

## ZUR HANSEATISCHEN KUNST DES MITTELALTERS

## II. TEIL

VON G. F. HARTLAUB

Vor einigen Jahren haben wir an dieser Stelle versucht<sup>1</sup>, umfassendere Vorstellungen von der Tätigkeit jener hanseatischen Bildhauerwerkstätte zu gewinnen, als deren bekanntestes Werk die berühmte Steinmadonna vom Darßow-Altar (Abb. I, S. 131) in der Lübecker Marienkirche zu betrachten ist. Ausgangspunkt waren uns damals gewesen die Forschungsergebnisse Goldschmidts und Knorrs. Der erstere hatte dem Meister des Madonnenstandbildes und seiner Werkstatt auf Grund unwiderlegbarer stilkritischer Einzelbeobachtungen den Kreis der acht Kalksteinfiguren von der ehemaligen Bergenfahrerkapelle<sup>2</sup> zugeordnet (Abb. I, S. 134, II, Nr. 4, 11, 22, 25); der andere hatte nachzuweisen gesucht, daß aus demselben Atelier im Laufe mehrerer Jahrzehnte eine Reihe von Altarwerken (in der Nachbarschaft Lübecks) hervorgegangen sei, von denen einige — Teile des sogenannten Krämeraltars in Wismar (Abb. I, S. 137) sowie vor allem des Neukirchener Altars im Thaulow-Museum (Abb. II, Nr. 13 u. 14) — wahrscheinlich von der Hand des Meisters selber geschnitzt sein müßten. Wir haben damals diese Beobachtungen geprüft und zu ergänzen versucht. Der Neukirchener Altar, so erkannten wir u. a., läßt sich, wenn Knorrs Zuschreibung richtig sein sollte, nur als ein Alterswerk verstehen, in dem bereits eine wesentlich veränderte Stilstufe sich durchgesetzt hat. Daß er aber kaum ganz von dem Bildner der übrigen Arbeiten loszutrennen ist, ergab sich uns neu, als wir noch ein drittes Werk der Marienkirche, den sonst wenig beachteten Zyklus der älteren Figuren vom Lettner (Abb. I, S. 137, II, Nr. 22, 24, 27) in den Kreis der Betrachtung zogen: ein Werk, dessen enge Zusammengehörigkeit mit den Bergenfahreraposteln unmittelbar einleuchtend gemacht werden konnte, und das stilistisch ein ausgezeichnetes Bindeglied zwischen den erwähnten Steinarbeiten und den Altarfiguren bildet.<sup>3</sup> Eben dieser Lettnerfigurenzyklus gab uns endlich auch gewisse Einzelparallelen mit jenen fünf Holzfiguren des Bremer Domes (Abb. I, S. 128, II, Nr. 6, 7, 18, 19, 20, 29, 31), die in einem Turmgemach der Vergessenheit anheimgefallen waren und die wir veröffentlichten und auf Grund eingehender vergleichender Untersuchungen versuchsweise mit der Schnitzerwerkstätte unseres Lübecker Meisters in Verbindung bringen konnten.<sup>4</sup>

Waren alle diese Beobachtungen richtig — und gerade die folgenden Ergebnisse werden, wie wir meinen, diese Richtigkeit noch erhärten —, so ergab sich schon mit einiger Deutlichkeit ein Bild von dem Umfang und dem Grade der Wirksamkeit jener lübischen Steinhauer- und Bild-

1 Jahrgang N. F. XXIV, Heft VI. — Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Darlegungen und Abbildungen des obigen Artikels in innigem Zusammenhang mit jener älteren Arbeit, ihrem Text und insbesondere auch ihrem Abbildungsmaterial, verstanden sein wollen. Abbildungshinweise, die sich auf letztere Arbeit beziehen, werden wir mit dem Zusatz I versehen; Werke, die im vorliegenden Aufsatz zur Abbildung gelangen, mit II...

2 Von diesem wichtigen Zyklus, dem seither auch R. West eine feinsinnige Würdigung hat zuteil werden lassen (Monatshefte f. Kstw. 1915, Heft 12), ist als eigenhändig nur etwa die Hälfte anzusprechen.

3 Zur Ergänzung der damals geführten stilkritischen Beweise bringen wir in dieser Abhandlung noch etliche Einzelabbildungen, die man im Zusammenhang mit dem früher Gesagten vergleichend würdigen möge. II, Abb. 26 und 27 beweisen zum mindesten die Werkstattgemeinschaft zwischen Lettnerzyklus und Darßow-Madonna: derselbe Blumenkorb diente in beiden Fällen als Vorlage! Kindestypus, Haarbehandlung und -ansatz, Hände, Finger und Fußzehen mit den von Goldschmidt hervorgehobenen charakteristischen Querriefelungen, schräge Augenstellung geben weitere Vergleichspunkte für die Zuordnung der Lettnerfiguren her.

4 Auch in diesem Fall mögen Einzelabbildungen (II, Fig. 17 u. 18) das in der ersten Arbeit Ausgesprochene ergänzend veranschaulichen. Der ebenfalls damals herangezogene große Altar in Poel, eine grobe Werkstattarbeit, die aber durchaus die Stileigentümlichkeiten der Bremer Gestalten verrät, sei ebenfalls mit einem Teilstück vorgeführt (Abb. II, 23). Endlich sei auf den bekannten Apostelzyklus aus Mölln hingewiesen (Abb. II, Nr. 21), den wir mit dem steinernen Burgkirchenzyklus zu den unmittelbaren stilistischen Vorläufern unseres Meisters und seiner Werkstatt rechnen, und der gerade zu den Bremer Altarfiguren Beziehungen aufweist, die wir in der ersten Arbeit nicht genügend verwertet haben.



