

Westfälisches Landesmuseum

für Kunst und Kulturgeschichte Münster
Landschaftsverband Westfalen-Lippe

Das Kunstwerk des Monats

März 1995

31 WKV



Zur Nikolaus-Tafel des Meisters des Schöppinger Hochaltares

Seit 1882, seit ihrer Entdeckung in der Kapelle von Gut Althaus bei Nordwalde, beschäftigt die Nikolaus-Tafel die regionale Kunstforschung. Im Mittelpunkt der Betrachtungen standen vor allem die Fragen um ihre *Ikongraphie* (1), ihren *Stil* (2), ihre *Datierung* (3), ihre *Herkunft* (4) und ihre ursprüngliche *Funktion* (5). Durch die Sekundärliteratur gewinnt man jedoch den Eindruck, daß diese Altartafel, ein zweifellos bedeutendes Hauptwerk der Sammlung mittelalterlicher Tafelbilder in Münster, bisher unzureichend bearbeitet wurde.

1

Zur Ikongraphie der Tafel: In einem schmalen, dicht bewachsenen, blühendem Garten sind aufrecht stehend fünf geistliche Würdenträger eng nebeneinander dargestellt. Ihre ikonographische Tradition, noch unmittelbarer die in ihren goldenen Nimbos eingeschriebenen Namen ermöglichen die einwandfreie Identifizierung aller dargestellten heiligen Gestalten, von links nach rechts: Papst Gregor d. Gr., Kardinal Hieronymus, Bischof Nikolaus, Bischof Ambrosius und Bischof Augustinus. Der hl. Nikolaus ist in der Mitte der Tafel dadurch hervorgehoben, daß er ganz frontal steht und er allein erhebt seine Rechte zum pontifikalischen Segen. Die beiden Figurenpaare links und rechts gehören zusammen. Es sind die vier großen lateinischen Kirchenväter. Nach der Definition des Vinzenz von Lérins (5. Jh.) nennt man „Kirchenväter“ jene Glaubenszeugen der katholischen Kirche, die sich durch die folgenden vier Merkmale auszeichnen: 1. Rechtgläubigkeit der Lehre, 2. Heiligkeit des Lebens, 3. Anerkennung durch die Kirche und 4. Zugehörigkeit zum christlichen Altertum. Seit dem 8. Jahrhundert wird dieser Begriff meist auf die vier großen lateinischen Kirchenväter Ambrosius (um 340-397), Augustinus (354-430), Hieronymus (um 348-420) und Gregor d. Gr. (um 540-604) begrenzt (Lit. 20), die hier hierarchisch geordnet dargestellt sind. Die Komposition mittelalterlicher Altarbilder war meist zentriert gestaltet. Der unbekannte Maler des 15. Jahrhunderts betont die Hervorhebung der mittleren Gestalt indirekt auch durch die zurückhaltende, aber unverkennbare Zueinanderneigung der beiden seitlichen Figuren.

Der hl. Nikolaus, ausgezeichnet mit den bischöflichen Insignien Hirtenstab und Ring, erscheint in Pontifikalornat gekleidet, mit helldorchem Chormantel, blaugrüner Dalmatik, weißer Albe und weißem Amikt (Schultertuch). Sein Chormantel ist mit goldgestickten und edelsteinbesetzten Borten verziert. Der kostbare venezianische Seidenbrokat seines Chormantels ist mit goldenen Jagdhunden und Falken zwischen Lotusblüten und Rosetten in Strahlenkranz geschmückt. Dieser Seidenbrokatstoff gehört zu den schönsten und kostbarsten Textilien des späten Mittelalters, die aus Norditalien überliefert sind. Eine goldgeschmiedete Agraffe (Mantelschließe) hält seinen Chormantel zusammen: die Mantelschließe zeigt das Bild der Muttergottes im Typus der Tempeljungfrau mit Buch unter einem Himmelsbaldachin. Seine dunkelgrüne Dalmatik (unter dem Chormantel) ist mit rautenförmig gemusterten Borten verziert. Darunter trägt er das dritte Gewand, die weiße Albe mit grüner Parura (quadratischem Zierbesatz). Der weiße Amikt (Schultertuch) mit grünem Brokatbesatz hebt sein mit der Mitra bedecktes Haupt würdevoll empor. Die drei liturgischen Gewänder (Albe, Dalmatik, Chormantel) sind Symbole für die Fülle des Priesteramtes, das der Bischof verkörpert. Unter der Albe treten seine hellroten Pontifikalsandalen und -strümpfe hervor. - Die Wahl des hl. Nikolaus, des demütigen Nothelfers und Vertreters der fürsorglichen Mildtätigkeit, zum Titelheiligen dieses Altarbildes erinnert an seine steigende Popularität im Zeichen der *Devotio moderna*.

