

## ZUR HANSEATISCHEN KUNST DES MITTELALTERS

VON G. F. HARTLAUB

SEIT Erscheinen von Alfred Lichtwarks Studien über die hamburgischen Meister Bertram und Franke<sup>1)</sup> hat sich der Gedanke, daß es wirklich um das Jahr 1400 östlich von der Weser so etwas wie eine niedersächsische Kunst gegeben, die mit einiger Selbständigkeit neben den rheinischen und süddeutschen Zentren bestanden habe, immer entschiedener Bahn gebrochen. Jedenfalls ist es niemandem gelungen, etwas Brauchbares über eine direkte, unmittelbare Herkunft jener Meister und ihrer Kunst aus einem der bekannten westlichen und südlichen Mittelpunkte vorzubringen. Was sie geschaffen haben, konnte dem Anschein nach so, in seiner ausgeprägten Besonderheit, eben nur auf »hamburgischem Boden« entstehen, zum mindesten aber schien es der Totalität einer besonderen nordniedersächsischen Küstenkunst entsprossen zu sein, deren Stammeseigentümlichkeit hier ihren eigenen, hochgesteigerten Ausdruck fand. Das ward noch einleuchtender, wenn man bedachte, daß Hamburg als niedersächsische Kunststadt des 14. und 15. Jahrhunderts nicht allein stand, sondern in Lübeck eine östliche Nachbarin besaß, die nicht nur durch ihren Handel größer und mächtiger war, sondern auch in der Pflege der Kunst zum mindesten erfolgreich mit ihr wetteiferte. Wir haben durch Goldschmidt<sup>2)</sup> die stattliche Folge lübischer Kunstwerke der beiden letzten mittelalterlichen Jahrhunderte kennen gelernt. Durch Adelbert Matthäi<sup>3)</sup> Bearbeitung der schleswig-holsteinischen Schnitzaltäre und Schlies<sup>4)</sup> Inventarisierung Mecklenburgs ward ferner klar, wie innig die Kunst der lübischen Zentrale mit der Produktion der benachbarten Landesteile verwachsen, wie sehr sie dort gewissermaßen »zu Hause« gewesen sein muß. Endlich trat in einer Dissertation Knorr<sup>5)</sup> — wenn auch noch etwas schattenhaft — ein anonymer lübischer Zeitgenosse des Meister Franke von mindestens ebenso starkem künstlerischem Kaliber hervor, dessen Tätigkeit und Einfluß sich auf das sichtbarste im ländlichen Umkreise nachweisen ließ. Gleichzeitig erwies sich auch der Zusammenhang lübischer und hamburgischer Kunst als ein so enger, die Wirkung Bertrams und Frankes nach Osten hin als so vielverzweigt und

nachhaltig, daß sich fortan die beiden Hansestädte kunstgeschichtlich nur als eine Einheit betrachten ließen. Lichtwark glaubte aber noch weiter gehen zu können. Er entwarf in einem besonderen Kapitel mit der ihm eigenen intuitiven Kraft den allgemeinen Begriff einer »hanseatischen Kunst« überhaupt, wagte es also, »die Kunst der drei führenden Hansestädte vor dem Einbruch des niederländischen Einflusses, also etwa von 1370—1440, als eine geschlossene Erscheinung neben der westfälischen Kunst zusammenzufassen«. »Die drei Hansestädte,« lesen wir bei ihm weiter, »müßten nach den neuesten Funden und Forschungen in der Zeit ihrer höchsten politischen Anspannung auch eigene Kunst besessen haben, die, obwohl nur aus Bruchstücken für uns erschließbar, in ihren höchsten Leistungen das Recht der Ebenbürtigkeit neben den bisher bekannten Zentren beanspruchen darf.«

Diese kunstgeschichtliche Vorstellung hat in der Tat etwas Bestechendes. Mehr als das, sie stellt sich — in einem besonderen, wohlverstandenen Sinne — immer deutlicher als wahr heraus. Freilich konnte, genau betrachtet, von einer »hanseatischen« Kunst in der oben ausgeführten Bedeutung eigentlich erst dann die Rede sein, wenn sich die Einheitlichkeit der Kunstübung nicht nur zwischen Lübeck und Hamburg, sondern vor allem auch mit dem westlichen Bremen nachweisen ließ. Vorläufig mußte aber der hamburgische Gelehrte einräumen, daß »Beziehungen zu Bremen von Hamburg oder Lübeck aus den Denkmälern nicht nachgewiesen sind.« So wäre also gerade an diesem Nachweis wohl etwas gelegen. Gerade in Bremen, als der am weitesten westlich vorgeschobenen, kulturell und wirtschaftlich mit den beiden Schwesterstädten eng verbundenen niedersächsischen Hansestadt, in Bremen, das zu Beginn des 15. Jahrhunderts eine Reihe hochwichtiger künstlerischer Aufträge zu erteilen hatte, wird es sich entscheiden müssen, ob damals bereits im Osten ein selbständig produzierendes, bodenwüchsiges, bzw. bodenwüchsig gewordenes Zentrum bestand, an das man sich in Bremen bei wichtigen Anlässen wenden konnte, oder ob diese östliche Kunstübung selbst nur ein provinzieller, noch dauernd auf fremden Import angewiesener Ableger der altbekannten westlichen Kunstländer war. Die seit Lichtwarks »Meister Bertram« erschienenen Untersuchungen der Bremer Rathausplastik<sup>1)</sup> und des eng damit zusammengehörigen, vortrefflichen Domgestühls<sup>2)</sup> machten aber leider eine

1) A. Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905; ders., Meister Franke. Hamburg 1898.

2) A. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1890.

3) Adelbert Matthäi, Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig 1898; ders., Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein. Leipzig 1901.

4) Fr. Schlie, Die Kunst und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Schwerin 1899.

5) Fr. Knorr, Der Meister des Neukirchener Altars. Kieler Doktordissertation.

1) Emil Waldmann, Die gotischen Skulpturen am Bremer Rathaus. Straßburg 1908.

2) Curt Habicht, Das Chorgestühl des Domes zu Bremen im »Jahrbuch der bremischen Sammlungen« 1912, II. Halbband.

östliche Provenienz dieser Kunstübung nicht eben wahrscheinlicher. Emil Waldmann versuchte den plastischen Zyklus des Rathauses geradezu, unter Überspringung des benachbarten Westfalen, als direkten kölnischen Import hinzustellen, Kurt Habicht brachte das Domgestühl und die Rathauskulptur gar in einem jüngst veröffentlichten Aufsatz in Verbindung mit der Kunst der Parler in Prag, O. Isphording<sup>1)</sup> mit der Gmündener Bildhauerschule!

Unserer Ansicht nach bestehen freilich diese Theorien, jedenfalls in der Fassung, die ihnen jene Autoren gegeben haben, nicht ganz zu Recht. So sehr auch die um 1400 einsetzende internationale Zirkulation der künstlerischen Einflüsse allen derartigen Konstruktionen einen gewissen Wahrheitsgehalt a priori garantiert, so glauben wir doch und werden demnächst an anderer Stelle nachzuweisen suchen, daß die Quellen der Rathauskunst, seien sie auch unterirdisch mit allen möglichen entfernten Quellgebieten verbunden, viel näher westlich von Bremen lagen, als am Rhein, ja daß vielleicht bereits gewisse Eigentümlichkeiten der bremischen Steinplastik schon aus einem östlichen Einfluß der Holzkulptur Meister Bertrams und seiner Schule erklärbar sind.<sup>2)</sup> Was ferner das Domgestühl angeht und das eng damit zusammengehörige Ratsgestühl, so vermissen wir in der feinsinnigen Analyse Habichts ein wirkliches vergleichendes Eingehen nicht nur auf die hamburgischen Kunstwerke, sondern auch auf die reichen Schätze an Gestühlplastik in den Ostseeländern.

In Hinsicht auf jene Hauptwerke bremischer Kunst scheint uns also jedenfalls noch nicht das letzte Wort gesprochen. Wir haben zu solchen Zweifeln um so mehr Grund, als wir in diesen Zeilen auf einige hervorragende, doch unbeachtete Plastiken Bremens aus dem gleichen Zeitraum hinweisen möchten, die uns erlauben, ihre direkte Provenienz aus dem lübischen Kunstkreis nachzuweisen! Wenn wir uns also freuen, eine kleine Lücke in dem Existentialbeweis der von Lichtwark mit seherischer Lebhaftigkeit erschauten »Hansakunst« ausfüllen zu können, so möchten wir doch vorher unsere Stellung zu diesem immerhin schwierigen kunstgeschichtlichen Begriff gegenüber seinen Gegnern und Anhängern etwas deutlicher präzisieren.

Lichtwark kommt in seinem »Hanseatische Kunst« überschriebenen Kapitel zu dem Schlusse, »daß ein, früher ohne weiteres angenommener, unmittelbarer Einfluß ‚Westfalens und Kölns‘ aus dem bekannten Material . . . nicht einmal wahrscheinlich gemacht werden kann, daß im Gegenteil nicht nur die persönliche Selbständigkeit, sondern in wesentlichen Eigenschaften, soweit wir heute zu erkennen vermögen,

sogar die Priorität dieser hanseatischen Kunst zufällt.« Gewiß, der Meister Bertram wurde als Bildhauer und vor allem als Maler in dem hanseatischen Hamburg zur Schaffung von künstlerischen Werten angeregt, die in seiner binnenländischen Heimat, dem westfälischen Minden, noch nicht in dieser Form gegeben waren. Immerhin gibt seine westfälische Herkunft doch einen unabweisbaren Fingerzeig, wie denn überhaupt für jeden, der die lübisch-hamburgisch-bremische Kunst und die ihrer Hinterländer als Gesamtheit betrachtet, sich eine ursprüngliche Provenienz aus Westfalen in vielen Stücken wahrscheinlich macht. Dafür haben bereits Goldschmidt und Matthäi und die Herausgeber der bremischen Rathausbaurechnungen<sup>1)</sup> sowohl archivalisch wie technisch und historisch Zeugnis abgelegt, und Lichtwark selbst hat sich ihnen bis zu einem gewissen Grade angeschlossen. Der technische Beweis, daß z. B. die Steinplastik, die in Bremen und in dem lübischen Backsteingebiet sich merkwürdig plötzlich kurz nach 1400 der bereits älter eingesessenen Kunst der bemalten und geschnitzten Altäre gesellt (Roland und Rathauszyklus in Bremen 1405—07, Burgkirchenzyklus im Lübecker Museum wahrscheinlich ca. 1400—05)<sup>2)</sup>, einen westfälischen Stein verwendet, gibt freilich nur einen Wink zur Beurteilung der noch um 1400 unterhaltenen Beziehungen, welcher — ebenso wie der Nachweis vieler westfälischer Künstlernamen in den hanseatischen Archiven — bis heute noch einer Ergänzung durch direkten stilkritischen Vergleich bedarf. Seit sich aber die Inventarisierung der westfälischen Denkmäler<sup>3)</sup> ihrem Abschluß nähert, wodurch ein größerer Teil dieser Kunsterzeugnisse erst bekannt geworden ist, wird sich hoffentlich der Nachweis der westfälisch-hanseatischen Beziehungen etwas anschaulicher führen lassen.<sup>4)</sup> Aber auch das wird Lichtwarks Vorstellung einer nordniedersächsischen Kunst nicht umstürzen, denn auch Westfalen ist dem Stammescharakter nach zur niedersächsischen Tiefebene zu rechnen; gerade hier, in einem fremden Einflüssen so exponierten Grenzgebiet, hat sich doch das heftige und dabei erkonservative

1) Bremisches Jahrbuch II, Seite 260 ff.

