

Kunst Geschichte Kirche

Vertiefung 2

Punzen, Beitel, Seelenheil

Kunst und Handwerk im späten Mittelalter



www.kunst-geschichte-kirche.de

Kunst Geschichte Kirche

Vertiefung 2

Punzen, Beitel, Seelenheil Kunst und Handwerk im späten Mittelalter



Herausgegeben von der Geschäftsstelle der Evangelischen
Arbeitsgemeinschaft Erwachsenenbildung

Texte: Dr. Jutta Petri

Fotos: Michael Berger, Matthias Krause, Dr. Jutta Petri,
Sabine Saucke © Sauckefotos

Impressum

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Hauptbereich Generationen und Geschlechter
Evangelische Arbeitsgemeinschaft Erwachsenenbildung
Geschäftsstelle Rostock
Grubenstraße 48
18055 Rostock
0381 260 536 26
jutta.petri@erwachsenenbildung.nordkirche.de

Text und Layout: Jutta Petri

Fotos: Michael Berger, Reinhard Fokuhl, Matthias Krause, Dr. Jutta Petri, Sabine Saucke © Sauckefoto

Umschlagfotos: Retabel, Petrikirche, Demern; Retabel, St. Johanniskirche, Malchin; Retabel, St. Annen-Kirche, St. Annen; Heiligenschrein, St. Nicolaikirche, Mölln; Retabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow; Madonna, Ev. Kirche, Hohen Viecheln; Sakramentsschrank, Ev. Kirche, Laase.

Ich danke den Kirchengemeinden Alt Käbelich-Warlin, Bad Bramstedt, Bützow, Carlow, Crivitz, Heiligenstedten, Hohen Viecheln, Horst, Klinken, Lubmin-Wusterhusen, Malchin, Mölln, Nüsse-Behlendorf, Semlow-Eixen, Rehna, St. Annen und Teterow herzlich für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Fotos.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Kooperationen 4

Auftraggeber, Kontormacher, Bildschnitzer und Maler

Rankenwerk und Schwalbenschwanz 22

Die Arbeit der Kontormacher

Das Strahlen des Himmels 38

Die Aufgabe der Vergolder

Von Beiteln und Heiligen 54

Die Arbeit der Bildschnitzer

Hühnerei, Öl und Schwermetalle 66

Das Malerhandwerk

Krisenzeit 80

Die Auswirkungen der Reformation auf die Retabelproduktion

Literaturverzeichnis 86

Liebe Leser*innen,

die Kirchengemeinden der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland besitzen insgesamt 1.880 Kirchen und Kapellen. Der weitaus größte Anteil davon wurde vom 13.–15. Jahrhundert erbaut und steht unter Denkmalschutz. Die mittelalterlichen Kirchen sind Zeichen eines tiefgreifenden kulturellen Wandels im Norden und Nordosten des heutigen Deutschland – der Christianisierung. Das Christentum ist also eine relativ junge kulturprägende Kraft. Es entwickelte und veränderte sich im Laufe der Jahrhunderte und mit ihm die Kirchengebäude.

Kirchen sind kultische Orte. Sie sind Räume der Begegnung mit Gott – im Sakrament und im Gebet. Sie sind auch Räume menschlicher Gemeinschaft, der sozialen Sicherung und der Daseinsfürsorge. Sie gehören zu den ältesten Orten, in die Menschen ihre Geschichte kontinuierlich einschrieben.

Kirchen prägen mit ihren weithin sichtbaren Türmen seit Jahrhunderten scheinbar unverändert das Landschaftsbild in Mecklenburg-Vorpommern und Schleswig-Holstein. Der Bautypus des längsrechteckigen Kirchenschiffs mit hohem Westturm ist zu einem Symbol für „die Kirche“ schlechthin geworden. Aber auch in ihrem Inneren haben sich mit den aus verschiedenen Jahrhunderten zusammengesetzten Ausstattungsensembles vielfältige Kunst- und Kulturschätze erhalten: Taufbecken, Taufengel, Kanzeln, Altäre und Altaraufsätze (Retabel), Marienleuchter, Heiligenskulpturen, Patronatslogen, Chorgestühle und vieles mehr. Diese Ausstattungsstücke spiegeln die Veränderungen im Glaubensverständnis, in der Liturgie, des Gottes- und Menschen-

bildes und im Zeitgeschmack. Sie sind Zeugen fremdgewordener Kulturepochen, die in einer uns heute nicht mehr geläufigen (Bild-)Sprache sprechen.

Den wohl größten Wandel erlebten die Kirchengebäude in Folge der reformatorischen Bewegung. Sie bewirkte eine Zäsur, die heute noch in der Architektur und der Ausstattung der norddeutschen Kirchen ablesbar ist. Diese Zäsur erfolgte nicht plötzlich, sondern nach und nach in einem langen Prozess der Aneignung und Umdeutung. Er äußerte sich in kleineren oder massiven Eingriffen in die alte Substanz und oft auch im Rückbau mittelalterlicher, vorreformatorischer, Ausstattungsstücke.

Markantes Zeugnis dieser Aneignungs- und Umdeutungsprozesse sind die sogenannten „Flügelaltäre“; die Flügelretabel. Sie stehen heute noch im Zentrum des liturgischen Geschehens und sind in ihrer gold-bunten Pracht Blickfang für die Gottesdienst- und Kirchenbesucher. Sie haben jedoch keine Funktion mehr in den evangelischen Gottesdiensten. Ihre Bildsprache wurde oft der Bildsprache der neuen Konfession angepasst. Ihre ursprüngliche Einbindung in das Kultprogramm der Kirche spielt keine Rolle mehr. Sie sind fast schon museale Relikte einer vergangenen Zeit. Die Gestalt der Flügelretabel, ihre Bildsprache und die dargestellten Geschichten faszinieren durch ihre Fremdartigkeit. Sich ihnen anzunähern, ist ein Ziel der Broschürenreihe **Kunst.Geschichte.Kirche** sowie der gleichnamigen Webseite.

In Kunst.Geschichte.Kirche werden an ausgewählten Beispielen bekannter und weniger bekannter mittelalterlicher Flügelretabel in Dorf- und Stadtkirchen der Nordkirche verschiedene Aspekte dieser außerordentlichen Ausstattungsstücke beleuchtet. Aufbau und Funktion dieser „Wandelaltäre“ werden ebenso erläutert (Vertiefung 1) wie die Produktionsbedingungen in den Bildschnitzer- und Malerwerkstätten (Vertiefung 2). Die mittelalterliche Bildsprache ist das Thema einer weiteren Folge der Reihe (Vertiefung 3). Hier geht es um Gestaltungselemente mittelalterlicher Kunst und ihre Bildthemen. In der Vertiefung 4 werden verschiedene handwerkliche Techniken von Expert*innen vorgestellt. Die Marienverehrung als ein zentrales Phänomen mittelalterlicher Theologie ist Thema der Vertiefungen 5 und 6.

Unter **www.kunst-geschichte.kirche.de** finden Sie weitere Informationen und Vertiefungsangebote zu Themen rund um historische und zeitgenössische Kunst in den Kirchen der Nordkirche. Erkunden Sie die Vielfalt des kulturellen Erbes der Nordkirche nach Ihren individuellen Interessen und Ihrem individuellen Zeitplan!

Die Abbildungen in diesem Band sind als Sehhilfen gedacht. Sie können und wollen die Betrachtung der Originale nicht ersetzen. Sie sind herzlich eingeladen, die Orte aufzusuchen, an denen sie sich befinden.

Mein herzlicher Dank geht an alle Pastor*innen und ehren- und hauptamtlich Mitarbeitenden in den Kirchengemeinden. Sie

haben mich mit Kirchenschlüsseln und Informationen zu Gebäuden und Werken tatkräftig und freundlich unterstützt und die Abbildung der Fotos erlaubt.

Dr. Jutta Petri
Rostock, im März 2023



St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen
 Ev. Kirche, Horst, Landkreis Vorpommern-Rügen
 St. Johanniskirche, Malchin, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte
 St. Nicolaikirche, Mölln, Kreis Herzogtum Lauenburg
 St. Annen-Kirche, St. Annen, Kreis Dithmarschen



Kooperationen

Auftraggeber, Kontormacher, Bildschnitzer und Maler

Noch heute sind in vielen Dorf- und Stadtkirchen der Nordkirche Überlieferungen mittelalterlicher Frömmigkeit zu finden. Neben Wandmalereien in den Gewölben der gotischen Kirchbauten, Glasbildern und einzelnen Heiligenfiguren sind es vor allem die sogenannten Flügelaltäre, die den Raumeindruck prägen. Das buntfarbige, goldglänzende Erscheinungsbild ihrer Festtagsseite prunkt mitten im Zentrum des liturgischen Geschehens – auf dem Altar. Sie öffnen ein Fenster in eine lange vergangene Zeit.

Auf den ersten Blick sind es die Bildprogramme, die uns heute fremd anmuten: Männer mit langen Gewändern und Bärten, eine Säge, Steine oder gar ihren eigenen Kopf im Arm tragend, Königinnen mit Schwertern, Türmen oder Drachen, von Pfeilen durchbohrte halb nackte junge Männer und drachentötende Ritter. Das sind Figuren, die Märchen, Sagen und Legenden bevölkern. Heiligenlegenden. Sie erzählen seit Jahrhunderten stumm ihre Geschichten und tragen ihre Botschaften von Tapferkeit, Treue, Klugheit und bedingungsloser Gottesliebe in einer fremden Bildsprache heute noch an uns heran.

Der wichtigste Ort der Heiligenverehrung war der Altar der Kirche. In der Frühzeit waren die christlichen Kirchen über den Gräbern der Märtyrer und Märtyrerinnen errichtet worden, die in den Jahrhunderten der Christenverfolgungen ihr Leben für ihren Glauben gelassen hatten. Aus dieser Praxis heraus entwickelte sich die tief empfundene Reliquienverehrung der hoch- und spätmittelalterlichen Gesellschaft. Die prächtigen Altaraufsätze sind

Nachklänge dieser Glaubenspraxis (vgl.)

Kunst.Geschichte.Kirche, Vertiefung 1, **Ansichten im Wandel. Mittelalterliche Flügelretabel.**

Die Heiligen- und Reliquienverehrung ist immer bezogen auf die christliche Botschaft der Vergebung der Sünden durch den Opfertod Jesu und das Wirken Gottes in der Welt. Es ist der Bezugspunkt jeder liturgischen Inszenierung, jedes kirchlichen Festes, jeder Aussetzung (Zeigen) der Reliquien.

Die Darstellung des am Kreuz gestorbenen Jesus und seine Auferstehung von den Toten ist der Kern der üppigen mittelalterlichen Bildwelt. Auf sie deutet alles hin oder ist von ihr abgeleitet. Der Gekreuzigte ist das Zentrum und gleichzeitig das Portal, das auf dem Weg zum Altar durchschritten werden muss: Das häufig lebensgroß gestaltete sogenannte Triumphkreuz befand sich zwischen Kirchenschiff und Chorraum. Dort war der Hauptaltar als Erinnerungsstätte des Opfertodes Jesu aufgestellt.

Die vielfältige und bunte Welt der Heiligen legt nach mittelalterlichen Verständnis Zeugnis ab vom Wirken Gottes in der Welt. Die Heiligen sind Mittler zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre. Sie angemessen zu verehren und um ihre Fürsprache vor Gott zu bitten, war für die Menschen ein grundlegendes Anliegen.

Sich der Fürsprache eines Heiligen sicher sein zu können, dafür war kein materieller und finanzieller Aufwand zu hoch. Wer es

sich leisten konnte, stiftete Ausstattungsstücke für Altäre, für Kapellen- und Kirchenräume in unterschiedlichster Größe und Form.

Mit diesen Stiftungen aus Gold, Silber, Stein oder Holz, als Glas- oder Wandmalerei schrieben sich der Stifter/die Stifterin in das Gedächtnis der nachfolgenden Generationen ein. Die Bedürfnisse nach Memoria (Gedenken, Erinnern) und der Sicherung des Seelenheils füllten die Kirchenräume und sicherten verschiedensten Handwerkern ein Auskommen.

Die Dorf- und Stadtkirchen waren im späten Mittelalter mit einer unüberschaubaren Anzahl an Bildern unterschiedlicher Materialien und Größe ausgestattet. Es muss überwältigend gewesen sein inmitten dieser Form- und Farbenpracht, der unablässig gelesenen Messen, der Gesänge, des Weihrauchdufts, der murmelnden kommenden und gehenden Menschen zu stehen. Für die Lübecker Marienkirche sind zu Beginn des 16. Jahrhunderts 36 Nebentaltäre nachgewiesen. Jeder dieser Altäre war mit liturgischen Geräten (Kelch, Teller für die Oblaten), liturgischen Büchern, mit Altartüchern und mit Vikarien (Stelle eines Geistlichen, der die Messen liest und den Altar betreut), versehen. Unsere heutigen Kirchenräume vermitteln einen eher „aufgeräumten“ Eindruck. Die Kirche war im 15. Jahrhundert mittelbar und unmittelbar die wichtigste Auftraggeberin für Kunstwerke und ließ einen Wirtschaftszweig florieren. Heute sind es in Norddeutschland Künstler*innen, die im Rahmen von Spezialaufträgen für Kirchen, Prinzipalstücke (Altäre, Taufbecken), Glasmalereien und Paramente anfertigen.



Abb. 1: Blick nach Osten in den Altarraum mit Triumphkreuz, St. Nikolaikirche, Mölln, Kreis Herzogtum Lauenburg

Im Mittelalter waren ganze Werkstätten mit der Herstellung von Altarschreinen, Heiligenfiguren und Tafelbildern beschäftigt. Jedes Werkstück in einem Kirchenraum wurde von Händen bearbeitet, geformt, gestaltet. Jede dieser Hände besaß eine eigene Handschrift, folgte bestimmten Traditionen und gehörte zu einem Menschen, dessen Identität in den meisten Fällen unbekannt ist.

Das Triumphkreuz in der Möllner Nikolaikirche (Abb. 1) stammt vermutlich aus einer Lübecker Werkstatt. Die inmitten des Naturparks Lauenburgische Seenplatte gelegene Stadt Mölln war im Mittelalter ein aufstrebender Rast- und Markort am Handelsweg zwischen Lübeck und Lüneburg. Sie stand von 1359 bis 1683 unter Lübecker Verwaltung. Aufgrund dieser engen Verflechtung ist es zu vermuten, dass auch weitere Ausstattungstücke der Kirche in Lübecker Werkstätten angefertigt worden sind. So zum Beispiel der Marienleuchter, die Bronzetaufe und auch die Figuren (Apostel, Marienkrönung) eines Flügelretabels, die sich heute im St. Annen-Museum, Lübeck, befinden: Sie gehörten wahrscheinlich einst zum Hochaltar der Nikolaikirche. Eine der Apostelfiguren ist noch heute vor Ort zu sehen: In einer Wandnische steht hinter einem Metallgitter die Figur eines Jacobus (Abb. 2). In Pilgertracht gekleidet, mit Hut, Stab und Mantel, vermittelt er uns einen Eindruck von der Schönheit mittelalterlicher Fassungen (Bemalung): Der vergoldete Mantel beherrscht den farblichen Eindruck. Mit Rot, Grün und Blau sind einzelne Partien abgesetzt. Hände, Füße und das Gesicht sind in einem zarten Inkarnat (Fleischttöne) bemalt. So waren auch die anderen Figuren der Möllner Gruppe bemalt. Heute haben sie ihre Fassung verloren(!). steht hinter einem Metallgitter die Figur eines Jacobus (Abb. 2).



Abb. 2: Hl. Jacobus, St. Nikolai-Kirche, Mölln, Kreis Herzogtum Lauenburg

In Pilgertracht gekleidet, mit Hut, Stab und Mantel, vermittelt er uns einen Eindruck von der Schönheit mittelalterlichen Fassungen (Bemalung): Der vergoldete Mantel beherrscht den farblichen Eindruck. Mit Rot, Grün und Blau sind einzelne Partien abgesetzt. Hände, Füße und das Gesicht sind in einem zarten Inkrinat (Fleischtöne) bemalt.

In dieser Weise waren auch die anderen Figuren der Möllner Gruppe bemalt. Heute haben sie ihre Fassung verloren (!).

Lübeck war im 15. Jahrhundert die mächtigste Handelsstadt im Norden und auch eine, wie wir heute sagen würden, „Kunstmropole“. Der Rat der Stadt hatte die Anzahl der Maler- und Bildschnitzer-Werkstätten nicht beschränkt und so konnte, wer die Zugangsvoraussetzungen zur Erlangung der Meisterwürde erfüllte, eine eigene Werkstatt eröffnen. Das benachbarte Hamburg hatte dagegen die Anzahl der Malerwerkstätten auf drei beschränkt. Dadurch erreichte die Hamburger Produktion nicht die Reichweite wie die Lübecker Werkstätten — diese belieferten den gesamten Ostseeraum.

Neben Lübeck waren aber auch in den anderen Städten des wendischen Quartiers der Hanse in Wismar, Rostock und Stralsund Werkstätten ansässig, die die hohe Nachfrage an Tafelbildern und Holzskulpturen in ihrem eigenen Umland sowie im skandinavischen und baltischen Ostseeraum erfüllten. Im Herzogtum Schleswig waren Schleswig, Flensburg und Husum Städte mit produktiven Werkstätten.

Die Arbeitsprozesse dieser Werkstätten, ihre Organisation, ihre Verflechtung in den Netzwerken des Hansehandels ist noch nicht sehr lang Gegenstand der kunsthistorischen Forschung. Die große Anzahl an Werkstücken mittlerer und geringer künstlerischer Qualität, vor allem in den ländlichen Räumen, trug dazu bei die Aufmerksamkeit nicht mehr ausschließlich den vorwiegend im Südwesten Deutschlands tätigen künstlerischen Genies wie Albrecht Dürer oder Michel Erhard zu schenken, sondern nach den Menschen und ihrer Arbeitsorganisation zu fragen, welche die weitaus größere Zahl überlieferter mittelalterlicher Werkstücke hergestellt haben.

Tafelbilder und Holzskulpturen, aber auch Glas- und Wandmalereien, Metallguss und Metallschmiedearbeiten konnten in zahlreichen kunsthistorischen Studien zu Werkgruppen zusammengefügt werden: Eine Wismarer Werkstatt, die einen Altarschrein für eine gotländische Kirche produzierte, die Werkstatt des Lübeckers Hermen Rode, die Altaraufsätze für Kirchen in Schweden und Estland lieferte, der Lübecker Johannes Stenrat, der einen abgebrochenen Auftrag eines unzuverlässigen Kollegen übernahm und als Bildschnitzer mit verschiedenen Tafelmalern zusammenarbeitete sowie viele, viele unbekannte Meister, deren Werke heute isoliert dastehen, für die es keine Vergleichswerke und damit keine Zuordnungsmöglichkeiten mehr gibt.

