

Ergänzte Spätgotik. Ein unbekanntes Franziskusretabel aus dem Umkreis des Pasquier Borman

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden in den großen weltgewandten Metropolen der südlichen Niederlande, die gleichzeitig blühende Zentren der Künste darstellten, die szenen – und figurenreichen Altarretabel, die – begehrt in ganz Europa – noch heute den Ruhm ihrer Meister verkünden. Da dieses Phänomen fruchtbarsten bildnerischen Schaffens zu den faszinierendsten Kapiteln der Kunstgeschichte des späten Mittelalters zählt, ist es um so verwunderlicher, daß die kunsthistorische Forschungskontinuität zur flämischen Retabelproduktion der Spätgotik seit geraumer Zeit gebrochen scheint und als Desiderat beklagt werden muß. Neben wenigen neueren Monographien bedarf es, um sich ein Bild vom Gegenstand zu formen, zumeist des Rückgriffs auf Überblicksdarstellungen, die vor einem halben Jahrhundert und früher erschienen sind.¹ So bestehen, tritt man aus dem Kreis der großen Namen, auf dem Gebiet noch weithin Unklarheiten und es dürfte zu den anstehenden Aufgaben der Kunstgeschichtsschreibung gehören, hier erneut geistig zu investieren. Gewiß gilt es vor der Bewältigung neuer Gesamtdarstellungen, detaillierte Einzelstudien anzustellen und neu entdecktes Material auszubreiten, um so gleichsam die Grundbausteine für Größeres zu liefern. In diesem Sinne sind auch die folgenden Bemerkungen gemeint, die einem Retabel gelten, das – noch unveröffentlicht – der kunsthistorischen Diskussion bisher entbehrte.

Zu Beginn unseres Jahrhunderts in London aus privater Hand gekauft, gelangte der Altaraufsatz über den Münchner Sammler und Antiquar Julius Böhler wenige Jahre später in eine Berliner Privatsammlung, deren Besitzer ihn in den 1950er Jahren der Skulpturensammlung auf der Berliner Museumsinsel als Dauerleihegabe überantwortet hat. Seitdem dort bewahrt und gehütet, gelang es, das Werk Anfang 1993 für diese bedeutendste der deutschen Sammlungen abendländischer Bildhauerkunst zu erwerben (Abb. 1).²

Den aus Eichenholz gefügten Schrein, dessen Gliederungselemente mit tabernakelgekrönten Säulchen, verschiedengestaltigen Maßwerkreihen und Bögen geschmückt sind, füllen ebenfalls aus dem gleichen Material geschnitzte, unterschiedlich große szenische Reliefs.³ In der Form rektangulär mit einer überhöhten ebensolchen Mittelpartie zählt er zu den gängigen Retabeltypen des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Vor den vergoldeten Hintergrund, der den einst wohl farbig gefaßten, heute aber materialsichtigen Bildwerken und den Schreinzieraten einen effektvollen Kontrast bietet, ist ein grobes Maßwerkgitter geblendet. Das mittlere Bildfeld⁴ in der unteren, fünf Szenen bergenden Zone gibt eine zentral komponierte Darstellung wieder, in der der Titelheilige des Altaraufsatzes gleichsam aus dem Bildraum heraus zu agieren scheint: mit dem barfüßigen, jungen Mönch in der mit dem dreifach geknoteten Zingulum gegürteten Kutte

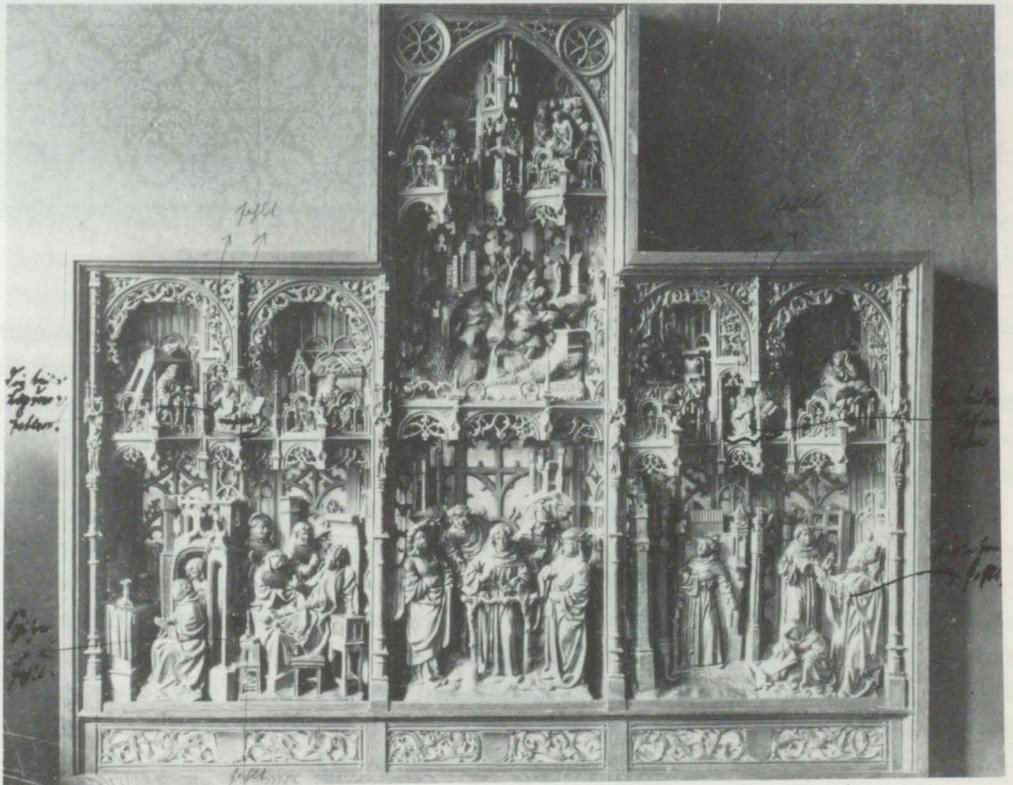
1

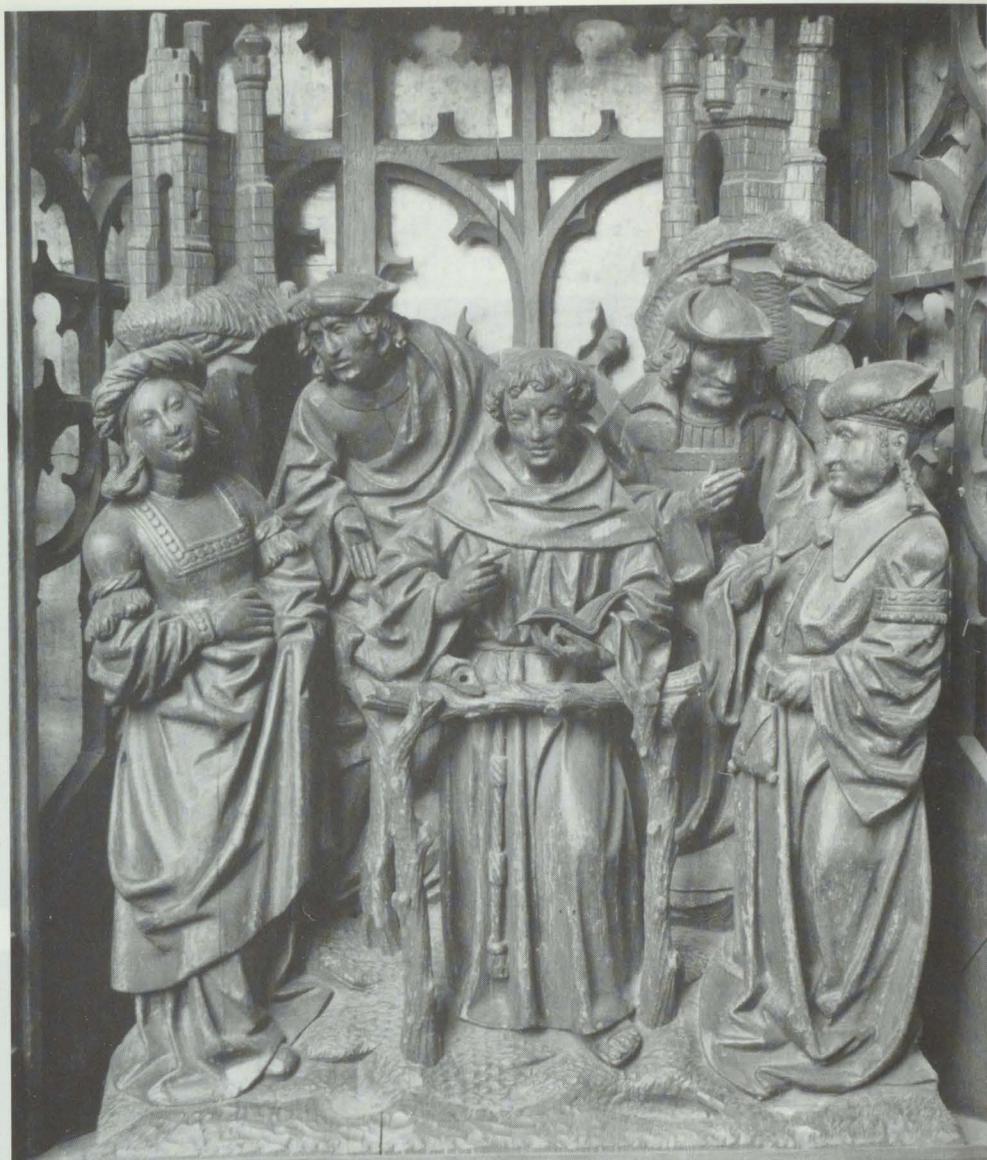
Franziskusretabel. Berlin, Staatliche Museen. Zustand 1992. Foto Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Archiv der Skulpturensammlung.



