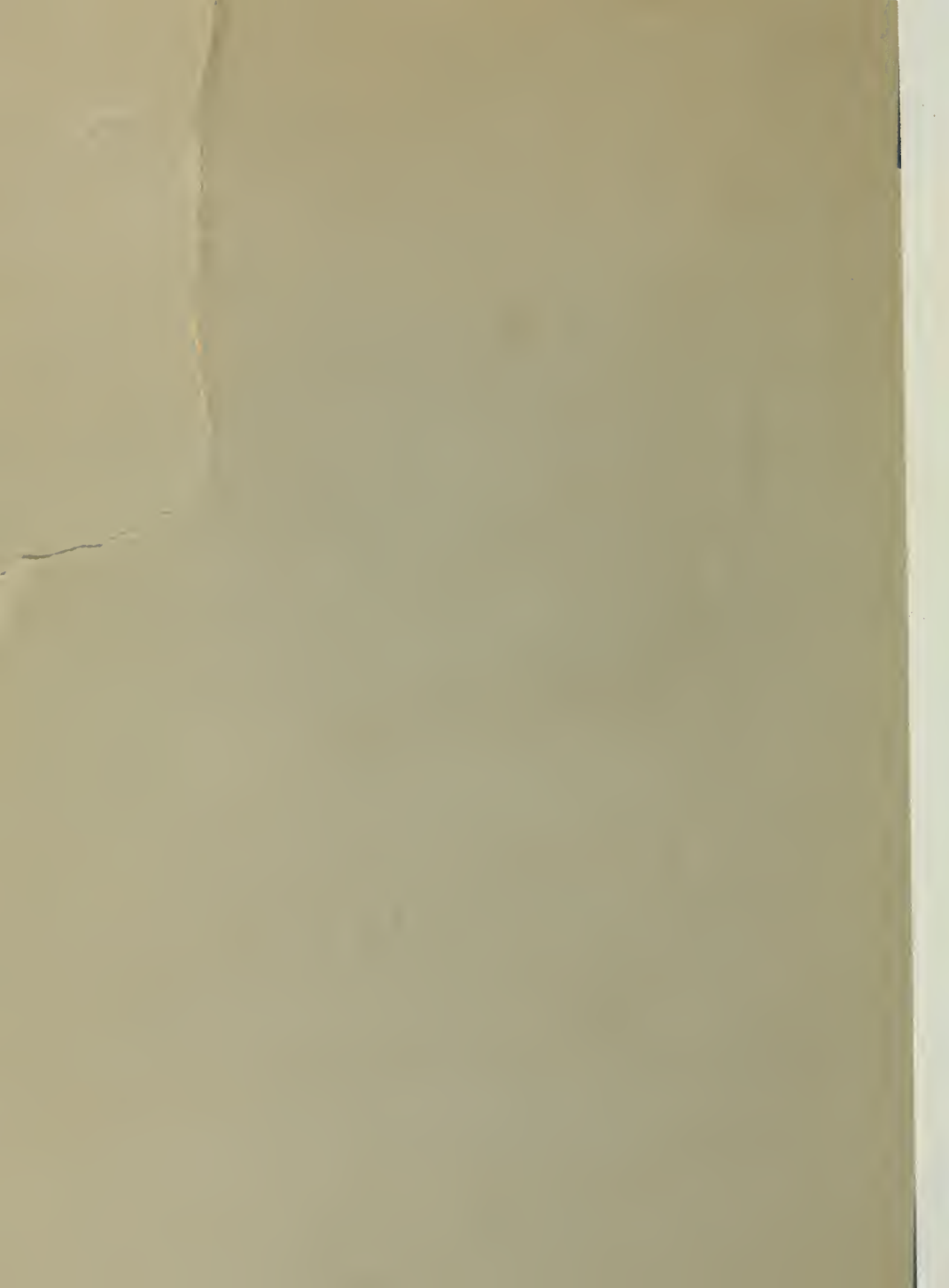


ArtP

H

Heise, Carl Georg
Norddeutsche Malerei.



Carl Georg Heise
Norddeutsche Malerei

ArtP
H

Norddeutsche Malerei.

Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte
im 15. Jahrhundert
von Köln bis Hamburg.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät

der Königlichen Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von

Carl Georg Heise

aus Hamburg.

563022
14.5.53

Leipzig, F. H. ... (?)

[1915]

Referent: Professor Dr. Graf Vitzthum v. Eckstädt.
Tag der mündlichen Prüfung: 28. Oktober 1916.

Zum Druck genehmigt:
Professor Dr. Johnsen, z. Zt. Dekan.
Kiel, den 30. Oktober 1916.

Mit Erlaubnis der Hohen Philosophischen Fakultät sind hier nur die beiden letzten Kapitel der eingereichten Arbeit abgedruckt. Vollständig erscheint sie als Buch im Verlag von E. A. Seemann in Leipzig nebst einem Tafelband mit etwa 120 Abbildungen. Ein Inhaltsverzeichnis der ganzen Abhandlung ist als Anhang beigegeben.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit nahm ihren Ausgang von der Beschäftigung mit hamburgischen Altarmalereien, die von der neueren Wissenschaft unbeachtet geblieben waren, und erstrebte ihre kunsthistorische Einordnung. Bald aber zeigte sich, daß die bisherige Forschung in keinem der benachbarten Landesteile die Entwicklung der Malerei des 15. Jahrhunderts brauchbar aufgezeichnet hatte. Eine richtige Wertung der hamburgischen Werke durch Vergleich mit dem Stand der künstlerischen Entwicklung in den übrigen Gegenden Norddeutschlands war unmöglich. Herkunft, Umfang und Bedeutung künstlerischer Abhängigkeiten waren nicht mit Sicherheit abzuschätzen. Selbst bei der kölnischen Malerei entsprach der vorzüglichen Sammlung und Sichtung des Materials keine gleichwertige Darlegung der wichtigsten Entwicklungsstufen, kein Abriss vom Werden und Wachsen, von Herkunft und Einfluß der kölnischen Kunst. Ärger noch stand es in Westfalen und in Niedersachsen. Es gab nur allgemeine Begriffe, die, aus einer zufälligen und ungenügenden Anzahl von Bildern gewonnen, für die ganze norddeutsche Malerei des 15. Jahrhunderts, die noch immer als „kränkelnde und verschlossene Blüte“ galt, volle Gültigkeit beanspruchten, in Wahrheit aber nur als oberflächliche, ja oft geradezu irreleitende Andeutung der künstlerischen Entwicklung gewertet zu werden verdienen. Ihre starre Prägung trat der Erkenntnis individueller Sonderentwicklung hindernd in den Weg. Richtige Teilbeobachtung wurde durch Verallgemeinerung in falsches Urteil verkehrt. Gewiß war es wichtig für die Beurteilung der deutschen Kunst vom Anfang des 15. Jahrhunderts, auf das Bestehen eines sog. internationalen Zeitstils aufmerksam zu werden; aber die neueste Forschung war nahe

daran, durch den Nachweis europäischer Gemeinsamkeiten oder Entlehnungen aus einem bestimmten benachbarten Kulturzentrum die letzte Selbständigkeit des Genies aus den Werken Meister Bertrams oder Conrads von Soest hinauszudisputieren. Gewiß war es richtig gesehen, daß in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Einfluß der reiferen niederländischen Malerei durchgängig zunahm und die deutsche Kunst zu überwuchern anfangte; aber die bequeme These drohte einer verflachten Darstellung landläufige Geltung zu verschaffen, die dieser Zeit durchaus lebendiger und durchaus landestümlich bedingter Entwicklung nicht entfernt gerecht wurde.

Die Aufgabe war, sollte die Bedeutung des einzelnen Künstlers und des einzelnen Werks klarer hervortreten, aus den ausgefahrenen Geleisen schematisierender Kunstbetrachtung bodenständige Besonderheiten und persönliches künstlerisches Temperament herauszuretten und selbst noch im Fall deutlicher Abhängigkeit von fremder Kunst die besondere Art dieser Abhängigkeit festzustellen. Denn erst durch Bestimmung der Stammeseigentümlichkeiten in den wichtigsten Provinzen der Umgegend und durch Aufdeckung der verschiedenen Möglichkeiten der Auseinandersetzung heimischer Kunstweise mit den herrschenden Grundanschauungen der Zeit, läßt sich ein Maßstab gewinnen für künstlerischen Wert und entwicklungsgeschichtliche Bedeutung neu einzuordnender Werke.

So sind die folgenden Betrachtungen weit hinausgewachsen über ihre ursprünglich nur einleitende Absicht und haben die Form selbständig abgeschlossener Kapitel gewonnen. Allerdings: Anspruch auf tatsächliche Bereicherung der Forschung können nur der hamburgische und in beschränkterem Maße der niedersächsische Abschnitt erheben; für Köln und Westfalen konnte nicht mehr versucht werden als die Herausarbeitung einer klaren Entwicklungslinie und eine vorsichtige Verschiebung der Akzente bei der Wertung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten. Vollkommen erschöpfend war schon deswegen die Ausführung nicht

zu gestalten, weil das norddeutsche Bildermaterial noch nicht in genügender Vollständigkeit gesammelt ist, geschweige denn in wissenschaftlich brauchbaren Abbildungen vorliegt. Die nächste Aufgabe ist es, ein Corpus von guten photographischen Aufnahmen und ausführlichen wissenschaftlichen Beschreibungen aller deutschen Malereien des 15. Jahrhunderts anzulegen unter möglicher Berücksichtigung auch der im Ausland verstreuten Stücke. Dann erst wird es möglich sein, von neuem den Versuch zu wagen, eine zusammenfassende Formel für die gesamte künstlerische Entwicklung Deutschlands im 15. Jahrhundert zu finden, die dann, streng und blühend zugleich, die Ergebnisse mannigfacher Einzelentwicklungen als leicht abgewandelte Spezialfälle der gleichen Grundrichtung mit umschließt.

Als erster Versuch auf dem Wege zu diesem Ziel wollen die nachfolgenden Blätter betrachtet sein. Die künftige Forschung mag Einzelbeobachtungen rasch überholen oder ergänzen; meine Hoffnung aber geht dahin, daß die Gesichtspunkte der entwicklungsgeschichtlichen Neuordnung sich als fruchtbar erweisen. *Citius emergit veritas ex errore quam ex confusione.*

*

Erst nach Abschluß dieser Arbeit erschien Curt Glasers grundlegendes Buch: „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei“ und konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden. Umso glücklicher schätzt sich der Verfasser, in wesentlichen Fragen mit ihm übereinzustimmen. Glaser gibt für das 15. Jahrhundert als erster nicht die in Gruppen zerlegte Aufreihung einzelner Künstler und ihrer Werke, sondern ein Bild vom Ablauf des Gesamtgeschehens, eine Geschichte mehr der Probleme als der Persönlichkeiten. Dagegen könnte die Betrachtungsweise der vorliegenden Abhandlungen, nach Landschaften streng geschieden und ausdrücklich bemüht, die Bedeutung der einzelnen Meister schärfer zu umreißen, als ein methodischer Rückschritt erscheinen. Aber gerade Glasers Buch zeigt bei aller Vortrefflichkeit der Grundanschauung

und aller geschickten Vermeidung lebensfremder Schematisierung deutlich genug, wie eine zusammenfassende Übersicht nach allgemeineren Gesichtspunkten überhaupt erst möglich wird, wenn durch sorgfältige Einzelforschung der Boden dafür bereitet ist. Überall dort, wo ausreichende Aufklärungsarbeit noch nicht geleistet ist, droht einer allgemeinen Darstellung die Gefahr, durch theoretische Konstruktionen das Bild zu verzeichnen. Wenn also ein örtlich begrenztes Gebiet seine kunstwissenschaftliche Erschließung in zusammenhängender Darstellung noch nicht in hinlänglicher Weise erfahren hat, dient eine abwägende und aufbauende Kleinarbeit indirekt doch dem Verständnis für die Gesamtentwicklung und bedarf auch angesichts methodisch abweichender, synthetischer Versuche keiner besonderen Rechtfertigung. Da aber diese Arbeit in einem Augenblick erscheint, der vor allem die Anerkennung eines solchen zusammenfassenden und den Stoff nach höheren Gesichtspunkten durchdringenden Werkes erfordert, wie Glasers Buch es darstellt, so soll sie nicht hinausgehen ohne die grundsätzliche Anerkennung des übergeordneten Wertes, der solchen Leistungen zukommt, denen auch sie nur die Wege bereiten möchte.

Niedersachsen

Die Behandlung der niedersächsischen Malerei in gedrängtem Entwicklungsgeschichtlichem Abriss bietet besondere Schwierigkeiten: durch ungenaue geographische Grenzen, durch Lückenhaftigkeit und Geringwertigkeit des Materials und entsprechend ungenügende Vorarbeiten. Die Bezeichnung niedersächsisch für die zu betrachtende Bildergruppe ist insofern irreführend, als der ursprüngliche „niedersächsische Kreis“¹⁾ im Osten und besonders im Norden weite Länderstrecken umfaßte, die über das Gebiet hinausragen, das uns hier beschäftigen soll und das, hauptsächlich die Landesteile des ehemaligen Königreichs Hannover umfassend, im Norden etwa von Bremen und Lüneburg, im Süden von Münden und dem Südrand des Harzes begrenzt wird. Kunsthistorisch läßt sich diese Abgrenzung dadurch rechtfertigen, daß außer in Hamburg und in Lübeck, die mit ihrer selbständigen Malerei eine Sonderstellung einnehmen, im ganzen Umkreis des alten Niedersachsen keine andere Malergruppe von Bedeutung und Eigenart sich heute noch nachweisen läßt.²⁾ Trotz dieser geographischen Konzentration bildet aber das niedersächsische Bildermaterial keine klar erkennbare künstlerische Einheit wie das kölnische oder das westfälische. Erst um die Wende zum 16. Jahrhundert erscheinen alle künstlerischen Kräfte des Landes in Hans Raphon und seiner Werkstatt zusammengefaßt — zu Anfang und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrscht eine Mannigfaltigkeit der Richtungen, die nur schwer den gleichen heimatlichen Ursprung erkennen läßt. Das dritte Viertel des Jahrhunderts endlich kann uns aus Mangel an erhaltenen Werken überhaupt nicht anschaulich werden, so daß kein verbindendes Glied uns das Aufspüren eines gleichbleibenden,

landestümlichen Grundcharakters in den verschiedenen Epochen erleichtert. Dazu kommt, daß die bisherige Forschung³⁾ aus der frühen niedersächsischen Malerei nur einzelne Gruppen willkürlich herausgehoben, ihre Verwandtschaft mit einem der bekannteren Zentren künstlerischer Anregung dargetan und damit bestenfalls bewiesen hat, daß auch die Kunst Niedersachsens zu Anfang des 15. Jahrhunderts das charakteristische Gepräge des sog. internationalen Zeitstils trägt, dessen Wurzeln nach Böhmen, nach Burgund, nach Italien hineinreichen und der uns auch in norddeutschen Werken von Köln bis Königsberg in vielfältiger Brechung anspricht. Es gilt also, den Blick auf die Einheitlichkeit und Besonderheit des gesamten niedersächsischen Bilderbestandes zurückzulenken, gegenüber den meist nur sehr allgemeinen Anklängen an die bedeutendere Kunst der Nachbargebiete, die oft unklärbar und auf ihr sicheres Vorbild fast niemals zurückzuführen sind, mit Nachdruck die bodenständige Gemeinsamkeit herauszuheben. Nur solche Beschränkung eröffnet die Möglichkeit einer Klärung der Anfänge der Tafelmalerei. Die Tatsache des europäischen Zusammenhangs ist lange bewiesen;⁴⁾ die Eigenheiten und die Grenzen jeweiliger Landeskunst sind fester zu umreißen. Ein Versuch, diese Forderung im Rahmen dieses Abschnitts zu erfüllen, wird dadurch erschwert, daß neben die eigentliche Aufgabe: zu ordnen und die wesentlichen Etappen der Entwicklung aufzuzeigen, die Notwendigkeit hinzutritt, das nur wenig bekannte Material zum ersten Mal im Zusammenhange aufzudecken. Zugleich ausbreiten und zusammenfassen — der Stand der Forschung zwingt dazu, dieses Kapitel über die vorhergehenden hinaus anwachsen zu lassen. Der geringe künstlerische Wert der Werke aber wird ein rasches Fortschreiten von der Einzelbetrachtung zur Ableitung allgemeiner Erkenntnisse rechtfertigen müssen. Mit Vorsicht sei versucht, das Wesentliche herauszustellen — bewußt der späteren Forschung überlassend, nachzutragen und nach vollendeter Erschließung des bisher noch allzu lückenhaften Materials⁵⁾ von neuem die Probleme der künstlerischen Herkunft und Verwandt-

schaft aufzurollen, deren Betonung heute noch mehr verwirren als erklären kann.

Die chronologische Reihenfolge empfiehlt sich nicht; am Anfang unserer Betrachtung stehe ein Werk von unbezweifelbar rein niedersächsischer Art: der große Altar für die Paulinerkirche in Göttingen vom Jahre 1424 (Abb. 37–39) vom sog. Duderstädter Meister,⁶⁾ besser: Meister von Göttingen. Hier läßt sich klar ausgeprägte niedersächsische Eigenart deutlich ablesen und ein Vergleich mit diesen Malereien eröffnet nach rückwärts und nach vorwärts die Möglichkeit, in künstlerisch verwandten Werken den gleichen heimischen Ursprung nachzuweisen. Doch selbst hier gilt es, Bedenken fortzuräumen. Das Mittelbild, eine figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, ist in deutlicher Anlehnung an die Haupttafel des Wildunger Altars von Conrad von Soest komponiert. Habicht schließt daraus die Mitarbeit westfälischer Künstler.⁷⁾ Falscher läßt sich eine an sich richtige Beobachtung nicht auswerten. Der Göttinger Meister zeigt sich abhängig vom allgemein verbreiteten, wandernden Typenschatz seiner Zeit. Westfalen als nächster Nachbar übernahm die Vermittlung; es hat diese Rolle für Niedersachsen im Lauf der Entwicklung noch oft gespielt. Von charakteristisch westfälischer Auffassung und Malweise aber kann nicht die Rede sein. Wir haben die Kunst des Conrad von Soest kennen gelernt als eine bewußt auf lebendige Wirklichkeits-schilderung gerichtete Malerei. Auch der Göttinger Meister spricht sich in drastisch realistischen Formen aus. Aber es ist kein Realismus, der hervorwächst aus dem Drang nach künstlerischer Bewältigung aufmerksamer Naturbeobachtung, sondern ein Realismus der Ausdrucksmittel, eine aufdringliche Formensprache. Die Charakteristik bleibt oberflächlich, die Handlung ohne Leben. An die Stelle der geistreich zugespitzten, lebendigen geschichtlichen Darstellung tritt das nur in Äußerlichkeiten eigenwillig bewegte, in der Gesamterscheinung aber unfrei gedrängte und spießbürgerliche Figurenbild. Bei der Darstellung von Einzelheiligen (Abb. 37) — da, wo der Westfale am stärksten der feierlichen Sinnigkeit

der Kölner Nachbarn sich nähert, weil der Gegenstand es fordert — steigert der Niedersachse die Drastik seiner Linienführung am ungezügeltsten, weil kein scharf umgrenztes Thema ihm Schranken setzt. Die gesucht verzerrten Formen, die flotte Pinselführung mit breiten Lichtern und starken Schattenflächen, die derb betonten Konturen führen zu krampfhafter Vergewaltigung der Natur: ornamentale Wucherungen eines handwerklichen Zeichenstils. Deutlich tritt er hervor bei der Durchbildung der Gesichter, die nur spielerische Vielgestaltigkeit erreicht, keine Individualisierung aus dem Geiste der Dargestellten heraus: der Heilige Philippus auf einem der Außenflügel und der Hohepriester auf der Darstellung im Tempel sehen sich gleich wie Zwillinge. Am deutlichsten aber beherrscht er die Gewänder: schwere, hängende Faltenmassen mit schwunghaft gekräuselten Säumen, schleppende Enden, die sich am Boden plötzlich trichterförmig erweitern. Gerade an dieser Stelle aber, wo niedersächsische Eigenart am besten greifbar erscheint, meldet sich von neuem die Möglichkeit fremden Einflusses. Nirgends steht niedersächsischer Stil dem böhmischen näher als in diesen bauschigen Gewandfiguren streng zeichnerischer Prägung, diesen flüchtigen, grotesken Männerköpfen mit verschnörkelten Riesenbärten.⁸⁾ Aber der Ausblick auf europäische Übereinstimmungen darf die Beobachtung des Wesens provinzieller Sonderentwicklung nicht trüben, die erst langsam aus dem Allgemeinen herauswächst und deren charakteristische Merkmale erst die konsequente Weiterbildung in der Folgezeit bestätigen kann. — Zu dem ornamentalen Zeichenstil tritt dann ein weiterer Faktor dekorativer Bildwirkung: die gedrängte, flächenhafte Komposition. Jede Andeutung räumlicher Tiefenwirkung fehlt. Die Figuren sind peinlich eng nebeneinander und übereinander gestapelt und geschoben. Die Apostel auf der Darstellung des Todes Mariä finden im engen Bildfeld kaum Platz — gegenüber, bei der Anbetung des Kindes, wird ein freier Ausblick zum Hintergrund ängstlich abgesperrt durch ein großes Tuch, das Engel dicht hinter der Maria ausgespannt halten.⁹⁾ Innenräume sind niemals ange-

geben, selbst dann nicht, wenn es der Vorgang dringend fordert: auch auf dem Bild der Darstellung im Tempel sprießt die Kleinvegetation des Wiesenbodens. Stadtarchitektur findet sich nur in den notwendigsten Fällen, dann schlicht und zurückhaltend. Ganz fehlen die bekannten baldachinartigen Hängebauten mit Türmchen und Zinnen italienischer Herkunft, und selbst der bekrönende Abschluß über den Apostelgestalten ist aller architektonischen Körperlichkeit entkleidet: ein Wirbel krauser Spruchbänder unterstreicht seine rein dekorative Bedeutung.

Um den Göttinger Altar von 1424 lassen sich andere Tafeln gruppieren. Daß sein Stil kennzeichnend ist für die ganze niedersächsische Malerei der Zeit, zeigt schon die Tatsache, daß sich nicht nur von ihm aus Brücken schlagen lassen zu fast allen übrigen Bildern des Landes, sondern daß sich eine kleine Zahl von Werken aufs engste an sein Vorbild anschließt. Sicher in der Werkstatt des Göttinger Meisters ist ein Altarwerk entstanden, von dem versprengte Teile in Braunschweig (Herzogl. Museum Nr. 8)¹⁰⁾ und auf Schloß Langenstein bei Halberstadt¹¹⁾ bewahrt werden (Abb. 41 u. 42). Die Übereinstimmung mit dem Göttinger Altar geht bis in Einzelheiten: gedrängte Komposition, grotesk geschwungener Faltenstil, krause Zeichnung der Bärte, knollige Nasen mit scharfen Lichtern auf den Rücken, Fehlen jeder Raumandeutung. Gesteigert erscheint die Gedrungenheit der Körperproportionen. Eng verwandt ist der etwas derbe farbige Eindruck: viel dunkles Rot und Grün, Goldbrokat auf stechendem Orange.

Weit geringer — verwässerte Durchschnittsarbeiten des gleichen Stils — sind zwei Tafeln mit je zwei Brustbildchen weiblicher Heiligen (Hannover, Prov.-Mus. Nr. 10 u. 11; Abb. 40), anscheinend Reste einer Predella. Sie könnten von der Hand des Gesellen sein, der die symbolischen Darstellungen auf den Außenseiten des Göttinger Altars gemalt hat (Abb. 39). Sehr bezeichnend, wenn auch schematisch durchgebildet, erscheint in diesen Köpfen das niedersächsische Frauenideal: hohe, breite Stirn; bei schmalem

Untergesicht ein kurzes, kugeliges Kinn, hängend und mit Grübchen; lange Nase; die halb geöffneten Augen töricht blinzelnd.

Späte Nachwirkungen dieser Schule auf bäurisch derben Malereien zeigt ein arg beschädigter Altar aus der Dorfkirche in Müden in der Lüneburger Heide (jetzt in Hannover, Prov. Mus. Inv. Nr. 1626), der kurz vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mag. Die Gewänder sind stärker beruhigt; geblieben ist die Freude an scharfem Umriß und krauser Form: die Haare sind phantastisch gekräuselt, der Drache der Hlg. Margarethe ist fast zur Arabeske zusammengeschrumpft, der Hlg. Georg steht in spielerisch verschränkter Haltung, üppig und wild flattern die Bänder am Helm. Satte, kräftige Farben, nicht ohne Sinn für reizvolle Wirkung; lachsrot leuchtende Schuhspitzen auf dunkelgrünem Wiesenboden.

Von einer anderen Bildergruppe ist Habicht ausgegangen zur Bestimmung niedersächsischer Eigenart.¹²⁾ Er konstruiert eine Hildesheimer Schule, der er zunächst fünf Werke zuweist. Er glaubt einen „lyrisch-sensitiven“ Grundcharakter zu erkennen, den er von kölnischen Vorbildern herleitet, und einen entschiedenen Gegensatz zu anderen niedersächsischen Werken, wie dem Göttinger Altar von 1424 oder den Malereien der Lüneburger Goldenen Tafel, die er als Produkte noch rätselvoller auswärtiger Abhängigkeiten absondert. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Die allgemeinen stilistischen Zusammenhänge, die Habicht für seine kleine, angeblich hildesheimische Gruppe fleißig zusammengestellt hat, lassen sich mit gleichem Recht auch für die übrige Masse niedersächsischer Bilder vom Anfang des 15. Jahrhunderts behaupten. Und andererseits sind alle Werke, die er in den engen Rahmen dieser Lokalschule einspannt, in der besonderen Art ihrer Ausführung untereinander ebenso verschieden wie die Erzeugnisse der übrigen Schulen des Landes. Bewiesen wird also nicht die Eigenart einer bestimmt zu umgrenzenden Werkstatt, sondern der künstlerische Zusammenhang der ganzen niedersächsischen Malerei, einschließlich der Werke, bei denen starker fremder Einfluß ange-

lich alle heimische Eigenart verwischte. Bei fast allen Tafeln werden wir, durch die Besonderheiten der selbständigen künstlerischen Handschrift mehr oder minder abgewandelt, die gleichen Grundzüge aufspüren können, die wir beim Göttinger Altar von 1424 freigelegt haben. Und die Vermittlung der international gebräuchlichen ikonographischen und stilistischen Schemata übernahm nicht Köln — greifbare Belege dafür weiß auch Habicht nicht anzuführen — sondern das benachbarte Westfalen, genau wie beim Meister von Göttingen.

