

Kerttu Palginõmm

LUXUSARTIKEL AUF DEM REVALER
RETABEL DES MEISTERS DER LUCIA-
LEGENDE ALS EINE EINLADUNG
IN DIE STADT BRÜGGE

EINLEITUNG

Unter den Kunstwerken, die in Tallinn aus dem späten Mittelalter erhalten geblieben sind, sticht das Flügelretabel des Meisters der Lucialegende¹ in der Nikolaikirche (estnisch: Niguliste kirik) durch das besonderes luxuriöse Äußere ins Auge. Mit erstaunlicher Konsequenz wurden verschiedene Luxusgegenstände, die im späten Mittelalter hauptsächlich in niederländischen Städten hergestellt und von ihnen vertrieben wurden, dargestellt. Ungeachtet der Tatsache, dass vergleichbare Elemente auch in anderen Werken des Meisters der Lucialegende auftreten, kommen sie in keinem der dem Künstler zugeschriebenen Werke in solch einem Umfang vor. Bis jetzt wurde dieser Tatsache in der estnischen Kunstgeschichtsschreibung wenig Beachtung geschenkt. Dieser Artikel ist ein Versuch, eines der bekanntesten Kunstwerke des späten Mittelalters in Estland ins Zentrum der historischen Situation zu stellen, woraus deutlich wird, dass das Werk mit weitaus entfernteren Gegenden verbunden ist, als man dies bis heute gewohnt war anzunehmen. Ich schenke dem Meister und seinen Beziehungen zur iberischen Halbinsel besondere Aufmerksamkeit, was das Äußere des Revaler Gemälderetabels unmittelbar beeinflusste. Ziel ist es, auch die Gegenstände, die auf dem Retabel

Übersetzung aus dem Estnischen von Marju und Olaf Mertelsmann.

¹ Der Meister der Lucialegende, „Tallinner Retabel“, vor 1493, mittlere Tafel ohne Rahmen 255 × 167 cm, Flügel 255 × 76 cm, Niguliste Museum, Tallinn, Estland, EKM M 5173.



Abb. 1. Der Meister der Lucia Legende, „Revaler Retabel“, II. Stellung, „Fürbitteszene“, vor 1493, Niguliste Museum, Tallinn. Foto von Stanislav Stepaško.

dargestellt wurden zu betrachten und dabei auf Exportartikel aufmerksam zu werden, die in den Niederlanden hergestellt oder von dort aus vertrieben wurden. Die auf dem Werk dargestellten Gegenstände könnten semantisch sein, indem sie eine eigenartige aus der damaligen Zeit aufkommende Nachricht weitergeben, die ein Licht auf die Vorlieben sowohl des Auftraggebers als auch des Künstlers werfen könnten.

DER MEISTER DER LUCIALEGENDE UND DAS REVALER RETABEL

Das dem Meister der Lucialegende zugeschriebene Revaler Gemälderetabel ist ein Wandel-Altar mit doppelten Flügelpaaren und wird im Südschiff des Niguliste Kunstmuseums exponiert. Der geschlossene Zustand zeigt in Grisaillemanier die Verkündigung der Maria – der linke Flügel bildet den Erzengel Gabriel mit einer Lilie ab, der sich der rechts dargestellten Jungfrau Maria, die in der linken Hand ein offenes Buch hält, nähert.

Die erste Wandlung zeigt die doppelte Fürbitteszene (Abb. 1). Die zentrale Szene der ersten Wandlung bildet der links auf der Geißelsäule kniende, für die Menschheit Fürsprache einlegende Jesus Christus, der seine Wunden dem rechts thronenden Gott-Vater präsentiert. Hinter dem Rücken von Christus stehen zwei Engel mit Leidenswerkzeugen. Gott-Vater (Abb. 2) sitzt auf einem Thron aus Kristall, den ein Baldachin schmückt, der sich auf Marmorsäulen stützt und der mit einem aus Goldbrokat angefertigten Ehrentuch versehen ist. Den Baldachin verzieren Fransen. Sein Priestermantel wird von einer mit Edelsteinen verzierten Brosche festgehalten und sein Haupt bedeckt eine Tiara. Über dem Zeppter in der rechten Hand schwebt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube, die linke Hand Gottes stützt sich auf einen Reichsapfel. Auf dem grünen seidenen Hintergrund sind auf dem linken und rechten Flügel entsprechend die Fürbitter der Jungfrau Maria, die ihre Brust entblößt,



Abb. 2. Der Meister der Lucia Legende, „Revaler Retabel“, II. Stellung, „Fürbitteszene“, Detail: Gottvater, vor 1493, Niguliste Museum, Tallinn. Foto von Stanislav Stepaško.

Abb. 3. Der Meister der Lucia Legende, „Revaler Retabel“, II. Stellung, „Fürbitteszene“, Detail: Johannes der Täufer, vor 1493, Niguliste Museum, Tallinn. Foto von Stanislav Stepaško.

und Johannes der Täufer (Abb. 3), der rechts unter dem Arm ein Buch hält, auf dem ein Lamm Gottes liegt, dargestellt. Beide weisen auf die vor ihren Füßen knienden Stifter, von denen auf beiden Flügeln fünfzehn abgebildet sind, dabei haben die zentralen Abburen Porträtmerkmale. Die zweite Wandlung zeigt eine *sacra conversazione*. Auf der Mitteltafel thront die Mutter Gottes mit dem Kind umgeben von St. Georg links und St. Victor rechts. Den Thron Marias krönt ein mit einem Ehrentuch aus Goldbrokat versehener Baldachin, den Edelsteine und Fransen verzieren. Auf dem Hintergrund dehnt sich ein Goldbrokatfonds mit dunkelrotem Granatapfelmuster aus. Auf dem linken Flügel ist St. Franziskus mit der Tonsur in einfachem Mönchsgewand, das von einer Schnur mit Knoten zusammengehalten wird, abgebildet. Auf den Händen und Füßen von Franziskus sind Stigmata, entblößt ist auch die Seitenwunde, die Füße stützen sich auf dekorierte Kachelplatten. Auf dem rechten Flügel findet sich die Heilige Gertrud von Nivelles im Äbtissinnengewand (Abb. 4), die den Äbtissinnenstab in der linken Hand und mit der rechten Hand ein offenes Buch auf luxuriösem rotem Seidenstoff hält. Auch St. Franziskus ist mit einem Buch dargestellt, das er in seiner linken Hand hält. Hinter St. Franziskus und St. Gertrud befindet sich zusätzlich zum Goldbrokatfonds eine mit Kissen geschmückte Bank, die von Millefleurs oder ein an einen Teppich der tausend Blumen erinnernden Stoff bedeckt wird, auf dem verschiedene Pflanzen abgebildet sind.

Mit großer Wahrscheinlichkeit wird die Ankunft des Werkes in Reval vom Rechnungsbuch des Ältermanns der Großen Gilde² dokumentiert, laut dem das Retabel von der Bruderschaft der Schwarzhäupter und der Großen Gilde bestellt wurde, es befand sich in der Katharinakirche der Dominikaner und traf 1493 in Reval ein.³ Es ist möglich, dass mit den auf dem Retabel dargestellten Auftraggebern die Mitglieder der Bruderschaft der Schwarzhäupter und der Großen Gilde gemeint waren. Zwei der Stifter mit Porträtmerkmalen könnten aber die Altarvorsteher, die Mitglieder der Großen Gilde waren, gewesen sein.⁴

² Tallinna Linnarhiiv (Stadtarchiv Tallinn, TLA), f 191, n 2, s 16, l 137.