Der hl. Papst Gregor der Große ist ähnlich in Pontifikalornat gekleidet dargestellt. Seine päpstliche Insignie, die Ferula, das goldene Kreuz (Kreuzesstab) ohne das Bild des Gekreuzigten, ist das Zeichen des wiederkehrenden Christus, der Parusie. Am schwarzen Kreuzesstab hängt das rotbestickte weiße Sudarium (Schweiß Tuch), ähnlich wie bei den Hirtenstäben der Bischöfe, das Tuch zum Verhüllen der bloßen Hand (Allusion auf die Heiligkeit des Kreuzes). Er trägt die Tiara, die hohe kegelförmige Kopfbedeckung mit drei goldenen, edelsteinbesetzten Kronen als Symbole der Regierungsgewalt der Päpste im Zeichen der heiligen Dreifaltigkeit. Er ist gekleidet in Amikt, Albe, Tunizella und Chormantel wie er aus seinem geöffneten Beutelbuch emporblickend nachdenklich innehält. Besonders reich mit goldenen gewebten/gestickten/applizierten Borten geschmückt ist der bläulich-dunkelgrüne Chormantel Gregors d. Gr.: an der rechten Seite seines Chormantels sind die zwölf Apostel unter Baldachinhimmeln zu erkennen, die Borten der linken Mantelseite treten nur um seinen linken Arm etwas in Erscheinung. Seine hellgrüne und goldgemusterte Tunizella (der Dalmatik formal ganz angeglichen) ist aus einem (mit dem Chormantelstoff des

hl. Nikolaus engst verwandten) kostbaren venezianischen Seidenbrokat angefertigt. Er trägt schwarze Pontifikalsandalen und -strümpfe, ähnlich wie die Kardinäle.

Der hl. Hieronymus ist als Mitglied des Kardinalskollegiums (Senat des römischen Papstes) dargestellt. Er trägt die scharlachrote, hermelinbesetzte Cappa der Kardinäle und ein schlichtes dunkelgrünes Untergewand. Der breitrandige rote Kardinalshut bedeckt sein Haupt. Seine verhüllte Rechte hält ein geschlossenes Buch (Allusion auf die Heiligkeit des Buches), seine linke Hand legt er auf den Kopf des sich an ihn lehnenen, aufgerichteten Löwen. Die Darstellung des hilfeschuchenden Löwen mit der verletzten Pfote geht auf folgende Episode seines Lebens zurück: Es wird erzählt, daß ein hinkender Löwe eines Tages die Mönche seines Klosters erschreckt und in die Flucht gejagt hat. Hieronymus zieht den Dorn aus der Tatze des Löwen und das geheilte Tier bleibt bei ihm als Haustier. Diese Episode wurde erst im 15. Jahrhundert in seine Vita eingefügt. Der Heilige trägt - ähnlich wie Papst Gregor d. Gr. - schwarze Pontifikalsandalen und -strümpfe.

Der hl. Ambrosius von Mailand trägt unter den dargestellten geistlichen Würdenträgern allein die Kasel, das priesterliche Obergewand für die Messe. Seine rote, mit goldenen Löwen und Adlern und hellgrünen Lotusblüten gemusterte Glockenkasel aus feinstem venezianischem Seidenbrokat des 15. Jahrhunderts ist mit breiten goldenen, rautengemusterten Borten verziert. Unter der Glockenkasel ist die hellviolette Dalmatik zu sehen, darunter die weiße Albe, die mit einer mit Granatapfelmotiven geschmückten goldgrünen Parura besetzt ist. Seine Mitra und der Bortenbesatz seines weißen Amikts sind aus einem helleren grünen Brokatstoff. Seinen Hirtenstab hält er in seiner rechten Hand, in seiner Linken eine Geißel mit mehrfach verknöteten Riemen als Zeichen seiner asketischen Lebensführung.

