten der Altarflügel sind wahrscheinlich übermalt worden und es ist nicht bekannt, ob sich dort ursprünglich ein Text oder Bildprogramm befunden hatte. Die Beschriftung des Flügelaltars krönen die Figuren dreier theologischer Figuren – Glaube, Liebe und Hoffnung. Das lutherische Altarretabel der Kirche zu Kergel aus dem Jahr 1591,

8 Pia Ehasalu, *Rootsiaegne maalikunst Tallinnas 1561–1710. Produktioon ja retseptioon*. Dissertation (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2007), 60. Anu Mänd, Alar Nurkse, „Family Ties and the Commissioning of Art: On the Donors and Overpaintings of the Netherlandish Passion Altarpiece“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 3–4 (22) (2013), 115–152.

9 Kersti Markus, Tiina-Mall Kreem, Anu Mänd, *Kaarma kirik*, Eesti kirikud I (Tallinn: Muinsuskaitseamet, 2003), 133–153. Mänd, *Keskaegsed altarid ja retaablid*, 246–259.

10 A[nimo] G[rato] V[ovit] R[einhold] A[nrep]; L[ibens] V[ovit] N[obilis] T[ecle] B[eer] („Von Reinhold Anrep in Dankbarkeit dediziert“; „Von der edlen Tekla Beer mit Vergnügen dediziert“). Krista Kodres, „Lunastus usu läbi. Luterlik „pilditeoloogia“ ja selle eeskujud Eestis esimesel reformatsioonisajandil“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 3–4 (12) (2003), 61–65. Reet Rast, „Altar – Jumala laud ja esindusobjekt“, *Eesti kunsti ajalugu, 2: 1520–1770*, hrsg. von Krista Kodres (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005), 320–322.

welches Anna Overläcker zur Erinnerung an ihrem Ehemann, den 1575 verstorbenen Landrat von Ösel (est. Saaremaa) Otto Buxhoevden gespendet hatte, stellt als zentrale Szene die Kreuzigung Christi dar, offenbar gehörten ursprünglich auch Flügel dazu, die sich heutzutage in der Sammlung des Museums von Saaremaa befinden. An den Außenseiten der Altarflügel werden Adam und Eva dargestellt, auf der Innenseite Szenen aus der Leidensgeschichte Christi.¹¹ Ebenso erhielt die Kirche zu Karris (est. Karja) als Spende des Landrats Ernst Berg Gert von Howen einen neuen lutherischen Flügelaltar. Der St. Jacobs-Kirche zu Pyha (est. Püha) spendete 1604 der Landrat Claus von Vietinghoff eine neue Altarwand.¹² Unter den späteren, bekannten Flügelaltären estnischer Kirchen stammt das Retabel der Kirche zu St. Matthias aus dem Jahr 1631. Es stellt als zentrale Szene das Heilige Abendmahl dar, auf den Innenflügel sehen wir die Anbetung der Hirten und die Auferstehung Christi, beide werden von deutschsprachigen Bibelziten begleitet. Auf den Außenflügeln werden als Medaillons die Portraits zweier Männer abgebildet, wahrscheinlich Petrus und Paulus.

Von den drei auf dem estnischen Gebiet erhaltenen Flügelaltären aus der Anfangszeit des Luthertums, d.h. vom Ende des 16. Jahrhunderts und aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, waren bestimmt bei den Retabeln in Kergel und St. Matthias auch die Außenseiten der Flügel bemalt. Das bedeutet, dass die Flügel der Altarretabel noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschlossen und geöffnet wurden.¹³ Die Flügelmalereien des Flügelaltars von

11 Reet Rast, „Animo grato vivit. Varauusaegsed epitaafaltarid Eestis“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 1–2 (20) (2011), 159–185. Rast, „Altar – Jumala laud“, 323–324.

12 Krista Kodres, „Denmark in Estonia. Import and Domestic Renaissances?“, *Reframing the Danish Renaissance. Problems and Prospects in a European Perspective. Papers from an International Conference in Copenhagen 28 September – 1 October 2006*, hrsg. von Michael Andresen, Birgitte Bøggild Johannsen und Hugo Johannsen. Publications from the National Museum Studies in Archaeology & History, vol. 16 (Copenhagen, 2011), 130–132. Merike Kurisoo, „Ristimisest ja ristimisnõudest reformatsioonijärgsel Saaremaal“, *Järelevastamine. Kaur Altoale*, hrsg. von Anneli Randla. Eesti Kunstiakadeemia Toimetised, 22; Muinsuskaitse ja konserveerimise osakonna väljaanded, 7 (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2017), 101–102. Im selben Zeitraum erhielten auch die Kirchen zu Anseküll (est. Anseküla) und zu Moon (est. Muhu) neue Altarverzierungen.

13 Das Bildprogramm des 1652 an die Kirche zu Jürgens (est. Jüri) verkauften Revaler Altarretabels der Heiligen Gemeinschaft wurde ebenfalls umgestaltet. Merike Koppel (Kurisoo), „Tallinna Püha hõimkonna altariretaabel. Algsest pildiprogrammist Madalmaade hiliskeskaegsete Püha Anna legendide taustal“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 15 (3) (2006), 37–69. Die Außenseiten der Retabelflügel wurden mit blauer Farbe übermalt, d.h. das frühere Bildprogramm war nicht mehr sichtbar und ein neues wurde nicht angefertigt. Dies verweist darauf, dass die Flügel nicht mehr geöffnet und geschlossen wurden.

Pönal bedecken ebenfalls die Innen- und Außenseiten der Flügel, was auf eine vergleichbare Nutzung verweist. Das Bildprogramm mittelalterlicher Flügelaltäre wurde durch Schließen und Öffnen der Flügel entsprechend dem Kirchenkalender und dem Wochentag geändert. Kleinere Retabel mit einem Flügelpaar waren während der Arbeitswoche geschlossen und sie wurden sonntags oder an großen kirchlichen Feiertagen geöffnet.¹⁴ Wahrscheinlich wurde dieser Brauch in den lutherischen Gebieten Nordeuropas wenigstens bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts beibehalten. Neue, lutherische Flügelaltäre verfügten, wie zuvor, über Flügel, die sich öffnen und schließen ließen, was bedeutet, dass zumindest anfangs die Sitte weiterhin befolgt wurde, die verschiedenen Bilder und Szenen der Altarretabel entsprechend dem Kirchenkalender und dem Wochentag zu zeigen.

Das Text- und Bildprogramm von 1598 des Altarretabels in Pönal befand sich auf den Innen- und auch den Außenseiten der Flügel, was darauf verweist, dass das Retabel dem Betrachter in zwei verschiedenen Ansichten präsentiert wurde. Wahrscheinlich war der Flügelaltar an Werktagen geschlossen und sonntags, während des Gottesdienstes und an wichtigeren Kirchenfeiertagen geöffnet. Gerade in der geöffneten Ansicht, die während des sonntäglichen Gottesdienstes vor den Augen der Kirchgänger sichtbar war, wurden christologische Szenen und deutschsprachige Texte zusammen mit den Wappen der Spendergeschlechter dargestellt. Mit dem Letzteren wird auf sie verwiesen und ihre Anwesenheit sowie ihre Erinnerung betont, dies verleiht dem Flügelaltar die Bedeutung eines Epitaphaltars. In der geschlossenen Ansicht sahen die Betrachter zwei Frauenfiguren zusammen mit lateinischsprachigen Texten, die darauf hinweisen könnten, dass die potentiellen Donatoren vor allem weibliche Mitglieder dieser Adelsgeschlechter waren.

14 Auf den großangelegten Flügelaltären mit zwei Flügelpaaren gab es drei Ansichten, werktags waren die Retabel geschlossen, sonntags und an nicht so wichtigen Kirchenfeiertagen halb geöffnet und nur an bedeutenden kirchlichen Feiertagen vollständig geöffnet. In welcher Ansicht sich ein Altarretabel an bestimmten Tagen befinden musste, konnte auch von regionalen Besonderheiten abhängen, dem Kirchenkalender oder auch dem Bildprogramm eines jeden konkreten Retabels (siehe auch: Mänd, *Keskaegsed altarid ja retaablid*, 13; Kurisoo, „Continuity and Change“, 334).

DIE AUFGEMALTEN BILDER DER FLÜGELALTÄRE UND IHRE GRAFISCHEN VORBILDER

Die grafischen Vorlagen der aufgemalten Bilder der Flügel des Altarretabels zu Pönal stammen aus den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts und sie verweisen auf die damalige zeitgenössische Rezeption. Sämtliche vier Szenen basieren auf frühneuzeitlichen niederländischen Grafiken. Laut der Beschreibung aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg waren die Außenflügel in der Technik der Grisaille gefertigt, also in grauen Tönen, was einerseits die früheren spätmittelalterlichen Traditionen der niederländischen Altarretabel befolgte, andererseits könnte der Grund für diese Auswahl auch die Nutzung grafischer Vorbilder gewesen sein.

Auf den geschlossenen Altarflügeln werden zwei Frauenfiguren dargestellt: aus der Sicht des Betrachters auf dem linken Flügel steht die Tugend der Geduld, die *Patientia*, auf dem rechten Flügel aber die frühchristliche Heilige Juliana.¹⁵ Beide Frauenfiguren werden durch lateinischsprachige Texte ergänzt – neben den Augen der Frauenfiguren sind lateinische Verse, unter den Frauenfiguren aber deutschsprachige Bibelzitate.

Die aus der Perspektive des Betrachters auf dem linken Außenflügel des Altarretabels stehende Patientia hält ihre rechte Hand auf die Brust, mit der linken Hand hält sie einen Palmzweig, gestützt auf ein massives Kreuz. Neben dieser Frau befindet sich ein Schaf. Vorbild dieses Bildes war ein Stich von Hans Collaert (1525/30–1580, Wirkungsort Antwerpen) aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewesen, welcher die acht Tugenden darstellte, von denen die Geduld in der Mitte stand (Abb. 3).¹⁶ Die Tugenden, welche die mittleren Figuren umgeben, sind derartig gruppiert, dass die drei christlichen

15 Hier und weiterhin wird bei der Beschreibung der Retabel von der Position des Betrachters ausgegangen, nicht von der heraldischen Tradition, also die Beschreibung erfolgt von links nach rechts.

16 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, Bd. 5. The Collaert Dynasty (Amsterdam, 2005), 74 (Kat. Nr. 1123, The Seven Virtues, Hans I Collaert nach Maarten de Vos). Das grafische Blatt war in der Druckerei von Eduard van Hoeswinckel (verstorben 1583) erschienen. Dasselbe grafische Blatt von Hans Collaert ist auch bekannt als Darstellung der Heiligen Agnes, denn die Attribute der Heiligen Agnes deckten sich mit den Tugendattributen der Geduld. Es handelt sich hierbei nicht um das Auswechseln einer Figur, sondern um unterschiedliche Möglichkeiten der Bedeutung und Interpretation. Ein grafisches Blatt, das Agnes oder die Geduld darstellte, war wegen der ähnlichen Attribute in verschiedenen Konfessions- und Kulturräumen nutzbar. *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, Bd. 44. Maarten de Vos. Text (Rotterdam, 1996), 214 (Kat. Nr. 1076, St. Agnes, Hans Collaert).



ABB. 3. DIE GEDULD ZUSAMMEN MIT SIEBEN TUGENDEN. HANS COLLAERT. ZWEITE HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS. KUNSTSAMMLUNGEN DER VESTE COBURG / DEUTSCHES DOKUMENTATIONSZENTRUM FÜR KUNSTGESCHICHTE – BILDARCHIV FOTO MARBURG.

Tugenden über der *Patientia* eine obere Reihe bilden (von links nach rechts: *Fides*, *Charitas*, *Spes*), zwei der vier Haupttugenden befinden sich von ihr auf der heraldischen linken Seite (*Fortitudo*, *Temperantia*), zwei auf der rechten (*Prudentia* und *Iustitia*).

Das als Vorlage dienende grafische Blatt war nicht eins zu eins genutzt worden, sondern dargestellt wurde nur die zentrale Frauentugend der Geduld, sie wurde unter Berücksichtigung des Programms des Retabels aus ihrem ursprünglichen Bedeutungskontext herausgehoben. Im Unterschied zum grafischen Vorbild befindet sich auf dem Altarflügel nur die Figur, die auf dem grafischen Blatt hinter der Frau vorhandene Landschaft und die Sonne Jehovas gibt es hier nicht. Der auf dem grafischen Blatt im unteren Rand befindliche lateinische Text wurde zur selben Figur auch auf dem Altarflügel von Pönal aufgemalt.

Die Tugenden, meistens dennoch in der Mehrzahl, zählten zum Bildprogramm der lutherischen Altarwände, doch zumeist waren sie als Figuren in der Beschriftung oder auf den Friesen der Altarwand angeordnet. Hauptsächlich wurden christliche und Haupttugenden abgebildet, die Geduld sehen wir in Estland nur noch auf der Altarwand von Fickel (est. Vigala; Werkstatt von Christian Ackermann, 1680er Jahre), doch im Unterschied zu Pönal, wo die Tugend im ikonografischen Programm ein zentrales Bild ist, ist diese in Fickel auf dem Fries angeordnet.¹⁷

Grundlage der auf der Außenseite des rechten Retabelflügels abgebildeten Heiligen Juliana ist ein Stich von Johannes (Jan) Sadeler (1550–1600) nach dem Vorbild von Maarten de Vos aus den 1580er Jahren, dort befindet sich wie im vorherigen Fall ein lateinischer Text, der auch auf den Flügel des Retabels von Pönal aufgemalt wurde (Abb. 4).¹⁸ Auf dem Retabelflügel sehen wir mit dem Heiligenschein eine junge Frau, deren Hände zum Beten zusammengefaltet sind. Sie wird dargestellt mit den Symbolen einer Märtyrerin, mit Palmenzweig und Schwert. Unter den Füßen der Frau befindet sich eine geflügelte Drachenfigur mit dem Kopf

¹⁷ Rast, „Altar – Jumala laud“, 325.