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

⁴ Anu Mänd, „Lucia legendi meister identitiseeritud? Lucia legendi meistris, Tallinna Mustpeade retaablist ja Eesti kunsti ajaloo 2. köite avapeatükist“, *Kunstiteaduslikke Uurimusi*, 16 (1–2) (2007), 178–184; Anu Mänd, „The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn: Dating, Donors, and the Double Intercession“, *Acta Historiae Artium Balticae*, 2 (2007), 41–45.



Abb 4. Der Meister der Lucia Legende, „Revaler Retabel“, III. Stellung, „Sacra conversazione“, Detail: die Heilige Gertrud, vor 1493, Niguliste Museum, Tallinn. Foto von Stanislav Stepaško.

DER MEISTER DER LUCIALEGENDE

Dem Meister der Lucialegende gab Max J. Friedländer den Namen, der ihm die Mitteltafel des Retabels der Jakobikirche in Brügge,⁵ welche die Lucialegende wiedergibt, zugeschrieben hat und im sechsten Band seines umfangreichen Übersichtwerkes „Die altniederländische Malerei“ noch weitere 22 Werke⁶. Wichtig ist auch die englischsprachige Neuauflage dieses Werkes unter dem Titel „Early Netherlandish Painting“, die von Nicole Veronee-Verhaegen ergänzt und kommentiert wurde, in dem die Zahl der dem Meister der Lucialegende zugeschriebenen Werke bereits auf 40 angestiegen ist, inklusive des Revaler Retabels des Meisters.⁷ Das Revaler Werk wurde dem Meister der Lucialegende von Mai Lumiste zugeschrieben.⁸ Indem sie Nicole Veronee-Verhaegen aus den Niederlanden, die vor zwei Jahren einen Artikel über den Meister der Lucialegende veröffentlicht hatte,⁹ einlud, das Retabel zu begutachten, erreichte nun das bis dahin unbekannte Werk auch die Aufmerksamkeit der breiteren kunsthistorischen Öffentlichkeit.¹⁰ Die letzten Jahre haben bei der Analyse des Schaffens des Meisters neue Ergebnisse mit sich gebracht, zum Beispiel wurde der früher dem Meister zugeschriebene „Virgo inter virgines“¹¹ aus dem Königlichen Museum Brüssels aus der Werkliste des Meisters gelöscht.¹² Zu diesem Ergebnis gelangte man nach einer stilkritischen Analyse des Brüsseler Werkes, indem das Retabel mit der Mitteltafel aus der Jakobikirche verglichen wurde.¹³

⁵ Der Meister der Lucialegende, „Die Legende der St. Lucia“, mittlere Tafel, 1480, 79 × 183 cm, St. Jakobskirche, Brügge, www.wga.hu.

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

⁷ 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.

⁸ Mai Lumiste, „Lucia-legendi meistri teos Tallinnas“, *Sirp ja Vasar*, 19. VIII 1960; Mai Lumiste, „Lucia-legendi meistri teos Tallinnas: Mustpeade vennaskonna altari autori probleemist“, *Kunst*, 2, (1961), 32–42.

⁹ Nicole Verhaegen, „Le Maître de la Légende de sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre“, *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 2 (1959), 73–82.

¹⁰ Nicole Verhaegen, „Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn“, *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 4 (1961), 142–154.

¹¹ Anonymer Brügger Künstler, „Virgo inter Virgines“, ca. 1475–1480, 107,8 × 171 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brüssel.

¹² *The Flemish Primitives*, vol. 4, *Masters with Provisional Names*, ed. Pascale Syfer-d'Oline, Roel Slachmuylders, Anne Dubois, Bart Fransen, Famke Peters (Brussels: Brepols, 2006), 315; 294, Abb. 203.

¹³ *Ibidem*, 294–319.

Der Meister der Lucialegende wirkte wahrscheinlich von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts und für seine Werke sind zahlreiche Anleihen aus den Arbeiten anderer Künstler aus den Niederlanden charakteristisch. In seinen Arbeiten kommen Entlehnungen aus den Werken seiner großen Zeitgenossen sowohl Hans Memling¹⁴ als auch Dirk Bouts¹⁵, Hugo van der Goes¹⁶ u.a. vor. Seine Beziehungen zu Dirk Bouts wurden für besonderes intensiv gehalten – es wird vermutet, dass der Meister der Lucialegende den besten Zugang zu seinen Werken hatte.¹⁷ Das einzige vom Künstler selbst eigenhändig datierte Gemälde ist die Mitteltafel, welche die Lucialegende wiedergibt und die dem Künstler auch den Namen gegeben hat – auf dem Baldachin über dem thronenden Konsul auf dem Gemälde steht geschrieben, dass das Gemälde 1480 fertiggestellt wurde. Man hat versucht die Schöpfung des Meisters mit Hilfe der oft dargestellten Ansicht der Stadt Brügge zeitlich zu verorten.¹⁸ Die Stadtansicht findet sich zum Beispiel auf der Mitteltafel des „St. Nikolaus“-Retabels im Groeningemuseum in Brügge¹⁹ (Abb. 5), auf der Mitteltafel „Katharina von Alexandrien“ in Pisa²⁰ und auf der Mitteltafel in Brügge, welche die Lucialegende darstellt. Die verschiedenen Bauetappen des Glockenturmes der Handelskammer Brügges, *Belfried*, welche die Gemälde des Meisters der Lucialegende genau wiederzugeben scheinen, bilden die Grundlage für die Datierungen der Gemälde.²¹ So wird *Belfried* beispielsweise auf der Nikolaus-Tafel in seiner vollständigen Gestalt dargestellt, so dass der oktogone Turmhelm von einer Spitze gekrönt wird, was die Basis dafür liefert, das Gemälde auf den Zeitraum zwischen 1482 bis 1493 oder nach 1502 zu datieren.²²

¹⁴ Didier Martens, „Der Brügger Meister der Lucialegende. Bilanz der Forschungen und neue Hypothesen“, *Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten*, hrsg. von Tiina Abel, Anu Mänd, Reet Rast (Tallinn: Eesti Kunstimuseum, 2000), 67.

¹⁵ Dirk De Vos, „Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende, alias de Meester van de Rotterdamse Johannes op Patmos“, *Oud Holland*, 90 (1976), 159.

¹⁶ Ann M. Roberts, „The Lucy Master and Hugo van der Goes“, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 1987* (Antwerpen, 1987), 20.

¹⁷ De Vos, „Nieuwe toeschrijvingen aan de Meester van de Lucialegende“, 160.

¹⁸ Verhaegen, „Le Maître de la Légende de sainte Lucie“, 79–81.

¹⁹ Der Meister der Lucialegende, „Heiliger Nikolaus“, mittlere Tafel, 103 × 76 cm, Flügel 47 × 54,5 cm, Groeningemuseum, Brügge, www.wga.hu.

²⁰ Der Meister der Lucialegende, „Katharina von Alexandrien“, mittlere Tafel, 1487–1493, 208 × 82 cm, Pisa Museo Nazionale di San Matteo; Ann M. Roberts, „North Meets South in the Convent: The Altarpiece of Saint Catherine of Alexandria in Pisa“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 2 (1987), 187–206; 187, Abb. 1.

²¹ *Ibidem*.

²² Martens, „Der Brügger Meister der Lucialegende“, 22.



Abb 5. Der Meister der Lucia Legende, „Der Heilige Nikolaus“, mittlere Tafel, 1482-1493 oder nach 1502, Groeningemuseum, Brügge. © Lukas - Art in Flanders VZW.