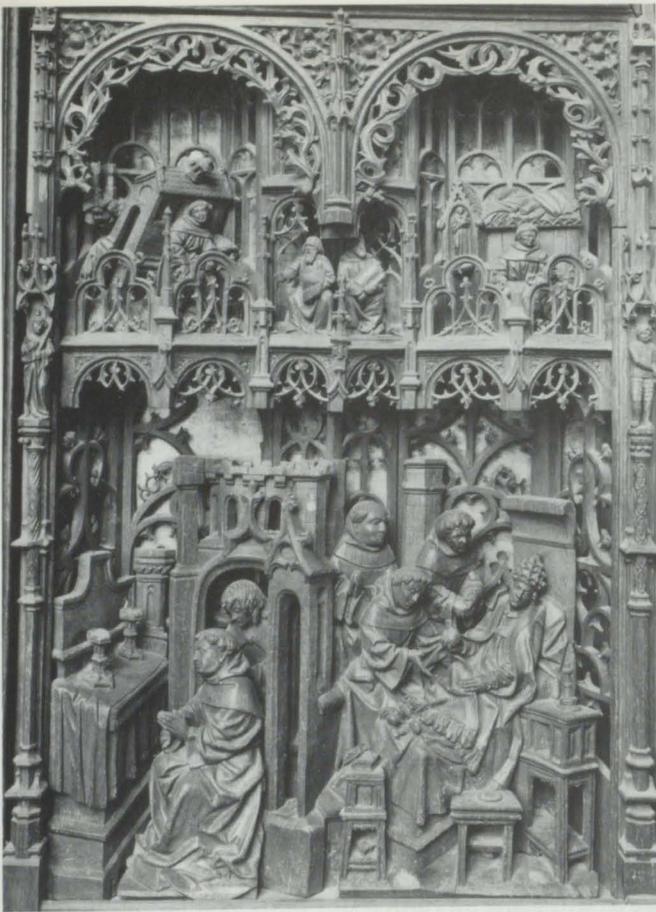
2

Franziskusretabel. Berlin, Staatliche Museen. Zustand 1913. Foto Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Archiv der Skulpturensammlung.





tritt der heilige Franziskus von Assisi auf den Betrachter zu (Abb. 3). Eine kleine Menschengruppe drängt sich um den im Spätmittelalter üblicherweise bartlos dargestellten Begründer des Minoritenordens, der – ein Buch in der Rechten – in einem aus Ästen gebildeten Predigtstuhl steht und die linke Hand in sprechender Geste erhebt. Die reich und modisch gekleideten Zuhörer scheinen den franziskanischen Ermahnungen jedoch vielmehr Überheblichkeit und Ironie, denn Betroffenheit und Reue zu entgegnen. Eine aufwendig frisierte Dame, die als Gestalt zynischer Amoralität erscheint, schenkt dem Betrachter ihr laszives Lächeln. Der vornehm gewandete Bürger, dessen feine Kopfbedeckung und dessen kostbarer Ohrschmuck allein schon seinen Wohlstand verraten, greift mit der rechten Hand an den Gürtel, der den Geldbeutel trägt und weidet seine Blicke an dem Weibe. Grinsend weiß der Mann im Hintergrund offensichtlich den Worten des Predigers zu lästern, und geringschätzig schauend beugt sich der Vierte mitteilssam dem Weibe zu. Scheinbar verhallt der Bußsermon gegen Luxus und amoralischen Lebenswandel vor tauben Ohren und von der Kraft der franziskanischen Predigt, von der Jacobus de Voragine behauptete, sie “hieb die Sünde ab gleich einem Beil”⁶ und von der auch der heilige Bonaventura bildhaft zu berichten wußte,⁶



4
Linkes Seitenfeld des Retabels (Detail von Abb. 1). Foto Eva-Maria Borgwaldt.

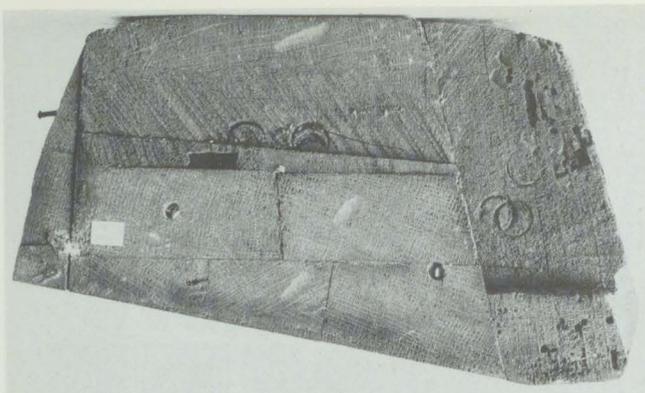


5
Rechtes Seitenfeld des Retabels (Detail von Abb. 1). Foto Eva-Maria Borgwaldt.

scheint keine Wirkung auszugehen. Doch dieses theatralische Vorspielen von Verhaltensmustern will als Dramatisierung verstanden sein, als rhetorisches Mittel, die geistlichen Mühen des Heiligen mit äußerster Deutlichkeit zu demonstrieren und den Betrachter dafür einzunehmen.

Die Szene links außen⁷ führt in eine Kapelle, vor deren Altar der betende Franziskus in die Knie gesunken ist, während ein junger, weltlich gekleideter Mann andächtig durch das große Rundbogenfenster in den Sakralraum blickt (Abb. 4). Die Anlage der Szene entspricht dem ikonographischen Typus der Gregorsmesse und macht ein solches kompositorisches Vorbild hier wahrscheinlich. Drei auf der oberen Schmalseite des kleinen Altaraufsatzes ausgefüllte Dübellocher lassen auf verlorene Teile schließen, in denen man ein von zwei Fialen flankiertes Kreuzifix vermuten darf. Obwohl die Szene ihrer völligen Eindeutigkeit entbehrt, meint sie wohl die wunderbare Erscheinung, die der Heilige in dem Kirchlein Santa Maria degli Angeli, der Portiunkula-Kapelle, erfuhr, in welcher Franziskus 1209 den Auftrag zur Verkündigung des Evangeliums erhielt.⁸

Rechts daran anschließend wird eine Wundergeschichte abgebildet⁹, die vom heiligen Bonaventura aufgezeichnet¹⁰, zu den oftmals dargestellten Franziskusmirakeln zählt (Abb. 4). Gregor IX., dem Franziskus noch zu Lebzeiten prophezeit hatte, er werde einst die päpstlichen Würden erlangen, hegte nach dem Tode des Ordensgründers, da er ihn zur Ehre der Altäre erheben sollte, heimliche Zweifel an der Existenz seiner Seitenwunde. Daraufhin erschien ihm eines Nachts der Selige im Traum und verlangte ein Gefäß von Gregor, um das aus der Wunde rinne Blut darin aufzufangen. Das Glas in Händen liegt der Zweifler mit abgewandtem Blick – dem Zeichen des Traumgesichts – auf dem Bett, das von mit Büchern und anderen Utensilien bedeckten Tischlein umgeben ist.¹¹ Der kanonischen Ikonographie der Szene widersprechend erscheint Franziskus von zwei sei-



6
Plinthenunterseite (Szene mit dem
älteren Franziskaner im rechten
Seitenfeld). Foto Klaus Leukers.

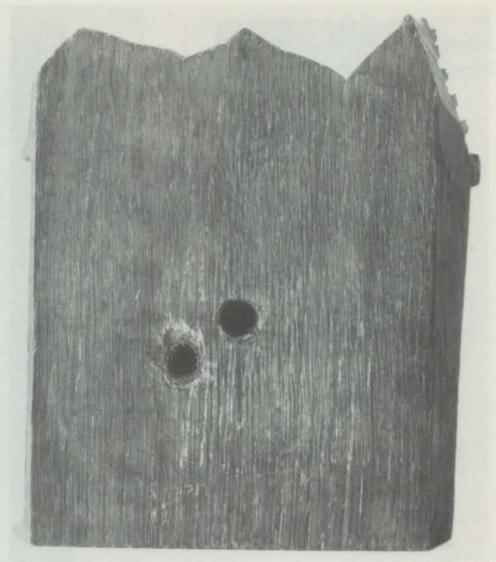


7
Traumgesicht des Papstes Innozenz III.
Foto Eva-Maria Borgwaldt.

ner Brüder begleitet, wohingegen die sonst zu Füßen des Bettes schlafenden Kammerdiener des Papstes fortgelassen sind.¹²

Größere Schwierigkeiten in der Deutung bereiten nun die beiden Szenen in der rechten Retabelhälfte (Abb. 5). In einem phantastischen Architekturambiente aus zinnengekrönten Türmchen und Gebäuden aus gequadertem Mauerwerk richtet ein älterer Franziskaner, der einen Buchbeutel mit sich führt, den Blick nebst einer Geste der Überraschung auf das große Tor, aus dem einst die heute verlorene Bezugsperson, vermutlich der Titelheilige, trat.¹³ Doch läßt sich deren Standort nicht mehr exakt rekonstruieren, da die vordere Hälfte der Bodenfläche des Reliefs nachträglich überarbeitet worden ist (Abb. 6). Sollte es sich hier nun um das seinen Mitbruder erstaunende Bußansinnen des Heiligen handeln, das sich nach Thomas von Celano vor einem Stadttor ereignete?¹⁴ Oder ist ein anderes der unzähligen, in verschiedenen Überlieferungen¹⁵ mitgeteilten Wunder gemeint? Gerade aufgrund der bereits konstatierten Ignoranz feststehenden ikonographischen Mustern gegenüber entbehrt das Bild aber in seinem gegenwärtigen Zustand der für die Bestimmung nötigen Eindeutigkeit.

Ähnlich verhält es sich mit der folgenden Szene, zumal sie verstümmelt und aus Fragmenten zusammengefügt ist.¹⁶ Ein Bischof scheint Franziskus, der die Hände ablehnend hebt, vor architektonischem Hintergrund einen Streifen Papier oder Stoff reichen zu wollen (Abb. 5). Möglicherweise stellt das arg fragmentierte Relief die Befreiung des Petrus von Alife dar, eines fälschlich als Häretiker angeklagten Mannes, wobei diese Person selbst dann hier fehlen würde. Auf sein Gebet hin hatte ihm Franziskus die Kerkertore geöffnet, was der Bischof von Tivoli als ein Wunder erkannte.¹⁷ In Frage käme außerdem die Erscheinung des seligen Franziskus, die Bruder Augustinus und dem Bischof von Assisi zuteil geworden ist.¹⁸ Der schlafende Bruder im Vordergrund, neben dem sich ein Vögelchen niedergelassen hat, dürfte indes zu jener Szene der zweiten Ebene gehören,¹⁹ die heute ihrer figürlichen Ausstattung vollständig beraubt ist, aber vor dem vielgestaltig wieder-



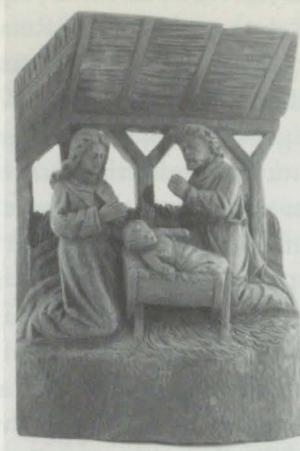
gegebenen, mit einem Vogel und einem Frosch belebten Landschaftshintergrund die Stigmatisation des Heiligen gezeigt haben wird. Kein Ereignis seiner Vita ist öfter dargestellt worden und in keinem Zyklus seiner Lebensgeschichte durfte sie fehlen. Graf Orlando, ein Freund des Heiligen, hatte den Minoritenbrüdern den stillen, abgelegenen Berg Alverna in Umbrien geschenkt, wohin sich Franziskus gelegentlich zurückzog, um in der Einsamkeit zu meditieren. 1224 erschien ihm dort der Tetramorph, um ihm die Kreuzigungsmale Christi zu verleihen.²⁰ Das Ambiente zeigt demzufolge eine Einsiedelei, vor der ein Brunnen plätschert, und einen Mönch, der in einem Buche liest. Der schlummernde Bruder Leo wird im Vordergrund postiert gewesen sein, wohl neben dem wahrscheinlich in die Knie gesunkenen, die Arme gegen den Seraph gebreiteten Franziskus. Wiederum ist der vordere Reliefgrund nachträglich entfernt worden, so daß weder der Anbringungsort des Heiligen noch der seines Begleiters mit Sicherheit feststellbar sind. Rätselhaft bleibt zudem, wo – wenn einbezogen – der Tetramorph zu sehen war, obwohl dies gerade aufgrund der Seltenheit skulpturaler Ausführungen dieser Szene von äußerstem Interesse wäre.²¹

