

NILS BÜTTNER

Wer war »Meister Gielesz«?

Der Vertrag über das Dortmunder Retabel und die Werkstattpraxis in Antwerpen

Die Dortmunder Franziskaner waren stolz auf die prachtvolle Ausstattung ihrer Kirche. Davon zeugt eine panegyrische Beschreibung des Gotteshauses, die von unbekannter Hand in den »Liber memorabilium« des Konvents eingetragen wurde.¹ Mit ihren zwei Schiffen dem Zwecke hinreichend angemessen, in massivem Stein überwölbt, sei die Kirche durch ihr Ebenmaß von Länge, Weite und Höhe ausgezeichnet, heißt es dort. Sie berge sieben Altäre unter denen der Hochaltar herausrage, wobei etwas ihm Vergleichbares weit und breit schwerlich zu finden sei:

Und in der Tat ist er in bewundernswerter Kunstfertigkeit geschnitzt und darin sind vorzüglich ausgeführt und besonders wundervoll ausgedrückt, das ganze Mysterium der Passion unseres Herrn Jesus Christus und die Geschichte der Entdeckung und Erhöhung des Kreuzes, in größter Ausführlichkeit seine Ankunft hier, sowie seine fromme Besichtigung, Bewunderung und Verehrung; ist auch mit bestem Gold vergoldet und er ist mit zwei Flügeln verschlossen, auf denen man dieselben Mysterien dargestellt sieht. Und dieser Hochaltar wurde im Jahre 1521 in Antwerpen gefertigt und kostete 640 Goldgulden, nicht gerechnet die weiteren Kosten.²

Wenn in einer späteren Marginalie auch zumindest Titel oder Patrone der restlichen sechs Altäre erwähnt werden, fehlt doch jeder Hinweis auf deren Ausstattung.³ Ihr Hochaltarretabel war demnach in den Augen der Dortmunder Franziskaner etwas ganz Besonderes. Und noch heute, nachdem der ursprüngliche Aufstellungskontext unwiederbringlich verloren ist, mag man mit Blick auf seine abundante Pracht und seine gewaltigen Dimensionen geneigt sein, dem Retabel die Sonderstellung zu unterstellen, die ihm dereinst durch die Dortmunder Franziskaner zugemessen wurde.

Mit seinen fünfeinhalb Metern Höhe und einer Breite von mehr als sieben Metern im geöffneten Zustand ist es das größte erhaltene Antwerpener Schnitzretabel des 16. Jahrhunderts.⁴ Besonders beeindruckend ist die über alle Maßen üppig ausgestattete Festtagsseite mit ihren mehr als 600 geschnitzten und vergoldeten Figuren.⁵

Es versteht sich, dass ein derartig riesiges Retabel nicht das Werk eines Einzelnen war, sondern eine korporative Schöpfung, die aus dem Zusammenwirken diverser Bildschnitzer, Maler und sogar Tischler entstand. Denn neben dem Bildschnitzerate-

lier, das für den materiell bedeutsamsten Teil des Retabels verantwortlich war, bedurfte es für die Außentafeln einer Malerwerkstatt, während die konstruktiven Teile augenscheinlich das Werk eines geübten Tischlers sind.⁶ Dabei waren allerdings die geschnitzten Teile, die vergoldet und farbig gefasst den Schrein schmücken, in den Augen der Zeitgenossen sowohl liturgisch als auch künstlerisch das Wichtigste an einem solchen Retabel. Diese Tatsache verdeutlicht auch die Beschreibung im »Liber memorabilium«, deren Autor sich wortreich der Schilderung des geschnitzten Schreins widmet, während er die gemalten Teile nur in einem Nebensatz erwähnt.⁷ Doch wer führte in Antwerpen die Schnitzarbeiten aus, und wie muss man sich die Zusammenarbeit zwischen Bildschnitzern, Malern und Tischlern vorstellen?

Leider sind nur äußerst selten archivalische Belege für das am Befund der Realien ablesbare Zusammenwirken von Bildschneidern, Malern und Schreibern erhalten.⁸ Soweit sich aus den erhaltenen Dokumenten schließen lässt, konnte die Initiative zur Zusammenarbeit sowohl von einem Maler wie von einem Bildschnitzer ausgehen.⁹ In den meisten dokumentierten Fällen wurden kleinere Arbeiten und nur ein geringer Teil des Gesamtvolumens eines Auftrages delegiert. Zumeist erscheint in den Urkunden derjenige als Auftragnehmer, dessen Profession der größte Anteil an der Gesamtherstellung zukam.¹⁰ Seinen Grund hat das sicherlich darin, dass die Übernahme eines größeren Auftrages stets auch ein finanzielles Risiko bedeutete, das sich durch den Umfang der einzubringenden Eigenleistung minimieren ließ. In der Folge finden sich zahlreiche Belege dafür, dass Bildschneider einen Maler mit der Ausführung der gemalten Teile eines Retabels betrauten.¹¹

Trotz der allgemeinen Wertschätzung, die gerade den skulpturalen Teilen solcher Retabel durch die Zeitgenossen entgegengebracht wurde, sind die Namen der Holzbildhauer der bei weitem meisten Antwerpener Schnitzaltäre in Vergessenheit geraten. Bis heute gibt es nur zwei sichere Zuschreibungen, durch die auch die Schnitzarbeiten eines Retabels einer bestimmten Werkstatt zugewiesen werden.¹² So lässt sich ein in Paris bewahrtes Retabel aus Averbode dank erhaltener Dokumente mit Sicherheit dem Atelier des Bildschnitzers Jan De Molder zuschreiben, während ein anderes in Münstermaifeld als Arbeit eines gewissen Jan Genoots identifiziert werden konnte.¹³ Leider lassen sich überhaupt nur in seltenen Ausnahmefällen schriftliche Quellen und Zeugnisse über den Entstehungskontext zweifelsfrei mit erhaltenen Werken in Zusammenhang bringen.¹⁴

Das in seiner Prächtigkeit einzigartige Dortmunder Retabel nimmt auch hier eine Sonderstellung ein, da sich Dokumente erhalten haben, die den Entstehungskontext zu erhellen vermögen. Im »Liber memorabilium« der Franziskaner finden sich neben der Beschreibung der Kirche auch Hinweise auf den für das Retabel gezahlten Preis, seinen Entstehungsort und eine Datierung in das Jahr 1521. In diesem Jahr stand Ruder Schipman (gest. 1539) dem Konvent als Guardian vor.¹⁵ Nachdem er 1520 gewählt worden war, führte er bis zum Jahr 1531 die Geschicke des Dortmunder Klosters, wobei im Verzeichnis der Dortmunder Guardiane als bemerkenswertestes Ereignis seiner Amtszeit die Tatsache vermerkt wurde, dass er 1521 in Ant-

werpen den Vertrag über den Hochaltar ausgehandelt habe, worauf sich auf der ersten Seite des ersten Kopiers ein Hinweis finde.¹⁶ Dieses »Copiarium primum« ist leider nicht mehr erhalten.

Es ist allerdings mehr als wahrscheinlich, dass sich auf der bezeichneten Seite jener berühmte Vertrag befand, der heute nurmehr in Abschrift überliefert ist.¹⁷ Völlig aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen hat dieser Vertrag zu manchen Spekulationen Anlass gegeben und bislang nur wenig dazu beitragen können, die Entstehungsgeschichte des Dortmunder Retabels zu erhellen. Das bemerkenswerte Dokument wurde 1913 erstmals publiziert, und seit jener Zeit herrscht einige Unklarheit über die Vertragsparteien.¹⁸ Wenig Zweifel hingegen bestanden seither über die Datierung des Vertrages und den Ort der Ausfertigung. Denn obwohl er in deutscher Sprache abgefasst ist, wurde er unzweifelhaft in Antwerpen geschlossen. Hier hatten die Zahlungen zu erfolgen, und von hier aus sollte das wertvolle Stück nach seiner Fertigstellung expediert werden. Somit ist in jedem Falle sicher, dass die im Vertrag genannten Personen am Aschermittwoch 1521 in der Stadt an der Schelde zusammenkamen.¹⁹

Up den twentigsten Tagk der Maent Februarii ist in Beiwesen der vorsichtigen und bescheden Mannen Claß Backer, Johan Peppersack und Mester Joreß Bereider und Adrian van Avertecke, Burgeren tho Antwerpen, und Broder Ruttger Schipman, Guardian Minnerbruder-Ordens binnen Dortmund, gemacket und vollendet vor einer Taffelen up dem hogen Altar, welche Taffell die gemelte Meister Gelisz gepacket und wol bewartt up sein Kost lefferen soll up die Wagens, und dann fort up deß Guardians und Conventz Kosten to Dortmund ubsetten sall mit einem offt mehr Knechten na sein Befallen. Oick ist außgescheiden, dieweill hie op der Reise ist, Wech und Weder soll hie up seine Unkosten behatt sein, mit denjenigen von des Meisters off seiner Knechte wegen, und darfur soll Meister Gieliez beuren und upheven neigenhundertt Brabantz Gulden, off 646 Goldgulden.

Die einleitende Aussage ist eindeutig und bezeichnet mit dem *twentigsten Tagk der Maent Februarii* das genaue Datum der Zusammenkunft. Der Vertragsabschluss lag damit am Beginn der Fastenzeit und genau sechs Wochen vor dem ersten Fälligkeitstermin zu Ostern, zu welchem Datum *dem gemelten Meister Gieliez* eine erste Rate von 200 Goldgulden zu zahlen war. Insgesamt sollte Meister Gieliez binnen vier Jahren 900 Brabanter Gulden erhalten oder 646 Goldgulden. Die zweite Rate von 146 Gulden war dann zu Ostern 1522 fällig, der Rest jeweils jährlich im genannten Zeitraum von drei Jahren in Raten zu 100 Gulden. In der Sprache des Vertrages klingt das folgendermaßen:

darfur soll Meister Gieliez beuren und upheven neigenhundertt Brabantz Gulden, off 646 Goldgulden binnen fier Jahren tho bezalen mitt Namen: op dit neestkommende Paschen dass Jahrs 1521 twehundert Goldgulden, up Paschen des Jahrs 22 einhundert und 46 und dann vort op die gemelte Tiitt, alle Jahre drey Jahr langh hundertt Gulden, und alle diese Termeinen sullen dem gemelten Meister tho Antwerpen werden gelevertt buten seinen Schaden.