¹⁸ *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, Bd. 44. Maarten de Vos. Text (Rotterdam, 1996), 203 (Kat. Nr. 957, St. Juliana); *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, Bd. 21. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II (Amsterdam, 1996), 142 (Kat. Nr. 352, St. Juliana, Johannes Sadeler I).

eines Mannes.¹⁹ Juliana wurde exakt nach dem grafischen Vorbild Sadelers gemalt: ebenso wurde die Frage ihrer Kleidung gelöst, ihre Brust bedeckt ein Harnisch und die Frisur wird mit Kopfschmuck abgebildet. Gleichzeitig unterscheidet sich die Drachenfigur vor ihren Füßen – auf dem Blatt Sadelers ist der unterworfenen Drachen ein junger Mann, auf dem Retabelflügel von Pönal tritt Juliana einen Drachen mit dem Kopf eines alten Mannes und Hörnern nieder. Möglicherweise wurden hier zwei grafische Blätter kombiniert. Exakt dieselben Pose, jedoch ohne Juliana mit Märtyrerattributen, stellt ein grafisches Blatt von Hans Collaert dar, das die Heilige Margaretha abbildet.²⁰ Auf Collaerts Bild unterwirft die Heilige einen Drachen mit dem Oberkörper eines Monsters. Gleichzeitig hatte Sadelers Blatt sicherlich als Vorbild des Textes gedient, auf dem die Heilige Margaretha darstellenden Blatt ist der Text ein anderer, jedoch ebenfalls im jambischen Versmodus wie derjenige der Juliana.

So wie auch die Figur der Geduld wurde Juliana ausgewählt als die eine und die beispielhafteste unter den anderen weiblichen Heiligen. Im gegebenen Fall stellte den Ausgangspunkt die aus 18 Blättern bestehende Serie *Speculum pudicitiae. Contemplatio sanctarum castarumque virginum* („Spiegel der Tugend. Ansicht von heiligen und

19 Juliana von Nikomedia (etwa 285–304/305) – frühchristliche Heilige und Märtyrerin. Entgegen dem Willen ihres heidnischen Vaters Africanus weigerte sie sich, einen heidnischen Freier zu heiraten. Der Vater versuchte durch Drohungen und Folter die Tochter zu unterwerfen, was häufig als ein Kampf mit einem Drachen dargestellt wurde. Der ehemalige Freier lieferte sie einem christenfeindlichen Gericht aus. Juliana war eine der Heiligen, die am meisten Leid erfahren mussten. Sie wurde nackt ausgezogen, an den Haaren aufgehängt, ihr Kopf wurde mit geschmolzenem Blei übergossen, sie wurde verbrannt und gekocht in einem Ölbrenner, sie wurde angeketet und in einen Gefängnisturm geworfen. Der als Engel erschienene Teufel versuchte, Juliana dazu zu bewegen, vom Glauben abzurücken, doch Juliana bezwang ihn und schlug den Teufel mit den Ketten, die von ihr herabfielen. Als Juliana aus dem Gefängnis gelassen wurde, brachte sie den bezwungenen Teufel mit sich und ertränkte ihn in der Kloake des Marktplatzes. Dann wurde Juliana aufs Rad geschlagen, doch ein Engel zerstörte das Rad und heilte Juliana. Danach wurde sie in einen Topf mit kochendem Blei geworfen, doch sie blieb gesund. Schließlich wurde sie enthauptet. Der Richter, der das Urteil über Juliana gefällt hatte, ertrank im Meer mit 30 anderen Männern. Juliana wird von der katholischen, der orthodoxen und auch der koptischen Kirche verehrt.

20 *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, Bd. 5. The Collaert Dynasty (Amsterdam, 2005), 46 (Kat. Nr. 803, St. Margaret, Adriaen Collaert, etwa 1590–1610).

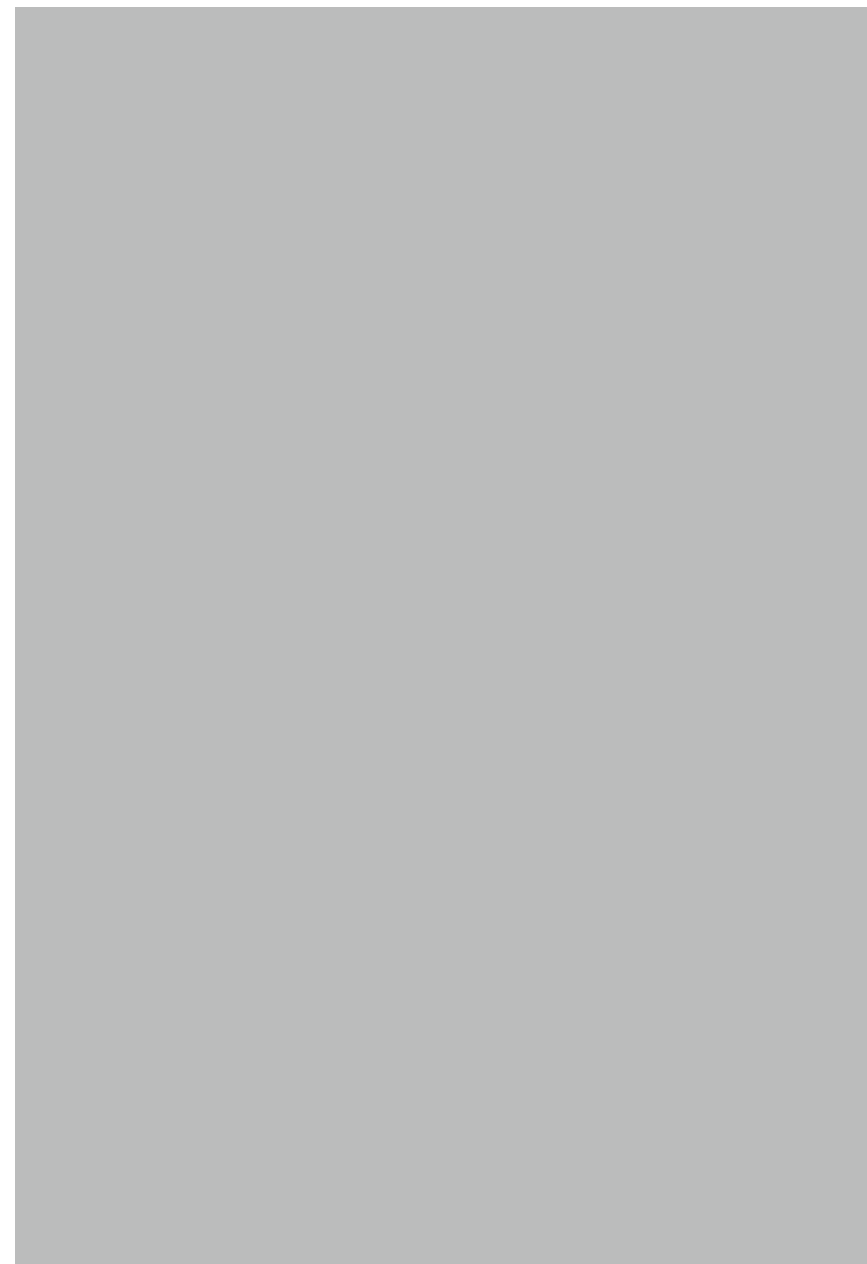


ABB. 4. HEILIGE JULIANA. JOHANNES SADELER NACH MAARTEN DE VOS. 1583–1587. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

tugendhaften Jungfrauen“) mit 16 weiblichen Heiligen dar, die in den Jahren 1584–1588 angefertigt worden war.²¹

Sowohl auf Sadelers als auch auf Collaerts grafischen Blättern wurden die weiblichen Heiligen entweder vor dem Hintergrund der Hinrichtungsszene oder einer städtischen Landschaft dargestellt, doch auf dem Retabelflügel von Pönal wurde dies nicht reproduziert. Die auf beiden Außenflügeln umgesetzten, aufgemalten Bilder stellen nur zwei Frauenfiguren und die Texte dar. So wurde die narrative Bilddarstellung reduziert und nur die Figuren und der sie ergänzende Text in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. Das letzte verweist auf die meditativen und hingabevollen Aspekte dieser Darstellungen (Bilder und Texte).

Im Unterschied zu den Bildern auf den Außenflügeln ist das Bildprogramm der Malereien auf den Innenflügeln christologisch und die Szenen werden einzig mit deutschsprachigen Textstellen aus der Bibel ergänzt. Waren die Malereien auf den Außenseiten der Retabelflügel in der Grisaille-Technik umgesetzt worden, sind die Szenen der Innenseiten polychrom. Bei der Nutzung der von Bibelszenen erzählenden Vorlageblätter wurde hier von ihrem narrativen Aspekt ausgegangen. Auf dem linken Innenflügel des Altarretabels wurde die Grablegung Christi in einem ovalen Medaillon abgebildet, die von einem grafischen Blatt (1593, Vorbild Hans von Aachen; Abb. 5) Raphael Sadelers (1560/1561–1628/1632) ausgeht.²² Auf dem rechten Flügel stand der die Auferstehung symbolisierende, triumphierende Christus mit einer Siegesfahne, Vorbild der Szene war ein grafisches Blatt aus den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts von Anton II. Wierix (1555–1604), das nach dem Vorbild von Maarten de Vos (1532–1603) erschaffen wurde (Abb. 6).²³ Beide aufgemalte Szenen werden von ovalen Medaillons eingerahmt, die offensichtlich vom grafischen Blatt Sadelers ausgehen. Anders als bei den als Vorbild

21 Die anderen in der Serie abgebildeten heiligen Frauen sind: Maria, Agatha, Lucia, Barbara, Caecilia, Agnes, Apollonia, Ursula, Margaretha, Anastasia, Justina, Dorothea, Euphemia, Christina, Prisca und Catharina. Sämtliche Blätter verziert ein Doppelpers, zumeist ein elegisches Distichon, seltener zwei Hexameter oder die Kombination unterschiedlicher jambischer Verse.

22 *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, Bd. 21. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II. Text (Amsterdam, 1980), 222 (Kat. Nr. 41).

23 *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700*, Bd. 44. Maarten de Vos. Text (Rotterdam, 1996), 151 (Kat. Nr. 676). Die Kupferplatte des grafischen Blattes befand sich laut einem Inventarverzeichnis von 1601 im Besitz der Witwe des bekannten Antwerpener Künstlers und Verlegers Hieronymus Cock.

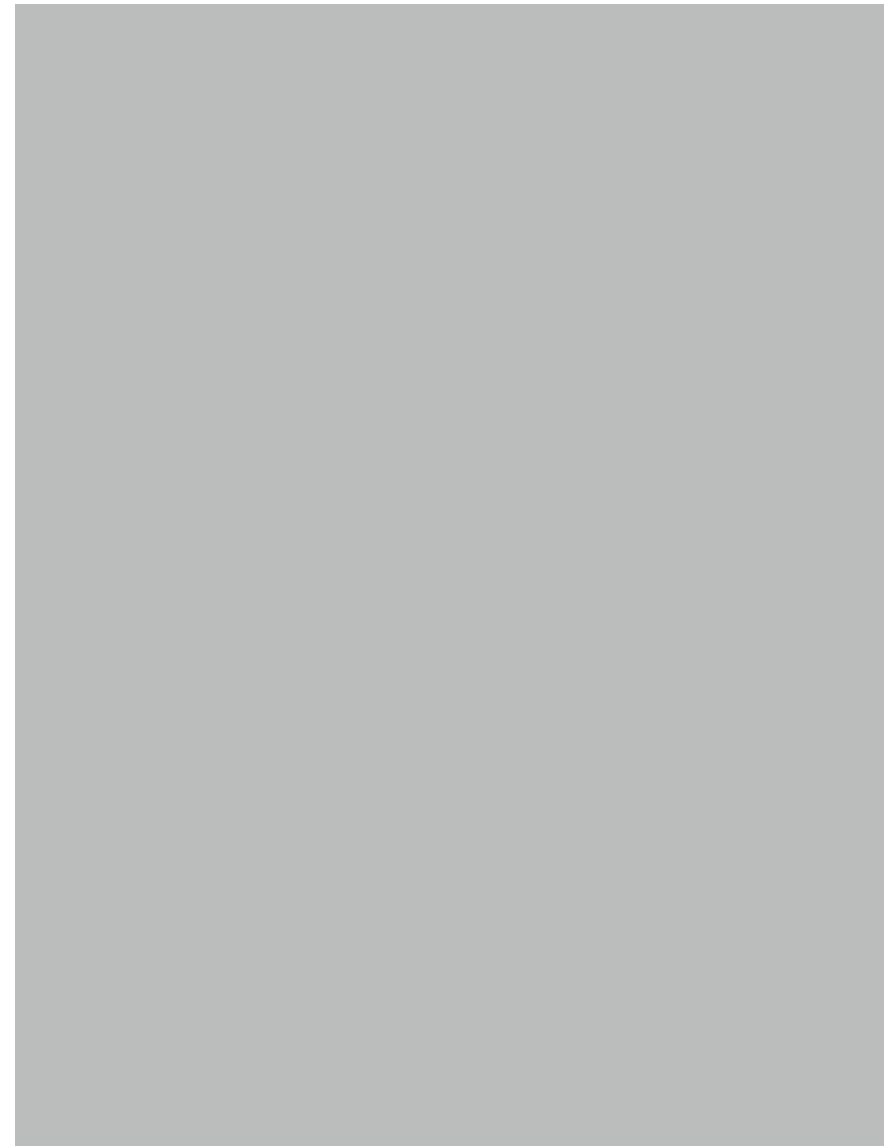


ABB. 5. DIE GRABLEGUNG CHRISTI. RAPHAEL SADELER NACH HANS VON AACHEN. 1593. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.



