Werk

Titel: Goldschmidt, Adolf: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530

Autor: Schlie, Friedrich

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1890

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0013|log99

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

dungen — Miniaturen, Tafelbilder, Gegenstände des Kunstgewerbes —, volles Lob gespendet werden; manches Kunstwerk wird so überhaupt zum erstenmale weiten Kreisen bekannt gemacht. Die heillose Clichéwirthschaft scheint aufhören, das Abbildungsmaterial mit den Fortschritten der Forschung sich wieder in ein engeres Verhältniss setzen zu wollen. Auch das ist freudig zu begrüssen. Schliesslich sei des sorgfältig gearbeiteten Registers nicht vergessen. *H. J.*

Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Von **Adolf Goldschmidt.** Mit 43 Lichtdrucken von Joh. Nöhring in Lübeck. Lübeck, Verlag von Bernhard Nöhring, 1889.

Die vorliegende Arbeit, mit welcher sich Dr. Ad. Goldschmidt, ein Schüler Anton Springer's, in den Kreis der Kunstforscher einführt, ist als eine sehr erfreuliche Leistung zu bezeichnen. Der Verfasser hat viele Zeit und Mühe sowie auch einen ganz beträchtlichen Aufwand von Mitteln daran gewandt, um auf dem verhältnissmässig noch wenig angebauten Gebiet der norddeutschen Kunstgeschichte ein Werk zu liefern, welches, ausgestattet mit 43 durchweg vorzüglich gerathenen Lichtdrucktafeln aus der rühmlichst bekannten Nöhring'schen Kunstanstalt, eine Basis würde für weitere Localforschungen, wie sie dieser Theil der Kunstgeschichte noch dringend nöthig hat. Um diese seine dankenswerthe Absicht zu erreichen, konnte er in der That keinen glücklicheren Griff thun, als den, welchen er gethan hat. Denn indem er sich die Lübecker Kunstwerke zum Gegenstand seines Studiums erwählte, fand er nicht nur eine Fülle des interessantesten Materials, sondern erfasste auch in localer Beziehung den bedeutendsten Ausgangspunkt, welcher für die Betrachtung der Kunst der Ostseeländer gewonnen werden kann. Schon das erste Capitel »Lübecker Malerei bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts« erweist die Ergiebigkeit des von ihm bearbeiteten Bodens. Das ganze Capitel erscheint wie ein Beleg für die Einleitung, in welcher der Verfasser die Bedeutung der alten Handelsstadt als einer seit dem 13. Jahrhundert vom Westen und vom Süden, besonders von Westphalen und vom Rhein her, empfangenden, und nach dem bedürftigeren Osten und Norden reichlich wieder ausgebenden Culturstätte erörtert, einer Stätte mit äusserst beweglichem Leben, mit zahlreichen, um die Seligkeit der Seele sorgenden, Kirchen und Capellen mit Kunstwerken schmückenden Bruderschaften, sowie mit einer im 14. Jahrhundert grösstentheils am Pferdemarkt der Stadt angesessenen, Kunst und Handwerk von Vater auf Sohn vererbenden Genossenschaft von Bildhauern und Malern. Denn der in diesem Capitel ausführlich behandelte, im Jahre 1725 von den Lübeckern an die mecklenburgische Stadt Grabow geschenkte und in der dortigen Kirche noch vorhandene Flügelaltar mit dem Datum 1379 und der mit Fug und Recht gleichfalls herbeigezogene, im Jahre 1728 von eben denselben an die mecklenburgische Stadt Neustadt geschenkte und von dort später in die Alterthümersammlung zu Schwerin überführte Flügelaltar vom Jahre 1435, welche beide wegen ihrer Datirung als sehr geeignete Krystallisationspunkte für die Anreihung anderer verwandter Werke angesehen und daher zu den wichtigsten lübischen Kunstdenkmälern des 14. und 15. Jahrhunderts gerechnet

