



# Der Niederrhein – Kunstlandschaft der Spätgotik

Eine Dokumentation zum  
3. Rheinischen Tag  
für Denkmalpflege  
in Kalkar, 5. Mai 2013

Mitteilungen aus dem  
LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland  
Heft 15



Eine Veröffentlichung des  
Landschaftsverbandes Rheinland,  
LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland,  
herausgegeben von der Landeskonservatorin  
Dr. Andrea Pufke

## Impressum

Redaktion:  
Eva-Maria Beckmann

Titelbild:  
Kalkar, St. Nicolai. Malerei des Georgsaltars, Köln  
oder Niederrhein, um 1484. Foto: Silvia-Margrit Wolf,  
LVR-ADR.

© 2013 LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland

Alle Rechte vorbehalten. Die Mitteilungen des  
LVR-Amtes für Denkmalpflege im Rheinland sind Teil  
seiner Öffentlichkeitsarbeit. Sie werden kostenlos  
abgegeben und sind nicht zum Verkauf bestimmt.

Layout:  
Stefanie Hochum, LVR-Druckerei.

Barrierefreistellung:  
Solweig Kemsies, LVR-Druckerei.

Druck:  
LVR-Druckerei, Ottoplatz 2, 50679 Köln  
Tel. 0221 809-2418

Gedruckt auf 100% Recyclingpapier, FSC-Zertifiziert

# Inhalt

<b>Grußwort</b> Gerhard Fonck, Bürgermeister der Stadt Kalkar	<b>7</b>
<b>Grußwort</b> Milena Karabaic, LVR-Dezernentin Kultur und Umwelt	<b>11</b>
<b>Grußwort</b> Andrea Pufke, Landeskonservatorin und Leiterin des LVR-Amtes für Denkmalpflege im Rheinland	<b>15</b>
<b>Der Niederrhein – Kunstlandschaft der Spätgotik</b> Godehard Hoffmann	<b>19</b>
<b>St. Nicolai in Kalkar. Ein Zentrum spätmittelalterlicher Bildschnitzerkunst am Niederrhein</b> Reinhard Karrenbrock	<b>29</b>
<b>Vom Baum zum Bildwerk. Bildhauerkunst am Niederrhein um 1500</b> Marc Peez	<b>45</b>
<b>Fragen zur Konservierung und Restaurierung sakraler Kunst</b> Martin Hammer	<b>57</b>
<b>Der Meister von Elsloo: ein Künstler ohne Grenzen</b> Arnold Truyen	<b>67</b>
<b>Der Niederrhein – Kunstlandschaft der Spätgotik</b> Eine Ausstellung der Fotowerkstatt des LVR-Amtes für Denkmalpflege im Rheinland zum 3. Rheinischen Tag für Denkmalpflege in Kalkar, 5. Mai 2013	<b>77</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>95</b>

# Grußwort

Gerhard Fonck, Bürgermeister der Stadt Kalkar

Sehr geehrte Damen und Herren, verehrte Gäste, am heutigen Sonntag führt uns der 3. Rheinische Tag der Denkmalpflege unter dem Leitgedanken „Der Niederrhein – Kunstlandschaft der Spätgotik“ zusammen und es ist mir eine Freude, Sie hier im historischen Rathaus – einem spätgotischen Bauwerk – im Ratssaal in unserer schönen Stadt Kalkar begrüßen zu dürfen.

Gemeinsam mit dem Landschaftsverband Rheinland – und da in guter Kooperation mit dem LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland – haben wir diesen Tag vorbereitet dürfen und wünschen uns nun, dass sich viele interessierte Gäste in unserer Stadt – genauso wie die Bürgerinnen und Bürger – am heutigen Programm erfreuen und sowohl aus den Vorträgen als auch aus den Führungen in der St. Nicolai-Kirche viele Informationen und neue Eindrücke auf- und mitnehmen.

Gestatten Sie mir, dass ich an dieser Stelle einige Gäste des heutigen Denkmaltages namentlich begrüße. So gilt ein besonderer Willkommensgruß der Dezernentin für Kultur und Umwelt des Landschaftsverbandes Rheinland,

Frau Milena Karabaic, der Landeskonservatorin des LVR-Amtes für Denkmalpflege im Rheinland, Frau Dr. Andrea Pufke – und dem gesamten Team, das diesen Tag mit vorbereitet hat.

Als Vertreter der kommunalen Denkmalpfleger und Vorsitzenden der Regionalgruppe Rheinland/Ruhrgebiet der Arbeitsgemeinschaft Historische Stadtkerne in NRW, Herrn Dr. Jörg Heimeshoff, Frau Inge Verweyen, Mitglied der Landschaftsversammlung und des Kulturausschusses, Herrn Pastor Alois van Doornick, der in guter Zusammenarbeit als zuständiger Pfarrer von St. Nicolai den heutigen Tag maßgeblich mit gestaltet, die Referenten des heutigen Tages.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, als vor mehreren Monaten in einem ersten Gespräch mit Frau Dr. Pufke ihrerseits die Überlegung, den 3. Rheinischen Tag der Denkmalpflege in Kalkar auszurichten, uns vorgetragen wurde – ja, so darf man schon sagen – hat nicht nur mich das mit einem gewissen Stolz erfüllt. Ist dies doch heute wirklich auch ein Tag, an dem wir die Schönheit unserer Stadt darstellen, sozusagen ein Bürgerbauwerk,



Gerhard Fonck  
Foto: Stadt Kalkar.

was über Jahrhunderte hinweg erbaut – und zum Teil auch wiedererbaut – wurde, präsentieren dürfen.

Lassen Sie mich bitte aber zunächst unsere Stadt vorstellen, und darin einige kurze Anmerkungen zur kommunalen Denkmalpflege in Kalkar und zur Bedeutung der Denkmalpflege machen. Die Stadt Kalkar ist heute – seit der kommunalen Neugliederung im Jahre 1969 – eine 88 qkm große Stadt mit 13 Stadtteilen und insgesamt gut 14.000 Einwohnern. Geprägt noch immer von einem landwirtschaftlichen Umfeld präsentiert sich die Stadt als aktives Gemeinwesen mit einer guten Infrastruktur, mit einem breiten Schulangebot, mit einer soliden ökonomischen Struktur an Industrie, Handwerk und Dienstleistungen, als Bundeswehr- und NATO-Standort sowie einem hervorragenden Angebot in den Bereichen Freizeit, Tourismus, Gastronomie und nicht zuletzt seit neuestem auch als Messestandort im „Wunderland Kalkar“ – auf dem Gelände des nie ans Netz gegangenen ehemaligen „Schnellen Brüters“.

Die Stadtteile – oftmals jahrhundertalte Dörfer und Siedlungsräume oder gar wie das Beispiel Grieth zeigt, einst selbstständige Hanse-Stadt am Rhein – haben ihren eignen Charakter bewahrt und großen Anteil an dem vielgestaltigen Gesamtbild der Stadt. Der historische Stadtkern Kalkar ist eine Gründungsstadt des Kölner Erzbischofs Heinrich von Molenark und dem Klever Grafen Dietrich VI. Das Plakat zur heutigen Veranstaltung ist entsprechend gewählt; das

Flügelbild des Georgsaltar zeigt die Ankunft der heiligen Ursula in Köln. Und am Vorabend des kirchlichen Gedenk- und Feiertages der Märtyrerin, am 20. Oktober des Jahres 1230 wurde Kalkar auf einer mit Rheinwasser umwehrten Insel gegründet und dann planmäßig erweitert.

Die Geschichte der Stadt Kalkar bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ist eine Geschichte von wirtschaftlichem Wachstum, bürgerlicher Prosperität, kaufmännischem Erfolg und kultureller Blüte. Das kulturtouristische Alleinstellungsmerkmal in der Region beruht zum großen Teil auf diesem baukulturellen Erbe, auf der Atmosphäre des Marktes mit Gerichtslinde und den Treppengiebelhäusern – und wie die Bürgerinnen und Bürger damit umgegangen sind und umgehen: es erhalten, schützen, pflegen, mit Bedacht und Behutsamkeit neu gestalten. In Kalkar – und in besonderem Maße in St. Nicolai – manifestiert sich die spätgotische Baukunst und sakrale Kunst.

Doch haben die damaligen Bürger als Bauherren keine Denkmäler gebaut und kunsthistorisch bedeutsame Arbeiten beauftragt. Sie haben allerdings herausragende Architektur geschaffen und Kunstwerke gewählt und finanziert, die in einem anderen Verständnis von Kunst als unser heutiges, sich in dem gegebenen kirchlichen Umfeld behaupten und den Menschen als Betrachter berühren sollten. Und dies gelingt eindrucksvoll bis heute. – Auch dank der Denkmalpflege und eines früh geübten Verständ-

nisses von Denkmalschutz. Denn der Denkmalschutz ist – um es etwas pointiert zu sagen – ein Gedanke, ein Anliegen des 19. Jahrhunderts, galt es doch nationale Identitätsmuster zu schaffen. Und auch bereits im 19. Jahrhundert wurde der kulturelle Wert und Rang von St. Nicolai erkannt, geschützt und gepflegt.

Eine Entscheidung von beträchtlicher Wirkung für Kalkar und seine Baukultur wurde nach Ende des Zweiten Weltkrieges, in den ersten Nachkriegsjahren getroffen: das von einer Brandbombe getroffene, zu zwei Dritteln zerstörte – aber in seiner Substanz noch erhaltene – Rathaus wurde wieder aufgebaut. Und genau dieses Signal hat positiv gewirkt bei vielen privaten Hauseigentümern und hat bis zur Stadtkernsanierung der 1970er und 1980er Jahre Wirkung gezeigt.

Und wie sieht Denkmalpflege in Kalkar heute aus? – Ja, es gilt weiter sich diesem wunderbaren Erbe zu stellen, sprich ganz sensibel damit umzugehen. So weist Kalkar heute bereits drei Denkmalbereiche aus: nämlich Kalkar, Grieth und seit neuestem auch Hanselaer.

In diesem Zusammenhang ist selbstverständlich auch noch die Bodendenkmalpflege zu nennen, die im gesamten historischen Stadtkern gleichfalls von Bedeutung ist. Aber Baudenkmale bedürfen selbstverständlich auch einer modernen und zeitgemäßen Funktionalität; was sicherlich zugleich eine besondere Herausforderung beinhaltet und in der Regel mone-

tär eine zusätzliche Belastung nach sich zieht.

Das es aber gelingt, ist auch an diesem Rathaus ablesbar. Denn es ist gelungen, dieses Gebäude ohne Eingriffe in die Fassaden bzw. durch Ergänzungsbauwerke barrierefrei zu erschließen: sprich einen Aufzug einzubauen; um nur einmal ein Beispiel zu nennen. Dies ist selbstverständlich in enger Abstimmung mit der Denkmalpflege erfolgt. Gleiches gilt für das Städtische Museum und Archiv, unmittelbar nebenan über den einst schiffbaren Graben gelegen.

Hier haben wir die Touristikinformation unserer Stadt vorsichtig im Foyerbereich integriert und zwei moderne Arbeitsplätze eingerichtet. Als Nebeneffekt haben wir erreicht, dass nun die touristischen Gäste gleichzeitig in besonderem Maße auf unser Museum und Archiv aufmerksam werden, um nicht zu sagen, direkt hingeführt werden.

Aber auch der Prozess einer behutsamen Neugestaltung des Marktes, insbesondere einer barrierefreien Zuwegung und gastronomischen Nutzung mit modernen Elementen ist intensiv durch die Denkmalpflege begleitet worden: das Ergebnis ist eine Aufwertung des Platzes und eine noch höhere Aufenthaltsqualität. Man mag an diesen wenigen Beispielen erkennen, dass mit der Beratung durch die Denkmalpflege und in enger Abstimmung mit dieser gute Ergebnisse auch für eine wirtschaftliche und zeitgemäße Nutzung der historischen Gebäude erreicht werden kann.

Und so, meine sehr geehrten Damen und Herren, zeigen wir unsere Stadt Kalkar gerne an diesem 3. Rheinischen Tag für Denkmalpflege unter dem Leitgedanken „Der Niederrhein – Kunstlandschaft der Spätgotik“.

Nicht unerwähnt lassen möchte ich aber auch den Appell an das Land Nordrhein-Westfalen – wohl wissend, dass die finanziellen Mittel überall knapp sind – dennoch aber auch weiterhin Geldmittel bereitzustellen, damit das Kulturgut, was über Jahrhunderte erhalten und geschützt wurde, nun nicht vernachlässigt wird. Denn hier ist Stillstand Rückgang, weil die Nichtunterhaltung dieser Bauwerke in der

Folge schnell auch zu einem Verfall dieses Kulturgutes führen kann.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, verbunden mit dem nochmaligen Dank an alle Beteiligten bei der Vor- und sicherlich auch Nachbereitung des heutigen Tages heiße ich Sie alle nochmals recht herzlich in Kalkar willkommen. Genauso wünsche ich mir, dass Sie nicht nur heute bei uns zu Gast sind, sondern würde mich freuen, wenn Sie auch zukünftig wieder einmal unsere schöne Stadt besuchen – getreu dem Motto unserer Stadt: KALKAR – hier lebt der Niederrhein.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Rathaus der Stadt Kalkar. Blick über den Markt von Südwesten.  
Foto: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR.



## Grußwort

Milena Karabaic, LVR-Dezernentin Kultur und Umwelt

Sehr geehrter Herr Bürgermeister Fonck, sehr geehrte Frau Dr. Pufke, meine sehr geehrten Damen und Herren, es freut mich sehr, Sie im Namen des Landschaftsverbandes Rheinland zum 3. Rheinischen Tag für Denkmalpflege im historischen Rathaus von Kalkar begrüßen zu dürfen. Dies ist ein wunderbarer Ort, wie geschaffen für diese Veranstaltung. Wenn Sie den Flyer mit dem Programm genauer angeschaut haben, ist Ihnen vielleicht aufgefallen, dass das Rathaus, in dem wir gerade tagen, gleich zweimal abgebildet ist: Einmal sehen wir es als Ausschnitt eines 500 Jahre alten Gemäldes, einmal – äußerlich nur wenig verändert – in einer aktuellen Fotografie. In dieser unruhigen und schnelllebigen Zeit, die ständig Neues will und in der nur Weniges Bestand hat, ist es wohlthuend, Konstanten zu erleben – in diesem Fall ein Gebäude, das Generationen, Moden und Kriege überdauert hat. Sie können stolz sein, lieber Herr Fonck und liebe Bürgerinnen und Bürger von Kalkar, dieses Rathaus zu besitzen, es mit Leben zu füllen.

Und deshalb möchte ich an dieser Stelle auch die Menschen ganz herzlich begrüßen, die aus den

Niederlanden hierher gekommen sind. Das Spätmittelalter, um das es heute geht, kannte die Grenze zwischen unseren beiden Ländern nicht. Deshalb schlagen heutzutage Veranstaltungen wie diese Brücken zwischen den Menschen. Das ist ganz im Sinne des LVR, der auch mit anderen Projekten wie der Route der Industriekultur, dem Europäischen Gartennetzwerk EGHN und den Wegen der Jakobspilger und vielen weiteren Aktivitäten das Rheinland mit Europa vernetzt.

Heute ist Sonntag. Ein strahlender Sonntag im Mai: ein idealer Zeitpunkt, sich mit etwas Schönerem zu beschäftigen. Beschäftigen wir uns also mit Denkmalpflege. Denn, wenn wir uns an Kunstdenkmälern erfreuen wollen, dann geht das auf Dauer nur mit den Akteuren der Denkmalpflege, mit den Fachleuten und Behörden, die sich um die zahlreichen Denkmäler im Rheinland kümmern. Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Architektinnen und Architekten, Vermessungsteams, Fotografinnen und Fotografen, Restauratorinnen und Restauratoren sind im LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland in der Abtei Brauweiler beschäftigt. Sie erforschen und inventarisieren die Denkmäler im



Milena Karabaic  
Foto: Ludger Ströter,  
LVR-Fachbereich  
Kommunikation.

Historische Ansicht  
des Rathauses  
auf Flügel des  
Hochaltarretabels,  
St. Nicolai, Kalkar  
(ca. 1505–1509). Foto:  
Silvia-Margrit Wolf,  
LVR-ADR.



Rheinland, sie beraten Denkmaleigentümer bei Baumaßnahmen und Restaurierungen und setzen sich für deren Erhaltung ein. Aber was wäre die hauptamtliche Denkmalpflege ohne die Menschen, die sich ehrenamtlich engagieren! Was könnte sie ausrichten, gäbe es nicht die vielen privaten Denkmaleigentümer, denen die Erhaltung ihrer Objekte wichtig ist? Und welchen Sinn hätten alle Bemühungen, fielen sie nicht auf fruchtbaren Boden? Denn auch Sie, meine Damen und Herren, tragen mit Ihrem Interesse dazu bei, dass das Rheinland, diese einzigartige Kultur- und Denkmallandschaft, auch für unsere Nachfahren anhand historischer Zeugnisse erlebbar bleibt.

Die spätgotischen Bildwerke am Niederrhein sind solche Zeugnisse. Auch, wenn vor dem Gesetz alle Denkmäler gleich sind, so möchte ich doch behaupten, dass die Kunstwerke, um die es uns heute

geht, außergewöhnlich und von besonderer Bedeutung sind. So bilden die Schnitzaltäre von St. Nicolai in Kalkar eines der umfassendsten mittelalterlichen Sakralensembles in Europa. Touristen kommen mit Bussen, wandernd oder mit dem Fahrrad nach Kalkar, um die Bildwerke zu sehen, die vor einem halben Jahrtausend von großen Künstlern ihres Faches gefertigt wurden.

Häufig sind ihre Namen nicht überliefert, aber ihre Werke sind noch für uns heute so eindrucksvoll und faszinierend, dass die Anziehungskraft für Menschen aus ganz Europa ungebrochen ist. Es ist nicht nur eine wunderbare Aufgabe, Denkmäler wie diese zu erhalten, sie ist auch gesetzlich vorgeschrieben. Das aber ist ohne finanzielle Unterstützung schwer möglich. Gerade in den letzten Wochen ist in zahlreichen Medien und sog. offenen Briefen von einem Rückzug aus dem Denkmalschutz in NRW die

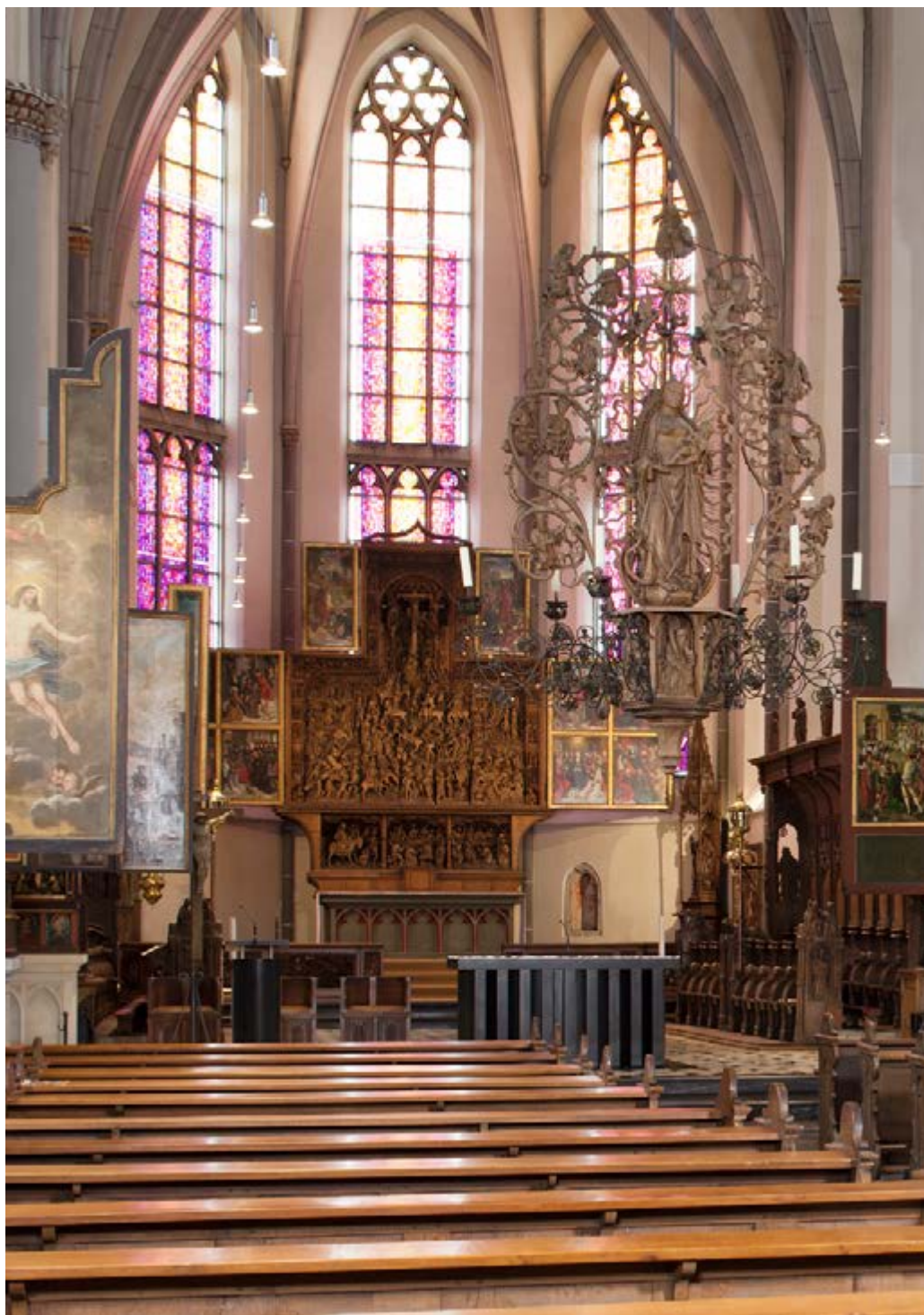
Rede gewesen. „Qua vadis Denkmalpflege in NRW?“ fragte der Autor in der Zeitung Politik & Kultur in ihrer jüngsten Ausgabe. Nehme ich die aktuelle Presseerklärung des zuständigen Ministers für Bauen, Wohnen, Stadtentwicklung und Verkehr beim Wort und somit ernst, lautet die Antwort darauf schlicht: Weiter, Denkmalpflege und -förderung gehen weiter – allerdings mit neuen, modernen Förderinstrumenten. D.h., Förderangebote auf Grundlage von Darlehen werden explizit genannt, aber auch die Klarstellung, ich zitiere: „[...]“, dass nicht alle Landeszuschüsse in Darlehen umgewandelt werden können“.

