

Kerttu Palginõmm

DER DEM MEISTER DER LUCIALEGENDE
ZUGESCHRIEBENE REVALER (TALLINNER)
RETABEL – KOSTBARE STOFFE UND
EIN UNBEKANNTER MEISTER?

Das Revaler (Tallinner) Gemälderetabel des Meisters der Lucialegende¹ erregt Aufsehen durch sein luxuriöses Aussehen, war aber bis jetzt eher selten im Zentrum des Interesses der Kunsthistoriker.² Das Flügelretabel ist dem anonymen Brügge Meister attribuiert worden, dem von verschiedenen Forschern von 22³ bis zu 40 Werke⁴ zugeschrieben worden sind. Bislang haben die verschiedenen Versuche, den Meister mit einem konkreten Namen⁵ mit Hilfe der Quellen des 15. Jahrhunderts

Das Erscheinen dieses Artikels wurde von dem Sozialfond der Europäischen Union unterstützt.

1 Meister der Lucialegende, „Tallinner Retabel“, *terminus ante quem* 1493?, mittlere Tafel ohne Rahmen 255 × 167 cm, Flügel 255 × 76 cm, Museum der Nikolaikirche (Niguliste), Tallinn, EKM M 5173.

2 Kerttu Palginõmm, „Luxusartikel auf dem Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende als eine Einladung in die Stadt Brügge“, *Baltic Journal of Art History* (spring 2012), 87–112.

3 Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei, Bd. 6: Memling und Gerard David* (Berlin: Cassirer, 1928), 57–69.

4 Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, vol. 6a: Hans Memlinc and Gerard David*, comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen (Leyden: Sijthoff, 1971), 62–64; Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, vol. 6b: Hans Memlinc and Gerard David*, comments and notes by Nicole Veronee-Verhaegen (Leyden: Sijthoff, 1971), 110–111, 115–116. Ann Roberts schrieb dem Meister und seiner Werkstatt 34 Werke zu: Ann M. Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy: A Catalogue and Critical Essay*, PhD-thesis (University of Pennsylvania, 1982), 214–258.

5 Jacqueline Versyp, *De geschiedenis van de tapijtkunst de Brugge* (Brüssel, 1954), 39; Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 183–209; Albert Janssens, „De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende. Een poging tot identificatie“, *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis te Brugge*, 141 (3–4) (2004), 288; Anu Mänd, „Lucia legendi meister identifitseeritud? Lucia legendi meistri, Tallinna Mustpeade retaablist ja Eesti kunsti ajaloo 2. kõite avapeatükist“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 16 (1–2) (2007), 177.

zu verknüpfen, nicht zu eindeutigen Ergebnissen geführt. Das luxuriöse Aussehen des Retabels benötigt in dieser Hinsicht spezielle Berücksichtigung und könnte einen Hinweis auf die Entstehung des Werkes liefern. Besonders bemerkenswert sind die auf dem Retabel dargestellten Stoffe. Im Sonntagszustand breitet sich hinter der Szene der doppelten Fürbitte ein grünes Gewebe aus, das Damast darstellt, und in dem allerfestlichsten Zustand wird der Hintergrund von goldenem Brokat mit einem Granatapfelmuster bedeckt. Von Interesse ist, wie man mit verschiedenen Stoffarten auf dem Retabel unterschiedliche Abstufungen der Festlichkeit erreicht. Das Ziel dieses Beitrages ist es, Beispiele aus der Malerei der Niederlande, Deutschlands und Spaniens anzuführen, die im Zusammenhang zum Revaler Retabel stehen. Eine besondere Aufmerksamkeit wird dem Bildteppich zugewandt, der auf dem Retabel vorkommt. Liefert er uns einen Hinweis auf die Person des Künstlers oder weist er auf den Herstellungsort hin? Auf dem Gemälde sehen wir verschiedene italienische Gewebe⁶ – welche Arten von Textilien sind dort dargestellt? Kommen in den Sammlungen unterschiedlicher Museen Beispiele von ähnlichen Stoffen vor und können wir anhand der Gestaltung Schlussfolgerungen bezüglich ihrer Herkunftsstadt ziehen? Der Beitrag versucht auch, das Thema der technischen Ausführung der Gewebeimitationen hervorzuheben.

SEIDEN- UND BROKATSTOFFE ALS EHRENTÜCHER IN DER MALEREI DES 15. JAHRHUNDERTS

Im Kontext des Revaler Retabels sollte auf die berühmten Flémaller Tafeln hingewiesen werden, wo ähnlich, wie beim Revaler Retabel, die Stufen der Feierlichkeit mit Hilfe der Gewebe erreicht wird und wo die Außenflügel in Grisaillemanier ausgeführt worden sind. Im Hintergrund

6 Zuerst wies Mai Lumiste, die den Retabel auf die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts datiert, indem sie die Gewebe als Grundlage dafür verwendet, auf die italienische Herkunft der Stoffe hin: Mai Lumiste, „Lucia-legendi meistri teos Tallinnas: Mustpeade vennaskonna altari autori probleemist“, *Kunst*, 2, (1961), 34.

der zwei Tafeln, welche die Heilige Veronika⁷ und die Jungfrau Maria⁸ darstellen, befinden sich italienische Textilien, die zum Teil auf orientalische Vorbilder zurückzuführen sind.⁹ Dabei wird vermutet, dass es sich um einen doppelt wandelbaren Altarretabel handelte, dessen Schreinkasten nicht erhalten geblieben ist¹⁰. Die Flémaller Tafeln sind erwähnenswert, weil die Gewebe den gesamten Hintergrund einnehmen, wie dies auch beim Revaler Retabel der Fall ist. Können wir uns, unter Berücksichtigung der Datierung der Flémaller Tafeln auf die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts,¹¹ den Revaler Retabel in diesem Traditionsgefüge vorstellen?

Tatsächlich, die späteren Beispiele, die in Verbindung mit dem Meister der Lucialegende gebracht werden könnten, stellen zwar Textilhintergründe dar, aber gewöhnlich sozusagen in einer offenen Form. Ann Roberts hat ein Beispiel aus der Malerei Deutschlands in Gestalt des Meisters des Bartholomäus-Altars angeführt, wo der Retabel,¹² der ihm den Namen verliehen hat, hinter der *sacra conversazione* ein reichliches Brokatgewebe darstellt¹³. Der goldene Stoff nimmt aber nicht den gesamten Hintergrund ein, sondern ist als ein Vorhang abgebildet, hinter dem eine Aussicht auf die Landschaft zu sehen ist. Der Meister des Bartholomäus-Altars stand laut Einschätzung mehrerer Forscher der Kunst der Niederlande sehr nahe. Möglicherweise wirkte er in Brüssel und in Löwen, wo er die Kompositionen von Rogier van der Weyden kennenlernte.¹⁴ Es ist vermutet worden, dass er in den Jahren von 1475 bis 1485 in den Niederlanden verweilte und als Geselle Hans Memlings beschäftigt war, aber darüber liegen keine schriftlichen Quellen vor.¹⁵ Der in Betracht stehende Künstler war ein Zeitgenosse des Meisters der

7 Der Meister von Flémalle, „Die Heilige Veronika“, 151,8 × 61,0 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

8 Der Meister von Flémalle, „Die stillende Gottesmutter“, 148,7 × 61,0 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

9 *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, hrsg. von Stepan Kemperdick (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008), 209.

10 *Ibid.*, 213.

11 *Ibid.*, 214.

12 Der Meister des Bartholomäus-Altars, Retabel des Bartholomäus, ca. 1500–1505, Mitteltafel, 128,3 × 160,7 – 161,3 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München.

13 Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 167.

14 *Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars*, hrsg. von Rainer Budde und Roland Krischel (Köln: DuMont, 2001), 34–40.

15 Barbara G. Lane, *Hans Memling: master painter in fifteenth-century Bruges* (London: Harvey Miller, 2009), 103, 106.

Lucialegende und konnte durch die Arbeit in der Stadt Brügge beeinflusst worden sein. In der deutschen Malerei finden sich jedoch Werke, bei denen die Textilien den gesamten Hintergrund einnehmen, wie zum Beispiel im Falle des geschlossenen Zustandes des Retabels der Kieler Klosterkirche der Franziskaner¹⁶ – hinter den Heiligen breitet sich ein grünes Gewebe aus.

Das vierte Beispiel stammt von einem der nächsten Zeitgenossen des Meisters der Lucialegende, denn es handelt sich um ein Werk, das dem Meister der Ursulalegende zugeschrieben wird. Beide Künstler sind anonym geblieben, wirkten aber mit hoher Wahrscheinlichkeit in Brügge. Das mit dem Revaler Retabel vergleichbare Werk befindet sich heutzutage im Krannert Art Museum und ist auf die Jahre 1465 bis 1470 datiert.¹⁷ Auf dem Retabel dehnt sich hinter der *sacra conversazione* ein grüner Seidenstoff aus, aber den Raum bedeckt ein Tonnengewölbe und an den Seiten öffnen sich Fenster – das Gewebe nimmt nicht den gesamten Raum ein.

