

Niederländische Kunstexporte nach  
Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert.  
Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer  
Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe

Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch



JAN THORBECKE VERLAG

Das dieser Publikation zugrunde liegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0710 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Für die Schwabenverlag AG ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien. Dieses Buch wurde auf FSC®-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council®) ist eine nicht staatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozial verantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten  
© 2014 Jan Thorbecke Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern  
[www.thorbecke.de](http://www.thorbecke.de)

Umschlagbild: Hl. Mauritius, Alabaster-Skulptur, 1460er Jahre. Magdeburg, Dom  
(Foto: Radovan Boček)

Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen  
Hergestellt in Deutschland  
ISBN 978-3-7995-8415-9

# INHALTSVERZEICHNIS

MARKUS HÖRSCH

**Vorwort** 7

## **I Exportkunst**

ULRICH SCHÄFER

Unhandlich, schwer, kompliziert und empfindlich – spätgotische Retabel aus den Niederlanden für Europa 13

RIA DE BOODT

Einfach einordnen und zuschreiben?

Merkmale der südniederländischen Skulpturenzentren der Spätgotik und ihre Anwendung 23

KIM WOODS

Towards a Morphology of Netherlandish Altarpieces in Alabaster 41

## **II Ostseeraum**

PETER TÅNGEBERG

Künstlerische Verbindungen Schwedens im Mittelalter. Eine Übersicht 61

KERSTIN PETERMANN

Lübeck, Bernd Notke und die niederländische Kunst 87

JAN FRIEDRICH RICHTER

Wer war eigentlich Bernt Notke?

Bemerkungen zu einer auswegslosen Forschungssituation 97

PETER TÅNGEBERG

Ausweglose Forschung?

Nachsätze zur Stockholmer St.-Georgs-Gruppe vier Jahre nach Erscheinen meines Buches,  
nebst einigen Bemerkungen zum neuen Band des Corpus' der mittelalterlichen Holzskulptur und  
Tafelmalerei in Schleswig-Holstein 111

SANDRA BRAUN

Das Antwerpener Retabel von 1518 in der Marienkirche zu Lübeck.

Beobachtungen zu einem Antwerpener Importstück im westlichen Ostseeraum 133

### **III Ostmitteleuropa**

MARKUS HÖRSCH

Niederländer, niederländische Kunst oder niederländische Formen?

Beobachtungen zum Kunst- und Stilimport im höfischen Milieu Mitteleuropas 165

JIŘÍ FAJT

Havelberg, Paris, Prag.

Überlegungen zur Herkunft einiger Werke aus dem Umfeld des Bischofs Johann Wöpelitz im Havelberger Dom 185

MARKUS MOCK

Brabanter Schnitzretabel im östlichen Deutschland 197

ARTHUR SALIGER

Zum Verhältnis der altniederländischen Bildkünste und dem künstlerischen Schaffen in den habsburgisch regierten Ländern 217

JIŘÍ FAJT

Die Taufe Christi in der Kollegiatstiftskirche St. Florian in Krakau –

Reflexionen nach einigen Jahren der Forschung und Diskussion 237

BENNO BAUMBAUER

Veit Wirsbergers Pappenheim-Retabel und seine Stellung zur niederländisch-oberrheinischen Hofkunst

Kaiser Friedrichs III. 247

### **IV Bedeutungen**

ULRIKE BERGER

Das Antwerpener Schützenfest des sog. Meisters von Frankfurt.

Rhetorik und Narrativik eines Schlüsselwerks niederländischer weltlicher Ikonografie 281

### **Anhang**

Farbtafeln 315

Ortsregister 337

Personenregister 344

Verzeichnis der Autor/innen 352

MARKUS HÖRSCH

## VORWORT

Der vorliegende Sammelband geht auf eine Tagung zurück, die wir 2009 aus Anlass des Erscheinens des Buches von Peter Tångeberg über die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe am GWZO veranstalteten. Es war einerseits eine kleine Feier, andererseits ging es Jiří Fajt und mir darum, Tångebergs Thesen, von denen wir hofften, dass sie eine lebhaftere, auch kontroverse Resonanz auslösen würden, zu diskutieren und den Blick auf die niederländische Exportkunst und den Export niederländischer Formen und Ideen auch aus mittel- und ostmitteleuropäischer Perspektive zu öffnen. Entsprechend enthält dieser Band die damals unmittelbaren Reaktionen auf Tångebergs Thesen und ebenso dessen Antworten auf die seit 2009 erschienenen Rezensionen und Beiträge.

Uns war bewusst, dass es sich bei der Frage nach der niederländischen oder »franko-flämischen« Exportkunst um ein wahrhaft umfassendes Thema handelt, das aber ein roter Faden aller sich mit mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunst befassenden Kunstgeschichte am GWZO war und ist – denn selbstverständlich war Kulturtransfer aus westlichen Regionen unseres Kontinents nach Mitteleuropa ein bestimmendes Element von Architektur und bildender Kunst schon im 13. und 14. Jahrhundert, insbesondere dann aber auch in der jagiellonischen Ära, die im Zentrum wichtiger Forschungsprojekte am GWZO stand und steht. Eine Evaluierung des Wissenschaftsrats bestärkte uns darin, den Blick nicht nur auf (Ost)Mitteleuropa zu beschränken, sondern auch die Verbindungen nach Westen einzubeziehen. Es ist uns gelungen, in diesem Band Studien zusammen zu stellen, die einen Überblick wagen: Zu nennen sind insbesondere Peter Tångebergs Versuch, die schwedische Entwicklung insgesamt zu überschauen, Artur Saligers ähnlich ausgerichteter Beitrag über die österreichische Kunst, Kim Woods' Überschau über die Alabaster-Kunst und Markus Mocks Auswertung der brabantische Exportretabel im östlichen Deutschland.

Vor allem, was uns an Tångebergs Buch bedeutsam erschien, wollen wir im vorliegenden Band weiter betreiben, ohne den Anspruch zu erheben, an ein Ziel zu gelangen. Ei-

nerseits die Destruktion alter, verfestigter Bilder, die sich als Klischees weitervererben, andererseits die genauere Untersuchung der Objekte, ja überhaupt die Erfassung von oft wenig bekannten Objekten, dies auch mit dem Ziel, Kenntnis und Erkenntnis nachhaltig zu machen. Dem dient auch die Form des sorgsam redigierten, gedruckten Buchs, das zur Konzentration zwingt, das aber – hoffentlich – auch das Versprechen wiederholter und dauerhafter Rezipierbarkeit einlöst.

Es sei hier kein Hehl daraus gemacht, dass wir Tångebergs Position eines vorsichtigen Skeptizismus teilen, denn nur eine solche ist angesichts der Komplexität der Dinge und vor allem der Herstellungs- und Überlieferungsbedingungen, die wir untersuchen, möglich: Die Werkstattbedingungen waren komplexer, als dass sie sich mit der herkömmlichen Terminologie von Meister, Geselle, Werkstatt und »Umkreis« letztgültig und einfach fassen ließen. Die von der Renaissance-Vorstellung des genialen Individuums her gedachte Künstlerpersönlichkeit kann – dies mag manchen eine Binsenweisheit scheinen, muss aber dennoch immer wieder einmal betont werden – heute keinesfalls mehr alleinige Analyse-Perspektive sein.