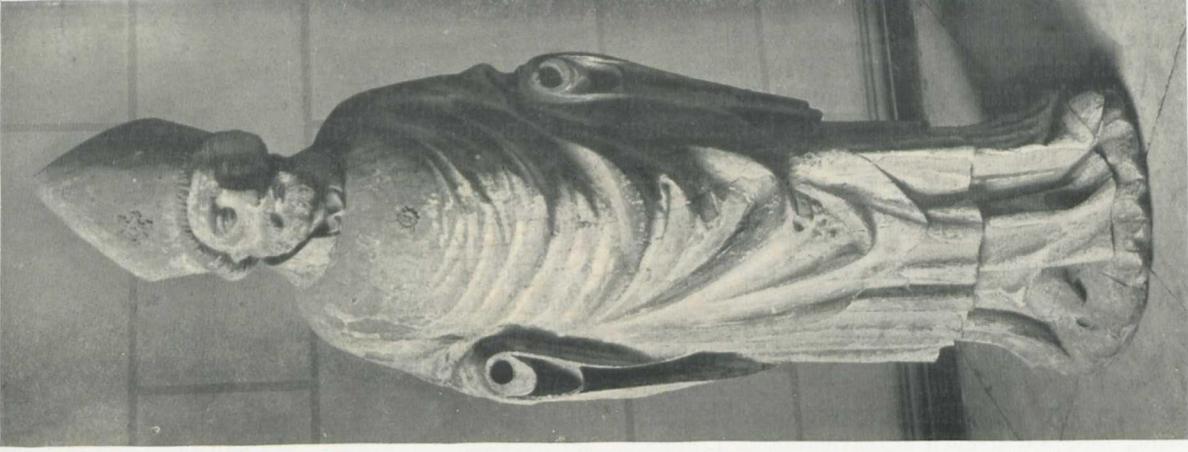
2) K. Schäfer, Vergessene Meisterwerke der Lübecker Plastik aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, im 29. bis 31. Jahresbericht des Vereins von Kunstfreunden in Lübeck.

3) Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, herausgegeben von A. Ludorff. Münster 1897 ff.

4) Beispielsweise wird man den Klappaltar aus Minden im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin auf seine Verwandtschaft mit Werken der Hansakunst untersuchen müssen, ebenso die vorzügliche Petrusfigur im Dom zu Minden. Von den Beziehungen des Burgkirchenzyklus in Lübeck zu Westfalen wird noch im Text die Rede sein. Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß sich die angeblich ganz allein stehenden Reliefs in Schwartau, Ratzeburg und Schwerin mit gewissen Reliefs in der Gaukirche zu Paderborn oder in der Schloßkirche von Bentlage (Kr. Steinfurt) ziemlich verwandt erweisen. Nachträglich finden wir diese Beobachtung auch von Isphording bestätigt. Über die Bremer Rathausplastik siehe unsere demnächst an anderer Stelle erscheinende Abhandlung »Zur Kenntnis der gotischen Plastik in Westfalen«.

1) Otto Isphording, Zur Kölner Plastik im 15. Jahrhundert, Bonner Doktordissertation. — Diese Arbeit ist uns leider erst nach Abschluß dieses Aufsatzes zu Gesicht gekommen und konnte daher nur noch bei der Korrektur Berücksichtigung finden.

2) G. F. Hartlaub, »Zur gotischen Plastik in Bremen«, im Jahrbuch der bremischen Sammlungen 1912, I. Halbband, Seite 17, 18.



Die Heiligen Ursula (?), Petrus, Paulus, die Madonna und ein heiliger Bischof. Holzfiguren von einem Altarwerk im Dom zu Bremen

Westfalentemperament gegenüber niederfränkischem Einfluß immer wieder erfolgreich durchgesetzt, — selbst noch in der Zeit um 1400, die so starke Ströme vom Mittelrhein und von Burgund herbeileitete, und noch später unter dem massenhaften Andrang nieder-rheinisch-niederländischer Kunst.<sup>1)</sup>

Die Geschichte der westfälischen Plastik ist noch nicht geschrieben. Vor allem hat man ihre ursprüngliche Bedeutung während des 14. Jahrhunderts unterschätzt. Besonders in einer Stadt, wie Münster, ist die Bildhauerkunst, wie uns ein trefflicher Kenner, Herrman Schmitz, in seiner Monographie<sup>2)</sup> versichert, auch im 14. und 15. Jahrhundert von ausgezeichneten Meistern betrieben worden. Gerade die Bildhauerwerke sind aber dem Wiedertäuferaufbruch zum Opfer gefallen. »Aus den Werken, die Max Geisberg 1897 am Kreuztor ausgegraben hat, wo sie die Wiedertäufer als Fundamente zu Bastionen vergraben hatten, können wir uns erst einen Begriff machen, was für ausgezeichnete Bildhauer in Münster tätig waren. Nach dem Ruf, den sie auswärts genossen, mußte man dies schon annehmen. Das herrliche, leicht zu bearbeitende Sandsteinmaterial aus den Brüchen der Baumberge hatte durch Generationen hindurch eine treffliche Steinhauertechnik ausgebildet.« In der Tat ist der wunder-volle Zyklus der Maria mit den zwölf Aposteln im Landesmuseum zu Münster geeignet, die hergebrachten Vorstellungen von der Geringfügigkeit der Plastik Westfalens im 14. Jahrhundert zu revolutionieren, um so mehr, als es sich hier um Werke handelt, die bei allem westlichen, vielleicht durch mittelrheini-sche Kunst vermittelten Einfluß, westfälische Sonderart bewahren.<sup>3)</sup>

Es bleibt sicher, daß die Kunst der drei Hanse-städte im Verlauf des 14. Jahrhunderts im wesentlichen aus der westfälischen hervorgegangen ist, daß sie zu-nächst nur durch westfälische Vermittlung westliche, kölnische, mittel- und auch niederrheinische Einflüsse empfing. Damit ist aber durchaus nicht gesagt, daß etwa die östlichen Hansestädte um 1400 keine ein-gesessene, zünftige Künstlerschaft besessen hätten. Im Gegenteil scheint es, als ob seit Bertrams Zug nach Ham-burg der Schwerpunkt der niedersächsischen Kunst-übung sich bereits von diesem westlichen Ausgangspunkt nach dem Osten verschoben hatte. Und wenn auch im Beginn des 15. Jahrhunderts die spontane Ein-führung des neuen Kunstzweigs der Steinplastik aus Westfalen nach Bremen und Lübeck gleichsam als ein Symptom der noch bestehenden Abhängigkeit auf-gefaßt werden muß, so tritt doch bald darauf die selbständig gewordene Produktivkraft Lübecks in jener

hochbedeutenden künstlerischen Persönlichkeit unan-fechtbar hervor, die schon Knorr und Matthäi be-schäftigt hat und nunmehr von uns auf Grund neuen Materials zum Gegenstand einer erneuten Untersuchung gemacht werden soll.

\* \* \*

Wir haben im »Jahrbuch der bremischen Samm-lungen«<sup>1)</sup> vor kurzem eine Reihe von Holzplastiken veröffentlicht, die bisher zwischen den Leichen des Bleikellers und unter den Gipsabgüssen der sogenannten Bischofsloge des Bremer Doms ein wenig beachtetes Dasein geführt hatten. Es handelt sich zunächst um die Gestalten zweier schlafender Jünger, Werke von noch etwas befangener und grober Arbeit, unter deut-licher Nachwirkung des Blockzwanges geschnitzt, aber von einer ergreifenden Kraft des Ausdrucks und der Geste. Sie haben allem Anschein nach zu einem »Ölberg« gehört. Etwa 10—15 Jahre später sind die fünf, leider nur unvollständig erhaltenen, aber zum Glück niemals »restaurierten« und neubemalten Eichenholzfiguren des Petrus, Paulus, eines heiligen Bischofs, der heiligen Ursula und einer Madonna. Diese Skulpturen, denen die Reste der alten Bemalung noch einen Anflug der ursprünglichen Wirkung ge-lassen haben, gehörten zu einem Altarwerk des Domes und sind von einem Künstler etwa in dem zweiten Jahr-zehnt des 15. Jahrhunderts, wenn nicht noch früher, gefertigt worden. Wir haben uns mit Ausführlichkeit bereits über den künstlerischen Charakter dieser Werke ausgelassen und dabei die feine, etwas befangene Milde der Bischofsfigur, die glänzende Verbindung von feier-licher Würde mit realistischem Porträtcharakter an den Gestalten der beiden Apostel, endlich auch die unbe-fangene, ganz persönlich wirkende Grazie der beiden weiblichen Gestalten hoffentlich nicht über Gebühr be-tont. Die auffallende, weit über dem Niveau der meisten norddeutschen Altarwerke stehende Qualität der Bremer Altarfiguren ist uns jedenfalls von einer Reihe der besten Kenner mittelalterlicher Plastik bestätigt worden.<sup>2)</sup>

Freilich konnte unser Versuch, diese plastischen Werke (ebenso wie die Ölbergapostel) lückenlos in die lokalbremische Entwicklung einzuordnen, nicht völlig gelingen. Zwar schien es offensichtlich, daß der Künstler den Figurenzyklus am Rathaus, der etwa 10 Jahre früher entstanden sein mag, wohl studiert und sich insofern direkt der heimischen Überlieferung an-geschlossen haben kann, als er seine Petrusfigur im Typ auffällig nach dem steinernen Petrus des Meisters

1) 1912, I. Halbband, Seite 1 ff.

2) Doch bedarf der im Jahrbuch gegebene Überblick der erhaltenen Bildhauerwerke aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts in Bremen noch einiger Ergänzungen, z. B. durch das Cosmas und Damianrelief im Dom, auf das wir noch im Text zurückkommen werden. Wenn uns ferner gewisse Unterschiede der Figuren, z. B. die etwas sum-marischere Gewandbehandlung der beiden weiblichen Figuren gegenüber den Aposteln, damals schwanken ließen, so können wir jetzt auf Grund unserer erweiterten Kenntnis des Künstlers versichern, daß alle fünf das Werk einer Hand und zu demselben Altarwerk gehörig sind.

