

# Die heilige Dorothea und der Meister des Utrechter steinernen Frauenkopfs\*

von Jaap Leeuwenberg

Im Jahre 1914 erschien der vorbildliche Katalog der niederrheinischen und westfälischen Bildwerke im Landesmuseum zu Münster, in dem Burkhard Meier bei der Besprechung der Eichenholzfigur einer hl. Magdalena darauf hinwies, daß dies Werk zweifellos von derselben Hand sei wie die hl. Dorothea im Suermondt-Museum in Aachen (Abb. 1<sup>1</sup>). Er war ferner der Ansicht, daß beide Figuren in enger Beziehung zu einer hl. Ursula im Erzbischöflichen Museum in Utrecht (Abb. 19) stünden. Die im Landesmuseum befindliche, aus der Kirche in Unna stammende Magdalena nannte er »Niederrheinisch um 1530« (Abb. 2 und 2a).

Die Aachener Dorothea war von Theodor Demmler 1913 im Versteigerungskatalog der Sammlung Dr. Oertel »Vlämisch um 1520–30« genannt worden<sup>2</sup>, was bei ihrer Aufstellung im Suermondt-Museum verbessert wurde in »Südniederländisch«. Diese Zuschreibung war wohl der Anlaß, daß die Figur 1935 für die belgische Abteilung der Weltausstellung in Brüssel erbeten wurde. Sie erschien hier jedoch unter eigenem neuem Namen, dem des Meisters der hl. Ursula in Utrecht, und wurde so stark beachtet, daß sie im Gedenkbuch der Ausstellung eine ganzseitige Abbildung erhielt<sup>3</sup>.

Die Utrechter Ursula war schon 1911 von W. Vogelsang in seiner grundlegenden Publikation »Die Holzskulptur in den Niederlanden« als »Niederrheinisch um 1530« klassifiziert worden<sup>4</sup>, eine Bestimmung die Burkhard Meier drei Jahre später für seinen Katalog übernahm. Es ist zu bedauern, daß die Herkunft der Ursulafigur aus einer Kirche in Amersfoort Vogelsang nicht auf den Gedanken gebracht hat, ihren Ursprungsort in Holland bzw. Utrecht zu suchen. Da er sich nur auf einen Teil der Plastik im Erzbischöflichen Museum beschränkte, hat er »den Stein des Anstoßes« zwischen den ausführlich von ihm behandelten Holzskulpturen übersehen. Bei meinen holländischen und belgischen Kollegen ist es seitdem üblich, alles was nicht in ihre Vorstellung von niederländischer Plastik paßt, unter dem Sammelbegriff »niederrheinisch« zusammenzufassen, übrigens ein recht dehnbarer Begriff, weil man dabei sowohl an Köln als an Utrecht denken kann.

Der Ausgangspunkt für die umfangreiche Gruppe von Bildwerken, die uns jetzt beschäftigen soll, ist der schon in der Überschrift genannte steinerne Frauenkopf, ein im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht aus altem Bestand befindliches Fragment, dem der unbekannte Bildhauer wegen der Qualität der Arbeit seinen Notnamen verdankt (Abb. 3). Über die Herkunft des Kopfes besteht keine vollkommene Sicherheit<sup>5</sup>. Die glatte Rückseite (Wandseite) und die Neigung des Kopfs nach links lassen vermuten, daß er zu einer Verkündigung Marias gehört hat. Es ist sonderbar, daß dieses Stück, das ein Meisterwerk genannt werden darf, so spät die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hat. Es geschah erstmals durch einen Kalender mit Abbildungen niederländischer Bildwerke, der 1942 erschien und zu dem ich den Text schrieb<sup>6</sup>. Da indessen in- und außerhalb Utrechts noch wenig Interesse besteht für den Kreis von Werken, die sich um den steinernen Kopf gruppiert, mache ich gerne von der mir hier gebotenen Gelegenheit Gebrauch, um über die Dorothea und ihren anonymen Verfertiger zu schreiben.

Bei der Betrachtung des sehr persönlichen, charaktervollen Stils des steinernen Frauenkopfs fällt die ein wenig gedrungene, etwas plumpe Formgebung, wie man sie manchmal in nordniederländischer Kunst antreffen kann, auf. Vor allem ist die eiförmige Kopfform mit der gewölbten hohen Stirn, über die eine scharf markierte Haargrenze läuft, bezeichnend, ein Kopf balancierend auf einem zylinderförmigen kurzen Hals, der nach unten in den V-förmigen Brustausschnitt des Kleides übergeht. Die apart geformten Augen mit der charakteristischen Falte darunter erinnern durch das stark überhängende obere Lid an das Auge eines Papageis. Ferner zeigt der Frauenkopf seinen eigenen Nasentypus mit hohlem Rücken und einer auffälligen Verbreiterung in die auseinanderstehenden Nasenflügel, wovon der linke fehlt. Diese Stilmerkmale sind, wenn gelegentlich auch minder deutlich, ebenfalls bei einigen, aus Utrechter Kirchen stammenden Epitaphen sowie bei Utrechter Holzskulpturen anzutreffen. Doch an dem Kopf erkennt man noch andere Eigenschaften, die typisch für unseren Meister sind, sobald mehr Arbeiten seinem Oeuvre hinzugefügt sind.

\* Die Zusammenstellung des Oeuvres wurde erstmals versucht in drei Artikeln in Oud-Holland: Een nieuw facet aan een Utrechtse beeldhouwkunst, Oud-Holland LXX (1955), S. 82–94, LXXII (1957), S. 56–58 en LXXIV (1959), S. 74–102.





*Abb. 1*  
*Dorothea.*  
*Eichenholz,*  
*Höhe 90 cm.*  
*Suermondt-*  
*Museum, Aachen*



So ist die Bildung des Haares und die gefällige Art, wie das Kopftuch darüber drapiert ist, bezeichnend. Vergleicht man solche Details mit entsprechenden auf seinem Epitaph aus der Mariakirche in Utrecht, das sich jetzt im Centraal Museum befindet (Abb. 4)<sup>7</sup>, so ist mit Hilfe dieses einen Reliefs die Utrechter Herkunft auch des Kopfes mit einiger Gewißheit anzunehmen. Einen weiteren Anhalt gibt der Vergleich mit dem polychromierten Votivaltar aus Sandstein von der Familie Pot im Utrechter Dom, der zur selben Zeit entstanden ist (Abb. 5)<sup>8</sup>. Vermutlich 1566 während des Bildersturms schwer beschädigt, war er danach eingemauert und kam

Abb. 2

Magdalena

Eichenholz, Höhe 113 cm.

