

Niklas Gliesmann, Michael Küstermann,
Barbara Welzel (Hg.)

DAS ALTARWERK DER STADTKIRCHE ST. REINOLDI IN DORTMUND

Christliche Kunst als kulturelles Erbe

Niklas Gliesmann, Michael Küstermann,
Barbara Welzel (Hg.)

DAS ALTARWERK DER STADTKIRCHE ST. REINOLDI IN DORTMUND

Christliche Kunst als kulturelles Erbe

REIMER

Gedruckt zum Abschluss der Restaurierungsmaßnahmen mit freundlicher Unterstützung
des Spendenprojekts »Restaurierung des Altarretabels in St. Reinoldi«



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bildnachweis: S. 6, 21, 28, 70, 88 Foto: Niklas Gliesmann, Dortmund
S. 58 Foto: Jens Hofmann, Bonn
S. 84, S. 107–113 Rüdiger Glaß
S. 98, 115, 116, 158 Foto: Lukas Höhler
Alle anderen Fotos, sofern nicht anders angegeben:
© Bildarchiv Foto Marburg / Thomas Scheidt

Umschlagabbildung: © Bildarchiv Foto Marburg / Thomas Scheidt
Umschlaggestaltung: Jan Hawemann · Berlin
Layout und Satz: M&S Hawemann · Berlin
Schrift: Stempel Garamond LTPro

Papier: 135 g/m² Magno Satin
Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza

Dietrich Reimer Verlag GmbH
Berliner Straße 53
10713 Berlin
info@reimer-verlag.de

© 2025 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts
dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG
ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier nach FSC-Standard

ISBN 978-3-496-01720-2 (Print)
ISBN 978-3-496-03109-3 (E-PDF)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7 HIRAM KÜMPER »to der tafelen to Dortmunde to sunte Reynolde to helpe 3 rynesche ghuldene«. Das Reinoldi-Retabel und die hansische Stifterkultur 10 REINHARD KARRENBROCK Die »tafelen to Dortmunde to sunte Reynolde« im Kontext der Lübecker Testamentsüberlieferung 22 NIKLAS GLIESMANN Retabel aus niederländischen Kunstmetropolen 29 TILL-HOLGER BORCHERT Überlegungen zum Entstehungsort des Dortmunder Reinoldi-Retabels 41 KATHARINA LIEBETRAU UND JENS HOFMANN Das flämische Retabel von 1415 in St. Reinoldi. Die Geschichte seiner Umgestaltungen aus restauratorischer Sicht und seine Restaurierung von 2022 und 2024 59 KIRSTEN LEE BIERBAUM Altar – Raum – Stadtgemeinschaft. Das Hochaltar-Retabel von St. Reinoldi im Kontext 71	ULRICH ALTHÖFER UND ESTHER MEIER Silberkanne aus Brügge 85 ESTHER MEIER Das Altarretabel in St. Reinoldi in trans-konfessionellen Kontexten 89 MICHAEL KÜSTERMANN Wir machen uns Bilder. Annäherungen an das Altarretabel der Stadtkirche St. Reinoldi 99 RÜDIGER GLAHS »Eine Reise«. Farbcollagen 2011 106 BARBARA WELZEL Das Altarwerk in der Dortmunder Reinoldikirche: Christliche Kunst als kulturelles Erbe 117 NIKLAS GLIESMANN UND BARBARA WELZEL Skulpturen und Gemälde des Retabels in der Reinoldikirche in Dortmund: Erzählungen und Bilder 132 AUTORINNEN UND AUTOREN 159
---	---



Vorwort

»Warum ist hier kein Einkaufszentrum?« Diesen Titel wählten 2011 Studierende des interdisziplinären Masterstudiengangs »Kulturanalyse und Kulturvermittlung« an der Technischen Universität Dortmund für ein kunstwissenschaftliches Buch über die Stadtkirche St. Reinoldi. Der Arbeitstitel »mitten in Dortmund« kam ihnen zu behäbig daher, zumal er die durchaus spannungsreiche Kontaktzone zwischen der Stadt, der Einkaufsstraße des Hellwegs und den umliegenden Straßen sowie der Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes einerseits und andererseits der Stadtkirche, die einen »Andersort« eröffnet, übergang. Mit Nachdruck wollte diese Projektgruppe, so machten die begleitenden Gespräche deutlich, herausstellen, dass die Reinoldikirche einen nicht kommerziell verzweckten Raum mitten in der Stadt offenhält: kein Eintritt, kein Konsumzwang, keine Verwertung. In den Blick zu nehmen galt es daher, gleichsam in einem anderen Koordinatensystem, einen Andersort sowie kulturelles Erbe und kulturelle Teilhabe – und zwar ausdrücklich nicht allein für Mitglieder der evangelischen Kirche beziehungsweise für gläubige Christinnen und Christen, sondern menschenrechtlich verankert für alle. Diese Überschrift könnte daher auch über dieser Publikation stehen. Wir haben uns – eine andere Facette der Kontaktzone zwischen gegenwärtiger Gesellschaft und den kulturellen Schätzen, die die Reinoldikirche bewahrt, anvisierend – für »Christliche Kunst als Kulturelles Erbe« entschieden.

Kulturelles Erbe braucht Pflege: konkrete konservative und restauratorische Pflege, aber auch wissenschaftliche Befassung, um die Verständnis- und Deutungsrahmen in Austausch mit einerseits der internationalen Forschung zu bringen und andererseits anschlussfähig an Fragen und Sprache der Zeitläufte zu halten. Und schließlich werden Wissenschaftskommunikation, Vermittlungsarbeit und vielfältige Aktivitäten der Beteiligung und Teilhabe benötigt.

Gegenstand dieses Buches ist das Altarwerk der Stadtkirche St. Reinoldi in Dortmund: ein Hauptwerk der europäischen Kunst vom Beginn des 15. Jahrhunderts. Es wurde aus den burgundischen Niederlanden nach Dortmund importiert, wohl aus Brügge: das seinerzeit bedeutende Handelszentrum und der nachgerade legendäre Umschlagplatz für Luxusgüter, zu denen auch Kunstwerke gehörten.

Nach umfangreichen Baumaßnahmen in der Kirche, zu denen nicht zuletzt der Einbau einer neuen und ausgesprochen ambitionierten Orgelanlage gehört, und nachdem die letzte Restaurierung auch mehr als eine Generation zurückgelegen hatte, wurde 2022 und 2024 eine grundlegende Restaurierung durch die Ateliergemeinschaft von Katharina Liebetrau und Jens Hofmann durchgeführt. Sie findet nun mit vorliegender Publikation ihren Abschluss. Um diese Maßnahme zu ermöglichen, wurde eine breite und öffentliche Spendenkampagne aufgesetzt. Sie brachte nicht nur die Finanzierung, sondern nahm viele Menschen in das Engagement für den Erhalt dieses bedeutenden Objekts mit hinein. Ihnen allen gilt großer Dank!

Aus wissenschaftlicher Sicht kam ein glücklicher Archivfund hinzu: In einem Lübecker Testament aus dem Jahr 1415 ist das Dortmunder Altarwerk genannt. Es war daher nur folgerichtig, im Herbst 2024 nicht allein die Restaurierungsarbeiten öffentlich vorzustellen, sondern in einer Tagung im Bezugsrahmen der internationalen Forschung das Altarwerk noch einmal neu zu diskutieren und die Beiträge nun zu publizieren.

Hiram Kümper zeigt aus Sicht der Hansegeschichte, wie das Objekt in dem für Dortmund wie für den gesamten nordeuropäischen Raum bedeutenden Personennetzwerk der Hanse gelesen werden kann. Mit anderer Fragestellung blickt der Kunsthistoriker Reinhard Karrenbrock auf dieselbe Archivüberlieferung und arbeitet die Nennung von Kunstwerken in diesen Dokumenten heraus. Die künstlerische Produktion wird wiederum aus zwei Blickrichtungen adressiert:

Till-Holger Borchert zielt als ein ausgewiesener Kenner niederländischer Kunst des 15. Jahrhunderts mit seinen Recherchen, gerahmt von einer skeptisch-realistischen Sicht auf die Überlieferungslage generell, auf die Künstlerpersönlichkeiten, die Standorte der Werkstätten und das Kommunikationsgeflecht für die arbeitsteilig – insbesondere von Malern und Bildschnitzern – geschaffenen Werke. Niklas Gliesmann, den als Kunsthistoriker seit vielen Jahren die Werkstattorganisation für die Herstellung von niederländischen Schnitzaltären interessiert, fragt danach, was für eine Art »Produkt« dieses Altarwerk in seiner Entstehungszeit war, was für ein Handelsplatz Brügge war, wohin Retabel geliefert wurden, was die Käufer erwarten durften und womit sie sich schließlich in Dortmund repräsentierten. Auf eine bedeutende Gruppe von Rezipienten in der freien Reichsstadt und Hansestadt Dortmund fokussiert Kirsten Lee Bierbaum: die Mitglieder des Rates der Stadt. Dabei verschiebt sie kunstwissenschaftlich modellhaft den Blick von »dem Betrachter«, mithin von individueller Betrachtung, auf Gruppen und gemeinschaftliche wie Gemeinschaft stiftende Rezeption.

