

Von Lukas Cranach bis in die Werkstatt bremischer Bildschnitzer

von Karl Schaefer



Es war einst alter Brauch im Bereich des Weser- und Elblandes, daß die Eltern der Braut als Hauptstück ihrer Ausstattung in die junge Ehe eine Truhe mitgaben, in der ihr Reichtum an Leinen und Gewand enthalten war. In den Vierlanden hat sich dieser Gebrauch, und mit ihm die alte Form des Möbels, bei der bäuerlichen Bevölkerung vielleicht am längsten, bis gegen 1870, lebendig erhalten; in Bremen scheint er um die Zeit des 30jährigen Krieges aus der Übung gekommen zu sein. Vorher, während des ganzen 16. Jahrhunderts, war die Herstellung des Brautzeugs und der reich geschmückten riesigen Eichenholztruhe, die vornehmste Aufgabe der bremischen Snitker und Tischlermeister.

Diese Truhen, an deren Vorderwand der Bildschnitzer je nach dem Geschmack der Zeit teils rein religiöses, teils moralisch lehrhaftes Bildwerk aus den Motiven des alten und neuen Testaments anbrachte, sind heute noch in öffentlichen und privaten Sammlungen von Kopenhagen und Frederiksborg bis Nürnberg, vom Rhein bis Königsberg in ansehnlicher Zahl erhalten und bilden in ihrer Masse und in der oft ausgezeichneten Schönheit ihres Schnitzwerks den Beleg für das Vorhandensein einer glänzenden, von fremden Einflüssen ziemlich unabhängigen, eigenen Schnitzerschule in der bremischen Kunst des 16. Jahrhunderts, nicht minder stolz und nicht minder ergiebig in ihren Leistungen, als es die etwas später erst zu eigenem Leben erwachte Schule der Steinmetzen in der Zeit Lüders von Bentheim für Bremen war. An diesen Aufgaben des bürgerlichen Mobiliars sehen wir die Kunst der Schnitzer sich im Stilwandel der Zeit schließlich zu den glänzenden Leistungen entwickeln, die um 1600 mit der Kanzel und dem Orgelprospekt der Martinikirche und dann 1616 mit der Guldengkammer des Rathauses den berühmten Höhepunkt bremischer Handwerkskunst bedeuten.

Als Zeugen dieser charakteristischen alten Bildschnitzerkunst besitzt das Gewerbe-Museum fünfzehn Vorderwände von großen, etwa zwei Meter Länge messenden Truhen, fünf vollständig erhaltene kleine Truhen, die im Hause wohl als Kassetten und Schriftenbehälter Verwendung fanden, und endlich eine Anzahl geschnitzter Füllungen von solchen Laden kleineren Formats. Die meisten, und gerade die besten unter diesen, von etwa 1510 bis gegen 1630 entstandenen Schnitzwerken tragen an den seitlichen Stollen oder Wangen, die das Mittelfeld umrahmen, zwei Wappenschilder bremischer Geschlechter. Ein Vergleich mit den Geschlechtertabellen des Archivs ergibt, daß diese Wappen, wenn nicht immer, so doch in den meisten Fällen nicht die Besitzer der Truhe, sondern die Geschenkgeber, die Eltern der Braut kennzeichnen. Und die Eltern waren es auch sicher, die mit dem Bildhauer das Thema der Schnitzerei besprachen, und indem sie diese oder jene moralisch lehrhafte Geschichte aus ihrem gründlichen Wissen in allen biblischen Stoffen ausuchten, den Kindern eine dauernd vor Augen stehende gute Lehre in kunstvoller Fassung in die Ehe mitgaben. Wie die Tugend schließlich immer siegt, und die Lüge kurze Beine hat, zeigte man gerne an der Geschichte der schönen Esther, die trotz Hamanns Verleumdungen vom König Ahasverus wieder in Gnaden aufgenommen wird; wie man gerecht urteilen soll, am Richterspruch des Königs Salomo; und wie den Verschwender die Strafe ereilt, an der Geschichte vom verlorenen Sohne. Das merkwürdigste aber und das ungewöhnlichste Thema solcher Truhenschnitzerei, eine besondere Eigentümlichkeit gerade der bremischen Werkstätten, zeigt das Beispiel, von dem hier die Rede sein soll. —