Landesmuseum Münster



Abb. 2 a

Detail. Abb. 2

1918 wieder zum Vorschein. Dargestellt ist die hl. Anna, ihr zu Füßen die heilige Magd. Die beiden Mittelfiguren werden durch Halbfiguren von Heiligen flankiert: in der oberen Reihe St. Martin links und die hl. Magdalena rechts, darunter links St. Antonius Abt und Jakobus Major, rechts St. Katharina und St. Agnes; über der Gruppe auf einem Wolkenkissen Gottvater. Die Konturen der abgeschlagenen Köpfe, die Haarbehandlung, der zylinderförmige Hals, der V-förmige Halsausschnitt, u. a. bei Maria, erinnern in der Tat noch nicht sehr deutlich an den steinernen Frauenkopf im Erzbischöflichen Museum; doch andere Beweise sollen folgen.

So können einige Holzskulpturen in Utrecht unsere Zuschreibung stützen. Ein Salvator mundi-Bildwerk im Erzbischöflichen Museum, das aus der Mariakerk in Utrecht stammt (Abb. 6)<sup>9</sup>, ist hierfür ein dankbares Vorbild. Es zeigt die etwas gedrungene, plumpe Formgebung und man findet hier auch die stark gewölbte Stirn, den betonten Haaransatz und das papageiartige Auge mit der Falte darunter wieder. Im gleichen Museum treffen wir für unseren Vergleich ein Madonnenbildchen im Strahlenkranz an (Abb. 7)<sup>10</sup>, das die gleiche hohe





Stirn aufweist, denselben Nasentypus und die gleiche Art der Drapierung des Kopftuches, wie sie sich ähnlich auf dem schon genannten Steinepitaph im Centraal Museum (Abb. 4) findet. Auf diesen Epitaph geht ein Medaillon mit Maria und dem Kind in Halbfigur zurück, das als Verzierung zu einem steinernen, typisch Utrechter Kaminsims gehört, der auch im Centraal Museum aufbewahrt wird<sup>11</sup>. An Hand dieser Beispiele hoffe ich die Utrechter Herkunft des steinernen Frauenkopfes im Erzbischöflichen Museum genügend glaubhaft gemacht zu haben.

Jetzt kehren wir zu unserer Dorothea und Magdalena (Abb. 1 und 2) zurück. Man vergleiche nun die Haarflechten der letztgenannten mit denen auf dem Retabel im Utrechter Dom (Abb. 5) und beachte

*Abb. 3*  
Fragment einer weiblichen Heiligen.  
Sandstein, Höhe 35 cm.  
Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht



*Abb. 4*  
Epitaph.  
Kalkstein, 81 × 71 cm.  
Centraal Museum,  
Utrecht



das Waffelmuster auf den herabhängenden Enden ihres Turbans, ein Motiv, das sich auch auf dem Kopftuch des steinernen Frauenkopfs (Abb. 3) findet. Wenn wir auf Grund solcher Übereinstimmungen die Magdalenafigur jetzt nach Utrecht lokalisieren können, darf dies auch für ihre Schwester, die hl. Dorothea, gelten.

Den hier angeführten Stilmerkmalen begegnet man wieder bei einer Holzgruppe mit Jesus und der Samariterin am Brunnen, die sich in der Kirche von Zyfflich (Kr. Kleve) unweit von Nimegen befindet (Abb. 8). Mangels einer besseren Zuschreibung rechnete man sie früher zur Schule von Kalkar, was danach in den vielumfassenderen Begriff »Nieder-rheinisch« verändert wurde, obwohl in dieser Gegend kein verwandtes Bildwerk nachzuweisen ist. Die Freizügigkeit der Gruppe, betont durch den vorgestreckten linken Fuß von Christus und seine schlaff herabhängende Hand, wurde schon von Paul Clemen gerühmt<sup>12</sup>. Es ist besonders der Kopf der

Frau, der eine nahe Verwandtschaft mit dem Kopf der Magdalena und dem der Dorothea aufweist. Alle drei tragen einen Kopfschmuck mit rautenförmiger Verzierung. Wie bei der Magdalena schlingen sich schwere Haarstränge um ihre linke Schulter.

Im Suermondt-Museum befindet sich eine Gruppe mit Christus und der Samariterin, die ich als Brabantische Arbeit ansehe und die aus der gleichen Zeit stammt wie die Gruppe in Zyfflich<sup>13</sup>. Vergleicht man beide, so fällt die etwas plumpe, doch auch kräftige und lebensechte Durchbildung der Zyfflicher Gruppe auf gegenüber der mehr verfeinerten, distinguierteren Formgebung der anderen. Leider hat die Zyfflicher Gruppe ziemlich gelitten; die Fassung ist modern, einzelne Teile, wie der Balken mit dem Rad, sind erneuert oder fehlen. Im letzten Kriege gingen noch einige Details verloren.

Unserem anonymen Meister kann auch das Vorstück eines Blasebals mit der Halbfigur von Maria mit