Der hl. Augustinus erscheint - ähnlich wie Ambrosius - in vollem Pontifikalornat dargestellt, gekleidet in weißem Amikt und weißer Albe, karmesinroter Dalmatik und dunkelgrünem Chormantel aus feinem Florentiner Seidenbrokat. Er trägt karmesinrote Mitra mit edelsteinbesetzten goldenen Borten. Seine Rechte hält den Bischofsstab, das Zeichen seines Hirtenamtes mit dem langen weißen Sudarium, die Linke ein mit zwei Pfeilen durchbohrtes Herz, das Zeichen seiner leidenschaftlichen Gottesliebe. Der hl. Bischof Augustinus ist ikonologisch zweifach besonders hervorgehoben: 1. seine Mantelschließe zeigt Christus den Auferstandenen als Weltenrichter auf dem Regenbogen thronend, in Mundhöhe mit Lilie und Schwert, den Symbolen der himmlischen und irdischen Macht, Recht zu sprechen; 2. die Krümme seines Hirtenstabes zielt das goldgetriebene Bild Gottvaters in thronender menschlicher Gestalt. Augustinus trägt - ähnlich wie Nikolaus weiße Pontifikalhandschuhe, rote -sandalen und -strümpfe.

Der Goldgrund, das Symbol für den Lichtraum des Göttlichen, schließt den engen Bildraum ab und überstrahlt ihn zugleich. Alle fünf dargestellten Gestalten sind mit goldenen, in den Goldgrund eingravierten Nimbos, den zeichenhaften Attributen ihrer Heiligkeit vergegenwärtigt, in denen auch ihre Namen eingeschrieben sind. Es fällt auf, daß die beiden Heiligen Nikolaus und Augustinus diesbezüglich hervorgehoben sind und zwar dadurch, daß ihre Namen im Zeichen der Fürbitte mit der Gebetsformel „*ora pro nobis*“ ergänzt sind: *scs nicolaus ora pro (nobis) - scs augustinus ora (pro nobis)*. Hier taucht gleich die Frage auf, aus welchem Grund hatte(n) der(die) Auftraggeber des Altarbildes diese Hervorhebung gewünscht? Auf dieses Thema komme ich später noch zurück. Neben dem Goldgrund der Nikolaustafel ist auch der Garten zu Füßen der fünf heiligen Würdenträger von prägender symbolischer Bedeutung. Drei Blumen ragen aus dem Garten signifikant empor: Gelbe Narzisse, Osterblume (*Narcissus pseudonarcissus*), violette Schwertlilie (*Iris germanica*) und blaue Akelei (*Aquilegia vulgaris*), die im Mittelalter vor allem als Symbole Christi angesehen wurden. In dem dichten Gras wachsen Fingerkraut, Wiesenklie, Löwenzahn, Hain-Hahnenfuß, Breitweigerich, Margerite und Maßliebchen, Pflanzen des Paradieses, Sinnbilder der Auferstehung, des ewigen Frühlings, - Symbole der Kirche, die von den Kirchenvätern des öfteren mit einem blühenden Garten verglichen wurde.

2

Zum Stil bzw. stilistischen Einordnungen dieser Altartafel wurde früh zutreffendes gesagt: J. B. Nordhoff (1889) ordnete die Tafel nach den Arbeiten des Conrad von Soest ein. Clemens von Heereman (1891) sah das Tafelbild ähnlich „am Ende der idealistischen Richtung der Soester Schule“, d.h. nach der Zeit des Conrad von Soest. Eine engere Einbindung erfolgte durch Ferdinand Koch, der die Nikolaus-Tafel mit dem Kreuzigungsaltar des Berliner Deutschen Museums (Nr. 1222), der 1945 verbrannt ist, und dem Billerbecker Altar (früher „Kölner“ oder „Haldener“ Altar genannt) des Meisters

des Schöppinger Hochaltars in Verbindung gebracht hat. Auch F. Koch hatte den Eindruck, daß der Maler der Nikolaus-Tafel als „Vermittler zwischen idealistischer und realistischer Kunstweise“ sein Werk vollbracht hat (Lit. 3, S. 24). Diese Einordnung wiederholt sich bei Carl Georg Heise (1918) und Wolfgang van der Briele (1926). Paul Pieper hat in seinem Bestandskatalog von 1986 (Lit. 23, S. 100-102) auf eine eigene Stellungnahme verzichtet, er zitiert nur die Autoren J.B. Nordhoff, Cl. von Heereman, F. Koch, C.G. Heise und A. Stange. Eine strenge Stilanalyse der Malerei des Meisters des Schöppinger Hochaltars fehlt bis heute. Besonders folgende Aspekte sind für den Stil des Malers der Nikolaustafel von Bedeutung: Die Gestaltikonographie der Tafel erinnert sehr an die Heiligendarstellungen im Stundenbuch der Katharina von Kleve aus den nördlichen Niederlanden um 1440 (vgl. bes. fol. 240, 242, 244, 245 und 280). Auch die Übernahme einzelner Bildmotive wie z.B. das durch zwei Pfeile durchbohrte Herz in der linken Hand des hl. Augustinus, die segnende Hand des hl. Nikolaus oder der hl. Hieronymus mit dem verletzten Löwen deuten in diese Richtung. Im übrigen ist deutlich zu erkennen, daß die stilistischen Quellen des Meisters des Schöppinger Hochaltars nicht so sehr im Realismus der „frühniederländischen Malerei“ (P. Pieper) sondern eher im Wirkungskreis des Kölner Meisters der hl. Veronika zu finden sind.