Um 1530 hat der nachmalige Ratsherr Cord Wachmann eine Tochter aus dem Geschlecht der Bredeloe zur Ehe genommen; anno 1559 ließ er für eine seiner Töchter die mächtige Brautlade anfertigen, deren Vorderwand wir hier abbilden (Taf. VIII); an den Seiten ließ er sein und seiner Ehefrau Wappen anbringen. Das Thema des Mittelfeldes ist ein merkwürdiges Produkt deutsch-protestantischer Allegorie, anmutend wie eine Illustration zu einer Luther'schen Flugschrift über Werkheiligkeit und Glaube, stammend aus dem eigensten Vorstellungskreise des Reformators und seiner nächsten Umgebung. Ein ganzer Abriß der biblischen Geschichte vom alten und neuen Bunde wird in den beiden Hälften der Bildfläche zusammengestellt; und was der Künstler mit dieser Gegenüberstellung meint, sagt er selbst gleich durch den einerseits im vollen Blätterschmuck stehenden, an der andern Seite mit verdorrten und entlaubten Ästen dargestellten Baum, der die beiden Hälften der Platte von einander trennt.

Auf einer Bank am Fuße dieses Baumes sitzt der zweifelnde Mensch, der von zwei leicht erkennbaren Gestalten, dem bärtigen, mit dem Judenhute bekleideten Moses und dem Täufer Johannes im härenen Gewand, mit deutlicher Geberde hingewiesen wird auf den Gekreuzigten. Nachdem wir so den Hauptfuss dieser plastisch gewordenen theologischen Abhandlung kennen gelernt haben, sehen wir einmal zu, wie die zahlreich gehäuften Einzelbilder zu verstehen sind, die der Zeichner auf dem beiderseits hoch ansteigenden, stark vertieften landschaftlichen Grunde bilderbogenartig nebeneinander ordnet.

Die Urgeschichte der Menschheit auf den beiden Seitenwangen schon durch die Erschaffung der Eva und die Vertreibung aus dem Paradiese eingeleitet, setzt sich im Mittelfelde fort in dem Bilde des ersten Elternpaares unter dem Baum der Erkenntnis. Die Schrecken des Todes, der durch die Sünde in die Welt gekommen, kennzeichnet dicht neben Eva ein offenes Grab, in dem ein Skelett sichtbar wird. Darüber breitet sich im Hintergrunde das Zeltlager der Kinder Israel in der Wüste, und vor demselben sieht man einige Gestalten in Verehrung der ehernen Schlange begriffen. Oben links im Bilde empfängt Moses knieend auf der Höhe des Berges die Gesetzestafeln aus einem mittelalterlich naiv gebildeten Wolkenkranze, der sich über die Landschaft hinzieht.

Weniger übersichtlich und auch stärker zerstört erscheint die rechte Hälfte mit den Heilswahrheiten des neuen Bundes. Die Verkündigung an Maria, die als bürgerlich gekleidetes Mädchen betend oben auf einer Bergeshöhe knieend zu sehen ist, weicht auffallend stark von der sonst üblichen typischen Darstellung dieses Motivs ab und verrät am deutlichsten den Bilderkreis, aus dem die ganze Allegorie stammt. In der Mitte des Feldes ragt das Kreuz, zur einen Seite das symbolische Lamm mit der Fahne, zur anderen am Bergabhang Herde und Hirten, denen der Engel die Geburt Christi verkündet, endlich im Vordergrunde der Auferstandene; der Schaft der Kreuzesfahne dient ihm als Lanze, mit der er das drachenartige Ungeheuer unter seinen Füßen durchbohrt; von diesem selbst erkennt man nur noch die Umrisse, den Hals mit dem aufgebäumten Schlangenkopf, weil die Schnitzerei am unteren Rande mürb und vielfach abgestoßen ist. Wolken und geflügelte Engelsköpfe füllen oben den Rest des Bildfeldes.

