

gibt, ist sicher in einem breiteren als dem hier vorgeschlagenen Zusammenhang zu sehen. Da wir jedoch über Phänomene wie »Ausstrahlung«, »Einflüsse« und »Zitate« auf dem Gebiet der mittelalterlichen Architektur, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eigentlich nichts wissen, behelfen wir uns gern mit allerhand Modellen, um komplexe kausale Beziehungen vereinfachend darzustellen. Jeder in diese Richtung gehende Neuansatz ist deshalb willkommen, wird allerdings der methodischen Prüfung standhalten müssen.

Wie wenig wir schon im konkreten Falle von Soissons die Gründe für die Rezeption dieser Kathedrale kennen, zeigt Sandrons Untersuchung zur Nachfolge der Fassade. Denn warum ausgerechnet deren unteres Geschoß, das sicher nicht zu den baukünstlerischen Meisterleistungen dieser Kathedrale zählt, von Amiens über Reims bis nach Burgos so häufig imitiert wurde, bleibt ein Rätsel. Umgekehrt

leuchten die Gründe für die häufige direkte und indirekte Rezeption der originellen Choranlage von Soissons unmittelbar ein. Sandron geht der Verbreitung dieses Bautyps bis in die Details nach, wobei er zu Recht auf die Bedeutung des Kathedralchores von Tournai als Schaltstelle hierfür aufmerksam macht.

Sandrons Buch ist in gewisser Weise ein »Schlußstein«, weil es die Architekturgeschichte in Frankreich um 1200 repräsentativ und besser erfaßt, als dies möglich gewesen wäre, wäre sie etwa von dem sich immer mehr als Ausnahmehaus herausstellenden Chartres aus in den Blick genommen worden. Rätselhaft bleibt am Ende nur, was der unnötig einschränkende Untertitel *Architecture du pouvoir* mit dieser methodisch vielfältigen Untersuchung und dem die historischen Aspekte so dem facettenreich erhellenden Inhalt des Buches zu tun hat.

Bruno Klein

LYNN F. JACOBS

Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing

Cambridge Univ. Press, 1998. 352 S., 91 sw/Abb. £ 55.-. ISBN 0-521-47483-3

Aus dem späten Mittelalter sind etwa 350 Schnitzaltäre aus Flandern und Brabant erhalten. Bislang fehlte eine zusammenfassende Untersuchung zu ihrer Ikonographie, Produktions- und Vertriebsweise. Diese Lücke füllt das Werk von Lynn Jacobs. Sie untersucht, welchem Geschmack die Retabel folgten, wie Herstellung und Vermarktung funktionierten, und wie sich Angebot und Nachfrage wechselseitig beeinflussten; methodisch an Arbeiten von Campbell, Baxandall und Montias anknüpfend. Vorweg gesagt: die ca. 70 Abbildungen der Retabel sind ein Schwachpunkt des Buchs, da sie fast durchweg so klein sind, daß man mitunter nicht mehr die Themen,

geschweige denn Details erkennen kann. Jacobs baut ihre Untersuchung auf der gründlichen Kenntnis der Retabel selbst auf, sowie auf den hierzu schon publizierten Quellen. Es sind wesentlich weniger Schriftquellen (Kaufkontrakte, Prozeßakten usw.) als Retabel erhalten. Zudem sind die Dokumente nicht immer eindeutig zu interpretieren, z. B. lassen sich Adjektive, die die Qualität eines Werks beschreiben, kaum in ästhetischen Kategorien definieren, selbst wenn sich diese Qualität im Kaufpreis niederschlägt. Auch beziehen sich die Kaufverträge vorwiegend auf bestellte Ware, seltener auf die für den freien Markt gefertigte. Die flandrischen Altäre verbinden

gemalte Flügel mit einem geschnitzten Schrein, der gewöhnlich gefaßt und vergoldet ist. Bei drei Viertel der erhaltenen Retabel stellen die Innenseiten der Flügel und der Schrein einen Passionszyklus mit der Kreuzigung im Zentrum oder die Kindheit Christi dar, mitunter in zwei Registern kombiniert; Zyklen, die offenbar die liturgischen und ästhetischen Bedürfnisse erfüllten, da sie mehr als hundert Jahre Standard blieben.

