

## SPATGOTIK IN BRABANT

### Zu den Ausstellungen in Löwen und Herzogenbusch

Das Städtische Museum Löwen zeigte vom 11. September bis zum 28. November 1971 die Ausstellung „Aspecten van de Laatgotiek in Brabant“, das Museum für Nordbrabant in Herzogenbusch vom 18. September bis zum 7. November die Ausstellung „Beelden uit Brabant 1400 – 1520“, also Bildwerke aus Brabant etwa der gleichen Epoche. Man hatte damit Gelegenheit, an einem Tage in den beiden heute durch die Landesgrenze getrennten Zentren des alten Herzogtums Brabant Zeugnisse der Kunst Brabants aus einer ihrer Blütezeiten zu betrachten.

Dabei war das Ziel, das man sich in Holland gesetzt hatte, sehr viel bescheidener als in der belgischen Stadt. Man beschränkte sich fast ausschließlich auf Holzskulpturen, vor allem aus Nord- und Ostbrabant. Im Mittelpunkt steht hier der „Meister von Koudewater“, ein Notname, der auf Jaap Leeuwenberg (Amsterdam) zurückgeht und sich auf das Birgittinenkloster in der Nähe von Herzogenbusch bezieht, aus dem mehrere seiner Werke stammen. In seinem spröden Reiz stellt der Stil dieser im 3. Viertel des 15. Jahrhunderts entstandenen Figuren eine wichtige Sonderform innerhalb der niederrheinisch-niederländischen Spätgotik dar; er läßt sich auch noch in den zahlreichen Arbeiten einer offenbar sehr produktiven, wohl in Herzogenbusch ansässigen Werkstatt erkennen. Die frühere Forschung setzte die Gruppe an den unteren Niederrhein, nach Emmerich. Die besten Beispiele, mit großenteils erhaltener Fassung, besitzt das Rijksmuseum in Amsterdam (Kat. 1 – 6). Sie werden in dem von Leeuwenberg bearbeiteten Katalog der Plastik des Museums behandelt, dessen Erscheinen wir in diesem Jahr erwarten dürfen. Interessanterweise sind die Werke dieses Umkreises fast ausschließlich aus Nußholz geschnitten.

An den zahlreichen Figuren dieses Meisters und seiner Werkstatt, von denen die meisten sich noch heute in kleinen Kirchen der Umgebung befinden und ganz überwiegend im Katalog zum ersten Male bearbeitet und abgebildet sind, läßt sich sehr lehrreich ablesen, wie eine feste Form variiert, im Sinne der stilistischen Entwicklung abgewandelt, vielfach auch versimpelt wird in Richtung auf volkstümliche Derbheit. Die Filiation der Gruppe reicht bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Fassungen sind vielfach aus neuerer Zeit und stellen Restaurierungsprobleme. Es ist mit ein Sinn von Ausstellungen dieser Art, auf die schlechte Erhaltung vieler Objekte hinzuweisen und eine sachgemäße Wiederherstellung anzuregen.

Kleinere Gruppen von Holzplastik benennt der Bearbeiter dieser Abteilung des Kataloges, G. de Werd von der Universität Nimwegen, nach dem Augustinerkloster Soeterbeek, aus dem einige Figuren stammen (32 – 36), und der Kirche von Leende (37 – 42); eine Reihe weiterer Werke heißt allgemein „Nordbrabant“. Darunter sind neben viel Provinzialem auch einige wenige Steinskulpturen. Die durch moderne Bemalung verunstaltete Sandstein-Muttergottes aus Gemert (43) wird in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts datiert und mit Recht als ein Unikum in der nordniederländischen Skulptur bezeichnet. Das breit schwingende Faltensystem weist noch auf den Stil vom

Anfang des Jahrhunderts. Man darf annehmen, daß es sich um ein Importstück aus Flandern oder auch aus Westfalen handelt.

Noch beachtlicher ist die fast lebensgroße, gleichfalls modern gefaßte Selbtrittgruppe aus dem Birgittinenkloster Uden (64), die zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Anna steht in ganzer Figur und hält mit der rechten Hand die kleine Maria, die wiederum das nackte Kind faßt, das in einem großen Buch in der Hand von Anna blättert. Mit Recht weist der Katalog auf die hohe Qualität und den Umstand hin, daß kaum Bezüge zu der Holzsulptur in Nordbrabant festzustellen sind. Vor der zügigen Faltenorganisation dieser Gruppe, auch der Gesichtsform, soweit sie durch die Übermalung zu erkennen ist, wird man sich an die münstersche Brabender-Werkstatt erinnern fühlen. Der Katalog vermutet, unter Hinweis auf die Werkstätten an der Kathedrale von Herzogenbusch, (mit Fragezeichen) eine Entstehung in dieser Stadt. Eine genauere Untersuchung der Skulptur wäre dringend zu wünschen.