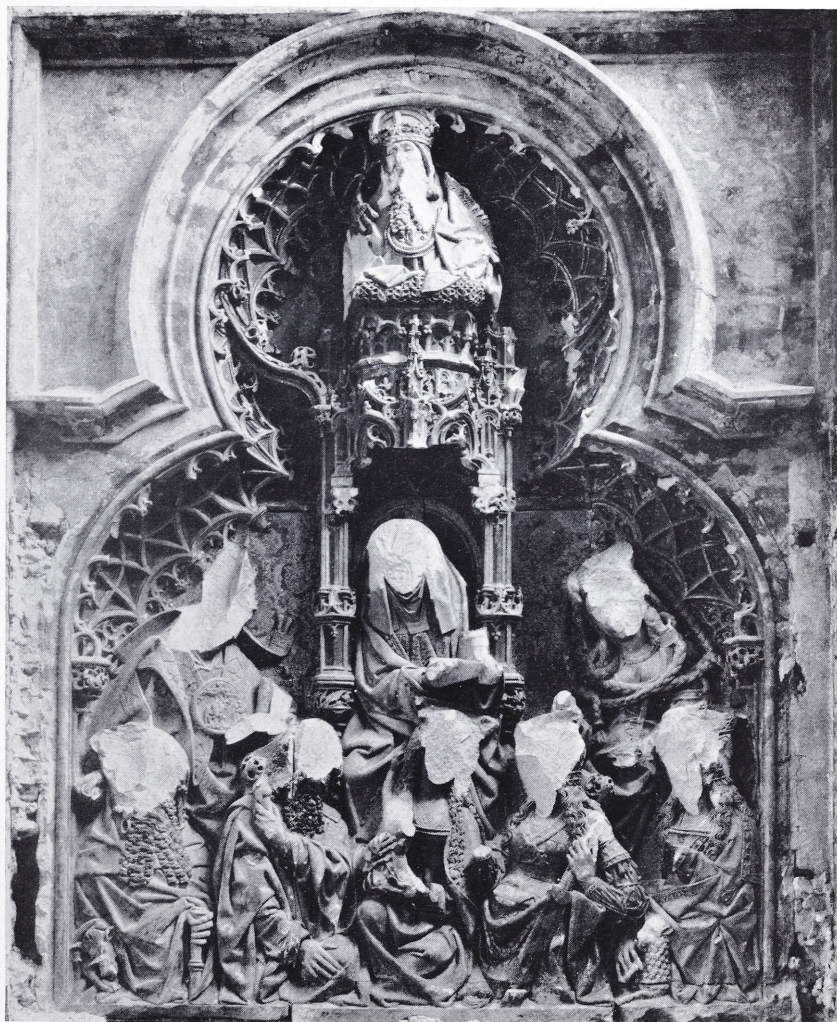


Abb. 5  
Retabel der Familie Pot.  
Sandstein, 225 × 186 cm.  
Dom, Utrecht





Abb. 6  
*Salvator mundi.*  
 Eichenholz, Höhe 129 cm.  
 Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht

dem Kind über einem Engel mit Schild zugeschrieben werden (Abb. 9). Bei Maria sind die Stilmerkmale von Kopf, Haar, Augen mit den Hautfalten darunter, der typischen Nase und dem Hals deutlich wiederzuerkennen. Das Stück, das noch Spuren von alter Fassung zeigt, wurde 1883 für das Ham-

burger Museum von Richard Moest in Köln erworben. J. Brinkmann hielt dies Fragment für wichtig genug, um es in seinem »Führer durch das Hamburger Museum« von 1894 auf Seite 684 als »Calcar ca. 1500« abzubilden. Zu diesem Stück sei bemerkt, daß die wie Blumen geformten Zacken auf Marias viel zu großer Krone sowie die aus dicken geflammten Strahlen bestehende Mandorla typisch für Utrecht sind<sup>14</sup>.

Der komplette Blasebalg im Rijksmuseum, den eine auf einen Kupferstich von Schongauer zurückgehende Flucht nach Ägypten schmückt (Abb. 10), kann ebenfalls ein Werk unseres Meisters sein. Durch die gewölbte Stirn, das Haar und die kleine breit endende Nase der Maria, sowie das rundlich wollige Haar des Kinderköpfchens, erhält man über die eben genannte Maria im Strahlenkranz eine Verbindung zur Utrechter Plastik<sup>15</sup>.

Schließlich befindet sich in den ehemals Staatlichen Museen in Berlin-Dahlem eine Eichenholzfigur,

Abb. 7  
*Maria mit dem Kind im Strahlenkranz.*  
 Höhe 33 cm.  
 Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht





Maria auf der Mondsichel stehend (Abb. 11), die starke Ähnlichkeit mit dem Werk des anonymen Meisters zeigt, nicht aber mit der sog. Schule von Kalkar, der sie noch zugeschrieben wird<sup>16</sup>. Der eiförmige Kopf mit der stark gewölbten Stirn und die Augen sind die bekannten Kennzeichen wie auch das Kopftuch, das um Marias Haupt drapiert ist. Die Figur ist ziemlich restauriert, beide Händchen des Kindes und der linke Fuß sind ergänzt und die Falten von Marias Gewand scheinen überarbeitet zu sein.

Nachdem wir jetzt die Werke des »Meisters des Utrechter steinernen Frauenkopfs« und seines Ateliers behandelt haben, die teils in Utrecht selbst, teils darüber hinaus anzutreffen sind, kommen wir nun zu einer Gruppe von Werken, die offensichtlich für den Export angefertigt waren. Dem Oeuvre des Meisters können fünf Retabel hinzugefügt werden, welche sich alle in Norwegen befinden. Sie sind für

die heimische Kulturgeschichte darum von größter Bedeutung, als auf eigenem Boden kein einziges nordniederländisches Retabel erhalten geblieben ist. Meinem Kollegen Max Hasse in Lübeck verdanke ich den Hinweis aus dem Buche von E. S. Engestad über spätmittelalterliche Kunst in Norwegen<sup>17</sup>, durch das ich auf eine Gruppe von Retabeln, die vom Verfasser für nordniederländisch gehalten wurden, aufmerksam wurde. Er kam zu dieser Annahme, weil es sich durch den Stil der Figuren, die Form des Schreines und des Blattwerkes nirgendwo anders unterbringen ließen. Norwegen lag bekanntlich damals im Einflußbereich von Lübeck, wodurch die Halbinsel noch reich an norddeutschen Bildwerken ist. Durch die Zuschreibung von Engestad wurde es möglich, den Verfertiger der fünf Retabel, die er zusammenfassend die »Leka-Gruppe« nannte, mit dem »Meister des Utrechter steinernen Frauenkopfs« zu identifizieren. Die Altäre

Abb. 8  
*Jesus und die Samariterin.*  
Eichenholz, Höhe  
(ohne den Brunnen-  
balken) 46 cm  
Kirche, Zylflich  
(Kr. Kleve)







Abb. 9  
Vorstück eines Blasebalgs.  
Eichenholz, Höhe 20 cm.  
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

sind über die Inseln und Fjorde der norwegischen Küste weithin zerstreut (siehe das Kärtchen S. 184).

Es ist nicht verwunderlich, daß man niederländische Altarwerke in Skandinavien antrifft. Etwa vierzig, die zwischen 1480 und 1530 in Brüssel und Antwerpen gefertigt sind, findet man in Schweden, vor allem in der Nähe von Stockholm und im Mälarseegebiet. Der Tauschhandel zwischen Brügge und Lübeck, nach Köln damals die zweite Stadt, durch Vermittlung der Hansa, bestand in der Ausfuhr von Kupfer aus dem Norden und der Einfuhr von Fertigwaren aus den Niederlanden. Die Retabel wurden auf Bestellung angefertigt, was man aus den Wappen schließen kann, die darauf vorkommen, sowie aus der Darstellung skandinavischer und manchmal selbst lokaler Heiligen in der Malerei der Flügel oder der Skulpturen im Schrein<sup>18</sup>. Es ist auffallend, daß Norwegen nur an seiner heutigen östlichen Grenze ein südniederländisches Retabel besitzt, während sie an der Westküste ganz fehlen. Wahrscheinlich besaß Norwegen nicht das für den Tauschhandel so wichtige Kupfer und es fehlte das Geld zum Anschaffen der ziemlich kostbaren südniederländischen Schnitzaltäre. Der Handel im

Westen wird vor allem aus der Lieferung von Holz und Fisch (Stockfisch) bestanden haben.