Ein kurzer allgemeiner Abriss der Formentwicklung zeigt, wie wenig wir über die Entstehung dieser Retabel wissen, und es ist auch nicht Anliegen dieses Buchs, dem nachzugehen. Jacobs untersucht stattdessen im Zusammenhang mit der liturgischen Funktion der Schnitzretabel deren Erzählstrukturen. Die Retabel gehen andere Wege als die gleichzeitige Tafelmalerei der südlichen Niederlande, die selten die Kreuzigung ins Zentrum setzt und ein größeres Themenspektrum kennt. Jacobs will den Hang zum Erzählen mit dem Mysterienspiel der Laien verbinden. So parallelisiert sie z. B. die »Orte« des Theaters mit den Kompartimenten der Retabel. Da sie keinen direkten Einfluß der geistlichen – außerliturgischen – Dramen nachweisen kann und kein Text eines brabantischen Stückes erhalten ist, steht dies auf wackligen Füßen. Jacobs zieht sich darauf zurück, daß die Spiele in ein religiöses Klima gehören, das das Erzählerische auch in den Retabeln gefördert habe, und betont den didaktischen Sinn der Bilderzählungen, die den Gläubigen beim Empfang der Kommunion nahe genug zur genaueren Betrachtung gewesen seien. Da die Schnitzretabel aber häufig auf dem – abgeschränkten – Hochaltar ihren Platz fanden und die Laienkommunion seltener als heute war, dürfte die Betrachtung von nahem die Ausnahme bzw. vor allem bei Nebenalären möglich gewesen sein.

Der Glanz des Goldes verweist auf himmlischen Glanz. Neben dieser anagogischen Funktion sieht Jacobs die Vergoldung als Nachklang der Vorliebe der »barbarian tribes of Northern Europe« des 6. und 7. Jh.s (S. 90), welche ihre Neigung allerdings mit etlichen europä-

schen Kulturen vorher und nachher teilten. Die oft auf den Außenseiten dargestellten »ungefaßten« Skulpturen deutet sie vor allem als nötigen ästhetischen Kontrast zum Gold der Innenseite bzw. als Sparmaßnahme (S. 196). Weiterreichende Gesichtspunkte, wie die Möglichkeit einer künstlerischen Konkurrenz zwischen Malerei und Bildhauerei, die Rudolf Preimesberger thematisierte (Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1991, S. 459-489), diskutiert sie nicht.

Mehr überzeugt Jacobs, wenn sie die verschiedenen Formen der Zusammenarbeit von Schnitzern und Faßmalern bzw. Vergoldern schildert. Diese wurden durch die jeweiligen Gildenvorschriften vorgegeben: daraus resultierten auch Konkurrenzkämpfe um die Endvermarktung, d. h. um das Recht, fertige Retabel zu verkaufen. Die Kosten für Fassung und Vergoldung betrug in nachgewiesenen Fällen 60% der Gesamtkosten, was erklärt, warum man auch ungefaßte Retabel kaufte, die man u. U. erst nach Jahren fassen ließ, wenn man wieder bei Kasse war. Die Schilderung solcher Details ist einer der großen Vorzüge dieses Buchs, denn hier entsteht ein lebendiges und durch Quellen gut abgesichertes Bild. Jacobs konzentriert sich vor allem auf Altäre aus Antwerpen und Brüssel, denn hier waren die Vertriebsmöglichkeiten auf Märkten und Messen eher gegeben als in kleineren Städten, und die Quellenlage ist besser.

Der Abschnitt, der die Form der niederländischen Schreine als umgekehrtes T beschreibt, erschien bereits in kürzerer Form (The Inverted 'T'-Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation Between Painting and Sculpture, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60, 1991, S. 33-65). Die Überhöhung des Mittelteils wird mit dem Querschnitt einer Kirche assoziativ verbunden, und der vermeintliche Bezug zur Architektur setze sich in der skulptierten, Portale nachahmenden Rahmung der Kompartimente fort. Neben der Assoziation kirchenförmiger Reliquiare evoziere die Anlehnung an sakrale Architektur vor allem das Himmlische Jerusalem. Auch in der Wiederholung wird die Argumentation nicht schlüssig begründet, und Jacobs gesteht zu, daß die T-Form wohl auch verwendet wurde, weil sie eingeführt war und als »Markenzeichen« niederländischer Schnitzretabel verstanden wurde. Zudem betonte die Mittelüberhöhung die Kreuzigungsdarstellung. Vor allem letztere Argumente leuchten ein, da bei gemalten Retabeln diese Form lange nicht so häufig auftaucht, der vorgebliche Architekturbezug also nicht unabdingbar war.