Die kleinen Szenen der zweiten Ebene sind nicht fest mit der Schreinarbeit verbunden und daher wohl in ihrer Reihenfolge auch vertauscht worden.²² Der abgebildete Zustand zeigt links außen das Traumgesicht des Papstes Innozenz III., der Franziskus die vom Einsturz bedrohte Lateransbasilika stützen und wieder aufrichten sah (Abb.7).²³ Es folgt der studierende Heilige in einem Kabinett, das mittels eines panneauartigen Hintergrundes angezeigt ist (Abb.8/9). Aufgeschlagene Bücher türmen sich auf einem Wandbord und ein giebelgekröntes Wandstück trägt ein Bildwerk der Gottesmutter samt einem Weihwasserbecken. Eine Feder in der Rechten und auf ein mit Papier bedecktes Schreibpult gestützt, scheint der Mönch angestrengt nachzusinnen, womit wohl die Abfassung der ersten Ordensregel der Minoritenbrüder gemeint sein soll. Rechts schließt sich sodann ein weiteres Bild des Heiligen an und wiederum stützt er sich auf ein Pult und hält ein Buch in der Hand, doch ist er diesmal über seinen Meditationen eingeschlummert. Rechts außen schließlich wird eine Szene gezeigt, die eigentlich an den Beginn der Vita gehört: Der noch bärtige Franziskus liegt vom Fieber ergriffen in einem prachtvollen Bett, an dessen hohem Fußende Rüstungsteile abgelegt sind und neben dem ein Helm auf einem Schemel steht (Abb.10). Im Gefolge des Edelmannes Walter von Brienne war er 1204/05 zum Kriegszug nach Apulien aufgebrochen, um Ruhm und Ehre zu erwerben. Als ihm eines nachts aber eine Erschei-



nung zuteil wurde – hier in Gestalt des Engels angedeutet – die ihm das Haus voller Waffen und Rüstungen zeigte, erkannte er sein unfriedfertiges Tun, kehrte um und ergab sich geistlichen Dingen.²⁴ Die beiden Szenen in der obersten Ebene des Mittelfeldes stellen schließlich die Geburt (Abb. 11) und die Grablegung Christi (Abb. 12) vor. Das unter dem strohgedeckten Stalldach angeordnete Weihnachtsgeschehen zeigt Maria und Josef bei der knienden Anbetung des Kindes in der Krippe. Das Karfreitagsthema dagegen begibt sich im Umraum des Felsengraves, das aus teilweise kantig aus dem Holz geformten Wölbungen besteht. Zwei Gestalten, deren eine den bartlosen Typ des Apostels Johannes vertritt aber wohl Nikodemus darstellen soll, mühen sich um die Bettung des Leichnams am Begräbnisort.

Abgesehen von der Vertauschung können insbesondere die kleinformatigen mit den größeren Szenen in keine vernünftige Reihenfolge gebracht werden und stilistische Unterschiede zeigen sich zudem auffällig. Sind die größeren Schnitzarbeiten von rundlich weichen Formschwellungen hinsichtlich der Gewand-, Körper- und Antlitzbehandlung gekennzeichnet, setzen sich die meisten kleineren mit den scharf geschnittenen, gratig gekerbten Gesichtern und der härteren Körper- und Stoffbildung dezidiert von diesen ab. Allein die Stücke mit der Engelserscheinung und der Darstellung des die Kirche stützenden Heiligen lassen sich stilistisch mit den größeren Reliefs vergleichen. Schließlich unterscheiden sich die beiden Grup-



pen in den Rückseiten enorm voneinander. Bieten die größeren den üblichen Anblick der vom Hohleisen bearbeiteten Fläche (Abb. 13), besitzen die kleineren eine in nahezu maschinell erzeugter Glätte brillierende Rückenfront. Offenbar handelt es sich also bei den vier kleinen Bildwerken um spätere Zutaten, d.h. Erzeugnisse, die nicht aus der spätmittelalterlichen Werkstatt hervorgegangen sind. Da das Maßwerk zudem – stilistisch wie technologisch – in mehrere Gruppen zerfällt, darf man mit Gewißheit annehmen, daß das Retabel sowohl aus spätgotischen als auch Teilen des 19. Jahrhunderts besteht. Die kleinen Tabernakelfigürchen auf den Schmuckpfeilern – zwei Mönche, ein Ritter und ein Bischof – stehen im Materialverband mit diesen, was den im Mittelalter üblichen Fertigungsprinzipien eigentlich widerspricht. Daß die vier seitlichen Szenen der unteren Bildzone in ihrer Breitenausdehnung beschnitten und dennoch teilweise voneinanderstehend angebracht sind, stützt die Annahme, daß sechs größere und zwei kleinere originale Bildreliefs bzw. Reliefstücke mit einigen älteren Maßwerkfragmenten und einer Reihe von Ergänzungen zu einem neuen Retabel vereinigt worden sind. Zu den Zierraten des vergangenen Jahrhunderts gehören mit ziemlicher Sicherheit die vegetabil gestalteten Maßwerkbögen als auch ein großer Teil der die einzelnen Ebenen trennenden Baldachinarchitekturen. Neben den ergänzten Szenen und den vier Figürchen der Fialen sind die vier Evangelisten mit ihren großen lappenartig auf den Knien liegenden Büchern in der zweiten Zone schon aus stilistischen Gründen ebenfalls zu den jüngeren Arbeiten zu zählen.²⁵ Ein heute verlorener Spitzbogen mit zwei kreuzförmig durchbrochenen Rosetten verblendete ursprünglich den oberen Teil des überhöhten Mittelfeldes und verriet zudem sehr eindeutig die neugotische Formenwelt des 19. Jahrhunderts (Abb. 2).

Zur zeitlichen Ausführung dieser Neuanfertigungen aber liegen keine genaueren Anhaltspunkte vor. Weitgehende Ergänzungen und "stilgerechte" Erneuerungen an Retabeln hatte man bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts aufgrund der zunehmenden Rezeption mittelalterlicher Kunst vorgenommen.²⁶ Auch die Kenntnisse zum formalen Aufbau niederländischer Retabel waren in dieser Zeit schon beachtlich und die Ergänzungen im neugotischen Geschmack lehnten sich weitgehend an mittelalterliche Vorbilder an. Das aber bedeutet, zuzüglich unserer Unkenntnis über vielleicht verlorene Reliefs aus dem originalen Altarschrein, daß ausgehend vom heutigen gleichsetzende Rückschlüsse auf den Typ des die präsente Skulptur ursprünglich bergenden Retabels nur bedingt gezogen werden sollten. Wenn dieser auch im rektangulären Typus mit überhöhtem Mittelfeld vermutet werden kann, darf die einfache rektanguläre Form, wie sie der berühmte, für die Löwener Liebfrauenkapelle angefertigte St. Georgsaltar von Jan Borman d.Ä.

oder das Hochaltarretabel von Jan Wawe in St. Dymphna zu Gheel zeigen, nicht ausgeschlossen werden. Die Rekonstruktion des Retabels aus alten Schreinteilen und altem Skulpturenbestand jedenfalls verband man augenscheinlich mit der Vervollkommnung der dargestellten Franziskus-Vita. Während die spätmittelalterlichen Szenen neben der Predigt vor allem wunderbare Erscheinungen bzw. nach dem Tod von Franziskus gewirkte Wunder thematisiert hatten, legten die Ergänzungen offenbar Wert auf den monastischen Aspekt der Vita und typologische Zusammenhänge und versuchten, das Franziskusbild auf dieser Weise zu vervollständigen. Der studierende Ordensgründer im frommen Ambiente entspricht dabei dem romantischen Gelehrtenideal des 19. Jahrhunderts ebenso wie der über seinem Manuskript eingeschlummerte Mönch einen nazarenischen Topos vom fromm-idyllischen Klosterdasein im Mittelalter artikuliert.

Die Renaissance der franziskanischen Frömmigkeit war nicht zuletzt Teil der *Renouveau catholique*, die den Heiligen wieder ins allgemeine Bewußtsein der Kirche hob und auch die Wiederbelebung seiner mittelalterlichen Ikonographie zu fördern suchte. So wie Franziskus in der Zeit eschatologischer Naherwartung zum Typus des wiederkehrenden Christus wurde, entstanden im 19. Jahrhundert dieses Denken aufgreifende typologische Bilderzyklen. Die Kunst im Gefolge der katholischen Erneuerungsbewegung knüpfte in dieser Hinsicht auch an die Formen mittelalterlicher Typologie, die die franziskanische Christusgleichheit bereits in der Darstellung des Weihnachtsgeschehens im Walde von Greccio schaute, aber auch die Legende der Stallgeburt des Franziskus in diesem Sinne neu propagierte.²⁷ Die Weihnachtsszene des Retabels atmet allein aus der Innigkeit, in welcher sich Maria und Josef in gleichberechtigter Anbetung dem Kinde widmen, den Geist des Nazarenertums und die Anschauungen der neuen Frömmigkeit. Und in der Bestattung des Franziskus wußte sowohl der mittelalterliche Geist als auch seine romantische Wiederkehr im 19. Jahrhundert ein typologisches Bild zur Grablegung Christi.

Es war der religiöse Hintergrund der Romantik, vor dem zum Beispiel Clemens von Bretano seine „Krippenfeier des heiligen Franziskus“ schrieb, Josef von Görres in Deutschland und Antoine-Frédéric Ozanam in Frankreich unermüdlich wirkten, um den Heiligen wieder zum Bestandteil zeitgenössischen kirchlichen Denkens zu machen. Nach der Neuentdeckung durch die Romantik verknüpfte man Franziskus in den nachfolgenden Jahrzehnten auf verschiedene Weise mit dem Begriff der Renaissance und gab der Gestalt dadurch neue Bedeutung und geistige Präsenz. Eine „weitverbreitete Franziskusverehrung in ästhetischen Kreisen“²⁸ setzte ein, deren Credo nicht zuletzt in Henry Thodes Buch „Franziskus von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien“, das 1885 erschien, zusammengefaßt war. Wie für Thode weniger der Erneuerer der Religion als der Anreger einer in lyrischer Glut erfüllten Kunst von Wichtigkeit war, zeichnete auch der protestantische Theologe Paul Sabatier 1893 in seinem „Vie de Saint François d' Assise“ das Bild eines subjektiv-lyrischen Geistes, der die Schönheit der Welt in eine herzenbewegende Frömmigkeit kehrt. Ähnlich einseitig idealisierte Walter Pater den Heiligen in seinem 1900 in London veröffentlichten Werk über Kunst und Dichtung der Renaissance, und wenn Francis Thomson noch 1913 meinte, weder Shelley noch Wordsworth wären dem Herzen der Natur und damit dem Herzen Gottes so nahe gewesen wie der Seraph von Assisi, ist dies eine späte Formulierung dieser Gedankenwelt, die – hier nur kurz umrissen – in Variationen beinahe das gesamte 19. Jahrhundert durchzieht, die „franziskanische Renaissance“ artikuliert und in gewisser Weise auch als geistige Basis für die ergänzende Rekonstruktion des vorgestellten spätgotischen Retabels gemutmaßt werden darf. Mit einiger Gewißheit kann wohl angenommen werden, daß die Schaffung der als neu bezeichneten, kleinen Reliefs und die Retabelrekonstruktion nicht in betrüger-

rischer Absicht vorgenommen wurden, sondern vielmehr eine bewußte Zusammenführung von fragmentarischen Teilen und die Vervollständigung in einem neuen materiellen und geistigen Gebäude darstellen.