ABB. 6. DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI. DER TRIUMPHIERENDE CHRISTUS. ANTON II. WIERIX NACH MAARTEN DE VOS. 1590ER JAHRE. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

der Außenflügel dienenden, grafischen Blättern wurde aber der vierzeilige lateinische Verstext in Hexametern des grafischen Blattes von Wierix nicht reproduziert.

Also gingen die frühneuzeitlichen aufgemalten Bilder des Altarretabels von Pönal jeweils von den Arbeiten eines zeitgenössischen niederländischen, genauer gesagt der bekanntesten Grafiker von Antwerpen aus. Antwerpen war im 16. Jahrhundert in der christlichen Welt das bekannteste und größte Zentrum des Grafik- und Buchdrucks. Die Urheber der Vorlagenblätter, Hans Collaert, Johannes und Raphael Sadeler und Anton II. Wierix, stammten aus den Grafikergeschlechtern der Familien Collaert, Sadeler und Wierix und ihre Arbeiten verbreiteten sich in ganz Europa dank der Verleger sowie der ansteigenden Popularität von Grafiken. Der bekannteste Antwerpener Künstler der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts war Maarten de Vos, nach dessen Werken die meisten damaligen niederländischen Grafiker gravierten. Die Werke des manieristischen Malers Hans von Aachen, der deutscher Herkunft war, reproduzierten in Antwerpen vor allem die Grafiker des Geschlechts der Sadelers.

Im Rahmen des vorliegenden Beitrags sollte betont werden, dass die damaligen niederländischen Künstler politisch und religiös sehr flexibel waren – sie arbeiteten für Auftraggeber aus verschiedenen Regionen und unterschiedlicher Konfession und auch ihre religiöse Zugehörigkeit war verschieden und veränderte sich.²⁴ Die niederländische Grafik dieser Epoche übertrat in gewisser Hinsicht die Grenzen der Konfessionen, sie war anpassungsfähig und annehmbar für Lutheraner wie für Katholiken.

Bei der Behandlung der grafischen Vorbilder des Altarretabels von Pönal muss die Bedeutung der Wanderung von Kunst betont werden. Grafiken waren sehr populär, sie stellten eine sich verbreitende und erhältliche Kunstgattung dar, sie gelangten wie das Beispiel von Pönal belegt schnell auf die Gebiete Est- und Livlands. Grundlage des 1598 erstellten Bild- und Textprogramms waren in den 1580er–1590er Jahren geschaffene grafische Blätter. Die Grafik war ein Mittel, welches die hiesige Kunstkultur unmittelbar an die damals einflussreichsten Kunstzentren und den dazugehörigen Kulturraum anband.

²⁴ So wechselte Johannes Sadeler nach der Abreise aus den Niederlanden seinen bisherigen Glauben und wurde Katholik.

Manieristische Grafiken aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind bis heute in estnischen Sammlungen erhalten geblieben, etwa 200 Blätter. Unter anderem sind auch die Stiche der Dynastien der Collaerts, Sadelers und Wierix vertreten. Gleichzeitig ist die Herkunft dieser Blätter unbekannt, d.h. sie befanden sich bereits in der frühen Neuzeit in Sammlungen in Est- und Livland oder wurden später erworben.²⁵ Die als Vorbild für das Altarretabel von Pönal dienenden Stiche sind unter ihnen nicht aufzufinden. Gravüren kauften sich und benutzten sowohl Künstler als auch die Auftraggeber von Kunst, sie fanden sich in Ateliers, Privatsammlungen und Bibliotheken, sie wurden sehr unterschiedlich verwendet. Zeitgenössische Grafiken fanden sich bestimmt in den Heimen der Adligen und der Stadtbürger, einen Beleg dafür liefern auch damalige Auflistungen von Besitztümern.²⁶

Die systematische und reichliche Verbreitung der niederländischen Grafik und ihre Rezeption in Est- und Livland in der frühen Neuzeit belegt das im Estnischen Staatsarchiv erhaltene, handschriftliche Buch mit den Stichen „Stam Buich Geistlichen unnd Welttlichen Sachen...“, dessen wahrscheinlicher Zusammensteller und erster Besitzer offensichtlich Bernhart Hugen war, dessen Name sich auf dem Einband findet.²⁷ Auf dem rückwärtigen Einband der Handschrift steht die Jahreszahl 1621. In der lateinisch- und deutschsprachigen Handschrift sind die Kupferstiche von 138 niederländischen Künstlern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und aus den Anfangsjahrzehnten des 17. Jahrhunderts gesammelt.²⁸ Zur Reihe der Grafiker, deren Werke dort vertreten sind, gehören Adriaen und

25 Die in den estnischen Kunstsammlungen (im Estnischen Kunstmuseum, im Kunstmuseum der Universität Tartu, in der Universitätsbibliothek Tartu, in der Estnischen Nationalbibliothek, im Nationalarchiv und in den Privatsammlungen) vorhandenen manieristischen Grafiken trägt ein Ausstellungskatalog zusammen: *Rooma stiilis. Manieristlik graafika Eesti kogudes = In the Roman Style. Mannerist Graphic Art in Estonian Collections*, hrsg. von Anu Allikvee, Greta Koppel, Aleksandra Murre (Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2018).

26 Kodres, „Lunastus usu läbi“, 97, Anm. 129. So sind in Hans Mahlers Besitzverzeichnis aus dem Jahr 1620 *Biblische figuren des Alten Testaments Virgilij Solis ja Noch i buch von allerley Kupfer stucken nebenst den Perspecti vom Johan Friesen* [Vredeman de Vries, K. K.] angeführt, Tallinner Stadtarchiv 230, 1, B. t. 8, Bl. 11.

27 Nationalarchiv HK 117. Handschriftliches Gravürenbuch „Stam Buch Geistlichen unnd Welttlichen Sachen...“ (1621). Bernhart Hugen (?). Folio, 392 S. (138 Stiche). Krista Kodres, *Esitledes iseend. Tallinlane ja tema elamu varauusajal*. ACTA Universitatis Tallinnensis (Tallinn: TLÜ Kirjastus, 2014), 231.

28 Das handschriftliche Buch der Stiche wurde auf der Ausstellung des Mikkel-Museums des Estnischen Kunstmuseums namens „Im römischen Stil. Manieristische Grafik in estnischen Sammlungen“ (20.10.2017–11.03.2018, Kuratorin Greta Koppel) exponiert. Die Autorinnen danken Greta Koppel, die unsere Aufmerksamkeit auf diese Handschrift gelenkt hat.

Jan Collaert, Theodor, Philip und Thomas Galle, Hieronymus Wierix, Hendrick Goltzius usw. Der Text des Manuskripts beschreibt und ergänzt die grafischen Blätter. Der spätere Besitzer war der Revaler Kaufmann, Ratsherr und Bürgermeister Christoph Krechter (1672–1745), der ihn der Stadtbibliothek spendete.²⁹ Dieses handschriftliche Buch über Stiche zeigt auch die damalige Nutzung von Grafiken: sie wurden in Alben gesammelt, es wurden persönliche Sammlungen geschaffen, durch die Ergänzung mit Texten wurde eine neue Bedeutung geschaffen. Obwohl sich die in diesem Buch der Stiche vertretenen Grafiker mit den Autoren der Vorbildblätter des Altarretabels von Pönal decken, lassen sich die konkreten Blätter, die als Vorbild der aufgemalten Bilder des Retabels dienten, hier nicht auffinden.

DIE QUELLEN UND DAS PROGRAMM DER INSCRIFTEN

Die Rolle des geschriebenen Wortes war für die Auftraggeber und den Künstler des Altarretabels sehr wichtig, denn die Flügel sind von beiden Seiten mit zwei Texten geschmückt worden. Insgesamt acht kurze Texte verschiedener Herkunft enthalten 42 Zeilen bzw. 133 Wörter, womit dieses Retabel eines der wortreichsten Exemplare in Estland ist.³⁰ Die Texte wurden entweder auf Latein oder Deutsch geschrieben: auf den inneren Flügelseiten und den unteren Rändern der äußeren Flügelseiten sind sie auf Hochdeutsch (113 Wörter), auf den oberen Rändern der Außenseiten auf Latein (20 Wörter). Für die deutschsprachigen Textteile wurde zeittypisch die gotische Minuskel, für die lateinischen Texte die humanistische Kapitalschrift

29 Marian Habicht, „Käsi kirjalise gravüürideraamatu (1621) restaureerimisest“, *Renovatum Anno 1989. Eesti Kultuuriministeeriumi Ennistuskoda „Kanut“ büllötään* (Tallinn: Kanut, 1989), Unpaginiert.

30 Nur auf dem Altarretabel der im Jahre 1591 erbauten Kirche zu Kielkond (est. Kihelkonna) ist die Zahl der Wörter größer. Dort finden sich auf der Innenseite der Flügel ein lateinischer Text mit einer Übersetzung ins Deutsche von 162 Wörtern und zwischen dem Hauptteil und der Krone des Altarretabels ein Satz auf Deutsch mit 27 Wörtern ohne Übersetzung. Bei beiden handelt es sich um Bibelzitate, 1 Kor. 11, 23–25 und 1 Kor. 10, 16. Der Text auf dem Altarretabel der Kirche von Kergel (est. Kärla), der ebenso aus dem Jahr 1591 stammt, ist mit den 74 Wörtern der drittlängste. Inhaltlich handelt es sich in Kergel aber um einen Dedikationsvermerk. Zum Altarretabel von Kielkond siehe: Kodres 2003.

verwendet.³¹ Die Wörter wurden mit einer hellen, jedoch nicht mit einer goldenen Farbe auf dem dunklen Hintergrund aufgemalt.

Obwohl Fotos aus den 1920er Jahren zeigen, dass einige Textteile schon vor dem Zweiten Weltkrieg unlesbar waren, ist es möglich, die frühere Lesart der Texte von Ederberg³² dank ihrem Zitatcharakter zu ergänzen und wiederherzustellen. Im Folgenden werden wir eine neue Lesart des ganzen Textes des Retabels anbieten, zusammen mit Hinweisen auf die Zitatquellen und mit einer Übersetzung der lateinischen Textteile. Die Rekonstruktionen der im Jahr 1929 bereits verblassten Wörter und Buchstaben finden sich in den eckigen Klammern:

Das erste oder äußere Wandelbild:

Am oberen Rande des linken äußeren Flügels:

VINCERE CU[NCTA]
VALET CONST[ANS]
PATIENTIA Q[UARE]
VIRTVTVM M[E]

5 DIAM PINXIM[VS]
HAC TABVLA³³

1598

ist zum ersten [Mal]

Renoviret.

Am unteren Rande des linken äußeren Flügels, unter der Abbildung der Patientia:

10 Wirfft dein [Anliegen auf den] herrn der
Wirdt dich [versorgen und] wirdt den
Gerechten [nicht ewiglich in] unruhe
lassen [Psalm] lv)³⁴

Am oberen Rand des rechten äußeren Flügels:

GENTIL[E] QVOD
15 CONTEM[N]ERET

31 Auch dieses Detail verbindet die Altarretabeln von Kielkond und Pönal. Auf den früheren Altarretabeln Estlands, z.B. auf dem Altarretabel der Heiligen Sippe in der St. Nikolaikirche in Tallinn ist der lateinische Text noch in gotischen Minuskeln gehalten.

32 Ederberg, „Ein spätmittelalterlicher Flügelaltar aus der Kirche zu Pönal“, 195–198.

33 „Eine beständige Geduld vermag alles zu besiegen, weswegen wir die mittlere der Tugenden auf diesem Gemälde abgebildet haben.“

34 Ps. 55, 23.

CONNV[B]VM VICTO
SATANA [JV]LIANA[E]
CAEDITVR³⁵
3 OC[T]OBRIS.

Am unteren Rande des rechten äußeren Flügels, unter der Abbildung der Juliana:

20 Richtet nicht ir menschen Kinder denn
Ir halt[et da]s gerichte n[icht] den menschen
Sondern [dem] Herrn und er ist mit euch
im [Gericht 2 Chronic]orum.³⁶

Das innere oder das zweite Wandelbild:

Am oberen Rande des linken inneren Flügels:

Er ist um
25 unser sünd
en willen da
hin gegeben
und umb unser
Gerechtigkeit wil
30 len aufferwecket.³⁷

Am unteren Rande des linken inneren Flügels:

Der leib ist todt um der sünde
willen der [Geist] aber ist lebendig
umb der gerechtig[keit] willen.³⁸

Am oberen Rande des rechten inneren Flügels:

Rufe mich
35 an in der
noth so wil ich
dich erretten so
soltu mich preu
sen³⁹

Am unteren Rande des rechten inneren Flügels:

40 Ich bin die Auf[erstehung] und

35 „Weil Juliana die heidnische Ehe missachtete, wurde sie nach der Besiegung Satans getötet.“

36 2 Chron. 19, 6.