Diese Beträge waren also jeweils auf Risiko des Bestellers dem genannten Meister nach Antwerpen zu liefern. In Beurkundung der Wahrheit hatten die beiden Vertragsparteien sowie die im Vertrag genannten Männer und Bürger ihre Unterschrift unter den Vertrag gesetzt, der in zwei gleich lautenden Abschriften auf einem Bogen ausgefertigt, nach der Beurkundung im Namen Christi auseinandergeschnitten wurde:

Ihn Uirkundt der Wahrheit hebben wir beide Partien boven geschreven gebeden de gemelte Manneß und Burger ihr Hanttecken hir under tho setten, und dieser Zettelen iß, thwe alleiñß laudende von malkander geschneden mit dem Namen Jesuß.

Doch wer waren die Vertragsparteien, und wer war nur zum Zeugen berufen? Die Suche nach einer Antwort führt nach Antwerpen, an den Ort, wo vor knapp einem halben Jahrtausend der Vertrag unterzeichnet und der Altar geschaffen wurde. Begeben wir uns also mit Rudger Schipman nach Antwerpen, um dort nach den Lebensspuren der am Vertrag beteiligten Personen zu suchen.

Als der Dortmunder Franziskaner sich auf den Weg nach Antwerpen machte, war die Stadt an der Schelde eines der bedeutendsten Handelszentren der westlichen Welt. Unter den etwa 50000 Einwohnern waren zu jener Zeit ungefähr 500 Geistliche und Ordensleute, die teils in klösterlichen Gemeinschaften lebten.²⁰ Rudger Schipman wird in seinem schlichten Habit und dem einfachen Wintermantel kaum aufgefallen sein, als er sich in Richtung der Brilstraat zu seinem Quartier begab.²¹ Anders als Albrecht Dürer (1471-1528), der sich zu dieser Zeit ebenfalls in Antwerpen aufhielt und in der Herberge von Joos Blanckwalt im Haus »Engelenborg« in der Wolstraat Quartier genommen hatte, kehrte Schipman wohl nicht in eines der zahlreichen Gasthäuser ein, sondern bezog eine Zelle im Franziskanerkloster.²² Von hier aus vermochte der Dortmunder zugleich einen vitalen Eindruck vom geschäftigen Treiben der Händler aus aller Herren Länder gewonnen haben, lag doch das Kloster direkt an der städtischen Waage. Zum Brennpunkt des Handels wurde diese Waage, weil man im Antwerpen des 16. Jahrhunderts keine Waren von mehr als 50 Pfund Gewicht veräußern durfte, die nicht zuvor gegen Gebühr auf der städtischen Waage gewogen worden waren.²³ Es versteht sich, dass unter den Kaufleuten die man hier treffen konnte, auch viele Deutsche waren, denn insgesamt hielten sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Schnitt 800 deutsche Kaufleute in Antwerpen auf, von denen ungefähr 150 sogar ständig dort lebten.²⁴

Es lässt sich nicht sagen, wie Rudger Schipman Kontakt zu deutschen Kaufleuten aufnahm, doch machte er nachweislich die Bekanntschaft Claes Backers, dessen Name später die Reihe der Zeugen des Vertrags über das Retabel eröffnen sollte. Der aus Danzig stammende Claes Backer kannte sich bereits gut in Antwerpen aus, bevor er sich am 20. Februar 1521 mit Rudger Schipman traf.²⁵ Schon über Jahre hatte er in Antwerpen Geschäfte gemacht, und so wird ihm die städtische Waage ein vertrauter Ort gewesen sein, da er und die anderen deutschen Hansekaufleute sie immer wieder aufsuchen mussten.²⁶

Dass Claes Backer so zahlreiche Spuren in Antwerpener Rechtsdokumenten hinterließ, hat seinen Grund in der Geschäftspraktik jener Zeit. In Antwerpen war es nämlich seinerzeit vorgeschrieben, dass alle Geschäfte mit innerstädtischen Immobilien offiziell vor der Schöffenbank dokumentiert werden mussten.²⁷ Das Geschäft wurde dann auf zwei gleich lautenden Verträgen beurkundet, zudem wurde eine Notiz über den Inhalt des Vertrages zum Verbleib bei den Akten ausgefertigt.²⁸ Erst wenn der Geschäftsabschluss auch im so genannten »Schepenregister« verzeichnet war, galten die Verträge als rechtskräftig. Die durch die amtliche Kopie garantierte Rechtssicherheit machte das für Immobiliengeschäfte verbindliche Verfahren auch für den gewöhnlichen Handelsverkehr zu einer attraktiven Methode, geschlossene Handelskontrakte zu garantieren.²⁹ Auch private Geschäftsleute begaben sich deshalb in großer Zahl ins Rathaus, um ihre Verträge durch die so genannten »Stoelklerken« registrieren zu lassen. In der Regel waren dies Notare, die nicht selten auch private Kanzleien betrieben. Der Andrang war so groß, dass die bis zu zwölf »Stoelklerken« teils sogar noch Schreibkräfte einstellten, die ihnen zuarbeiteten.³⁰ Die Akten, die sie schrieben, wurden zum Ende jeden Jahres gesammelt und Jahrgangsweise zusammengebunden, weshalb innerhalb der einzelnen Register keine absolute Chronologie zu verzeichnen ist. Das gilt sowohl für die »Schepenregister« als auch für die so genannten »Certificatieboeken«. In diese Akten wurden einerseits die den Antwerpener Bürgern erteilten Genehmigungen verzeichnet, ihre Heimatstadt für kürzere oder längere Zeit zu verlassen, zum anderen wurden hier nicht selten jene Transaktionen verzeichnet, die nicht explizit auf den Handel mit Immobilien bezogen waren.³¹

Claes Backer wusste um die geschäftlichen Vorzüge dieser administrativen Institution, die er sich verschiedentlich zunutze gemacht hatte. Leider hat jener Vertragsabschluss, dessen Zeuge er am 20. Februar 1521 geworden war, in den erhaltenen Antwerpener Urkunden keine Spuren hinterlassen.³² Auch die im Dortmunder Vertrag genannten Johan Peppersack und Mester Joreß Bereider haben, soweit man heute sagen kann, zumindest in Antwerpen keine Spuren hinterlassen. Es steht zu vermuten, dass der Mann mit dem sprechenden Nachnamen »Peppersack« ein Kollege des Claes Backer und Kaufmann war. Von »Mester Joreß« hingegen verrät die Dortmunder Urkunde mit dem Begriff *Bereider* zwar die Profession, doch fehlt jeder Hinweis auf den Nachnamen. *Bereider* auch *Lakenbereider* oder *apreteur* war ein Beruf, der im Kontext der Leinenveredelung angesiedelt war.³³ Anders als viele Berufsbezeichnungen ist *Bereider* im frühneuzeitlichen Antwerpen allerdings nicht als Nachname gebräuchlich. So wird mit Blick auf die große Zahl von Handwerksmeistern, die im blühenden Gewerbebranch der Textilveredelung tätig waren, jener Joris, den Rudger Schipman am 20. Februar 1521 traf, bis auf weiteres anonym bleiben.

Anders steht es um den im Folgenden genannten Adrian van Averbecke, der schon seit langem mit dem Maler Adrian van Overbeck identifiziert ist, der seinerzeit einer florierenden Antwerpener Werkstatt vorstand. Über einen im Original erhaltenen Kontrakt aus dem Jahr 1513 lassen sich seiner Werkstatt die gemalten Flügel des

Retabels der Propsteikirche in Kempen zuweisen.³⁴ Ausgehend von dieser urkundlichen Evidenz und der stilistischen Nähe der gemalten Teile dieses Stückes zu dem Dortmunder Retabel war schon früh vermutet worden, dass eigentlich nur Adrian van Overbeck der Schöpfer des Dortmunder Altarwerks sein könne.³⁵ Diese These hat neue Nahrung erhalten, nachdem die genaue Untersuchung der Außenseiten des Retabels in jüngster Zeit eine stilistische Zuweisung der gemalten Flügel des Dortmunder »Goldenen Wunders« an die Werkstatt van Overbecks wahrscheinlich gemacht hat. Doch ist der überlieferte Dortmunder Vertragstext dahingehend eindeutig, dass der genannte Adrian van Overbeck nicht der Zahlungsempfänger war, also mithin auch nicht der Auftragnehmer des Vertrages. Der Maler war zwar beim Vertragsschluss zugegen und mag an der Ausführung beteiligt gewesen sein, doch war er nicht der Vertragspartner Ruderger Schipmans.

Vertragspartner war der Empfänger des Honorars, und die Franziskaner hatten Zahlungen an »Meister Gielesz« zu entrichten. Doch wer war »Meister Gielesz«?

Die zentrale Frage nach der Identität dieses Meisters beschäftigte schon den Dortmunder Pfarrer Stein, der den Vertrag 1913 erstmals publizierte. Auf der Suche nach einer Antwort hatte er die damals schon veröffentlichten Mitgliedslisten der Antwerpener Lukasgilde konsultiert, die so genannten »Liggeren«. »Schlagen wir also die Liggeren auf« schrieb er, »so finden wir den Namen Gelisz äußerst häufig als Vornamen [...]. Um 1525 ist Peter Gielus einer von den Vorständen der Lukasgilde. Er hat bei einer festlichen Gelegenheit ›Großartiges zur Ausschmückung der Stadt Antwerpen‹ geleistet. Sollte er wohl auch den großartigen Altar zur Ausschmückung der Dortmunder Minoritenkirche geleistet haben?«³⁶ Dem resignierenden Schluss, dass der Name Gillis als Vorname unter den Mitgliedern der Antwerpener Gilde ausgesprochen häufig war, kann man sich unbestreitbar anschließen. Abgesehen davon, dass der in den »Liggeren« genannte Pieter Gillis, der mit Thomas Morus (1477/78-1535) befreundete Sekretär der Stadt Antwerpen war und kein Maler oder Bildhauer, ist »Gielesz« auch keinesfalls der Nachname des Meisters.³⁷

Die in Quellen der Zeit häufige Kombination des Meistertitels mit einem Namen bezeichnet nämlich allemal den Vornamen. Einen reichen Fundus an Belegen für diesen Umstand liefert Albrecht Dürers Tagebuch der niederländischen Reise, das ja ziemlich genau zur gleichen Zeit entstand wie der Dortmunder Altar. Dürer notierte in sein Diarium nicht nur äußerst penibel all seine Einnahmen und Ausgaben, sondern auch die Begegnungen mit Zeitgenossen und die ihm zuteilgewordenen Ehrungen. So hatte ihn *am sondag vor der creutzwochen [...] maister Joachim, der gut landschafft mahler, auf sein hochzeit geladen und mir alle ehr erboten*.³⁸ Außer Joachim Patinier, denn dieser ist hier gemeint, traf sich Dürer auch mit dem Maler Quentin Massys, der im Tagebuch als *meister Quinten* bezeichnet wird, und mit dem Bildschnitzer Conrad Meit, den Dürer als *maister Conrad den gut schniczer* würdigt.³⁹