Der mittelalterliche Bildschnitzer hatte sich – wohl mittelbar – an inkunabelartigen Mustern der Franziskusikonographie orientiert, an Giotto zugeschriebenen Fresken in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, welche in jener Zeit häufig als Prototypen dieser Heiligenikonographie akzeptiert und übernommen worden waren. Die frappierende – wenn auch seitenverkehrte – Übereinstimmung der Darstellung des Traumgesichtes Innozenz III. mit der rechten Hälfte eines Holzschnittes des Wolf Traut von 1511/12, der zu den Illustrationen der 1512 von Hieronymus Höltzel in Nürnberg gedruckten "Legend des heyligen vatters Francisci" gehört, könnte eine weitere benutzte Vorlage bezeichnen.²⁹ Die Darstellung des Bekehrungstraumes, die nur selten mit der Engelserscheinung operiert, kommt in ähnlicher Weise in einem Freskenzyklus des Benozzo Gozzoli, eines Schülers Fra Angelicos, vor.³⁰ Die den Chor der Kirche San Francesco zu Montefalco schmückende Folge von Wandmalereien mit Bildern aus dem Jugendleben des Heiligen, zählte zu den berühmten Darstellungen aus der Vita Francisci und es wäre nicht ungewöhnlich, daß der Meister von so bekannten Bildern der Franziskus-Geschichte kenntnis gehabt hätte. Der fragmentarische Charakter der einzelnen Arbeiten als auch die offensichtlich ungewöhnliche Transformation kanonischer ikonographischer Motive bereiten jedoch keine geringen Schwierigkeiten, solche Vorbilder aufzufinden. Bereits die italienische Ducento-Malerei kannte die Darstellung des heiligen Franziskus mit dem Buch in der Hand, jenen Typus, der hier inmitten des Predigtpublikums agiert.³¹ Und bis auf die beschriebenen Abweichungen orientiert sich auch die Szene im Schlafzimmer Papst Gregor IX. an der Bildfindung der entsprechenden Wandmalerei in der Oberkirche von San Francesco. Gewiß wäre es interessant, zudem nach eventuellen Vorbildern bzw. Anregungen für den Bildschnitzer des 19. Jahrhunderts zu suchen. Hier mag indes der Hinweis auf den mit ausgebreiteten Armen segnenden Christus in der oberen Retabelzone genügen. Er stellt eine Abwandlung der 1821 von Bertel Thorvaldsen für die Kopenhagener Frauenkirche geschaffenen überlebensgroßen Statue dar, die mittels zahlloser Repliken und Variationen zu einem der bedeutendsten Topoi sakraler Plastik im 19. Jahrhundert wurde und nicht zuletzt in der Herz-Jesu-Figur ihre "katholische Spielart" fand.

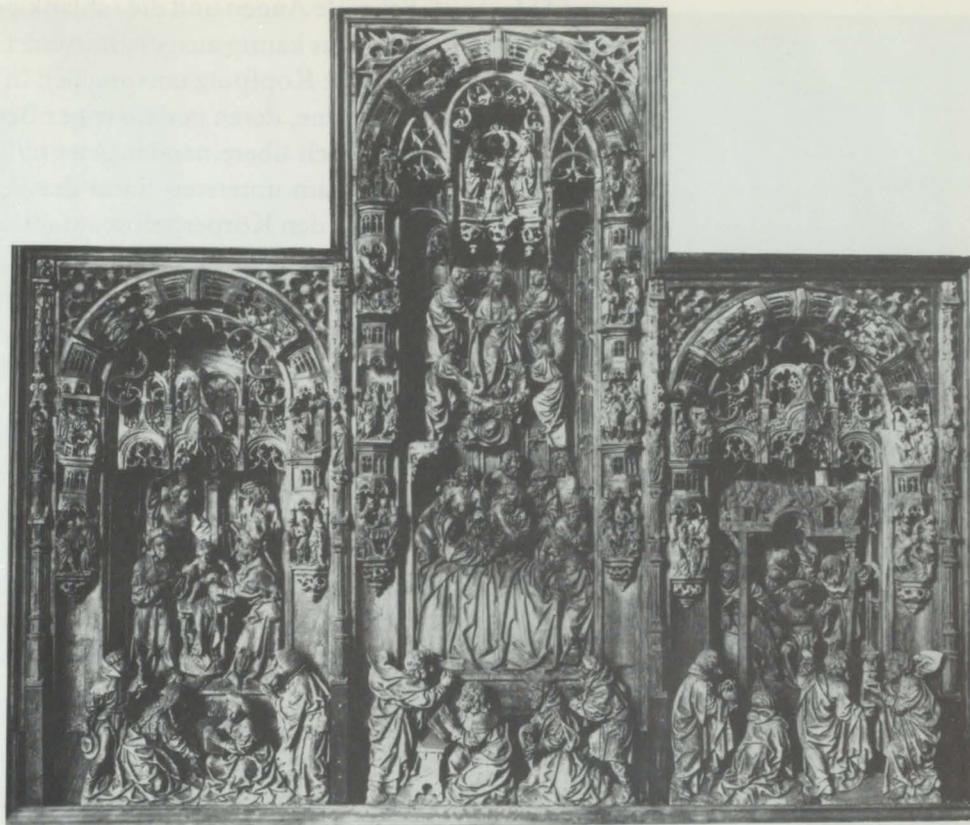
Das angerissene Problem muß an dieser Stelle einer umfassenden und gründlichen Erörterung zwar entbehren, doch kann die Frage nach der kunstgeschichtlichen Einordnung des spätmittelalterlichen Meisters wohl auch als die vordringlichere betrachtet werden. Bereits die Gestaltung der architektonischen und landschaftlichen Umräume der einzelnen Szenen läßt eindeutig zu, diese als Werke der brabantischen Bildschnitzerei aus der Zeit um 1500 zu bestimmen; man darf wohl sogar soweit gehen, sie als lokale Stileigenheiten der Brüsseler Retabelhersteller zu bezeichnen. Die weich modellierten Körper, die mit ebenso sanft drapierten, nur wenige steife Knitterbrüche aufweisenden Gewändern umkleidet sind, erinnern zudem an die Arbeiten des wohl bedeutendsten Werkstattleiters der südniederländischen Metropole, an solche Jan Bormans d. Ä. Auch die Formen des Maßwerkes, die am Berliner Retabel anzutreffen sind, gehören zu den im Bormanschen Atelier geläufigen Mustern des Schreinzierrates, wovon ausgehend sie seinerzeit bald zu den ortsüblichen Standards der auf differenzierte Zierarchitektur spezialisierten Werkstätten Brüssels geworden waren. Das von Borman 1493 vollendete Georgsretabel, das für die Liebfrauenkapelle zu Löwen bestimmt war und sich heute im Museum voor Kunst en Geschiedenis zu Brüssel befindet,³² besitzt am Mittelschrein dem Franziskusretabel analoge Rundbögen, und die darunter angebrachten, feingliedrigen Tabernakel weisen eine Grundform auf, die dort

ebenfalls wiederkehrt. Auch der Altaraufsatz, den er 1522 für die Güstrower Pfarrkirche St. Marien fertigte,³³ ist dem Berliner Stück in den vegetabil gestalteten Rundbögen und Zwickelausfüllungen prinzipiell verwandt. Daß die Bildreliefs der Franziskus-Vita mit ihren von vorn nach hinten ansteigenden Böden in den sie bergenden Nischen merkwürdig fremd und ein wenig wie abgestellt wirken, liegt nicht zuletzt am Fehlen der pittoresken Tiefe dieser Schreinträume, die üblicherweise durch die komplizierten und mehrfach gestaffelten Maßwerksysteme erzeugt wird. Der aus verschiedenen originalen und kopierten Teilen rekonstruierte Schrein verzichtet auf sie. Daß die Szenen die zu erzählenden Begebenheiten bildhaft knapp wiedergeben und kein dramatisches Figurengedränge konstruiert ist, sondern sich die Darstellungen auf die notwendigsten Figuren und deren Beziehungen untereinander konzentrieren, entspricht durchaus den kompositorischen Grundauffassungen des älteren Borman. Das stille, würdevolle Agieren, die der dramatischen Turbulenz entgegengesetzte Besinnlichkeit im szenischen Geschehen, aber auch die Eigenheit, Figurengruppen als Halbzirkel zu bilden, trifft man auch im Berliner Retabel.