Zu den aufwendigsten und teuersten Aufträgen, die im Rahmen von kirchlichen Stiftungen getätigt wurden, gehörten im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert die Flügelretabel. Ihre Herstellung setzte bei den beteiligten Meistern ein hohes Maß an Kenntnissen und Fähigkeiten im Umgang mit den Materialien, sowie an Erfahrungen in der Koordinierung von Arbeitsprozessen voraus.

An der Fertigstellung eines Retabels waren mehrere Gewerke beteiligt. Sie trugen alle dazu bei, auf den Altären der Kirchen die Mysterien des christlichen Glaubens anschaulich zu machen. Diese Tätigkeit ist eine sehr irdische handwerkliche Aufgabe. Sie wird in Auftrag gegeben, durchgeführt und bezahlt. Sie muss organisiert und manchmal auch gerichtlich eingefordert werden.



Abb. 3: Flügelretabel, St. Annen-Kirche, St. Annen, Kreis Dithmarschen

Das Flügelretabel aus der Kirche in St. Annen, Kreis Dithmarschen (Abb. 3) hat seine Bemalung (Fassung) vollständig eingebüßt. Leider hat sich auch die Innenaufteilung des Schreins und der Flügel mit Baldachinen und Trennpfeilern nicht mehr erhalten. Für uns ist es heute ein Vorteil, dass das Retabel „seine Fassung verloren hat“, denn wir haben es dadurch leichter, einzelne an der Retabelproduktion beteiligte holzverarbeitende Gewerke zu benennen: Da ist zum einen der *kuntormacher* (Kontormacher) oder *snitker* (Schnitzer) zu nennen. Er ist für die Herstellung des Rahmens und der Innenaufteilung, die Gefache, verantwortlich. Zum anderen erkennen wir die Arbeit der Bildschnitzer. Sie fertigten die Figuren an. Als drittes Gewerk waren die Maler beteiligt. Die Arbeit der Fass- und Tafelmaler begann, wenn die konstruktiven Arbeiten am Schrein und den Flügeln sowie die Schnitzarbeiten an den Skulpturen abgeschlossen waren. Ihnen oblag die vollständige Bemalung aller Teile des Retabels.

Die Abgrenzung der genannten Gewerke untereinander und gegenüber anderen holzverarbeitenden Gewerken, etwa den Tischlern und Zimmerleuten, ist in den schriftlichen Quellen und anhand des Denkmälerbestandes nicht immer eindeutig. Wir werden in den folgenden Kapiteln darauf näher eingehen.

Und noch ein weiteres Gewerk war für die Herstellung eines Flügelretabels von zentraler Bedeutung: der Kleinschmied. In seiner Werkstatt wurden die Scharniere angefertigt, die das Öffnen und Schließen der oft zentnerschweren Flügel erst möglich machten. Die besondere Bedeutung seiner Arbeit ist allen kirchlichen Mitarbeitenden bewusst, die im Ausnahmefall einmal ein

Retabel öffnen und schließen durften.

Für den Gesamtauftrag gab es in der Regel einen Hauptauftragnehmer. Dies konnte der Maler-, Bildschnitzer- oder Kontormacher-Meister sein. Der Hauptauftragnehmer hielt mit dem Auftraggeber die Eckdaten des Auftrags fest: Größe des Retabels, Bildprogramm, Anzahl der Flügel, Anzahl der Figuren, Verteilung der Figuren im Schrein sowie die zu verwendenden Farben und die Menge des Goldes. Über die Kosten des Retabels entschieden die Anzahl der Figuren und der Preis der Farben und Metalle. Der Hauptauftragnehmer vergab nun seinerseits Subaufträge an die anderen Gewerke.



Abb. 4: Flügelretabel, St. Johanniskirche, Malchin, Kreis Mecklenburgische Seenplatte



Abb. 5: Erzengel Michael, Detail, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen

Das Bildprogramm, die Form des Rahmens und die Verteilung der Figuren im Schrein konnten in einem Vertrag mit dem Auftraggeber schriftlich oder in einer Risszeichnung festgehalten werden. Leider sind heute nur noch sehr wenige solcher Verträge und Zeichnungen erhalten. Sie bilden eine wichtige Quelle unserer Kenntnisse über die Auftragsvergabe und die Arbeitsprozesse in der Retabelproduktion.

Weitere schriftliche Quellen, die Auskunft über die Produktion und Verbreitung von kirchlicher Kunst im späten Mittelalter geben, sind Rechnungsbücher. Einzelne Einträge zu Altaraufsätzen finden wir in Rechnungsbüchern auftraggebender Organisationen wie etwa den Kaufleutekompanien der Hansestädte oder den Bruderschaften. So erfahren wir etwa aus dem Rechnungsbuch der Lübecker Antoniusbruderschaft, dass im Jahre 1521 der Bildschnitzer Benedikt Dreyer und der Maler Hans von Köln mit der Herstellung eines Aufsatzes für den Altar der Bruderschaft in der Burgkirche beauftragt wurden. Wir erfahren sogar den Namen des Handwerkers, der für die Herstellung des Schreins verantwortlich war und auch wie hoch die Kosten für die Arbeit der einzelnen Gewerke waren. Ein Jahr nach der Auftragsvergabe wurde das Flügelretabel aufgestellt. Auch für diese Tätigkeit wurden Ausgaben vermerkt. Solche schriftlichen Quellen sind wahre Schätze. Sie ermöglichen es uns Meister und ihre Werkstätten zu identifizieren, Kosten und Arbeitsdauer einzuschätzen.

Auch Kirchenbücher können Auskunft geben. So sind im Kirchenbuch der St. Nikolaikirche in Tallin Einträge aus den Jahren 1481 und 1482 erhalten, die sich der neueren Forschung zufolge mit großer Sicherheit auf das Flügelretabel des dortigen Hochaltars beziehen. Laut der Einträge wurde die Bildtafel in Lübeck produziert. Weiter erfahren wir, dass mit der Aufstellung Mitarbeiter eines Talliner Schiffers beauftragt worden waren. Es kann daher angenommen werden, dass das Werkstück mit dem Schiff nach Tallin verbracht worden ist. Für Herstellung, Transport und Aufstellung wurden insgesamt 1250 mark ausgegeben. Das ist eine große Summe und bestätigt die Annahme, dass die Produktion von Retabeln und ihr Transport einen beträchtlichen finanziellen Aufwand für die Stifter bedeuteten und ein finanzielles Risiko für die auftragnehmenden Werkstätten (vgl. Rasche 2013).

Bevor die Arbeit an einem solchen umfangreichen Werk aufgenommen werden konnte, musste die Finanzierung geklärt und eine Abschlagszahlung an die Malerwerkstatt geleistet worden sein. Im Auftrag musste geregelt sein wie viel Gold für Skulpturen, Hintergründe und weitere vergoldete Partien in der Tafelmalerei (Abb. 49) von der Malerwerkstatt bereitgestellt werden musste. War die Verwendung sehr kostbarer Pigmente wie etwa Lapislazuli (Ultramarin) vereinbart worden, mussten auch diese zuvor beschafft werden.



Abb. 6: Marienkrönung, Detail, Flügelretabel, St. Johanniskirche, Malchin, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte

Die Malereien des Flügelretabels der Nikolaikirche in Tallin werden heute der Werkstatt Hermen Rodes zugeschrieben. Im Kirchenbuch wird dieser Name jedoch nicht genannt. Durch die Methode der Stilkritik, das heißt des Vergleiches von Bildern, können die Malereien jedoch eindeutig diesem Meister zugeschrieben werden. Interessant ist, dass es offenbar für die Führung des Kirchenbuches unerheblich war, welcher Künstler die Bilder schuf. Er hielt lediglich fest, dass es sich um ein Werk aus Lübeck handelte (vgl. Rasche, 2013).



Abb. 7: Hl. Dorothea, Detail, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen

Es sind vor allem Geschäftsbücher kirchlicher und weltlicher Organisationen, Steuerverzeichnisse, Testamente, städtische Rechtsquellen sowie Briefe und Notizen einzelner Kaufleute, die einen buntgemusterten Flickenteppich an Informationen zur Stiftung, Auftragsvermittlung, Bezahlung und Lieferung von kirchlichen Kunstwerken enthalten. Diese Quellen geben uns Auskunft über die Realität der Abläufe. Sie erzählen von versäumten Lieferungen, säumigen Zahlern, der Bereitstellung von Krediten für die Bezahlung der Handwerker vor Ort. In ihnen werden im Glücksfall konkrete Personen und Werke genannt, Preise sowie Vermittlungswege für Auftrag und Geld. Sie geben Einblicke in die Netzwerke der hansischen Kaufleute über Im- und Exporte im Osten und Westen.

Altaraufsätze und Heiligenbilder, – Werkstücke aber auch Stile und Motivvorlagen – folgten den europäischen Handelsrouten. Sie sind Verbrauchswaren auf dem Markt. Ihre Produktion folgt der Nachfrage (vgl. v. Bonsdorff 1993).

Eine andere Quellengattung informiert über die Qualitätsstandards und Vorgaben für die Organisation der Werkstätten in regulierender Absicht: die Amtsrollen (Schragen) der Handwerksämter der Hansestädte. Viele dieser Amtsrollen aus dem 15. und 16. Jahrhundert haben sich bis heute erhalten. In ihnen werden etwa die Größe der Werkstätten (Anzahl der Lehrlinge und Gesellen), Zugangsvoraussetzungen für die Meisterwürde und Qualitätsstandards für die Materialien festgehalten. Die Texte folgen keiner übergeordneten Systematik. Sie sind häufig Verschriftlichungen mündlich überlieferter Regelungen. Amtsrollen hatten eine normative Funktion, das heißt sie beschrieben wie es sein sollte,

nicht wie es war. Die Amtsrollen der verschiedenen Gewerke in den Hansestädten des Ostseeraumes ähneln sich. Sollte eine neue Amtsrolle verfasst werden, bat man um Einsicht in bereits bestehende Schriftstücke und übernahm Auszüge oder ganze Passagen.

Zu einem Amt konnten verschiedene Gewerke gehören. So zählten etwa in Lübeck die Maler und Glaser zu einem Amt. Da die Lübecker Amtsrolle Auskunft darüber gibt, dass auch Schnitzarbeiten ausgeführt wurden, darf davon ausgegangen werden, dass die in diesem Amt organisierten Handwerker auch Holzskulpturen herstellten. Die Doppeltätigkeit von Malern und Bildschnitzern war bis ins 16. Jahrhundert hinein üblich. Sie arbeiteten zwar mit unterschiedlichen Werkzeugen und Materialien aber an einem Werkstück. Die mittelalterliche Skulptur ist wesentlich eine bemalte Plastik (vgl. v. Bonsdorff 1993), das heißt sie ist ohne Bemalung nicht denkbar. Die Fassung der Skulpturen trägt wesentlich zu ihrer Ausdruckskraft und Lesbarkeit bei. Vielleicht ist die Verordnung der Lübecker Maler und Glaser, dass kein „geistliches Gut“ ausgeliefert werden soll, wenn seine Oberfläche nicht „in rechter Weise behandelt und mit Firnis überzogen ist“ (Möhn, zitiert nach Rasche 2013) in diesem Sinne zu verstehen. Im Folgenden werden die Arbeitsprozesse des Schnitzens und Malens jedoch getrennt voneinander betrachtet und erläutert. Der vom Bildschnitzer angelegte Faltenwurf, dessen Ausdruckskraft und symbolische Form werden durch die Fassung unterstützt: Glatte glänzende Oberflächen wechseln sich mit gemusterten Flächen ab. Mit farblich abgesetzten Gewandsäumen

und Innenfutter werden Akzente gesetzt. Die Arbeit der Fassmaler und Bildschnitzer ist also eng aufeinander bezogen.

Wie wichtig die Fassung für die Qualität des vollendeten Werkes tatsächlich war und ist, wird immer dann deutlich, wenn mittelalterliche Holzskulpturen in späteren Jahrhunderten überfasst (übermalt) worden sind. Oftmals sind Ölfarbenanstriche des 19. und 20. Jahrhunderts zu beklagen, die die Schnitzarbeiten verunklären und qualitativ herabsetzen.



Abb. 8: Maria einer Kreuzigungsgruppe, Flügelretabel, Petrikirche, Demern, Landkreis Nordwestmecklenburg



Abb. 9: Hl. Dorothea, Detail, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen

In der Amtsrolle der Lübecker Maler und Glaser von 1425 und 1476 wird eine hohe Qualität von „geistlichem Gut“ festgelegt. Was dies konkret hieß, ist leider nicht ausgeführt. Einzig die Verwendung von Eichenholz, das besonders widerstandsfähig gegen Schädlingsbefall und witterungsbeständig war, wird in der Lübecker Rolle genannt. Es ist davon auszugehen, dass Qualitätsstandards bei der Verarbeitung der Werkstoffe im Werkstattbetrieb vermittelt wurden und daher keiner weiteren Erwähnung bedurften. Allerdings werden diese Standards auch immer im Konflikt mit möglichen zeit- und geldsparenden Techniken gestanden haben, so zum Beispiel die Schnelltrocknung von „grünem“ Holz über dem Feuer statt der Verwendung von abgelagertem, trockenem Holz.

Die Herstellung von Skulpturen, Tafel- und Glasbildern für religiöse Zwecke, das sogenannte „geistliche Gut“, gehörte zu den vielen Aufgaben der Maler, Bildschnitzer und Glaser. Wie bedeutsam diese Aufträge für die Werkstätten waren, zeigt sich daran, dass die Maler- und Glaser, die in Lübeck, Hamburg und Lüneburg als Meister zugelassen werden wollten, drei Werkstücke vorzuweisen hatten: eine Kalvariengruppe, eine Johannesfigur und einen reitenden St. Jürgen.

Warum diese drei Motive exemplarischen Charakter für die Meisterschaft hatten, ist nicht bekannt. Vermutlich ging es darum, eine Gruppe von Menschen in sinnvoller Anordnung (Kalvariengruppe), eine stehende Einzelfigur mit Attributen (Johannes) und eine aktive Figur mit Tier (St. Jürgengruppe) darstellen zu können.

Ein Blick auf den Gesamtbestand der erhaltenen Skulpturen zeigt, dass es nicht künstlerisch überzeugende Leistungen sein mussten, sondern handwerklich solide Arbeiten, die religiöse Inhalte anschaulich vermittelten und das fromme Bedürfnis der Stifterinnen/Stifter und der Kirchenbesucher nach innerer Schau befriedigten.

Die Finanzierung der Aufträge erfolgte über Stiftungen von Gruppen oder Einzelpersonen. Hatte sich beispielsweise eine Bruderschaft dazu entschlossen, ein Retabel für den Altar in ihrer Kapelle zu stiften, musste Geld gesammelt werden. Dies konnte über Einzelspenden und Kollekten erfolgen, auch testamentarische Verfügungen spielen eine Rolle. Die Koordination des „Projektes“, wie wir heute sagen würden, lag in der Verantwortung der Älterleute, des so zu sagen „Vorstandes“ der Bruderschaft. Sie besaßen in der Regel ein weitgespanntes Netzwerk im Handelsraum der Hanse. Dadurch war es ihnen möglich, über Vermittler auch mit Werkstätten außerhalb der eigenen Stadt Kontakt aufzunehmen, einen Auftrag zu vergeben und dessen Bezahlung zu gewährleisten.

Der Import- und Export von „geistlichem Gut“ spielte im Hansehandel eine untergeordnete Rolle. Aufgrund der Mobilität der Kaufleute, vor allem der Fernkaufleute, gab es aber auch im Bereich religiöser Kunst und Kirchenausstattungsstücken einen regen Austausch von den Niederlanden über Westfalen, Lüneburg, Lübeck, Wismar und Rostock bis ins norwegische Bergen, Stockholm und ins Baltikum.

Antwerpener Retabel sind in Lübeck und Stralsund (heute in Waase auf Ummanz) zu finden. Westfälische Steinskulpturen gelangten ebenfalls über die Handelsrouten in den Nordosten. Wismarer und Lübecker Arbeiten finden sich in der Region um Stockholm, auf Gotland und in Tallin.



Abb. 10: St. Jürgen-Gruppe, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen



Abb. 11: Hl. Dorothea, Detail, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen

Auch die Handwerker selbst bewegten sich auf den Handelswegen auf der Suche nach einem Ort, der gute Verdienstmöglichkeiten versprach. Der Maler der Tafelbilder des Eixener Retabels (Abb. 9, 11) ist möglicherweise aus dem Südwesten Deutschlands in die Region um Rostock oder Stralsund eingewandert. Er besaß Kenntnisse der dortigen Renaissancemalerei.

Der rege Austausch von Kunstwerken musste organisiert werden — Auftraggeber und Auftragnehmer zusammenfinden, der Umfang des Auftrags geklärt und seine Bezahlung vollzogen werden. Nicht zuletzt musste das Werkstück an seinen Bestimmungsort verbracht, dort abgenommen und aufgestellt werden. Dies übernahmen häufig Vermittler.

Vermittler waren Kaufleute, die in den jeweiligen Regionen geschäftlich unterwegs waren und in familiärer oder geschäftlicher Beziehung zum Auftraggeber standen. Sie vergaben Kredite und begleiteten die Ausführung der Aufträge. Sie waren gut vernetzt und genossen ein hohes Ansehen bei ihren Geschäftspartnern.

Es ist nicht bekannt, wie die Auftragsweitergabe konkret stattfand. Befanden sich Auftraggeber und Werkstatt in räumlicher Nähe, so konnten Größe und Gliederung des Werkstücks sowie Einzelheiten des Bildprogramms mündlich mit den verantwortlichen Meistern abgesprochen und gegebenenfalls überprüft werden. Dies war bei großen Entfernungen nicht mehr möglich. In diesen Fällen hatte der Vermittler die Aufgabe, die Inhalte im Sinne des Auftraggebers verständlich zu übermitteln. Da bis ins 16. Jahrhundert hinein nicht der künstlerische Wert religiöser Kunst

im Vordergrund stand, sondern der ideelle und materielle Wert des Werkes als fromme Stiftung zur Sicherung des Seelenheils, dürfte es bei der Auftragsvergabe im Wesentlichen um die Maße des Werkstückes, die zu verwendenden Materialien (Menge des Goldes, Art der Farbpigmente) und das Bildprogramm gegangen sein.

Eine bestimmte Werkstatt für den Auftrag zu wählen bedeutete den Mal- bzw. Schnitzstil des Meisters zu wählen — etwa so als wenn wir heute eine bestimmte Marke für ein Produkt wählen. Ebenso dürfte das Bildprogramm aus einer „Produktpalette“ ausgewählt worden sein: Wie viele und welche Heiligen sollten dargestellt werden? Welche szenischen Darstellungen aus der Bibel und aus Heiligenlegenden sollten zu sehen sein? Die Ausgestaltung der Bilder lag dann in der Verantwortung der Werkstatt. Sie verwendete die ihr zur Verfügung stehenden Bildvorlagen. Komplizierter wird es gewesen sein, wenn der Auftraggeber ein theologisch oder politisch anspruchsvolles Bildprogramm in Auftrag gab, für das Spezialwissen erforderlich war. In diesen Fällen dürfte den Werkstätten ein theologischer Berater zur Seite gestanden haben, der darauf achtete, dass die Bilder den gewünschten Inhalt darstellten.