Es ist demnach davon auszugehen, dass »Gielesz« kein Nach- sondern ein Vorname ist – und zwar ein ausgesprochen häufiger. Tatsächlich gibt es nämlich sehr viele

Männer dieses Namens, die in den Antwerpener Urkunden der Zeit genannt werden. Doch kann man die Bäcker, Seefischhändler oder Musiker, die so heißen, wohl guten Gewissens beiseite lassen, weil sie auch mit der Hilfe von *Knechten na Befallen* wohl kaum in der Lage gewesen wären, die sachgerechte Aufstellung eines Altartabels zu garantieren. Zudem regelten die Statuten der Antwerpener Lukasgilde eindeutig, dass niemand, der nicht Mitglied der Antwerpener Gilde war, in Antwerpen Kunstwerke produzieren oder verkaufen durfte.⁴⁰ Zahlreiche gerichtliche Auseinandersetzungen belegen, dass recht penibel auf die Einhaltung der rechtsverbindlichen Gildensatzung geachtet wurde. Mit Adrian van Overbeck war ein Mitglied der Lukasgilde beim Vertragsabschluss zugegen, und schon dieser Umstand mag verdeutlichen, dass der genannte »Meister Gielesz« ebenfalls Gildemitglied gewesen sein muss. Zudem sind an diversen Stellen auf dem Retabel die Beschauzeichen der Antwerpener Lukasgilde angebracht (Tafel 31), was ebenfalls als Beleg dafür zu lesen ist, dass dieser Auftrag nicht heimlich und an der Gilde vorbei ausgeführt wurde.⁴¹ Der gesuchte »Meister Gielesz« war demnach Mitglied der Lukasgilde.

Die Tatsache, dass Gielesz nicht nur Mitglied der Lukasgilde, sondern auf dem Gebiet der Retabelproduktion erfahren war, wird aus dem Umstand ersichtlich, dass er sich verpflichtete, für die sachgerechte Aufstellung zu bürgen. Es versteht sich, dass der Altar ob seines Gewichts und seiner Größe in einzelnen Teilen geliefert werden musste.⁴² Um die komplizierte Endmontage zu gewährleisten, bedurfte es eines Fachmanns. Dabei ist es mit Blick auf die eingangs benannte hohe technische Qualität der Holzarbeiten mehr als wahrscheinlich, dass der Vertragspartner ein Bildhauer war und zwar – im Hinblick auf die solide Verarbeitung des Schreines – einer, der gute Kontakte zu Tischlern hatte. Nun gab es zu Beginn des Jahres 1521 vermutlich etliche Mitglieder der Antwerpener Lukasgilde, die mit Tischlern in engerem Kontakt standen. Im Vorjahr hatte man nämlich für den triumphalen Einzug Karls V. in Antwerpen aufwändige Festdekorationen geschaffen, die in enger Zusammenarbeit von *Schreiner* und *Malern* geschaffen worden waren.⁴³

Doch gute Kontakte zu Tischlern zu haben, war eines, ein gewaltiges Retabel zu schaffen, war etwas anderes. Denn eines gilt es bei allen Überlegungen zu berücksichtigen: Der hier zur Rede stehende Vertrag bezieht sich auf das aufwändigste und größte erhaltene Antwerpener Retabel der frühen Neuzeit. Es ist somit unwahrscheinlich, dass die Werkstatt von Meister Gielesz ein unbedeutender Einmannbetrieb war, denn die Fertigung brachte gewaltige Materialkosten mit sich. Auch wenn in der Regel vom Auftraggeber Vorschüsse bezahlt wurden, waren derartige Großaufträge von kleineren Betrieben kaum zu realisieren.

Die meisten in Antwerpen auf dem Gebiet der Retabelproduktion tätigen Firmen waren Einmannbetriebe, die nicht selten schon bei kleineren Aufträgen mit der Realisierung der Materialkosten in finanzielle Schwierigkeiten kamen.⁴⁴ Oft taten sich dann mehrere Meister zusammen, um die geschäftlichen Risiken eines Auftrages zu teilen.⁴⁵ Manchmal traten auch geschäftige Unternehmer auf den Plan, die gegen eine spätere Gewinnbeteiligung die bei der Fertigung entstehenden Unkosten ver-

auslagten. Ein solcher Financier war Dierick Proudekin, der 1478 Meister der Lukasgilde geworden war, selbst einem produktiven Atelier vorstand und zum Beispiel 1506 als Zwischenhändler für den Bildschnitzer Gillis Van der Sluys eintrat.⁴⁶ In zwei erhaltenen Dokumenten heißt es ausdrücklich, dass der Besteller bei Dierick Proudekin ein Retabel kaufe, das Van der Sluys anfertigen werde.⁴⁷ Gillis Van der Sluys, der 1505 das ehrenvolle Amt des Dekans der Lukasgilde übernommen hatte, war nachweislich nicht einmal in der Lage, die Materialkosten für ein kleines Marienretabel zu tragen.⁴⁸ Obschon er als Dekan der Lukasgilde ein angesehener Antwerpener Meister war, hätte ein Großauftrag, wie ihn das Dortmunder Retabel bedeutete, seine Möglichkeiten bei weitem überstiegen.⁴⁹ Als der im Dortmunder Vertrag genannte »Meister Gielesz« kommt Van der Sluys aber auch aus einem weiteren Grund keinesfalls in Frage, denn er war schon 1506 unter mysteriösen Umständen aus Antwerpen verschwunden. Ohne seinen Verpflichtungen gegenüber Dierick Proudekin und seinen schottischen Auftraggebern nachzukommen, ließ er das letzte bestellte Retabel unvollendet, *die hy mits synder vlucht nyet gelev[er]t en heeft*.⁵⁰

In jedem Falle gilt es, die Fertigungskosten in die weiteren Überlegungen mit einzubeziehen, denn kein anderes erhaltenes Antwerpener Retabel dürfte dem Hersteller dermaßen hohe Materialkosten verursacht haben, wie das in seiner Größe einzigartige Dortmunder Stück. Jener »Meister Gielesz«, der sich für Lieferung und Aufstellung verbürgte, muss demnach einer großen und finanzkräftigen Werkstatt vorgestanden haben. Zieht man diese aus materiellen Befunden und überlieferten Quellen zu begründende Überlegung in Rechnung, so bleibt nur eine kleine Zahl möglicher Auftragnehmer übrig, die mit dem Meister Gielesz des Dortmunder Vertrages identisch sein können. Insgesamt lassen sich aus den Mitgliedlisten der Lukasgilde und diversen Antwerpener Rechtsurkunden 55 Männer namens »Gillis« fassen, die zwischen 1480 und 1570 auf dem Gebiet der Kunstproduktion tätig waren.⁵¹ Von dieser recht großen Gesamtzahl lassen sich auf der Basis der bisherigen Überlegungen alle Goldschmiede, Drucker, Kartenspielmacher, Anstreicher und Puppenmacher abziehen, außerdem all jene, die erst nach dem Jahr 1521 Meister wurden.⁵²

Übrig bleiben, abgesehen von dem 1506 verschollenen Gillis Van der Sluys, nur drei weitere Meister dieses Namens. Neben einem gewissen Gillis De Hertoghe, der allerdings erst 1538 Meister wurde, und einem Lehrjungen namens Gielken De Neve nur ein gewisser Gillis Wrage, der Van der Sluys im Amt des Dekans der Lukasgilde nachfolgte.⁵³

An dieser Stelle müssten die Überlegungen ein vorläufiges Ende finden, würde die Dortmunder Quelle nicht über die Schreibweise des Namens einen weiteren Anhaltspunkt liefern. Der Name ist nämlich einmal »Gieliesz« geschrieben, das andere mal »Gielesz«, doch endet er in beiden Fällen auf »sz«. Anders als die Namen »Claß« und »Joreß« die beide explizit mit einem scharfen »ß« am Ende geschrieben werden, wird hier dem »s« der Namensendung noch ein »z« angehängt. Diese Endung »sz« steht dabei sowohl im Niederdeutschen wie im Niederländischen als Abkürzung für »...szoone«. ⁵⁴ Wir haben es also mit dem Sohn eines Gillis zu tun, der den beträcht-

lichen Betrag von 646 Goldgulden ausgezahlt bekam. Die Tatsache, dass er seinen Meistertitel mit dem Vatersnamen kombinierte, ist ungewöhnlich und eigentlich nur durch den Umstand erklärlich, dass er im selben Metier arbeitete wie sein Vater, und dass der Name Gillis so etwas wie ein »Markenname« war. Denn nur wenn Gillis ein gut eingeführter Firmenname war, der für Qualität bürgte, hätte der Sohn wohl einen Grund gehabt, auch als selbstständiger Meister unter dem Namen des Vaters zu firmieren. Nun wird Gillis De Hertoghe, der ja selbst erst 1538 Meister wurde, keinen Sohn gehabt haben, der vor ihm den Meistertitel erwarb.⁵⁵ Und jener Gielken De Neve, der nur einmal 1510 als Lehrjunge in den »Liggeren« erwähnt wird, hatte nachweislich keine Söhne, die als Mitglieder der Lukasgilde vor 1521 Freimeister geworden wären.⁵⁶

Anders Gillis Wrage, dessen Betrieb seit dem Jahr 1513 von seinem Sohn Jan Gillisz geführt wurde.⁵⁷ Dieser war 1513 als Meister in die Lukasgilde eingetreten, wobei er in den Liggeren als *Jan Wraghe, Gillessone, beeldesnydere* verzeichnet wurde.⁵⁸ Und eben dieser Bildschneider Jan Gillisz Wrage ist der bislang anonyme »Meister Gielesz« des Dortmunder Vertrages. Mit ihm haben wir einen versierten Bildschneider, der einer etablierten Werkstatt vorstand, und zudem jemanden, der über gute Kontakte zu diversen anderen Handwerkern verfügte. Jan Gillisz war 1513 nach dessen frühem Tod in die Fußstapfen seines angesehenen und berühmten Vaters getreten, der einem der bedeutendsten Antwerpener Betriebe seiner Zeit vorgestanden hatte. Wie andere Antwerpener Bildschnitzer, die später teils sogar den Meisterbrief erwarben, hatte auch Jan in der Werkstatt von Gillis Wrage gelernt.⁵⁹