Diese durch ihre lehrhafte Häufung von Figuren und widerstrebenden Gruppen künstlerisch wenig dankbare Darstellung, offenbar entstanden unter dem Einfluß der Theologie der Reformatoren, erfreute sich in dem 1532 protestantisch gewordenen Bremen eine Zeitlang großer Beliebtheit.

Das Gewerbe-Museum besitzt selbst noch zwei weitere Truhenplatten, die demselben Gegenstande gewidmet sind, davon die eine das Datum 1583 trägt. Außerdem befindet sich im hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe eine weitere von 1578, im Kunstindustrie-Museum zu Kopenhagen eine im Schnitzwerk sehr tüchtige gleiche Platte aus der Zeit um 1570 und dazu eine spätere von roher Arbeit, aber typischer Anordnung; im alten Welfenbesitz des Provinzial-Museums zu Hannover findet sich eine große Truhenplatte von vorzüglicher Arbeit, ebenfalls mit bremischen Wappen, die das gleiche Thema behandelt; sie trägt die Umschrift: *Ego miser homo ovis liberabit. O mors ero tua mors et morsus tuus.* Eine weitere große Truhe von reich entwickelten Spätrenaissance-Formen im Oldenburger Museum, eine Truhe, etwa 1560 zu datieren, in der Sammlung der Altertums-gesellschaft Prussia im Königsberger Schlosse, und schließlich eine kleine, aber gut erhaltene Platte gleicher Darstellung in der Sammlung Rötgen in Bonn. Vor einigen Jahren tauchte im Antiquitätenhandel eine in der lebendigen Bewegung des Schnitzwerks vorzügliche, aber nach Höhe und Breite nur zu zwei Dritteln erhaltene Vorderwand auf, von der Abguß und Photographie im Gewerbe-Museum aufbewahrt werden. Diese elf Beispiele, in denen derselbe Stoff von Bremischen Bildschnitzern an ihren Hochzeitstruhen verwandt wurde, mögen, besonders wenn man hinzufügt, daß unsere Liste wahrscheinlich noch unvollständig ist, dafür sprechen, wie beliebt gerade dieser Stoff in Bremischen Werkstätten war. Als ein Kuriosum und zugleich als interessanter Beleg dafür, daß der Bildschnitzer sich im Thema seiner Darstellung den Wünschen und der Sinnesart des Bestellers anzupassen hatte, sei noch erwähnt, daß die Familien, für deren Kinder solche Brauttruhen mit den Bildern von Gesetz und Glaube ausgeführt worden sind, alle der Partei der strengen Lutheraner angehört haben, die 1562 infolge des Sieges der Hardenbergischen Reformierten samt der Mehrheit des Rates Bremen verlassen mußten. Die Familien Wachmann, Bredeloe und Vulgreve sind unter den Ausgewiesenen, und der Bürgermeister Dittmar Kenkel war der Anführer der ganzen Partei. So war es denn auch ein lutherisches Glaubensbekenntnis, das diese Strenggläubigen ihren Kindern aus dem Elternhause mitgaben.

Der Mann, der es als Maler versuchte, dogmatische Anschauungen der Reformation und namentlich Luthers in künstlerische Form zu fassen, war Lukas Cranach.

Unter seinen Gemälden und denen seiner Werkstatt findet sich eine umfangreiche Gruppe von Werken, die gerade diesem Gedanken gewidmet