Ein ikonographisch ungewöhnliches Werk ist schließlich das aus dem Armenhaus in Herzogenbusch stammende, 2,70 Meter lange Holzrelief (75), das rechts und links von einer thronenden Mittelfigur, deren Oberkörper verloren ist, die Verteilung von Brot aus großen Körben und von Stoffen und Schuhen im Sinne der „Werke der Barmherzigkeit“ darstellt. Der Katalog vermutet, daß es sich bei der Mittelfigur um die Charitas handelte, und daß die Gruppe in ein Portal eingelassen war. Nach den Formen des Thrones führt das Werk schon in die Frührenaissance.

Neben den einheimischen sind auch die Importwerke behandelt. Dabei geht es vor allem um südniederländische Arbeiten, um den großen Antwerpener Altar aus der Kathedrale von Herzogenbusch (76), einen von vielen, und um Bruchstücke aus anderen Retabeln. Interessant, weil früh, die Kreuzigungsgruppe aus einer Privatsammlung (78), die der Katalog, den für diese Abteilung G. Lemmens in Nimwegen bearbeitet hat, nach Brüssel und in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts setzt. Die Gruppe, noch mit einigen Resten der ursprünglichen Fassung, könnte schon kurz nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Verwandt erscheint der gleichfalls nur fragmentarisch erhaltene Kalvarienberg des Schnütgen-Museums, den A. v. Euw im Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1965 veröffentlicht hat. Über die Provenienz des schönen Werkes wird nichts gesagt. Durch hervorragend erhaltene Fassung besticht der Marienod aus einer Privatsammlung in Eindhoven (88).

Sehr beachtlich ist der niederrheinische Export nach Nordbrabant. Die charaktervolle Täuferfigur aus der Kirche von Bergeyk (97) wird mit Recht Meister Arnt in Kalkar zugeschrieben, über den wir durch die Forschungen von Friedrich Gorissen und Heribert Meurer neuerdings gut unterrichtet sind. Andere Figuren, gleichfalls in Kirchen des Gebietes, gehören in den Umkreis von Meister Arnt (98 - 101). Ikonographisch bemerkenswert die Gruppe mit Josef und dem Jesusknaben bei der Rückkehr aus Ägypten (102). Von hoher Qualität ist der fast lebensgroße Korpus aus Haren (106). Die Behandlung des Aktes ist meisterhaft, der Kopf von starkem Ausdruck. Hier steht die genauere Einordnung noch aus. Der einleitende Text (S. 31) erwägt, das Werk als „Brabant, unter niederrheinischem Einfluß“ zu bezeichnen.

Schließlich gehören einige in der Literatur behandelte Werke Adrian van Wesel in Utrecht und seiner Werkstatt an. Mit Recht weist Lemmens darauf hin, daß der Import aus verschiedenen Richtungen charakteristisch für die Handelsstadt Herzogenbusch sei, die Stadt, in der um die gleiche Zeit Hieronymus Bosch lebte.

---

Weitaus umfangreicher und vielseitiger war die Ausstellung des Museums Löwen. Der Katalog, 650 Seiten stark, leider mit recht wenigen und mäßigen Abbildungen, ist ein Kompendium der Spätgotik in Brabant. Unter der Leitung der Professoren J. K. Steppe und F. van Molle von der Universität Löwen und von J. Crab, dem Konservator des Museums, haben zahlreiche Sachkenner, darunter auch Studenten, an den eingehenden Texten mitgearbeitet. Die Vielzahl der Mitarbeiter bedingt eine nicht ganz gleichmäßige und gleichwertige Formulierung der Katalogtexte. Jedem Kapitel ist eine Einführung vorangestellt, die manchmal den Charakter einer Abhandlung hat. Auf diese Zusammenfassungen hier einzugehen würde zu weit führen. Der Umfang des Unternehmens geht auch daraus hervor, daß das Leihgeberverzeichnis nicht weniger als 189 Namen nennt, auch aus der Bundesrepublik, Polen, Holland, Frankreich und England. Bemerkenswert noch, daß die Organisation und Finanzierung durch „Interleuwen“, ein staatliches Wirtschaftsunternehmen, erfolgte.