Der Altar, auf dem das Altarwerk über Jahrhunderte Aufstellung gefunden hat, wurde im Jahr 1447 geweiht. Aus demselben Jahr datiert eine ebenfalls in der Reinoldikirche überlieferte vergoldete Silberkanne, die in Brügge gefertigt wurde; wir haben sie daher in dieses Buch aufgenommen. Vorgestellt wird sie von Ulrich Althöfer, der in der evangelischen Landeskirche von Westfalen für die Inventarisierung des Kulturguts verantwortlich zeichnet und diese Kanne 2006, so darf formuliert werden, neu entdeckt hat, gemeinsam mit Esther Meier, die seit vielen Jahren zu den Prozessen der Konfessionalisierung in Kirchen forscht. Das ist, wie sie in ihrem Beitrag zeigt, ein wichtiges Thema in der »Objektbiografie« des Retabels in der Reinoldikirche, endet doch die Geschichte des Altarwerks nicht in seiner Entstehungszeit. Vielmehr verändern sich die Bedeutungsgeflechte mit Einführung der lutherischen Reformation, aber auch weiterhin durch die Zeitläufte, etwa mit der zeitweiligen Hinzufügung eines Abendmahlsbildes im 19. Jahrhundert. Nicht fehlen darf in dem Spektrum der Perspektiven der Blick der Stadtkirchenarbeit in der Gegenwart, den Pfarrer Michael Küstermann einbringt. Und schließlich lenkt Barbara Welzel den Blick auf das Verständnis des Altarwerks als

kulturelles Erbe, die historische Bedeutung und Implikationen dieser Codierung sowie den menschenrechtlich verankerten Teilhabeanspruch am kulturellen Erbe.

Zur bewussten Überlieferung kulturellen Erbes, seiner Inventarisierung sowie der Dokumentation von Veränderungen und Objektbiografien gehören seit dem 19. Jahrhundert Fotografien. Dabei kommt wissenschafts- und institutionengeschichtlich den Fotokampagnen des Bildarchivs Foto Marburg (Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte) eine zentrale Rolle zu. Wir sind daher dessen Direktor Christian Bracht zu großem Dank verpflichtet, dass unser Projekt einmal mehr durch eine Fotokampagne gleichsam vervollständigt wurde; Dank gilt dem Fotografen Thomas Scheidt, der Anfang Februar 2025 das Altarwerk nach den kodifizierten Aufnahmestrategien des Bildarchivs dokumentiert hat, die die Vergleichbarkeit unterschiedlicher Objekte, aber auch desselben Objekts in unterschiedlichen Zeitschichten garantieren. Diese Fotografien bilden den Kern der Bebilderung unseres Buches. Die bildliche Dokumentation der einzelnen Gemälde und Skulpturengruppen wird ergänzt um knappe Erläuterung der Themen und ihrer Bedeutung. Der hier einbezogene Foto-Essay von Rüdiger Glaß ist im Kontext der von Michael Küstermann verantworteten Stadtkirchenarbeit entstanden. Die heutige Stadt als Resonanzraum bringt Lukas Höhler mit seinen Fotografien ein. Es sind – gleichsam im Gegenschuss, um einen Begriff aus der Fotografie zu übernehmen – künstlerische Fotografien, die den Blick aus der wissenschaftlichen Dokumentation (und den restauratorischen Arbeitsfotos von Jens Hofmann) in einen Freiraum, in gegenwartsbezogene Assoziationsräume, öffnen.

Für die Aufnahme in das Programm des Reimer Verlags danken wir Beate Behrens, für die verlässliche und zugewandte Betreuung im Verlag Anna Felmy und Marie-Christin Selig.

Zum lebendigen Vererben und Erben des Altarwerks ist Teilhabe vieler unverzichtbar; es wäre nicht der geringste Ertrag dieses Buches, wenn es mit dem aufgespannten Themenspektrum der Texte und den vielfältigen Perspektiven der Bilder hierzu beitragen könnte.

Niklas Gliesmann / Michael Küstermann /
Barbara Welzel
Dortmund, im Juli 2025



»to der tafelen to Dortmunde to sunte Reynolde to helpe 3 rynesche ghuldene«. Das Reinoldi-Retabel und die hansische Stifterkultur

HIRAM KÜMPER

Als am 23. November 1415 in Lübeck der aus Schwelm gebürtige (»bordich to Swelme in der herschop des greven van der Marke in Westfalen«) Kaufmann Lodewich van dem Hove sein Testament macht, hinterlässt er nicht nur 30 rheinische Gulden für den Bau der Liebfrauenkirche – heute St. Marien – in seiner Geburtsstadt (»to dem buwe Unser Vrowen kerken to Swelme«)¹ und dieselbe Summe dem Antoniterkloster zu Köln um seiner eigenen Memoria willen (»dar scolen se my vor myt vigilien unde selemissen beghan«)², sondern auch drei rheinische Gulden »to der tafelen to Dortmunde to sunte Reynolde to helpe«, also um die Anschaffung eines Retabels zu St. Reinoldi in Dortmund zu unterstützen (am Ende dieses Beitrags der gesamte Text des Testaments mit Übersetzung und ein Foto).³

Ob es sich bei dieser Stiftung um das heute in St. Reinoldi erhaltene, 2024 frisch restaurierte Retabel des Hochaltars handelt, kann streng genommen nicht mit Gewissheit gesagt werden. Denn dieses Glanzstück spätmittelalterlicher Schnitzkunst ist nicht datiert, und das Testament enthält keinerlei künstlerische Ausführungsbestimmungen, die einer Identifizierung dienlich sein könnten. Es ist allerdings aus verschiedenen Gründen, die an anderer Stelle im vorliegenden Band von entsprechenden Expertinnen und Experten ausführlicher dargelegt werden, zumindest doch sehr wahrscheinlich. So oder so zeigt sich die »tafele«, zu der Lodewich hier einen Beitrag leistet, als ein Paradebeispiel hansischer Stifterkultur. Denn sie verbindet nicht nur den Wirkungsraum ihres Zustifters mit seiner westfälischen Heimat, sondern zeigt bis in die Abwicklung des Geldtransfers und der Testamentsaufsicht ein kaufmännisch getragenes Netzwerk zwischen dem Baltikum und Flandern. Um dieses Netzwerk und um diese Formen hansischer Stiftungspraxis soll es im Folgenden gehen.

Die Rolle Dortmunds in der Hanse – und der Hanse für Dortmund

Die Hanse war für Dortmund über mehrere Jahrhunderte hinweg ein zentraler Rahmen ökonomischer, rechtlicher und politischer Teilhabe.⁴ Sie eröffnete der Stadt und ihren Kaufleuten Zugang zu exklusiven Märkten, vermittelte überregionale Kommunikations- und Handelsstrukturen und bot in Konflikten mit auswärtigen Mächten einen institutionellen Schutzrahmen. Doch diese Einbindung war keineswegs statisch oder gleichmäßig verteilt. Die Art und Intensität der Dortmunder Beteiligung an der Hanse wandelte sich im Laufe der Zeit deutlich – nicht nur im strukturellen, sondern auch im personalen Gefüge. Während die Stadt in ihrer Frühzeit als reichsunmittelbare Kommune eine bedeutende Rolle in der westfälischen Region und darüber hinaus einnahm, lässt sich in späteren Jahrhunderten eine zunehmende Individualisierung hansischer Handlungsspielräume beobachten.

Als zentrale Stadt am Hellweg, jener bedeutenden Fernstraße zwischen Rhein und Weser, verfügte Dortmund früh über ein weitreichendes Handels- und Verkehrsnetz. Diese geographische Lage verschaffte ihr bereits im Hochmittelalter eine bevorzugte Stellung im Binnenhandel sowie Zugang zu den transregionalen Märkten des Reiches. Im 10. Jahrhundert trat das städtische Kaufmannsrecht Dortmunds in eine Reihe mit demjenigen von Köln und Mainz und wurde als Rechtsmodell für andere westfälische Märkte herangezogen. Zugleich fungierte die Stadt als Oberhof für eine Vielzahl kleinerer Gemeinden, denen sie überterritoriale Rechtsrahmen zur Verfügung stellte.

Die städtische Vorrangstellung äußerte sich nicht nur in rechtlicher Autorität, sondern auch in politischer Repräsentanz. Dortmund gehörte zu den wenigen westfälischen Städten, die in den frühesten hansischen Auslandskontoren eigenständig auftraten. Besonders deutlich wurde dies in London, wo die Stadt über viele

Jahrzehnte das exklusive Recht besaß, Aldermänner zu stellen, und deren Kaufleute dauerhaft präsent waren.⁵ Auch im flandrischen Raum trat Dortmund mit erheblichem Eigengewicht auf. In Brügge nahm die Stadt lange die Führungsrolle im westfälisch-preußischen Drittel des Kontors ein und war in Verhandlungen, diplomatischen Auseinandersetzungen und Zollprivilegienfragen eine verlässliche Größe.