werden müssen, erweisen schon bei oberflächlicher Vergleichung eine nahe Verwandtschaft mit bekannten westphälischen und rheinischen Altarwerken derselben Zeit und bestätigen andererseits selbst noch für das 18. Jahrhundert die wohlthätige Richtung Lübecks nach dem Osten. Aber der Verfasser findet unsere Zustimmung, wenn er die im 14. Jahrhundert in Lübeck nachweislich bereits stark ausgebreitete Kunstthätigkeit von Bildschnitzern und Malern als Grund dafür geltend macht, dass die grössere Anzahl dieser und anderer verwandter Werke an Ort und Stelle entstanden und nicht erst von Westphalen oder vom Rhein her bezogen sei. Wenn der Verfasser von einer Entwicklung redet, welche der des nordwestlichen Deutschland parallel läuft, so lässt sich der Unterzeichnete dies um so lieber gefallen als er diesen Standpunkt schon im Jahre 1882 bei Besprechung des verwandten Hamburger Altars vom Jahre 1435 in der Schweriner Gemäldegalerie eingenommen hat. Vgl. S. 436 ff. des grösseren Katalogs. Es kann nicht entschieden genug betont werden, dass zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts in ganz Norddeutschland ein auch der süddeutschen Art und Weise verwandter gleichartiger Geschmack im Aufbau, in der Ausstattung und in der Bemalung der Altäre herrschte. Auf seinen Reisen durch Mecklenburg und Norddeutschland ist der Unterzeichnete in den Kirchen kleiner Städte und Dörfer oft genug auf theils noch im Gebrauch sich befindende, theils auf Böden in den Winkel geworfene Altarschreine gestossen, deren Aufbau und Bemalung ihn lebhaft an den Hamburger und Neustädter Altar vom Jahre 1435 und andere verwandte Werke in Köln, Soest, Münster, Braunschweig, Leipzig u. s. w. erinnerten. Man kann ferner getrost annehmen, dass die Zahl untergegangener gleichartiger Werke jener Zeiten ungleich grösser ist als die der erhaltenen. Für alle diese demselben Geschmack und derselben Mode entsprossenen alten Kunstwerke nun jedesmal den Meister Wilhelm von Köln, Herman Wynrich von Wesel, Conrad von Soest, oder noch einen anderen zu citiren, würde keinen Sinn haben. Man geht daher gewiss nicht fehl, wenn man annimmt, dass überall ein durch weltliche und kirchliche Kunstfactoren verschiedenster Art seit Jahrhunderten in gleicher Weise vorbereiteter und weiter entwickelter Geschmack herrschte, welcher, den Gesetzen des menschlichen Verkehrs entsprechend, zu gleichartigen Erscheinungen und Entwicklungsreihen führte, und dass es, wenigstens in den grösseren und mittelgrossen Städten, eine ausreichende Zahl von theils frisch eingewanderten, theils länger angesessenen Künstlern und Kunsthandwerkern gab, welche den allgemeinen Geschmack aufs beste zu befriedigen verstanden, sowie dass die Besteller von Altären in den kleineren Städten und Dörfern sich im Wesentlichen an die nächste grössere Stadt hielten, welche Meister der Kunst in ihren Mauern barg. Der ausgezeichnete Meister jenes alten farbenprächtigen Altars z. B., welcher in der Johanniskirche zu Hamburg von den Englandsfahrern zu Ehren des hl. Thomas von Canterbury 1435 (oder 1436) errichtet wurde, konnte weder Wilhelm von Herle sein, noch war es Conrad von Soest; es war ein ihnen verwandter, aber ein ganz anderer, gewiss in Hamburg selbst angesessener Meister, welcher, wie schon Waagen gebührend hervorge-

hoben hat, die alten Kölner sowohl in der Feinheit und Lebendigkeit der Bewegungen als auch in der Charakterisirung der Gesichter und in der Individualisirung der Gestalten weit übertraf. Wer nun aus der Hamburger Landschaft in die Stadt kam, dieses Werk sah und zugleich für seine Heimat ein ähnliches nöthig hatte, der wird sicherlich nicht erst einen Kölner oder Soester herbeigerufen haben, sondern er wird, wenn er den Urheber des Hamburger Altars selber nicht zu gewinnen vermochte, bemüht gewesen sein, einen andern in Hamburg angesessenen Maler zu dingen, der ihm ein ähnliches Werk schüfe. Ein solcher fand sich ohne Zweifel, aber gewiss auch machte er seine Sache nicht immer so gut wie der, nach welchem er sich richten sollte. Oft muss es so und nicht anders sich verhalten haben. Denn wie wäre sonst die grosse Zahl heute noch aufbewahrter ähnlicher, aber geringerer Werke aus jenen Zeiten zu erklären? Für den Unterzeichneten ist es von Interesse, zu erfahren, dass der Neustädter Altar, welcher dem Hamburger von 1435 sehr verwandt ist und darum von ihm derselben Zeit und Richtung bereits zugewiesen war (cf. Kat. S. 436), einstmals die jetzt verschwundene Jahreszahl 1435 getragen, wie alte Lübecker Aufzeichnungen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts berichten.