Der Katalog verzeichnet etwa 370 Objekte, darunter 67 Tafelbilder und 155 Skulpturen, daneben Kunstgewerbe und historische Dokumente. Eine Besprechung der Ausstellung kann in diesem Rahmen nur sehr abgekürzt, unter Hinweis auf wichtige oder problematische Stücke, erfolgen. Das Museumsgebäude stand in zwei Geschossen voll für die Ausstellung zur Verfügung, wobei die Gliederung den Zentren der Kunst in Brabant folgte: Brüssel und Antwerpen, Mecheln und Löwen, daneben am Rande Herzogenbusch und Nivelles. Dem einzigartigen Denkmal der Leonarduskirche in Zoutleeuw war ein besonderer Raum gewidmet. Wir halten uns hier an die lokale Gliederung, deren Numerierung ein besonderes System darstellt, indem beispielsweise AS Antwerpen, Schilderkunst, AB Antwerpen, Beeldhouwkunst bedeutet. Leider ist der Katalog nicht gerade ein Muster von Übersichtlichkeit.

Gleich im ersten Raum überraschten den deutschen Besucher die Flügel des Antwerpener Altares, des sogenannten Färber-Altares aus der Marienkirche in Danzig (AS 5, 7, AB 3), jetzt im Nationalmuseum Warschau, wobei die Innenseiten um 1500 entstanden, die Außenseiten der Flügel 1515 von Joos van Cleve oder eher seiner Werkstatt gemalt sind. Dazu ist J. Białostocki im Corpus Les Primitifs Flamands, Brüssel 1966, zu vergleichen. Einen Gewinn bedeutete es, das vom Antwerpener Museum vor einigen Jahren erworbene Altärchen (AS 6) zu betrachten, das auf den Innenseiten die Heilstreppe mit dem Schmerzensmann, umgeben von den arma christi, in der Mitte, Gottvater auf dem linken, Maria auf dem rechten Flügel darstellt. Der 1507 gestiftete Altar ist urkundlich für das Norbertstift in Tongerlo und Goossen van der Weyden gesichert. Die Ikonographie ist nicht so ungewöhnlich und selten, wie der Katalog meint und regt die Überlegung an, ob nicht andere Tafelbilder mit dem

Schmerzensmann zu ähnlichen Triptychen wie hier gehört haben könnten. Beachtlich und wenig bekannt ist die kleine Tafel mit der Gregorsmesse aus Antwerpen (AS 4), für die verschiedene Namen genannt wurden, ohne daß eine Zuschreibung ganz überzeugte. Es lassen sich Beziehungen zum Bartholomäusmeister feststellen, der ja zweifellos mit den südlichen Niederlanden in Verbindung gestanden hat.

Besondere Probleme bietet das Kapitel der Antwerpener Plastik: in mehreren Fällen scheint die Zuschreibung nach Antwerpen nicht so sicher zu sein, wie der Katalog meint. Das gilt besonders für die Beweinungsgruppe aus Binche (AB 9) und den Christus unter dem Kreuz aus Brüsseler Privatbesitz (AB 10). Bei der Hl. Katharina aus dem Brüsseler Museum (AB 13) fragt man sich, ob es sich wegen der Härte und Trockenheit des Schnitzwerks nicht um eine Nachbildung des 19. Jahrhunderts handeln könnte. Hervorragend mit der alten Polychromie erhalten, dabei von hoher Qualität ist das Retabel aus dem Löwener Museum (AB 14), das um 1520 entstanden sein wird.

Im Kapitel Brüsseler Malerei, von H. Pauwels sehr sachverständig bearbeitet, überzeugt die Zuschreibung der Flügel eines Passionsaltares aus Geel (BS 3) an den Meister von St. Gudule nicht ganz, mindestens muß die Werkstatt stark an der Ausführung beteiligt gewesen sein. Überrascht begegnet man dem großen Fragment mit dem Hl. Michael von Colijn de Coter (BS 6) wieder, der im vorigen Jahr mit den Resten der Lyversberg-Sammlung bei Lempertz in Köln versteigert wurde. Die prachtvolle Tafel, die so exemplarisch den Zusammenhang mit Roger van der Weyden belegt, befindet sich jetzt in einer ungenannten westdeutschen Privatsammlung.