Wegen der reichhaltigen Textilien, die auf den Gemälden des Meisters der Lucialegende oftmals vorkommen, haben Forscher auf eine Verbindung zur Iberischen Halbinsel hingewiesen.¹⁸ Eine große Aufmerksamkeit wird den Textilien zusätzlich zum Revaler Retabel auch zum Beispiel bei den Retabeln des Nikolaus in Brügge¹⁹, der Katharina in Pisa²⁰ sowie der „Maria, Himmelskönigin“ in Washington²¹ geschenkt. Die Textilien nehmen im Unterschied zum Revaler Werk jedoch nicht den gesamten Hintergrund ein, öfter kommt dort aber ein Ausblick auf die Stadt Brügge vor. Unter denen dem Meister zugeschriebenen Werken finden wir kein einziges, das dem Revaler Gemälderetabel ähneln würde. Beispiele für ähnliche Lösungen sind deutlich einfacher in der Malerei der Iberischen Halbinsel²² zu finden, als anderswo. Das Werk könnte

16 Passionsretabel, ca. 1460, geschlossener Zustand, Nikolaikirche, Kiel.

17 Der Meister der Ursulalegende, „Maria mit dem Jesuskind und vier Heiligen“, ca 75 × 94 cm, Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion, <<http://www.kam.uiuc.edu/collection/europe/StUrsula.html>> (24.7.12).

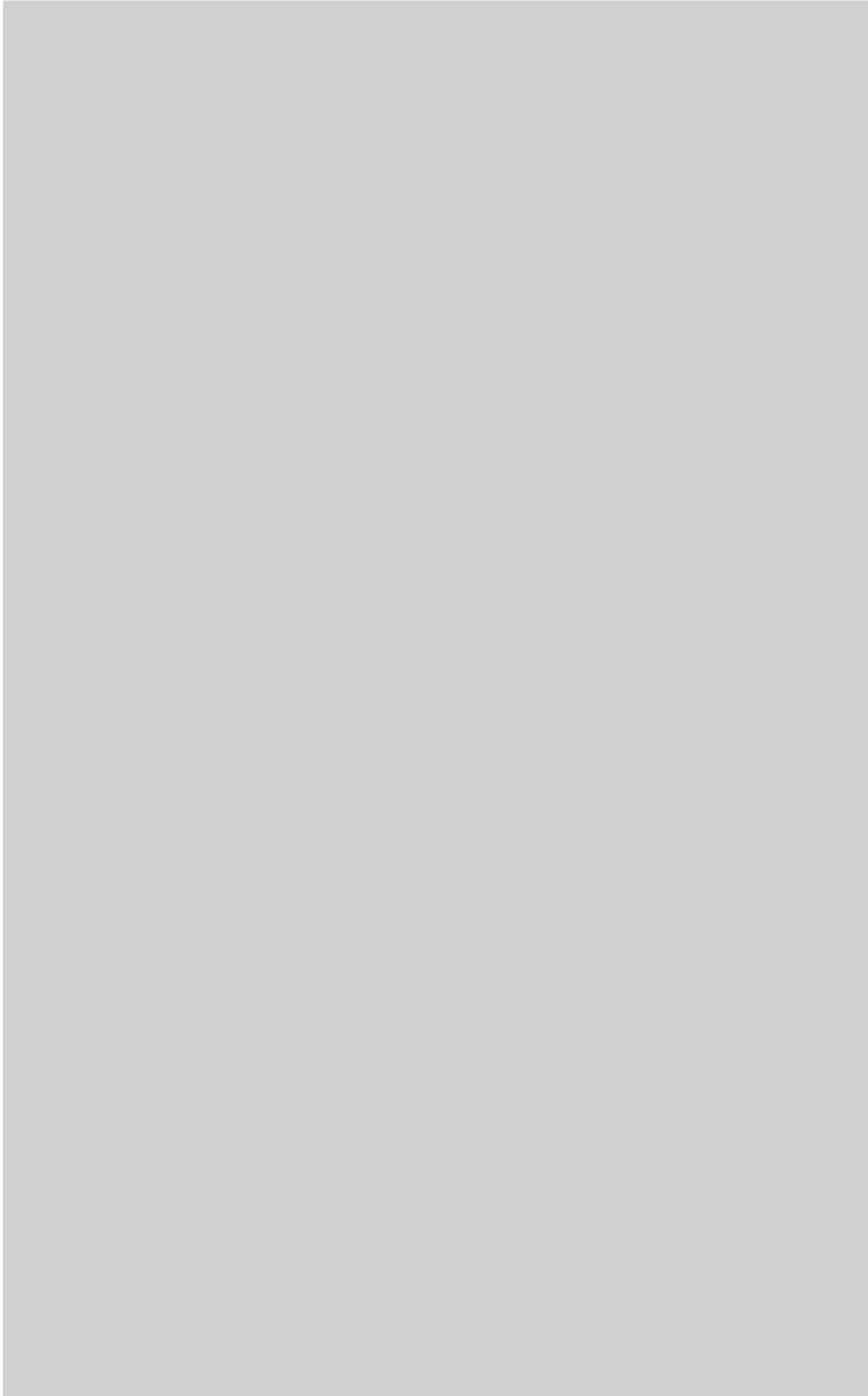
18 Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting, vol. Via: The Valencian School in the Late Middle Ages and the Renaissance* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935), 27.

19 Der Meister der Lucialegende, „Der Heilige Nikolaus“, Mitteltafel, 103 × 76 cm, Flügel 47 × 54,5 cm, Groeningemuseum, Brügge.

20 Der Meister der Lucialegende, „Die Heilige Katharina“, Mitteltafel 208 × 82 cm, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.

21 Der Meister der Lucialegende, „Maria, Himmelskönigin“, 201,5 × 163,8 cm, Samuel H. Kress Foundation, National Gallery of Art, Washington.

22 Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 167.



zum Beispiel mit dem Retabelfragment, das dem Kunstmuseum der Ermitage gehört,²³ verglichen werden, das dem anonymen spanischen Künstler attribuiert worden ist (Abb. 1). Als ein bedeutendes Moment sollten hierbei nicht einzig die dargestellten Textilien hervorgehoben werden, sondern auch die *azulejo* Fußbodenfliesen – wegen eben dieser Kombination kann das Werk mit der Malerei der Iberischen Halbinsel verglichen werden.²⁴

Die Darstellung kostbarer Textilien war in der altniederländischen Malerei trotzdem eher ein Regel als eine Seltenheit. Insbesondere in Brügge konnte man die Werke von Jan van Eyck bewundern wie zum Beispiel „Die Madonna des Kanonikus van der Paele“,²⁵ wo die Kleidung des Heiligen Donatian äußerst detailgetreu wiedergegeben ist.²⁶ Es wird vermutet, dass Jan van Eyck während seiner Tätigkeit als Hofkünstler²⁷ mit verschiedenen Textilien in Berührung kam – auf solche Weise kann man die Widerspiegelung der höfischen Mentalität wahrnehmen. Die Darstellung unterschiedlicher Texturen und Lichteffekte, die ihren Charakter hervorbringen, ist besonders charakteristisch für Jan van Eyck, der damit die gesamte Kunst der Niederlande beeinflusst.

In die Fußstapfen Jan van Eycks trat der in Brügge tätig gewesene Hans Memling, auf dessen Werken wir ebenso sachkundig dargestellte Gewebe oder Gegenstände aus Metall, auf deren Oberfläche der Lichtwiderschein tänzelt, sehen. Besonderes luxuriös ist der Johannes-Altar²⁸ in Brügge. Die thronende Mutter Gottes wird von vier Heiligen umgeben, unter ihnen tragen die weiblichen Heiligen Katharina und Barbara prachtvollere Kleidungsstücke und Juwelen. An Luxusgegenständen sind noch das Ehrentuch, das hinter der Mutter Gottes hängt, der vor ihren Füßen liegende Teppich und ein kostbares Buch sichtbar. Die genannten Gegenstände definieren die dargestellten Personen als die

23 Anonymer spanischer Künstler, „Der Heilige Sebastian und der Heilige Fabian“, 141,4 × 89,5 cm, 1475–1500, Ermitage, St. Petersburg.

24 Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 167.

25 Jan van Eyck, „Die Madonna des Kanonikus van der Paele“, 1436, 140,8 × 176,5 cm, Groeningemuseum, Brügge.

26 Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters: silk fabrics in Italian and Northern paintings, 1300–1550*, (New Haven: Yale University Press, 2008), 116.