Auf etwas schwachen Füssen steht eine Annahme des Verfassers im zweiten Capitel über die Lübecker Plastik bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Er meint nämlich, dass die einheimischen Giesser sich auf die Herstellung kleinerer, meist dem praktischen Gebrauche dienender Gegenstände beschränkt und die Vollendung kunstreicherer Werke gelegentlich zuwandernden geübteren Meistern überlassen haben. Diese Hypothese sucht er u. a. mit dem Beispiel der Fünte des aus Niedersachsen gebürtigen Hans Apengheter zu begründen, des Giessers schöner Erzwerke in Colberg, Lübeck und Kiel. Aber ein ungeeigneteres Beispiel hätte er kaum wählen können; denn was über die Lebensverhältnisse des Hans Apengheter urkundlich feststeht, das ist dies, dass er in den Jahren zwischen 1332 und 1342 in Lübeck ansässig war. Alles was über seine Einwanderung von Colberg im Jahre 1327, oder bald nachher, und über seine Auswanderung nach Kiel im Jahre 1344, oder kurz vorher, geschrieben und gedruckt worden ist, gehört in das unsichere Reich der Vermuthungen. Es wäre somit mehr als gewagt, ihn aus der Reihe der lübischen Erzgiesser zu streichen. Sein nicht unbedeutender Grundbesitz in der Stadt erweist vielmehr, dass er sich selber als voll und ganz mit dem lübischen Gemeinwesen verbunden ansah, und der öftere Wechsel mit diesem oder jenem Grundstück und Hause bedeutet nichts dagegen. Ja es ist geradezu unbegreiflich, dass sich Goldschmidt die Publication dieses nachweislich von einem als Bürger in der Stadt angesessenen niederdeutschen Künstler vollendeten Erzwerkes vom Jahre 1337 hat entgehen lassen. Ist es doch als lübische Kunstarbeit viel sicherer bezeugt denn irgend eins der im vorhergehenden Capitel genannten Werke des 14. und 15. Jahrhunderts, und da es in bildlicher Darstellung bisher nicht veröffentlicht ist, so wäre hier die dankenswertheste Gelegenheit dazu gewesen. Man thut gewiss nicht recht, wenn man sich die Kunst des Erzgusses in Norddeutschland im Vergleich zu den aus den kunstreicheren

Niederlanden eingeführten Werken allzu gering vorstellt. Ist es doch auch durchaus nicht ausgemacht, dass das Denkmal des Bischofs Heinrich von Bocholt niederländischen Ursprungs ist. Ja, so sehr auch die gravirten Bischofsplatten in Lübeck, Schwerin und anderswo an die reiche Kunst der Niederlande erinnern: dass sie wirklich von dorther bezogen und nicht etwa von eingewanderten flandrischen Arbeitern in Lübeck selber hergestellt seien, ist keineswegs erwiesen. Um nur eines zu erwägen: um wie vieles stehen denn die überaus zahlreichen, zum Theil höchst charaktervollen bildreichen Taufkessel in unseren norddeutschen Kirchen, welche nachweislich von Künstlern aus niederdeutschen Geschlechtern gegossen sind, hinter der Lübecker Bischofsstatue zurück? Wenig oder gar nicht. Man wende nicht ein, dass von einer grösseren und kunstreicheren einheimischen Entwicklung erst im 15. und 16. Jahrhundert die Rede sein könne. Mir fallen im Augenblick zwei mecklenburgische figurenreiche Bronzekessel ein, der des Meisters Wilken von 1342 in der Kirche zu Wittenburg und der des Meisters Hermann von 1365 in der Marienkirche zu Parchim, letzterer mit der niederdeutschen Inschrift: Leven lude wetet dat, Mest. Herm gud did vad. Beide Taufkessel sind echt niederdeutsche Werke, von Meistern, welche wahrscheinlich in den genannten kleinen Städten angesessen waren. Die in allen Städten schon in den Zeiten des frühesten Mittelalters sich findenden Grapen- und Glockengiesser waren, wie dies mehr als einmal bezeugt ist, auch die Giesser von Taufkesseln. Dass die hervorragenderen unter ihnen, sobald sich die Gelegenheit dazu bot, ihre ganze Kunst daran setzten, um das Beste zu liefern, ist anzunehmen. Es liegt das viel zu sehr in der Natur des menschlichen Talents. Hinzukommt, dass, wie es die Funde der vorgeschichtlichen Zeit in unsern Sammlungen vaterländischer Alterthümer immer mehr erweisen, überall in unserem Norden die Kunst des Giessens in Erz schon seit grauer heidnischer Vorzeit heimisch war. Was man früher vielfach für importirte Bronzewaare hielt, das erweist sich bei eingehenderer Prüfung immer mehr als einheimische Arbeit. Immer bestimmter stellen sich z. B. in zahlreichen Typen der vorgeschichtlichen Zeit mehr oder minder kleine und feine Localunterschiede zwischen Holstein, Mecklenburg und Pommern heraus, Unterschiede, welche nur durch eine lang geübte einheimische Fabrication zu erklären sind. Man darf also mit Recht behaupten, dass das Christenthum, welches in Mecklenburg bekanntlich erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einzusetzen begann, ein lange geübtes Kunsthandwerk, darunter auch den Erzguss in verhältnissmässig reichlicher Vertretung vorfand und daher den letzteren nicht erst mit fremden Kräften hierher zu verpflanzen brauchte. Wie unsere kleinen Städte in Mecklenburg, so wird auch das grössere und mächtigere Gemeinwesen von Lübeck schon in der ersten christlichen Zeit keinen Mangel an Metallgiessern aller Art gehabt und daher auch gewiss dafür gesorgt haben, dass die talentvolleren unter ihnen mit den bedeutenderen Arbeiten, deren man bedurfte, beauftragt wurden. Das können wir gewiss annehmen, dass im 14. Jahrhundert Hans Apengheter und andere seines Gleichen nicht erst zu kommen brauchten, um die Lübecker und die in anderen nordischen Städten ansässigen Giesser »zu