Aus den vier Bauetappen, die Nicole Veronee-Verhaegen vorschlug, werden heutzutage drei für gültig gehalten.²³ Die häufig detailgetreue Stadtdarstellung liefert die Grundlage für die Annahme, dass der Künstler in der erwähnten Stadt tätig gewesen sein könnte. Dies bewegte die Forscher dazu, den Künstler mit Hilfe der Quellen der

²³ *Ibidem.*

Brügger Malerzunft zu suchen. Albert Janssens kam zu dem Ergebnis, dass zeitlich der Künstler mit François van den Pitte gleichzusetzen sein könnte.²⁴ Für einen Beleg dieser Aussage fehlen jedoch wasserdichte Quellenangaben, denn dem Meister können keine dokumentarisch nachgewiesenen Werke zugeschrieben werden.²⁵

DER MEISTER DER LUCIALEGENDE UND DIE KUNST DER IBERISCHEN HALBINSEL

Die räumliche Mobilität der Künstler war im 15. Jahrhundert eher eine übliche Erscheinung, als etwas Außergewöhnliches. So sind zum Beispiel solche bekannten Künstler wie Jan van Eyck, Petrus Christus und Hans Memling aus anderen Regionen nach Flandern zugewandert. Den Anlass zur Migration von Künstlern lieferte die politische oder die wirtschaftliche Lage, eine gewisse Rolle spielten auch Epidemien, Seuchen und Hungersnöte. Die Kontakte zu anderen Regionen waren auch aus anderen Gründen eng. Zum Beispiel warb 1430 der Herzog von Burgund um die Hand von Isabella von Portugal und mit der Delegation, welche die Ehe vermitteln sollte, reiste auch der Künstler Jan van Eyck mit, der die zukünftige Braut porträtieren sollte.²⁶ Seine Kunst wurde vom König Alfons V. von Aragon hoch geschätzt, der die Werke van Eycks sammelte und den Künstler Lluís Dalmau 1431 zu ihm zur Weiterbildung schickte.²⁷ Auf eine ähnliche Art und Weise gerieten auch andere aus den Niederlanden stammende Künstler auf die iberische Halbinsel, wie zum Beispiel der sogenannte Meister von Sopretán, der die Kunst von Rogier van der Weyden detailliert kennengelernt hatte, aber später in den fünfziger und sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts nach Kastilien umsiedelte, wo er im Stil Weydens weiterarbeitete und dies mit der Maltechnik Kastiliens kombinierte.²⁸ Die Migration wurde

²⁴ 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.

²⁵ Mänd, „Lucia legendi meister identititseeeritud?“, 177.

²⁶ Till-Holger Borchert, „Mobile Maler. Aspekte des Kulturtransfers zwischen Spätmittelalter und Frühneuzeit“, *Jan van Eyck und seine Zeit: Flämische Meister und der Süden 1430–1530*, hrsg. von Till-Holger Borchert (Stuttgart: Belsar, 2002), 42.

²⁷ Joaquín Yarza Luaces, „Flämische Kunst und die Malerei im Königreich Aragon“, *Jan van Eyck und seine Zeit*, 129.

²⁸ Borchert, „Mobile Maler“, 34.

von Vergünstigungen wie den Zollprivilegien der Isabella von Kastilien, das Fehlen des Zunftzwanges und die Nachfrage des Hofes, der Adligen und des wohlhabenden Bürgertums unterstützt.²⁹ Maximilian I. schickte Juan de Flandes nach Spanien mit der Aufgabe, Juana und Juan von Aragon zu porträtieren, die 1496 Philippe von Burgund bzw. Margarete von Österreich heirateten.³⁰ Der Maler machte so einen großen Eindruck auf Isabella von Kastilien, dass sie ihn als ihren Hofkünstler einstellte.³¹ Davor war im Jahr 1492 Michel Sittow Hofkünstler Kastiliens geworden, wobei er früher in Brügge residiert hatte.

Im Schaffen des Meisters der Lucialegende ist zusätzlich zu den Entlehnungen von zeitgenössischen niederländischen Künstlern auch der Einfluss der Kunst der iberischen Halbinsel festgestellt worden. Davon zeugen die Bevorzugung der reicher Brokatstoffe, das südliche Aussehen der männlichen Abburen, der Einfluss seiner eigenen Werke auf die Kunst der iberischen Halbinsel und die wahrscheinlich für Auftraggeber aus dieser Region gemalten Arbeiten.³² Zum Beispiel ist in der Washingtoner National Gallery „Maria, die Himmlische Königin“³³ ausgestellt, die spanischer Herkunft ist und die sich bis 1934 in der Nähe von Burgos im Santa Clara Kloster befand.³⁴ Brokat- und Seidenstoffe in den Hintergründen, wie sie auch beim Revaler Flügelretabel vorkommen, verbinden das Werk mit der Kunst der iberischen Halbinsel³⁵ (Abb. 3, 4). Wenn in den Niederlanden Brokatstoffe die Funktion eines Ehrentuches übernahm oder bei der Kleidung der Heiligen vorkam, nahm der gleiche Stoff in der spanischen Malerei manchmal den ganzen Hintergrund ein. Obwohl Brokathintergründe auch in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts vorkommen, steht das Revaler Retabel spanischen Vorbildern näher. Als Beispiel der Ähnlichkeiten zwischen der Kunst der iberischen Halbinsel und dem Revaler Retabel könnte eine Arbeit von Nuno

²⁹ *Ibidem*, 35.

³⁰ *Ibidem*, 42.

³¹ *Ibidem*, 35.

³² Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. 6a, *The Valencian School in the Late Middle Ages and the Renaissance* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935), 27.

³³ Der Meister der Lucialegende, „Maria als himmlische Königin“, ca. 1485–1500, 201,5 × 163,8 cm, Samuel H. Kress Foundation, National Gallery of Art, Washington, www.wga.hu.

³⁴ *Early Netherlandish Painting*, ed. John Oliver Hand, Martha Wolff (Washington: National Gallery of Art, 1986), 177.

³⁵ Ann M. Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy. A Catalogue and Critical Essay. Unpublished PhD Diss.* (University of Pennsylvania, 1982), 167.

Gonçalves, eines Künstlers, der aus der Gegend des heutigen Portugals stammte, dienen, „St. Franziskus“³⁶ (Abb. 6), bei der eine dunkelgrü-



Abb 6. Nuno Gonçalves Werkstätt, „Der Heilige Franziskus“, 1460-1470, Museu Nazional de Arte Antigua, Lisboa. Foto: José Pessoa. © IMC / MC.

³⁶ Nuno Gonçalves Werkstätt, „Der heilige Franziskus“, 1460-1470, 117,9 × 90,3 cm, Museo Nazional de Arte Antiga, Lissabon (*Jan van Eyck und seine Zeit*, 270).

ne Seidenstoffimitation den Hintergrund bildet, die dem Fonds der ersten Wandlung des Revaler Retabels (Abb. 3) sowohl der Muster als auch dem grünen Farbton nach sehr ähnelt. Auch auf dem Revaler Flügelretabel sind Stifter mit südländischem Aussehen dargestellt worden, was nicht bedeuten soll, dass direkt Spanier damit gemeint waren. Ähnliche Abburen gehörten in das Repertoire des Künstlers und sie kommen zum Beispiel auch auf dem die Lucialegende darstellenden Gemälde in Brügge vor. Außer den Stoffimitationen finden sich auf dem Revaler Retabel noch dekorierte keramische Fußbodenfliesen, die Erzeugnisse von *Azulejo*³⁷ sind³⁸. Auf der Mitteltafel der zweiten Wandlung wird eine Vase im spanischen Stil mit Lusterbemalungen³⁹ dargestellt, in der Lilien und Schwertlilien stehen.