So formulierte selbst für den als Steinbildhauer relativ gut fassbaren Nikolaus Gerhaert Willibald Sauerländer im Blick auf die Holzskulpturen des Hochaltarretabels der Nördlinger Georgskirche, die dem Bildhauer jüngst wieder insgesamt zugeschrieben wurden,<sup>1</sup> vollkommen zu Recht: »Ihre heftigen, verschränkten Bewegungen, die tiefen Unterschneidungen ihrer Gewänder lassen in der Tat an Niclaus denken, auch wenn diesen sperrig pathetischen Gestalten die atmende Oberfläche der Steinarbeiten des Meisters abgeht. Vielleicht sahen die Schnitzereien von Niclaus wirklich so aus. Wissen werden wir es nie, wir können es nur glauben. In jeder Attribution steckt ein Stück narzisstischer Autosuggestion.«<sup>2</sup> Und: »wir haben nur verlockende Zuschreibungen, Wunschbilder einer Forschung, die den ganzen Niclaus wieder ins Leben rufen möchte«,<sup>3</sup> also auch den in den Quellen, aber nicht mehr in Kunstwerken präsenten Schnitzer Gerhaert.

Bei der Vorbereitung der Frankfurter Gerhaert-Ausstellung setzte man auf den Weg der Zusammenarbeit von Restauratoren und Kunsthistorikern. Zweifellos ein sehr guter

und ergebnisreicher Weg, der in diesem Fall zunächst einmal klar nachgewiesen hat, was – angesichts der Tatsache, dass Flügel und Schrein des Nördlinger Retabels in der Werkstatt des dort ansässigen Friedrich Herlin geschaffen wurden – keineswegs als selbstverständlich vorausgesetzt werden konnte, dass nämlich die Fassung der Schreinskulpturen in einer Straßburger Werkstatt geschaffen worden war. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Dass die Skulpturen selbst von einem (oder mehreren) Straßburger Bildschnitzern geschaffen sein mussten, das war längst erkannt – von bedeutenden Gelehrten wie Lilli Fischel<sup>4</sup> und Roland Recht.<sup>5</sup> Sie betonten stets, und wie wir meinen, zu Recht, einen künstlerischen Abstand der stehenden Nördlinger Schreinfiguren zu den Werken Gerhaerts': »Wahrscheinlich ist es die vorgerhaertsche Straßburger Holzskulptur, die in dem gerhaertfremden Element des Nördlinger Altarwerks zum Ausdruck kommt; wohl möglich, daß der Meister in dieser Tradition erzogen war, ehe Gerhaert ihn zu beeinflussen begann.«<sup>6</sup> Dies sah auch Recht, der jedoch den Kreuzifix als eigenhändiges Werk Gerhaerts anerkannte.<sup>7</sup> Und auch Robert Suckale sah einen eigenständigen Meister am Werk, dem er auch das Johanneshaupt aus Tajov, heute in Neusohl (Banska Bystrica),<sup>8</sup> zuschrieb.<sup>9</sup>

Vielleicht hat Sauerländer also recht mit seiner agnostischen Einschätzung, dass man das geschnitzte Werk Gerhaerts nie werde erkennen können. Und man sollte diese Möglichkeit auch immer im Kopf behalten, um nicht allzu sehr der Autosuggestion zu erliegen, schließlich ist Zuschreibungsarbeit kein rauschhaftes Geschehen. Man sollte also Distanz wahren, während man dennoch das andere tut: Nämlich nach dem »Kern« des überkommenen Bestandes zu suchen, nach der oder den impulsgebenden Größe(n), die es im Falle der oberrheinischen Kunst um 1460 ja zweifellos gegeben haben muss. Die Wissenschaft wird schon deswegen nicht umhin kommen, auch künftig Thesen über die Künstler-Persönlichkeiten zu äußern, weil es sich sonst so schlecht diskutieren lässt. Eine unklar geäußerte Meinung ist dem Diskurs wenig hilfreich. Aber darüber hinaus: Wer sonst, wenn nicht ein besonders begabtes Individuum, sollte solche Impulse gegeben haben? Eine Werkstatt, die wie ein Bienenvolk funktionierte, hat es gewiss nicht gegeben. Die Frage ist nur, ob Auftragnehmer, Werkstattleiter und künstlerisch Begabter dieselbe Person gewesen sein müssen. Wir wissen heute: Es muss nicht der Fall gewesen sein; aber man muss es für jeden Einzelfall zu belegen versuchen.

Aber bleiben wir noch ein wenig bei Niclaus Gerhaert. Technik und Stil sind bei derlei Impulsen, die wir als besonders qualität- und deshalb auch wirkungsvoll ansehen, sich

ergänzende, nicht zu trennende Größen. Dies hat der Frankfurter Katalog für die Steinbildwerke Gerhaerts herauszuarbeiten vermocht: Ihre künstlerische Qualität, ihre »Frische« beruht nicht zuletzt auf einer illusionistisch und wenig systematisch eingesetzten Meißelarbeit. Dies gilt zumindest für Gerhaerts in Sandstein gearbeitete Werke, also letztlich nur für das Schaffen ungefähr eines Jahrzehnts. Das Grabmal Kaiser Friedrichs III. bietet sich anders dar, was nicht zuletzt auf das verwendete Material zurückzuführen ist, den Rotmarmor, der eine andere Wirkung und deshalb auch Technik verlangt. Das Stein-Oeuvre Gerhaerts ließ sich im Übrigen, setzt man die einmal beobachteten und beschriebenen Eigenheiten als Vergleichs-Einheit voraus, trotz vielfacher, jahrzehntelanger Bemühungen und Zuschreibungen, im Grunde nicht erweitern.<sup>10</sup>

Mit Holzbildwerken sind die steinernen schon deswegen nicht ganz einfach zu vergleichen, weil sie fast immer gefasst waren und größtenteils noch sind – was, wenn sich der Fassmaler nicht extrem den Vorstellungen des Schnitzers anpasste, zu anderen Wirkungen führen musste. Der analysierende Kenner hat also abzuwägen zwischen einer Bewertung des skulpturalen Kerns, seiner Oberflächenbehandlung und schließlich, gegebenenfalls, der Fassung. Dies klingt banal, offenbart aber im Einzelfall seine Tücken. Ist also ein »Kern« des größtenteils verlorenen Holz-Oeuvres von Nikolaus Gerhaert zu fassen? Ja, es ist der Kreuzifix des Nördlinger Retabels – er steht dem Baden-Badener so nahe, dass man wirklich nicht anders kann, als Recht Recht zu geben. Aber wir meinen eben auch, dass die Schreinfiguren nicht nur ihrer Rangordnung gemäß in ihrer künstlerischen Durcharbeitung abgestuft wurden (was auch der Fall ist), sondern, dass die künstlerischen Unterschiede doch so gut erkennbar sind, dass man hier einen weiteren Bildhauer am Werk sehen muss, vielleicht, wie Lothar Schultes letztlich unter Rückgriff auf Lilli Fischel<sup>11</sup> vorgeschlagen hat, Hans Geuch, den schon zeitgenössische Quellen als einen der größten Bildhauer seiner Zeit beschreiben.

