
Németalföldi művészetexport Észak- és Kelet-Közép-Európában

A tanulmánykötet a későgótika és korareneszánsz németalföldi mestereinek külföldön fellelhető vallásos témájú alkotásait, illetve a németalföldi művészet közvetett hatását vizsgálja. A kötet négy nagyobb téma köré rendezi a tanulmányokat. Az első rész a németalföldi exportra szánt műalkotások előállítási körülményeit, a művek helyhez (műhely, mester) és időhöz való kötésének nehézségeit, illetve egy speciális anyag, az alabástrom felhasználását a németalföldi szobrászatban, mutatja be. A második és a harmadik rész a németalföldi XIV–XVI. századi művészet megjelenését és hatását vizsgálja Németalföldtől földrajzilag meglehetősen távoli helyeken: a Balti-tenger vidékén és Közép-Kelet-Európában. A negyedik rész egyetlen tanulmánya a németalföldi világi festészet egy egészen sajátos ábrázolásmódú alkotását elemzi részletesen.

A kötet tanulmányai képekkel gazdagon illusztráltak, bár a folyószövegbe csak fekete-fehér képek kerültek, a kötet utolsó részében a szövegekben elemzett legfontosabb alkotások kiváló minőségű színes fotói is helyet kaptak. A könyv legvégén hely- és személynév mutató található.

A XIV–XVI. században németalföldi műhelyekből kikerült és Európa más részein is fellelhető alkotások túlnyomó része vallásos témájú volt. A németalföldi exportra szánt művek elsősorban retablók (szobrokkal gazdagon díszített, gyakran akár a szentélyboltozatig is felérő oltárképek, oltártáblák) voltak. Ezek a műalkotások a későgótika korában elsősorban brabanti műhelyekből jutottak el Európa számos pontjára. A retablók elkészítése rendkívül költséges és anyagigényes volt, nagy szaktudást igényelt, szállításuk és összeszerelésük komoly logisztika kihívások elé állította a korabeli mestereket. *Ulrich Schäfer* tanulmánya a megrendelés, elkészítés és kiszállítás rendkívül összetett és a korabeli viszonyok között igen nagy kihívást jelentő feladatának megoldási útjait mutatja be. A külföldre szállított munkák között találunk jó néhány általános tematikájú, bármilyen környezetben felállítható művet, de a németalföldi mesterek igen gyakran egyéni kívánságokat

is figyelembe vettek. A tanulmány írója arra is felhívja a figyelmet, hogy egy megrendelés leadása és elfogadása komoly bizalmi viszonyt feltételezett a felek között, hiszen a megrendelők sokszor nagy összeget fizettek ki előre a mesternek, de természetesen a mestert is kötelezte az adott szó, ha tehette, akár személyesen is részt vett a retabló felállításában, bár ez inkább csak a földrajzilag közelebb fekvő helyekig volt általános gyakorlat. A festő és szobrász céhek társadalmi funkciójába, karitatív tevékenységébe is bepillantást nyerhetünk, ugyanis Antwerpenben még arra is volt példa, hogy a mester váratlan halála esetén a céhtagok közösen végezték el a munkát azért, hogy az özvegyet és az árvákat az eladósodástól megvédjék. A szállítási határidőket Antwerpenben nagyon komolyan vették, ha csúszásban voltak, akár más műhelyek segítségét is igénybe vehették. Ennek nyomai mutatkoznak meg egyébként a retablók egyes részei között fellelhető – akár igen jelentős – stílári különbségekben is.

Ria De Boodt tanulmánya a dél-németalföldi szobrászati központok ismertetőjegyeit elemzi a későgótika korában. A fametszett retablókon többször is láthatunk ún. mesterjegyeket, melyek használatát majd a XV. század közepétől tették kötelezővé a brabanti városokban. Ilyen jel például Antwerpen város címere a várral és két kézzel. Ha egy ilyen feltűnik például a kereten, az egyértelműen bizonyítja a keret antwerpeni eredetét. Sokkal nehezebb viszont az alkotásokat konkrét műhelyhez vagy akár egy konkrét mesterhez (esetleg mesterekhez) kötni. Bár a XV. század közepétől a XVII. század elejéig antwerpeni mesterek nevei ismertek, de nehéz őket – néhány kivételtől eltekintve – konkrét munkákhoz kötni. Mechelenben is számos alkotás készült a későgótika korában, de ezekről még kevesebbet lehet tudni. Az itteni mesterek, bár ellátták két „M” betűvel a munkáikat, hogy a felhasználó festék minőségét igazolják, a szobrokat gyakran antwerpeni vagy brüsszeli stílusban készítették, így az alkotásokat konkrétan Mechelenhez kötni még sokkal nehezebb. Az is elképzelhető, hogy több részletben és több helyen készült egy retabló, például a faragott figurák Brüsszelben, az oltár szárnyainak festményei pedig akár Nürnbergben.