3

Zur Datierung: Mit den Fragen der stilistischen Einordnung des Bildes in das Werk des Meisters hängt seine Datierung eng zusammen. J.B. Nordhoff, der die Tafel zuerst datiert hat, traf bereits das richtige mit „um 1450“; ähnlich Clemens von Heereman (Mitte des 15. Jahrhunderts). F. Koch setzte die Entstehungszeit etwas später an: „etwa um 1460-70“ oder „um 1475“ (Lit. 5). Harald Busch datierte die Nikolaus-Tafel auch um oder nach 1450. Theodor Rensing ordnete die wenigen Werke des Malers folgenderweise: Billerbecker (Halderner) Altar um 1443; Nikolaus-Tafel um 1450; Schöppinger Altar 1453/54, Soester Altar (ehemals Berlin) und „Sturz Pauli vor Damaskus“ (Fresko im Dom zu Münster, zerstört) als Spätwerke. Paul Pieper datierte die Tafel (im Zusammenhang mit der irrtümlich in Verbindung gebrachten Altarstiftung des Nicolaus Cleyse für die Klosterkirche der Kreuzherren zu Bentlage bei Rheine) um „1443“ (Lit. 13; 14; 16); ähnlich irrtümlich A. Stange: „Frühwerk“, „wahrscheinlich aus Bentlage“ (Lit. 15; 18); so auch bei Th. Rensing (Lit. 17). Paul Pieper umging zuletzt die Datierung der Tafel, er weist nur auf die Datierung von Rensing hin, der die Tafel „näher an den im allgemeinen um 1450 angesetzten Halderner Altar“ (= Billerbecker) heranrückte. Der letzte Bearbeiter der Tafel, Rainer Brandl, modifizierte diese Datierung mit ähnlicher Begründung: „Stilistisch steht sie innerhalb des Oeuvres des Meisters des Schöppinger Hochaltars in unmittelbarer Nähe des Billerbecker Altares (Halderner Altar), so daß ihre Entstehung um 1455 anzusetzen ist“ (Lit. 23). Damit sind wir den ersten Datierungen des späten 19. Jahrhunderts (um 1450) ganz nahe gekommen.

4

Die Herkunft des Altarbildes ist nicht überliefert. Aufgefunden wurde es 1882 in der oben bereits erwähnten Kapelle des Gutes Althaus bei Nordwalde im Kreis Steinfurt: „Es befand sich als Antependium an dem Altar einer Hauskapelle des Gutes Althaus bei Nordwalde, einige Meilen nordwestlich von Münster, war aber durch ein vorge-setztes, mit Barockornamenten bemaltes Antependium vollständig verdeckt, und kam nach zufälliger Entfernung dieses letzteren zum Vorschein“ (Lit. 2, Sp. 84). Ferdinand Koch äußerte später die Vermutung: „Sehr wahrscheinlich hat sie ursprünglich den Altar der abgebrochenen Nikolauskapelle am Dome zu Münster geziert“ (Lit. 5, S. 21), ähnlich auch W. van der Briele (Lit. 8, S. 92). Dieser Vermutung widersprachen Max Geisberg (BKW Münster VI, S. 333) und Paul Pieper mit der gleichlautenden Bemerkung, daß der Altar dort die Wiedertäuferzeit kaum überstanden hätte, zusammen mit der ergänzenden (später als irrtümlich erkannten) Bemerkung: „Wahrscheinlich stammt die Tafel zusammen mit noch heute in Althaus vorhandenen Steinplastiken derselben Zeit aus dem Deutschherrenkloster Bentlage bei Rheine“ (Lit. 13, S. 83; vgl. Lit. 14; 15, S. 9; 16, S. 13; 17, S. 34; 18, S. 149). Paul Pieper nahm zuletzt an, daß die Provenienz der Tafel aus Bentlage „unwahrscheinlich“ ist, da anderweitig längst erkannt wurde, daß die Stiftung des Nicolaus Cleyse von 1443 auf das Steinrelief mit dem Kreuzestod Christi, das sich bis heute in Bentlage erhalten hat, zu beziehen ist (Lit. 23, S. 100). Von diesen Vermutungen abweichend argumentierte Rainer Brandl: »In der Hauskapelle des Gutes war die Tafel bis zu ihrer Entdeckung hinter einem mit Barockornamenten verzierten Antependium des Altares verborgen. Da sie in sehr gutem Erhaltungszustand aufgefunden wurde, kann sie wohl kaum während der Täuferunruhen im 16. Jahrhundert den Altar einer Kirche in Münster geschmückt