Der spanische Einfluss in den Werken des Künstlers hat die Forscher zu der Annahme gebracht, dass der Meister entweder in Spanien gereist sein muss⁴⁰ oder er in der Stadt Brügge mit der Kunst der iberischen Halbinsel in Berührung gekommen war, indem er in seinem Atelier spanische Künstler ausgebildet hatte⁴¹. Ann Roberts stellt in Verbindung mit dem spanischen Einfluss eine unerwartete Frage über das Revaler Retabel. Da zeitlich der Einfluss der iberischen Halbinsel just in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts im Schaffen des Meisters der Lucialegende aufzutreten scheint, vermutet die Forscherin – sie geht zwar von veralteten Angaben über die Ankunft des Werkes in Reval im Jahre 1495 aus⁴² –, dass den Meister die Bestellung des Revaler Retabels während seines Aufenthaltes in Spanien erreicht haben könnte und dass die Arbeit bereits dort begonnen wurde.⁴³ Zusätzlich stellt die Forscherin die Frage, ob der ebenfalls in jener Zeit (ab 1492) beim spanischen Hof residierende Michel Sittow den Auftrag nach Reval hätte vermitteln

³⁷ *Azulejo* ist eine unter arabischem Einfluss seit dem 15. Jahrhundert in Spanien und später auch in Portugal gefertigte, dekorierte Kachelplatte. Im 15. und 16. Jahrhundert waren *Azulejo*-Kachelplatten Exportartikel beider Länder.

³⁸ Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 167; solche keramischen Platten treten auch auf der mittleren Tafel des Retabels "Katharina von Alexandrien" in Pisa auf.

³⁹ Ravo Reidna, *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar* (Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 1995), 5.

⁴⁰ Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 168.

⁴¹ Verhaegen, "Le Maître de la Légende de sainte Lucie", 81–82.

⁴² Legendi teose saabumisest 1495. a. tõi käibeles Gotthard von Hansen, viitamata konkreetsele allikale (Gotthard von Hansen, *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revels*. Dritte Auflage (Reval: Franz Kluge, 1885), 160.

⁴³ Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 160, 169.

können?⁴⁴ Solch ein Schema könnte dem Problem der Autorenschaft der Stifterporträts eine neue Dimension geben – Juhan Maiste hat nämlich als Autor der Stifterporträts eben jenen Michel Sittow vorgeschlagen.⁴⁵ Nicole Veronee-Verhaegen stellt in ihrem Artikel über das Revaler Retabel fest, dass die Porträts fast Hans Memling würdig seien (*presque digne de Memlinc*).⁴⁶

Heute wissen wir jedoch, dass die Aussage über die Ankunft des Retabels im Jahr 1495 nicht quellensicher bewiesen ist, und für am wahrscheinlichsten könnte die Eintragung in das Rechnungsbuch des Ältermanns der Großen Gilde gehalten werden, laut der das Retabel bereits 1493 Reval erreichte.⁴⁷ Einige Fragen hat die Bemerkung aufgeworfen, das Retabel sei „über Lübeck aus dem Westen“ nach Reval gelangt, welche den eigentlichen Ursprungsort des Retabels nicht offen legt. Anu Mänd hat dies für eigenartig gehalten, denn eigentlich war es eine Frage des Ansehens, ein teures Werk aus einer bekannten Handelsstadt zu bestellen.⁴⁸ Obwohl die Bemerkung auf die westlich von Lübeck gelegenen Niederlande verweisen könnte, kann der unbestimmte Ausdruck auch auf weiter entfernt liegende Gebiete Bezug nehmen, zum Beispiel auf das von Ann Roberts vorgeschlagene heutige Spanien. Da das Retabel offensichtlich 1493 ankam, ist es unwahrscheinlich, dass Sittow die Bestellung des Retabels beim spanischen Hof vermittelt hatte, denn die Anfertigung des umfangreichen Retabels nahm bestimmt mehr als ein Jahr in Anspruch, aber er hätte dies auch schon früher, während er noch in Brügge verweilte, tun können. Zum jetzigen Zeitpunkt hält Matthias Weniger, der sich intensiv mit Michel Sittow beschäftigt hat, den hier diskutierten Meister nicht für den Autor der auf dem Revaler Retabel vorkommenden Porträts.⁴⁹

⁴⁴ *Ibidem*, 165.

⁴⁵ Juhan Maiste, „Michel Sittow – Tallinna mees“, *Eesti kunsti ajalugu. 2, 1520–1770*, toim Krista Kodres (Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, 2005), 18; Juhan Maiste, „Lübecki linnas Tallinnas“, *Kunstiteaduslikke uurimusi*, 16 (1–2) (2007), 199–200; Juhan Maiste, *Eesti kunsti lugu* (Tallinn: Varrak, 2007), 261–262.

⁴⁶ Verhaegen, „Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn“, 146.

⁴⁷ Mänd, „Püha Viktor – Tallinna kaitsepühak?“, 10.

⁴⁸ Anu Mänd, „Über den Marienaltar der Revaler Schwarzenhäupter und seine Ikonographie“, *Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten*, 230.

⁴⁹ Mänd, „The Altarpiece of the Virgin Mary of the Confraternity of the Black Heads in Tallinn“, 46.

DIE KUNST DER IBERISCHEN HALBINSEL ALS VORBILD
FÜR DIE WERKE DES MEISTERS DER LUCIALEGENDE
UND UMGEKEHRT

Der Meister der Lucialegende scheint immer Rücksicht auf den Geschmack des konkreten Auftraggebers zu nehmen. Für die Gegend am Mittelmeer malte er dementsprechend Gemälderetabeln mit unbeweglichen Flügeln, indem er die geschmacklichen Vorlieben der italienischen⁵⁰ und der spanischen⁵¹ Auftraggeber berücksichtigte, gleichzeitig malte er aber für die Hansestadt Reval ein großer Wandel-Altar mit zwei Drehflügelpaaren, was sowohl zeitlich als auch der Form nach mit dem Flügelretabel mit der Passion Christi für Lübeck von Hans Memling zusammenfällt.⁵² Bei beiden handelt es sich um sehr groß dimensionierte Gemälderetabeln mit doppelten Flügelpaaren. Außerdem scheint er Inspiration aus örtlichen Darstellungstraditionen zu beziehen. So stammt zum Beispiel das Vorbild der Mitteltafel der „St. Nikolaus“-Retabel (Abb. 5) aus Spanien. Der Bischof wird als zentrale thronende Abbur dargestellt. Säulen aus Porphyr halten den Thron überschattenden Baldachin aufrecht, dahinter ist ein Ehrentuch aus Goldbrokat abgebildet. Wie bereits erwähnt, wird hinter dem Thron die Ansicht der Stadt Brügge dargestellt.⁵³ Als Vorbild der BischofsAbbur wird das Gemälde „Santo Domingo de Silos“ von Bartolomeo Bermejo⁵⁴ (Abb. 7) angesehen. Auf dem Gemälde wird ebenso ein thronender Heiliger abgebildet, der in Bischofskleidung mit einer Mitra und einem Stab dargestellt worden ist. Eine solche Darstellungstradition eines Heiligen ist weiter verbreitet, so dass es unmöglich ist zu sagen, auf welches Vorbild sich der Meister gestützt haben mag.⁵⁵ Bartolomeo Bermejo selbst war auch eng mit der Kunst der Niederlande verbunden und es wird vermutet, dass er sich in den

⁵⁰ Als Beispiel kann das für das San Domenico Kloster in Pisa geschaffene, aus drei unbeweglichen Tafeln bestehende Retabel angeführt werden, dessen mittlere Tafel „Katharina von Alexandrien“ dem Meister der Lucialegende zugeordnet ist (siehe Anmerkung 19).