27 Craig Harbison, „Realism and Symbolism in Early Netherlandish Painting“, *The Art Bulletin*, 66:4 (Dezember, 1984), 589.

28 Hans Memling, „Johannes-Altar“, 1479, Mitteltafel 173,6 × 173,7; Flügel 176 × 78, 9, Johannishospital, Memlingmuseum, Brügge.

wichtigsten im Himmel und auf Erden.²⁹ Durch den Luxus werden die Feierlichkeit und eine Statuserhöhung erreicht, deren Wurzeln in den damaligen Umständen verborgen liegen – die Brokatgewebe, die Seidenstoffe, Juwelen und Bildteppiche zählten zu dem Zeitpunkt zu den Gegenständen des Begehrens an den Höfen.

DIE BILDTEPPICHE IM SCHAFFEN DES MEISTERS DER LUCIALEGENDE

Bildteppiche stellten neben Goldschmiedearbeiten eine der am meisten geschätzten Luxuswaren im Mittelalter dar. Sie erscheinen in den Inventaren der Burgunderherzöge neben Juwelen und anderen Werken aus Edelmetallen.³⁰ Textilien wurden für die steinernen, Kälte ausströmenden Wände bestellt, in den von Zugluft gefüllten Räumlichkeiten, so dass sie auf die Art und Weise sowohl für eine Wärmeisolation als auch für die Dekoration sorgten. Die Gewebe waren nicht nur für den persönlichen Gebrauch gedacht, sondern dienten auch als Geschenke für die bedeutenden Verbündeten, Verwandten und Freunde. Die Herzöge von Burgund investierten sehr viel in diese Bildteppiche, einerseits um die Textilproduktion zu stimulieren, andererseits aber auch um die Magnifizienz des Burgunderhofes zu betonen.³¹ Auf diese Weise erhielten die Bildteppiche einen besonderen Status, indem sie zu den Lieblingsobjekten des Hofes wurden. Bereits die allerfrühesten Serien enthielten neben den Wandbedeckungen auch Möbelbedeckungen und Vorhänge für Betten,³² die eben wegen ihrer haltbaren Stofftextur geschätzt wurden. Solch eine Bankbedeckung kann man auch auf den Gemälden des Meisters der Lucialegende sowohl in Reval, Pisa, als auch in Brügge sehen.

29 Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian arts across Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 124.

30 Leon de Laborde, *Les ducs de Bourgogne: Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les pays-bas et le duché de Bourgogne*, II (Paris: Plon, 1851), 267–274.

31 *Tapestry in the Renaissance: art and magnificence*, hrsg. von Thomas P. Campbell (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2002), 15.

32 *Ibid.*, 13.

Offensichtlich war Bügge auch im 15. Jahrhundert zum Zentrum der Anfertigung der Bildteppiche geworden, aber die ersten Textilerzeugnisse, die mit dieser Stadt in Verbindung gebracht werden können, stammen vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Zum Beispiel ist in Brügge am Anfang des 16. Jahrhunderts eine Serie von Bildteppichen³³ gewoben worden, die drei Szenen aus dem Leben des Heiligen Anathoile in Salins darstellen.³⁴ Die Serie gehörte irgendwann zu einem Zyklus, der vierzehn Szenen umfasste und dessen Auftraggeber das Kapitel von Salins in der Franche-Comté war. Die Figuren, die stereotypenhaft wirken, sind mit der Handschrift, die dem Meister der Lucialegende charakteristisch war, verglichen worden.³⁵ Jacqueline Versyp schlug bereits 1954 vor, dass der Maler mit dem aus den Quellen bekannten Meister Jan Fabiaen, der *patrons* (Entwürfe) für Bildteppiche anfertigte, gleichzusetzen sein könnte.³⁶

Jan Fabiaen stammte aus Bethune in Nordfrankreich und wurde im Jahr 1469 in Brügge sesshaft.³⁷ Ins Auge sticht, dass dies genau ein Jahr nach der Eheschließung von Karl dem Kühnen und Margareta von York stattfand. Wegen der Hochzeitsfeier kamen Künstler aus dem ganzen Herzogtum Burgund zusammen, um an unterschiedlichen Projekten zu arbeiten. Olivier de La Marche beschreibt, dass an den Straßen und an den Fassaden Gold- und Seidenstoffe und luxuriöse Bildteppiche hingen.³⁸ Solch ein Anblick muss für die Künstler wohl ziemlich inspirierend gewesen sein. In den Jahren von 1489 bis 1490 bekleidete Jan Fabiaen den Posten des Dekans der Malergilde und verfügte über mehrere Lehrlinge. Unter anderen gehörte er der bekannten *Onze Lieve Vrouweter-Sneeuw* also der dem Schneewunder oder Maria Schnee gewidmeten Bruderschaft an,³⁹ die neben den Burgunderherzögen noch Adelige und Ausländer zu ihren Mitgliedern zählte. Ein Mitglied der Bruderschaft war auch der große Zeitgenosse des Meisters der Lucialegende, Hans Memling. Es ist vermutet worden, dass eine Mitgliedschaft in solch einer Vereinigung den Künstler Kontakte mit ihren potentiellen Kunden

33 Bildteppichserie der Legende des Saint Anathoile in Salins, 16. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre.

34 Guy Delmarcel, *Flemish Tapestry* (New York, NY: Abrams, 2000), 180.

35 *Ibid.*

36 Versyp, *De geschiedenis van de tapijtkunst*, 39.

37 *De Vlaamse primitieven te Brugge: bronnen voor schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David*, hrsg. von Albert Schouteet (Brüssel: Koninklijke Acad. Voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 1989), 191.

38 Anna Rapp Buri, Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien* (München: Hirmer, 2001), 339.

39 *Vlaamse primitieven*, 195.

ermöglichte.⁴⁰ Am wichtigsten im Kontext des vorliegenden Themas ist jedoch die Tatsache, dass Fabiaen *patrons* für die Bildteppiche anfertigte.⁴¹ Das Werk, das dem Meister der Lucialegende seinen Namen verlieh, die Lucialegende,⁴² den einzigen vom Künstler datierten Retabel, hat man mit den Gestaltungstraditionen der Bildteppiche in Verbindung gebracht. Die Ähnlichkeiten mit der zeitgenössischen Kunst der Bildteppiche bestehen zum Beispiel in dem mit Säulen abgetrennten Raum,⁴³ in der strengen symmetrischen Komposition, in den am Bildrand dargestellten Blumen und in den steifen Figuren.⁴⁴ Die Millefleurs, die im Schaffen des Meisters oftmals vorkommen, können ebenso auf die Tätigkeit als Tapissierereientwerfer zurückzuführen sein. Einen problematischen Aspekt bei der Verbindung von Jan Fabiaen mit dem Meister der Lucialegende stellt der gegenläufige Einfluss der Malerei der Iberischen Halbinsel dar. Jan Fabiaen erscheint in den Quellen immer wieder, sei es denn in bedeutenden Zunftämtern, als Durchführer städtischer Auftragsarbeiten und noch an seinem Lebensabend als Vorbereiter der fürstlichen Ankunft von Maximilian I. in die Stadt.⁴⁵ Deshalb ist es unwahrscheinlich, dass er längere Zeit in Spanien verweilt hätte, wie Ann Roberts vermutet hat.⁴⁶ Aber die Forscher haben bereits früh darauf hingewiesen, dass er in seiner Brügger Werkstatt spanische Gesellen haben konnte, die Einflüsse aus ihrer Heimat mitbrachten und im Gegenzug den Einfluss der Niederlande dorthin vermitteln konnten.⁴⁷

Der Bildteppich, der sowohl auf dem Gemälde in Reval als auch in Pisa und in Brügge dargestellt wird, ist eine so genannte Millefleurs oder ein Tausendblumentepich. Mai Lumiste hat auf die Glockenblume, Gartennelken und Butterblumen auf dem Revaler Retabel aufmerksam gemacht,⁴⁸ es könnten noch Walderdbeeren, Wohlriechende Veilchen und Maßliebchen hinzugefügt werden. Besonderes oft ist das Veilchen dargestellt worden, was auf die wesentliche Stellung der Tugend der Demut im ikonographischen Programm des Retabels hinweisen könnte,

40 Till-Holger Borchert, *Hans Memling, Portraits* (Stuttgart: Belser, 2005), 18.

41 *Vlaamse Primitieven*, 191.

42 Der Meister der Lucialegende, Lucialegende, Mitteltafel, 1480, 79 × 183 cm, Jakobikirche, Brügge.

43 Guy Delmarcel, Erik Duverger, *Bruges et la Tapissiererie* (Bruges Mouscron: de Poortere, 1987), 108.

44 Versyp, *De geschiedenis van de tapijtkunst*, 39.

45 *Vlaamse primitieven*, 191.

46 Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 168.