sind, den Luthers immer von neuem den Bibelausgaben beige druckte Vorrede so deutlich ausspricht. Die Gegenüberstellung von Gesetz und Evangelium war seit dem Mittelalter in Kreuzigungsdarstellungen gebräuchlich, sagt Janitscheck; die lutherische Dogmatik hatte gerade die Feststellung dieser Begriffe zu ihrem Mittelpunkt gemacht; wenn Cranach ihr nahetritt, so kann kein Zweifel darüber sein, daß Luther selbst auf Gestaltung und Komposition solcher Bilder unmittelbaren Einfluß nahm. Auf den Flügeln des Altarwerks aus der Stadtkirche zu Schneeberg sieht man das Thema am ausführlichsten behandelt: der Mensch von Tod und Teufel in die Hölle gejagt, Johannes weist den Mensch auf den Gekreuzigten hin, der Auferstehende triumphiert über Tod und Teufel. Am bekanntesten ist unter Cranachs Wiederholungen dieses Stoffes das Weimarer Altarbild in der Stadtpfarrkirche mit den berühmten Bildnissen Luthers und Cranachs selbst. In den Museen zu Gotha und Weimar, auf der Wartburg und an mehreren anderen Stellen finden sich endlich die zahlreichen Werkstattbilder, alle aus den letzten beiden Jahrzehnten cranachischer Kunst, die mit dogmatischer Nüchternheit lehrhaft und wenig künstlerisch in der Gestaltung das Thema wiederholen. Häufig ist ihnen ein Text aus Bibelzitataten am unteren Rande beigegeben, so wie auch unsere Truhenplatte in dem Schriftrande, der das Bildfeld umgibt, zum Verständnis des Gegenstandes aus dem Evangelium Johannis Kap. 3, 14 und 15 beifügt:

WIE · MOSES · IN · DER · WVSTEN · EINE · SLANGE · ERHOHET · HAT
 ALSO · MVS · DES · MINSCEN · SON · ER · HOGET · WERDEN · VF · DAS
 ALLE · DE · AN · IN · GLEVBEN · NICHT · VOR · LORN · WERDE · SVNDER
 DAS · EWIGE · LEBEN · HABEN · JOHAN 3.