Abb. 1

(Vadstena, Klosterkirche)

Triumphkreuz



Abb. 2

(Vadstena, Klosterkirche)

Christuskopf vom Triumphkreuz



Abb. 3. Detail vom Triumphkreuz  
(Vadstena, Klosterkirche)

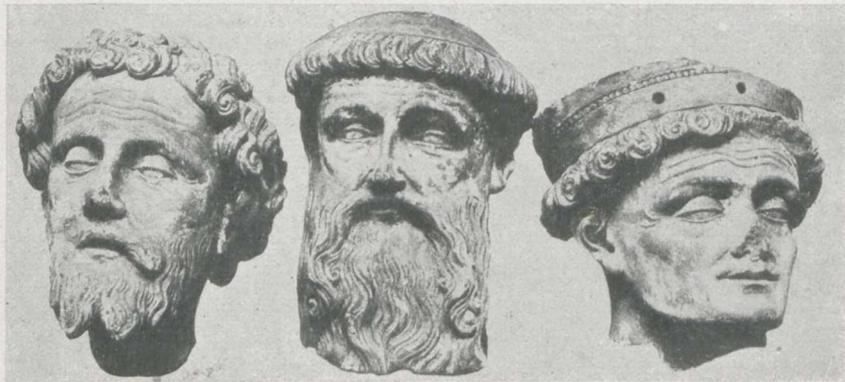


Abb. 4

Köpfe von Aposteln und Heiligen  
(Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte)

schnitzerwerkstatt; in ihrer Mitte aber ragte (wenn auch noch unscharf) die Gestalt eines einzelnen tonangebenden Meisters empor, eine Gestalt von offenbar ganz ungewöhnlichen künstlerischen Ausmaßen, deren persönliche Eigenart auch hinter dem noch durchaus vorherrschenden zunftmäßigen Kollektivcharakter der meisten aus ihrem Atelier hervorgegangenen Arbeiten nicht ganz zu verschwinden schien. Mit einem gewissen Grade von Wahrscheinlichkeit konnten wir in diesem noch schatten- und rätselhaften Zeitgenossen Meister Franckes den urkundlich überlieferten „Magister lapiscidarum“ und „Byldemaker“ Johannes Junge erkennen (I, S. 141, Anm.). Gewisse überraschend qualitätvolle, daher nicht bloß „inspirierte“, sondern doch wohl größtenteils eigenhändige Stücke unter den genannten Figuren und Figurengruppen waren beredt genug: die freie Klassizität des großen Madonnenstandbildes von 1420 mit dem doch ein wenig plumpen, ein wenig „provinziellen“ Kinde auf dem Arm, und — etwa aus derselben Zeit — der nordische Ernst, die tiefe Feierlichkeit des Petrus und des Paulus aus der Bremer Altargruppe, sowie die mehr behagliche Wismarer Madonna, sodann von den Heiligenfiguren der Bergenfahrerkapelle die vier hervorragendsten mit ihren so spirituellen Köpfen (Abb. II, Nr. 4), in denen ein höchst persönlicher und moderner Charakter sich so wunderbar mit der namenlosen Empfindsamkeit des Mittelalters eint, weiter (wieder etwas später) die so überraschend freien, in ihrer ruhigen, gelegentlich etwas vierschrötigen Würde vollkommen bürgerlich-persönlich aufgefaßten Figurengruppen der Elisabeth, Anna Selbdritt und Dorothea vom Lettner, endlich (am spätesten) die wundervoll modellierten Gekreuzigten, die düstergroßartige Frauengruppe und etliche balladenhafte Männerköpfe des Neukirchener Altars, Beispiele einer tragisch-naiven und durchaus urwüchsigen Stammeskunst. Aus allen scheinbar so verschiedenartigen Werken erahnten wir doch schon die eine schöpferische Persönlichkeit, die Meisterpersönlichkeit, die die prachtvolle Gewandgebung der Zeit, die neue Kenntnis des Nackten, überhaupt alle Errungenschaften jener für die Plastik so überaus ergebnisreichen Übergangsepoche mit aller fortgeschrittenen Virtuosität und feinstem Geschmack gehandhabt, aber diesen allgemeinen Zeitstilmerkmalen die Eigenheiten einer ganz persönlichen Kunstweise hinzugebracht hat: eines tiefinnerlich niederdeutschen Charakters, in dem ein mächtiges spirituelles Pathos sich mit fast schwerfälliger Erdhaftigkeit, der Sinn für das Würdevolle mit dem für das Nüchtern-Wirkliche einen, und der in einer Entwicklung, die etwa von den Bremer Figuren zum Neukirchener Altar<sup>1</sup>, also von vornehmster Zeitkonvention zu einer mächtigen bäuerlichen Sonderart hinführt, die inneren Merkmale seiner echt nordischen Rasse immer deutlicher und ungehemmter entfaltet hat. —

<sup>1</sup> Man beachte, wie sich gewisse Züge eines — man möchte fast sagen — „plattdeutschen“ Provinzialismus bereits an der so klassischen Darßow-Madonna zeigen: Bildung des Kindes und seine kompositionelle Verbindung mit der Hauptfigur, Breite der Hände, plumpe Art des Fassens usw. Im Lettnerzyklus treten sie auch hervor — vgl. die Selbdrittgruppe, die Elisabeth, in denen schon die derbe niederdeutsche Wasserkantenart (das, was von Bertram bis Emil Nolde sich gleichbleibt) der Neukirchener Figurengruppen vorklingt. Diese selbst, mit ihren kurzen Körpern, breiten Schädeln zeigen aber ihrerseits doch wieder mit dem Derben jenes seelische Ausdrucksvermögen verknüpft, das die Apostel der Bergenfahrerreihe zu so ergreifenden Erlebnissen macht.

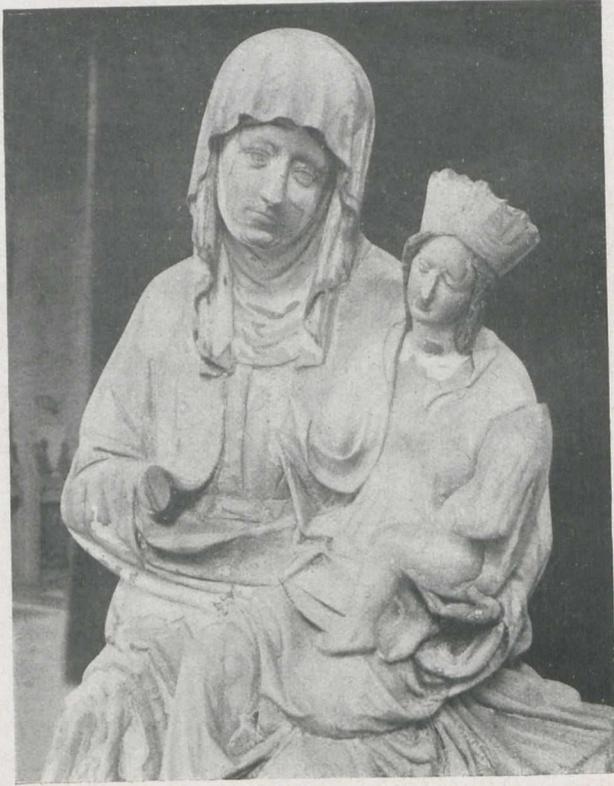


Abb. 5

(Vadstena, Klosterkirche)