selbständigeren Leistungen heranzubilden«. Indessen der Verfasser hegt zu den Lübecker Erzarbeitern der frühesten Jahrhunderte offenbar kein rechtes Vertrauen und hat sich daher auf dieses, eingehenderer Studien noch dringend bedürftige Capitel nicht weiter eingelassen. Nichts desto weniger beschenkt er uns mit der bereits mehrfach publicirten Abbildung der Fünte des Hamburger Meisters Grove im Dom zu Lübeck vom Jahre 1455, freilich wesentlich zu dem Zwecke, um darauf aufmerksam zu machen, wie verwandt dieselbe in der auffallenden eigenthümlichen Behandlung der Kreuzblätter einem ebendaselbst vorhandenen kleinen Schnitzaltar ist, und um daraus die Vermuthung abzuleiten, dass die Modellformen der Fünte dem Hamburger Giesser aus Lübeck geliefert sein könnten. Die Vermuthung wäre annehmbar, wenn der Altar als lübische Arbeit feststände. Das thut er aber nicht. Auf Grund der zweifellosen künstlerischen Verwandtschaft mit der Hamburger Fünte könnte ebenso gut seine Provenienz aus Hamburg abgeleitet werden. Zunächst wird daher durch das Verhältniss beider zu einander nur dargethan, als wie schwer es sein wird, im weiteren Verfolg kunstgeschichtlicher Localstudien hamburgische und lübische Kunstwerke allemal sicher zu unterscheiden, und bewiesen wird eigentlich nur, dass, wie der Verfasser auch richtig hervorhebt, der nicht datirte Altar ungefähr derselben Zeit angehört wie die datirte Fünte.

Man sieht auch an diesem Beispiel, wie es bei kunstgeschichtlichen Localforschungen, wie die des Verfassers eine ist, in den nächsten Zeiten auf die zuverlässige Publication einer grossen Zahl von Denkmälern und die Hinzufügung alles vorhandenen archivalischen Materials ankommt, nicht darauf, dass gleich nach allen Richtungen hin Schlüsse gezogen werden [1]). In der grossen Fülle von Denkmälern, welche Goldschmidt veröffentlicht, sieht denn auch der Unterzeichnete ein Hauptverdienst desselben und erkennt dabei gerne an, dass der Verfasser überall methodisch richtig zu Werk gegangen ist, indem er für jede Epoche von einem oder von mehreren fest datirten Werken seinen Ausgang nahm und das Verwandte in geschickter Weise anzureihen bestrebt war. Auch mit der Art der Beschreibung und Charakterisirung der Denkmäler wird man sich durchweg einverstanden erklären und die Gründlichkeit und Sorgfalt des Verfassers loben können.

Es mögen hier deshalb im Folgenden nur noch vereinzelte Bemerkungen folgen.

Als ein höchst interessantes Problem präsentiren sich uns die offenbar aus derselben Werkstatt und wahrscheinlich auch von derselben Hand herstammenden, eine eng zusammengedrängte Fülle von Figuren zeigenden Steinreliefs von Schwartau, Schwerin und Ratzeburg. Die Behandlung derselben innerhalb des Rahmens der Lübecker Kunst sucht der Verfasser theils damit zu rechtfertigen, dass Lübeck das geographische Centrum der genannten drei Orte sei, theils damit, dass am Schwartauer Altar die Wappen von vier Lü-

[1]) Die in allen Theilen Deutschlands zum Zweck der Inventarisirung der Landesdenkmäler eingesetzten Commissionen werden hoffentlich nach dieser Richtung hin vielen Nutzen stiften.

becker Familien vorkommen, theils und wesentlich zuletzt damit, dass alle drei Reliefs aus westphälischem, nämlich Baumberger Stein gearbeitet seien, demselben Stein, den man bei vielen anderen Lübecker Bildwerken angewandt finde.