Damit sind wir bei einem weiteren zentralen Punkt angekommen: Es gab eben nicht nur das Genie Gerhaert, als das er, auch in der Frankfurter Ausstellung, auch von Willibald Sauerländer, wieder dargestellt wird. Letzterer sieht sogar in der Gerhaert-Nachfolge nur noch »spätgotisch Schnörkelige(s), Schrumpelige(s), Grimassierende(s)«. <sup>12</sup> Aber auch angesichts der Zuschreibungen im Frankfurter Katalog überfallen einen Zweifel: Kann Gerhaert in der kurzen Phase, in der er für uns greifbar ist, all dies geschaffen, ja auch nur angeregt haben? Das Venningen-Grabmal in Speyer, die Reliquienbüsten aus Weißenburg/Elsass, die Dangolsheimer Madonna,

der Schmerzensmann in Wiener Neustadt. Hinzuzufügen wären: Die Gruppe der Taufe Jesu, heute in der St.-Florians-Kirche in Krakau,<sup>13</sup> geschaffen in den 1460er Jahren für die dortige Marienkirche, die erwähnte Johannesschüssel aus Tajo, der Schmerzensmann in der Kapelle von Spratzeck bei Hollenthon.

Automatisch denkt man bei alledem an eine oder gar mehrere große Werkstätten, denn erhalten blieb ja vermutlich bei Weitem nicht alles – an erster Stelle das Hochaltarretabel des Konstanzer Münsters. Die Werkstatt Gerhaerts hat ohne Zweifel mit anderen Bildhauern zusammen gearbeitet – und diese müssen Könner von hohen Graden gewesen sein. Eine andere Lösung gibt es für diese auch heute noch beachtliche Überlieferung an Werken ersten Ranges nicht.

Diese Einführung ist nicht der Ort, konkreter über Abstufungen und Zusammenhänge der genannten Werke von Gerhaerts und in dessen Umfeld nachzudenken. Im Rahmen dieses Bandes sollen andere Beispiele ausführlicher behandelt werden. Es sollen Thesen und Gegenthesen zur Sprache kommen, aber auch ein Überblick über den jeweiligen Stand verschiedener Aspekte der Rezeption niederländischer Kunst in Nord- und Mitteleuropa gegeben werden. Eines ist dabei klar: Die Idee einer (womöglich homogenen oder »autochthonen«) Kunstlandschaft muss einem kritischen Betrachter zwischen den Fingern zerrinnen.

Unserer Meinung nach wird im Fach Kunstgeschichte (zumindest hierzulande) inzwischen zu wenig tiefgreifend und ernsthaft öffentlich diskutiert – insbesondere auch mit den Kollegen aus der Restaurierungswissenschaft und über ganz handfeste Probleme. Und das, obwohl seit dreißig und mehr Jahren von einem »material turn« die Rede ist, der den Dingen ihren Eigenwert und sogar -willen bescheinigt. Dem Objekt kam ja seit den Zeiten der Romantik eine besondere, auratische Bedeutung zu: Man erkannte, im Schatten der Industrialisierung, des Verkehrsausbaus und des Bevölkerungswachstums, den Wert der verschwindenden alten (Objekt-)Kulturen, versuchte zu retten, was zu retten war – und dies paradoxerweise auf Kosten der alten Kontexte und Funktionszusammenhänge, die die Musealisierung von Objekten nun einmal negiert. Der »material turn«, der als Reaktion auf die eher abstrakt argumentierenden linguistischen und semiotischen Leitideen der Nachkriegszeit zu verstehen ist, führte zu einer Wiederbelebung des Werts und der Aussagekraft des Materiellen. Im Bereich der Kulturwissenschaften bedeutete dies zugleich die besondere Betonung der Notwendigkeit der Erhaltung der Objekte jeglicher Art und die Herausarbeitung konkreter Vorgehensweisen dazu, denn die Objekte sind ja notwendiges Zeugnis und immer wieder neu

zu interpretierender Anstoß in einem. Inzwischen scheint sich im Zeitalter der Cyber-Interpretationen und -Imaginationen die Bedeutung des Materiellen wieder zu verflüchtigen. Umso notwendiger erscheint es, den materiellen Seiten der Kultur in ihrer unbestreitbaren Bedeutung zum Recht zu verhelfen, und zwar stets in Verbindung mit konkret-historischen Perspektiven, ohne die das kulturelle Objekt nicht angemessen verstanden werden kann. Wir begrüßen daher aus wissenschaftlicher Sicht die präzise historisch-kritische Erfassung des Untersuchungsgegenstandes und werden sie weiterhin betreiben.

Dies bedeutet keineswegs, dass wir auf die klassische Methodik der Kunstgeschichte, insbesondere die Stilkritik verzichteten, etwa in der verengenden Annahme, dass man ohnehin nur mithilfe naturwissenschaftlicher Ergebnisse sicheren Forschungsboden erreichen könne. Die Stilkritik ist eine bedeutsame methodische Errungenschaft, die einzige eigenständige unseres Fachs, deren Ausübung freilich langer Übung bedarf und wohl ebendeswegen mehr und mehr verloren zu gehen scheint. Es ist freilich die Frage, was man mit der stilkritischen Methode überhaupt erkennen kann – und ob etwas Vernünftiges dabei herauskommt, wenn man die historische Fundierung (wie so oft in früheren Zeiten geschehen) außer Acht lässt. Und die Sachlage wird zumindest nicht einfacher, wenn man zugibt, dass Stilkritik oft nicht die Handschrift eines Künstlerindividuums erfasst (weil ein solches möglicher Weise gar nicht Urheber eines in komplexeren Strukturen entstandenen Werks war), sondern einen Sachverhalt, der z. B. »nur« die Zugehörigkeit zu einer Werkstatt mit den ihr eigenen ästhetischen Normen und technischen Gepflogenheiten beschreibt. Und gerade aus der Zusammenschau aller Faktoren, eben der Stil- und Motivkritik, der genauen technischen Untersuchung und der Ikonografie, ergibt sich oft erst ein realitätsnäheres Bild der längst vergangenen Entstehungsprozesse.

Hinzu kommt im vorliegenden Band die räumliche Perspektive, denn es geht ja um die Verbreitung der Objekte im Raum – wie, bis wohin und aus welchen Gründen verteilten sich niederländische Errungenschaften und Objekte über Nord- und Mitteleuropa? Ich denke, wir können mit diesem an Themen und Perspektiven reichen Band einiges an Fakten, Thesen und somit Anregungen für künftige Diskussionen liefern – und wir werden auch künftig daran arbeiten, die Erforschung der hier angeschlagenen Themen zu vertiefen.