Dieser hatte 1489 das Antwerpener Bürgerrecht erworben und war im folgenden Jahr Freimeister der Lukasgilde geworden, der er 1505 und 1509 als Dekan vorstand.⁶⁰ In dieser Eigenschaft trat Gillis Wrage zum Beispiel als Gutachter auf, als es zwischen der Stadt Dünkirchen und dem Antwerpener Bildschneider Peter Pau zum Streit um die gerechte Honorierung für ein aufwändig geschnitztes und vergoldetes Retabel gekommen war.⁶¹ Schon die Wahrnehmung derartiger administrativer Aufgaben für die Gilde lässt auf Gillis Wrages ausgedehnten Bekanntenkreis und seine soziale Etablierung schließen. Für seine guten Beziehungen und die gesellschaftliche Einbindung seiner Familie in die Antwerpener Gesellschaft lässt sich auch die Tatsache als Beleg anführen, dass er zum Beispiel zum Vormund über die unmündigen Kinder verstorbener Bürger seiner Heimatstadt bestellt wurde.⁶² Die Einsetzung eines Vormundes war im Antwerpen der frühen Neuzeit ein durchaus üblicher Rechtsakt, und so wurde zum Beispiel, als Gillis selbst das Zeitliche segnete, zur Unterstützung seiner Witwe ein Vormund für die sieben noch unmündigen Kinder bestellt.⁶³ Nachdem Diana Wagemakers anfangs durch ihren Schwager, den Glasmacher Jan Wrage unterstützt worden war, übernahm 1517 Cornelis Petercels, ein der Familie nahe stehender Tischler, die Vormundschaft.⁶⁴ Die Vermutung, dass es zwischen der Familie Wrage und Cornelis Petercels nicht nur familiäre Bande, sondern auch professionelle Kontakte gab, ist mehr als nahe liegend, schließlich war Cornelis Petercels ein erfahrener *Backmaker*, wie man die Spezialisten für die Herstellung von Re-

tabelschreiben nannte.⁶⁵ Auch ist zumindest für Gillis Wrage verschiedentlich die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern und Handwerkern dokumentiert; so zum Beispiel nachdem er 1499 durch die »Gilde van Onze-Lieve-Vrouw-Lof« beauftragt worden war, ein Retabel für die Marienkapelle der Liebfrauenkirche zu schaffen. Im Jahre 1504 wurde dieses Retabel unter Mithilfe einiger Zimmerleute und Tischler in der als Marienwallfahrtsort bedeutenden Kathedrale aufgestellt, wo es liturgisch einen herausragenden Platz einnahm, bis es 1533 bei einem Brand zerstört wurde.⁶⁶

Es würde wohl zu weit führen, darüber zu spekulieren, ob Rudger Schipman sich dieses oder andere Altarwerke in der Stadt angesehen hat, bevor er Meister Gielesz den Auftrag für das Dortmunder Retabel erteilte. Doch wäre eine solche Vorbesichtigung durchaus nicht ungewöhnlich gewesen. So ist zum Beispiel dokumentiert, dass am 9. September 1546 der Abt des nahe Laon gelegenen Klosters Vauclair bei dem Antwerpener Bildschneider Pierre Quintin ein Retabel in Auftrag gab, das genauso aussehen sollte wie jenes, *das Jehan Ribbaucourt, Guillaume Lenfant und Jehan Wouters gleichen Tags im Antwerpener Pand gesehen und in Augenschein genommen hatten.*⁶⁷

Im »Onze-Lieve-Vrouwepand«, einem vierseitigen Innenhof mit überdachten Galerien, der zwischen dem ehemaligen Groenkerkhof und der Lombaardvest gelegen war, hatte man im Jahre 1460 Verkaufsräume für die Angehörigen der Lukasgilde eingerichtet.⁶⁸ Sie wurden durch das Kapitel der Liebfrauenkirche an Künstler und Händler verpachtet, die dort Ihre Werke zum Verkauf stellten, von Drucken und Andachtsbildern bis zu Retabeln. Ob auch der Dortmunder Guardian sich dort über die Breite des Angebotes informierte, muss offen bleiben.

Sicher ist, dass Rudger Schipman zumindest über die Größe des zu erwerbenden Altars recht genaue Vorstellung gehabt haben wird, und auch das ikonographische Programm war zumindest in groben Zügen vermutlich schon in Dortmund festgelegt worden. Auch wenn sich keine Belege dafür erhalten haben, wird er sich sicher über derartige Vorgaben mit Meister Gielesz verständigt haben. Leider lässt sich nur mutmaßen, wie diese Absprachen zustande kamen und wie genau sie waren. Oftmals wurde neben dem Format auch das ikonographische Programm eines zu fertigenden Retabels vertraglich festgelegt. Dafür sind zahlreiche Beispiele überliefert.⁶⁹ Im Vertrag über das Dortmunder Retabel fehlt jeder Hinweis auf derartige Absprachen. Das mag seinen Grund darin haben, dass einst eine dem Vertrag angehängte Zeichnung, eine so genannte Visierung, diese Informationen enthielt. Das würde zugleich erklären, warum im überlieferten Vertragstext schon bei der ersten Erwähnung im Vertrag vom *gemelte Meister*, also dem schon erwähnten Gielesz die Rede ist.

Wie so viele Vorzeichnungen jener Zeit sind auch die zeichnerischen Entwürfe des Dortmunder Retabels vermutlich verloren. Nur äußerst selten sind solche Visierungen überliefert, und die bei weitem meisten Zeichnungen, auf denen Retabel gezeigt sind, entstanden wohl eher als Nach- denn als Vorzeichnungen. Eines der wenigen überlieferten Beispiele für einen erhaltenen Altarentwurf jener Zeit ist eine in

Göttingen bewahrte Zeichnung, auf der die Mitteltafel eines durch den Diester Schöffen Hendrik Van Zurpele in Antwerpen in Auftrag gegebenen Retabels vorbereitet wurde.⁷⁰ Wenn die meisten derartigen Blätter sich auch nicht erhalten haben, ist doch anzunehmen, dass solche Zeichnungen wohl in den meisten Fällen bei Vertragsabschluss vorlagen.

Einen archivalischen Beleg für diese Praxis liefert die recht ausführlich dokumentierte Bestellung eines Retabels durch die Antwerpener Liebfrauenbruderschaft im Atelier von Gillis Wrage. Bei der Auftragsvergabe hatte Gillis sich am 24. März 1499 verpflichtet, für insgesamt 360 Gulden die Arbeit nach eigenem Entwurf ausführen zu lassen, wobei er sogar zusagte, die sechs auf der Zeichnung gezeigten Figuren selbst zu schneiden. Dem Vertrag folgend sollte das Werk beinahe drei Meter breit und dreieinhalb Meter hoch sein, wobei die geschnitzten Teile farbig gefasst und stark vergoldet werden mussten.⁷¹ Dafür sollte ihm dann der vereinbarte Betrag ausbezahlt werden, wobei die Zahlungsmodalitäten denen des Dortmunder Vertrages recht genau entsprechen. So sollten mit Vertragsabschluss, genau eine Woche vor dem Osterfest, in einer ersten Rate 120 Gulden bezahlt werden. Der restliche Betrag war dann in den folgenden zwei Jahren jeweils zu Ostern zu entrichten.

Ziemlich genau 22 Jahre später wurden Gieleszone für das Dortmunder Retabel insgesamt 646 Goldgulden bezahlt, also mithin knapp doppelt so viel wie dem älteren Gillis für das Retabel der Liebfrauenbruderschaft. Dieser hohe Preis erklärt sich dabei sicherlich durch die Größe des Dortmunder Stückes und die damit in Zusammenhang stehenden Material- und Arbeitskosten. Dennoch handelte es sich bei dem vereinbarten Betrag von 646 Goldgulden um eine gewaltige Summe. Soweit wir heute über Preise informiert sind, zählte das Dortmunder Stück damit zu den teuersten Retabeln seiner Art und seiner Zeit.⁷² Der höchste überlieferte Preis sind jene 690 Gulden, die 1509 durch die Stadt Dünkirchen für ein Retabel bezahlt wurden, wobei man durchaus schon für 35 Gulden ein entsprechend kleineres und weniger aufwändiges Stück erwerben konnte.⁷³ Man muss sich dabei vor Augen halten, dass man für diesen Preis schon ein Handelsschiff kaufen konnte. So kostete eine Kogge, das seinerzeit verbreitetste Seeschiff, im Antwerpen jener Jahre in der Regel zwischen 30 und 150 Gulden.⁷⁴ Das entsprach ziemlich genau dem Preis, für den man ein durchschnittlich großes Retabel erwerben konnte. Die mit Meister Gielesz vereinbarte Summe war tatsächlich ein gewaltiger Betrag. Das wird auch auf beeindruckende Weise deutlich, wenn man sieht, dass der Maler Jan Joosten zum Beispiel 1512 durch die Abtei von Egmont für einen Jahreslohn von 12 rheinischen Gulden zuzüglich Verpflegung angestellt wurde, und im Jahr 1521, als die erste Rate für das Dortmunder Retabel entrichtet wurde, der Maler Anthonis Van Huldenberge in der Abtei von Averbode für jährlich 20 rheinische Gulden und freie Wohnung arbeitete.⁷⁵ Die im Vertrag genannten 646 Gulden waren ein Vermögen, und dabei waren die Kosten, die den Dortmunder Franziskanern entstanden noch weit höher! Der Verkäufer trug nämlich weder das Risiko noch die Kosten des Transports von Antwerpen nach Dortmund. Dieser erfolgte *up deß Guardians und Conventz Kosten*.⁷⁶

Transport und Aufbau wurden, dem Vertragstext und dem Eintrag im »Liber memorabilium« der Franziskaner folgend, separat berechnet und die zu zahlenden 646 Gulden bezogen sich ausschließlich auf die Herstellung des Retabels, *seclusis aliis expensis – andere Ausgaben ausgenommen*.⁷⁷