Für wirklich schlagend wird der Verfasser keinen dieser drei Gründe ausgeben wollen.

Das an zweiter Stelle genannte Relief stiftete der Bischof Conrad Loste zu Schwerin 1495 in den Dom der Stadt. Es gehört aber, gleich den anderen beiden, wie auf den ersten Blick zu erkennen ist, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Man weiss, dass das Schwartauer Relief vor 1435 ausgeführt worden ist.

Zunächst fragen wir: Ist es gewiss, dass alle drei Reliefs aus Baumbacher Stein gearbeitet sind? Man weiss, wie schwer es ist, über das Material eines Steines eine absolut sichere Auskunft zu geben. Dafür bedarf es eingehenderer Nachweise und Untersuchungen von Sachverständigen.

Die drei Reliefs sind eine singuläre Erscheinung, es ist fraglich, ob sie überhaupt der deutschen Kunst angehören.

Die Architekturen im Schweriner Relief weisen auf Italien, sowohl das mit einem wagerechten, antike Bauglieder und Ornamente zeigenden Gesims bekrönte und mit mehr italienisch als deutsch gebildeten Spitzthürmen besetzte Thor zur Linken, als auch der Rundbau oben rechts, welcher den italienischen Baptisterien der gothischen Zeit nachgebildet ist. Man vergleiche ferner was Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik (S. 106) über das feine und eigenthümliche Figurenwerk des Schweriner Reliefs bemerkt. Es erinnert ihn an die Compositionen des Gentile da Fabriano und seiner Schule.

Wer will hier eine Entscheidung geben?

Ein viertes, aber kleineres Relief gleichen Stils befindet sich nach Goldschmidt's Angabe in der Marienkirche zu Anclam.

Diese vier Reliefs werden beim weiteren Ausbau der Geschichte mittelalterlicher Plastik gewiss noch oft genannt werden.

In dem Abschnitt über die Lübecker Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bildet der Altar der St. Lucas-Brüderschaft vom Jahre 1484 den Hauptausgangspunkt. Eigentlich hätte der als lübische Arbeit bezeugte grosse Stockholmer Altar vom Jahre 1468 in den Vordergrund geschoben werden sollen, wenn auch die Malereien an demselben arg mitgenommen sind. Wir nehmen an, dass der Verfasser die Schwierigkeit, von demselben gute Photographien zu bekommen, nicht hat überwinden können. Der grosse Altar steht allerdings in dem historischen Museum zu Stockholm an einer Stelle, welche für die Aufnahme seiner Bildwerke mittels des Lichtdruckes nicht sehr günstig erscheint. Immerhin aber hätte sich vielleicht doch wenigstens von dem Schnitzwerk eine leidliche Aufnahme bewerkstelligen lassen. Schade, dass das nicht hat geschehen können, da die Geschichte der lübischen Kunst seiner nicht entrathen kann. Indessen mit der Anreihung des Diptychons in der Marienkirche vom Jahre 1494 und des dem letzteren sehr nahe stehenden Gadebuscher Triptychons im Museum zu Schwerin, sowie noch einiger anderer

Werke an den zuerst genannten Lucas-Altar wird man sich einverstanden erklären können. Der grössere Schweriner Galerie-Katalog rückt das Gadebuscher Triptychon zeitlich etwas näher an den Liesborner Meister hinan, allein es kann recht wohl 1494, oder gar noch ein paar Jahre später, vielleicht sogar noch nach 1500 gemalt sein, stilistisch steht wenigstens dieser Annahme nichts im Wege. Nicht uninteressant ist es auch, dass, worauf der Unterzeichnete den Verfasser zuerst aufmerksam gemacht hat, zweimal im landschaftlichen Hintergrunde der Gemälde des von einem Mitgliede der Familie von Bülow gestifteten Triptychons, ein Stadtbild erscheint, welches auffallend an Lübeck erinnert. Auf dem grossen Mittelbilde sieht man in der Ferne das Thurmpaar von St. Marien, auf dem kleineren Bilde rechts unten sieht man dasselbe und auch das Thurmpaar des Domes, dazwischen die anderen Einzelthürme der Stadt. Unverständlich ist uns aber, wie der Verfasser von genrehaften Kinderscenen in der Kreuzigungsscene des Diptychons der Marienkirche reden kann, er muss die im Mittelgrunde erscheinenden perspectivisch verkleinerten Gruppen der würfelnden Kriegsknechte und der Frauen am Kreuz dafür angesehen haben, wir wüssten wenigstens nicht, wie er sonst darauf kommen könnte.