Die Amsterdamer hatten das Vorrecht, einmal in der Woche nach Bergen (N.) zu segeln, wo ihre Fracht zur weiteren Verbringung nach dem Norden von den Norwegern selbst übernommen wurde<sup>19</sup>. Die fünf Utrechter Retabel und ein weiteres, das

Abb. 10  
Blasebalg.  
Eichenholz, Höhe 62 cm.  
Rijksmuseum, Amsterdam





wegen des Stiles der Malerei auf den Flügeln einer Amsterdamer Werkstatt zugeschrieben werden muß, sind sicher nicht der ganze Import solcher Werke gewesen, da man auch auf Einzelfiguren aus solchen Retabeln gelegentlich trifft.

Abb. 11

*Maria mit dem Kind auf der Mondsichel.*  
Eichenholz, Höhe 59,5 cm.  
Ehemalige Staatliche Museen, Berlin



Das schönste Retabel (Abb. 12) befindet sich in Hadsel kirke, einem kleinen Ort auf einer Lofoteninsel westlich von Narvik, von dem aus man über die Wasserfläche auf die niedrigen Bergketten des norwegischen Festlands blickt. Das Retabel, das in der achteckigen hölzernen Kirche unter die Kanzel geschoben wurde, hat vor sich den Altar, gegen den man die hufeisenförmige Kommunionbank gestellt hat, wie es in den Lutherischen Kirchen in Norwegen üblich ist. Schon an dem dreinischigen Schrein fällt eine Formgebung auf, wie sie weder in Deutschland noch in Belgien vorkommt. In Utrecht trifft man vor allem Nischen mit Rundbogen in Stein und Holz an, wobei die mittlere Nische manchmal höher ist wie die seitlichen<sup>20</sup>. Auffallend sind bei diesem Retabel die Zierfialen über den Figuren, die jetzt etwas kahl aussehen, weil die Dekoration der Vorderseite verloren gegangen ist. Vermutlich hat das Retabel bemalte Türen gehabt.

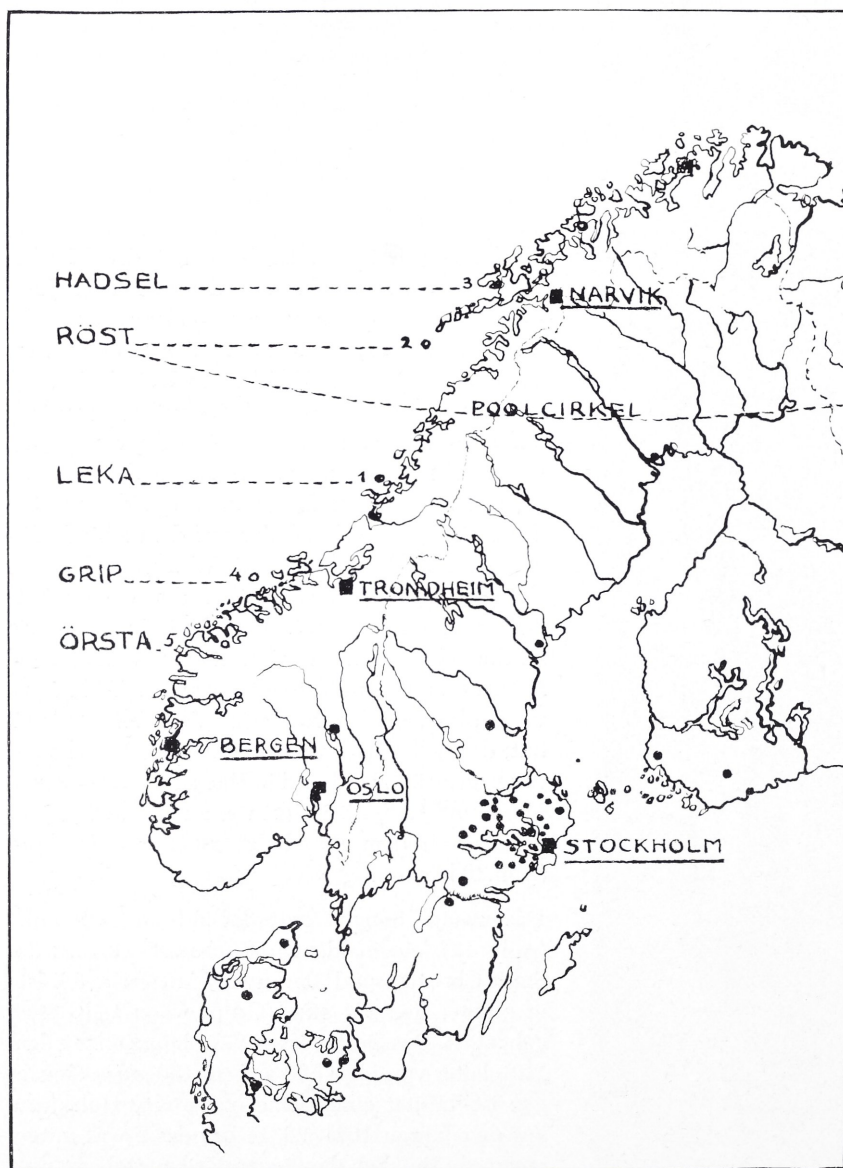
Von links nach rechts sieht man erst St. Stephanus mit dem knienden Stifter<sup>21</sup>, dann Maria mit dem Kind, auf dessen Köpfchen die großen Perlen weg-zudenken sind, und schließlich St. Katharina, ihr zu Füßen Kaiser Maxentius. Das Retabel wurde 1765 restauriert und ist 1822 bei der Wiederherstellung der Kirche von dem Italiener Josef Picciani ganz übermalt worden. Stellenweise ist die alte Fassung unter der Übermalung wieder zum Vorschein gekommen. Bei Marias Unterkleid stieß man auf altes Blattgold und beim hl. Stephan wurde auf der rechten und der linken Schulter Vergoldung festgestellt. Wenn man jetzt die beiden Frauenfiguren mit unserer Dorothea vergleicht, so fällt der eiförmige Kopf auf, der auf dem zylinderförmigen Hals balanciert, und die Weise, wie der linke Fuß des Spielbeins eben über die abgeschrägte Standfläche herausragt. Das lose, in parallelen Strähnen hängende Haar ist mit dem der Maria und Katharina auf dem Votivaltar von Pot (Abb. 5) zu vergleichen, auf dem Katharina gleichfalls ihr Attribut, das halbe Rad, wie in Hadsel als Brosche auf der Brust trägt. Und sind in Hadsel die Kronen von Maria und Katharina nicht viel zu groß, wie wir es bereits von dem Blasebalgvorstück in Hamburg (Abb. 9) kennen?