Kim W. Woods egy Németalföldön ritkábban használt anyag, az alabástrom alkalmazását mutatja be a szobrászatban. A németalföldi szobrászatban főleg fát használtak, az alabástromot importálták, bár ez bizonyos fafajtákra (pl. balti tölgyfa) is igaz volt. Az is világosan bizonyítható, hogy a brüsszeli szobrászcéhek szabályzata engedte mind a fa, mind a kő megmunkálását. Az alabástrom oltárdarabokról kevés dokumentum maradt fent, a figurák németalföldi eredetét a stílusjegyek bizonyítják, akár szoborcsoportokról, akár önálló szobrokról van szó. Itáliába, Schleswig-Holsteinba, Franciaor-

ságba, Lengyelországba jutottak el alabástrom szobrok. Bár az alabástrom figurákat készítő mester kilétéről csak találgathatunk, a szakirodalom Rimini mesternek nevezi, és egy Rimini melletti templom alabástrom alakjainak készítőjével azonosítja. Az alabástrom szobrokat is alkalmazó retablók földrajzi helye, a dizájn összehasonlítása a fából metszett németalföldi oltárokkal, bizonyítja, hogy a Rimini mester és tanítványai munkái, valamint számos más oltárkép is Németalföldről származik: Rimini mester munkásától kezdve az alabástrom faragók kifejezőbb, hétköznapiabb megközelítést alkalmaztak, ami jórészt a németalföldi faoltárok felfogására vezethető vissza.

A tanulmánykötet következő része a németalföldi művészet észak-európai elterjedésének legújabb eredményeit és az ezzel kapcsolatban folytatott szakmai vitákat tárja elénk. Az egész fejezeten átível a stockholmi Szent Miklós templomban (Storakyrkan) található Szent György és a sárkány szoborcsoport eredetének kérdése, melynek legújabb értelmezését *Peter Tångeberg* adta 2009-ben megjelent könyvében.¹ A szoborcsoportot – az eddig általános vélekedés szerint lübecki mester, Bernt Notke munkája helyett – németalföldi eredetűnek tartja. Tångeberg munkássága a Svédországban (részben Skandinávia más területein is) található XIV–XVI. századi vallásos témájú munkák származásának is új értelmezési irányt ad. Első tanulmányában külföldi, elsősorban vallásos témájú munkák eredetét vizsgálja, melyek jórészt egyházi, családi vagy kereskedelmi kapcsolatokon keresztül érkeztek a mai Svédországba. Több fából faragott szoborról (pl. Ülő Madonna) azt feltételezi, hogy külföldi minta alapján, de hazai mesterek készítették. Németalföldi eredetűek többek között a västeräsi egyházmegyében többfelé található önálló faszobrok, melyek korábban esetleg egy oltár részét képezték. Uppsala környékén francia és dél-németalföldi munkákra lehet következtetni (esetleg francia vagy dél-németalföldi mesterek által helyben készített alkotásokra). A västeräsi dómban szintén három németalföldi retabló látható. Összesen mintegy 40 brabanti retabló található mindenfelé Svédországban, főleg kis falusi templomokban, legészakabbra, Luleåban, kb. 100 km-re délre az északi-sarkkörtől látható egy antwerpe-ni négy méteres korpusz. Észak-Németországból, főleg Lübeckből számos alkotás találta meg az útját Svédország több részére (Vadstena, stockholmi Szent Miklós templom), sőt az is elképzelhető, hogy lübecki mesterek akár hosszabb-rövidebb időt is eltöltöttek Svédországban. Több bizonyítéka is

1 Peter Tångeberg, *Wahrheit und Mythos. Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei*. Ostfildern, 2009 (Studia Jagellonica lipsiensia, 5.)

van annak (például svédországi szentek ábrázolása az oltáron), hogy a re-tablókat konkrét megrendelésre készítették németalföldi mesterek.