Unter den Sculpturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist die Messe des hl. Gregor im Mittelbilde des Heiligen-Leichnams-Altars vom Jahre 1496 weitaus die bedeutendste, übrigens begegnet uns auch unter den übrigen manches charaktervolle Werk norddeutscher Kunst, deren Hauptunterschied im Vergleich zu früher, wie Verfasser richtig hervorhebt, in der Erweiterung der üblichen kirchlichen Darstellungen liegt, während von einer dem entsprechenden grösseren Ausbildung der architektonischen Theile nicht recht die Rede sein kann [2]). Letztere tritt, in Folge von oberdeutschen und niederländischen Einflüssen erst in dem Anfange des 16. Jahrhunderts ein. Die um das Jahr 1520, kurz vorher und bald nachher, entstandenen Schnitzaltäre zeigen, wie das Streben nach grösserer Bewegung und Reichhaltigkeit der Gruppen und zugleich damit die Fülle im Maasswerk, sowie die Auflösung der architektonischen Theile des letzteren in ein phantastisch spielendes Rankenwerk unausgesetzt im Wachsen begriffen ist. Auch macht sich im Hintergrunde der Darstellungen ein im Stil gothischer Lichtöffnungen ausgeführtes Gitterwerk mit einem das Blinken von Glasfenstern nachahmenden versilberten Grunde bemerkbar, wie er am vollendetsten auf einer grossen Zahl bekannter niederländischer Werke derselben Zeit erscheint. Im Gegensatz zu dieser Vermehrung von äusserer Pracht zeigt aber ein Theil dieser Sculpturen eine gewisse Verrohung der bildlichen Darstellungen, wie der Altar der Maria Aegyptiaca von 1519, wenngleich der plumpe Reiterzug in der Predella des-

---

[2]) Wir würden in diesem Abschnitt eine ausführlichere Würdigung der vier ausgezeichneten Steinreliefs an der Rückwand des inneren Chorschlusses in St. Marien gewünscht haben. Dass sie niederländisch seien, steht nicht fest. Eine sehr gute Publication derselben von Dr. Hach findet sich im 6. Jahresbericht des Lübecker Kunstvereins 1885—86.

selben von ausserordentlich drastischer Wirkung ist. Andere Werke sind wieder sehr viel feiner und ansprechender, wie der laut Inschrift und Urkunde im Jahre 1512 zu Lübeck angefertigte Altar in der Marienkirche zu Prenzlau und die in ihrer Formensprache einen starken Einfluss der oberdeutschen Schule verrathenden Sculpturen des Benedict Dreyer, welcher von 1506 in Lüneburg als Geselle arbeitet, von 1522 bis 1555 aber als Meister in Lübeck urkundlich nachweisbar ist. Das schönste Vorbild versilberter Fensterarchitektur in den Hintergründen besassen die einheimischen Lübecker Bildschnitzer an dem seit 1522 aufgestellten prachtvollen Altar der Briefcapelle in St. Marien vom Jahre 1518, welcher eins der edelsten Werke niederländischer Kunst ist und nach Meinung des Unterzeichneten keinen andern als den grossen Brüsseler Meister Jan Borman zum Urheber hat. Dieser Meinung hat sich auch Bode angeschlossen; vgl. Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 216. Letzterer tritt auch ebenso wie früher der Unterzeichnete für niederländischen Ursprung des Steinreliefs der Kreuzigung in der Brömsen-Capelle der Jacobi-Kirche zu Lübeck ein, während Goldschmidt es für möglich hält, dass dieses Werk unter niederländischer Einwirkung in Lübeck entstanden sei. Der Unterzeichnete könnte Vieles dagegen bemerken, er will aber nur darauf hinweisen, dass es einen ganz in Sandstein ausgeführten prachtvollen Altar von sehr verwandter Kunst auf dem Aremberg'schen Schlosse Heverlé bei Loewen gibt, welcher ebenso zweifellos niederländischen Ursprungs ist wie die Werke des Jan und Pasquier Borman zu Brüssel. Besonders erfreut ist der Verfasser, dass es, wie ihm die Bemerkung Goldschmidt's auf S. 76 beweist, jetzt herkömmlich geworden ist, die Wiggerink'sche Bronzeplatte in St. Marien mit dem als Peter Vischersche Arbeit sattsam bezeugten Kenotaph der Herzogin Helene im Dom zu Schwerin zusammenzustellen und damit den Beweis für erstere als ein Werk des Peter Vischer zu erbringen. Der Unterzeichnete ist seit dreizehn Jahren überall, wo er Gelegenheit hatte, lebhaft dafür eingetreten und hat auch Sorge dafür getragen, dass im Schweriner Museum zwei Gypsabgüsse beider Denkmäler aufgestellt würden, um Vergleich und Beweis zu erleichtern. Die neben einander aufgestellten Gypsabgüsse zeigen, dass beide Arbeiten von gleicher Hand und gleicher Güte sind und machen jeden Widerspruch dagegen unmöglich. Vgl. Bode, Gesch. der deutschen Plastik S. 154. Das Schweriner, durch Documente als eigenste Arbeit des Peter Vischer erwiesene Kenotaph [3]) hat vor dem Lübecker den Vorzug einer wundervollen dunkelgrünen Patina, welche den edlen Eindruck des Werkes ausserordentlich erhöht.