⁵¹ Das wahrscheinlich für das Santa Clara Kloster in Spanien gemalte Retabel „Maria, die himmlische Königin“ ist sehr groß (siehe Anmerkung 29), derartige Retabeln waren in Spanien verbreitet. Weiterhin beinhaltet das Werk eine Ikonographie spanischen Ursprungs – ein Engel ergreift die Mondsichel (Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 158).

⁵² Hans Memling, „Flügelretabel mit der Passion Christi, sog. Greveradenaltar“, 1491, mittlere Tafel 221,5 × 167 cm, Flügel 221,5 × 83 cm, St. Annenmuseum, Lübeck, www.wga.hu.

⁵³ Martens, „Der Brügger Meister der Lucialegende“, 42, Abb. 4.

⁵⁴ Bartolomeo Bermejo, „Santo Domingo de Silos“, 1474, 242 × 130 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (*Jan van Eyck und seine Zeit*, 131, Abb. 152), www.wga.hu.

⁵⁵ *Ibidem*.



Abb 7. Bartolomeo Bermejo, „Santo Domingo de Silos“, 1474, Museo Nazional del Prado, Madrid. © Prado.

fünfundvierzig Jahren des 15. Jahrhunderts in Brügge aufhielt.⁵⁶ Ähnlicher zum Nikolaus-Retabel als die Version von Barnejo ist die Arbeit von seinem Nachfolger Martin Bernat⁵⁷ – die Ähnlichkeiten bestehen nicht nur im zentral thronenden Heiligen und dem Fallen des Gewandes, sondern auch in der segnenden Geste der rechten Hand des Heiligen und im linken warnenden Bischofsstab. Das Retabel des St. Nikolaus ähnelt sehr dem um das Jahr 1490 herum vom Meister aus Portillo geschaffenen „Johannes der Täufer“-Retabel.⁵⁸ Auf diesem Gemälde wird auf der zentralen Stelle vor dem Hintergrund eines goldbrokatenen Tuches der thronende Heilige und hinter dem Thron eine Stadtansicht dargestellt.

Früher hielt man einen spanischen Stoffhändler, der die Arbeit mit sich in seine Heimat brachte, für den Auftraggeber des Werkes.⁵⁹ Die Form des Nikolaus-Retabels – ein Gemälderetabel mit unbeweglichen Flügeln – scheint für die These zu sprechen, dass das Werk für die Mittelmeergegend geschaffen worden war. Einen Grund für Zweifel liefert aber die Tatsache, dass in Brügge ein Gemälde eines Nachfolgers von Lancelot Blondeel⁶⁰ aus dem 16. Jahrhundert erhalten geblieben ist, das als Vorbild das Nikolaus-Retabel benutzt zu haben scheint und dies sowohl dem Narrativ als auch der Komposition nach.⁶¹ Doch könnten beide sich selbständig auf ein gemeinsames Vorbild stützen.⁶²

Wenn man vom Einfluss des Meisters der Lucialegende auf seine Zeitgenossen auf der iberischen Halbinsel spricht, dann wird Juan Rodriguez de Solis eine aus dem 16. Jahrhundert stammende Miniatur⁶³ zugeschrieben (Abb. 8), bei der die Fürbittenszene des Revaler Gemälderetabels (Abb. 1) als Vorbild gilt.⁶⁴ Es handelt sich um eine

⁵⁶ Luaces, „Flämische Kunst und die Malerei im Königreich Aragon“, 130.

⁵⁷ Martin Bernat, „Der heilige Blasius“, ca. 1480–1490, 192 × 93 cm, Sammlung Lopéz de Aragon, Madrid (*Jan van Eyck und seine Zeit*, 155, Abb. 180).

⁵⁸ Meister aus Portillo, „Johannes der Täufer“, ca. 1490, 137 × 82,2 cm, Privatsammlung, Madrid (*Jan van Eyck und seine Zeit*, 154, Abb. 179; 268).

⁵⁹ *Ibidem*, 242.

⁶⁰ Lancelot Blondeels Nachfolger, „Der heilige Georg“, 16. Jahrhundert, 127 × 197 cm, Groeningemuseum, Brügge.

⁶¹ *Van Eyck to Dürer: The Influence of Early Netherlandish Painting on European Art, 1430–1530*, ed. Till-Holger Borchert (London: Thames & Hudson), 179.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Juan Rodriguez de Solis, „Vormundschaftsszene“, San Isidoro, Leon (Chandler R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. 9b, *The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935), 523; 525, Abb. 197.

⁶⁴ Roberts, *The Master of the Legend of Saint Lucy*, 168.



Abb 8. Juan Rodriguez de Solis, „Fürbittenszene“, Anfang des 16. Jh., San Isidoro, Leon.

Miniatur auf Pergament, die später auf eine Unterlage aus Holz geklebt wurde. Die Miniatur kann aus einer Handschrift herausgeschnitten worden sein oder von Anfang an als eine Einzelminiatur, die daraufhin auf

eine Grundlage geklebt in der San Isidoro Kirche in Leon aufbewahrt wurde, erschaffen worden sein. Ähnlichkeiten finden sich sowohl bei der Komposition als auch bei den einzelnen Abburen. So ähneln sich zum Beispiel die Gott-Vater-Abbur und seine Thronperspektive und der davor auf einer Säule kniende Jesus Christus. Auf der Miniatur stehen hinter dem knienden Christus Engel, die Leidenswerkzeuge tragen, und die auch auf dem Revaler Gemälderetabel dargestellt sind. Genau in dieser Ähnlichkeit wird der gewichtigste Beweis dafür gesehen, dass das Kunstwerk auf der iberischen Halbinsel fertiggestellt wurde.⁶⁵ Es gibt aber nichts, was beweisen würde, dass die beiden Werke nicht vom gleichen Vorbild ausgehen könnten. Da es sich um eine Miniatur handelt, ist die Wahrscheinlichkeit, dass der Autor sich auf Vorbilder aus Handschriften stützte, deutlich höher. Deswegen kann die Ähnlichkeit zwischen der betrachteten Miniatur und dem Revaler Gemälderetabel nicht als ausreichender Beweis dafür gelten, dass der spanische Künstler das Werk gesehen hat und genauso wenig wird dadurch bewiesen, dass das Werk auf der iberischen Halbinsel gemalt wurde, aber die Annahme wird dadurch auch nicht widerlegt.

DIE BRÜGGER WIRTSCHAFTSKRISE UND DAS REVALER RETABEL DES MEISTERS DER LUCIALEGENDE

Die auf dem Hintergrund des Revaler Retabels dargestellten Stoffe verbinden das Werk mit der spanischen Kunsttradition, aber das Zentrum für den Handel mit Seide und Brokat war die Stadt Brügge, wohin sie italienische Händler aus ihrer Heimat verkauften.⁶⁶ Bei der Ankunft und dem Aufbau des Retabels könnte die damalige wirtschaftliche Situation des Stadt Brügge eine gewichtige Rolle gespielt haben. Nämlich wurde nach dem Tode der Herzogin Maria die Lage der burgundischen Niederlande sehr angespannt. Brügge und andere flämische Städte erklärten sich nicht bereit, Herzog Maximilian als ihren Herrscher anzuerkennen. Die Städte reagierten auf die Versuche Maximilians, sich durchzusetzen, mit bewaffneten Aufständen, die sowohl politische als auch wirtschaftliche Folgen hatten. Maximilian drückte den Städten hohe

⁶⁵ *Ibidem*, 168–169.

⁶⁶ *Karl der Kühne (1433–1477): Kunst, Krieg und Hofkultur*, hrsg. von Susan Marti, Till Holger Borchert, Gabriele Keck (Zürich: Neue Zürcher Zeitung, 2008), 234.