Abb. 12: Marien Tod, Detail, Flügelretabel, Ev. Kirche, Horst, Landkreis Vorpommern-Rügen

Wollte der Auftraggeber im Bild kenntlich gemacht werden, etwa durch sein Wappen oder durch eine Inschrift, so musste auch diese/s übermittelt werden. Manche Werke zeigen Stifterbildnisse, — Männer oder Frauen, die in anbetender Haltung vor dem Gekreuzigten oder der Madonna knien. Diese Bildnisse sind in den wenigsten Fällen Porträts des Stifters/der Stifterin. In der Regel handelt es sich um typisierte Bildnisse, die durch ein beigefügtes Wappen identifizierbar sind. Erst in den 1520 Jahren entstanden auch in Norddeutschland Porträts, die individuelle Gesichtszüge zeigen.



Abb. 13: Hl. Maria Magdalena, Ev. Kirche, Horst



St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen
 Ev. Kirche, Garwitz, Landkreis Ludwigslust-Parchim
 Ev. Kirche; Horst Landkreis Vorpommern-Rügen
 Ev. Kirche, Laase, Landkreis Rostock
 St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock



Rankenwerk und Schwalbenschwanz

Die Arbeit der Kontormacher



Abb. 14: Retabel, Festtagsansicht
St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen

Zeitraum von 300 Jahren im europäischen Raum entwickelt hat, ist groß. Zunächst sind es Altarkreuze sowie Kult- und Andachtsbilder, die dauerhaft auf den Altären der Kirchen ihren Platz hatten. Zum Beginn des 14. Jahrhunderts begegnen wir großformatigen Gehäusen auf den Altären von Klosterkirchen, die die reichen Reliquienschatze bargen (Kloster Cismar, Kreis Ostholstein, Münster Doberan, Landkreis Rostock). Sie besitzen mit Reliefs geschmückte Flügel oder auch wie im Falle des Schreins in Cismar eine mit szenischen Reliefs geschmückte Rückwand. Aber auch einfache Bildtafeln, die keine Aufbewahrung für Reliquienbehälter vorsahen, sondern lediglich ein gemaltes oder plastisches Bildprogramm zeigen, begleiteten das liturgische Geschehen am Altar als Bildzeugen. Der Begriff *tafel* hält sich in den Quellen als Bezeichnung für jede Form von Altaraufsatz durch das gesamte späte Mittelalter hindurch.

Um die Wende zum 15. Jahrhundert begegnen wir dann der vollständig ausformulierten und für Norddeutschland typischen Form des Flügelretabels: ein querrrechteckiger Schrein mit beweglichen Kastenflügeln, in dem Heiligenfiguren zweizeilig angeordnet sind. Das älteste erhaltene Werk dieser Art ist das Petri-Retabel (um 1380) aus der Werkstatt Meister Bertrams. Es befindet sich heute in der Hamburger Kunsthalle. Nachfolgende Werke lehnen sich an dessen Aufbau an. Wir kommen später darauf zurück.

Im 12. und 13. Jahrhundert waren es vor allem einzelne Heiligenfiguren, die auf oder bei den Altären aufgestellt waren. Sie standen vermutlich in hölzernen Schreinen, die durch ein faltbares Flügelpaar verschlossen werden konnten. Häufig waren es Bilder der thronenden Mutter Gottes, mit dem Christuskind auf dem Schoß. Dieser Darstellungstypus, der sogenannte Sitz der Weisheit (sedes sapientiae), war weit verbreitet. Einzelne Exemplare dieses alten Bildtypus sind heute noch in Stadt- und Dorfkirchen der Nordkirche zu sehen, zum Beispiel in Humptrup, Kreis Nordfriesland, Viöl, Kreis Nordfriesland (heute: Museumsberg Flensburg), Laase, Landkreis Rostock (Abb. 15), und Bredenfelde, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte (heute in Zweitverwendung als Stütze unter dem Kanzelkorb).

Diese Figuren waren Kult- und Andachtsbilder, deren religiöse Bedeutung durch die Aufstellung unter einem Baldachin aus Stein, Holz, oder Stoff deutlich gemacht wurde. Baldachine (zeltartige Überwölbungen) sind Auszeichnungsformen. Sie entstammen der Bildsprache der Herrschaftsbilder. Die Gehäuse der frühen Madonnenfiguren sind in der Regel verloren. Manche Figuren weisen an ihren Rückseiten Spuren einer Befestigung auf. Aber auch glatt abgeheilte Rückseiten weisen daraufhin, dass diese Figur vor einer Rückwand aufgestellt gewesen ist.

Mittelalterliche Skulpturen sind stehen nicht frei im Raum. Sie sind in einen architektonischen Zusammenhang eingebunden: Etwa auf einem Sockel vor einem Pfeiler stehend mit einem Baldachin oder in eine andere Form von Gehäuse eingestellt.



Abb.15: Thronende Madonna, Ev. Kirche, Laase, Landkreis Rostock

Ein Beispiel für einen fast vollständig erhaltenen Heiligenschrein mit Gehäuse, faltbaren Flügeln und einer sitzenden Muttergottes hat sich in der Nikolaikirche in Mölln, Kreis Herzogtum Lauenburg, erhalten (Abb. 16). Er stammt aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert.

Die Flügel des Schreins konnten auf- und zugeklappt werden, sodass die kleine Madonna nicht immer zu sehen war. Der Schrein war sogar an den meisten Tagen des Jahres verschlossen. Die Gläubigen sahen dann die (heute verlorenen) Malereien auf den Außenseiten. Nur bei besonderen kirchlichen Festen wurde der Schrein geöffnet.

Auf der Brust der Madonna ist ein rechteckiges Stück Holz ausgehoben. An dieser Stelle befand sich ursprünglich vermutlich ein Kristallimitat aus Glas, das eine Reliquie verbarg. Um welche Reliquie es sich handelte ist nicht bekannt. Die Madonna und eine mir ihr verbundene Reliquie zu sehen, ihr gegenwärtig zu werden, war für die mittelalterlichen Gläubigen ein herausragendes Ereignis. Ein Anker für persönliche Andacht und Gebet und eine Gewährleistung für künftiges Seelenheil.

Der Bildschnitzer schuf das Bild der Madonna zu Gebet und Andacht, der Kontormacher schuf das Instrument für ihre Inszenierung: den Schrein mit seinen beweglichen Flügeln. Das Öffnen und Schließen der Flügel der Heiligen- und Altarschreine ist ein zentraler Aspekt mittelalterlicher Glaubenspraxis. Das Heilige ist nicht ständig verfügbar. Es wird nach dem Kirchenkalender und nach den regionalen Traditionen offenbart und inszeniert. Jeder Tag, jede Stunde des Tages hat eine bestimmte Bedeutung im

Zyklus der jährlich wiederkehrenden christlichen Botschaft — des Wirken Gottes in der Welt.

Der Heiligenschrein ist aus folgenden Einzelteilen zusammengesetzt: An der Rückwand (die Dorsale) sind auf jeder Seite zwei Scharniere angebracht, die jeweils zwei ebenfalls mit Scharnieren verbundene schmale Bretter halten. Diese faltbaren Flügel können um den kastenförmigen Sockel herumgelegt werden. Sie verschließen den Schrein vollständig. Nach oben schließt die Konstruktion mit einer Deckplatte, dem Baldachin, ab. Auf der Unterseite der Deckplatte ist eine Nut ausgestemmt. An dieser Stelle dürfen wir die typischen Schleierbretter mit gotischem Maßwerk vermuten, die die Heiligenfiguren in allen Arten von Altaraufsätzen überfangen.

Der Möllner Madonnenschrein zeigt die für einen spätmittelalterlichen Altaraufsatz typischen Merkmale: Eine Figur, die auf einem Sockel vor einer Rückwand steht — von einem Baldachin überwölbt. Die Flügel grenzen den Raum der Figur ein und ermöglichen die Wandelbarkeit der verschiedenen Ansichten (geschlossener Schrein, geöffneter Schrein). Diese Prinzipien finden sich in allen Flügelretabeln. Sie bestimmten den Arbeitsprozess der mit dem Möllner Heiligenschrein beauftragten Kontormacher-Werkstatt: Nach Vorgabe des Auftrags werden die Bretter für Rückwand und Flügel sowie für die Einzelteile des Sockels gesägt, gebeilt und geglättet. Das Holz sollte gut durchgetrocknet sein und keine Astlöcher aufweisen. Astlöcher erzeugen Spannungen im Holz und können das Aufreißen der späteren Bemalung bewirken.

Aus den Brettern für die Flügel wurden die Aussparungen für die späteren Scharniere ausgehoben.

Aus der vorbereiteten Deckplatte wurde eine Nut ausgestemmt. In ihr wurden später die Schleierbretter für den Baldachin befestigt. Die aufwendig geschnitzten Schleierbretter wurden auch von der Kontormacher-Werkstatt hergestellt. Die Motive für das Maß- bzw. Rankenwerk hatte die Werkstatt in ihrem Motivrepertoire. Dies konnten gezeichnete Vorlagen sein, die in der Werkstatt so lange überliefert wurden bis sie veraltet waren oder die Ornamente entsprangen direkt dem Erfahrungsschatz des Meisters oder seiner Gesellen.

Der Kontormacher bekam die Maße des Schreins von dem Auftraggeber direkt oder über den Hauptauftragnehmer für das Retabel/den Heiligenschrein übermittelt. Auch wenn wir über die Einzelheiten der Auftragsvergabe und Arbeitsschritte nicht informiert sind, wird trotzdem deutlich, dass es zwischen den einzelnen an der Herstellung des Heiligenschreins beteiligten Gewerke – dem Kontormacher, dem Bildschnitzer und dem Fass- und Tafelmaler sowie dem Kleinschmied eine enge Kommunikation über die Maße und die Binnengliederung des Schreines gegeben haben muss: Der Schrein wurde passgenau für den Aufstellungs-ort hergestellt und die Figuren mussten ebenso passgenau für den Schrein angefertigt werden. Die Scharniere mussten dem Gewicht der Flügel entsprechen.



Abb. 16: Thronende Madonna, Heiligenschrein
St. Nicolai-Kirche, Mölln, Kreis Herzogtum Lauenburg

Der Kontormacher lieferte den Schrein vermutlich in Einzelteilen: Sockel mit Rückwand und Deckplatte, einzelne Flügelbretter und die Schleierbretter für den Baldachin. Diese Teile mussten noch bemalt werden, bevor sie zusammengesetzt werden konnten und die Heiligenfigur im neuen Schrein Platz fand.

Deutlich aufwendiger als die Herstellung eines Schreins für eine Heiligenfigur war die Herstellung von großen Flügelretabeln, die mehrere Heiligenfiguren und szenische Darstellungen in ihrem Gehäuse aufnehmen mussten (Abb. 17). Retabel von der Größenordnung des Lübecker Jacobikirchretabels (heute, Landesmuseum Schloss Güstrow) und des Wismarer Georgenretabels mit einer Spannweite von knapp acht und zehn Metern bedeuteten für die Kontormacher eine größere Herausforderung. Die Maße und das Gewicht von Schrein und Flügeln erforderten eine Konstruktion, die den enormen Zug, den das Gewicht der Flügel im geöffneten Zustand auf den Schreinkasten ausübten, halten konnte. Im Vergleich zur Konstruktion der Heiligenschreine war dazu eine Innovation notwendig.

Die für die Herstellung eines typischen norddeutschen Flügelretabels erforderlichen handwerklichen Techniken haben sich offenbar aus zwei Traditionen heraus entwickelt: Zum Einen sind da die bereits erwähnten mit Reliefs geschmückten Bildtafeln zu nennen. Sie dienten als Antependien, aber auch später als Flügel und Schreinrückwände Retabel. Sie werden aus horizontalen Brettern zusammengesetzt (Holzdübel, Leim) und mit Rahmenleisten auf der Vorderseite sowie Verstrebungen auf der Rückseite stabilisiert. Die figürlichen Reliefs werden entweder separat

geschnitzt und auf die Tafel aufmontiert oder aber aus dem Holz der Bretter herausgearbeitet. Der ausführende Handwerker musste in diesem Fall nicht nur über Kenntnisse der Konstruktion von großformatigen Tafeln verfügen, sondern auch kleinteilige figürliche Schnitzarbeiten ausführen können.

Die Herstellung der großen Reliquiengehäuse in Cismar und Bad Doberan dagegen erforderten auch Kenntnisse in der Konstruktion von Schränken. Die vertikalen und horizontalen Bretter mussten stabil miteinander verbunden werden. Aus beiden Bereichen flossen um die Wende zum 15. Jahrhundert die Erfahrungen zusammen und treffen auf ein ausgeprägtes Bedürfnis nach bildlicher Repräsentation der Heiligen, nicht nur in Kloster– sondern auch in Pfarrkirchen in Stadt und Land. Im Sinne eines Kultprogramms der jeweiligen Kirche wurden die Heiligen aufgereiht und zur Schau des himmlischen Reiches Gottes in Stellung gebracht. Die traditionell verwendeten Eckverbindungen (Überblattungen, Fingerzapfen) reichten nicht mehr aus, um im wahrsten Sinne des Wortes die Masse dieser Heiligen zu tragen und ein Öffnen und Schließen der Flügel gefahrlos zu ermöglichen. Stabile Rahmenezargen entstanden.

Möglicherweise tritt nun eine Spezialisierung der handwerklichen Aufgaben ein: Der Bildschnitzer fertigt den Bildschmuck an. Der Kontormacher aber ist Experte für die Herstellung von Kästen und Truhen mit stabilen Eckverbindungen, die enormen Zugkräften ausgesetzt sind.



Abb. 17: Flügelretabel, Festtagsansicht, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

Der Tätigkeitsbereich der Kontormacher überschneidet sich nach allem, was wir aus den überlieferten schriftlichen Quellen wissen mit den Bereichen der Kistenmacher, Schnitzer und der Zimmerleute. Sie stellten unter anderem bewegliche Schränke mit verzierten Leisten, Schreibtische, Hängeleuchten, Truhen und „Altartafeln“ her. Die Herstellung verleimter Fugen, die Verwen-

dung von Eichenholz und die ornamentale Verzierung der Werkstücke mit Reliefs und profilierten Leisten scheint ein „Alleinstellungsmerkmal“ dieser Handwerker gewesen zu sein (vgl. v. Bonsdorff, 1993).

Wandfeste Einbauten für Wohnhäuser und Kirchen wie etwa dieser schöne Sakramentsschrank in Laase (Abb. 18) gehörten wohl eher zu den Aufgaben eines Tischlers. Doch auch für diesen Auftrag wird zum Abschluss die Arbeitskraft eines Malers gebraucht. Es ist die Farbe, die dem Werkstoff Holz die inhaltliche Bedeutung verleiht. In diesem Fall ist es Christus als Schmerzensmann, dessen ausströmendes Blut auf die Funktion des Wandschranks verweist: Hier wurden Kelch und Teller und die Hostien für das Abendmahl aufbewahrt.

Kontormacher waren also im Möbelbau tätig. Ihre Arbeitserfahrungen, ihre handwerklichen Techniken stammen aus diesem Bereich. Heiligenschreine und Flügelretabel sind vor diesem Hintergrund als „liturgische Möbel“ zu verstehen: Sie haben eine Funktion in der kirchlichen Liturgie. Ihr Aufbau und ihre Konstruktion ist kein Selbstzweck. Stattdessen ist es ihre Funktion, Bilder in sich aufzunehmen und sie gemäß der gewünschten inhaltlichen Bedeutung sinnvoll zu gliedern. Darüber hinaus sollen die Bilder nicht immer sichtbar sein. Der Schrein hat ebenfalls die Aufgabe, die Bilder in ein hierarchisch gegliedertes System einzubinden, in dem Bilder verborgen und sichtbar gemacht werden können.



Abb. 18: Sakramentsschrank, Ev. Kirche, Laase, Landkreis Rostock

Die Arbeitsteilung der Gewerke bei der Herstellung eines Flügelretabels hat sich im Laufe der Zeit herausgebildet. Die erforderlichen Arbeitsschritte passten sich an die Anforderungen an das liturgische Möbel und die medialen Möglichkeiten der Flügelretabel an.

Nach Uwe Albrecht, einem Kunsthistoriker und großen Kenner der mittelalterlichen Flügelretabel, hat sich der norddeutsche Typus aus einer Verbindung der frühen Bildtafeln, den Antependien, und den kastenartigen Altarschreinen (Cismar, Doberan) entwickelt. Aus den flachen Bildtafeln haben sich unter dem Eindruck der Heiligenschreine dreiteilige Kastenkonstruktionen entwickelt. Schrein und Flügel bestehen jeweils aus einer in sich stabilen Rahmenezarge, die das Gewicht von beliebig vielen Figuren und szenischen Reliefs aufnehmen konnten. Eine bedeutsame Innovation in dieser Entwicklung war die Anwendung von Zinken für die Eckverbindungen. Die sogenannten „Schwalbenschwänze“ verhindern das Auseinanderdriften der vertikalen und horizontalen Bretter unter Zugbelastung.

Schwalbenschwänze sind trapezförmige Zinken (Abb. 19). Sie wurden mit dem Stechbeitel aus dem Holz heraus gestemmt. Sie greifen passgenau in ein Gegenstück und gewährleisten eine stabile Eckverbindung der Kastenflügel. Diese Art der Eckverbindung setzte sich im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts in der Retabelproduktion in Norddeutschland flächendeckend durch.



Abb. 19: Eckverbindung der Rahmenezarge mit Schwalbenschwanz, Schrein, Flügelretabel, Ev. Kirche, Laase, Landkreis Rostock

gewährleisten eine stabile Eckverbindung der Kastenflügel. Diese Art der Eckverbindung setzte sich im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts in der Retabelproduktion in Norddeutschland flächendeckend durch.



Abb. 20: Eckverbindung, Schreinkasten, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

Doppelflügelretabel haben zwei Flügelpaare. Diese unterscheiden sich in ihrer Konstruktion: Die inneren Flügel nehmen innen-seitig die Figuren auf und müssen daher wie ein tiefer Kasten mit einer Rückwand konstruiert sein. Die Eckverbindungen der Rahmenzargen sind je nach ausführender Werkstatt komplizierte und aufwendige Werkstücke. Die Festtagsseiten zeigen im Laufe des 15. Jahrhundert zunehmend profilierte Rahmen. Die Profilierungen sind je nach Zeit und Werkstatt unterschiedlich aufwendig gemacht. Häufig sind es Hohlkehlen und Wülste, die sich abwechseln (Abb. 22). Für die Profile wurden sogenannte Profilhobel eingesetzt. Einfache Ausführungen wie etwa in Teterow, Eixen oder Crivitz zeigen nur einfache abgeflachte Profile (Abb. 20).