Die Entwicklung der Malerei im Anfange des 16. Jahrhunderts zeigt ähnliche Erscheinungen wie die der Plastik dieser Zeit. Neben schwächeren Werken wie den Malereien des Thomas-Altars und des Maria-Magdalenen-Altars von 1519 stehen Altäre wie der von Benedict Meyer geschnitzte Antonius-Altar vom Jahre 1522 mit den Malereien des Hans van Collen, dessen Familie schon eine Generation früher in Lübeck angesessen gewesen zu sein

[3]) Einen Gypsabguss des Schweriner Kenotaphs kann man von dem Bildhauer und Former Buchholz zu Schwerin zu sehr billigem Preise beziehen.

scheint. Aber während in den damit verbundenen gleichzeitigen Sculpturen der Einfluss oberdeutscher Kunst zu überwiegen scheint, macht sich in diesen und anderen damit verwandten Malereien, wie z. B. in der Anbetung der hl. drei Könige auf den Flügeln eines Triptychons aus der Jacobi-Kirche, der ungleich stärkere Einfluss niederländischer Kunst bemerkbar. Ist dies doch auch die Zeit, in welcher einzelne reichere Bürger ihre Vaterstadt Lübeck mit den köstlichen Werken flandrischer und brabantischer Künstler beschenken. Die Greverades hatten schon im letzten Decennium des vorhergehenden Jahrhunderts eines der herrlichsten Werke des Memling kommen lassen, das Jahr 1518 aber ist das Datum dreier hervorragender weiterer Werke aus dem Westen, des schon genannten prachtvollen Altars der Briefcapelle, eines kleineren Werkes im Dom mit der Darstellung des St. Rochus, sowie des grossen Triptychons, welches als das Hauptwerk des Waagen'schen Jan Mostaert zu bezeichnen ist. Ihnen reiht sich endlich das grosse Doppeltriptychon mit der Darstellung des Dürer'schen Dreieinigkeitsbildes an, welches der letzten Kunstperiode des Bernaert van Orley angehört und daher nicht, wie Verfasser meint, in das Jahr 1520, sondern viel eher zwischen 1530 und 1540 zu setzen ist. Der Unterzeichnete war erstaunt, in Anm. 1 auf S. 81 zu lesen, dass er in dem Jahresbericht des Vereins von Kunstfreunden in Lübeck von 1855—56 über die Malereien des Altars der Briefcapelle gehandelt und dieselben dort der Schule des Dierick Bouts (die Schreibart Stuerbout sollte in neueren Schriften über Kunst nicht mehr vorkommen!) zugeschrieben habe, während es ihm bewusst war, bisher nur mündlich und in Briefen an seine Freunde diese Ansicht vertreten zu haben. Nachträglich ist er nun allerdings dahinter gekommen, dass von einem Vortrag, den er vor einigen Jahren in Lübeck gehalten, ein Referat in den Bericht des Lübecker Vereins von 1885—86 (nicht 1855—56) aufgenommen ist, in welchem seine Ansicht kurz erwähnt und in dem auch (ohne sein Verschulden) die alte verkehrte Schreibart Stuerbout gelesen wird. Der Unterzeichnete ist allerdings der Ansicht, dass die Malereien des Altars der Briefcapelle der Schule von Loewen angehören und dass die Figurentypen desselben mit den von Dierick Bouts her Mode gewordenen langen Gestalten bei mehreren seiner Nachahmer, besonders den Meistern verschiedener Abendmahls- und Tischscenen, aufs Engste verwandt sind, kann sich aber hier nicht in eine ausführlichere Erörterung darüber einlassen. Dagegen hält er es für nöthig, den Standpunkt, welchen er bezüglich des dem Bernaert van Orley zugeschriebenen Doppel-Triptychons in der Marienkirche einnimmt und der in dem genannten Referat nicht genau genug wiedergegeben ist, mit einigen Worten zu präcisiren. So viel ist gewiss, dass dieses Werk durchaus nicht so schnell und leicht, wie Dr. Goldschmidt damit fertig wird, aus der Reihe der Orley-Werke gestrichen werden kann. Von den Gemälden des Orley sind eigentlich nur wenige durch Inschriften und Documente beglaubigt, es sind 1) der der Frühzeit angehörende Wiener Altar, dessen Flügel im Museum zu Brüssel sich befinden; 2) der Hiobs-Altar im Museum zu Brüssel (von 1521); 3) das Porträt des Dr. Zelle ebendaselbst von 1519, und 4) der Altar mit dem jüngsten Gericht im Elisabeth-Hospital zu Antwerpen. Alle anderen