Leipzig, im Herbst 2013

## Literatur

- [Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 2011]: Ausst.-Kat. Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters. Hg. von Stefan ROLLER. Frankfurt/M., Liebieghaus, Skulpturensammlung, 27.10.2011– 4.3.2012; Straßburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 30.3.– 8.7.2012. Petersberg b. Fulda 2011.
- FAJT, Jiří: War Veit Stoß der erste? Zur Rezeption oberrheinischer Kunst im Krakau des 15. Jahrhunderts. In: FAJT, Jiří / HÖRSCH, Markus (Hg.): Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa. Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia 1), 289–324.
- FISCHEL, Lilli: Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der Spätgotik. München 1944.
- HÖRSCH, Markus: Nikolaus Gerhaert von Leyden; Hans Geuch. In: Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 52. Leipzig 2006, 101–106.
- RECHT, Roland: Nicolas de Leyde et sa sculpture à Strasbourg, 1460–1525. Strasbourg 1987 (Pays d'Alsace 142).
- SAUERLÄNDER, Willibald: Er hat der Stadt Straßburg Ruhm gebracht. Eine Ausstellung in Frankfurt zeigt, wie der große Bildhauer Nicolaus Gerhaert die deutsche Kunst verändert hat. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 263 v. 15.11.2011, 11.
- SUCKALE, Robert: Der Meister der Nördlinger Hochaltarfiguren und Till Riemenschneider. Exemplarische Beiträge zum Verständnis ihrer Kunst. In: CORSEPIUS, Katharina /

MONDINI, Daniela / SENEKOVIC, Darko u. a. (Hgg.): Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft. Festschrift für Peter Cornelius Claussen. Hildesheim / Zürich / New York 2004, 327–340.

## ANMERKUNGEN

- 1 Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 2011, 225–238, Kat.-Nr. 6 (Stefan ROLLER).
- 2 SAUERLÄNDER 2011.
- 3 SAUERLÄNDER 2011.
- 4 FISCHEL 1944.
- 5 RECHT 1987.
- 6 FISCHEL 1944, 87.
- 7 RECHT 1987, 125 f.
- 8 Neusohl (Banská Bystrica), Stredoslovenské múzeum, Thurzův dům, Inv.-Nr. 3023.
- 9 SUCKALE 2004.
- 10 Einen Überblick über das, was man als diesen Kern betrachten kann, habe ich in knapper Form in HÖRSCH 2006 zu geben versucht.
- 11 FISCHEL 1944, 87.
- 12 SAUERLÄNDER 2011.
- 13 FAJT 2006.



I

EXPORTKUNST

ULRICH SCHÄFER

# UNHANDLICH, SCHWER, KOMPLIZIERT UND EMPFINDLICH – SPÄTGOTISCHE RETABEL AUS DEN NIEDERLANDEN FÜR EUROPA

Der monumentale Drachenkampf des heiligen Georg in der St.-Nikolai-Kirche in der Altstadt von Stockholm hat Peter Tångeberg inspiriert und veranlasst ein Buch vorzulegen, in dem er die außergewöhnliche Holzskulptur einem Antwerpener Meister zuschreibt.<sup>1</sup> Das Standbild aus Holz und weiteren Materialien ist sehr groß<sup>2</sup> und mithin vermutlich schwer und ganz sicher unhandlich. Kompliziert wird es nicht zuletzt durch seine komplexe Ikonografie, während die kostbare Fassung natürlich hochempfindlich ist. Sollte es tatsächlich in Antwerpen hergestellt worden sein – was ich nicht glaube<sup>3</sup> –, hätte der Transport von der Werkstatt zu seinem Bestimmungsort günstigerweise weitgehend per Schiff erfolgen können. Weder in Antwerpen noch in Stockholm war der Weg zum nächsten Hafen weit.

In diesem Beitrag geht es um Altarretabel, die in großer Zahl aus Flandern und besonders aus Antwerpen an Bestimmungsorte in ganz Europa geliefert worden sind. Zumeist sind sie nicht derart monumental wie die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe. Aber das Retabel in der Altstädter Nikolai-Kirche in Bielefeld (Abb. 1, 2) beispielsweise ist mit ca. vier-einhalb mal drei Metern als Maße für die Schreinkästen sicherlich eine Herausforderung gewesen für die, die es von Antwerpen nach Bielefeld zu transportieren hatten. Zwar ist die Distanz viel geringer als die zwischen Antwerpen und Stockholm, aber aufgrund der geografischen Gegebenheiten wird das Werk vermutlich vollständig über Land transportiert worden sein. Am Rand des Teutoburger Walds gelegen, ist Bielefeld recht weit entfernt von schiffbaren Flüssen oder gar Seehäfen.

Angesichts der Straßenverhältnisse und des technologischen Entwicklungsstands der Transportwagen ist es nicht vorstellbar, dass der Schreinkasten in einem Stück auf einem von Pferden oder Ochsen gezogenen Karren über Stock und Stein die ca. 340 km zwischen Antwerpen und Bielefeld zurückgelegt haben könnte. Aber die Meister der Antwerpener St.-Lukas-Gilde ließen sich die Märkte in küstenferneren Re-

gionen durchaus nicht entgehen. So musste eine Möglichkeit entwickelt werden, den mit allen Teilen der Reliefs vollständig zusammengebauten und gefassten Retabelschrein in handlichere Einheiten zu zerlegen, die entsprechend verpackt wohlbehalten am Bestimmungsort ankamen und dort von fremden Leuten zusammengefügt werden konnten. Vollständig zusammengebaut mussten die Reliefassemblagen der Schreinkästen nicht zuletzt wegen der Vorschriften der St.-Lukas-Gilde sein: Eine abschließende Beschau des gefassten Retabels war Vorschrift und musste durch Marken dokumentiert werden.<sup>4</sup>

Technisch ist dies Problem recht elegant gelöst worden, wie im Weiteren zumindest andeutungsweise gezeigt werden soll. Aber der Handel mit hochkomplexen Kunstwerken über weite Distanzen wirft weitere Probleme auf, die hier als interessante Fragestellungen nicht nur der Kunstgeschichte vorgestellt werden sollen. Wie gelang es, das nötige Vertrauensverhältnis zwischen den Lieferanten und ihren Kunden sicherzustellen? Wie machten die Auftraggeber ihren in weiter Ferne arbeitenden Vertragspartnern ihre Wünsche klar? Konnten die Besteller mit dem Auspacken der gelieferten Ware und dem Zusammenfügen des Retabels wirklich allein gelassen werden?