Das Hauptbild dieser Gruppe, nach Umfang sowohl als nach Qualität, ist die große Mitteltafel des ehemaligen Altars der Lambertikirche in Hildesheim (jetzt ebenda, Roemer-Museum; Abb. 43)¹³). Die westfälische Anregung für Gesamtkomposition und Gruppenbildung läßt sich mit Händen greifen. Die Hauptdarstellung entspricht dem typisch westfälischen Kalvarienberg. Die Anordnung der Frauengruppe ist eine genaue Abschrift von der Kreuzigungstafel der Paulikirche in Soest; für den sehr weichen, welligen Faltenstil, der in den Gewändern der Frauen am Kreuz und bei den Apostelfiguren der Ölbergzene besonders deutlich hervortritt (Abb. 59), erscheint der westfälische Blankenberg-Altar (Münster, Landes-Mus. Nr. 6) als nächster Verwandter. Auch die Vorliebe für feine, realistische Einzelbeobachtungen — Handwerker bei der Arbeit mit sorgfältig gezeichneten Gerätschaften, der Hauptmann in gut verdeutlichter Blindheit, das Nähzeug der Maria am Boden auf offenem Tuch — entspricht dem künstlerischen Charakter Conrads von Soest. Wenn man den viel matteren Ausdruck der Gesichter, die viel breiter dekorative Gesamthaltung geltend macht, so ist zu bedenken, daß schon die nächsten Nachfolger Conrads, von denen die Hauptanregung kommen mag, in einen müden Flächenstil zurücksanken, der äußerlich immer stärker nach Köln hinüberneigte. Es ist ferner zu bedenken, daß die auffallendsten Abweichungen von Westfalen eben den besonderen niedersächsischen Stammeseigentümlichkeiten entsprechen, die wir bereits beim Göttinger Meister festgestellt haben. Das dekorative Über-

spinnen der Fläche ist bis zum Äußersten getrieben — ja, die Fülle gedrängter Geschehnisse sprengt die begrenzenden Rahmenleisten, so daß die Szenen der anschließenden Seitenfelder dem Hauptvorgang in fortlaufender Darstellung verbunden sind. So gar die Landschaftskulisse bleibt die gleiche, so daß die Handwaschung Pilati sich im Freien neben zackiger Felswand abspielen muß. Die Konturen sind scharf betont, und ein feines Liniengefühl ordnet einzelne Gruppen zu besonderem rhythmischem Gefüge: die flachen Rundbogen der Zuschauerköpfe rechts vom Kreuz, die kühnen Kurven der Pferdehälse, die hoch zum Dreieck getürmte Apostelgruppe der Ölbergszene. Charakteristisch ist neben der feinen zeichnerischen Durchbildung der ziemlich derbe, strähnige Farbonauftrag und der dunkle, warme Gesamtton, der von allem Westfälischem und Kölnischem entschieden abweicht. Wie sehr alle diese Merkmale eines selbständigen Stilgefühls die Bedeutung der motivischen Abhängigkeit zurücktreten lassen, das mögen zwei Werke entfernterer Kunstzentren erweisen helfen, die auf derselben Grundlage westfälischer Anregungen aufgebaut sind: der sog. Altar der kanonischen Tageszeiten im Dom zu Lübeck und der Altar der Peterskirche in Frankfurt (ebenda im Histor. Mus.). Die eigene, durchaus landestümlich bedingte Verarbeitung läßt Werke entstehen, die dem Geiste nach weder untereinander noch mit dem Hildesheimer Lamberti-Altar verwandt erscheinen.

Die Malereien der Flügel des Altars der Trinitatis-Kirche in Hildesheim (jetzt ebenda, Roemer-Mus.), eine über beide Tafeln der Außenseite fortlaufende Darstellung der Kreuztragung Christi mit auffallend großen Figuren in voller Bildhöhe, haben allein Anspruch darauf, mit dem Lamberti-Altar in Schulzusammenhang gebracht zu werden. Die Ausführung ist von geringerer Gesellenhand; aber neben verwandter Gesamthaltung sprechen auch übereinstimmende Einzelzüge für den Ursprung aus gleicher Werkstatt: Zusammenordnung von Gruppen durch gleichgeneigte Kopfreiheiten; die Typen Christi und des Johannes, die ebenso auf dem Lamberti-

Altar erscheinen. Durch den weiblichen Kopftypus aber wird, stärker noch als durch den Lamberti-Altar selbst, die Verbindung mit dem Kreise des Göttinger Meisters hergestellt: die heiligen Frauen hier und dort sind einander schwesterlich verwandt.

Ein weiteres Stück der Habicht'schen Gruppe hieß früher kölnisch und darf auch künftig wieder so heißen: eine Predella im Herzogl. Museum in Braunschweig (Nr. 7). — Der Altar der Minoriten-Kirche in Hannover gehört in eine völlig andere Gruppe. — Die Reste des ehemaligen Altars der Ägidien-Kirche in Hannover (jetzt ebenda, Nicolai-Kapelle und Prov.-Mus. Inv. Nr. 694; Abb. 44)¹⁴⁾ stehen auch gewiß nicht in Schulzusammenhang mit Hildesheim, mögen aber hier Platz finden, da der unbedeutende künstlerische Charakter zwar sicher niedersächsisch, aber ganz ohne persönliche Farbe ist. Weil der Künstler von überallher Eindrücke verarbeitet, läßt er sich überall einordnen. Was auf den ersten Blick als lyrischer Stimmungsgehalt erscheinen mag, gibt sich bald als weichlich ausgeleierte Formensprache zu erkennen. Der Erfindung fehlt Frische und Originalität¹⁵⁾, der Ausführung die sichere Hand des Meisters, die neue Formen prägt. Es bleibt ein matter Rest von bewußt betonter Konturzeichnung (Silhouetten der Engel), von Zusammenschluß der Figuren durch fließendes Linienspiel (Verkündigung, Anbetung der Könige), schon dem Faltenwurf aber fehlt jeder Reiz charakteristischer Formung. Deutlich zeigt die Apostelgruppe der Ölbergzene, die der des Hildesheimer Lamberti-Altars äußerlich verwandt ist, den ganzen Unterschied zwischen der künstlerischen Steigerung eines überlieferten Schemas durch starken, persönlichen Formwillen und dessen ausdruckslosem Absinken durch gedankenlose Nachbildung. Die mangelhafte Raumangabe ist typisch niedersächsisch. Ebenso die derbe Malweise, die auf Gesichtern und Gewändern die Lichter fleckig, unvertrieben aufsetzt. Die hellen Farben und manche Äußerlichkeiten des Aufputzes: die höfischen Trachten der heiligen Könige, das zarte, helle Kraushaar des Engels bei der

Taufe Christi — klingen an den leicht französisierenden Miniaturstil des Kunstkreises der Goldenen Tafel an.

Aber die Malereien der sog. Goldenen Tafel in Lüneburg (jetzt Hannover, Prov. Mus. Nr. 23, 27; Abb. 45—48)¹⁶⁾ weichen doch von allen hier betrachteten Werken so entschieden ab, daß die bisherige Forschung sich nicht entschließen konnte, den niedersächsischen Kunstcharakter anzuerkennen.¹⁷⁾ „Das herrlichste Werk aus der kölnischen Schule, welches die Provinz Hannover besitzt“, meinte Engelhard vor sich zu haben; Habicht spricht vom „offensichtlichen Fall einer Berufung burgundisch-vlämischer Meister“; Paul hat kürzlich — das ist die unglücklichste Lösung — die Goldene Tafel mit lübischer Kunst in enge Beziehung zu bringen versucht: ein abschreckendes Beispiel für die Unmöglichkeit stilistischer Abgrenzungen nach den äußerlichen Merkmalen des allgemeinen Zeitstils. — Gewiß sind diese Bilder ohne Frankreich nicht zu denken. Aber auch in Westfalen, beim Wildunger Altar, finden wir den Einfluß burgundischer Hotkunst, und weniger noch als dort wird man bei der Goldenen Tafel an grundlegende Ausbildung des Künstlers im Westen zu denken haben. Und gar einem „Franco-Vlamen“ selbst die Arbeit zuzuschreiben ist unbegründbar. Die zarte Farbgebung — Hellblau, Rosa, Schiefergrau und mattes Grün — erinnert stark an die Malweise zeitgenössischer Miniaturen. Einzelzüge bekräftigen das: das wächserne Inkarnat, die milchweißen Lichter auf den duftigen Gewändern, die Engelsglorie bei der Krönung Mariä ganz in abstraktem Rot. Aber man braucht diese Vorbilder nicht in allzu weiter Ferne zu suchen. Was heute noch in Lüneburg selbst an Buchmalerei der gleichen Zeit erhalten ist, läßt sich mit großem Nutzen mit den Bildern der Goldenen Tafel vergleichen. Der Figurenschmuck der Initialen eines Missale in folio (Stadtarchiv im Rathaus; entstanden um 1390) bietet reichlich Vergleichspunkte: die Farben, die fließenden Gewänder mit vielen parallelen Falten, nur am Rande fein gekräuselt, die zottigen oder aus Pfauenfedern gebildeten Engelsflügel, endlich auch die Typik

der sanften und ausdruckslosen Gesichter, die zierlich zerzausten Haare. Diese Köpfe der Goldenen Tafel aber spiegeln die ganze Fülle der Anregungsmöglichkeiten, die sich wahrlich nicht auf Frankreich allein beschränken, doch zeigen sie zugleich auch die Abwandlung in heimische Kunstweise. Im Wiener Hofmuseum wird das Modellbüchlein eines französischen Malergesellen bewahrt¹⁸⁾; manche der Lüneburger Köpfe sind denen des Franzosen auffallend verwandt. Andere sehen den Apostelköpfen des Wildunger Altars zum Verwechseln ähnlich; der Christustypus — hohe Stirn, das glatte Haar in der Mitte gescheitelt, schmaler geteilter Bart — erinnert an den Wildunger und zugleich an den der Braunschweiger Passionsszenen aus der Werkstatt des Göttinger Meisters. Manche Frauenköpfe endlich, etwa die der Heimsuchung, sind unverkennbar rein niedersächsisch und stimmen genau mit den bekannten Typen des Göttinger Altars überein. — Französischer Modetracht entsprechen die feinen, gemusterten Stoffe, die gezaddelten Röcke, die Straußenfedern am Barett. Aber auf keinem der Bilder lebt Freude an reicher Prachtentfaltung wie noch auf einzelnen Tafeln des Conrad von Soest; die nur spärliche Verwendung des fremden, höfischen Kostüms, das bescheidene Zurücktreten der sehr zarten Brokate spricht für Übernahme von zweiter Hand. Auch die Architekturen stammen aus Frankreich, aber ihnen fehlt die Schlankheit der Bauglieder, die ganze elegante Künstlichkeit ihrer französischen Vorbilder. Auffällig bleibt auch hier ihre nur seltene Verwendung, die Scheu vor schwieriger Raumangabe: achtmal ist der Innenraum allein durch die Fliesen des Fußbodens angedeutet. Stark aber rücken die Bilder von Frankreich ab durch die Ärmlichkeit der Erfindung, den Mangel an gesammelter, wohl abgewogener Komposition. Stark rücken sie ab von Westfalen, das auch hier — wenn auch wohl nicht allein — die Vermittlerrolle gespielt hat, durch die ganz unnaturalistische Ausgestaltung, die Weichheit in Ausdruck und Bewegung. Der völlig flache, unkörperliche Figurenstil, der gelassene epische Stimmungsgehalt sind Elemente jener dekorativen Flächen-

wirkung, die später in immer deutlicherer Ausprägung die niedersächsische Eigenart bestimmt. Schon im abhängigen Miniaturstil der Goldenen Tafel kündigt sie sich an.

Immer wieder wird gegen die niedersächsische Herkunft der Goldenen Tafel die vereinzelt erscheinende Erscheinung ihres Stilcharakters geltend gemacht. Bei der Dürftigkeit des erhaltenen Materials ist das kein stichhaltiges Argument. Aber auch tatsächlich läßt sich — wenigstens durch eine eng verwandte Tafel — die angeblich „singuläre Prominenz“ der Lüneburger Bilder widerlegen. Die Predella des Hochaltars der Marienkirche in Osnabrück¹⁹⁾ stammt aus der gleichen Werkstatt (Abb. 49 u. 50). Je ein Apostel und ein Prophet, im Gespräch zur Gruppe vereint, stehen nebeneinander aufgereiht. Die hellen, milchigen Farben, der ruhige Fluß der Gewänder (gleichmäßige Steilfalten, Bausch und Schleppe, Ende weich ausgerundet), die reiche Verwendung von Spruchbändern in dekorativer Absicht, der gleichmäßig zeitlose Ausdruck der Gesichter, das reizvolle Spiel der schmalfingerigen Hände — alles vereint sich zu dem gleichen Eindruck miniaturhaft zarter Flächenkunst wie bei den Malereien der Goldenen Tafel. Leicht abweichend sind nur die unteretzten Körperformen, die dichtere Häufung der Gewandmassen.

Die beste Verbindung dieser Bildergruppe aber mit dem späteren, klar ausgeprägten niedersächsischen Stil gibt der kleine, halb zerstörte Altar von Bröckel bei Celle (jetzt im Vorrat des Prov.-Mus. in Hannover; Abb. 51). Er mag etwa ein Jahrzehnt später entstanden sein, ist aber ohne Einfluß aus der Werkstatt des Meisters der Goldenen Tafel nicht zu denken. Die auffallend zarte Farbigekeit, die zierlichen männlichen Gesichtstypen sind schlagend ähnlich. Die scharf betonte Innenzeichnung aber, die festen Konturen, die gehäuften Falten mit den breiten, trichterförmigen Enden nähern sich der Kunstweise des Göttinger Meisters. Neben den Elementen eines idealisierenden Miniaturstils setzt sich die typisch niedersächsische Gewandbehandlung mit solcher Derbheit durch, daß dieses Altärchen von immerhin

noch achtbarer künstlerischer Haltung einem drastisch handwerklichen Flügel mit Einzelheiligen in der Hamburger Kunsthalle (Nr. 370, aus St. Godehard in Hildesheim)²⁰⁾ eng verwandt erscheinen kann. Diese langsame Verschmelzung in charakteristischen Übergangsformen ist ein Zeichen dafür, wie fest der Stil der Goldenen Tafel im Land verwurzelt war, daß er nicht als Fremdkörper auszuscheiden ist, sondern als Nährboden gelten muß, aus dem die künstlerischen Eigenwerte Niedersachsens allmählig herausgewachsen sind.

Bei unserer rückwärts gerichteten Betrachtung haben wir mit der Goldenen Tafel etwa das Ende des ersten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts erreicht. Noch einige Jahre weiter zurück führt uns der Altar der St. Jakobi-Kirche in Göttingen, der 1402 datiert ist (Abb. 53—55). Von der neueren Forschung blieb er völlig unbeachtet²¹⁾. Er enthält auf den Innenseiten der äußeren und auf den Außenseiten der inneren Flügel sechzehn Darstellungen aus der Jugendgeschichte und aus der Passion Christi in auffallend vorzüglicher Erhaltung. Für diese Bilder nun scheint wirklich jedes niedersächsische Vergleichsstück zu fehlen. Geographisch weit Entferntes tritt in die Erinnerung: der Kölner Claren-Altar oder der Pähler-Altar in München, Französisches und Böhmisches zugleich. Die Kunst weist zurück ins vorige Jahrhundert. Niedersachsen scheint länger als die umliegenden Provinzen in den strengen, allgemein-europäischen Schultraditionen befangen gewesen zu sein, spät erst berührt vom Geist selbständiger Durchdringung und Belebung der alten Schemata, wie er den Meister der Heiligen Veronika in Köln oder Conrad von Soest erfüllte. Eingefaßt in strenge architektonische Gehäuse — überall der gleiche Fliesenboden, das gleiche Holzdach mit quadratischem Kerbschnittmuster, Pfeilerbündel zwischen jedem Bild — wirken die einzelnen Darstellungen der schmalen Bildfelder wie klare, fertig überlieferte Symbole, jedem wohl bekannt und durch des Künstlers Temperament kaum der herkömmlichen Form entfremdet. Daß es sich nicht um eine starke, selbständige Persön-

lichkeit handelt, das beweist schon die bescheiden handwerkliche Art mit der die Kompositionen unter Benutzung fremder Vorbilder und, so scheint es, landläufiger Musterbücher recht sorglos zusammengestellt sind. Auffällig und störend ist z. B. die Unstimmigkeit in den Größenverhältnissen der Köpfe, am deutlichsten auf der Darstellung des zwölfjährigen Christusknaben im Tempel und der Grablegung Christi (Abb. 55), wo die merkwürdig großen, auch abweichend geschnittenen Gesichter einiger Außenfiguren nur so zu erklären sind, daß hier ein fremdes Vorbild unbedenklich und gewaltsam für eine ursprünglich anders angelegte Komposition benutzt wurde. Verräterisch für dieses wenig selbständige Verfahren ist es auch, daß manche Figuren in sonderbarer Verkennung der Schranken, die das selbstgewählte architektonische Gehäuse den Kompositionen aufzwingt, mit dem Oberkörper, mit Flügeln oder Heiligenschein, vor, mit der unteren Körperhälfte aber hinter den begrenzenden Pfeilerbündeln erscheinen. In allen diesen Fällen handelt es sich um Bildgedanken, die kaum für diesen besonderen Fall neu erfunden sein können. Angesichts dieser Tatsache aber ist es von verhältnismäßig geringem Wert, durch den Nachweis noch so greifbarer äußerer Übereinstimmungen mit fremden Werken die Herkunft des Stiles nachweisen zu wollen — wer von überall sich anregen läßt, ist nirgends künstlerisch zu Hause. Es bleibt dagegen als wichtigere Frage, ob diese nüchterne und wenig charaktervolle Allerweltskunst den Nährboden für die spätere niedersächsische Kunst hat bilden können und so doch, wenn überhaupt lokalisierbar, als niedersächsisch bezeichnet werden muß. Und diese Frage muß mit Entschiedenheit bejaht werden. In der Grundstimmung sind die Bilder denen der Goldenen Tafel verwandt; hier wie dort die gelassene Art des künstlerischen Vortrags, die aber nicht bewußt herausgearbeitet ist, sondern der weniger schöpferischen als nachempfindenden Begabung des Kunsthandwerkers der Provinz entspricht. Peinliche Mattheit in der Bewegung und im Ausdruck der Gesichter, schlanke, biegsame Gestalten ohne überzeugende



53. Niederfächischer Meister um 1402, Flügel vom Hochaltar der Jakobi-Kirche in Göttingen.

Körperlichkeit, schlaff gespreizte, teigartige Hände ohne Muskelkraft sind für beide Werke charakteristisch. Der Meister der Goldenen Tafel hat viel gesehen, viel neu hinzu erworben — sein Handwerk aber kann er sehr wohl in der Heimat beim Meister des Jakobi-Altars erlernt haben, der sorgfältiger arbeitete und ihm an Bedeutung gewiß gewachsen war. Man darf sich indes nicht wundern, wenn die Fäden, die sich von einem Werk zum anderen spinnen lassen, nur auf Übereinstimmungen in handwerklichen Kleinigkeiten führen. Zu tief waren noch die frühen Tafelmaler Niedersachsens der zeitbedingten Kunstmode verpflichtet, als daß der Schüler fest auf den Schultern seines Meisters hätte stehen können. Schon die kleinsten Anzeichen künstlerischer Vererbung gilt es behutsam zu sammeln als erste Vorboten langsam sich festigender Heimattradition. Die Farben sind beim Jakobi-Meister etwas dunkler und stumpfer, doch liegt auf den Lichtern der gleiche milchige Schimmer. Fast völlig übereinstimmend sind die langen, vielfach parallelen Faltenzüge der Gewänder, die nur am Rande breit geschwungen sind und manchmal am Boden mit tütenförmiger Schleppe enden. Manche Typen endlich finden sich gleichmäßig auf beiden Werken: vor allem die zierlichen Köpfe alter Männer mit flockigen Bärten, aber auch Frauen von typisch niedersächsischem Gesichtsschnitt; sogar der Christustypus ist auffallend gleichartig gebildet. Aber die Malereien sind doch nicht ganz ohne frischere, nach der Natur beobachtete Einzelzüge, die — ohne aufdringlich und für den Gesamteindruck wesentlich zu werden — dem Streben der Zeit nach individueller Ausgestaltung der Darstellungen Rechnung tragen. Der Engel der Verkündigung hält einen versiegelten Brief statt des gewohnten Spruchbandes; das Betpult der Maria hängt als gedrechselter Wandarm am Pfeiler, der das Bild begrenzt; der Esel auf der Flucht nach Ägypten dreht sich schnuppernd nach dem Christuskinde um; die zierliche Baumgruppe am Ölberg prangt in fein abgetöntem, buntem Herbstlaub (Abb. 58); Christus hängt an einem unbearbeiteten Naturholz-Kreuz und der Fliesen-

boden ist aufgebrochen, damit in feinem Rinnsal sein Blut nach vorn abfließen kann.

Durch die Art der Aufmachung ist der Altar der Brüdernkirche in Braunschweig dem Göttinger Jakobi-Altar verwandt: gedrängte Darstellungen auf schmalem Bildfeld unter Spitzbögen, durch Säulen getrennt. Auch ikonographisch ist manche Szene ähnlich durchgebildet (Anbetung der Könige, Kreuztragung u. a.). Der schlanke Figurentypus und der schlichte Gewandstil deuten auf die gleiche Zeit und eng verwandten heimatlichen Ursprung. Genaueres läßt sich bei dem durch Übermalung völlig entstellten Zustand heute nicht mehr aussagen.²³⁾

Der gleichen Gruppe lassen sich auch die Altarflügel der Ägidienkirche in Hannoversch-Münden angliedern (jetzt Hannover, Prov.-Mus. Nr. 710 u. 711; Abb. 60 u. 61). Der Zusammenhang mit den Braunschweiger Malereien ist von Habicht richtig erkannt, aber stark übertrieben worden.²⁴⁾ Er hält es für möglich, daß der Maler der Braunschweiger Bilder auch an den Mündener Tafeln mitgearbeitet hat. Um das glaubhaft zu machen, weist er auf völlig unstichhaltige Übereinstimmungen²⁵⁾ und teilt die Mündener Malereien unter zwei verschiedene Künstler auf: der eine ist von auswärts berufen, ein Franzose oder ein Vlame, und ist für den Gesamtplan, besonders aber für die Ausführung des rechten Flügels verantwortlich; der andere ist nach ihm ein niedersächsischer Geselle, malte den linken Flügel und kommt als Meister des Braunschweiger Altars der Brüdernkirche in Betracht. Mit solcher Ausdeutung nimmt man den Bildern gerade das Entscheidende: den aus gleichmäßiger Mischung französisierender und niedersächsischer Elemente zusammengesetzten Stil. — Frankreichs Einfluß ist sehr deutlich: die feingliedrigen architektonischen Rahmungen, die modischen Trachten, die schlanken Körperformen, die spinnenhaften Hände. Es scheint unabweisbar, daß der Künstler in Frankreich selbst gelernt hat. Aber bei eingehendem Vergleich mit den französischen Vorbildern,²⁶⁾ etwa mit dem Parement de Narbonne im Louvre, treten auch die Abweichungen klar hervor: Kahlheit

des Faltenwurfs, auffallende Vergrößerung der Gesichtstypen, Mangel an straffem, rhythmischem Zusammenschluß der Figurengruppen. Diese niedersächsischen Unbeholfenheiten zeigen sich aber nicht nur auf dem linken Flügel, sie geben beiden Teilen ihr charakteristisches Gepräge. Natürlich ist für schwächere Stellen Gesellenhand verantwortlich zu machen, aber die künstlerische Gesamthaltung ist durchaus gleichmäßig. Auch von einer „gänzlich anders gearteten Farbenskala“ kann nicht die Rede sein. Ikonographische Übereinstimmungen endlich beweisen für die französische Herkunft des Künstlers garnichts. Sie lassen sich nicht nur ebenso auf dem Braunschweiger Altar nachweisen, den Habicht deswegen so stark von den Mündener Tafeln abhängig sein läßt, sie sind in gleich starkem Maße auch auf dem sicher einheimischen Göttinger Jakobi Altar zu finden.

Durch wichtige Beziehungen verschiedenster Art sind die gesamten Werke der frühen niedersächsischen Tafelmalerei untereinander verknüpft und bilden eine deutlich erkennbare Einheit gegenüber der Kunstweise benachbarter Provinzen oder gar fremder Nationen — wenn auch wegen der spärlich und ungenügend erhaltenen Reste nicht immer klar genug nachgewiesen werden kann, wie der Stil der verschiedenen, sich ablösenden Gruppen auseinander hervorwächst. Ein solches Werk, stark französisierend, das nur auf Grund seiner Gesamthaltung als niedersächsisch gelten muß, ist die Außenseite des Altars der Minoriten-Kirche in Hannover (jetzt ebenda, Prov.-Mus. Nr. 23). Sie enthält eine Darstellung der Kreuzigung (Abb. 52), von je zwei Passionsszenen seitlich begrenzt. Bezeichnend ist u. a. die kräftige Silhouettenwirkung, der Mangel jeder Architektur-Angabe. Nach Habicht liegt hier die „unmittelbare Berührung“ mit zwei kleinen französischen Altarflügeln im National-Museum in Florenz „zwingend vor“. Einziger Vergleichspunkt: Gewandsäume.²⁷⁾ Dann weist Habicht das Werk seiner Hildesheimer Schule zu und gibt es dem Meister, der den Altar der Trinitatis-Kapelle gemalt hat. Die Annahmen widersprechen sich und sind beide falsch. Im lieblichen Ausdruck der Gesichter,

den zierlichen Faltenzügen, der guten zeichnerischen Durchbildung des schlanken Christuskörpers zeigt sich französisch geschulter Geschmack, aber gerade der krausen Pathetik der florentiner Bildchen steht der Minoritenaltar völlig fern. Die Malereien des Trinitatisaltars dagegen mit ihrem derben niedersächsischen Vortrag sind von jedem Verdacht freizusprechen, künstlerische Anleihen bei der reiferen französischen Kunst gemacht zu haben! Farben, Gewandfalten und Gesichtstypen, vor allem aber Ausdruck und Stimmungsgehalt sind grundverschieden. Daß in Hannover ebenso wie in Hildesheim ein Henker mit großer Hakennase vorkommt, kann nichts beweisen. Da diese irrtümliche Zuschreibung, die Habicht „unbedenklich“ vornimmt, ein sicheres stil-kritisches Unterscheidungsvermögen vermissen läßt, so brauchen wir ihm nicht zu folgen, wenn er auch bei diesem durchaus einheitlichen Werk die verschiedenen Gesellenhände spitzfindig auseinanderhält.²⁶⁾ Wir können nicht mehr tun als das schöne Werk — es gehört trotz seines stark zerstörten Zustands zu den anziehendsten niedersächsischen Schöpfungen der Zeit — von falschen Angaben frei machen und zugeben, daß wir nach dem heutigen Stand der Forschung über manche frühe Tafelmalerei noch sehr wenig aussagen können.