37 Röm. 4, 25

38 Röm. 8, 10.

39 Ps. 50, 15.

Das Leben wer [an mich] glaubt
der wird leben [ob er gle]ich stü[rbe].⁴⁰

Speziell für dieses Altarretabel wurden vom gesamten Text nur vier Zeilen verfasst – das Datum der ersten Renovierung, das über den beiden geschlossenen Flügeln unter dem lateinischen Text verläuft (1598 / 3. Octobris / ist zum ersten [Mal] Renoviret). Es gibt dabei keinen Hinweis auf den Auftraggeber oder den Urheber der Bemalungen.⁴¹ Bei allen anderen Texten handelt es sich um Zitate, die aus zwei Quellen stammen – die lateinischen stammen von den grafischen Vorlagen, die deutschen aus der Bibel. Zwei deutsche Zitate sind auch mit einem kurzen Verweis auf die Quelle versehen.

Schauen wir uns zuerst die lateinischen Inschriften an. Die Funktion der im Humanistenlatein verfassten und der lateinischen Orthografie der Humanisten folgenden Zitate⁴² ist wie gewöhnlich eine Erklärung und ein Kommentar der Bilder. Das Zitat am oberen Rand im Äußeren des rechten Flügels („Weil Juliana die heidnische Ehe missachtete, wurde sie nach Besiegung Satans getötet“) gibt die Beziehung der dargestellten jungen Frau und des unter ihren Füßen zerstampften Teufels in zwei Details an: die Frau heißt Juliana und der Grund ihres Todes ist der Verzicht auf eine weltliche Ehe. Das Zitat und die visuelle Darstellung bilden problemlos eine Gesamtheit. Das Zitat am oberen Rande im äußeren linken Flügel („Die beständige Geduld vermag alles zu besiegen, weswegen wir die mittlere der Tugenden auf diesem Gemälde abgebildet haben“) stellt die gemalte Frau als *Patientia* (Geduld) vor; die übrigen Informationen über die mittlere Position der Geduld unter den anderen Tugenden entspricht der visuellen Darstellung allerdings nicht. Die von Ederberg⁴³ vermutete Interpretation, dass anhand des Briefes an die Römer 12, 12

40 Joh. 11, 25.

41 Vgl. oben das Altarretabel in der Kirche von Kielkond, wo am zentralen Teil die Abkürzungen der Namen der Auftraggeber angedeutet sind.

42 So ist beispielsweise *caeditur* mit dem *ae*-Diphthong geschrieben und nicht mit der Assimilation *ceditur* wie im Mittelalter üblich; *contem[n]eret* folgt der humanistischen Orthografie und nicht der üblichen mittelalterlichen Hyperkorrektur *contempneret* usw. Beim Kopieren des Textes vom Kupferstich hatte der Maler des Altarretabels keine Rechtschreibfehler gemacht, obwohl er den Text aus der Kursiv- in die Kapitalschrift stellte. Offensichtlich wurde die Herstellung des Altarretabels von einem Lateinkundigen, möglicherweise vom lokalen Pastor überprüft bzw. korrigiert.

43 Ederberg, „Ein spätmittelalterlicher Flügelaltar aus der Kirche zu Pönal“, 195.

die Geduld zur zentralen Tugend erhoben sei,⁴⁴ steht mit der Verbform *pinximus* („wir haben gezeichnet bzw. gemalt“) im Indikativ Perfekt nicht im Einklang – der Text beschreibt ein anderes Kunstwerk, nicht den Flügel des Altarretabels von Pönal. Wie durch die Analyse der grafischen Vorbilder deutlich wurde, handelt es sich dennoch um dieselbe Darstellung, eigentlich aber um die Darstellung des mittleren Teils der grafischen Vorlage. Der Text der Vorlage ist der adaptierten Bilddarstellung damit nicht angepasst worden.

Obwohl die Schrift und der Standort des lateinischen Textes im Vergleich zu den grafischen Vorlagen verändert wurde (vom unteren Bildrande zu den oberen Flügelecken) sowie die typische Disposition des Distichons in zwei Zeilen untereinander auf den schmalen Retabelflügeln nicht reproduziert wurde, wie es auf den Kupferstichen ersichtlich ist, ist die metrische Form der Distichen unverändert geblieben. Damit sind diese Inschriften die einzigen in ganz Estland, bei denen klassische, quantitative Versmaße auf einem Altarretabel vertreten sind. Beim Epigramm des Lobes auf die Geduld handelt es sich um ein elegisches Distichon (Hexameter und Pentameter), beim Epigramm über Juliana aber um einen jambischen Doppelvers (jambischer Sechsheber und jambischer Fünfheber). Inschriften in klassischen, quantitativen Versmaßen waren für die evangelisch-lutherischen Kirchen in Estland zwar nicht fremd, gehörten aber eindeutig eher zu Gegenständen der Gedenkkultur (wie Grabplatten, Sarkophage, Epitaphe, alle Beispiele aus der Periode von 1558–1681) oder auch zu den anderen Dingen wie Glocken und Kelche als Dedikations- und Herstellungsvermerke (insgesamt zwölf Beispiele aus dem Zeitraum von 1685–1734). Im letzten Fall enthielt das Epigramm oft einen Hinweis auf die Funktion des Gegenstandes.⁴⁵ Auf den wichtigsten, mit der Lehre und Liturgie direkt verbundenen Gegenständen und Stellen wie auf dem Altarretabel und der Kanzel, gibt es dagegen keine weitere Beispiele der Verwendung von antiken Metren. Die Verwendung des klassischen, quantitativen Metrums deutet damit klar auf eine Epitaphfunktion des Retabels hin.

44 Ederbergs Meinung nach handelt es sich um einen Hinweis auf Röm. 12, 12. In der Tat behandelt Röm. 12, 12 aber keineswegs die zentrale Position der Geduld unter den Tugenden.

45 Den ersten systematischen Überblick über die Gedichte in antiken Versmaßen in estnischen Kirchen bietet: Anni Arukask, Kaidi Kriisa, Maria-Kristiina Lotman, Tuuli Triin Truusalu, Martin Uudevald, Kristi Viiding, „Verse texts in the Latin inscriptions of Estonian ecclesiastical space: meter, rhythm and prosody“, *Studia Metrica et Poetica* 5/1, (2018), 80–104.

Nach heutigem Forschungsstand bleiben die Verfasser der Vorbildepigramme und damit auch der lateinischen Retabelinschriften in Pönal noch unbekannt. Wir kennen zwar einige Humanisten, die in Antwerpen für Plantins Druckerei⁴⁶ und für die von Eduard van Hoeswinckels, welche die Stiche von Hans Collaert und Anton II. Wierix publizierte,⁴⁷ Epigramme verfassten (identifiziert ist z.B. ein Kreis von Benito Arias Montano, Jan Boghe (Bochius), Hugo Favolius, Victor Giselinus (Gislain), Hadrianus Junius, Dominicus Lampsonius, Franciscus Raphelengius, Cornelis Schonaeus und Carolus Utenhovius).⁴⁸ Da aber die Texte auf unseren Vorbildstichen nicht signiert sind, können die Autoren der Epigramme nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Das Fehlen der Signaturen der Versverfasser war in den 1580er Jahren noch ziemlich üblich, obwohl in den Niederlanden der früheste Kupferstich mit dem Namen des Poeten am unteren Bildrand bereits 1563 erschienen war,⁴⁹ in den 1570er Jahren bei Philips Galle schon mehrere Stiche mit den Namen oder Initialen der Dichter entstanden und diese Praxis auch in der Goltzius-Schule übernommen wurde. Dennoch findet man in den Jahrzehnten vor 1600 immer noch sehr viele Stiche ohne Dichtersignatur.⁵⁰

46 Sowohl Johannes als auch Raphael Sadeler veröffentlichten bei Plantin spätestens seit 1572 und das bis 1586.

47 Eduard van Hoeswinckel war ein kleiner Verleger in Antwerpen in den 1570er Jahren und er war bis zu seinem Tod 1583 tätig. Da er der Schwiegersohn von Gerard de Jode war, ist es möglich, dass er mit denselben Poeten zusammenarbeitete wie de Jode, aber leider sind auch diese anonym geblieben. Unter den Künstlern arbeitete van Hoeswinckel mit Maarten de Vos, Hans Bol und Jan Snellinck zusammen, unter den Stechern mit Hans und Adriaen Collaert sowie Anton II. Wierix.

48 Elly Cockx-Indestege, „Hugo Favolius ludebat. Woord en beeld op Vlaamse prenten uit de 16de en 17de eeuw“, *De Gulden Passer*, 61 (1983), 505–517, hier 508.

49 Es handelt sich um den ersten Kupferstich aus der Serie „Geschichte Hiobs“, vom Verleger Philips Galle mit dem Distichon des humanistischen Gelehrten Hadrianus Junius, vgl. Marjolein Leesberg, „Hendrik Goltzius und Cornelius Schonaeus: Goltzius...sculptor mirabilis, atque repertor“, *Hendrick Goltzius (1558–1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit*. Herausgegeben im Auftrag der Stadt Dessau-Roßlau von Norbert Michels. Katalog der Anhaltinischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 21 (Dessau, 2017), 94–102.

50 Bekannterweise verbreitete sich diese von Philips Galle eingeführte Praxis im Rahmen der Professionalisierung und Modernisierung der grafischen Verlage. Die Dichter erhofften, durch die Verbindung ihrer Namen mit den Werken berühmten Künstler ihren eigenen Ruhm zu erhöhen. Unter den Grafiksammlern wurden die signierten Stiche höher geschätzt und zusammenfassend erhöhte diese literarische Bereicherung des Bildes das Prestige des Kupferstechers (Leesberg, „Hendrik Goltzius und Cornelius Schonaeus“, 94–95, 97). Moderne Kunsthistoriker haben bis zu den letzten Jahren den Inschriften auf den Kupferstichen nur sehr wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Der erste Versuch diese Tendenz zu verändern, war der Dessauer Katalog zu Hendrick Goltzius (*Hendrick Goltzius (1558–1617): Mythos, Macht und Menschlichkeit*. Herausgegeben im Auftrag der Stadt Dessau-Roßlau von Norbert Michels. Katalog der Anhaltinischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 21 (Dessau 2017).

Alle deutschsprachige Teile der Inschrift sind Bibelzitate: auf den äußeren Altarretabelflügeln nur aus dem Alten Testament (Psalme und Chronik), auf den inneren dagegen zwei Zitate aus dem Paulusbrief an die Römer und ein Zitat aus dem Johannesevangelium, d.h. dem Neuen Testament und nur ein einziges aus dem Alten Testament, aus den Psalmen. Die Bibelzitate gehörten auf den frühneuzeitlichen lutherischen Altarretabeln zum „Normalprogramm“ und bildeten die wichtigste lutherische Ergänzung zur sakralen Kunst, die davon abhing, dass das Evangelium zum Kanon erhoben wurde.⁵¹

Betrachtet man die Schlüsselworte der Inschriften, dann sind vier Zitate von sechs der Gerechtigkeit (*Iustitia*) und dem Unrecht (*Iniuria*) als dem Gegenteil dieser Kardinaltugend gewidmet – die unteren Texte der Außenseiten beider Flügel sowie beide Texte auf der Innenseite des linken Flügels. Nur die innere Seite des rechten Flügels, welche die Auferstehung und die Hilfe Christi darstellt, hat auf dem ersten Blick ein anderes Thema.⁵² Die Zitate über Gerechtigkeit und Unrecht verraten, dass der Verfasser des Textprogramms bzw. die Auftraggeber des Altarretabels sich keine Hoffnung auf die weltliche Gerechtigkeit machten. Die weltliche Gerechtigkeit sollte eher verboten werden (20 *Richtet nicht ir menschen Kinder*), da die Gerechten oft dadurch in eine Verwirrung gebracht werden und nur der himmlische Richter davon auf ewig retten kann (11–13 *und wirdt den Gerechten [nicht ewiglich in] unruhe lassen*), indem er im Gericht neben dem Menschen steht (22–23 *und er ist mit euch im Gericht*). Die Hoffnung auf ein gerechtes Gericht Gottes ist möglich, da Gott um unsere Gerechtigkeit willen auferstanden sei (28–30) und damit (32–33) *der [Geist] aber lebendig wird umb der gerecht[keit] willen*.⁵³

Warum ist aber die Gerechtigkeit (*Iustitia*) oder eigentlich ihr Fehlen (*Iniuria*) in den Textpassagen so zentral, während das Bildprogramm sich sowohl auf den inneren als auch äußeren Seiten mit der Geduld (*Patientia*) und mit dem Leiden (*Passio, Perpressio*) beschäftigt? Die

51 Siehe: Margarete Stirm, *Die Bilderfrage in der Reformation*. Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, 45 (Gütersloh: Mohn, 1977).

52 Nimmt man vom Vorbildstich jedoch das ursprüngliche Gedicht mit dem Titel *Legis Perfectio Christus ad Iustificationem omni credenti* („Christus ist allen Gläubigen die Vollendung des Gesetzes zur Rechtfertigung“) hinzu, dann ist die Verbindung mit dem Thema der Gerechtigkeit ganz eindeutig.

53 Eine solch starke Betonung der Gerechtigkeit mittels Bibelziten ist im ganzen nördlichen Baltikum einzigartig. Als Skulptur thront Justitia zwar über den anderen Tugenden auf dem Altarretabel der Kirche von Kegel (estn. Keila, erbaut um 1632), doch fehlt dabei das unterstützende Textprogramm (Rast, „Altar – Jumala laud“, 328).