## **Bausätze für Ostwestfalen, Schweden und weitere Gebiete im Westen und im Osten**

Der Transport eines Antwerpener Retabels ist selten dokumentiert. Es gibt allerdings zu einem erhaltenen Retabel eine richtig gute Dokumentation, nämlich zu dem Annenretabel in der Pfarrkirche in Kempen am Niederrhein (Abb. 3). Kempen ist ca. 160 km von Antwerpen entfernt. Das ist eine recht kleine Distanz. Der Werkvertrag mit dem Antwerpener



Abb. 1: Passionsretabel. Antwerpen, 1524 datiert. Bielefeld, Altstädter Nikolaikirche (Foto: Heinrich Gräfenstein)



Abb. 2: Passionsretabel mit geschlossenen Flügeln. Antwerpen, 1524. Bielefeld, Altstädter Nikolaikirche (Foto: Heinrich Gräfenstein)

Maler Adriaen van Overbeck wurde in Kempen ausgehandelt und abgeschlossen.<sup>5</sup> Denn unter den Zeugen sind einige Honoratioren der Stadt, der Bürgermeister, der Pfarrer, ein Ratsherr und viele Mitglieder der den Auftrag vergebenden St.-Annen-Bruderschaft. Adriaen van Overbeck war also im Sommer 1513 in der weiteren Umgebung um Antwerpen unterwegs, um Aufträge an Land zu ziehen. Am 10. August hatte er in Kempen Erfolg. Er nahm einen Auftrag mit einem Volumen von 300 Goldgulden mit nach Hause und war auch später gern gesehener Gast in der kleinen Stadt zwischen Rhein und Maas. Mehrfach führte er kleinere Reparaturen an dem Annenretabel aus und 1529 bekam er den Auftrag für ein Retabel des heiligen Joseph, das aber leider nicht erhalten ist.<sup>6</sup>

Liefiern sollte er das 1513 bestellte Annenretabel im folgenden Jahr zu Jakobi – am 25. Juli 1514 –, ausweislich seiner eigenhändig unterzeichneten Quittung hat er tatsächlich am 16. Juli 1514 geliefert. Verglichen mit anderen Projekten am Niederrhein und anderswo ist das wirklich pfeilschnell. Laut Vertrag war die Annen-Bruderschaft verpflichtet, nach des Meisters Wünschen einen oder zwei Wagen nach Antwerpen zu schicken, um den Transport zu bewerkstelligen. Über diesen Transport wissen wir ebenfalls recht viel. Zwei der St.-Annen-Brüder sind mit Fuhrleuten, Plural, also vermutlich mit zwei Karren, drei Tage lang unterwegs gewesen, um am Samstag abends in Antwerpen anzukommen. Unterwegs gab es einige Kosten für Kost und Logis, auch Wein bezahlten die Brüder. Die Kosten für die Verpackung des Retabels entstanden am folgenden Montag. Sie sind aber leider undifferenziert zusammen mit den Verpflegungskosten des Tages aufgezeichnet.

Die Rückfahrt nach Kempen mit der gut verpackten und sorgfältig geladenen Tafel dauerte fünf Tage mit den entsprechenden Kosten, immerhin musste Meister Adriaen jetzt mitverpflegt werden. Insgesamt betrug die Reisespesen vier Gulden und vier Stüber, der Lohn der Fuhrleute schlug mit zehn Goldgulden zu Buche. In Kempen fertigte der Schmied die Beschläge an, ein Kran wurde in der Kapelle aufgebaut und wieder abgebaut, Bier wurde in die Kirche geholt usw. – die Kosten sind verbucht. Das Retabel ist erhalten und befindet sich heute auf dem Hochaltar der Pfarrkirche in Kempen. Leider ist es noch nicht gründlich untersucht worden, bezüglich der Veränderungen im 19. Jahrhundert und inwieweit es zerlegbar ist. Leicht von dem großen Kasten zu trennen sind auf jeden Fall oben die Aufbauten des Gesprennes und unten die Predella. Der Teil rechts vom Auszug ist ein separater Kasten. So bleibt als größte Einheit mit ca. 300 x 200 cm der Auszug mit dem linken Kastenteil.<sup>7</sup>

Die Distanz zwischen Antwerpen und Dortmund beträgt ca. 240 km. Der sehr knappe Werkvertrag über das heute in der Dortmunder Petrikirche aufbewahrte Retabel<sup>8</sup> zwischen den Minderbrüdern in Dortmund und dem Antwerpener Bildschnitzer Jan Wrage verpflichtet diesen zu einer sachgerechten Verpackung, während der Transport zu Lasten des Klosters in Dortmund geht.<sup>9</sup> Wüssten wir, wie viele Wagen das wesentlich größere Retabel in Dortmund erforderte, könnten wir versuchen, die Transportkosten mit Hilfe der Kempener Daten hochzurechnen: Bei angenommenen vier Wagen läge der Lohn der Fuhrleute beim dreifachen, nämlich bei 30 Goldgulden. Statt von fünf Tagen mit einer durchschnittlichen Tagesleistung von 32 Kilometern ist jetzt von siebeneinhalb Tagen auszugehen.

Der angesichts der außergewöhnlichen Bildthemen<sup>10</sup> recht ausführliche Vertrag für Kempen und der trotz der sehr komplexen Ikonografie eher lakonische Vertrag für Dortmund sind aber in einer Hinsicht einig: Der Meister wird verpflichtet, persönlich bei der Lieferung anwesend zu sein und den Aufbau vor Ort zu leiten. Aber irgendwo ist da sicherlich eine Grenze gewesen. Adriaen van Overbeck hat für den Hinweg nach Kempen mit den beladenen Wagen fünf Tage gebraucht, ohne Ladung mag der Rückweg in drei Tagen zu bewältigen gewesen sein. Jan Wrage war 1524 für Lieferung und Aufbau des Retabels sicherlich gut zwei Wochen unterwegs. Der Meister des Bielefelder Retabels hätte – mit dem im Schnitt 32 Kilometern Tagesleistung des Kempener Beispiels gerechnet – elf Tage für die 340 Kilometer des Hinwegs gebraucht, mindestens einen Tag für den Aufbau, ohne die Kästen des Retabels wäre die Rückreise vielleicht schneller<sup>11</sup> gegangen, aber 20 Tage dürften es schon mindestens gewesen sein, die der Meister weit entfernt von seiner heimischen Werkstatt hätte sein müssen, um den Auftrag abzuschließen.

So scheint am ostwestfälischen Rand des Teutoburger Waldes eine Grenze erreicht – wenn nicht gar überschritten – bis zu der ein Meister aus Antwerpen persönlich die Installation seines Werkes beaufsichtigen konnte. So schwierig war es aber gar nicht, die weitestgehend vorbereiteten Einzelteile am Bestimmungsort zusammenzufügen (Abb. 3). Die Predella musste auf den rückwärtigen Bereich der Mensa gelegt werden. Mitten auf die Predella war dann der mittlere Teil des Schreins mit dem Auszug zu stellen. Dabei konnte ein Kran – wie in Kempen belegt – recht hilfreich sein. Die seitlichen Teile konnten dann mit einem kleinen Abstand neben die Mitte auf die Predella gestellt werden. Der Abstand musste so bemessen sein, dass die zu Zapfen ausgebildeten inneren Enden der Böden<sup>12</sup> in die entsprechenden Ausspa-