Ich möchte für den LVR deutlich machen, dass wir uns – wie auch in der Debatte um das Schließen der Rechtslücke in der Bodendenkmalpflege (Stichwort: Verursacherprinzip) – auch bei der weiteren Ausgestaltung für den künftigen Weg der Gebäudedenkmalpflege aktiv und mit ausgewiesenem Sachverstand in diesen Prozess einbringen wollen. Und ich bin mir sicher, dieses Angebot wird nicht ungehört bleiben, auch dank der Unterstützung der Landesdirektorin.

Das Bekenntnis zum reichen baukulturellen Erbe dieses Landes seitens aller Beteiligten ist fraglos. Jetzt gilt es, mit Augenmaß dem Umgang mit diesem Erbe eine zukunftsfähige Grundlage zu geben. Auch und gerade in Zeiten dramatischer Konsolidierungserfordernisse. Und Sie dürfen mir glauben, ich weiß sehr genau, wovon ich zumindest für das LVR-Dezernat

Kultur und Umwelt in diesem Zusammenhang spreche. Seit 2009 unterliegen auch wir einem strikten Konsolidierungskurs innerhalb des gesamten LVR. Im Schnitt 1,3 Mio. € sparen wir jedes Jahr an Sachkosten im Rahmen unseres in der Landschaftsverbandsordnung definierten kulturellen Auftrages ein. Sie sind gut im Kopfrechnen und haben schon die nicht zu verachtende Gesamtsumme (6,5 Mio. €) parat. Dieses Ergebnis war übrigens noch keine einzige Schlagzeile wert – weder im Sinne von Empörung, noch als Ausdruck von Anerkennung, denn Sie wissen alle, wir sind ein Umlageverband und der kommunalen Familie in unserem Wirken verpflichtet. Aber ich komme zurück zu unserem eigentlichen Thema. Und wir wären nicht im Rheinland, griffe nicht in schwierigen Lebenslagen die berühmte, wenn auch literarische „Heinesche Wendung“. Nicht zum Schwarzmalen sind wir heute hier zusammengekommen, sondern es geht vielmehr bei den Kunstwerken aus dem Mittelalter in der Regel um farbig gefasste Objekte. Damit es auch so bleibt, engagieren sich Denkmalpflegerinnen und Denkmalpfleger, Restauratorinnen und Restauratoren mit exzellentem Fachverstand und großer Leidenschaft. Worauf es dabei ankommt, werden wir im Laufe der Veranstaltung sicherlich erfahren. Ich freue mich darauf und wünsche uns allen, meine Damen und Herren, einen interessanten und denkwürdigen Denkmaltag.

Herzlichen Dank  
für Ihre Aufmerksamkeit.



## Grußwort

Andrea Pufke, Landeskonservatorin und Leiterin des LVR-Amtes für Denkmalpflege im Rheinland

Sehr geehrte Frau Landesrätin Karabaic, sehr geehrter Herr Bürgermeister, meine sehr geehrten Damen und Herren, wie schön, dass wir in Kalkar sind und wie schön, dass Sie alle so zahlreich der Einladung des LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland zu unserem Rheinischen Tag für Denkmalpflege gefolgt sind.

Sie kennen ja die Redeweise, dass alles, was zweimal stattgefunden hat, schon Tradition ist. Insofern nehme ich sehr gerne als nach einem guten Jahr noch relativ frische Landeskonservatorin diese Tradition der rheinischen Denkmalpflege auf und freue mich, dass es unserem Amt auch in diesem Jahr gelungen ist, heute bereits den dritten Rheinischen Tag für Denkmalpflege zu veranstalten.

Sehr geehrter Herr Bürgermeister Fonck, wir haben Sie nicht wirklich überreden müssen, sondern sind eher offene Türen eingerannt, als wir fragten, ob wir die Stadt Kalkar als Partner für diese Veranstaltung gewinnen können. Ich danke Ihnen und Ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sehr herzlich für Ihre spontane Zusage, den Rheinischen Tag für Denkmalpflege in Ihrem

wunderschönen historischen Rathaus hier in Kalkar zu begehen.

Wir fühlen uns mit Ihrer großzügigen und bei der Vorbereitung in jedem Punkt unkomplizierten Gastfreundschaft sehr geehrt. Und das hat in Kalkar Tradition: Zu Ostern 1522 hatte ein namentlich nicht genannter Kölner Weihbischof das Retabel des Sieben-Schmerzen-Altar des Henrick Douwermann in St. Nicolai geweiht. Für dessen Beköstigung kam die Stadt Kalkar auf! Dazu schreibt Barbara Rommé im Standardwerk über den Schnitzer (1997): „Die Stadt Kalkar übernahm bei herausragenden Ereignissen, wie dem Empfang von hochgestellten Persönlichkeiten der Kirche, durch Geldgeschenke die Kosten der Bewirtung.“ Und was im Mittelalter galt, scheint auch heute noch in der freundlichen Stadt zu gelten.

Meine sehr geehrten Damen und Herren, verraten darf ich an dieser Stelle, dass es mir ein persönliches Anliegen war, den Ort für unseren dritten Denkmaltag am Niederrhein zu suchen. Diese bezaubernd schöne Landschaft habe ich als eine der ersten Regionen im Rheinland in meinem neuen Amt bereist und ich darf wohl auch verraten, dass sie



Andrea Pufke  
Foto: Stephanie Taubmann, LVR-ADR.

Seite gegenüber:  
Kalkar, St. Nicolai.  
Blick nach Südost  
mit Chor (Hochaltar),  
Marienaltar, Kanzel  
und Johannesaltar.  
Foto: Silvia-Margrit  
Wolf, LVR-ADR.



mich seither nicht mehr loslässt. Neben der Tatsache, dass dieser Teil des Rheinlandes wegen seiner landschaftlichen Reize immer eine Reise wert ist, ist auf eigentümliche Weise nicht präsent, dass er mit einigen Gebieten in den benachbarten Niederlanden eine der bedeutenden Kunstlandschaften birgt.

In keinem Teil des Rheinlandes und darüber hinaus ist eine ähnlich reiche Dichte an herausragenden spätgotischen Bildwerken, wie z. B. den großen Altarretabeln mit geschnitzten und gefasstem Skulpturenschmuck und Bildprogrammen, erhalten. Begünstigt durch die Lage an bedeutenden Handelsstraßen entlang des Rheins blühte die Region im 15. und 16. Jahrhundert wirtschaftlich auf und mit dem wachsenden Wohlstand entwickelten sich auch florierende Künstlerwerkstätten für ein kunstsinnesbürgerliches Bürgertum, das diese Objekte in Auftrag gab, z. B. in Kleve, Wesel und in Kalkar. Die überlieferten Werke prägen diesen künstlerischen Raum bis heute. Und so haben wir uns vorgenommen, diese spätgotischen Bildwerke (neu) zu entdecken, in das Bewusstsein und damit in das Zentrum unseres diesjährigen Rheinischen Tags für Denkmalpflege zu rücken.

Einen ersten Einblick in dieses reiche Erbe haben wir vor gut 4 Wochen mit einer kleinen Fotoausstellung anlässlich des heutigen Denkmaltags hier im Rathaus ein Geschoss über uns gewährt. Es sind Detailaufnahmen von Ausstattungsobjekten, die sich in der

nahe gelegenen Kirche St. Nicolai befinden, die mit ihrem bedeutenden Bestand an farbig gefassten Schnitzwerken wohl nicht zu Unrecht als Schatzkästlein des Rheinlands gelten darf.

Die Ausstellung hat schon gleich bei der Eröffnung deutlich gemacht, wie wichtig es ist, einen intimeren Blick auf die Kunstwerke zu werfen, die im Hell-Dunkel des Kirchenraums zwar zweifelsohne ihre Pracht entfalten, aber für den Betrachter nicht in ihrem Szenen- und Detailreichtum oder ihrer z.T. ausgeprägten Expressivität zu sehen sind. So sind bisweilen erstaunliche Entdeckungen zu machen.

Ich möchte behaupten, dass alle Objekte dieser Kunstepoche, von denen wir heute einige vorgestellt bekommen, schön anzusehen sind. Was man ihnen nicht ansieht, ist die kontinuierliche und manchmal auch mühsame und intensive Pflege und Konservierung. Hier setzt die Arbeit der Denkmalpflege – und hier setzt auch die Idee des Rheinischen Tags für Denkmalpflege an, den wir alle zwei Jahre veranstalten.

Unser Anliegen ist es, einem breiten interessierten Publikum möglichst alle Aspekte denkmalpflegerischen Handelns an einem bestimmten Thema vorzustellen und dabei besonders die Arbeit des LVR-Amt für Denkmalpflege zu erläutern. Wichtig ist es uns auch zu veranschaulichen, dass wir helfender Berater vor Ort sind und wir als amtliche Denkmalpflege Eigentümer und Verantwortliche mit unse-

rem breit gefächerten Fachwissen kostenlos unterstützen. Bei den spätgotischen Bildwerken sind vor diesem Hintergrund nahezu alle Bereiche unseres Denkmalfachamtes beteiligt:

Die Abteilung Inventarisierung mit ihrer kunstwissenschaftlichen Forschung, unterstützt durch fotografische Dokumentationen, manchmal aber auch durch die Analyse des konstruktiven Aufbaus eines Altarschreines durch das Referat Bauforschung und nicht zuletzt – ganz entscheidend – durch umfangreiche kunsttechnologische und restauratorische Untersuchungen und Proberestaurierungen der Restaurierungswerkstätten.

Geradezu exemplarisch steht damit Kalkar für die hervorragende Zusammenarbeit des LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland mit der Kirchengemeinde St. Nicolai und der Kunstpflege des Generalvikariats des Bistums Münster. An den intensiv von uns betreuten Objekten können wir aufzeigen, dass der Erhalt dieser Kunstdenkmäler nur dann erfolgreich gelingt, wenn alle Partner gemeinsam daran arbeiten.

Mein herzlicher Dank für diese gute Zusammenarbeit gilt stellvertretend Ihnen, Herr Pfarrer van Doornick, und Ihnen, Herr Dr. Karrenbrock, für das Bistum Münster.

Aber wir müssen auch bedenken, dass der schöne Glanz nicht zum Nulltarif zu erhalten ist. Lassen Sie mich abschließend zwei Sätze zur aktuell diskutierten Kürzung der Denkmalfördermittel des Landes Nordrhein-Westfalen sagen:

Private Denkmaleigentümer und besonders die Kirchen erhalten mit großem Engagement Ihre Denkmäler im öffentlichen Interesse, und sie tun es mit z.T. sehr hohem finanziellen Aufwand. Bei allem Verständnis dafür, dass auch die Denkmalpflege einen Beitrag zu den Haushaltseinsparungen des Landes beitragen muss, eines wird in der Diskussion aber vergessen: Die Landesförderung mit seit Jahren sinkenden Budgets ist mehr als nur eine anteilige finanzielle Zuwendung, die ohnehin nie auskömmlich war. Sie ist vor allem Wertschätzung für all die Menschen, die mit ihren bescheidenen Mitteln beigetragen haben, die reiche Denkmallandschaft des Rheinlandes zu erhalten. Ich finde, daran darf es auch künftig nicht mangeln.

Umso mehr freut es mich, dass der Landschaftsverband Rheinland uns großzügig finanziell bei der Realisierung dieses Denkmaltages unterstützt hat. Mein herzlicher Dank gilt Ihnen Frau Karabaic, nicht nur für die finanziellen Mittel für diesen Denkmaltag, sondern auch für Ihr sehr offenes Ohr und Ihr Interesse für die Anliegen der Denkmalpflege, die Sie nicht zuletzt mit Ihrer Anwesenheit heute hervorheben.

Sehr herzlichen Dank!



## Der Niederrhein – Kunstlandschaft der Spätgotik

Godehard Hoffmann

Die Zeit der Spätgotik gehört zu den herausragenden Epochen der europäischen Kunst. Dabei bilden das 15. Jahrhundert zusammen mit dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts stilistisch eine relativ einheitliche Phase. Nördlich der Alpen wurden nun die Stilmerkmale der Spätgotik intensiv herausgearbeitet, bis sie schließlich in überbordenden manieristischen oder flamboyanten Formen ausklangen. In Italien blühte zeitgleich bereits die Renaissance, so dass die Eigenheiten der Spätgotik des Nordens umso deutlicher hervortreten. Dennoch standen beide Kulturkreise dank gut ausgebauter Handelswege in einem engen Kontakt, so dass neue Technologien, Geschäftsformen oder religiöse Ideen – ungeachtet unterschiedlicher Stilformen in der Kunst – ausgetauscht wurden.

Die Niederlande waren seinerzeit das kreativste Zentrum für neue Malerei und Skulptur nördlich der Alpen. Die Gebrüder Jan und Hubert van Eyck entwickelten in Gent innovative Malmethoden zu technischer Perfektion sowie nie wieder erreichtem Detailreichtum in der Darstellung. Die Ölmalerei, die Zentralperspektive und die aus tiefen Malschichten herausgebildete

Leuchtkraft der Farben genossen so hohes Ansehen, dass niederländische Kunst auch in Italien Käufer fand. Mächtige Fürsten, wie der Herzog von Burgund, bestellten bei van Eyck und anderen niederländischen Werkstätten Porträts oder höfische Szenen, und sie erhielten von dort religiöse Bilder. Vor allem Szenen des biblischen Heilsgeschehens sowie das Leben der Heiligen sind nicht nur künstlerisch, sondern auch inhaltlich auf ein hohes Niveau geführt worden.

In der Spätgotik war es insbesondere nördlich der Alpen zu einer Verdichtung der religiösen Erzählstoffe in Bildern gekommen. Dabei nutzte die Bildkunst ihre Möglichkeiten, um Lücken im Erzählstoff – von denen es tatsächlich viele gibt (beispielsweise in der Weihnachtsgeschichte) – zu schließen. Was in den biblischen Texten nicht beschrieben war, wurde in Bildern phantasievoll ergänzt, so dass bezüglich der Erzählabläufe beim Betrachter kaum noch Fragen offen blieben. Nie wieder hat die Kunst des Christentums einen solch weiten Kosmos an Bilderzählungen geschaffen. Dabei wurden die Einzelheiten der Szenen bis hin zu Mauerwerk, Kleidung und Pflanzen sehr detailgenau dargestellt. All

Seite gegenüber:  
1. Jan van Eyck,  
Madonna des  
Kanzlers Rolin.  
© Musée du Louvre.

das wirkt sich bis in die Gegenwart aus – die Kunst der Spätgotik wurde zu einer „Schule des Sehens“ für das europäische Kunstverständnis.

Zu den Besonderheiten spätgotischer Bildkunst gehört die Verortung der historischen Ereignisse in eine zeitgenössische Umgebung und Kleidung. Tatsächlich wissen wir bis heute nicht, wie Jesus Christus oder Maria aussahen und wie sie gekleidet waren. Das Mittelalter hatte dieses Problem über Jahrhunderte durch Vereinfachung und Typisierung gelöst, wobei Goldgrund eine überhöhte, transzendente Szenerie suggerierte und zugleich elegant die ekla-

tantan Wissenslücken überspielte. Auf diese Weise wurden zentrale theologische Inhalte in der Bildkunst möglichst einfach und wiedererkennbar dargestellt. Erst das späte Mittelalter entwickelte die für diese Epoche typische, geschichtsbegeisterte Detailversessenheit, die in der spätgotischen Kunst anschaulichen Ausdruck fand. In gewisser Weise kündigten sich hier bereits die Neuzeit und die späteren Geschichtswissenschaften an. Die Darstellung biblischer Ereignisse in zeitgenössischen Interieurs diente außerdem einem handfesten pastoralen Zweck, denn dadurch wurde ein hoher Grad an Aktualisierung der Erzählinhalte erreicht. Auf diese Weise konnte der Betrachter sich viel leichter in das biblische Geschehen hineinversetzen. Bildhintergründe zeigten scheinbar vertraute Landschaften mit Gebirgen oder ganze Städte mit Fluss, Mauern, Kirchen, Häusern, Mühlen etc. Immer wieder finden sich Versatzstücke aus bekannten Orten, die den Felsendom in Jerusalem als Zentralbau mit Kuppel darstellen oder auch ganz konkret den unvollendeten Kölner Dom. Bis hin zur Mauerwerkstechnik sind Gebäude sehr genau wiedergegeben, doch letztlich sehen wir überwiegend Ideallandschaften, nur selten lässt sich ein präziser Ortsbezug Haus für Haus herstellen.

### Kunstopographie – Der Niederrhein in der Spätgotik

Schon ein kurzer Blick auf eine Karte des Rheinlandes im späten Mittelalter vermittelt einen Eindruck von der künstlerischen Verortung des Niederrheines. Die

Wirkungsstätten der berühmten süddeutschen Bildschnitzer und Maler – Albrecht Dürer, Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und Matthias Grünewald – liegen recht weit entfernt. Sehr viel näher sind die Niederlande mit ihren Kunstzentren Brügge, Gent und Antwerpen; aber auch Mecheln, Utrecht und andere Mittelstädte sollten nicht unterschätzt werden. Da zwischen beiden Regionen ein intensiver Handelsaustausch bestand und weithin sogar dieselbe Sprache gesprochen wurde, gestaltete sich der künstlerische Austausch auf einfache Weise. Er lässt sich sogar anhand von Personen nachvollziehen. So war der für den Niederrhein bedeutende Bildschnitzer Meister Arnt sowohl in Kalkar als

auch in Zwolle tätig. In beiden Städten hatte er angesichts größerer Aufträge Werkstätten gegründet, wie wir anhand schriftlicher Dokumente nachvollziehen können. Solch logistischer Aufwand hat sich offensichtlich gelohnt und war seinerzeit auch nicht ungewöhnlich.

Die dem Niederrhein am engsten verbundene Metropole war Köln, damals nicht nur ein bedeutendes künstlerisches Zentrum, sondern auch eine der größten Städte des Mittelalters. Hier wirkte der als Stephan Lochner bekannt gewordene Maler, der um 1445 das berühmte „Dombild“ schuf, den Altar der Stadtpatrone im südlichen Chorumgang des Kölner Doms. Aufgrund seiner verkehrsgünstigen

3. Köln, Dom, Marienkapelle, Altar der Stadtpatrone, Mitteltafel.  
© Dombauarchiv Köln, Matz und Schenk.

2. Der Niederrhein um 1547, Westermanns Großer Atlas zur Weltgeschichte, Braunschweig 1956, S. 96.



Lage stand Köln wiederum in einem engen Austausch mit den Niederlanden, weshalb auch bedeutende niederländische Künstler Werke in diese Stadt lieferten. Zu den berühmtesten gehört der um 1455 entstandene „Columbaltaar“ von Rogier van der Weyden, der sich seit dem 19. Jahrhundert in der Alten Pinakothek in München befindet. Zwischen Köln und den Städten des Niederrheins gab es ebenfalls wechselseitige künstlerische Beziehungen. So war der in Köln tätige Maler Bartholomäus Bruyn bei Jan Joest in Wesel ausgebildet worden.