A következő három tanulmány (*Kerstin Petermann, Jan Friedrich Richter és Peter Tångeberg*) egy – hiányos források miatt – ma már nehezen rekonstruálható lübecki művész, műkereskedő, Bernt Notke alkotásait és tevékenységét mutatja be a legújabb kutatások alapján, és az elkövetkező évek Skandináviába irányuló műkereskedelem-kutatás irányvonalát is meg-szabja. Petermann – a szakirodalom szerint – a Notkénak tulajdonított Bal-ti-tenger környékén fellelhető munkákat elemzi (Tallin, Aarhus, Lübeck), és arra a következtetésre jut, hogy ezeken számos németalföldi stílusjegy található.

A kötet szerkesztői két egymással élesen szembenálló álláspontnak adtak teret, amikor egyazon kötetben és egymás után közölték Richter és Tångeberg tanulmányát. Richter *A Wahrheit und Mythos* című 2009-es Tångeberg-féle tanulmányra reflektál, míg Tångeberg Richternek ebben a kötetben közölt írására válaszol. Az olykor személyeskedéstől sem mentes vita minden egyes pontjának ismertetésétől eltekintenek. Tångeberg azon állítása, hogy a stockholmi Storakyrkan Szent György szoborcsoportját nem a lübecki Bernt Notke, hanem egy németalföldi művész készítette, komoly vitát robbantott ki művészettörténész körökben. A többség úgy tűnik, hogy Tångeberg álláspontját elfogadhatónak tartja, míg Richter egyértelműen két-ségsbe vonja azt, és a szoborcsoport más művekkel való stíluskritikai összeha-sonlítása után a Notke műhelyében dolgozó Lütje Möller egyik schleswigi fészületével való hasonlóságát véli felfedezni. Notke eddig ismert szerepét Richter is átértékeli, és úgy véli, sokkal inkább vállalkozó, mint művész volt, aki az igények szerint továbbadta a munkát, vagy határozott időre se-gédekkel fogadott fel a munka elvégzéséhez, akik akár egymástól függetle-nül végezték el azt. A stockholmi munkával kapcsolatban azonban mégis inkább Notkét véli az alkotó mesternek.

Tångeberg *Kilátástalan kutatás? (Ausweglose Forschung?)* című írásában Richter minden egyes pontjára válaszol, illetve saját korábbi megjegyzéseit számos újabb észrevétellel is kiegészíti. Tångeberg saját kutatásait nemcsak stíluskritikai összehasonlításra, hanem helyi levéltári, történeti forrásokra is alapozza. A németalföldi képrombolás (1566) sajnos számos korábbi munkát semmisített meg, így elképzelhető, hogy a stockholmi szobroknak ma már nem lelhető fel az archetípusa Németalföldön, de a németalföldi területekkel gazdaságilag és földrajzilag nagyban összefüggő alsó-rajnai területeken maradtak fenn példák a stockholmi Szent Györgyhoz hasonló munkákra, melyekre vonatkozóan Tångeberg számos példát be is mutat.

Bármekkora hullámokat is keltett művészettörténész körökben Tångeberg munkája, 2016 nyarán, amikor magam is jártam a stockholmi Storakyrkában, a szoborcsoport elé kitett háromnyelvű ismertető tábla még mindig Bernt Notkét nevezte meg alkotóként...

Tångeberg tanulmánya második részében a Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein² című munka második kötetével kapcsolatban fogalmaz meg kritikai észrevételeket. Lübeck túlnyomó szerepét a késő-középkori művészetben kétségbe vonja, véleménye szerint nehezen azonosíthatóak a konkrét művészek, még akkor is, ha a nevük felbukkant egy-egy műalkotáson, nehezen állapítható meg, hogy mennyit adott hozzá a konkrét művész egy műhöz. Másik fontos kritikai észrevétele, hogy a régebbi német szakirodalomban megfogalmazott állítások (művészek azonosítása, korszakolás), többször helytelennek bizonyultak. Véleménye szerint művészet-technológiai vizsgálatok nélkül ma már pontosan sem a mestereket, sem a műhelyeket nem lehet azonosítani, továbbá a svédországi példákkal kapcsolatban sürgeti a svéd szakirodalom bevonását is.