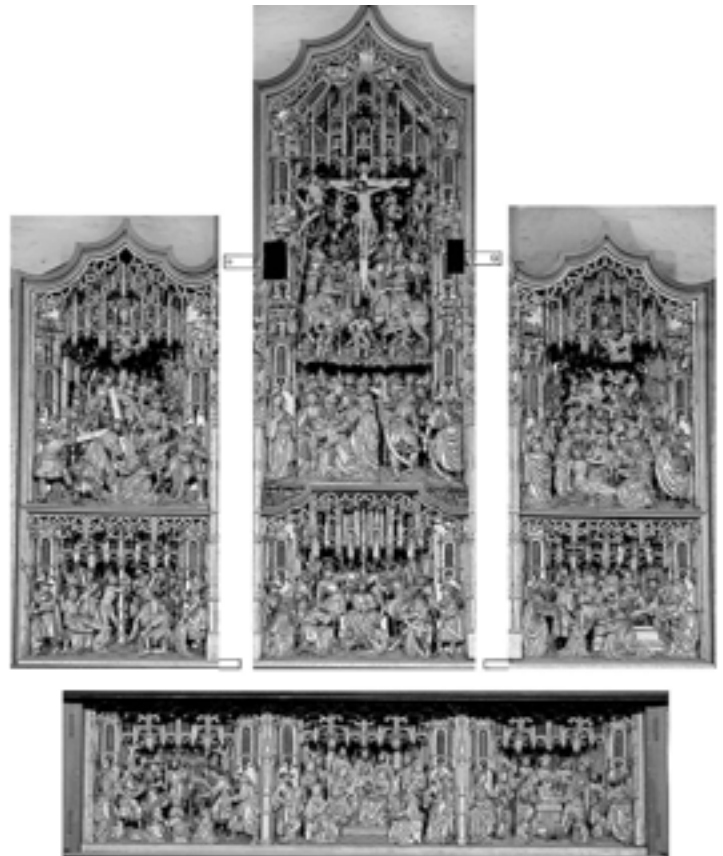


Abb. 3: Passionsretabel, Fotomontage der vier Einzelkästen des Schreins. Bielefeld, Altstädter Nikolaikirche (Montage: Ulrich Schäfer)

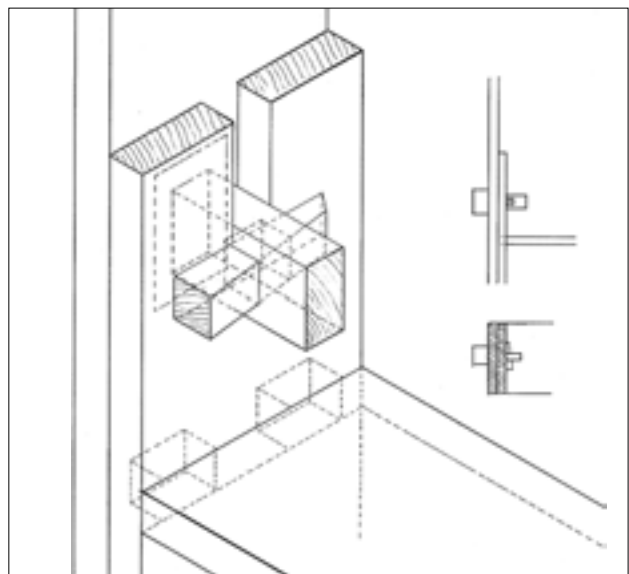


Abb. 4: Passionsretabel, Isometrie des Keilverschlusses an der Seite des Auszugs. Bielefeld, Altstädter Nikolaikirche (Zeichnung: U. Schäfer)

rungen im Boden und in den Seiten des mittleren Kastens gesteckt werden konnten und die hinter den Kehlen und den Kulissenbrettern des mittleren Kastens verborgenen Keilverschlüsse durch Schlitze in die überstehenden oberen Enden der inneren Schreinseiten. Die Isometrie (Abb. 4) zeigt einen fiktiven oberen Anschluss, wie ich ihn ähnlich aber schon mehrfach an größeren Retabeln gesehen habe. Für die Scharniere der Flügel sorgte der örtliche Schmied. Abgesehen von den Scharnieren erscheint mir die Montage beispielsweise des Bielefelder Retabels wesentlich einfacher als das Zusammenfügen der vielen kleinen Teile, mit denen die Bausätze heutiger Möbelhandelsketten ihre Kundschaft an deren Grenzen führen.

## Vertrauen als Grundlage des Geschäfts

Bei Aufträgen für kostspielige Retabel in Schweden wird der Kontakt zwischen den Herstellern und den Kunden in der Regel kein direkter gewesen sein. Wäre es tatsächlich so – wie häufig angedeutet<sup>13</sup> – dass standardisierte Passions- oder Marienretabel ohne Auftrag für den Markt hergestellt worden sind, dann konnte sich eine schwedische Landgemeinde in einer Hafenstadt mit einem Retabel versorgen, das ikonografisch allemal für jeden christlichen Altar passte. Vorausgesetzt ein Befrachter oder ein Schiffseigner ging das Risiko ein, die Herstellung eines kleineren Retabels vorzufinanzieren und die Fracht zu unternehmen.

Ein ikonografisch auf jeden Altar passendes Retabel ist zum Beispiel das in Botkyrka (Abb. 5), einem Vorort von Stockholm, nicht weit vom nächsten Hafen gelegen.<sup>14</sup> Bei geöffneten Flügeln zeigt es Szenen der Passion in chronologischer Folge von links nach rechts beginnend mit der Geißelung am linken Flügel außen – die Kreuzigung traditionell in der ausgezogenen Mitte – und endend mit der Auferstehung. Der kleine Flügel am Auszug links zeigt die Verspottung Jesu, rechts die Erscheinung des Auferstandenen vor seiner Mutter. Unterhalb der Kreuzigung sprießt die Wurzel aus dem Schoß des Stammvaters Jesse, die sich darüber in der Hohlkehle um die ausgezogene Mitte fortsetzt. Links und rechts davon die Kindheitsszenen Beschneidung und Anbetung. Auf der gemalten Predella waren die Büsten des Schmerzensmanns und der Kirchenväter zu sehen. Die geschlossenen Flügel zeigen wie bei vielen Antwerpener Passionsretabeln links die Begegnung Abrahams und Melchisedeks, in der Mitte die Gregorsmesse und rechts die Manna-

lese. Das Programm breitet die Passion aus und bezieht sie mit Präfigurationen und genealogischen Konzepten auf die Eucharistie, das Altarsakrament.

Aber viele der in Skandinavien erhaltenen Retabel aus Flandern können ohne eine wie auch immer vermittelte Absprache zwischen den Bestellern und den ausführenden Künstlern nicht zustande gekommen sein. Als Beispiel zeige ich das kleine Retabel aus Brüssel in Yttersele.<sup>15</sup> Die Flügel sind leider nicht erhalten. Im Umfeld der meist narrativen spätgotischen Retabel aus Flandern ist das Figurenretabel allemal ungewöhnlich. Die Muttergottes im Zentrum wird flankiert von den Heiligen Botvid und Eskil. Der heilige Eskil hatte sich zur Missionierung in die Wälder begeben und erlitt den Märtyrertod gegen 1080 in Eskilstuna durch Steinigung. Er wird als Bischof mit den Steinen seines Martyriums in der Hand dargestellt. Auch der heilige Botvid erlitt den Märtyrertod bei der Missionierung Schwedens, seine Attribute sind die Mönchskleidung, die Axt und der Fisch. Ein solches Retabel musste natürlich bestellt werden.

Vermittelt über Gewährsleute mögen die nötigen Informationen nach Antwerpen gelangt sein und bei einem Auftragswerk mit ziemlicher Sicherheit auch ein Vorschuss, weil der ausführende Meister teures Material kaufen musste, um mit seiner Arbeit beginnen zu können. Und spätestens an diesem Punkt kommt ein gerüttelt Maß an Vertrauen ins Spiel. Die Kunden mussten, ohne zunächst einen Gegenwert zu erhalten, ziemlich viel Geld aus der Hand geben und in ferne Länder schicken zu Leuten, die sie nicht kannten.

