

Jubilate Domino

10. Stiftungstag der Stiftung St. Marien am 28. Oktober

Die Stiftung St. Marien hat zu ihrem 10jährigen Bestehen, im von der Europäischen Kommission ausgerufenen Europäischen Kulturerbejahr 2018, die Restaurierung des Antwerpener Retabels auf dem Hochaltar gefördert und damit ein wahrhaft europäisches Werk in den Mittelpunkt gerückt. Sie sichert mit der finanziellen Unterstützung der Maßnahme nicht nur das Retabel selbst, sondern erhält durch seine Pflege weiterhin die Zugänglichkeit zu diesem. Die Zusammenhänge seiner Entstehung, Geschichte und Wahrnehmung damals wie auch heute, können damit erneut erzählt und Forschungsperspektiven bekannt gemacht werden.

Antwerpen um 1520 war eine europäische Stadt. Eine Stadt die in ein Netz aus Handel, Politik und Familienkontakten eingebunden war, das den nördlichen Teil unseres Kontinents verband. Kölner und Danziger Kaufleute besaßen dort Niederlassungen, Westfalen aus Schwerte an der Ruhr handelten von dort sauerländischen Draht, Waffen und Harnische und nutzten Beziehungen zu Familien der Kaufleute vor Ort. Regelmäßigen Besuch erhielt der Hafen auch von englischen, portugiesischen, süddeutschen und spanischen Kaufleuten. Die Spanier hatten Antwerpen für den Umschlag der Produkte aus der neuen Welt ausgemacht. Venedig war zu dieser Zeit als europäischer Hafen zweitrangig geworden und die Stadt Antwerpen beherbergte – so zeigen uns demografische Forschungen – vermutlich mehr Kunstproduzierende als Rom zur gleichen Zeit. Die Stadt besaß vielfältigen individuellen und körperschaftlich organisierten Zugang zum Weltgeschehen. Ihre Handwerker waren in der Lage, eingeführten Rohstoffen und Vorprodukten eine Veredlung zukommen zu lassen, und sie zu Luxusgütern zu machen, die dann den Ruf dieser Stadt in ganz Europa begründeten. Sie setzten damit ein hohes Repräsentationsniveau der Stadt aufgrund von wiedererkennbaren materiellen Artefakten; das betraf auch liturgische Objekte, wie das Passionsretabel der Osnabrücker Marienkirche.

Retabel waren Produkte einer Zusammenarbeit mehrerer Spezialisten. Schnitzer der Figuren und der Maßwerkelemente arbeiteten mit Malern, Schreibern, Fassmalern, Händlern und allen von jenen engagierten Subunternehmern zusammen. Retabel wie das in Osnabrück entstanden in einer standardisierten Produktion, in der die Mittel der Produzierenden so aufeinander abgestimmt waren, dass sich mit festgelegten Materialkalkulationen, Bildkonventionen und Abläufen in der Herstellung Finanzen und Zeit sparen ließen. Der Gewinn und die Produktionszahl ließen sich gut planen und optimieren. Man erreichte das durch Wiederholungen oder Spiegelungen von Motiven, standardisierte Maßvorgaben und technische Kniffe, die gute Transportierbarkeit und Installation der Retabel möglich machten. Käufer konnten in Antwerpen ohne viel eigenen Aufwand, zu finanzierbarem Preis und vor allem schnell, ein aus guter baltischer Eiche unter selbst auferlegten Qualitätssicherungsmaßnahmen der Gilde entstandenes Objekt erwerben. Die alte Forschung hat es missverständlich oft so dargestellt, dass das Produkt Antwerpener Retabel ein „Serienprodukt“ und damit von minderer künstlerischer Leistung und defizitärer Qualität sei. In der Tat gibt es unter den bis heute erhaltenen Antwerpener Retabeln aber keines, das dem anderen wie das sprichwörtliche „eine Ei dem anderen“ gleicht. Die Arbeitsleistung war Standard oder serielles Tun, nicht aber das gesamte, hinterher ausgeführte und individuell formbare Produkt.