Die äußeren Flügel der Doppelflügelretabel zeigen nur Tafelbilder. Sie sind weniger tief und bestehen aus einem schmalen Rahmen, in den dünnere Bretter eingelassen sind. Durch die Fassung hindurch, ist bei dem Teterower Retabel die Fuge erkennbar, an der vertikales und waagerechtes Brett aufeinander stoßen – „auf Stoß“ (Abb. 21), das heißt im rechten Winkel. Diese veraltete Eckverbindung wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts endgültig durch die Eckverbindung „auf Gehrung“ abgelöst. Bei dieser Form treffen vertikale und horizontale Rahmenleisten im Winkel von 45 Grad aufeinander. Die neue Form ermöglichte die Bearbeitung der Profile mit einem Profilhobel. Der Hobel konnte nun von einer Seite zur anderen durchgezogen werden. Sie ist Ausdruck einer handwerklichen Entwicklung, durch die zeitsparender und gleichzeitig gestalterisch aufwendiger gearbeitet werden konnte.

Der Rahmen der Gemäldeflügel in Teterow zeigt auf der Ansichtseite ein einfaches für Norddeutschland typisches Profil: Spiegel und Fase (Abb. 21). Die Rahmenleisten und das Profil waren im 15. Jahrhundert häufig rot bemalt und mit silbernen Rosetten in Schablonenmalerei dekoriert. Durch die Einwirkung des Luftsauerstoffs ist das Silber oxidiert und hat eine schwarze Färbung angenommen. Aber auch Kombinationen mit Profilleisten in Blattgold und Blau kamen vor.

An manchen Rahmenezargen sind seitliche Bohrlöcher zu sehen, in die Stangen zum Transport der schweren bemalten

Flügel hinein gesteckt wurden.

Die Herstellung der Baldachine und der Trennelemente zwischen den Figuren gehörten, soweit nachweisbar, ebenfalls zur Aufgabe des Kontormachers. Die Baldachine des Schreins sind im Retabel in Garwitz (Abb. 23) als dreiseitige, räumlich ausgreifende Elemente gestaltet. Die Baldachine der Flügel sind flache Schleierbretter, die ebenfalls gotisches Maßwerk zeigen. Innerhalb des Retabels wird auf diese Weise die Hierarchie der Teile sichtbar gemacht: Die Bedeutung der Bildinhalte steigert sich von außen nach innen.



Abb. 21: Eckverbindung, Gemäldeflügel, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock



Abb. 22: Eckverbindung, Gemäldeflügel, Flügelretabel, Johanneskirche, Wusterhusen, Landkreis Vorpommern-Greifswald

Die Maßwerkformen entsprechen der gotischen Kathedralarchitektur. Das Retabel repräsentiert mit seiner Mini-Architektur und den versammelten Heiligenfiguren die Kirche als Gemeinschaft der Heiligen und als Ort des sichtbaren Wirken Gottes in der Welt (Kreuzigung). Allerdings handelt es sich nicht um eine konkrete Architektur. In der Zeit, als das Garwitzer Retabel entstand, Ende des 15. Jahrhunderts, waren diese Maßwerkformen bereits veraltet.

Es handelt sich um allgemeine gotische Ornamente, die in vielfältigen Variationen als Vorlagen weitergegeben wurden und als Symbol für die Kirche zu verstehen waren.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts veränderte sich die Formsprache der Innenarchitektur. Es dominieren nun aus dem Südwesten Deutschlands importierte Motive mit Ast- und Rankenwerk. Das Retabel in Horst, Landkreis Vorpommern-Rügen ist ein fantastisches Beispiel für diesen „modernen“ Typus.

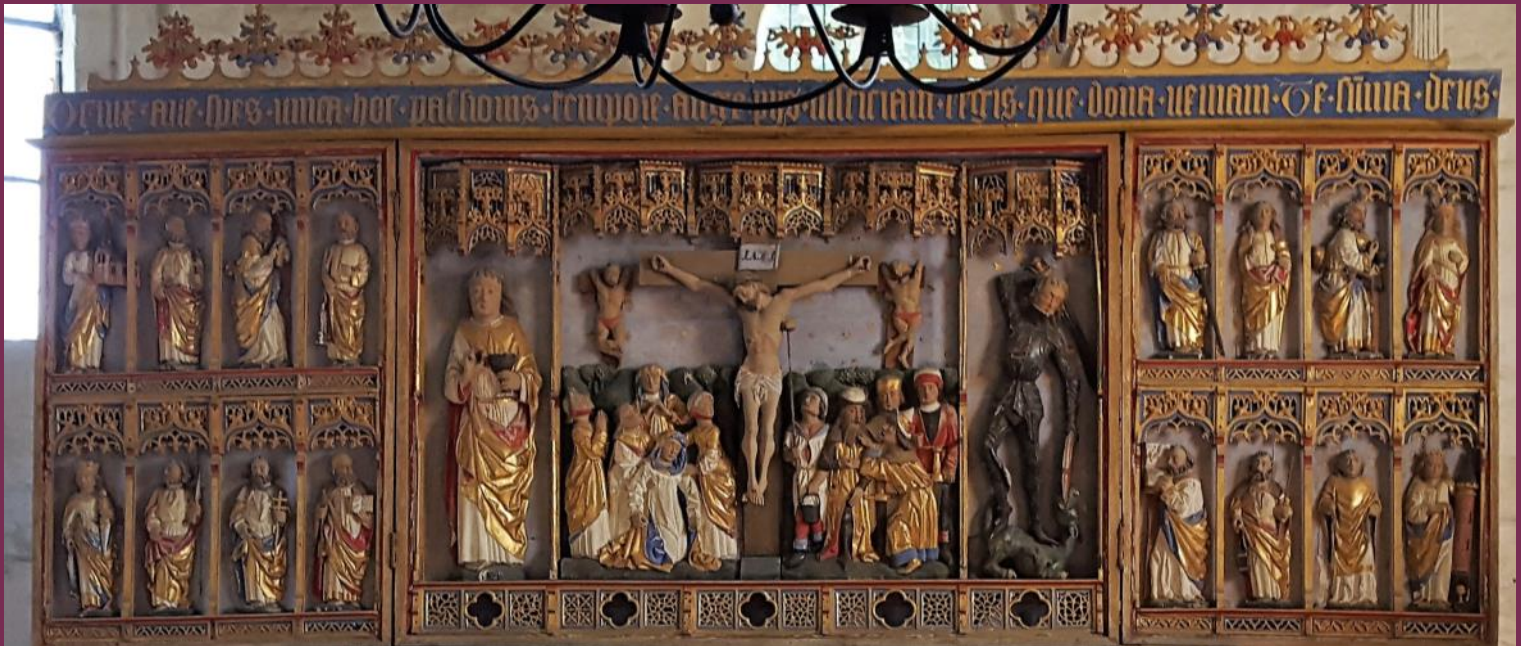


Abb. 23: Flügelretabel aus der Kirche in Crivitz, Festtagsansicht, Ev. Kirche, Garwitz, Landkreis Ludwigslust-Parchim

Zu den Baldachinen gehören kleine Strebepfeiler oder Säulchen. Sie vervollständigen das Bild einer Mini-Kathedralarchitektur. Sie dienen als Trennelemente zwischen den einzelnen Figuren. In Abb. 25 ist deutlich zu erkennen, dass die Baldachine und die Strebepfeiler einzeln gefertigt wurden und schließlich mit kleinen Nägeln befestigt wurden (die im Beispiel zu sehenden Nägel sind jedoch modern).

Die Reformation wirkte sich im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts sehr auf das Bildbprogramm der Flügelretabel aus. Die Schreine und Flügel wurden Überformungen und Umbauten unterworfen: Baldachine wurden entfernt, Flügel festgestellt, neue Rahmen konstruiert. Aber es kam auch vor, dass nur die Schreine und die Flügel die Jahrhunderten überdauerten. Beispiele finden wir in Wismar, Heiligen-Geist-Kirche, Schobüll, Kreis Nordfriesland und in der Johanneskirche in Wusterhusen, Landkreis Vorpommern-Greifswald. Das Wusterhusener Retabel hat sich bis zur Unkenntlichkeit verändert (Abb. 30).



Abb. 24: Flügelretabel, Festtagsansicht, Ev. Kirche, Horst, Landkreis Vorpommern-Rügen



Abb. 25: Flügelretabel, Festtagsansicht, Detail, Ev. Kirche, Garwitz, Landkreis Ludwigslust-Parchim

Ein wichtiges Element der Binnengliederung sind die Zwischenböden. Sie sind ein charakteristisches Merkmal der zweireihigen norddeutschen Retabel. In den großen Retabeln haben sie auch eine stabilisierende Funktion. Sie sind mit Holzdübeln in den Rahmenleisten und der Rückwand verankert. Manchmal sind die Zwischenböden von einer reichornamentierten Sockelzone im oberen Register begleitet, wie etwa in Garwitz, und manchmal handelt es sich lediglich um eine einfache Sockelzone mit Inschriften wie etwa in Eixen.

Die Innenarchitektur des Retabels und ihre ornamentale Gestaltung dürften in der Verantwortung der ausführenden Kontormacherwerkstatt gelegen haben. Für die inhaltliche Aussage ist primär das Bildprogramm entscheidend. Wenn für den Kontormacher klar ist, wie viele Heiligenfiguren und szenische Darstellungen später im Schrein und in den Flügeln eingestellt werden sollen und in welcher Anordnung, dann war es seinem handwerklichen Vermögen überlassen diese Gliederung auszugestalten. Möglicherweise stand die Entscheidung des Auftraggebers oder Hauptauftragnehmers für eine Kontormacherwerkstatt im Zusammenhang mit den dort verwendeten Formen und Ornamenten. Dies legt die Beobachtung nahe, dass eine Werkstatt in Wismar tätig war, die sehr ähnliche Schreine entwarf. Sie war für unterschiedliche Bildschnitzer und Tafelmaler tätig. Die Werkstatt fertigte zum Beispiel Schreine für die Kirche in Källunge auf Gotland, Schweden, und für die Kirche in Frauenmark, Landkreis Ludwigslust-Parchim. Die Flügelretabel zeigen charakteristische gestelzte Bögen mit Astwerkfüllung in den Schleierbrettern und

geteilte gedrehte Säulchen als Trennelemente zwischen den Figuren (Abb. 26).

Außer den Schnitzarbeiten und den Tafelbildern können demnach auch die Konstruktion des Retabels und seine Innenarchitektur für die Zuordnung eines Retabels zu einer Werkstatt genutzt werden. Es lohnt sich also genauer hinzusehen!



Abb. 26.: Flügelretabel, linker Flügel, Detail, Ev. Kirche, Frauenmark, Landkreis Ludwigslust-Parchim



Abb. 27: Flügelretabel aus der Kirche in Crivitz, Festtagsansicht, Detail, Ev. Kirche, Garwitz, Landkreis Ludwigslust-Parchim



Ev. Kirche, Cölpin, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte
 Ev. Kirche, Crivitz, Landkreis Ludwigslust-Parchim
 Petrikirche, Demern, Landkreis Nordwestmecklenburg
 Georgs-Kirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen
 Ev. Kirche, Hohen Viecheln, Landkreis Nordwestmecklenburg
 Ev. Kirche, Horst, Landkreis Vorpommern-Rügen
 Klosterkirche, Rehna, Landkreis Nordwestmecklenburg
 St. Annen-Kirche, St. Annen, Kreis Dithmarschen



Von Beiteln und Heiligen

Die Arbeit der Bildschnitzer

Wenn die Maße des herzustellenden Flügelretabels zwischen dem Auftraggeber und den Handwerksmeistern besprochen worden waren und das Bildprogramm feststand, konnte auch der Bildschnitzer seine Arbeit an den Skulpturen beginnen. Für ihn war es wichtig zu wissen, wie viele Einzelfiguren anzufertigen waren und in welche Größe. Sollte es sich um eine zweireihige Anordnung mit jeweils gleich großen Figuren handeln? Welche Gruppe sollte in diesem Fall mittig platziert werden — eine kleine Kreuzigungsszene oder eine Marienkrönung, wie beispielsweise in St. Annen (Abb. 3)? Oder sollte etwa eine große Szene im Mittelschrein die Reihen aufbrechen, zum Beispiel eine figu-



Abb. 28: Marienretabel, Ev. Kirche, Crivitz, Landkreis Ludwigslust-Parchim

renreiche Kreuzigung oder eine Madonna im Strahlenkranz, wie in Crivitz (Abb. 28)? Je nach Anordnung und Größe der Figuren änderte sich die Gewichtung der inhaltlichen Aussage des Bildprogramms. Allerdings gab es auch Zuordnungen, die nicht verhandelbar waren. So ist eine Strahlenkranz-madonna als Einzelfigur immer im Zentrum des Schreins zu sehen, genauso wie eine einzelne Kreuzigungsszene (Abb. 46).

Flügelretabel können unterschiedliche Binnengliederungen aufweisen. Diese folgen regionalen Traditionen und zeitlichen Vorlieben. Altaraufsätze zum Beispiel mit einem überhöhten Mittelteil wurden vorrangig in den Niederlanden hergestellt. Die Anordnung mit drei Großfiguren im Mittelschrein tritt zunächst im Süden Deutschlands auf und ist ab der Mitte des 15. Jahrhunderts auch in Norddeutschland zu beobachten, aber eher selten.

Aus Süddeutschland haben sich Risszeichnungen erhalten, die die Silhouette des Schreins und seine Binnengliederung zeigen (vgl. Huth 1977). Die einzelnen Figuren sind nur selten vollständig aufgeführt. Wir müssen demnach davon ausgehen, dass zusätzlich zu den Zeichnungen, schriftliche Verträge oder Notizen vorlagen oder auch mündliche Absprachen erfolgten, die für die beteiligten Handwerksmeister das Bildprogramm so darlegten, dass es verstanden werden konnte.

Die erhaltenen Flügelretabel in Norddeutschland zeigen eine Ausbildung von Typen der Anordnung und des Bildprogramms.



Abb. 29: Marienretabel, Detail, Ev. Kirche, Cölpin, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte



Abb. 30: Schreinkasten und Flügel, Johanneskirche, Wusterhusen,
Landkreis Vorpommern-Greifswald

So treten etwa um 1500 im Raum Neubrandenburg gehäuft Flügelretabel auf, die im Mittelschrein eine Strahlenkranzmadonna zegen. In den Zwickeln des Schreins, also oben und unten seitlich der Madonna, sind zusätzlich kleine Reliefs angeordnet (Abb. 29). Sie zeigen kleine Szenen aus dem Alten Testament, die in der mittelalterlichen Bibelauslegung dem Glaubenssatz von der Jungfräulichkeit Mariens zugeordnet wurden. Diese Retabel bilden einen Retabeltypus, auf den sich ein Auftraggeber, wollte er das gleiche Bildprogramm auf seiner Stiftung sehen, beziehen konnte. Vielleicht in der Art: „Fertige eine Tafel in der Art von Cölpin“

Diese Typen erleichterten die Verständigung in einer Zeit, in der bildliche und schriftliche Vorlagen selten waren und keiner Normung unterlagen. Ein Bildschnitzer, der aus dem Südwesten Deutschlands oder aus Westfalen in den nördlichen Hanseraum einwanderte, brachte durch seine eigene Erfahrung Bildmotive und Retabeltypen mit an seinen neuen Arbeitsplatz, die dort unbekannt oder zumindest ungewohnt waren.

Es ist nicht bekannt wie die Absprachen zu Aufbau und Bildprogramm konkret abliefen und welche Freiräume der Bildschnitzer und auch der Maler bei der Umsetzung des Auftrags hatten. Sie dürften individuell, je nach Persönlichkeit und Erfahrungsschatz des Auftraggebers und Bildschnitzers variieren. Vermutlich suchte sich der Auftraggeber eine Werkstatt seines Vertrauens aus. Oder er folgte der Empfehlung eines vertrauenswürdigen Menschen seines familiären und geschäftlichen Netzwerkes. So machen wir es

heute auch, wenn wir beispielsweise nach einem neuen Produkt oder einer neuen Kfz-Werkstatt suchen: Wir haben eine Vorstellung von dem, was wir suchen, aber möglicherweise kein Fachwissen. Das muss der Handwerker haben. Sicher waren mittelalterliche Bildschnitzer keine Theologen, aber sie konnten auf einen (reichen) Fundus an tradierten Motiven und Bildtypen zurückgreifen, deren theologische Aussage sie und ihr Publikum verstanden.

Unter diesen Voraussetzungen konnte der Bildschnitzer seine Arbeit an den Figuren beginnen. Bildschnitzer arbeiteten in einer Werkstatt. Sie benötigten zur Herstellung des beweglichen Gutes bestimmte Werkzeuge und Vorrichtungen, um die Holzblöcke bearbeiten zu können. Die Größe der Werkstätten und damit die Anzahl der Mitarbeitenden, ist in den Hansestädten unterschiedlich. Vermutlich lag die Größe einer Maler/Bildschnitzer-Werkstatt in Lübeck bei einem Lehrling und maximal zwei Gesellen. Mit dieser Arbeitskraft ließ sich ein größerer Auftrag bewältigen oder mehrere kleinere. Darüber hinaus ist aus schriftlichen Quellen bekannt, dass freie Handwerker zu größeren Aufträgen zeitweise herangezogen werden konnten.

Die Tätigkeit der Bildschnitzer und Maler war, wie bereits in Kapitel 1 ausgeführt, bis ins 16. Jahrhundert hinein nicht in allen Hansestädten berufsständisch voneinander getrennt. So unterschiedlich ihre Materialien, Werkzeuge und Arbeitsweisen auch waren, arbeiteten sie doch an einem Werkstück und da die Holzskulptur bis ins ausgehende 15. Jahrhundert immer bemalt war, ist es denkbar, dass beide Arbeitsschritte als ein gemeinsa-

mer Arbeitsprozess verstanden wurden. Daher ist es auch möglich, dass beide Arbeitsschritte von ein und derselben Person durchgeführt wurden. Vermutlich ist im späten Mittelalter mit einer zunehmenden Ausdifferenzierung zwischen der Arbeit der Fass- und Tafelmaler zu rechnen.



Abb. 31: Kreuznagelung, Detail, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

Darauf wird im folgenden Kapitel einzugehen sein. An dieser Stelle genügt der Hinweis, dass im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert möglicherweise der Bildschnitzer seine Skulpturen selber gefasst/bemalt hat.

Einen kleinen Einblick in spätmittelalterliche Bildschnitzer- oder Malerwerkstätten vermitteln zeitgenössische Holzschnitte und Reliefs, die die Handwerker bei der Arbeit zeigen. Zahlreiche Beispiele sowie Abbildungen der bereits genannten Risszeichnungen sind in dem bereits 1923 erschienenen Büchlein von Hans Huth *Künstler und Werkstatt der Spätgotik* zu finden. Auf einigen dieser Darstellungen ist zu erkennen, dass die zu bearbeitende Figur oben und unten in eine drehbare Werkbank eingespannt ist. Diese Aufspannung wurde vermutlich für größere dreiviertelrunde Skulpturen angewendet. Kleinere und flachere Skulpturen konnten senkrecht auf der Werkbank befestigt und so bearbeitet werden. Flachreliefs, wie sie hauptsächlich in den norddeutschen Retabeln vorkommen, wurden vermutlich flach auf der Werkbank befestigt. Spuren einer Einspannvorrichtung wie Bohrungen oder Vertiefungen von Metallnägeln sind nur selten zu sehen. In der Regel sind sie unter den originalen oder späteren Fassungen verborgen oder in späteren Arbeitsschritten überarbeitet worden.