Es würde zu weit führen, hier auch noch die Schwierigkeiten nachzuzeichnen, die eine solche Kunstspedition zu Beginn des 16. Jahrhunderts bedeutete. Doch kann man sich leicht ausmalen, dass Transport und Aufbau des Retabels Wochen gedauert und den Konvent noch einmal viel Geld gekostet haben.⁷⁸ All diese großen Kosten und Mühen blieben dabei in der Folge unvergessen und gingen in die Annalen des Dortmunder Konvents ein. Dabei mehrte das Wissen um seine Kostbarkeit gerade mit Blick auf die außerordentliche Pracht des Altarwerks, den berechtigten Stolz der Franziskaner auf ihr Hochaltarretabel, das *weit und breit nicht seinesgleichen hat – cui in variis Provinciis vix reperitur simile*.⁷⁹

Anmerkungen

- 1 Stadtarchiv Dortmund (im Folgenden: SAD), Bestand 218-3, Liber memorabilium des Minoritenklosters zu Dortmund 1246-1802. Der Hinweis auf den »Liber memorabilium« auch schon bei G. Hoffmann, Das Antwerpener Retabel in St. Petri in Dortmund, in: Westfalen 76 (1999), S. 26-51, hier S. 27, Anm. 7. – Dieser Beitrag wäre ohne vielerlei hilfreiche Hinweise und Ratschläge kaum möglich gewesen. Neben den Freunden und Kollegen vor Ort gilt mein besonderer Dank Natasja Peeters, Groningen, und Ria De Boodt, Brüssel.
- 2 *Ecclesia nostra est satis ampla duabus| navibus, solidemque fornicibus lapideis in-|structa congrua longitudine latitudine & altitu-|dine conspicua; continet septem altaria ex qui-|bus eminet summum altare, cui in variis provinciis vix reperitur simile. Etenim admi-|rabili artificio ex sculptum est, & in eo apprimè| excisa, & mirificè expressa præcipua totius pas-|sionis domini nostri Jesu Christi mysteria| & historia inventionis & exaltationis crucis| in plurimorum longè huc adventantium &| pie visitantium admirationem & devotionem,| est quòque auro optimo de auratum & clau-|ditur binis alis in quibus depicta conspiciuntur eadem mysteria, & illud summum altare| anno 1521 Antwerpia est factum & stetit| sexentis quadraginta florenis aureis, secluis aliis expensis. SAD, Bestand 218-3, S. 255 (recte 180).*
- 3 Vor allem wird in der späteren Marginalie die Tatsache richtig gestellt, dass die Außenseiten nicht etwa das Mysterium der Passion zeigen, sondern die Geschichten der heiligen Anna und der heiligen Jungfrau Maria: *Pictura alarum etc. non representat eadem, videlicet passionis| mysteria, sed historias vitæ S Anna, et BM.V. SAD, Bestand 218-3, S. 255 (recte 180).*
- 4 H.J. De Smedt, De Antwerpse retabels in hun iconografie: een overzicht van onderwerpen en veranderingen, in: Antwerpse retabels 15de-16de eeuw, Bd. 2: Essays, hrsg. von H. Nieuwdorp (Ausstellung Kathedraal Antwerpen), Antwerpen 1993, S. 23-46, hier S. 34.
- 5 Es scheint, als sei bis heute keine genaue Untersuchung der Zusammensetzung der geschnitzten Figuren vorgenommen worden. Die in der Literatur kolportierte Zahl von 633 Figuren geht auf Otto Stein, Die flämischen Altäre Westfalens mit besonderer Berücksichtigung des Altars in der Petrikerche zu Dortmund, in: Beiträge zur Geschichte Dortmunds und der Grafschaft Mark 22 (1913), S. 286-310, hier S. 303, zurück und wurde seither allem Anschein nach nicht überprüft. Das mag daran liegen, dass eine Überprüfung mit hohem technischen Aufwand verbunden und ohne Aufstellung eines Gerüsts wohl kaum zuverlässig möglich ist.
- 6 Für den Hinweis auf die hohe Qualität der Tischlerarbeit danke ich Barbara Kommé, Münster. – Die Holzkonstruktion des ungewöhnlich großen Schreins ist nämlich zu großen Teilen erhalten, wobei er nicht aus den üblichen zwei, sondern aus drei Teilen zusammengefügt wurde. Allgemein zu den Holzarbeiten auch G. Hoffmann, in: W. Hansmann/G. Hoffmann, Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung (Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland 35), Köln 1998, S. 219. – Auch die Gemälde sind von ungewöhnlicher Qualität, was nicht zuletzt der Vergleich mit anderen Antwerpener Retabeln erweist. Zu den gemalten Teilen des Dortmunder Retabels ausführlich Hoffmann, S. 223-257; vgl. auch seinen Beitrag in diesem Band.
- 7 Eine ähnliche Höherbewertung der geschnitzten Teile eines Retabels dokumentiert auch ein Vertrag über einen Annenaltar aus dem Jahr 1513, in dem die Vertreter der Kempener Annenbruderschaft genaue Angaben zur gewüshten Qualität der Schnitzarbeiten machten, während sie bezüglich der Malereien nähere Angaben für überflüssig hielten. Vgl. Hoffmann, in: Hansmann/Hoffmann (wie Anm. 6), S. 161f., sowie den Vertragstext, ebd., S. 162f. u. 281f.
- 8 J. Van der Stock, De organisatie van het beeldsnijders- en schildersatelier te Antwerpen. Documenten 1480-1530, in: Kat. Antwerpen 1993 (wie Anm. 4), S. 47-53, hier S. 50.
- 9 Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de stad Antwerpen, hrsg. von P.Th. Moons-van der Straelen, Antwerpen 1855, S. 20f. – Dabei war es wohl die Regel, dass wechselnde und voneinander unabhängige Werkstätten zusammenarbeiteten. Der Begriff des »Ateliers« würde damit einen recht freien Zusammenschluss unterschiedlicher Künstler und Handwerker bezeichnen. Vgl. zu dieser Problematik auch J. van Damme, Omtrent het aandeel van de

Antwerpse schrijnwerkers in der retabelproductie, in: Kat. Antwerpen 1993 (wie Anm. 4), S. 54-56, hier S. 54.

- 10 Vgl. Stadsarchief Antwerpen (im Folgenden SAA), V 647 (Extraordinarische Rollen van de Amptman, 1518-1521), fol. 343v: Am 7. September 1520 versprach der Antwerpener Maler Peter Vleeminck für die geschnitzte Darstellung des heiligen Odolpuhs *met alle[n] den toebehoirte[n] van ee[n]re outaertafele* 13 rheinische Gulden an Aerd de Beeldsnijder zu zahlen. Einen ähnlichen Teilauftrag delegierte am 9. April 1511 der Maler Peter Storm an den Bildschneider Jan van Delft, der für seinen Beitrag am Gesamtwerk mit 27 rheinischen Gulden und 8 Schellingen honoriert wurde (SAA, V 1383 (Borgtochten en Procuratiën 1509-1512), fol. 136v). – Vgl. Van der Stock (wie Anm. 8), S. 50, Anm. 38. – Das 1513 bei dem Antwerpener Maler Adrian van Overbeck bestellte Retabel für die Propsteikirche in Kempen stellt hier in jeder Weise eine Ausnahme dar, da die in der Herstellung aufwändigen und mithin teuren geschnitzten Teile sicherlich einen Großteil des Auftragsvolumens ausmachten. Adrian van Overbeck trat hier offenkundig als Unternehmer auf, der möglicherweise in seiner Werkstatt nicht nur Maler- sondern auch Bildschneidergesellen beschäftigte. Overbecks Tätigkeit als Unternehmer wird urkundlich auch noch am 21. August 1522 dokumentiert, als er versprach, einem gewissen Martene de Hees 10 rheinische Gulden und 7 Schellingen zu zahlen *toecomend[de] va[n] eenen] tafereele*. In Anbetracht der Tatsache, dass der Name von Martene de Hees nicht in den Liggeren erscheint, ist es denkbar, dass dieser in *knaapschap* für Overbeck arbeitete. Vgl. Van der Stock (wie Anm. 8), S. 47f.
- 11 So wurde zum Beispiel am 27. August 1511 der Antwerpener Bildschneider Peter Pau gerichtlich gezwungen, dem Maler Peter Vleeminck 6 rheinische Gulden zu zahlen. Vgl. SAA, V 1383 (Borgtochten en Procuratiën, 1509-1512), fol. 177r. – Am 22. Mai desselben Jahres 1511 versicherte der aus Bergen op Zoom stammende Bildschneider Dierick de Wolf, dem Antwerpener Maler Jan de Cock 10 Gulden (8 pond Br. 10 schelling) zu bezahlen *toecomende van schilderien* Vgl. C.J.F. Slotmans, Paas- en Koudemarkten te Bergen op Zoom 1365-1565 (Bijdragen tot de Geschiedenis van het Zuiden van Nederland 64), Tillburg 1985, S. 1491. – Für weitere Beispiele vgl. J. Van der Stock (wie Anm. 8), S. 50f.
- 12 Dieser Umstand liegt zu nicht geringen Teilen in der Fachgeschichte begründet, als die Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts den seit der Renaissance schwelenden Paragone ein für alle mal entschied, indem sie mit dem Begriff »Kunsth Handwerk« den bedeutendsten Teil spätmittelalterlicher Kunstproduktion disqualifizierte. Nur die gemalten Teile galten fürderhin als der kunsthistorischen Beschäftigung wert. Die Rezeptionsgeschichte des »Goldenen Wunders« ist hierfür ein typisches Beispiel. Vgl. dazu auch den Beitrag von Barbara Welzel in diesem Band.
- 13 J. Lavaley, Le retable d'Averbode au musée de Cluny à Paris, in: Revue de l'art 28 (1926), S. 147f. – C. Dumortier, Jan Genoots, sculpteur anversoïis du XVIe siècle, in: Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire 57 (1986), S. 25. – R. De Boodt, La chronologie des retables anversoïis: état de la question, nouvelles propositions et limites de l'étude, in: Retables brabançons des XVe et XVIe siècles, Paris 2002, S. 437-466, hier S. 445 u. 448.
- 14 Zur unsicheren Zuschreibung des Retabels von Averbode im Museum Vleeshuis an Jacob van Cothem vgl. R. De Boodt (wie Anm. 13), S. 445f. – Zur ebenfalls vagen Zuschreibung des Retabels von Oplinter an den Bildschneider Robert Moreau vgl. R. De Boodt, De beeldsnijder Robert Moreau en het Retabel van Oplinter, in: Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis Brussel 65 (1994), S. 111-119.
- 15 In der Totenliste der Dortmunder Minoriten findet sich unter 18. Juni 1539 *R.P. Rotgerus scyepman Guardianus*. Vgl. SAD, Bestand 218-3, S. 138 (recte 116).
- 16 1516 *RP Henricus de Assel guardianus qui juxta registrum defunctorum] dicitur obiisse anno 1536.] Huic autem successit circa annum] 1520 RP Rotgerus Scyepman guardianus, hic anno] 152w Antwerpiae iniit contractum ratione summi altaris nostri. Vide Copia-]rium primum fol. 1.] 1524 Idem guardianus. Vide Lit. 300 implium apud civit Tremoniensum] Arch Lit. D. Cop. 1 fol. 3.] 1526 Idem guardianus vide copiarium 1mu[m] fol 23.] 1531 Idem guardianus vide Lit. de Domo auff der Koekelke Lit E.] Cui tamen videtur successisse hoc eodem anno] 1531 RP Antoni-us Hausser sive Hueser von Hattingen guardianus. Vgl. SAD, Bestand 218-3, S. 182c (recte 129).*