Der jüngere Jan Borman, der stilistisch eng an das Oeuvre des Vaters anschließt und dem unter anderem das große Marienretabel in der Liebfrauenkirche zu Lombeek zugeschrieben wird,³⁴ benutzte die Formen der Maßwerkgestaltung ebenso wie andere Brüsseler Bildschnitzer, da sie – wie bereits bemerkt – offensichtlich bald zum lokalen Allgemeingut geworden waren. Beschriebene Zierformen, die das Berliner Stück zeigt, kommen in ähnlicher Weise auch an den Altaraufsätzen in Villberga und Veckholm vor, die dem jüngeren Borman bzw. einem ihm nahestehenden Brüsseler Meister zugewiesen worden sind.³⁵

Enger verwandt scheint dem Franziskusretabel jedoch eine Gruppe von Stücken aus dem Umkreis des Pasquier Borman, dem zweiten Sohn Jans d.Ä., die aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts stammt. Pasquier Borman, der sich unter anderem im Retabel mit Szenen aus dem Leben der heiligen Crispinus und Crispinianus in der St. Waltrudiskirche zu Herenthals³⁶ als souveräne und eigenständige Künstlerpersönlichkeit ausgewiesen hat, behielt zwar den architektonischen Aufbau, der die Werke seines Vaters kennzeichnete, weitestgehend bei, trieb die Gestaltung des Schmuckwerkes jedoch auf eine weitaus höhere Stufe der Filigranarbeit. Die Hintergründe geben – wie beim älteren Borman erst in Güstrow eingeführt – mit zahlreichen phantastischen Gebäuden ausgestattet, wirkliche Schauplätze zu erkennen und lassen die Gestalten nicht mehr in undefinierbarem Raum agieren. Der lebhaftere Wechsel von Licht und Schatten in der Schreinarhitektur und der komplizierte, zum Teil scheinbar wirre Szenenaufbau helfen das Streben nach erhöhter Tiefenwirkung zu erfüllen. Die weihevollere Ruhe ist aus dem Geschehen gewichen und es herrscht Bewegung, Eifrigkeit und Turbulenz bei den vorgestellten Handlungen.³⁷

Jene benannte Gruppe von Retabeln, die Borchgrave d'Altena in den Umkreis des Meisters ordnete und der er die Altaraufsätze in Villers-la-Ville, Bocholt und in der Basilika zu Tongern zurechnete, vertritt jedoch eine mindere Qualitätsstufe und kann wohl in der sublimen Schreinzier als auch in der fortentwickelten Art der szenischen Darstellung kaum mit den Leistungen Pasquiers konkurrieren. Neben diesen, gewiß durch keinen Werkstattzusammenhang verbundenen Stücken, zählte Borchgrave ein um 1515 entstandenes Retabel in der St. Gerhardskirche zu Boussu-lez-Mons auf, das er als Werk der Schule Pasquier Bormans bezeichnete (Abb. 14).³⁸ Hier wie am Franziskusretabel werden die Geschehnisse in einem betont ruhigen, langsamen Zeitmaß wiedergegeben. Die Gebärden und Gesten der Figuren sind gemessen, und da dramatische Turbulenz gänzlich zu vermissen ist, kann von einer geradezu besinnlichen Stimmung gesprochen werden. Maß- und Zierwerk zeigen zudem eine Reihe von Übereinstimmungen hinsichtlich des Fran-



ziskusretabels, so die nach oben gestellte Tropfenform, die Eingrenzung der Kompartimente von fialengekrönten Pfeilerchen und das grobe Maßwerk des Hintergrundes. In Zwickeln, die durch den Seitenstreifen entstehen, der sich in Boussu als mit kleinen Szenen gefüllte, rundbogige Archivolte gibt, – eine Schreinaufteilung, die sich auch für die Originalanordnung der Berliner Reliefs denken läßt – treten die krautigewelligen Zierblattformen auf, die auch in Berlin als Blattwerk mit knopfartigem Blütenstand solch kleine Ecken zieren.³⁹ Eine übersichtliche Inszenierung lassen die szenischen Darstellungen in Boussu allerdings aufgrund ihres modernen Zustandes vermissen, der sich als aus verschiedenen Resten des Retabels gefügte Komposition erweist.⁴⁰

Das rechte Seitenfeld des Marienretabels (Abb. 14) zeigt eine Anbetung Christi, der kurioserweise ein Joseph mit dem Taubenkörbchen aus einer Darbringung im Tempel einverleibt wurde, sowie eine Maria und zwei Apostel, die aus dem Marienod des Mittelfeldes stammen dürften. Der dicke, glatzköpfige Hirte, der sich über ein Pferd aus dem Stallfenster beugt, besitzt dabei auffälligerweise die gleiche Physiognomie, die jenem korpulenten Franziskanermönch mit dem feisten Antlitz in der Traumszene des Papstes Gregor eignet (Abb. 4). Die bärtige, langhaarige Hirtengestalt, die den Hut freudvoll schwenkend, von rechts in den Stall tritt, repliziert dagegen den Typus des jungen Mannes, der Franziskus in der Portiunkula-Szene (Abb. 4) begleitete. Zwar wirkt der Hirte älter und aufgrund des Bartes derber, doch zeigt sich in den Details wie der Haargestaltung dieselbe Handschrift. Die zipfelig ausgeformte Fülle fällt ihm in dicken Strähnen in die Stirn, auf die Wangen und in den Nacken, wo diese rinnenartig eingeschnitten sind, wohingegen die Ausarbeitung auf der Schädeldecke eine relativ flache ist. Auch die kniende, erstaunt blickende Frau, nach deren Hand der dickleibige Hirte greift, weist nicht allein in der Ordnung und Gestaltung ihrer Gewänder, sondern auch in der Physiognomie starke Affinitäten zum Weib in der franziskanischen Predigt-

szene (Abb. 3) auf. Schmale Augen und die schlank geformte Nase charakterisieren die Hand des Meisters. Das kantig ausgeschnittene Dekolleté mit eingefaßter Borte und der turbanähnliche Kopfputz entsprechen in beiden Werken einander. Das Aufliegen der Kleidersäume, deren perlenartiger Besatz an die Eigenheit Pasquier Bormans erinnert, die flach übereinander gelegte Draperie, wie es besonders an den zugefügten Figuren am untersten Rand der Retabelteile sichtbar wird, aber auch die zuweilen wie auf den Körper selbst aufgetragenen Faltenstege kennzeichnen den Stil des Bildschnitzers recht deutlich.

Die linke Szene (Abb. 14), die die Beschneidung Christi thematisiert und der ein Hirte und die Gottesmutter aus der Anbetung sowie eine Frau mit einem Buch zugefügt sind, bietet ähnliche Affinitäten an. Die Physiognomien der Frauen variieren den Berliner Kopftypus, wenn auch unterschiedlich stark, und selbst die Kleider sind nach dem gleichen Muster gestaltete, obgleich die in Boussu detaillierter ausgearbeitet sind. Joseph, einen Stock in der Hand, vertritt hier eindeutig den Typ des jungen Mannes in der Berliner Predigtszene (Abb. 3) und trägt sogar die gleiche Kopfbedeckung, eine Art Barett.

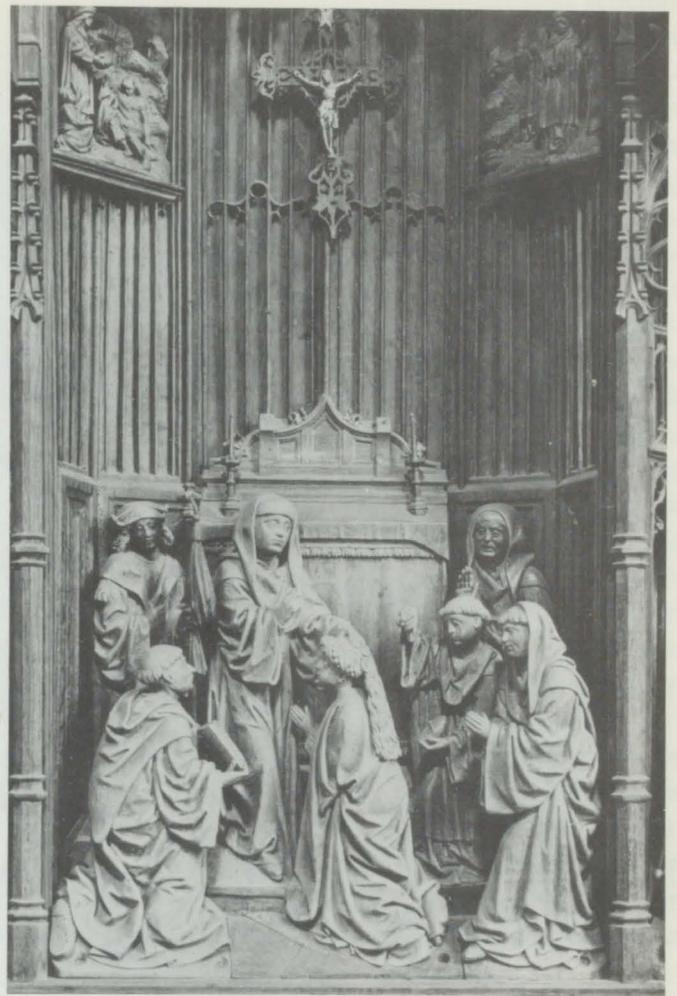
Offensichtlich handelt es sich also um ein und denselben Meister, einen Künstler, der einen ihm eigenen Typen- und Figurenvorrat variabel ein – und damit entsprechend den ikonographischen Erfordernissen umzusetzen vermochte. Doch gilt es hier noch einen zweiten Altaraufsatz anzuführen, der, da er von ebendiesem Bildschnitzer stammen muß, weitere Vergleiche zuläßt. Es handelt sich um das Reinhildenretabel in der Kirche zu Saintes (Abb. 15), das den rektangulären Typus mit überhöhtem Mittelfeld vertritt. Die drei Nischen des Schreines werden in der unteren Hälfte von den Figurenszenen ausgefüllt, wohingegen die obere von einem hohen, feingliedrigen Stabwerkgitter verhangen ist, welches zum repräsentativen und filigranen Gesamteindruck des Werkes nicht unwesentlich beiträgt. Im vergangenen Jahrhundert durch tabernakelartige Aufbauten ergänzt, entstand ein Gesprenge, das die Skulpturen der heiligen Reinhilde, Grimoald und Gandolf aufnahm. Auch die Predella, die sich aus einem in der Mitte vorspringenden Tabernakel und zwei flankierenden offenen Nischen zusammensetzt, in welchen Reliquiare ausgestellt sind, ist eine Zutat des 19. Jahrhunderts.

Die heilige Reinhilde, die sich wie ihre Mutter, die heilige Amalberga, durch ein in außergewöhnlicher Frömmigkeit geführtes Leben ausgezeichnet hatte, schenkte alle ihre Besitzungen dem Kloster Lobbes und entsagte der Welt mehr und mehr. Im Jahre 680 samt ihren beiden geistlichen Gefährten Grimoald und Gandolf bei einem heidnischen Überfall in der Kirche zu Saintes erschlagen, errang sie die Krone der Martyrer, und vor allem in Brabant wurde ihr als der himmlischen Helferin gegen Augenkrankheiten eine besondere Verehrung zuteil.

Auch an den Bildwerken dieses Retabels fällt die weiche, teilweise füllige Faltengebung auf, die mittels der scheinbar aus schweren Stoffen gefertigten Gewänder, welche die Körper locker umfassen und nur selten Ansätze zu Graten zeigen, verwirklicht ist. Die pralle, runde Gesichtsform mit den scharf geschnittenen Augenmandeln und den etwas eckig-klobigen Nasen charakterisiert die Hand dieses Bildschnitzers. Allein die Haarkränze der tonsurierten Kleriker sind am Reinhildenretabel stereotyper ausgeführt als am Berliner Franziskusaltar. Zudem kehren in Saintes bekannte Figuren- bzw. Kopftypen wieder, was sich besonders auffällig an dem Assistenten beobachten läßt, der in den Szenen der Landschenkung und der Aufnahme Reinhildes ins Kloster (Abb. 16) links beiseiten des Altares steht. Er zeigt die Physiognomie jenes Burschen, der dem franziskanischen Gebet in der Portiunkulakapelle (Abb. 4) beiwohnt und dessen Antlitz von einer ungleich fülligen Haarpracht gerahmt ist. Schließlich sei noch auf die beiden von niedrigen Retabeln und zwei Leuchtern besetzten Altarblöcke in den Bildräumen von Saintes verwiesen, denen im Franziskusaltar ein drittes gleichartiges Stück an die Seite zu stellen wäre.