Steuern auf und zwang 1484 und 1488 ausländische Händler, Brügge zu verlassen, indem er ihnen empfahl, sich einzig in Antwerpen mit Handel zu beschäftigen.⁶⁷ Auch blockierte er den Zugang zum Meer und belagerte die Stadt Brügge mehrfach. Erst 1491 stimmte Brügge der Anerkennung der Oberhoheit Maximilians zu und die hansischen Händler konnten zurückkehren.⁶⁸ Während des Wirrwarrs von 1484 bis 1491 bestellten ausländische Händler sehr wenig Kunstwerke.⁶⁹ Deshalb hat Anu Mänd vermutet, dass das Retabel vielleicht vor dem Anfang der instabilen Periode bestellt wurde und auch früher fertiggestellt wurde, aber Estland erst 1493 erreichte.⁷⁰

In dem Zeitraum, als die Situation der Stadt Brügge politisch und wirtschaftlich kompliziert war, erschien die Stadtansicht oftmals auf den Werken verschiedener Künstler, darunter auch auf denen des Meisters der Lucialegende.⁷¹ Im Stadtbild wiederholten sich oftmals das *Belfried* von Brügge und die Kirche Notre Dame, welche die weltliche und die geistliche Macht symbolisierten.⁷² Es gibt aber keinen Grund zur Annahme, dass die damaligen Künstler die zeitgenössische Situation haargenau festgehalten hätten. Die Versuche, Bauten, die auf den Werken niederländischer Künstler vorkommen, mit konkreten, erhalten gebliebenen Gebäuden zu verbinden, sind zwar sehr populär gewesen, sie haben aber nicht zu eindeutigen Ergebnissen geführt. Jan van Eyck verwendete, indem er „Die Jungfrau Maria in der Kirche“⁷³ malte, beim Erschaffen der Architektur nicht nur ein konkretes, sondern sogar mehrere verschiedene architektonische Vorbilder.⁷⁴ Ähnlich verhält es sich auch mit vielen anderen in der Kunst der Niederlande dargestellten Bauten, die man versucht hat, mit unterschiedlichen Regionen zu verbinden.⁷⁵

Wenn man sich die Verträge anschaut, die damals mit den Künstlern abgeschlossen wurden, stellt sich heraus, dass tatsächlich einige kon-

⁶⁷ Till-Holger Borchert, „Memling – Life and Work“, *Memling and the Art of Portraiture* (London: Thames & Hudson, 2005), 40.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Mänd, „Lucia legendi meister identifitseeritud?“, 178, Mänd, „The Altarpiece of the Virgin Mary“, 40.

⁷¹ Craig Harbison, „Fact, Symbol, Ideal: Roles for Realism in Early Netherlandish Painting“, *Petrus Christus in Renaissance Bruges: An Interdisciplinary Approach* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1995), 26.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Jan van Eyck, „Die Jungfrau Maria in der Kirche“, 32 × 14 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, www.wga.hu.

⁷⁴ Harbison, „Fact, Symbol, Ideal“, 23.

⁷⁵ *Ibidem*, 21.

krete Möbelstücke wie ein zeitgenössischer Tisch oder ein Bett, die auf dem Kunstwerk erscheinen sollten, gesondert erwähnt wurden.⁷⁶ Craig Harbison hat davon ausgehend vorgeschlagen, dass der sogenannte Realismus der Niederlande ein beschreibender Realismus der Details (*descriptive realism of particulars*) sei, für den das Bruchstückhafte charakteristisch sei – er nannte es „die Mentalität des Musterbuches“.⁷⁷ Die Werke setzen sich aus vereinzelt Details und Gegenständen zusammen, die direkt aus dem Leben gegriffen sind, aber auf den Gemälden nach einem Puzzleprinzip zusammengefügt worden sind.⁷⁸ Aus solchen Einzelteilen scheint sich auch das Revaler Retabel des Meisters der Lucialegende zusammzusetzen. Mit den alltäglichen Gegenständen muss nicht unbedingt ein komplizierter religiöser Symbolismus verbunden sein, wie man es durch die verkleidete Symbolik⁷⁹ von Panofsky zu sehen gewohnt ist, sondern die Gegenstände stehen für sich, vertreten reale Waren, deren Handels- oder Herstellungszentrum die Stadt Brügge war.

LUXUSARTIKEL AUF DEM REVALER RETABEL

Just während der Wirtschaftskrise in Brügge nahm die Darstellung des Brüggeschen Stadtpanoramas auf Werken zu, die von den ausländischen Kaufleuten bestellt worden waren.⁸⁰ Craig Harbison sieht darin das von den zeitgenössischen Problemen verursachte Bestreben, die Stadt weiterhin als in Blüte stehend zu zeigen.⁸¹ Die Stadtansicht konnte für die ausländischen Kaufleute eine Erinnerung an ihren Aufenthalt in der Stadt und einen Beleg für die Herkunft des Gemäldes bedeuten.⁸² So vermittelte die Stadtansicht von Brügge für die fremdländischen Händler eine Botschaft vom erfolgreichen Fortbestehen der Stadt und von der Qualität des Werkes.

Dem Revaler Retabel fehlt die Stadtansicht von Brügge, aber die gleiche Botschaft von der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit können auf dem

⁷⁶ Lorne Campbell, „The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century“, *Burlington Magazine*, 118 (1976), 192–193.

⁷⁷ Harbison, „Fact, Symbol, Ideal“, 23.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Erwin Panofsky, *Die Altniederländische Malerei: Ihr Ursprung und Wesen*, Bd. 1, hrsg. von Jochen Sander, Stephan Kemperdick (Köln: DuMont, 2001), 119–153.

⁸⁰ Harbison, „Fact, Symbol, Ideal“, 27.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*, 30.

Retabel durchaus die dargestellten Exporterzeugnisse tragen. Mit einer eigenartigen Folgerichtigkeit wiederholen sich auf dem Retabel verschiedene Handelsgegenstände, die dem Gemälde ein luxuriöses Aussehen verleihen und dessen Beschaffungsort im 15. Jahrhundert gerade Brügge war. Wie bereits oben erwähnt, war die Stadt Brügge ein wichtiger Umschlagplatz für das Gewerbe, wo sich die Handels- und Bankhäuser solcher italienischen Kaufleute wie Arnolfini und Portinari befanden.⁸³ Im Historischen Museum Bern ist ein Originalgewebe Florentiner Herkunft erhalten geblieben,⁸⁴ das sehr ähnlich zum Goldbrokatstoff⁸⁵ der dritten Position des Revaler Retabels ist – der goldene Hintergrund von beiden wird von einem Granatapfelmuster verziert. Zusätzlich zum Luxusgewebe können wir auf dem Revaler Retabel auch andere Luxusgegenstände finden, von denen einige Hauptexportartikel der Niederlanden waren, andere verweisen aber auf fernere Gegenden – neben Italien auch auf Spanien. Noch weiter weg befand sich das Herkunftsland des türkischen Teppichs, der vor dem Thron von Maria lag.

Als derartige Werbeartikel können die wiedergegebenen Textilien behandelt werden. Teppiche aus Goldbrokat, die auf dem Retabel die Funktion der Ehrentücher übernehmen, scheinen den Weg nach Brüssel, dem Herstellungszentrum der sogenannten Goldteppiche (*tapis d'or*) (Abb. 3), einzuschlagen. Auch verweist die Bankabdeckung bei der dritten Position (Abb. 4) auf die Teppiche der Millefleurs, die in verschiedenen niederländischen Städten, darunter auch Brügge, hergestellt und exportiert wurden. Ein ähnlicher Millefleurs-Abdeckungsstoff wurde auf dem Retabel „St. Nikolaus“ (Abb. 5) und auf dem Retabel „Katharina von Alexandrien“ dargestellt. In Estland sind auch aus den Niederlanden bestellte Bildteppiche erhalten geblieben – es handelt sich um aus dem 16. Jahrhundert stammende von Seiten des Revaler Rates aus der Stadt Enghien bestellte Verdüren und um das ebenso aus den Niederlanden bestellte Antependium der Olaikirche.⁸⁶

⁸³ *Karl der Kühne (1433–1477)*, 234.