Aufgrund dieses Austausches waren niederländische, niederrheinische und kölnische Stilformen bisweilen so eng miteinander verflochten, dass bei einigen Werken die exakte Herkunft bis heute nicht geklärt werden konnte. Schließlich gab es aufgrund der geographischen Nähe auch Kontakte zwischen dem Niederrhein und Westfalen, wie sich anhand der Malerfamilie Baegert nachvollziehen lässt, die wichtige Werke beispielsweise für Dortmund schuf. Andererseits lässt sich der Niederrhein deutlich von den Zentren der Bildschnitzer und Maler in Süddeutschland abgrenzen. Die Diskussionen darüber, ob von ihnen überhaupt ein Einfluss auf die niederrheinische Kunst ausgegangen war, sind noch gar nicht abgeschlossen – sicher war dieser aber nicht von grundlegender Bedeutung.

#### **Kulturelle Bedingungen und Reformation**

Das 15. Jahrhundert war geprägt von umfassenden gesellschaftli-

chen Veränderungen und religiösen Reformbestrebungen angesichts offensichtlicher Missstände in der Kirche. Die Wirtschaft und der Handel nahmen einen enormen Aufschwung. Über die Hanse sowie freie Unternehmer konnten weite Handelsverbindungen betrieben werden. Zugleich stiegen die Alphabetisierungsrate und damit das Bildungsniveau vor allem in den Städten ganz erheblich. Religiöse Texte wurden nun auch in volkssprachlichen Ausgaben herausgegeben, so dass des Lateins nicht kundige Laien Zugang zu religiöser Literatur bekamen. Die Erfindung des Buchdrucks führte schließlich zu einer bis dahin ganz unvorstellbaren Verbreitung religiösen und profanen Schrifttums. Die Bettelorden verstärkten die Entwicklung durch die Herausgabe von Büchern sowie durch Predigten und waren auf diese Weise mit dem städtischen Bürgertum eng verbunden. In Kalkar sind das beispielsweise die Dominikaner gewesen, deren Kloster zwar nicht mehr besteht, dessen Kunstwerke aber zum Teil in St. Nicolai erhalten sind.

Diese Entwicklungen zeigten im Verlauf des 15. Jahrhunderts nachhaltige Auswirkungen auf die Kunst und die Ausstattung von Kirchen mit Bildwerken: Eine entscheidende Bedingung für den Erwerb von Kunstgegenständen – beispielsweise teuren Flügelaltären – war eine Auftraggeberschaft, die einerseits in inhaltlichen Fragen kompetent und andererseits zahlungskräftig gewesen ist. Diese fand sich damals in der enorm gewachsenen Schicht des städti-



4. Kalkar, St. Nicolai.  
Foto: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR.

schen Bürgertums. Auftraggeber von Kunstwerken waren nun nicht mehr vorzugsweise der hohe Adel und Bischöfe oder Äbte, die seit Jahrhunderten den bedeutendsten Teil der Kunstwerke bestellt hatten. Zu den Kunden zählten nun auch Pfarreien, Bruderschaften, Bettelordensgemeinschaften und Bürger. Die reiche Ausstattung von St. Nicolai in Kalkar ist ein beson-

ders anschauliches Zeugnis dieser Entwicklung.

Gegen die im gesamten 15. Jahrhundert beständig geforderte Reform der Kirche erhob sich bald Widerstand seitens des hohen Klerus und von Teilen der Politik, vor allem gegen neue Formen unabhängiger religiöser Betätigung. Theologen diskutierten kontrovers die Frage,

was der Laie denn lesen dürfe. Und das diskursive Gespräch über Bibeltexte wurde Nicht-Klerikern in manchen Städten sogar verboten. Missstände in der Kirche einerseits und die fortschreitende Emanzipation der bürgerlichen Laien in religiösen Fragen andererseits provozierten schließlich heftige Konflikte vor allem in den habsburgischen Ländern, in denen das Herrscherhaus auf einer sehr konservativen Haltung beharrte; das betraf vor allem die Niederlande. Als sich die anstehenden Probleme nicht lösen ließen, kam es schließlich zur Kirchenspaltung – der Reformation.

Im habsburgischen Brabant spitzte sich die Situation dramatisch zu. Der Augustinermönch und Schüler Martin Luthers, Jacobus Praepositus, war nach Antwerpen gekommen, um dort die Reformbemühungen zu fördern. 1521 wurde er jedoch in Haft genommen, zugleich wurden „ketzerische“ Bücher öffentlich verbrannt. Ein Jahr später wurde das junge Antwerpener Augustinerkloster durch den Magistrat abgebrochen. Antwerpen brachte kurz darauf die ersten Märtyrer der Reformation hervor: Am 1. Juli 1523 wurden die Antwerpener Augustinermönche Hendrik Voes und Jan van der Esschen auf dem Großen Markt in Brüssel verbrannt, weil sie ihren reformatorischen Ideen nicht entsagen wollten.

Die Durchsetzung der Reformation ging schließlich mit Tumulten und zermürbenden Kriegen einher. Die Niederlande zerbrachen im 16. Jahrhundert in einen nördlichen reformierten und einen südlichen ka-

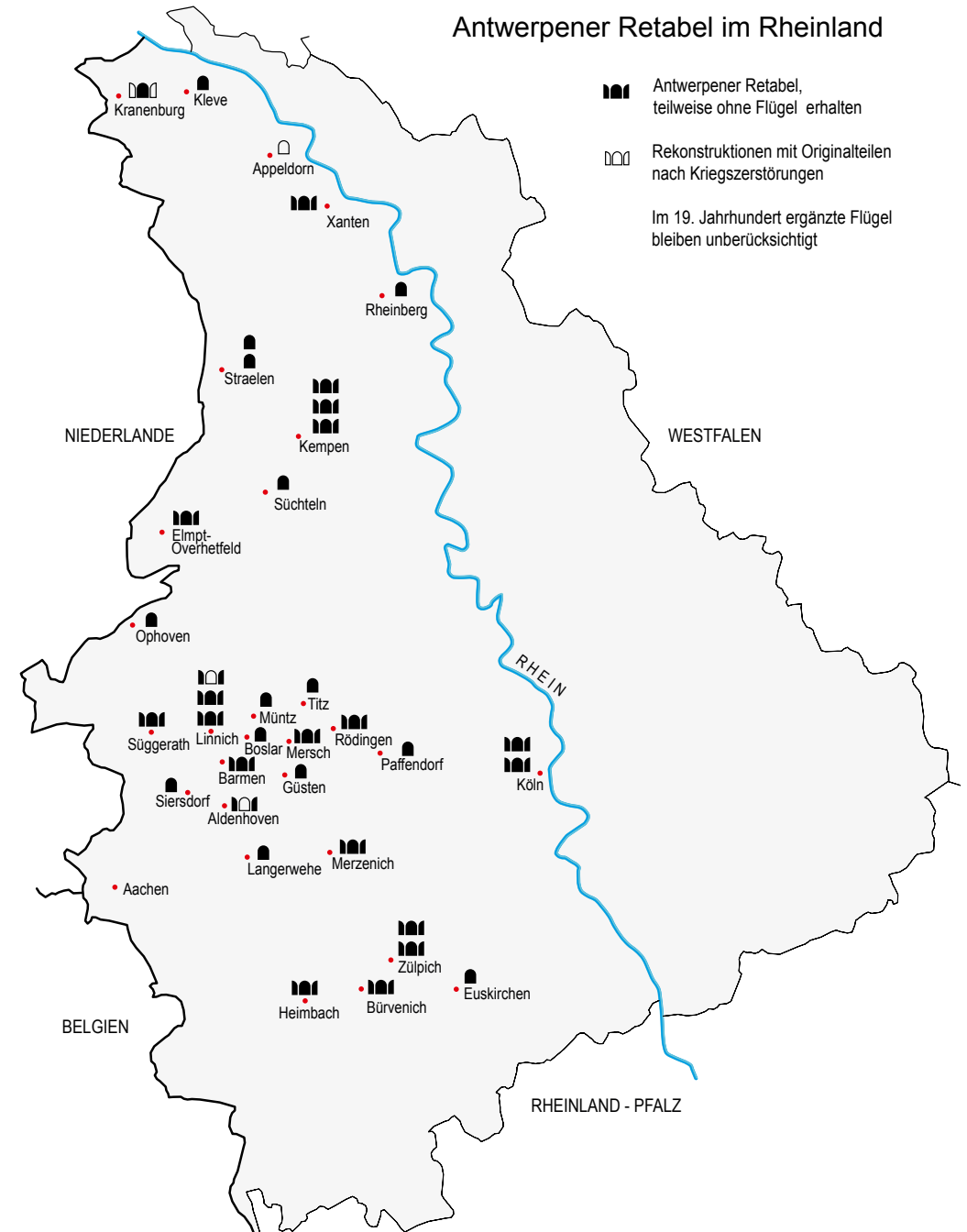
tholischen Teil (noch heute etwa an den Grenzen der Niederlande und Belgiens ablesbar). In den nördlichen, vom Calvinismus beeinflussten Niederlanden zerschlugen die Bilderstürmer einen großen Teil der gerade erst für die Kirchen geschaffenen Kunstwerke, weshalb die Überlieferungssituation spätgotischer Kunst hier vergleichsweise schlecht ist. Der Markt für religiöse Kunstwerke brach anschließend weitgehend zusammen. Die Situation am Niederrhein könnte sich kaum deutlicher davon unterscheiden, denn hier hatte eine tolerante Religionspolitik des Herzogs von Kleve dazu geführt, dass die Kirchen unangetastet blieben. Der auf diese Weise überlieferte Reichtum spätgotischer Kunst gehört zu den Besonderheiten Kalkars, aber auch der anderen Städte des Niederrheins.

### Der Niederrhein als Zentrum der Schnitzkunst

Um 1500 stieg die Nachfrage nach geschnitzten Kunstwerken noch einmal erheblich an. Die süddeutschen Bildschnitzer schufen zu dieser Zeit Werke, deren Ruhm bis heute anhält. Der Marienaltar von Tilmann Riemenschneider in Creglingen oder der Englische Gruß von Veit Stoß in der Nürnberger Lorenzkirche gehören zum Standardprogramm von Kunstreisen. Wenn auch in geringerem Umfang, so waren ebenso im niederdeutschen Raum Schnitzer wie beispielsweise Hans Brüggemann tätig.

Im frühen 20. Jahrhundert galten diese Werke noch als nationale Besonderheiten deutscher Kunst.

5. Zeichnung:  
Christina Notarius,  
LVR-ADR.





Doch diese Interpretation bedarf aus heutiger Sicht kritischer Differenzierung, denn Nationen im modernen Sinn gab es im späten Mittelalter natürlich noch nicht.

Im Rheinland war dagegen die im hohen Mittelalter noch sehr aktive Kölner Schnitzkunst in der Spätgotik erlahmt. In diese Lücke stießen wiederum Niederländer vor, allerdings nicht aus den etablierten Kunstzentren wie Brügge und Gent, sondern aus der Handels- und Hafenmetropole Antwerpen. Hier wurde eine unüberschaubare Zahl neuer Werkstätten gegründet, die sich auf Flügelaltäre mit geschnitzten und vergoldeten Figuren im Schrein spezialisierten. Durch geschickte Vermarktung gelang es den in der Antwerpener Lukasgilde organisierten Meistern, nach 1500 so viele niederrheinische Städte zu beliefern, dass sich in dieser Region bis heute von den 200 weltweit erhaltenen Antwerpener Retabeln der größte Überlieferungsbestand findet – nicht weniger als 36 Stück stehen in Kirchen (Museumsbestände nicht berücksichtigt). Aufgrund einer hervorragenden Quellenlage lässt sich beispielsweise beim Annenaltar in der Propsteikirche Kempten nachvollziehen, wie ein solcher Auftrag durchgeführt und finanziert wurde. Der Antwerpener Meister Adrian van Overbeck erwies sich dabei als geschickter Leiter einer anpassungsfähigen Manufaktur, die aktuelle Wünsche der rheinischen Kunden problemlos umsetzen konnte.

Doch der Niederrhein reagierte auf die veränderte Lage auf dem

Kunstmarkt und blieb im Unterschied zu Köln eine Antwort nicht schuldig. Vor allem in Kalkar ist zu sehen, wie lokale Kräfte der Nachfrage nach holzgeschnitzten Bildwerken nachkamen. Außerdem zog man Schnitzer von außen hinzu – wie Meister Arnt – was im Mittelalter durchaus üblich war, und gab ihnen dann Bürgerrechte, so dass sie als „Kalkarer“ Künstler bezeichnet werden konnten. Aus dem reichen Erfahrungsschatz rheinischer und niederländischer Kunst schöpfend, gelang es am Niederrhein in erstaunlich kurzer Zeit, etwas Neues zu schaffen. Die Werke der nieder-rheinischen Bildschnitzer lassen die Beziehungen zur niederländischen Kunst und auch einige andere Einflüsse durchaus erkennen, dennoch haben sie etwas Eigenständiges.

Dabei ragen Meister Arnt und Henrik Douverman (seit 1515 in Kalkar nachweisbar) heraus. Einflussreiche Schnitzer wie Henrik van Holt oder Arnt van Tricht sind ebenfalls in Kalkar tätig gewesen; und genannt sei hier auch Dries Holthuys aus Kleve, seinerseits Lehrer von H. Douverman. Die tolerante konfessionspolitische Situation ermöglichte es einigen Werkstätten sogar, bis in die Jahrhundertmitte für Kirchen tätig zu sein, während andernorts längst kein Markt mehr für solche religiösen Bildwerke existierte.

Eine national aufgeladene Kunstgeschichte hatte nach 1900 vor allem Douverman als einen „deutschen“ Künstler mit expressivem Duktus interpretiert, dessen Leben überdies mit Krisen und Exzessen

Seite gegenüber:  
6. Kempten,  
Propsteikirche  
St. Mariä Geburt,  
Annenaltar. Foto:  
Silvia-Margrit Wolf,  
LVR-ADR.

ausstaffiert worden ist. All das können wir heute aus guten Gründen in das Reich der Fabeln verweisen – ohne Abstriche an diese Kunst machen zu müssen. Die Bildwerke Douvermans und anderer zeugen bis heute von einer schöpferischen Phase der Kunst am Niederrhein. Der wirtschaftliche Niedergang in dieser Region, der im 17. Jahrhundert begann und bis weit in das 19. Jahrhundert andauern sollte,

führte schließlich dazu, dass die spätgotische Kunst nicht durch Jüngerer verdrängt worden ist. Nur in wenigen anderen europäischen Regionen ist eine solche Konzentration spätgotischer Kirchenausstattungen mit zugehörigem liturgischen Gerät sowie Paramenten erhalten. Hinzu kommen umfangreiche Archivbestände, in denen die historischen Hintergründe dokumentiert sind.

## St. Nicolai in Kalkar. Ein Zentrum spätmittelalterlicher Bildschnitzerkunst am Niederrhein

Reinhard Karrenbrock

Die St. Nicolaikirche in Kalkar – eine spätgotische Hallenkirche des 15. Jahrhunderts – ist für ihre ungemein reiche, zumeist aus spätmittelalterlicher Zeit stammende – und somit zugehörige – Ausstattung bekannt, die sich hier über die Jahrhunderte hindurch bis zum heutigen Tage bewahrt hat – in einer bemerkenswerten, künstlerischen Qualität, die durchweg einen hohen Anspruch erkennen lässt, und in einer überbordenden Fülle, für die sich – außer vielleicht in Xanten – im weiten Umkreis kaum Vergleichbares findet.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde die bis dahin bestehende, ältere Kirche – ein dreischiffiger, spätromanischer Tuffsteinbau der Zeit um 1230 – ab 1409 durch die heute existente Hallenkirche ersetzt, deren weiter Raum sukzessive in mehreren Abschnitten errichtet wurde. Begonnen wurde mit dem Chor, der zunächst an das ältere Langhaus angefügt wurde; eine Hochaltarweihe ist für das Jahr 1418 belegt, wobei die Einwölbung des Chores erst 1423 erfolgte. 1441 wurde St. Nicolai, das bis dahin zum Einzugsgebiet der benachbarten Kirche von Altkalkar gehörte, zur Pfarrkirche erhoben, was

die Bautätigkeit deutlich beflügelte. Bereits 1443 wurde mit dem Neubau des Langhauses begonnen, das nun, in den aktuellen Formen der damaligen Zeit und mit maßgeblicher Unterstützung des Herzogs von Kleve, durch Johan Wyrenberg, den herzoglichen Baumeister, als dreischiffige, spätgotische Halle errichtet wurde. 1450 konnte die Kirche bereits neu geweiht werden, der Einzug der Gewölbe zog sich jedoch noch bis um 1455 hin. Weitere Bauteile – die beiden Vorhallen, die Verlängerung der Seitenschiffe nach Westen und die Umfassung des Turmes – schlossen sich gegen Ende des Jahrhunderts an, wobei für das Jahr 1493 die Weihe des südlichen Nebenchores, des Liebfrauenchores, belegt ist. Die Erhöhung des Turmes und die Errichtung der neuen Sakristei, die für 1506 bezeugt ist, schließen die Bautätigkeiten ab. Der Baukörper der St. Nicolaikirche war damit in seinen heutigen Dimensionen vollendet.

Von dem ursprünglichen Schmuck dieses Baues ist nur wenig bekannt, wobei die Ausgestaltung des 1418 geweihten Hochaltars, der bereits im späten 15. Jahrhundert mit einem neuen Retabel ausgestattet

1. Kalkar, St. Nicolai, Innenraum zum Chor gerichtet. Foto: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR.

wurde, sicherlich von besonderem Interesse wäre. Aus den Anfängen dieses Kirchbaues hat sich jedoch – als zentrales Werk der Ausstattung – das aus Baumberger Sandstein geschaffene, hoch aufragende Sakramentshaus bewahrt, das zur Kirchweihe 1450 vollendet gewesen sein dürfte. Das Sakramentshaus,

dessen künstlerische Herkunft bislang nicht geklärt ist, dürfte damit eines der frühesten Sakramentshäuser am Niederrhein sein.

Für die Gesamtdisposition der Kirche entscheidend war jedoch der an der Westseite des Chores aufgestellte, raumgliedernde Lettner,



der seit ca. 1457 den Chor und das Langhaus voneinander trennte. Dieser Lettner bildete zugleich auch die Rückwand des mittig davor aufgestellten, von zwei Durchgängen eingefassten Kreuzaltares, der für den Gottesdienst der Laien bestimmt war. Eine Skulpturenfolge des Salvators und der zwölf Apostel, die heute auf dem Chorgestühl aufgestellt sind, könnte aus der abschließenden Balustrade dieses Lettners stammen, der 1818 bei der durchgreifenden Umgestaltung der Kirche entfernt wurde.

Bis zu diesem Zeitpunkt befanden sich in St. Nicolai noch fünfzehn Altäre, die sämtlich mit geschnitzten oder gemalten Altaraufsätzen geschmückt gewesen sein dürften; zwei weitere waren bereits in der Barockzeit entfernt worden. Ursprünglich vorhanden waren einst demnach insgesamt siebzehn Altäre, die jedoch, mit Ausnahme des Hochaltarretabels, im Laufe der Zeit mehrfach ihre Standorte wechselten. Zwischen 1818 und 1826 wurde die Zahl der noch vor-

handenen Altäre von fünfzehn auf acht verringert, wobei hier das St. Annen-Retabel, das bereits 1802 aus der nur unweit entfernt liegenden Kirche des aufgelösten Dominikanerklosters nach St. Nicolai gelangt war, eingeschlossen ist. Der ursprüngliche Annenaltar der St. Nicolaikirche, ein zwischen 1484 und 1492 entstandener Flügelaltar des Weseler Malers Derick Baegert, wurde dagegen 1826 an das Königliche Museum in Antwerpen verkauft, wo sich die Mitteltafel noch heute befindet; die zugehörigen Flügel sind dagegen verschollen.

Eine Vorstellung von der Pracht und dem Aufbau eines derartigen Flügelaltares vermittelt jedoch noch heute der ebenfalls gemalte, 1458 geweihte Antoniusaltar, dessen Aufsatz – inschriftlich datiert in das Jahr 1460 – zu den frühesten Altären der Kirche zu rechnen ist. Auf der breitgelagerten Mitteltafel des mit beweglichen Flügeln ausgestatteten Retabels ist der Tod Mariens zu sehen, die auf ihrem

2. Kalkar, St. Nicolai, Antoniusaltar, Detail: Marientod. Foto: Viola Blumrich, LVR-ADR.





Sterbebett liegend zusammen mit den Aposteln dargestellt ist. Auf den Flügeln sind dagegen Ereignisse aus dem Leben des Hl. Antonius wiedergegeben, die – ebenso wie bei der Mitteltafel – von einem strahlenden Goldgrund hinterfangen werden. Die hell leuchtende Farbigekeit, die durch kraftvolle Lokalfarben bestimmt wird, und die ungemein feine, differenzierende Zeichnung, die sowohl den Figuren wie auch den Hintergründen zu eigen ist, zeichnen diesen bedeutenden, namentlich nicht bekannten Maler aus, der aufgrund seiner qualitätvollen Malweise und seines charakteristischen Stils als unmittelbarer Vorläufer Derick Baegerts angesehen werden kann.