Zuweisungen an Orley sind das Resultat vergleichender Studien und können daher immerhin in dem einen oder anderen Punkte angefochten werden. Zu den Werken, an welchen, obwohl sie nicht beglaubigt sind, heute Niemand zweifelt, gehören u. a. das wundervolle Halbfiguren-Triptychon mit der Beweinung Christi, die Flügel von 1528 mit der Darstellung der Joachim- und Anna-Legende im Museum zu Brüssel und der Altar mit dem jüngsten Gericht in der Jacobskirche zu Antwerpen. Das Vollendetste leistet Bernaert van Orley in der Beweinung, im Hiobs-Altar und im Porträt seines Freundes Zelle, also von 1519 bis 1521. Diesen Werken sehr nahe stehen die Malereien des 1522 aufgestellten Güstrower Altars, gleich jenen hell und kräftig in der Farbe, bestimmt und sicher in der Zeichnung, gesund in jeder Faser. Die Scenen des Güstrower sind zum Theil unverändert, oder doch nur wenig modificirt, wieder aufgenommen in die Flügel von 1528, man sieht denselben Maler sechs bis acht Jahre später seine gewohnten Einzelfiguren und Gruppen mit gleicher Hand wiederholen, ja die Geschicklichkeit der Hand ist gesteigert, Routine und Gewandtheit haben zugenommen, aber das Studium unmittelbar nach der Natur hat abgenommen, es ist Arbeit nach einem bequem gewordenen Recept, die Farbe strebt ins Dunkle. Ganz so erscheint er auch in den beiden grossen Triptychen, in denen die Darstellung des jüngsten Gerichts die Hauptsache ist. Man sieht, dass Orley kein unablässig steigender Künstler ist, kein Maler ersten Ranges, er ist ein Künstler, welcher gegen Ende seines Lebens sinkt. Und zu diesen Werken der letzten Periode, in welcher er sinkt, gehört auch der Lübecker Dreifaltigkeits-Altar, dahin gehören u. a. auch die Bilder des Brüssler Museums mit den Scenen aus dem Leben des hl. Rochus und der hl. Katharina (Kat. 102—104), welche von belgischen Kennern und Forschern der letzten Periode des B. van Orley mit Fug und Recht seit Jahr und Tag zugeschrieben werden. Alle diese Arbeiten sind Werkstattbilder des durch ein Uebermaass von Bestellungen matt und müde gewordenen Künstlers. Die Zahl Orley'scher Werkstattbilder ist vielleicht grösser als man denkt. Er scheint darin das Schicksal mit seinem deutschen Zeitgenossen Lucas Cranach und mit seinen beiden Landsleuten, dem ihm in der Nachbarstadt Antwerpen unmittelbar folgenden Frans Floris und dem späteren grossen Petrus Paulus Rubens getheilt zu haben. Wie der Namen des letzteren von den Maria-Medicis-Bildern im Louvre nicht getrennt werden kann, obwohl uns der Meister selbst kaum noch darin entgegenleuchtet, so kann auch B. van Orley von dem Dreifaltigkeits-Altar in Lübeck nicht entlastet werden, er wird alle Zeit damit behaftet bleiben. Die Benutzung Dürer'scher Entwürfe darf nicht auffallen, wenn man daran denkt, wie verbreitet Dürer's Stiche waren, wie er selbst bei seiner Anwesenheit in den Niederlanden für den Vertrieb seiner Blätter sorgte, und mit welcher Freundschaft er dem B. van Orley zugethan war, dessen Bild er malte. Wer sich aber ein solches Sinken in der Kunst nicht vorstellen kann, der studiere den Entwicklungsgang des viel gepriesenen jüngeren David Teniers und des Herman Saftleven im 17. Jahrhundert. Man sollte es nicht für möglich halten, dass Künstler, die in der Blüthe ihres Lebens das Vorzüglichste leisteten, ersterer besonders in der Anlehnung an