Auch die oben schon erwähnten Jan Wrage und Adriaen van Overbeck bekamen Vorschusszahlungen und außerdem zu vertraglich festgelegten Terminen Abschläge, die ihnen nach Antwerpen geliefert werden mussten. Das war für die Kunden in Kempen und Dortmund sicherlich eine willkommene Gelegenheit einmal nachzusehen, ob der verehrte Meister denn auch etwas leiste für sein Geld.

Wie so ein Geschäft für die Kunden sehr unangenehm und teurer als erwartet werden konnte, zeigt das Beispiel des Birgitten-Retabels in Vadstena. Die Irrungen und Wirrungen hat Jan von Bonsdorf ausführlich dargestellt.<sup>16</sup> Deshalb muss hier nur ein zusammenfassendes Ergebnisprotokoll erfolgen, um den Verlust an Zeit und Geld zu verdeutlichen, der den Auftraggebern durch einen offenbar dann doch nicht vertrauenswürdigen Unternehmer entstanden war. Der Auftrag war um 1455 durch den Lübecker Kaufmann Henrik Greverade an den Lübecker Bildschnitzer Hans Hesse vermittelt worden. Der bekam 300 Mark Vorschuss, 200 davon stammten von dem schwedischen König Karl Knudson. 1456 reiste Hans Hesse nach Vadstena, um Informationen über

die Ikonografie der heiligen Birgitta zu bekommen. Bei der Gelegenheit bekam er einen pelzgefütterten Rock und ein Pferd, später wurden ihm Pökelfleisch und Käse nach Lübeck geliefert.

Im Frühjahr 1457 ließ er die Arbeit liegen und verschwand für anderthalb Jahre. In Vadstena bemerkte man den schleppenden Fortgang bzw. die Stagnation und auch der mittlerweile ins Exil geflohene König war nicht begeistert von dem, was er hörte. Vermittler und Gutachter traten auf den Plan.

Als der vereinbarte Termin am 15. August 1458 ohne Lieferung verstrichen war, wurde Henrik Greverade beauftragt, die Fertigstellung mit einem anderen Unternehmer zu betreiben. Am 2. Oktober 1459 wurde das durch den Lübecker Bildschnitzer und Maler Johannes Stenrat fertig gestellte Retabel in Vadstena aufgestellt.

Für das Birgittenkloster Vadstena betrieb Bruder Rötter Bengtsson das Retabelprojekt, der Notizen über von ihm

empfangene und versandte Briefe aufgezeichnet hat, ohne die wir über dieses komplizierte Geschäft wenig wüssten. Seine Aufzeichnungen belegen die wichtige Funktion der Vermittler nicht nur bei der Anbahnung, sondern auch bei der Zustellung von Zahlungen. Als hinreichend deutlich geworden war, dass Hans Hesse das Retabel nicht würde liefern können, war offenbar Henrik Greverade in der Pflicht, einen kompetenten Ersatzmann zu beschaffen.

In Antwerpen konnte die Stadt als Institution in die Haftung für einen geleisteten Vorschuss einbezogen werden. Als das Kapitel der Abtei Münstermaifeld (Kreis Mayen-Koblenz) 1518 das in der Kirche dort erhaltene Passionsretabel (Abb. 6) bei dem Bildschnitzer Jan Genoots bestellte, musste es einen Vorschuss von 50 Goldgulden leisten. Für die zu erbringende Gegenleistung für diesen Vorschuss verbürgte sich der Beschaumeister der St.-Lukas-Gilde Kerstiaen de Cortte. Diese Bürgschaft ließen die Vertragspartner in das

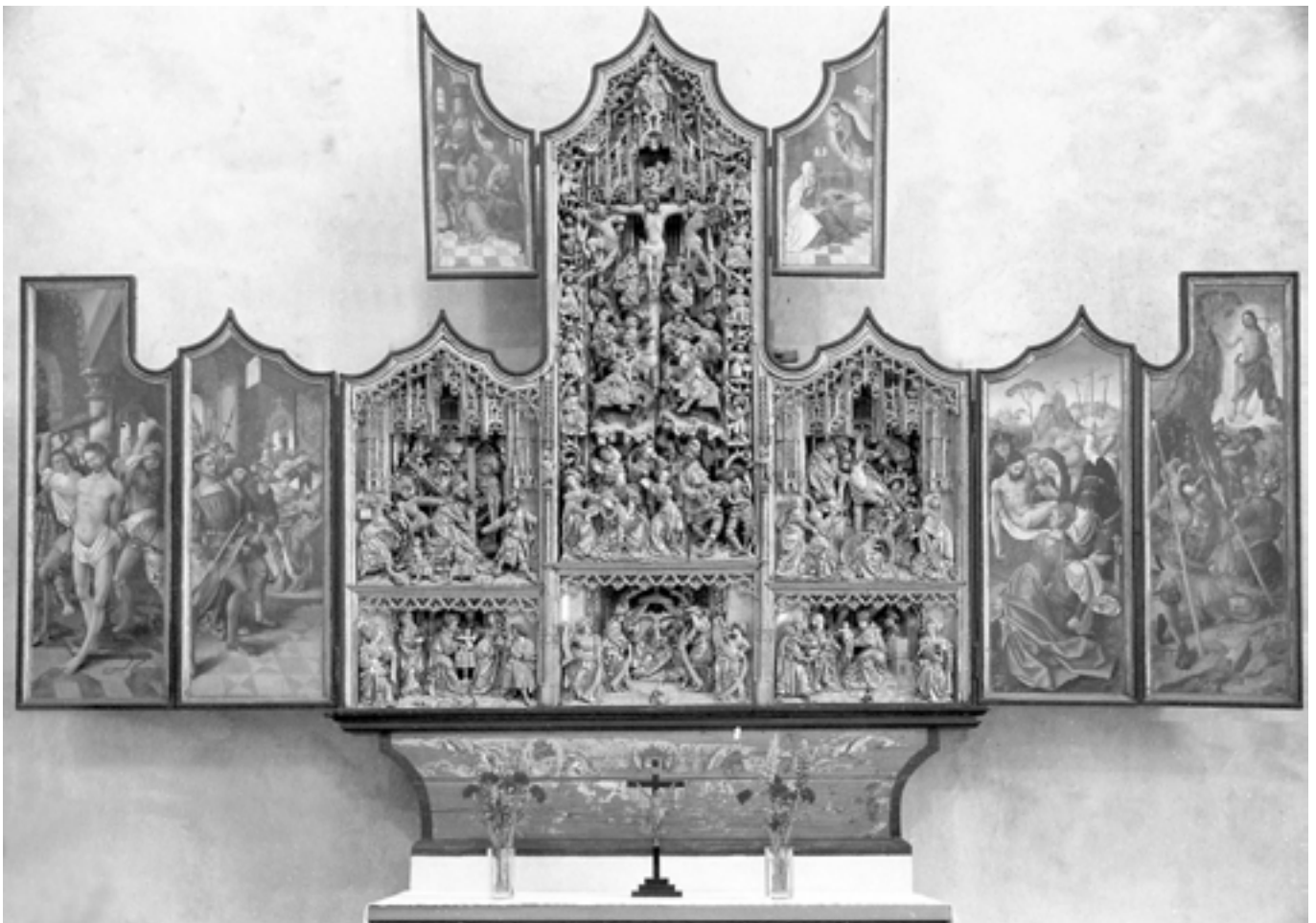


Abb. 5: Passionsretabel; in der Nähe des rechten Seitenteils ist am Auszug ein Keilverschluss zu erkennen. Jan Genoots zugeschrieben, um 1515. Botkyrka (Foto: U. Schäfer)