Die zweite Hälfte des Buchs widmet sich den Vermarktungsstrategien, und auch hier erforscht Jacobs Neuland. Teile wurden bereits publiziert, für die Buchfassung aber überarbeitet (The Marketing and Standardization of South Netherlandish Carved Altarpieces: Limits on the Role of the Patron, in: *The Art Bulletin* 71, 1989, S. 208-229; The Commissioning of Early Netherlandish Carved Altarpieces: Some Documentary Evidence, in: *A Tribute to Robert A. Koch: Studies in the Northern Renaissance*, Princeton Univ. Press 1994, S. 83-114). Mit der Umstellung der flandrischen Produktion auf Luxusprodukte entwickelte sich offenbar auch die arbeitsteilig organisierte Herstellung der Altaraufsätze. Jacobs zufolge wurden ca. 75% exportiert. Diese Zahl ist mit Vorsicht zu genießen, da sie auf der Zahl der insgesamt und im Vergleich dazu in Belgien erhaltenen Altäre beruht, wobei aber z. B. die Bilderstürme die Lage verzerrt haben dürften. Unzweifelhaft ist aber, daß der Großteil der Retabel exportiert wurde. Die meisten Schnitzaltäre wurden für den offenen Markt und transportabel geschaffen und auf Messen, wöchentlichen Märkten bzw. ab 1484 im Antwerpener sog. »pand« feilgeboten. Dies führte zu einer Qualitätssicherung durch die Gilden, die zahlreiche Vorschriften erließen und entsprechende Qualität durch Brandstempel absegneten. Die Verkaufsbedingungen, die Konkurrenzen zwischen den beteiligten Gilden und deren Bestimmungen zur Qualitätssicherung werden detailliert geschildert und in ihren Auswirkungen auf die Gestaltung der Retabel und die Vermarktung diskutiert. Seitenblicke auf die Tuchweberei und -färberei (S. 162-165, 205, 215f.), die auch vor allem für den Export arbeiteten, zeigen, daß die Retabelfertigung offenbar ähnlichen arbeitsteiligen Strukturen und Vermarktungsstrategien folgte, also keinen Sonderfall darstellte.

Abweichungen von der üblichen Ikonographie und dem Normalformat (ca. 180 x 370 cm) lassen auf individuelle Bestellungen schließen,

wie es auch entsprechende Schriftquellen belegen. Solche Altäre vergleicht Jacobs in einem weiteren Kapitel, wobei sie aber ausschließlich Beispiele nach 1500 anführt. Ob dies an der Quellenlage liegt, wird nicht erläutert, auch wenn Jacobs betont, daß es neben der Fertigproduktion kontinuierlich Einzelanfertigungen gegeben hat. Massen- und individuelle Produktion beeinflussten sich wechselseitig und überschritten sich, wenn z. B. ein Auftraggeber ein Stück der Massenfertigung als Vorbild für die Qualität der Ausführung angab, oder – was häufig vorkam – einen fertigen Schrein erwarb und die gemalten Flügel individuell anfertigen ließ, etwa mit Stifterportraits und den persönlichen Patronen. Damit ist die Frage nach den Kunden angeschnitten. Der Export eines Altars zog oft Folgeaufträge aus derselben Stadt nach sich. Die Retabel reflektierten also nicht nur Käufergeschmack, sondern beeinflussten ihn auch. Knapp die Hälfte der Retabel wurden von Kapiteln erworben, knapp ein Viertel von Bruderschaften und Gilden für die Aufstellung in Gemeindekirchen, ca. 12 % von Klöstern und nur 10% von Privatleuten. Diese Verteilung ist für bestellte und gekaufte Retabel ähnlich; hier mag mitspielen, daß man in beiden Fällen die Wahl zwischen sehr preiswerten und sehr teuren Retabeln hatte.