15
Reinhildretabel. Saintes, St. Reinhildenkirche. Foto Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Archiv der Skulpturensammlung.



16
Szene aus dem Reinhildretabel. Saintes, St. Reinhildenkirche. Foto Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Archiv der Skulpturensammlung.

Aus derselben Werkstatt dürften zudem schließlich zwei kleine Fragmente kommen, die sich einst in der Berliner Privatsammlung Fritz Andreae befanden. (Abb. 17). Aus ihren szenischen Zusammenhängen gelöst, zeigt das eine einen vor mit Gras bewachsenem Felsengrund stehenden Mann, der einen großen Schlüssel trägt und hinter dem sich Reste von palastartigen Gebäuden erheben. Das zweite stellt einen offenbar betenden, weltlich gekleideten Bärtigen vor, der eine Torarchitektur zu durchschreiten scheint und in Habitus, Draperie und Physiognomie den Berliner Retabelfigürchen verwandt ist, zumal auch die versatzstückartigen Architekturteile einander entsprechen.

Die spätgotischen Bestandteile des Berliner Franziskusretabels wären demzufolge der Werkstatt eines Meisters zuzuordnen, welcher im Umkreis des Pasquier Borman arbeitete. Dennoch lassen sich die Werke dieses Künstlers nicht als bloßes, von dort hergeleitetes Schulgut verstehen. Wenn auch in unterschiedlichem Grade, war er den Auffassungen Bormans d.Ä. offenbar ebenso verpflichtet, wie er solche der Borman-Söhne als Inspirationsquellen zu nutzen verstand, um sie im Sinne seines Personalstiles auf originelle, in einer noch in vertretbarem Maße routinierten Art miteinander zu verflechten. Beispielhaft aber artikuliert diese Schaffensweise nicht zuletzt das Klima und den Rang Brüssels als Bildhauerzentrum im frühen 16. Jahrhundert. Auch wenn man den Bildschnitzer daher als epigonale Gestalt zu bezeichnen versucht, lassen sich ihm gewisse künstlerische Qualitäten, wie die sichere Kontrapoststellung, die wohlbemessene Körperbildung



und die geschickte Faltenbehandlung, die übersichtliche Inszenierung samt der durchgehenden Meidung des lebhaft Bewegten und des dramatischen Duktus gewiß nicht absprechen. Nicht zuletzt aufgrund dessen zeigt er ein Profil, das ihn aus der Masse der Brüsseler Meister dieser Zeit deutlich herauszuheben vermag, auch wenn er tief im formalen Wesen dieser Schule verwurzelt blieb. Der stilistische Befund und die nun zum Vergleich herangezogenen Stücke machen eine Datierung der Bildwerke in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts glaubhaft, und man wird nicht fehlgehen, sie in die zweite Hälfte dieses Dezenniums zu setzen. Neben der künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung eignet den Eichenholz bildwerken als den Teilen eines, wenn auch nicht mehr originalen Ganzen ein zusätzlicher Wert, und in ihrer sichtbaren und bestehenden Funktion als Glieder eines Altaraufsatzes evozieren sie zudem ein besonderes Interesse. Gerade die Einbindung in die erneuerte Form des ursprünglichen Zweckzusammenhanges macht

einen nicht zu unterschätzenden Teil des Reizes dieser Stücke aus und schenkt ihrem bildhaften und geistigen Gehalt einen Grad an Deutlichkeit, den man nicht missen möchte. Gewiß hängt gerade diese Beurteilung mit der Tatsache zusammen, daß "Pasticcios" jener Art – und der Begriff sei hier ohne jeden negativen Unterton gebraucht – heute selten geworden sind. Eine mit dem allein geltenden Anspruch auf Authentizität argumentierende Kunstgeschichtsschreibung und Denkmalpflege haben über viele Jahrzehnte unseres Jahrhunderts für das Verschwinden solcher Konglomerate gesorgt und der puritanische Originalitätsanspruch von Kunsthandel und Kunstliebhabern sorgen bis in die Gegenwart für die Fortdauer solcher Auslöschung eines nicht entbehrlichen Aspektes der Kunstgeschichte. Auf diese Art und Weise sind zahllose Beispiele, an denen die Rezeptionsgeschichte mittelalterlicher Kunst im 19. Jahrhundert geradezu handgreiflich und in aller Deutlichkeit abzulesen war, einer leider immer noch nicht vollständig überlebten Mentalität zum Opfer gefallen. An dem hier vorgestellten Berliner Exemplar ist dieser geistesgeschichtliche Gesichtspunkt, verbunden mit einem weiteren Aspekt, jedoch famoserweise bis heute erlebbar: auf seine Art ist die nicht ohne zu schätzende Kenntnisse ausgeführte Rekonstruktion des Retabels einschließlich der ikonographischen Ergänzung des Bildprogrammes nämlich ein seltener Ausweis der franziskanischen Renaissance des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst. Denn obwohl hier nicht detailliert nachgewiesen, besteht kein Zweifel daran, daß das "Pasticcio" nicht aufgrund betrügerischer Absichten entstand, sondern vielmehr das ästhetische Resultat einer mehr oder weniger religiös motivierten Franziskusverehrung darstellt und somit eine wichtige Facette des herrschenden Zeitgeistes in materieller Gestalt artikuliert. Daß das Berliner Franziskusretabel diese, seine vielsagende Form bis heute bewahren konnte, muß man als glücklichen Umstand bezeichnen, als Ausdruck eines weitgespannten geistigen Horizontes werten und als Erfolg einer hoffentlich wachsenden, unbeschränkt weitsichtigen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise verbuchen.

ANMERKUNGEN

¹ Wichtige neue Forschungsansätze und übergreifende Beiträge sind u.a.: P. Philippot, 'La conception des retables gothiques brabançons', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, I, 1979, S. 31ff.; L. F. Jacobs, 'The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron', *The Art Bulletin* LXXI, 1989, S. 208ff.; C. Périer d'Jéteren, 'Le Marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons aux X^e et XVI^e siècles. Apports de l'examen technologique des retables', *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Age. Colloque international de l'Université de Rennes 11, Haute Bretagne 1983, Paris 1990*, S. 629ff.; Für die in Pommern und Westpreußen befindlichen südniederländischen Retabel der Spätgotik zuletzt: A. Wozinski, 'Recepcja zeźbionych nastaw niderlandzkich w prusach królewskich na pocz ętku XVI wieku', *Sprawozdania Wydziału Nauk o Sztuce* 109 (1991), Poznań 1992, S. 53ff.

² Höhen: Mittelauszug 174 cm, Seitenteile 118 cm. Gesamtbreite 190 cm, Breite: Mittelteil 54 cm, linkes Seitenteil 69 cm, rechtes Seitenteil 67 cm. Tiefe 21 cm. Das Retabel, das Julius Böhler im Juli 1913 den Berliner Museen angeboten hatte (vgl. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Akte I SKS 4, Bl. 277), von Wilhelm von Bode nach Besichtigung aber im Dezember desselben Jahres abgelehnt worden war (vgl. ebenda, Bl. 330/31) dürfte über die Vermittlung Theodor Demmlers in die Berliner Privatsammlung gekommen sein, da der Assistent Bodes mit dem Berliner Sammler Kontakte pflegte und ihn bei der Erweiterung seiner Kollektion beriet. – Vgl. dazu auch: L. Lambacher, Riemenschneider in Charlottenburg. Zur bedeutendsten Berliner Privatsammlung mittelalterlicher Bildwerke zwischen den Weltkriegen und ihrer Beziehung zu den Berliner Museen, in: *Museumsjournal*, Nr. II/1992, S. 18–23, insb. S. 21f.

³ Vgl. die technologischen Beobachtungen im Anhang.

⁴ H. 56 cm, B. 41 cm.

⁵ J. de Voragine, *Legenda aurea*, übersetzt v. R. Benz, Heidelberg 1984, S. 828.

⁶ Bonaventura, *Vita S. Francisci*, I v, 9.

⁷ H. 45,5 cm, B. 30 cm.

⁸ Sollte es sich um das Ereignis seiner religiösen Inspiration in der Kapelle San Damiano handeln, dürfte er noch keine Ordenstracht tragen. Eine "Vision der Throne" müßte wiederum den Begleiter im Mönchsgewand zeigen. Vgl. z.B.: J. Poeschke, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Tf. 159.

⁹ H. 45,5 cm, B. 35,5 cm.

¹⁰ Bonaventura, *De miraculis S. Francisci*, I, 2.

¹¹ Ein auf dem Tischlein mit den beiden Büchern ursprünglich befindlicher Leuchter fehlt heute. Vgl. Abb. 2.

¹² Vgl. die für die Entwicklung der Ikonographie bedeutende Szene in der Freskenfolge Giotto's in der Oberkirche von San Francesco in Assisi; siehe: J. Poeschke 1985 (Anm. 8), Tf. 101ff.

¹³ H. 45,5 cm, B. 27,5 cm.

¹⁴ Th. v. Celano, *Das Leben des heiligen Franciscus von Assisi*, übersetzt v. Ph. Schmidt, Basel 1967, I, 52. Oder handelt es sich um Frater Silvester, der durch die geistliche Stärkung des Ordensgründers Frieden in der von Dämonen befallenen Stadt Arezzo schaffte? Vgl. Bonaventura (Anm. 6), v I, 9. Giotto siedelte die Begebenheit in seiner Darstellung (vgl. J. Poeschke 1985 (Anm. 8), S. 89, Tf. 160f) ebenfalls vor dem Stadtort an.

¹⁵ Vgl. S. Clasen, *Legenda Antiqua S. Francisci*, Leiden 1967.

¹⁶ H. 45,5 cm, B. 27,5 cm.

¹⁷ Bonaventura (Anm. 10), V, 4.

¹⁸ Bonaventura (Anm. 10), x I v, 6.

¹⁹ H. 45,5 cm, B. 23,5 cm.

²⁰ Bonaventura (Anm. 6), v II, 2; Th. v. Celano 1967 (Anm. 14), I, 3; Vgl. B. Kleinschmidt, *St. Franz von Assisi in Kunst und Legende*, München 1911, S. 92ff.

²¹ Die Stigmatisationsdarstellung des Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von San Francesco zu Assisi war für die spätmittelalterliche devotio popularis die wohl wichtigste Bildprägung. Vgl. G. Ruf, *Das Grab des heiligen Franziskus und die Fresken in der Unterkirche von Assisi*, Freiburg/Br. 1981; J. Poeschke 1985 (Anm. 8), Tf. 275. Skulpturale Beispiele für das in der Plastik sehr seltene Thema: im Schweizerischen Landesmuseum Zürich, Tiroler Meister Ende 15. Jh., vgl. I. Baier-Futterer, *Die Bildwerke der Romanik und Gotik, Kat. d. Schweizerischen Landesmuseum in Zürich*, Zürich 1936, S. 165; Tilman Riemenschneider, Flügelaltar in der St. Jakobskirche zu Rothenburg o.T., um 1490, vgl. *Kat. Tilman Riemenschneider - Frühe Werke*, Berlin 1981, Nr. 10; Krumau, ehem. in der Franziskanerkirche, heute im Museum, Südböhmischer Meister um 1515, vgl. E. Poche (Hrsg.), *Umelecké památky Čech*, Bd. 1, Praha 1977, S. 228; Franziskusretabel in der Franziskanerkirche zu Kamenz, Sächsischer Meister, um 1520, vgl. C. Gurlitt, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen*, Heft 36 (Die Städte Kamenz und Pulsnitz), Dresden 1912, S. 175-179.