Abb. 6: Heiligenretabel. Brüssel, um 1500. Ytterselö, Pfarrkirche  
(Foto: U. Schäfer)

Schöffenbuch der Stadt eintragen. Dieser Eintrag ist die Grundlage, von der aus – ausgehend von Münstermaifeld – Jan Genoots mit einem Oeuvre verbunden werden kann.<sup>17</sup>

Als Zwischenhändler trat Dieric Proudekin ein für zwei Retabel, die Gillis van der Sluys zu liefern übernommen hatte, während schottische Kaufleute sie vertraglich von Dieric Proudekin gekauft hatten – so jedenfalls heißt es in den Einträgen im Schöffenregister der Stadt.<sup>18</sup> Der Bildschnitzer Gillis van der Sluys war Lehrmeister einiger Auszubildender, hatte wichtige Werke für die Kapelle der Lukas-Gilde in der Marienkirche in Antwerpen geschaffen und war im Berichtsjahr 1505/1506 einer der beiden Vorsteher der St.-Lukas-Gilde. Aber nach dem knappen Eintrag in den Liggeren ist er im Verlauf dieses Jahres aus Antwerpen fort gegangen und wurde in seiner Funktion für die Gilde durch Gillis Wrage ersetzt.<sup>19</sup> Außerdem ließ er bei seiner offenbar fluchtartigen<sup>20</sup> Abreise die nicht erledigten Aufträge zurück. Zu einem der beiden Fälle berichten die Quellen, dass sich der Bürge und Zwischenhändler in der Pflicht sah, stattdessen ein an-

deres Retabel zu liefern. Der durch eine Anzahlung erlangte Rechtsanspruch musste erfüllt werden, vermutlich war das ebenso bei dem zweiten Werk.

In einem anderen Fall übernahmen vier Antwerpener Künstler ein unvollendetes Retabel, das im Haus des verstorbenen Bildschnitzers Jan van Delft stand und für die Minoriten in Valenciennes bestimmt war. Der Erlös war der Witwe und dem minderjährigen Sohn des Verstorbenen zugedacht.<sup>21</sup> Das ist natürlich eine soziale Leistung und wird der Solidarität mit den Hinterbliebenen des verstorbenen Gildebruders geschuldet sein. Jan van der Stock vermutet darüber hinaus, gerade diese vier könnten als Subunternehmer schon vor dem Tod Jans mit dem Retabel verbunden gewesen sein. Dafür spricht, dass die Maler Peter de Vleeminck und Adriaen van Overbeck und der Schreiner Jan van der Hesse die Kompetenzen des Bildschnitzers ergänzten. Über Jan de Backere, den vierten Mithelfer, ist weiter nichts bekannt. Für die Franziskaner in Valenciennes hatte der Einsatz der vier die gute Konsequenz, dass ihr Auftrag weiter bearbeitet und erledigt wurde.

## Liefertermine

Nur zu einigen wenigen Werken ist bekannt, wann sie bestellt und wann sie geliefert wurden, zu einigen mehr wissen wir wenigstens eines der beiden Daten. Insgesamt entsteht aber dennoch der Eindruck, als hätten gerade die Antwerpener Meister auf den internationalen Märkten durch schnelle Lieferung überzeugen können.

Es gibt eher indirekte Indizien, die dafür sprechen, wie wichtig den Künstlern in der Scheldestadt die Einhaltung ihrer – wo wir sie kennen – doch recht engen Termine gewesen sein dürfte. Es geht hier jeweils um die Aushilfe durch eine weitere Bildschnitzerwerkstatt, die auf stilkritischem Weg zu begründen ist. Das 1518 bestellte und angezahlte Passionsretabel für die Abtei in Münstermaifeld zeigt in fast allen Bereichen sehr beweglich wirkende Figuren mit ausfahrender Gestik, gehüllt in voluminöse Gewänder und reich geschmückt mit Troddeln, Bändern, Schlitzeln, Borten, Ketten und dergleichen (Abb. 7, 8).<sup>22</sup> Weil die Skulptur abgesehen von Randbereichen recht homogen erscheint an diesem durch den oben erwähnten Eintrag im Schöffenregister für Jan Genoots gesicherten Werk, dient sie zur Beschreibung des Werkstattstils in den verschiedenen Ausprägungen von »Meister« über »Werkstatt« bis hin zu »nicht so begabter Auszubildender« oder »Umkreis«. Wie oben zu beschrei-



Abb. 7: Passionsretabel. Jan Gheoofs, 1518 in Auftrag gegeben. Münstermaifeld, ehem. Stiftskirche (Foto: U. Schäfer)

bende Stilmerkmale haben auch eine zeitliche Implikation, die bei einem nicht mit Namen und Datum versehenen Werk bei mir den Reflex »um 1520 bis 1525« auslösen würde.

Nicht so die Figuren in zwei Szenenkästen aus der Reihe der Kindheitsgeschichte: Die Verkündigung und die Geburt (Abb. 8) sind mit Skulpturen gestaltet, die ich um 1510 bis 1515 datieren würde, wenn sie mir ohne ihren Zusammenhang beispielsweise im Kunsthandel begegneten. Im Vergleich zu den anderen Figuren in diesem Retabel sind sie eher schlicht gestaltet und vermitteln alles andere als Dramatik. Auf jeden Fall kommen sie aus einem anderen Arbeitszusammenhang, also aus einer anderen Werkstatt. Die These lautet: Als es im Verlauf der Arbeit an dem Retabel bedrohlich auf den Termin zulief, zu dem der Fassmaler spätestens mit seiner Arbeit beginnen wollte, sah sich Jan Gheoofs gezwungen, die Hilfe eines Kollegen in Form dieser fünf Figürchen und der Ausstattung der Gefache zu erbitten. Er musste dem Fassmaler genügend Zeit einräumen, um den leider nicht bekannten Liefertermin gegenüber der Abtei Münstermaifeld einzuhalten.



Abb. 8: Geburt und Anbetung der Könige in der Predella des Passionsretabels. Jan Gheoofs, 1518 ff. Münstermaifeld, ehem. Stiftskirche (Foto: U. Schäfer)

Bei dem Retabel auf dem Hochaltar der Kathedrale in Västerås konnte offenbar Jan Gheoofs aushelfen. Das Werk wurde 1516 von dem Regenten Sten Sture († 1520) und seiner Frau Christina Gyllenstierna († 1559) gestiftet und gilt als