47 Nicole Verhaegen, „Le Maître de la Légende de sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre“, *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 2 (1959), 81–82.

48 Lumiste, „Lucia-legendi mestri teos Tallinnas“, 36.

obzwar wir das Veilchen auch auf dem Nikolausretabel in Brügge und auf dem Katharinaretabel in Pisa antreffen. Verdüren, wie sie in den zeitgenössischen Quellen bezeichnet worden sind, denn der Terminus Millefleurs ist bedeutend jünger,⁴⁹ waren oftmals einfacher herzustellen und deshalb auch viel kostengünstiger – sie wurden hauptsächlich als Wandbedeckungen in den privaten Gemächern eingesetzt.⁵⁰ Neben ihnen gab es natürlich auch kostbare Verdüren. Die Mehrheit der Bildteppiche wurde für den freien Markt hergestellt und sie wurden auf den alljährlichen Jahrmärkten verkauft, auch in Brügge.⁵¹ Sie waren günstiger, als die figuralen Teppiche, also konnte man für den Kunden aus der vorhandenen Verdüre ein Stück in der passenden Länge heraus schneiden.⁵² Wahrscheinlich war eben Brügge am Ende des 15. Jahrhunderts berühmt für die Herstellung der Millefleurs.⁵³ Zum Beispiel kann der Bildteppich des Einhorns⁵⁴ aus dem Metropolitan Museum of Art uns eine Vorstellung darüber liefern, welche Teppiche in der zur Rede stehenden Gegend angefertigt wurden.⁵⁵ Der Meister der Lucialegende ist keineswegs der einzige Künstler aus dieser Periode, der auf seinen Gemälden Verdüren darstellt. Erwähnenswert ist sicherlich auch Gerard David, ein Künstler, der in Brügge tätig war und auf dessen Retabeln Millefleurs dargestellt wurden. Textilien sind auf dem Retabel dargestellt, der für das Kloster San Gerolama della Cervara angefertigt wurde,⁵⁶ und auf der für Juan de Sedano geschaffenen „Die Hochzeit zu Kana“,⁵⁷ die sich heutzutage in Louvre befindet. Hinter den Hochzeitsgästen befindet sich ein luxuriöser Tausendblumentepich – die gleiche Komposition wird von seinem Schüler Ambrosius Benson wiederholt. Sowohl Gerard David als auch Ambrosius Benson waren Maler aus Brügge und möglicherweise verweist die Einbeziehung des Tausendblumentepichs auf

49 Rapp Buri, Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, 115.

50 *Tapestry in Renaissance*, 24.

51 *Ibid.*

52 Paula Nuttall, *From Flanders to Florence: the impact of Netherlandish painting, 1400–1500* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2004), 79.

53 Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 181.

54 „Das Einhorn in Gefangenschaft“, ca. 1495–1505, Südniederlande, Wolle, Seide, vergoldete Schüsse 368 × 251,5 cm, The Cloisters Collection, Metropolitan Museum of Art, New York, <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70007568>> (26.8.12).

55 Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 181.

56 Gerard David, Cervara-Altar, Anfang des 16. Jahrhunderts, Sankt Benedikt (rechter Flügel), Sankt Hieronymus (linker Flügel), 148 × 67 cm, Palazzo Bianco, Genua.

57 Gerard David, „Die Hochzeit zu Kana“, 100,1 × 130,2 × 1,6 cm, Musée du Louvre, Paris.

die Stadt Brügge als den Herstellungsort.⁵⁸ Ob Gerard David selbst auch *patrons* anfertigte, darüber liegen keine Quellen vor.⁵⁹ Interessant ist die Tatsache, dass auf den Gemälden des Meisters der Lucialegende die Verdüre zweifach direkt unter der Stadtansicht dargestellt wird, als ob sie beide auf die eine und dieselbe – nämlich auf die Stadt Brügge hinweisen würden. So können wir in der Kombination von der Stadtansicht und der Millefleurs eine Initiative seitens des Künstlers erkennen (nicht die Wünsche der Auftraggeber) und die Signatur der Werkstatt, bei der die Herkunft aus Brügge betont worden ist.

DIE SEIDEN- UND BROKATSTOFFE AUF DEM REVALER RETABEL

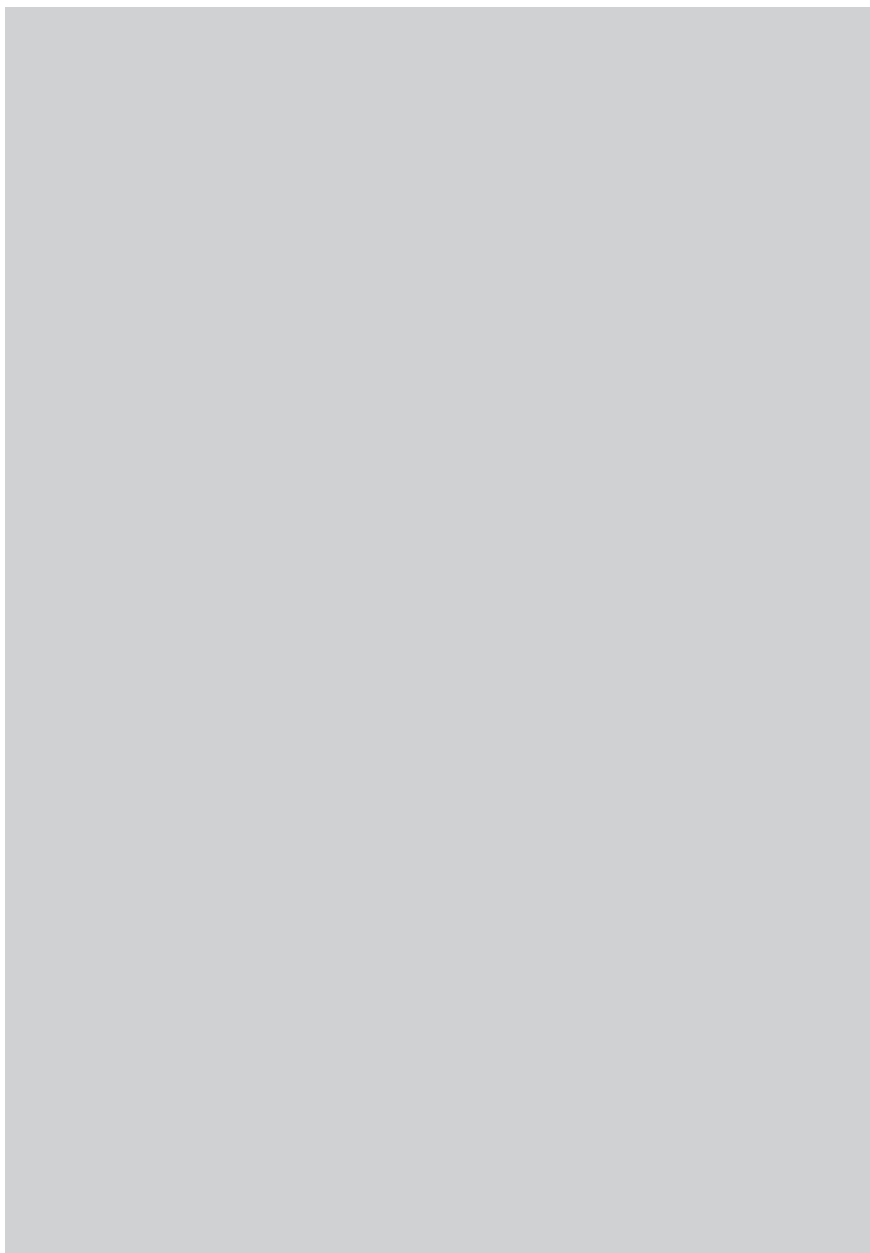
Zusätzlich zur Verdüre wird der Revaler Retabel von kostbaren Seiden- und Brokatstoffen dekoriert, die nur für die wohlhabendsten Bürger erschwinglich waren, für die sie die Bedeutung eines wesentlichen Statussymbols trugen. Ähnlich zu den Bildteppichen sind in den Inventarlisten der Burgunderherzöge auch weitere kostbare Textilien aufgezählt worden. Die Herstellung der Luxusgewebe war in den größten Zentren Italiens konzentriert wie Lucca, Venedig, Genua und Florenz und als ihre Vermarktungsstellen dienten damalige wohlhabende Hansestädte wie Brügge. Im Jahre 1438 beschreibt Pero Tafur dies folgendermaßen: „Hier war das gesamte Italien mit seinen Brokaten, Seiden und Harnischen und allem, was dort hergestellt wird und tatsächlich, es gibt keinen Ort hier in der Welt, dessen Erzeugnisse hier in ihrer besten Form nicht zu finden wären.“⁶⁰