Anna Selbdritt



Abb. 6

(Bremen, Dom, Altarfragment)

Madonna



Abb. 7 Hl. Bischof  
(Bremen, Dom, Altarfragment)



Abb. 8 Hl. Laurentius  
(Vadstena, Klosterkirche)



Abb. 9. Kopie der hl. Brigitta in Vadstena  
(1595)



Abb. 10 Hl. Brigitta  
(Vadstena, Klosterkirche)

Was wir damals überblickten, gab uns das Bild einer Meisterwerkstatt, deren ständiger Wirkungskreis offenbar in Lübeck — vor allem in den großen Steinarbeiten für die Marienkirche — zu suchen war und die Werke der Holzbildnerei nach Osten (Wismar, Neukirchen usw.) und nach Westen (Bremen) exportiert zu haben schien. Eindrücke auf zwei kurzen schwedischen Vortragsreisen, die uns vor allem die schöne, der hl. Brigitta, Schwedens Nationalheiliger, gewidmete Ausstellung in Stockholm erschloß, haben uns inzwischen erkennen lassen, daß dieselbe Werkstatt, dieselbe Meisterhand offenbar auch nach dem Norden ausgeführt, wenn nicht selbst dort wiederholt gearbeitet hat. Es handelt sich um eine umfangreiche Gruppe von Holzbildwerken in dem berühmten Brigittenkloster zu Vadstena in Schweden, die man in der denkwürdigen Ausstellung in Stockholm studieren konnte. Wir werden sehen, daß aus den herrlichen Werken, mit denen wir den Leser nun bekannt machen dürfen, all jene Töne aus bisher am unvollständigen Material versuchten Charakterisierungsversuchen noch voller und reicher entgegenklingen, und daß sie sich alle nun noch zwangloser zu jener Gesamtharmonie zusammenfügen, in der wir das Wesen unseres namenlosen Meisters beschlossen finden.

Die überaus wichtigen künstlerischen Beziehungen zwischen Schweden und dem deutschen Norden am Ende des Mittelalters sind erst neuerdings gebührend beachtet worden, freilich bisher mehr von seiten schwedischer Forscher, über deren Ergebnisse kürzlich K. Schaefer in zusammenfassenden Aufsätzen Bericht erstattet hat.<sup>1</sup> Für unsere Skulpturengruppe kommen besonders die Untersuchungen Lindbloms<sup>2</sup> in Betracht, der ihren lübischen Exportcharakter bereits erkannt hat. Seine vorsichtigen Beobachtungen gründen auf einem — dem Deutschen vorläufig noch unmöglichen — langdauernden Verkehr mit den Originalen und müssen daher zur Beurteilung unserer eigenen, auf kurzer Studienreise gewonnenen Eindrücke als Kronzeuge herangezogen werden. Es ist allerdings dabei zu erwägen, daß Lindblom unsere frühere Arbeit in dieser Zeitschrift anscheinend unbekannt

<sup>1</sup> Kunstchronik 1818/1919, Nr. 27, S. 548 ff.

<sup>2</sup> A. Lindblom in Konsthistoriska Sällskapets Publikation 1918, sowie im Katalog der Brigittenausstellung 1918.



Abb. 11                      Bischof (Teilstück)  
(Lübeck, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte)

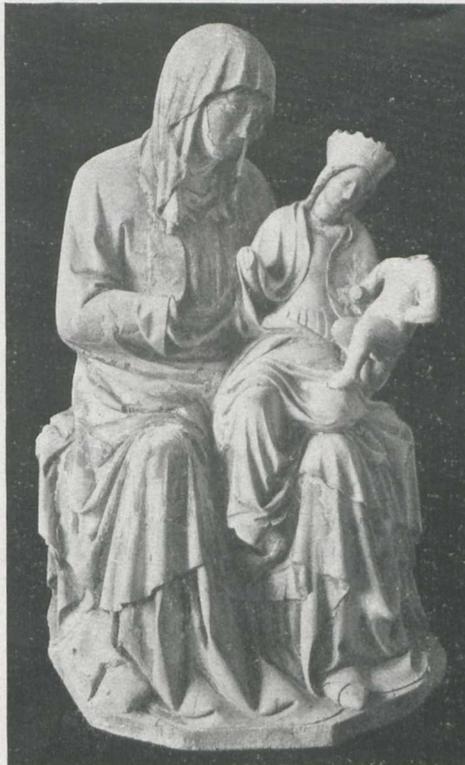


Abb. 12                      Anna Selbdritt  
(Vadstena, Klosterkirche)

geblieben ist, so daß er wichtige, von uns mit zur Diskussion gestellte Skulpturen (den Bremer Domaltar, die Lettnerplastiken) nicht mit berücksichtigt: Werke, deren Zugehörigkeit zur Werkstatt unseres lübischen Meisters gerade durch Vergleich mit den Arbeiten in Vadstena noch deutlicher werden wird, und die ihrerseits auch auf die kunstgeschichtliche Einordnung jener Arbeiten ein neues Licht werfen.