Antwort darauf ist aus den zeitgenössischen Definitionen dieser Begriffe und vor allem aus der Verbindung dieser Begriffe zu erschließen. Wegen der endlosen konfessionellen Veränderungen des 16. Jahrhunderts erscheint es als aufschlussreich die Erklärung in einem die Konfessionsgrenzen übergreifenden Nachschlagewerk zu untersuchen. Wir haben das Florilegium von Joseph Lang(e) herausgewählt.⁵⁴ Einerseits handelt es sich um eines der einfluss- und umfangreichsten Florilegien aus der Entstehungszeit des Retabels,⁵⁵ andererseits hat der Autor dieses Florilegiums auch selbst während seines Lebens die Konfession gewechselt⁵⁶ und drittens gibt es zur Lektüre dieses Riesenwerkes im frühneuzeitlichen Est- und Livland belegte Beispiele.⁵⁷

In Langes Florilegium beginnt jedes Stichwort mit der Definition des Begriffes anhand ihrer Etymologie in verschiedenen Sprachen. Die Definition des Begriffes „Patientia“ ist folgende:

Patientia est honestatis utilitatisque causa rerum arduarum ac difficilium voluntaria ac diuturna perpessio. Graecis hypomone, Vel est suas et suorum iniurias ac caetera mala aequaliter ferre. Hebraeis verbum Sabal, significat: Bajulavit, portavit onus grave, grande onus sibi impositum gestavit. (...) Nam patientia ea vera est, quum ex agnitione divinae sapientiae, providentiae, voluntatis, iustitiae, bonitatis et majestatis nos Deo subijcimus, ac placide ferendum, cum persecutione veritatis et iustitiae causa.

54 Die Erstausgabe erschien 1598. Hier wurde die Folio-Ausgabe von 1645 benutzt: *Florilegii Magni, Seu Polyanthae Floribus Novissimis Sparsae, Libri XX: Opus praeclarum, suavissimis celebriorum sententiarum, vel Graecarum, vel Latinarum flosculis refertum; Elenchus Titulorum totius Operis Epistolae nunc primum adjunctus / studio dehinc et opera Josephi Langii, meliore ordine dispositum ... ; Editio titulis item novissimis aucta: ... Fr. Sylvii Insulani industria et labore* (Argentorati, 1645). Eine, allerdings nicht vollständige bibliografische Übersicht von Editionen des Florilegiums enthält Mieczysław Mejór, „*Polyanthea nova* von Joseph Lange: ein Exempel der neulateinischen Florilegia“, *Acta Conventus Neo-Latini Hafniensis. Proceedings of the Eighth International Congress of Neo-Latin Studies Copenhagen 12 August to 17 August 1991* (Binghamton, New York, 1994), 651–662.

55 Ann Moss, „Emblems into Commonplaces: The Anthologies of Josephus Langius“, *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books*, hrsg. von Karl A. E. Enenkel und Arnoud S. Q. Visser (Turnhout, 2003), 1–16, hier 6, charakterisiert das Werk von Langius als *a compilation of compilations. ... perhaps the richest and most methodical example of the commonplace-book*. Die Zusammenstellung von mehreren Quellentypen dieses Nachschlagewerkes ist einzigartig und beispiellos: vertreten sind Definitionen, Bibelzitate, Sentenzen der Kirchenväter, Sentenzen der Dichter, Sentenzen der Philosophen, Apophthegmata, Vergleiche, Exempla aus der Bibel und aus der Weltgeschichte, Adagia, Hieroglyphica, Emblemata und Märchen.

56 Zu Josephus Langius (Lang, Lange 1570–1615), der als Lutheraner zum Katholizismus konvertierte, vgl. Jakob Frank, „Lange, Joseph“, *Allgemeine Deutsche Biographie*, 17 (1883), 602–606; sowie Berthold L. Ullman, „Joseph Lang and his anthologies“, *Middle Ages, Reformation, Volkskunde: Festschrift für John G. Kunsmann*, hrsg. von George Fenwick Jones et al. (Chapel Hill, NC, 1959), 186–200.

57 Vgl. Kairit Kaur, Kristi Viiding, „Die gelehrte Frauendichtung in Livland: Gertrud Paffrath“, *Humanistica Lovaniensia*, LXXI (2012), 415–442.

(Die Geduld ist das freiwillige und tägliche Erleiden von schwierigen und lästigen Sachen im Namen der Ehre und des Nutzens. Im Griechischen bedeutet *hypomone* das Erdulden von Ungerechtigkeit gegen sich und seine Angehörigen sowie andere Übel mit Gleichmut. Bei den Hebräern bedeutet das Wort *Sabal* „er litt, trug die schwere Last, die ihm auferlegt wurde“. (...) Denn Geduld bedeutet eigentlich, dass wir uns nach der Erkenntnis der göttlichen Weisheit, der Providenz, des Willens, der Gerechtigkeit, Güte und Würde dem Willen Gottes unterwerfen und freiwillig ertragen, bei der Verfolgung im Namen der Wahrheit und Gerechtigkeit).

Anhand dieser Definition wird klar, dass die Textauswahl für das Retabel in Pönal von einem historischen Unrecht (*Iniuria*) inspiriert wurde, das den Auftraggeberfamilien (vgl. die Wappen) erfolgt war; das Bildprogramm dagegen aber Auswege aus dieser unrechtmäßigen Situation zeigte. Auswege im weltlichen Leben sind die Geduld, die mit den menschlichen Beispiel der Juliana und der *Patientia* betont werden, die Hoffnung auf Gottes Recht (*Iustitia*) und Hilfe sowie unser Glauben und der Erlösertod Jesu Christi für die Menschheit (das Bild und der Text im Inneren des rechten Flügels). Gleichzeitig erklärt dieses Zitat auch die Gründe des Verhaltensmusters, im Ertragen des Unrechts den Feinden gegenüber trotzdem passiv zu bleiben, aber keinen Selbstmord zu begehen. Es handelt sich um eine zentrale Tugend des Adelsethos, die Ehre.

Die Textteile des Retabels verraten bei sorgfältiger Lektüre jedoch noch ein fünftes Schlüsselwort, womit das Textprogramm abgerundet wird. Es ist der „Sieg“ (*vincere, victoria*) in beiden lateinischen Distichen auf den äußeren Flügeln. Die Verwendung dieses Schlüsselwortes ist kumulativ: wird bei der Geduld noch die Möglichkeit des Sieges im Präsens betont (*valet vincere*), ist im Zitat bei Juliana sogar der Satan schon besiegt worden (das Partizip *victo* steht im Perfekt). Beide Fundorte des Stichwortes bei Frauenfiguren und auf den äußeren Flügelseiten bestätigen unsere frühere Vermutung, dass der Sieg der Gerechtigkeit von zwei Frauen erreicht und damit der Prozess *quasi* abgeschlossen wurde.⁵⁸

58 In diesem Zusammenhang wird auch klar, dass die vier Hexameter vom Vorbildkupferstich mit der Auferstehung Christi beim linken inneren Flügel zur Reproduktion in Pönal nicht passten – obwohl die Donatorenfamilie die Restitution ihrer Güter erreicht hat, konnte sie den Tod des Vaters nicht vermeiden. (Vgl. *Infernos aditus, et Mortis claustra profunde: / Rapta salutiferi humano sub imagine Christi. / Insidiasque feri Mundique venena Colubri / Ostendit celebrem Christi pictura Triumphum*).

VIER WAPPEN UND DIE FAMILIENGESCHICHTE – MUTTER, VATER UND DIE TÖCHTER

Zu den aufgemalten Bildern der Retabelflügel von Pönal gehören auch die in der oberen Zone der Innenseiten befindlichen vier Wappen von Adelsgeschlechtern. Die ersten beiden – Uexküll und Tittfer – liegen links auf dem Flügel, der die Grablegung Christi abbildet, die anderen – Hoesele und Farensbach – auf dem rechten Flügel über dem auferstandenen, triumphierenden Christus. Das am weitesten links gelegene Wappen gehört dem einflussreichsten der vier Adelsgeschlechter, den Uexkülls,⁵⁹ und deshalb steht es heraldisch offenbar an erster Stelle. Daneben befindet sich das Wappen der Tittfers mit drei Haken auf dem Wappenschild.⁶⁰ Das auf dem rechten Flügel angeordnete Wappen der Hoeseles stellt ein Rad auf dem Wappenschild dar. Daneben rechts befand sich das Wappen des Farensbachs, das auf dem Schild eine zackige Mauer vor weißem Hintergrund abbildet (Abb. 7).⁶¹ Zwischen den Familienwappen waren deutschsprachige Bibelzitate, d.h. die Wappen und der Text bildeten zusammen mit dem Bildprogramm eine einheitliche Ganzheit.

Mit Hilfe der Adelswappen stellten die Auftraggeber des neuen Bild- und Textprogramms gleichzeitig auch sich selbst und ihr Geschlecht dar. Zur selben Zeit verweisen die Wappen darauf, dass die Funktion eines Epitaphs in einem Zusammenhang mit Mitgliedern dieser Familien stehen muss. Die Wappen führen zu der Frage, wer exakt die Auftraggeber des Retabels waren und in welchem Verhältnis sie zum Gotteshaus in Pönal standen. Noch wichtiger ist aber die Frage, was diese Familien dazu anregte, ein vielschichtiges, auf Recht und Ungerechtigkeit, Leid und Duldsamkeit sowie auf Triumph basierendes Text- und Bildprogramm erschaffen zu lassen.

Wie oben erläutert, verweist das Programm der Außenflügel des Altaretabels – zwei Frauen – die Geduld und die Heilige Juliana – auf weibliche Donatoren. Biblische Frauen, weibliche Heilige und Tugenden darstellende Bilder waren vor allem für Betrachterinnen

59 *Baltisches Wappenbuch: Wappen sämtlicher der Ritterschaften von Livland, Estland, Kurland und Oesel zugehöriger Adelsgeschlechter*, hrsg. von Carl Arvid Klingspor (Stockholm: F & G Beijer, 1882), Tafel 121, 94.

60 *J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch* 3, 11; Der Adel der russischen Ostseeprovinzen. Teil 2., Der nichtimmatrikulierte Adel (Nürnberg: Bauer & Raspe, 1901), 223, Tafel 155, 156.

61 *Ibidem*, 70, Tafel 48 (Hoesele), 407, Tafel 30 (Farensbach).

gedacht, für sie hatten sie eine Vorbildfunktion – eine moralisierende, erziehende und an Hingabe reiche Bedeutung. Grafische Blätter über ideale Frauen, weibliche Tugenden, weibliche Heilige und Jungfrauen als Märtyrerinnen wiesen sie auf mögliche Ideale hin und dies war zusammen mit der zeitgenössischen Literatur Bestandteil der moralischen Erziehung von jungen Frauen. Sie waren als Widerspiegelung ihres eigenen Benehmens gedacht.⁶² Bezüglich solcher Grafiken spielte die konfessionelle Zugehörigkeit keine Rolle. Tugendhafte und heilige Frauen symbolisierten universelle christliche Werte, sie eigneten sich für die moralische Erziehung und als Vorbild sowohl für lutherische als auch für katholische Frauen.⁶³ Ebenso weisen diese Frauenfiguren auf Frauen als Trägerinnen der Erinnerung der Familie hin.

Die äußeren Wappen, diejenigen der Familien Uexküll und Farensbach, verweisen auf den Besitzer des im Kirchspiel Pönal liegenden Gutes Udenküll (est. Uugla), Johann Farensbach und seine Gattin Catharina Uexküll.⁶⁴ Die mittleren Wappen – Tittfer und Hoesele – vertreten die Töchter der beiden, Gertrud (verheiratet mit Claus Tittfer) und Magdalena (verheiratet mit Peter Hoesele).⁶⁵ Die Schwestern Gertrud und Magdalena werden hier als verheiratete Frauen durch die Wappen ihrer Gatten repräsentiert. Bei der Aufreihung von Wappen musste nicht immer von den heraldischen Vorschriften ausgegangen werden, denen zufolge das erste die männliche Linie vertritt.⁶⁶ Hier

62 Yvonne Bleyerveld, „Chaste, obedient and devout: biblical women as patterns of female virtue in Netherlandish and German graphic art, ca. 1500–1750“, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 28 / 4 (2000), 219–220.

63 Bleyerveld, „Chaste, obedient and devout“, 250.

64 Otto Magnus von Stackelberg, *Genealogisches Handbuch der estländischen Ritterschaft*, Bd. 1 (Görlitz: Verlag für Sippenforschung und Wappenkunde S. A. Starke, 1931), 481–482. Gottlieb Olaf Hansen, *Geschichte des Geschlechtes derer von Uexküll*, Bd. I (Reval: Kluge & Ströhm, 1900), 117, Stammtafel II/ B. Catharina von Uexküll war die Tochter des Gutsherrn von Fickel (est. Vigala) Otto Uexküll und Katz (Catharina) Maydell. Das Jahr der Hochzeit von Johann Farensbach und Catharina Uexküll ist unbekannt, als Johanns Todeszeitpunkt ist der 12. August 1590 vermerkt (vielleicht auch zuvor?).

65 Ederberg wies in seinem Aufsatz ebenfalls auf diese Mitglieder der Familien hin und betonte auch die familiären Verbindungen. Ederberg fand als Bindeglied zwischen den Familien Magdalena Hoesele, geborene Farensbach.