Ihren weit ausstrahlenden Ruhm und ihre immense Bedeutung verdankt die St. Nicolaikirche jedoch ihrer ungemein reichen, spätgotischen Ausstattung, die vornehmlich zwischen 1480 und 1522 geschaffen wurde und die noch heute das Erscheinungsbild der Kirche maßgeblich bestimmt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Neuordnung der Altäre, die bei der letzten Restaurierung der Kirche zwischen 1993 und 2000 erfolgte. Bei dieser Umgestaltung wurden die Altarretabel – nun mit kraftvollen steinernen Altarmensen versehen – an den Pfeilern des Langhauses aufgestellt, wodurch der Raumeindruck in seiner Prächtigkeit eine deutliche Steigerung erfährt.

Die Fülle der zumeist geschnitzten Altarretabel, die bereits im 19. Jahrhundert als Besonderheit erkannt wurde, wurde lange Zeit unter

der Bezeichnung „Kalkarer Schule“ zusammengefasst. Eine differenziertere Betrachtung, die aufgrund der umfangreichen Forschung zur niederrheinischen Spätgotik mittlerweile möglich ist, zeigt jedoch, dass die Bildhauer und Maler, die in Kalkar tätig wurden, zumeist von außerhalb kamen – so etwa aus Emmerich, Haarlem, Kleve, Köln, Marburg, Münster, Utrecht, Wesel oder Zwolle – und nur zeitweilig in Kalkar ansässig wurden, woran sich der weitausgreifende Radius der damaligen Handelsverbindungen deutlich ablesen lässt. Die Bildschnitzkunst der St. Nicolaikirche, die als besonderer Glücksfall der Überlieferung angesehen werden kann, spiegelt diese Verbindungen noch heute wider – eine reiche, religiös fundierte Überlieferung, die vom Leben der Kalkarer Bürger und ihrer Bruderschaften berichtet, die als Stifter eine Vielzahl dieser Werke in Auftrag gaben.

Betrachten wir die zentralen Ausstattungsstücke der St. Nicolaikirche nun etwas genauer. Den AusgangspunkteinerjeglichenBeschäftigung mit spätmittelalterlicher Bildhauerkunst am Niederrhein bilden dabei die Arbeiten des Bildschnitzers Meister Arnt, dessen innovative, ja stilbildende Werke zu den bedeutendsten Leistungen des späten Mittelalters zu rechnen sind. Dem ursprünglich aus Zwolle stammenden Bildschnitzer, der ab 1460 in Kalkar ansässig war, sind durch Stilvergleich eine Vielzahl von Werken zuzuschreiben. Herausragende Fixpunkte bilden dabei das Chorgestühl der Minoritenkirche in Kleve, das 1474 – als



Stiftung des Klever Herzogs – in seiner Werkstatt geschaffen wurde, sowie zwei Engel der Stiftskirche in Xanten, die 1477 nachweislich in Kalkar erworben wurden. Durch urkundliche Quellen gesichert ist für ihn jedoch nur die Darstellung Christi im Grabe im Südchor der St. Nicolaikirche, die 1487 von der Liebfrauenbruderschaft bei ihm in Auftrag gegeben wurde – das zentrale Werk der archivalischen Überlieferung, von dem jegliche Zuschreibung an diesen Bildhauer ihren Ausgang nehmen muss.

Um 1480, also nur wenige Jahre zuvor, hatte die St. Georgsbruderschaft in Kalkar ein Altarretabel in Auftrag gegeben, dessen Schrein, in drei Kompartimente unterteilt, durch Meister Arnt mit kleinteilig gearbeiteten Reliefs und geradezu vollplastischen Figurengruppen

ausgestattet wurde. Dargestellt ist das Leben und das Martyrium des Hl. Georg; die zentrale Szene des Retabels zeigt den Kampf des Hl. Georg gegen den Drachen, wobei hier auch die Prinzessin Aja wiedergegeben ist, die von dem Heiligen aus den Fängen des Drachen befreit wird. Besonders bemerkenswert ist der St. Georgsaltar zudem durch seine farbige Fassung, die, wenn auch im 19. Jahrhundert teilweise erneuert, im Wesentlichen als original anzusehen ist, was in dieser Vollständigkeit außerordentlich selten ist. Kennzeichnend erscheinen dabei die zumeist vergoldeten, durch azuritblaue und rote Partien akzentuierten Gewänder, von denen sich die porzellanähnlichen Inkarnate der Figuren prägnant absetzen. Vollendet wurde das Retabel, dessen Figureschrein vor 1484 – dem

3. Kalkar, St. Nicolai, Grabchristus, Kopf. Foto: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR.



4. Kalkar, St. Nicolai, Georgsretabel. Foto: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR.

Wegzug Meister Arnts nach Zwolle – fertiggestellt gewesen sein dürfte, durch gemalte Flügel, auf deren Innenseiten die Legende der Hl. Ursula dargestellt ist. Auf dem rechten Flügel ist die Hl. Ursula nach ihrer Ankunft in Köln zu sehen, vor ihr der Hunnenkönig, der an seiner aufwendigen Rüstung und an seinem Szepter zu erkennen ist. Auf dem Gürtel des Königs findet sich die Jahreszahl 1487, die als Datierung der gemalten Flügel angesehen werden kann. Wo diese Flügel ausgeführt wurden, ob in Köln oder am Niederrhein, konnte bislang nicht endgültig geklärt werden. Die Altarflügel des Georgsaltars machen jedoch deutlich, dass die Kalkarer Bruderschaften in diesen Jahren mit verschiedenen Malern

in Kontakt standen, wie der bereits genannte, zwischen 1484 und 1492, also nahezu zeitgleich entstandene Annenaltar – eine Auftragsarbeit von der Kalkarer St. Annenbruderschaft – zeigt, dessen Mitteltafel sich heute in Antwerpen befindet.

An seinem ursprünglichen Aufstellungsort hat sich dagegen das mächtige Hochaltarretabel erhalten, dessen geschnitzter Schrein mit seinen weit ausladenden, gemalten Flügeln den gesamten Kirchenraum dominiert. Das ungemein repräsentative Werk, dessen komplizierte Entstehungsgeschichte in den Quellen nahezu lückenlos dokumentiert ist, wurde von den Provisoren der Bruderschaft Unserer Lieben Frau 1488

bei Meister Arnt in Auftrag gegeben, der seit dem Pestjahr 1484 Kalkar verlassen hatte und nun wieder in Zwolle lebte. Zur Vorbereitung dieses anspruchsvollen Projektes hatten sich die Provisoren zuvor Altäre in Wesel, Zutphen, Deventer und `s-Hertogenbosch angesehen und teilweise auch zeichnen lassen, so dass man sich schließlich mit Meister Arnt in Deventer, also ungefähr auf halbem Wege, verabredete, um mit ihm über die Fertigung des Altars zu verhandeln.

Genauere Angaben über die Handelsvergabe oder ein Vertrag hierzu sind nicht bekannt, man wurde sich jedoch handelseinig, so dass die Provisoren beginnen konnten, die benötigten Hölzer zu beschaffen. Das Holz für das Gehäuse kauften sie in Amsterdam, Kampen und Nimwegen, wohl sog. Wagenschot aus dem Baltikum, das Holz für die geschnitzten Reliefs, das teilweise vom Herzog geschenkt wurde, stammte aus den klevischen Wäldern. Angefertigt wurde der monumentale Schrein des Retabels nach dem Entwurf von Meister Arnt von zwei Kalkarer Kistenmachern, die daran im gewölbten Untergeschoss des Rathauses arbeiteten, und schließlich zu Ostern 1491, noch ohne die figürlichen Reliefs, im Chor der Kirche aufgestellt; im Sommer folgten die unbemalten Flügel und die Ornamente.

Währenddessen arbeitete Meister Arnt in seiner Werkstatt in Zwolle an den Reliefs, deren einzelne Blöcke er bereits vorbereitet und aufeinander abgestimmt hatte, um sie schließlich in Kalkar zu einem

großen Bildfeld zusammensetzen zu können. Die Arbeit hieran ging offensichtlich gut voran, wie verschiedenen Abschlagszahlungen zu entnehmen ist, da traf im Januar 1492 in Kalkar die Nachricht ein, dass Meister Arnt gestorben war, was einen herben Rückschlag für die Fertigstellung des Retabels bedeutete. Um den Fortgang des Projektes nicht zu gefährden, wurden die halb fertigen Reliefs daraufhin umgehend aus Zwolle nach Kalkar geholt, wo sie im Rathaus gelagert wurden. Die Suche nach einem neuen Bildhauer gestaltete sich jedoch schwierig. Mit Meister Raebe aus Emmerich, der zunächst angesprochen wurde, konnte keine Einigung erzielt werden; mit Meister Evert van Monster, wohl Evert van Roden, der eigens von Münster nach Kalkar anreiste, wurde man sich ebenfalls nicht handelseinig. 1498 schließlich wurde Jan van Halderen, ein Mitarbeiter Meister Arnts, der mittlerweile wohl in Rees ansässig war, mit der Ausführung zweier Figurengruppen für die Predella beauftragt, die er auch fertigstellte. Die feinnervige Charakterisierung der einzelnen Figuren, die den Werken Meister Arnts zu eigen ist, fehlt hier jedoch – wie an der Darstellung des Einzugs in Jerusalem und des Letzten Abendmahles deutlich wird – ganz, weshalb von einer weiteren Beauftragung abgesehen wurde.

Im Herbst 1498 wurde mit Ludwig Jupan aus Marburg schließlich ein Bildhauer gefunden, der den Altar zu Ende führen sollte, was für ihn sicherlich nicht einfach gewesen sein dürfte. Anders als bei Meister



Arnt, dessen spannungsreich bewegte Figuren vielfach frei vor dem Grund agieren, schuf Jupan insgesamt sehr viel reliefhaftere Figuren, wobei es ihm gelang, die verschiedenen Bestandteile des Retabels zu einem großen Ganzen zusammenzufügen. Zusammen mit seinen Gesellen arbeitete Meister Loedwich, wie er in Kalkar genannt wurde, daran zwei Jahre, bis die anspruchsvolle Arbeit schließlich im Verlaufe des Jahres 1500 fertiggestellt werden konnte. 1506 wurde ihm zudem auch die Fertigung eines Marienaltars übertragen, in dessen Einzelszenen von Jupan – unter Verwendung grafischer Vorlagen – das Leben Mariens dargestellt wurde.

Die Passion Christi, deren zentrale Ereignisse auf den geschnitzten Teilen des Hochaltars dargestellt sind, wird fortgeführt auf den in rechteckige Felder unterteilten, gemalten Tafeln, die schließlich

ab 1505 ausgeführt wurden. Zu diesem Zweck wurden die Flügel zunächst zum Kloster Marienvrede (nahe Dingden) gebracht, wo möglicherweise der Entwurf erarbeitet wurde. Der in Flandern und Holland tätige, somit weithin bekannte Haarlemer Maler Jan Joest übernahm dann die Ausführung; er konnte die Gemälde schließlich 1509 fertigstellen. Auf den Außenseiten sind zudem, beginnend mit der Verkündigung, weitere Szenen aus dem Leben Christi zu sehen.

Auf den Gemälden, die an dieser Stelle natürlich nur genannt, aber nicht näher charakterisiert werden können, ist – weithin bekannt – das Rathaus der Stadt Kalkar abgebildet – eine minutiös wiedergegebene Darstellung, die das Gebäude in der Zeit um 1500 zeigt, mitsamt den großen Toren des Untergeschosses, hinter denen ja, wie erwähnt, zeitweise an der Fertigstellung des Altars gearbeitet wurde.

Seite gegenüber:  
5. Kalkar, St. Nicolai,  
Hochaltarretabel.  
Foto: Silvia-Margrit  
Wolf, LVR-ADR.



6. Kalkar, St. Nicolai,  
Jakobusaltar,  
Hl. Jakobus.  
Foto: Silvia-Margrit  
Wolf, LVR-ADR.

7. Kalkar, St. Nicolai, Sieben-Schmerzen-Retabel, Detail. Foto: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR.



In diesen Jahren wurde darüber hinaus auch an der weiteren Ausgestaltung der St. Nicolaikirche gearbeitet, was hier nur angedeutet werden kann. Der Jakobusaltar, zu dessen Ausstattung bereits 1462 eine Vikarie gestiftet wurde, erhielt 1503 eine weitere Dotierung, die auf die Skulpturen des Altares zu beziehen sein dürfte. Im Zentrum des Schreins, der anhand der erhaltenen Flügel erst im Jahr 2000 rekonstruiert wurde, ist als zentrale Figur der Hl. Jakobus dargestellt – ein ungemein markantes, größtenteils noch original gefasstes Bildwerk, das aufgrund seiner charakteristischen Formensprache dem Klever Bildhauer Dries Holtuys zugeschrieben werden kann. Unlängst rekonstruiert wurde zudem auch der Altarschrein der Hll. Crispin und Crispinian, deren überaus modisch gekleidete, feinnervige Skulpturen um 1510 entstanden

sein werden (mit Ausnahme der vor wenigen Jahren erworbenen süddeutschen Madonna); als Bildhauer wird hier zumeist Kerstken van Ringenberg genannt.

Hinzuweisen ist darüber hinaus – als zentrales, raumgreifendes Werk der spätgotischen Ausstattung – auf das Chorgestühl, das 1505, ebenfalls von der Liebfrauenbruderschaft, bei dem Weseler Stuhlmacher Henrik Bernts in Auftrag gegeben wurde. Unmittelbar nach Vollendung des Gestühls wurde die Weseler Bernts-Werkstatt 1508 mit der Anfertigung eines großen Marienleuchters beauftragt, der von Henrik Bernts begonnen, nach dessen Tod aber durch Kerstken van Ringenberg fortgeführt wurde. Die komplexe Entstehungsgeschichte dieses Leuchters, der sich bis zum heutigen Tage in St. Nicolai erhalten hat, wurde an anderer Stelle

Seite gegenüber:  
8. Kalkar, St. Nicolai, Sieben-Schmerzen-Retabel. Foto: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR.



bereits ausführlich dargestellt; 1528 wurde er durch Henrik Douverman verändert sowie schließlich 1540 durch Arnt van Tricht im Stil der Zeit umgestaltet.

Der Bildhauer Henrik Douverman, der zunächst in der benachbarten Herzogsstadt Kleve tätig gewesen war, wurde 1515 in Kalkar ansässig, wo er – nachdem er dort zuvor 1517 auch das Bürgerrecht erhalten hatte – 1518 mit der Anfertigung des Sieben-Schmerzen-Altars beauftragt wurde – das herausragende Werk seines Schaffens, das den Nachruhm Douvermans begründete und ganz maßgeblich auch zur Bekanntheit Kalkars und seiner reichen, mittelalterlichen Überlieferung beitrug.

Dieses überaus virtuos gearbeitete Werk, das von Douverman noch ohne Flügel konzipiert worden war, war für die kostbare Rahmung eines älteren, wohl aus dem 14. Jahrhundert stammenden Gnadenbildes („Onser liewen Vrouwe ter Noet“) bestimmt, das im Zentrum des Retabels seine Aufstellung fand. 1811 wurde dieses Gnadenbild, das mittlerweile wohl recht brüchig geworden war, gegen ein steinernes, barockes Vesperbild ausgetauscht, das wiederum 1900 durch eine neugotische Pietà ersetzt wurde.

Der Altaraufbau erhebt sich über einer hohen, mit filigranem Astwerk geschmückten Predella, in der eine Wurzel Jesse ihren Ausgang findet, deren kleinteilige Ranken den gesamten Schrein rahmend umfassen. In diesem Schrein

sind in einzelnen Reliefs die Sieben Schmerzen Mariens dargestellt, ein in der Zeit um 1500 außerordentlich beliebter, von Flandern ausgehender Bildtypus, für dessen Kompositionen von Douverman zum Teil recht ungewöhnliche Formen gefunden wurden. Fortgeführt wird der Aufbau in einem üppigen Gesprenge, in dem Maria als apokalyptische Frau dargestellt ist, die von Kaiser Augustus und der tiburtinischen Sybille visionär erblickt wird. Die zentrale Darstellung des Schreins bildet jedoch die Wiedergabe des Kreuzigungsgeschehens im geschweiften Auszug des mittleren Registers, in dem, innerhalb einer stark zerklüfteten Landschaft, der Volkreiche Kalvarienberg zu sehen ist. Eine Besonderheit bildet dabei die farbig gefasste Gruppe der drei Gekreuzigten, deren hell leuchtende Inkarnate sich aus dem ansonsten holzsichtig konzipierten Retabel hell hervorheben und so besonders betont werden. Ein derartiger Höhepunkt im künstlerischen Schaffen wurde von Douverman – weder zuvor noch danach – jemals wieder erreicht. Zwei weitere Altäre, die in den nachfolgenden Jahrzehnten von dem Bildhauer Arnt van Tricht für die St. Nicolaikirche geschaffen wurden, der Dreifaltigkeitsaltar (1535–40) und der Johannesaltar (1541–43), markieren dann, wie an ihren Renaissanceformen leicht ablesbar erscheint, bereits eine neue Zeit.

Darüber hinaus haben sich der St. Nicolaikirche aber auch mehrere bedeutende Bildhauerarbeiten erhalten, die ursprünglich zur Ausstattung des 1455 durch den Klever



9. Kalkar, St. Nicolai, Annen-Retabel.  
Foto: Stephan Kube, Greven.

Herzog Johann und seine Mutter Maria von Burgund gestifteten Dominikanerkloster in Kalkar gehörten. Nach der Aufhebung des Klosters 1802 wurden sie von St. Nicolai übernommen, darunter eine Darstellung der Hl. Maria Magdalena von Henrik Douverman, die stilistisch an die Bildwerke des Sieben-Schmerzen-Altars anschließt und ungefähr zeitgleich, um 1520/25 entstanden sein dürfte.

Die Bedeutung des Klosters lässt sich zudem an mehreren, heute

ebenfalls in St. Nicolai aufbewahrten Werken erkennen, die einen außerordentlich hohen künstlerischen Anspruch aufzeigen. Im Zentrum dieser Arbeiten steht das Retabel des St. Annen-Altars, dessen nahezu quadratischer Schrein in einem einzigen Bildfeld Mutter Anna mit Maria und dem Kind auf einer breit gelagerten Bank thronend zeigt, begleitet vom Hl. Joseph und den Männern der Hl. Anna, darüber Gottvater mit den musizierenden Engeln. Die monumentalen, beinahe lebensgroßen Skulpturen, deren

10. Kalkar, St. Nicolai,  
Christus in der Rast.  
Foto: Stephan Kube,  
Greven.



Komposition sich eng an einen Stich des zunächst in Kleve, dann in Bocholt ansässigen Kupferstechers Israhel van Meckenem anlehnt, waren wohl von Anbeginn an holz-

sichtig konzipiert, so wie der Altar sich auch heute noch darstellt. Geschaffen wurde das Retabel gegen Ende des 15. Jahrhunderts, was auch durch eine dendrochronologi-

11. Kalkar, St. Nicolai,  
Kreuzigungsgruppe.  
Foto: Stephan Kube,  
Greven.



sche Untersuchung bestätigt wird, die unlängst an den Figuren durchgeführt wurde.

Demselben Bildhauer zuzuschreiben ist darüber hinaus eine ähnlich großformatige Darstellung Christi, der nach der Dornenkrönung erschöpft auf die Kreuzigung wartet, auch „Christus in der Rast“ oder „Christus auf dem kalten Stein“ genannt. Dieses Thema war insbesondere gegen Ende des 15.

Jahrhunderts weit verbreitet; eine derartige Darstellung findet sich vornehmlich in Klöstern, wo derartige Bildwerke – zumeist im Kreuzgang aufgestellt – als Andachtsbilder verehrt wurden, wie etwa auch in dem ebenfalls durch Maria von Burgund begründeten, unweit von Kalkar gelegenen Kloster Marienbaum. Im Vergleich mit verwandten Darstellungen zeichnet sich der Kalkarer Christus jedoch durch eine ungeheure Expressivität aus,

die den gesamten Körper kennzeichnet und erfasst – bis hin zur angespannt verkrampften Hand, die der Figur erst vor wenigen Jahren zurückgegeben wurde, nachdem sie zuvor im 19. Jahrhundert entfernt worden war.