Gleich das erste hier zu erwähnende Werk — obschon als Gehilfenarbeit nur an die Peripherie unseres Kunstkreises gehörig — ist in dieser Hinsicht aufschlußreich: eine von Lindblom veröffentlichte holzgeschnitzte Papstfigur (?) aus Vadstena (Abb. II, 16), die mit einer Madonna, einem Bischof und einer Katharina zusammengehört. Lindblom hält diese Gruppe für lübischen Ursprungs, und er macht dies wahrscheinlich durch den Nachweis ihrer Verwandtschaft mit den bekannten Apostelfiguren (K.-Fr.-Mus., Berlin), die höchstwahrscheinlich aus dem Brigittenkloster Marienwolde bei Mölln (Abb. II, 21) stammen und durch solche Provenienz vielleicht auch erklären, warum so lebhaft Wechselwirkungen gerade zwischen Lübeck und dem Brigittenkloster in Vadstena bestanden zu haben scheinen. Weit enger aber als zu diesen geringeren, und auch nicht vollrund ausgearbeiteten Altarschreinformen erscheint die Stilverwandtschaft mit den fünf Einzelfiguren in Bremen! (Abb. I, S. 128.) Unsere Abbildungen (II, 16 u. 19) mögen uns zu Hilfe kommen: Gewandgebung, Schiebung und Aufstoßen der Falten am Boden, Kopfbildung mit senkrechten Stirnfalten, Haarbehandlung (!), Sockel — alles stimmt bei dem sogenannten „Papst“ in Vadstena und dem Paulus in Bremen vollkommen überein, nur daß die letztere Arbeit von noch beträchtlich besserer Qualität ist. Auch die Art der Aufstellung in einem unverschließbaren Schrein mit trennenden Strebepfeilern scheint bei den Bremer Figuren dieselbe gewesen wie bei denen von Vadstena. Das Ergebnis ist vorläufig: Von dem Meister der Bremer Figuren befinden sich gute durchschnittliche Werkstattarbeiten in Vadstena; diese und jene weisen ihrerseits auf das Lübecker Zentrum hin, vor allem auf den Möllner Zyklus, den wir als nächste lokale Stilvorstufe der Arbeiten unseres eigentlichen „Meisters der Darßow-Madonna“ angesprochen haben, kaum freilich als Werke seines engeren Ateliers und auf keinen Fall seiner Hand selbst. Auf alle Fälle erfüllen die benannten Rund-

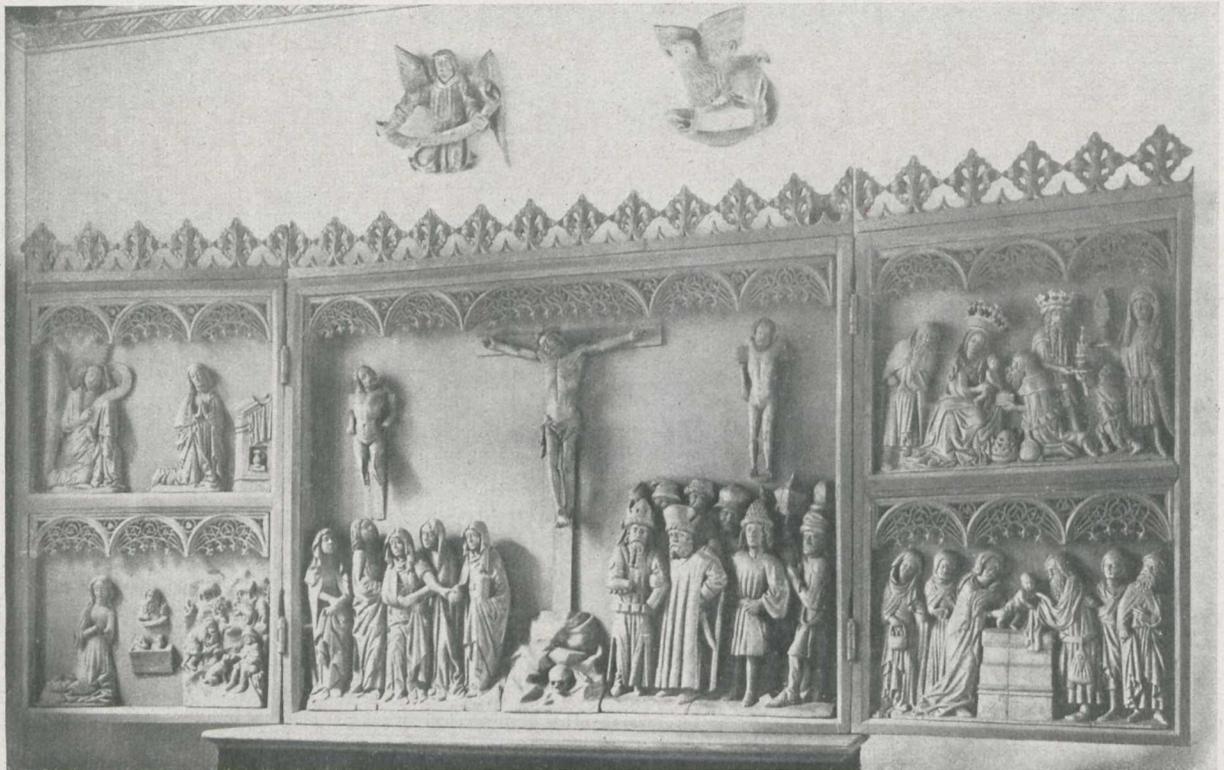


Abb. 13

(Kiel, Thaulow-Museum)

Neukirchener Altar

figuren in Vadstena den doppelten Dienst: erstens die Zugehörigkeit der Bremer Figuren zum Lübecker Meisteratelier auf solchem Umwege noch sicherer zu stellen, und zweitens die Beziehungen dieses Ateliers zum Brigittenkloster in Vadstena wahrscheinlich zu machen.

Aber zur vollen Erkenntnis dieser weit fruchtbareren Beziehungen bildet die Beschäftigung mit den besagten Kunstwerken gleichsam nur den Auftakt! Sowohl Lindblom als auch der Verfasser dieser Studie haben unabhängig voneinander und von verschiedenen Prämissen aus über diesen Punkt Beobachtungen gemacht, die man auch in ihren Abweichungen zusammenhalten und ausgleichen muß, um ein um so überraschenderes und umfassenderes Ergebnis in bezug auf die Hauptwerke unseres Meisters — wenn auch noch nicht sicherzustellen, so doch in den Bereich der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit zu rücken.



Abb. 14

(Kiel, Thaulow-Museum)

Teilstück vom Neukirchener Altar



Abb. 15

Kopf der hl. Brigitta  
(Vadstena, Klosterkirche)



Kopf der hl. Brigitta

Vadstena, Klosterkirche





Abb. 16 Papst (?)  
(Vadstena, Klosterkirche)



Abb. 17  
Kopf der Anna Selbdritt  
(Lübeck, Marienkirche, Lettner)

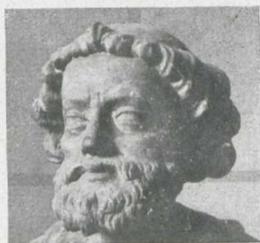


Abb. 18 Kopf Pauli  
(Bremen, Dom)



Abb. 19 Paulus  
(Bremen, Dom, Altarfragment)

Auf der Brigittenausstellung in Stockholm konnte man den Gipsabguß eines in Schweden alterberühmten Werkes bewundern, des Hauptstückes unter den reichen Schätzen der Klosterkirche in Vadstena und eines der wundervollsten Erzeugnisse nordisch-spätmittelalterlicher Plastik überhaupt. Es handelt sich um das große Triumphkruzifix, das wir auf Abb. II, 1, 2, 3 zur Anschauung bringen. Lindblom, der dieses Werk in Zusammenhang mit der Vollendung der Klosterkirche um 1440 entstanden wissen will, schreibt, daß es „höchstwahrscheinlich von einem norddeutschen Meister ausgeführt ist, wohl von demselben, in dessen Werkstatt u. a. der Altarschrein von Neukirchen und die 8 Kalksteinfiguren von der Marienkirche in Lübeck skulpiert worden sind“. Einen ausführlichen (uns leider unerreichbar gebliebenen) Nachweis dieser hochwichtigen und ohne Vorbehalt ausgesprochenen Zuschreibung hat Lindblom an anderer Stelle gegeben; wir geben in folgendem einige selbständige Beobachtungen.