²² Die Maße der kleinen Reliefszenen schwanken zwischen 18,5 und 22 cm in der Höhe und zwischen 14 und 18 cm in der Breite.

²³ Bonaventura (Anm. 6), 111, 9.

²⁴ Bonaventura (Anm. 10), I, 2.

²⁵ Vgl. die technologischen Beobachtungen im Anhang.

²⁶ U. Becker, 'Beobachtungen zum Hochaltar der Pfarrkirche St. Vincentius in Dinslaken und zu seiner Stellung in der flämischen Retabelproduktion des 15. Jahrhunderts', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. L (1989), S. 115ff. Über vorzügliche Fähigkeiten und Fertigkeiten diesbezüglich verfügten englische Werkstätten, die auf historisierendes "Restaurieren" geradezu spezialisiert waren. Daß die Um- bzw. Aufarbeitung des vorgestellten Retabels in England erfolgte, belegen englische Aufschriften auf den Rückseiten mehrerer Blendbretter.

²⁷ Nach der Vita anonyma Bruxellensis aus dem 14. Jahrhundert soll die Geburt des Franziskus in einem Stall erfolgt sein.

²⁸ J. Huizinga, *Das Problem der Renaissance* (zuerst unter dem Titel 'Het probleem der Renaissance' veröffentlicht in *De Gids*, 1920), Berlin 1991, S. 39.

²⁹ Vgl. J. W. Einhorn, 'Die Holzschnitte des Wolf Traut zur "Legend des heyligen vatters Francisci" nach Bonaventura, Nürnberg 1512. Ihre Vorlagen und ihr Fortwirken', *Franziskanische Studien* 1/1978, S. 1ff.

³⁰ Abb. in: *Les Chef-d'OEuvre de Benozzo Gozzoli (1420-1497)*, Paris 1911, S. 31 und in L. Cuppini, *Benozzo Gozzoli*, Milano/Firenze 1933, Tf. 13, 15.

³¹ Vgl. E. Vavra, 'Imago und Historia. Zur Entwicklung der Ikonographie des heiligen Franziskus auf Tafelbildern des Ducento', *800 Jahre Franz von Assisi*, Ausstell.-Kat., Krems-Stein 1982, S. 529ff., insbes. S. 530, 536f; H. Hegner, 'Der Typus des Franz von Assisi in bildender Kunst und Literatur', *Franziskanische Studien* 2/1978, S. 186ff.

³² Zuletzt: Th. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain 1400-1500*, Harmondsworth 1966, S. 156ff; G. Derveaux-van Ussel, *Houten retabels*, Brussel 1977, S. 10f.

³³ F. Schlie, *Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow*, Güstrow 1883; J. Roosval, *Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman*, Straßburg, 1903, S. 24ff; E. Fründt, *Der Güstrower Altar*, Leipzig 1964; B. D'Hainaut-Zveny, 'Le retable de la Passion de Güstrow. Problèmes d'attribution et essais d'analyse', *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, Bd. LV, 1986, S. 22ff.

³⁴ E. Marchal, *La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie Belges*, Bruxelles 1895, S. 232; J. Destrée, *Tapisseries et sculptures bruxelloises*, Bruxelles 1906, S. 63, Tf. x I; M. Konrad, *Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant*, Berlin 1928, S. x I v, Tf. 52; J. de Borchgrave d'Altena, *Les retables Brabançons 1450-1550*, Bruxelles 1943, S. 8.

³⁵ J. Roosval 1903 (Anm. 33), S. 27ff; J. de Borchgrave d'Altena, 'Le retable de Lombeek', *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1938, S. 73ff; J. de Borchgrave d'Altena, *Les retables brabançons. Conservés en Suède*, Bruxelles 1948, S. 17ff. In den Maßwerk- und Schmuckformen dem Berliner Retabel auch vergleichbar der Marienaltar aus St.avo in Ghent, Brüsseler Werkstatt um 1520, heute im Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr. 1049-1855.

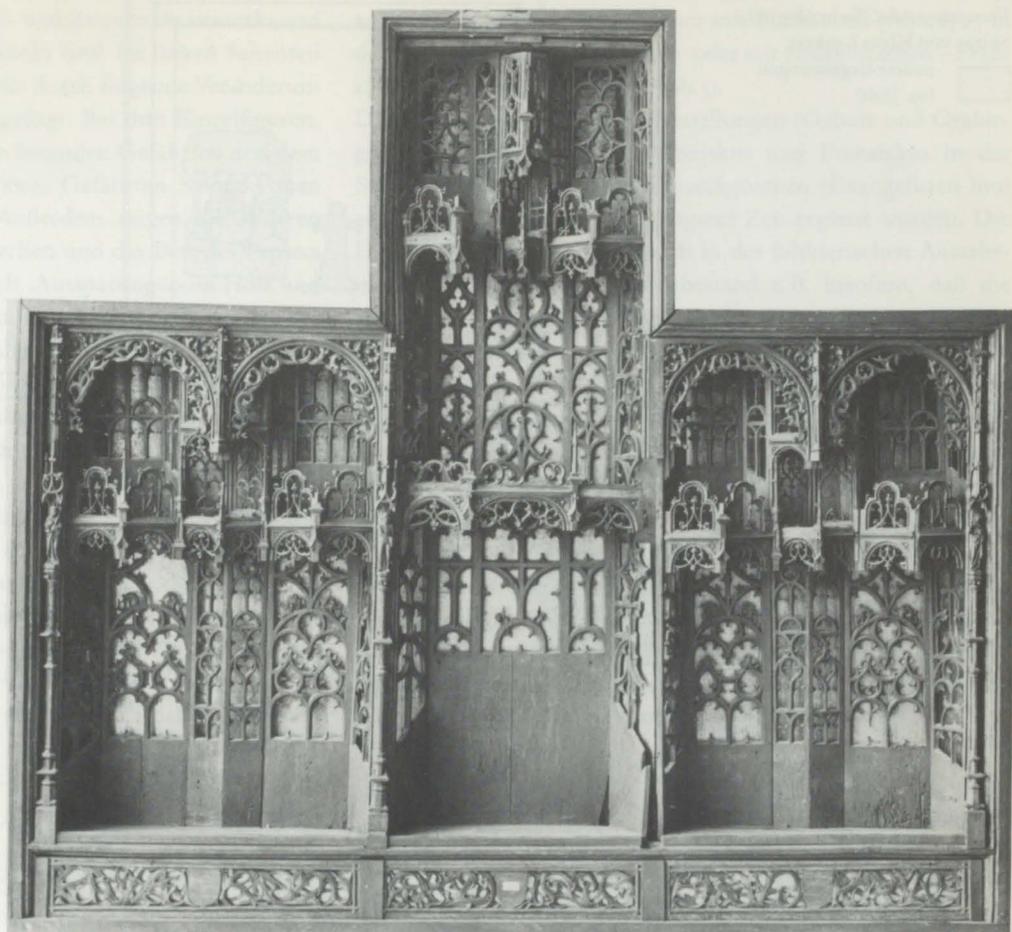
³⁶ J. Roosval 1903 (Anm. 33), S. 40ff; M. Konrad 1928 (Anm. 34), S. xv, Tf. 57/58.

³⁷ Vgl. in dieser Hinsicht das Retabel mit Szenen der Martyrien der heiligen Barbara und Leodogardis aus der Kirche zu Wannebecq (um 1530) im Museum voor kunst en geschiedenis zu Brüssel: G. Derveaux-van Ussel 1977 (Anm. 32), S. 13f. Angemerkt sei hier außerdem, daß dieses Retabel in seiner Bekrönung als auch in seiner Sockelzone vegetabiles Rankenwerk besitzt, wie es auch - egal ob original oder kopiert - am Franziskusretabel (und übrigens auch am Marienretabel von Boussulez-Mons) vorkommt. Die Sockelzone mit den Wappenschilden auf Rankenfeldern stellen zudem Entsprechungen dar.

³⁸ J. Borchgrave d'Altena 1948 (Anm. 35), S. 10, 21, Tf. xvii/xviii; L. Hadermann-Misguich, 'Conceptual and Formal Relationships Between the Paintings of Van der Weyden and the Sculpture of his Time', *Rogier van der Weyden. Official Painter to the City of Brussels. Portrait Painter of the Burgundian Court*, Kat., Brussels 1979, S. 91, Abb. S. 90.

³⁹ Typus und raumkompositorische Anlage der einzelnen Felder orientieren sich an Erfindungen Rogiers van der Weyden. Vgl. J. Destrée, 'A-propos de l'influence de Rogier van der Weyden sur la sculpture brabançonne', *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, Bd. xxviii, 1919, S. 1ff; L. Hadermann-Misguich 1979 (Anm. 38).

⁴⁰ L. Hadermann-Misguich 1979 (Anm. 38), S. 92, gibt an, daß 1916 verschiedene Skulpturen des Retabels gestohlen wurden.



Anhang

Anmerkungen zur technologischen Untersuchung von Klaus Leukers

Das vorgestellte Retabel besteht aus einem Schrein, der einen erhöhten Mittelauszug von 174 cm und Seitenteile von 118 cm Höhe besitzt und 21 cm tief ist. Er mißt 190 cm in der Breite, wobei die des Mitteljoches 54 cm und die der Seitenteile 69 cm links bzw. 67 cm rechts betragen. Die Schreinarbeit ist in verschieden große Gefache mit geringer Standfläche gegliedert, worin sich der Skulpturenbestand befindet (Abb. 18/19). Weder der Schrein noch die Skulptur zeigen polychrome Fassung oder Fassungsreste, jedoch weist das Holz Grundierungsspuren in den Maserungstiefen auf. Das Retabel ist heute eichenholzlichtig und besitzt teilweise einen braunen lackartigen Überzug.