Keins der betrachteten Werke führt uns über das dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts hinaus. Ein einziger Bilderzyklus — Passionsszenen eines Altars im Stifte Schlägl in Oberösterreich (Abb. 62) — kann uns eine Vorstellung vermitteln von der Fortsetzung und Umwandlung des niedersächsischen Stils in der nächstfolgenden Generation. Da er fern von seinem Ursprungsland aufgetaucht ist und nur seine stilistischen Merkmale zur Einordnung in den niedersächsischen Kunstkreis führten, so kann er zugleich als Beleg für die Richtigkeit der bisher abgeleiteten Kennzeichen niedersächsischer Eigenart gelten. Tietze hat diese Bilder zuerst veröffentlicht,²⁷⁾ ihre Kunstweise ausgezeichnet charakterisiert und sie dem „zusammenhängenden Kunstgebiet“ zugewiesen, „das Westdeutschland mit ganz Niederdeutschland bildet“. Er nennt

als bezeichnende Stilelemente: den ganz undramatischen Stimmungsgehalt, eine auffallende „Seichträumigkeit“, warme dunkle Farben, Freude an Schmuck und dekorativer Bildwirkung. Damit sind aber genau die gleichen Besonderheiten betont, die wir im Lauf der bisherigen Betrachtung niedersächsischer Altäre feststellen konnten. Wir können also das von Tietze richtig bezeichnete Gebiet noch enger eingrenzen und den Meister des Schlägler Passionszyklus zum Nachfolger und Stammesgenossen der frühen niedersächsischen Malergruppe stempeln, die ihren bezeichnendsten Ausdruck im Göttinger Altar von 1424 gefunden hat. Dazu stimmen auch die Beziehungen, die Tietze zu Westfalen einerseits und zur Kunst Meister Franckes andererseits aufdeckt. Er sieht sie zwar in Hinblick auf die Möglichkeit, daß nach gründlicherer Erschließung des Materials die Schlägler Bilder hier oder dort ihre nächsten Verwandten finden könnten, uns dagegen wird gerade die Betrachtung der tatsächlich vorhandenen Beziehungen zur Kunst der Nachbargebiete die rein niedersächsische Besonderheit der Bilder noch klarer hervortreten lassen. Die Verwandtschaft mit den Langenhorster Passions-Tafeln, die als Frühwerke des Johann Koerbecke gelten, ist deutlich, aber vorwiegend äußerlicher, motivischer Natur, eine Art der Anlehnung an westfälisches Vorbild also, wie wir sie als typisch für Niedersachsen bereits mehrfach kennen gelernt haben. Die Gemeinsamkeiten mit dem Stil Meister Franckes dagegen hat Tietze zu stark betont. Die Kunstweise des Schlägler Meisters ist zwar der Meister Franckes stammesverwandt, im Einzelnen aber von ihr unabhängig.³⁰⁾

Mit diesem Bilderzyklus haben wir etwa die Mitte des Jahrhunderts erreicht und damit vorläufig den Endpunkt entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung. Für die nächsten fünfzig Jahre ist uns brauchbares Anschauungsmaterial nur ganz lückenhaft erhalten, und erst um die Jahrhundertwende finden wir in der großen Zahl von Werken Hans Raphons und seiner Schule wieder einen stark ausgeprägten Stil, der sich in ganz Niedersachsen beherrschend durchsetzt. Die spärlichen erhaltenen Reste der Zwischenzeit sind

handwerklich und unbedeutend. Bezeichnend sind die Malereien des Altars der Markt-Kirche in Hannover (jetzt ebenda, Prov. Mus. Nr. 23, 20; Abb. 63), die um 1470—80 entstanden sein werden.³¹⁾ Mag die Faltengebung bisweilen an Koerbecke erinnern, mögen einzelne Motive aus dritter oder vierter Hand den Niederlanden entstammen — deutlicher als belanglose fremde Anklänge spricht die künstlerische Ratlosigkeit bei Bewältigung einfachster Szenen und Gruppen. Der alte Stil war verloren gegangen; zu einer Anpassung an die Fortschritte der Nachbarlande haben Talent und Beweglichkeit nicht ausgereicht. Seitlich vorgeschobene Bergkulissen sollen den Mangel an klarer Räumlichkeit verdecken, überscharf gezeichnete Konturen (die Augen quellen vor, eingelagert zwischen dicken Wulsten), die ärmliche Erfindung bemängeln; die Bewegungen der Figuren sind ungelent und starr.

Ähnlich geringwertige Dutzendarbeiten finden sich verstreut in der ganzen Provinz.³²⁾ Ein einziges Werk schien bisher die Durchschnittshöhe zu übersteigen und die Annahme zu rechtfertigen, daß unter den verlorenen Malereien vielleicht wertvolles Material zu Grunde gegangen sei,³³⁾ das die Wurzeln der Kunst des letzten niedersächsischen Malergeschlechts der Hochgotik hätte bloßlegen können: die Tafel mit St. Georgs Drachenkampf in der Marktkirche zu Hannover. Aber wenn wir uns entschließen, trotz der von Mithoff bezeugten angeblichen Datierung 1481 auf dem alten, jetzt verlorenen Rahmen,³⁴⁾ das Bild in die ihm nach Kostüm und stilistischen Merkmalen (Durchbildung der Landschaft, Modellierung der Fleischteile) einzig angemessene Zeit zu rücken: nach Raphon, in das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts — dann verliert es ganz den überraschenden, fortschrittlichen Charakter. Wir dürfen in dieser Tafel nichts sehen als einen späten und für die Entwicklung bedeutungslosen Versuch der Anlehnung an niederländische Bildgestaltung, Verquickung von trockener niedersächsischer Überlieferung mit einigen neuen Errungenschaften des benachbarten Manierismus um die Jahrhundertwende. Das Bild von der toten Zeit vor 1500 kann sie nicht beleben helfen.

Vielleicht liegt gerade in der künstlerischen Dürftigkeit der vorangehenden Epoche und in der ungewöhnlichen Werbekraft, die der nun einsetzende neue Stil besaß, der Grund für die starke Überschätzung, die der einflußreiche, aber keineswegs bedeutende Meister Hans Raphon erfahren hat.³⁵⁾ Allerdings hat uns die bisherige, meist lokale Forschung die beiden kunsthistorisch wichtigsten Aufschlüsse noch nicht gebracht: scharfe Aussonderung der eigenhändigen Arbeiten und befriedigende künstlerische Herleitung des Raphonschen Stils.

Den Ausgangspunkt der Betrachtung werden immer die beiden großen, bezeichneten und datierten Altäre für die Kreuzkirche in Göttingen von 1506 (Hannover, Prov.-Mus. Nr. 27, 13; Abb. 67 u. 69) und für den Dom zu Halberstadt von 1509 (ebenda, im Kapitelsaal) bilden müssen. Aus früherer Zeit gibt es nur ein einziges Werk, für das mit einiger Sicherheit Raphon als Urheber genannt werden darf: den Bartholomäus-Altar der Jakobi-Kirche in Einbeck (Hannover, Prov.-Mus. Inv. Nr. 945; Abb. 65 u. 66). Er ist als die früheste uns bekannte eigenhändige Arbeit Raphons allgemein anerkannt³⁶⁾ — wir dürfen uns aber nicht verhehlen, daß zwar die Gesamthaltung im Wesentlichen den bezeichneten Altären entspricht, die künstlerische Handschrift aber auffallend unbeholfener ist: hölzerner in der Linienführung, derber, breitpinseliger im Farbauftrag. Wir haben jedenfalls mit einer starken Entwicklung zu rechnen, die sich zwischen der Entstehung des Einbecker und des Göttinger Altars vollzogen haben muß. Wenn die bisherige Datierung des Bartholomäus-Altars auf das Jahr 1500 zu Recht besteht — sie gründet sich auf eine Angabe von Professor Oesterley, der die Jahreszahl noch unten auf der Außenseite des rechten Innenflügels gelesen haben will, wo heute die Farbschicht völlig abgeblättert ist — so bleibt für diese Entwicklung der bedenklich kurze Zeitraum von nur sechs Jahren. Da auch kostümliche Einzelheiten einer etwas früheren Entstehung nicht widersprechen, so wird man gut tun, das Gedächtnis des ehemaligen Besitzers nicht für unbedingt unfehlbar zu halten. Dazu kommt,

daß uns in getreuen Nachzeichnungen ein 1495 datierter, jetzt zerstörter Bilderzyklus mit Szenen der St. Benedikt-Legende aus der Michaelis-Kirche in Lüneburg vorliegt (Abb. 64)³⁷⁾, der in der Typik und vor allem in der Faltengebung deutlich den Einfluß des ausgeprägten Raphonschen Kunstcharakters zeigt, der also um diese Zeit schon voll entwickelt gewesen sein muß. Als eine noch im 15. Jahrhundert entstandene Jugendarbeit aber läßt sich der Bartholomäus-Altar gut der Vorstellung einfügen, die wir von Raphons Kunst nach seinen späteren, beglaubigten Werken besitzen. Die breit und sicher hingetzten, aber ungefüge sich drängenden Figuren wirken wie temperamentvolle Vorstudien für die ausgeglicheneren Gestalten der großen, teppichartig ausgebreiteten Massenszenen. Erst nachdem so die stilistische Zusammengehörigkeit des Altars mit den Werken Raphons wahrscheinlich gemacht ist, möchte ich — nicht ohne Zögern — hinzufügen, daß auf den Kappen zweier Schergen (je einer auf den Außenseiten der Innenflügel) die Buchstaben H. R. N. zu lesen sind, die Reimers wohl mit Recht als Hans Raphon Northemensis deutet. Diese keineswegs gewöhnliche Art der Signatur könnte im Zweifelsfalle auch als bedeutungsloser ornamentaler Zierrat aufgefaßt werden,³⁸⁾ steht sie aber wie hier im Einklang mit den Resultaten der Stilkritik, so werden wir sie als glückliche Bestätigung des optischen Befunds gelten lassen können.

Ein literarisch gut bezeugtes, 1499 datiertes großes Altarwerk für das Pauliner-Kloster in Göttingen, das gerade zur Klärung von Raphons Frühzeit besonders wertvollen Aufschluß geben könnte, ist leider verschollen.³⁹⁾

Von den übrigen Bildern, die Raphon zugeschrieben worden sind, verdienen nur noch zwei den beglaubigten Werken gleichgestellt zu werden. Das eine ist ein großes Kreuzigungstriptychon in der Art des Göttinger und des Halberstädter, wahrscheinlich das späteste dieser Reihe: der Altar der Probstei-Kirche in Heiligenstadt, Eichsfeld (Abb. 68).⁴⁰⁾ Er stammt sicher von Raphons eigener Hand — nur die Außenseiten sind Schularbeiten — und

ist das reifste Werk des Meisters: in Einzelheiten reicher und kühner, in der Farbe satt, aber weniger aufdringlich, im Aufbau einfacher und geschlossener. — Auch die Innenseiten der Flügel vom Triptychon aus dem Kloster Teistungenburg (jetzt Hannover, Prov. Mus.), Einzelgestalten des Hlg. Johannes Ev. und des Hlg. Andreas sind sicher eigenhändige Arbeiten Raphons. Die Mittel-
tafel, ein Brustbild der Maria mit dem Kind in Wolken, ist ihm seines altertümlichen Charakters wegen immer abgesprochen worden. Da es sich aber deutlich um die Nachbildung eines älteren Gnadenbildes handelt, die vom Auftraggeber ausdrücklich gewünscht sein wird und überdies der archaisierenden Neigung der Kunst dieser Zeit entgegenkam, so ist nicht einzusehen, warum eine andere Hand angenommen werden soll. Die Verkündigung der Außenseiten dagegen zeigt bei aller Sorgfalt der Ausführung viel kleinlichen Manierismus in der Zeichnung und einen schwerfälligen Pomp der Gewänder, Zeichen des Verfalls, die sich auf Raphons späten Altären bereits ankündigen, aber kaum von ihm selbst schon so weit getrieben sein dürften.

Der Stil Hans Raphons ist schwer mit Worten zu umreißen: ihm fehlt jede starke schöpferische Eigenart, und doch grenzt ihn sein klar gezeichnetes Gepräge deutlich ab gegen zeitgenössische Nachbarkunst. Die zeichnerische Schulung ist nicht wesentlich geringer als etwa die der Duenweges: Geschicklichkeit für scharfe Wiedergabe realistischer Einzelzüge mit derb betonten, aber sicher charakterisierenden Konturen verbindet sich mit gleichmäßig fleißiger Durcharbeitung. Aber es fehlen alle ordnenden Akzente. Da Raphon zur Vereinheitlichung seiner großen Figurenbilder niederländische Kompositionsschemata immer abgelehnt hat, mußte er sich eigene Wege suchen zum Ausgleich seiner unzulänglichen Gestaltungskraft. Er hilft sich mit geschickt gepflegten Äußerlichkeiten. Er arbeitet alle Teile gleichmäßig durch und schachtelt sie mosaikartig zusammen; er verzichtet auf jede Andeutung räumlicher Tiefe, auf Heraushebung bestimmter Figurengruppen, auf planmäßige Farbengebung. So erreicht er ein zwar unübersicht-

liches und buntes, aber immerhin einheitlich dekoratives Gewebe. Alles drängt auf reiche Entfaltung in der Fläche. Bezeichnend für dieses Bestreben ist die weit ausladende Gebärde der Jungfrau auf dem Georgsbilde (Göttinger Altar, rechter Flügel; Abb. 69), die dem Vorgang völlig unangemessen ist, die üppige Erscheinung aber breit zur Schau stellt. Trotzdem fehlt jedes lebendige Pathos: der Drache auf dem gleichen Bild ist hausbacken und ohne Phantastik. — Aber dieses mühsam entfaltete dekorative Gesamtbild bleibt immer nur künstliches Stilmittel und wird oft durchbrochen durch derbe Vorstöße eines ungepflegten Naturalismus, wie er beim frühen Bartholomäus-Altar am peinlichsten sich ausbreitet. Fratzenhafte Köpfe stören das festliche Schaugepränge. Auf demselben Bilde, das jede Klarheit der Raumvorstellung vermissen läßt, klebt vorn am Kreuzstamm Christi ein Engel als Rückenfigur — ein kläglich mißlungener Versuch, die Gestalt in die Bildtiefe hineinzufliegen zu lassen. In Halberstadt stößt hinten im Mittelbild an ängstlich verborgener Stelle ein Mann mit krampfhaft rückwärts gebeugtem Kopf ein Loch in den flachen Bildteppich. Immer stört der barbarische Farbengeschmack und die breite, strähnige Malweise. — Daneben aber gelangt noch ein zweites Mittel zur Vereinheitlichung des Gesamteindrucks zu aufdringlicher Geltung: ein neuer, reicher Faltenstil, der nicht nur die Gewandmassen gestaltet, sondern den Rhythmus des Bildganzen bestimmt. Schon beim Bartholomäus-Altar ist er deutlich ausgeprägt und wächst dann zu so beherrschender Bedeutung, daß man geneigt ist, nicht Raphon selbst die wirksame Erfindung zuzutrauen. Woher kommt er, woher bezieht überhaupt Raphon seine entscheidenden künstlerischen Anregungen?

Man hat zunächst an Westfalen gedacht.⁴¹⁾ Weniger in der Farbgebung, wie Janitschek hervorhebt, als in der Aufmachung der Bilder, etwa im Schema der großen Kalvarienberge, zeigen sich in der Tat Vergleichspunkte. Aber die Verwandtschaft ist äußerlicher Art. Bei der geographischen Nähe und der hohen Qualität der benachbarten Malerei ist es selbstverständlich, daß

Raphon schon früh westfälische Bilder gesehen und als den Werken seiner Heimat überlegen anerkannt haben wird. Die erste Anregung mag von dort gekommen sein — das entsprach alter Tradition —, der ausgebildete Stil aber ist völlig abweichend. Auffallend ist vor allem das Fehlen niederländischer Einwirkung, und wenn dagegen kürzlich die Namen bestimmter niederländischer Anreger leichtfertig genannt sind,⁴²⁾ so ist das nur geeignet, eine vorgefaßte schematische Entwicklungstheorie ad absurdum zu führen. Allen sorgfältigeren Beobachtern von Lucanus⁴³⁾ bis Reimers ist dagegen eine Verwandtschaft mit oberdeutscher Malerei aufgefallen, die allerdings nur zaghaft und unzureichend begründet werden konnte. Die Nürnberger Schule, Dürer selbst, dann vor allem der ältere Holbein⁴⁴⁾ sind als Vorbilder genannt. Thode hat zuerst den rechten Weg geahnt.⁴⁵⁾ Das zeigt eine Hypothese, die zwar in allen einzelnen Punkten von der folgenden Forschung eifrig und nicht mit Unrecht widerlegt worden ist, die aber im Kern den klärenden Aufschluß enthielt, der völlig unausgewertet blieb. Thode stellt drei Werke als Arbeiten von der Hand des gleichen Meisters zusammen: die Malereien im Huldigungssaal des Goslarer Rathauses, ein Triptychon des Braunschweiger Museums (Nr. 33) und den Altar der Predigerkirche in Erfurt und gibt sie einem „fortgeschritteneren Schüler Wolgemuts“. Nun stehen sicher sowohl die Goslarer als die Braunschweiger Malereien dem Stil Hans Raphons näher als dem Wolgemuts, ohne übrigens von der gleichen Hand zu sein, und der Erfurter Altar stammt von einem einheimischen thüringischen Meister! Aber hier liegt das Material bereit zum Brückenbau zwischen Raphons Stil und dem geahnten Einfluß Oberdeutschlands. Ein direkter Vergleich der Werke Raphons und Wolgemuts konnte nie den klaren Nachweis der Abhängigkeit bringen, da das thüringische Zwischenglied fehlte, das den Einfluß vermittelt und wesentlich mitbestimmt hat. Die Passionsszenen des Erfurter Altars der Predigerkirche, die um 1480 entstanden sein mögen (Abb. 70)⁴⁶⁾, sind den Bildern Raphons so entschieden verwandt,

daß man persönliche Berührung mit der benachbarten thüringischen Kunst sicher annehmen darf. Der auffallende Faltenstil — breite, abgeplattete Faltenrücken, tiefe Faltenäler mit merkwürdig stumpfer Endigung; dichte Häufung; hart ohne brüchig zu sein, bewegt ohne lebendigen Linienfluß; Vorliebe für rein zeichnerische Charakteristik; handwerklich betonte Drastik — das alles sind auch Elemente Raphonscher Gestaltungsweise. Die natürliche Begabung des thüringischen Meisters aber ist durch zwei oberdeutsche Vorbilder deutlich befruchtet: durch Wolgemut und durch Schongauer. Den Einfluß Wolgemuts, der sich in Komposition und Typenbildung besonders geltend macht, hat Overmann gut umgrenzt.⁴⁷⁾ Schongauers Einwirkung verrät vor allem der Faltenstil. Vergleicht man etwa den am Boden liegenden Mantel Christi auf der frühen Geißelung (Abb. 79a) mit dem gleichen Gegenstand in Erfurt (Abb. 79b), so wird die Abhängigkeit des Thüringers deutlich — zugleich aber auch die Umbildung eines geistreichen Linienstils, der alle Anschauung ins Flächenhafte und Ornamentale aufzulösen trachtet, in derbe, pomphaft gesteigerte Körperlichkeit. Und erst in dieser Umbildung konnte auch für Raphon, den handwerklichen Naturalisten, der „Schongauer-Stil“ fruchtbar werden, seiner ganz auf drastische Anschaulichkeit gerichteten Kunstweise sich bequem eingliedern und nun wieder von neuem, platter und äußerlicher, ins Dekorative langsam umgesetzt und von seinen Nachfolgern bis zur Unkenntlichkeit seiner künstlerischen Herkunft verwässert werden (Abb. 79c—f).

Nur die entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Aufschlüsse, die uns Raphon vermittelt, können die eingehende Beschäftigung mit seiner Kunst rechtfertigen. In seiner eigentümlich rückständigen, aber konsequent entwickelten Kunstweise findet eine bodenständige Eigenart ihren letzten Ausdruck, die schon in den Werken vom Anfang des Jahrhunderts sich zu erkennen gab: Ausgesprochen zeichnerische Begabung und die auffallende Verbindung von naturalistischer Einzelgestaltung mit schwerflüssig bewegter, dekorativer Gesamthaltung. Die Ausdrucksmittel haben sich ge-

wandelt, die Grundrichtung der natürlichen Begabung aber hat sich ein Jahrhundert lang so rein erhalten, daß das Werk des Göttinger Meisters von 1424 und der Halberstädter Altar Hans Raphons von 1509 als Werke gleichen heimatlichen Ursprungs sich zu erkennen geben. — Wichtiger als dieses lange Fortwirken ausgeprägter Stammeseigentümlichkeiten ist die völlige Unabhängigkeit Niedersachsens von den Niederlanden und der künstlerische Anschluß an Oberdeutschland, der sich bei Raphon durch Vermittlung Thüringens⁴⁸⁾ vollzieht. Diese eindeutig aus den Werken abzulesende Tatsache widerlegt das Dogma vom überall die deutsche Kunst gleichmäßig durchsetzenden und befruchtenden Einfluß der Niederlande. Rheinland und Westfalen, wichtige Teile Süddeutschlands haben nach niederländischem Vorbild ihre Kunst geformt — dazwischen kann ein Gebiet mit einer scharf zu umreißenen Gruppe von Kunstwerken herausgehoben werden, das unabhängig blieb von der bedeutendsten Zeitmode, durch Anregung aus deutschen Nachbargebieten allein gespeist wurde und so auch der von Süden her vordringenden Renaissance-Kunst ganz anders gegenüberstand. Die Entwicklung der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert erscheint komplizierter, aber selbständiger, sie verliert an einheitlicher Darstellbarkeit, gewinnt aber durch die Erkenntnis der vielfältig sie durchdringenden Kräfte an Farbe und Reichtum.

Die gleichzeitige und fast die ganze nächstfolgende Generation in Niedersachsen stehen unter Raphons Einfluß. Der verhältnismäßig reiche Bilderbestand, der uns erhalten ist, läßt sich in einzelne Gruppen teilen, die die verschiedenen Abstufungen dieses Einflusses verdeutlichen. Zunächst gibt es eine kleine Anzahl von Werken, die, meist früher dem Meister selbst zugeschrieben, in seiner Werkstatt oder unter seinem unmittelbaren Einfluß entstanden sein müssen. Dazu gehören vor allem die Flügel der beiden kleinen Altäre aus Einbeck (aus dem Stift B. Mariae Virg. vor der Stadt, datiert 1503, und aus dem St. Alexander-Stift, jetzt beide in Hannover, Prov.-Mus. Nr. 320 u. 319) mit Einzel-

heiligen, ganz in der Art Raphons gemalt, aber äußerst trocken und kleinlich. Die eigenhändig ausgeführten Heiligengestalten auf der Innenseite des Altars in Heiligenstadt zeugen gegen sie. — Etwas selbständiger ist ein einzelner Altarflügel unbekannter Herkunft (Hannover, Prov. Mus.): innen zwei Szenen einer Heiligenlegende,⁴⁹⁾ außen Jakobus Major und ein Hlg. Bischof. Die Typenbildung und die etwas trockene, aber sorgfältig durchgebildete Landschaft sind charakteristisch für Raphons Formensprache; der lockere, malerische Vortrag dagegen deutet schon über den Meister hinaus. — Wohl das anziehendste und reifste Bild des ganzen Raphons-Kreises ist die Altartafel in Barienrode bei Hildesheim (Abb. 71): ruhiger in der Zeichnung, weniger überladen, in der Farbgebung satter und feiner abgestuft als der Meister selbst. Die Anordnung der Figuren ist steif, aber übersichtlicher und wird auf der rechten Seite freier belebt durch die Übernahme der Gruppe würfelnder Kriegsknechte von einem Schongauer-Stich (B. 24). Hier erst erreicht dieser schlichte, hölzerne Stil durch sorgfältige Ausführung und sicheren Geschmack den Reiz handwerklicher Gediegenheit. Aber schon melden sich die Anzeichen einer neuen Zeit. Aus der Menge der zeichnerisch scharf, aber schematisch charakterisierten Typen hebt sich die Gestalt des Hauptmanns rechts neben dem Kreuz überraschend heraus: auf gedrungenem Körper sitzt ein individuell durchmodellierter, graufahler Greisenkopf mit breiter Glatze, der in seiner freien malerischen Haltung als überzeugende Bildnisfigur aus dem konventionellen Figurengefüge des abgelauften Jahrhunderts herauswächst.⁵⁰⁾

Dann gibt es Bilder, in denen die Persönlichkeit des Schülers sich stärker durchsetzt — meist nicht zum Vorteil des Kunstwerks. Ein Meister treibt die scharfe Konturierung auf ein unsinniges Höchstmaß und gefällt sich noch dazu in immer krauseren Schnörkeln, so daß ein undurchdringliches Gespinnst entsteht, unter dem der Vorgang fast verschwindet. Auch die Falten werden noch schärfer linear gebildet und verleugnen jede sinnmäßige Ordnung. Der Künstler hat die Flügelbilder für einen

Altar der Michaelis-Kirche in Hildesheim gemalt (zwei noch daselbst, zwei im Roemer-Mus.) und zwei andere hohe Flügel für die Pauli-Kirche der gleichen Stadt (jetzt Hannover, Prov.-Mus. Nr. 424 a u. b; Abb. 72). Bemerkenswert ist, daß auf dem letztgenannten Werk die Anregung für Einzelheiten und für die Raumbildung aus Dürers Marienleben stammt. Aber was dadurch an Anschaulichkeit hätte gewonnen werden können, wird völlig aufgehoben durch die überwuchernde Linienspielerei. Neues wird aufgenommen, aber kleinlich vergewaltigt. — Erfreulich ist ein Triptychon mit der Hlg. Sippe aus dem Arneken-Spital in Hildesheim (jetzt ebenda, Roemer-Mus.). Es ist der Kreuzigungstafel in Barenrode verwandt in der satten Farbe, steht aber schon tiefer im neuen Jahrhundert. Die Schulung durch Raphon spricht nicht mehr so deutlich, alles wirkt schlichter, aber auch matt und ausgeleiert. Der unverkennbar niedersächsische Faltenstil zeigt sich in einer letzten Phase: breiter, klarer auseinandergezogen, aber immer noch gebannt vom Formenzwang des altertümlichen Schemas (Abb. 79e).