66 Wir danken den Mitarbeiter und Heraldikspezialisten des Tallinner Stadtmuseums, Ando Pajus, für diese Bestätigung.



ABB. 7. WAPPEN DER FAMILIEN VON UEXKÜLL, TITTFER, HOESEDE UND FARENSBACH (BALTISCHES WAPPENBUCH: WAPPEN SÄMMTLICHER DER RITTERSCHAFTEN VON LIVLAND, ESTLAND, KURLAND UND OESEL ZUGEHÖRIGER ADELSGESCHLECHTER, HRSG. VON CARL ARVID KLINGSPOR (STOCKHOLM: F. & G. BEIJER, 1882), TAFEL 121 (UEXKÜLL); J. SIEBMACHER'S GROSSES UND ALLGEMEINES WAPPENBUCH 3, 11; DER ADEL DER RUSSISCHEN OSTSEEPROVINZEN, TEIL 2., DER NICHTIMMatrikulierte Adel (NÜRNBERG: BAUER & RASPE, 1901), TAFEL 156 (TITTFER), TAFEL 48 (HOESEDE), TAFEL 30 (FAHRENSBACH).

befindet sich links als erstes von vier Geschlechtern das Wappen der Uexkülls, der einflussreichsten Familie.⁶⁷

Das Gut Udenküll im Kirchspiel Pönal war ein Erbgut einer der mächtigsten Familien in Wiek, des Geschlechts der Farensbachs. Johann Farensbach lebte in einer Zeit, als verschiedene Parteien um die Herrschaft in Est- und Livland kämpften und das Schicksal seiner Familie der Livländische Krieg (1558–1583) und der Nordische Siebenjährige Krieg (1563–1570) überschattete. Die Gutsherren von Wiek kämpften auf verschiedenen Seiten und Johann wählte die „falsche Partei“. Johann Farensbach, der mit den Dänen zusammengearbeitet hatte, gehörte zum Rat von Herzog Magnus, er wurde nach der Eroberung von Wiek durch die Schweden 1563 in Leal (est. Lihula) verhaftet und als Gefangener nach Schweden überführt. König Erik XIV. verstaatlichte die Besitztümer von Johann Farensbach.⁶⁸ Laut der Revisionsliste für Estland aus dem Jahr 1586 wurde das Gut Udenküll, das früher Johann Farensbach gehört hatte, an Arvid Eriksson Stålarin (Statthalter von Narva 1592–1597, Statthalter von Finnland 1597–1599) vergeben, 1595 gehörte das Gut noch ihm.⁶⁹ Johann Farensbach

67 Catharinas Vater, Otto Uexküll (verstorben 1545), war einer der einflussreichsten Adligen in Wiek (est. Läänemaa), er war eine der Schlüsselfiguren der sogenannten Wiexschen Fehde, 1532–1536. Ottos Söhne und Catharinas Brüder, Conrad, Dietrich und Heinrich, standen in Beziehung mit den politischen Ambitionen des Königs von Dänemark in Estland, der jüngere Sohn kooperierte mit den Schweden, doch um Gut Fickel, das sich in der Hand der Dänen befand, zurückzubekommen, trat er in ein Bündnis mit den Russen ein. Er verstarb 1585 in Moskau und mit ihm ging die Fickel-Linie der Uexkülls unter. Siehe: Hansen, *Geschichte des Geschlechtes derer von Uexküll*, 74–118. Catharina hatte zwei Schwestern, Gertrud und May.

68 Jakob Koit, „Die Musterregister der Estländischen Adelsfahne von 1584 und 1586“, *Eesti Teadusliku Seltsi Rootsis Aastaraamat. Annales Societatis Litterarum Estonicae in Svecia*, VI. 1970–1973 (Stockholm, 1975), 24 (Nr. 156). Paul von Ungern-Sternberg, „Die Revision vom Jahre 1586 und die Befragung vom Jahre 1586: Ein Beitrag zur Gütergeschichte Estlands“, *Beiträge zur Kunde Est-, Liv- und Kurlands*, Bd. VIII (Reval: Franz Kluge, 1915), 62, 159, 170. *Der Hoff Udenküll mit 33 Haken und 12 Einfötlingk Johan Farensbeck gehörig, welcher gestorben und die Frau Catharina Üxküll ihre Brieffe hierauff gezeiget. Dieser Hoff ist von König Erich Johan Person [Biörnson], Herrn Nilsz Krumme, Hans Larson, Lasz Torstenson verlehnet worden, aber nun hat es Arbe Erichson [zu Grabeck] inne. Der Hoff Udenküll mit 33 Haken Landes, so Arwidh Erichson zu Graborck einhat, soll Catharinen Üxküll mit ihren armen Kindern eingereumet werden. Johan—, besaß fr. Udenküll, s. W-we Catharina Uxküll bittet um Rückgabe des Hofes.* Siehe auch: August Wilhelm Hupel, „Von den Rechten der lief- und ehstländischen Landgüter“, *Der nordischen Miscellaneen 22stes und 23stes Stück* (Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1790), 447.

69 Carl Russwurm, *Eibofolke ehk rootslased Eestimaa randadel ja Ruhnus*, übers. von Ivar Rütli (Haapsalu: Eestirootsi Akadeemia, 2015), 158, §148. Russwurm weist darauf hin, dass Gut Udenküll mehrfach verstaatlicht und restituiert wurde. 1591 wurde Gut Udenküll der Burg von Hapsal (est. Haapsalu) untergeordnet.

verstarb 1590 in Haft.⁷⁰ Erbin des Gutshofs wurde Catharina, die zusammen mit ihren Töchtern die nächsten Jahre darauf verwendete, ihren Besitz zurückzuerhalten. Nach dem Tod der Mutter wurde offensichtlich die ältere Tochter Magdalena zur Erbin, die sich der Frage der Restituierung des Guts widmete.⁷¹ Bis 1595 hatten sie ein Viertel von Udenküll zurückgekauft und erwarteten die Rückgabe des Restes. Leider ist der exakte Zeitpunkt der Restituierung des Guts unbekannt, doch wahrscheinlich erfolgte dies noch vor dem Jahr 1600. In diesem Jahr wurde Magdalena Farensbach, die Ehefrau von Peter Hoesede, als Besitzerin von Udenküll erwähnt.⁷² Die auf das Altartabel gemalte Jahreszahl 1598 könnte an dieser Stelle entweder auf das Zurückerhalten des Gutshofes oder auf den Todeszeitpunkt von Catharina Uexküll verweisen. Udenküll gehörte der Familie noch für ein weiteres Vierteljahrhundert: 1626 verkaufte Magdalena Farensbach Gut Udenküll zusammen mit dem auf der Insel Dagö (est. Hiiumaa) befindlichen Gut Putkas (est. Putkaste) an Jakob de la Gardie.⁷³ Das Gut Udenküll, das von der Kirche weniger als vier Kilometer entfernt lag, verfügte im 16. Jahrhundert wahrscheinlich

70 Riksarkivet (Sverige), Livl. Donationskontoret, FI b 4:3. Am 12. August 1590 gab der schwedische König Johan III. Gut Udenküll wieder an Catharina Uexküll zurück. Möglich erscheint es, dass an dieser Stelle an eine Bestätigung von Catharinas Erbrecht gedacht wurde, denn zu diesem Zeitpunkt war ihr Gatte Johann Farensbach bereits verstorben. Wir danken Kalev Jaago für den Hinweis.

71 *Ehst- und Livländische Brieflade. Eine Sammlung von Urkunden zur Adels- und Gütergeschichte in Uebersetzungen und Auszügen*. Zweite Abtheilung: Schwedische und polnische Zeit, hrsg. von E. Pabst, R. von Toll. Erster Band. Die Jahre 1561 bis 1650 (Reval: Kluge und Ströhm, 1861), 140–141, Nr. 155. Schreiben vom 27. Juni 1595, in dem die Witwe und die Erben von Johann Farensbach in der Angelegenheit des Zurückerlangens von Gut Udenküll schreiben, das sich in der Hand des Statthalter von Narva, Arvid Erikson, befindet. König Erik XIV. hatte Udenküll vier Männern übergeben, deren Erben informierten darüber, dass dies der Nutzung von Erikson übergeben wurde. Auch ihr Gatte Peter Hoesede unterhielt einen Schriftverkehr in der Sache der Rückgabe des Guts. Nationalarchiv EAA, 1.2.310. Allerhandt alte svpplicationes 1589–1644. 9. Magdalena von Rosen, Margareta Anreph, Anna Hattroppf (Hattorp), Magdalena Farensbach, Joachim Fersen, Otto Wrangell und Frantz von Capelle in Verbindung mit der Rückgabe von widerrechtlich weggenommenen Gutshöfen 1590–1595(?); *Ehst- und Livländische Brieflade. Eine Sammlung von Urkunden zur Adels- und Gütergeschichte Ehst- und Livlands, in Uebersetzungen und Auszügen*. Zweite Abtheilung, hrsg. von E. Pabst und R. v. Toll. Schwedische Zeit. Zweiter Band. Die Jahre 1651 bis 1697 (Reval: Kluge und Ströhm, 1864), Nr. 155.

72 Russwurm, *Eibofolke ehk rootslased Eestima randadel*, 155, § 142.

73 De la Gardieska arkivet i Universitetsbiblioteket i Lund (Das Archiv De la Gardie in der Universitätsbibliothek in Lund). Pergamentsbrev hörande till Släktarkiven. DE LA GARDIE II. Jakob De la Gardie, ekonomiska brev 28. 1626-05-10, Reval. *Magdalena von Farensbach, änka efter Georg von Wolframsdorff, säljer Udenküll och en gård på Dagö*.

auch das Patronatsrecht für die Kirche zu Pönal.⁷⁴ Das Patronatsrecht war mit dem jeweiligen Gutshof verknüpft, d.h. bei einem Wechsel des Besitzers änderte sich auch der Patron. Demzufolge müsste die Umarbeitung des Altartabels und dessen erneute Aufstellung im Gotteshaus zu einer Zeit erfolgt sein, als Magdalena Farensbach Udenküll bereits zurückerhalten hatte.

Auch Güter der Geschlechter der Ehegatten von Gertrud und Magdalena waren konfisziert worden. Die Geschlechter der Hoesedes und der Tittfers waren eng miteinander verbunden. Das auf der Insel Dagö befindliche Gut Putkas, auch Tittfershof oder Hösenhof genannt (est. Saulepa, Putkaste) gehörte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abwechselnd Vertretern beider Familien. 1564 besaß es Berent Tittfer. Berent hielt sich auf der Seite der Schweden, er wurde 1569 Vogt von Dagö und Verwalter des Guts Pühhalep (est. Pühalepa). In der Zeit von Klaus Kursells Aufstand 1570 lief Berent Tittfer, der mit der Schwester von Kursell verheiratet war, auf die Seite von Herzog Magnus von Dänemark über, eines Vasallen von Zar Iwan IV. Groznyj. Das Gut Putkas der Tittfers, die zu den Feinden übergelaufen waren, wurde auf Anordnung von König Johan III. dem neuen Vogt der Insel übergeben und es gelangte erst nach etwa 25 Jahren in den Besitz der Familie zurück.⁷⁵ König Sigismund III. von Schweden und Polen bestätigte 1594 Peter Hoesede, den Gatten von Magdalena Farensbach, als rechtmäßigen und gesetzlichen Erben von Gut Putkas. Nach dem Tod des Gatten 1601 verpachtete Magdalena das Gut an den Ehemann ihrer Schwester Claus Tittfer. Magdalena selbst heiratete erneut, ihr zweiter Gatte war Jöran Wulfstorp (Georg Wolframsdorf), Statthalter von Åland und Vogt von Kastelholm auf Åland, seit 1622 Statthalter von Dagö.

Die erste Absicht des Bild- und Textprogramms des Flügelaltars von Pönal war damit wahrscheinlich die Verewigung des Unrechts,

74 August Wilhelm Hupel, *Topographische Nachrichten von Lief- und Ehstland*. Dritter und letzter Band (Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1782), 541. Hupel weist darauf hin, dass vor den Gütern Pallifer (est. Palivere) und Tackfer (est. Tagavere) das Patronaterecht Udenküll gehörte. Als Udenküll leer stand und es von Graf de la Gardie erworben wurde, schenkte er der Kirche zusätzliches Land.

75 Leo Tiik, „Hiiumaast. Eriti Orjakust, Reigist ja Putkastest“, *Kleio. Ajaloo Ajakiri*, 4 (14) 1995, 40–44. Siehe auch: Vello Kaskor, „Mõisad ja mõisnikud“, *Hiiumaa. Loodus. Aeg. Inimene* (Kärdla: Hiiumaa Teabekapital, 2015), 339–340. Putkas gehörte dem Vogt von Dagö Jören Eskilson Finck bis zu dessen Tod im Jahr 1576, später war das Gut in der Hand seiner erneut verheirateten Witwe, Anfang der 1580er Jahre befand sich das Gut im Besitz von Moritz Wrangel, doch es wurde zu einem vererbaren Lehen von Peter Hoesede umgewidmet, Magdalenas Gatte Peter Hoesede war offensichtlich seit 1597 (?) der königliche Hauptmann (Verwalter) von Dagö.

das die Familien erlitten hatten: Vater Johann Farensbachs lang andauernde Haft und sein Tod, die Verstaatlichung der Güter, der Kampf der Vertreter der weiblichen Linie um den Rückerhalt des Familienerbes, und schließlich der Triumph – die Rückgabe der Güter. Unter Berücksichtigung der Dauer des Prozesses mussten hinter der Erstellung des Bild- und Textprogramms als Auftraggeber die Schwestern Magdalena und Gertrud stehen, denn gerade wegen ihrer Geduld wurde das Erbe schließlich zurückgegeben. Im Vergleich des Bild- und Textprogramms mit den Vorbildern ergibt sich aber eine zweite und verborgener Intention – der Wunsch Magdalenas und Gertruds ihre christliche Erziehung und ihre Folgsamkeit gegenüber den Lehren der Kirche zu bestätigen. Denn auf dem als Vorbild des die Auferstehung Christi darstellenden, auf der Innenseite des rechten Altarflügels befindlichen Bildes genutzten grafischen Blattes befinden sich das vierte, fünfte und sechste Gebot Mose mit einem deutlich zu lesenden lateinischen Text (Abb. 6).⁷⁶ Der größte Teil der Tafel wird gerade mit dem vierten Gebot gefüllt – ehre deinen Vater und deine Mutter. Obwohl der Maler des Retabels von Pönal wegen der ovalen Einrahmung die Tafel mit den Geboten zusammen mit dem Text nicht ausgeführt hatte, war die im unteren Teil des Vorlageblattes befindliche Botschaft demjenigen bewusst, der das Bildprogramm ausgewählt hatte. Da die sich im Alten Testament im zweiten Buch Mose aufzufindenden zehn Gebote universell zur katholischen und lutherischen Lehre zählten, konnte es nicht das Ziel der Töchter von Johann und Catharina gewesen sein, ihre konfessionelle Überzeugung exakt festzulegen, sondern die Bestätigung des allgemein menschlichen Inhalts als Ausgangspunkt ihrer Aktivitäten zu bestätigen.