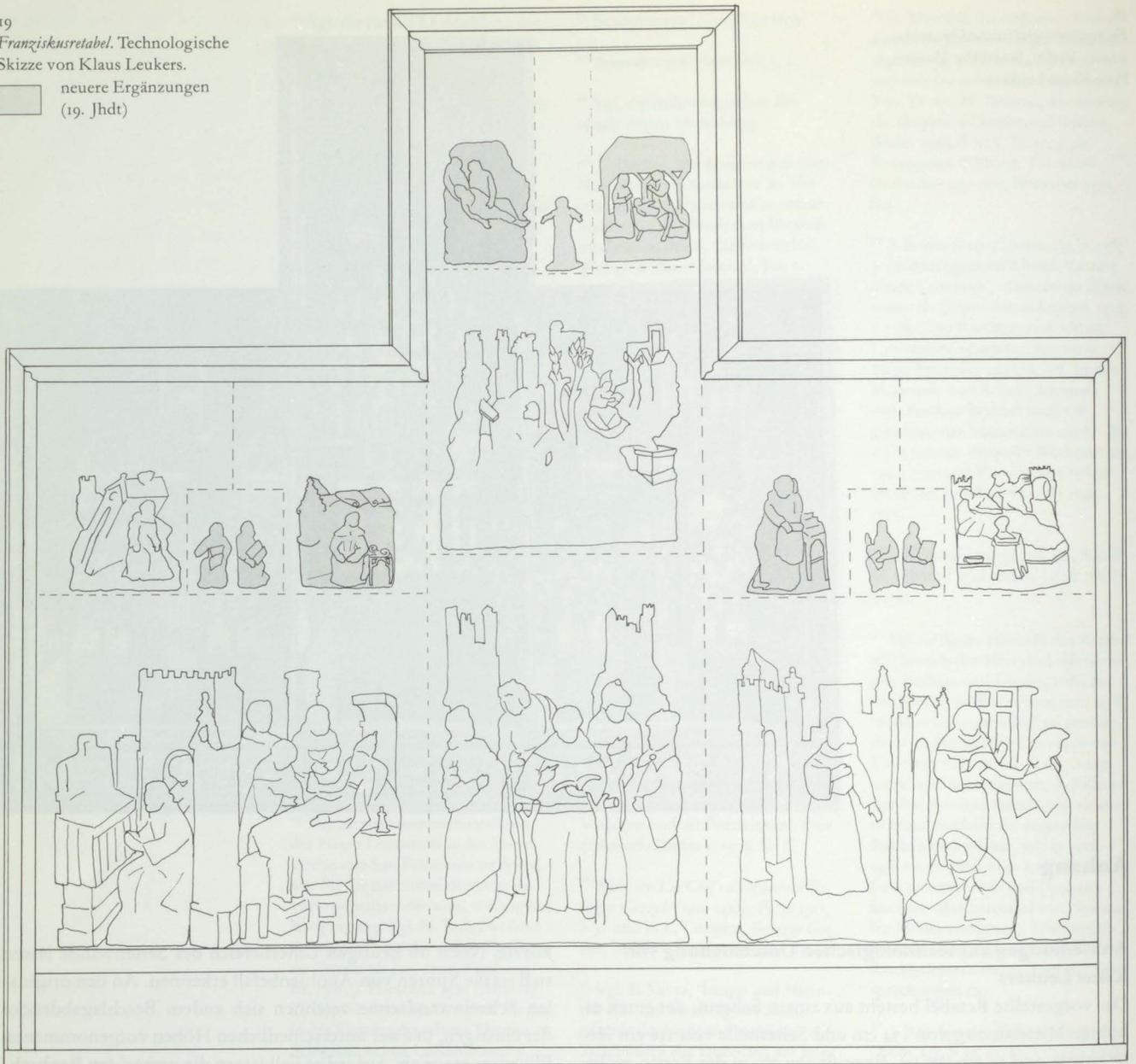
Der Schrein

Das Gehäuse ist mit Ausnahme der Bodenplatte und dem erhöht eingenuzten Zwischenboden des Sockelbereichs im Originalzustand erhalten. In jüngerer Zeit hat man das von Anobien und Trockenfäule befallene Holz mit 1 cm dicken Eichenholzbrettern verkleidet, um dessen schlechten Erhaltungszustand zu kaschieren. Außerdem wurden den originalen profilierten Schreinkanten 0,8 cm dünne Eichenholzleisten vorgeblendet. Zuvor verkleinerte man die Höhe des Schreines, indem man ihn von unten her – wohl aufgrund fortgeschrittener Zerstörungen –

kürzte. Noch im heutigen Unterbereich der Seitenwände lassen sich starke Spuren von Anobienbefall erkennen. An den originalen Schreinwandseiten zeichnen sich zudem Beschlagabdrücke der einstigen, in zwei unterschiedlichen Höhen vorgenommenen Flügelmontage ab. Auf jeden Fall lassen die gemachten Beobachtungen den Schluß zu, daß man bestrebt war, den originalen Schrein weitgehend zu erhalten und weiterzuverwenden. Aufgrund der Höhenminderung wurde offensichtlich aber eine neue Sockelzone geschaffen, deren Gestaltung daher eine spätere Einfügung darstellt. Die drei Füllungen, die jeweils ein Wappenschild auf pflanzenornamentalem Maßwerk zeigen, dürften aus einem anderen Zusammenhang entnommen sein, da sie durch Veränderungen in Höhe und Breite der Sockelzone eingepaßt sind. Die hinterblendeten vergoldeten Eichenholzbrettchen besitzen wie die den Gefachinnenwänden vorgesetzten Platten und die Hintergrundverkleidung ein künstlich hergestelltes Craquelée. Dadurch wird u.a. ein großer Teil der ultramarinblauen Papierstreifen verdeckt, ein Dekor, das als Colorierung eine spätere Zutat darstellen könnte.

Die gesamte Schreintrückwand, bestehend aus Rahmen- und Füllungskonstruktionen aus Eichenholz, wurde mit modernen Schrauben anlässlich der letzten Umgestaltung des Schreines befestigt. Das Innere des Schreines wird durch reiche Gefachgliederung in Form durchbrochener Maßwerkfenster bestimmt. Wäh-

neue Ergänzungen
(19. Jhd)



rend die zwei übereinanderliegenden Gefache des Mittelteiles je ein aus jeweils einem Werkstück gearbeitetes Relief bewahrt, geben die beiden Seitenteile mit je einem großen Gefach Gruppen aus vier bzw. fünf Einzelstücken Raum. Die oberen Nischen sind geteilt und besitzen balkonähnlichen Charakter. Die Untersuchung der einzelnen Maßwerkteile und der Art ihres Einbaus ergab, daß hier alte wie ergänzte Teile zusammengefügt worden sind. Das vor der Schreinrückseite angebrachte Maßwerk ist alten Ursprungs, jedoch in veränderter Form eingepaßt, wie die Nagelung und Sägeschnitte erkennen lassen. Ohne jeglichen Bezug auf die rückseitige Maßwerkgliederung hat man durch das Einsetzen eines Baldachines eine zweite Ebene für ein weiteres darüberstehendes Relief geschaffen. Die balkonähnlichen Maßwerkverblendungen samt ihren profilierten Leisten gehören ebenfalls einem jüngeren Datum an. Die beiden Maßwerkbögen, die den oberen Abschluß der Seitenbereiche bilden, unterscheiden sich durch

ihre vegetabile Ausarbeitung von den anderen Maßwerkfeldern. Sie ragen um 2 cm in das Mittelgefach hinein, wobei diese Überschneidung durch vorgeblendete Leisten, die ebenfalls nicht zum ursprünglichen Bestand gehören, verdeckt wird.

Der Skulpturenbestand

Der vorhandene Skulpturenbestand läßt sich in zwei größere Gruppen einteilen. Die eine Gruppe befindet sich in den geräumigen Gefachen im Mitteljoch übereinander und in den Seitengefachen. Die im Mittelfach übereinanderstehenden Gruppen sind aus je einem Werkblock gearbeitet, dagegen sind die Darstellungen in den Seitengefachen aus fünf Bestandteilen in der linken und vier in der rechten Schreinseite zusammengestellt worden. Die andere Gruppe besteht aus den sechs mittelgroßen Szenen in den oberen Gefachen und den fünf kleineren Figuren in den balkonähnlichen Nischen. Dabei fällt auf, daß der gesamte Figu-

renbestand in die einzelnen Gefache so eingepaßt ist, daß die Figuren oftmals durch Teile des Maß- und Zierwerkes verdeckt und damit in ihrer Wirkung eingeschränkt sind. Im linken Seitenteil des Retabels hat man die Bildwerke durch folgende Veränderungen zu einer Gruppe zusammengefügt. Bei drei Einzelfiguren, dem knienden Franziskus, seinem betenden Gefährten und dem seeligen Franziskus mit seinen zwei Gefährten bemerkt man abgesägte Plinthenunterseiten. Außerdem zeigen die anderen zwei Werkstücke, das Gebetsaltärchen und das Bett des Papstes Gregor IX, Veränderungen wie z.B. Aussparungen im Holz und Beschneidungen der Standflächen. Eine Vermutung ist, daß die Gruppe willkürlich und nicht in der ursprünglichen Aufstellung zusammengefügt, d.h. dem vorgegebenen Raum eingepaßt wurde. Die einzelnen Figuren stehen verkantet, sogar hintereinander angeordnet, so daß die Architektur der Tor- und Mauergebilde diese verdecken und in sich verschränkt eingebaut wirken. So sind ebenfalls die vorderen Plinthenseiten durch Anstückung verbreitert, wie es deutlich an der aus einem Werkstück gearbeiteten Gruppe im unteren Mittelauszug, der Szene der Predigt des hl. Franziskus (Abb. 3) festzustellen ist. Auch das darüberstehende Relief im Mitteljoch weist eine 4 cm breite Anstückung der Standfläche auf.

Die rechte Schreinseite birgt im unteren Gefach Einzelfiguren,

die wie in der linken Skulpturengruppe in ihren Plinthenflächen angesägt – der ältere Franziskaner mit Buchbeutel (Abb. 6) –, in der Tiefe verkürzt – der Bischof – oder mit Holzklötzchen – Franziskus – angehoben wurden (Abb. 5).

Die oberen vier szenischen Darstellungen (Geburt und Grablegung Christi, schlafender Franziskus und Franziskus in der Studierstube) und die fünf Einzelfigürchen (Evangelisten und segnender Christus) sind in jüngerer Zeit ergänzt worden. Die Ergänzungen unterscheiden sich in der bildnerischen Ausarbeitung vom älteren Skulpturenbestand z.B. insofern, daß die Rückseiten keine Hohleisen Spuren (Abb. 13) aufweisen, sondern maschinell glatt bearbeitet sind (Abb. 9).

Jene ca. 11 cm hohen Figuren, die die vorgeblendeten Pfeilerchen zieren, sind jeweils aus den einzelnen Fialen gearbeitet, was für eine mittelalterliche Arbeitsweise eher untypisch ist. Um hierzu wie auch zum Alter anderer Teile des Retabels exakte Aussagen treffen zu können, erweist es sich als notwendig, eine dendrochronologische Untersuchung vorzunehmen.

Zusammenfassend läßt sich aus den angestellten Beobachtungen folgern, daß ein originales spätgotisches Schreingehäuse und ein alter Skulpturenbestand mit einer Anzahl von späteren architektonischen und figürlichen Ergänzungen im 19. Jahrhundert zu einem 'neuen' Retabel zusammengefügt worden sind.