haben. Zudem kann sie auch nicht erst im 19. Jahrhundert nach Althaus gelangt sein, weil sie sich hinter dem im Barock angefertigten Antependium befand. Aufgrund dieser beiden Überlegungen ist davon auszugehen, daß die Tafel ursprünglich für die Kapelle in Gut Althaus geschaffen worden ist. Seit der Publikation von Clemens von Heereman über die Nikolaustafel ist man immer davon ausgegangen, daß das Gemälde als Altaraufsatz gedient hat, bevor es an die Altarfront versetzt wurde und hinter einer barocken Altarverkleidung verschwand. Dies setzt doch voraus, daß der Meister des Schöppinger Hochaltars die Tafel genau unter Berücksichtigung der Altarproportionen in Althaus konzipiert hat. Obwohl wir über hölzerne Antependien und ihre kompositionelle Gestaltung in der Spätgotik keine Kenntnisse besitzen, ist in diesem Fall aufgrund der Ausmaße der Tafel und ihrer ungewöhnlichen „Überlebensgeschichte“ eher zu vermuten, daß die Nikolaustafel von Anfang an als Altarvorsatz in der Kapelle von Gut Althaus Verwendung gefunden hat« (Lit. 25, S. 415f). Diese Argumentation wirft verschiedene Fragen auf: Der gute Erhaltungszustand der Tafel schließt die Provenienz aus einer Kirche in Münster noch nicht aus. Wir wissen nicht, wann sie nach Althaus gelangt ist. Da die Tafel „barock“ verkleidet wurde, gelangte sie also vor 1800 nach Althaus. Über den Altar der Kapelle in Althaus ist nichts überliefert. Wie waren seine Maße? Waren die „beiden“ Antependien wirklich gleich groß? Im Band der Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Steinfurt (1904) auf Seite 85 lesen wir: »Das landtagsfähige Haus Althaus, jetzt ein verfallener Bau aus dem 18. Jahrhundert, gehörte den seit 1353 genannten Herren von Althaus (Oldenus, Olthuis), welche durch Heirat 1505 auch Haus Welbergen und um 1660 Haus Herzhaus erwarben. Nach ihrem Aussterben kam 1748 Althaus an die von Kaas und 1772 in Folge der Diskussion derselben an das Domkapitel. Rechtsnachfolger des Domkapitels wurde durch den Reichdeputations-Hauptschluß der Herzog von Loos als Fürst von Rhena-Wolbeck, der 1803 das Gut seinem Minister von Piton überließ. Pitons Neffe Beccard verkaufte 1875 Althaus an den Fürsten zu Bentheim und Steinfurt« (Lit. 4). War die Nikolaustafel wirklich für die Kapelle des Gutes Althaus bei Nordwalde geschaffen? Dagegen sprechen das monumentale Format von 107 x 165 cm (die in der Literatur verzeichneten Maßangaben sind alle ungenau und abweichend), aber auch die besondere Kostbarkeit des Bildes und nicht zuletzt die Ikonographie dieser Altartafel mit den Quatuor doctores und S. Nicolaus. Das Bildprogramm der Tafel konnte entweder für einen Heiligen-Altar (zu Ehren der vier großen Kirchenväter und des hl. Nikolaus) in einer Kapelle oder für einen Nebenaltar in einer größeren Kirche bestimmt gewesen sein. Waren in der kleinen Hauskapelle in Althaus mehrere Altäre errichtet? War der Altar in der Althauser Kapelle dem hl. Nikolaus und den vier großen Kirchenvätern geweiht?