An dem Kruzifixus von Vadstena fällt vor allem zweierlei auf. Erstens die ganz außergewöhnliche Durchbildung des hageren, nackten männlichen Körpers. Diese hat ohne Frage an den wundervollen drei Gekreuzigten des Neukirchener Altars ihr Gegenstück, die auch in manchen Einzelheiten, so z. B. der skelettierenden Behandlung der Füße, der Gestalt von Vadstena verglichen werden können, ohne freilich in der Gesamtauffassung von ihr abhängig zu sein. Beweiskräftiger für den engen Zusammenhang ist die Betrachtung des Christuskopfes, dieser außergewöhnlich ergreifenden, in ihrer Mischung eines gewissen asketischen Archaismus mit höchster naturalistischer Beseelung der Form seltsam „modern“ wirkenden, tragischen Physiognomie. Hier sind nicht nur die Köpfe der Gekreuzigten von Neukirchen, sondern vor allem die diesen sehr verwandten herrlichen Köpfe von der Bergenfahrerreihe (Abb. II, 4) zum Vergleich heranzuziehen. Die etwas verkniffene Bildung der Augen mit ihrer faltigen Umgebung, Stirnfalten, eingefallene Wangen mit der überscharf hervortretenden Muskelgruppe und Sprechfalte rechts und links vom Nasenflügel zum Mundwinkel herab (man vergleiche die Ansicht der Köpfe Abb. II, 3 und 4), der halboffene Mund, der die obere Zahnreihe sehen läßt, die Teilung des Bartes zu geringelten Lockengruppen, vor allem auch

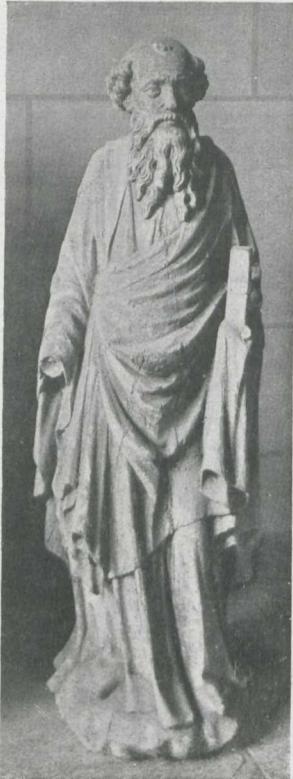


Abb. 20 Petrus  
(Bremen, Dom, Altarfragment)



Abb. 21. Hl. Andreas (aus Mölln)  
(Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)



Abb. 22 Elisabeth (Lettnerfigur)  
(Lübeck, Marienkirche)

die drahtartig scharfe archaisierende Behandlung der geringelten Haupthaarlocken — schließlich auch ein nicht leicht in Worte zu fassender überaus erregender Gesamtcharakter des Ausdrucks: alles das begegnet uns an der Apostelreihe wieder, wenschon es sich hier Arbeiten in anderem Material handelt.

So sehr wir Lindblom bei seiner glücklichen Zuschreibung nachträglich zustimmen müssen — unserer eigenen Beobachtung in Stockholm hatte sich die Beziehung zu dem uns so am Herzen liegenden Kunstkreise nicht ohne weiteres ergeben. Als wir die Brigittenausstellung besuchten, war es vielmehr ein anderes Werk aus Vadstena, dessen augenfällige Beziehung zu unserer hansischen Bildhauerwerkstatt sich uns — gleichsam blitzartig — enthüllte: das voluminös-kubische, scharf in Vorder- und Seitenansicht zerfallende Prachtstück der eichenholzgeschnitzten Anna-Selbdritt-Gruppe aus dem Annenchor der Klosterkirche. Daß Lindblom seinerseits (jedenfalls im Katalog) nicht zur gleichen Feststellung gelangt ist, sondern sich trotz der Nachbarschaft des Triumphkruzifixus einer bestimmten Zuweisung überhaupt enthält, erklären wir vor allem wieder aus dem Umstande, daß dem Forscher die erwähnten Bremer Figuren unbekannt geblieben sind. Wir erkennen auf Grund eingehender Betrachtung in dieser Holzskulptur (Abb. II, 12), die Lindblom vor 1427, dem Jahr der Altarweihe, datiert, nicht nur die Werkstatt, sondern die Hand des Holzschnitzers, der wohl im Anfang des 15. Jahrhunderts die Bremer Figurengruppe fertigte (Abb. I, S. 128). Der nachweisende Vergleich ist erschwert, da es sich um so verschiedenartige Motive handelt, und angesichts der Abbildungen könnte man glauben, daß es sich nur um die Übereinstimmung im Zeitstil, vielleicht auch um dieselbe Qualitätshöhe handelte. Aber es gibt auch innerhalb einer nahen Zeit- und Lokalstilgemeinschaft und auf dem gleichen künstlerischen Niveau noch gewisse einigende Besonderheiten: Grad der Tiefe, Schattenwirkung und Unterschneidung der Falten, Art ihrer Biegung, ihres rhythmischen Wellenschlags, Führung und parallele Wiederholung der Wellen, Art der Differenzierung starker und schwacher Gewandfalten, Bildung der Bruchfalten beim Aufstoßen am Fuß und am Boden, Form der Umschläge und Verschiebungen (am Hals und