Einen weiteren bedeutsamen Höhepunkt im Werk dieses Bildhauers bildet die Triumphkreuzgruppe mit Maria und Johannes, die ebenfalls, zumindest teilweise, nach 1802 aus der benachbarten Klosterkirche nach St. Nicolai übertragen wurde. Aus der Dominikanerkirche stammen jedoch nur die beiden Assistenzfiguren mitsamt ihren Konsolen, der zugehörige Gekreuzigte wurde dagegen in eine Kirche in Nijmegen-Neerbosch übertragen, wo er sich noch heute befindet. Die beiden Bildwerke der Muttergottes und des Jüngers Johannes, deren monumentale Gestalten in ihrer Komposition und in ihrer differenzierten Durchbildung an burgundische Vorbilder anschließen, gehören zu den herausragenden Inkunabeln der niederrheinischen

Bildhauerkunst – wie der Sieben-Schmerzen-Altar Henrik Douvermans, der sich nur wenige Meter entfernt ebenfalls in der St. Nicolaikirche befindet. Der Bildhauer dieser bedeutenden Figuren, der bislang als „Meister des Kalkarer St. Annen-Retabels“ bezeichnet wird, ist bislang nicht bekannt. Stilistische Vergleiche, die enge Übereinstimmungen mit ähnlich bedeutsamen Bildwerken in Emmerich erkennen lassen, lassen es jedoch – wie neuere Forschungen zeigen – denkbar erscheinen, diesen Bildhauer mit dem in Emmerich ansässigen Bildhauer Raebe Lambert Luetensoen zu identifizieren, der dort zwischen 1478 und 1506 archivalisch belegt werden kann und der ja, wie bereits bei der Geschichte des Hochaltares dargestellt, in Kalkar kein Unbekannter war. Darüber hinaus lassen sich verwandtschaftliche Beziehungen Meister Raebes zu der begüterten Kalkarer Familie van de Graef nachweisen – allesamt Fragen, denen an anderer Stelle ausführlich nachgegangen werden sollte.

## Vom Baum zum Bildwerk. Bildhauerkunst am Niederrhein um 1500

Marc Peez

Der Niederrhein zählt mit seiner Fülle an spätmittelalterlichen Altarretabeln und Einzelskulpturen, allen voran die Ausstattungen der St. Nicolaikirche in Kalkar und des Xantener Doms, aber auch die der St. Peter und Paul geweihten Kirchen in Straelen und Kranenburg, um nur einige Beispiele zu nennen, zu den reichsten und bedeutendsten Kunstlandschaften dieser Epoche in Deutschland. Das kunsthistorische Interesse an der Erfor-

schung der dortigen Kunstwerke setzte bereits im 19. Jahrhundert ein und dauert bis heute an, verwiesen sei an dieser Stelle auf die Beiträge von Godehard Hoffmann und Reinhard Karrenbrock sowie die zusammengestellte Literaturliste im vorliegenden Band. Aber auch aus kunsttechnologischer Sicht boten und bieten die Werke immer wieder Anlass für die Erforschung von Werktechniken, primär jene der spätmittelalterlichen



1. Kalkar, St. Nicolai, Johannes der Kreuzigungsgruppe. Rechts ein großer Ast im Bereich der linken Schulter. Fotos: Stephan Kube, Greven, und Marc Peez, LVR-ADR.

Bildhauer, aber auch die der Fassmaler. Aufbauend auf den Untersuchungen und Beobachtungen Ernst Willemsens, in den Jahrbüchern der Rheinischen Denkmalpflege der 1950er bis 1970er Jahre für die Skulpturenforschung wegweisend publiziert, folgen die Beiträge vor allem von Christa Schulze-Senger und Michael Rief. Im vorliegenden Beitrag soll anhand von untersuchten und gut dokumentierten Einzelbeispielen ein kleiner Einblick in die Bildhauertechniken der Zeit um 1500 im betreffenden Gebiet gegeben werden. Ganze Altarretabel müssen aufgrund der Komplexität und Materialfülle jedoch ausgespart bleiben.

Das bevorzugte und nahezu ausnahmslos verwendete Material der niederrheinischen Bildhauer war

Eichenholz. Dendrochronologische Untersuchungen und die selbst bei schnitzerisch höchst anspruchsvollen Werken häufig recht schlechte Holzqualität legen nahe, dass vornehmlich in der Region gewachsenes Holz verwendet wurde (Abb. 1). Baltisches „Importholz“, in der Kunstwissenschaft als Wagenschot bezeichnet und uns von den Antwerpener, Brüsseler und Utrechter Werken primär aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr geläufig, findet sich im hier behandelten Gebiet deutlich seltener. Durch die intensive Nutzung des Rohstoffs Holz, vornehmlich für den Gebäude- und Schiffbau, dürfte die Beschaffung von großen, gerade gewachsenen und weitgehend astfreien Eichenholzwerkblöcken für die Bildhauer der Zeit schwierig und kostspielig gewesen sein. Die Entnahme von

Holz war durch Waldordnungen streng geregelt, gehandelt wurde es auf Holzmärkten. Aber auch der gezielte Kauf bzw. Einschlag von Bäumen ohne den Umweg über einen Holzmarkt ist überliefert, so in einer Quelle zum Kalkarer Hochaltarretabel oder einer solchen aus Utrecht, die den Ankauf von durch Windbruch geschädigtem Holz durch Adrian van Wesel bezeugt. Vor allem bei großen Werkblöcken, wie sie für lebensgroße Skulpturen und große Altarretabel-Reliefs benötigt wurden, finden sich nicht selten zahlreiche Äste und somit ungeliebte Störungen im Holz. Folglich lassen sich diese Blöcke dem Bereich der beginnenden Krone eines Baumes zuweisen. Möglicherweise war dieses Holz günstiger bzw. die gerade gewachsenen Stammabschnitte dem Haus- und

Schiffbau vorbehalten, Ausnahmen bestätigen jedoch auch hier die Regel. So konnte an den beiden Meister Raebe Lambert zugeschriebenen Emmericher Heiligen Agnes und Katharina, präsentiert in der Emmericher St. Aldegundiskirche, festgestellt werden, dass beide Figuren aus ein und demselben Stamm, und zwar aus übereinanderliegenden Stammabschnitten, gearbeitet wurden.

Doch zurück zu allgemeinen Aspekten des Werkprozesses bei der Herstellung spätmittelalterlicher Holzskulpturen. Nach der Holzbeschaffung folgte zunächst sicher üblicherweise eine Lagerung und Trocknung des Materials, worüber wir jedoch mangels Niederschlag in den Quellen bislang wenig wissen. Dennoch lassen sich anhand

2. Kalkar, St. Nicolai, Christus in der Rast. In der rückseitigen Ansicht unten rechts deutlich sichtbare Rußspuren. Vorderansicht: Stephan Kube, Greven; Rückansicht: Michael Thuns, LVR-ADR.



3. Kalkar, St. Nicolai, Hl. Bischof. Fotos: Viola Blumrich, LVR-ADR.



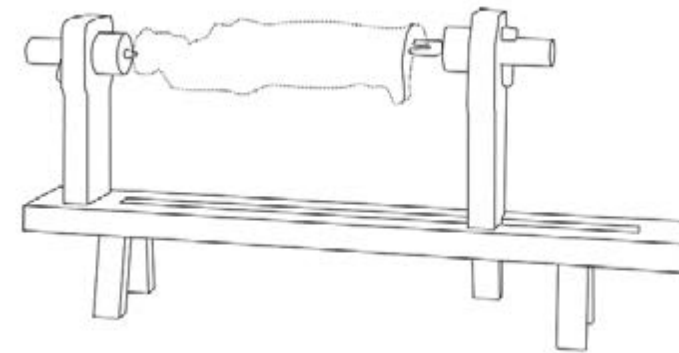


von überlieferten Stiftungs-, Rechnungs- und Fertigstellungsdaten von Werken Rückschlüsse auf die Lagerung des Holzes ziehen. Heute gehen wir von einigen wenigen Monaten oder Jahren Lagerung bei „natürlicher“ Trocknung aus. Allerdings mehren sich durch die systematische Untersuchung der Bildwerke Beispiele für eine Beschleunigung des Trocknungsprozesses, nachvollziehbar an den Rußspuren auf den Unter- und Rückseiten der Stücke. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein bislang einzigartiger Fund, der zuletzt 1999 von Guido de Werd publiziert wurde. Ein in einer Figur der Hl. Katharina gefundener, beschrifteter Zettel bezeugt, dass diese Figur „ghesaden“ (gekocht) und „ghebraden“ (gebraten), also das Holz wohl gekocht und anschließend über dem Feuer getrocknet wurde. Vermutlich ging es dem Bildhauer, der uns hier einen seltenen Einblick in seine Arbeitsabläufe gibt, darum, das Entstehen

von Trocknungsschwundrissen im Holz zu minimieren. Ob diese Vorgehensweise gängige Praxis war, muss jedoch offen bleiben. Dass es immer wieder zu teilweise starker Rissbildung kam, zeigen uns heute die zahlreichen Ausspannungen dieser radial auf den Kern zulaufenden Spalten. Hier wurden dünne Holzkeile eingetrieben und eingeleimt, um diese Fehler zumindest ansatzweise zu beheben. Auch wurden zahlreiche Figuren rückseitig ausgehöhlt, ein sicher in erster Linie zur Vermeidung der Rissbildung ausgeführter Arbeitsgang.

Zum Zeitpunkt des rückseitigen Ausnehmens der Holzblöcke waren die im Entstehen begriffenen Werke wohl bereits grob angelegt und noch nicht zwingend in einer Bildhauer-Werkbank oder auf einem Werk Tisch befestigt, wie das Beispiel der Figur des Johannes Evangelist aus Mehr, um 1480 entstanden, deutlich zeigt. Hier wurde mit einigen wenigen, brachialen

4. Kalkar, St. Nicolai, Hl. Bischof, Unteransicht. Foto: Viola Blumrich, LVR-ADR.



5. Beispiel einer Werkbank. Zeichnung: Marc Peez, LVR-ADR.

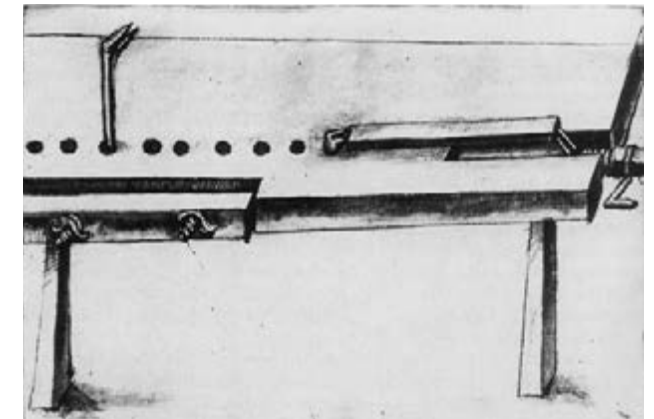
Einschlägen mit dem Dechsel sehr gezielt und gekonnt rückseitig das überschüssige Material eher „herausgebrochen“ als gezielt reduziert. Ein Kraftakt, durch den wohl jede Einspannvorrichtung einer Werkbank großen Schaden genommen hätte.

Der Schnitzvorgang an sich dürfte jedoch in der Werkbank bzw. auf dem Werkbank Tisch, bei großen Figuren möglicherweise auch im Kiesbett erfolgt sein. Sämtlich bekannte Abbildungen aus der Zeit um 1500 zeigen die Werkblöcke liegend. Nur selten ist das Fixierungssystem der teils sehr unterschiedlichen Bänke und Tische

zu sehen, hier helfen uns jedoch häufig die erhaltenen Spuren auf den Unter- und Oberseiten der überkommenen Figuren und Reliefs. So zeigt die um 1470 gefertigte Figur eines Bischofs im Johannesaltar der Kalkarer Nicolaikirche zwei paarweise Einstiche, die von einer Metallgabel stammen, wie sie auch in Süddeutschland, so bei der Ulmer Werkstatt des Niklaus Weckmann, festgestellt wurden. Eine solche Einspannspur belegt, dass die Figur hängend und nicht auf einem Tisch liegend bearbeitet wurde und zum Bearbeiten gedreht werden konnte, wie wir es auf einer Darstellung von 1531 sehen (Abb. 6). Die Metallgabel verhinderte ein

Abb. unten links: 6. Ausschnitt Holzschnitt nach Hans Burgkmair, 1531, Georg Pencz. Repro aus: Tilmann Riemenschneider – Werke seiner Blütezeit, Ausst.-Kat. Mainfränkisches Museum Würzburg, 2004, S.162.

Abb. unten rechts: 7. Martin Löffelholz, 1505. Ms. germ. qu. 132. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz Handschriftenabteilung.





8. Miniatur aus der Handschrift der Christine de Pisan, Brügge um 1460. Ms. 2361, 34 verso. Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Handschriftenabteilung/Graphische Sammlung.

Verdrehen bei dem Behauen und Schnitzen der Figur. Im Gegensatz zu dieser Einspanntechnik finden wir jedoch auch Belege für Fixierungen, die eher eine liegende Position auf einer Art Tisch belegen. Wichtig sind in diesem Zusammenhang die Abbildung des Nürnberger Patriziers Martin Löffelholz von 1505 sowie die Darstellung in einer Brügger Handschrift um 1460, die uns beide einen Eindruck von entsprechenden Werkbanktischen geben (Abb. 7, 8).

In den Kopfoberseiten finden wir als Pendant zu den Einstichen in den Standflächen häufig Bohrungen, die zur Aufnahme von Metallornen, Dübeln, großen Metallnä-

geln oder auch Schrauben gedient haben. Die Interpretation ist hier jedoch im Vergleich zu den Spuren auf den Unterseiten der Figuren häufig schwieriger, zumal entsprechende Löcher auch von den Fassmalern genutzt oder eingebracht worden sein können, folglich mit dem Schnitzvorgang gar nichts zu tun haben müssen. Auch hier helfen zeitgenössische Abbildungen von Bohrern bei der Analyse dieser Bohrlöcher (Abb. 9).

In jedem Fall ist die exakte Aufnahme, Dokumentation und Vermessung der entsprechenden Einspannsuren und ein Abgleich mit zeitgenössischen Abbildungen von großer Wichtigkeit und gehört zu

den wesentlichen Kriterien bei der Untersuchung und Erforschung der Bildhauertechnik des Spätmittelalters. Neben der Stilkritik und der Analyse der durch die verwendeten Schnitzeisen und -messer entstandenen Bearbeitungsspuren sind sie ein wichtiger und sehr hilfreicher Aspekt bei der Zuordnung zu entsprechenden Bildhauerwerkstätten. So kann an den beiden Figuren des Crispinus- und Crispinianusaltars und den beiden – wesentlich kleineren – Figuren der Hll. Cunera und Laurentius, alle vier in der Kalkarer St. Nicolai-Kirche beheimatet, belegt werden, dass eindeutig ein und dieselbe Einspannvorrichtung genutzt wurde. Hierdurch wird die zuvor bereits aufgrund der Stilkritik gemachte Zuschreibung an eine Werkstatt, wohl die von Kerssten van Ringenberg, nachhaltig untermauert.

Während kleinere Figuren bisweilen aus einem einzigen Stück gearbeitet sind, finden wir bei größeren



9. Martin Löffelholz, um 1505. Ms. germ. qu. 132. (vgl. Abb. 7).

Werken in der Regel zahlreiche Anstückungen. Ganze Arme, Hände oder weit aus dem Block herausragende Bereiche sind zumeist separat gearbeitet und angefügt, entweder mit Metall- oder Holznägeln oder auch nur geleimt. Bei



10. Kalkar, Christus in der Rast, Röntgenaufnahme des linken Arms. Foto: Michael Thuns, LVR-ADR.

der Analyse helfen uns Röntgenaufnahmen, die, wie beim menschlichen Körper auch, Strukturen und Materialien sichtbar machen. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Figur des Christus in der Rast in St. Nicolai in Kalkar, entstanden um 1500, bei der der linke Arm mit mehreren Metallnägeln fixiert wurde (Abb. 10). Entsprechende Anstückungen wurden bei zu kleinen Werkblöcken nötig, zudem sind Teilbereiche der Blöcke nicht selten zur besseren Bearbeitung verdeckt liegender Bereiche einfach temporär abgenommen und später an gleicher Stelle wieder angesetzt worden.

Im weiteren Fortgang der Herstellung spätmittelalterlicher Figuren folgt nun die detaillierte bildhauerische Ausarbeitung. Auch diese geschah weiterhin in bzw. auf der Werkbank, somit wohl weitgehend liegend. Bei den Werkzeugen unterscheidet man primär zwischen Ball-, Flach- und Hohleisen, aber

auch Schnitzmesser und der V-förmige Gaißfuß gehörten zum Standardrepertoire der Bildhauer. Wiederum ist eine exakte Vermessung und Aufnahme wichtig. Nicht selten finden sich in den rückseitigen Aushöhlungen der Figuren charakteristische Spuren, die von Scharfen in den Schnitzseisen herrühren. Durch diese Scharfen entsteht sozusagen der Fingerabdruck eines Werkzeugs. Findet man entsprechende Werkzeugspuren auf zwei unterschiedlichen Skulpturen, so lässt sich nicht nur belegen, dass sie in ein und derselben Bildhauerwerkstatt, sondern auch zeitlich nah beieinander gefertigt wurden.

Für die Werktechanalyse aufschlussreich sind weiterhin Bereiche, die nicht bis ins letzte Detail ausgearbeitet, sondern „in Bosse“ belassen wurden. Hiermit werden Partien angesprochen, die vom Bildhauer als später nicht einsehbar angesehen wurden, häufig die Rück- und Oberseiten der Köpfe der Figuren. Hier bekommen wir einen direkten Einblick in den Fertigungsprozess, der hier quasi nicht vollendet wurde. Die Werkzeugspuren sind roh belassen und nicht weiter abgearbeitet, überschätzt oder beschliffen. Anders bei der feinplastischen Ausgestaltung, allen voran die Gesichter und Hände der Figuren sowie die in dieser Zeit zumeist schnitzerisch präzise angegebenen Schmuckborten von Gewändern. Hier finden wir zuweilen minutiös und bis ins letzte Detail ausgearbeitete Formen. Zu was für schnitzerischen Höchstleistungen es die Bildhauer am Niederrhein um 1500 brachten, zeigt eindrucks-

voll das Beispiel des Annenaltars in der Kalkarer St. Nicolaikirche. Dieses um 1500 geschaffene Werk ist wohl schon ursprünglich holzsichtig konzipiert und trug jedenfalls nie eine Farbfassung. Hierdurch lässt sich die eindrucksvolle Schnitztechnik besonders gut ablesen. Betrachtet man die feinplastische Ausarbeitung vor allem der Gesichter, so wird der Anspruch des Bildhauers und der sehr gezielte Einsatz unterschiedlichster Werkzeuge offensichtlich (Abb. 11). Mit feinsten Schnitzseisen und Schleifwerkzeugen wurde eine Oberfläche erzeugt, die sehr wohl auch ohne Farbfassung auskommt. Der überwiegende Teil spätmittelalterlicher Figuren war jedoch ursprünglich farbig sehr aufwändig gefasst.

#### Fassungsoberflächen unter der Lupe

Noch vor dem Auftrag der Grundierung auf die Oberflächen der

geschnitzten Werke sind nicht selten zunächst noch Applikationen angebracht worden, in erster Linie im Bereich der Gewandborten. Hier finden wir kleine Holzstiftchen oder auch an Stecknadeln erinnernde Nägelchen aus Metall, die die schnitzerische Angabe der Bortenbereiche häufig noch ergänzen. Beispielhaft sei hier die Bischofsbüste, zugeschrieben Meister Arnt, in der Kalkarer St. Nicolaikirche genannt. Dort sind die runden Knöpfchen in der blauen Hohlkehle der Mitra sowie die „Perlenreihe“ der Borte der Dalmatik in entsprechender Weise angelegt (Abb. 12).

Es folgt in der Regel eine zumeist sehr dünne Grundierung aus Kreidegrund. Bisweilen erstaunt, wie dünn diese Lagen sind, wohl um die schnitzerisch detailliert und quasi schon vollendeten Oberflächen mit ihren feinen Strukturen nicht zu egalisieren. Aber auch das Ge-

11. Kalkar, St. Nicolai, Annenaltar. Foto: Stephan Kube, Greven.



12. Kalkar, St. Nicolai, Bischofsbüste, Detail. Foto: Michael Thuns, LVR-ADR.

13. Kalkar, St. Nicolai, „besloten hofje“. Foto: Viola Blumrich, LVR-ADR.



genteil kann der Fall sein. Durch einen dickschichtigen Auftrag in bestimmten Bereichen wurden bisweilen Unterlagen erzeugt, in die dann mit Hilfe von Graviereisen Strukturen eingearbeitet werden konnten, die im Holz zuvor nicht angegeben waren. Eine enge Absprache zwischen Bildhauer und Fassmaler sind folglich hier vorauszusetzen. Abgeschlossen wird der Grundierungsschritt üblicherweise durch den Auftrag einer dünnen Lösche aus Glutinleim. Hierdurch wird die Saugfähigkeit der Grundierung gezielt eingestellt, was für die nachfolgenden Aufträge von großer Bedeutung ist. Es schließt sich zumeist die Anlage der Blattmetallaufgaben an. Am häufigsten sind Blattgoldauflagen, aber auch Silber und das billigere Zwischgold fanden Verwendung. Mit differierenden Unterlagen, wie

Poliment und Anlegemittel, werden Glanz- oder Mattvergoldungen vorgegeben. Das Zusammenspiel beider Vergoldungsarten wird besonders deutlich an der Figur des schlafenden Jakobs in einem der drei „besloten hofje“ des Johannesaltars, geschaffen in wesentlichen Teilen von Arnt van Tricht und aufgrund der schon ursprünglich hinter Glas gezeigten Szene weitgehend unberührt (Abb. 13). Während das Untergewand matt vergoldet erscheint, ist die Mantelborte eindeutig poliert. Neben solchen Matt/Glanz-Effekten bilden die Blattmetallaufgaben zudem die Grundlage für weitere, prachtvolle Schmucktechniken. Da sind zunächst die eingeschlagenen Muster zu nennen, im Fachjargon „Punzierungen“ genannt. Mit kleinen Metallstiften, entweder in einer abgerundeten Spitze zulaufend

oder auch hohl gearbeitet, wurden leichte Vertiefungen in die zumeist polierte Vergoldung eingeschlagen. Durch die veränderte Reflexion entstehen charakteristische Effekte, die die Muster je nach Lichteinfall sichtbar werden lassen. Am häufigsten wurden am Niederrhein einfache Punktpunzen verwendet, es finden sich aber auch Ringpunzen (Abb. 14) und durch kleine Zackenrädchen hervorgerufene Linien, die sogenannten „Rädelungen“.