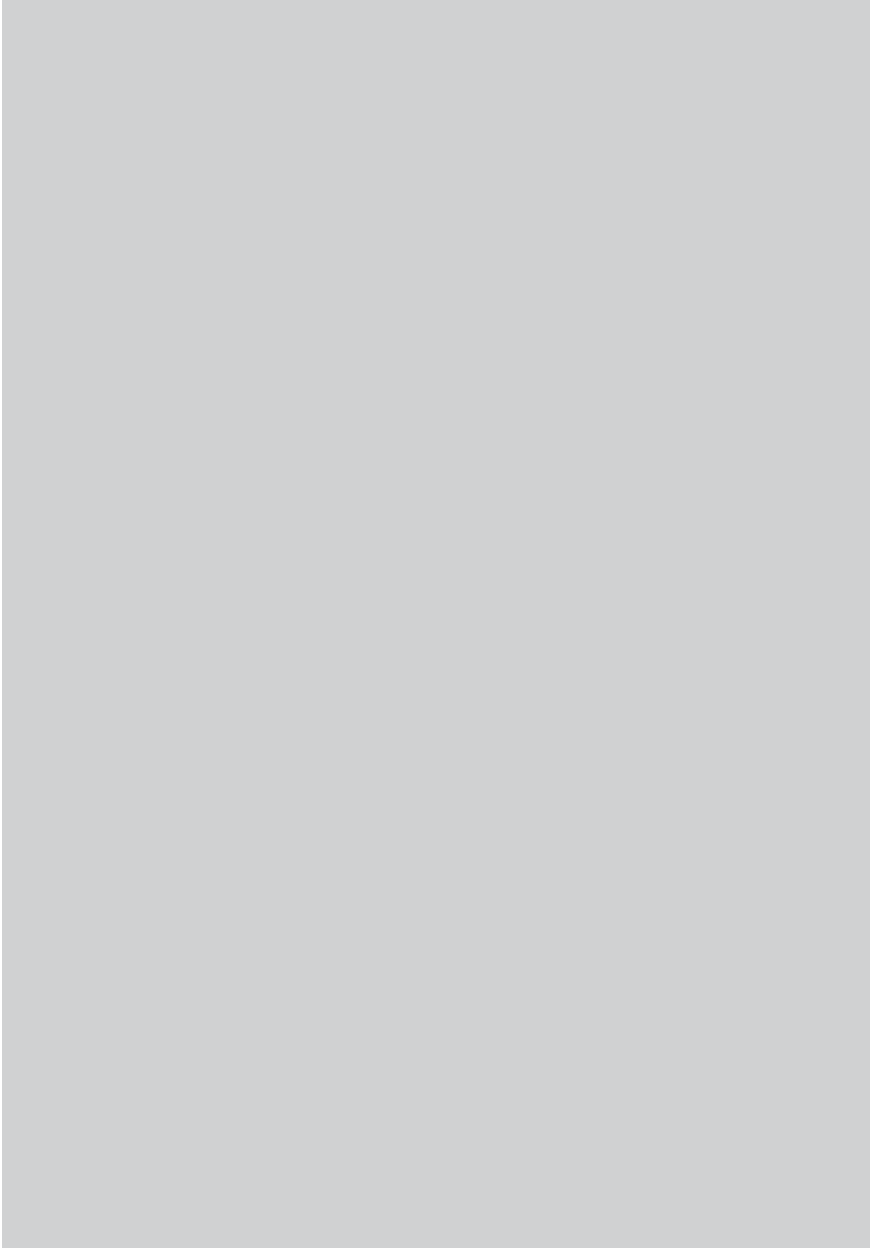
Auf dem Revaler Retabel sind Textilien in allgemeinen Zügen, ohne ihre Textur zu berücksichtigen, dargestellt worden. Zum Beispiel gibt Jan van Eyck auf seinen Gemälden verschiedene Gewebetypen sehr detailgetreu wieder. Die Hauptfigur der Madonna des Kanzlers Nicolaus Rolin trägt ein Kleidungsstück mit dem Namen *houppelande*

58 Maryan W. Ainsworth, *Gerard David: purity of vision in an age of transition* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998), 193.

59 Delmarcel, *Flemish Tapestry*, 180.

60 Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 9.





(ein Mantel mit weiten Ärmeln), das aus gestuftem Samt angefertigt worden ist⁶¹ – solche Einzelheiten wurden auf dem Revaler Retabel in der Regel nicht wiedergegeben. Außerdem ist es unmöglich, die auf dem Revaler Retabel dargestellten Textilien auf konkrete Textilzentren Italiens zurückzuführen, denn bei der Zuordnung überlieferter Textilien werden normalerweise die schriftlichen Quellen, die Stilgeschichte, die Ikonographie und die technischen Untersuchungen mitberücksichtigt, was im gegebenen Fall undurchführbar bleibt. Problematisch ist vor allem die Tatsache, dass obwohl die Breite des Stoffes der unterschiedlichen Produktionszentren festgelegt war (in Italien wurde in Ellen oder in Braccios gemessen), war das Nachahmen der Erzeugnisse der Konkurrenten ganz üblich.⁶² Deshalb ist es unmöglich, nur nach der Gestaltung des Gewebes Schlüsse hinsichtlich der Herkunftsstadt zu ziehen. Gemälde sind für die Textilhistoriker insoweit von Interesse, dass sie eine Verfolgung der stilistischen Entwicklung der Stoffe erlauben.⁶³

In der ersten Position des Retabels wird ein grüner Hintergrund dargestellt – es handelt sich hierbei um Damast (Abb. 2). Damast verfügte unter den Textilien über einen günstigeren Preis, was nicht bedeuten soll, dass er günstig gewesen wäre. Von einer Seite abgenutzt, war es möglich, den Stoff umzudrehen und wiederzuverwenden. Wegen solch einer Handlungsweise und wegen der Struktur, die nicht sehr haltbar war, sind Beispiele dieses Luxusstoffes selten erhalten geblieben. Deshalb ist es fast unmöglich, einen ähnlichen überlieferten Damast zu finden. Wir können festhalten, dass dieses Gewebe eine Gestaltung *a inferriata* hatte, was gewöhnlich beim Damast und bei *velluto raso* war. Das zuletzt Erwähnte wird später noch aufgegriffen. Das Muster *a inferriata* (auf Französisch *feronnerie*) erinnert an einen Zierrahmen, der sich aus Blättern unterschiedlicher Anzahl zusammensetzt und in dessen Zentrum gewöhnlich ein Granatapfel steht⁶⁴. Damast trägt dazu bei, die Feierlichkeit zu betonen, die Stufe um Stufe beim Öffnen des Retabels ansteigt.

In allerfestlichster Position ist ein roter Goldbrokat mit Granatapfelmuster (Abb. 3) dargestellt worden, der so genannte

61 *Ibid.*, 111.

62 Lisa Monnas, „Loom widths and selvages prescribed by Italian silk weaving statutes 1265–1512: a preliminary investigation“, *CIETA-Bulletin*, 66 (1988), 36.

63 Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 19.

64 *Ibid.*, 303.

griccia-Samt, den ununterbrochene vertikale gewellte Zweige charakterisieren⁶⁵. Der Granatapfel erscheint in der Textilkunst am Anfang des 15. Jahrhunderts⁶⁶ und bleibt innerhalb von anderthalb Jahrhunderten als das wichtigste Motiv in der Textilherstellung bestehen.⁶⁷ Der *griccia*-Samt des Revaler Retabels ist in seiner reifen Form dargestellt worden. Charakteristisch dafür war ein dichtes und vielseitiges Muster, das sich aus Zweigen, die den Hintergrund einnehmen, einer Baumkrone, die durch die Rosette hindurchdringt, und Akanthusblättern zusammensetzte.⁶⁸ Alle diese Elemente sind auf dem Revaler Retabel zu sehen – ein gewellter Zweig wird von einer elfteiligen Rosette gekrönt, die von einem Blütenkranz umgeben wird, und in seiner Mitte steht ein so genannter Pinienzapfen. Aus dem mittleren Zweig wachsen Klettenblüten in einer eigentümlichen Gestaltung heraus, ihnen sekundieren die sich nach oben verdrehenden Akanthusblätter.