Und endlich die Malereien in Goslar. Das sog. Huldigungszimmer des Rathauses und die anschließende kleine Ratskapelle sind mit reichem Bilderschmuck von einheitlichem,⁵¹⁾ derb dekorativem Charakter ausgestattet. Er wird um 1500 entstanden sein.⁵²⁾ Rings an den Wänden sieht man in architektonischer Rahmung abwechselnd einen Kaiser und eine Sibylle (Abb. 73 u. 74); Heilige in den Fensterleibungen; an der dicht bemalten hölzernen Decke vier Szenen aus der Jugendgeschichte Christi, eingefäßt von quadratischen Feldern mit Propheten und den vier Evangelisten. Raphon ist wiederholt als Autor vorgeschlagen worden.⁵³⁾ Die Annahme ist nicht überzeugend, bedeutet aber einen befreienden Fortschritt über die durch falsche Auslegung einer gleichgültigen Urkunde schwer verwirrte Forschung, die Wolgemut für den Maler halten zu müssen glaubte. Mehr Raphon als Wolgemut, daran wird man festhalten müssen. Ein zweifellos niedersächsisch geschulter Künstler, handwerklich erzogen in Ra-

phons enger Werkstattluft, den aber dann als selbständigen Meister ein Hauch der neuen Renaissance-Kunst angerührt hat, ihn äußerlich in neue Bahnen treibend, doch ohne seine altertümliche Schulung von Grund aus umgestalten zu können. Nicht Raphon selbst — für ihn wäre der Schritt zum bewußten Anschluß an die neue Richtung zu groß — und doch kein Meister aus irgend einer anderen Werkstatt als aus der des Raphon — denn nur sein Stil war durch handwerkliche Unfreiheit und durch Sättigung mit oberdeutschem Einfluß so vorbereitet, daß er sich den neuen Formen in müheloser Wandlung anbequemen konnte. Hier wie dort derselbe unkörperliche Flächenstil, aber in Goslar tritt trotz dem der Einzelwert der stattlichen Gestalten mit ungewohnter Eindringlichkeit hervor: durch stark betonte persönliche Züge, durch selbstgefällig lässige Gebärden. Die gleichen lebhaften Konturen, aber lockerer, freier bewegt. Die gleichen dichten Faltenmassen, aber nicht mehr gleichmäßig die Figuren überwuchernd, sondern geschickt verteilt als gliedernde Akzente. Reiche Verwendung von schmückenden Spruchbändern wie auf Raphons Bildern, aber hier erst zu frei bewegtem Geschlinge gestaltet, die Enden aufgelöst, die Fältelung von starrem Formenzwang befreit. Im Einzelnen stimmt alles überein — doch die Verwendung in neuer Art eröffnet eine neue Zeit. Aber man muß fühlen, wie sehr nahe Raphon selbst an ihre Schwelle herangeführt hat, um seine grundsätzliche Verschiedenheit von seinen kölnischen und westfälischen Nachbarn richtig einzuschätzen. Als Künstler steht er tief unter ihnen, aber gerade weil ihm starke künstlerische Eigenwerte fehlen, konnte durch ihn ein sanftes Übergleiten in die Kunst der neuen Zeit in weitem Maße vorbereitet werden. Und zu Anfang des 16. Jahrhunderts, als weiter westlich der neue Renaissance-Geschmack einen Sturm entfachte, unter dem wertvollste künstlerische Traditionen zusammenbrachen, konnte aus seiner Kunst ein ausgesprochenes Renaissance-Werk wachsen, derb und handwerklich wie sie selbst, aber von ganz einheitlicher, überzeugend selbstbewußter Haltung.

Ein verwandter Fall liegt vor beim Triptychon des Braunschweiger Doms (jetzt ebenda, Herzogl. Mus. Nr. 33; Abb. 75), das mit Unrecht bisher dem Goslarer Meister zugeschrieben wurde. Von ihm unterscheidet es sich durch den festeren, weniger malerischen Vortrag, durch die lebhaftere Farbengebung (aufdringliche Schillertöne) und vor allem durch die Vorliebe für gewagte perspektivische Raumprobleme. In Braunschweig steht auch das Prunken mit neuzeitlichen Äußerlichkeiten noch unvermittelter neben der handwerksmäßig befangenen Schulung nach Raphon'schem Vorbild. Auf der Mitteltafel, einer Darstellung der Ecce-homo-Szene, klebt vorn die Volksmenge wie eine flache Pappwand eng zusammen, ohne die stark betonte Raumentiefe auszunutzen, die ein kühn gezeichnetes Straßenbild weit hinter ihr ausbreitet. Der linke Flügel zeigt eine Kopie des Tempelinnern von der Beschneidung Christi in Dürers Marienleben,⁵⁵⁾ aber Maria in der Engelsglorie ist nicht glaubhaft einbezogen in das für sie geschaffene architektonische Gehäuse. Der Braunschweiger Künstler kämpft noch mit Schwierigkeiten, die schon vor vier Jahrzehnten der Meister des Marienlebens in Köln durch fremdes Vorbild langsam zu überwinden anfang, aber er setzt mit seinem handwerklichen Stil keinem neuzeitlichen Einfluß ein ernstes Hindernis entgegen und prägt alles unbekümmert in seine eigene Sprache um. Trotz grober innerer Unstimmigkeit verblüfft die äußerlich moderne Mache.

Neben Raphon ist uns nur noch ein Künstlernamen aus dieser Zeit erhalten: Hans von Geismar, ein Meister, der sich neben seinem erfolgreicheren Zunftgenossen verhältnismäßig selbständig entwickelt zu haben scheint. Ganz ohne Beziehung zu Raphon ist allerdings auch er nicht zu denken: außer kleinen übereinstimmenden Merkmalen der künstlerischen Handschrift teilt er vor allem mit ihm die Unabhängigkeit von den Niederlanden. Die Betrachtung seines Werks kann das aus Raphons künstlerischem Charakter gewonnene Gesamtbild der späten niedersächsischen Malerei nicht umgestalten, nur bereichern. Ein einziger Altar läßt sich mit Sicherheit als Arbeit seiner Hand erkennen: die be-

zeichneten und 1499 datierten Flügelbilder für die Albani-Kirche in Göttingen (jetzt ebenda, Städt. Altertums-Slg.; Abb. 76 u. 77).⁵⁶⁾ Im gleichen Jahr und in der gleichen Stadt hat Raphon seinen jetzt verschollenen Altar für das Pauliner-Kloster gemalt. Sehr auffallend ist sein Einfluß auf die Malereien der Außenflügel, die von den Hauptbildern innen abweichen und nur von Schülerhand gemalt sind: die groben Typen und der derbe Vortrag stimmen ganz mit Raphons Frühwerk, dem Altar für die Jakobi-Kirche in Einbeck überein. Der Henker des Hlg. Alban (Abb. 77) ist Zug um Zug kopiert nach dem Henker des Hlg. Bartholomäus (Abb. 66). Hans von Geismar selbst ist für den Faltenstil verantwortlich, der lockerer und malerischer gehalten ist. Auf den eigenhändigen Innénbildern, acht Szenen aus dem Leben Mariä, wird die Pathetik der Gewänder zum beherrschenden Eindruck. Die wohl abgewogene Verwendung des reich bewegten Faltenstils verbindet sich mit klarer, ein wenig nüchterner Verteilung der Figuren im Raum und einem etwas leeren, aber immerhin lieblicheren Schönheitsideal der Figuren als Raphon es kennt (schlanke Körper, kleine, runde Köpfe und oft ein leicht gezieltes Lächeln). Die Farbengebung ist bäurisch bunt (viel sattes Rot und Grün), aber bei der ruhigeren Bildgestaltung weniger verwirrend als bei den meisten übrigen Werken der Gegend.

Kein zweites Werk von der gleichen Hand ist uns erhalten. Das ist auffallend, denn auch der Stil Hans von Geismars ist von nachhaltiger Wirkung gewesen. Zwei Altäre aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dem Geist nach gotisch, der äußeren Form nach der Mode der neuen Zeit angeglichen, ein Altar aus der Kreuzkirche in Hannover⁵⁸⁾ und ein anderer aus der Kapelle des Schlosses Calenberg (beide jetzt in Hannover, Prov.-Mus. Nr. 423 u. 425)⁵⁹⁾ erscheinen als letzte Ausläufer des pathetischen Stils vom Albani-Altar. Habicht hat das Verdienst, auf diese Verwandtschaft hingewiesen zu haben. Aber er geht zu weit: er schreibt beide Altäre dem Hans von Geismar selbst zu.⁶⁰⁾ Die künstlerische Handschrift aber weicht in allen Punkten ab;

auch untereinander sind die beiden Altäre in Hannover so verschieden, daß sie nicht vom gleichen Meister stammen können. Verbindend bleibt nur die Raphon noch unbekannte, bewußt dekorative Steigerung von scharfer Konturzeichnung und reicher Faltenfülle zu ornamentalem Pathos. Die Verkündigung Mariä auf den Außenseiten des Kreuzkirchenaltars (Abb. 78) verdeutlicht mit ihren langen, leeren Linienzügen am besten diese spielerische Veräußerlichung. Und die Flügel des Calenberger Triptychons mit Einzelheiligen in festlichem Aufmarsch zeigen die verwaschenen Übergangsformen zu gehaltlos repräsentativem Renaissance-Geschmack. — Ein verwandtes, rein äußerliches Pathos spricht auch aus einem Bilde der Verkündigung, ein einzelner Altarflügel unbekannter Herkunft (Hannover, Prov.-Mus. Nr. 717), der bisher zu Unrecht dem Raphon zugeschrieben wurde und besser als ein entfernter Ausläufer der Kunst des Hans von Geismar hier eingeschlossen werden kann.

Die bodenständige Eigenart war viel zu unbedeutend und zu seicht verwurzelt, um das Neue durchdringen und befruchten zu können. Ohne selbst jemals einen bedeutenden Künstler hervorzubringen, erhält sie sich, geschützt in stagnierender Binnenlandskultur (gleich weit entfernt von den Zentren künstlerischer Anregung in den Niederlanden und in Süddeutschland), fast hundert Jahre lang im Wesentlichen unberührt. Doch als zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein neues Stilprinzip von Süden aus erobernd auch durch Niedersachsen vordringt, zieht sie sich zurück, paßt sich an, verflüchtigt sich ohne die interessanten Zwischenstufen einer harten Auseinandersetzung: das Schicksal ewig handwerksmäßiger Provinzkunst.

.

H a m b u r g

Was berechtigt zur Absonderung der Hamburgischen Malerei im 15. Jahrhundert vom übrigen Niedersachsen? Werke wie der Grabower Altar Meister Bertrams oder Franckes Altar der Englandsfahrer sind nicht meßbar mit gleichem Maßstab wie der Jakobi-Altar oder der Altar von 1424 aus Göttingen; auch stilistisch stehen sie den benachbarten Werken fern. Weit überragt auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Hamburger Funhof den jüngeren Niedersachsen Hans Raphon, und künstlerisch geht er völlig entgegengesetzte Wege. Ihre auffallende Besonderheit und ihre hohe Qualität heben die Hamburger Werke aus ihrer weiteren Umgebung heraus. Nicht die Kontinuität der einheimischen künstlerischen Entwicklung. Nicht wie in den vorher betrachteten Gebieten, nicht wie im benachbarten Lübeck kann man von bodenständiger Eigenart sprechen, die sich im ganzen Verlauf des Jahrhunderts bei wechselnder äußerer Formung gleichmäßig durchgesetzt hätte. „Hamburgische Malerei“ ist kein einheitlicher Stilbegriff — man kann nur von den verschiedenen Epochen der Malerei in Hamburg sprechen.¹⁾ Das ist um so auffallender als sich nirgends besser als hier die Abfolge der künstlerischen Entwicklung urkundlich belegen läßt. Nicht nur Namen und Lebensdaten der Maler sind uns erhalten und durch gediegene Lokalforschung bequem zugänglich gemacht,²⁾ auf jeden der Hauptmeister läßt sich auch einer der erhaltenen Altäre beziehen — als gesicherte eigenhändige Arbeit oder doch wenigstens als bezeichnendes Werk seiner Epoche. Diese im 15. Jahrhundert seltene und aufschlußreiche Verknüpfung von urkundlich nachweisbarem Künstler und heute noch erhaltenem Werk in der stattlichen Zahl von sieben Generationen muß bei der Betrachtung

der Hamburgischen Malerei entschädigen für die an sich auffallend kleine Zahl erhaltener Werke. Die Forschung steht auf gesichertem Boden: entweder bezeugen die urkundlichen Nachrichten die Bedeutung des Künstlers, der das Werk schuf, oder das Werk selbst und seine Aufstellung an hervorragender Stelle bezeugt die Bedeutung des Künstlers. Wir arbeiten mit versprengtem, aber wichtigem und beweiskräftigem Material. Was wir also aus den erhaltenen Malereien ablesen können, hat Anspruch auf volle Geltung, obgleich fast immer nur ein einziges Beispiel für jede Stufe uns vorliegt und obgleich diese Stufen sich merk- würdig hart gegeneinander absetzen. Die Aufgabe dieses Abschnitts ist einfacher und reizvoller zugleich als die der vorhergehenden. Einfach, weil nicht die Frage sich erheben kann, auf welches der erhaltenen Bilder in jeder Epoche der Akzent zu legen ist, welches die herrschende Richtung bezeichnet — eins ist nur vorhanden, und urkundliche Nachrichten machen dafür jedesmal die Autorschaft des einzigen wirklichen Künstlers wahrscheinlich, den die damals noch kleine Hansestadt in jeder Epoche des 15. Jahrhunderts besaß. Reizvoll, weil eine Reihe wertvoller, bisher unbekannter Künstler neu sich erschließt. Hier in entfernter, in erstem Wachstum langsam aufsteigender Handelsstadt, die künstlerische Aufträge nur selten zu vergeben hatte, konnte eine starke heimische Tradition nicht aufkommen, und jeder neue Künstler spiegelt eine neue Stufe der allgemeinen deutschen Entwicklung wieder, deren Werte er dann in einsamer und auffallend selbstständiger Meisterschaft ausbildet.

Am Anfang steht Meister Bertram. Die Flügelbilder seines Altars von 1379 aus der Petri-Kirche in Hamburg,³⁾ jetzt in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 80, 81, 82), sind nicht nur die frühesten Hamburger Malereien, sie gelten mit Recht als die bedeutendsten Zeugnisse vom Anfang der Tafelmalerei in Deutschland. Lichtwark, ihr Entdecker, hat sie in seinem mehr liebevoll und eindringlich schildernden als wissenschaftlich wertenden Buch gut charakterisiert. Burger hat ihnen in seinem „Handbuch der

Kunstwissenschaft“ zum ersten Mal die führende Stellung innerhalb der Gesamtentwicklung angewiesen, die ihnen zukommt. Aber die eingehende Spezialuntersuchung, die Herkunft und Bedeutung des Stils schärfer beleuchtet und die vor allem die wichtige Grundfrage zu lösen versucht: war Bertram der Maler der Flügelbilder oder der Meister der Skulpturen, oder war er wirklich beides in einer Person, wie das Lichtwark ohne Bedenken annahm? — diese Untersuchung steht heute noch aus. Sie im Rahmen dieser Arbeit zu erschöpfen, ist unmöglich — sie kann nur versucht werden auf der breiten Basis gründlicher Kenntnis der europäischen Kunstverhältnisse des 14. Jahrhunderts; ja, sie überhaupt anzuschneiden, ist heute nicht ratsam, da nicht weniger als drei umfangreiche wissenschaftliche Arbeiten über die Bertram-Frage in Vorbereitung sind, deren Resultate tunlichst abgewartet werden müssen.⁴⁾ Es ergibt sich daher als zweckmäßig, um keine allzu empfindliche Lücke zu lassen, kurz, ohne begründenden Kommentar auf die entscheidenden Punkte hinzuweisen, die seit Lichtwarks Einführung die wissenschaftliche Aufmerksamkeit in stärkerem Maße beanspruchten und zu denen die erwarteten Arbeiten Stellung zu nehmen haben werden. Daß es sich um mindestens zwei Künstlerpersönlichkeiten handelt, einen Bildschnitzer und einen Maler, das wird heute niemand mehr ernstlich bezweifeln; aber auch daß sich bei der Fülle der Skulpturen mehrere ausführende Hände unterscheiden lassen, wird man unbedenklich zugeben.^{4a)} Zweifelhafte aber mag es erscheinen, welchem der Künstler der urkundlich überlieferte Name Bertram von Minden zukommt. Die Ansichten stehen sich scharf gegenüber.⁵⁾ Es sei hier nur nachdrücklich darauf verwiesen, daß es nicht ohne künstliche Ausdeutung möglich sein dürfte, in Bertram von Minden, den der Chronist Bernd Gyseke als Verfertiger des Hochaltars von St. Petri nennt, eine andere Person zu sehen als den Bertrammus pictor, von dem die Kämmerer-Rechnungen berichten und dessen enge verwandtschaftliche Beziehung zu Minden von Nordhoff nachgewiesen worden ist. Bertram muß der Maler gewesen sein.

— Ganz unbezweifelbar erscheint uns heute auch die engere Verwandtschaft seines Stils mit böhmischer Kunst als mit den Werken seiner westfälischen Heimat. Allzu stürmischen Verfechtern dieser keineswegs mehr neuen These indessen, die Bertram zum engsten Kreise der Künstler um Theoderich rechnen möchten, ja selbst die Möglichkeit offen lassen, daß er aus Böhmen gebürtig war, sei zu bedenken gegeben, daß die bedeutende und ausgeprägte Eigenart dieses Meisters, die sich neben dem fremden Einfluß entschieden durchzusetzen weiß, am besten dadurch erklärt wird, daß man die starke Anregung vom böhmischen Kaiserhof auf ein von Grund aus anders geartetes künstlerisches Temperament treffen läßt: nicht Bertram ein Zögling und Epigone der seine Kunst allein befruchtenden und weit überschattenden Schule von Prag, sondern Bertram der Westfale, in Hamburg ansässig, aber trotz hervorragender eigenwüchsiger Begabung in seinem Werk die Fortschritte und die Schönheiten der weithin strahlenden Prager Kunstschule verarbeitend und widerspiegelnd. — Auch über die Abgrenzung der eigenhändigen Werke denkt man heute anders als Lichtwark. Daß Meister Bertram selbst nicht alles das gemalt hat, was Lichtwark ihm zuschreiben zu dürfen glaubte, dagegen wird niemand Widerspruch erheben. Schwierig aber ist die Art der Aufteilung. Am wenigsten Anspruch auf eigenhändige Durchführung scheint mir der Londoner Apokalypsen-Altar zu haben (London, South Kensington-Mus.), der böhmische des ganzen Kreises.⁶⁾ Am nächsten dagegen scheinen dem Petri-Altar die sechs kleinen Tafeln im Musée des Arts décoratifs in Paris zu stehen (Verkündigung, Abb. 84; Heimsuchung, Abb. 85; Darstellung im Tempel; Einzug Christi in Jerusalem Abb. 83; Fußwaschung; Abendmahl), die ich selbst nicht gesehen habe, die aber, nach den Abbildungen zu urteilen, in den Typen und in der breiten, fest geschlossenen, schwerflüssigen Gewandbehandlung dem Figurenstil Meister Bertrams am nächsten kommen; vielleicht ein zweites eigenhändiges Werk. Lichtwark kannte die Bilder noch nicht, auch Rohde scheint sie nicht beachtet zu haben.

Die Altäre der Klöster Harvestehude und Buxtehude (Abb. 86) denke ich mir als Werkstattarbeiten — von der Hand verschiedener Gesellen — unter unmittelbarer Aufsicht des Meisters entstanden, vielleicht nach seiner Zeichnung; jener eine unbedeutende handwerkliche Leistung, dieser trotz sehr anmutiger Gesamterscheinung und trotz Lichtwarks geschickten Erklärungsversuchen für die abweichende stilistische Haltung für Bertram selbst zu blaß im Ausdruck, zu wenig konzentriert, zu zierlich ausgesponnen. Aber die letzten Rätsel, auch über die Beziehung der Werke des Bertramskreises untereinander, warten noch der Lösung.

Das nächste erhaltene Werk ist der Thomasaltar der Englandsfahrer von 1424 aus der St. Johanniskirche, jetzt in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 87, 88, 94). Ein Meister Francke soll ihn gemalt haben.⁷⁾ Auch über ihn und seine Kunst ist heute das letzte Wort noch nicht zu sagen. Lichtwarks Charakteristik seiner Kunstweise — feinfühlicher und auch zutreffender als das unfruchtbare Besserwissen seiner jüngsten Beurteiler es zugeben will — ist schlechterdings erschöpfend. Als unzureichend dagegen erkennen wir heute die urkundliche Deutung seiner Persönlichkeit und die künstlerische Herleitung seines Stils aus Hamburgischer Tradition, aus der Schule Meister Bertrams.⁸⁾ Aber was Lichtwark nicht richtig gesehen hat, ist auch für uns noch nicht einwandfrei durch gesicherte wissenschaftliche Erkenntnis zu ersetzen. Die Fragen sind heute noch nicht reif. Alles, was, besonders in allerjüngster Zeit, an kühnen Behauptungen über Franckes Person und Franckes Kunst aufgestellt worden ist, entbehrt der zuverlässigen Begründung, und wir müssen uns heute damit begnügen, nach allen Seiten hin einzuschränken und richtig zu stellen, die Forschung von erdrückendem Ballast zu befreien und die Bahn für strengere Erkenntnis neu zu öffnen. — Die Verbindung zwischen Meister Bertram und Meister Francke herzustellen und so die Kontinuität der künstlerischen Entwicklung in Hamburg zu beweisen — Bertram „der große Bahnbrecher“, Francke „der genial begabte Erbe“ — ist selbst Lichtwarks Enthusiasmus

nicht ganz leicht geworden. Auch er muß wesentliche Unterschiede der künstlerischen Gestaltungsweise zugeben und kann mit Nachdruck nur auf der nahen Verwandtschaft der „koloristischen Kultur“ bestehen. Aber das genügt nicht. Schon hier am Anfang des Jahrhunderts erleben wir, was sich später als die Regel erweisen wird: in Hamburg folgen aufeinander Meister der verschiedensten Richtung, fertig ausgebildet treten sie ihre Arbeit an, und nach abgelaufener Wirksamkeit verklingt ihr Einfluß rasch, nur in den seltensten Fällen lebt eine blasse Erinnerung an ihre Kunst auf den Werken der Nachfolger fort.⁹⁾ So ist das Bestreben durchaus berechtigt, in allen umliegenden Gebieten Umschau zu halten nach den Wurzeln der Kunst Meister Franckes. Auch er wird als ein Fertiger nach Hamburg gekommen sein. Wo lernte er? Nicht in Köln. Die Abgrenzung gegen kölnische Kunst hat mit feinem Stilgefühl schon Waagen¹⁰⁾ vorgenommen, und Lichtwark hat mit Entschiedenheit darauf bestanden. Franckes Malweise ist eine zwar durchaus persönlich gefärbte, dennoch aber charakteristische Ausprägung des allgemeinen europäischen Zeitstils vom Anfang des 15. Jahrhunderts. In Deutschland war Köln das erste wissenschaftlich erforschte Zentrum dieser Kunstrichtung, und lange Zeit galt daher alles als kölnisch oder kölnisch beeinflußt, was sich den bekannten Werken aus der Schule des Meisters der Heiligen Veronika vergleichen ließ. Francke und der Veronika-Meister wurden identifiziert.¹¹⁾ Doch mit fortschreitender Erschließung der frühen Tafelmalerei Westfalens und Niedersachsens hat es nicht an Versuchen gefehlt, Franckes Kunst aus diesen Gegenden herzuleiten, und heute gibt es wohl kaum eine Schule des deutschen Nordens, zu der Francke nicht schon in Beziehung gesetzt worden wäre. Aber niemals wich aus den Gesprächen der Kunsthistoriker der Hinweis auf Köln; die leicht greifbaren, rein äußerlichen Übereinstimmungen waren zu verführerisch. Kürzlich hat nun diese veraltete These durch einen Aufsatz voll unbedachter Hypothesen auch wissenschaftlich ihre Auferstehung erlebt.¹²⁾ Habicht, eben er, der noch wenige Monate

vorher für Meister Franckes enge Verwandtschaft mit der sog. Hildesheimer Schule eine Lanze gebrochen hatte,¹³⁾ macht jetzt Francke von neuem zum Schüler Kölns. Seine irreführende Ausbeutung archivalischer Streifzüge wird uns später beschäftigen. Zunächst ein Wort zur Kritik seiner oberflächlichen Stilvergleichung. Nicht als ob sie einer gründlichen Widerlegung überhaupt ernstlich bedürfte! Aber die Betonung des von kölnischer Kunst scharf abweichenden Grundcharakters der Francke'schen Malerei kann vielleicht dazu beitragen, „die selbstständige, künstlerisch machtvolle Empfindung des Meisters, an der alle einseitigen Beeinflussungstheorien scheitern“¹⁴⁾ deutlicher ins Licht zu rücken. Habicht arbeitet vor allem mit kleinen äußeren Verwandtschaften. Er nennt als wichtige Vergleichspunkte die sehr lange, schmale Nase, die schiefe Stellung der Augen, die „Überzartheit“ der Hände, die besondere Bildung der Frauentypen. Alles das findet sich auch auf anderen Bildern der Zeit, die mit Köln nicht in Beziehung stehen. Die langen Nasen¹⁵⁾ mit breitem Glanzlicht sind charakteristisch für die Braunschweiger Passionstafeln aus der Werkstatt des Meisters von Göttingen, die schiefen Augen erscheinen in ganz der gleichen Bildung auf dem Altar der Göttinger Jakobi-Kirche, die schmalgliedrigen, empfindsamen Hände auf der Predella in der Marienkirche in Osnabrück. Franckes Frauentypus aber ist gerade dem kölnischen am wenigsten verwandt; der des Kreuzigungsbildes aus der Hildesheimer Lamberti-Kirche, vor allem aber der westfälische — vergl. etwa die Fragmente des Hochaltars der Dortmunder Marienkirche — stehen ihm bedeutend näher. Man könnte die Liste beliebig erweitern. Alle diese angeblich schlagenden Übereinstimmungen erweisen sich als so unwesentlich, daß man sie mit gutem Recht dem „Zeitstil“ zuschreiben darf, über den mit „ewigem Gefasel“ gewiß wenig ausgesagt wird, dessen richtige Wertung aber bei allen Fragen der Stilbestimmung im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts ausschlaggebend bleibt. Gerade die Einzelheiten, die leicht übertragbaren Formen für häufig benutzte Typenbildung

und Figurenverteilung finden sich überall gleichmäßig wieder. Wieviel entscheidender aber als sie ist für den Charakter einer Kunst die Grundstimmung des Werks, der Geist des Gesamtbilds, die Ausdruckskraft des besonderen künstlerischen Temperaments! Der abstrakte, feierliche, dabei liebliche und weiche Grundcharakter der kölnischen Malerei ist von uns ausführlich dargestellt. Franckes Kunst aber charakterisiert man nicht erschöpfend, wenn man ihn mit schiefem Schlagwort zum „Lyriker“ stempelt. Auch er ist zart, aber niemals weichlich, auch sein Stil ist in höchstem Maße zeichnerisch und dekorativ, niemals aber repräsentativ oder überweltlich. Die kölnische Malerei bleibt einseitig, in ihrer Einseitigkeit liegt mit ihrer frühen Reife auch ihr Todeskeim; in Meister Franckes Kunst wirken widersprechende Elemente gegeneinander und gelangen zu einmaligem, nur durch die Kraft der künstlerischen Persönlichkeit bedingtem Ausgleich. Vielleicht hat gerade sie die Vereinigung der beiden charakteristischen, aber entgegengesetzten Richtungen des Kunstwollens ihrer Zeit am glücklichsten vollzogen. Neben dekorativer Gesamthaltung von einheitlichem Stilgefühl stehen, ausgeprägt mit der ganzen Frische der Erfindersfreude, die ersten kühnen Fortschritte zu stark realistischer Einzelbildung. Von Lichtwark, der an der neuen naturalistischen Kunst seiner Zeit mit ganzem Herzen hing, mögen diese Züge allzu sehr unterstrichen sein. Heute berauschen wir uns an der Vorstellung von klar geprägten Stilformen, von der Macht bedeutender Traditionen und sind geneigt, Meister Francke ganz als Typus anzusehen und somit allen seinen bedeutenderen Zeitgenossen eng verwandt, nicht als Individualität, als bahnbrechenden, nur in sich ruhenden Genius. So gewiß nun das ältere Urteil der Einschränkung bedarf, so wenig lassen sich die an sich richtigen Beobachtungen Lichtwarks völlig fortschieben.¹⁶⁾ Keine Kunst kann Franckes Wiege gewesen sein, die dem jungen Malergesellen nicht einen lebendigen Wirklichkeitssinn mitgeben konnte, der fortentwickelt und veredelt aus allen seinen Werken¹⁷⁾ spricht. Also sicher nicht die kölnische Malerei. Über diese negative

Formulierung kommen wir heute nicht hinaus. Nur andeuten möchte ich, daß es gewiß richtig ist, beim Suchen nach verwandtschaftlichen Beziehungen zu Meister Franckes Kunst in norddeutscher Nachbarschaft nicht ängstlich stehen zu bleiben. Schon Lichtwark empfahl, „die Kreise weiter zu ziehen“, und wenn von namhafter Seite der Westen Süddeutschlands als die mögliche Heimat Franckes angesprochen worden ist,¹⁸⁾ so ist das ein gewiß wichtiger und bisher zu wenig beachteter Hinweis. Wir werden sehen, daß auch die Urkundenforschung — deren leichtfertige Handhabung Habicht auf seine falsche Fährte führte — unserer stilvergleichenden Bemühung ähnliche Wege weist.