- 17 Die Transkription des Vertrages besorgte Stein (wie Anm. 5), S. 290, der darauf verweist, dass der »altbewährte« Archivar »Herrn Professor Dr. Rübel [...] ein Kopiar des ehemaligen Dortmunder Minoritenklosters« erlangte. Stein zitiert es als »Mskr. des Dortm. Archivs 86b S. 1b«. Der Vertrag befand sich demnach auf der ersten Seite des Kopiars, was darauf hindeutet, dass es sich um jenes »Copiarium primum« handelt, auf das im »Liber memorabilium« verwiesen wird. Vgl. auch die Wiedergabe und Übertragung des Textes in diesem Band.
- 18 Schon Stein, der selbst »Meister Gielisz« für den Auftragnehmer und Schöpfer des Altares hielt, referiert die Meinung des Museumsdirektors »Dr. Geisberg in Münster [...], dass diese von Professor Dr. Rübel veröffentlichte Urkunde uns den ganzen Meisternamen »Adrian van Averbeck« nenne.« Geisberg war deshalb der Meinung, dass Adrian van Overbeck als Schöpfer des Altares anzusehen sei. Vgl. Stein (wie Anm. 5), S. 291.
- 19 Die Tatsache, dass man in Antwerpen bis zum Jahre 1576 den Jahreswechsel zu Ostern annahm, fällt hier nicht ins Gewicht. Zwar schrieb man in Antwerpen zum Zeitpunkt der Ausfertigung des Vertrages noch das Jahr 1520, doch lag der erste Fälligkeitstermin zu Ostern, am 31. März 1521. Der Vertrag wurde also nach unserer Zeitrechnung am Mittwoch den 20. Februar 1521 ausgestellt. – Zur Zeitrechnung in Antwerpen vgl. H. Soly, *Urbanisme en kapitalisme te Antwerpen in de 16de eeuw*, Brüssel 1977, S. 43. – Zur Bestimmung der Wochentage und der Umrechnung vgl. H. Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, Hannover 1991, S. 162.
- 20 C. de Clerq, *Kerkelijk leven*, in: *Antwerpen in de XVIde eeuw*, hrsg. von der Genootschap voor Antwerpse Geschiedenis, Antwerpen 1975, S. 55-82, hier S. 56.
- 21 Es versteht sich, dass Schipman den Habit seines Ordens trug, zu dem im Winter – und es war kalt im Februar 1521 – auch ein schlichter Mantel gehörte. Zum vorgeschriebenen Ordenshabit der Franziskaner vgl. J. Physiophilus, *Specimen Monachologiae*, Augsburg 1781, S. 12f. – Zum Antwerpener Franziskanerkloster vgl. S. Schoutens, *Geschiedenis van het voormalige minderbroedersklooster van Antwerpen*, Antwerpen 1894. Als Frontispice ist diesem Band eine Ansicht der Klosteranlage aus dem 17. Jahrhundert beigegeben, auf der auch die nah der Stadtwaage gelegenen Gästequartiere – »Cubicula Hospitum« – eingezeichnet sind.
- 22 Zu Dürers Quartier vgl. Dürer: *Schriftlicher Nachlaß*, hrsg. von Hans Rupprich, Bd. 1, Berlin 1956, S. 151. – Zur Identifizierung des von Dürer als »Planckfelt« bezeichneten Wirtes und zur Identifizierung der Herberge vgl. F.J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerpen 1883, S. 106.
- 23 Soly (wie Anm. 19), S. 133f.
- 24 W. Brulez, *De handel*, in: *Antwerpen in de XVIde eeuw* (wie Anm. 20), S. 109-142, hier S. 128.
- 25 *Claese backer coopman van dansick* hatte schon 1509 einen gewissen *Gheerd Hammegheers* zum Faktor eingesetzt. SAA, Cert. 3 (Certificatieboek 1505-09), fol. 408r.
- 26 In einer anderen Rechtsurkunde desselben Jahres wird der Danziger Kauffmann als *clause backer coopman van duijtss Hanzen* bezeichnet. SAA, Cert. 3 (Certificatieboek 1505-09), fol. 378v.
- 27 Alle Transaktionen bezüglich Immobilien *gelegen in de stad en de vrijheid van Antwerpen*, die nicht in den »scheidenregisters« registriert waren, galten als *nul ende van onweerden, ende worden alleenlick gehouden voer private scriftuieren, zoe dat de realiteyt daer voere gheenssins en is verobligeert oft geaffecteert, noch die proprieteyt gealieneert* SAA, Pk 914 (Gebodboek A 1489-1539), fol. 69r. Vgl. G. de Longé, *Coutumes d'Anvers* (Recueil des anciennes coutumes de la Belgique 2), Bd. 1, Brüssel 1870, S. 194, 198 u. 200.
- 28 Nur eine kleine Zahl originaler »Schepenbrieven« hat sich erhalten. J. Gevers/H. Verwimp, *Verzameling Schepenbrieven 1295-1794*, inventaris, Antwerpen 1998, S. 13, nennt drei Schepenbrieven aus dem Jahr 1520 und neun aus dem Jahr 1521.
- 29 Allgemein üblich waren so genannte »Kerbzettel«, für die auch der hier zur Rede stehende Vertrag vom 20. Februar 1521 ein Beispiel liefert. Vgl. Hoffmann, in: *Hansmann/Hoffmann* (wie Anm. 6), S. 161.
- 30 R. Boumans, *Het Antwerps stadsbestuur voor en tijdens de Franse overheersing*, Brügge 1965, S. 48.

- 31 Vgl. dazu: R. Doehaerd, *Etudes anversoises. Documents sur le commerce international à Anvers 1488-1514*, Paris 1963, Bd. 1, S. 10. – G. Asaert, *De oudste certificatiën van de stad Antwerpen (1468-1482)*, in: *Handelingen van de Koninklijke Commissie voor Geschiedenis* 132 (1966), S. 261-296.
- 32 Wegen der merkwürdigen Datierung der Dortmunder Urkunde mussten die Schepenregister (SAA, SR 157-160) für die Jahre 1520 und 1521 durchgesehen werden. Obwohl sich etliche Einträge unter dem Datum des 20. Februar fanden, brachte diese Durchsicht leider kein Ergebnis. Neben der Hauptreihe der Schepenakten existieren einige Unterlagen, die nicht sofort am Jahresende den Schepenregistern angebunden wurden: SAA, Coll. 5, 1520-1549. Diese verstreuten Dokumente wurden im 17. Jahrhundert in Nachtragsbänden gesammelt und gebunden. Auch hier fand sich leider kein Hinweis auf den Dortmunder Vertrag. *Certificatieboeken* liegen leider nur für folgende Jahre vor: SAA, Cert. 1: 1488. – Cert. 2: 1488-1494. – Cert. 3: 1505-1509. – Cert. 4: 1512. – Cert. 5: 1542. – Cert. 6: 1544 (1544-1547). – Cert. 7: 1552 (1551-1552). Cert. 8: 1553, erst danach ist die Reihe lückenlos.
- 33 J. Verdam: *Middelnederlandsch Handwoordenboek*, bearb. von C.H. Ebbingh Wubben, Den Haag 1932, S. 76. – Hoffmann, in: *Hansmann/Hoffmann* (wie Anm. 6), S. 222, vermutet, dass »Mester Joreß Bereider« ein Mitarbeiter des Adrian van Overbeck gewesen sei, der möglicherweise vorbereitende Arbeiten ausführte. Dem kommt in Anbetracht der Tatsache wenig Wahrscheinlichkeit zu, dass »Bereider« weder als Tätigkeitsbeschreibung noch als Name in den erhaltenen Urkunden der Antwerpener Lukasgilde vorkommt.
- 34 Zu Adrian van Overbeck und seiner Werkstatt vgl. Hoffmann, in: *Hansmann/Hoffmann* (wie Anm. 6), bes. S. 151-154.
- 35 Stein (wie Anm. 5), S. 290f.
- 36 Ebd., S. 291.
- 37 »Peeter Gielys« gab 1525 die Erlaubnis zu einem Fest der Gilde. Vgl. P.F. Rombouts/T.F.X. van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Bd. 1, Antwerpen 1864, S. 106. – Zu dem mit Morus eng befreundeten Stadtschreiber von Antwerpen vgl. J.J. Murray, *Antwerp in the Age of Plantin and Brueghel*, Oklahoma 1970, S. 114f.
- 38 Rupprich (wie Anm. 22), S. 169.
- 39 Ebd., S. 151 u. 154.
- 40 Die hierauf bezogenen Dokumente bei Moons-van der Straelen (wie Anm. 9), bes. S. 1-11. – Vgl. auch J. Van der Stock (wie Anm. 8), S. 47f.
- 41 Zu den Beschauzeichen vgl. Hoffmann, in: *Hansmann/Hoffmann* (wie Anm. 6), S. 237, Anm. 268. – Tatsächlich sind auf beinahe allen geschnitzten Figuren und Gruppen Beschauzeichen angebracht, sogar auf der winzigen Kreuztragungsgruppe im Maßwerk über der Schmerzensmutter.
- 42 Das Dortmunder Retabel wird schon ob seiner Größe keinesfalls im Ganzen transportiert, sondern in Einzelteile zerlegt worden sein. Der Transport eines kompletten Retabels, wie ihn Dietmar Wohl für ein wesentlich kleineres Retabel nachweisen konnte, stellt die Ausnahme dar. Vgl. D. Wohl, *Der Kleppingaltar aus der Petrikerche in Soest. Kunsttechnische Erkenntnisse zur Herstellung Antwerpener Altarretabel im frühen 16. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 1 (1987), S. 123. – G. Hoffmann, in: *Hansmann/Hoffmann* (wie Anm. 6), S. 166. – Dokumentarische Belege für die Abwicklung eines solchen Kunsttransportes bei F. Prims, *Hoe een balustrade van G. Paludanus uit Antwerpen naar Segovia ging (1580)*, in: *Antwerpiensia: Losse bijdragen tot de Antwerpse geschiedenis* 19 (1949), S. 73-77. – G. Asaert, *Antwerpse Retabels – economische aspecten*, in: *Kat. Antwerpen 1993* (wie Anm. 4), S. 17-22, hier S. 19.
- 43 Albrecht Dürer, der diese in gemeinsamer Anstrengung geschaffenen Festdekorationen gesehen hatte, schätzte den Wert dieser Arbeit auf 4000 Gulden und zeigte sich tief beeindruckt. Vgl. Rupprich (wie Anm. 22), S. 151f.