Wenn man nach Parallelen für den Revaler Stoff sucht, erinnert man sich zuerst wahrscheinlich an den aus der Burgunderbeute stammenden Brokat⁶⁹ (Abb. 4) im Bernischen Historischen Museum. Im Jahre 1477 zog Karl der Kühne in den Krieg gegen die Schweizerische Eidgenossenschaft, wobei er kostbare Gegenstände mit sich trug, um sie bei einer günstigen Gelegenheit zu demonstrieren und somit die Magnifizienz des Burgunderhofes zu betonen. Nach der verlorenen Schlacht bei Grandson musste er sein Lager verlassen und die Schätze fielen in die Hände der Schweizer, weshalb sie auch den Weg in die Sammlung des Bernischen Historischen Museums fanden. Obwohl der zu behandelnde Samt im Großen und Ganzen mit dem Revaler Retabel vergleichbar ist, sind die Ähnlichkeiten zur Mitteltafel des Brügger Nikolaus (Abb. 5), wo das Priestergewand des Heiligen ebenso ein Granatapfelmuster verziert, jedoch größer. Die Ähnlichkeiten zwischen dem erhalten gebliebenen Gewebe und dem Gemälde bestehen in den sich verkreuzenden Zweigen und in der Blattmanschette, aber auf dem Brügger Retabel fehlt die auf dem Berner Gewebe vorhande-

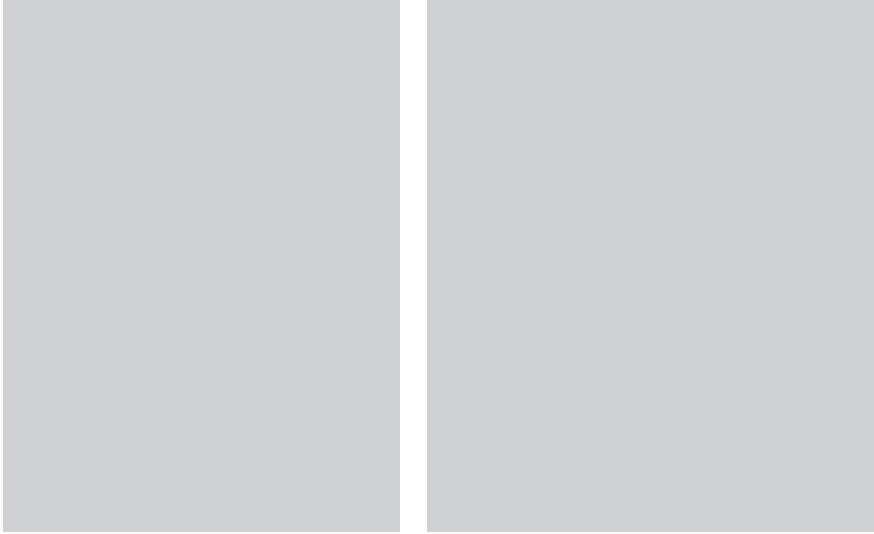
65 Rosalia Bonito Fanelli, „The Pomegranate motif in Italian renaissance silks: a semiological Interpretation of Pattern and color“, *La seta in Europa, sec. XIII–XX*, a cura di Simonetta Cavaciocchi (Firenze: Le Monnier, 1993), 509.

66 Anne E. Wardwell, „The Stylistic Development of 14th and 15th-Century Italian Silk Design“, *Aachener Kunstblätter*, 47 (1976–77), 205.

67 Fanelli, *The Pomegranate motif*, 509.

68 *Genie ohne Namen*, 197.

69 Samtbrotat mit Granatapfelmuster aus der Burgunderbeute, II. Hälfte des 15. Jahrhunderts, 305 × 74,5 cm, Historisches Museum, Bern.

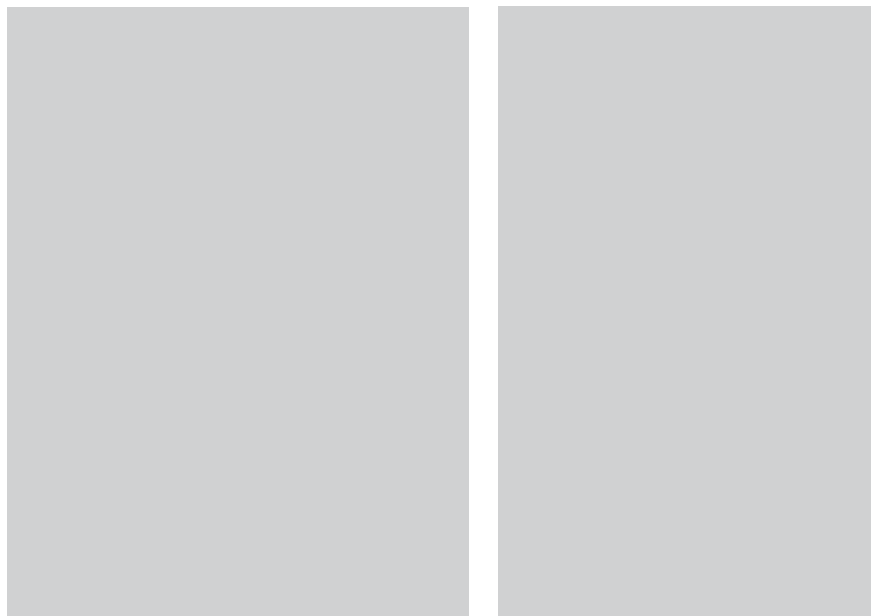


ne Eichel. Die Rosette des Revaler Retabels setzt sich aber nicht aus Eichenblättern zusammen, ebenso sind die Zweige parallel und kreuzen sich nicht. Eine genaue Entsprechung für den auf dem Revaler Retabel dargestellten Brokat ist nicht einfach zu finden. Textilien, insbesondere solche, die Silber- oder Goldfäden enthielten, sind selten erhalten geblieben. Oftmals wurden die Gewebe zerstört, um die dort enthaltenen Edelmetalle zu extrahieren. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass die Künstler immer von konkreten Textilien ausgingen, eher könnte vermutet werden, dass sie über ihr eingespieltes Repertoire verfügten, das sie für ihre entsprechenden Aufträge neu bearbeiteten.⁷⁰

Mehrere Textilien, die heutzutage im Metropolitan Museum aufbewahrt werden, ähneln dem auf dem Revaler Retabel dargestellten Brokat, aber in Details sind sie dennoch unterschiedlich.⁷¹ Bis jetzt ist es nicht gelungen, eine Blattmanschette zu finden, die über ähnliche

⁷⁰ Monnas, *Merchants, Princes and Painters*, 121.

⁷¹ Priestergewand, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, Italien, Seide, Metallfäden, Metropolitan Museum of Art 133,4 cm, <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/80096199?img=1>> (31.7.12).



Blüten verfügen würde wie jene, die auf dem Revaler Retabel vorhanden sind. Bei den Textilien aus dem Bernischen und dem Metropolitan Museum handelt es sich oftmals um mehrstufigen Samt (*alto e basso*), auf dem Revaler Retabel hingegen wird solch eine Gestaltung nicht angestrebt. Dem könnten aber technologische Konnotationen als Ursache zugrundeliegen. Der zweite Goldbrokat, der auf dem Revaler Retabel zweimal vorkommt, sowohl bei der zweiten Wandlung als das Ehrentuch des Throns des Gott-Vaters (Abb. 6) als auch auf der Mitteltafel als das Ehrentuch der thronenden Mutter Gottes, setzt sich aus Zweigen zusammen, die kreisförmig verschlungen und mit Früchten verziert sind, in ihrem Zentrum befindet sich ein vielseitiger Pflanzendekor. Aus einem schüsselähnlichen Gefäß wachsen zusammen mit Blüten und Früchten und unter anderem auch mit Eicheln versehene Pflanzen heraus. Diese Ehrentücher sind mit der gleichen Methode gemalt wie die übrigen Brokate. Hervorgehoben werden sollte, dass alle Goldflächen ähnlich geschaffen sind, ohne jegliche Bestrebung, die Textur des Gewebes

wiederzugeben. Im Unterschied zum Retabel in der Jakobikirche in Brügge wurde das Goldfadengeflecht nicht wiedergegeben. Solch eine Malweise ist zum Beispiel für den Retabel der heiligen Katharina in Pisa charakteristisch, wo das Muster ebenso auf einen gleichmäßigen goldenen Hintergrund gemalt wurde. Hinzu kommt noch, dass das Muster des Kleidstoffes der Katharina in Pisa dem des Ehrentuches des Gott-Vaters und der Mutter Gottes entspricht – sie sind sogar identisch. Weiterhin ist erwähnenswert, dass der Nikolausretabel, der hinsichtlich der Kombination der Millefleurs und der Stadtansicht dem Katharinaretabel ähnelt, deutlich aufmerksamer gemalt worden ist, indem man mit Hilfe goldener Fäden das Wesen des Stoffes wiedergibt. Obwohl ich früher die Ansicht vertreten habe, dass es sich um einen in Brüssel angefertigten *tapis d'or* handeln könnte,⁷² ist das Herkunftsland dieses Gewebes jedoch Italien. Von der Tatsache zeugt eine Kasel⁷³ (Abb. 7), die im Brandenburger Domschatz aufbewahrt wird, die auf das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts datiert wurde⁷⁴ und die mit dem Revaler Retabel vergleichbar ist, sowohl in Bezug auf die Komposition als auch hinsichtlich der Details. Auch dort kommen ein ähnliches mit den Früchten verziertes Zweigengeflecht, in dessen Mitte Pflanzenmotive platziert sind und dem Revaler Retabel ähnliche Blüten vor. Die Letzteren sind mit dem Goldbrokat zu verbinden, der zu den verlorenen gegangenen Kunstschatzen Burgunds gehörte,⁷⁵ der ebenso in die Hände der Schweizer fiel.⁷⁶ Die Ähnlichkeiten sind aber allgemeiner Art, die gerundeten Zweige sind nicht wie beim Revaler Retabel und der Brandenburger Kasel miteinander verflochten, obwohl in der Mitte des Kreises Pflanzenmotive dargestellt sind. Ebenso wird der Zweigenkreis nicht von Früchten und Blüten verziert. Deshalb sieht das auf dem Revaler Retabel dargestellte Ehrentuch dem Mantel der Brandenburger Marienkirche ähnlich, nicht aber dem Gewebe des Bernischen Historischen Museums.