Eine weitere auf Blattmetallaufgaben angewandte Technik ist die des Sgraffitos. Hier decken lasierende oder auch opake Farbflächen die Vergoldung ab, bevor in einem nächsten Schritt aufwändige Muster mit einem spitzen Werkzeug wieder aus der Farbe herausgeschabt werden. Hierdurch lassen sich sehr prachtvolle und beeindruckende Gewandflächen imitieren, wie wir sie bis heute am Georgsaltar des Meister Arnt in Kalkar bewundern können (Abb. 15).

Der eigentliche Farbauftrag der Fassungen kann in Art, Zusammensetzung und Wirkung von Fläche zu Fläche sehr unterschiedlich sein. Bewusst wurden mit variierenden Binde- und Farbmitteln Unterschiede in Glanzgrad, Sättigung und Deckkraft erzielt. Azuritblaue Flächen sind häufig dunkelgrau bis schwarz unterlegt und bewusst matt eingestellt, farbige Lüster über Goldflächen und vor allem die Inkarnate zeichnet hingegen durchweg ein hoher Eigen-glanz aus. Selbst bei kleinteiligen Figuren und Reliefs, wie wir sie beim Kalkarer Georgsaltar finden,



14. Kalkar, St. Nicolai, Hl. Crispinianus. Punzierungen mit einer Hohlpunze am Gewandsaum. Foto: Marc Peez, LVR-ADR.

wurde größter Wert auf eine sehr differenzierte Bemalung der Inkarnate gelegt. Kleine Fältchen neben den Augen, Lichtreflexe auf den Iriden, Bartschatten und Fingernägel bilden die handelnden Personen möglichst realistisch ab und zeugen von hohem Anspruch und Können. Beeindruckend auch die schon

15. Kalkar, St. Nicolai, Georgsaltar. Blaues Sgraffito-Muster. Foto: Michael Thuns, LVR-ADR.



erwähnte Büste des Meister Arnt, deren Fassung erst dem Bischof porträtartige und sehr realistische Züge verleiht.

Als nächsten Schritt in der Fassung der Bildwerke finden wir weitere Applikationen. Kleine vergoldete Plättchen aus dünnem Leder oder Pergament und das Zaumzeug des Pferdes am Georgsaltar sind zunächst separat gearbeitet und anschließend aufgeklebt oder angefügt worden. Kleine vergoldete Sternchen wurden entweder ausgeschnitten und dann appliziert oder aber aufschabloniert. In den Bodenstrukturen des Hintergrundes am Georgsaltars sind kleine Glassplitterchen in die noch nicht durchgetrocknete Farbe gestreut, beim Johannes aus Mehr wurde Sand in dieser Technik verwendet. Aber nicht nur die Bildwerke zeigen die herausragende Qualität der Fassmalerei am Niederrhein, auch die Gemälde weisen entsprechend hoch entwickelte Schmuck-Techniken auf. Als Beispiel sei der vergol-

dete Hintergrund der Gemälde des Antoniusaltars von 1461 in St. Nicolai in Kalkar genannt. Hier finden wir die als Kreispolitur bezeichnete Technik, bei der mit einem vermutlich an einer Spindel befestigten Drehteller flächige Kreise in eine polierte Vergoldung geschliffen werden (Abb. 16). In Kombination mit den aufwändigen Punzierungsmustern auf den Gemälderahmen dürfte die eigentliche Malerei ursprünglich äußerst beeindruckend und prachtvoll eingefasst gewesen sein.

Die Erforschung der bildhauerischen und vor allem der fassmalerei-Techniken am Niederrhein steht noch immer erst am Anfang und bedarf dringend der intensiven und vor allem systematischen Beschäftigung.

So fehlen bislang umfassende Untersuchungen zu den verwendeten Farb- und Bindemitteln sowie der Vergleich zu den Maltechniken der Tafelmalerei. Das LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland wird sich auch zukünftig neben der konservatorischen Betreuung der Erforschung der Kunstwerke widmen und verschreiben.

16. Kalkar, St. Nicolai, Antoniusaltar. Foto: Viola Blumrich, LVR-ADR.



# Fragen zur Konservierung und Restaurierung sakraler Kunst

Martin Hammer

Der vorliegende Beitrag soll einen Einblick in die Beratungstätigkeit der Abteilung Restaurierung geben. Beim Umgang mit sakraler Kunst ergeben sich aus konservatorisch/restauratorischer Sicht spezielle Fragestellungen. Die drei Themenblöcke – Prophylaxe, Konservierung, Restaurierung – werden jeweils nur beispielhaft angerissen, dabei soll vor allem ein Eindruck von der Bandbreite und Vielschichtigkeit dieses Themas vermittelt werden.

Grundsätzlich unterscheidet sich sakrale Kunst im Bereich der Denkmalpflege von musealen Objekten durch die liturgische Nutzung. Beispiel: Der eben erst restaurierte, mittelalterliche Marienleuchter wird von der Gemeinde feierlich – mit Kerzen bestückt und in dichtem Weihrauchnebel – eingeweiht (Abb. 1). Die Gemeinde hat die Restaurierung (Maßnahmen u. a.: Abnahme von Wachsflecken und rußhaltiger Schmutzschichten) durch Spendengelder finanziert und möchte ihn nun auch in Funktion nehmen. Was ist schließlich ein Leuchter ohne (echte) Kerzen? Erst durch die Illumination kommt seine Wirkung schließlich voll zur Geltung. Aus restauratorischer Sicht müssen andererseits alle Möglichkeiten zur

Vermeidung erneuter Verschmutzung durch Ruß (spezielle Kerzen) und Wachs (geeignete Tropfschalen) ausgeschöpft werden.

## Prophylaxe

Klimaüberwachung:  
Häufigstes Thema in der Beratung zur Prophylaxe ist die Regulierung des Klimas im Kirchenraum. Falsches Heiz- und Lüftungsverhalten

1. Der Marienleuchter wird feierlich eingeweiht. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.



2. Klimatisch bedingte Schäden an einem Barockaltar. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.



führt zu Schäden insbesondere an gefassten Objekten aus Holz, also beispielsweise Altären und Skulpturen (Abb. 2). Ungeeignete Heizsysteme bzw. falsche Regulierung können zu Rissbildungen und Farbablätzungen führen. Nicht regelmäßig gewartete Heizungsanlagen überziehen mitunter ganze Ausstattungen mit einer Staub- und Schmutzschicht. Die Bildung von Schimmelpilz kann durch richtiges Heizen und Lüften meist vermieden werden. Die Kontrolle des Klimas und die Überprüfung des Heiz- und

Lüftungsverhaltens sind aus diesen Gründen für den Erhalt des sakralen Kunstguts von besonderer Bedeutung.

**Schutz auf Baustellen:**  
Dass die Ausstattung einer Kirche bei baulichen Maßnahmen angemessen geschützt wird, erscheint selbstverständlich. Häufig erfolgen entsprechende Planungen jedoch zu spät oder sind unzureichend. Eine provisorische Abdeckung mit Plastikplanen schützt nicht zuverlässig vor Baustaub. Mangelnde Dampfdurchlässigkeit der Planen hält Feuchtigkeit am Objekt und führt in kürzester Zeit zu Schäden durch Schimmelpilz (Abb. 3).

Geeignete Einhausungen können z.B. einfache Kantholzkonstruktionen sein, die mit dampfdurchlässigem Vlies bespannt werden. Mechanisch gefährdete Bereiche werden zusätzlich mit Platten be-

3. Schäden durch unzureichende Schutzmaßnahmen. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.



plankt (Abb. 4). Während der Bauphase sollte der Zustand der Objekte kontinuierlich durch einen Restaurator überwacht werden.

Mitunter ist es günstiger, Objekte aus der Baustellensituation herauszunehmen. Solche Transporte sind, je nach Größe und Empfindlichkeit der Objekte aufwändig und erfordern ebenfalls entsprechende Vorplanungen, meist kommen hierfür nur spezialisierte Kunstspediteure in Frage (Abb. 5).

**Wartung:**  
Eine regelmäßige Wartung verhindert häufig die Entstehung von größeren Schäden. Selbstverständlich sollten sie nicht in Eigenregie erfolgen, sondern von Restauratoren durchgeführt werden. Wartungen beinhalten hauptsächlich die Kli-



4. Einhausung eines Altars. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.

makontrolle, die Abnahme von Verstaubungen und die Behebung kleinerer Schäden, wie beispielsweise die Festigung kleinerer Fassungsblätternungen (Abb. 6, 7).

### Konservierung

Konservierende Maßnahmen dienen, häufig im Vorfeld weiterführender restauratorischer Maßnahmen, rein der Substanzerhaltung.



5. Aufwändiger Transport eines Altaretabels. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.

6. Professionelle  
Wartung durch  
Restauratoren. Foto:  
Martin Hammer,  
LVR-ADR.



Ein Fortschreiten bereits bestehender Schadensprozesse soll verhindert werden.

**Reinigung:**  
Staub und Schmutz binden Feuchtigkeit auf den Oberflächen, entsprechende Feuchteschäden sind die Folge, ggf. kann sich auch Schimmel bilden. Die Reinigung empfindlicher Oberflächen von Kunstobjekten erfordert viel Erfahrung, je nach Verschmutzung,

z. B. in Verbindung mit Pilzbefall kann sie nur mit spezieller Ausrüstung wie Schutzanzug, Atemschutz, Spezialsauger erfolgen. Also rein restauratorische Arbeit (Abb. 8)!

**Schädlingsbekämpfung:**  
Um aus den diversen Verfahren das geeignete auszuwählen, ist die eingehende (unabhängige) Beratung im Vorfeld unabdingbar. Zu berücksichtigende Faktoren sind insbesondere Art und Umfang des Befalls, Empfindlichkeit der Ausstattung. Von der Behandlung mit flüssigen Insektiziden muss im Allgemeinen abgeraten werden. Zur Auswahl stehen Begasungsverfahren mit geeigneten Gasen oder Verfahren zur feuchtegesteuerten Wärmebehandlung, immer in Zusammenhang mit entsprechender Mess- und Regeltechnik (Abb. 9).

**Substanzsicherung:**  
Gefährdete Substanz muss gesichert werden, bevor sie unwiederbringlich verloren geht. Beispiele

7. „Wartung“ in  
Eigenregie. Bildarchiv  
LVR-ADR.



le für die Substanzsicherung mit konservatorischen Methoden sind die Festigung von blätternden Fassung- und Malschichten mit speziellen Bindemitteln oder die Neuverleimung gelöster Einzelbretter eines Holztafelbildes (Abb. 10).

### Restaurierung

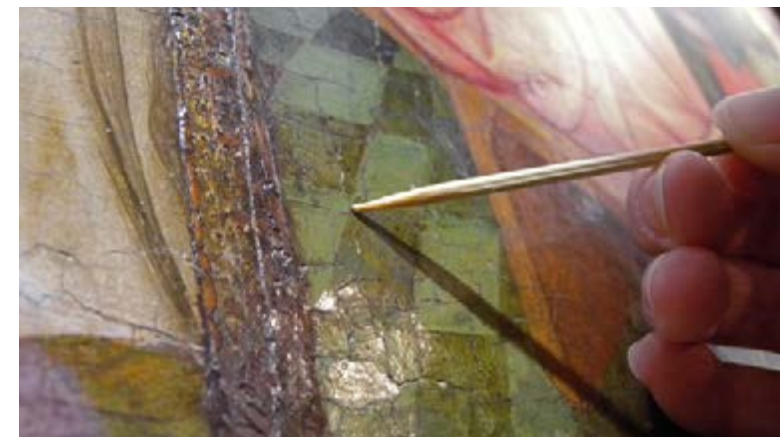
Allgemein formuliert umfasst der Begriff Restaurierung – in Abgrenzung zur Konservierung – alle Maßnahmen, mit deren Hilfe die Ablesbarkeit der künstlerischen Qualität bzw. der Aussage eines Objektes wieder hergestellt werden soll.

**Freilegung:**  
Eine besonders massiv eingreifende restauratorische Maßnahme ist die Abnahme nicht ursprünglicher, minderqualitativer Farbfassungen, Übermalungen, Anstriche oder Überzüge. Hierdurch soll die ursprüngliche Qualität einer Malerei, einer Fassung oder auch eine ursprüngliche Materialsichtigkeit wieder sichtbar gemacht werden.

Hierzu einige Beispiele:  
An einem Marienaltar, Anfang 20. Jahrhundert, konnte durch die Abnahme eines roten Anstriches und speckig glänzender Überzüge die

8. Abb. links:  
Reinigung mit gleichzeitiger Abnahme von Schimmelpilz. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.

9. Abb. rechts: Schädlingsbekämpfung mit aufwendiger Mess- und Regeltechnik. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.



10. Kontrolle und Festigung von Hohlstellen einer Malschicht. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.

Nächste Doppelseite:  
11. Altar im Vorzustand und Endzustand. Fotos: Martin Hammer, LVR-ADR.





12. Gemälde im Vorzustand und Endzustand. Fotos: Viola Blumrich (links), Silvia-Margrit Wolf (rechts), LVR-ADR.



originale Eichenholz-sichtigkeit der Architektur und die matte Farb-igkeit der eingestellten Skulpturen wiederhergestellt werden (Abb. 11).

Bei Gemälden sind es häufig ver-bräunte Firnisse und Übermalun-gen, die die ursprüngliche Malerei bis zur Unkenntlichkeit verunklä-

ren können. Bei einem gotischen Tafelbild, Anfang 16. Jahrhundert, wurden mit dem Firnis weitreichende Übermalungen abgenom-men (Abb. 12).

Durch die Abnahme der qualitativ minderwertigen Überfassung aus den 1950er Jahren wurde an den



13. Marienskulptur im Vorzustand; Freigelegter Zustand, während der Retusche. Fotos: Martin Hammer, LVR-ADR.



14. Seite gegenüber: Freilegung mit Löse-mitteln und mit Skal-pell. Fotos: Martin Hammer, LVR-ADR.

Skulpturen eines Marienleuchters, Anfang 16. Jahrhundert, die aufwändige Gestaltung der Fassung des 19. Jahrhunderts wieder freigelegt (Abb. 13).

Freilegungsarbeiten sind meist sehr arbeitsaufwändig und zeitintensiv. Überfassungen bzw. Anstriche, die mitunter in kürzester Zeit aufgebracht wurden, müssen zentimeter- oder auch millimeterweise, teils in komplizierten Arbeitsgängen abgetragen werden. Solche Arbeiten werden mit geeigneten Lösemitteln, oder auch mit dem Skalpell unter dem Mikroskop durchgeführt (Abb. 14).

15. Mit Strichretusche geschlossenes Inkarnat einer mittelalterlichen Reliquienbüste. Foto: Martin Hammer, LVR-ADR.



Retusche:

Im Idealfall soll nach einer Freilegung das freigelegte Original in seinem gealterten Zustand die Gesamtwirkung des Objektes dominieren. Je nach Restaurierungsziel soll die Retusche zu einer mehr oder minder vollständigen Schließung des Gesamtbildes beitragen, sich gleichzeitig aber hinter dem erhaltenen Original zurücknehmen. Sie muss zwischen den erhaltenen Fassungspartien bzw. Maleifragmenten vermitteln, sich in Nahbetrachtung jedoch gleichzeitig vom Original abgrenzen (Abb. 15).

## Der Meister von Elsloo: ein Künstler ohne Grenzen

Arnold Truyen

2009 wurde innerhalb eines internationalen Triptychon-Projektes eine groß angelegte Studie eingeleitet mit dem Ziel, das Œuvre des Meisters von Elsloo eingehend zu untersuchen. Die Verknüpfung von kunsthistorischen, technischen und archivarischen Untersuchungen sollte zu einem besseren Verständnis für den Meister von Elsloo, dessen Arbeit und Werkstatt sowie den Einfluss anderer Werkstätten führen.

Mit Stiluntersuchungen versucht man, die spezifische Handschrift eines Künstlers und seiner Werkstatt zu identifizieren, indem der Stil einzelner sowie ähnlicher Werke miteinander verglichen wird. Während der Studie von 2009 wurde dabei ein besonderes Augenmerk auf den Arbeitsprozess gerichtet, auf Werkzeuge und Arbeitsgeräte sowie technische und stilistische Merkmale, die besonders charakteristisch sind für den Künstler und seine Werkstatt.

Ich wurde um Mitarbeit im Hinblick auf die materialtechnischen Untersuchungen der Holzskulpturen in niederländischen Sammlungen gebeten. Die Untersuchung der polychromen Fassung kann als separates Thema gesehen werden, da

die polychrom gefassten Oberflächen in den meisten Fällen durch andere Gehilfen und nicht durch die Bildschnitzer selbst ausgeführt wurden.

Der Meister von Elsloo war im heute belgischen und niederländischen Limburg sowie im deutschen Grenzgebiet tätig. Man nimmt an, dass sich die Werkstatt des Bildschnitzers im heutigen Roermond, der ehemaligen Hauptstadt des Oberquartiers des Herzogtums Gelre, befand. Der Name dieses anonymen Meisters wurde 1940 durch Professor Timmers von einer Skulptur der Anna Selbdritt in der St. Augustine Kirche in Elsloo hergeleitet. Die Anna Selbdritt dient als Referenzarbeit für Skulpturen mit ähnlichen stilistischen Merkmalen. Die Skulptur befand sich in der Münsterkirche in Roermond, bevor sie 1850 nach Elsloo gebracht wurde. Im Register der Gemeinde Elsloo von 1880 ist am 19. August, also 40 Jahre, nachdem die Skulptur in die Kirche gelangte, folgender Eintrag zu finden: „Die Restaurierung dieser schönen Gruppe, geschnitzt aus einem Stück Eichenholz, die Heilige Anna, Maria und das Christuskind repräsentierend ist beendet und bezahlt durch Frau Hees-Willems und Priester

Vater Haenen. [...] 1898 wurde dem Priester durch einen Händler ein Angebot über 1000 Gulden für die Skulptur gemacht.“

Verschiedene Fragestellungen im Bezug auf die Fertigung von Skulpturen konnten während der ausgiebigen Untersuchungen formuliert werden:

Wie begann der Bildschnitzer, nachdem er einen Auftrag erhalten hatte, eigentlich seine Arbeit?

Um seine Aufträge ausführen zu können, benötigte er Holz. Die Untersuchungen haben ergeben, dass die meisten Skulpturen aus einem Eichenstamm oder einzelnen dicken Ästen hergestellt wurden.

Wo kam das Holz her? Hatte der Bildschnitzer sein eigenes Holzlager oder hat er es irgendwo anders gekauft, z. B. auf dem Holzmarkt in Roermond?

Aus den Archiven geht nicht hervor, ob es in Roermond einen Holzmarkt gab. Allerdings gilt es als sicher, dass viel mit Holz gehandelt wurde. Lastkahnschiffer konnten angeheuert werden, um das Holz über die Maas zu transportieren.

Diese Schiffer waren hauptsächlich in Liège und Roermond ansässig. Eine Liste, datierend vom 28. Mai 1593, führt die Namen aller Lastkahnschiffer aus Roermond, eingeteilt in 7 Gruppen zu 10 Personen, auf. Die Schiffer arbeiteten oft mit kleinen Booten, die Holz aus den Ardennen transportierten. Im 16. Jahrhundert bezeichnete man dieses Holz als Maesholt (Maasholz). Es ist allerdings auch möglich, dass der Meister von Elsloo Holz,

das in der Nähe seiner Wohnstätte oder Werkstatt zu finden war, gebraucht hat. Es befanden sich zahlreiche Wälder östlich und südöstlich von Roermond, der Swalmer und Elmpter Wald sowie ein Wald in Wassenberg und einer in Montfort. Die Vorschriften des 15. Jahrhunderts für Wälder erlaubten es einer bestimmten Anzahl von Leuten, Schweine in den Wald zu treiben, um sie Eicheln fressen zu lassen. Das bedeutet, dass sich in der Nähe Roermonds Eichenwälder befunden haben müssen. Bisher haben Untersuchungen über die Arbeit des Meisters von Elsloo zeigen können, dass er hauptsächlich heimisches Eichenholz für seine Skulpturen gebraucht hat.