DIE BEZIEHUNG DER BEDEUTUNG VON BILD- UND TEXTPROGRAMM

Das frühneuzeitliche Programm des Altarretabels von Pönal betraf sowohl die Bilder als auch die Texte. Bild und Text erschufen hier die Bedeutung gemeinsam, sie wiederholten sich nicht. Darstellung

⁷⁶ *Honora patrem tuam et matrem tuam, ut sis longaevus super terram, quam Dominus Deus tuus dabit tibi. Non occides. Non moechaberis.* (12. Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren, auf dass du lange lebest in dem Lande, das dir der HERR, DEIN GOTT, GEBEN WIRD. 13. Du sollst nicht töten. 14. Du sollst nicht ehebrechen. Exodus 20, 12–14).

und Wort verfügten gesondert genommen über eine unterschiedliche Bedeutung, nur im gegenseitigen Einfluss wurden sie verständlich und schufen eine neue Bedeutung. Obwohl sich beide hier in einer vergleichbaren Position befinden und das eine sich dem anderen nicht unterwarf, ist aus theologischer Sicht das Wort hier primär.

Als Beispiel für die enge Verbindung von Wort und Bild erscheint das Altarretabel von Pönal als eine auffällige Bestätigung der Verbreitung der Ideen des Humanismus, denn gerade der Vers 361 des Werks des römischen Poeten Quintus Horatius Flaccus „*Ars poetica*“, der *ut pictura poesis* – „Wie die Malerei so die Poesie“ lautet, hatte das Verständnis vom Bild als rhetorischem Mittel geformt.⁷⁷ In ganz Europa lag dies der frühneuzeitlichen humanistischen Kunstlehre zugrunde, laut der Wort und Bild, Dichtung und Kunst verschiedene Ausdrucksformen derselben Sprache waren. Auch in der niederländischen Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts waren Wort und Bild eng miteinander verbunden, doch das Wort befand sich dabei einzig in der Rolle der Bildunterschrift oder der kurzen Beschreibung. Das Verhältnis von Wort und Bild verfügte über vielfältige Bedeutungen und war unterschiedlich zu definieren: das Wort konnte das Bild erklären; seine Bedeutung festlegen; etwas vorstellen, was sich auf dem Bild nicht befand; auf die Interpretationsmöglichkeiten des Dargestellten verweisen oder preisen und kritisieren, was sich auf dem Bild befindet.⁷⁸

Im lutherischen Kirchenraum verfügten Bilder über mehrere Bedeutungen: sie dienten zur Verzierung des Gotteshauses, zur Erinnerung und zum Andenken und auch für die Lehre (historisch-didaktisch).⁷⁹ Ebenso hatten religiöse Bilder eine meditative Funktion. Das frühneuzeitliche Programm des Altarretabels von Pönal deckte alle diese Faktoren ab.

Bezüglich der Flügelmalereien des Altarretabels muss darauf hingewiesen werden, dass die lateinischen Texte der Außenflügel

⁷⁷ Wir danken Krista Kodres für den Hinweis.

⁷⁸ *Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert.* Konzept Dr. H.-J. Raupp (Köln: Belgisches Haus, 1981), 10, 81–83. Der niederländische Maler Adriaen van de Venne (1589–1662) wies darauf hin: Wortkunst und Bildkunst gehören notwendig zusammen.

⁷⁹ Einer der Zusammensteller der Konkordienformel, Martin Chemnitz, betonte, dass Bilder in Kirchen als Schmuck, der Lehre und dem Gedenken dienen. Thomas Kaufmann, „Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum“, *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, hrsg. von P. Blicke, A. Holenstein (München: Oldenbourg, 2002), 419.

ohne Veränderungen von den Vorbildblättern übernommen wurden. Dieser Umstand verweist darauf, dass konkrete Blätter gerade wegen des Textes, genauer wegen des Schlüsselwortes („Sieg“) des Textes, ausgewählt worden waren, um das ikonografische Programm zu tragen und zu verstärken. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass bei der Visualisierung des zentralen Schlüsselwortes gerade zwei Frauenfiguren – die Tugend und eine Märtyrerin – genutzt wurden. Obwohl das deutschsprachige Textprogramm des Altartabels die Begriffe Recht und Gerechtigkeit betont, wurde unter den Tugenden eben nicht die Gerechtigkeit, sondern stattdessen die Geduld oder die *Patientia* ausgewählt. Dies weist offenbar auf die Familiengeschichte hin, die als Anlass der Ikonografie diente und in der das Motiv der Geduld dominierte, doch gibt dies auch einen Schlüssel zum Verständnis, warum gerade die Heilige Juliana als die am stärksten gefolterte weibliche Heilige für dieses Programm ausgewählt wurde. Ungeachtet des Todes der Heiligen hatte sie einen Sieg über ihren Hauptfeind errungen, Satan, der Verkörperung des Bösen. Die Auswahl von Juliana blieb bei der vorliegenden Analyse sämtlicher Bedeutungsschichten dennoch nicht erreichbar. Die Ikonografie der Außenflügel stellt auf mehrere Weisen eine Ausnahme dar, lateinischsprachige Texte in einem quantifizierenden Metrum auf dem Altartabel einer Landkirche – eine frühchristliche Heilige und eine christliche Tugend in einem lutherischen Gotteshaus, dies alles ist nicht eindeutig zu definieren und zu verstehen, sondern trägt mehrere Bedeutungen. Bild und Text geben hier einen Hinweis auf den Urheber und auf den Adressatenkreis im Publikum.

Die auf den Innenflügeln dargestellte Grablegung Christi und die Auferstehung gehören in der frühneuzeitlichen (besonders der lutherischen) Kirchenkunst zu den häufig abgebildeten Bildszenen, diese Szenen werden auf verschiedenen Werken oft von unterschiedlichen Bibelzitate begleitet.⁸⁰ Der konkrete Auftraggeber und der ihn beratende Geistliche formulierten ihre Ziele (die häufig mit der lokalen Situation verbunden waren) sowohl bezüglich des auf dem Werk Geschriebenen als auch des

80 Beispielsweise in der Grafik wird dies behandelt: *Scripture for the Eyes. Bible Illustration in Netherlandish Prints of the Sixteenth Century*. Exhibition Catalogue of the Museum of Biblical Art, New York; Michael C. Carlos Museum, Emory University, Atlanta (London; New York: Museum of Biblical Art; D. Giles, 2009).

Abgebildeten.⁸¹ Damit hingen die das Bild begleitenden Texte als sowie auch das ausgewählte ikonografische Programm vom Auftraggeber ab. Die Bibelzitate der christologischen Szenen des Flügelaltars von Pönal beschreiben nicht das Dargestellte oder verweisen nicht auf die Fundstellen der auf den Bildern stattfindenden konkreten Ereignisse in der Heiligen Schrift, sondern sie wurden ausgewählt, um auf die von der Homilethik, also der Praxis der Predigt, ausgehende Bedeutung des ausgewählten ikonografischen Programms zu verweisen und zu verstärken.⁸²

Die deutschsprachigen Bibeltexte der Altartabelflügel stammen aus dem Alten und dem Neuen Testament (jeweils drei), sie verweisen sowohl auf die Typologie der beiden Bücher sowie auf die Errettung und auf den erlösungsgeschichtlichen Aspekt. Die alttestamentarischen Bibeltexte der Außenflügel sind personenzentriert, d.h. sie verweisen auf Gott, den Menschen, bestimmte Taten und die Rechtsprechung. Das Text- und Bildprogramm der Innenflügel ist eindeutig christologisch, sie verweisen auf die Errettung und die Erlösung durch Christus.

Durch die Wappen sind auf dem Altartabel vier Personen vertreten – Johann Farensbach und Catharina Uexküll sowie ihre Töchter Magdalena und Gertrud. Dem Altartabel wird sowohl die Funktion der Erinnerung als auch die des Gedenkens übertragen. An dieser Stelle wird ein aus der Heiligen Schrift und einem christlich-humanistischen Inhalt ausgehender Bedeutungsrahmen mit konkreten Personen verbunden, wobei auf deren eigene Geschichte verwiesen wird, die das ikonografische Programm initiiert hat. In den bis heute erhaltenen Quellen tritt von den vier Personen Magdalena in den Vordergrund, die dann auch Gut Udenküll erbte.

81 Die entsprechende mittelalterliche Praxis ist am Vorbild anderer Orte verallgemeinert worden von Mänd, *Keskaegsed altarid ja retaabilid*, 36: der Auftraggeber legte fest, welche Heiligen oder Szenen darzustellen waren, zu welcher Frist die Arbeit fertigzustellen war, wie groß sie sein sollte und welche Materialien zu verwenden waren. Der Künstler machte ein Angebot, wie die gewünschten Personen darzustellen waren und wie die Komposition des Werks aussehen sollte. Siehe auch: Krista Kodres, „Ich wil mit deinem Munde sein, vnd dich Lehrnen was du sagen sollest. Pilditähenduse loomine luterlikus kirikus“, *Lugemise kunst. The Art of Reading*, hrsg. von Piret Lotman. Raamat ja aeg. Libri et memoria, 2 (Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu, 2011), 45.

82 Krista Kodres, „Ich wil dich vnterweisen, vnd dir den weg zeigen“. Bild und Bedeutung in der frühneuzeitlichen evangelischen Kirche. Zwei Fallstudien aus Estland“, *Christi Ehr vnd gemeinen Nutzen Willig zu fordern vnd zu schützen. Beiträge zur Kirchen-, Kunst- und Landesgeschichte Pommerns und des Ostseeraums*, Bd. I. Festschrift für Norbert Buske, hrsg. von Michael Lissok, Haik T. Porada (Schwerin: Thomas Helms Verlag, 2014), 735–756.

Möglicherweise steckte gerade sie hinter dem ikonografischen Inhalt des Altarretabels von Pönal.⁸³

Die Zitate der Heiligen Schrift und besonders die auf dem Altarretabel reproduzierten christlich-humanistischen Epigramme,⁸⁴ aber auch die als Vorbild genutzten zeitgenössischen, niederländischen Grafiken weisen darauf hin, dass die Auftraggeberinnen, adlige Frauen, gebildet waren und sie sich nicht nur erwartungsgemäß in der christlichen Lehre, sondern auch in der zeitgenössischen Kunst orientieren konnten. Unter der Berücksichtigung der Bildungsstandards von adligen Töchtern auf den Gebieten von Kunst und Literatur anderswo im frühneuzeitlichen Europa,⁸⁵ erlaubt es die vorliegende Analyse zu vermuten, dass auch in den führenden Adelsfamilien Est- und Livlands bereits vor der Gründung der ersten höheren Schule für Töchter im 17. Jahrhundert der Bildung der Töchter in den Bereichen Kunst und Literatur Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Etwas Ähnliches belegt auch das 1590 fertiggestellte lutherische Altarretabel der Kirche zu Kergel, deren Auftraggeberin ebenso eine adlige Dame war, Anna Overlacker. Das Thema der Bildung der lokalen adligen Damen benötigt deshalb eine weitere systematische Erforschung und Kontextualisierung.

Offen bleibt die Frage, ob und wie der Künstler, der die Gemälde erschuf, die Auswahl der grafischen Blätter unterstützt hatte und ob sie sich in seiner Werkstatt befunden hatten bzw. im Besitz und in der eigenen Sammlung der Schwestern gewesen waren. Ebenso bleibt die Frage ohne genauere Erläuterung und Antwort,

83 Die Wappen Magdalenas und ihres Vaters, Johann Farensbach, werden über der Auferstehung Christi abgebildet, dies könnte auf einen posthumen Triumph des Vaters, der Unrecht erfahren hatte und in der Gefangenschaft verstorben war, und auf den Sieg des Rechts hinweisen. Die Wappen von Gertrud und ihrer Mutter werden über der Szene der Grablegung Christi dargestellt.

84 Marjolein Leesberg lenkte die Aufmerksamkeit der Autorinnen des vorliegenden Beitrags auf den Umstand, dass bei der Reproduzierung von niederländischen grafischen Blättern nur sehr wenige zusammen mit dem Text übernommen wurden. (M. Leesbergs E-Mail an K. Viiding vom 14. März 2019).