Der Bohrer gehörte ebenso wie eine große Auswahl an Stech- und Hohlbeiteln zu den Werkzeugen eines Bildschnitzers (Abb. 31, 32). An den Skulpturen sind die Spuren dieser Werkzeuge bis heute erkennbar. Die aufwendig produzierten Werkzeuge aus Stahl und Holz haben sich über die Jahrhunderte kaum verändert.



Abb. 32: Kreuzigungsgruppe, Flügelretabel, Petrikirche, Demern, Landkreis Nordwestmecklenburg

Und auch die Technik des Abspannens von Holz ist gleich geblieben. Ein Blick in die Werkstatt eines heutigen Bildschnitzers und Kunsttischlers ist daher werktechnisch auch immer ein Blick in die Geschichte der Handwerkskunst.

In **Kunst.Geschichte.Kirche**, Vertiefung 4, **Werktechniken in Geschichte und Gegenwart** haben wir dies getan und die Schnitzarbeiten an den Skulpturen des Flügelretabels in St. Annen, Kreis Dithmarschen bis ins Detail betrachtet.

Für die Herstellung der Figuren wurde in Norddeutschland im 15. und 16. Jahrhundert vorwiegend Eichenholz benötigt. Es kamen allerdings auch andere, weichere Hölzer zur Anwendung. So erlaubte das Amt der Rostocker Maler und Bildschnitzer auch die Verwendung von Nussbaum und Linde. Die Amtsrolle der Lübecker Maler und Glaser schrieb vor, dass lediglich Eichenholz für die Herstellung von „geistlichem Gut“ verwendet werden durfte. Eichenholz war, anders als es vielleicht zu vermuten ist, im späten Mittelalter Mangelware. Holz war der wichtigste Energielieferant für private Häuser und in der Produktion zum Beispiel von Backsteinen. Auch für den Haus-, Kirchen- und Schiffsbau der prosperierenden Hansestädte wurde Holz benötigt. Und nicht zuletzt durch Rodungen zur Gewinnung von Acker- und Weideland war der Waldbestand in Norddeutschland stark zurückgegangen. Das für die Herstellung von Flügelretabeln verwendete Holz kam daher vor allem aus dem Baltikum. Damit hatte der Bildschnitzer kaum Einflussmöglichkeit auf die Wahl des Holzes. Er musste offenbar auf vorproduzierte so genannte wagenschott gesägte Bretter zurückgreifen.

Der Begriff „wagenschott“ bezeichnet Bohlen, die radial aus dem Stamm herausgesägt sind. Die Jahresringe werden dabei schräg angeschnitten. Dieses Holz schwindet und verwirft sich weniger stark als längs aus dem Stamm herausgesägte Bretter.

Das Kernholz der Eiche ist hart und widerstandsfähig. An das Kernholz schließt sich die Splintholzzone an. Die Gefäße des Splintholzes sind für die Leitung und Verteilung der Nährstoffe



Abb. 33: Verschiedene Stech- und Hohlbeitel zur Holzbearbeitung



Abb. 34: Vielfigurige Kreuzigungsszene, Flügelretabel, Klosterkirche, Rehna, Landkreis Nordwestmecklenburg

des Baumes zwischen Wurzel und Krone zuständig. Aus diesem Grund ist es weicher und anfälliger für den Befall durch Holzschädlinge. Wird ein Eichenstamm zersägt, so können beide Holzzonen in einer Bohle vorkommen. Qualitativ hochwertiger ist das Kernholz (Abb. 39).

Für die Retabelfiguren wurde kein dickes Holz benötigt. Oft war eine dicke Bohle ausreichend. Der Bildschnitzer arbeitete aus der Bohle ein flaches Relief heraus, das für die Betrachter möglichst tiefenräumlich wirkt. Die Reliefs passen genau in den Schreinrahmen hinein. Das Retabel war für den Gebrauch bestimmt: Im Laufe des Kirchenjahres wurde es geöffnet und geschlossen. Es durfte also kein Schwert, kein Bein, keine Nase einer Figur zu weit hervorkragen. Dafür war es notwendig, dass der Bildschnitzer die Tiefe des Rahmens genau kannte und sie bei der Bearbeitung der Bohlen berücksichtigte

Für Großskulpturen wie diese stehende Madonna in der Kirche in Hohen Viecheln (Abb. 37, 38) oder in Laase, Landkreis Rostock (Abb. 15), benötigte der Bildschnitzer einen ganzen Eichenstamm.

Bis ins 15. Jahrhundert verraten die Skulpturen ihre Herkunft aus einem Baumstamm: Die Arme liegen eng am Körper an, aus der Senkrechten herausragende Teile wurden mit Dübeln angestückt. Im Laufe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts griffen die Figuren mehr und mehr in den Raum aus. Die Körperhaltungen wurden komplizierter und die Bildschnitzer lernten ihre Figuren nicht nur in die Baumstämme hinein, sondern aus ihnen heraus zu schnitzen.



Abb. 35: Maria Magdalena unter dem Kreuz, Kreuzigungsszene, Detail, Klosterkirche, Rehna, Landkreis Nordwestmecklenburg

Szenische Reliefs, wie in dem Retabel in der Klosterkirche in Rehna, Landkreis Nordwestmecklenburg (Abb. 43), wurden nicht in einem Stück aus einer Bohle geschnitzt, sondern aus mehreren separat geschnitzten Teilen zusammengesetzt.

Schnitzen bedeutet, von einem Holzblock Schnitt um Schnitt Material wegzunehmen. Der Bildschnitzer muss eine Vorstellung davon haben, wie er das Relief im ursprünglichen Block anlegt, um die Körperhaltung, den Faltenwurf, das Gesicht herauszuarbeiten. Für das hier abgebildete Gewand des Apostel Jacobus (Eixen) heißt das, dass die geknitterte Falte in der Hand des Apostels zuerst angelegt wird. Sie bleibt von Anfang an stehen. Die Tätigkeit eines Bildschnitzers erfordert viel Erfahrung und ein gutes räumliches Vorstellungsvermögen.

Das Holz wird Ebene um Ebene abgespant. Die Figur wird im Verlauf der Holzfasern herausgearbeitet. Das Schnitzzeug lässt sich entlang der Holzfasern leichter führen als gegen sie. Dies gilt besonders für das harte Eichenholz. An den Stellen, an denen sich die farbige Fassung abgelöst hat, ist die Holzmaserung zu sehen: Jahresringe und die Hohlräume der Holzfasern (Abb. 36, Abb. 38)). Die in der Abbildung zu sehende Oberfläche ist sorgfältig geglättet.

Jede Figur ist ausgehöhlt. So wird das Gewicht der Figur verringert. Dies ist vor allem bei großen Retabeln mit zahlreichen Figuren wichtig. Noch wichtiger ist jedoch, dass durch das Aushöhlen das Holz ausgedünnt wird. Holz „arbeitet“, dass heißt seine Fa-

sern nehmen Luftfeuchtigkeit auf und geben sie wieder ab: Je dicker das Holz ist um so größer ist dieser Schwund und um so größer ist auch die Gefahr, dass das Holz reißt. Für die Fassung der Figuren haben diese Spannungen im Holz große Folgen. Die Fassung lockert sich und fällt ab.



Abb. 36: Retabel, Apostel Jacobus, Detail, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen



Abb. 37, Abb. 38: : Stehende Madonna, Ev. Kirche, Hohen Viecheln, Landkreis Nordwestmecklenburg

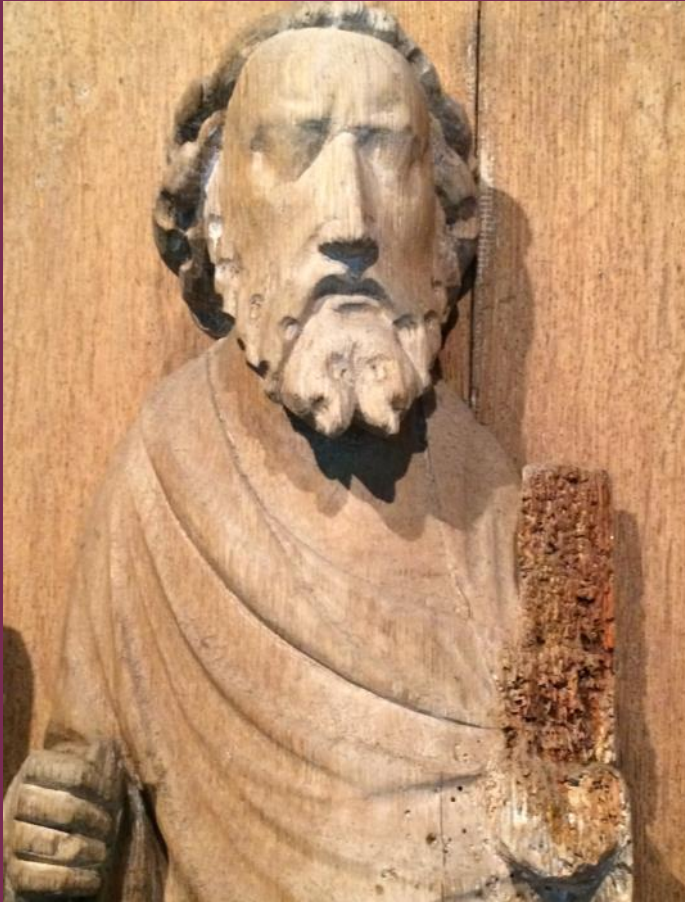


Abb. 39: Apostel, Detail, Flügelretabel, St. Annen-Kirche, St. Annen, Kreis Dithmarschen

Der zusätzliche Arbeitsschritt des Aushöhlens ist also notwendig für die Haltbarkeit der Figuren und der kostbaren farbigen Fassung.

Die Aushöhlungen wurden manchmal mit einem Brett verschlossen. Dies ist dann der Fall, wenn die Figur von hinten einsehbar sind, zum Beispiel die flankierenden Figuren einer Triumphkreuzgruppe. Sollten die Figuren dagegen in einem Schrein aufgestellt werden, erübrigte sich dieser Arbeitsschritt. In der Regel sind die Aushöhlungen für die heutigen Betrachter nicht sichtbar. Schade! Dieser Bereich bietet einen ungeschönten, weil nachträglich nicht mehr bearbeiteten und geglätteten Einblick in die Verwendung der Stech- und Hohlbeitel. Ihre Spuren sind dort noch zu sehen.

Schwundrisse werden auch dadurch verhindert, dass gut abgelagertes, trockenes Holz verwendet wird. Die Lagerung von Holz ist aufwendig und teuer. Manche Bildschnitzer griffen nachweislich zu einer ökonomischen, aber hinsichtlich der Qualitätsstandards nicht gern gesehenen Strategie: Sie trockneten bereits geschnitzte Bildwerke über dem Feuer. Rußspuren unter den Fassungen deuten darauf hin. Durch diese Schnelltrocknung bildeten sich Schwundrisse sozusagen kontrolliert aus und konnten anschließend mit Leinwandabklebungen kaschiert werden. Diese Leinwandabklebungen gehörten zum Arbeitsprozess der Fassmalerei und wurden vermutlich vom Maler beziehungsweise seinem **bereder** ausgeführt. Dieser Arbeitsschritt wird im folgenden Kapitel näher ausgeführt.

An den Bildwerken sind je nach Zeit und Ort unterschiedliche Schnitztechniken zu beobachten. Bei dem Apostel aus dem Flügelretabel in St. Annen (um 1390) wurden beispielsweise die Locken mit einem Hohlbeitel geschnitzt (Abb. 39). Anhand der Kerbungen lässt sich die Breite der verwendeten Klingen bestimmen. In dieser Zeit wurden auch Bohrer verwendet und sogenannte Geißfüße, das sind Beitel mit einer dreieckige Klinge. Mit ihnen können einzelne Haarsträhnen ausgearbeitet werden.

Die Tradition, einzelne Haarsträhnen auszuarbeiten, zeigt auch der gut 130 Jahre später entstandene Hl. Antonius aus dem Retabel in Eixen (Abb. 40). Auch die Form des Gesichts, Wangenknochen und die Augen sind detaillierter ausgeformt als bei dem älteren Apostel, - sogar die Augenlider sind geschnitzt. Die Augen des St. Annener Apostels dagegen sind kugelförmig geformt und nur die Augenbrauen leicht abgesetzt. Diese ältere Schnitztechnik ist auf eine spätere Fassung hin angelegt. Die zum Teil recht grobe und summarische Schnitzarbeit wird für die Bemalung von einem Kreidegrund überzogen und dann vergoldet und bemalt. Der Kreidegrund wurde mehrschichtig aufgetragen. Er ist also relativ dick und kann modelliert werden. Die Schnitzarbeit wird damit in einem weiteren Arbeitsschritt feiner ausformuliert. Die Figur des Hl. Antonius erweckt dagegen trotz der abgeblätternen Fassung nicht den Eindruck, als fehle etwas.



Abb. 40: Hl. Antonius, Detail, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen



Abb. 41: Linker Flügel, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen

Ob Heiligenfiguren in Norddeutschland serienmäßig angefertigt wurden, ist nicht eindeutig zu sagen. Standardisierte Gesichtstypen, Haltungsmotiven und Faltenmotiven lassen es jedoch als naheliegend erscheinen.

Für das Retabel in der St. Georgskirche in Eixen (Abb. 41) verwendete der Bildschnitzer mindestens zweimal die gleiche Vorlage: Die Figuren der Hl. Gertrud (linker Flügel, links oben) und der Hl. Katharina entsprechen sich. Variiert wurde nur das Faltenmotiv. Erst die Attribute (Gertrud: Kirche, Katharina: verloren) und die Bildunterschriften ermöglichen eine Identifizierung. Die Eixener Figuren gehören zu einer weitverbreitete Werkgruppe. Sie zeigt Einflüsse süddeutscher Bildschnitzer-Werkstätten. Nach Norddeutschland wurden diese Einflüsse unter anderem über die Werkstätten von Claus Berg (vgl. Apostelgruppe im Güstrower Dom) und Benedikt Dreyer in Lübeck vermittelt. Wie der Eixener Bildschnitzer jedoch zu seiner Formsprache gefunden hat und nach welchen konkreten Vorlagen er sich richtete, ist nicht bekannt.

Manchmal stechen Schnitzwerke aus der Masse der formelhaft angelegten Figuren heraus und beeindrucken durch ihre virtuose Schnitztechnik oder durch künstlerische Lösungen. Hier wird deutlich, dass Handwerk und Kunst nicht voneinander zu trennen sind. Allerdings wurde der Arbeit der Bildschnitzer bis in die frühe Neuzeit hinein keine große Bedeutung zugemessen. Das Holz als vergänglicher natürlicher Rohstoff bedurfte der Veredelung durch die Farbe. Sie symbolisierten das göttliche Wirken.

Aus dem beginnenden 16. Jahrhundert sind imposante unmalte Flügelretabel erhalten, wie zum Beispiel der Bordesholmer Altar im Schleswiger Dom. Ob es sich hierbei jedoch um geplante holzsichtige Kunstwerke handelt oder um Provisorien, die etwa aus finanziellen Gründen nicht gefasst wurden, ist bis heute eine unbeantwortete Frage (Habenicht 2016).

Die Figuren wurden in dieser Zeit plastischer. Sie griffen in den Raum aus und bildeten bühnenähnliche Bildräume (Abb. 42). Sie zogen die Betrachter in ihre frommen Inszenierungen hinein. Zum Bildschnitzer-Handwerk erfahren Sie mehr unter **Kunst. Geschichtete.Kirche**, Vertiefung 4, **Werktechniken in Geschichte und Gegenwart.**



Abb. 42: Flügelretabel, Detail, Ev. Kirche, Horst, Landkreis Vorpommern-Rügen



Petrikirche, Demern, Landkreis Nordwestmecklenburg
 St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen
 St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock



Das Strahlen des Himmels

Das Vergolderhandwerk



Abb. 43: Petrus, Retabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen

Die Vergoldung der Schnitzfiguren gehörte zum Arbeitsprozess der Herstellung eines Retabels. Wie bereits ausgeführt, lassen sich die Arbeitsschritte dieses Prozesses in der Regel nicht berufsständisch abgrenzen. Wir sprechen zwar von Bildschnitzerei, Fass- und Tafelmalerei, können diese Tätigkeiten aber nicht eindeutig einem oder verschiedenen Handwerkern zuordnen. Die Quellen bieten ein vielschichtiges Bild, das mit unserem heutigen Verständnis von Ausbildungsgängen, Zertifikaten und Qualitätsstandards nicht vergleichbar ist.

Es haben sich schriftliche Quellen erhalten, die von einem Zubereiten der Altartafeln sprechen. Der Kunsthistoriker Jan von Bonsdorff geht davon aus, dass damit die Vorbereitung der Figuren und Holztafeln für die Malerarbeit gemeint war: Das Aufbringen der Grundierung. Diese Tätigkeit wurde ihm zufolge von den Gesellen einer Malerwerkstatt ausgeführt. Darüber hinaus zählte wohl auch die Vergoldung zu den Tätigkeiten dieser **bereder**.

Eindeutige Zuordnungen von Tätigkeiten, Berufsständen und Personen sind wie gesagt nur selten möglich. Im Folgenden wird der Arbeitsschritt der Grundierung des Holzes zusammen mit der Vergoldung dargestellt. Im anschließenden Kapitel geht es dann um den Arbeitsschritt der Fass- und Tafelmalerei.

Das Öffnen und Schließen der Retabelflügel im Laufe des Kirchenjahres folgt einer Hierarchie von außen nach innen: Die Festtagsseite ist die prunkvollste Ansicht der Flügelretabel. Die Skulpturen, Hintergründe und Baldachine dieser Ansicht waren in der Regel vergoldet. Aus Gold und Edelsteinen ist nach christlicher Überlieferung das neue, das himmlische Jerusalem, erbaut, das am Ende der Welt als Zeichen des Sieges Gottes errichtet werden wird. Diese Stadt wird im letzten Buch der Bibel, der Offenbarung des Johannes, in Kapitel 21, Vers 1-27 beschrieben. Dort heißt es: „Und ich sah die heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabkommen, bereitet wie eine geschmückte Braut für ihren Mann (...) die hatte die Herrlichkeit Gottes, ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, einem Japsis, klar wie Kristall. (...) und die Mauer der Stadt hatte zwölf Grundsteine und auf

ihnen die zwölf Namen der zwölf Apostel des Lammes (...) Und ihr Mauerwerk war aus Japsis und die Stadt aus reinem Gold, gleich reinem Glas. Und die Grundsteine der Mauer um die Stadt waren geschmückt mit allerlei Edelsteinen (...) Und die Stadt bedarf keiner Sonne noch des Mondes, dass sie ihr scheinen, denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm (...)“.