Sehr bedeutend war die Brüsseler Plastik vertreten. Das beste Beispiel eines komplett erhaltenen großen Brüsseler Retabels ist der Altar aus der Liebfrauenkirche von Lombeek (BB 34), dem das Croy-Epitaph des Kölner Domes (BB 35) gegenübergestellt war, um die Herkunft dieses Bronzegusses aus Brüssel zu belegen. Interessanterweise hat man bislang offenbar nicht beachtet, daß rückwärtig das Fragment einer kupfernen Grabplatte aus St. Gudule in Brüssel von 1434 sekundär verwendet ist. Zu den Werken ersten Ranges gehört auch das Anbetungsaltärchen aus dem Landesmuseum Bonn (BB 36). Unter den Einzelfiguren, die auf Grund der Marken nach Brüssel gesetzt werden können, ragten der Hl. Michael der Sammlung Gazan in Brüssel (BB 27) und die Maria unter dem Kreuz aus dem Brüsseler Museum (BB 37) hervor. Gelegentlich kam es zu interessanten Gegenüberstellungen. So, wenn zwei etwa gleichzeitige Figuren des Evangelisten Johannes, die eine aus Oplinter (BB 9), die zweite aus Stokkel (BB 10) anzeigten, wie eng die Werkstattzusammenhänge einerseits sind, wobei sich andererseits aber doch eine von beiden, hier die aus Stokkel (leider ganz abgelaugt) durch größeren plastischen Reichtum abhob.

Innerhalb der Dokumentation der Malerei von Löwen hatte man von Dirk Bouts nur den Erasmus-Altar (LS 1) ausgestellt. Albert Bouts war mit zwei Exemplaren der in mehreren Fassungen überlieferten Halbfigur des Schmerzensmannes mit der Dornenkrone vertreten, von denen das aus der Brüsseler Liebfrauenkirche (LS 4) stammende Bild das bessere ist. Ein zu wenig beachtetes Werk ist der Stephanusalter

aus der Bartholomäuskirche in Korbeek-Dijle (LS 17), den man nach einer Kryptosignatur dem Jan van der Cauteren zuschreiben und auf das Jahr 1522 datieren kann. Der Schrein des Altares (LB 38) ist leider modern gefaßt. Cauteren erweist sich als charakturvoller, wenn auch etwas derber Maler, die Tafeln sind auch ikonographisch von einigem Interesse.

Besonders reich war das Bild, das von der Plastik von Löwen vermittelt wurde. Hier waren mehrfach Gruppen zusammengestellt, die ein Führungswerk und die abhängigen Varianten unterscheiden lassen. So ist die thronende Muttergottes aus der Peterskirche in Pellenberg (LB 12) zweifellos ein solches Führungswerk, von dem die Madonnen LB 13 – 16 abhängig sind. Von ihnen ragt wiederum die Muttergottes des Cluny-Museums hervor (LB 16), die nur im oberen Teil erhalten blieb (auf der Außenseite des Kataloges abgebildet). Für eine Folge von Kreuzgruppen (LB 23 – 27) ist gleichfalls das Werk aus Pellenberg (LB 23), mit neuer Fassung aber von hoher Qualität, das maßgebende. In vier Exemplaren war das Thema Christus in der Rast vertreten (LB 28 – 31), das im Niederländischen so anschaulich Christus op de Koude Steen heißt. Davon ist wohl das Stück aus dem Museum Löwen (LB 28) das charaktervollste und beste. Eine etwas provinzielle Arbeit ist die Selbtrittgruppe aus Holsbeek (LB 36), die Anna und Maria auf einem reich beschnitzten Thron sitzend zeigt. Diese Gruppe ist so verwandt einer im allgemeinen als „westfälisch“ bezeichneten Selbtritt in der Sammlung Thomee in Altena, daß man auch diese sich in Löwen entstanden denken muß.

Die Sonderstellung Mechelns in der spätgotischen Klassik ist bekannt. So waren auch zahlreiche von den kleinen, meist schön gefaßten Figuren, die das Zeichen von Mecheln, die drei Pfähle zeigen, zu sehen, eine Art Massenware der Spätgotik. Ähnlich ist es mit den reizvollen, variationsreichen „Besloten Hofje“, die vielfach noch aus den Kirchen und Kapellen von Mecheln kommen. Die Ausstellung zeigte acht Beispiele (MB 36 – 43), von denen das schönste aus dem Liebfrauenspital in Mecheln stammt (MB 43). Kennzeichnend sind weiter die nackten segnenden Christuskinder, die auf einem Sockel stehen (MB 1 – 7). Das beste Beispiel kommt aus dem Museum in Ulm (MB 2) und man hörte als deutscher Museumsman mit einigem Erstaunen, daß es während der Ausstellung an das Cinquentenaire-Museum in Brüssel verkauft worden sei. Weniger bekannt als die Mechelner Kleinplastikproduktion ist die Tatsache, daß es in Mecheln auch Plastik größeren Formates gibt. Das beste Beispiel ist der hl. Georg aus der Genovevakirche in Oplinter (MB 19), dessen ursprüngliche Fassung vor kurzem im Museum Löwen freigelegt wurde, wo sich das Stück als Leihgabe befindet.