⁸⁴ Samtseidener Brokatstoff, Florenz (?), Bern, Historisches Museum, Inv. 21 (*Karl der Kühne (1433–1477)*, 237, Abb. 59).

⁸⁵ Ein solcher Brokatstoff tritt auch bei dem „Virgo inter virgines“ Retabel auf, das früher dem Meister der Lucialegende zugeordnet worden war (siehe Anm. 10). *The Flemish Primitives*, vol. 4, 294–319; 294, Abb. 203.

⁸⁶ Urve Mankin, „Renaissance-Bildteppiche im Tallinner Stadtmuseum“, *Die Kunstbeziehungen Estlands mit den Niederlanden in den 15.–17. Jahrhunderten*, 157–163.

Die luxuriösen Gewebe, türkischen Teppiche und Keramiken wurden auch in den Werken anderer niederländischen Künstler dargestellt. Als Beispiel könnte das Schaffen von Hans Memling dienen, wo auf dem für das Johannes-Hospital bestellten Johannes-Altar⁸⁷ sowohl kostbare Brokatstoffe, ein türkischer Teppich, Kachelfliesen als auch Bücher vorkommen. Das Retabel wurde aber von Geistlichen bestellt und eine Verbindung zu Kaufleuten fehlt.⁸⁸ Noch ein weiteres Werk von Hans Memling,⁸⁹ das offensichtlich von einem Stifter italienischer Herkunft, der porträtiert worden ist,⁹⁰ bestellt wurde, könnte für bemerkenswert gehalten werden. Auf der Rückseite des Gemäldes steht auf einem türkischen Teppich eine italienische Majolika-Vase mit dem Monogramm von Jesus Christus. Wollte der italienische Kaufmann auf dem bestellten Werk einen konkreten einheimischen Gegenstand sehen? Eine ähnliche Vasenscherbe mit dem Christus-Monogramm ist aus dem westlichen Teil Estlands erhalten geblieben, die Rekonstruktion auf Basis der Scherben⁹¹ ähnelt sehr der Vase des Memling-Werkes. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Majolika der südlichen Niederlande (Antwerpen) oder sie ist italienischer Herkunft.⁹² Eine ähnliche Vase wurde noch auf dem Hans Memling zugeschriebenen Retabel „Die thronende Mutter Gottes mit dem Kind“⁹³ dargestellt. Das gegebene Beispiel ist ein Beleg dafür, dass Gegenstände, die auf den niederländischen Retabeln dargestellt wurden, auch von Kaufleuten gehandelt und bestellt wurden. Neben italienischen hat man aus Estland unter anderem noch Keramiken aus Valencia spanischer Herkunft mit glänzender Oberfläche gefunden.⁹⁴

⁸⁷ Hans Memling, „Triptychon mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten, sog. Johannes-Altar“, 1474–1479, mittlere Tafel 172 × 172 cm, Flügel 172 × 79 cm, Johannes-Hospital, Memling Museum, Brügge, www.wga.hu.

⁸⁸ Dirk de Vos, *Hans Memling: das Gesamtwerk* (Stuttgart: Belsler, 1994), 31.

⁸⁹ Hans Memling, „Bildnis eines betenden jungen Mannes“, ca. 1485–1490, 29,2 × 22,5 cm, Thyssen-Bornemisza, Madrid. www.wga.hu.

⁹⁰ De Vos, *Hans Memling*, 262–263.

⁹¹ Niederländische Majolika aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Pärnu-Museum, 14350/A 2501:82, 455; 384; 384; 363. Siehe Erki Russow, *Importkeraamika Lääne-Eesti linnades 13.–17.sajandil* (Tallinn: Tallinna Ülikooli Ajaloo Instituut, 2006), 118, Jn. 1; 177, Jn. 79.

⁹² *Ibidem*, 117–118.

⁹³ Hans Memling, „Thronende Madonna mit Kind“, ca. 1480–1490, 81 × 55, Staatliche Museen, Berlin. www.wga.hu.

⁹⁴ Russow, *Importkeraamika Lääne-Eesti linnades*, 121–128.

DAS BUCH AUF DEM EHRENPLATZ DES RETABELS VOM MEISTER DER LUCIALEGENDE

Unter den Handelsgegenständen aus den Niederlanden nimmt das Buch eine wichtige Stelle ein. Mit dem Buchhandel beschäftigten sich mehrere Städte. Brügge wurde um 1400 ein wichtiges Zentrum für die Buchmalerei, was sich aus der Produktionserweiterung für eine wohlhabenden Klientel und die Nutzung von Zwischenhändlern ergab.⁹⁵ Auf dem Revaler Retabel wird dem Buch eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Es wurde auf dem Retabel als ein Attribut eines Heiligen insgesamt fünfmal dargestellt: in der Hand von Franziskus, von Johannes dem Täufer, der Mutter Gottes, von Gertrud und auf ihrem Äbtissinnenstab in der Hand des als eine Skulptur dargestellten Johannes des Täufers noch ein zweites Mal. Ein Buch als Attribut eines Heiligen ist ganz gewöhnlich und deshalb sollte es nicht überinterpretiert werden. Aber wenn man sich das offene Buch in der Hand von St. Gertrud anschaut (Abb. 4), das die Heilige auf einem kostbaren roten Stoff hält und auf dessen Blätter die Imitation eines handschriftlichen Textes zu erkennen ist, erscheint die Aufmerksamkeit, die dem Buch gewidmet wird, als nicht mehr so zufällig. Indem ein handschriftlicher Text nachgeahmt wird, wird damit auf Schreiber und Illustratoren verwiesen, die in den Niederlanden luxuriöse Manuskripte anfertigten. Wenn man sich das offene Buch genauer ansieht, kann man erahnen, dass hier mehr angestrebt wurde, als nur die Schrift mit einigen Strichen zu markieren – womöglich war der Text im Buch irgendwann bis zu einer gewissen Grenze auch lesbar. Im Text kann ein rotes Initial erahnt werden. Leider ist es beim jetzigen Stand der Dinge nicht möglich, etwas Weitergehendes zu behaupten. Es scheint, dass die Aufmerksamkeit, die dem Buch zuteil wird, nicht zufällig ist, sondern auf bewusste Werbung für einen niederländischen Exportartikel hinweist.

Man kann sich dem Buch auch aus einem anderen Blickwinkel annähern. Auf den Flügeln der dritten Position sind Franziskus und Gertrud dargestellt. Während Franziskus in ein traditionelles grobfädiges mit einer geknoteten Schnur umgürtetes Gewand der Franziskaner bekleidet ist, scheint die schwarz-weiße Kombination von Gertrud auf die Dominikaner Bezug zu nehmen.⁹⁶ In dem Fall kann das Buch in den

⁹⁵ Maurits Smeyers, *Flemish Miniatures: from the 8th to the mid-16th Century: The Medieval World on Parchment* (Turnhout: Brepols, 1999), 194.

⁹⁶ Für diese Anmerkung danke ich dem Professor für Kunstgeschichte der Universität Kiel, Uwe Albrecht (18. Januar 2010).