Das Gold der Gewänder, der Hintergründe und Baldachine bestimmt die Festtagsansicht. Es symbolisiert das göttliche Licht. Es ist das kostbarste im Mittelalter bekannte Metall und als Edelmetall nicht der Korrosion unterworfen. Es ist das Metall der Fürsten, — ein Herrschaftszeichen.

Die roten und blauen Innenseiten der Gewänder und das Grün der Plinthen (das sind stilisierte Grashügel, auf denen die Figuren stehen) steigern durch den Kontrast die Wirkung des Goldes. Zum einen entsteht durch den Kanon der Grundfarben der Eindruck von Buntfarbigkeit, zum anderen symbolisieren die Farben die in der Offenbarung des Johannes genannten Edelsteine.

Nach mittelalterlichem Verständnis gibt es zwei Arten von Licht: das göttliche Licht (lux) und das irdische Licht der Sonne (lumen). Während das göttliche Licht auf der Festtagsseite erstrahlt und die dort zu sehenden Figuren der Welt entrückt, fällt das Licht der Sonne auf die Szenen und Heiligenfiguren der Werktagsseite. Es erzeugt die für die mittelalterliche Malerei typische Buntfarbigkeit.

Die mittelalterliche Vergoldung ist heute häufig nicht mehr intakt (Abb. 44). Sie ist meist mitsamt der Grundierung im Laufe der Jahrhunderte abgeblättert. Wir müssen uns jedoch jedes kleinste Stückchen Holz, das zu sehen ist, mit Gold oder Farbe überzogen vorstellen. Die Farbwirkung der Festtagsseite ist bunt! Buntfarbigkeit war in der mittelalterlichen Kleiderordnung den höheren gesellschaftlichen Schichten vorbehalten. Die für das Färben erforderlichen Pigmente und Farbstoffe waren teuer und wiesen den Träger als wohlhabende Persönlichkeit aus.



Abb. 44: Retabel, Detail einer Vergoldung, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis-Vorpommern-Rügen

Die Arbeit eines Vergolders ist aufwendig. Sie besteht aus mehreren Arbeitsschritten und bedarf großer handwerklicher Erfahrung im Umgang mit den Materialien. Außerdem ist Geschick in der Handhabung der hauchdünnen Goldblätter wichtig. Folgende Arbeitsschritte sind für eine Vergoldung erforderlich:

- Aufbringen eines mehrschichtigen Kreidegrundes auf das Holz
- Markieren der Figurenumrisse
- ggf. gravieren von Mustern
- Aufbringen des Bolus (Poliment)
- Auflegen des Blattgoldes
- Polieren der Oberfläche
- ggf. Verzierung der Oberfläche



Abb. 45: St. Jürgen-Gruppe, Detail, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis-Vorpommern-Rügen

Der Kreidegrund ist eine Trennschicht zwischen Holz und Vergoldung, beziehungsweise zwischen Holz und Farbe. Er findet sowohl in der Vergoldung als auch in der Fassmalerei Anwendung. Er wird, wie der Name schon sagt, aus Kreide und Leim hergestellt und in mehreren Schichten aufgetragen. Nach und nach entsteht eine Schicht, die auch mit bloßem Auge gut erkennbar ist (Abb. 38, Abb. 44).

Leim wurde aus unterschiedlichen Tierhäuten und Tierknochen hergestellt. Er war ein billiger Werkstoff, der vor allem in der Tierverarbeitung anfiel und jederzeit verfügbar war. Die Eigenschaften des strukturbildenden Proteins Collagen geben dem Leim sowohl Elastizität als auch Festigkeit. Collagen quillt in Wasser auf und ist in warmem Wasser löslich. Kühlt die Kreidemasse anschließend wieder ab, wird sie hart.

Leim wurde als Bindemittel für die pulverisierte Kreide verwendet und – in der Holzverarbeitung – als Klebstoff. Die Herstellung des Kreidegrundes erfolgte nach traditionellen innerhalb der Werkstatt weitergegebenen Rezepten. Je nach Untergrund und Verwendungszweck wurde die Zusammensetzung variiert.

Wer Leim kocht, darf keine empfindliche Nase haben und sollte gut lüften — auch heute noch.

Der Kreidegrund hat verschiedene Funktionen: Er gleicht Unregelmäßigkeiten in der Holzoberfläche wie zum Beispiel angeschnittene Holzfasern und Verschnitzungen aus. Er schließt die Holzoberfläche, sodass keine Farbe vom Holz aufgesogen wird. Außerdem schafft er einen einheitlich weißen Untergrund für Vergoldung und Malerei.

Der Kreidegrund überzieht sämtliche Teile des Retabels, - Rahmen, Flügel, Rückwände, Skulpturen, Baldachine. Da der Leim beim Abkühlen an der Luft aushärtet, muss er warm auf die Holzoberfläche aufgetragen werden. Die Verwendung von Kreidegrund hat sich in der Malerei und in der Vergoldung bis heute nicht wesentlich geändert: Die Schichten werden dünn aufgetragen, getrocknet und geschliffen, bevor die nächste Schicht darübergelegt wird. Als Schleifmittel wurde im Mittelalter unter anderem der Schachtelhalm verwendet. Die Kieseleinlagerungen in der Pflanze ermöglichten einen feinen Abrieb der getrockneten Leim-Kreide-Verbindung.

Der Kreidegrund ist auch nach dem Trocknen ein flexiblerer Untergrund als das Holz. Außerdem kann er nachträglich bearbeitet werden. Feinheiten der Oberflächengestaltung lassen sich so nachmodellieren.

Im ausgehenden 15. Jahrhundert wurden vermehrt Fremdmaterialien wie Pergament, Lederschnüre und Drähte in den Krei-

degrund eingelegt. Sie dienten dazu, die Skulpturen wirklichkeitsnäher aussehen zu lassen. Mit Lederschnüren ließen sich hervortretende Adern unter der Haut darstellen. Dies war etwa bei der Fassung von Triumphkreuzen weit verbreitet. Rot bemalte Drähte imitierten Blutströme, die aus der Brustwunde Jesu in den Abendmahlskelch fließen. Der Kreidegrund gewährleistete eine optimale Einbettung. Der Lübecker Bildschnitzer, Fassmaler und Werkstattleiter Bernt Notke verwendete sogar Elchschaufeln für seine monumentale Skulpturengruppe des Heiligen Jürgen in der Storkyrkan in Stockholm.

Hatte der Maler einen Gesellen mit der Zubereitung der Figuren und des Schreins beauftragt, so musste er mit ihm absprechen ob Fremdmaterialien in den Kreidegrund eingelegt werden sollten und welche. Da dieser Vorgang jedoch sehr komplex war und nicht nur handwerkliches Geschick, sondern auch gestalterisches Gespür verlangte, ist es möglich, dass nur der Meister oder besonders erfahrene Gesellen mit dieser speziellen Aufgabe betraut wurden.

An manchen Figuren befinden sich auf der Oberseite des Kopfes mit einem Holzdübel verschlossene Löcher (Abb. 50). Die Dübel ragten ursprünglich aus dem Bohrloch heraus und dienten wohl zur Handhabung bei der Grundierung und Bemalung der Figuren. Eine Funktion bei der Schnitzarbeit ist auch möglich. Die Bohrung oblag in jedem Fall dem Bildschnitzer.

Die Technik der Polimentvergoldung hat sich über die Jahrhunderte hinweg kaum verändert. Jüngst ausgeführte Vergoldungen folgen den gleichen Prinzipien wie die mittelalterlichen: Bei der Polimentvergoldung wird ein Bolus (Poliment) als zusätzliche farbliche Grundierung auf den Kreidegrund aufgetragen. In der norddeutschen Fassmalerei fand häufig ein roter Bolus Verwendung (Abb. 45).

Der Bolus ist ein Erdpigment, das in verschiedenen Farben auftritt. Es wird mit tierischem Leim angerieben und auf den Kreidegrund aufgetragen. Diese Grundierung ist unter einer geschlossenen Goldoberfläche zwar nicht zu sehen, doch nehmen wir sie unbewusst wahr: Sie gibt dem Gold einen warmen Glanz. Häufig sind die Goldoberflächen der mittelalterlichen Fassungen beschädigt, sodass der Bolus hindurchschimmert.

Auf den Bolus wird in einem weiteren Schritt eine wässrige Lösung aufgetragen. Diese Flüssigkeit ermöglicht eine rasche und feste Haftung des Goldblattes auf der Oberfläche. Da das Gold hauchdünn ausgeschlagen wird, ist es eine der großen Herausforderungen im Vergolderhandwerk, diese leichten Blättchen, die bereits ein Atemzug wegtragen kann, kontrolliert und möglichst knitterfrei auf die Oberfläche aufzulegen. Behilflich ist dabei ein breiter Pinsel aus Dachs- oder Eichhörnchenhaar, der sogenannte Anschießer.

Auch wenn das anschließende Polieren der vergoldeten Oberfläche mit einem Eberzahn oder einem Achat mögliche Falten glätten kann, so ist es doch ein Arbeitsprozess, der sehr viel Fin-

gerspitzengefühl und Erfahrung im Umgang mit den Werkstoffen und Werkzeugen erfordert. Wie viel Zeit für diesen Arbeitsschritt in einer mittelalterlichen Werkstatt notwendig war, ist nicht überliefert.

Eine handwerklich perfekt ausgeführte Vergoldung imitiert die Oberfläche von massivem Gold. Ziel war es, die Holzskulpturen wie massive Goldschmiedearbeiten aussehen zu lassen. Es sollte die Illusion erzeugt werden, dass sich an den christlichen Festtagen vor den Augen des gläubigen Betrachters die Tore des himmlischen Jerusalems öffneten.

In den Retabeln des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts wirken die flachen Reliefs der Figuren wie aus dem Goldgrund herausgetrieben. Besonders deutlich ist dies in den sehr frühen Retabeln im Kloster Cismar in Schleswig-Holstein und in Bad Doberan, Mecklenburg-Vorpommern, zu erkennen. Aber auch die späteren Schreine wie etwa das Kreuzigungsretabel in Demern, Landkreis Nordwestmecklenburg bewahren diesen Charakter.

Die frühen Holzskulpturen des 10. und 11. Jahrhunderts sind noch mit Goldblech beschlagen. Diese Ummantelung wurde wie ein Objekt aus massivem Gold behandelt und verziert. Im Laufe des Mittelalters und mit zunehmender Nachfrage nach Heiligenbildern, Reliquiaren und Altaraufsätzen entwickelten sich unter dem ökonomischen Druck des aufstrebenden städtischen Bürgertums kostengünstige Alternativen zu den teuren Gold- und Silberschmiedearbeiten.



Abb. 46: Kreuzigungsretabel, St. Petrikirche, Demern, Landkreis Nordwestmecklenburg



Abb. 47: Enthauptung Johannes des Täufers, Detail, Flügelretabel
St. Johanniskirche, Malchin, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte

Zwar wurden auch im 15. Jahrhundert noch immer Kleinskulpturen aus massivem Gold und Silber hergestellt, so etwa für den Hochaltar der Lübecker Marienkirche —die über 90 Figuren wurden 1533 zur Aufbesserung der Kriegskasse eingeschmolzen. Die überwiegende Anzahl der gestifteten Bilder sind jedoch mit hauchdünn ausgeschlagenen Goldblättern vergoldet und waren damit preislich deutlich günstiger.

Die sparsame Verwendung des Goldes gehörte zu den ökonomischen Strategien mittelalterlicher Malerwerkstätten. Um Gold zu sparen, wurden nur jene Partien der Skulpturen und Schreine vergoldet, die später sichtbar waren (Abb. 45). Für weniger gut einsehbare Partien an den Skulpturen wurden kostengünstigere Materialien wie etwa das aus Gold und Silber bestehende Zwischgold gewählt. Auch Goldlasuren auf Silberfolie fanden Verwendung. Gelegentlich ist in Rechtsquellen von Betrug durch Malerwerkstätten zu lesen, die die Verwendung von Gold abgerechnet, aber lediglich billige Imitate verwendet hatten.

Die goldenen Schreinrückwände sind verziert. Für diese Verzierungen waren weitere Arbeitsschritte erforderlich: Das Punzieren erfolgte nach Abschluss der Vergoldung. Das Wuggeln (Tremolieren) und Gravieren erfolgte vor dem Auftrag des Bolus in den Kreidegrund.

Punzieren, Gravieren und Tremolieren sind traditionelle Handwerkstechniken der Gold- und Silberschmiede. Sie wurden auf die Vergoldung von Holzskulpturen übertragen.

Beim Wuggeln wird ein Flacheisen in Zickzack-Bewegungen über den Kreidegrund geführt (Abb. 47). Es entsteht ein charakteristisches Muster, das zur Imitation von Stoffen und zur Strukturierung von Landschaftsoberflächen und Heiligenscheinen eingesetzt wurde.

Als Punzierung wird eine Verzierungstechnik bezeichnet, bei der mit kleinen Metallstempeln Muster in den Goldgrund hineingedrückt werden. Die Stempel haben die Form von Punkten und Kreisen mit unterschiedlichen Durchmessern. Diese Punzen genannten Stempel wurden vor allem für die Darstellung von Heiligenscheinen und die Gestaltung von Goldhintergründen verwendet (Abb. 48).

Graviermesser, Tremoliereisen und Punzen schneiden oder drücken Vertiefungen in die glatte Oberfläche des Kreidegrundes. Dadurch verändert sich die Lichtbrechung und die Oberfläche erscheint in Hell-Dunkel-Abstufungen gemustert. Der flexible Kreidegrund ermöglicht diese Präge- und Ritztechniken.

Für die Vergoldung ist eine ruhige Hand gefragt. Das Aufbringen der Goldblätter und auch die Gravierungen verzeihen keinen falsch gesetzten Schnitt. Allerdings befinden sich die aufwendig mit Gravuren und Tremolierungen gestalteten Hintergründe eben im Hintergrund. Kein Kirchenbesucher konnte aus der Entfernung verzeichnete Muster oder ungenaue Ritzungen erkennen, — wohl aber der Auftraggeber.



Abb. 48: Jesus am Ölberg, Detail, Sonntagsseite, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock



Abb. 49: Johannes trinkt aus dem Giftbecher, Sonntagsseite, Flügelretabel, St. Johanniskirche, Malchin, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte

Vergoldungen sind nicht nur auf den Festtagsseiten zu finden. Sie sind in Norddeutschland noch bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein auch in der Tafelmalerei der üblich (Abb. 48, 49). Gold zeichnete Personen, Gegenstände und Teile des Bildraumes aus: Heiligenscheine, Metallbecher (Abb. 49), die Schale zur Handwaschung des Pilatus (Abb. 54) und Kronen konnten je nach Arbeitsauftrag mit Goldauflagen hinterlegt sein. Die entsprechende Stelle wurde zuvor auf dem Kreidegrund markiert. Nach der Vergoldung erfolgte der Farbauftrag: Mit einem feinen Pinsel und schwarzer Farbe, zum Beispiel Ruß, konturierte der Maler den Gegenstand.

Besonders aufwendig sind die Tafelbilder auf dem Flügelretabel in der St. Johanniskirche in Malchin, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte ausgeführt: Hier sind nicht nur einzelne Gegenstände und die Bildhintergründe vergoldet, sondern auch die Gewänder zahlreicher Figuren. In einer reizvollen Lüstertechnik, bei der Krapplacklasuren über die vergoldete Fläche gelegt wurden, gestaltete der Maler die Goldbrokatgewänder und zeigte seine Kenntnisse der damals gängigen Textilmuster.

Die Muster wurden entweder mittels Schablonen oder Freihand auf das Gold übertragen. Typisch für die norddeutsche Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts ist es, dass das Muster ohne Beachtung des Faltenwurfs ausgeführt wurde. Die Gewandfalten wurden erst später durch helle und dunkle Abstufungen der Grundfarbe aufgelegt (Abb. 49).

Das Abschattieren der Grundfarbe ist in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts eine gängige Methode Körper und Gegenständen plastisch zu modellieren. Sie ist an zahllosen Tafelbildern zu beobachten und rasch zu erlernen. Der Auftrag der Farbe – nicht ihre Herstellung – ist in der Regel gut zu sehen und kann zu Lernzwecken „abgeschaut“ werden.

Viele Maler zeichneten sich durch ein geradezu „grafisches“ Verständnis von Malerei aus: Die Farben wurden entlang von Umrissen angeordnet und Körper in hellere und dunklere Partien zergliedert.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts setzte sich die in den Niederlanden übliche Landschaftsmalerei auch im nord-deutschen Raum durch und verdrängte den obligatorischen Goldgrund in der Tafelmalerei: Bildhintergründe wurden zunehmend als Landschaften gestaltet. Die biblischen Geschichten und Heiligenlegenden erhalten damit eine neue Aktualität für die Betrachtenden: Die Verkündigung der Geburt Jesu an Maria oder auch die Leidensgeschichte Jesu ereignen sich in bekannten Landschaftsräumen, sozusagen nebenan. Sie sind nicht länger in einer entfernten himmlischen Sphäre angesiedelt.

Technische Details zum Vergolderhandwerk lernen Sie hier kennen: **Kunst.Geschichte.Kirche**, Vertiefung 4, **Werktechniken in Vergangenheit und Gegenwart – Vergoldung**



Abb. 50: Retabel, Festtagsansicht, Apostel Jacobus, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen



St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen
 St. Johanniskirche, Malchin, Landkreis Mecklenburgische Seenplatte
 St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock



Hühnerei, Öl und Schwermetalle

Das Malerhandwerk



Abb. 51: Hl. Jacobus, Detail, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

Grundierung und Bemalung der Skulpturen waren wichtige Arbeitsschritte. Der Kreidegrund legt sich wie eine Haut über die gesamte Holzoberfläche. Er gleicht Unebenheiten in der Holzoberfläche aus und gewährleistet einen einheitlichen Farbauftrag. Durch die farbige Bemalung wird die vergoldete Oberfläche gegliedert und damit für den Betrachter leichter lesbar.

Die Schnitzarbeit kann sehr differenziert und qualitativ sein. Nach mittelalterlichem Verständnis ist es jedoch erst die Farbe, die die Skulpturen zu etwas Besonderem macht: Holz ist ein Naturmaterial und vergänglich. In einem ersten Schritt wurde es durch den Bildschnitzer nach dem Bild der Heiligen geformt. Durch diesen Vorgang der Formung verlor es seine Naturgebundenheit. Doch erst die Farbe und das Gold verbergen das Material vollständig. Sie symbolisierten den Abglanz des göttlichen Lichts auf der Materie. Es sind also die Form, das Gold und die Farbe, die das Holz veredeln und es transzendieren (vergeistlichen).