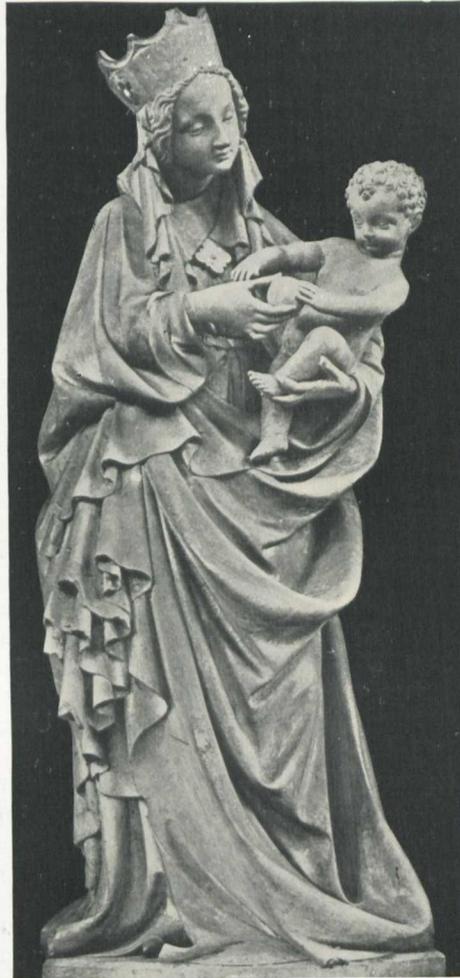
1) Vergl. G. F. Hartlaub, Die Beldensnyder in Bremen, Jahrbuch der bremischen Sammlungen 1912, II. Halbband.

2) H. Schmitz, Münster, »Berühmte Kunststätten Bd. 53. Leipzig 1911.

3) Westfälisch ist nämlich, wie Schmitz sehr richtig und lehrreich ausführt, an ihnen »die derbe große Formen-auffassung, der Ernst der Köpfe, das Fehlen des gotischen Lächelns und überhaupt aller gotischen Modeallüren, wie sie z. B. die etwa gleichzeitigen Kölner Domchorstatuen zur Schau tragen.«



Madonna vom Darssow-Altar in der Marienkirche zu Lübeck



Madonna der Johanniskirche in Thorn

Johannes am Bremer Rathaus orientierte. Ja, es dünkt uns auch jetzt noch, als klänge in der Profilansicht des Petrus etwas von der rätselhaften Monumentalität des Roland nach. Im übrigen aber sprach nichts dafür, daß etwa der Künstler früher an der plastischen Ausstattung des Rathauses möchte beteiligt gewesen sein<sup>1)</sup>. Gerade die Hauptkennzeichen der Kunstart des »Moses« vom Rathaus traten hier nicht hervor: so die kurzen breiten Körperproportionen, der malerisch fluktuierende, dekorative Gewandstil, die schweren massiven Köpfe, lauter Dinge, in denen der neue »burgundische« Geschmack sich gleichsam wahlverwandt mit altwest-

1) Ebensowenig ließ sich eine direkte Verbindung mit dem Domgestühl nachweisen, an dem eine große Anzahl von Meistern verschiedener Entwicklungsstufen tätig gewesen ist und das in einzelnen Teilen auffallend starke Anklänge an die in der Mosesfigur am Rathaus ausgeprägte Kunstweise verrät. Gerade die vergleichbarsten Gestalten, die beiden tüchtigen Einzelfiguren einer Madonna und eines Petrus, zeigen in ihrer strengen, breiten Frontalität, der etwas knappen Gewandbehandlung und dem nüchternen Ernst der Köpfe nichts von dem beschwingten Geist und der fließenden Draperie der etwa 10 Jahre später anzusetzenden Altarfiguren.

fälischem Realismus zu verbinden schien. Im Gegenteil: die gestreckteren Proportionen und der altgotische Kontraposto, der bei den Rathausfiguren oft in ein transitorisches Motiv übersetzt ist (Übersetzen eines Beines), ja auch gewisse Grundlagen des Faltenwurfs schienen eher für ein Fortleben älterer Traditionen zu sprechen, wie sie uns z. B. an den Propheten des Kölner Petrusportals begegnen, und es fragte sich, ob solche Unterschiede genügend erklärt würden, wenn man erwog, daß es sich in dem einen Fall um dekorative Wandplastiken, im anderen um die hergebrachte Aufgabe eines Schnitzaltars handelte. Hier bot sich also ein Problem, das innerhalb des engen, lokalgeschichtlichen Rahmens nicht gelöst werden konnte und eine besondere kunstgeschichtliche Behandlung verlangte. Hier genügte keine stilgeschichtliche Eingliederung in die anonyme mittelalterliche Formentwicklung, hier konnte nur die Erkenntnis einer einzigartigen künstlerischen Persönlichkeit die innere und äußere Besonderheit solcher Kunstwerke verständlicher machen. Wer war der Schöpfer dieser Werke und wo finden wir seine andern Arbeiten?

Der recht deutlich ausgeprägte Rassencharakter seiner Figuren in Bremen legte es nahe, ihn zunächst unter

den Niederdeutschen resp. Niedersachsen zu suchen. In Westfalen zeigten sich wohl Arbeiten seiner Stilstufe, aber nichts von annähernd so guter Qualität. In Hamburg schienen allerdings die Skulpturen Meister Bertrams, wie wir noch näher ausführen werden, eine gewisse innere Beziehung zu verraten, sie sind aber etwa 30 Jahre früher entstanden, daher zu einem direkten Vergleiche nicht recht geeignet. Von dem Hamburger Meister Franke sind uns noch keine Skulpturen bekannt. Nun wies uns aber die Kunst beider Meister gebieterisch noch weiter nach Osten, nach Lübeck, der damaligen Hansametropole, deren Kunst ja nachweislich in vielen Punkten mit jenen verknüpft ist. Zwischen Bertram 1386 und Franke 1424 bot sich ein reiches Stück lübisch-hamburgischer Kunstgeschichte. Hier trat uns ein dritter, nicht minder bedeutender Meister entgegen, dessen Name leider noch nicht bekannt ist. Wir meinen den Autor der berühmten *Stein-Madonna in der Marienkirche* (s. Abb.). Hier fanden wir einen sicher zeitgenössischen, ebenfalls in Niedersachsen tätigen Bildhauer, von so außerordentlichem künstlerischen Rang, daß ihm — allein nach dem Maßstabe der Qualität gemessen — wohl Werke, wie die Bremer Domsulpturen zuzutrauen waren. Es fragte sich nun, ob ein stilistischer Vergleich einer solchen Vermutung irgend welche sachlichen Unterlagen geben würde.

Die lebensgroße Marienfigur ist von den Kennern der deutschen Plastik bereits wiederholt erwähnt und gewürdigt worden<sup>1)</sup>. Goldschmidt datierte sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts; seit wir aber wissen, daß am Baldachin ihres ursprünglichen Aufstellungsortes die Jahreszahl 1420 stand, und daß sie als Mittelfigur zwischen Barbara und Katharina den urkundlich 1420 gestifteten Darssow-Altar schmückte, ist ein fester Punkt gewonnen, der die Chronologie lübischer Kunstentwicklung nicht unwesentlich verändert. Unwillkürlich kommen uns, wenn wir versuchen, der Schönheit dieses Werkes Ausdruck zu geben, Worte, die uns auch zur Kennzeichnung der Bremischen Holzfiguren gedient haben. Die »ungewöhnlich leichte und anmutige Haltung« (Dehio) der klassisch-gotische »Kontraposto«, welcher die Körper nicht unter die eigene Autonomie, sondern unter die Heteronomie einer übergeordneten Idealarchitektur zu stellen scheint — das Standbein entspricht im Gegensatz zur Antike der erhobenen, das Spielbein der gesenkten Schulter, — die gestreckten Proportionen, bei relativ schwach und schmal ausgebildetem Oberkörper und ziemlich kleinem Kopf, — alles das muß, ebenso wie gewisse Grundelemente der Gewandung, als Residuum des hochgotischen Stils angesprochen werden. Doch ist eben diese Gewanddraperie zugleich mit viel natürlichem Wirklichkeitssinn durchtränkt, eine Vereinigung von Form und Natur, die fast antikisch anmutet, und die sich auch in der individuellen Bildung der Gesichtszüge behauptet; während solche Inten-

tionen in dem recht hart die Silhouette überschneidenden, etwas unschön gebildeten Knaben nicht ganz so konfliktlos in den überlieferten Formenkanon einzu-gehen scheinen.

Es ist natürlich, daß man nach weiteren Werken eines Meisters geforscht hat, der so persönliche und großartige Züge zu enthüllen scheint.

Beachtenswert zeigten sich vor allen Dingen jene neuerdings vollzählig im Museum für lübische Kulturgeschichte aufgestellten und aus Trümmern wieder zusammengesetzten acht Heiligenfiguren von Stuck<sup>1)</sup>, die höchstwahrscheinlich ursprünglich die beiden Langseiten der Bergenfahrerkapelle in der Marienkirche schmückten<sup>2)</sup> (s. Abb.).

»Wegen der gleichen Behandlung der Haare und der sorgsam ausgeführten Fußzehen und Finger mit kleinen Querriefelungen oben auf den Gelenken sowie auch des Faltenwurfes« schrieb sie Goldschmidt einem und demselben, und zwar dem Meister der eben besprochenen Madonna zu, eine Attribution, die jeder Erwägung standhält<sup>3)</sup> und zeitlich auch dadurch bestätigt wird, daß die Werke zwischen 1406 und 1438, also etwa mit der 1420 datierten Madonna gleichzeitig entstanden sein müssen<sup>4)</sup>.

Es ist merkwürdig, daß Goldschmidt auf dieselben Kennzeichen hin, nicht auch jene sechs, etwa lebensgroßen Stuckfiguren vom Unterbau der Lettner-Westfront (gleichfalls in der Marienkirche) untersucht hat. Diese Gestalten sind offenbar wegen ihrer schlechten Beleuchtung sowie des entstehenden weißen Anstrichs<sup>5)</sup>, den sie seit 1817 bekommen haben, vielleicht auch infolge der Konkurrenz, die ihnen die oben aufgestellten Bildsäulen von Benedikt Dreyer machen, nicht genug beachtet worden. Goldschmidt erwähnt sie nur flüchtig, weist sie aber immerhin richtig der ersten Jahrhunderthälfte zu, das Inventar bildet keine von ihnen ab, und der kürzlich erschienene zweite Band von Dehios Handbuch kennt sie überhaupt nicht.

Für die Datierung dieser Gestalten, — es sind von links nach rechts Elisabeth, Selbdritt, Maria, Engel Gabriel, Johannes der Evangelist und die heilige Dorothea — bietet sich uns ein terminus ante quem in den hölzernen Wappenschildern der Stifter an den Konsolen, darunter das letzte einem Bürger gehört, der 1428 gestorben ist. Zudem wird die Johannesstatue 1436 erwähnt. —

1) Bau- und Kunstdenkmäler von Lübeck II, pag. 306, woselbst zwei Apostel abgebildet sind. — Abbildungen einiger Köpfe bei Goldschmidt.