Sandra Braun a lübecki Mária-templomban található 1518-ra datált antwerpeni retabló keletkezési körülményeit, készítőjét, készítőit, illetve az oltár alapítványtevőit vizsgálja. Nehéz az antwerpeni műhelyek munkáit sok specialista együttműködésének a termékeként stíluskritikailag megragadni, így a művészettörténészek hol csak a festményeket, hol pedig csak a szobrokat elemezték. Ez az antwerpeni munka viszont, szokatlan ikonográfiai programot, nagyon összetett összkialakítást mutat. Az 1518-as mestert, aki az oltár képeit festette, Braun ifj. Rombout Gheestben véli felfedezni, aki antwerpeni képfestő, illetve szoborfestő és aranyozó volt, vagyis rendkívüli ügyességgel rendelkezett, valószínűleg ennek is köszönhető a lübecki munka kiváló minősége. A lübecki szárnyasoltár képei, mind a kempeni Anna-oltáré Adrian van Overbeck műhelyéből származnak. Nemcsak a stílus és ikonográfiai összehasonlítás, hanem az infravörösfelvételek is alátámasztják, hogy a lübecki kép alá készített rajz és az Anna-oltár előtanulmányának készített, most Stockholmban őrzött rajz egyazon művésztől származnak. A képek összesen valószínűleg három kéztől valók. Az 1518-as mester inspirációs forrásának az antwerpeni manieristák korabeli nyomtatott grafikáit tekintette: az ikonográfiai és kompozíciós megoldásokat Adrian Van Overbeck műhelyéből leste el, míg az előrajzok Joos Van Cleve

2 Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein, Bd II. Hansestadt Lübeck. Die Werke im Stadtgebiet. Bearb. von Uwe Albrecht, Ulrike Nürnberger u.a., Kiel, 2012.

műhelyével mutatnak hasonlóságot. Az oltárok festményei és faragott figurái között sok hasonlóság látható, ami felveti az összkoncepcióért felelős művész létét. Az antwerpeni faragott figurák esetében azonban nehéz egyetlen művészt vagy műhelyt megállapítani. Az oltárok alapítványtevői között tehető, gyakran németalföldi vagy ahhoz közeli területekről (pl. Kleve) származó családokat találunk, akik lübecki integrációjuk érdekében a helyi templomokban jelentős alapítványokat tettek. A Balti-tenger nyugati medencéjében többfelé találhatók németalföldi eredetű retablók, többek között Jacob van Utrecht művésznak és műkereskedőnek köszönhetően, sőt ottani megbízói kérése szerint a németalföldi munkákat saját készítésű portrékkal és táblaképekkel egészítette ki.

A harmadik nagyobb rész a németalföldi művészet Kelet-Közép-Európában megmutatkozó hatását vizsgálja. Szemben az észak-európai tendenciákkal, ahol is jónéhány valóban németalföldi eredetű munka lelhető fel, Európa középső és keleti felén lényegesen kevesebb a keletkezése után nem sokkal ide érkezett munka. Sokkal gyakoribb a németalföldi ihletésű alkotás, és néhány esetben maga a németalföldi művész telepedett le hosszabb-rövidebb időre Kelet-Közép-Európában.

Markus Hörsch észrevételei a művészet- és stílusimportnak közép-európai vonatkozásait vizsgálja. Nem sokkal keletkezésük után kerültek ide kizárólag festményből álló triptichonok, azok is elsősorban udvari körökbe, ahol a művész ugyan nem németalföldi volt, de az ottani hagyományt követte, pl. az annabergi Anna-templom oltárképe, vagy a drezdai Gemäldegalerie-ben látható Krisztus elfogatása, mely a wittenbergi választófejedelmi udvar számára készült, egy XV. századi németalföldi festmény másolata lehet, amit valószínűleg egy Jan nevű németalföldi festő készített helyben. A naumburgi dómban látható oltárfestmény, melynek készíttetése II. Gerhard von Goch püspök nevéhez fűzhető a XV. század elején, szintén mutat stílári hasonlóságot a franko-flamand festészettel, sőt a prágai festészettel is, de a festő maga valószínűleg nyugati képzést kapott, majd Közép-Németországban is tölthetett el valamennyi időt. Alabástrom szobrok Németország közepén valószínűleg egy XV. század 40-es éveiben bevándorolt németalföldi szobrász munkái lehettek.

Jiří Fajt tanulmánya a havelbergi dómban található alabástrom reliefek származási helyének megállapítására tett kísérletet. A XIV. századi németalföldi szobrászatról túl keveset tudni, de a franko-flamand városokból sok munka került Párizsba, és jövedelmező megbízások reményében számos németalföldi művész is szerencsét próbált ott, így talán az ő alkotásaik a Párizsból Prágába került alabástromszobrok.