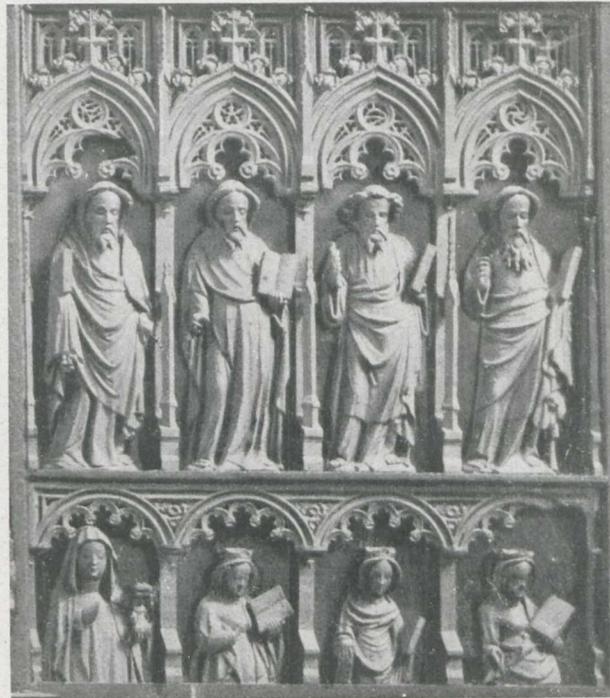


Abb. 23

Altarflügel (Teilstück)

(Insel Poel, Kirche)

Oberkörper!), Stoffbehandlung usw. Nirgends haben wir — trotz jahrelanger Umschau — ein so genaues Gegenstück zu der Gewandgebung der Bremer Figuren (insbesondere des Paulus und Petrus) gefunden, wie an dieser Annagruppe, an der die Entwicklung der Kleidermasse in der üppig-weichen Schönheitskonvention des Zeitgeschmacks für den Meister fast zum studienhaften Selbstzweck geworden scheint. Daß letzte Feinheiten in Bremen an einigen Stellen fehlen, erklärt sich aus dem Verlust der Bemalung und ihrer Gipsgrundierung, die an dem schwedischen Werke wohl erhalten ist. Wer nach greifbareren Vergleichshinweisen verlangt, sei hingewiesen auf das Christuskind, den Kopftypus und die Krone der Maria und der Anna. Man nehme die Madonna der Bremer Reihe (Abb. II, 5 u. 6) mit dem leider halbzerstörten Christusknaben; man beachte, wie sich in Bildung und Aufsatz der Holzkrone genau die gleiche Werkstattgewohnheit zeigt, erkenne in dem Madönnchen auf Annens Schoß (die Haarsträhne sind zum Teil abgebrochen, die Nase beschädigt) genau den schmalen Typus der Bremer Madonna und ihrer heiligen Gefährtin! Der mütterlich breite Annenkopf mit dem breiten Mund, stark vorquellenden Kinn stellt einen zweiten Gesichtstypus unseres Meisters dar, der in Bremen nur unter den Männern, vor allem bei dem Bischof (Abb. II, 7), vielleicht auch dem Paulus, Analogien hat, daneben vor allem in der Wismarer Madonna, während der Kopf des großen steinernen Marienstandbildes vom Darßow-Altar etwa in der Mitte zwischen beiden Typen steht. Mit den Lettner-skulpturen, die die breite Gesichtsbildung im übrigen sehr entwickelt zeigen, ist eine Konfrontation nicht so ertragreich. Diese Reihe steinerner Standbilder gehört offenbar, soweit die Hand oder doch die Nähe des Meisters in Betracht kommt<sup>1</sup>, nicht mehr der ersten lyrisch-gotischen Periode unseres Meisters an, für die wir in unserem vorigen Aufsatz (S. 140 ff.) ja eine Erziehung in westlichen Kunstzentren angenommen haben. Gerade die gut vergleichbare stehende Selbdrittgruppe zeigt die Wandlung (Abb. I, S. 137). Hier klingt schon die herbere, man kann sagen provinziellere Sonderart

<sup>1</sup> Dies trifft zu bei den Gruppen der Elisabeth, Anna und Dorothea. Die übrigen sind wohl von einem Gehilfen, der sich durch eine abweichende Haarbehandlung auszeichnet und im übrigen, z. B. in der schrägen, geschlitzten Augenstellung, gewisse Gewohnheiten des Meisters übertreibt. — Trotz jener niederdeutschen Sonderart ist übrigens ein Vergleich jener Gruppen mit zeitgenössischen burgundischen Werken lehrreich. Zeitstil oder Einfluß?

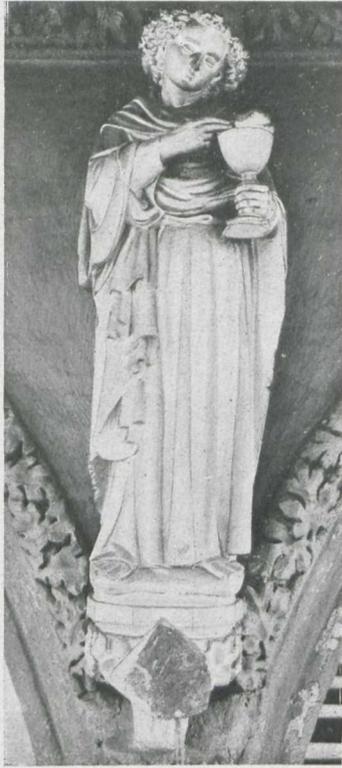


Abb. 24 Gabriel  
(Lübeck, Marienkirche, Lettnerfigur)



Abb. 25 Hl. Jacobus  
(Lübeck, Museum für Kunst- und Kunstgeschichte)

der Spätwerke vor<sup>1</sup>: an Stelle des eleganten Jungfräuleins der Gruppe von Vadstena mit den großen fließenden Gewandlinien das etwas bäuerliche, vierschrötige Kind mit dem weit weniger zart angefaßten Knaben auf dem Schoß — bei dem man sich im übrigen doch auch wieder an das Kind der früher entstandenen Darßow-Madonna erinnert fühlt, sowie uns auch der Annakopf wie ein weibliches Gegenstück zum Paulus in Bremen anmutete (Abb. II, 17, 18).