2) Sie sind von verschiedener Größe. Zwei nicht näher zu bestimmende Heiligenfiguren (Christus?) 1,15 m, ein Geistlicher mit Tonsur und Buch und ein Bischof 94 bzw. 96 cm; vier Apostel, darunter Judas Thaddäus mit der Keule 1,4—1,7 m hoch.

3) Freilich muß die Eigenhändigkeit der Ausführung in einigen Fällen bezweifelt werden, so an den vier aus der Roddeschen Kapelle neuerdings ins Museum gebrachten Figuren, vor allem dem Judas Thaddäus.

4) Siehe den Text in den Bau- und Kunstdenkmälern.  
5) Mit einer Entfernung dieses Anstrichs würde sich die Kirchenverwaltung ein großes Verdienst erwerben.

1) Vergl. für das folgende »Die Bau- und Kunstdenkmäler der freien und Hansestadt Lübeck«. Lübeck 1906. Bd. II, pag. 306.

Die Übereinstimmung mit der Maria vom Darssowaltar — wir haben die sechs Gestalten aus unmittelbarer Nähe eingehend untersucht — sowie mit den acht kleineren Stuckfiguren des Museums ergibt sich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit bis ins Detail hinein. Die von Goldschmidt zitierten Merkmale sind noch unter der dicken Tünche sichtbar, obgleich unter solchem Überzug die erstaunlich geschmeidige, in Einzelheiten, wie den gedrehten Löckchen geradezu kalligraphische Technik hier nicht so überscharf und sauber wirkt wie an den acht kleinen Figuren im Museum. Im übrigen wird unsere Zuschreibung dem Leser noch einleuchtender werden, wenn es uns gelungen ist, weiteres zugehöriges Material zu beschaffen, und sich dadurch der Vergleich aller angezogenen Werke auf eine breitere, hoffentlich überzeugende Grundlage stellt<sup>1)</sup>.

In diesen sechs Plastiken hat der Meister die Reste von Altertümlichkeit, wie sie z. B. noch gewissen Gestalten aus der Reihe der Bergenfahrer-Skulpturen eignen, vollständig überwunden. Sie dürften nach der Madonna von 1420 entstanden sein, während wir die kleinen Stuckfiguren aus noch zu erörternden Gründen eher in frühere Jahre setzen möchten. Wenn Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik diese letztgenannten Werke an die Grenze zwischen der älteren sakralen Richtung und dem bürgerlichen Realismus der Folgezeit zu setzen geneigt war, so stehen die Lettner-Statuen ohne Frage schon jenseits dieser Grenze — und das ist um so bemerkenswerter, als sie doch noch vor 1428 entstanden sein müssen. Es wirkt wie ein Symbol der neuen Zeit, wenn wir bemerken, wie wenig diese Skulpturen, von denen mehrere, Elisabeth, Selbdritt, Dorothea Beispiele einer freien Gruppenbildung zeigen, sich noch in die Architektur des Lettners von 1377 hineinfinden, der sie nachträglich beigefügt sind.

Der Beweis, daß der Meister der Bergenfahrer-Apostel auch die Lettnerplastik geschaffen hat, läßt sich, weil es sich um Arbeiten in gleichem Material handelt, durch direkten Vergleich erbringen. Anders steht es mit den bremischen Holzfiguren. Hat der lübische Künstler wirklich diese Werke geschnitzt, so werden sich höchstwahrscheinlich auch im lübischen Kreise Holzplastiken von seiner Hand finden lassen, die mit den bremischen Altarfiguren auch in technischen Einzelheiten übereinstimmen müssen, wenn anders unsere Attribution methodisch einwandfrei nachgewiesen werden soll.

Daran, daß ein Steinplastiker Werke der Holzplastik gefertigt haben soll, ist in dieser Zeit nachweisbar nichts Ungewöhnliches<sup>2)</sup>, und am allermeisten

1) Hier sei nur auf den Knaben bei Elisabeth und Dorothea hingewiesen, der auf das genaueste mit dem Christuskind übereinstimmt, oder auf eine Äußerlichkeit, wie den Blumenkorb, den der jugendliche Begleiter Dorotheas trägt, und dessen Gegenstück in der Hand der Madonna vom Darssowaltar ruht.

2) Vergl. die lehrreichen Angaben bei Isphording pag. 24ff.

darf man in den Backsteinländern, wo die Steinbildhauerei erst nach 1400 auf eine schon längst geübte Holzplastik gleichsam aufgepfropft und dann von den einheimischen Schnitzern übernommen werden mußte, die engsten Beziehungen zwischen beiden Kunstzweigen annehmen. In dieser Erkenntnis hatte es denn auch bereits Knorr unternommen, unter den Schnitzaltären des lübischen Einflußgebiets nach Werken zu suchen, die etwa mit dem Meister der steinernen Darssow-Madonna in Verbindung zu bringen wären. Er kam dabei zu dem gewichtigen Schlusse, daß der schon von Matthäi eingehend gewürdigte *Neukirchener Altar* (im Kieler Thaulow-Museum) eine Arbeit des lübischen Künstlers sein müsse<sup>1)</sup>. Lichtwark und andere haben ihm freudig zugestimmt. Mit dem Neukirchener Altar haben Matthäi und Knorr dann noch, teils als eigenhändige, teils als Werkstattarbeiten des Meisters — eine Reihe anderer Altarwerke aus dem lübischen Einflußgebiet zusammengestellt, so den Altar aus Mildstedt bei Husum, von Seedorf in Lauenburg (jetzt Kiel, Thaulow-Museum) sowie den kleineren Altar der Kirche auf der Insel Poel<sup>2)</sup>, alle einer ikonographisch festen Gruppe angehörig, die im Mittelfelde die Kreuzigung, in den Seitenfeldern die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel bzw. Beschneidung in geschnitztem und bemaltem Relief zeigt. Als ein besonders wichtiges Beweisstück kam dann noch hinzu der sog. Krämeraltar zu St. Marien in Wismar, dessen — freilich nur von untergeordneter Gehilfenhand gearbeitete Flügelbilder in Stoff, Gruppierung, Kostüm und Ornament dem Mildstedter und Neukirchener Altar nahestehen, während die drei Freifiguren im Mittelschrein in der Tat auf das lebhafteste an die steinernen Freiplastiken des Lübecker Meisters gemahnen (s. Abb.).

Wir müssen aber betonen, daß von dem gesamten, von Knorr zitierten Material zunächst nur eben diese Wismarer Mittelgruppe direkt und in allen Punkten der Stilstufe entspricht, die wir in der Madonna der Marienkirche vor uns haben. Hier hat Knorr die übereinstimmenden Momente überzeugend herausgearbeitet. Er gedenkt zunächst der großen Verwandtschaft des Kindes in den Armen der Wismarer Madonna mit dem Knaben der Lübecker Maria; wir unsererseits stellen noch zum Vergleich die beiden Kindergestalten vom Lettner daneben. Weiter belegt er die Übereinstimmung der beiden Madonnen folgendermaßen:

»Das *Standmotiv*, die *untere Hälfte des Gewandes der Madonna*, ist fast identisch mit den Motiven des Krämeraltars. Bei beiden Figuren ist der rechte Fuß zur Seite gesetzt, das Knie vorgebogen, das bis zum Knie überschlagene Gewand ist etwas kürzer. In der Mitte bilden sich *Querfalten*. Das untere Gewand bildet bei beiden Figuren in der Mitte eine Falte, die die nach dem rechten Fuß zu aufstößt und *über dem*

1) Abbildung bei Knorr und in dem Matthäischen Tafelwerk.

2) Abbildungen bei Knorr und Matthäi.

*Fuß eine Falte bildet. An den Seiten fällt das Gewand bei beiden Figuren in tüten- und zickzackartig verlaufenden Falten herab. Ähnlich fällt auch bei beiden Figuren das Kopftuch.*«

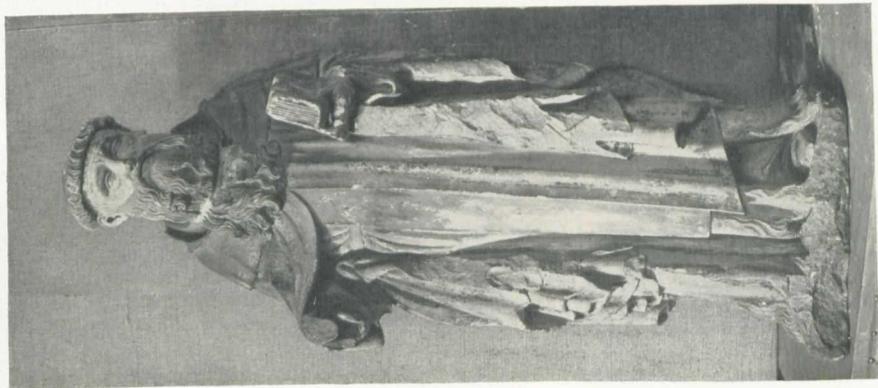
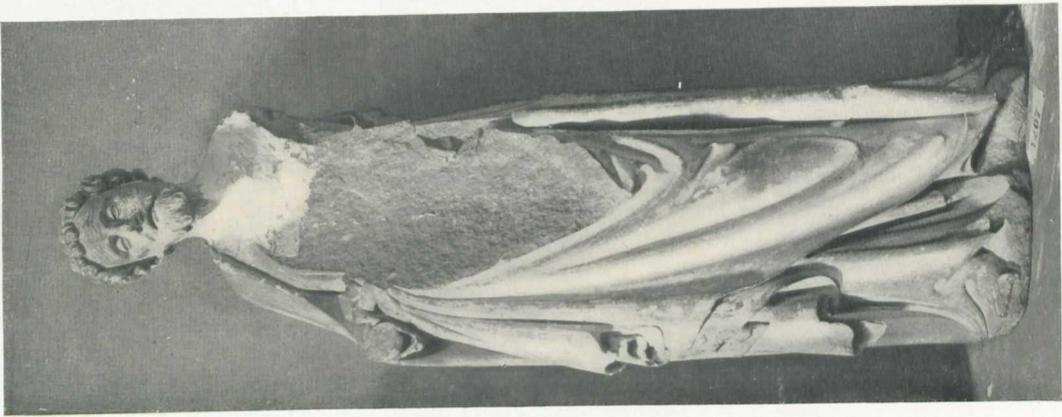
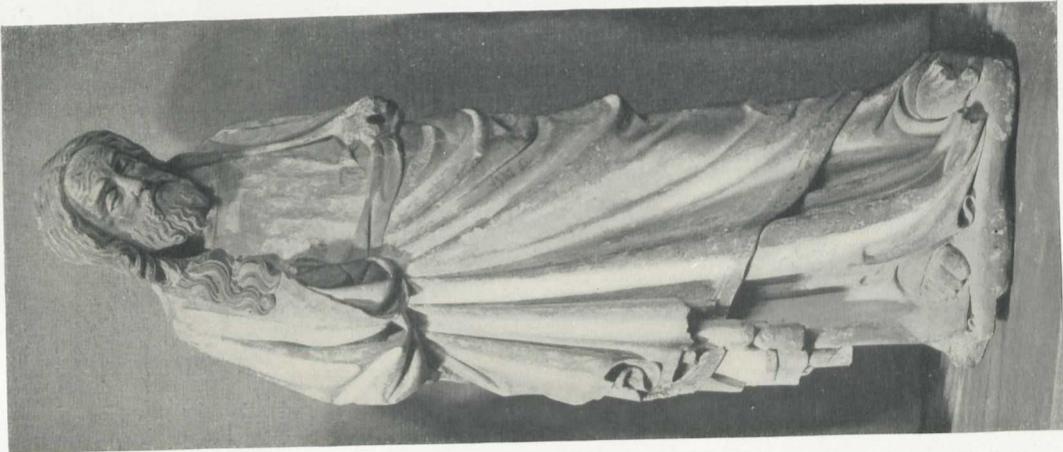
Wir fügen noch einige Beweisstücke hinzu, so die ziemlich starke *Unterschneidung* an der Stelle, wo sich *unterhalb des Knies* das Obergewand frei über die so charakteristisch eingesenkten *Längsfurchen der Untergewandung* legt, ferner die Art, wie der Stoff um den abgestreckten Unterarm drapiert ist, dann vor allen Dingen jene mächtigen *wogenden Faltenkurven*, die über dem einen Bein des Michael bis über den Fuß herabgezogen sind, — und damit haben wir eine Reihe von allgemeinen formalen Vergleichspunkten gefunden, die zunächst einmal mit Knorr sicherstellen, daß die Lübecker Maria und der Wismarer Altar denselben Autor haben, sodann aber auch auf die übrigen Lübecker Zuschreibungen, die Apostel im Museum und die Lettnerfiguren ihre überzeugende Anwendung finden. Vor allem jedoch beweisen sie, daß wir auch mit unserer Attribution der fünf Bremer Figuren auf dem richtigen Wege sind. Denn hier kommen zu jenen allgemeinen Indizien noch besondere hinzu. Die Wismarer und die Bremer Holzfiguren stimmen, weil aus gleichem Stoff gefertigt, auch in technischen Details überein: so in der Haarbehandlung, der Bildung der Stirnfalten usw., Dingen, die, wie auch Knorr bemerkt, in der Steintechnik unseres Meisters etwas abweichend, schärfer und kalligraphischer ausfallen.