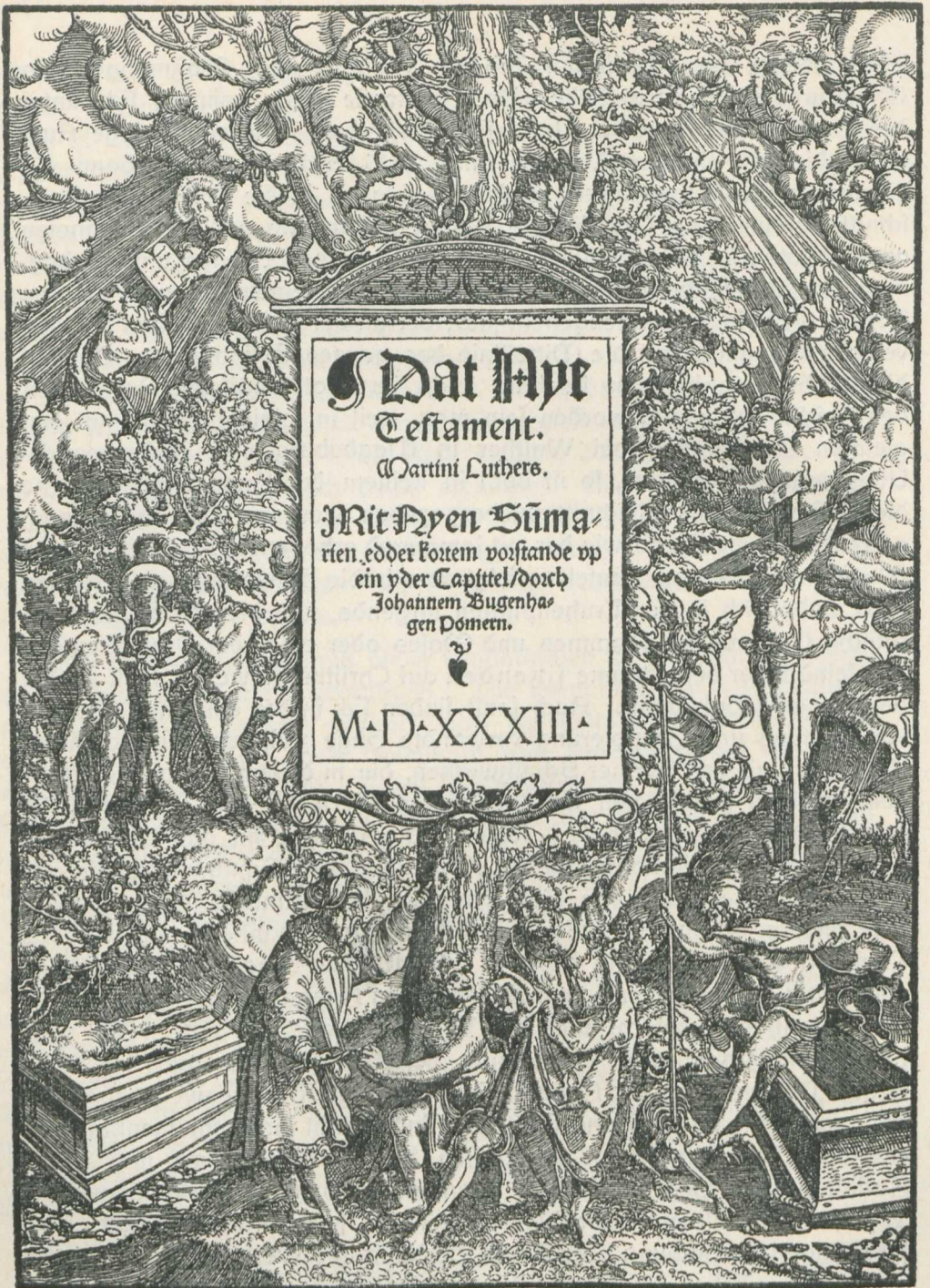
So wenig sinnreich die von dem Evangelisten hier gezogene Parallele auch erscheinen mag, die Aufrichtung der ehernen Schlange dem Kreuzifix gegenüberzustellen, scheint auch im Anschluß an andere Bibelstellen, wie die Apostelgeschichte Kap. 3 und 4, in diesem Zeitalter der theologischen Thesen beliebt gewesen zu sein. Ein Gemälde des Barthel Beham in in der Wiener Galerie zeigt die eifrig lehrenden Apostel an Kreuz und Schlange, die vor allem Volke aufgerichtet sind, Beweise führend. Bei Cranach selbst tritt diese Gegenüberstellung nicht so scharf hervor. Er hält sich an den Gedankengang der Vorrede Luthers: „Wann Christus kumpt, so höret Moses up.“ Moses lehrte zwar, durch das Gesetz zu erkennen, was gut und böse ist, aber „dorch des Ghesettes Wercke wert nemant fram vor Gode. Wente Moße kan dorch dat Gesette nicht mehr don, sunder leren, wat men don und laten schal. Averst Kraft und vormögent

foldkes to don un to latende giff he nicht und lett uns also in der sünde stecken.“ „Dat Gesette aber ys dat olde Testament.“ Das vierte Buch Moses ist Luther „ein merklick Exempel, wie unnützig es ist, mit Gesetten de Lude from maken.“ Ihm, dem alten Testament und seiner Werkheiligkeit setzt er als das alleinige Heil den Glauben an den auferstandenen Christus gegenüber; dieser Gegensatz, dessen Disputation durch seine ganze Vorrede sich hinzieht, ist ihm das Wesentliche an der Auffassung der Bibel überhaupt; und so gibt Cranach eine buchstäbliche Übertragung lutherischer Theologie in seinen Bildern, wenn er trotz des Gesetzes und der Propheten den Menschen des alten Bundes von Tod und Teufel in die Hölle getrieben darstellt, während an der andern Seite der Mensch gläubig seine Hände erhebt zu dem Gekreuzigten und der Auferstehende mit dem krySTALLenen Speer seiner Kreuzesfahne den Teufelsdrachen oder das Totengerippe oder auch beide vernichtet. Sündenfall und eherne Schlange treten auf der einen Seite, die Verkündigung auf der andern als Beiwerk im landschaftlichen Hintergrund des Bildes hinzu. Der trennende, halbverdorrte Baum als Mittellinie des Bildes wiederholt sich in den meisten dieser Bilder.