Diese strukturelle Bedeutung Dortmunds lässt sich jedoch nicht allein als Resultat städtischer Geschlossenheit verstehen. Vielmehr wurde die hanseatische Präsenz Dortmunds in der Praxis über einzelne Akteure getragen, deren persönliche Netzwerke, Kapitalverflechtungen und politische Rollen vielfältige Motivationslagen erkennen lassen. Besonders deutlich wird dies am Beispiel Konrad von Berswordt, der als Fernkaufmann, Ratsherr und Brügger Aldermann zwischen etwa 1340 und 1386 wirkte.⁶ Als Dortmunder Ratsmitglied verfasste er wiederum ein ausführliches Klagelibell gegen die Stadt Brügge im Kontext der Flandernblockade.⁷ Dieses Dokument belegt neben juristischer Detailkenntnis der hansischen Privilegien auch politische Handlungsfähigkeit über städtische Grenzen hinweg.

In dieser Verbindung von Fernhandel, politischer Repräsentation und städtischer Mitgestaltung spiegeln sich typische Handlungsspielräume spätmittelalterlicher Hansekaufleute. Berswordt agierte nicht nur als Teilhaber an Handelsgesellschaften, sondern ebenso als Vertreter einer Ratsfamilie, die durch generationsübergreifendes Engagement in Stadtpolitik und interurbaner Stiftungstätigkeit auffällt. Neben seinen wirtschaftlichen Aktivitäten war er maßgeblich an der Ausstattung des Neuen Gasthauses in Dortmund beteiligt. Hier traten mit Tidemann Lemberg, Hildebrand Keyser und weiteren Kaufleuten Personen in Erscheinung, die auch anderweitig im hansischen Fernhandel präsent waren.⁸ Diese soziale Interaktion deutet auf einen losen Verbund von England- und Flandernfahrern hin, die zwar keine formale Gruppe bildeten, sich aber in Netzwerken bewegten, die sich in karitativen Stiftungen, Ratsfunktionen und Kontorämtern verdichteten.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich zahlreiche dieser Akteure – darunter auch Konrad Berswordt – als Wohltäter in den Kartausen von Köln und Trier nachweisen lassen. Die Schenkungen sind nicht als Ausdruck rein memorialer Frömmigkeit zu verstehen, sondern vielmehr als Zeichen sozialer Absicherung für Familienangehörige, etwa den Eintritt eines Sohnes ins Kloster, oder als Folge interurbaner Patronageverhältnisse. Dabei zeigen sich auch persönliche Verbindungen zu aus Dortmund stammenden Ordens-

mitgliedern, etwa zum Trierer Prior Winand Steinbeck, was erneut die Bedeutung familiärer Netzwerke im Rahmen hansischer Lebensformen unterstreicht.

Gleichwohl darf die politische Bedeutung Dortmunds nicht überhöht werden. Die große Dortmunder Fehde von 1388/89 schwächte die Stadt dauerhaft. Die Kreditwürdigkeit litt erheblich, die städtische Führung war gezwungen, ihre Politik auf Konsolidierung auszurichten.⁹ Zugleich nutzte Köln die Gelegenheit, um sich im westfälischen Drittel dauerhaft durchzusetzen.¹⁰ Während Dortmund auf den Gesamttagen weiterhin vertreten blieb, verlor es an organisatorischer Leitfunktion. Die Hanse trat in der Folge nicht mehr als einheitlich strukturierter Bund westfälischer Städte in Erscheinung, sondern als Raum individueller, oftmals divergierender Interessen. Auch dies zeigt sich gut am Beispiel Konrad Berswordts, dessen Engagement in Brügge sich statt auf eine kontinuierliche kollektive Politik der Stadt auf persönliche Ambitionen und Kompetenzen zurückführen lässt.

Obwohl der politische Einfluss Dortmunds im 14. Jahrhundert allmählich abnahm, blieb die ökonomische und soziale Bedeutung einzelner Dortmunder Fernkaufleute in der Hanse dennoch bis ins 15. Jahrhundert hinein greifbar. Ihre Tätigkeit in den Kontoren, ihre Stiftungspraxis, ihre Funktion als Aldermänner und Ratsleute belegen eine enge Verbindung zwischen städtischer Selbstbehauptung und hansischem Erfahrungsraum. Gerade in dieser doppelten Verankerung – in der eigenen Stadtgesellschaft und in den überregionalen Austauschräumen der Hanse – liegt das Spezifische an Dortmunds Stellung: nicht im institutionellen Vorrang, sondern im geläufigen Wechselspiel von Stadt, Handel und Personen.

Hansestädtische Testamente: ein besonderer Überlieferungsschatz

Die Testamentsüberlieferung aus Städten des Hanseraumes ist ausgesprochen reichhaltig und von der Forschung schon lange als ergiebige Quelle zum einen der städtischen Sozial- und Wirtschafts- und zum anderen der Kunst-, Musik- und Frömmigkeitsgeschichte erkannt worden.¹¹ Das liegt einerseits an der schieren Anzahl der überlieferten Testamente, andererseits an der Detailtiefe, mit denen wohlhabende Bürgerinnen und Bürger über ihren Besitz verfügten. Die zwar nur für gewisse soziale Schichten, dafür aber geradezu seriell überlieferten Urkunden und Abschriften erlauben Einsichten in Netzwerke und Wirtschaftsformen, in Frömmigkeit und materielle Kultur.

In keiner anderen Stadt des Hanseraumes sind mehr Testamente überliefert als in Lübeck.¹² Verfahren und

Die »tafelen to Dortmunde to sunte Reynolde« im Kontext der Lübecker Testamentsüberlieferung

REINHARD KARRENBROCK

»In Lübeck sind für den Zeitraum bis 1500 knapp 6400 Testamente erhalten – eine Zahl, die im deutschsprachigen Raum ohne Beispiel ist.«¹ Diese Bürgertestamente, die sich zumeist im Archiv der Hansestadt befinden, ermöglichen einen detaillierten Einblick in die Lübecker Gesellschaft des späten Mittelalters und ihrer Mitglieder, wie dies ansonsten kaum möglich wäre. Besonders aufschlussreich erscheint dabei das Stiftungsverhalten einzelner Bürger, wie dies in den Testamenten festgehalten ist; zugleich sind diese eine wichtige historische Quelle, die für kunsthistorische Fragestellungen bislang jedoch noch kaum ausgewertet wurde.²

Die Stiftungen, die von den Erblassern im Falle ihres Todes in ihren Testamenten vorgesehen wurden, beziehen sich – neben den Erbschaften im familiären oder beruflichen Umfeld – zumeist auf geistliche Gemeinschaften, wie etwa die Pfarrkirchen und Klöster, oder auf die so überaus wichtigen Bruderschaften, deren herausragende Bedeutung für das gesellschaftliche Miteinander in dieser Zeit kaum zu überschätzen sein dürfte. Im Zentrum dieser Nachlässe standen deshalb, neben den Zuwendungen für die Armen und Kranken, die Kirchen, deren Bautätigkeiten mit zahlreichen Stiftungen bedacht wurde. Vielfach wurde aber auch die Ausstattung dieser sakralen Bauwerke miteinbezogen, für die Altäre und einzelne Skulpturen, aber auch Messgewänder und Goldschmiedearbeiten gestiftet wurden. Diese Stiftungen erfolgten zumeist innerhalb der Stadt Lübeck selbst, deren reich geschmückte Kirchen dies noch heute widerspiegeln.

Darüber hinaus lassen sich jedoch auch Vermächtnisse für einzelne Orte außerhalb der Hansestadt Lübeck feststellen, mit denen die potentiellen Erblasser eng verbunden waren, vielfach weil sie selbst aus diesen Orten stammten und von dort nach Lübeck verzogen waren, wo sie dann im Rahmen der Hanse zumeist als Fernhandelskaufleute tätig waren. Ein Großteil dieser Neu-Lübecker stammte aus Westfalen, zum Beispiel aus Münster, Osnabrück oder Dortmund, zudem las-

sen sich auch niedersächsische oder niederrheinische Städte, wie etwa Nienburg und Kleve, als Herkunfts-orte nachweisen.³ Unter den Hansekaufleuten in Lübeck finden sich aber auch zugezogene Kaufleute aus den oberdeutschen Städten im Süden, insbesondere aus Nürnberg. Vereinzelt Stiftungen in den Testamenten gingen darüber hinaus nach Danzig oder Gent, was den weiten Radius der Hanse unterstreicht.

Von herausragender Bedeutung für unseren Zusammenhang erscheinen jedoch die Stiftungen, die in den Lübecker Testamenten für Dortmunder Kirchen vorgesehen waren. So hatte der aus Schwelm stammende Ludwig van dem Hove, der enge Beziehungen zu Dortmund unterhielt,⁴ in seinem 1415 aufgesetzten Testament mehrere, für verschiedene Orte bestimmte Legate vorgesehen,⁵ darunter eine Stiftung für den Altaraufbau – die »tafelen« – der St. Reinoldikirche in Dortmund: eine wichtige, bislang zumeist übersehene Quelle, auf die erst unlängst in anderem Zusammenhang hingewiesen wurde.⁶ Dieses hochbedeutende Altarretabel, das als Importstück aus den Niederlanden nach Dortmund gelangte,⁷ wo es noch heute den Chor der St. Reinoldikirche bestimmt, kann so vor diesem Hintergrund in seiner Entstehungszeit recht genau bestimmt werden, was auch mit der auf stilkritischen Argumenten fußenden, kunsthistorischen Datierung übereinght.