Händen der beiden Heiligen, insbesondere bei Gertrud, als ein Hinweis auf die Wichtigkeit des Buches bei der Predigt und, falls man noch weiter geht, auf die Gelehrsamkeit der Dominikaner gedeutet werden. Wahrscheinlich befand sich das Retabel eben in der Katharina-Kirche des dominikanischen Klosters. Der eindeutige Widerspruch zwischen dem dargestellten luxuriösen Fonds und dem offensichtlichen Armutsideal, das so ausdrucksvoll mit seinem zurückhaltenden Gewand und der Barfüßigkeit von Franziskus verkörpert wird, muss erwähnt werden. Als Sohn eines bekannten Kaufmannes legte er sein Amt nieder, um Christus zu folgen. Obwohl in der Ferne Luxusgegenstände der Händler dargestellt sind, bleibt doch das *imitatio Christi* des St. Franziskus dominant.

ZUSAMMENFASSUNG – DIE BOTSCHAFT DER LUXUSWAREN

Das Revaler Retabel befindet sich wegen seiner Luxuriösität auf einer besonderen Position sowohl im Schaffen des Meisters der Lucialegende als auch in der niederländischen Kunst im Allgemeinen. Es werden konsequent verschiedene Luxusartikel dargestellt, die von niederländischen Städten gehandelt und angefertigt wurden. Erinnern wir uns erneut an die These Craig Harbisons, wonach die Stadtansicht von Brügge die Botschaft vermittele, dass die Stadt wirtschaftlich weiter bestehe. Obzwar auf dem Revaler Retabel die Stadtansicht fehlt, könnte vermutet werden, dass die auf dem Retabel dargestellten Luxusgegenstände, die für den Wohlstand und den Einfluss der Stadt als Wirtschaftsmetropole Reklame machten, die gleiche Funktion übernehmen. Die Stadt Brügge und die Niederlande werden mit Hilfe der dargestellten Waren vorgestellt und es wird Werbung gemacht. Sowohl die teuren Stoffe, die von der Stadt Brügge gehandelt wurden als auch diejenigen, die vor Ort angefertigt wurden, zeugen von einem potenziell sehr rentablen Geschäft. Ein weiterer wichtiger Artikel ist das Buch, das als Heiligenattribut fünfmal vorkommt, in besonderes luxuriöser Form bei St. Gertrud. Gleichzeitig ist das Retabel in seinem Aufbau mit der Kunst der iberischen Halbinsel verbunden – die Verwendung der Seiden- und Brokatstoffe im Hintergrund nähert das Werk der Kunst Spaniens an. Im Werk kommen noch weitere Elemente, die auf diese Gegend verweisen, vor, wie zum Beispiel

Kacheln (*Azulejos*), eine spanisch beeinflusste Vase und ein türkischer Teppich, der auf noch fernere Orte verweist. Der rechte Stifter betastet einen gelbgetonten Rosenkranz, worin Ravo Reidna einen Exportartikel, Bernstein, erkennen wollte.⁹⁷ Obwohl Bernstein auch in Livland gefunden werden konnte, hat der Deutsche Orden vor allem in Preußen damit gehandelt. Falls das Material des Rosenkranzes Bernstein sein sollte, handelt es sich um einen Exportartikel, in dem wir eine Botschaft des erfolgreichen Weiterbestehens der Handelsbeziehungen sehen können. Über den Auftrag für das Revaler Retabel ist kein Vertrag erhalten geblieben, aber es erscheint möglich, dass die dargestellten Luxusartikel vom Auftraggeber vorgesehen waren. Die zweite Möglichkeit ist, dass die Initiative von Seiten des Künstlers kam, der durch sein Werk die Botschaft über die ehemalige Blütezeit der Stadt vermitteln wollte. Auf dem Retabel sind nicht das *Belfried* von Brügge und die Kirche der Notre Dame dargestellt, aber Hinweise auf die weltliche (Handelswesen) und die geistliche Sphäre sind innerhalb des Werkes vorhanden. Brügge ist auf dem Gemälde durch seine Exportartikel vertreten, im Aufbau des Retabels sind noch fernere Gegenden zu erahnen – Spanien. Die auf dem Werk vorgekommenen Luxusartikel bescheinigen das Fortbestehen der Handelsbeziehungen nach der komplizierten wirtschaftlichen Situation und scheinen als eine Einladung in die weiterhin als eine Wirtschaftsmetropole auftretende Stadt Brügge.

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

KOKKUVÕTE: Luksusartiklid Lucia legendi meistri Tallinna retaablil kui küllakutse Brugge linna

Tallinnas säilinud hiliskeskaegsete kunstiteoste seast torkab Lucia legendi meistri retaabel Niguliste kirikus silma eriliselt luksusliku välimuse poolest. Hämmastava järjekindlusega kujutatakse erinevaid luksus-

⁹⁷ Reidna, *Tallinna Mustpeade vennaskonna Maarja altar*, 4.

esemeid, mille valmistamise või millega kauplemise poolest paistsid hiliskeskajal silma Madalmaade linnad. Vaatamata asjaolule, et samad elemendid esinevad ka teistes Lucia legendi meistri teostes, ei ilmu need mitte ühelgi teisel meistriole omistatud maalil sellises mahus.

Tallinna retaabli omapäraks on foonidel kujutatud luksuskangad. Sellisel kujul esinevad siid- ja brokaatkangad Ibeeria poolsaare kunstis. Tõenäoliselt on meister reisinud tänapäeva Hispaaniasse või puutunud selle piirkonna kunstiga kokku Madalmaades, õpetades hispaania kunstnikke välja oma ateljees. Tihedatest sidemetest Ibeeria poolsaarega annavad tunnistust sellele piirkonnale maalitud teosed ning lähtumine hispaania kunsti eeskujust meistri loomingus. Võimalik, et kunstnik on mõju avaldanud ka hispaania kunstile. Näiteks pärineb 16. sajandi algusest kunstnik Juan Rodriguez de Soliselt topeltestkostestseeni kujutav miniatuur San Isidoro kirikus Leonis, mis on sarnane meistri Tallinna retaabli II seisundi samateemalisele lahendusele. Nii Juan Rodriguez de Solis kui Lucia legendi meister võisid mõlemad toetuda ka ühisele eeskujule. Kuna esimese puhul on tegemist miniatuuriga, siis võib teos olla tihedamalt seotud käsikirjade kui tahvelmaaliga. Tallinna retaablil esinevad veel muudki Ibeeria poolsaarele viitavad elemendid, nagu keeraamilised plaadid (*azulejos*) ja lüstermaalingutega hispaania vaas.

Lucia legendi meistri teostel esineb sageli Brugge linnavaade. Linnakujutus sagenes aastatel, mil Brugge oli poliitilises ja majanduslikus kriisis. Brugge linnavaade vahendas sõnumit maali päritolust, kvaliteedist ning linna endisest õitsengust. Tallinna retaablil täidavad sama ülesannet kujutatud luksuskaubad. Siid- ja brokaatkangaid vahendasid Itaalia kaupmehed ning nendega kauplemise peamine keskus oli Brugge. Madalmaadele tüüpilistest kangastest on kujutatud tuhande lille vaipu (*mille fleurs*), mida kooti nii Brugges kui teistes linnades ning kuldvaipu (*tapis d'or*), mida valmistati Brüsselis. Erilisel kohal on retaablil viiel korral kujutatud raamat, mis oli Brugge kui raamatumaalikeskuse olulisemaid kaubaartikleid. Tallinna retaablil sõrmitseb donaator kollase tooniga palvehelmeid, mille materjaliks on tõenäoliselt meravaik, mida leidis ka Liivimaal, kuid millega kauples Saksa Ordu Preisimaal. Merevaigust palvehelmeid võib käsitleda sümbolse tõendina kaubandussuhete edukast edasikestmisest pärast keerulisi aegu. Nii toimivad kujutatud luksuseseimed küllakutsena endiselt majandusmetropolina esinevasse Brugge linna.