Markus Leo Mock Szászországban, Szász-Anhaltban, Brandenburgban, Mecklenburg-Elő-Pomerániában fellelhető nyolc dél-németalföldi retablót mutat be. A Brabantban készült retablók származási helyét viszonylag egyszerűen meg lehetett állapítani, a felhasznált fa anyaga (tölgy) és a retablók felépítése alapján. A szárnyakat kívül belül képek díszítik, csak a güstrowi kivétel. A keletkezés helyére utaló jelzések is megtalálhatók a retablókon. Brüsszelnek három jegye és Jan Borman neve található a güstrowi és a straßfurti retablókon, az antwerpeni jegy látható a großmehleni Szent György és a Keresztre feszítés, valamint a mittenwaldei és a waasei oltárokon. Valószínűleg Mechelenből származott az 1945-ben tönkretett großschirmai retabló. A Brüsszelnél származó wernigerodei retablón nem lehetett brüsszeli jelzéseket találni. A kelet-német tartományokban fellelhető dél-németalföldi oltárok 1470 és a XVI. század első évtizedei között keletkeztek, néhányuk magáncélt szolgált, a többségüket templomokba szánták. A megrendelők között magánszemélyek (pl. kereskedő, templomok támogatói), illetve városi magisztrátusok is voltak.

Arthur Saliger a Habsburgok kormányozta területeken fellelhető németalföldi munkákat és a művészetben érzékelhető németalföldi hatást vizsgálja. A XII–XIV. század között a francia és angol hatás érvényesült, sőt a szerző arra is lát példát, hogy németalföldi szerzők Habsburg fennhatóság alá tartozó területeken található műalkotásokból merítettek ihletet. Példának hozza a bécsi Stephansdomban található II. Albrecht és felsége, Johanna szobrát, melyek hatással lehettek a németalföldi Claus Sluter dijoni karthauzi templomának bejáratánál található egészalakos szoborportrék megformálására, illetve a karlsteini Bárány imádása (1370 körül keletkezhetett) pedig Jan Van Eyck genti oltárképére. Van Eyck diplomáciai úton fordulhatott meg Karlsteinban a burgundi hercegek megbízásából, ekkor láthatta a képet. Karintiai (Pulst, Feistritz an der Drau) faliképek is befolyással lehettek a genti oltárképekre, amiket a Karintián átvezető zarándokút során láthatott Van Eyck. A znojmoi oltárkép Hubert Van Eyck egy korai elveszett munkájával mutat hasonlóságot, amely korai munkára viszont Jean de Beaumetznek, a burgundi herceg argillyi vadászkastélyába készített Passió-ciklusa gyakorolt hatást. A znojmoi oltárkép egyébként az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzött Kolozsvári Mátyás 1427-ből származó triptichonját ihlette meg.

A XV. században a németalföldi festészet több híres alkotása is hatással volt a Habsburg fennhatóságú területekre, így többek között a St. Maria am Gestade retabló a Van Eyck testvérek mellett Rogier van der Weyden hatását is tükrözi.

A szobrászatban Nikolaus Gerhaerts von Leyden, észak-németalföldi szobrász nevét kell megemlítenünk, aki Trierben, Straßburgban, majd 1467 és 1473 között Bécsben tevékenykedett. III. Frigyes császár feleségének, Portugáliai Eleonórának a sírlapját, illetve III. Frigyes császár síremlékét faragta ki a Stephansdomban. Gerhaerts nemcsak a szobrászatra, hanem a korabeli osztrák festészetre is hatással volt, erre Schotten mester retablója a legjobb példa, melyen a hasonlóság a figurák arcvonásaiban és ruházatában mutatkozik meg leginkább. Azt is el kell azonban mondani, hogy az említett munkák bár a németalföldi festészet és szobrászat formakincseit viszik tovább, a stílusuk helyben individuálisan fejlődött tovább.

Valószínűleg egy János-retabló része lehetett egykor Krakkóban a Szent Flórián káptalani templomban található Krisztus megkeresztelése szoborcsoport. Jiří Fajt úgy véli, hogy egy németalföldi-felső-rajnai művész alkotása lehet, aki a XV. század 60-as éveiben működhetett a lengyel királyok székhelyén. Valószínűleg Nikolaus Gerhaerts inspirációja érzékelhető ezen a szoborcsoporton. Fajt ezen vélekedése nagy visszhangot keltett a lengyel művészettörténészek körében, többségük kétségbe vonja Fajt állításait, de csak egyikük (*Wojciech Marcinkowski*), aki korábban a doktori disszertációját ebből a témából írta, vállalta a részletes vitát Fajttal. Marcinkowski az oltár készítését későbbre datálja, hiányolja az ezzel kapcsolatos írásos forrásokat, és kétségeit fejezi ki a stíluskritikai összehasonlítással – mint a művészettörténet alappilléreivel – szemben. Fajt tanulmánya gyakorlatilag válasz Marcinkowski kritikai észrevételeire a szoborcsoport keletkezési körülményeivel kapcsolatban, hangsúlyozza a stíluskritika szükségességét.