Im Testament Ludwig van dem Hoves aus dem Jahr 1415 heißt es dazu: »Item gheve ik to der tafelen to Dortmunde to sunte Reynolde to helpe 3 rynesche ghuldene.« Derselbe Betrag war zudem für Bautätigkeiten an der Dominikanerkirche in Dortmund vorgesehen, die van dem Hove ebenfalls unterstützen wollte: »Item gheve ik den swarten monneken to Dortmunde 3 rynesche ghuldene to ereme buwe.« Die Verantwortung für die Umsetzung dieser Bestimmungen sollten der Dortmunder Ratsherr Everd van dem Schide und der wohl gleichfalls aus Dortmund stammende Reynolt Swarte übernehmen, wie dies im Testament van dem Hoves genau festgelegt wurde.

Zwei weitere, deutlich größere Legate waren in diesem Testament zudem für den Bau der Marienkirche in Schwelm, dem Heimatort des Stifters, bestimmt, für die 30 rheinische Gulden vorgesehen waren; derselbe Betrag wurde darüber hinaus für das Kloster des heiligen Antonius in Köln in Aussicht gestellt, wo Vigilien gehalten und Seelenmessen für den Stifter gelesen werden sollten.⁸

Im Archiv der Hansestadt Lübeck haben sich aus diesen Jahren zudem weitere Testamente erhalten, auf die in diesem Zusammenhang kurz hingewiesen sei, da in ihnen ebenfalls Stiftungen für Dortmunder Kirchen festgehalten sind.⁹ Besonders interessant erscheint dabei das Testament des Hinrich Witte von 1359, der eine Stiftung »ad tabulam auream summi altaris fratrum predicatorum in Tremonia« errichtet – also eine Stiftung für die goldene Tafel des Hochaltars der Dortmunder Dominikanerkirche,¹⁰ die sich jedoch nicht mehr erhalten hat, da sie um 1470/74 durch das noch heute vorhandene, monumentale Retabel Derick Baegerts ersetzt wurde.

Über Aussehen und Aufbau dieser »goldenen Tafel« des 14. Jahrhunderts ist nichts bekannt,¹¹ wobei an dieser Stelle auf die monumentalen Flügelaltäre der Klosterkirchen in Marienstatt und Oberwesel verwiesen sei, die der Präsentation zahlreicher Reliquien dienen. Möglicherweise handelte es sich bei dem Altaraufbau der Dortmunder Dominikanerkirche ebenfalls um ein großes, weitgehend vergoldetes und mit einer Vielzahl nebeneinander aufgereihter Skulpturen ausgestattetes Altarretabel, wie sich dies aus der Prämonstratenserkirche in Varlar (nahe Coesfeld) überliefert hat (heute im LWL-Museum in Münster)¹² – ein überaus kostbarer, breitgelagerter Altaraufbau, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Brügge gefertigt wurde. Ein vergleichbarer Aufsatz auf dem Altar der Dortmunder Dominikanerkirche könnte für die Beauftragung des Retabels in der benachbarten St. Reinoldikirche sicherlich anregend gewirkt haben.

In den Lübecker Testamenten dieser Jahre finden sich darüber hinaus noch weitere Stiftungen für Dortmunder Kirchen. So sollten die Klosterkirchen der Dominikaner und der Franziskaner, wie dem 1417 erstellten Testament des Bertold Langhe zu entnehmen ist, Zuwendungen aus Lübeck erhalten, die für die Baumaßnahmen an ihren Klöstern bestimmt waren.¹³ 1439 lassen sich im Testament des Hinrich Badorp zudem Legate für den Bau der St. Reinoldikirche nachweisen.¹⁴ In dem Testament des Arnt Treye wurden 1440 auch die Dortmunder Kirchen St. Katharinen und St. Marien mit weiteren Stiftungen bedacht; die St. Petrikirche in Dortmund, in der der Vater des Testators begraben war und die ihm deshalb besonders am Herzen

lag, sollte zudem zehn rheinische Gulden, deutlich mehr als die beiden anderen Kirchen, bekommen.¹⁵

Diese Stiftungen, die für die Bautätigkeit einzelner Kirchen in Dortmund bestimmt waren, sind jedoch recht allgemein gehalten, wobei ein Abgleich dieser Angaben mit den Kirchenbauten, soweit erhalten, sicherlich aufschlussreich wäre. Deutlich präziser erscheinen dagegen andere, sehr viel konkretere Stiftungen in den Testamenten, zum Beispiel eine umfangreiche Stiftung zugunsten des Kirchturms in Werl, die sich 1440 in einem der Lübecker Testamente findet und die vier Jahre später in einem zweiten Testament desselben Erblassers auf 150 mark lub. nahezu verdoppelt wurde.¹⁶

Ähnlich spezifisch erscheinen auch die Angaben Ludwig van dem Hoves in seinem 1415 aufgesetzten Testament, in dem er drei rheinische Gulden zur Unterstützung der »tafelen« in St. Reinoldi in Aussicht stellt, die zu dieser Zeit in Arbeit gewesen sein dürfte. Der Begriff der »tafelen«, die in der Zeit vor 1400 – wie bei der Dortmunder Dominikanerkirche – eher mit der lateinischen Bezeichnung »tabula« versehen wurde, war im späteren Mittelalter »äußerst vielseitig«,¹⁷ da hiermit verschiedene Bedeutungen verbunden sein konnten. Im Zusammenhang mit der Lübecker Testamentsüberlieferung, in der sich das niederdeutsche »tafelen« in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehr als 20-mal nachweisen lässt, erscheint diese Bezeichnung jedoch eindeutig.

Der Begriff »tafelen«, der in den Quellen in der Regel nicht näher charakterisiert wird, bezeichnet in diesem Zusammenhang den Aufsatz eines Altares, also ein Altarretabel, wobei bei dieser Bezeichnung auch hier keine spezifischen Aussagen zu diesem Retabel, zu seiner Größe und zu seiner Beschaffenheit, gemacht werden. Es bleibt demnach zumeist offen, ob hier ein geschnitzter oder ein gemalter Altaraufsatz gemeint ist – oder ob es sich, wie in St. Reinoldi, um eine Kombination aus beidem handelt.¹⁸ Des Weiteren findet sich in den Testamenten jedoch auch mehrfach ein Hinweis auf den Aufstellungsort des Altaraufbaus, wenn die »tafelen des hoghen altares« genannt wird,¹⁹ woran deutlich wird, dass der genannte Altaraufsatz demnach für den Hochaltar der jeweiligen Kirche bestimmt war. Mehrfach ist zudem die Rede von »der tafelen, de men nu nye maket uppe dat hoghe altar«,²⁰ was bedeutet, dass die in den entsprechenden Testamenten vorgesehenen Stiftungen für einen Altaraufsatz bestimmt waren, der zur Zeit der Testamentserstellung wohl bereits in Arbeit war. Unterstrichen wird dies darüber hinaus durch die Formulierung »to der nyen tafelen tho hulpe«,²¹ eine Formulierung, wie sie 1415 auch für den Altaraufsatz der St. Reinoldikirche verwandt wurde.



Retabel aus niederländischen Kunstmetropolen

NIKLAS GLIESMANN

Mit einer erfolgreichen Selbstbehauptung der freien Reichsstadt Dortmund gegenüber den Grafen von der Mark und dem Erzbischof von Köln gehen die Patrizier und Kaufleute zum Ende des 14. Jahrhunderts aus der Großen Dortmunder Fehde hervor. Diesem durch eine lange Belagerung ausgefochtenen und dann endlich beigelegten Streit folgte wider Erwarten zum Beginn des 15. Jahrhunderts ein ökonomischer Aufstieg Dortmunds, der die Dortmunder veranlasste, ohne Rückbezug auf die Kirchenoberen in Köln in ihrem eigenen Interesse einen prestigefördernden Umbau der Hauptkirche St. Reinoldi zu veranlassen.¹ Sie setzten dort mit einem Hochaltarretabel vom »größten Markt der Welt«, den die niederländische Stadt Brügge damals zweifellos darstellte, eine für jeden Fernhandelsbeteiligten erkennbare Bezugnahme zwischen der reichen Stadt an der See und ihrer eigenen freien Reichsstadt in Westfalen (Abb. 1).³