Das zweite Retabel befindet sich in Grip kirke (Abb. 13), einem kleinen Fischerort westlich der Stadt Christiansund, der etwa 7 km vor der Küste in offener See auf einer Gruppe von Felsrücken gebaut ist. Das Dorf, dessen Bewohnerzahl seit dem Mittelalter von über 500 auf ca. 150 zurückgegangen ist, besitzt eine kleine braun-rote Holzkirche aus den Jahren 1621/22, in der das etwas mitgenommene Retabel, das längere Zeit ausgeborgt war,



seit 1933 wieder aufgestellt ist. Die verlorengegangenen Türen, wovon die Spuren der Scharniere noch sichtbar sind, werden 1773 noch erwähnt. Von dem dreinischigen Schrein mit Rundbogen ragt die mittlere Nische über die seitlichen hinaus, worauf als für Utrecht typisch schon hingewiesen wurde. Wie bei dem Retabel in Hadsel stehen die Figuren auf niedrigen Konsolen mit übereinstimmenden Säulchen sowie in der Mittelnische über Maria die fialenartige Dekoration. In den seitlichen Nischen ist links der norwegische König Olaf, rechts die hl. Margaretha dargestellt. Auffallend ist bei allen drei Figuren wieder der vorgestellte linke Fuß wie bei den Figuren in Hadsel, und bei der Maria in Grip, die von der rechten Hüfte zum linken Fuß ver-

laufende diagonale Falte, die sich mit der bei Dorothea (Abb. 1), die auch den linken Fuß vorsetzt, vergleichen läßt. Und kommen bei dieser Ketten aus den Ohrflügeln des Kopfpützes, so sind es bei der Margaretha in Grip dicke Haarflechten. Auch der V-förmige Halsausschnitt und die rechteckige Umsäumung des Gewandes sind bei beiden Frauenfiguren nahezu übereinstimmend. Beide nehmen unter dem Ellenbogen ihr Kleid auf, das über dem Unterarm als Bausch herausragt. Die zu großen Kronen verbinden untereinander die Marienfiguren von Hamburg, Hadsel und Grip (Abb. 9, 12 und 13), der Lockenkopf des Kindchens gleicht dem des Köpfchens auf der Maria im Strahlenkranz (Abb. 7), sowie der Amsterdamer Flucht nach Ägypten (Abb. 10).





Das dritte Retabel in Leka kirke (Abb. 14 und 15), nach welchen Engelstad seine Gruppe benannte, hat seine bemalten Türen bewahrt. Geschlossen zeigen sie St. Olaf, den Schutzpatron von Norwegen, dessen Becher mit Bier sich in Wasser verwandelte, und den uns mehr vertrauten St. Michael; geöffnet erscheinen links die norwegische hl. Sunniva, die auf der rechten Hand ihr Attribut, den Felsblock trägt, der sie auf ihre Bitte hin zerschmetterte, und rechts die hl. Margaretha mit dem Drachen. An verschiedenen Stellen ist unter dem etwas groben Farbauftrag in tiefen warmen Tönen, in denen das Rot überwiegt, die skizzenhafte Unterma- lung sichtbar. Die Namen unter den Heiligen in gotischer Schrift scheinen von der norwegischen Schreibweise abzuweichen<sup>22</sup>. In den drei Nischen

mit Rundbogen steht Maria zwischen St. Olaf und dem jetzt flügellosen St. Michael; die beiden Letztgenannten also eine Wiederholung der Außenseite. Unschwer fällt die starke Ähnlichkeit zwischen dem Kopf der Maria und dem der Dorothea auf. Wieder stehen beide auf einem gleichgeformten Bodenstück, zeigt ihr Gewand dieselbe von der rechten Hüfte zum linken Fuß verlaufende Diagonalfalte, ein Faltenwurf, der im Spiegelbild auch dem der Magdalena in Münster entspricht. In dem runden Lockenkopf des Kindes erkennen wir den bekannten Typus.

Das vierte Retabel in Örsta kirke ist wichtig wegen der guten Erhaltung der bemalten Flügel sowie des Bildwerkes, dessen Fassung allerdings erneuert ist. Bei geschlossenen Flügeln ist Mariä Verkündigung



Abb. 12  
Retabel mit St. Stephanus  
und Stifter,  
Maria mit dem Kind  
und St. Katharina.  
Eichenholz,  
193 × 161 × 21 cm.  
Hadsel kirke



dargestellt (Abb. 16); geöffnet links die Geißelung und rechts die Dornenkrönung; der Schrein enthält im Schnitzwerk den Kalvarienberg (Abb. 17). Die Figuren mögen etwas bäuerlich und plump wirken, es spricht aus ihnen doch ein persönlicher Stil. Es sind vor allem die Köpfe, die an unseren Utrechter Meister erinnern. Eine Verwandtschaft mit den schon besprochenen Retabeln ist unverkennbar. Das am wenigsten gelungene Retabel ist das in Röst kirke (Abb. 18), das am ehesten mit dem in Leka zu vergleichen ist. Das Blattornament in den Rundbogen ist verschwunden wie die Stirnleiste, die den Schrein krönte. Die Malerei auf der Innenseite der Flügel zeigt links Katharina, rechts Margaretha,

welche letztere offensichtlich eine Wiederholung derselben Darstellung in Leka ist. In den drei Nischen des Schreins steht in der Mitte St. Olaf zwischen zwei nicht näher bestimmbar Bischöfen, deren Attribute fehlen. St. Olaf gleicht, wenn auch vergrößert, im Spiegelbild der Figur in Leka. Zweifellos ist hier ein Rückgang in der Erfindung und Ausführung festzustellen. Auf der Predella ist folgende Inschrift angebracht: *Andengang malet i Bergen Anno 1798, was sich auf eine frühere Restaurierung bezieht. Danach soll das Retabel nochmals in Bergen restauriert worden sein, zuletzt um 1900. Bevor wir die Leka-Gruppe verlassen, noch eine kurze Bemerkung zu den Malereien. Sie zeigen*