Der Name Francke ist uns nur in einer Handschrift des 16. Jahrhunderts erhalten. Nach der Eintragung des Peter Hestebarch, Bauvorstehers der Gesellschaft der Englandsfahrer, in einen 1541 angelegten Folianten schloß die Gesellschaft „anno 1424 des mandaghes vor sunte Niclawes“ einen Vertrag mit „mester Francken“ ab über die Ausführung eines Altars für ihre Kapelle in der St. Johannis-Kirche. Ein Maler Francke aber läßt sich in Hamburg nicht urkundlich nachweisen, obgleich die Fülle der erhaltenen archivalischen Nachrichten mehr als einmal sorgfältig durchgesehen ist.¹⁹⁾ Da der Künstler des Thomas-Altars aber nach der Qualität seiner Werke und nach dem über ganz Norddeutschland bis nach Finnland hin nachweisbaren Einfluß seiner Kunst eine bedeutende Stellung eingenommen haben muß, so liegt es nahe, ihn mit einem der urkundlich vielfach genannten hamburgischen Meister der Zeit zu identifizieren und den Namen „Francke“ als Nathnamen, Beinamen oder gar als entstellende Lesart des um reichlich hundert Jahre jüngeren Bauvorstehers aufzufassen. Drei Namen bieten sich uns an: Arnoldus von Köln, auch schlechthin Meister Arnd genannt, „Henselinus de Stratzeborch“ und ein schlecht greifbarer Johannes der Maler, der ernstlich nicht als der Meister des Thomas-Altars in Betracht kommen kann.²⁰⁾ Meister Arnold von Köln wird 1387 in das Amt der Maler, Glaser und Riemenschneider aufgenommen und

dann mehrfach bis zum Jahre 1429 erwähnt. In diesem Jahr schließt er einen sehr umständlichen und vorsichtigen Leibrentenvertrag mit dem Kloster Harvestehude ab. Eine seiner Töchter ist 1429 in Dänemark nachweisbar. Tatsächlich gibt es nun in Köln (von 1373—99 urkundlich erwähnt) einen Stadtbaumeister Arnold Francken. Schon Biernatzki hat darauf in diesem Zusammenhange aufmerksam gemacht²¹⁾ und vorsichtig auf die Möglichkeit hingewiesen, der Hamburgische Meister Arnd könne ein Sohn oder ein Neffe des Kölner Baumeisters und zugleich der im Rechnungsbuch der Englandsfahrer genannte Francke, der Maler des Thomas=Altars, gewesen sein. Die Verlockung war groß, aber Biernatzki war einsichtig genug, seine geschickte und beachtenswerte Kombination richtig nur als Vermutung hinzustellen, sie nicht in die Form eines Beweises zu kleiden und sie dadurch zu entwerten. Das blieb Habicht vorbehalten. Er kannte — durch Merlo — nur die Kölner Familie Francken, vom Hamburger Meister Arnoldus von Köln wußte er nichts. Trotzdem macht er einen Neffen des Stadtbaumeisters Francken zum Maler des Thomas=Altars. Dieser Neffe wird urkundlich garnicht Francke genannt, sondern Kristiain van Bunna (Christian von Bonn), der „Steinmetz“. Zweimal will nun Habicht ein K. B., angeblich die Signatur dieses Steinmetzen, auf den Bildern des Thomas=Altars erkennen und glaubt damit die Verbindung einwandfrei hergestellt zu haben. Eine eingehende Betrachtung der betreffenden Stellen der Originale (auf Gürteln und Rocksäumen der Wächter bei Christi Auferstehung, Abb. 88, und auf dem Rockkragen des Kaiphass bei der Geißelung) lehrt, daß an eine Künstlersignatur nicht zu denken ist. Lichtwark wird als Kronzeuge angerufen. Zwar hat er auf die Buchstaben hingewiesen, doch fügt er mit Recht ausdrücklich hinzu, daß sie zusammen mit den anderen, ganz gleichgeordneten, unleserlichen Zeichen „ersichtlich lediglich zum Schmuck dienen“. Wären es sinnvoll gesetzte Buchstaben, so müßten doch auch diese zur Ausdeutung mit herangezogen werden. Dasselbe spitzfindige Bemühen, das zwei dieser

Zeichen zu einwandfrei benutzbaren Buchstaben stempelt, könnte zum mindesten noch ein S, ein R, ein X und viele weitere B's entziffern. Was bedeuten diese? Aber es ist müßig, weiter zu rätseln: ein Blick auf die Bilder zeigt, wie sehr diese angeblichen Initialen in den umgebenden Zierschnörkeln versinken, deren untrennbares Bestandteil sie sind. Am deutlichsten wird das bei den Zeichen am Rockkragen des Kaiphas: ein K ist überhaupt nicht zu erkennen, ein B nur bei übergutem Willen. Und wenn Habicht von den „an beiden Stellen übereinstimmenden Signaturen“ spricht, so beweist das nur, daß er von Lichtwark leichtfertig abgeschrieben hat, ohne die Originale selbst zu vergleichen. — Und endlich: ein Steinmetz hätte diese Bilder gemalt? Für ihn steht es fest, obgleich der Beweis niemals erbracht ist, daß Francke Maler und Bildhauer zugleich war, und in der urkundlichen Erwähnung als Steinmetz sieht er nur einen Beleg mehr für diese Annahme, die ausführlich zu widerlegen hier nicht der Ort ist.²⁷⁾ — Was wissen wir dagegen von Henselin von Straßburg? Auch nicht genug, um ihn mit Sicherheit mit Meister Francke zu identifizieren. Mir persönlich aber scheint diese Lösung die stärkere Wahrscheinlichkeit für sich zu haben. Nicht nur der Zuname „von Straßburg“, der schon vom Vater ererbt sein könnte, auch die Form des Vornamens läßt auf süddeutsche Herkunft schließen. Auch er tritt 1387, im gleichen Jahr wie Arnold von Köln, in Hamburg als Meister ins Amt ein. Dann wird sein Name fast vier Jahrzehnte in Hamburg nicht erwähnt. Er wird in Lübeck gewohnt haben, wo er von 1393 bis 1411 das Haus seines Schwiegervaters besaß, des verstorbenen Malers Johann von Brüssel. Es scheint danach sogar nicht ausgeschlossen zu sein, daß er die längste Zeit seines Lebens in Lübeck tätig war und nur vorübergehend für bestimmte Aufträge seinen Wohnsitz nach Hamburg verlegte. Erst im Jahre 1424, dem Termin der Vollendung des Thomas-Altars, war er sicher nachweisbar wieder in Hamburg ansässig und scheint bis zu seinem Tode hier gelebt zu

haben. 1429 muß er gestorben sein, da seine Witwe urkundlich genannt wird. Die behäbigen wirtschaftlichen Verhältnisse, der Wechsel des Wohnorts — für einen so bedeutenden und einflußreichen Meister wie Francke ist ein lebenslanges Stilleben im wenig bedeutenden Hamburg nicht sehr wahrscheinlich —, die engen Beziehungen zum künstlerisch hervorragenden Lübeck, das damals den Export von Kunstwerken für das ganze Ostseegebiet besorgte, wo wir noch heute Franckes Einfluß in erster Linie treffen (vergl. Anm. 9) — das alles würde sich gut auf den Meister des Thomas-Altars beziehen lassen. Es bleibt nur zu bedenken, daß der Künstler dann bei Fertigstellung seines Hauptwerks ein Mann von über sechzig Jahren gewesen sein müßte — eine Vorstellung, die alles Befremdliche verliert, je mehr sich die Erkenntnis festigt, daß Meister Franckes Kunst nicht so sehr als kühne bahnbrechende Tat, mehr als verfeinerte Vollendung einer alten Tradition gewertet zu werden verdient. Dazu kommt die große stilistische Verschiedenheit des Thomas-Altars vom einzig nachweisbaren Frühwerk, dem Schmerzensmann in Leipzig, die eine langjährige Entwicklung notwendig voraussetzt. — Nach seinem Tode ist der beschäftigteste Maler der Stadt ein Meister Conrad von Vechta, auch van der Vechte genannt, der zu Henselin in naher Beziehung gestanden haben muß, denn dessen Witwe steht unter seinem Kuratel. Ein Altar nun, der sich — nicht unbedingt zwar, aber mit vieler Wahrscheinlichkeit — als Werk dieses Meister Conrad feststellen läßt, zeigt unverkennbar Anklänge an Meister Franckes Kunst. Das erhöht noch mehr die Wahrscheinlichkeit, daß der von uns bisher Francke genannte Künstler Meister Henselinus von Straßburg war. Mehr als Wahrscheinlichkeit aber läßt sich heute nicht erreichen.²³⁾

Das Werk, das ich für Conrad von Vechta in Anspruch nehmen möchte, ist der Altar des Klosters Heiligental in Lüneburg (die Reste jetzt ebenda im Museum und eingebaut in die Chorschranken der St. Nicolai-Kirche.) Die Flügel zeigen innen je acht Darstellungen aus der Andreas- und der Laurentius-

Legende (Abb. 89—93, 95 a u. b),²⁴⁾ außen die Begegnung Abrahams mit Melchisedek (Abb. 96) und das Abendmahl. Nicht alle Teile sind von der gleichen Hand. Die Außenseiten des äußeren Flügelpaares heben sich gegen die Hauptmasse der Darstellungen deutlich ab durch handwerksmäßigeren Vortrag und gröbere Figuren. Sie geben sich klar zu erkennen als Werke des Hamburger Meisters Hans Borneman, dessen Kunstweise uns später noch eingehend beschäftigen wird. Ein Datum post quem ist uns gegeben durch das Lüneburger Stadtbild,²⁵⁾ das, sehr ausführlich abgemalt, als Hintergrund bei der Begegnung Abrahams mit Melchisedek erscheint: Dach und Turm der St. Gertrud-Kapelle, die erst 1447 vollendet wurde, sind fertig ausgebaut. Derselbe Kapellenturm gibt für die übrige Masse der Darstellungen das Datum ante quem: auf der Tafel mit der Bestrafung des Statthalters Aegeas (Abb. 92) erscheint noch einmal eine Ansicht Lüneburgs mit seinen Türmen, aber St. Gertrud ist noch unvollendet, ebenso das Sülztor, das zur gleichen Zeit im Bau war. Da nun nicht ein beliebiger Geselle den Altar durch die Malereien der Außenseiten vollendete, sondern Hans Borneman, ein Künstler von Rang aus einer fremden Stadt, so müssen wir annehmen, daß der Hauptmeister etwa um 1447 starb oder das Malen aufgab und seine letzte Arbeit unfertig zurückließ. Von einem Lüneburger Maler, der um diese Zeit sein Handwerk niederlegte, wissen wir nicht. In Hamburg aber muß gerade damals der seit 1425 oft genannte Künstler Conrad von Vechta gestorben sein. 1448 übernimmt Hans Borneman sein Haus und zahlt daraus dem clericus de Vechta, dem geistlichen Sohn des Malers, eine Rente. Er ist also als Conrads Werkstatt-Nachfolger anzusehen. Was ist wahrscheinlicher, als daß er in Lüneburg die Arbeit seines Vorgängers vollendete?! In den Akten des Klosters Heiligental kommt der Name de Vechta allerdings nicht vor; Rechnungsbücher sind vor dem Jahre 1450 nicht erhalten. Reiches Urkundenmaterial aber liegt noch ungeordnet, und so ist es sehr wohl möglich, daß Meister Conrads Beziehungen zu Lüneburg

noch einwandfrei festgestellt werden können. Bisher gelang es nur, in den Lüneburger Schoßbüchern einen „Hans van der Vechte, de sultveoget“ aufzufinden, der von 1445–85 „auf dem Harze“ wohnte. Das sagt nicht viel. Aber in Lüneburg kommt der Name sonst nicht vor, und es wäre immerhin möglich, daß wir in diesem Sülzvoigt Hans einen Verwandten Meister Conrads, vielleicht seinen Sohn, zu sehen hätten, der mit dem Vater zur Zeit des Auftrags für das Kloster Heiligental nach Lüneburg übersiedelte und hier ansässig blieb.

Auch die Bilder selbst können einen kleinen Beitrag liefern zur Stützung unserer Hypothese. Sie zeigen zugleich den Einfluß der Niederlande und den Meister Franckes. Starke niederländische Einwirkung aber wäre für einen Niedersachsen aus Lüneburg um diese Zeit durchaus ungewöhnlich. Der Meister des Schlägler Passionszyklus etwa ist gewiß nicht im Lande van Eycks ausgebildet. Auch in Westfalen verarbeitet Meister Johann Koerbecke noch weit nach der Mitte des Jahrhunderts nur indirekte niederländische Anregungen und sogar in Köln kann vor Lochners Tod von wesentlichem Einfluß des Nachbarlandes nicht die Rede sein. Die Familie de Vechta aber ist in Hamburg erst seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts verbreitet und es ist sehr wahrscheinlich, daß Meister Conrad noch aus Vechta stammte, jedenfalls aber noch Beziehungen hatte zu seinem oldenburgischen Stammstädtchen, das genau in der Mitte liegt zwischen Hamburg und den Niederlanden. Hier wird er gelernt haben, dort hat er sich als Meister niedergelassen. Und wenn ein Werk die seltene, vielleicht einzigartige Verbindung von van Eyck'schem und Francke'schem Einfluß zeigt, so legt allein schon dieser auffallende Stilcharakter die Vermutung nahe, daß ein Künstler es gemalt hat, dessen Ursprungsort und dessen Hauptwirkungsstätte auf so ausgedehnte und verschiedenartige Einflüsse hinweisen. Wenn wir uns bewußt bleiben, daß es sich nicht um einen strengen Beweis, nur um eine gut begründbare Annahme handelt, so können wir den Meister des Heiligentaler Altars Conrad von Vechta nennen.

Die Elemente der niederländischen Kunst sprechen am deutlichsten. Von dort kamen die Trachten: die üppigen Brokatstoffe, die großen Hüte, die breiten, mit Edelsteinen reich besetzten Säume der Gewänder. Dann auch die Faltengebung: dicht gehäuft, sehr scharf gebrochen, mit breiten Graten. Am schlagendsten aber zeigt sich der niederländische Einfluß in der Raumbehandlung. Bei der Taufe des Lucillus durch den Hlg. Laurentius erscheint die Kirche noch zugleich von außen und von innen: rechts das mit Skulpturen geschmückte Außenportal, links sieht man durch eine abgerissene Kirchenwand (mühsam durch lose liegende Steine verdeutlicht!) in die Taufkapelle hinein, wo der eigentliche Vorgang sich abspielt. Schon das ist mit erstaunlich fortschrittlichen Mitteln überzeugend gestaltet. Aber bei dem Taufakt des Hlg. Andreas (Abb. 90) ist bereits eine reine Innenansicht gegeben, der Beschauer fühlt sich mit einbezogen in den Kirchenraum. Die handelnden Figuren stehen zwar vorn am Bildrand flach zusammengeschoben, aber hinter ihnen dehnt sich die gut gezeichnete Architektur einer dreischiffigen gotischen Kirche; durch den reich geschmückten Lettner sieht man in den Chor. Man denkt an van Eyck's Kirchen-Madonna in Berlin. Auch bei der Gefangennahme des Hlg. Andreas ist der Wohnraum des Statthalters gut durchgebildet und durch die links im Hintergrunde hereinstürmenden Kriegsknechte wird sogar der Versuch gemacht, die Figuren in die Bildtiefe hineinzustellen. Das ist für diese Zeit in Deutschland äußerst ungewöhnlich und kann nur in den Niederlanden bei den van Eycks oder bei den Miniaturmalern ihrer Zeit erlernt sein. — Die Landschaften dagegen erscheinen fast durchweg wie flach ausgespannte Hintergrundkulissen. Nur einmal, bei der Bestrafung des Statthalters, biegen die beiden begleitenden Reiter um die Ecke hinter einen Hügel in die Bildtiefe hinein. Die Darstellung ist denkbarst ungeschickt, aber der Wunsch, die Figuren so entschieden in den Raum einzubeziehen, ist sehr bemerkenswert. Die Ausgestaltung der Hintergründe im Einzelnen ist sorgsam nach der Natur beobachtet: ein blühender

Fruchtbaum am Wegesrand, eine reich durchgebildete Hügellandschaft, Bootsverkehr in belebter Hafenstadt. Überraschend anschaulich erzählt ist eine Hintergrundsszene auf dem Bild der Erweckung Schiffbrüchiger durch den Hlg. Andreas: Schiffsjungen springen in munterster Bewegung von einem Segler in den Fluß (Abb. 89). Die Schilderung bleibt derb und hölzern, in der Frische der Anschauung aber steht sie der berühmten Landschaftsferne auf Lucas Mosers Altar in Tiefenbronn nicht nach. Dieser Trieb zu realistischer Wiedergabe von Einzelheiten wirkt aber oft auch ungeschickt und aufdringlich. Die scharf gezeichneten Gesichter grenzen ans Fratzenhafte; die Bewegungen sind dann am hölzernsten, wenn sie am eindringlichsten schildern wollen. Stark verkürzte Gliedmaßen (Stäupung des Hlg. Laurentius), Rückenfiguren mit halb umgewendeten Köpfen in verlorenem Profil (u. a. bei der Blindenheilung des Hlg. Laurentius und bei der Kreuzigung des Hlg. Andreas) sind sehr beliebt. Der Farbeauftrag ist grob und strähnig. Dabei ist freilich zu beachten, daß sämtliche Tafeln, die sich heute in der Nicolai-Kirche befinden, mit Ölfarbe stark und ungeschickt übermalt sind, so daß dadurch die Drastik gesteigert erscheint.

Ganz unvermittelt neben diesen derben Ausdrucksmitteln stehen zartere, lyrische Klänge. Hier zeigt es sich, daß auch dieser Meister noch herausgewachsen ist aus der weichen Formensprache des internationalen Zeitstils. Und hier berührt sich seine Kunst mit der Meister Franckes, zu dem er kaum in engem Schulverhältnis stand, mit dem er aber kleine charakteristische Züge gemeinsam hat. Da es sich weniger um handgreiflich übereinstimmende Einzelheiten als um eine ähnliche Auffassung handelt, so läßt sich diese Verwandtschaft weniger mit Worten scharf umreißen, als vom Gesamteindruck der Originale ableiten. Auch hier kommen nicht so sehr die Tafeln der Nicolai-Kirche in Betracht als die vier Szenen im Museum, die unter einem grauen Anstrich des 18. Jahrhunderts vor entstellender Restauration bewahrt blieben und jetzt fast unversehrt zu Tage kamen. Die

duftige Landschaftsferne ist schon erwähnt. Die Farbengebung ist hell und zart. Mit feinstem Geschmack sind verschiedene Abtönungen der gleichen Grundfarbe auf einem Bild zusammengestellt, vor allem Rot, wie Francke es liebt, von blassem Rosa bis zu leuchtendem Orange. Auf der Darstellung der Verteilung der Schätze durch den Hlg. Laurentius kriecht vorn von rechts ein Bettler heran; er trägt auf blassem graulila Kittel ein breites rosa Kopftuch, und die ganze Gestalt hebt sich ab vom hellen grünlich-blauen Mantel eines stehenden Greises hinter ihm. Seine Gesichtsfarbe ist gelblich-braun, durchscheinend wie dünnes Pergament (Abb. 95a). Solche feinsten künstlerischen Reize bei der Figur eines Bettlers ohne Füße, mit blödem Gesicht voller Runzeln und Warzen! Diese Verbindung von treu abschilderndem Wirklichkeitssinn mit gepflegtem Feingefühl für Farbe und Linie — das macht so sehr den charakteristischen Wert von Franckes Malereien aus, daß jeder Anklang an diese Eigenart auf künstlerische Beziehungen zu seiner Werkstatt schließen läßt.

Ein Meister völlig anderer Art vollendete den Heiligentaler Altar. Hans Borneman ist um ein Menschenalter jünger als Conrad von Vechta, dessen Werkstatt er fortsetzte, aber seine Kunst ist altertümlicher, befangener. Sie legt den Gedanken nahe, daß der Maler Hamburger war von Geburt und durch keine Auslandsreise von Bedeutung seinen künstlerischen Gesichtskreis erweiterte. Seit 1448 ist er urkundlich genannt. Er hat das Haus des Conrad von Vechta übernommen und zahlt daraus eine Rente an dessen Sohn, den clericus. Da uns die Hamburger Kämmerer-Rechnungen in den ersten Jahren seiner Meisterschaft nicht vollständig erhalten sind, so lassen sich Arbeiten Bornemans für den Rat erst seit 1461 nachweisen, dann aber erfolgen bis 1474 ununterbrochen Zahlungen für kleinere und größere Malarbeiten, so daß er unzweifelhaft als der beschäftigteste Meister dieser Zeit in Hamburg gelten muß. Er bemalt Schilde und Fahnen, die verschiedensten Gegenstände der Kleinkunst für den Alltagsgebrauch und für Festlichkeiten. Aber er übernimmt auch größere künstlerische

Arbeiten, und aus allen Aufträgen für die Stadt ragt durch Umfang und Bedeutung die Ausschmückung der Außenseite des Rathauses hervor mit 17 Tafeln, die Darstellungen von Königen trugen. Noch im Jahre 1474 bezieht die Witwe einen größeren Betrag aus der Stadtkasse für diese Arbeit. Und für solche repräsentativen Aufgaben handwerklich dekorativer Art scheint uns nach den erhaltenen Zeugnissen seiner Kunst Hans Borneman besonders geeignet gewesen zu sein. Seine Zeitgenossen mochten anders urteilen. Jedenfalls erhielt auch er aus dem reichen Lüneburg den Auftrag für die Gemälde des Hochaltars in einer der Hauptkirchen der Stadt, in St. Lamberti (Abb. 97, 98). Der Nachweis läßt sich führen durch einen im Stadtarchiv in Lüneburg erhaltenen Brief, den der Hamburger Rat am Sonnabend nach Gertraudis (19. März) 1463 an den Rat zu Lüneburg geschrieben hat. Er bittet, der Rat möge sich der Forderungen seines Bürgers Hans Borneman annehmen, der von den Geschworenen und Vorstehern von St. Lamberti für Arbeiten in dieser Kirche eine jährliche Rente zu beziehen habe, die aber zunächst unvollständig, seit 1458 garnicht mehr eingegangen sei. Da es sich um eine recht erhebliche Summe handelt (25 Mark jährlich)²⁶⁾ so kommt nur eine größere Arbeit in Betracht. Die Kirchengeschworenen aber hatten an größeren Malaufträgen nur die Flügelbilder des Hauptaltars zu vergeben; die Ausschmückung der Nebenaltäre und Kapellen war Sache der Bruderschaften und privater Stifter. Und die Gemälde des Hochaltars von St. Lamberti — die Kirche selbst steht nicht mehr, der Altar aber ist in der St. Nicolai-Kirche erhalten — erfüllen die chronologische Voraussetzung: sie werden um 1458 fertig gewesen sein oder doch so weit gefördert, daß der Maler auf Beginn der Zahlungen rechnen durfte. Die Bilder müssen vor 1460 entstanden sein, weil damals St. Nicolai seinen Turm erhielt, der bei der Stadtansicht noch fehlt, die auf der Darstellung der Vernichtung der Zauberer Zaroën und Opharat im Hintergrund erscheint.²⁷⁾

Der Stil dieser Malereien²⁹⁾ unterscheidet sich wesentlich von dem des Conrad von Vechna. Von direktem niederländischem Einfluß zeigt sich keine Spur. Ein gewaltsames Pathos beherrscht die großen Tafeln, die nur je eine Darstellung mit meist wenigen großen Figuren enthalten. Der Drang nach monumentaler Flächenwirkung ist stärker als die künstlerische Gestaltungskraft. Groß angelegte Kompositionen und völlig unzureichende, primitive Darstellungsmittel. Schon rein äußerlich überschreitet die Größe der Dargestellten die gewohnten Maße; auf unbeholfen gezeichneten, schwerfälligen Körpern sitzen mächtige Köpfe von vierschötigem Bau, oft durch breite Bärte noch aufdringlicher zur Geltung gebracht. Besonders charakteristisch für diesen primitiven, aber eindrucksvollen Figurentypus sind die kolossalen Halbfiguren von sechs Propheten auf der Predella (Abb. 97). Fast sprengen sie ihre gemalten steinernen Nischen. Die rässigen Greisengesichter sind aus breiten Flächen zusammengebaut, die Augen zurückliegend, die Brauen hoch geschwungen, die Nasen mit breiten, kantigen Rücken. Die Arme und Hände sind hölzern und plump, aber in ihrer drastischen Bewegung (der Prophet Micha ganz rechts!), unterstützt vom pathetischen Schwung der breiten Spruchbänder, nicht ohne den Eindruck ungestümer Kraft. Breite, musterte Brokatgewänder mit prächtigen, edelsteinbesetzten Säumen, turbanartige Kopfbedeckungen von orientalischem Zuschnitt nähern diese Prophetenfiguren der volkstümlichen Vorstellung von gewaltigen Märchen-Riesen, Phantasiegestalten, wie sie auch, von Bornemans Hand gemalt, die Hamburger Rathausfassade geschmückt haben werden. Und so kehren sie auch wieder auf den großen Figurenbildern der Flügel, fast plumper noch in ihrer ganzen Länge. Der Hlg. Lambertus am Kreuzpfahl füllt die ganze hohe Bildtafel aus, beim Gebet in seiner Kammer erscheint er so übergroß, daß sein Kopf das Dach durchstoßen würde, wollte er sich aufrichten. Die Gewänder sind fast ungegliedert, faltenlos: die Bischofschapel wirkt wie ein straffer Panzer. Das dichte Gewand des Judas Thaddäus, das beim Niedersinken des Heiligen

auf dem Bild seiner Hinrichtung nicht völlig ohne Falten bleiben kann, erscheint in dichten Bauschen grob geschichtet, ein peinlich ungeformter Haufe. Unterstützt wird diese plumpe Flächenwirkung durch eine unbeseelte, aber dekorativ machtvolle Gebärden Sprache. Eine einzige, meist ungefüge Bewegung erfüllt das Bild: der Schrecken der Zauberer, der sich pathetisch entläßt, beherrscht die Darstellung des Schlangensunders; über das ganze Bild hin holt Abraham bei der Opferung Isaaks mit seinem Schwert zum Schlage aus, das sich als mächtige Silhouette am Himmel abzeichnet. Das Hauptmoment des Vorgangs wird mit derbem Effekt herausgehoben — völlig fehlt die Verdeutlichung im Einzelnen: weder Abraham noch der Kriegsknecht auf dem Bilde der Hinrichtung der Heiligen würde sein Opfer richtig treffen; die drastische Mimik der bedrohten Zauberer bleibt ohne Reflex auf die Apostel, die sie bewirken, und auf den königlichen Hofstaat, der sie bestaunen soll. Von Komposition kann kaum die Rede sein. Bei der einzigen Tafel, deren Gegenstand die Entfaltung einer größeren Menschenmasse verlangt, bei der Kreuzigung Christi, versagt der Meister der großen Einzelgestalt vollständig: die Figuren stehen dicht zusammengeschoben ohne sich regen zu können, die übergroßen Köpfe eng aneinander gedrängt. Die Landschaften sind hinter den Figuren kulissenartig ausgespannt, trocken, ohne feinere Naturbeobachtung. Die Architekturen stehen in argem Mißverhältnis zu den viel zu großen Gestalten, die sich darin bewegen müssen. Auch das kompliziert gebaute, stattliche Kircheninnere auf dem Bilde der Hinrichtung der Apostel (Abb. 98) fällt in sich zusammen durch allzu augenfälligen Mangel an perspektivischer Kenntniss; das Fliesenmuster, nach verschiedenen Augenpunkten gezeichnet, scheint den Fußboden auseinander zu zerren. Doch über alle Unzulänglichkeit triumphiert das dekorative Pathos. Der farbige Eindruck ist ziemlich dunkel, aber doch leuchtend und bunt.