Als letztes Beispiel der Vielseitigkeit der Textilien auf dem Retabel sollte das Kissen (Abb. 8), das vor den Füßen der Mutter Gottes liegt,

72 Palginömm, „Luxusartikel“, 107.

73 Kasel C5, Lampas, Italien, Ende des 15. Jahrhunderts, Domschatz, Brandenburg.

74 *Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg*, hrsg. von Helmut Reihlen, (Regensburg: Schnell & Steiner, 2005), 363.

75 Goldbrokat aus der Burgunderbeute, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, 233 × 71,5 cm, Inv. Nr. 24, Historisches Museum, Bern

76 *Liturgische Gewänder*, 364.



erwähnt werden. Ein solchartiger Samt wird in den zeitgenössischen Quellen verallgemeinernd als *velluto raso* bezeichnet – charakteristisch dafür ist das Muster, das den Eindruck erweckt, als ob es in das Gewebe eingeritzt wäre und niedriger als die allgemeine Samtflor sei (es handelt sich ähnlich zum Damast um eine Gestaltung *a inferrriata*). Auf der Oberfläche des Stoffes sind kleine goldene Ösen zu sehen, die in der Fachliteratur als *bouclé*-Ösen bezeichnet werden und solche Samte werden auch *velluto alluciolato* genannt.⁷⁷ Ähnliche Ösen sind auch auf der grünen Borte des Goldbrokats mit Granatapfelmuster dargestellt. Solche Samte sind in die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts zurückführbar.⁷⁸ Eine frühe Darstellung der *bouclé*-Ösen können wir bei „Der Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“ des Jan van Eyck festhalten,⁷⁹ bei der die Textilien sehr meisterhaft wiedergegeben worden sind. Das Samtkissen kann mit einem ähnlichen Gewebe (Abb. 9), das im

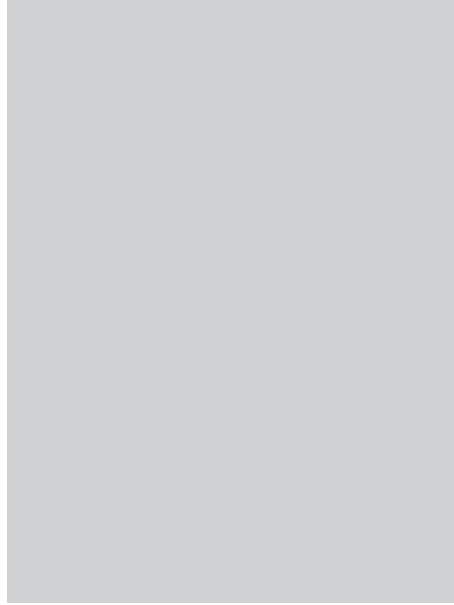
⁷⁷ Monnas, *Merchants, princes and painters*, 303.

⁷⁸ *Ibid.*, 110.

⁷⁹ *Ibid.*

Metropolitan Museum of Art aufbewahrt wird,⁸⁰ verglichen werden, wo sich das so genannte Rahmenwerk der Verzierung aus fünf Blättern zusammensetzt, in dessen Zentrum ein Granatapfel dargestellt worden ist.

Wo konnte ein Brügger Maler, zum Beispiel Jan Fabiaen, solch eine Anzahl an Textilien unterschiedlicher Typen antreffen? Textilien konnte man zum Beispiel in den Kirchen durch die dort zu exponierenden Paramente kennenlernen, aber auch mit Hilfe der Werke anderer Künstler. Wie bereits oben erwähnt, ermöglichten die Festlichkeiten entweder die an die Gebäude aufgehängte Textilien oder die aus ihnen angefertigten Kleidungsstücke, die von den hohen Würdenträgern getragen wurden, in Augenschein zu nehmen. Ebenso wurden auf den alljährlichen Jahrmärkten in Brügge Textilien verkauft,⁸¹ die man vor Ort kaufen konnte. Auch auf den Bildteppichen war es üblich, zahlreiche verschiedene Textilien darzustellen. Der Meister der Lucialegende kannte Textilien unterschiedlicher Typen, was aber nicht heißen soll, dass er unbedingt die gesehenen Stoffe abgebildet hätte.



80 Gewebefragment, Ende des 15. Jahrhunderts, Italien (Venedig), Seide, Metallfaden, 51,8 × 48,3 cm, Nr. 2002.494.615, Metropolitan Museum, New York, <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/120048331>> (26.8.12).

81 Jean C. Wilson, „The participation of painters in the Bruges „Pandt“ market, 1512–1550“, *The Burlington Magazine*, 125:965 (Aug. 1983), 476.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE TECHNISCHE AUSFÜHRUNG

Mai Lumiste hat in ihrem Artikel behauptet, dass die Textilhintergründe, in Anbetracht des zeitlichen Aufwandes, mit Hilfe einer Schablone durchgeführt worden sind.⁸² Offensichtlich wurden alle Gewebeamulationen mechanisch angefertigt und wenn dies im Falle der Brokate unverkennbar ist, dann zeugen beim grünen Damast die Musterunterschiede zwischen dem rechten und dem linken Flügel von solch einer Technik. Augenscheinlich wäre keine Musterverschiebung entstanden, wenn sie mit freier Hand gemalt worden wären. Der dargestellte Damast ist wahrscheinlich mit Hilfe einer Lochpause oder Pauspapier gefertigt, wovon die gewisse Wölbung der Bemalung bezeugt (mit der Schablonenmalerei hätte man gleichmäßigere Ergebnisse erzielen können). Anders ist es aber bei allen dargestellten Brokaten, wo die Technik wahrscheinlich die so genannte *pictura translucida* war.⁸³ Bei einer Lochpause handelt es sich um ein perforiertes Papier, das mit Kohlenstaub bedeckt wird. Als Folge dessen entsteht auf der Tafel eine punktierte Linie, die mit freier Hand überbemalt wird. Beim Pauspapier ist die untere Seite des Blattes, das auf die Bemalung gelegt wird, mit Kohlenstaub bedeckt – die Kontur entsteht, indem man mit einem kleinen Holzpflöck das Muster nachzeichnet. Bei der Technik der Lüstermalerei wird auf einer Holztafel eine Metallfolie befestigt und dieses mit Goldlack bedeckt. Das Muster wird mit Hilfe einer Lochpause aufgetragen, die mit Firnis durchtränkt ist und deshalb durchsichtig wird. Durch die Löcher der Konturzeichnung wird die Farbe durchgestupft, die später in pastoser Form überbemalt wird. Von der Technik der Lüstermalerei zeugen wiederum die Relieffartigkeit und die Wölbung der Bemalung, womit sie sich von der gleichmäßigen Schablonenmalerei unterscheidet. Unter dem Brokat mit Granatapfelmuster und dem Ehrentuch des Gott-Vaters ist wahrscheinlich eine rechteckige Zinnfolie verwendet worden (die Gold- und Silberfolien waren teurer und normalerweise quadratförmig), eine Ausnahme bildet das Ehrentuch der Mutter Gottes, unter dem man eine Silberfolie vermuten könnte, denn es handelt sich um die allerfestlichste Position.⁸⁴

82 Lumiste, „Lucia-legendi mestri teos“, 36.

83 Briefwechsel vom 25. bis zum 27. Juli 2012 und das Treffen am 22. August 2012 mit Dr. Bernd Bünsche.

84 Briefwechsel vom 25. bis zum 27. Juli 2012 und das Treffen am 22. August 2012 mit Dr. Bernd Bünsche.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Aussehen des Revaler Retabels erscheint nicht charakteristisch für die Malerei der Niederlande dieser Periode. Obwohl in Form der Flémaller Tafeln ein mit dem Werk des Museums der Nikolaikirche (Niguliste kirik) vergleichbares Beispiel existiert, handelt es sich dennoch um ein deutlich älteres und von seinem Aufbau her ganz andersartiges Kunstwerk. In der Malerei Spaniens findet man bedeutend mehr Werke, für die eine Gewebeimitation, die den gesamten Hintergrund einnimmt, charakteristisch wäre, während sie oftmals mit keramischen Fliesen iberischer Herkunft (*azulejos*), kombiniert sind, ähnlich wie auch auf dem Revaler Retabel. Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass der Retabel eine Ausnahme auch unter den dem Meister der Lucialegende zugeschriebenen Werken bildet.