Dürfen wir also die bremischen Holzplastiken nach allen formalen Indizien dem Oeuvre unseres Meisters zurechnen, so muß sich nunmehr auch an der Gesamtheit seiner Werke deutlicher jene gleichmäßige innerste Intention erkennen lassen, die unabhängig von aller materialen, zeitlichen, stilistischen Bedingtheit ist. Sie scheint uns am greifbarsten in der eigenartig beseelten Physiognomik des Künstlers. Weit über eine allgemeine Typisierung hinaus weiß der Meister durch eine von innen heraus individualisierende Energie jedem Kopf einen fast porträthaften Charakter zu leihen. Schon angesichts der bremischen Beispiele zeigte sich diese naturalistische Kraft innerer Einfühlung, die bei den weiblichen Gestalten die etwas vage Lieblichkeit des hergebrachten Idealstils in einen ganz persönlichen Charme verwandelt und der milden, konzilienten Klugheit des Kirchenmannes ebenso feinfühlig gerecht wird, wie dem starrköpfigen Fanatismus des Apostels Petrus. Die Lübecker Beispiele setzen diese Reihe von Charakterköpfen im gleichen Geiste fort. Merkwürdig und zugleich ein neuer Beweis für die Zuschreibung der Bremer Plastiken ist aber der Umstand, daß diese sich — trotz jener großen individuellen Variation — doch noch zusammen mit den Lübecker Figuren, einer ganz beschränkten Anzahl von Grundformen einfügen lassen! Zunächst der Typus der jungen Frauen; überall eine Grundbildung des Gesichtes in reinem ovalen Schnitt, mit kleinem gespitztem Mund, langem schmalem Nasenrücken, hoher Stirn und manchmal auffallend schräg gestellten Augen. Dann unter den Männern vor allem

eine Typenreihe von ganz eigenartigem Bau der Köpfe. Typen von einem rassigen, beinahe slavisch bzw. wendisch anmutenden Habitus: man beachte die auffallende Familienähnlichkeit des Petrus in Bremen mit der Anna Selbdritt am Lübecker Lettner! Die uns hier begegnende breite, kurze Schädelbildung mit vorgebautem Unterkinn und Stirndach, aufgeworfenen Lippen und sehr starken Backenknochen wiederholt sich an dem Mauritius des Krämeraltars, an dem herrlichen Charakterkopf des Bischofs vom Bergenfahrerzyklus (von dem Goldschmidt eine eindrucksvolle Detailaufnahme gibt), sowie endlich bei dem seltsam anmutenden Kopf des kurzbärtigen, langhaarigen Apostels, den das Inventar auf S. 309 abbildet. Selbst in dem Kindestypus unseres Meisters ist diese Eigenart vorgebildet. Neben dieser herben Bildung stehen Gesichter von weicherem Schnitt: zu dem Bischof in Bremen gesellt sich einer der größeren Bergenfahrerapostel, dessen besonders seelenvoller Ausdruck mit klarster bronzemäßiger Ziselierung vorgetragen ist, oder der langbärtige Heilige im Ordenskleid aus demselben Zyklus<sup>1)</sup>.

Schon an dem Beispiel des Wismarer Krämeraltars gewannen wir einen Einblick in den offenbar großen Werkstättenbetrieb unseres Meisters, der dazu dienen sollte, die große Nachfrage vom Lande her zu befriedigen. Daß diese Werkstatt mindestens während der vollen ersten Jahrhunderthälfte tätig gewesen ist, können wir in der Kirche zu Poel erfahren, wo der kleinere Altar über dem in der Anmerkung erwähnten Figurenschrein sich wie dieser als eine Arbeit der Schule unseres Meisters ausweist, obgleich er sicherlich, wie auch Dehio betont, etwa 50 Jahre später

1) Der andere, ebenfalls langbärtige Apostel, den das Inventar abbildet, bietet übrigens, obwohl vielleicht nur von Gehilfenhand geschaffen, auch abgesehen vom Gesichtstyp ein besonders bequemes Vergleichsobjekt mit dem Bremer Paulus. Er zeigt genaue Übereinstimmung in dem wohlbedachten Arrangement der Gewänder über der Brust und den Armen, sowie an den unteren Partien des Körpers, beweist jedoch auch aufs deutlichste die Abweichungen, welche die Materialbehandlung sowie auch der Umstand auferlegt, daß es sich bei den Steinfiguren um dekorative Wandplastik handelt — daher das breiter Ausladende der Gestalten —, während die Holzplastik dem Nischencharakter der gotischen Altararchitektur entsprechend eine schlankere und insofern traditionellere Bildung bewahren muß. Um sich die ursprüngliche Wirkung der Bremer Gestalten zu vergegenwärtigen, vergleiche man z. B. den im Schlie-Inventar Bd. II, pag. 232 abgebildeten größeren Schnitzaltar auf der Insel Poel bei Wismar. Dieses Werk, das Dehio im »Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Nordostdeutschland«, mit Recht in den Anfang des 15. Jahrhunderts versetzt, stammt, wie auch Matthäi flüchtig andeutet, jedenfalls aus einer lübischen Werkstatt und zwar offenbar aus derjenigen unseres Meisters. Denn die Verwandtschaft der in jenem Schrein etwas eintönig aufgereihten Gestalten mit den Bremer Altarplastiken ist bei allem Abstand der Qualität so in die Augen fallend, daß allein schon auf Grund dieser künstlerisch an sich geringfügigen Arbeiten eine Beziehung der Bremer Figuren zum lübischen Kreise hätte angenommen werden müssen.



Apostel und Heilige, ehemals in der Bergfahrerkapelle der Marienkirche, jetzt im Museum für Kunst- und Kulturgeschichte in Lübeck

entstanden sein muß als jener. Zwischen solchen frühen und späten Werkstattarbeiten sind nun jene Altäre aus Neukirchen, Mildstedt und Seedorf anzusetzen, die Knorr aus guten Gründen ebenfalls direkt oder indirekt noch mit dem Meister der Lübecker Madonna in Verbindung gebracht hat. Uns hat hier vor allem der Neukirchener Altar zu beschäftigen, weil er bei seinem hohen künstlerischen Rang unbedingt als eine zum Teil eigenhändige, als Ganzes jedenfalls von ihm inspirierte Arbeit betrachtet werden muß. Das erweist gerade ein Vergleich der Lübecker Lettnerfiguren, z. B. der Anna selbdritt mit der Frauengruppe links vom Kreuze, abgesehen davon, daß auch der Kindestyp unmittelbar an die uns bekannten Knaben der Lübecker heiligen Frauen gemahnt und sich in der Modellierung der Köpfe der drei Gekreuzigten aufs deutlichste der physiognomische Realismus der Bergenfahrerapostel enthüllt. Trotzdem bleibt dieser Altar in manchen Stücken rätselhaft, und seine Stellung im Gesamtwerk des Meisters schien uns so schwer zu präzisieren, daß wir ihn nicht in die erste vergleichende Untersuchung mit einbezogen haben. Schon Knorr hat mehrere ausführende Hände unterschieden. Dem Meister selbst schreibt er die Mittelgruppe, sowie das Verkündigungsrelief zu. Zweifellos gehören diese beiden zusammen, wenn wir auch in der Kreuzigungsdarstellung nur die Frauengruppe, keineswegs die puppenhaft-groteske Männergruppe für den Meister in Anspruch nehmen können. Doch repräsentieren jene beiden, wenn wir die Gewandbehandlung, sicher den feinsten Gradmesser der Stilwandlung in dieser Zeit, ins Auge fassen, eine Stufe, die uns in den bisher erkannten, sicher eigenhändigen Werken von den Bremer Altarfiguren bis zu der Lübecker Lettnerplastik noch keineswegs begegnet ist: jene brüchige, knittrige Faltengebung, wie sie später die zweite Jahrhunderthälfte beherrscht. Dagegen zeigen die Reliefs der Anbetung jene ältere Stilstufe, die uns an den Arbeiten des ersten Jahrhundertdrittels vertraut ist. Gerade diese Reliefs sind eng mit dem Krämeraltar und der Madonna von 1420 verbunden, sie sind es auch, die den Kindestyp des Meisters wiederholen; endlich macht uns der Direktor des Thaulow-Museums, Gustav Brandt, darauf aufmerksam, daß hier sogar eine Verwandtschaft mit den klugen und törichten Jungfrauen von der Burgkirche nachzuklingen scheint, die noch beträchtlich früher entstanden sein müssen und in der Tat, wie wir noch sehen werden, mit unserem Meister in Verbindung stehen. Wir müssen also annehmen, daß an diesem Teil des Neukirchener Altars (vielleicht auch an der Männergruppe des Mittelfeldes) ein Gehilfe tätig gewesen ist, der schon früh mit ihm zusammen (etwa an der Burgkirche?) gearbeitet haben dürfte und seinen Typenvorrat genau beherrscht, der sich aber nicht imstande sah, die neue, »spätgotische« Formensprache des Meisters noch mitzumachen.<sup>1)</sup> Wieder ein anderer

1) Ja, es scheint uns sogar, als ob dieser Gehilfe dem Meister auch in Bremen assistiert habe, denn, wie wir

Schüler des Meisters scheint dagegen an den Altären von Mildstedt und Seedorf beteiligt gewesen zu sein: hier begegnet uns eine noch andere Stilstufe, die Faltengebung ist bereits unruhig, dagegen sind die Figuren noch sämtlich von altgotischem Rhythmus in der Ponderation. In Summa, so wenig geklärt auch noch die Frage der Schnitzerschule unseres Meisters und die Scheidung der einzelnen Hände ist, so läßt sich doch gerade auf diesem Felde erkennen, erstens, daß er lange Zeit im lübischen Kreise tätig gewesen ist, also auf keinen Fall als ein nur periodisch Zugewandelter betrachtet werden darf, und zweitens, daß er eine große künstlerische Entwicklung genommen hat, die sich wohl an seinen Holzwerken noch weiter verfolgen läßt, als an seinen Arbeiten in Stein (vgl. S. 141, Anm.).