85 Zum Verständnis der Standards helfen die für frühneuzeitliche Adelstöchter verfassten christlich-humanistischen Lehrpläne, einer der frühesten ist beispielsweise Leonardo Bruni, *De studiis et litteris ad illustrem dominam Battistam de Malatesta tractatus*, etwa 1424, der für die Ausbildung der italienischen Adligen Battista Malatesta di Montelfeltro (1384–1448) sowie Juan Luis Vives, *De institutione feminae christianae*, der für die Ausbildung der englischen Königin Katharina von Aragon (1523) gedacht war. Eine Einführung in die Lektüre der adligen Töchter leistete Cornelia Niekus Moore, *The Maiden's Mirror: Reading Material for German Girls in the 16th and 17th Centuries* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1987); über schreibende Frauen in der frühen Neuzeit siehe: *Women Writing Latin From Roman Antiquity to Early Modern Europe*, Vol. 3. Early Modern Women Writing Latin, hrsg. von Laurie J. Churchill, Phyllis R. Brown und Jane E. Jeffrey (New York; London: Routledge, 2002).

ob der damalige Pastor der Kirche zu Pönal – zusätzlich zu einer möglichen Hilfestellung bei der fehlerfreien Transkribierung der lateinischen Textstellen – inhaltlich die Erschaffung der Ikonografie unterstützt oder sie wenigstens gutgeheißen haben könnte, denn das Altarretabel wurde auf dem Hauptaltar des Gotteshauses aufgestellt. Das letztere wurde aber durch die Tatsache ermöglicht, dass das Patronatsrecht der Kirche Gut Udenküll zufiel. In den 1590er Jahren war der Pastor der dortigen Gemeinde der Lutheraner Balthasar von Dieden aus Brandenburg.⁸⁶ Brandenburg verweist auf von Diedens Bildungsweg: er war 1588 an der Universität in Frankfurt an der Oder immatrikuliert worden, die wegen des lutherischen Landesherrn protestantisch war.⁸⁷ Dieden wurde mehrfach anlässlich der vom Pastor der Revaler Domkirche David Dubberch durchgeführten Visitationen von Landkirchen der Provinz Estland erwähnt und war auch der geistliche Assistent Dubberchs zur Zeit von dessen Visitation von Wiek,⁸⁸ so lässt sich an seinen konfessionellen Überzeugungen und ihrer Beständigkeit nicht zweifeln.

ZUSAMMENFASSUNG

Bei der interdisziplinären Analyse des Bild- und Textprogramms des Flügelaltars von Pönal (1598) wurden neben der Kunstgeschichte und der Untersuchungsmethodik des frühneuzeitlichen geschriebenen Wortes auch Hintergrundwissen der Bereiche Geschichte, Heraldik, Metrik und Kirchengeschichte eingesetzt. Die grafischen und Textvorbilder der aufgemalten Bilder und Texte sämtlicher Altarretabelflügel konnten ermittelt und in einen Zusammenhang

86 Hugo Richard Paucker, *Ehstlands Geistlichkeit in geordneter Zeit- und Reihenfolge* (Reval: Lindfors, 1849), 306–307. Balthasar von Dieden (auch Didden, Didde) aus Brandenburg wird erwähnt als Pastor von Pönal in den Jahren 1593 und 1596. Sein Nachfolger Bartholomeus Jonitz (Jenitius) wurde 1605 Pastor von Pönal.

87 Ältere Universitäts-Matrikeln der Universität Frankfurt (Oder), hrsg. von Georg Liebe, Emil Theuner, Ernst Friedländer. Bd. 1 (Leipzig: Hirzel, 1887), 334b, 15. Balthasar Dide Gubenensis imm. 1588 die S. Georgi (23. April). Er stammte offensichtlich aus Guben, das im östlichen Teil Brandenburgs liegt.

88 Rudolf Winkler, *Der estländische Landkirchenvisitor David Dubberch und seine Zeit (1584–1603). Ein Beitrag zur estländischen Kirchengeschichte* (Reval: August Mickwitz, 1909), 27, 39, 48. Am 13. Juni [1593] traf Dubberch in Begleitung seiner geistlichen und weltlichen Assistenten (Kursel und Liweu) in Sode oder Goldenberg (Goldenbeck) ein. (...) Die übrigen Visitationsdeputierten mit Ausnahme des Pastors Balthasar von Dieden zu Pönal trennten sich von Dubberch. Visitation zu Hanehl und Werpel. Die weltlichen Assistenten sind Hans von Hagen und Hans Fürstenberg, die geistlichen sind Balthasar von Dieden zu Pönal, Elias Dubberch zu Leal und Matthias Martini zu Karusen.

gesetzt werden. Gesondert muss das Ausgehen der Übermalungen des Altarretabels von Pönal von den Werken der bekanntesten zeitgenössischen Grafiker aus Antwerpen herausgestellt werden. Die Urheber der Vorbildblätter Hans Collaert, Johannes und Raphael Sadeler sowie Anton II. Wierix waren im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die gefragtesten und bekanntesten Antwerpener Grafiker, deren Werke sich in der gesamten christlichen Welt verbreiteten und schnell auch nach Est- und Livland gelangten. Die Besonderheit des Retabels liegt aber in dem Umstand, dass zusammen mit dem grafischen Teil bezüglich von zwei Vorlageblättern für das Retabel auch der Text in einem antiken quantifizierenden Metrum übernommen wurde.

Mit Hilfe der vier auf dem Altarretabel abgebildeten Wappen glückte es, die Auftraggeber des Werks zu ermitteln, das Schicksal dieser Personen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowie die möglichen Anlässe des ikonografischen Programms des Altarretabels herauszufinden.

Bei einer vertieften Betrachtung des Bild- und Textprogramms und der Verbindungen wurde deutlich, dass die Ikonografie der Bilder und die Inschriften übereinstimmen und mit dem Einsatz der beiden Komponenten versucht wurde, eine Ganzheitlichkeit zu erzeugen. Da die endgültige Bedeutung zwischen dem Werk und seinem Betrachter hervorgebracht wird, verfügt ein Werk stets über verschiedene Bedeutungen und „Interpretationsmöglichkeiten“.

Das Altarretabel von Pönal trägt mehrere Intentionen für seine Auftraggeber:

1) als Epitaph- und Motivretabel die Erinnerung an die Geschichte des Geschlechts in den schwierigen Jahrzehnten am Ende des 16. Jahrhunderts zu verewigen: die Enteignung der Güter des Geschlechts und die langjährige Haft und der Tod des Vaters Johann Farensbach markierten Catharina Uexküll und ihre Töchter Magdalena und Gertrud sowie ihren jahrelangen Kampf um den Rückerhalt des Familienerbes. Das frühneuzeitliche Text- und Bildprogramm verweist auf den Sieg über Unrecht und Leiden durch Geduld und Gerechtigkeit, damit sie eine Manifestation des gerechten Endes ebenso wie auch eine Erinnerung an das Erbe der Eltern sind;

2) es sollte die christliche Erziehung der Schwester Gertrud und Magdalena, die das Altarretabel gespendet hatten, und besonders die Befolgung des vierten Gebotes selbst nach dem Tod von Vater und

Mutter demonstrieren (siehe die Abbildung der Tafel der Gebote mit dem vierten Gebot, was als Vorbild auf dem gewählten grafischen Blatt diente), und damit die christlichen, konfessionsübergreifenden Grundwerte für die Gemeinde bestätigen (das Ehren der Eltern, Geduld, Glaube an die himmlische Gerechtigkeit und andere) ungeachtet von der Bedeutung in einer konfessionell schwierigen Zeit;

3) es sollte mit den zweisprachigen Texten in mehreren Versformen (Jambus, Hexameter und Pentameter) und aus verschiedenen Quellen sowie mit der funktionalen Nutzung der Arbeiten von vier verschiedenen niederländischen Künstlern und mit dem von der Bedeutung her vielschichtigen Text- und Bildprogramm die Gelehrsamkeit der Auftraggeber und die Tatsache demonstrieren, dass sie über die neuen Entwicklungen im europäischen künstlerischen Leben informiert waren.

Von den Forschungsfragen blieb am ehesten unklar, ob und inwiefern in der neuen Text- und Bildsprache das Lutherische und das Katholische vereint sind. Die Umarbeitung eines katholischen Flügelaltars und die Anpassung der Ikonografie entsprechend dem lutherischen Verständnis gehörte in jener Zeit zur gewöhnlichen Praxis. Das auf den ersten Blick für das Zeitalter typische Altarretabel erwies sich bei eingehender Betrachtung und Analyse als untypisch sowohl von der ikonografischen Tiefe, der Nutzung lateinischer Texte als auch von den Vorbildern der ausgewählten Bilder her.

Damit unterscheidet der Flügelaltar von Pönal sich von anderen hiesigen lutherischen Altarretabeln, denn die anderen neuen Retabel und auch die neuen Bilder der umgearbeiteten gingen nur von der Heiligen Schrift aus. Das Bildprogramm auf den Außenseiten der Flügel von Pönal erinnert dagegen an den in der katholischen Kirchenkunst häufigen Kniff, Parallelen zwischen verschiedenen Leidensgeschichten zu ziehen, im gegebenen Fall zwischen derjenigen der Heiligen Juliana und der Christi, was im Mittelalter auch in der Vormundschaft des betreffenden Heiligen für die Gemeinde verborgen war. Das Altarretabel von Pönal ist aber im Vergleich zur früheren katholischen Zugangsweise dennoch stark mit der lutherischen Ikonografie verbunden, besonders auf den Innenflügeln, auf denen zwei sehr wichtige Szenen des Neuen Testaments dargestellt werden – die Grablegung Christi und seine Auferstehung zusammen mit deutschsprachigen Texten. An dieser Stelle sollte möglicherweise gefragt werden, ob wir sämtliche Werke

der sakralen Kunst des 16. Jahrhunderts nur im konfessionellen Rahmen behandeln können oder ob wir wenigstens einen Teil von ihnen eher vor dem frühneuzeitlichen christlich-humanistischen Hintergrund betrachten.

Das mehrschichtige Bild- und Textprogramm ging von dem Rahmen aus, welchen die Familien der Besteller fixiert hatten. Sofern das Programm der geöffneten Ansicht für ein breiteres Publikum verständlicher war, so war die Text- und Bildikonografie der geschlossenen Ansicht für anspruchsvollere und gebildete Betrachter gedacht. Gleichzeitig bildeten die aufgemalten Bilder und Texte der geschlossenen und geöffneten Flügel eine gemeinsame Einheit. Das frühneuzeitliche Programm des Altarretabels von Pöna umfasste sowohl mittelalterliche Heiligenfiguren als auch frühneuzeitliche Malereien. Gerade beim Letzteren waren die verbale und die visuelle, die wörtliche und bildliche Bedeutung miteinander vereint, was nur durch eine gegenseitige Ergänzung funktionierte.

MERIKE KURISOO, KRISTI VIIDING: *INIURIA, IUSTITIA, PASSIO, PATIENTIA ET VICTORIA. ON THE EARLY MODERN PICTORIAL AND TEXTUAL PROGRAMME OF THE MEDIEVAL ALTARPIECE OF THE LÄÄNE-NIGULA CHURCH, 1598*

KEYWORDS: CHRISTIAN HUMANISM; ADAPTATION OF MEDIEVAL CATHOLIC ALTARPIECES IN THE EARLY MODERN PERIOD; CATHOLIC AND LUTHERAN ICONOGRAPHY; RECEPTION OF DUTCH AND FLEMISH ENGRAVINGS; RECEPTION OF CLASSICAL METRES; RECEPTION OF THE BIBLE; BALTIC-GERMAN NOBILITY; EARLY MODERN GENDER STUDIES

SUMMARY

The article focuses on the Early Modern pictorial and textual programme of the late medieval altarpiece of Lääne-Nigula Church. The study examines the new iconographic programme of the 1598 altarpiece, its textual and pictorial models. The relationship between the text and image is also analysed. The article looks at how the images of virtues and female saints, as well as Latin verses, are related to the Biblical scenes and the German-language text.

The analysis takes a closer look at potential donors, who were members of influential Baltic-German noble families (the Uexkülls, Tittfers, Hoeseides and Farensbachs). The Early Modern iconography of the altarpiece, inspired by Christian humanism and contemporary Flemish engravings, points to the potential female donors. Therefore, the article takes a closer look at the family history of the donors in the context of the complicated political history of Livonia in the second half of the 16th century and its direct relationship to the renewed pictorial and textual programme of the altarpiece.

CV

Merike Kurisoo, PhD, is a curator and programme manager at the Art Museum of Estonia – Niguliste Museum and Chair of the Science Council of the Art Museum of Estonia since 2019. Her main research areas include late medieval and early modern ecclesiastical art in the Baltic Sea area. She has curated various exhibitions, for example, *Ars Moriendi. The Art of Dying* (2012), *Five Forgotten Paintings* (2017) and *The Virgin Mary. Woman, Mother, Queen* (2019). Kurisoo has published

articles, monographies and books about ecclesiastical art, and edited and co-authored catalogues and collections of articles.

Kristi Viiding (b. 1972), PhD 2002, Senior Researcher at the Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences and General Secretary of the International Association for Neo-Latin Studies since 2018. Her main research interests are Neo-Latin literature from the Baltic Sea area. She has published the monograph *Die Dichtung neulateinischer Propemptika an der Academia Gustaviana (Dorpatensis) in den Jahren 1632–1656* (2002); *O Dorpat, urbs addictissima musis...Valik 17. sajandi Tartu juhuluulet* [An Anthology of Neo-Latin Occasional Poetry from the 17th Century Tartu] (2007) and many articles about Latin literature and language around the Baltic Sea.