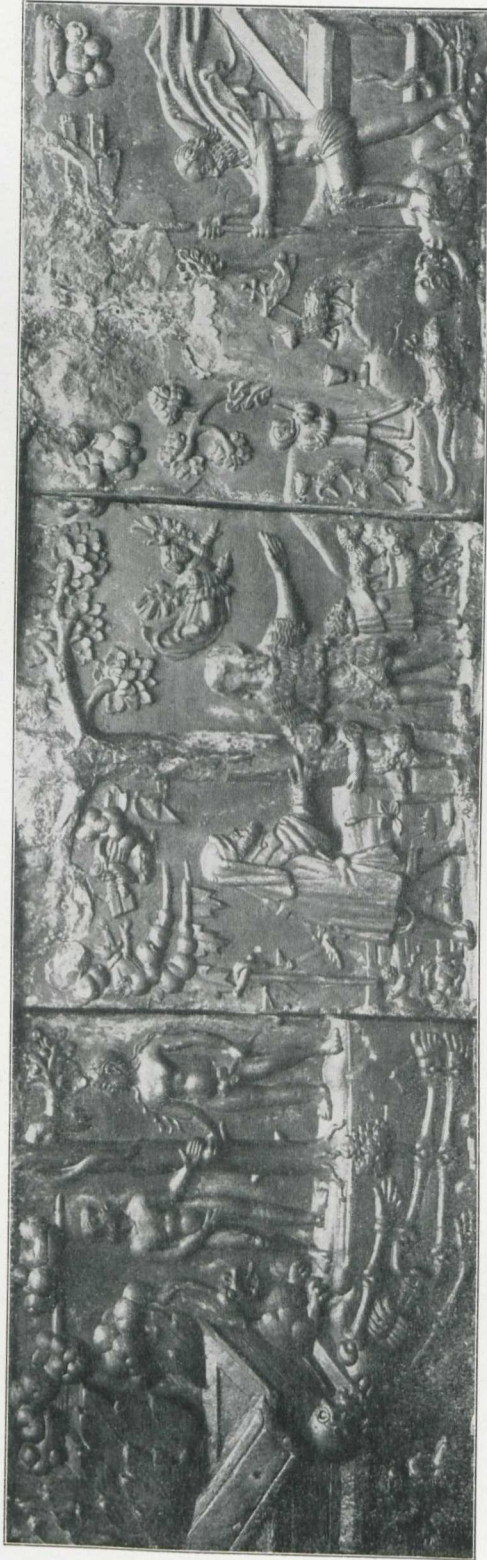
Wie ist nun die Kenntnis dieser Cranachschen Gestalten in die Werkstatt der bremer Schnitker gedrungen? Die Vermittlung von Wittenberg und Weimar nach Bremen geschah durch die leicht beweglichen Blätter der graphischen Kunst. Daß Holzschnitt und Kupferstich mit einer erstaunlichen Freizügigkeit von ihrem Entstehungsorte in weit entlegene Werkstätten wanderten und dort dem Handwerker als Vorlage oder doch als anregendes Bildmotiv dienten, hat gerade für die Zeit, mit der wir es hier zu tun haben, die vorzügliche Arbeit von A. Brinckmann über die praktische Bedeutung der Ornamentstiche dargetan;*) und für Bremen selbst hat G. Paulis Arbeit über die Vorbilder des dekorativen Reliefschmuck am Rathause in diesem Jahrbuch sehr lehrreiche Nachweise gegeben. Die vorhin erwähnten Gemälde Meister Cranachs gehören alle in seine Spätzeit, namentlich in die vierziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts. In dieser Zeit finden wir den Meister auch bei der Arbeit für den Wittenberger Verleger Hanns Lufft Luthers Bibel mit Holzschnitten auszustatten. Als ein kostbarer Vorläufer dieser Holzschnitte muß das Titelblatt gelten, das Cranach mit der Jahreszahl 1543 und seinem geflügelten Drachen bezeichnet der auf Pergament gedruckten Handbibel

*) Albert Brinckmann: Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. E. Feitz, Straßburg 1907.