Im Neukirchener Altar haben wir anscheinend das späteste seiner erhaltenen Werke zu erblicken. Matthäi datiert ihn um 1430—40 wohl nicht zu früh. Der große Altar auf Poel lieferte uns ferner den Beweis, daß der Meister schon nicht sehr lange nach Beginn des Jahrhunderts die Schnitzerwerkstätten Lübecks beeinflußt haben muß. Da er also so eng und dauernd mit der heimischen alteingesessenen Schnitzerübung verbunden zu sein scheint, müssen wir uns fragen, ob der Künstler etwa ähnlich wie seine Gesellen direkt aus einer der älteren Schnitzerateliers hervorgegangen ist, und diese heimatliche Kunst kraft seines persönlichen Genies, ohne wesentliche Einwirkungen von außen empfangen zu haben, um ein so gewaltiges Stück vorwärtsgebracht hat.

Der Begründer, oder jedenfalls die erste bedeutende Persönlichkeit, die dem Handwerksbetrieb der eingewanderten Holzschnitzerei einen gewaltigen Anstoß gab, war der Hamburger Meister Bertram. Noch Goldschmidt hatte seinen Grabower Altar von 1379 als ein Werk der lübischen Kunstgeschichte behandelt, und wenn auch seit Schlies glücklichen Forschungen Hamburg als der eigentliche Sitz des Meisters feststeht, so bleiben doch die Beziehungen seiner Kunst zu dem lübischen Kreise, speziell zu dem sogenannten Meister des Landkirchener Altars, die allerengsten<sup>2)</sup>, selbst bei Meister Franke treten die lübisch-hamburgischen Beziehungen (Preetzer Altar) nachweisbar hervor, ja sie scheinen sogar ein leichtes Band von diesem Maler zu unserem lübisch-bremischen Bildhauer zu schlingen. Von 1379 (Grabower Altar) bis 1435 (Neustädter Altar im Schweriner Museum) darf man, wie schon gesagt, die Kunst beider Hansestädte als Einheit betrachten. Es muß nun, um die oben von uns gestellte Ursprungsfrage richtig beantworten zu können, sehr auf-

unseren Lesern versichern können, begegnet uns die Manier dieses Künstlers — unsicheres Standmotiv, kein gotischer Kontraposto, kurze Arme mit lahmen Bewegungen —, an einem Steinrelief im Bremer Dom, welches die Wunder der Heiligen Cosmas und Damian darstellt und in der fraglichen Zeit entstanden ist.

2) Vergl. auch den Kruzifixus in der Lübecker Marienkirche, der vielleicht zu dem 1425 vollendeten Hochaltar gehört hat, und eine ziemlich schwache, weichliche Wiederholung des Bertramschen Christus vom Grabow-Altar darstellt.



Petrus (Dom zu Bremen). Profilansicht.



Mittelstück des sog. Krämeraltars in der Marienkirche zu Wismar.



Paulus (Dom zu Bremen). Profilansicht



Anna Selbdritt, Maria der Verkündigung und hl. Dorothea. Figuren vom Lettner der Marienkirche zu Lübeck

merksam geprüft werden, ob sich etwa direkte Beziehungen zwischen Meister Bertram, der um 1415 gestorben sein muß, und unserem jüngeren Künstler, der schon 1420 auf seiner Höhe stand, nachweisen lassen.

Unter den Werken, die Lichtwark selbst als zu Bertram in Beziehung stehend nennt, behaupten die Skulpturen zu Doberan die erste Stelle. Hier scheint — neben dem ihm verwandten Meister des Landkirchener Altars — Bertram selbst beteiligt zu sein. Die ihm von Lichtwark zugeschriebene Figurenreihe am Hochaltar zeigt bessere Proportionen als die Gestalten vom Grabower Altar, mit Ausnahme etwa der entwickeltesten, wie des Petrus und Paulus. Stellt man sie neben die spätere Figurenreihe des größeren Altars auf Poel, die genau die Stilstufe der Bremer Altarplastiken bietet, und fügt aus dem reichlichen Material der von Matthäi und Schlie publizierten Schnitzaltäre dieses Zeitraums und Kreises noch als Zwischenstufen etliche weitere solcher Figurenreihen hinzu, so erscheinen die Bremer Apostel in manchen Stücken, z. B. in der Gewandbehandlung (man beachte die schon bei B. anklingenden tütenförmigen Faltenbündel!) nur als eine freiere, reifere Fortbildung und Entwicklung der Bertramschen Stilstufe, aber ganz ohne deren Provinzialismen, und vorgetragen mit einer gewissen internationalen, genauer gesagt, westlichen Formenschönheit und Sättigung. In gewisser Hinsicht sind sie sogar scheinbar konservativer als der mächtige Pfadfinder Bertram: die »idealen« schlankeren Proportionen, die Wiederaufnahme des gotischen Schwunges erscheinen fast wie eine »klassizistische« Reaktion. — Deutlicher tritt noch dies Neuartige hervor in den Köpfen, die von so schön drapierten Körpern getragen werden. Hier ist nichts mehr von der schweren, etwas verquollenen, wenn auch schon recht individuellen Bildung des Grabower, Landkirchener, sowie der Altäre von Burg, Hoyer, Preetz usw., nichts auch von der konventionellen Leerheit des Hochaltars der Marienkirche; hier offenbart sich uns in den präzise geschnittenen, rassig und seelenvoll modellierten Charakterköpfen jener moderne, realistische Geist, der auch an den Gestalten des Neukirchener, Wismarer, Seedorfer und Mildstedter Altars in so sichtbarem Gegensatz zum Herkommen tritt. Dieser neue Geist scheint es dann auch zu sein, der, nachdem er anfangs nur die Darstellung des menschlichen Antlitzes revolutioniert hat, endlich an einigen Gruppen des Neukirchener Altars auch die bis dahin so streng konservierte Gewandbehandlung und die Körperhaltung von der Kalligraphie der Gotik erlöst, so daß er schließlich in der Frauengruppe der Neukirchener Kreuzigung die menschliche Gestalt, von aller Konvention befreit, mit dem vollen Ausdruck unmittelbaren Erlebens bekleiden kann: Ein typisches Alterswerk also, gekennzeichnet durch eine Preisgabe der Jugendideale um jener inneren, geistigsten Form willen, die den Spätstil so vieler großer Meister kennzeichnet. —

Gewiß, vom Grabower bis zum Neukirchener Altar laufen formal und mehr noch ikonographisch

Fäden einer örtlichen Tradition. Lichtwark hat dieser Erkenntnis Ausdruck gegeben, indem er den Krämeraltar und den Neukirchener geradezu in seine Liste derjenigen Werke aufnahm, die seiner Ansicht nach irgendwie mit Meister Bertram in Verbindung stehen.

Doch über jenes Neue, von dem sich der alte hamburgische Künstler noch nichts träumen ließ, wird uns vielleicht die Steinplastik unseres Bildhauers besser unterrichten. Dieser Kunstzweig war ja noch nicht so mit Tradition belastet wie die Übung der Holzschnitzerei, und daher ein Instrument, das empfindlicher auf fremde Einflüsse reagierte.

Die Steinplastik tritt uns in Lübeck, wie schon gesagt, kurz nach 1400 zuerst entgegen. Wir denken an den bereits erwähnten Zyklus der Apostel und klugen und törichten Jungfrauen, der früher die Ostfassade des 1399 neugebauten Chores der Burgkirche schmückte<sup>1)</sup> und jetzt, von seinem grauen Ölfarbenanstrich befreit, im Lübecker Museum steht. Dieser Zyklus ist für uns von doppelter Wichtigkeit, erstens, weil er mit einiger Sicherheit annähernd zu datieren ist, und zweitens, weil wir hier deutlicher eine der Wurzeln fassen, aus denen die Kunst unseres Meisters hervorgegangen ist. Man hat die Figuren neuerdings zusammen mit einigen größeren, schon entwickelteren Steinfiguren aus demselben Bildhaueratelier (eine heilige Jungfrau mit Buch, Damian und Franziskus, Christus als Gärtner, sämtlich ebenfalls aus der Burgkirche) im Museum neben der Statuenserie der Bergenfahrerkapelle aufgestellt. Ganz deutlich zeigt sich hier, wie sich der junge Künstler aus der Burgkirchenplastik schrittweise entwickelt hat. Zuerst geht das aus vielen technischen Details der Steinbehandlung, resp. formalen Gewohnheiten hervor, vor allem in der Gewandbehandlung.<sup>2)</sup> Ferner sieht man hier deutlich, wo unser Künstler in nuce seinen ausgeprägten Sinn für kostümlichen Realismus vorgebildet gefunden hat, sein Gefühl für individuelle Nuancen, den bürgerlich-liebenswürdigen Geschmack für das Anmutige, Modische in Tracht und Gebärde, auch den weicheren, mehr malerischen Stil der Gewandung — all das Neue, Moderne, das uns hier so überraschend zum erstenmal entgegentritt.

Woher kam diese neue Richtung, die anscheinend zu einem so wichtigen Bildungsmittel unseres Künstlers geworden ist, nach Lübeck? Der Sandstein, aus dem die Figuren von der Burgkirche gearbeitet worden sind, ist ein westfälischer. Nicht genug mit diesem Fingerzeig, es finden sich auch in Westfalen Stücke

1) Abb. siehe Schäfer a. a. O. und Goldschmidt.