*Abb. 13  
Retabel mit St. Olaf,  
Maria mit dem Kind  
und St. Margaretha.  
181,5 × 127,5 × 22 cm.;  
Figuren ca. 73 cm.  
Grip kirke*



Abb. 14  
Retabel, geschlossen mit  
St. Olaf und St. Michael,  
Eichenholz, mit Predella  
und Stirnleiste  
140 × 129 × 25 cm.  
Leka kirke

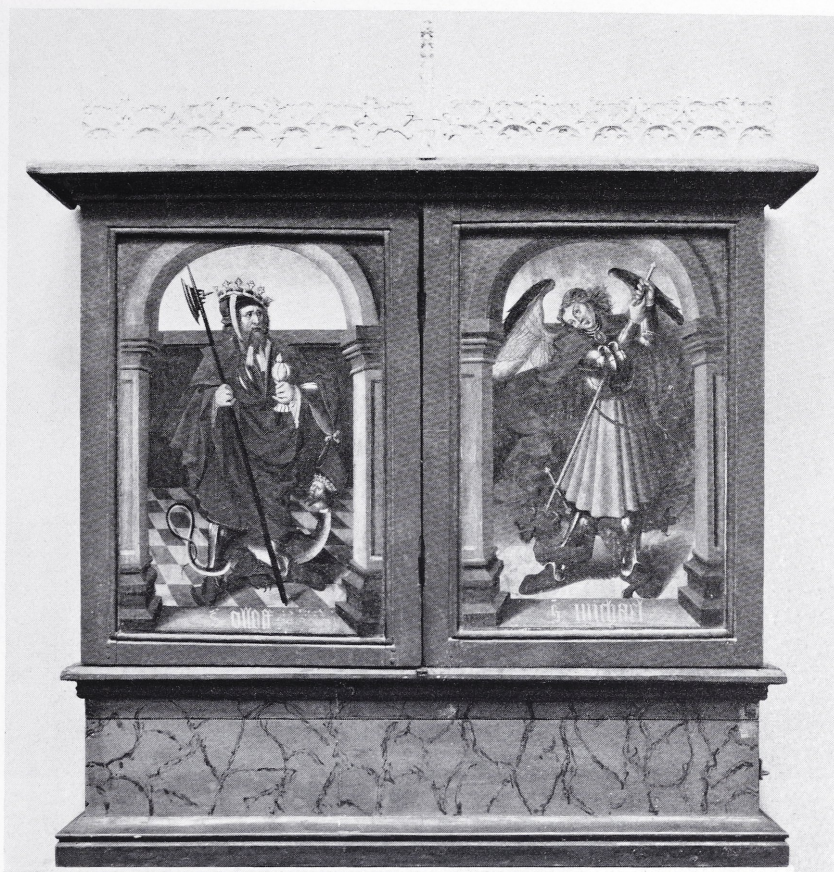


Abb. 15  
Retabel mit St. Olaf, Maria mit dem Kind  
und St. Michael.  
Figuren 61–62 cm.  
Leka kirke







Abb. 16  
 Retabel, geschlossen mit der Verkündigung.  
 Eichenholz, 100 × 115 × 18 cm.  
 Örsta kirke

Abb. 17  
 Retabel mit dem Kalvarienberg.  
 Maria und Johannes resp. 61 und 62 cm.  
 Örsta kirke







Abb. 18  
Retabel mit St. Olaf zwischen zwei  
heiligen Bischöfen.  
Eichenholz, 120 × 120 × 20 cm., Figuren 63–64 cm.  
Röst kirke

einen etwas primitiven, dünnen Farbauftrag über einer flüchtigen Vorzeichnung. Die Farben sind warm, in der Hauptsache Rot, Grün und Gelb. Unter sich im Stil verwandt, lassen sie sich mit sonst uns bekannten nicht in Verbindung bringen. Es ist wohl anzunehmen, daß sie am gleichen Ort und in engem Zusammenhang mit dem Schnitzwerk entstanden. Dies ist das Wichtigere, dem größere Sorgfalt zugewandt wurde. Es ist die gleiche Beobachtung, die wir vielfach auch bei südniederländischen Retabeln machen. Daß die Heiligen auf den Flügeln in Leka und Röst an ein Vorbild in der Art von Jan Baegert denken lassen, sei nur nebenbei erwähnt<sup>23</sup>.

Um das Werk unseres Meisters, das etwa in dem Zeitraum von 1500 bis 1530 entstanden sein muß, gruppieren sich einige verwandte Stücke, die jedoch nicht derselben Hand zuzuweisen sind. In erster Linie muß hier die Amersfoorter Ursula (Abb. 19 und 19 a)<sup>24</sup> genannt werden, die bereits Burkhard Meier mit der hl. Dorothea und der hl. Magdalena in Verbindung gebracht hat. Diese Ursula repräsentiert einen verfeinerten Typus: ihre Gestalt ist nicht

so gedrungen, der Kopf ist weniger eiförmig, der Hals ist breiter, die Finger schlanker, die ganze Figur zeigt eine gewisse Eleganz. Man ist bei der Amersfoorter Ursula nie mehr von der Zuschreibung »Niederrheinisch« losgekommen. Prof. J.J.M. Timmers bezeichnet sie 1947 in seinem Buch »Symboliek en Iconographie« selbst als »Duitsche houtsculptuur, omstreeks 1500« und Dr. D.P.R.A. Bouvy hält in dem 1962 erschienenen Katalog des Erzbischöflichen Museums noch immer an der Zuschreibung »Nederrijns-Duits, omstreeks 1530« fest. Trotzdem lassen sich im niederrheinischen Gebiet keine vergleichbaren Werke nachweisen. Stil und Herkunft sprechen für eine Entstehung in der Utrechter Gegend<sup>25</sup>.