Für unser modernes Kunstverständnis ist die naturalistische, wirklichkeitsnahe Darstellung von Menschen, Tieren und Gegenständen lediglich ein Stilmittel in der Vielfalt gestalterischer Möglichkeiten, nicht aber Voraussetzung für die künstlerische Qualität des Werkes. Den Apostelfiguren im St. Annener Retabel scheint nichts zu fehlen. Wir sind an die Skulpturen von Ernst Barlach erinnert und erkennen die Schönheit der reduzierten Form- und Farbensprache. Für die mittelalterlichen Betrachterin waren diese Figuren jedoch nur Zwischenergebnisse eines Arbeitsprozesses, die in eine Werkstatt und nicht in eine Kirche gehörten.

Die Figur des Apostels Jacobus aus dem Teterower Retabel (Abb. 51) macht im Vergleich deutlich was fehlt: Die wirklichkeitsnahe Darstellung einer Figur aus der Gemeinschaft der Heiligen, der mit einem in sich gekehrten Blick die Anwesenheit Gottes in der Welt symbolisiert.

Auf den Flügelretabeln sind zwei Arten von Malerei zu sehen: die Fassmalerei und die Tafelmalerei. Die Fassmalerei ist eine Oberflächengestaltung eines dreidimensionalen Objekts. Die Tafelmalerei dagegen gestaltet Bildräume, Architekturen, Landschaften, mit illusionistischen Methoden auf einem flachen Bildträger — den Retabelflügeln.

Farbe ist ein gestalterisches Medium. Mit ihr werden Formen gestaltet: menschliche Figuren, Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs, Landschaften, Pflanzen, Gebäude, symbolische Lichterscheinungen. In der mittelalterlichen Malerei wurden vor allem Menschen — Heilige — dargestellt. Sie stehen vor Landschaftshintergründen, bewegen sich in Innenräumen, thronen vor reich verzierten Brokatvorhängen oder werden sogar hingerichtet. Aus ihren Gesten, Gesichtsausdrücken und Bewegungen entstehen vor unseren Augen Geschichten.

Die mittelalterlichen Maler sind Berichterstatter. Sie berichteten vom göttlichen Wirken in der Welt: von Jesus, Maria und den zahlreichen Heiligen. Sie legten Zeugnis ab von der Wahrheit der biblischen Geschichten. So verstanden sich die Maler. Ein schönes Beispiel für dieses Selbstverständnis der berufsständischen Vereinigung der Maler (Amt der Maler und Glaser) ist das Retabel

der Lübecker Maler und Glaser, das sich heute im St.-Annen-Museum in Lübeck befindet. Dieses Retabel ist dem Heiligen Lukas gewidmet. Er war der Schutzpatron der Maler. Wie wir bereits wissen gehörten in Lübeck und in manchen anderen Hansestädten auch die Bildschnitzer zu diesem Amt.



Abb. 52: Marie wird durch Christus und Gottvater gekrönt, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen

Die Frage, ob Bilder von Gott, Jesus, Maria und den Heiligen hergestellt werden durften, hat das Christentum viele Jahrhunderte beschäftigt. Es hat in seinen vielfältigen konfessionellen Ausprägungen weltweit unterschiedliche Antworten gefunden. Eine wahre Flut an Bildern, die sogar das erste der Zehn Gebote „Du sollst Dir kein Bildnis machen von Gott“ hinweggeschwemmt hat, ergoss sich im späten Mittelalter in die Kirchen des südlichen, westlichen und nördlichen Europa. Das Bild Gottes als älterer Herr mit weißem Bart ist hier zu finden (Abb. 52, rechts im Bild). Er wurde auf diese Weise in Darstellungen der Verkündigung an Maria abgebildet und der Dreieinigkeit (Trinität) mit dem Sohn und dem Heiligen Geist (Taube).

Ein zentraler Aspekt in der Auseinandersetzung mit den Bildern war die Frage nach ihrer Authentizität: Woher wusste man, wie Maria und Jesus ausgesehen hatten? Wer legitimierte die Bildfindungen, die bereits früh aus dem Bedürfnis der Gläubigen nach Veranschaulichung der göttlichen Botschaft heraus entstanden?

Diese Problematik führte zu Legendenbildungen. So soll sich das Bildnis Jesu, dessen Typus bis heute gültig ist, im Schweiß Tuch der Veronika abgedrückt haben. Der Legende nach reichte eine Frau dem das Kreuz tragenden Jesus ein Leinentuch, um sich den Schweiß abzuwischen. Dieses Tuch der Veronika, das vera icon, (wahres Bildnis) wird als Reliquie im Veronikapfeiler im Petersdom in Rom verwahrt.

Das Bildnis von Maria geht auf die Legende zurück, dass der Evangelist Lukas Maria zu ihren Lebzeiten gemalt haben soll.

Dieser Typus der Madonna, die Lukasmadonna, spielte im westeuropäischen Mittelalter eine wichtige Rolle. Wie entstand diese Legende? Sie entwickelte sich aus der Beobachtung heraus, dass Lukas der einzige Evangelist ist, der von Maria, der Mutter Jesu ausführlich berichtet.



Abb. 53: Anbetung der Könige, Detail, Flügelretabel, Johanneskirche, Wusterhusen, Landkreis Vorpommern-Greifswald

In seinem Evangelium wird Maria einfühlsam geschildert. Nach mittelalterlichem Verständnis „malte“ Lukas ein Bild von Maria.

Die Maler stellten sich unter den Schutz des Heiligen Lukas. Sie wählten ihn zu ihrem Patron. Sie hatten die Aufgabe, von den biblischen Ereignissen zu berichten, wie es der Evangelist selbst getan hatte.

Das Problem mit den Bildern bestand jedoch nicht nur darin, dass Wesen Gottes mit dem menschlichen Verstand und irdischen Mitteln und Werkzeugen zu ergründen und gar festzuschreiben, sondern auch darin, dass die Gefahr bestand, dass diese Bilder Gegenstand der Anbetung wurden. Heiligenbilder durften verehrt werden, denn sie galten als Repräsentanten der Heiligen in der Welt, doch sie durften nicht angebetet werden. Anbetung kam nur Gott und seinem Sohn zu – in Gottesdienst und Gebet (Abb. 53). Bilder sind dagegen lediglich Mittel zum Zweck – Veranschaulichungen und Lehrbilder.

Bilder besaßen im gesellschaftlichen Leben des Mittelalters eine große Bedeutung: In der unteren Bildzeile des Lübecker Lukas-Retabels sind Bilder zu sehen, in denen der Tod und die Beisetzung des Heiligen Lukas dargestellt sind. In jedem dieser Bilder sind Vertreter des Lübecker Maleramtes zu sehen. Auf einem Bild trägt sogar eine Person einen Namenszug auf dem Kragen seines Gewandes: Hermen Rode steht dort in gotischen Buchstaben. Es handelt sich jedoch nicht um ein Porträt. Die Inschrift ist ebenso wie das abgebildete Wappen des Maleramtes ein Mittel der Memoria: Die durch ihren Namen und ihr Wappen

repräsentierten Personen(gruppen) demonstrierten ihre Verehrung für den Schutzheiligen. Sie baten ihn um seine Fürsprache vor Jesus Christus, der der Vorstellung nach am Weltende über alle Menschen zu Gericht sitzen wird (Jüngstes Gericht). Aber sie prägten ihre Namen und Wappen auch in das Gedächtnis der Betrachterinnen und Betrachter ein, die die Bilder – bis heute – ansehen. Auch wenn wir heute nicht mehr für ihr Seelenheil beten, unser Gedenken ist ihnen gewiss.

Unter dieser Internetadresse finden Sie auf der Museums-Datenbank Abbildungen aller drei Ansichten des Retabels [**http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-088015/lido/1892-193a**](http://www.museen-sh.de/Objekt/DE-MUS-088015/lido/1892-193a)

Die Tätigkeit der Maler und Bildschnitzer spielte demnach im religiösen und gesellschaftlichen Leben eine bedeutende Rolle: Sie gestalteten jene Werke, durch die sich die Stifterinnen und Stifter, aber auch die Betrachterinnen und Betrachter aus dem Fegefeuer der gefürchteten Zwischenwelt zwischen Tod und ewigem Leben lösen und den strafenden Richter am Weltende milde stimmen konnten. Diese Bedeutung bildete sich jedoch, soweit wir wissen, nicht im sozialen Status ab, den die Maler und Bildschnitzer in der städtischen Gesellschaft einnahmen. Sie galten als Handwerker. Ihre Werke übten eine Funktion aus. Sie waren Mittel zum Zweck.



Abb. 54: Jesus vor Pontius Pilatus, Detail, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

Über das Leben einzelner Maler ist kaum etwas bekannt. Selten sind Werkstücke mit Inschriften versehen, die Namen oder Entstehungszeit nennen. In manchen Fällen lassen sich diese Inschriften in Archiven verwahrten Dokumenten zuordnen und damit Bezüge zu anderen Personen herstellen. Im Falle von Herman Rode konnten ausgehend von der Memorial-Inschrift auf dem Lukas-Retabel durch die Methode des Stilvergleichs eine Reihe von Werkstücken seiner Werkstatt zugeordnet werden. Diese Werke befinden sich in Lübeck, in Schweden und in Reval/Tallin. Die Werkstatt verfügte demnach über ein weitgespanntes Netzwerk im Hanse-raum .

Im Lübecker Stadtarchiv werden die Testamente Herman Rodes verwahrt. Sie geben nur wenig Aufschluss über dessen familiären und wirtschaftlichen Verhältnisse. Allein die Tatsache, dass er den Auftrag erhielt, das Retabel für den Altar der Maler und Glaser zu bemalen, beweist welches Ansehen er in den Reihen der Lübecker Maler genoss. Seine Malerei, seine Art und Weise Figuren zu malen, Bildräume aufzubauen und farblich zu gestalten wurde als würdig erachtet, die berufsständische Vereinigung im öffentlichen Raum der Kirche zu repräsentieren. — Vielleicht hatte er aber auch nur das einflussreichste Netzwerk ... Wir wissen es nicht.

Die Maler- und Bildschnitzer-Werkstätten befanden sich in den großen Hansestädten. Die wichtigsten Werkstätten exportierten entlang der Handelsrouten der Kaufleute auch in weiter entfernte Regionen. Lübecker, Rostocker und Wismarer Werkstätten exportierten in den gesamten Ostseeraum.

Die meisten Werkstätten produzierten jedoch für das engere geografische Umfeld und für den ländlichen Raum. In ihren Malereien nehmen sie aktuelle Moden auf. Sie spiegeln die Kultur ihrer Zeit, transportieren höfische und städtische Lebenswelten auch in ländliche Regionen. Die Menschen erkannten in den dargestellten biblischen Ereignissen und Heiligenlegenden ihre eigene Gegenwart: Der junge Mann, der auf dem Teterower Bild Pontius Pilatus bei der Handwaschung assistiert (Abb. 54) trägt ein von der französischen höfischen Mode beeinflusstes Gewand, modische Beinlinge und ein sehr praktisches Accessoire: Trippen. Diese Holzschuhe verstärkten die einfachen Lederschuhe und wurden vor allem auf den mit Kot und Unrat verdreckten Straßen der Stadt getragen. Seine Gürteltasche aus Fell zeichnet ihn als modebewussten begüterten städtischen Bürger aus.

Auf der Suche nach Werkgruppen, die uns Auskunft geben könnten über die Organisation dieser Werkstätten, ihre Bildvorlagen und Maltechniken treffen wir heute in der Regel auf stark beschädigte und in nachfolgenden Jahrhunderten großflächig übergangene Malereien (Abb. 55).

Der Verlust der Malereien ist meist auf klimatische Schwankungen im Kirchenraum zurückzuführen und auf das Bewegen der Retabelflügel. Jede Bewegung erzeugt eine Erschütterung der Malschicht, durch die sich die Grundierung mehr und mehr vom Bildträger löst.



Abb. 55: Hl. Barbara, Detail, Flügelretabel, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen



Abb. 56: Jesus am Ölberg, Detail, Flügelretabel,
St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

Aber auch eine falsche Maltechnik kann zur Bildung eines sogenannten Craquelés führen (Abb. 56). Dieses zarte Netz an Rissen weist darauf hin, dass eine Lockerung der Malschicht vorliegt und sollte fachkundig untersucht werden. Craquelés sind im Streiflicht gut sichtbar.

Die verwendeten Maltechniken variieren zeitlich und regional und sind gleichzeitig typisch für eine Werkstatt/einen Maler. Lehrlinge und Gesellen übernehmen Techniken und Vorlagen aus der Werkstatt ihres Meisters. Sie machen während ihrer Lehr- und Wanderjahre aber auch eigene Erfahrungen im Umgang mit den Werkstoffen und den gestalterischen Aufgaben. So bilden sie eine eigene „Handschrift“ aus.

Malen ist eine komplexe Tätigkeit. Mehrere Faktoren spielen eine Rolle: Pigmente, Bindemittel, der Farbauftrag, Pinsel und die gestalterische Aufgabe. Pigmente und Bindemittel sind dabei untrennbar miteinander verbunden, denn die meist als Pulver vorliegenden Pigmente sind in Flüssigkeiten unlöslich und benötigen ein Medium, um vermalt werden zu können.

Die mineralischen Pigmente sind wie die pflanzlichen (meist flüssigen) Farbstoffe und die verschiedenen Bindemittel (Ei, verschiedene Ölsorten, Harze) chemische Stoffe. Sie haben spezifische Eigenschaften und reagieren unterschiedlich miteinander. Bindemittel haben Einfluss auf die Lichtbrechung der Pigmente und damit auf die Intensität der Farbe. Sie haben unterschiedliche Trocknungszeiten. Die bis ins 15. Jahrhundert angewendete Ei-Tempera trocknet relativ rasch.



Abb. 57: Kreuzigung Jesu, Detail, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

Für sie sind die kurzen Pinselstriche typisch, die häufig auf Tafelbildern dieser Zeit zu beobachten sind (Abb. 57, 59).

Öle haben eine längere „Trocknungszeit“. Sie reagieren chemisch mit dem Sauerstoff der Luft und härten dabei aus. Öle „trocknen“ also nicht. Die Aushärtungszeiten der Öle unterschieden sich. Leinöl härtet relativ rasch innerhalb weniger Tage aus und ist daher ein häufig verwendetes Malöl. Allerdings hat die chemische Zusammensetzung des Öls Auswirkungen auf die Farbqualität der Pigmente. Nicht jedes Öl eignet sich für jedes Pigment.

Ölfarben sind länger vermalbar als Temperafarben, länger haltbar und haben eine größere Tiefenwirkung. Die unterschiedlichen Trocknungszeiten der Öle ist allerdings mit dem Risiko der Rissbildung verbunden. Als Bindemitteln wurde auch Leim verwendet. Dieses sogenannte „magere“ Bindemittel ergab die besten Ergebnisse mit Blaupigmenten.

Die mittelalterlichen Maler konnten die grundlegenden chemischen Prozesse bei der Trocknung von wasserlöslichen Bindemitteln wie Hühner- und Milcheiweiß (Kasein) oder der Aushärtung von öligen Bindemitteln durch Oxidation/Polymerisation nicht naturwissenschaftlich erklären. Sie konnten auch chemisch nicht erklären, warum manche Pigmente, wenn sie zusammen verwendet wurden, zu Abweichungen in der Farbwirkung führten, aber sie konnten die beobachtbaren Reaktionen beschreiben. Aus ihren Beobachtungen leiteten sie Regeln im Umgang mit den verschiedenen Pigmenten, Farbstoffen und Bindemitteln ab

und gaben sie an ihre Mitarbeitenden weiter. Nur in Ausnahmefällen haben sich Verschriftlichungen solcher Regeln erhalten. Zu diesen gehört das **Handbuch der Malerei** von Cennino Cennini aus dem frühen 15. Jahrhundert.

Ebenso wenig wie die chemischen Reaktionsmechanismen

war die gesundheitliche Gefährdung durch Schwermetalle bekannt. Allerdings waren schwerwiegende Krankheitssymptome im Zusammenhang mit der Verwendung von Bleiweiß beobachtet worden. Bleiweiß war bis ins 19. Jahrhundert ein beliebtes Weißpigment. Es kommt in der Natur kaum vor und wurde daher bereits in der Antike künstlich hergestellt. Dazu ließ man Blei über einen längeren Zeitraum hinweg und unter Einwirkung von Wärme mit Essig reagieren. Das so entstandene Bleioxid wurde abgeschabt und als Pulver unter anderem an Maler-Werkstätten verkauft.

Einige Pigmente/Farbstoffe waren in Apotheken der Städte erhältlich, andere bei spezialisierten Händlern. Die mineralischen Pigmente wurden in unterschiedlicher Körnung gehandelt. Eine Aufgabe der Malerlehrlinge bestand darin, diese Pigmente zu einem feinkörnigen Pulver zu vermahlen. Dabei war zu beachten, welche Korngröße für welches Pigment und welchen Zweck gefordert war. Azurit zum Beispiel konnte je nach Bedarf in zwei Korngrößen verwendet werden. Die Korngröße hatte Einfluss auf die Farbtintensität.

In einem weiteren Arbeitsschritt wurde das Pigment mit dem Bindemittel vermischt. Dieses sogenannte „Anreiben“ der Farben ist auf der Festtagsseite des Retabels des Maleramtes in der St.-Jacobi-Kirche in Hamburg dargestellt: Ein Junge verreibt mit einem an der Unterseite flachgeschliffenem Stein, dem so genannten Läufer, Pigmente mit dem Bindemittel zu einer homogenen Farbpaste. Dieser Vorgang erforderte ein hohes Maß an Sorgfalt, denn der Grad der Vermischung der beiden Farbkomponenten entscheidet über die Qualität der Farbe, — ihre Farbintensität und Leuchtkraft. Die Rezeptur der Paste gab der Meister an die Mitarbeitenden weiter. Bei der Herstellung von Farben waren demnach verschiedene Faktoren zu berücksichtigen. Sie beeinflussten das Malergebnis entscheidend.

Mit Ei hergestellte Farben verdarben relativ rasch. Sie mussten daher für den jeweils geplanten Arbeitsschritt im Malprozess angegeben werden. Einfacher war die Lagerung der Ölfarben. Sie konnten im größeren Umfang hergestellt werden und standen dem Maler nach Bedarf zur Verfügung.

Die Farben wurden in Schichten aufgetragen. Üblich war ein zwei- bis dreischichtiger Auftrag etwa bei Rot, Grün und Blau. Je nach erwünschter Wirkung wurden nacheinander deckende und lasierende Schichten aufgetragen. Dabei fanden unterschiedliche Pigmente Anwendung. So wurde beispielsweise Krapplack (hergestellt aus der Pflanze Färberröte) lasierend auf einer deckenden Schicht aus Zinnober (mineralisches Pigment) aufgetragen.