Es ist bekannt, dass der gleichzeitig in Brügge tätig gewesene Künstler Jan Fabiaen als Tapissierierentwerfer wirkte. Auch unter denen dem Meister der Lucialegende zugeschriebenen Werken scheinen Hinweise auf die Kunst der Bildteppiche vorhanden zu sein. Darauf weist der auf drei unterschiedlichen Gemälden auftretende Millefleurs hin, der oftmals mit der Stadtansicht von Brügge kombiniert wird. Dadurch wird das Herkunftszentrum des Werkes betont und davon zeugen auch die auf den Werken des Zeitgenossen des Meisters, Gerard David, auftretenden Verdüren. Aber Ähnlichkeiten zur Kunst der Bildteppiche zeigen sich auch durch die Elemente und die Komposition der Mitteltafel der Jakobikirche, welche die Lucialegende darstellt. Problematisch ist, dass wir kein erhalten gebliebenes Kunstwerk kennen, das wir mit Jan Fabiaen in Verbindung bringen könnten. Deshalb bleibt die Mitarbeit Jan Fabiaens am Revaler Retabel unter anderen rein hypothetisch.

Außer den Millefleurs werden auf dem Revaler Retabel auch weitere kostbare Textilien dargestellt, die jedoch keinem italienischen Herstellungszentrum eindeutig zugeordnet werden können. Die Darstellung der Gewebe ist verallgemeinernd und nicht besonderes detailgetreu, aber dargestellt sind zeitgenössische Textilien unterschiedlichen Typs und mit unterschiedlichen Abstufungen der Kostbarkeit. Darunter gibt es den grünen Damast, den *griccia*-Samt, zweimal wiederholt sich der Goldbrokat und der so genannte *velluto raso* mitsamt den goldenen Ösen, weshalb man ihn auch als *velluto alluciolato* be-

zeichnen könnte. Mit Hilfe der Textilien werden unterschiedliche Stufen der Festlichkeit angestrebt – von den Außenflügeln in Grisaille bewegt man sich zu dem günstigsten unter den kostbaren Geweben, dem Damast, um von dort wiederum zum luxuriösen Brokatstoff zu gelangen. Hinsichtlich der schlechten Haltbarkeit ist es schwierig, aus den Sammlungen der Museen konkrete Textilien zu finden, die mit dem Revaler Retabel in Verbindung gebracht werden könnten. Ebenso ist es nicht angeraten, den Künstlern ein Streben nach einer dokumentarischen Wahrheitstreue zuzuschreiben. Wir können vermuten, dass, obwohl die dargestellten Textilarten tatsächlich in der Umgebung des Künstlers vorhanden waren, man sich bei ihrer Wiedergabe wahrscheinlich sowohl um einen größeren Effekt oder eine vereinfachte Behandlung bemüht als auch die Phantasie eingesetzt hat.

Bei der Darstellung der Textilien war bis jetzt die Vermutung im Umlauf, dass sie mit einer Schablone gemalt wurden. Dies ist aber eher unwahrscheinlich, denn das Ergebnis ist für ein Schablonengemälde viel zu ungleichmäßig. Offenbar wurden beim Malen der Muster Lochpausen und Pauspapier eingesetzt. Die Brokate sind wahrscheinlich aber in der Technik der *pictura translucida* gemalt. Es wäre hilfreich, wenn man den Retabel vor dem Hintergrund weiterer Retabel, die dem Meister der Lucialegende zugeschrieben worden sind, untersuchen würde – gibt es von der technischen Ausführung her Ähnlichkeiten zwischen den Werken, die dem Meister zugeschrieben worden sind?

Der Meister der Lucialegende fällt unter seinen Zeitgenossen sicherlich durch seine Vorliebe zu kostbaren Geweben auf. Die dargestellten Textilien können ein Licht sowohl auf die Person des Künstlers werfen als auch auf seine Erfahrungen, Vorlieben, Gepflogenheiten und seine Werkstatt.

KERTTU PALGINÖMM (geb. 1980), MA, Fremdenführerin des Kunstmuseums der Universität Tartu.

KOKKUVÕTE: LUCIA LEGENDI MEISTRILE OMISTATUD TALLINNA RETAABEL – KALLID KANGAD JA TUNDMATU MEISTER?

Lucia legendi meistri Tallinna retaabel on tähelepanuväärne oma luksusliku välimuse poolest. Iseäranis huvipakkuvad on kujutatud kangad, mis esinevad kahes retaabli kõige pidulikumas seisundis. Retaabel moodustab kompositsiooni poolest erandi nii Lucia legendi meistri loominguks kui on harvaesinev ka Madalmaade maalikunstis. Sarnasusi võime leida küll Flémalle'i tahvlitega, kuid tegemist on vanema ja oma ülesehituselt tõenäoliselt erineva teosega. Lähedasemad on Tallinna retaablile Iberia poolsaare näited, nagu seda tõendab üks anonüümsele hispaania kunstnikule omistatud retaabli fragment Ermitaaži kunstimuuseumist. Siin ei hõlma kangas mitte ainult kogu fooni, vaid esineb kombinatsioonis *azulejo* põrandaplaatidega, nagu näeme ka Tallinna retaablil.

Lucia legendi meistri omistatud teostel ilmub kolmel korral verdüür – Pisa ja Brugge kõrval ka Tallinna maalil. Võimalik, et selle kujutamine pole juhuslik, vaid viitab eeskätt Bruggele kui valmistamiskeskusele, kuid võib vihjata ka kunstniku isikule. Brugges tegutseb hiliskeskajal maalikunstnik Jan Fabiaen, kes loob muuhulgas kartoone piltvaipade tarbeks. Lucia legendi meistri nime andnud teos Jakobi kirikus on oma kompositsiooni ja üksikute elementide poolest võrreldav toonase piltvaibakunstiga, mistõttu võib oletada autori seotust tekstiiliproduktiooniga. Ei ole aga säilinud ühtki kunstiteost, mida oleks võimalik Jan Fabiaeniga seostada, seetõttu jääb tema sidumine Lucia legendi meistri omistatud teostega vaid oletuseks.

Tallinna retaablilt ilmestavad mitmed kangatüübid, mille päritolumaaks on Itaalia. Topeltestkostestseeni taga laiuv rohelistel damastkangal on iseloomulik ehisraamistikku meenutav *a inferriata* kujundus. Teosel ilmub kaks korda ka identse mustriaga aulina, mis sarnaneb Brandenburgi toomkiriku varakambri kuuluva *casula*'ga, kus esineb sarnane ringjas, viljadega kaunistatud okstepõimik, mille keskel taimemotiivid ja Tallinna retaablile sarnased õied. Kõige pidulikumas seisundis *sacra conversazione* taga laiuv granaatõunamustriga *griccia* samet on kujutatud oma küpses kaasaegses vormis. Jumalaema jalge ees on aga sametpadi, mis kuldaasadega kujunduse poolest on defineeritav *velluto alluciolato*'na. Kõik kangad on kaasaegsed, erineva kallidusega ning moodustavad

retaablil pidulikkuse astmelisuse, mis teose avanades aina kasvab. Säilinud kangaid, mis oleksid Tallinna retaabluga seostatavad, on halva säilivuse tõttu raske leida, samuti pole õige eeldada, et kunstnikud alati konkreetseid tekstiile kujutasid. Pigem võib oletada, et neil oli oma repertuaar ning kujunduse osas lähtuti ka fantaasiast, efektitunnetusest või lihtsamast käsitlusest.

Kangaimitatsioonide puhul pole väheoluline ka nende teostus. Kuigi aastakümneid on kehtinud arvamus, et kangaid maaliti šablooniga, kasutati tõenäoliselt siiski aukkontuurjoonistust või pauspaberit ning brokaatide maalimistehnikaks on lüstermaal ehk nn *pictura translucida*.

Kunstnik paistab kindlasti oma kaasaegsete seast silma kallihinnaliste kangaste lembuse poolest. Kujutatud tekstiilid võivad heita valgust nii kunstniku isikule kui tema kogemustele, eelistustele ja töökojapraktikatele. Tehniline teostus võimaldaks tulevikus vaadelda retaablit ka Lucia legendi loomingu taustal tervikuna.