Noch weiter entfernt von den Werken des Meisters ist eine andere Ursula-Gruppe, die sich im Rijksmuseum befindet (Abb. 20). Im Katalog 1904 wird sie durch A. Pit »Rheinische Schule« genannt, in der Neuauflage des Katalogs von 1915 heißt sie »niederrheinisch-deutsch«. Mit Werken unseres Meisters besteht nur eine sehr oberflächliche Ähnlichkeit, im





Abb. 19  
Ursula.  
Eichenholz, Höhe 129 cm.  
Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht

ganzen ist der Typ hier spitziger, prononcierter. Wie die Amersfoorter Ursula trägt die Heilige auf dem Kopf eine Art Krönchen, das an einem beiderseits den Kopf umgreifenden Reif befestigt ist. Das Kostüm der Hauptfigur sowie der in kleinerem Maßstab um sie gescharten Gefährtinnen bietet

zwischen beiden Gruppen eine Anzahl von Vergleichspunkten. Daß die hl. Ursula auch im Westen verehrt wurde, beweist die sehr schöne Gruppe von ca. 1460 im Beginenhof zu Amsterdam.

In die direkte Umgebung unseres Meisters gehört eine kürzlich für das Rijksmuseum erworbene Eichenholzfigur eines Salvator mundi, die, besonders im Kopf, die uns bekannten Merkmale aufweist (Abb. 21). Die Zuschreibung dieser Figur an die Utrechter Werkstatt wird noch bestärkt durch den Vergleich mit einer silbernen Salvator-Halbfigur, die die Bekrönung eines Zeremonienstabs bildet (Abb. 22)<sup>26</sup>. Dieser Stab, der ebenfalls im Besitz des Rijksmuseums ist, ist eines der wenigen Überbleibsel aus der im Jahre 1587 niedergerissenen Utrechter St. Salvatorkerk.

Utrecht spielte im späten Mittelalter eine bedeutende Rolle für die Buchillumination, besaß aber keine großen Maler. Dagegen ist aus der großen Zahl qualitätvoller Fragmente, denen man in den

Abb. 19 a  
Detail. Abb. 19







Abb. 20  
 Ursula.  
 Eichenholz, Höhe 100 cm.  
 Rijksmuseum, Amsterdam

Kirchen, besonders im Dom und im Centraal-Museum begegnet, zu schließen, daß eine Anzahl Bildhauer und Holzschneider dort tätig gewesen sein muß. Anklänge an Utrecht sind auch bei einigen Werken von Nicolaus Gerhaert van Leyden festzustellen, so in den Halbfiguren auf dem Epitaph des Kanonikus Conrad von Busang (1464) in Straßburg und in dem Marienkopf der Annaselbdritt in Berlin<sup>27</sup>.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist in der Bischofsstadt nur ein Künstler bekannt, von dem man, ähnlich wie bei unserem Meister, allmählich ein ganzes Oeuvre zusammenstellen konnte: Adriaen van Wesel. Doch der Charakter seiner Werke, die zwischen 1470 und 1490 zu datieren sind, steht in schroffem Gegensatz zu den Werken, die hier behandelt wurden. Einmal ist der Maßstab seiner Figuren und Gruppen viel kleiner und



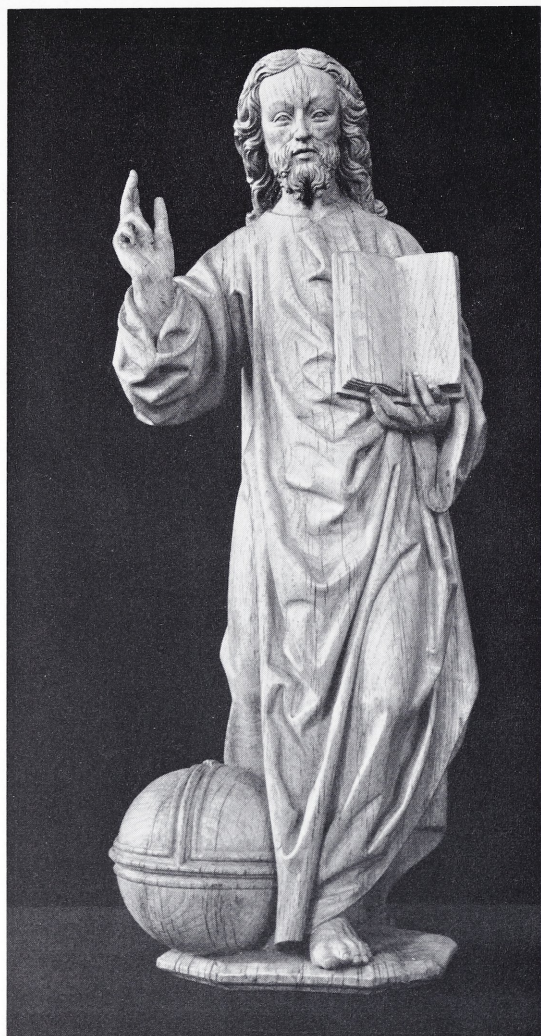


Abb. 21  
*Salvator mundi.*  
 Eichenholz, Höhe 55 cm.  
 Rijksmuseum, Amsterdam

zudem sind sie meistens in Relief behandelt. Es sind zierliche, höchst ausdrucksvolle Figürchen mit starker Durcharbeitung des Details, die keine Vergleichsmöglichkeit mit den lebensvollen, vollplastischen Gestalten des eine Generation späteren Meisters bieten. Fragt man nach Zwischenstufen, so kommt hierfür höchstens ein Marienbild aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in Betracht, das in einer Privatsammlung in Utrecht war, die sich heute anderenorts befindet<sup>28</sup>.

Eine offenkundige Verwandtschaft, sowohl der Formgebung nach wie im Kostüm der Figuren, besteht mit Gemälden von Jacob Cornelisz van Oostanen (1470–1533), aus dessen Amsterdamer Atelier auch einige Werke nach Skandinavien gelangt sind. Dessen Christusfigur auf dem Kasseler



Abb. 22  
*Zeremonienstab.*  
 Silber, Höhe 115 cm.  
 Rijksmuseum, Amsterdam

Bild »Christus erscheint der Magdalena«<sup>29</sup> läßt unmittelbar an den Christus der Gruppe in Zyfflich denken. Den gemalten hl. Augustin auf dem linken Flügel des Triptychons in Berlin<sup>30</sup> vergleiche man mit den Bischöfen auf dem Retabel zu Röst, oder den Kopfputz der Katharina auf dem rechten Flügel des Triptychons in Neuwied<sup>31</sup> mit dem der hl. Ursula in Utrecht. Eiförmige Köpfe trifft man auf vielen seiner Bilder an; als Vorbild diene der der Salome im Rijksmuseum<sup>32</sup>. Sprechen solche Übereinstimmungen nicht für einen gemeinsamen Ursprung all dieser Werke in Holland? Möge hier Jacob Cornelisz zwischen 1500 und 1530 der erste Platz als Maler zukommen, als Bildhauer und Holzschneider gebührt er dem Meister des Utrechter steinernen Frauenkopfs.