Dieser ausgeprägte Stil ist unverkennbar. Zug um Zug findet er sich wieder auf den Außenseiten der Flügel des Heiligentaler

Altars, prunkvoll und hölzern. Die gleichen plumpen Figuren mit riesenhaften Köpfen, die gleichen phantastischen Turbane, das gleiche dichte Gedränge trotz der wenigen Figuren. Genau wie auf dem Bild des Schlangenswunders beim Lamberti-Altar auch hier die Stadtansicht des Hintergrundes durch eine unbelebte Rasenfläche weit abgerückt, so daß die handelnden Personen vorn wie auf engem Bühnenraum zur Schau gestellt erscheinen. Die Tafel mit der Begegnung Abrahams mit Melchisedek ist gut erhalten, ihr Gegenstück, das Abendmahl, dagegen ist arg zerstört, doch deuten die gleichen Figurentypen mit Sicherheit auf die gleiche Hand. Eine Inschrift oben rechts ist in der wesentlichen Zeile unleserlich.²⁹⁾

Ein drittes Werk Hans Bornemans ist in Hamburg erhalten: eine Votivtafel mit dem lebensgroßen Bildnis des Heiligen Ansgar mit Bischofsstab und einem Kirchenmodell,³⁰⁾ jetzt in der St. Petri-Kirche (Abb. 99). Unten kniet die unscheinbare Figur des geistlichen Stifters: Präpositus Johannes Middelman, der laut Inschrift 1457 gestorben ist. Die Tafel wird also etwa zur Zeit der Arbeit am Lamberti-Altar entstanden sein. Der Kopf des Hlg. Ansgar erinnert lebhaft an den des Hlg. Lambert. Die Gewänder zeigen nur wenige, ungebrochene Steilfalten, die großgemusterten Brokate und der schwere Edelstein-Besatz der Säume erhöhen die steife Feierlichkeit. Das Bild ist 1668 renoviert worden, offenbar sehr durchgreifend. Doch trotz der entstellenden Übermalung gibt sich die schwerfällige, aber repräsentative Einzelfigur deutlich als Erfindung Bornemans zu erkennen.

Nach Hans Bornemans Tode heiratete seine Witwe Gherburg den jungen Malergesellen, der ihres verstorbenen Gatten Werkstatt übernahm: Hinrik Funhof. Nach dem handwerklichen Dekorationsmaler von rückständiger künstlerischer Bildung einen bedeutenden Künstler von feiner niederländischer Kultur! Sein Name deutet auf westfälische Herkunft,³¹⁾ aber es scheint nicht ausgeschlossen zu sein, daß schon sein Vater in Hamburg ansässig war.³²⁾ Im Jahre 1475 wird er zuerst in Hamburg genannt: die

erste Zahlung, die er vom Rat empfängt, erscheint wie eine Fortsetzung des letzten Auftrags für Borneman.³³⁾ Am Palmsonntag 1484 wird ihm persönlich die letzte urkundlich nachweisbare Zahlung geleistet, im Frühling 1485 steht sein Name im Totenbuch der St. Joost-Bruderschaft.³⁴⁾ In dem kurzen Jahrzehnt seiner Meisterschaft scheint er eine überaus rege Tätigkeit entfaltet zu haben. Für seine angesehene Stellung spricht es, daß er von 1480–82 „oldermann“ der Bruderschaft des Hlg. Thomas von Aquino war. Für den Rat der Stadt liefert er eine Fülle größerer und kleinerer Arbeiten, meist für den praktischen Gebrauch, darunter im Jahre 1480 verschiedene Malereien „ad usum ludi passionis Domini“. Von 1479–84 empfängt er Zahlungen für ein größeres Altarwerk in der St. Georgs-Kirche; das heute nicht mehr erhalten ist.³⁵⁾ 1484 und 85 gehen Beträge ein für größere Malarbeiten von der Bruderschaft von Unserer Lieben Frauen Krönung im Dom. Es handelt sich ohne Zweifel um den Altar, von dem uns eine sorgfältige, aber ganz in den Stil des 18. Jahrhunderts übersetzte Wasserfarbenzeichnung des Malers J. T. Arends im „Catalogus Petkumii emendatus“ von 1738 (Hamburger Staatsarchiv, C. 2) erhalten ist.³⁶⁾ Wesentliche Anhaltspunkte für die Stilbestimmung lassen sich weder aus ihr, noch aus der langatmigen Beschreibung des Johann Havemester gewinnen. Nur Aufbau und Szenenverteilung werden deutlich: in der Mitte des Schreins eine holzgeschnitzte Madonna mit dem Kind, rechts und links und auf den Innenseiten der Flügel Szenen aus dem Marienleben und aus der Jugendgeschichte Christi; auf den Außenseiten die Krönung Mariä und Christus mit dem ungläubigen Thomas; oben auf dem riesigen Aufsatz Christus und Maria thronend, umgeben von musizierenden Engeln und darüber noch die großen Einzelfiguren Mariä mit dem Kind, Christi als Salvator mundi und des Hlg. Thomas mit der Lanze. Ein Werk von sehr stattlichem Umfang. Auch für das Hamburger Domkapitel und für das Kloster Harvestehude scheint Funhof gearbeitet zu haben, da seine Kinder gegen beide noch Forderungen zu erheben hatten.

Wieder können die besser erhaltenen Bestände mittelalterlicher Malerei in Lüneburg aushelfen. Ihr schönster Altar ist von Hinrik Funhofs Hand. Wir wissen aus dem „Kökenbok“ von St. Georg, daß er 1482 — also während der Zeit der Arbeit für den Altar dieser Kirche — Reisegeld forderte und erhielt „alze he to lunenborch wolde“. Er wird mit den Kirchengeschworenen von St. Johannis die Arbeit für den Hochaltar besprochen haben. Denn im Kirchenbuch findet sich unter den Eintragungen des Jahres 1485 die Notiz, daß eine größere Summe als Restzahlung für die Altartafeln „der malerschen to Hamborch“ überwiesen wurde. Der Meister selbst war also nicht mehr am Leben. Die Malerswitwe aber kann nur Gherburg Funhof sein, da kein anderer Künstler als ihr Ehegatte um diese Zeit in Hamburg starb.³⁷⁾

Funhofs Flügelbilder des Hochaltars der Lüneburger Johannis-kirche sind nach Erhaltung und Qualität die wertvollsten nieder-sächsischen Malereien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Abb. 100—106, 109 b—d). Die bisherige Literatur aber hat sie kaum beachtet.³⁸⁾ Nur die geschnitzten Teile des Altars haben ihre wissenschaftliche Würdigung gefunden. Selbst in den Bau- und Kunstdenkmälern sind die Bilder nicht abgebildet, ungenügend beschrieben und kunsthistorisch überhaupt nicht gewertet. Bleibt nur die kurze Bemerkung von Lotz in seiner Kunsttopographie Deutschlands (Cassel 1862, I, S. 407 a), der nicht ungeschickt bemerkt, die Malereien müßten von einem der Schule Memlings verwandten Meister herrühren. Damit ist, wenn auch in der speziellen Formulierung zu einseitig, das Wesentliche richtig erkannt: die Bilder stehen unter stärkstem Einfluß der Niederlande. Der Hauptanreger ist nicht Memling, sondern Dirk Bouts,³⁹⁾ und zwar der Bouts der siebziger Jahre, dessen Altersstil in den Gerechtigkeitsbildern für das Löwener Rathaus (jetzt im Museum in Brüssel) seinen bezeichnendsten Ausdruck gefunden hat. Verwandt ist schon die Aufmachung der Bilder: hier wie dort eine scharf durchgeführte Drei-Zonen-Landschaft. Aber Bouts ist der weit Überlegene: der Mittelgrund ist in stärkste Beziehung zum

Vorgang vorn am Bildrand gesetzt, die Figuren schreiten darauf zu; der dritte Plan aber, in zartester Färbung und in miniaturhaft sorgfältiger Ausführung, ist weit abgerückt in märchenhafte Ferne. Funhof übernimmt nur das Schema. Ängstlicher besorgt um die ausführliche Abschilderung aller inhaltlich wichtigen Vorgänge, gerät er schon bei der Einteilung der großen Tafeln in unkünstlerische Bedrängnis. Die Einheit des Schauplatzes wird nicht völlig gewahrt. Auf jedem der vier großen Legendenbilder⁴⁰⁾ ist seitlich ein Drittel des Raumes durch eine schmale Säule abgespalten, um noch im Vordergrund einer zweiten Szene Platz zu schaffen, die dann im engen Bildfeld sich nur knapp entfalten kann. Im Hintergrund wird der Versuch gemacht, die vorn getrennten Szenen durch einheitliche Landschaftsferne wieder zusammenzufassen: die Unzulänglichkeit der Raumgestaltung ist richtig gefühlt, aber noch nicht völlig überwunden. Die Figuren des zweiten Planes sind so weit abgerückt, daß sie ein für sich abgeschlossenes Dasein führen. Auch das überlädt die Bilder und zerreißt sie, obgleich die Isolierung der verschiedenen Szenen durch architektonische Rahmung äußerlich geschickt motiviert ist, durch Bogenfenster, eine steinerne Brüstung⁴¹⁾ oder ein offenes Portal. Aber schon sie tragen die helleren Farben der Ferne — dahinter erscheint nur noch in zartem Blau und Grün der Horizont mit bewaldeten Hügeln — ohne mit ihrem lebhaft novellistischen Inhalt den beruhigenden Eindruck einer Schlußkulisse zu erreichen. Aber die für Norddeutschland immerhin große Bedeutung Funhofscher Raumgestaltung verdeutlicht ein Blick auf Raphons unerfreulich gedrängtes Figurengeschiebe. — Auch die Komposition ist geschult nach Bouts'schem Vorbild. Bei der Tafel der Georgslegende, dem einzigen reinen Landschaftsbild, steht der auffallend kahle Boden des Vordergrunds mit den für Bouts so charakteristischen verstreuten Steinchen gegen einen reicheren Mittelgrund mit Hügeln, Buschwerk und Bäumen. Bei den großen Figurenbildern liebt auch Funhof die schlank aufgerichteten begrenzenden Gestalten, die der Komposition die feste Form, der Stimmung die

ruhige Würde verbürgen: auf dem Cäcilienbild der Schenk am Bildrand links; rechts auf dem Johannesbild die Salome mit schleppendem Gewand in feierlichen Falten, links die Figur des Henkers, hochgewachsen, in ausdrucksvoller Silhouette. Die Bewegung der Figuren ist ruhig, doch bei einfachster Gebärde nie hölzern, schmiegsam eher und von verhaltenem Reichtum; auch dem Temperament nach ist Funhof seinem Lehrer Bouts verwandt: gelassen, undramatisch, fast übertoll an Empfindung. Am besten gelingt der Ausdruck der zarten Beziehungen von Mensch zu Mensch: wie der Papst die Hand der Ursula ergreift und sie die seine; wie der Anblick der frivolen Tochter mit dem Prophetenhaupt auf goldener Schüssel dem alten König ans Herz greift. Etwas matt steht neben solchen feinen Zügen die Verdeutlichung bewegter Augenblicke: die breit geschilderte, aber wenig überzeugende Kampfeswut der Hunnen auf dem Bild der Ursula-Legende, die unglaublich sanfte Stimmung bei dem Martyrium der Hlg. Cäcilie im Kessel mit siedendem Öl. Schon die Bewegung einer Rückenfigur mit seitlich umgewendetem Gesicht macht dem Künstler Schwierigkeiten (die zweite der Begleiterinnen hinter der Hlg. Ursula) — und doch versucht er sich im Hintergrunde an verborgener Stelle schon kühn und mit Geschick an stark verkürzten Körpern: der Engel der Verkündigung an Zacharias, und besser noch der eine der vom Steinregen umgeworfenen Schergen auf dem Georgsbilde, ganz versteckt unter dem Folterrad. Oft auch hat er geschickt den dramatischen Augenblick vermieden und dafür die Ruhe nach vollbrachter Tat geschildert. Der Hlg. Georg stürmt nicht auf den Drachen los, den Betrachter noch in Spannung lassend über den Ausgang — er hat ihn schon tödlich getroffen, stützt sich fest auf die Lanze, die sein Opfer durchbohrt, und trotz aller Bewegung des vorwärts fliegenden Körpers erscheint sein mildes Antlitz bereits wie losgelöst vom Kampf, ganz überglänzt von stiller Siegesfreude. Eine Enthauptungs-Szene erscheint nur im Hintergrund auf dem Cäcilienbild; als sie im Vordergrund verlangt wird, beim Tod

Johannes des Täufers, da läßt er die Tat, die Kraft und Grausamkeit verlangt, bereits vorüber sein und schildert nur den Reflex auf den Gesichtern: der wilde Henker, selbst erschüttert, soweit die rohen Züge das erkennen lassen, und die schöne Königstochter bei aller äußeren Anmut doch mit dem verhaltenen Lächeln der Bosheit. Das ist Funhofs eigenstes Gebiet, hier steigert sich sein Können auf ein Maß, das über das des Bouts hinausgeht. Auch Bouts ist ein Meister schön gezeichneter Köpfe (Abb. 107), aber Funhofs klar geprägte Gesichter sind weit entfernt von seinem schematisch sanften Ausdruck. Der jugendliche Held, der rohe Scherge, der alte, kluge, von Sorgen stark gefurchte aber gütige Priesterkopf des Papstes, der besorgte König, das scheinheilige Gesicht der Königin, putzsüchtig mit modischer Burgunder Haube,⁴²) die Hlg. Cäcilie mit einem Kopf von herrlichem Oval, mit hoher Stirn und fein gewölbten Brauen, ganz Heiligkeit und Friede — sie alle sind mit liebevoller Hingabe und feinstem Studium der Natur gebildet. Ein Meister des Portraits! Alles andere tritt zurück oder hilft dazu, die eindrucksvollen Typen noch zu steigern. Schlicht und eckig sind die Falten der Gewänder, beim Satteltuch und beim weit ausschwingenden Kopfschmuck des Hlg. Georg aber zu zierlichster Wirkung zusammengefaßt. Alles wird beseelter, inniger belebt, beziehungsreicher. Und doch sind die Mittel der künstlerischen Wirkung im fremden Lande erlernt. Es zeigt sich die besondere Kraft des Deutschen in reinsten Prägung: Fremdes aufzunehmen, zu durchdringen und bereichert von neuem auszuwirken.

Es ist der dritte deutsche Maler, den wir aus der Werkstatt des Bouts mit starken neuen Impulsen zurückkehren und die Kunst der Heimat befruchten sehen. Es sind grundverschiedene Temperamente: Der Meister des Marienlebens hat sich durch Bouts die Kraft erobert, ein starkes Maß scharfer Naturbeobachtung der steilen Feierlichkeit kölnischer Altarbilder zu verbinden, doch bleiben auch seine Figuren noch unerlöst von starrem Formenzwang; der Meister von Liesborn verdankt der niederländischen



103. Hinrik Funhof, Bilder aus dem Leben des Hlg. Georg. Flügel vom Hochaltar der Johannis-Kirche in Lüneburg.

Lehrzeit das wohl abgewogene Gesamtbild, die Harmonie, die künstlerische Haltung, doch er verfällt nicht selten in leeres Schema und schönliche Weichheit; Funhof ist auch unter diesen der Größte: stärker liebt er dem Vorbild verpflichtet,⁴³⁾ aber stärker sind auch die eigenen künstlerischen Werte, die er den neu erworbenen zu verbinden weiß und die ihn vor unfruchtbarem Epigontum bewahren. Von Köln trennt ihn vor allem das frischere Erleben der Natur, die freiere Gestaltungskraft; ihm fehlt jede steife Befangenheit, dafür freilich auch die natürliche Würde, die nur aus alter Tradition erwächst. Auch der derberen Erzählerkunst des Meisters der Georgs-Legende, der, unkölnisch, in niederländischer Nachahmung stärker versinkt, ist Funhof nicht verwandt.⁴⁴⁾ Vom Liesborner Meister trennt ihn vor allem der problematischere Grundcharakter seiner Kunst, das herbere Bemühen; er ist weniger glatt in der Form, weniger bewußt geschmackvoll, aber tiefer im Gefühl, gehaltvoller und ernster. Und doch: es fehlt nicht ganz in seiner Kunst an feinen Tönen, die zu der westfälischen Malerei der Zeit hinüberklingen. Die Farbengebung ist an niederländischem Vorbild geschult: das satte Blau und Rot, das tiefe Grün der Landschaft, die Brokate — aber auffallend duftig und zart stehen Frauenkleider dazwischen aus Rosa und hellem Oliv, ein Satteltuch aus blassem, bräunlichem Lila. Und über allem liegt ein leichter milchiger Schimmer. Ganz flüchtig lassen auch die Frauenköpfe von edler, aber etwas leerer Schönheit an die Marien aus der Werkstatt des Liesborner Meisters denken. Aber das sind nur kaum hörbare Klänge und nichts wäre falscher als Funhofs Kunst aus der westfälischen zu erklären. Selbst wenn Beziehungen zu seinem Ursprungsland sich später noch deutlicher sollten belegen lassen,⁴⁵⁾ so bliebe er doch die über landestümliche Bedingtheit weit hinausgewachsene Künstlerpersönlichkeit und auch nach der besonderen Art der Verarbeitung niederländischer Anregung ein eigener Typus.

Ein einziges weiteres Werk läßt sich durch Stilvergleichung für Funhof in Anspruch nehmen: eine Madonna im Ährenkleid⁴⁶⁾

aus dem Maria-Magdalenen-Kloster in Hamburg (jetzt ebenda in der Kunsthalle Nr. 602), unten links eine anbetende Stifterin (Abb. 108). Im Schema ist die hohe Tafel dem Motivbild Hans Bornemans verwandt. Leider ist sie durch Übermalung stark entstellt. Eine geschickte Restauration könnte sicher feine Werte freilegen. Jetzt bleibt neben einem schönen Farbenklang von Grün und Rosa nur die Freude am regelmäßigen Oval des Kopfes und seiner anmutvollen Hoheit, in allem dem der Hlg. Cäcilie in Lüneburg verwandt (Abb. 109b).

Nach Funhof hat es in Hamburg bis zu Matthias Scheits im 17. Jahrhundert keinen wirklich bedeutenden Künstler gegeben. Am besten sieht es kurz nach seinem Tode aus. Die Außenseiten der Schutzflügel des Altars der Lüneburger Johannes-Kirche freilich sind unkünstlerisch derb, ganz ohne Hauch von Funhofs feinem niederländischem Geschmack. Die Figuren sind so plump und ungefüge, daß sie die Erinnerung an Hans Bornemans provinzielle Dekorationsmalerei beschwören. Sie werden kaum in Funhofs Werkstatt entstanden sein, vielleicht überhaupt nicht in Hamburg, nur rasch als Abschluß angefügt von einem handwerklichen Meister Lüneburgs.⁴⁷⁾

Zwei große Altäre, beide einst an bedeutender Stätte aufgestellt, und zwei wichtige Künstlernamen, deren Ruf durch viele urkundliche Erwähnungen bezeugt wird, gehören noch ins 15. Jahrhundert. Die Namen und die Werke zu verknüpfen ist reizvoll und wird durch manchen kleinen Hinweis fast herausgefordert. Aber zu wirklich zwingenden Schlüssen kommen wir nicht. Beide Künstler sind eng der Werkstatt des verstorbenen Funhof verbunden, die ja, wie wir gesehen haben, seit Henselins Zeiten immer der führende Meister der Stadt inne hatte. Im Jahre 1486 reicht die alte Frau Gherburg — zum dritten Mal — einem jungen Maler die Hand zur Ehe: dem anscheinend aus Dänemark⁴⁸⁾ zugewanderten Absolon Stumme. Neben ihm muß Hinrik Borneman, Hans Bornemans Sohn, vermutlich auch er dem Werkstattbetrieb seiner Mutter nahestehend, eine geachtete

Stelle eingenommen haben. Er ist herangewachsen zur Zeit als sein Stiefvater Funhof Inhaber der Werkstatt war und wird auch von ihm die erste künstlerische Schulung erhalten haben.⁴⁹⁾ Erst 1496 wird er als Meister ins Amt aufgenommen, aber schon vorher erhält er Aufträge von der Stadt: 1490 wird „pictori filio Bornemans pro diversis picturis“ eine Zahlung geleistet. Von 1497–99 ist er, wie ehemals sein Stiefvater Funhof, „olderman“ der Bruderschaft des Hlg. Thomas von Aquino. 1510 war er sicher gestorben, wahrscheinlich schon früher. Es liegt nahe, in ihm den Verfertiger der Flügelbilder des Lukas-Altars des Maler-
amts (Hamburg, St. Jakobi-Kirche) zu sehen, eines stattlichen Werks nicht ohne niederländischen Einfluß (Abb. 110, 111). Daran möchte man auch deswegen glauben, weil auf der Außenseite des rechten Flügels Hinrik Borneman als Stifterfigürchen erscheint, inschriftlich bezeichnet. Der Altar ist 1499 datiert und scheint zugleich als Epitaphium für die Familie Borneman gedient zu haben. Auf dem linken Flügel erscheint die alte Mutter Gherburg,⁵⁰⁾ die damals gestorben sein mag: die Inschrift auf ihrem Spruchband bittet darum, für ihre Seele zu beten. Sehr beachtlich ist es, daß sie mit Nachnamen Borneman genannt wird. Wäre Stumme der Maler des Altars, so hätte er sie sicher mit seinem eigenen Namen bezeichnet. Es ist zum mindesten un-
wahrscheinlich, daß ein anderer als der eigene Sohn aus der Borneman'schen Ehe auf den Gedanken kommen konnte, die alte Malersgattin nach ihrem ersten Ehemann zu nennen. Auffallend bleibt allerdings, daß auch auf ihres Sohnes Spruchband steht: „biddet got vor Hinrik Bornemans sele“. War also auch er schon gestorben und kommt als der Maler des Altars doch nicht in Betracht? Oder ist der Wortlaut nur des Gleichklangs wegen gewählt? Zu Anfang des Jahres 1499 hat Hinrik Borneman sicher noch gelebt, das ist urkundlich bezeugt. Er könnte also zum mindesten, da eine so wichtige Arbeit sich über einen längeren Zeitraum hinzuziehen pflegte, den Altar begonnen haben. Wesentliche Verschiedenheiten in der Ausführung zeigen sich

nicht, wohl aber könnte die kleine Figur des Malers nach dessen Tod von fremder Hand, etwa von der des Stumme, nachgefügt sein. So würde sich auch am besten als Akt der Pietät erklären lassen, was sonst sehr wunderbar erscheinen müßte: daß auf dem Lukas-Altar, dessen Herrichtung Sache des gesamten Maleramts der Stadt war, ein Einzelner an der Stelle erscheint, wo man den Stifter des Werks zu suchen pflegt. Die alte Gherburg war durch Generationen hindurch dem Maleramt so eng verbunden und auch wohl als reiche Erbin angesehenener Künstler an der Stiftung des Altars so stark beteiligt, daß ihr bei ihrem Ableben dieser Ehrenplatz zu ihrem Gedächtnis wohl zukam, und Hinrik Borneman war der Maler der Bilder, der kurz nach ihrer Fertigstellung seiner Mutter nachfolgte und daher auf seinem letzten Werk von befreundeter Hand die gleiche Ehrung erfuhr. Dafür würde auch die Tatsache sprechen, daß der junge Borneman gerade auf dem Bilde des malenden Lukas erscheint, und daß der Heilige bei eingehendem Vergleich die gleichen Züge, nur etwas idealisiert, zu haben scheint wie der anbetende Maler, also vielleicht ein Selbstbildnis Meister Hinriks sein könnte. Aber das alles bleibt Vermutung.