So hat auch das Osnabrücker Retabel ein paar enge Verwandte, betrachtet man die Malerei der Flügel. Darin liegt sein großer Wert für die noch zu vertiefende Forschung zur Antwerpener Kooperative, die diese Tafeln schuf. Es sind die Retabel in der Kathedrale Sint-Jans in 's-Hertogenbosch (Niederlande), in der Evang. Kirche in Västra Ingelstad südlich von Malmö (Schweden, das Das Altarretabel aus St. Marien – Antwerpener Kulturzeugnis und Osnabrücker Erbe – Vortrag am Stiftungstag (vom Referenten gekürzt) – 11 große Retabel in St. Lambertus und Lucia in Affeln im Sauerland und andere. Im sehr ähnlichen Einzug nach Jerusalem, der an drei der genannten Retabel vorkommt, sind Bestandteile des Motivs wiederholt, aber deutlich variiert angewandt worden. Bestimmte Musterungen auf Stoff-Imitationen gemalter Gewänder kommen an mehreren Orten vor und verraten einen identischen Produktionszusammenhang, erneut mit den Mitteln der Wiederholung. An anderer

Stelle zeigt sich, dass die Kooperative im Gegensatz zu den allermeisten Antwerpener Malern gleicher Zeit eine große Vorliebe für Realien, also im 16. Jahrhundert wirklich existente Artefakte, als Motivbestandteile ihrer Bilder pflegte. So erscheinen liturgische Objekte, Pilgerzeichen, Luxusgüter, Waffen, Werkzeuge und Gegenstände des Haushalts in manchen Malereien, die wir heute noch in Sammlungen besitzen.

Über die möglichen Gründe seiner Herstellung und Ausarbeitung kann das Objekt heute noch Auskunft geben, wenn ich es richtig befrage. Attraktive Kunstgeschichte geht über die Benennung der Ikonografie, also die Inhalte, Erzählung und Bedeutungszuschreibung in den Bildern hinaus. Sie fragt auch nicht nur nach den Herstellern.

Michael Baxandall hat in den 1970er Jahren gezeigt, dass es sehr nötig ist, ein Kunstwerk mit einem „period eye“ anzusehen. Das heißt zu erfragen, was wir über den Augenblick seiner Entstehung historisch wissen, um dann festzulegen, wie wir es auf dieser Basis ansehen wollen und damit zu rekonstruieren, wie die Zeitgenossen damals es betrachteten. Dazu muss ich die Eigenschaften der Dinge und die ihnen beigemessenen Werte untersuchen. Was also sah ein Kaufmann aus Osnabrück um 1515 im Retabel seiner Marktkirche? Ich möchte behaupten er sah die Dinge des Geschäftslebens. Er konnte sich leicht die Situation der Auszahlung der 30 Silberlinge an Judas auf der Außenseite der Malereitafeln vorstellen, die nur in Osnabrück, und an keinem der anderen Objekte der Gruppe, zu sehen ist. Wir erkennen heute nur ein Bild nach dem sehr kurzen Bericht aus den Evangelien, der kaum malerisch darstellbare Details enthält. Er aber mag gesehen haben, was sein Alltag war: Ein Futteral für Schreibzeug und ein ledereingebundenes Kaufmannsbuch auf dem Tisch. Das Geld, das sicher auch anhand der Größe und Farbe der Münzen seine Herkunft verrät, konnte er zählen und er sah den Sandstreuer zum Trocknen der frischen Tinte, ein Objekt des 16. Jahrhunderts.

Die Szene spielt im Kontor, einer mit Tresen und Hinterzimmer ausgestatteten Halle, das er selbst als Handelsort betrieb und das er aufsuchte, wenn er in der Fremde mit anderen handelte.

Er sah im Hintergrund die eisenbeschlagene Kiste, wichtigstes Utensil der Kaufleute zum Warenversand. Vielleicht erkannte er darin sogar die zeitgleich in Antwerpen von Quentin Metsys gemalten und in mehreren Versionen und einigen Kopien erhaltenen Tafeln der als Geldverleiher, Steuereintreiber oder Geizhalse benannten Figuren wieder, die sicher Vorbild waren.

Schreibt man das ganze Sehen und Konnotieren unseres Kaufmanns ein in eine spätmittelalterliche Welt, die auf Handel und Austausch basierte und die dieses Tun zugleich als eine der schwierigsten Versuchungen zum rechtschaffenen Leben ansah – öffnete der Umgang mit Geld doch Wucher, Betrug und Korruption Tor und Tür und gefährdete des Kaufmanns Seelenheil –, so blieb die Judasszene für ihn nicht nur eine heilsgeschichtliche Episode, sondern ein aktuelles Mahnbild in Osnabrück um 1515.

Und was zeigt ein Kaufmann (oder eine Stiftergruppe) aus Osnabrück, mit dem Erwerb dieses Objekts? Er erklärt, dass er auf Maler in der Ferne Zugriff hat, die die Osnabrücker Produktion nicht unbedingt in malerischer Finesse überstrahlen, aber in Manufakturkönnen, Erzählweise oder Extravaganz. Er sagt auch visuell, dass er die Realien der niederländischen Handelsstädte sah und schätzte, ziemlich sicher in Form von Textilien sogar im Haushalt besaß und damit den eigenen Status des Fernhandelskaufmanns glaubhaft untermalen konnte.

Dr. Niklas Gliemann, TU Dortmund Kontakt