Von der Annagruppe in Vadstena sagt Lindblom, die künstlerische Provenienz betreffend, vorsichtig nur, daß sie stilistisch zwei anderen Holzskulpturen in Vadstena „sehr nahe stehe“, die man ebenfalls in der Brigittenausstellung bewundern konnte. Die eine der beiden — die lebensgroße bemalte Figur der sitzenden Brigitta — machte neben dem Triumphkruzifix wohl den überraschendsten, ja man kann sagen verblüffendsten Eindruck von allen Schönheiten jener denkwürdigen Stockholmer Schau (Abb. II, 10 und Tafel vor Seite 65). Ein außerhalb Schwedens völlig unbekanntes großartiges Kunstwerk, entstanden an der äußersten Peripherie jener gewaltigen plastischen Stilausbreitung zu Beginn des neuen Jahrhunderts, das in der seelischen und sozialen Struktur der europäischen Psyche so mächtige Umwälzungen vollenden sollte, geboren aus jenem gewaltigen tragischen Pathos, mit dem die Spiritualität und Ritterlichkeit des alten gotischen Ideals die massivere Sinnlichkeit einer neuen bürgerlichen Generation noch einmal zu überwinden, gleichsam zu überfluten trachtete. Wir sagen: an der äußersten Peripherie!, denn diese in ihrer schwer zu Boden ziehenden Gewandungsfülle ekstatisch aufgereckte Gestalt der nordischen Nationalheiligen zeigt in der fast bildnishaften breiten und plumpen Häßlichkeit der Gesichtszüge echt niederdeutsch-provinziellen Charakter. Als einer der frühesten Versuche der mittelalterlichen Kunst, die Psyche der Heiligen, religiöse Verzücktheit im individuellen Sinn, nicht überpersönlich und

<sup>1</sup> Wegen des Todesdatums des Stifters einer der Gestalten (1422) glaubt das Inventar der lübischen Kunstdenkmäler mit Unrecht einen Terminus ante für die Ausführung des ganzen Zyklus gewonnen zu haben, der auch keineswegs ganz gleichzeitig entstanden zu sein braucht.



Abb. 26

Madonna

(Lübeck, Marienkirche, Darbow-Altar)

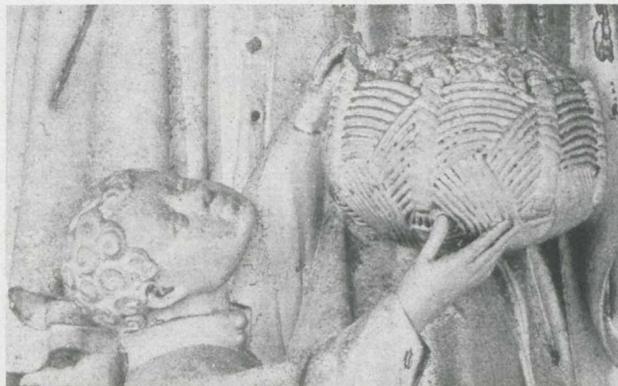


Abb. 27

Hl. Dorothea (Detail)

(Lübeck, Marienkirche, Lettner)

formelhaft wie die Gotik, sondern eher nach Art gewisser bester Einzelleistungen des Barocks zu gestalten, steht die Arbeit überhaupt isoliert da. Kein Wunder, daß sie viel späteren Generationen Eindruck machte, so daß Erik Brahe, der in Brigitta seine Urahnin verehrte, 1595 eine Kopie herstellen ließ (Abb. II, 9).

„Von derselben Hand“ wie das Brigittasitzbild ist nach Lindbloms Untersuchungen die kleine Holzfigur des hl. Laurentius (Abb. II, 8, 30 wohl von dem 1435 geweihten Laurentiusaltar), ein anspruchsloses, aber feinsinniges Werk, dessen Kopfbildung — breite Lippen, breites Kinn, breite, stumpfe Nase — die Zusammengehörigkeit mit jenem Hauptwerk zur Genüge erweist und auch die nahe Beziehung zum Annensitzbild deutlich macht.

Wegen der in Schweden außergewöhnlichen Qualität hält auch Lindblom die beiden letztgenannten Arbeiten für „norddeutsch“, doch sagt er über eine Verbindung mit unserer lübischen Werkgruppe in diesen Fällen nichts. Für uns aber fügt sich nunmehr alles harmonisch zum Gesamtbild einer großen, weit ausstrahlenden Meisterproduktivität zusammen. Die Brigitta, welche Lindblom wohl richtig um 1435 datiert (also mindestens acht Jahre später als die im konventionellen Geschmack der Frühzeit gehaltene Annagruppe!), schließt sich nach unserem Ermessen durchaus den späteren Arbeiten unseres Meisters an. Den Kopf möge man zunächst mit der bereits herangezogenen Annagruppe vom Lettner zusammenhalten (Abb. II, 17), oder auch mit den dumpfen, fahrig-erregten Köpfen der Gesellenarbeiten daselbst (etwa des Gabriel, vgl. Abb. II, 24); hier finden sich auch, ebenso wie bei den Aposteln der Bergenfahrerreihe (vgl. Abb. II, 4, 11) Beispiele des schon etwas wulstigen, überladenen und schleppenden Faltenstils, die faltig unterm Arm zusammengerafften und wie naß am Boden scheifenden Stoffmassen. Aber ihr wahres Gegenstück findet die mächtige Heilige doch erst in dem noch später entstandenen Altar von Neukirchen (Abb. II, 13, 14); auch einem Erzeugnis gewaltiger einsamer Provinzkunst. Mit dem Faltengeschleife hat freilich der Meister in diesem seinem Alterswerke gebrochen (— der Gehilfe hält noch daran fest —), aber in den Köpfen spricht um so deutlicher zu uns derselbe urwüchsige Geist. Man betrachte nur die Köpfe der Frauengruppe zur Linken (etwa den Johannes) oder auch die niederdeutschen Seefahrerköpfe der zur anderen Seite versammelten Männergruppe. Überall tritt uns von den beiden wiederholt beobachteten Grenztypen unseres Meisters der eine, ältere in großartigen Abwandlungen entgegen: Mund, Lippen und Nase in der „häßlichen“ Breite, starke Backenknochen, oft sehr hochgezogene Augenbrauen, etwas zusammengekniffene Augen mit hochgeschobenen Unterlidern. Was den Laurentius (Abb. II, 8) anbetrifft, so stellt uns dieser wieder mehr die Verbindung mit früheren Arbeiten — etwa dem milden Bischof in Bremen (Abb. II, 7), auch (Haarbehandlung!, vgl. Abb. II, 31) dem Paulus — her, Kunstwerken, die uns ja ihrerseits schon selbständig zu der Anna Selbdritt in Vadstena hingeführt hatten.