Künstlerische Anregung durch Funhofs Werke ist nicht undenkbar. An seine heiligen Frauen erinnert leise das schmale Oval des Madonnenkopfes. Seiner Schulung mag der Lukas-Meister die nicht ganz sichere, aber sehr sorgsam erklügelte Raumanschauung verdanken. Doch man würde das kaum hervorsuchen, wenn nicht die Entstehung am gleichen Ort und die engen Beziehungen des mutmaßlichen Urhebers zu Funhof das Vergleichen nahelegten. Funhofs Einfluß wird sich im Wesentlichen beschränkt haben auf die rein äußerliche Vermittlung niederländischer Kunstelemente. Die feinpinselig ausgeführten Hintergrundlandschaften, die Aufmachung des Madonnenbildes mit den schwebenden Engeln zu Häupten, der schöne, leicht pathetische Faltenwurf des Lukas-Mantels sind in niederländischem Geschmack gehalten. Aber in den Niederlanden selbst braucht der Künstler deswegen

nicht gewesen zu sein; als Übernahmen aus zweiter Hand erklären sich diese leichten Anklänge zur Genüge. Die anscheinend im Wesentlichen eigene Begabung des Künstlers liegt im eindringlichen Erzählerstil, der genrehaften Ausgestaltung seiner Bilder. Darin erreicht er eine achtbare Höhe, ja, er verliert sich sogar in kleinlichen Anmerkungen. Eindringlich sind auf dem Emmaus-Bilde (Abb. 111) Armut und Krankheit des hungernden Bettlers geschildert, der draußen auf dem Straßenpflaster hockt; aber die Wunden sind sorgsam und sauber verbunden, die Darstellung ist weit entfernt von anstößiger Drastik. Der Aufgang zum Hause mit geschnitzten Beischlagpfosten ist ausführlich geschildert. Drinnen im Speisezimmer schnüffelt, zierlich gebildet, der Stier des Hlg. Lukas als zahmes Haustier neben seinem Herrn am Boden. Der Giebel des Hauses trägt reichen bildnerischen Schmuck. Auf dem Sterbebild des Hlg. Lukas wird der Hintergrund gefüllt durch einen Ausblick auf den mit vielem Pomp veranstalteten Beerdigungszug. Vorn am Bett steht ein Tisch mit Leuchter, Kruzifix und Abendmahlsgerät. Am anziehendsten und zugleich am auffallendsten für diese Zeit wirkt des Meisters feine Einzelbeobachtung auf dem Bilde des malenden Lukas auf der Außenseite des rechten Flügels: steil aufgerichtet in perspektivischer Verkürzung steht des heiligen Malers runder goldener Nimbus in der Wölbung der steinernen Nische, und leise zeichnet sich sein Kopf, scharf ins Profil gestellt, als Schattenriß vom Hintergrunde ab (Abb. 110). Lebensvolle Charakteristik der Gesichter ist seine Sache nicht: die Apostel, die den sterbenden Lukas umstehen, sind hart und seelenlos gezeichnet, die Engel und das dicke Christuskind auf dem Arm der Maria tragen übertrieben ältliche Züge.

Der Maler des Lukas-Altars ist ein bescheidener Kleinmeister, ohne den Ehrgeiz kühner Neuerungen, kleinlich manchmal, aber immer geschmackvoll und in der Ausführung gediegen. Jedenfalls ein Künstler. Neben ihm erscheint der Meister eines ebenfalls 1499 datierten⁵¹⁾ Hamburgischen Altars, der sich heute in

der Marienburg befindet, als unbedeutender Handwerker. In der restaurierten Pracht des Remters machen die Bilder als Ausstattungsstücke gute Figur, aber Kunstwerke sind es nicht. Und doch möchte ich sie für Funhofs Werkstattnachfolger Absolon Stumme in Anspruch nehmen. Es war ein bedeutender Auftrag: die Flügelbilder für den neuen Hochaltar des Hamburger Doms. Und Stumme war der bevorzugte Meister. Sein Name erscheint wiederholt in den Kämmerer-Rechnungen. 1499, also im Jahr der Vollendung des Hochaltars, leistet der Rat eine größere Zahlung „Absoloni pictori pro preparatione et depictione tabule in capella consulum Hamburgensium“. Er wird also als der Maler des Altars der Ratskapelle ausdrücklich genannt — an wen anders als an ihn sollte man sich gewandt haben für die Herstellung der wichtigsten Altargemälde der Stadt? Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß uns in den Marienburger Bildern⁵²⁾ Werke des Absolon Stumme erhalten sind.

Aber eine beredete kunsthistorische Würdigung verdienen sie nicht. Es sind sechzehn Bilder, je vier auf einem Flügel zusammengeordnet: Szenen aus dem Marienleben, beginnend mit einer Darstellung der Wurzel Jesse, endigend mit einer Krönung Mariä und einer Schmerzensmutter mit Schwertern in der Brust (Abb. 112, 113). Von niederländischer Kultur kann nicht die Rede sein. Entfernte Anklänge finden sich nur in der Art der Gruppenbildung, des Meisters peinlichster Schwäche, bei der er fremder Muster nicht entraten kann. (Verkündigung, Beweinung Christi). Aber die steifen Bewegungen lassen die Erinnerung an die besseren Vorbilder rasch verblassen. Auffallender ist die Abschrift Schongauers auf dem Bild der Flucht nach Ägypten. Arbeitet er ohne fremde Anlehnung und muß eine größere Anzahl von Figuren bewältigen, so entstehen unglücklich zusammengeschachtelte Kompositionen (Auferstehung Mariä, der 12jährige Christus im Tempel). Zur Belebung seiner Gruppen liebt er ein sonderbar primitives Mittel: er läßt scharf in entgegengesetzter Richtung gewendete Figuren hart nebeneinander stehen und be-

tont noch die kahlen, runden Linien der Rücken. Geradezu unsinnig erscheint diese Manier auf dem Bilde der Anbetung des Kindes, wo Maria und Joseph eine solche auseinanderfallende Gruppe bilden. Am erträglichsten ist das Bild der Vermählung der Maria (Abb. 112). Das ruhige Nebeneinander der vielen stehenden Figuren, die reichen Kostüme — großgemusterte Brokate, pelzgesäumt, das bläulich-weiße Chorhemd des Priesters mit scharf gebrochenen Steilfalten, die leuchtende Spitzhaube einer Begleiterin im Hintergrund —, die verhältnismäßig klare Angabe des Kirchenraums mit Apostelskulpturen an den Pfeilern — das alles erzeugt den Eindruck derber, gesättigter Anschaulichkeit. Aber auch hier stört die barbarische Typik der Gesichter. Fast alle Köpfe, die der Männer besonders, sind mürrisch und vergrämt und mit einem gewissen Nachdruck faltig und ausgemergelt gezeichnet. Greisköpfe überwiegen. Der Ausdruck der Maria ist von unerträglich plumper und alltäglicher Holdseligkeit. Das leere Oval der Madonna vom Meister des Lukas-Altars wirkt kunstvoll dagegen und edel. Allerdings ist gerade in der Bildung der Gesichter, die schon als des Lukas-Meisters schwacher Punkt hervortrat, eine leichte Verwandtschaft zwischen den beiden sonst so verschiedenen Altären nicht abzuleugnen: die schwebenden Engel mit den eigentümlich alten Gesichtern kehren wieder auf dem Bild der Krönung Mariä; der 12jährige Christus im Tempel sieht dem Christusknaben auf dem Arm der Maria merkwürdig ähnlich. Die Farbgebung ist frisch und nicht ohne reizvolle Fülle wechselnder Tönungen: schüchtern stehen neben schlicht angestrichenen Flächen von warmer Grundfarbe die ersten hellen Schillertöne, noch zurückhaltend als pikante Akzente. Neben dem üblichen Rot und Blau spricht Gelb und viel sattes Grün. Schön stimmt zartes, helles Grau zu lachsroter Brokatseide. Die Landschaftsferne bildet einen leuchtend blauen Streifen am Horizont, der die trockenen Bilder um einen frischen Klang bereichert. Aber der nennenswerten Qualitäten sind nicht viele, und ein zusammenfassendes Urteil kann nur in der Feststellung gipfeln, daß die

führende Hamburger Künstlerwerkstatt mit ihrem letzten Inhaber einen bisher ungewohnten, bedenklichen Tiefstand erreicht hat. — Lange hat Meister Absolon nicht mehr gewirkt. Gleich zu Anfang des neuen Jahrhunderts scheint er gestorben zu sein.⁵³⁾

In der Hamburger Kunsthalle ist von der Hand des Marienburger Meisters ein Hlg. Christoph erhalten, ein hölzern marschierender Greis von mürrischem Ausdruck (Abb. 114). Otto Speckter rettete ihn unter Lebensgefahr aus der brennenden Petri-Kirche, damals als er auch Meister Franckes Schmerzensmann den Flammen entriß.

Ein Blick auf die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zeigt — bei noch spärlicher erhaltenem Material — im Wesentlichen das gleiche Bild. Nur daß die einheimischen Künstler noch unbedeutender geworden sind und daß die besten Bilder so stark die Merkmale fremder Kunstweise erkennen lassen, daß der Verdacht nicht fortzuschieben ist, sie könnten eher der Berufung fremder Künstler ihre Entstehung verdanken als langjähriger Schulung einheimischer Meister unter fremdem Einfluß. Wenn diese Frage auch aus Mangel an geeigneten Vergleichsstücken in den meisten Fällen noch unentschieden bleiben muß, — an der grundlegenden Tatsache ändert das nichts: in Hamburg löst ein fremder Einfluß den andern ab, ohne Wurzel zu fassen, ohne schulbildend fortzuwirken und eine in langsam gefestigter lokaler Tradition herangebildete Künstlergeneration heraufzuführen.

Am Anfang des neuen Jahrhunderts steht als wichtiger, vom Rat erteilter Auftrag die Ausschmückung des neuen Hamburger Stadtrechts mit Miniaturen, etwa 1505 begonnen, sicher 1508 abgeschlossen⁵⁴⁾: die Arbeit handwerklich befangener Meister (Abb. 115). Mindestens drei ausführende Hände lassen sich unterscheiden. Die Blätter Nr. 12, 13 und 15 gehören dem besten Meister an. Mit dem Marienburger oder mit dem Lukas-Bornemannschen Werkstatt ist vorüber. Die Blätter sind vorwiegend von kulturhistorischem Interesse. Ihre Bedeutung als Sittenbilder, die

treu das mittelalterliche Leben schildern, ist schlechterdings unvergleichlich. Ihr wesentlich geringerer künstlerischer Reiz besteht in der geschickten Verdeutlichung drastischer Einfälle, in der oft sehr lebendigen Charakteristik der wichtigsten Typen des städtischen Alltagstreibens (der Richter, der Ratsherr, der Priester, der Bauer!) und in einem nicht gerade zarten, aber doch trotz munterster Buntheit gefällig abwägenden Farbengeschmack. Süddeutsche Anregungen wirken fort, selbst Dürers Einfluß läßt sich nachweisen. Im Ganzen aber bleibt weniger der Eindruck eines bestimmt ausgeprägten Stilcharakters als eines derb zupackenden Naturalismus, bald unzulänglich, bald von glücklicher Anschaulichkeit, niemals aus einem bestimmten Formwillen, immer nur aus der zufälligen Gunst oder Ungunst der wechselnden Gegenstände erwachsen.

An die Schwelle des neuen Jahrhunderts, tatsächlich wohl schon im ersten Jahrzehnt des 16. entstanden, dem Stil nach aber noch der gotischen Tradition des 15. entsprechend, gehört auch eine große Kreuzigungstafel aus der St. Katharinen-Kirche, jetzt in der Hamburger Kunsthalle (Nr. 462), gestiftet von Tile und Tibbeke Nigel (Abb. 116). Das Bild wirkt sehr stark westfälisch. Die prächtige Schaustellung einer bunt gewürfelten Menschenmasse entspricht den westfälischen Golgatha-Bildern. Westfälisch — weit vornehmer als Raphons lärmende Akkorde — ist auch der sehr einheitliche, dekorative Farbencharakter: warm und leuchtend wie beim Meister der Lipporger Passion. Nirgends besser als auf der Linie Körbecke-Duenwege ließe sich das Bild einordnen, und die Wahrscheinlichkeit, daß der Maler Hamburger war, ist sehr gering. Genau die gleiche Hand allerdings hat sich bisher in Westfalen noch nicht nachweisen lassen.⁵⁵⁾ Aber die persönliche Handschrift des Künstlers spricht so deutlich, daß sich sein Werk wohl gelegentlich wird erweitern lassen. In der Charakteristik der Figuren, besonders der drastischen Schergen- und Kriegertypen, geht er noch über die Duenweges hinaus. Die Ausführung ist besonders sorgfältig. Eine feine, leuchtende

Landschaft mit ausführlichem, aber wohl frei erdachtem Stadtbild schließt die Ferne gegen den altertümlichen Goldgrund des Himmels effektiv ab.

Ein zweites Bild aus der St. Katharinen-Kirche (jetzt Kunsthalle Nr. 463), eine Beweinung Christi, gestiftet von Anna Büring, der Witwe des 1499 gestorbenen Bürgermeisters Henning Büring, wird mindestens zwei Jahrzehnte später entstanden sein; Pauli setzt es um 1530 an (Abb. 117).⁵⁶⁾ Es zeigt starken niederländischen Einfluß, in Sonderheit den des Quentin Metsys. Sehr deutlich sprechen dafür die großen Köpfe, weich im Ausdruck, mit gläsernen Tränen, die überzarten Gesten, die duftige, grau-grüne Fluß- und Wiesenlandschaft, der unscharf verschwimmende Heiligenschein der Maria, der milchige Schimmer der Farben. Auf der oberen Bildhälfte sind sieben kleine Rundbilder aus dem Leben Christi angebracht, deren Stil den Kupferstichen niederländischer Manieristen entspricht, die als Vorbilder gedient haben mögen. Die unbeholfene Mache aber deutet eher auf einen Meister deutschen als niederländischen Ursprungs.

Die Flügelbilder eines Altars der St. Jakobi-Kirche, der des Fischer-Amtes, mit Szenen aus den Legenden der Heiligen Gertrud und Jakobus Major sind zeitlich etwa zwischen den beiden vorher beschriebenen Tafeln anzusetzen (Abb. 118). Sie zeigen schon einfache Renaissance-Architektur. Sie werden nicht in Hamburg, sondern in Lübeck entstanden sein: die groben Typen mit pseudo-perspektivischer Verkürzung der Gesichter erinnern an eine von Goldschmidt veröffentlichte Tafel mit dem Hlg. Christophorus und dem Hlg. Jakobus im Lübecker Museum.⁵⁷⁾

Die Quellen der künstlerischen Anregung in Hamburg wechseln immer sprunghafter. Als Lucas Cranachs Kunst ganz Deutschland zu überstrahlen anfang und selbst handwerkliche Talente in ihren Bann zwang, da beschloß der Hamburger Rat (1538), einen jungen Malergesellen, Franz Timmermann, auf Kosten der Stadt in die berühmte Wittenberger Werkstatt zu schicken. Seine Bilder zeigen, daß er fleißig gelernt hat (Abb. 119). Aber

sein Talent ist nicht gewachsen. Der Wunsch der Stadtväter konnte nicht mehr erreichen als eine schwächliche Epigonenkunst und konnte den Bann nicht brechen, der über der künstlerischen Entwicklung Hamburgs lag: durch ausgebreitete Beziehungen der anregende Schauplatz wechselnder Einflüsse zu sein, aber aus Mangel an bedeutenden einheimischen Talenten nicht durchdringen zu können zu starker, landestümlich abgeschlossener Sonderart, die aus sich selbst einen wertvollen eigenen Ton zum Gesamtbild der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts beizutragen vermocht hätte. Bertram, Francke und Funhof, die Höhepunkte im durchlaufenen Zeitraum, sind bedeutende Musterbeispiele für die Entwicklung der Malerei in Deutschland, nicht aber zugleich auch Etappen auf dem Wege einer Hamburgischen Kunst, die es niemals gegeben hat.

Anmerkungen

Niedersachsen

1) Einteilung Maximilians. Bestand bis 1806, doch war seine Abgrenzung im Laufe der Jahrhunderte vielen Schwankungen unterworfen. Im Norden gehörten außer den Reichsstädten Hamburg und Lübeck z. B. auch die Fürstentümer Schleswig-Holstein und Mecklenburg zum „Niedersächsischen Kreis.“ — Literatur: O. Jürgens, Namen und Grenzen Niedersachsens. Hannov. Geschichtsblätter XIII, 1910, S. 161. — Jellinghaus, die Grenzen Niedersachsens. Hannover-Land 1897, S. 108 u. 115.

2) Schleswig-Holstein und Mecklenburg sind künstlerisch vorwiegend von Lübeck abhängig, und die dort erhaltenen spärlichen Reste kommen daher in diesem Zusammenhang nicht in Betracht. — In Bremen ist von einheimischer mittelalterlicher Malerei überhaupt nichts erhalten. — Für das Gebiet des heutigen Großherzogtums Oldenburg sind die Inventare der Kunstdenkmäler so oberflächlich gearbeitet, daß sie als zuverlässiger Nachweis nicht in Betracht kommen. Der Landeskonservator Dr. Raspe (†) in Oldenburg hatte die Freundlichkeit, mir mitzuteilen, daß beachtenswerte Malereien des 15. Jahrh. in den ihm unterstellten Gebieten nicht bekannt seien.

3) An älterer Spezial-Literatur über niedersächsische Kunst gibt es nur H. W. H. Mithoff's mehr kompilatorisch als wissenschaftlich zu wertende, mehr fleißige als zuverlässige Arbeiten: das „Archiv für Niedersachsens Kunstge-

schichte“, 3 Lfgn. 1849, 1853 u. 1862; „die Kunstdenkmale und Altertümer im Hannöverschen“, 7 Bde., Hannover 1871–77, und endlich sein Handbuch „Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens“, 2. Aufl., Hannover 1883. Die Angaben über Malerei sind recht summarisch.

In neuester Zeit kommt als Bearbeiter niedersächsischer Werke vor allem V. C. Habicht in Betracht, der eine Anzahl wenig zuverlässiger Aufsätze veröffentlicht hat, die an den entsprechenden Stellen einzeln aufgeführt werden sollen, und ein umfassendes Arbeitsprogramm zur Durchforschung der gesamten Kunstgeschichte Niedersachsens in 22 Bdn., ohne jedoch bisher Bearbeiter für dieses Riesenunternehmen namhaft machen zu können! Kürzlich hat Habicht dann in einem längeren Aufsatz (Repertorium f. Kunstwissenschaft N. F. IV, 1917, S. 193 ff.) für diese Arbeit Propaganda zu machen versucht. Er spricht dort von den „Problemen der niedersächsischen Kunstgeschichte“ und zwar in der Weise, daß er die bisher erschienene Literatur (meist „ohne Vollständigkeit anzustreben“) aufzählt und die Lücken mit willkürlichen Vermutungen und vielen Fragezeichen ausfüllt. Damit allein hat er sich das erstrebte Patronat über alle niedersächsische Kunstforschung sicherlich noch nicht verdient.

4) Vergl. u. a.: Curt Glaser, Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXV, S. 145 ff. — Julius v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserh. XXIII, S. 308. — Hans Tietze, ein Passionszyklus im Stifte Schlägl, Jahrbuch der Zentralkommission 1913, S. 173 ff. — Endlich die vielfachen Andeutungen in Fritz Burgers Geschichte d. deutschen Malerei d. 15. u. 16. Jahrh. (Handbuch der Kunstwissenschaft).

5) Von den Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Hannover sind erst wenige Bände erschienen, und in Bezug auf kunsthistorische Wertung des Kircheninventars gehört der überwiegende Teil zu den schlechtesten in Deutschland. Wir können daher noch die Aufdeckung mancher Schätze im Lande selbst erwarten. Und erst nach einer Zusammenstellung des bisher bekannten Materials in guten photographischen Aufnahmen (auch in dieser Beziehung bleibt noch fast alles zu tun) kann man an die erfolgreiche Durchmusterung auch auswärtiger Sammlungen denken, die bisher noch gar kein Material beige-steuert haben.

6) Der Name „Heinrich von Duderstadt“ für den Maler kann keineswegs festgehalten werden. Auf der Mitteltafel unter dem Kreuz Christi knieen ganz gleichgeordnet zwei Mönche mit Spruchbändern, neben ihnen die Namensinschriften: frater luthelmus (l.), fr̄ hē dud' stat. (r.). Frater Luthelmus läßt sich durch eine zweite Inschrift auf dem Rahmen als Abt des Barfüßerklosters zur Zeit der Anfertigung nachweisen, Frater Henricus konnte man aber nicht sicher unterbringen und nannte ihn den Maler des Altars. Das hat noch in neuerer

Zeit R. Engelhard (Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens, Gymnasialprogramm Nr. 324, Duderstadt 1891) ausführlich verteidigt. Der Name ging in alle zusammenfassenden Kunstgeschichten über. Mithoff (Künstl. u. Werkm. Niedersachsens, 2. Aufl. 1883, S. 133 ff.) sprach sich zuerst gegen diese Hypothese aus. Frater Henricus sei ein zweiter Stifter, entscheidend spreche gegen den Maler das Fehlen des üblichen „me fecit“. Dies ist die einzig mögliche Annahme. Engelhards Einwände sind leicht zu widerlegen; er meint, ein Franziskaner-Mönch könne nicht Stifter sein, da die Ordensregeln verbieten, Privatvermögen zu besitzen. Für den Abt indessen muß er selbst die Möglichkeit zugeben, und nichts ist wahrscheinlicher, als daß Heinrich von Duderstadt ein Bruder oder naher Verwandter des Abtes ist, der des Segens dieser Stiftung mit teilhaftig werden sollte — möglich, selbst wenn dieser persönlich keine Gelder beitrug. Auf die enge Beziehung der beiden knieenden Mönche nebeneinander deutet außer der ganz gleichberechtigten symmetrischen Anordnung auch der Text der Spruchbänder, der zusammen eine Reimzeile ergibt. Wenn Engelhard endlich auf die Wappen der Adelsgeschlechter auf den Flügeln hinweist, so tut er gewiß recht, sie Stiftern des Altars zuzuweisen, aber wir dürfen sicher annehmen, daß die verschiedenen Teile verschiedene Stifter hatten; denn ein Werk von diesem Umfang — es ist der größte gemalte Altar Norddeutschlands — war äußerst kostbar.

Die Mitteltafel enthält ein Kreuzigungsbild mit je drei kleinen, übereinandergeordneten Szenen zu den Seiten; oben r. der Drachenkampf des Hlg. Georg, l. die Stigmatisation des Hlg. Franz, darunter je zwei Passionsszenen. Diese Seitenstreifen sind jetzt von der Mitteltafel abgetrennt und zusammengeschoben; Münzenberger übersah daher ihre Zugehörigkeit zum Altar. Das innere Flügelpaar enthält innen je sechs Szenen aus dem Marienleben, außen je drei Apostelgestalten; die äußeren Flügel zeigen innen sechs weitere Apostel, außen je zwei künstlerisch schwächere, aber ikonographisch sehr beachtenswerte Darstellungen: r. ein Pestbild (Abb. 39.) und eine Pieta, l. der zwölfjährige Christus im Tempel und die Anbetung der Hostie.

Gute Besprechung und ausführliche Beschreibung schon bei Fiorillo, Kleine Schriften I, 1803, S. 354 ff. — Münzenberger, Zur Kenntnis u. Würdigung d. mittelalterl. Altäre Deutschlands, 1885—90, I, S. 98 u. Tafel 15; Abb. des Mittelbildes und eines Apostelflügels. Im Text kurze Beschreibung und Zuweisung an die „Thüringische Schule“. M. überschätzt die Qualität, während F. sich ziemlich abfällig äußert.

7) Monatshefte f. Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 363. Habicht's eigentümlich widerspruchsvolle Äußerung mag hier Platz finden: „Es ist eben das Allercharakteristischste für die niedersächsische Malerei, daß sie ihre Anregungen überall

her, nur nicht aus Westfalen holte.(!) An dem Altar der Barfüßerkirche haben eben Westfalen direkt mitgearbeitet. Das kam natürlich vor. Aber man nahm sich keine westfälischen Malereien als Vorlagen.“(!) — Vergl. auch: Hermann Schmitz, *Mittelalterl. Malerei in Soest, Münster* 1906, S. 137 und Alfred Lichtwark, *Meister Francke, Hamburg* 1899, S. 50.

8) Vergl. etwa die Apostelgestalten des Meisters von Wittingau (Prag, Rudolfinum; Abb. bei Richard Ernst, *Beiträge zur Tafelmalerei Böhmens usw.*, Prag 1912, Tafel 30 u. 31), oder das „Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers“ (herausgegeben von Jos. Neuwirth, Prag 1897), dessen charakteristische, aber elegant abgeschliffene Gewandformeln allerdings besonders „international“ wirken.

9) In anderer Absicht und in feinerer Form verwendet Meister Francke das gleiche Motiv im gleichen Jahr auf seinem Altar der Englandfahrer in Hamburg.

10) Dort als „westfälischer oder niedersächsischer Meister.“ — Abendmahl, Fußwaschung, Auferstehung, Pfingstfest, — vier Tafeln, jetzt in einem Rahmen zusammengefaßt.

11) Maße und stilistische Merkmale stimmen genau mit den Braunschweiger Tafeln überein. Bode erkannte richtig den niedersächsischen Charakter (Handschr. Katalog von 1893, Nr. 96—103), ohne die Bilder in einen bestimmten Zusammenhang mit anderen Werken zu stellen. Darstellungen: das Jüngste Gericht; zwei Bilder aus der Petrus-Legende (Todessturz des Magiers Simon, Totenerweckung in Rom); drei Bilder aus der Paulus-Legende (Bekehrung, Taufe, Flucht aus Damaskus in einem Korb über die Stadtmauer). Die Tafeln sind jetzt in falscher Ordnung zusammengerahmt. Das Jüngste Gericht hat Goldgrund wie die Braunschweiger Stücke und wird mit ihnen zu den Innenseiten der Altarflügel gehört haben. Die Legenden-Darstellungen stehen auf dunklem Grund und werden mit anderen, verlorenen Tafeln die entsprechenden Außenseiten gebildet haben — die Petrus-Bilder auf dem einen, die Paulus-Bilder auf dem anderen Flügel.