Neben Brügge existierten weitere Zentren der Bildhauerei in den Kunstmetropolen auf dem Gebiet der nördlichen und südlichen Niederlande, die Schnitzarbeiten und Altaraufsätze herstellten. Kim Woods hat diese »Centres of Excellence« in Brügge (Export ab um 1420), in Brüssel (Markenwesen ab 1454/55), Tournai (ab den 1460er Jahren), Antwerpen (Markenwesen ab 1470) und Mechelen (Markenwesen ab dem frühen 16. Jahrhundert) ausgemacht. Sie setzt zudem Gent (zum Beginn des 16. Jahrhunderts dokumentiert) und Aalst (ebenso zum Beginn des 16. Jahrhunderts dokumentiert) als weitere Orte dieser künstlerischen Produktion hinzu.⁴ Die Stadt Löwen in Brabant ist als Zentrum auch erneut in der Diskussion.⁵ Es ist bekannt, dass bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts Aufträge von Städten, Gilden und kirchlichen Institutionen innerhalb des heute niederländischen oder belgischen Brabant über größere Distanzen hinweg vergeben wurden und nicht an die naheliegenden Zentren gingen. Aufträge in das aus Sicht der Bestellenden entfernte und heute für die Herstellung von Retabeln weniger deutlich wahrge-

nommene Utrecht, nach Breda oder Gent kamen vor.⁶ Woods betont dazu, dass »Vermarktungsmöglichkeiten«, »politische Bedeutung« und »wirtschaftlicher Aufschwung« sowie »gut etablierte Handelswege zu Land und zu Wasser« bedeutende Faktoren jenseits einer allein aus ökonomischen oder ästhetischen Gründen gefassten Entscheidung gewesen sein dürften.⁷ Es lässt sich daraus schließen, dass manche Orte also wohl begründete Vorzüge hatten, die bei der Vergabe des Auftrags so anziehend erschienen, dass unter anderem erweiterte Risiken und höhere Kosten beim Transport akzeptiert wurden. Sich zum Retablerwerb von Dortmund aus nach Brügge zu wenden, fügt sich also gut in geschilderte Praxis ein. Es bedeutete, in der Brügger Fertigung einen Mehrwert zu erkennen und auf eine kosteneinsparende Verfügbarkeit aus der Nähe oder »lokale Loyalität«, wie Kim Woods es nennt, gezielt zu verzichten.⁸ Daheim in Dortmund wurden mit dem Erwerb eines solchen niederländischen Retabels die Weltgewandtheit der Dortmunder Fernkaufleute im Brügger Kontor der Osterlinge und ihr Neuerungsbestreben, sich an die Hofkunst der Burgundischen Niederlande anzuschließen, sichtbar. Das Heimführen von ausgefallenen Kultobjekten spezieller Gestaltung, die vor allem als neue Exportprodukte in Europa gehandelt wurden, muss Eindruck gemacht haben, und über die bildprogrammatischen und technischen Neuerungen der niederländischen Arbeit konnte man in Dortmund das eigene Ansehen akzentuieren.⁹

Es war das Jahr 1438, als der kastilische Reisende Pero Tafur die Stadt Brügge betrat. Aus Venedig kommend bereiste er nördlich der Alpen die Städte Köln, Nimwegen, Brüssel, Mechelen und Antwerpen, traf Mitglieder der städtischen Eliten sowie Landsleute und notierte auf vielfältig vergleichende Weise seine Beobachtungen:

»Diese Stadt Brügge ist eine große und sehr wohlhabende Stadt und einer der größten Märkte auf der Welt. Man sagt, zwei Städte wetteiferten miteinander



Überlegungen zum Entstehungsort des Dortmunder Reinoldi-Retabels

TILL-HOLGER BORCHERT

Die Vielfalt der künstlerischen Produktion der Vergangenheit und deren Ausdrucksformen sind uns nur in beschränktem Maße anschaulich. Für die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts hat man ermittelt, dass der überlieferte Bestand an Gemälden lediglich einen winzigen Bruchteil dessen darstellt, was einst existierte.¹ Dass dies in noch stärkerem Maß auf die niederländische Kunst des Spätmittelalters zutrifft, wird niemanden überraschen. Für die gesamte Periode ist die Überlieferungssituation äußerst rudimentär und von den Zufällen materieller, ökonomischer und religiöser Ereignisse bestimmt. Dadurch sind uns ganze Kunstgattungen – Malereien etwa auf textilen Bildträgern, aber auch Wandmalereien – weitestgehend ebenso unanschaulich wie die Kunstproduktion in großen Metropolen der Niederen Lande; selbst hochbedeutende Kunstzentren sind oft nur in solitären Werken fassbar, anhand derer indes weitreichende Hypothesen zu Stilentwicklung, Werkstattzusammenhängen und so weiter fortentwickelt wurden und werden.

Nicht erst während der Französischen Revolution kam es in den sogenannten Burgundischen Niederlanden immer wieder zu substanziellen Denkmalverlusten. Schon während des 14. sowie der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts war die Region einer der Hauptschauplätze des hundertjährigen Krieges und hatte im folgenden Jahrhundert unter den beständigen Konflikten zwischen der Krone Frankreichs und dem Hause Habsburg zu leiden.² Théroutanne, der bedeutende Bischofssitz der Grafschaft Artois, zu deren Diözese auch die südwestlich der Schelde gelegenen Gebiete der südlichen Grafschaft Flandern zählten, wurde erstmals 1303 zerstört und Mitte des 16. Jahrhunderts während der Kriege zwischen Frankreich und Kaiser Karl V. dem Erdboden gleich gemacht. Und in der südlich von Flandern und Hainaut situierten Textilmetropole Cambrai, zugleich geistliches Zentrum eines sich bis weit in beide Grafschaften hinein erstreckenden Bistums, wurden allein während der Französischen Revolution

die gotische Kathedrale sowie 32 Klöster, Stiftskirchen und Pfarrkirchen der Stadt mitsamt dem Großteil ihrer Ausstattung zerstört.³

Unsere Kenntnisse über einst bedeutende Kunstzentren wie Valenciennes – Hauptstadt von Hainaut – oder Arras, die Hauptstadt des Artois, sind äußerst beschränkt. Die einstige künstlerische Bedeutung beider Regionen wird schon dadurch ersichtlich, dass einige der bedeutendsten Künstler des ausgehenden 14. Jahrhunderts von dort stammten. Die Bildhauer André Beauneveu, Jean de Cambrai und Jean de Valenciennes sowie der aus Hesdin stammende Buchmaler Jacquemart (Abb. 1) erfuhren dort ihre künstlerische Prägung



Abb. 1 Jacquemart de Hesdin, Tetramorph, Brüssel, KBR Ms. 11060/61, pag. 130 (Foto: Till-Holger Borchert)



Das flämische Retabel von 1415 in St. Reinoldi. Die Geschichte seiner Umgestaltungen aus restauratorischer Sicht und seine Restaurierung von 2022 und 2024

KATHARINA LIEBETRAU UND JENS HOFMANN

Die Restaurierungsmaßnahmen am Retabel seit 2022 und die damit einhergehenden Untersuchungen ermöglichen neue Einblicke in Geschichte und materiellen Bestand des Kunstwerks. Sein heutiges Erscheinungsbild wird in Teilen von tiefgreifenden Überarbeitungen des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt. Zum Verständnis dieses gewachsenen Zustands ist ein Blick in die Geschichte der wesentlichen Bearbeitungen aufschlussreich.

Die ersten Erwähnungen des Retabels in der Literatur von 1841 und 1853 beschreiben noch »vergoldetes Schnitzwerk« und »vergoldete Skulptur«.¹ Dass die Skulpturen ebenso wie heute noch große Teile der Architektur ursprünglich vergoldet waren, mit wenigen farbigen Akzenten wie Mantelfutter und realistisch bemalten Gesichtern und Händen, ist durch Vergleiche mit zeitgleich entstandenen Werken nachweisbar. Fotografien von 1890 zeigen die Skulpturen mit monochrom heller Fassung (S. 93). Zwei helle Fassungen (erst hellgrau, dann weiß) sind durch Untersuchungen von 1992 belegt.

Nach 1850 wurde die große Abendmahltafel des Malers Friedrich Traugott Georgi von 1835 als Bekrönung auf das Retabel gesetzt, eingebunden in eine neugotische Architektur (S. 94). 1906 wurde das Gemälde wieder entfernt, Teile der neugotischen Architektur verblieben am Retabel, wie auf der zwischen 1920 und 1939 entstandenen Aufnahme zu sehen ist (Abb. 1).

1898 wurde das Retabel von dem Maler Ludwig Umbach neu gestaltet. Er reinigte die Tafelgemälde, fasste die Skulpturen wieder farbig und vergoldete Predella und Architektur des Schreins neu.²

1922 erhält der Münsteraner Kirchenmaler Anton Soetebier den Auftrag zur Ausbesserung des Retabels. Er habe die Altarflügel »vorzüglich« wieder in Ordnung gebracht. Die Flügel erhalten neue Rahmen.

Nach der Auslagerung während des Zweiten Weltkrieges wird das Retabel 1956 auf einem neuen steiner-

nen Altarblock wieder aufgestellt, die bis heute vorhandene rückseitige Verkleidung wird angebracht. Noch auf einer Abbildung von 1956 sind die Skulpturen polychromiert.³ Ob unter dieser Fassung noch Reste der originalen Fassung erhalten waren, ist nach der späteren Freilegung nicht mehr nachweisbar. Wann genau die Fassung des 19. Jahrhunderts von den Skulpturen entfernt wurde, die seitdem holzsichtig sind, ist unklar. In den Berichten des Denkmalamts zu den Maßnahmen von 1954–1957 wird nur die Freilegung der beiden Großskulpturen Karl der Große und Reinoldus aufgeführt. Bei diesen habe sich unter der Bemalung des 19. Jahrhunderts keine alte Fassung mehr befunden.⁴ Die kleinen Gemäldetafeln am Auszug fehlen auf dem Foto, da sie bis 1957 in der Werkstatt des Museums für Kunst und Kulturgeschichte auf Schloss Cappenberg restauriert wurden. Auf dem Foto flankieren die heute noch hinter den Flügeln stehenden neugotischen Maßwerktafeln den Auszug.