Wir müssen die Frage nach der Herkunft der Altartafel erneut stellen: Woher könnte diese Altartafel stammen? Die Provenienz des Bildes aus der Nikolauskapelle des Dombezirkes (nicht „des Domes“ zu Münster) ist allzu hypothetisch; die aus der Klosterkirche der Kreuzherren ist längst widerlegt; die aus Haus Althaus bei Nordwalde scheint mir ebenso unwahrscheinlich zu sein. Es fällt auf, daß die Frage nach dem Altarpatrozinium noch nie gestellt wurde. Gibt es überhaupt ein Altarpatrozinium mit dieser äußerst seltenen Kombination „Quatuor doctores + St. Nicolaus“ im Wirkungskreis des Meisters des Schöppinger Hochaltars bzw. auf dem größeren Gebiet des Bistums Münster? Auf diese Frage antworten die Patrozinienforschungen von Peter Ilisch und Christoph Kösters: »Altar ss. Gregorii, Ambrosii, Augustini, Hieronymi ... Nicolai ...« in der Klosterkirche der Augustinerschwester Marienthal-Niesing, geweiht am 29. September 1458 (Lit. 24, S. 605). Die Nikolaustafel liefert zu diesem Altarpatrozinium weitere Argumente: wie bereits oben erwähnt, konnte die Hervorhebung des hl. Augustinus als Fürbitter nur nach dem Wunsch einer augustininischen Klostergemeinschaft erfolgen. Es ist das einzige Altarpatrozinium mit den vier großen Kirchenvätern und dem hl. Nikolaus im Bistum Münster. Stammt die Tafel demnach aus der Kirche des Klosters Marienthal-Niesing der Augustinerschwester zu Münster? Das Weihedatum der Kirche bzw. ihrer Altäre widerspricht in keinem Falle einer Entstehung dieses Altarbildes im Jahre 1458. Dem Einwand, der bereits bei der Nikolauskapelle des Dombezirkes erhoben wurde, daß nämlich die Altartafel dort die Zerstörungen der Täuferunruhen (1534) hätte nicht überstehen können, dürfen wir nicht ausweichen. Die Klosterchronik unterstützt diese Vermutung jedoch nicht:

»Am 22. Februar 1534 erschien der Wiedertäufer zum ersten Male im Kloster. Die Besichtigung durch Bernd Knipperdollinck, Niklas Schnider und Cornelius Kruse verlief mit guten Worten, jedoch erhielt das Kloster am folgenden Tag den strengen Befehl, sein Gartenhaus vor der Stadt sofort abzubauen, am 25. Februar die Aufforderung, sich taufen zu lassen oder das Kloster zu räumen. Schon am nächsten Tage fielen auf Beute erpichte Mitläufer in die Gebäu-

de ein, nahmen alles Kirchengesetz, darunter eine Monstranz von 400 Mark Wert, drei silberne, vergoldete Kelche, 30 kostbare Maßgewänder - u. a. fünf samtene, ein schwarzsamtenes Pluviale, zwei rot-seidene Levitenröcke, zwei schöne Seidenfahnen - mit und zerstreuten die Reliquien.« (Lit. 6; 20, S. 167). Keine Rede über die Zerstörung der Altäre! Die Rettung der kostbaren Altartafel mit der Darstellung des Ordensvaters der Augustinerschwester, die Tafel in Sicherheit zu bringen, liegt durchaus im Bereich des Möglichen. Die Altarordnung der Klosterkirche Marienthal-Niesing deutet ebenfalls auf die Möglichkeit einer Herkunft der Nikolaustafel aus dieser Kirche hin: Auf dem ersten Altar stand ein Bild der Muttergottes mit ihrem Sohn. Der zweite Altar war zu Ehren der vier Kirchenväter Gregorius, Ambrosius, Augustinus und Hieronymus sowie der Heiligen Sylvester, Martin, Nikolaus ..., der dritte Altar schließlich zu Ehren der hl. Maria Magdalena geweiht (Lit. 6; 79, S. 164).

5

Zur ursprünglichen Funktion der Nikolaustafel: Die Antwort auf die Frage, ob sie als Antependium (Altarvorsatz/Altarverkleidung) oder Altarretabel (Altaraufsatz) bestimmt war, blieb bis heute hypothetisch. Clemens von Heereman schrieb 1891: „Zwar hat dieses Bild in neuerer Zeit als Antependium gedient, es ist jedoch schon mit Rücksicht auf seine Form, insbesondere auf die erhebliche Höhe desselben anzunehmen, daß es nicht zu einem Antependium, sondern zu einem Altaraufsatz (retabulum, superfrontale) bestimmt war und als solches einen Altar geschmückt hat“ (Lit. 2, Sp. 87). Entschieden dagegen wandte sich Rainer Brandl, der letzte Bearbeiter dieses Tafelbildes: »Obwohl wir über hölzerne Antependien und ihre kompositionelle Gestaltung in der Spätgotik keine Kenntnisse besitzen, ist in diesem Fall aufgrund der Ausmaße der Tafel und ihrer ungewöhnlichen 'Überlebensgeschichte' eher zu vermuten, daß die Nikolaustafel von Anfang an als Altarvorsatz in der Kapelle von Gut Althaus Verwendung gefunden hat« (Lit. 25, S. 416). Dagegen ist einzuwenden, daß das Haus Althaus samt Hauskapelle aus dem späten 18. Jahrhundert stammt bzw. stammte. Das haben die Erkundigungen im Westfälischen Amt für Denkmalpflege in Münster (Dr. U. Reinke) und im Gut Althaus (H. Evert) bestätigt. Die kleine Hauskapelle wurde Anfang der 20er Jahre unseres Jahrhunderts abgebrochen, sie mußte einem hölzernen Treppenhaus weichen. Es läßt sich so nicht mehr feststellen, was die Autoren der Zeit vor und nach 1945 dort meinten gesehen zu haben: Ein Altar im Gut Althaus aus dem 15. Jahrhundert existierte also zur Zeit der Entdeckung der Nikolaustafel (1882) nicht.