2) Z. B. findet sich hier schon jene starke Unterscheidung des über dem Knie frei über die tiefen Querkehrlungen des Unterkleides gespannten Obergewandes, auch viele andere Leitmotive der Gewanddraperie. Sehr lehrreich ist die Nebeneinanderstellung des Burgkirchenzyklus und der Bergenfahrerapostel im Lübecker Museum. So steht der von uns abgebildete, leider halb zerstörte anonyme Heilige neben dem annähernd ebenso großen Christus als Gärtner vor der Burgkirche: Geradezu frappant wirkt hier die Übereinstimmung in Haltung und Gewandung, freilich ebenso überraschend der Qualitätsunterschied. Der geniale Schüler zeigt dem Lehrer, wie er es hätte machen sollen!

von größter stilistischer Ähnlichkeit: vor allem die ihnen auch in Kostüm und Frisur eng verschwisterten Altarfiguren in der Marienkirche zu Iserlohn.<sup>1)</sup> Ob nun aber auch westfälische, oder lübische, in Westfalen geschulte Künstler den Burgkirchenzyklus gearbeitet haben mögen, gleichviel: das Neue darin, das Samenkorn eines jungen Geistes in diesen Werken ist viel weiterher geweht, als aus Westfalen, es muß aus einer der Ursprungsstätten der großen realistischen Strömung stammen, die um das Jahr 1400 eingesetzt hat.

In seinem Tafelwerk »Deutsche Plastik« hat Dehio die Jungfrauen aus Lübeck — denn nur an ihnen, viel weniger an den westfälisch provinziellen Aposteln zeigt sich der neue Geschmack so deutlich — neben den Laibungsfiguren des sogenannten Memorienportals in Mainz abgebildet. Bekanntlich haben wir es in diesem Werke mit einer der Inkunabeln des neuen Stils zu tun<sup>2)</sup>, der wohl überall (so in Frankreich, in der süddeutschen Parlerschule, am Mittelrhein, vielleicht auch in Holland) gegen Ende des 14. Jahrhunderts vom Zeitwillen intentioniert, aber doch wahrscheinlich in Burgund, dank einer großen Persönlichkeit, zuerst zu völliger Reife gekommen ist. Er stellt sich in seinem Bevorzugen der breiten, malerischen, üppigen Stoffbehandlung, gedrängterer Proportionen der Körper, realistischer Kostümschilderung und bürgerlich individueller Auffassung in einen starken Gegensatz zu dem verblaßten Abbild hochgotischer Idealschönheit, wie es uns in den dürrtigen, knappen Figuren des 14. Jahrhunderts entgegentritt.

Der Vergleich mit Lübeck ist lehrreich, aber doch nicht nur in positiver, sondern auch in negativer Hinsicht. Er beweist, daß es sich keineswegs um die gleichen ausführenden Hände, ja nicht einmal um direkte Schulbeziehungen handeln kann: denn gegenüber dem mittelrheinisch weichen Formcharakter hat sich im nordischen Lübeck bereits eine gewisse niederdeutsche, weniger verschwommene Art herausgebildet, die mit stärkeren Licht- und Schattenkontrasten arbeitet und insofern einen mehr zeichnerischen Eindruck macht. Der mittelrheinische Stil ist nach Lübeck durch Westfalen vermittelt worden. Gerade der erwähnte Altar in Iserlohn ist kaum ohne gewisse mittelrheinische Werke zu denken: man vergleiche die Gruppe der Frauen unter dem Kreuz mit der von Back<sup>3)</sup> abgebildeten Gruppe aus der Mainzer Christophskirche.

Der Beziehungen zwischen Mittelrhein und dem Nordosten in dieser Zeit sind zudem noch mehrere nachweisbar, und der Burgkirchenzyklus ist nur der

erste Zeuge dafür, daß zuerst in Westfalen gesammelte und verarbeitete Anregungen aus dem Westen und Süden auch in den selbständig gewordenen hanseatischen Filialen weiterwirkten. Man hat die enge Verwandtschaft des Memorienportals mit dem Saarwerdendenkmal im Kölner Dom betont, das freilich erst um 1414 errichtet worden ist. Für seinen Versuch, die kölnische Abhängigkeit der bremischen Rathausplastik nachzuweisen, war Emil Waldmann das Saarwerdendenkmal ein wichtiges Vergleichsstück. Freilich hoffen wir, wie schon gesagt, an anderer Stelle wahrscheinlich zu machen, daß man auch für Bremen sehr viel näher, in Westfalen nämlich, Spezimina einer Kunstübung finden kann, in denen der neuartige Stil des Saarwerdendenkmals bzw. seiner mittelrheinischen Vorgänger bereits verarbeitet erscheint. Vor kurzem haben nun Habicht, Dehio und Ispording unabhängig von einander die Verwandtschaft des Memorienportals mit den Archivoltaposteln des Ulmer Münsters betont, die so eng ist, daß es sich vielleicht sogar um denselben Meister handelt. So scheint ein künstlerischer Verbreitungsweg von Ulm über Frankfurt den Mittelrhein bis Köln hinauf (oder umgekehrt?), und von dort über Westfalen nach dem niedersächsischen Osten zu führen. Noch östlicher als Lübeck, in der Johanniskirche zu Thorn findet sich bekanntlich ein klassischer Zeuge für diesen Einfluß: die schöne Steinfigur der Madonna mit dem Kinde. Ohne Frage stimmt dieses Werk, wie auch wir ursprünglich unabhängig von Ispording beobachtet hatten, mit einer mittelrheinischen Plastik, der Steinmadonna aus der Sammlung Thewalt im Museum zu Bonn, überein. Nun führt aber auch diese Spur merkwürdigerweise noch weiter südlich und zwar wieder nach Ulm, wo die von Kurt Habicht<sup>1)</sup> besprochene Madonna des Meister Hartmann vom Vorhallenpfeiler des Münsters eine auffallende Schulverwandtschaft mit der Thorner Madonna besitzt.<sup>2)</sup>

Wie dem auch sei, jedenfalls scheint eine Spur vom Mittelrhein über Westfalen nach den Hansestädten zu führen — vielleicht dieselbe Spur, über die Feigel<sup>3)</sup> vorsichtig andeutend gesprochen hat, als ihm gewisse Analogien des Schottener und Friedeberger Altars mit Meister Bertrams Malereien aufgefallen waren.

Wir dürfen den Burgkirchenzyklus und die darin verarbeiteten Einflüsse auf jeden Fall als ein wichtiges Bildungsmittel unseres Künstlers betrachten.<sup>4)</sup> Vielleicht

1) Kurt Habicht, Ulmer Münsterplastik, Heidelberger Dissertation.

2) Wir weisen noch, um die Kompliziertheit des ganzen Problems der mittelrheinischen Ausstrahlungen zu zeigen, auf die Madonna der Sebalduskirche in Nürnberg hin, die — wie auch Habicht uns zugibt, geradezu als ein Werk Hartmanns angesprochen werden muß. Auch die Arbeiten des Meisters J. und des sog. Meisters von St. Augustin in Erfurt müssen irgendwie mit diesem Zentrum zusammengehören.

3) Zeitschrift für christliche Kunst. 1911. VI.

4) Ein späteres Werk des Künstlers, die Maria der Verkündigung von Lettner erinnert uns etwas an die etwa gleichzeitige »Belle Alsacienne« im Louvre, die sicher mittelrheinisch ist.

1) Inv. Tafel 15—18. Noch westfälischer muten die Apostel der Burgkirche an, man vergleiche z. B. die beiden Johannesfiguren aus dem Skulpturenzyklus der Osnabrücker Johanneskirche. Man beachte auch in diesem Zusammenhang die vier Apostelfiguren in Oberense und Günne, zu denen sich noch ein Stück der Sammlung Oppenheim gesellt (Kreis Soest, Tafel 5 und 16), ferner die beiden steinernen Bischofsfiguren der Johanneskirche zu Osnabrück (Abb. Inv.)

2) Clemen datiert es bald nach 1400, unseres Erachtens richtiger als Dehio (ca. 1420) und Back.

3) Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, Tafel 28.

kann man annehmen, daß er an dieser Aufgabe seine technische Grundlage in der Steinplastik erworben hat. Auch die von Brandt beobachteten Analogien des Reliefs der älteren Stilgruppe am Neukirchener Altar mit den Jungfrauen von der Burgkirche sprechen für eine nahe Schulbeziehung. Dennoch glauben wir nicht, daß hier etwa eine selbständige Jugendarbeit des Künstlers vorliegt. Man halte den »Christus als Gärtner« von der Burgkirche neben den von uns abgebildeten Heiligen, betrachte die dumpfen, fahrigen und verwaschenen Männerköpfe des westfälischen Burgkirchen-Meisters neben den scharf geschnittenen und mit einer nervösen Empfindung belebten Charakterköpfen unseres Künstlers, um den fundamentalen Unterschied der Qualität und mithin der schaffenden Individualitäten zu würdigen. Man erkennt dann, hier ist jener zage Wirklichkeitssinn, der sich dort bezeichnenderweise nur bei den modetörichten Jungfrauen stärker vorwagt, zu vollem Ernste angewachsen und zu einer ungeahnten umfassenden Anwendung gekommen.

Schon in der Madonna von 1420 sind solche Jugendeindrücke völlig verarbeitet, zeigt sich die Eigenart des lübischen Bildhauers ganz entwickelt. Der Realismus des Künstlers scheint inzwischen ganz andere Wege eingeschlagen zu haben, als die genrehafte maleurischen Intentionen am Memorienportal und deren westfälisch provinzielle Auslegung an der Burgkirche würden erwarten lassen.

Man halte die klassisch ernste, mit strengem Maß behandelte Madonna in der Marienkirche — diese vorbildliche Verbindung von konservativem Geist mit verhaltener Modernität — neben das nur modische »gotische Rokoko« der Thorner Madonna, um den ganzen Abstand seiner niederdeutschen Art von der südlich-westlichen zu erfassen. Höchst wahrscheinlich hat er dieses Werk oder ähnliche direkt importierte Arbeiten gekannt und geschätzt. Sie gehören ja gleichfalls zum Kapitel der mittelrheinischen Einflüsse. Aber er hat doch in allen seinen Werken den neuen Formenschwall nur mit geschmackvoller Reserve, kühlerem Stilgefühl verwertet. Man betrachte seine Madonna aber auch in Antithese mit der Madonna der Slg. Luzius in Köln, die kürzlich Reiners<sup>1)</sup> gerade gegenüber der Madonna aus dem ulmischen Hartmannskreise in der Nürnberger Sebalduskirche als typisch kölnisches Werk charakterisiert hat. Man wird erkennen, wie gegenüber der lübischen charaktervollen Formenstrenge auch die kölnische Art als weichlich und kokett erscheint.