seines Herrn, des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen als Miniaturgemälde voranstellte. Das wertvolle Buch befindet sich unter den Schätzen der Jenenser Universitätsbibliothek. Die vollständige Ausgabe, die mit Luthers Vorrede anno 1545 erschien, enthält dann als ziemlich genaue Übertragung dieses Titelblattes in die Technik des Holzschnitts dreimal als Titel für die beiden Testamente und die Propheten angewandt eine Komposition, in der die einzelnen Szenen unserer dogmatischen Gegenüberstellung bilderbogenartig zu einem Rahmen für den Text des Titels zusammengestellt sind; der an der Seite des alten Bundes verdorrte Baum bildet die Mittellinie des ganzen Solioblattes. Obwohl diese Bibelausgabe schon deshalb leicht im protestantischen Nordwesten des Reichs bekannt geworden sein mag, weil im gleichen Jahre mit den gleichen Druckstöcken bei Walthers in Magdeburg eine niederdeutsche Übersetzung herauskam, so ist doch in keinem der Bremer Schnitzwerke dieser Cranachsche Holzschnitt wiedergegeben worden. Die bei Cranach ganz wesentliche Szene, wie der mit jammernd erhobenen Händen fliehende Mensch von Tod und Teufel verfolgt oder in die Höllenflammen getrieben wird, findet sich in den Truhenplatten nirgends, und die ebenso charakteristische Gruppe, wie Johannes und Moses oder einer der Propheten den zweifelnd unter dem Baume sitzenden auf Christus hinweisen, fehlt wieder bei Cranachs Holzschnitt. Auch sonst finden sich in den einzelnen Motiven von Haltung und Gruppierung verwandte Züge zwischen den Gemälden Cranachs und den Bremer Schnitzwerken, die in diesem Titelholzschnitt — dem einzigen graphischen uns bekannten Werk, in dem Cranach selbst das Thema behandelt hat — fehlen. Die Vorlage für das früheste und künstlerisch wie ikonographisch bedeutendste der Schnitzwerke, für die hier behandelte Truhe von 1559 war also nicht Cranachs Werk, sondern eine andere graphische Fassung desselben Stoffgedankens; es war das Titelblatt der bei Ludwig Dietz in Lübeck 1532 begonnenen und dann vollständig 1534 erschienenen niederdeutschen Ausgabe der Bibel (Abb. 1), die Bugenhagen besorgt und mit Vorreden versehen hatte. Die zahlreichen, ausgezeichneten Holzschnitte dieses Buches, das auch als künstlerische Druckleistung der Ausgabe des Hanss Lufft keineswegs nachsteht, stammen nicht von der Hand Cranachs. Indessen ist ihr Zusammenhang mit Cranachs Formenkreis im Sigürlichen, wie im Dekorativen und in der Auffassung des Gegenstandes so offenkundig, daß die Herkunft aus der Werkstatt des Wittenberger Meisters stets als selbstverständlich galt. Eine sorgfältige Untersuchung über Name, Herkunft und Werk des Künstlers, der die Lübecker Bibel mit Holzschnitten geschmückt hat, liegt meines Wissens



1. Titel zum Neuen Testament aus der niederdeutschen Bibel von Ludw. Dietz, Lübeck 1532–1534



IX

Drei Ziegelplatten von der Fassade des ehemaligen Hofmeister Hofes zu Lübeck

Gewerbemuseum, Bremen

bisher nicht vor. Er hat seinen Zeichnungen häufig eine aus G und L bestehende, auch gelegentlich als Monogramm in ein Schildchen zusammengefügte Signatur gegeben; Nagler nennt ihn Gottfried Leigel, läßt ihn aus Holstein stammen und Cranachs Schüler sein. Von seiner stark dekorativen, sehr geschmackvollen, in der freien Formbehandlung der Renaissance für seine Zeit schon auffallend fortgeschrittenen Weise mag das hier wiedergegebene Titelblatt eine Anschauung geben.