Offenbar konnten die Brabanter Schnitzaltäre dank der Standardisierung der Schreingrößen und der Vorfertigung von Teilen und Figuren in der Serie schneller angefertigt werden als Individualaufträge. Modelle wurden wiederholt, Teile wie Friese, Maßwerkvorhänge und sogar Predellen vorgefertigt oder von anderen Werkstätten fertig gekauft. Auch bei den Schnitzfiguren und Malereien sind oft deutlich sichtbar verschiedene Hände beteiligt. Das liegt an der ausgeprägten Arbeitsteilung der Werkstätten, aber auch an einem Subunternehmertum, das oft genug selbst Werkstätten in verschiedenen Städten miteinander verband. Trotzdem sieht kein Altar genau wie der andere aus, da die Teile unterschiedlich kombiniert wurden.

Das letzte Kapitel vergleicht die niederländischen Retabel mit jenen Altaraufsätzen, die in Deutschland, Italien und Spanien verbreitet waren, mit denen sie als Exportware konkurrierten. Der günstigere Preis der niederländischen Produkte mochte ein Grund für ihre Beliebtheit sein. Doch konnten sie sich in Italien wohl aufgrund ästhetischer Vorbehalte nicht durchsetzen. Der Vergleich mit niederländischen gemalten Tafeln, mit denen die Schnitzretabel in ihrem Herkunftsland kon-

kurrierten, fällt leider sehr kurz aus. Der Text ist flüssig und gut verständlich geschrieben. Vor allem bei der Untersuchung der Produktions- und Vertriebsbedingungen – und das ist der größte Teil des Buchs – argumentiert Jacobs aus direkter Kenntnis der Werke und Dokumente. So gelingt es ihr, Eigenheiten vieler Retabel schlüssig zu erklären und eine neue Sicht auf die südniederländischen Schnitzretabel zu eröffnen.

Renate Prochno

BARBARA ROMMÉ

Henrick Douwerman und die niederrheinische Bildschnitzkunst an der Wende zur Neuzeit

Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar Bd. 6. Bielefeld, Verlag für Regionalgeschichte 1997. 539 Seiten, 16 Farbtaf., 198 sw/Abb. DM 88,-. ISBN 3-89534-216-5

Nachdem Guido de Werd (Ein Meister im Schatten Henrik Douwermans: Zum Werk des Kalkarer Bildhauers Henrik van Holt, in: Hans Peter Hilger, *Stadtpfarrkirche St. Nikolai in Kalkar*. Kleve 1990, S. 299-332) aus dem großen, amorphen Konglomerat, das bis dahin als das Werk Douwermans gegolten hatte, das von ihm klar umrissene Œuvre des Henrick van Holt herausgelöst hatte, beginnt Barbara Rommé bei der Beschreibung von Douwermans Schaffen noch einmal am Ausgangspunkt, bei den archivalisch gesicherten Stücken: dem Sieben-Schmerzen-Retabel in der Kalkarer Nikolaikirche, der Leuchtermadonna ebendort in einigen Teilen und der Schreinarchitektur an dem Marienretabel in der ehem. Klever Stiftskirche im Entwurf. Diesen Werken bzw. ihren als Anteil Douwermans herauspräparierten Einzelheiten wendet die Autorin alle erdenkliche Aufmerksamkeit zu, um klare Kriterien zu gewinnen.

So beginnt die ausführliche Besprechung des Retabels auf dem Altar der Sieben-Schmerzen

Mariae in der Kalkarer Stadtpfarrkirche (S. 29-99) mit einer eingehenden Betrachtung der Marienverehrung in Kalkar (S. 31-61). Nur so können die vergleichsweise vielen Archivalien, die in verschiedenen Archiven zur Verfügung stehen, dem richtigen Bezug zugeordnet und dann korrekt interpretiert werden: Es gab zwei hochverehrte Marienbilder in der Nikolaikirche, die verschiedenen Teilen des um 1500 durch Anbauten erweiterten Kirchenraums den Namen gaben. Sie standen auf Altären, die Gruppen von Heiligen geweiht waren. Die Retabel darauf sind in den Zeiten bis heute verändert und mit Teilen anderer Retabel kombiniert worden. Es gab diverse Vikarien, die mitunter, weil der Unterhalt für einen Vikar zu knapp bemessen war, mit anderen Präbenden zusammengelegt worden sind. Es gab eine Liebfrauenbruderschaft und es gab viele weitere Interessenten und Akteure der Marienverehrung. Dekan der Bruderschaft war der Bürgermeister, ein städtischer Amtsträger, der zugleich auch als treuhänderischer