- 44 Ausführlich zur durchschnittlichen Werkstattgröße: M.P.J. Martens/N. Peeters, *A cutting edge? Wood carvers and their workshops in Antwerp 1453-1579*. Vortrag im Rahmen des Symposions »Constructing wooden images«, Brüssel 2002. Ich danke den Verfassern für die freundliche Überlassung des Typoskripts.
- 45 Beispiele dafür bei Van der Stock (wie Anm. 8), S. 49f.
- 46 Rombouts/van Leries (wie Anm. 37), S. 28: (1478, vrymester) »Mester Drierick Proddeken«. – Zu seiner Tätigkeit als Zwischenhändler für Gillis van der Sluys vgl. SAA, SR 129 (Schepenregister 1506/I: Gobbaerts, Lodewycx), fol. 8v u. 138r-138v.
- 47 Zur Biographie Proudtekens vgl. J. Van der Stock, *Antwerps beeldhouwerk: over de praktijk van het merktekenen*, in: *Merken opmerken. Merk- en meestertekens op kunstwerken in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik*. Typologie en Methode, hrsg. von C. Van Vlieden/M. Smeyers, Leuven 1990, S. 127-144, bes. S. 128f., Anm. 5.
- 48 SAA, SR 129 (Schepenregister 1506/I: Gobbaerts, Lodewycx), fol. 138r-138v. – Van der Stock (wie Anm. 8), S. 50.
- 49 Weitere Dokumente zu van der Sluys bei Van der Stock (wie Anm. 8), S. 51.
- 50 SAA, SR 129 (Schepenregister 1506/I: Gobbaerts, Lodewycx), fol. 138r-138v. – Das Gillis van der Sluys Antwerpen in diesem Jahr endgültig verließ, wird auch durch den Eintrag in den Liggeren nahe gelegt: *In 't jaer Ons Heeren m ccccc en v waren Dekens en Regeerders van Sinte Lukas gulde, Jan vander Meren en Gielis vander Sluys; maer want Gielis troc buyten Antwerpen wonen, so wort Gielis Wrage in syn stede ghestelt*. Zit. n. Rombouts/van Leries (wie Anm. 37), S. 61.
- 51 An erster Stelle sind hier jene Männer zu nennen, deren Name in den Liggeren der Lukasgilde erscheint. Vgl. Rombouts/van Leries (wie Anm. 37), S. 41: »? (1489, spiegelmaker)«, S. 39: »van der Bourgeryen (1486, goudsmid)«, S. 62: »de Bruyne (1505)«, S. 242: »Buysrooghe (1570, graveur)«, S. 85: »van Campen (1516, schilder)«, S. 226: »Claes (1560, drukker)«, S. 63: »de Cock (1506)«, S. 145: »Coignet (1542, goudsmid)«, S. 132: »van Coninxloo I (1538, schilder)«, S. 134: »van Coninxloo II (1539, schilder)«, S. 199: »Coomans (1556, taferelmaker)«, S. 118: »Cornelis (1532, schilder)«, S. 108: »van Diest (1550, drukker)«, S. 83: »Dosyns I (1515, bakmaker)«, S. 121: »Dosyns II (1533, bakmaker)«, S. 243: »Engelbrechts (1570, schilder)«, S. 27: »van Everen (1477, schilder)«, S. 173: »de Fevre (1550)«, S. 82: »de Hertoghe (1514, beeldsnijder)«, S. 104: »van Hove (1524, schilder)«, S. 77: »de Keyser (1510, spiegelmaker)«, S. 181: »Lambrechts (1552, doekschilder)«, S. 88: »van Lanckvelt I (1517)«, S. 185: »van Lanckvelt II (1554, schilder)«, S. 59: »van Limburg (1503)«, S. 152: »Machielsen (1545, schilder)«, S. 33: »Mertens (1482, schilder)«, S. 105: »van de Mortere (1525, metselrijnsnijder)«, S. 187: »Mostaert I (1554, schilder)«, S. 73: »de Neve (1510, beeldsnijder)«, S. 178: »Nuyts (1551, schilder)«, S. 109: »Popmakere (1527, poppenmaker)«, S. 247: »van den Raeye (1572, drukker)«, S. 117: »de Roevere (1531, schilder)«, S. 121: »in 't Schuttershof (1533)«, S. 36: »van der Sluys (1484, beeldsnijder)«, S. 251: »Steltius (1572, boekverkooper)«, S. 209: »Steur (1558, zilversmid)«, S. 26: »de Stomme (1476, schilder)«, S. 75: »Syon (1511, schilder)«, S. 182: »van Tienen (1552, pottenbakker)«, S. 188: »van Tongerlo (1554)«, S. 103: »Verbeke (1523, spiegelmaker)«, S. 237: »Vinckeboons (1569, schilder)«, S. 72: »de Vryere (1509)«, S. 42: »Wraghe (1490, beeldsnijder)«. – Diese Zahl ist zu ergänzen um weitere Meister namens Gillis, die zwischen 1470 und 1580 in anderen Rechtsurkunden genannt werden: »van den Abeele (drukker)«, »van den Bogaerd (kaartspeelmaker)«, »van den Boecke (schilder)«, »van der Cleyen (?)«, »Delhele (schilder)«, »van Nieuwland (goudsmid)«, »de Noble (schilder)«, »Sanders van Heemessen (?)«, »de Vriendt (beeldhouwer)«. Für diese Auskunft danke ich Natasja Peters und M.P.J. Martens, Groningen, die mittels der von ihnen entwickelten Datenbank meine Ergebnisse ergänzten und verifizierten.
- 52 Mit Blick auf das Auftragsvolumen lassen sich auch sämtliche 1521 tätigen Maler namens Gillis ausschließen. Zudem sind die gemalten Teile der Werkstatt des Adrian van Overbeck zugeschrieben. Es bedurfte für die Ausführung des Retabels also kaum eines weiteren Malerbetriebes, was als weiterer Hinweis darauf zu lesen ist, dass Meister Gielesz einem Bildschneideratelier vor-

- stand. – Zu Größe und Leistungsfähigkeit von Adrian van Overbecks Betrieb vgl. Hoffmann, in: Hansmann/Hoffmann (wie Anm. 6), bes. S. 151-154.
- 53 Vgl. Anm. 52.
- 54 Weil die genannten drei Meister namens »Gillis« nicht als Schöpfer des Retabels in Frage kommen (Gillis de Hertoghe und Gielken de Neve waren noch nicht Meister, Gillis Wrage war bereits tot), kann es sich letztlich nur um den Sohn eines Gillis handeln, der den Vertrag abschloss.
- 55 Rombouts/van Lerius (wie Anm. 37), S. 132: (1538, vrymeester) »Gielys de Hertoghe, beeldsnydere«. – Ebd., S. 161: (1547) »Staes Tysmans (beeldsnyder) gheleerd by Gielis de Hertoghe, beeldsnyder«.
- 56 Rombouts/van Lerius (wie Anm. 37), S. 73: (1510) »Gielken de Neve gheleerd by Jacob vanden Berghe, (beeldsnyder)«. Neben dieser einmaligen Erwähnung als Lehrjunge, gibt es keine Nachweise für die irdische Existenz von Gielken de Neve, der auch nie Freimeister der Lukasgilde wurde. Er hatte nachweislich auch keine Kinder, die Mitglied der Lukasgilde geworden wären. – Allerdings gab es im Antwerpen des 16. Jahrhunderts noch einen Bildschnitzer namens Geert de Neve. Dieser wird jedoch erst 1532 in den »Liggeren« als Freimeister erwähnt, womit er als Lieferant des Dortmunder Retabels ausscheidet. Am 29. November 1539 behauptete er, von den kordewagenkruiers den Auftrag zu einem Retabel erhalten zu haben, was diese allerdings bestritten (SAA, GA 4133 (Kordewagenkruiers. Kamer en altaar. gebonden stukken, unpaginert)). Einige weitere Dokumente zu seiner Biographie aus den Jahren 1542/43 bei Rombouts/van Lerius (wie Anm. 37), S. 118.
- 57 Einen Hinweis darauf, dass Gillis Wrage kurz zuvor verstorben war, findet sich in der Bestellung seines älteren Bruders, des Glasmachers Jan Wrage, zum Vormund der sieben unmündigen Kinder am 12. Dezember 1513. Vgl. Rombouts/van Lerius (wie Anm. 37), S. 35, Anm. 4. – Ein weiteres Indiz liefern die so genannten »Vonnisboeken«, in denen 1512/13 seine Witwe erwähnt wird. SAA, V 1234 (Vonnisboek 1509-13), fol. 133 u. 175. – An dieser Stelle bedarf es auch des Hinweises darauf, dass es zu jener Zeit einen zweiten Gillis Wrage in Antwerpen gab. Er findet Erwähnung im Poortersboek, SAA, V 176 (Poortersboek der Stad Antwerpen 1463-1550), fol. 139v: »Gielis Wrage Pauwelszone van Contich«. Vgl. auch SAA, LZ 29, S. 231. Dieser Gillis ist allerdings nicht mit dem Bildschnitzer identisch, der als »Janssone« schon in einem Schepenbrief vom 23. Januar 1491 erwähnt wird.
- 58 Rombouts/van Lerius (wie Anm. 37), S. 79: (1513) »Jan Wraghe, Gillessone, beeldsnydere.« – Aus der bloßen Entsprechung der Namen war auch schon früher darauf geschlossen worden, dass der im Vertrag genannte mit Jan Wrage, Gillessone identisch sein könnte. Vgl. R. Szymycki, Jan de Molder, peintre et sculpteur d'Anvers du XVIe siècle, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1986), S. 31-58, hier S. 45f. – J. De Borchgrave d'Altena, Notes pour servir à l'étude des retables anversois, in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* 4,30 (1958), S. 2-54, hier S. 54.
- 59 Rombouts/van Lerius (wie Anm. 37), S. 45: (1492) »Noch eenen leerjonghe geleert by Gielis Wraghe, (beeldsnyder)«. – Ebd., S. 54: (1499) »Neelken de Mayere gheleerd by Gielis Wraghe, (beeldsnyder)«.
- 60 Rombouts/van Lerius (wie Anm. 37), S. 42: (1490, vrymeester) »Gillis Wraghe, (beeldsnyder)«. – Ebd., S. 61: (1505) *In 't jaer Ons Heeren m ccccc en v waren Dekens en Regerders van Sinte Lucas gulde, Jan vander Meren en Gielis vander Sluys; maer want Gielis troc buyten Antwerpen wonen, so wort Gielis Wraghe in syn stede ghestelt.* – Ebd., S. 70f.: (1509) *In 't jaer Ons Heeren m ccccc ende ix waren Dekens en Regerders van Sinte Lucas gulde, Gielis Wraghe en Cornelis van Muskeseel.* – Ebd., S. 68, Anm. 2: (1511/12; O.-L.-Vrouwkerk) *Item, reçu de Corneille Musch et des Gilles Wraghe, Doyens des peintres, pour la réception de ix maîtres admis pendant les années viij et ix inclusivement, soit ij Pond v esc.*
- 61 SAA, Cert. 3 (Certificatieboek 1505-09), fol. 219v: *Gielis Wrage, Cornelis Mensch, dekens op desen tyt van Sinte Luycas gulde der natien van der schilders inder stadt allhier Henrick| van Woeluwe, ende Jacop van Cotten geswerders der selver gulden,| Cornelis de Geet, Quinten Massys, ende Jan de Beer ouders der voors.| gulde, Jan Schoof, ende Jan Wassen beyde schilders in*