Lübeck, um 1530 noch unbestritten die an Kunst reichste unter den Hansestädten, hat also die Bibeldrucke geliefert, die in Bremen in Haus und Werkstatt damals gebraucht wurden. Es hat aber auch in seinem eigenen Kunsthandwerk von der originellen Zeichnung im Titelblatt dieser Bibel einen Gebrauch gemacht, der hier noch zu erwähnen ist. Das eigenste, kennzeichnendste Erzeugnis des Lübecker Kunsthandwerks aus dieser Zeit um die Mitte des 16. Jahrhunderts sind die bekannten Terrakottaplatten zum Schmuck der Ziegelfassaden. Die Mehrzahl von ihnen begnügt sich mit dem Motiv eines bildnisartigen Medaillonkopfes von kreisrundem Laubkranz umrahmt; unter den wenigen anderen figürlichen Motiven, die an Lübecker Bürgerhäusern vorkommen, findet sich auch, wenn schon in knapper, abgekürzter Form, unser Cranachgedanke. Ein Beispiel davon kam vor einigen Jahren in den Besitz des Gewerbe-Museums, als 1904 die sechzehn Reliefplatten erworben wurden, die einst den Schmuck der Fassade am Hause zum „Holsteiner Hof“ in Lübeck gebildet hatten. Wir geben es auf der Tafel IX hier wieder. Dreizehn der bekannten Profilköpfe bildeten als Fries über die ganze Breite der Fassade aneinandergereiht den Abschluß des Erdgeschosses; darunter saßen über der Haustür als ein glaubensfestes Pronunciamento der Bewohner die drei Tafeln, auf denen in der Mitte der Baum mit dem zweifelnden Menschen, zu den Seiten die Sündenfallszene und die Überwindung des Todes durch den Auferstandenen zu sehen sind. Auch zu den Modellen, mit denen diese Ziegelplatten hergestellt wurden, diente dies Titelblatt der Lübecker Bibel als Vorbild. Weitere Abdrücke dieser Formen sitzen noch heute zum Teil in der gleichen Anordnung an Lübecker Renaissancebauten. Die Tatsache, daß es für die Erfindung der Lüneburg-Lübeck-Wismarer Terrakotten keiner italienischen Anregungen bedurfte, hat A. Brinckmann a. a. O. Seite 40 und 44 neuerdings wieder gestützt durch den Nachweis, daß Hans Sebald Beham und andere Nürnberger Kleinmeister Ornamentstichvorlagen zu ihnen geliefert haben. — In Lübeckischen Schnitzwerken findet sich das Motiv übrigens nicht; dagegen hat J. Brinckmann im Jahresbericht seines Museums 1899 darauf hin-

gewiesen, daß in Hamburg eine einmalige Darstellung des Gegenstandes vorkommt, übrigens an sehr passender Stelle, nämlich an der Renaissance-tür der Kanzel aus der alten St. Petri-Kirche.

Daß sich außer den Bremischen Truhenschnitzwerken und den Lübecker Terrakotten gelegentlich einmal ein Schnitzwerk in unmittelbarer Nähe des Cranachischen Wirkungskreises diesen Bilderkreis zum Gegenstand genommen haben mag, beweist ein in der „Denkmalpflege“ im Jahrgang 1908 veröffentlichtes Holzrelief aus Wittenberg, dessen ursprüngliche Verwendung nicht mehr festzustellen ist; aus der Gleichheit des Themas zu folgern, daß solche Arbeit in Cranachs eigener Werkstatt entstanden sei, wäre ein voreiliges Unternehmen. —

Es ist das Verdienst Justus Brinckmanns bei der Besprechung der Bremischen Truhen des Hamburgischen Museums in seinem Führer zuerst ausdrücklich auf das Thema von Werkheiligkeit und Glaube, von der Gegenüberstellung des alten und neuen Bundes hingewiesen zu haben. Ergänzt hat er seine Mitteilungen in dem Jahresbericht von 1898. In den Mitteilungen des Gewerbe-Museums zu Bremen 1901 habe ich darauf das damals bekannte Material zu dieser Frage zusammen getragen, ergänzt durch Mitteilungen des Archivars von Bippin, die mir auch hier dienlich gewesen sind.





VIII

Vorderwand der Wachmannföhen Brautlade von 1559

Gewerbemuseum, Bremen