1976 werden die Tafelgemälde durch Restauratoren des Westfälischen Amts für Denkmalpflege konserviert. Im Bericht werden bereits die zahlreichen von früheren Festigungen stammenden Einstichlöcher beschrieben sowie Reste einer Schmutz- und Rußschicht, die eine frühere Oberflächenreinigung mit wachshaltigen Pasten auf den Malereien hinterlassen habe. Wichtige Erkenntnisse zu früheren Bearbeitungen werden gewonnen: Die einzelnen Tafeln sind für die Neurahmung von 1922 durch Absägen der Längskanten passend zugeschnitten worden, und an den Rändern der heute dunkelbraun gestrichenen Tafelrückseiten wurden Fragmente der entfernten Malschicht gefunden.

1987 sind massive Fassungsverluste und -abhebungen am Schrein sowie aufstehende Blasen an den Tafelgemälden aufgetreten. Laut Voruntersuchungsbericht des Restaurators Edgar Jetter von 1992 sind die Skulpturen zu diesem Zeitpunkt dunkelbraun gebeizt, das Schreingehäuse ist innen »türkis« gestrichen. Die 1994



Altar – Raum – Stadtgemeinschaft. Das Hochaltar-Retabel von St. Reinoldi im Kontext

KIRSTEN LEE BIERBAUM

Ein zentrales Anliegen der Kunstgeschichte ist der Nachvollzug von Bildaussagen im Zusammenspiel mit ihren räumlichen Kontexten wie auch den jeweils spezifischen Personen, die diese Bilder rezipieren.¹ Auf die komplexen visuellen Bezüge und die Bühnenhaftigkeit des Dortmunder Reinoldichors haben schon Barbara Welzel und Judith Zepp hingewiesen;² darauf aufbauend möchte ich im Folgenden die sich verflechtenden Blickbeziehungen und die Ikonographie kommunaler Identitätskonstruktionen rund um das Hauptaltarretabel von St. Reinoldi in den Fokus stellen. Solche kollektiven Betrachtungssituationen, die in ihrem performativen Aufführungscharakter zeitgleich auf die Akteure zurückwirken – Fischer-Lichte spricht von einer »autopoietischen Feedback-Schleife«³ –, sind charakteristisch für das Selbstverständnis städtischer Sakralgemeinschaften, deren religiöse Rituale immer in zwei Richtungen wirken sollen: Was einerseits Anrufung des himmlischen Schutzes ist, funktioniert andererseits auch als öffentliche Inszenierung genau dieser göttlichen Zuwendung; wo nach außen städtische Einigkeit und Geschlossenheit demonstriert werden, kann dies nach innen auch als eine in der Aufführung sich bestätigende Selbstvergewisserung wirken.⁴ In dieser Dichotomie muss auch das Reinoldi-Retabel im Zusammenhang der Praktiken und Ziele derjenigen gesehen werden, die maßgeblich für die Gestaltung des Chorraums verantwortlich zeichneten: Die Dortmunder Ratsleute gaben sich dort eine göttlich inspirierte Rolle und Richtungsorientierung, die zugleich in die städtische Öffentlichkeit hinein legitimierend wirken konnte. Zugleich ist zu bedenken, dass die ratsfähigen Familien ins Netz der städtischen Bevölkerung, in die Region und die überregionalen Handels- und Beziehungsnetzwerke auf vielerlei Weise verwoben waren, die alle auf die Situation im Chor Einfluss hatten. Es ist also von einem komplexen Gefüge auszugehen, in dem die auf den Rat bezogene Ikonographie der Chorausstattung nur eine mögliche Facette darstellt.

Einige Auffälligkeiten, die während der letzten Restaurierung deutlicher als zuvor zu Tage traten, weisen den Weg für eine Neubewertung der Rolle, die das Flügelretabel von St. Reinoldi für die spätmittelalterliche Stadtidentität Dortmunds gespielt haben könnte. Von den verschiedenen Ergebnissen der letzten Restaurierung interessiert in diesem Beitrag vor allem die Feststellung, dass die in den 1990er Jahren verwendete Befestigung der Apostelpaare im Schrein über metallene Lochplatten die Anordnung unglücklich verzerrte. Die Figuren wurden daher entsprechend früheren Befestigungsspuren von ihren Standorten auf der Bodenplatte etwas nach hinten versetzt und in der Körperachse leicht gedreht. Der Effekt dieser eigentlich bescheidenen Veränderung ist erstaunlich: In der früheren, die Körper stärker in die Frontale zwingenden Anordnung (Abb. 1) erschienen die Apostel schlicht in einer parataktischen Reihe aufgestellt, ihre Körper wirkten flach, die Gestik verhalten. Durch die im Grunde winzige Modifikation (Abb. 2) ist nun ein ganz anderer Ausdruck erreicht: Die Figuren fügen sich besser in den durch den Baldachin vorgegebenen Raum, füllen ihn aus, erscheinen in ihrem Körpervolumen überzeugender ausformuliert. Da sie sich nun stärker einander zuwenden, wird der Dialog der Paare zum bestimmenden Motiv. Da sich das Licht-Schatten-Spiel in den aufwendig geschnitzten, vielgestaltigen Draperien differenzierter darbietet, fügt sich die Linienführung der Körperumrisse ebenso wie die Fältelungen der Gewänder in einen wellenförmigen Rhythmus, der die Figurenreihe durchzieht, vor allem aber immer zwei Figuren in einem maßvollen Spiel aus Bewegung und Gegenbewegung miteinander in Beziehung setzt. Die paarweise Anordnung ist nicht mehr schlicht eine Frage der Sortierung, sondern erscheint als ein sinnvolles Motiv: Immer zwei Apostel sind über ihre Gesten und ihre häufig als ein Sprechen mit geöffnetem Mund gegebene Mimik offensichtlich im Gespräch, sie blicken gemeinsam in ein Buch oder scheinen Argumente und Gegenargumente abzuwägen.⁵



Silberkanne aus Brügge

ULRICH ALTHÖFER UND ESTHER MEIER

Die St. Reinoldikirche in Dortmund bewahrt unter ihrer hochrangigen Ausstattung auch einen bedeutenden Schatz an Vasa Sacra (wörtlich: heilige Geräte; meist aus Edelmetall gefertigte Gerätschaften für den liturgischen Gebrauch) vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. Er gehört zu den umfangreichsten in evangelischen Kirchen in Westfalen, auch und gerade, was die Anzahl und die Qualität von Objekten aus vorreformatorischer Zeit angeht. Diese Tatsache ist grundsätzlich nicht überraschend. Viele der im Zuge der Reformation lutherisch gewordenen Kirchen verfügen nach wie vor speziell über spätmittelalterliche Kelche und Patenen. Dies erklärte Johann Michael Fritz mit seiner These von der »bewahrenden Kraft des Luthertums«. Unter den historischen Vasa Sacra in der St. Reinoldikirche wird eine außerordentlich qualitätvolle, spätgotische Kanne aus Silber bewahrt (S. 84).

Diese Kanne lässt sich wie folgt beschreiben: runder Fuß, Zarge mit vergoldetem Rankenfries, steil aufsteigender, schlanker Fußhals. Korpus gebaucht, mit stark eingezogenem, hohem, schlankem Hals, leicht zum Rand auskragend; dieser wiederum mit dem vergoldeten Rankenornament umzogen, wie auch der untere Deckelrand. Deckel gewölbt, als Abschluss vergoldete Krone mit blattartig ausgebildeten Spitzen, von einem gedrehten Band umzogen. Innerhalb der Krone ein gewölbter Einsatz, oben grasbüschelartige Gravuren. Bekrönende vergoldete Figur im Gewand, mit Szepter in ihrer Rechten (später?). Gerundeter Griff mit Blattrankengravur auf der Außenfläche (Abb. 1). Daumenrast als eingerollte Blätter ausgebildet. Die Kanne zeichnet sich durch das Zusammenspiel von silberner Fläche und kleinen, feuervergoldeten Details aus.

Unter dem Boden des Korpus erkennt man – teils etwas verschlagene – Stempel (Abb. 2). Der bekrönte Löwenkopf verweist auf Brügge als Herkunftsort. Hier wurde 1441 das dreiteilige Stempelsystem mit Meistermarke, Stadtbeschau und Jahresbuchstabe für Silber verpflichtend eingeführt. Die Kanne zeigt den (Jah-

res-)Buchstaben »m«. Die Jahresstempelung hatte bereits 1435 begonnen, »g« ist als Buchstabe für 1441 belegt. Geht man davon aus, dass jeder Buchstabe des Alphabets konsequent einem Jahr entspricht, dürfte die Kanne mit dem Buchstaben »m« 1447 entstanden sein. Das Meisterzeichen ist bislang nicht aufgelöst. Es scheint sich um eine Schnalle zu handeln und könnte sich damit möglicherweise auf den Namen des Silberschmieds beziehen.