Nutzte der Künstler ganze Bäume? Hat er diese in kleinere Stücke zersägt? Und hat er auch Stücke dieses Baumes an andere Holzschneider verkauft?

Wie materialtechnische Untersuchungen gezeigt haben, gebrauchte der Meister von Elsloo manchmal sehr dicke Stämme von spezifischer Form, z. B. für die Skulpturen in Elsloo und Montfort. Diese Skulpturen wurden aus jenem Teil des Stammes gefertigt, der sich in zwei Stämme aufspaltet.

Eine wichtige Frage ist, ob der Meister von Elsloo mehrere Skulpturen aus ein und demselben Baum geschnitzt hat?

Die dendrochronologische Untersuchungen haben ergeben, dass mehrere Skulpturen aus einem Baumstamm geschnitzt worden sind, so wie einige Skulpturen aus Siersdorf und Neeroeteren. Aller-

dings bedeutet das nicht, dass diese Skulpturen von ein und demselben Holzschneider gemacht wurden. Ist es nicht vielleicht möglich, dass in einer Stadt wie Roermond mehrere Holzschneider in einem ähnlichen Stil wie der Meister von Elsloo arbeiteten? Das könnte auch die teilweise großen, stilistischen Qualitätsunterschiede erklären. Eine Anzahl von Ästen, die in mehreren Skulpturen zu finden sind, weisen darauf hin, dass der Holzschneider Astholz verwendet hat. Wenn dieser Teil abgeschnitten wird, bleibt ein Astloch sichtbar. Die Stämme waren nicht immer gerade gewachsen und in manchen Fällen wurde die Wuchsrichtung zwangsläufig in die Form der Skulptur integriert.

Wie verwendete der Meister das Holz? Musste es erst getrocknet werden?

Diese Frage ist immer schwierig zu beantworten. Bevor das Schnitzen beginnen konnte, mussten erst die Rinde und das darunterliegende Splintholz entfernt werden, da diese sehr anfällig sind für Holzschädlinge und Pilzbefall. Als nächstes wurde der Baum in Stücke gesägt und in einem Holzlager gelagert, so dass das Holz im Wind trocknen konnte. Während des Trocknungsprozesses entwickelten sich oft Spalten und Risse im Holz. Diese wurden dann später mit Eichenkeilen aufgefüllt. Das ist auch heute noch bei vielen Elsloo Skulpturen sichtbar. Eine weitere Möglichkeit ist, dass der Künstler das Holz sehr schnell benötigte und dass dann andere Trocknungsmethoden angewandt wurden. In einem in einer Skulptur der heiligen Katharina ge-

fundenen Dokument ist angeführt, dass das Holz in Wasser gekocht wurde. In diesem Dokument wird erwähnt, dass die ganze Skulptur in einem Braukessel gekocht und anschließend in einem Ofen getrocknet wurde. Die Skulptur der heiligen Katharina befindet sich heute im Museum Kurhaus in Kleve.

Wie dem auch sei, das Holz benötigt einen bestimmten Feuchtigkeitsgehalt, um richtig bearbeitet werden zu können. Oft kann eine spezifische Struktur des Schnitzens, zu sehen an der hohlen Rückseite der Skulptur, als Indiz dafür gewertet werden, dass das Holz während des Schnitzens nicht ganz trocken war. Eine andere Methode ist, den Holzkern früh zu entfernen, so dass der Baumstamm schneller trocknen kann. Tatsächlich ist in den meisten Fällen ein Teil der Skulptur ausgehöhlt worden. Scheinbar benötigte der Holzschneider nur einen Teil des Holzes, um die nötige Tiefenwirkung in Figuren und Gewändern zu erzielen. Zum Beispiel hat der Faltenwurf im Kleid der Anna Selbdritt in Elsloo und der Skulptur in Rindern eine Tiefe von ca. 10 cm, während die Falten in der Montfort Skulptur nur 7 cm tief sind. Das ist die Länge einer Streichholzschatte!

Allerdings kennen wir auch viele Elsloo Skulpturen, die nicht ausgehöhlt worden sind und in denen sich noch der Holzkern befindet.

Der vorliegende Beitrag bespricht kurz die Untersuchungen, die an einigen Schlüsselfiguren der Elsloo Gruppe ausgeführt wurden,

und deren Ergebnisse. Diese Untersuchungen in den Niederlanden und Deutschland sind im Übrigen noch nicht abgeschlossen. Während materialtechnischer Untersuchungen der Skulpturen hofft man, ähnliche Schnitzspuren, z. B. von beschädigten Schnitzseisen herführend, oder Spuren einer Werkbank zu finden, um anhand dieser Aussagen machen zu können, ob die Werke in derselben Werkstatt entstanden sind. Um eine Werkbank rekonstruieren zu können, sind mehrere Skulpturen notwendig, die stilistisch einem Schnitzer oder einer Werkstatt zugeschrieben werden können. Aber dies ist nicht ausreichend für eine genaue Rekonstruktion.

Während der Untersuchungen an verschiedenen Skulpturen nieder-rheinischer Werkstätten sowie von Werken des Holzschnitzers Hans Multscher aus Ulm wurden ebenfalls Werkspuren an den Skulpturen gefunden. Allerdings waren die Werkspuren zu unterschiedlich, um zu den Werkbänken, die diese Meister benutzt haben könnten, zu führen.

Nur bei Niklaus Weckmann und Jan von Steffenswert war eine Rekonstruktion der Werkbänke möglich. Die den Skulpturen durch Werkzeuge zugefügten Spuren erzählen von den einzelnen Arbeitsschritten während des Schnitzens. Die Löcher, die oben und unten an den untersuchten Skulpturen des Meisters von Elsloo zu sehen sind, weisen darauf hin, dass Holz oder Metallstifte verwendet wurden, um den Holzblock horizontal zwischen

den Pfosten der Werkbank zu fixieren. Außer den runden Stiftlöchern konnte eine andere Werkspur, verursacht durch die Werkbank, identifiziert werden. Diese Spuren bestehen in einigen Fällen aus zwei, nahezu parallel verlaufenden Einkerbungen. Sie scheinen durch eine gabelförmige Klemme verursacht worden zu sein, die benutzt wurde, um den Holzblock während des Schnitzens in der Werkbank zu fixieren.

Es stellt sich nun die Frage, ob eine Zuschreibung auf einen bestimmten Künstler oder eine Werkstatt gemacht werden kann, basierend auf den Spuren und Markierungen, verursacht durch den Gebrauch der Werkbank, die auf der Skulptur zu finden sind.

Untersuchungen der Skulpturen des Maastrichter Holzschnitzers Jan van Steffeswert fußen auf der stilistischen Zuschreibung. Man kennt eine Gruppe von Skulpturen mit ähnlichen Merkmalen. Und einen Namen, den der Künstler in die Skulpturen geschnitten hat. Die vergleichende Studie der Klemmspuren bestätigte, dass diese Skulpturen in der Werkstatt des Jan van Steffeswert gefertigt worden sind.

Wenn man aber im Vorfeld keinen bestimmten Meister oder eine lose Gruppe von Künstlern im Kopf hat, ist es nahezu unmöglich, eine Zuschreibung zu machen, die ausschließlich auf den an der Skulptur sichtbaren Werkbankspuren fußt. Zu Beginn der Untersuchungen ist es sehr schwierig, die Spuren als

solche zu bestimmen. Man weiß nicht genau, wonach man sucht und was zusammengehört. Oder ist es eine Spur, die ein einzelner Haken hinterlassen hat? Ausschließlich die exakte und konsistente Vermessung der Spuren an der Skulptur selbst kann die nötigen Informationen liefern. Und selbst dann noch ist es schwierig, die richtigen Schlüsse zu ziehen.

### Untersuchung an einigen sogenannten Schlüsselfiguren:

#### Anna Selbdritt Elsloo

Die Skulptur wiegt 80 kg. Die Rückseite der Figurengruppe wurde kaum ausgearbeitet. Das bedeutet, dass dieser Teil durch den Betrachter nicht zu sehen war. Offenbar hat die Skulpturengruppe sich immer in einem Altar befunden.

Die dendrochronologische Untersuchung lieferte keine Ergebnisse, da das unregelmäßige Wachstum des Baumes mindestens drei Zentren hervorgebracht hatte. Darüber hinaus waren nicht genug Jahrringe vorhanden, um exakte Messungen durchzuführen.

Die Figurengruppe wurde auf traditionelle Weise ausgehöhlt; die zwei Äste des Baumes wurden von der Rückseite her ausgehöhlt. Die Skulptur wurde aus einem einzelnen Stück Eichenholz gearbeitet. Das Holz kommt aus dem Teil des Baumes, wo er sich in zwei Stämme aufspaltet. Wir haben Löcher an der Unterseite der Skulptur gefunden, diese scheinen aber nicht miteinander in Verbindung zu stehen



1. Elsloo, St. Augustine Kirche, Anna Selbdritt.  
Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht;  
Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



2. Elsloo, St. Augustine Kirche, Anna Selbdritt, Rückseite.  
Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht;  
Bildbearbeitung: Viola Blumrich, LVR-ADR.



3. Elsloo, St. Augustine Kirche, Anna Selbdritt, Unterseite.  
Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht;  
Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



4. Beispiel für eine passende Astgabel als Material für eine Skulptur.  
Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht.

(es könnte sein, dass es sich hierbei um Nagellöcher handelt). Auf Annas Kopf befindet sich ein einziges rechteckiges Loch, das während des Schnitzens entstanden sein

könnte. Große Skulpturen wurden oft mit Metallhaken an Holzbalken befestigt. Beide Arme des Kindes, ein Teil des Buches und Annas linke Hand sind separat angebracht. Das

ermöglichte es dem Holzschnitzer, auch schwierig zugängliche Bereiche in der Tiefe zu bearbeiten. Das Kind ist aus dem Hauptblock gearbeitet.

#### Anna Selbdritt Rindern

Anders als die Skulptur aus Elsloo ist diese an der Rückseite komplett ausgehöhlt. Die zwei Zentren auf der Unterseite weisen darauf hin, dass auch diese Skulptur aus der Baumkrone gearbeitet worden ist. Diese Skulptur wurde nicht dendrochronologisch untersucht. Hinsichtlich der Vermessungen könnte es allerdings durchaus möglich sein, dass diese Skulptur aus dem Holz desselben Baumes gearbeitet wurde wie die Elsloo Skulptur. Hier sind ebenfalls keine Werkbankspuren an der Unterseite zu finden. Es sieht danach aus, dass das Kind aus dem Hauptblock gearbeitet worden ist, und dass der linke Arm separat angebracht worden ist. Es ist naheliegend, dass ein beschädigtes Schnitzeisen für das Aushöhlen der Rückseite benutzt wurde. Bisher konnten diese typischen Merkmale nicht an anderen Skulpturen festgestellt werden.



5. Rindern, Anna Selbdritt (H 129,5 cm; B 95,0 cm; T 42,9 cm).  
Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht;  
Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



6. Rindern, Anna Selbdritt, Rückseite.  
Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht;  
Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



7. Rindern, Anna Selbdritt, Unterseite.  
Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht;  
Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.

8. Montfort, Anna Selbdritt (H 84,5 cm; B 50,5 cm; T 26,5 cm). Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht; Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



### Anna Selbdritt Montfort

Professor Timmers zweifelte zwischen dieser Skulptur und der Elsloo Skulptur, als er den Notnamen der Meister von Elsloo vorstellte. Nach weiteren Untersuchungen entschied er sich für die Anna Selbdritt aus Elsloo als wichtigste Arbeit des Meisters. Die Skulptur aus Montfort ist auf der Rückseite nicht vollständig ausgehöhlt. Der Teil, der ausgehöhlt ist, hat eine glatte Oberfläche. Das Holz ist unregelmäßig gewachsen und an der linken Seite ist zu sehen, dass hier ein Ast wuchs. Diese Skulptur ist bisher nicht dendrochronologisch untersucht worden.

9. Montfort, Anna Selbdritt, Rückseite. Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht; Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



Das Lententuch ist eine spätere Hinzufügung aus Blei. Die Unterseite der Skulptur ist durch Schimmelbefall und Holzwurmschaden in Mitleidenschaft gezogen. Und auch hier haben wir zwei Kerne und es sind keine Werkbankspuren sichtbar.

10. Montfort, Anna Selbdritt, Unterseite. Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht; Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



### Anna Selbdritt Amsterdam

Sie ist aus einem einzigen, leicht gekrümmten Baumstamm gefertigt. Es bestehen keine Anzeichen dafür, dass der Holzschnitzer beide Skulpturen unabhängig voneinander gefertigt hat.

Anders als die anderen Anna Selbdritt Skulpturen ist diese an der Rückseite nicht ausgehöhlt. Der Stammkern ist auf Annas rechtem und Marias linkem Arm sichtbar. Er befindet sich an der Unterseite, gerade außen an der Skulptur. Werkbankspuren sind sichtbar und es sind quadratische Löcher zu sehen, die in Paare gruppiert werden können. Es ist schwierig zu sagen, welche der Löcher tatsächlich zusammengehören.

Fazit:  
Nur die eine Skulptur kann mit Sicherheit dem Meister von Elsloo zugeschrieben werden. Das ist die Skulptur der Anna Selbdritt aus der Saint Augustin Kirche in Elsloo.

11. Amsterdam, Anna Selbdritt (H 82,5 cm; B 48,8 cm; T 22,2 cm). Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht; Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



12. Amsterdam, Anna Selbdritt, Rückseite. Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht; Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



13. Amsterdam, Anna Selbdritt, Unterseite. Foto: Arnold Truyen, SRAL Maastricht; Bildbearb.: Viola Blumrich, LVR-ADR.



Es ist außerdem klar, dass die Skulptur nicht von einem Holzschnitzer gefertigt wurde, der in Elsloo tätig war. So lange keine archivarischen Quellen erschlossen sind, die eine Verbindung zwischen der Skulptur in Elsloo und ihrem Schöpfer herstellen, wird die Identität dieses Meisters unbekannt bleiben. Leider konnten nach Abschluss unserer Untersuchungen keine weiteren definitiven Zuschreibungen auf diesen Meister gemacht werden. Es ist naheliegend, dass eine Anzahl von begabten Holzschnitzern zur gleichen Zeit in dieser Gegend tätig war.

Es ist wahrscheinlich von untergeordneter Bedeutung, ob wir nun einen bestimmten Meister als Urheber dieser Skulpturen identifizieren können, angesichts des hohen künstlerischen Wertes der Hinterlassenschaft, die mit dem Œuvre des Meisters von Elsloo in Verbindung steht. Vielleicht wäre es angemessener, einen neuen kollektiven Terminus zu finden, der diese Gruppe von Holzschnitzern bezeichnet, da der Name des Meisters von Elsloo bisher nur eindeutig der Anna Selbdritt aus Elsloo zugeordnet werden kann.

## Der Niederrhein – Kunstlandschaft der Spätgotik

Eine Ausstellung der Fotowerkstatt des LVR-Amtes für Denkmalpflege im Rheinland zum 3. Rheinischen Tag für Denkmalpflege in Kalkar, 5. Mai 2013

Im Anhang: Bildtafeln im ganzseitigen Format, S. 84–93

Die nach einem Brand im Jahr 1409 nach und nach neu errichtete Kirche war von Anfang an eine Pfarrkirche. Also hat nicht der Konvent eines reichen Klosters oder Stiftes den Bau mit seinem imposanten Turm errichtet, sondern die Bürger der prosperierenden Handelsstadt Kalkar. Laien haben auch entscheidend zur Ausstattung des Gotteshauses beigetragen und dabei in künstlerischer Hinsicht eine glückliche Hand bewiesen. Weil St. Nicolai in späteren Jahrhunderten nur wenig verändert oder beschädigt wurde, bildet die Kirche heute eine der bedeutendsten Schatzkammern spätgotischer Kunst im Rheinland. Altäre, Skulpturen, Epitaphien, ein Chorgestühl und dergleichen mehr bilden eines der umfassendsten mittelalterlichen Sakralensembles in Europa.

Kalkar, St. Nicolai. Teil des nördlichen Langhauses mit Haus an der Altkalkarer Str. Foto: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR, 2013.



**St. Nicolai, Innenansicht mit Mittelschiff und Chor**

Der Besucher betritt die Kirche durch den Westturm. Der Blick führt durch das hohe Mittelschiff der Hallenkirche zum Chor mit modern verglaster Apsis. Die Seitenschiffe enden im Osten in Nebenböden. Entlang der Mittelschiffpfeiler sind auf (teils neuen) Altarmensen eine Fülle von Altarretabeln aufgestellt. Dies gibt einen recht anschaulichen Eindruck von den liturgischen Gewohnheiten im späten Mittelalter, denn damals wurden Gotteshäuser wesentlich vielfältiger genutzt. Die Stifter von Altären finanzierten teils über Jahrzehnte Zelebranten, die für das eigene Seelenheil mindestens einmal in der Woche eine Messe zu lesen hatten. An den Chorseitenwänden steht ein Chorgestühl. Dieses wurde nicht wie üblich von Mönchen oder Chorherren genutzt, sondern von Honoratioren der Stadt. Das Chorgestühl bezeugt damit das hohe Selbstbewusstsein

der Kalkarer Bürger im späten Mittelalter.

**Hochaltar. Meister Arnt, Ludwig Jupan und Jan Joest, 1488 bis ca. 1510**

Das Hochaltarretabel im Chor von St. Nicolai ist in vielerlei Hinsicht bedeutend und ungewöhnlich. Der gravierendste Umstand ist, dass der zunächst von der Bruderschaft Unserer Lieben Frau beauftragte Bildhauer Meister Arnt, der um 1488 mit den Arbeiten begonnen hatte, 1492 überraschend verstarb. Folglich musste ein anderer Bildhauer das Werk vollenden. Nachdem kurzfristig Jan van Halderen, wohl in Rees ansässig, Probearbeiten abliefern durfte, entschied man sich jedoch letztlich für Ludwig Jupan. Dies ist umso erstaunlicher, als dieser aus Marburg an der Lahn nach Kalkar kam, auf Vermittlung durch den Kalkarer Weinhändler und Goldschmied Peter van Rijseren. Die kleinfigurige Szenerie steht ganz in der Traditi-

on des Meister Arnt und zeigt sich heute zwar noch immer holzsichtig, war ursprünglich jedoch sicher für eine Farbfassung konzipiert. So bleibt es heute den herausragenden Flügelmalereien des Jan Joest überlassen, das Retabel farbig zu schmücken.

**Bischofsbüste, Meister Arnt, um 1480/90**

Beeindruckend an der aufgestellten Büste in der Schatzkammer ist der vorzüglich erhaltene rote Lüster der Mitra. Die aufregende Wirkung wird durch einen roten Farbblack erreicht, der die darunter liegende Blattmetallaufgabe noch leicht durchscheinen lässt. Dieser Farbbereich war nie übermalt und zeigt sich somit seit über 500 Jahren in dieser Intensität. Die übrigen Bereiche der Farbfassung wurden bereits 1957 durch die Abnahme von späteren Übermalungen freigelegt. Zwei weitere Besonderheiten sind der nuanciert angegebene Bartschatten, welcher der Figur

individuelle Züge verleiht, sowie die kleinen Metallstifte, die als Träger für die vergoldeten Perlenapplikationen dienen.

**Die Skulpturen des Georgsaltars, Meister Arnt, um 1484**

Der Georgsaltar ist einer der wenigen Flügelaltäre des Niederrheins, die noch die ursprüngliche Farbigkeit der Skulpturen, also die „Farbfassung“ zeigen. Neben der detailreichen und qualitätvollen Bildhauerkunst sind es vor allem die differenzierten Fass- und Schmucktechniken, die dem Bildwerk Bedeutung weit über St. Nicolai hinaus verleihen. Beispielhaft sei auf das Beinkleid der Figur unten rechts hingewiesen. Hier ist die Farbe auf die zuvor angelegte Vergoldung aufgetragen, die dann durch Einritzen mit einem spitzen Gegenstand wieder als Linienmuster zum Vorschein gebracht wurde. Diese „Sgraffito“ genannte Technik ist nur eine von zahlreichen Schmucktechniken. So handelt es

1. Abb. links: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR, 2013.



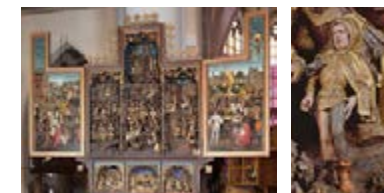
2. Abb. rechts: Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR, 2013.



3. Abb. links: Michael Thuns, LVR-ADR, 1992.



4. Abb. rechts: Michael Thuns, Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR, 1987 und 2013.





sich bei dem Zaumzeug des Pferdes um appliziertes dünnes Leder oder Pergament. Welcher Fassmaler für diese grandiose Arbeit verantwortlich zeichnete, ist wie in vielen anderen Fällen nicht bekannt.