Wir müssen also sagen, daß weder der tatsächlich bestehende Zusammenhang unseres Meisters mit der Schule Bertrams, noch die Wahrscheinlichkeit seiner Bekanntschaft mit direktem südwestlichen Import, wie etwa der Thorner Madonna, und mit den westfälischen Meistern, die in Lübeck zuerst die mittelrheinisch beeinflusste Steinplastik einführten, uns eine völlig befriedigende Vorstellung von dem künstlerischen Bildungsgang des Künstlers vermitteln. Ohne daß es uns einfiel, das Geheimnis der schöpferischen Per-

sönlichkeit aus lauter »Einflüssen« addieren zu wollen, müssen wir doch den Versuch machen, mindestens alle »Teile« in die Hand zu bekommen, um die der Künstler kraft seines Genius ein geistiges Band geschlungen hat.

Zu untersuchen bliebe nämlich noch, ob sich Spuren eines direkten niederländisch-nieder-rheinischen Einflusses in dem Werke unseres Meisters nachweisen lassen.

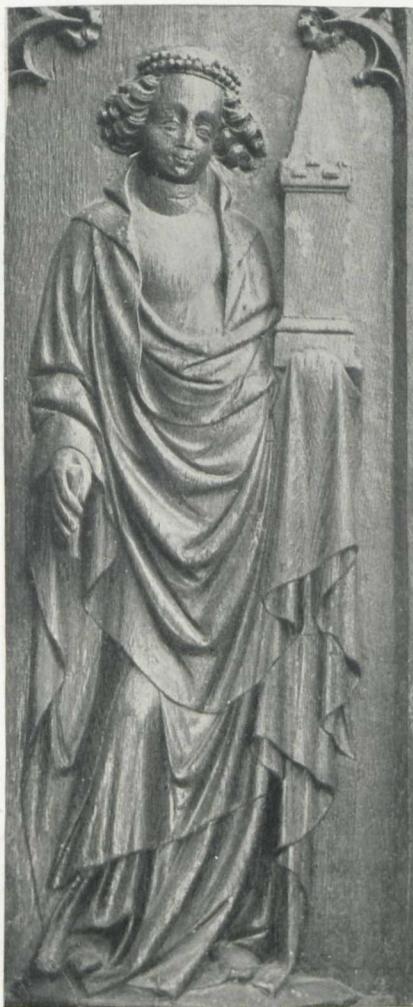
Der künstlerisch erstarkte Niederrhein hat im Westen den immer mehr degenerierenden mittelrheinischen Stil, also sagen wir kurz den Stil des Saarwerdendenkmals abgelöst; seine neue Form bildet den schärfsten Gegensatz zu der alten und ersetzt das ganz Gelöste durch das ganz Gestraffte<sup>1)</sup>. Macht sich etwa in Lübeck schon zu so früher Zeit ein Nachwirken dieser Auseinandersetzung fühlbar? Kreuzen sich in der Kunst unseres Meisters vielleicht schon Eindrücke aus dem jungen, zukunftsreichen niederländischen Kunstgebiet mit der Erinnerung an die einheimische Vergangenheit der Meister Bertram-Schule und den modischen Gegenwartswerten, von denen die Bildhauer der Burgkirche zu künden wußten? Wir erinnern daran, daß Matthäi schon aus Gründen der Tracht den Neukirchener Altar mit dem Niederrhein in Verbindung gebracht hat. Und wir gestehen, daß uns in gewisser Hinsicht nichts so geistesverwandt mit den Apostelstatuetten der Bergenfahrerkapelle erschienen ist, als die so präzise charakterisierte Holzfigur eines Apostels oder Propheten im erzbischöflichen Museum zu Utrecht.<sup>2)</sup> Hier — im holländischen Kreise um 1400 — werden wir auch Vorbilder für jenes eigentümliche Gemisch von Tradition und Modernität in der Gewandbehandlung finden, jene klassische, reiche und doch noch nicht burgundisch-barocke Lösung der Draperiemotive, die in der Madonna der Marienkirche und dem Bremer Petrus den künstlerischen Sinn erfreut. In der Bronzetechnik tritt uns dieser stilvolle »Idealrealismus« z. B. an der Grabfigur des Saarwerdendenkmals entgegen, die wohl einer niederländischen Gießerhütte entstammt. Die von A. Pit in »Oud Holland« (1908, I, pag. 24) publizierten Relieffiguren vom Chorgestühl der Kirche zu Zaltbommel am Niederrhein wirken in den prachtvollen Draperien sogar wie das genaue stilistische und qualitativ ebenbürtige Vorbild zu den Bremer und Lübecker Plastiken. Die echt holländischen Kopftypen weichen dagegen von denen des Lübecker Meisters ab. Für uns steht fest, daß unser Künstler diese oder ganz ähnliche Werke gesehen haben muß, daß er also wohl in einer nordniederländischen Werkstatt gearbeitet hat. An diesem Punkte dämmern nun sehr merkwürdige Beziehungen auf. Die sechs Relieffiguren zeigen nach Pit »starke Über-

1) Wir zitieren hier fast wörtlich aus dem lehrreichen Aufsatz von Heribert Reiners in der Ztschr. f. christl. Kunst. Ein charakteristisches Beispiel des Unterschiedes mittelrheinischer und niederrheinischer Kunst bei Waldmann, Tafel 29.

2) Abbild. bei Pit, La sculpture hollandaise au musée national d'Amsterdam, und bei W. Vogelsang, Die Holzskulptur in den Niederlanden, Bd. I. Vergl. auch R. Koechlin, Gazette des beaux arts 1902, 2, pag. 400.

1) Zeitschrift für christl. Kunst 1911, I.

einstimmung« mit der auf einem, wohl bereits 1384 gefertigten Siegel abgebildeten Statue; sie sind also auch wohl noch im 14. Jahrhundert entstanden. Dieses Siegel gehört einem Abt mit Namen Willem Sluyter. Wir erinnern uns daran, daß hier am Niederrhein nach wie vor mit größter Wahrscheinlichkeit die Heimat des großen Claus Sluyter zu suchen ist. Gewisse sehr schöne Fragmente in der großen Kirche zu Breda (s. Abb. bei Pit) scheinen sogar Sluyters Stil vorzubereiten, und stehen doch in ihren reichen und geschmeidigen Gewandfalten auch den erwähnten Relieffiguren nahe. Ward also der Lübecker Künstler in demselben Kreise gebildet, von dem der junge Sluyter, von dem ein de Werwl und viele andere in Burgund tätige Künstler ihren Ausgang genommen, in jener spezifisch holländischen Lokalschule, die in den Werken Pits und Vogelsangs bereits mit einiger Deutlichkeit hervortritt? Daß überhaupt schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts unmittelbare Beziehungen von der östlichen zur westlichen Nordseeküste bestanden haben, geht schon aus dem nachweisbaren Import niederländischer Bronzegrabplatten nach Lübeck hervor, läßt sich aber auch für die Rundplastik recht wahrscheinlich machen. Fr. Wolff<sup>1)</sup> hat auf die Bischofsfigur aus der Marienkirche zu Wittstock im märkischen Museum zu Berlin aufmerksam gemacht, ein schönes und typisches Beispiel niederrheinischen Stils, das noch aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt. Danach hat es in der Tat den Anschein, daß bereits seit ca. 1350 »von den Ländern am Niederrhein und der unteren Maas in die Gebiete der Ostsee und ihr Hinterland, nach Lübeck und dem deutschen Nordosten eine langsame Strömung ging« — auch im Oldenburgischen sind übrigens frühe



Die hl. Barbara. Holzrelief vom Chorgestühl der Kirche zu Zaltbommel

Etappen dieses Küstenweges nachweisbar —, und daß diese Strömung, die bekanntlich später das ganze niedersächsische Gebiet überschwemmt hat, schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts stark genug war, die bisher vorherrschenden südwestlichen Einflüsse allmählich zu verdrängen.

Wie nun aber all solche durch Analyse ermittelten Einflüsse sich in dem realen Entwicklungsgang des großen Anonymus verwirklicht haben, das kann erst aufgeklärt werden, wenn urkundlich irgend etwas über seine Person und sein Leben eruiert worden ist. Kam dieser Mann zu Beginn des Jahrhunderts vom Niederrhein in die große Hansametropole, um sich hier

1) Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909, Heft 10.

dauernd niederzulassen — und, wie wir wissen, vollständig zu akklimatisieren? Oder stammte er, der Bildner von so nordostdeutschen Rasstypen, — ein Künstler, der mit aller Wahrscheinlichkeit bereits zu Anfang des Jahrhunderts in Lübeck vermutet werden muß und der sich hier bis zum Neukirchener Altar so einflußreich entwickelt hat — aus Lübeck selbst? Ging er also aus dem Kreise der ansässigen Holzschnitzer hervor, etwa als ein Schüler des Meister Bertram, arbeitete in dem neuen Material bei den Meistern der Burgkirche, nachdem er vorher zu seiner Ausbildung in Holland gewesen?

Von alledem wissen wir nichts. Seltsam, daß wir keine Malereien von des Meisters Hand nachweisen können, während wiederum von seinem hanseatischen Zeitgenossen, Meister Franke, keinerlei Bildhauerarbeiten bekannt sind. Noch seltsamer vielleicht, daß es uns wenigstens — trotz des so naheliegenden, verlockenden Schlusses und gewisser tatsächlich nachweisbarer Beziehungen — ganz unmöglich scheint, die beiden Künstler zu identifizieren.<sup>1)</sup>

Im Namen liegt eine zauberische Kraft. Und wahrlich, der Geist unseres Meisters ist lange genug beschworen, um endlich aus dem Dunkel der Anonymität in das Tageslicht geschichtlicher Erkenntnis aufzusteigen. Die lübschen Archivkundigen haben das Wort; es wird ja der Wissenschaft nichts schaden, wenn spätere Tatsachefunde einmal die analytischen Konstruktionen der Kunstforscher in — hoffentlich nicht allzuvielen — Punkten widerlegen sollten!

1) Eher könnte unser großer Anonymus mit dem »magister lapiscidarum« und »Byldemaker« Johannes Junge identisch sein, der uns bis jetzt nur urkundlich bekannt ist. Von allen bei Goldschmidt (in seinem Verzeichnis der aus den Urkunden überlieferten lübschen Künstler bis 1530) angeführten Namen kommt dieser zeitlich und sachlich allein in Betracht. Johannes Junge kauft 1406 ein Haus (also etwa in der Zeit der Burgkirchenplastik, wird 1419 (als die 1420 datierte Steinmadonna der Marienkirche angefertigt wurde!) als magister lapiscidarum erwähnt, verkauft sein Haus 1422. Er gehört einer größeren lübschen Künstlerfamilie an, ein (älterer?) Bruder von ihm, Stefanus Junge, ist Goldschmied, wird 1372—1401 als lebend, 1428 als verstorben erwähnt. Hinrik Junge, wahrscheinlich Johannes Sohn, liefert 1444 einen Hochaltar für Kiel, leitet also die Schnitzerwerkstätte des Vaters weiter. Alles das paßt auffallend gut zu dem von uns entworfenen Bilde, bleibt aber selbstverständlich vorläufig reine Hypothese.