der stadt van| Mechelen juraverunt dat zy uit versueke ende beden van Janne| Pontcasteel ge-
 commiteert ende gelast zynde van Burgermeesteren ende| schepen der steden van Duynkercken
 ter eenre syden, ende Peteren Pauw| beeldsnyder op ter andere, gewaardeert ende gevisteert heb-
 ben de| weerde ende estimacie van eender altaertafeln vander legende van| Sinter Claus die de
 voers. van Duynkercken aenden voers. Peteren| Pauw bestaat hadden te maken ende te stofferen
 inder welken warderinge| ende visitacien voers. zy depositanten gesamerderhand de voers. tafle|
 geestimeert hebben weerdich wesende ter plaetsen daer zy stont ten| huuse des voers. Peters
 inder stadt alhier ter plaetsen sommen toe van| hondert ende xv p[onden] g[roote]n vla[ems]
 eens sonder nochtans de tabernakel die| daer af Peter oic de lysten vander dueren vergult ende
 gestoffeert heeft| voere welke vergulding ende stoffering zy depositanten den voers.| Peteren Pauw
 oic toegemacht hebben de estimacie van eenen| Ponde g[roote]n vla[ems] daerane verdient te
 hebbene, sonder arglist.| ix die Ja[nua]rij [1509].

- 62 SAA, Cert. 3 (Certificatieboek 1505-09), fol. 180v u. 405r. – SAA, SR 99 (Schepenregister 1491/ I), fol. 188v: 23. Januar 1491: Liesbeth Gysel, met haar man Hendrik van Bouwelo en Gillis Wraghe, beeldsnijder.
- 63 Rombouts/van Lerijs (wie Anm. 37), S. 35, Anm. 4: Jan Wraghe, glazenmaker, was mombou van de zeven kinderen van zynen broeder Gillis Wraghe en van Digna Waghemaekers. – Sche-penbrief van 12 december 1513.
- 64 Nachdem direkt nach Gillis Wraghes Tod sein Bruder Jan zum Vormund bestellt worden war (vgl. Anm. 65), setzte man am 31. August 1517 den Tischler Corn. Petercels ein. Vgl. SAA, SR 151 (Schepenregister 1517/I: Gobbaerts, Coolibrants), fol. 110r-110v. – Antwerpen, Archief van het Bisdom Onze-Lieve-Vrouwe-Kathedraal (im Folgenden: KAA) 12 (Rekeningen van de kerk-fabriek, Kerstmis 1511-Kerstmis 1512), fol. 12.
- 65 *Het Retabel van de Broederschap van het Heilig Kruis wird in 1535-1536 uit het Onze-Lieve-Vrouwepand naar de kerk gebracht. Cornelis Petercels, backmaker, zorgde voor de opstelling en de reparatie van de gebroken deelen.* Vgl. L. van Langendonck, *Gebeeldhouwde retabels in de kathedraal van Antwerpen*, in: *Kat. Antwerpen 1993* (wie Anm. 4), S. 57-59, hier S. 58. Diesen Forschungen folgend, war Cornelis Petercels in späteren Jahren sogar selbst als Bildschneider tätig.
- 66 KAA, Gilde van Onze-Lieve-Vrouw-Lof, 9 (Privilegieboek, 24. März 1499 u. 16. Februar 1515), fol. 19 u. 28. – SAA, Fotografische afdrucken 14 (Rekeningen van het gilde van Onze-Lieve-Vrouw-Lof, 1500-1504 & 1515), fol. 213, 214, 219, 228, 234, 240 u. 323. – Zusammenfassend L. van Langendonck (wie Anm. 65), S. 57f.
- 67 *comme Jehan Ribbaucourt, Guillaume Lenfant et Jehan Wouters ont vu et visité l'autre tableau au pand en Anvers cejourdhuys.* Zit. nach F. Prims, *Altaarstudien (1): Antwerpsche altaarkunst der XVde-XVIde eeuw*, in: *Antwerpiensia* 13 (1939), S. 278-285, hier S. 284.
- 68 D. Ewing, *Marketing art in Antwerp. 1460-1560: Our Lady's Pand*, in: *Art Bulletin* 72 (1990), S. 558-584. – Vgl. auch F. Prims, *De kunstenaars in het O.-L.-V.-pand te Antwerpen in 1543*, in: *Bijdragen tot de geschiedenis, inzonderheit van het oud hertogdom Brabant* 29 (1938), S. 296-300.
- 69 Es mag der Hinweis auf den Vertrag über den Kempener Annenaltar genügen, der zumindest die Ikonographie der geschnitzten Teile detailliert festlegt. – Für weitere Beispiele vgl. H. Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 4. Aufl., Darmstadt 1981, bes. S. 108-139. – G. Hoffmann, *Antwerpener Retabel in den Niederrheinlanden: Zur Rolle der Auftraggeber bei der Gestaltung importierter Flügelaltäre*, in: *Köln und die Niederrheinlande in ihren historischen Raumbeziehungen (15.-20. Jahrhundert)*, hrsg. von D. Geuenich, Pulheim 2000, S. 271-306.
- 70 N. Büttner, *Die Anbetung der Könige*, in: *Zeichnungen von Meisterhand: Die Sammlung Uffenbach aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen*, hrsg. von Gerd Unverfehrt, Göttingen 2000, S. 70f.
- 71 Vgl. Anm. 66.
- 72 Vergleiche bietet Asaert (wie Anm. 42), S. 17-22.

- 73 Ebd., S. 18. In einer Tabelle werden dort die Preise für 10 Retabel aus den Jahren 1509 bis 1535 angeführt. Das teuerste, das 1509 im Auftrag der Stadt Dünkirchen entstand, kostete *115 pond groten Vlaams*, das preiswerteste, das durch die Abtei Averbode beauftragt wurde, nur *6.3.4 pond groten Vlaams*. Zur Umrechnung: 1 pond Vl. = 20 schelling VL. = 240 groot Vl. = 6 Gulden. 1 Gulden = 20 Stuiver. Vgl. Soly (wie Anm. 19), S. 45.
- 74 G. Asaert, *De Antwerpse scheepvaart in de 15de eeuw (1394-1480): Bijdrage tot de economische geschiedenis van de stad Antwerpen*, Brüssel 1973, S. 86, nennt Preise zwischen 5 und 25 pond groten Vlaams. Zur Umrechnung vgl. Anm. 73.
- 75 L.M. Helmus, *Drie contracten met zilversmeden*, in: In Buscoducis 1450-1629. Kunst uit de Bourgondische tijd te 's-Hertogenbosch. De cultuur van late middeleeuwen en renaissance (Ausstellung Noordbrabants Museum 's-Hertogenbosch), Maarsen u.a. 1990, S. 473-481, hier S. 473. – T.J. Gerits/O. Praem, *Aantekeningen over de Leuvense schilder Anthonis van Huldenberge en zijn werken voor de Abdij van Averbode in de XVIe eeuw*, in: *Mededelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Leuven en omgeving* 7 (1967), S. 209-215.
- 76 Für das Zitat vgl. den Vertragstext. Die Relektüre korrigiert die bisherige, auch von G. Hoffmann verschiedentlich (auch noch einmal in diesem Band) vorgetragene Lesweise. – Es versteht sich, dass man sich gegen die Risiken des Transportes versichern konnte. Über die Konditionen einer derartigen Versicherung unterrichten die erhaltenen Geschäftsunterlagen des in Antwerpen ansässigen spanischen Schiffsversicherers Juan Henriques aus den Jahren 1562/63, das sich im Antwerpener Stadtarchiv erhalten hat (SAA, IB 1480). Daraus geht hervor, dass die Versicherung gegen die Gefahren des Seetransportes zwischen 5 und 10% des Warenwertes lag, hinzu kam eine Maklerprovision von nochmals 0,25%. Mit Blick auf diese Summen versteht es sich, dass längst nicht alle Güter vor dem Transport versichert wurden. Vgl. auch Asaert (wie Anm. 42), S. 19.
- 77 Vgl. Anm. 2.
- 78 Wie mühevoll sich der Aufbau gestalten konnte, wird durch die Urkunden zum Kempener Annenaltar dokumentiert, vor dessen Aufstellung erst ein Kran in der Kirche errichtet werden musste. Vgl. Hoffmann, in: *Hansmann/Hoffmann* (wie Anm. 6), S. 166.
- 79 Vgl. Anm. 2.