Den Kruzifixus und die Brigitta, zwei scheinbar weit auseinanderliegende Kunstwerke, allein auf Grund der Arbeiten in Vadstena demselben Schöpfer zuzuweisen, wäre zu kühn gewesen — obgleich auch Lindblom sich gesagt haben muß, wie unwahrscheinlich es ist, daß zwei Künstler von

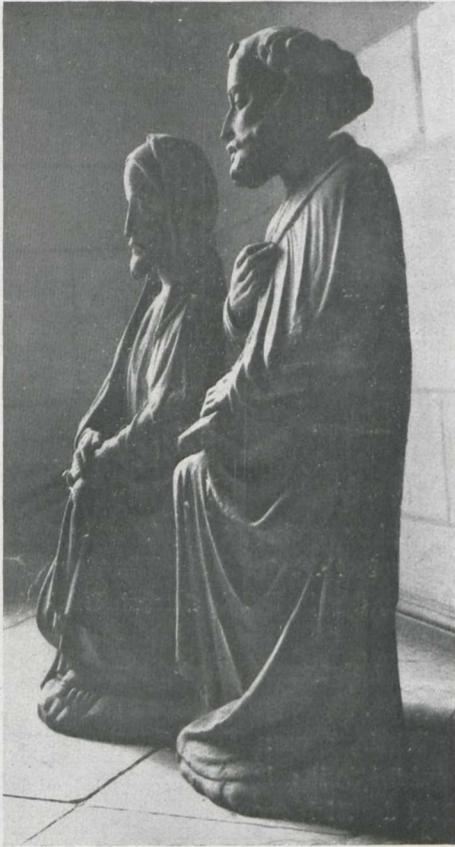


Abb. 28

Fragment einer Ölberggruppe  
(Bremen, Dom)

solchem Kaliber nebeneinander in Lübeck und für Vadstena gearbeitet haben sollten. Die großen plastischen Begabungen sind in Norddeutschland zu jener Zeit gewiß rar, und wo wir einer im Rahmen eines Werkstättenbetriebes begegnen, werden wir ihren Einfluß, ihren Wirkungskreis uns nicht leicht zu groß vorstellen.

Die Frage der Eigenhändigkeit ist in einem solchen zünftigen, noch halb mittelalterlichen Betriebe wohl zu scheiden von der einer geistigen Urheberchaft, die in der Anfertigung des Modells, einer Zeichnung, in gelegentlicher Mitarbeit, endlich auch in der Wirksamkeit völlig im Sinne des Meisters denkender und arbeitender Gehilfen erblickt werden kann. Deutlicher noch und vor allem mächtiger als zu der Zeit, da wir nur das lübische und bremische Material verwerteten, löst sich uns nunmehr aus der Masse handwerklich schaffender Namenloser eine solche Urheberindividualität — unser hypothetischer Johannes Junge — los: die Individualität eines vielleicht in westlichen Kunstzentren künstlerisch beeinflussten, auf alle Fälle aber eng mit der heimischen Überlieferung verknüpften, wohl in Lübeck ansässigen Meisters aus der ersten Jahrhunderthälfte, der in dieser Stadt einer Steinhauer- und Bildschnitzerwerkstatt vorstand. Was am meisten für den Ruhm dieses Mannes und seiner Schule spricht, ist die nunmehr wahrscheinlich gemachte Tatsache, daß die Klosterkirche in Vadstena für einige Jahrzehnte den Hauptteil ihrer künstlerischen Ausstattung bei ihm in Auftrag gegeben hat.

Gewiß bleibt der Umriss dieser schöpferischen Persönlichkeit noch unsicher, der Zusammenhang seiner Werke noch lückenhaft und nicht überall gleich überzeugend; hier wie in dem Entwurf seiner Entwicklung — gleichsam vom „Ritterlich-Geistlichen“ über das „Bürgerliche“ ins „Bäuerliche“ — mußte ein intuitives Erfassen noch dem rein wissenschaftlichen Einzelnachweis versuchsweise vorantasten. Man hüte sich aber, die mancherlei Abweichungen in der von uns zusammengestellten Werkreihe gleichsam hyperkritisch, überwissenschaftlich und allzu — „vorsichtig“ zu beurteilen! Man



Abb. 29 Petrus (Teilstück)  
(Bremen, Dom, Altarfragment)

traue dem Erfindungsreichtum, der Entwicklungsfähigkeit, der Spannweite, ja den Launen eines großen Künstlers nicht zu wenig zu. Wie wechselreich er dachte und schuf, das lehrt uns schon die Betrachtung gleicher, unmittelbar zusammengehöriger Werkreihen (etwa des Bergenfahrer-, des Lettnerzyklus). Welch ein Reichtum der Motive, der Gesichtstypen schon hier! Zu der Anerkennung des Erfindungsreichtums muß noch die Berücksichtigung der verschiedenen Materialien, der verschiedenen formgebenden Zwecke (Altarschrein, Wand-, Nischen- und Freifiguren), der nicht genug hervorzuhebenden, vielfältig sich überschneidenden Gehilfenmitarbeit, endlich eben des Zeitabstandes zwischen den einzelnen Arbeiten kommen. Zieht man dies alles in Rechnung, so wird eine Konstruktion wie die unsere, zu der uns Goldschmidt, Lindblom, Schäfer und Knorr die Fundamente geliefert haben, demjenigen nicht zu kühn erscheinen, dem wie uns einmal aus dem Nebel einer breiten anonymen Materialmasse die Vision jener einzigen großen Schöpferpersönlichkeit aufgeleuchtet ist. Eine solche Vision ist unverlierbar, mag Forschung sie im einzelnen nachträglich noch so modifizieren. Sie muß uns auf alle Fälle antreiben, unablässig zu arbeiten, damit das persönlich Geschaute ein allgemein Schaubares, und daß aus dem schattenhaften „Johannes Junge“ eine klar begrenzte Gestalt werde, der in dem Pantheon der Künste ihr Platz neben einem Sluyter, de Werwe, Multscher, Quercia und Ghiberti gebühren muß.



Abb. 30. Kopf des hl. Laurentius  
(Vadstena, Klosterkirche)

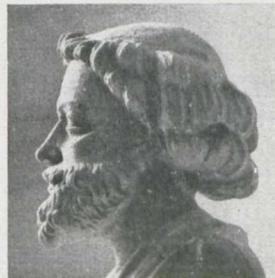


Abb. 31 Kopf Pauli  
(Bremen, Dom, Altarfragment)