Die Kanne ist in mehrfacher Hinsicht ein außergewöhnliches, geradezu sensationelles Objekt. Es handelt sich um einen im späteren 15. Jahrhundert verbreiteten, doch nur in Einzelfällen auch überkommenen Typ einer Schenkkanne, der auf zeitgenössischen Gemälden häufig dargestellt ist. Repräsentative erhaltene Beispiele sind zum Beispiel die Kanne aus dem Basler Münscherschatz (London, Victoria and Albert Museum) oder die Kanne aus dem Schatz des Deutschen Ordens (New York, Metropolitan Museum of Art). Die Dortmunder Kanne verzichtet auf einen Ausguss, auf einen besonders gestalteten Griff oder eine Manschette unterhalb des Korpus. Sie zeigt in höchst eleganter Weise die »klassische« Grundform – sogar ohne die umlaufenden, Nähte verdeckenden Reifen am Korpus, der somit aus einer Ronde Silber gefertigt wurde. Dies zeugt von höchster Meisterschaft in der Silberbearbeitung. Typisch ist der Deckel mit Krone und Figur. Die vorhandene, etwas »rundliche« Deckel-Figur scheint allerdings jünger zu sein (16. Jahrhundert?). Vielleicht ist sie als Christusfigur anzusprechen: Neben dem Szepter in der rechten mag sie ursprünglich noch mit einer Weltkugel in der linken Hand ausgestattet gewesen sein; diese Hand ist leicht geöffnet. Diese Figur könnte einen (ursprünglich vorhandenen?) Wappenträger ersetzt haben. Das elegante Rankenwerk des Griffes auf schraffiertem Grund zeigt die Formen der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Die Kanne stellt schließlich eine der frühesten überkommenen und bezeichneten Goldschmiedearbeiten



Das Altarretabel in St. Reinoldi in transkonfessionellen Kontexten

ESTHER MEIER

Sucht man mittelalterliche Kunstwerke, die noch heute an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort zu sehen sind, so wird man sie in Kirchen finden, die sich nach der Reformation dem Luthertum angeschlossen haben. Dieser Sachverhalt, den Johann Michael Fritz schon 1997 als »bewahrende Kraft des Luthertums« bezeichnet hat,¹ ist allgemein bekannt. In Kirchen bewahrte vorreformatorische Bilder und Objekte werden aufgrund ihrer Aufstellung am Ort ihres ersten Gebrauchs geschätzt und von Werken in Museen unterschieden, die nicht selten als »dekontextualisiert« gelten. Das Adjektiv will knapp zum Ausdruck bringen, dass die Objekte nicht mehr am Ort ihrer Erstaufstellung bewahrt werden, verunklärt aber in seiner Kürze ihren Existenzzusammenhang. Museumswerke wurden nicht de-, sondern transkontextualisiert, denn obgleich ihr erster Raum- und Gebrauchszusammenhang nicht mehr besteht, sind sie weiterhin in einen Kontext eingebunden, wenngleich dieser nicht kirchlich, sondern museal determiniert ist. Im Umkehrschluss suggeriert das Urteil einer »Dekontextualisierung« von Museumswerken, Bilder und Objekte in Kirchen hätten ihren Erstkontext beibehalten. Doch selbst wenn sie an ihrem entstehungszeitlichen Aufstellungsort erhalten blieben, existiert der ursprüngliche Kontext nicht mehr, weil zu einem Kontext weit mehr als nur ein Raum gehört. Im Laufe der Zeit hat sich auch der Kontext von Werken in Kirchen gewandelt, weil sich die räumlichen Bild- und Objektbezüge, die Handlungen vor oder mit einem Werk, das Verständnis von dessen Bedeutung und dergleichen mehr fundamental verändert haben. Ein Kontext beschränkt sich nicht alleine auf einen lokalisierbaren Ort, sondern umfasst immer auch materielle, performative und ideelle Komponenten. Deshalb bleibt er nicht auf Dauer erhalten. Vielmehr ist der Kontext ein anhaltender Prozess, der seine Dynamik entfaltet, solange ein Werk existiert.² Das um 1415 in Brügge gefertigte Retabel in der Reinoldikirche (S. 113) ist noch an seinem ersten Aufstellungsort zu finden

und hat dennoch im Laufe seiner über 600-jährigen Existenz einen wiederholten Kontextwandel erfahren.

Die klassische Kontextforschung der Kunstgeschichte widmet sich dem entstehungszeitlichen Zusammenhang, den ein Werk mit anderen Objekten des Raums eingeht. Für das Reinoldiretabel betrifft das die Jahre, als es in Dortmund eintraf und auf einem Altar aufgestellt wurde. Allerdings ist unklar, welcher Altar sein erster Standort war. Zu jener Zeit nämlich wurde an die Mitte des 13. Jahrhunderts errichtete Kirche ein neuer Chor angebaut. Dessen genaue Baudaten sind nicht bekannt. Überliefert sind die Jahre 1442, in dem der alte Hochaltar abgebrochen, und 1447, in dem der neue Hochaltar geweiht wurde. Die Baumaßnahmen dürften mindestens 20 Jahre zuvor begonnen haben. Als Abschluss der letzten wesentlichen Arbeiten des Chorprojekts kann 1456 das Einsetzen der Glasfenster gelten.³ Geht man davon aus, dass das durch stilgeschichtliche Vergleiche ermittelte Entstehungsdatum des Retabels um 1415⁴ korrekt ist und dass der Altaraufsatz nicht für eine längere Zeit in der Werkstatt stand, sondern unmittelbar nach seiner Fertigstellung nach Dortmund geliefert wurde, so muss er für einige Jahre auf einem der Altäre im alten Kirchenteil oder an einem anderen Ort seinen Platz gefunden haben, bevor er spätestens 1447 auf dem neu geweihten Hochaltar an seinem Bestimmungsort angekommen war.

Die Erforschung des ersten Kontextes des Altarretabels würde also den ersten Aufstellungszusammenhang ausblenden und sich auf den faktisch zweiten, aber intendierten Ort und somit auf den Bezugsraum Chor konzentrieren. Anerkennt man diesen Standort als den geplanten Kontext, wäre zu entscheiden, welche Beziehungslinien man ziehen möchte, um das Werk in seinem Umfeld zu verstehen. Man würde vermutlich das Zusammenspiel mit den Reliquien und dem Sakrament beachten, die in den beiden mächtigen, in die Nord- und Südwand des Chors eingelassenen Tabernakeln ruhten, sowie den Bezug zu den Klerikern und



Wir machen uns Bilder.

Annäherungen an das Altarretabel der Stadtkirche St. Reinoldi

MICHAEL KÜSTERMANN

Die Reinoldikirche im Stadtbild

Nebeneinander stehen sie: der Florianturm, das BVB-Stadion, die Westfalenhalle, das Dortmunder U, der RWE Tower, das Hafenamt – und die Reinoldikirche immer mittendrin. Die scherenschnittartige Silhouette der Stadt, aufgereiht auf einer Linie, ist visuell sehr präsent, an Gebäuden, in Broschüren, auf Postkarten, Postern und zahlreichen Werbeträgern. Es ist ein Bild, das man sich von Dortmund macht, das versucht, zu veranschaulichen, wofür Dortmund steht. Blickt man von Aussichtspunkten auf die Stadt, ragt die Reinoldikirche aus der Skyline der Stadt hervor (S. 115). Die Reinoldikirche befindet sich im Zentrum Dortmunds, direkt am Hellweg, und repräsentiert mit ihrer Geschichte, die weit in das Mittelalter zurückreicht, zugleich ein Stück Stadtgeschichte. Sie ist als Wahrzeichen und Landmarke seit Jahrhunderten eng mit der Identität der Stadt verbunden und verwoben mit der Lebensgeschichte vieler Bürgerinnen und Bürger.

Wir machen uns ein Bild von der Reinoldikirche

Wenn man die Reinoldikirche – direkt von der Fußgängerzone aus – betritt, umfängt einen die besondere Atmosphäre dieses Raumes. Es ist der Schritt aus der Stadt und ihrer Einkaufsmeile hinaus in eine andere Welt. Die Architektur des Innenraumes vermittelt eine Harmonie zwischen Geschlossenheit und Offenheit. Die aufragenden Säulen, die Höhe und Weite, die Bögen und die Gewölbe verstärken die Wahrnehmung des Raums als Verbindungselement zwischen Himmel und Erde, Symbol eines Gottes, der menschliche Erfahrung und Wirklichkeit übersteigt und gleichzeitig Schutz und Trost verkörpert (Abb. 1). Die Fenster von Gottfried von Stockhausen verstärken diese konzentrierende Wirkung des Kirchenraumes. Der Blick in den Chorraum wird gelenkt von dem Lichtspiel dieser Fenster, die einen von den Seitenschiffen bis zum

Chorraum führen, dorthin, wo dieses Lichtspiel seinen Höhepunkt erfährt in dem Zusammenspiel aus Tausenden einzelner Scheiben, die ein beeindruckendes Ganzes ergeben (S. 9). Geleitet vom Stadtpatron Reinoldus und von Kaiser Karl betritt man, indem man die Stufen hinaufsteigt, diesen besonderen Raum. Die Architektur, die Baugeschichte, die Skulpturen von dem Stadtpatron Reinoldus und von Kaiser Karl, das Altarretabel und das Chorgestühl zeugen von Dortmunds hoher Stellung als Hansestadt und damit auch von der Bedeutung, die St. Reinoldi als Hauptkirche und hoch aufragendes Wahrzeichen Dortmunds hatte und immer noch hat. Sie erzählen Geschichten, die weit zurückführen bis in das Mittelalter. Die Reinoldikirche war immer schon da, auch in Zeiten der großen geschichtlichen Veränderungen von Kirche und Stadt: im Mittelalter, in der Reformationszeit, in der Zeit der Industrialisierung und bis in die Moderne hinein. Die Reinoldikirche war immer schon da in dem ständigen Wandel und den Transformationen, die die Kirche, die Stadt und die Region erfahren haben.