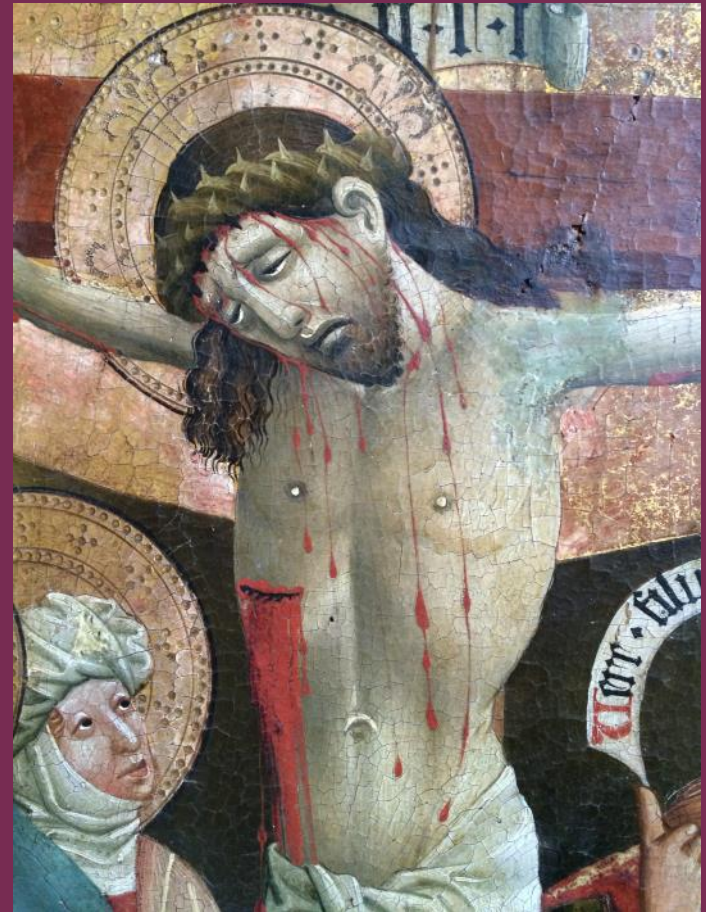


Abb. 58: Kreuzigung, Detail, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

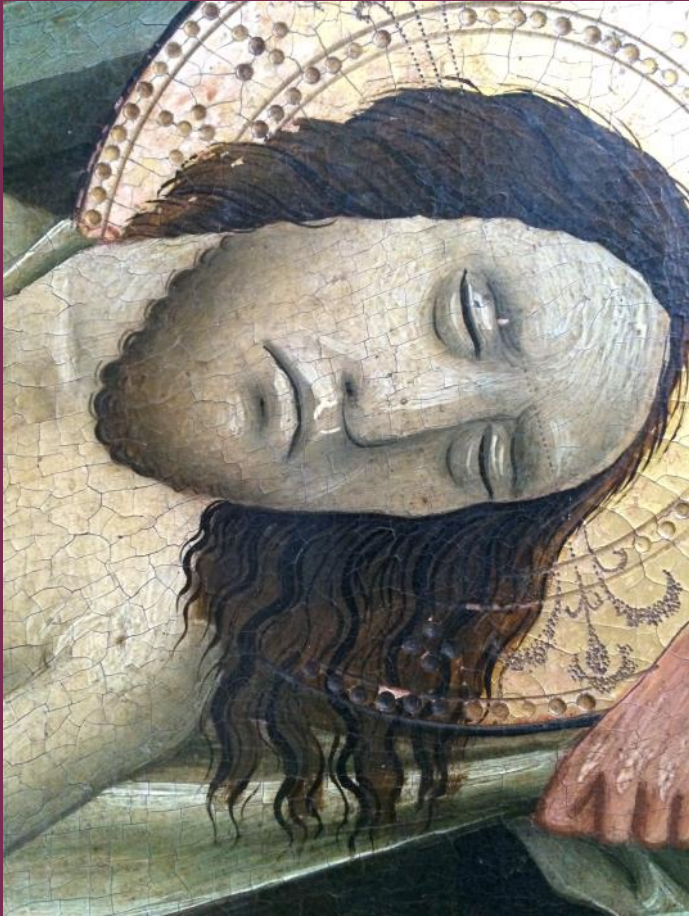


Abb. 59: Grablegung, Detail, Flügelretabel, St. Peter und Pauls Kirche, Teterow, Landkreis Rostock

Mittelalterlichen Farbfassungen haben aufgrund ihres schichtenweisen Aufbaus eine interessante Tiefenwirkung.

Für blaue Partien verwendete man im späten Mittelalter Azurit. Es wurde oft über einer grauen Untermalung in zwei Schichten aufgetragen. Wenn Sie auf einem Tafelbild eine Marienfigur mit einem schwarzen Mantel sehen, dann liegt diese ungewöhnliche Farbgebung vermutlich daran, dass das Schwarz der grauen Untermalung im Laufe der Zeit durch die darüber liegende Schicht aus grobkörnigem Azurit „durchgeschlagen“ ist.

Besonders aufwendig war das Malen des Inkarnats (Hautfarbe) des gekreuzigten Jesus. Die Fassungen zeigen teilweise grauerregende und zugleich faszinierende farbliche Details des toten Körpers mit Bau und Grün unterlegten Partien.

Als Werkbank diente dem Tafelmaler für kleinere Tafeln eine Staffelei. Großformatige Tafelbilder wie etwa die Gemäldeflügel der großen Retabel, wird der Maler vermutlich gegen eine Wand gestellt und abgesichert haben.

Als Malwerkzeug dienten ihm, wie auch heute, Pinsel, Malstock und Palette. Für die Pinsel wurden Tierhaare zu Bündeln zusammengefasst und an einem Holzschaft befestigt. Die Härtegrade der Tierhaare, ihre Biegsamkeit und ihr Vermögen Flüssigkeit zu halten, entschied über ihren Einsatz: Feine, flexible Pinsel wurden für die Gestaltung von Haarsträhnen, Augenlidern und Konturen verwendet (Abb. 59).

Der Zeitraum, den wir das späte Mittelalter nennen, umfasst einen Zeitraum von etwa 200 Jahren. In dieser Zeit haben sich Moden und Stile immer wieder gewandelt. Die in den Werkstätten tätigen Meister und Gesellen waren Teil dieses Wandels. Sie waren selbst innovativ oder behielten einmal Erlerntes und Bewährtes ihr Leben lang bei. Es lassen sich jedoch große Entwicklungsstränge benennen, mit denen sich jeder Maler auseinandersetzen musste, da sie sich kulturell durchsetzten und die Nachfrage der Kunden bestimmten. Da ist vor allem die Naturbeobachtung zu nennen. Bei Darstellungen von Lichtbrechungen (Glas, Wasser), durchscheinenden Gewändern (Abb. 60) oder der Luftperspektive (Verblauung des Horizonts, Abb. 9) kam die traditionelle Ei-Tempera an ihre Grenzen und die moderne Öl-Malerei zeigte ihre gestalterischen Möglichkeiten.

Der Pinselduktus, die Farbkomposition und der Bildaufbau verraten viel über die Handschrift des Malers. Sie erlaubt eine „Händescheidung“ und dadurch die Zuschreibung an einen Meister. Können diese Werke dann noch mit einer in den schriftlichen Quellen genannten Person in direkten Zusammenhang gebracht werden, ist das Forscher:innenglück perfekt. Dies sind jedoch seltene Fälle. In der Regel haben wir es mit verstreuten Einzelwerken zu tun, die sich zufällig über die Jahrhunderte hinweg erhalten haben. Diese Werke auf ihre Stilmerkmale und ihre Handwerkstechnik hin zu untersuchen ist ein mühseliges und zeitaufwendiges Unterfangen. Dennoch gelingt es immer wieder Werkgruppen zu identifizieren, die uns Aufschluss geben über die Lokalisierung und Arbeitsorganisation der Werkstätten.



Abb. 60: Hl. Dorothea, Detail, St. Georgskirche, Eixen, Landkreis Vorpommern-Rügen



Maria-Magdalenen-Kirche, Bad Bramstedt, Kreis Segeberg
 Ev. Kirche, Behlendorf, Kreis Herzogtum Lauenburg
 Ev. Kirche, Heiligenstedten, Kreis Steinburg
 St. Annen-Kirche, St. Annen, Kreis Dithmarschen

Krisenzeit

Auswirkungen der Reformation auf die Retabelproduktion



Abb. 61: Flügelretabel, St. Marien-Kirche, Heiligenstedten, Kreis Steinburg

Die Einführung der Reformation bedeutete für die an der Herstellung der Retabel beteiligten Gewerke eine wirtschaftliche Krise. Die Nachfrage nach Heiligenskulpturen und Altaraufsätzen brach fast vollständig ein – und zwar rasch. Auch in den Jahrhunderten zuvor war es ein Anliegen der Handwerker gewesen qualitätsvolle und haltbare Werkstücke herzustellen, daher war der Bedarf an Altaraufsätzen irgendwann gesättigt. Das Wachstum dieses Wirtschaftszweigs ließ sich nicht unbegrenzt fortgeschrieben, doch stellte die reformatorische Kritik an der Werkgerechtigkeit und der Heiligenverehrung die Stiftungspraxis des späten Mittelalters grundsätzlich infrage. Die langsame Ausbildung der neuen Konfession und Martin Luthers Ansage, Bilder seien für die religiöse Praxis allenfalls zur Belehrung zu gebrauchen, führte für einen Zeitraum von etwa hundert Jahren zu einer zaghaften Produktion von Altaraufsätzen. Dagegen stieg die Nachfrage nach Kanzeln rasant. Sie wurden ab der Mitte des 16. Jahrhunderts vermehrt hergestellt.

Die Kontormacher-, Bildschnitzer- und Malerwerkstätten mussten ihre Ornamentvorlagen, sofern sie es zuvor aus eigenem künstlerischen Interesse heraus noch nicht getan hatten, an die moderne Formsprache der Renaissance anpassen und ihre bewährten Bildprogramme fast vollständig umstellen. Statt einer üppigen Vielfalt an Marienbildern und Heiligenfiguren war nun das reduzierte Bildprogramm von Abendmahl, Kreuzigung und Auferstehung gefordert.



Abb. 62: Flügelretabel, St. Maria-Magdalenen-Kirche, Bad Bramstedt, Kreis Segeberg, © Sauckefoto

Der Lübecker Bildschnitzer Benedikt Dreyer ist einer der wenigen Unternehmer, die ihren Betrieb erfolgreich durch die Krise führten. Er erhielt 1533 den Auftrag, eine Kanzel für die Marienkirche mit lutherischem Bildprogramm anzufertigen. Sie musste allerdings im ausgehenden 17. Jahrhundert einer Modernisierungswelle in der Lübecker Pfarrkirche weichen und wurde verkauft. Diese Kanzel befindet sich heute in der Kirche des ehemaligen Klosters in Zarrentin, Landkreis Nordwestmecklenburg.

Die Bildschnitzer und Maler erhielten nach Einführung der Reformation Aufträge mittelalterliche Altaraufsätze nach den Wünschen der Auftraggeber umzugestalten, - zu modernisieren. Solche „Barockisierungen“ stehen ganz im Zeichen der Wertschätzung des Alten. Das Alte wurde jedoch nicht konserviert, sondern dem neuen Glaubensverständnis und der modernen Formsprache angepasst (Abb. 62).

Ein neues Tätigkeitsfeld eröffnete sich den Handwerkern mit der Produktion von Epitaphien und Epitaphaltären. Diese Tafeln dienen dem Andenken Verstorbener. Sie berichten vom tugendhaften und gottgefälligen Leben und Wirken der Verstorbenen. Als Bildmotiv wurde häufig die Kreuzigung gewählt. Zu Füßen des Kreuzstammes kniet der Stifter/die Stifterin allein oder mit Familie. Diese geschnitzten und bemalten Bildtafeln ersetzen die weggebrochenen Stiftungen zur Sicherung des Seelenheils. Sie rücken die individuelle Beziehung zu Gott in den Mittelpunkt (Abb. 63).



Abb. 63: Epitaphaltar, Ev. Kirche, Behlendorf, Kreis Herzogtum Lauenburg

Im Laufe des 16. Jahrhunderts ist eine berufsständische Trennung der Bildschnitzer von den Malern zu beobachten. Die Bildschnitzer sind nun in der Regel dem Amt der Schnitzer zugeordnet. Die Einheit beider Gewerke, die in der gemeinsamen Arbeit an den gefassten Skulpturen ihren Ausdruck fand, löste sich. Die modernen Anforderungen an einen Altaraufsatz und die neue Ästhetik veränderten die Tätigkeiten in den Schnitzer- und Malerwerkstätten.

Aus dem sogenannten konfessionellen Zeitalter (1550-1650), in dem sich die Konfessionen in kriegerischen und theologischen Auseinandersetzungen neu formierten, haben sich nur wenige Altaraufsätze erhalten. Viele von Ihnen orientieren sich im Aufbau an den alten Flügelretabeln und finden neue Formen für das Zusammenspiel von Malerei und Relief (Abb. 60). Große Doppelflügelretabel mit aufwendigen Rahmenezargen entstehen nicht mehr.

In diesem Zeitraum entstanden aber auch „moderne“ Altaraufsätze, die im Stil der Renaissance als Portale gestaltet sind. Architektonische Elemente wurden zu einem Schaubild zusammengesetzt, das nicht mehr wandelbar ist. Die Tafelbilder sind in die mehrgeschossige Schauwand integriert. Doch auch diese Form der Retabel entwickelte sich weiter und wurden Mitte des 17. Jahrhunderts durch barocke Retabeltypen ersetzt (Abb. 64). Es begann eine neue Ausstattungswelle in Dorf- und Stadtkirchen. Doch das ist eine andere Geschichte ...



Abb. 64: Altaraufsatz, St. Annen-Kirche, St. Annen, Kreis Dithmarschen

Literaturverzeichnis

Albrecht, Anna E., Albrecht, Stephan: Die mittelalterlichen Flügelaltäre der Hansestadt Wismar. Mit einem Beitrag von Antje Grewolls, Kiel 1998.

Albrecht, Uwe: Zur Schreintypologie norddeutscher Hochaltarretabel. Die Entwicklung ihrer konstruktiven und architektonischer Gestalt in den Jahren um 1400, in: Bernd Carqué und Hedwig Röckelein: Das Hochaltarretabel der St. Jacobikirche in Göttingen, Göttingen 2005, S. 305-330.

Albrecht, Uwe: Blatt und Zinken. Zur Konstruktion mittelalterlicher Retabel in Schleswig-Holstein. Norddeutschland. Ostseeraum. Europa. Kunsthistorische Studien von Uwe Albrecht aus vier Jahrzehnten, hrsg. Von Julia Trinkert, Christoph Jobst und Lars Olof Larsson, Kiel 2019, S. 155-164.

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991.

Belting, Hans: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1995.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1985.

Bieritz, Karl-Heinrich: Das Kirchenjahr. Feste, Gedenk- und Feiertage in Geschichte und Gegenwart, München 2005.

v. Bonsdorff, Jan: Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters, Vammala 1993

Fritz, Johann Michael (Hrsg.): Die bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen, Regensburg 1997.

Ganz, David: Gelenkstellen von Bild und Schrift. Diptychen, Doppelseiten und Bucheinbände, in: David Ganz, Marius Rimmel (Hrsg.): Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne, Berlin 2016, S.55-108.

Hegner, Kristina: Aus Mecklenburgs kirchen und Klöstern. Der Mittelalterbestand des Staatlichen Museum Schwerin, Petersberg 2015.

Habe nicht, Georg: Das ungefasste Altarretabel. Programm oder Provisorium, Petersberg 2016

Krohm, Hartmut; Albrecht, Uwe; Weniger, Matthias (Hrsg.): Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland, Berlin 2004.

Krüger, Klaus: „Aller zierde wunder trugen die altaere“. Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelschreins im 14. Jahrhundert, in: Hartmut Krohm, Klaus Krüger, Matthias Weniger (Hrsg.): Entstehung und Frühgeschichte des Flügelschreins, Berlin 2001, S. 69-85.

Krüger, Klaus: Von der Pala zum Polyptychon: Das Altarbild als Medium religiöser Kommunikation, in: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, herausgegeben von Wolf-Dietrich Lühr, Stefan Weppelmann, Ausstellungskatalog Berlin, München 2008, S. 179-199.

Laabs, Annegret: Das Hochaltar in Doberan. Reliquienschein und Sakramentstabernakel, in: Hartmut Krohm, Klaus Krüger, Matthias Weniger (Hrsg.): Entstehung und Frühgeschichte des Flügelschreins, Berlin 2001, S. 143-156.

Lübecker Kirchenordnung von Johannes Bugenhagen 1531. Text mit Übersetzung, Erläuterungen und Einleitung herausgegeben von Wolf-Dieter Hausschild, Lübeck 1981.

Rasche, Anja: Studien zu Hermen Rode, Petersberg 2013.

Reinle, Adolf: Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter, Darmstadt 1988.

Reudenbach, Bruno: Der Altar als Bildort. Das Flügelretabel und die liturgische Inszenierung des Kirchenjahres, in: Ausstellungskatalog: Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg, herausgegeben von Uwe M. Schneede, Hamburg 1999, S. 26-32.

Reudenbauch, Bruno: Wandlung als symbolische Form. Liturgische Bezüge im Flügelretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen, in: Bernd Carqué, Hedwig Röckelein (Hrsg.): Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen, Göttingen 2005, S. 249-272.

Richter, Jan Friedrich: Claus Berg. Retabelproduktion des Spätmittelalters im Ostseeraum, Berlin 2007.

Tängeberg, Peter: Holzsulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik, München 1989.

Tängeberg, Peter: Retabel und Altarschreine des 14. Jahrhunderts. Schwedische Altarausstattungen in ihrem europäischen Kontext, Stockholm 2005.

Thiesen, Tamara: Benedikt Dreyer. Das Werk des spätgotischen Lübecker Bildschnitzers, Kiel 2007.

Trinkert, Julia: Das Marienkrönungsretabel in der Kirche zu Källungen (Gotland) und seine mecklenburgische Provenienz. Eine Studie zu Kunstproduktion und Werkstattorganisation im spätmittelalterlichen Ostseeraum, Kiel 201.

Trinkert, Julia: Flügelretabel in Mecklenburg zwischen 1480 und 1540, Petersberg 2014.

Wagner, Kathrin: Rostocker Retabelkunst im 15. Jahrhundert, Kiel 2011.

Wolf, Norbert: Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002.

Bildnachweis:

Michael Berger Abb. 29, Reinhard Fokuhl Abb. 1, 16, Matthias Krause Abb. 34, 35, Sabine Saucke, © Sauckefoto Abb.; 62, Jutta Petri: alle weiteren Fotos



Zahlreiche mittelalterliche Wandmalereien, Glasbilder vor allem aber die beeindruckenden buntfarbigen Flügelaltäre prägten den Raumeindruck vieler Dorf- und Stadtkirchen bis heute. Mit diesen großartigen Stiftungen in Holz und Gold schrieben sich Stifterinnen und Stifter in das Gedächtnis der nachfolgenden Generationen ein. Das Bedürfnis nach Memoria und der Sicherung des Seelenheils füllte die Kirchenräume und sicherte vielen Handwerkern ein Auskommen. In dieser Folge werden die einzelnen Arbeitsschritte bei der Herstellung von Holzskulpturen und Tafelbildern im späten Mittelalter erläutert.