Die Nikolaustafel gehört zum Typus der gotischen Tafelretabel. Dieser Typus scheint in Deutschland nie große Verbreitung gefunden zu haben. Nur wenige sind erhalten geblieben. Hingewiesen wurde des öfteren auf das im Halbrund überhöhte bemalte Holzretabel im Bayerischen Nationalmuseum aus Rosenheim (13. Jh.) sowie auf zwei kleine Altarretabel in St. Kunibert zu Köln aus dem 14. Jahrhundert. Typenmäßig ähnelt das Kreuzigungsretabel mit acht Aposteln vom Meister der hl. Veronika (Köln, 1410/15) im Kölner Wallraf-Richartz-Museum der Nikolaustafel in Münster. Die Struktur dieses Kölner Altarretabels (Gartenstück, Goldgrund, Statuarik der Gestalten) weist auch auf die Nikolaustafel hin. Noch wichtiger erscheinen mir jedoch die vielen Altar-Darstellungen des 15. Jahrhunderts, die in illuminierten Handschriften, meist in Stundenbüchern, zu finden sind: Sie zeigen Altäre nur mit Retabeln (ohne Ausnahme), so z.B. Jan van Eycks Turin-Mailänder Stundenbuch, Totenmesse, fol. 116r, um 1420 (Turin, Museo Civico); die Miniaturen des Stundenbuches der Katharina von Kleve, fol. 133 und 136 mit dargestellten Altarretabeln bei der Verehrung der hl. Eucharistie, um 1440/45 (New York, The Pierpont Morgan Library). Auch die gemalten Darstellungen auf Tafelbildern mit Szenen aus dem Leben von Heiligen zeigen Altäre nur mit Retabeln, um nur einige zu nennen: Meister des Nothelfer Altares, Altar der vierzehn Nothelfer aus der Kirche Heiligkreuz, Nürnberg, um 1430/40 (Nürnberg, Friedenskirche); Meister des Deocarus- Altares, Zwölfboten-Altar, Nürnberg, um 1437 (Nürnberg, St. Lorenz); Kölner Meister um 1456, Tafelbild „Die hl. Ursula mit ihren Eltern in der Kapelle“ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Selbst der Münstersche Meister des Schöpinger Hochaltares malte ein mit der Nikolaustafel engst verwandtes Altarretabel in der Szene „Der hl. Liudger predigt vor einem Altar“, um 1453/54 (Münster, Westfälisches Landesmuseum: Billerbecker Altar). Alle diese erwähnten Darstellungen zeigen die Stirnseite der Altäre entweder mit Maßwerk besetzt oder mit Brokatstoff verkleidet, ohne szenische Darstellungen. Eindeutig gegen die Nikolaustafel als Antependium spricht zuletzt die Tatsache, daß ihre Rückseite noch heute die Reste ihrer ursprünglichen kostbaren Bemalung trägt: sie war rückseitig flächendeckend mit Granatapfel-Mustern eines florentiner silberbrotschirten grünen Samtbrokatstoffes bemalt, der mit der Musterung des Chormantels des hl. Augustinus

auf der Vorderseite der Tafel bzw. des Altarretabels verwandt ist. Mit der wachsenden Bedeutung des Hohenliedes in der mittelalterlichen Mystik war der Granatapfel als mehrdeutiges Symbol für Maria sehr verbreitet. Die Klosterkirche der Augustinerschwester Marienthal-Niesing war Maria geweiht. Die Nikolaustafel war ursprünglich einwandfrei als Altarretabel (Altaraufsatz mit bemalter freistehender Rückseite) bestimmt, vermutlich für die Klosterkirche der Augustinerschwester Marienthal-Niesing zu Münster im Jahre 1458. Sie stellt ein reifes Spätwerk des unbekanntenen Münsterschen Meisters dar.