## ANMERKUNGEN :

- <sup>1</sup> M. Geisberg, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, Band I. Die Skulpturen bearbeitet von Burkhard Meier, Berlin 1914, Nr. 223 T. XXXV.
- <sup>2</sup> Dr. Oertel, München, R. Lepke, Berlin 6-7 V 1913, Nr. 185, Abb. 112 und 113.
- <sup>3</sup> J. de Borchgrave de Altena in Mémorial, Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935, Cinq siècles d'Art, Nr. 1625, Abb. CLXXXVII (La Sainte Dorothee que je donne au »Maitre de la Sainte Ursule du Musée d'Utrecht« n'est pas semble-t-il de chez nous; elle dérive cependant de modèles créés dans les ateliers brabançons, les détails de sa parure et de sa draperie l'indiquent clairement).
- <sup>4</sup> W. Vogelsang, Die Holzskulptur in den Niederlanden, Band I, Das Erzbischöfliche Museum zu Utrecht, Utrecht 1911, Nr. 133, Taf. XV. Abgebildet ohne Text bei E. J. A. Münzenberger und St. Beissel S. J., Zur Kenntnis und Würdigung Mittelalterlicher Altäre Deutschlands, 1895—1905, Lief. XIII, 9 Nr. 51.
- <sup>5</sup> D. Bouvy, Beeldhouwkunst Aartsbischoffelijk Museum Utrecht, 1926, Nr. 268, Abb. 88 (Herkunft nicht erwähnt).
- <sup>6</sup> »Middelleeuwen spreken tot U«. Im Text wurde auf die Verwandtschaft hingewiesen mit einem Epitaph aus der Mariakirche in Utrecht und mit der Maria auf der Mondsichel in Berlin (Abb. 4 und 5).
- <sup>7</sup> Catalogus van het Historisch Museum der Stad Utrecht, 1928, Nr. 1389.
- <sup>8</sup> E. J. Haslingshuis und C. J. A. C. Peeters, De Dom van Utrecht, De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst, 1965, S. 354—358, Abb. 339.
- <sup>9</sup> Bouvy, o. c. Nr. 257, Abb. 85 (Utrecht, ca. 1500).
- <sup>10</sup> Bouvy, o. c. Nr. 267 (Utrecht, ca. 1520).
- <sup>11</sup> Cat. Hist. Mus. o. c. Nr. 644; Abgeb. in Oud-Holland LXXII (1957), S. 57, Abb. 3.
- <sup>12</sup> P. Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Cleve, 1892, S. 159, Abb. 85; H. Reiners, Tausend Jahre Rheinischer Kunst, 1925, Abb. 162; A. Kamphausen, Die Niederrheinische Plastik im 16. Jhrt. und die Bildwerke des Xantener Domes, 1931, S. 27-28; Kat. Prisma der Bijbelse Kunst, Delft 1952, Nr. 201 (Schule von Wesel).
- <sup>13</sup> Hermann Schweitzer, Die Skulpturen-Sammlung im Städtischen Suermondt-Museum in Aachen, 1910, S. 13 T. XXI.
- <sup>14</sup> Vergleiche u. a. die Voluten auf den Konsolen der Naardener Orgelflügel im Rijksmuseum Amsterdam.
- <sup>15</sup> Oud-Holland LXXII (1957), o. c. gibt verschiedene Vergleichen mit der Utrechter Plastik.
- <sup>16</sup> Th. Demmler, Die Bildwerke des deutschen Museums, 1930, Nr. 470 (Niederrheinisch, wohl Kalkar um 1530—40; erworben in Köln).
- <sup>17</sup> Senmiddelalderens Kunst i Norge ca. 1400—1535, Oslo 1936, (Résumé in deutsch).
- <sup>18</sup> J. Roosval, Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen, in: Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XIV, Straßburg 1903; J. de Borchgrave d'Altena, Les retables brabançons conservés en Suède, Bruxelles 1948. Das Antwerpener Retabel in Strågnäs hat das Wappen des Bischofs Conrad Rogge; St. Bovid in dem Brüsseler Retabel zu Yttersele ist ein Heiliger, der nur dort verehrt wird.
- <sup>19</sup> Dies Recht war ihnen bereits vor 1438 verliehen. Sie empfingen 1443 eine verbriefte Urkunde von dem König von Dänemark (und Norwegen), worin er ihnen zugestand, in Norwegen Handel zu treiben. Siehe J. ter Gouw, Geschiedenis van Amsterdam III, 1881, S. 127/8, 61 und 256.
- <sup>20</sup> Abgeb. in Oud-Holland LXXIV (1959), o. c. Abb. 6-8.
- <sup>21</sup> Ob das Stifterbildnis eine Ähnlichkeit aufweist, ist zu bezweifeln. Das Gesicht zeigt die fleischigen Züge, die der Bildhauer seinen männlichen Heiligen zu geben pflegte. Man stellte früher andere Anforderungen wie heutzutage.
- <sup>22</sup> Mitteilung Riksantikvaren zu Oslo: »The inscription in the Leka altarpiece are not common Norwegian, most probably it is Dutch as you suppose yourself. Margrieta for instance is Margrete in Norwegian«.
- <sup>23</sup> Etwa das im Museum zu Dortmund, siehe Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXV (1963), Abb. 196.
- <sup>24</sup> Bouvy, o. c. Nr. 109, Abb. 41 (»geschenk van deken Blom te Amersfoort; afkomstig uit een kerk te Amersfoort«).
- <sup>25</sup> Bouvy, o. c. Nr. 109, Abb. 41. Er verweist zum Vergleich auf deutsche Altäre im Kölner Raum, in Münzenberger-Beissel o. c., ohne Seite und Ort zu nennen (sic).
- <sup>26</sup> Catalogus van Goud en Zilverwerk, 1952, no. 29.
- <sup>27</sup> L. Fischel, Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944, Abb. 1 und 5.
- <sup>28</sup> Abgeb. in Oud-Holland, LXX (1955), S. 94, Abb. 11.
- <sup>29</sup> G. J. Hoogewerff, Noordnederlandsche Schilderkunst III, 's-Gravenhage 1939, Abb. 36.
- <sup>30</sup> Hoogewerff, o. c., Abb. 57.
- <sup>31</sup> M. J. Friedländer, Die niederländische Malerei XII, 1955, Nr. 239 T. XVI.
- <sup>32</sup> Hoogewerff, o. c., Abb. 39—40 und 64.