Von der Tafelmalerei in Mecheln wissen wir wenig, obwohl eine Lukasgilde seit 1439 bestand und zahlreiche Malernamen überliefert sind. Wandmalereien des späten 15. Jahrhunderts mit der Darstellung der drei Stände im Gebet sind nur durch eine Nachzeichnung von Slingelant aus dem Jahre 1642 bekannt, die sich im Universitäts-Museum zu Würzburg (MS 1) befindet. Beachtlich ist eigentlich nur eine Folge von sieben Tafeln im Format von etwa 115 : 65 cm mit der Legende des Hl. Rombouts aus der Romboutskirche zu Mecheln (MS 6). Die Tafeln, von denen einige in den letzten

Jahren im Coremans-Institut zu Brüssel restauriert wurden, hängen eng mit der Werkstatt des Colijn de Coter in Brüssel zusammen, sind aber offenbar in Mecheln entstanden. Die Wiederherstellung aller Bilder, von denen allerdings einige stark beschädigt sind, wäre sehr erwünscht.

Die Plastik von Nivelles hat R. Didier bearbeitet, der sich durch zahlreiche Veröffentlichungen als Kenner der spätgotischen Plastik seines Landes ausgewiesen hat. Seine ausführliche Einleitung weitet allerdings das Thema auf Südb brabant aus und läßt es zweifelhaft erscheinen, ob Nivelles in dieser Zeit überhaupt ein Zentrum gewesen ist. So waren auch die in dieser Abteilung zusammengebrachten Stücke von sehr verschiedenem Charakter. Die schöne Gruppe der Marienklage aus dem Museum Nivelles (NB 9), im Katalog als maasländisch bezeichnet, läßt eher an Antwerpen denken. Hier fand sich auch eine der wenigen Steinskulpturen der Ausstellung, die fast lebensgroße Figur des irischen Heiligen Feullien aus Nivelles (NB 14). Didier kann sich nach ausführlicher Erörterung nicht zu einer Lokalisierung der um 1520 entstandenen sehr bedeutenden Figur entschließen.

Für Zoutleeuw schildert J. K. Steppe sehr eindringlich den besonderen Charakter dieses „Sanktuariums der Spätgotik in Brabant“. Von den zahlreichen Werken der Malerei und Plastik sei nur der prachtvolle Osterleuchter (Z 12) genannt, der um 1482 in Brüssel von dem Gelbgießer Renier van Thienen gefertigt wurde. Die an den Leuchter montierten, hier einzeln gezeigten vollplastisch gegossenen Figuren der Maria, des Johannes und der Maria Magdalena erinnern in ihrem schwungvoll bewegten Stil an Roger van der Weyden. Steppe nimmt an, daß die Modelle auf Jan Borman d. A. in Brüssel zurückgehen.

Zu erwähnen ist noch, daß auch Textilien, Goldschmiedekunst und Glasmalerei in einer beschränkten Auswahl zu sehen waren. Das Silber, von F. v. Molle bearbeitet, war sehr instruktiv nach den Produktionsstätten: Antwerpen, Breda, Brüssel, Herzogenbusch, Löwen, zusammengestellt, wodurch noch einmal die alten Zentren des Landes deutlich wurden.

Überdenkt man den Ertrag der beiden Ausstellungen, so ist er ähnlich wie bei den Spätgotik-Ausstellungen des Jahres 1970 in Köln und Karlsruhe (Kunstchronik 23, 1970, S. 237) in der Bereitstellung und Bearbeitung von wenig oder ganz unbekanntem Material zu sehen. Die Kataloge werden als Handbücher Bestand haben, wobei die fast vollzählige Abbildung aller Stücke im Katalog von Herzogenbusch besonders zu loben ist. Für Löwen wäre ein ergänzender Bilderband erwünscht. Nur dadurch würde die in den Katalog investierte Detailarbeit zur Auswirkung kommen. Daß beide Ausstellungen sehr publikumswirksam waren, die Spätgotik auch heute noch Besuchermassen anziehen vermag, davon konnte sich der Referent bei mehrmaligem Besuch besonders in Löwen überzeugen.

Paul Pieper