Géza Jászai

Lit.: (1) *Josef Bernhard Nordhoff*, II. Studien zur altwestfälischen Malerei, in: Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande (Bonner Jahrbücher) H. 87, 1889, S. 124-138, bes. S. 128; (2) *Clemens von Heereman*, Mitteilungen über Antependien, in: Zeitschr. für christl. Kunst, Jg. 4, 1891, Sp. 74-90, bes. Sp. 84-87; (3) *Ferdinand Koch*, Ein Beitrag zur Geschichte der altwestfälischen Malerei II, in: Zeitschr. für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde (Westfälische Zeitschrift) Bd. 57, 1899, S. 23-59, bes. 57-59; (4) *A. Ludorff*, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Steinfurt, Münster 1904, S. 84-87; (5) *Ferdinand Koch*, Verzeichnis der Gemäldesammlung des Westfälischen Kunstvereins im Landesmuseum in Münster, Münster 1914, Nr. 31 (231), S. 20f.; (6) *Wilhelm Eberhard Schwarz*, Studien zur Geschichte des Klosters der Augustinerinnen Marienthal genannt Niesing zu Münster, in: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Alterthumskunde (Westf. Zeitschrift) Bd. 71/1, Münster 1914, S. 46-151; (7) *Carl Georg Heise*, Norddeutsche Malerei, Leipzig 1918, bes. S. 39-43; (8) *Wolfgang van der Briele*, Westfälische Malerei von den Anfängen bis auf Aldegrevier, Dortmund 1926, bes. S. 90-93; (9) *J. Heinrich Schmidt*, Die Seidenstoffe in den Gemälden des Konrad von Soest und seiner Schule, in: Zeitschr. Westfalen 23, 1938, S. 195-206, bes. S. 206; (10) *Harald Busch*, Meister des Nordens, Die altniederdeutsche Malerei 1450- 1550, Hamburg 1940, bes. S. 30-35; (11) *Max Geisberg*, Die Stadt Münster Bd. 6, Münster 1941, S. 455-461; (12) *Theodor Rensing*, Der Meister von Schöppingen, in: Zschr. Westfalen 27, 1948, S. 224-246; (13) *Paul Pieper*, Westfälische Maler der Spätgotik 1440-1490 (Katalog), in: Zschr. Westfalen 30, 1952, S. 77-132, bes. S. 83, Nr. 22; (14) *Paul Pieper*, Westfälische Maler der Spätgotik 1440-1490 (Ergänzungen), in: Zschr. Westfalen 32, 1954, bes. S. 78-82; (15) *Alfred Stange*, Deutsche Malerei der Spätgotik 6, Berlin 1954, S. 5-11; (16) *Paul Pieper*, Meisterwerke der gotischen Malerei in Westfalen, Honnef 1956, S. 13f.; (17) *Theodor Rensing*, Der Meister von Schöppingen, München/Berlin 1959, bes. S. 33f.; (18) *Alfred Stange*, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer I, München 1967, Nr. 486; (19) *Wilhelm Kohl*, Die Schwesternhäuser nach der Augustinerregel: Germania Sacra NF 3, Das Bistum Münster 1, Berlin 1968, S. 160-218; (20) *Géza Jászai*, Kirchenlehrer, Kirchenväter, in: Lexikon der christl. Ikonographie 2, Freiburg/Br. 1970, Sp. 529-538; (21) *Leander Petzoldt*, Nikolaus von Myra, in: Lexikon der christl. Ikonographie 8, Freiburg/Br. 1979, Sp. 45-58; (22) *Géza Jászai* (Hg.), Monastisches Westfalen, Klöster und Stifte 800-1800, Münster 1982, S. 391; (23) *Paul Pieper*, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Münster 1986, S. 97-102; (24) *Peter Ilich/Christoph Kösters*, Die Patrozinien Westfalens von den Anfängen bis zum Ende des Alten Reiches, Münster 1992, S. 547, 604f.; (25) *Géza Jászai* (Hg.), Imagination des Unsichtbaren - 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster II, Münster 1993, Nr. B 2.12 (R. Brandl); (26) *Karl Hengst* (Hg.), Westfälisches Klosterbuch 2, Münster 1994, S. 85-88 (W. Kohl).

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
Domplatz 10, 48143 Münster
Fotos: Jörg Jordan, WLM Münster
Druck: Druckhaus J. Fleißig, Coesfeld
© 1995 Landschaftsverband Westfalen-Lippe