**Die Malerei des Georgsaltars, Köln oder Niederrhein, um 1484**

Auf den Innenseiten der Flügel dieses Altarretabels sind Szenen aus dem Leben der vor allem in Köln verehrten Hl. Ursula zu sehen. Besonders beeindruckend ist die natürliche Wirkung der Stofflichkeit der Gewänder. Die prächtigen Brokate der Ursula und ihrer Eltern bilden hier den Höhepunkt, aber auch die schlichteren Gewänder der übrigen Beteiligten geben einen guten Einblick in die Mode des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Beeindruckend ist zudem die Rüstung des Hunnenkönigs. Der Legende nach hatte dieser Ursula angeboten, seine Frau zu werden. Als Ursula dies ausschlug, tötete er sie mit einem Pfeilschuss. Entstehungsort und

Maler der Gemäldeflügel sind nicht überliefert. Stilistisch gehört die Malerei an den Niederrhein oder nach Köln, zwei damals eng verbundene Kunstlandschaften.

**Sieben-Schmerzen-Altar, Henrik Douverman, 1518 – ca. 1521**

Dieser Flügelaltar wird oft als eines der typischsten Bilderwerke der Spätgotik am Niederrhein betrachtet. Die ebenso filigran geschnitzte wie ausdrucksstarke Wurzel Jesse in der Predella galt vielen Kunsthistorikern noch vor etwa hundert Jahren sogar als ein exklusives Werk deutscher Kunst – wiewohl solche nationalen Zuordnungen nicht der historischen Realität des späten Mittelalters entsprachen. Anders als der deutlich ältere Hochaltar war das Sieben-Schmerzen-Retabel von Henrik Douverman als Werk ohne Farbfassung, also holzsichtig konzipiert. Einzig die hier abgebildete Kreuzigungsgruppe ist farbig bemalt. Diese Skulpturen zeigen

noch ihre ursprüngliche, delikate Farbfassung, wie sie der gängigen Praxis der Spätgotik entspricht. Im Zentrum des Altarschreines steht heute ein Vesperbild, das erst der Bildschnitzer Ferdinand Langenberg aus Goch im Jahr 1900 schuf. Ursprünglich hatte Douverman hier ein damals bereits vorhandenes, älteres Wallfahrtsbild integriert, das aber nicht mehr vorhanden ist.

**Annenaltar, um 1490/1500**

Dieses Retabel stammt ursprünglich aus dem Dominikanerkloster in Kalkar und wurde erst 1818, in Folge der Säkularisation, nach St. Nicolai überführt. Zu sehen ist im Zentrum „Anna-Selbdritt“, also die Gottesmutter Maria, deren Mutter Anna und das Jesuskind. Durch die legendären Ehemänner im Hintergrund wird die Szene zur „Großen Heiligen Familie“ erweitert. Auch hier fällt sogleich auf, dass das Altarwerk keine Farbfassung trägt. Es handelt sich um das früheste holzsichtige Werk am Niederrhein,

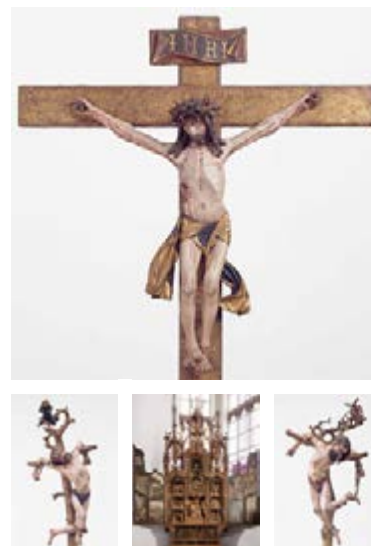
zeitlich noch deutlich vor dem Sieben-Schmerzen-Altar. Wie auch dort war dieser Verzicht ausdrücklich gewollt. Der Bildhauer, von dem auch die Figur des Christus in der Rast sowie die beiden lebensgroßen Assistenzfiguren der Kreuzigungsgruppe im nördlichen Seitenschiff stammen, perfektionierte die schnitzerische Ausarbeitung und schuf Oberflächen von hohem Reiz, die einer farbigen Vollendung nicht mehr bedurften. Nur die Augen sind dezent malerisch angedeutet.

**Spätgotischer Chormantel, um 1540**

Der vermutlich um 1540 gefertigte Chormantel zeigt in den Hintergrundarchitekturen der Figurenszenen bereits Elemente der Renaissance. Wir sehen die auf dem Rückenschild ausgeführte Pfingstszene, Maria umgeben von den Jüngern, über ihr der Heilige Geist. Die untere Aufnahme zeigt den halbkreisförmigen, in Brust-

5. Abb. links: Michael Thuns, Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR, 1987, 1992 und 2013.

6. Abb. rechts: Michael Thuns, Silvia-Margrit Wolf, LVR-ADR, 1996 und 2013.



7. Abb. links: Michael Thuns, LVR-ADR, 1973.

8. Abb. rechts: Viola Blumrich, LVR-ADR, 2007.

höhe mittels zweier Stoffriegel mit Haken und Ösen zu schließenden Chormantel aus dunkelrotem Seidensamt liegend ausgebreitet. Der Schmuckbesatz des Mantels – auf der Vorderseite Stäbe mit jeweils drei Szenen aus der Passionsgeschichte Jesu – ist gestickt. Die lasierend verarbeiteten farbigen Seidenfäden (man spricht auch von Lasurstickerei) vermitteln einen malerischen Eindruck. Erwähnenswert ist, dass der jetzige Zustand des Gewandes nicht ursprünglich ist, denn Stäbe und Schild gehören nicht zusammen.

**„Besloten Hofje“  
im Johannesaltar,  
Arnt van Tricht, 1541–43**

Dieses bezaubernde, für den damals eng verbundenen niederrheinisch/niederländischen Raum typische Kunstwerk findet sich in der Predella, der Sockelzone des Flügelaltars. Im kunstvoll gestalteten „Paradiesgärtchen“ mit der Figurenszene des träumenden Jakob

werden Reliquien aufbewahrt. Es diente den Gläubigen als Andachts- und Meditationsbild. Der träumende Jakob, die Engelchen auf der Himmelsleiter und Gottvater können stilistisch dem Bildhauer Arnt van Tricht zugeschrieben werden. Die detailreich ausgeführten Pflanzen, das sehr aufwändige, florale Schmuckelement sowie die kostbar wirkende Verpackung der Reliquien werden vermutlich seriell in Frauenklöstern oder Beginenhäusern entstanden sein („Klosterarbeiten“). Die alles einfassende Kiste aus Eichenholz stammt, wie auch der Altarschrein selbst, vermutlich vom Kalkarer „Kistemaker“ Meister Rutger. Folglich haben wir hier eine Gemeinschaftsarbeit vor uns, wie sie typisch für spätgotische Altarwerke war.

**St. Antonius in  
Kalkar-Hanselaer**

Nur selten erhält der Besucher dieses beschaulichen Ortes einen so wenig veränderten Eindruck von ei-

ner niederrheinischen Landschaft wie in Hanselaer. Das spätgotische Kirchlein birgt unter anderem in seiner Apsis einen Flügelaltar aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wie beim Sieben-Schmerzen-Altar in St. Nicolai zeigt sich hier das Zusammenspiel von holzsichtigen Bereichen und farbig bemalten, „gefassten“ Figuren. Die beiden seitlichen Skulpturen der Hl. Barbara und Katharina sind

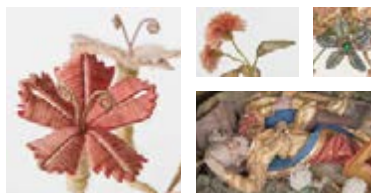
dem Bildhauer Henrik van Holt zugeschrieben. Die zentrale Madonna ist deutlich traditioneller gearbeitet und sicher älter. Die Bemalung der Flügel ist hingegen jünger und in das 17. Jahrhundert einzuordnen. Die Bemalung der Flügel von Altarretabeln geschah nicht selten viel später als die Ausführung der Schnitzerei, da die finanziellen Mittel oftmals begrenzt waren.

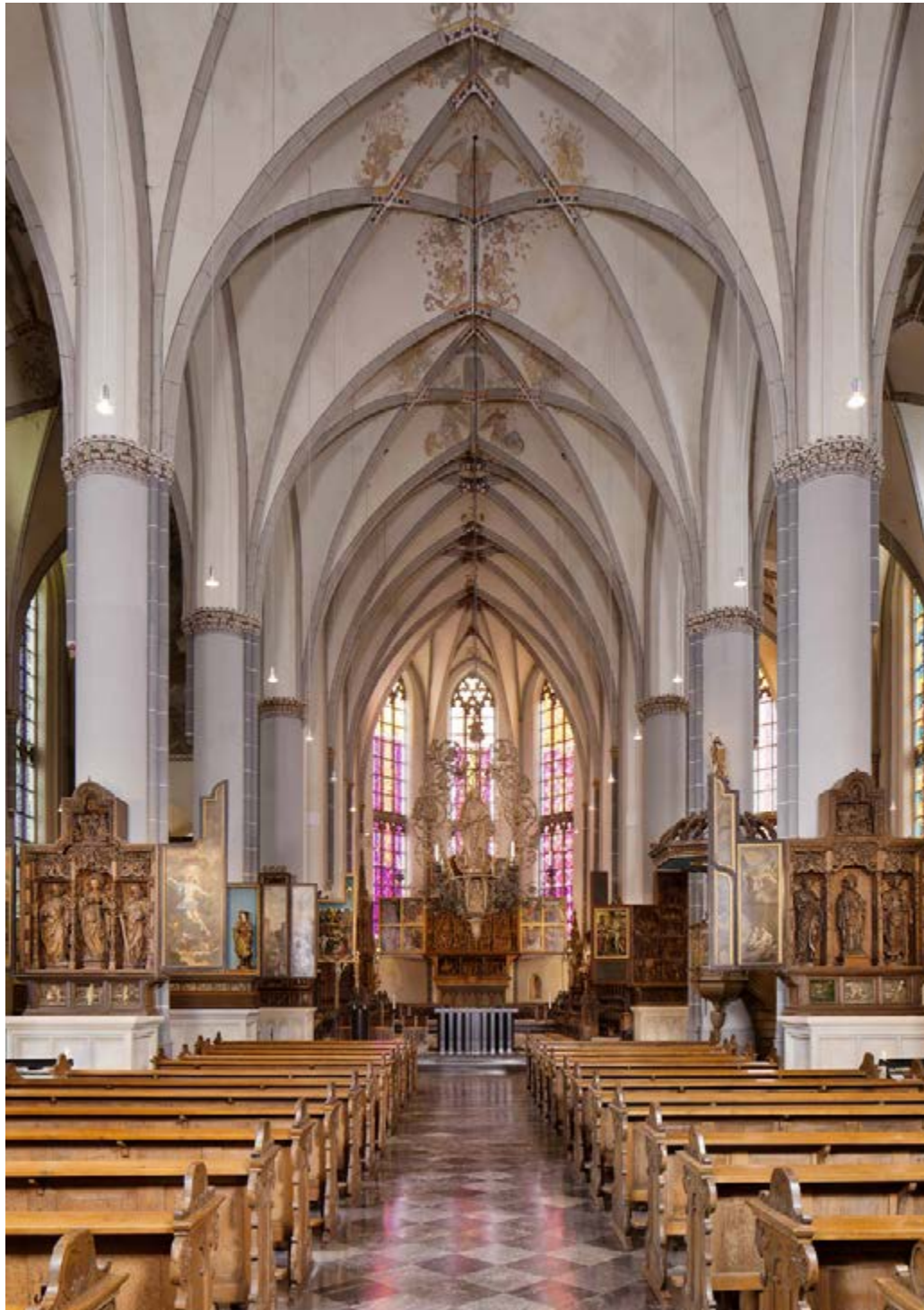
Texte: Marc Peez,  
Godehard Hoffmann,  
Gisela Hauck,  
LVR-ADR.

9. Abb. links: Viola Blumrich, LVR-ADR, 2010.

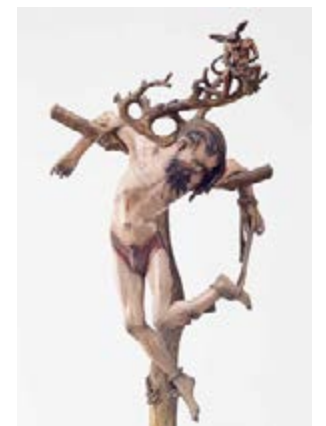
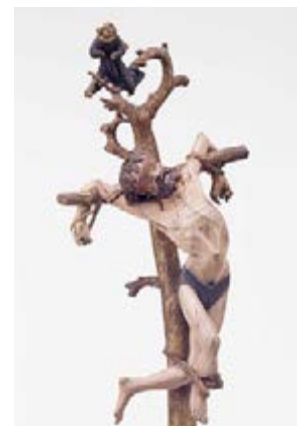


10. Abb. rechts: Michael Thuns, Andreas Liebl, LVR-ADR, 2005.













# Literaturverzeichnis

Belting, Hans/Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes – Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Budde, Rainer: Köln und seine Maler, Köln 1986.

De Werd, Guido: Die Kreuzigungsgruppe der ehemaligen Dominikanerkirche zu Kalkar und das Œuvre des Meisters des Kalkarer Annenaltars. In: Pantheon 29, 6 (1971), S. 459–473.

De Werd, Guido: St. Nicolaikirche Kalkar, München 2002.

De Werd, Guido: Stiftskirche St. Mariae Himmelfahrt in Kleve, Berlin/München 2012.

Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze, hg. von Hans Peter Hilger und Udo Grote, Königstein im Taunus 1997.

Der Niederrhein und die Alten Niederlande - Kunst und Kultur im späten Mittelalter. Referate des Kolloquiums zur Ausstellung „Gegen den Strom – Meisterwerke niederrheinischer Bildschnitzkunst in Zeiten der Reformation (1500–1550)“, hg. von Barbara Rommé (= Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, Bd. 9), Bielefeld 1999.

Die Dominikaner in Kalkar. Begraben und vergessen? Guido de Werd (Konzept), Ausstellungskatalog, Kalkar 2013.

Dries Holthuys. Ein Meister des Mittelalters aus Kleve, bearb. von Reinhard Karrenbrock, Gerard Lemmens und Guido de Wird, Ausstellungskatalog Kurhaus Kleve, Kleve 2002.

Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Gesamtkatalog zur Ausstellung im Rheinischen Landesmuseum Bonn 1967, bearb. von Hans Peter Hilger und Ernst Willemsen (= Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 11), Düsseldorf 1967.

Franke, Birgit/Barbara Welzel: Die Kunst der Burgundischen Niederlande – Eine Einführung, Berlin 1997.



Gegen den Strom – Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500-1550, bearb. von Barbara Rommé, Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Berlin 1997.

Goeltzer, Wolf: Henrik Douverman. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 29, Berlin 2001, S. 225.

Hansmann, Wilfried: Der Georgsaltar in der Stadtpfarrkirche St. Nicolai zu Kalkar. In: Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 35), Köln 1998, S. 9–116.

Harbison, Craig: Eine Welt im Umbruch. Renaissance in Deutschland, Frankreich, Flandern und den Niederlanden, Köln 1995.

Heilige aus Holz – Mittelalterliche Skulpturen im Museum Kurhaus Kleve (= Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung, Nr. 7). Katalog und Red. Guido de Werd. Kleve 1999.

Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, Ausstellungskatalog Kunsthalle Köln, Köln 1970.

Hilger, Hans Peter: Kreis Kleve, Bd. 1-5 (= Die Denkmäler des Rheinlandes), Düsseldorf 1964-1970.

Hilger, Hans Peter: Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar, Kleve 1990.

Hoffmann, Godehard: Der Annenaltar des Adrian van Overbeck in der Propsteikirche zu Kempen. In: Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 35), Köln 1998, S. 117–291.

Hoffmann, Godehard: Compound altarpieces in context. In: Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2004/05, p. 75–121.

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden (niederländische Erstausgabe 1942), Stuttgart 1975.

Huth, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967 (Nachdruck der ersten Ausgabe Augsburg 1923, erweitert um 22 Vertragsurkunden).

Jacobs, Lynn Francis: Early netherlandish carved altarpieces 1380–1550. Medieval tastes and mass marketing, Cambridge 1998.

Jászai, Geza: Derick Baegert. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 6, 1992, S. 232f.

Jászai, Geza, Jan Baegert. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 6, 1992, S. 233f.

Karrenbrock, Reinhard: Die Holzskulpturen des Mittelalters 2.1, 1400–1540 (= Sammlungen des Museums Schnütgen, 5), Köln 2001.

Karrenbrock, Reinhard: Niederrheinische und kölnische Skulptur zur Zeit des Bartholomäusmeisters (um 1470–1510). In: Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2001, S. 92–107.

Karrenbrock, Reinhard/Holger Kempkens: St. Viktor zu Xanten, Xanten 2002.

Karrenbrock, Reinhard/Marc Peez: Die beiden Emmericher Heiligen – Agnes und Katharina. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 43, 2013, S. 122–170.

KirchenSchätze. 1200 Jahre Bistum Münster, hg. von Udo Grote und Reinhard Karrenbrock, Ausstellungskatalog Domkammer St.-Paulus-Dom, Münster, 2 Bd., Münster 2005.

Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.–20. Jahrhundert), hg. von Dieter Geuenich (= Veröffentlichungen des Historischen Vereins für den Niederrhein insbesondere das alte Erzbistum Köln, zugleich: Jahresgabe der Niederrhein-Akademie und des Vereins zur Erhaltung des Xantener Domes e.V. zum Jahr 2000), Pulheim 2000.

Krutisch, Petra: Niederrheinische Kruzifixe der Spätgotik. Die plastischen Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen des späten 15. und 16. Jahrhunderts im Herzogtum Kleve, Bonn 1987.

Marenk, Gisela (Red.): Jan Baegert. Die Heilige Sippe, Katalog des Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund, Dortmund 2009.

Meurer, Heribert: Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider (= Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, Bd. 15), Düsseldorf 1970.

Mittelalterliche Bildwerke aus Utrecht 1430-1530, hrsg. von Dagmar Preisung und Michael Rief. Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Aachen 2013.

Moraht-Fromm, Anna/Gerhard Weilandt, Hg.: Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters (Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag), Ulm 2000.

Roelen, Martin Wilhelm: Der Weseler Maler Jan Baegert. In: Mitteilungen der Historischen Vereinigung Wesel 126, 2008, S. 5–8 u. 127, 2009, S. 2–5.

Roelen, Martin Wilhelm: Ein Maler zwischen Niederrhein und Westfalen. Neue Erkenntnisse zur Biographie Derik Baegerts. In: Westfalen 85/86, 2007/2008, S. 301–321.

Roelen, Martin Wilhelm: Wesel – Haarlem – Köln. Neues zum Verwandtschaftsverhältnis von Jan Joest und Bartholomäus Bruyn d. Ä. In: Werner Arand, Hg.: Neue Schätze, Städtisches Museum Wesel, Auswahl der Neuerwerbungen 1994–2000, Wesel 2000, S. 12–22.

Rommé, Barbara: Henrick Douwerman und die niederrheinische Bildschnitzkunst an der Wende zur Neuzeit, Bielefeld 1997.

Schmid, Wolfgang: Altäre der Hoch- und Spätgotik. Geschichtlicher Atlas der Rheinlande, Beiheft XII/1, Köln 1985.

Schollmeyer, Lioba: Jan Joest. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500 (= Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, Bd. 11), Bielefeld 2004.

Schulze-Senger, Christa: Die spätgotische Altarausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar. Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein. In: Hartmut Krohm/Eike Oellermann, Hg.: Flügelaltäre des späten Mittelalters (Beiträge des Internationalen Colloquiums „Forschung zum Flügelaltar des Späten Mittelalters“, 1.–3.10.1990, Münnerstadt in Unterfranken), Berlin 1992, S. 23–36.

Stefan Lochner. Meister zu Köln, hg. von Frank Günter Zehnder, Ausstellungskatalog Köln 1993.

Trauzeddel, Sigrid: Arnt Beeldsnider. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 5, 1992, S. 254f.

Van de Velde, Carl/Hans Beeckman/Joris Van Acker/Frans Verhaeghe, Hg.: Constructing Wooden Images - Proceedings of the symposium on the organization of Labour and working practices of Late Gothic carved altarpieces in the Low Countries, Brussels 25–26 October 2002, Brüssel 2005.

Westermann-Angerhausen, Hiltrud: Arnt von Kalkar und Zwolle – Das Dreikönigenrelief, Düsseldorf 1993.

Wolff-Thomsen, Ulrike: Jan Joest von Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500, Bielefeld 1997.

Zumkley, Beate: Das Weseler Gerichtsbild „Die Eidesleistung“ von Derick Baegert. Quellengeschichtliche und technologische Studie zu einem Gemälde des 15. Jahrhunderts, Köln 1988.

Zwei Jahrtausende Geschichte der Kirche am Niederrhein, hg. von Heinrich Janssen und Udo Grote (2. überarb. Aufl.), Münster 2001

**LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland**

Abtei Brauweiler, Ehrenfriedstr. 19, 50259 Pulheim-Brauweiler

Tel 02234 9854-500

info.denkmalpflege@lvr.de, [www.denkmalpflege.lvr.de](http://www.denkmalpflege.lvr.de)