Benno Baumbauer szerint a nürnbergi Seebalduskirche Adam Kraft Schreyer-Landauer síremlékének Jeruzsálemi bevonulás reliefjén látható VW monogram megegyezik az eichstätti dóm Pappenheim-retablójának Kálvária-hegy jelenetén látható monogrammal. VW Veit Wirsbergerrel lehetett azonos, aki Nürnbergben telepedett le és polgárjogot is nyert. VW művészettörténeti besorolása nehézkes, magát a retablót is talányosnak nevezik. Nehéz a retabló mintájául pusztán egyetlen alkotást megnevezni, mivel németalföldi (brabanti) és dél-német stílusjegyeket is magán hordoz. Talán kézenfekvőnek tűnik az az elgondolás, hogy németalföldi, al-német, esetleg dél-német vándorművész lehetett, aki Straßburgban és Ulmban tanult. *Elizabeth Frank* kifejezetten Németalföld és a Felső-Rajna vidék realizmusát véli felfedezni a művön. A straßburgi székesegyház szószékének figurái és a kereszt alatt látható Istenszülő és Keresztelő Szent János alakjai (melyeket egy bizonyos Maître B készített), formájukat tekintve hasonlóságot mutatnak az eichstätti VW figurákkal, egyértelműen Nikolaus Gerhaerts

tradícióját követik. III. Frigyes Nikolaus Gerhaerts Bécsbe hívásával egyértelműen támogatta a németalföldi-felső-rajnai művészetet. A kérdés, hogy a pappenheimi retablót mennyiben lehet III. Frigyes udvari kultúrájával való érintkezés eredményének tekinteni. Valószínűleg ez a közvetlen érintkezés marginális volt, a valódi kapcsolat sokkal inkább Worms-szal és Straßburggal figyelhető meg.

Az utolsó nagy rész *Ulrike Berger* tanulmánya, mely egy Frankfurti Mesternek nevezett, de valójában antwerpeni művész, valószínűleg Hendrik van Wueluwe Íjászünnepség című munkáját elemzi. A képen az antwerpeni íjász céh tagjai, akik közül került ki a megrendelő is, valamint városi patríciusok, illetve kereskedők, köztük a város legmagasabb tisztségviselői is láthatók. A kép érdekessége, hogy nem a jó hírnév megőrzését, a nemeslelkűséget és szépséget, hanem demonstratívan a laza szokásokat mutatja be, tele szimbolikus utalásokkal, melyek a korabeli néző számára egyértelműek lehettek, de nekünk már magyarázatra szorulnak. A kép a szerelmi kertek témájához tartozik, ahol a gyengédség mellett a bűnt is ábrázolja. A kép elemei a paraszti szatírárt és a fordított világot (pl. a farsang) mutatják be. Az udvari kultúrán kívül a városokban olyan művészet és kultúra alakult ki Németalföldön, amelyik nemcsak tetszeni akart, hanem a világot úgy kívánta bemutatni, amilyennek azt a polgár megélte: valódinak és nem megszépítettnek.

A kötet rendkívül izgalmas olvasmány lehet a németalföldi művészet-történet kedvelői számára, elsősorban az észak-európai hatását tekintve a néhány éve megkezdett új kutatási irány továbbvitelére ösztönzi a művészettörténészeket. Külön dicsérendő, hogy ugyanazon kötetben többféle álláspont kifejtésének is teret adtak (Richter, Tångeberg) a szerkesztők. Tångeberg azon meglátásával, miszerint a művészettörténész szakmának a stíluskritika mellett objektívebb eszközöket is be kell vetnie a művek datálása és összehasonlítása mellett, messzemenőig egyetérthetünk. Reméljük, hogy Németalföld és az európai művészet kapcsolatáról a jövőben még számos értékes írás születik.

Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe (Németalföldi művészetexport Észak- és Kelet-Közép-Európában. Kutatások az export kezdeteiről, az udvari megbízók szerepéről, a művészekről és műhelyükről) Studia Jagellonica Lipsiensia 15. Hg. Jiří Fajt und Markus Hörsch, Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag, 2014. 351 o. ISBN 978-3-7995-8415-9