Die Kirche St. Reinoldi steht als Kulturdenkmal für Kontinuität, hat aber gleichzeitig selbst immer auch Veränderungen erfahren, teilweise auch in ihrer baulichen Substanz. Sie wurde nach einem Stadtbrand erneuert, das Chorhaus wurde im 15. Jahrhundert vergrößert – die Kirche wurde weitergebaut. Es wurde ein neues Altarretabel gestiftet, sie war katholisch und ist seit der Reformation protestantisch. Im Verlauf der Reformation hatten die Nebenaltäre ihre Funktion verloren und wurden abgebaut. Die zentralen Ausstattungsstücke allerdings – Retabel, Chorgestühl, Adlerpult, die Skulpturen von Reinoldus und Kaiser Karl – beließ man an ihrem Ort, was von einer Wertschätzung der historischen Bedeutung der Kirche und ihrer wertvollen Ausstattung auch für die protestantische Kirche zeugt. Der Turm, der im Zweiten Weltkrieg zerstört und danach in neuer Technik, im Inneren in durchgehender Betonstruktur, aber in unmittelbarer Anlehn-

**»Eine Reise«
Farbcollagen 2011**

RÜDIGER GLAHS





Das Altarwerk in der Dortmunder Reinoldikirche: Christliche Kunst als kulturelles Erbe

BARBARA WELZEL

Wo ist Reinoldus?

»Auf einem Relief aus dem fünften Jahrhundert vor jenem Christus, der dich verdrängt hat, den wir jedoch dazu benutzen, um die unendliche Zeit in zwei Teile zu teilen, stehen die zwölf olympischen Götter in einer langen Reihe. Sie haben ihre Attribute bei sich, doch wohin sie gehen, ist nicht erkennbar. Apollon, Artemis, Zeus, Athene. Dann kommst du. [...] In der Rechten hältst Du locker den Dreizack, diese merkwürdige Waffe, an der wir dich immer erkennen.«¹ Mit diesen Zeilen beginnt Cees Nooteboom den ersten seiner »Briefe an Poseidon«. Das Buch wechselt zwischen Texten, in denen der Autor sich in seiner eigenen Zeit und Welt bewegt – dabei etwa in München im Fischrestaurant den Namen »Poseidon« auf der Serviette entdeckend –, und Briefen an den antiken Gott, in denen Cees Nooteboom Objekte und Kunstwerke zum Schreibanlass nimmt, die er dann im Anmerkungsteil des Buches abbildet. Der Autor reiht sich hier in die antike Tradition der Ekphrasis ein, die mit Worten Bilder zu evozieren sucht, um sie sich vor dem inneren Auge der Lesenden entfalten zu lassen. Cees Nooteboom schließt seinen ersten Brief an Poseidon mit einem Reigen von Fragen: »Was ich mich immer gefragt habe: Wie war es, als niemand mehr zu euch betete, niemand mehr etwas erbat? Irgendwann muss es einen letzten gegeben haben. Wer war das? Wo? Habt ihr darüber gesprochen? Wir betrachten eure Statuen, doch darin seid ihr nicht. Wart ihr eifersüchtig auf die Götter, die nach euch kamen? Lacht ihr jetzt, da auch sie allein gelassen werden?«²

Hoch über dem Mittelmeer, südlich von Athen, an der südlichsten Spitze Attikas, thront die Ruine eines Poseidontempels (Abb. 1): ein Ort, den bereits Homer in der Odyssee nennt, vor allem auch ein mythologischer Schauplatz. Hier soll sich Ägeus, der Vater des Theseus ins Meer gestürzt haben. Dieser war aufgebrochen, um den Minotaurus zu besiegen. Verabredet war

als Erkennungszeichen, dass weiße Segel gehisst würden, wenn er lebend und siegreich zurückkehren sollte. Doch hatte Theseus dies vergessen, und als sein Vater die schwarzen Segel erblickte, setzte er vor Trauer seinem Leben ein Ende. Das Meer an dieser Stelle wurde nach ihm benannt und heißt seither Ägäisches Meer. Der Poseidon-Tempel in Kap Sounion: ein Ort, ein Heiligtum, eine Verehrungsstätte – oder vielleicht eher: ein ehemaliges Heiligtum, der Erinnerungsort einer Verehrungsstätte, ein mythologischer Schauplatz, an dem



Abb. 1 Kap Sounion (Attika, Griechenland) – Tempel des Poseidon und archäologische Ausgrabung (Foto: A. Savin, CC BY-SA 3.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons)

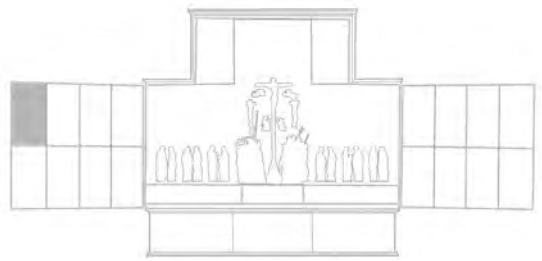
**Skulpturen und Gemälde des Retabels
in der Reinoldikirche in Dortmund: Erzählungen und Bilder**

NIKLAS GLIESMANN UND BARBARA WELZEL



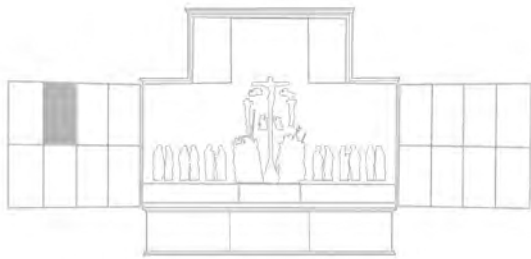


Verkündigung



Die Erzählfolge setzt mit der Verkündigung von Jesu Geburt ein. Handlungsraum ist eine Architektur, die für jede der beiden Figuren, für den herannahenden Erzengel Gabriel und für Maria, einen eigenen Raum bildet. Maria ist beim Gebet gezeigt; wie in der Bildtradition üblich, liest sie dabei in einem Buch, vollzieht also – als lesekundige Frau, wie wir sie uns auch in zahlreichen Klöstern vorstellen müssen – die Stundengebete. Biblisches Geschehen und Frömmigkeitspraxis der Gläubigen im 15. Jahrhundert sind ineinander geblendet. Der Erzengel mit seinen aus Pfauenfedern gebildeten Flügeln verkündet Maria, dass sie auf wunderbare Weise als Jungfrau mit Jesus schwanger sein wird. Das Spruchband gibt nicht allein den in der Bibel überlieferten Wortlaut wieder: »Ave [Maria; dieses Wort ist nicht mehr erhalten] gracia plena dominus tecum« – »Gegrüßest seist du Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir«. Zugleich ist dies auch der Beginn des wichtigsten Mariengebets der katholischen Christen – die beim Betrachten des Bildes mit diesen Worten gleichsam ihr Gebet anstimmen und über die Eingangsworte hinaus hören und mitsprechen können. Maria reagiert mit einem Demutsgestus ihrer Hände, während die Taube des heiligen Geistes in Lichtstrahlen herabkommt.

Geburt



Bilder von heilsgeschichtlichen Ereignissen sind nicht einfach Illustrationen der Erzählungen in den Evangelientexten. Vielmehr sollen sie auch der Bedeutung eines Ereignisses im Kontext der Heilsgeschichte, theologischer Vorstellungen und der Frömmigkeit der Betrachtenden im Wortsinn Anschauung verleihen. In der Darstellung der Geburt Jesu wird Maria – obwohl das Ereignis nach den biblischen Berichten in einem Stall stattfand, der in der Bildarchitektur auch angegeben ist – auf einem Bett gezeigt, das mit einem ausgesprochen kostbaren Stoff bedeckt ist: Sie thront wie eine Königin im höfischen Zeremoniell der Audienz und wird so nach den Sehgewohnheiten der Zeit als Himmelskönigin ins Bild gesetzt. Ihr Gesicht stützt sie in ihre linke Hand, ein Gestus der Trauer, der ihr das Wissen über die kommende Passion Jesu zuschreibt und den Gläubigen den Sinn der Menschwerdung Jesu vor Augen stellt. Für die Prophezeiung des Geschehens im Alten Testament stehen Ochs und Esel, für die Verkündigung der Botschaft die herannahenden Hirten. Legenden haben die biblischen Erzählungen um eine Amme ergänzt, die die Jungfräulichkeit Marias bezeugte. Josef präsentiert, in die Bilderzählung anekdotisch eingebunden, die Windel, die in Aachen als Reliquie verehrt wird.