12) V. C. Habicht, *Zur gotischen Malerei Hildesheims*, Monatshefte f. Kunstwissenschaft VI, 1913, S. 347 ff. — Derselbe, die gotische Kunst der Stadt Hannover, *Hannov. Geschichtsblätter* XVI, 1913, S. 233 ff.

13) Neben dem Mittelbild, einer Kreuzigung Christi, auf gleicher Tafel I. und r. je zwei Passionsszenen: Handwaschung Pilati u. Kreuztragung, Beweinung u. Auferstehung. Außerdem sind zwei Fragmente von den Flügeln erhalten: kleine quadratische Tafeln mit Darstellungen des Gebets am Ölberg und der Gefangennahme Christi.

14) Die in der Nicolai-Kapelle enthaltene Tafel bildet den rechten Flügel und enthält neun kleine Darstellungen aus der Jugendgeschichte und aus der Passion Christi, in drei Reihen übereinander geordnet. Auf der Außenseite finden sich

Spuren einer gemalten Apostelreihe. Vom 1. Flügel hat Habicht ein Fragment im Prov.-Mus. aufgefunden: eine Austreibung der Händler aus dem Tempel. Die Bilder sind nur mäßig erhalten und z. T. stark übermalt.

15) Habicht überschätzt die Qualität. Mithoff, *Kunstdenkmale usw.* I, S. 77, spricht mit Recht von „sehr mangelhaft gemalten Darstellungen“, ähnlich Münzenberger, a. a. O. Bd. II. — Ganz irreführend sind die von Habicht genannten, angeblichen ikonographischen Besonderheiten. Der Verkündigungengel auf der r. anstatt auf der l. Seite der Maria kommt ebenso auf dem Wildunger Altar und auf fast allen westfälischen Darstellungen vor. Die über den Tisch ausladende Gebärde Christi, der beim Abendmahl dem Judas die Hostie reicht, kehrt auch zunächst auf dem Wildunger Altar wieder, dann auf der Braunschweiger Tafel aus der Werkstatt des Meisters von Göttingen und später, um die Mitte des Jahrh., auf der Außenseite des Heiligentalars in Lüneburg.

16) Die sog. „Güldene Tafel“ war der Altar der St. Michaeliskirche in Lüneburg, dessen berühmtes namengebendes Mittelfeld mit angeblich massiv goldenen plastischen Figuren und Reliquienbehältern im 17. u. 18. Jahrh. ausgeplündert, verkauft und zerstört worden ist. Erhalten sind die vier Flügel. Die Innenseiten der inneren Flügel zeigen je zwei Reihen vergoldeter Holzskulpturen, die Außenseiten der inneren und die Innenseiten der äußeren Flügel 36 gemalte Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä, je neun auf jeder Flügelseite. Die Außenseiten des äußeren Flügelpaars tragen ganzseitige Malereien: die Kreuzigung Christi und die Aufrichtung der ehernen Schlange. Eine gute alte Beschreibung der Goldenen Tafel (und Abb. des ursprünglichen Zustands) bei Sigismund Hosmann, *Fürteffliches Denk=Mahl der Göttlichen Regierung* bewiesen an der . . . Güldenen Tafel . . . 5. Aufl. 1718. Später u. a. in einem Aufsatz von Hauptlehrer Bode, *Neue Hannöv. Zeitung* 1861 Nr. 1 ff. und besonders ausführlich bei Mithoff, *Kunstdenkmale usw.* S. 161 ff.

17) Eine eingehende kunsthistorische Untersuchung der Goldenen Tafel steht noch aus. Kurze stilkritische Anmerkungen bei: Waagen, *Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschule* I, S. 62. — J. H. Müller, *Zeitschr. f. deutsche Kulturgeschichte* 1874, S. 256. — Münzenberger a. a. O. I., S. 74 u. Tafel 13. — R. Engelhard, a. a. O. S. 5. — Max Paul, *Sundische u. lübische Kunst*, Berlin 1914, S. 51. — V. C. Habicht, *Monatshefte f. Kunstwissenschaft* VII, 1914, S. 359.

18) Abb. bei J. v. Schlosser, *Jahrbuch der Kunsthist. Slgen. d. Allerh. Kaiserh.* XXIII., Heft 5, Tafel 24–26.

19) In den Kunstdenkmälern der Provinz Hannover (IV, 1 und 2, S. 136 u. Abb. Fig. 156) kölnisch genannt. Früher von Nordhoff einem Johann von Soest zugeschrieben. Als westfälisch auch im Katalog der „Ausstellung für

kirchliche Kunst zu Soest“ 1907, Nr. 30. Unter den Aposteln und Propheten auf einem schmälereu Streifen von der gleichen Hand drei lang hingelagerte Figuren mit Spruchbändern: Moses, Paulus u. David. — Die übrigen Teile des Altars stammen vom Anfang des 16. Jahrh.

20) Die Herkunft aus St. Godehard in Hildesheim wird wahrscheinlich durch die inschriftlich bezeichnete Figur dieses Heiligen, der das deutlich erkennbare Modell der ihm geweihten Kirche im Arm hält. — Einen weniger ausgeprägten, aber ähnlich handwerklich unbedeutenden Charakter haben die Malereien der Außenflügel des Altars der Matthäus-Kirche in Gronau, der ebenfalls aus St. Godehard in Hildesheim stammt. — Auch das Vorhandensein dieser beiden Altäre spricht entscheidend gegen Habicht's Hypothese von einer zu Anfang des 15. Jahrhunderts die ganze Umgegend beherrschenden Hildesheimer Schule. Von vier erhaltenen, nachweislich Hildesheimischen Altären dieser Zeit gehören zwei mit Bestimmtheit nicht der von Habicht nachgewiesenen Werkstatt an.

21) Die Außenseiten, Szenen aus der Jakobus-Legende, sind auch von guter Qualität, aber von anderer Hand und schlecht erhalten. Ihr zeichnerischer Stil steht der Buchmalerei der Zeit nahe und scheint stärker unter französischem Einfluß gebildet. — Die Flügel lassen sich schwer öffnen, sodaß die Innenseiten lange Zeit nicht gezeigt wurden und besonders gut erhalten blieben. Fiorillo hat sie 1805 gesehen, ausführlich beschrieben und mit Recht sehr gelobt (Kleine Schriften I, S. 344 ff.). Er gibt auch die Inschrift, die unten auf dem Rahmen entlang läuft, im wesentlichen richtig wieder. Sie lautet genau: Anno domini milesimo quadringentesimo secundo hoc opus/completum est in vigilia beati Martini Episcopi quod/factum est in honorem jhesu cristi et matris sue/gloriose virginis marie. sti jacobi sti cristofori et sti oustacii et johes bta.

22) Auch hier findet sich die zum Dreieck zusammengezogene Apostelgruppe am Ölberg, der wir schon mehrfach begegneten, und die wohl von Böhmen aus sich verbreitet hat (Abb. 57). Aber auch in Frankreich finden wir sie in gleicher Weise ausgebildet (Abb. 56).

23) Auch die von Habicht hervorgehobenen Kreuzgewölbe hinter den umrahmenden Spitzbogen sind spätere Zutat.

24) Monatshefte f. Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 356 ff. „Zur Filiation der Flämisch-Burgundischen Malerei in Niedersachsen“.

25) Ein Beispiel solcher völlig unzuverlässiger Beweismittel sei festgenagelt. „Kein Zweifel kann es sein, daß fast genau der gleiche Stoff, wie wir ihn bei der Geburtsszene der Mündener Tafel auf dem Lager Mariä finden, an dem Altar auf der Szene der Darstellung im Tempel des Brüdernkirchenaltars wiederkehrt“. Das Muster ist völlig verschieden; nur kommt hier und dort eine Ovalform vor!

26) Wie die Miniaturen zweier Handschriften im Museo Meermanno-Westreenianum im Haag oder gar die Szene der Juden in Ägypten (Bibl. Nat. Dep. d. Manusc. Paris Nr. 20065 u. 66) als Vergleichsstücke herangezogen werden können, ist schlechterdings unbegreiflich. Auch beim Parentent de Narbonne kann von einem „fast wörtlichen Übereinstimmen“ nicht die Rede sein; nur der allgemeine Stilcharakter ist in der Tat vergleichbar.

Für die französische Herkunft des r. Mündener Flügels scheinen H. auch die Schriftzeichen auf dem Rock eines Kriegsknechtes bei der Gefangennahme Christi zu sprechen (oy desadcla, desadc. d. c. vbity nc. de lumpa dc. oy.). Er deutet sie als sinnlose Spielerei, die aber ein „nur des französischen Idioms mächtiger Künstler“ gemalt haben müsse. Die Annahmen widersprechen sich. Ist diese Inschrift nur ein Buchstabenzierrat ohne Sinn, so ist sie überhaupt nicht „in einer Sprache abgefaßt“. Sind es aber wirklich verstümmelte französische Brocken, so ist es weit wahrscheinlicher, daß ein Niedersächse sie hinsetzte, der französisch vortäuschen wollte, ohne es schreiben zu können.

27) Das schmale Goldmuster am Rand der Gewänder stimmt wirklich genau überein. Wie belanglos das aber ist, mag die Tatsache erweisen, daß genau dieselbe (durchaus landläufige!) Borte auch an einzelnen Stellen der Gewänder vom Altar der Braunschweiger Brüderkirche unter der Übermalung hervorsieht.

28) „... wie man denn in der Tat meist finden wird, daß diejenigen Kunstforscher, welche die Vorsicht bis zur Albernheit treiben und in Distinctionen von transzendenter Subtilität excellieren, keinen Zaunpfahl von einem Kirchturm unterscheiden können“ (Scheibler).

29) Hans Tietze, ein Passionszyklus im Stifte Schlägl, Jahrbuch d. Zentralkommission 1913, S. 173 ff.

30) Das von Francke bevorzugte Fliesenmuster, das Tietze auf den Schlägler Tafeln wiedererkennt, kommt auch auf Bildern vor, die künstlerisch keine Beziehung zu seiner Kunst haben, in Niedersachsen z. B. auf dem Göttinger Altar von 1424. Das scharfe Licht auf den Nasenrücken ist allgemein niedersächsisch, besonders stark ausgeprägt auf den Braunschweiger Passionsszenen und den Tafeln auf Langenstein. Der Christustypus ist dem Franckischen nur sehr entfernt verwandt, das Gesicht ist breiter und voller, ohne die charakteristische Schrägstellung der Augen. Tietze vergleicht ferner den Kopf des Stephanon auf dem Schlägler Kreuzigungsbild (Abb. 62) mit dem eines Alten auf Francke's Kreuztragung (Abb. 94). Die Verwandtschaft ist unhaltbar. Dagegen hat dieser auffallende Schlägler Kopf auf einem niedersächsischen Bild der Raphon-Schule, auf der Kreuzigung in Barienrode (Abb. 71), wieder Verwendung gefunden — einer der wenigen direkten Verbindungsfäden von der Kunst der Frühzeit zu der des letzten niedersächsischen Malergeschlechts im 15. Jahrhundert.

31) V. C. Habicht, (Hannov. Geschichts-Blätter XVI, 1913, S. 276), der ganz ohne stichhaltige Begründung Skulpturen und Malereien in enge Beziehung zu Raphon bringt, läßt den Altar erst um 1490 entstanden sein. Das ist aber sicher zu spät.

32) Wertvoller als der Marktkirchen-Altar waren anscheinend die Malereien der Altäre des Cort Borgentryk für Hemerde bei Unna (jetzt Braunschweig, Städt. Mus.; datiert 1483) und für Alfeld bei Hannover (jetzt Köln, Minoriten-Kirche). Dieser aber ist durch Restauration mit gründlicher Übermalung, jener durch Abblättern so entstellt, daß beide kein einwandfreies Material für eine Stilbestimmung bilden können. Zu erwähnen ist noch der Altar aus Haverbeck, Kreis Hameln (jetzt im Vorrat des Prov.-Mus. in Hannover), steif und unselbständig, aber sorgfältig in der Ausführung; doch ist auch er stark restauriert. Endlich stammt aus dieser Zeit ein Altar aus Oldendorf (Hannover, Prov.-Mus. Inv. Nr. 944), roh und bäurisch, im Grundcharakter aber dem Altar der Marktkirche in Hannover durchaus verwandt. Geringe Handwerksarbeit u. a. im Erdgeschoß des Herzogl. Mus. in Braunschweig, im Kapitelsaal des Doms zu Halberstadt, in den Seitenschiffen der St. Johannis-Kirche in Lüneburg.

33) Bedauerlich erscheint der Verlust von 15 Gemälden aus Kloster Medingen vom Jahre 1499, die noch Fiorillo, Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschland II, 1817, S. 70, eingehend bespricht, die aber schon bei einem Brande, Ende d. 18. Jahrh. zu Grunde gegangen sind. (Freundliche Mitteilung der Frau Priorin v. Witzendorff). Umrißzeichnungen bei S. Joh. L. Lüssmann, Historische Nachrichten von dem Kloster Meding, Halle 1772.

34) H. W. H. Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte I, 1849, S. 4. — Habicht a. a. O., S. 280 u. Abb. 15, übernimmt die von Mithoff genannte Jahreszahl 1481 unbedenklich, nennt den Maler einen „Meister aus der Zeit um 1490“ und führt Cornelis Engelbrechtszen als sein niederländisches Vorbild an. Wobei immerhin zu bedenken bleibt, daß E. 1481 erst 13 Jahre zählte!

35) Zusammenfassende Arbeiten über Raphon: R. Engelhard, Beiträge z. Kunstgeschichte Niedersachsens, Duderstadt 1891, S. 14 ff. — Derselbe, Hans Raphon, Leipzig 1895. — Gustav Müller-Grote, Die Malereien des Huldigungs-saales im Rathaus zu Goslar, Berlin 1892, S. 57 ff. — J. Reimers, Hans Raphon, Jahresbericht des Prov.-Mus. in Hannover 1909, S. 36 ff. — Die letzte Arbeit ist die beste, jedenfalls in der Herleitung des Biographischen, das durch Irrtümer stark verwirrt war, klar und einwandfrei. R. greift für diesen Teil seiner Arbeit zurück auf die grundlegenden Ausführungen von Grotefend, Zur Geschichte des Alexanderstiftes in Einbeck, Zeitschr. d. histor. Vereins f. Niedersachsen 1851, S. 325 ff. Danach war R. nicht Dechant in Einbeck, wie man früher annahm.

Er stammt aller Wahrscheinlichkeit nach aus Northeim und wird kurz vor 1512 gestorben sein.

36) Die Außenseiten der Flügel (Ursula-Legende u. Marter der 10000) sind entschieden geringer als die vier Szenen aus der Bartholomäus-Legende innen und nicht von Raphon's eigener Hand. Ebenso gelten mit Recht die Außenseiten des Göttinger und des Halberstädter Altars (hier auch die Predella) als Schularbeiten.

37) Mustergültige kolorierte Nachzeichnungen in Bd. XIII (1792), S. 549 ff. der *Collectanea* des Hofrats Gebhardi (Hannover, Kgl. Bibl. XXIII, 860).

38) So Müller-Grote a. a. O., S. 64, Anm. 1. Dagegen läßt sich geltend machen, daß ein Buchstabenzierrat den ganzen Rand der Kappe füllen würde und überhaupt geschickter dekorativ verwandt worden wäre. Wie vorsichtig man aber mit solchen Deutungen sein muß, zeigt das Beispiel Habicht's (Hannov. Geschichtsblätter XVI, 1913, S. 270 u. Abb. 10), der, unter ausdrücklichem Hinweis auf den vorliegenden Fall, am Mantelsaum des Longinus auf einem Eichenholzrelief der Kreuzigung im Kestner-Museum in Hannover die Buchstaben R A B H als Namensanfang Raphon's auslegt und „nicht den geringsten Zweifel“ hegt, damit den Beweis für die bildhauerische Tätigkeit Raphon's geliefert zu haben. — Es sei hier bemerkt, daß alle bisherigen Versuche, die persönliche künstlerische Handschrift Raphon's in Schnitzarbeiten nachzuweisen, stilkritisch nur unzureichend begründet werden konnten.

39) Die alte Beschreibung ist bei Reimers (S. 41) abgedruckt. Der Altar kam später nach Walkenried und wurde von dort nach Prag verschleppt. Da Nachforschungen in Prag noch nicht angestellt sind, ist es wohl möglich, daß er dort noch vorhanden ist und nach dem bekannten Stil und der eingehenden Beschreibung gelegentlich festgestellt werden kann.

40) Von Engelhard und Reimers nicht erwähnt. — Eine Abbildung von der unteren Hälfte der Innenseite des rechten Flügels (drei Einzelheilige) bei Döring und Voss, *Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen* (Taf. 2c) mit kurzem Hinweis im Text von Max J. Friedländer (S. 5 u. 6). — 1916 war der Altar in Berlin zur Restauration durch Professor Hauser; Geheimrat Friedländer hatte die Freundlichkeit, mir die Besichtigung zu ermöglichen.

41) H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei 1890*, S. 507. — E. Frantz, *Geschichte der christlichen Malerei II*, 1894, S. 909.

42) V. C. Habicht a. a. O.: „Wie Raphon sein Können in erster Linie Meistern wie Jan Mostaert (!) und Quinten Massys (!) — ob direkt oder indirekt über Westfalen oder Niederrhein ist belanglos (!) — verdankt . . .“

43) Friedrich Lucanus, *der Dom zu Halberstadt 1837*, S. 10.

44) So vor allem Engelhard und Müller-Grote. Aber „derbe Charakteristik

der Physiognomien“ und „Neigung zur Karrikatur“ ergeben kein entscheidendes Stilmerkmal, und Raphon's Kunst zeigt mit der Holbein's schlechthin keine wesentlichen Berührungspunkte.

45) Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg 1891, S. 196 ff.

46) Alfred Overmann (Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, 1911), der die Bilder gut beschreibt und abbildet, hat sie um 1470—80 angesetzt, Bode ca. 1460—70, Dehio rückt sie ganz ans Ende des Jahrhunderts. Da sowohl die Bau- und Kunstdenkmäler als auch die übrigen Werke über thüringische Kunst ganz unzulänglich sind, konnte ich nicht feststellen, ob noch weitere Werke des gleichen Meisters sich nachweisen lassen. Verwandt, wenn auch nicht von der gleichen Hand, sind die Gemälde des Altars der Liebfrauenkirche in Arnstadt.

47) Früher hat man die Erfurter Bilder dem Wolgemut noch entschieden näher gerückt: R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 383: „von einem thüringischen Schüler Wolgemuts“; H. Janitschek a. a. O.: „weisen zum mindesten auf die Werkstatt Wolgemuts hin.“

48) Wenigstens andeuten möchte ich, daß dieser Zusammenhang zwischen Thüringen und Niedersachsen zu Raphon's Zeit nicht zum ersten Mal in die Erscheinung getreten zu sein scheint. Ein kleines Triptychon in der Saalfeld'schen Kapelle der Barfüßer-Kirche in Erfurt ist in charakteristischen Zügen (Gesichtstypen, Haar- und Bartbildung, Tütenform der schleppenden Gewandenden) dem Göttinger Altar von 1424 verwandt. Die auffallende Zuschauer-Galerie über gemalter Baldachin-Architektur, von der Engel und Propheten mit Spruchbändern herabsehen, ist in Erfurt mit Vorliebe ausgebildet. Ihre reichste Ausgestaltung findet sie auf den Bildern des Altars der Regler-Kirche, und ihre einfachere Form auf dem Hochaltar der Barfüßer-Kirche mag das Vorbild für die Flügel mit Apostelgestalten auf dem Göttinger Altar von 1424 gewesen sein. — Die Möglichkeit wechselseitiger Einflüsse von Thüringen auf Niedersachsen und umgekehrt in der ersten Jahrhunderthälfte wird urkundlich dadurch belegt, daß die Rechnungen der St. Bartholomäus-Pfarrei in Erfurt bei der Besoldung der verschiedenen Künstler von 1444 u. a. auch einen „Maler von Göttingen“ nennen. (Overmann a. a. O., S. XXX).

49) Von Engelhard falsch als Szenen aus dem Leben des Heiligen Aegidius gedeutet. Eher könnten sich die Darstellungen auf den Hlg. Coloman beziehen.

50) Und doch verdankt gerade dieser Kopf seine Entstehung einer Anregung durch einen schon etwa fünfzig Jahre früher bekannten Typus (vergl. Anm. 30)! Dieser scheinbare Widerspruch darf nicht erstaunen. In der Kunst des Mittelalters steht auch der fortschrittliche Meister auf den Schultern seiner Vorgänger. Gerade der gründlichen Art der Vorbereitung dieses Figurentypus verdankt der Künstler die Möglichkeit, das Besondere zu schaffen, das über

dem Durchschnitt steht. Hier, wo er nicht selbst zu erfinden brauchte, wo er die äußere Form fertig vorfand, regte sich der Trieb zur inneren Beseelung am mächtigsten und freiesten.

51) Man hat vielfach verschiedene Hände unterscheiden wollen. Gesellenshilfe ist bei so umfangreicher Arbeit sicher anzunehmen, aber die künstlerische Gesamthaltung ist durchaus einheitlich und nur auf einen einzigen leitenden Meister zurückzuführen. Noch die Bau- und Kunstdenkmäler, 1901, S. 282, betonen, daß beim Bilderschmuck der Kapelle ein völlig anderer Künstler am Werk gewesen sei als im eigentlichen Huldigungszimmer. Nun waren aber die Hauptbilder dieser Kapelle vor der durchgreifenden Erneuerung „fast völlig bis auf die Konturen ausgelöscht“, sodaß sie garnicht in Betracht gezogen werden dürfen. Die Bemalung der Innenseiten der Flügeltür aber, auf die als „wohl erhalten“ besonders verwiesen wird, stimmen mit den Kaiser- und Sibyllendarstellungen im Hauptraum durchaus überein.

52) Die anschließende Ratskapelle wurde 1506 mit großer Feierlichkeit geweiht und trug auch innen über der Tür eine entsprechend alte Inschrift. Es ist anzunehmen, daß damals auch das Vorzimmer fertig war (das den bezeichnenden Namen „up de Kapellen“ führte, — während die Benennung als „Huldigungszimmer“ urkundlich nicht belegbar ist). — Dagegen Dehio (Handbuch, Bd. V, 1912, S. 150): „Entstehungszeit ca. 1520“.

53) Zuerst lebhaft von Müller-Grote a. a. O., 1892, S. 57 ff. verteidigt, von Engelhard und Reimers entschieden bestritten, aber anscheinend noch von Erich Abraham (Die Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrh., 1912, S. 273) geteilt, der ausdrücklich auf diese Bestimmung hinweist. Der Wert der gründlichen Müller-Grote'schen Arbeit liegt übrigens vorwiegend auf ikonographischem Gebiet.

54) Der Hildesheimer Archivar J. M. Krätz (Hildesh. Anzeig. 1858, Nr. 269; erweiterte anonyme Abhandlung: Goslar. Allg. Anzeig. u. Nachr. 1862, Nr. 49) hatte den Eintritt eines „Nickel (!) Wolgemoet“ in die Brauerzunft der Stadt Goslar im Jahre 1501 urkundlich festgestellt und daraus den Schluß gezogen, daß der Nürnberger Maler Michel Wolgemut damals in Goslar war und die Malereien im Rathaus ausführte! Von Mithoff über Thausing bis zu Vischer, Seidlitz und Thode wurde ohne nähere Nachprüfung mit der Tatsache einer vollwertigen urkundlichen Nachricht über W.'s Autorschaft gerechnet. Engelhard hat endlich auf die geringe Beweiskraft der Krätz'schen Schlüsse hingewiesen, und Müller-Grote konnte den genannten Nickel Wolgemoet als eingewesenen Goslarer Bürger entlarven.

55) Da das Braunschweiger Bild früher die Jahreszahl 1506 getragen haben soll, so kommt nur Dürers Marienleben selbst, nicht der Umweg über das Lehr-

buch des Viator in Betracht, dem das entsprechende Blatt erst 1509 eingefügt wurde. — Vergl. Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie, Berlin 1915, S. 24, Anm. 2. — Innenseite des rechten Flügels: Gregors-Messe; Außenseiten: Einhornjagd. Zur Ikonographie vergl. Alwin Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Leipzig 1878, S. 56. und H. v. d. Gabelentz, Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstslgn. XXXIV, 1913, S. 216.

56) Auf der Rückseite eines Innenflügels, auf dem freien Raum, der für eine jetzt verlorene plastische Figur aus dem Goldgrund ausgespart ist, steht mit roter Kreide: „Eck Hanss fon Gesmer habe due tabelle gemaket 1499“. Auf dem Bilde der Darstellung Christi im Tempel ist unten auf dem Sockel des Altartisches nochmals die Jahreszahl 1499 angebracht. Endlich stand „unter dem mittelsten Plane“, also wohl unten auf dem Rahmen oder auf dem Rand der Predella „in goldenem Grunde“ die jetzt nicht mehr vorhandene Inschrift: „Anno millesimo quadringentesimo nonagesimo nono completum hec tabella Johannes Geism“. — Vergl. für Inschriften und Beschreibung des Altars: Gruber, Zeit- und Geschichtsbeschreibung der Stadt Göttingen, 1734, Buch II, Kap. 8, S. 82 ff; Mithoff, Archiv für Niedersachsens Kunstgesch. I, 1849, S. 9 ff., Kunstdenkm. u. Altertümer im Hannöverschen II, S. 71 und Mittelalterl. Künstler u. Werkmeister Niedersachsens u. Westfalens 1885, S. 127; J. Reimers a. a. O., der eine irrtümliche Lesung Mithoffs berichtet.

57) Ein Hinweis mehr, daß Raphon's Bartholomäus-Altar vor 1500 entstanden sein muß. Denn daß umgekehrt Raphon die Gehilfenarbeit vom Albani-Altar kopiert haben könnte, erscheint in höchstem Maße unwahrscheinlich.

58) Mithoff, Archiv usw. I, 1849, S. 5 ff. gibt eine ausführliche Beschreibung mit einer großen lithographischen Nachbildung.

59) Mithoff, Archiv usw. I, 1849, S. 8 und Kunstdenkm. usw. I, S. 19, weist als die (auf der Mitteltafel dargestellten) Stifter den Herzog Erich d. Ä. von Calenberg und seine erste Gemahlin, Catharina von Sachsen nach. Da die Herzogin 1524 gestorben ist, gibt dies Jahr auch für den Altar ein Datum ante quem.

60) V. C. Habicht, Hannov. Geschichts-Blätter XVI, 1913, S. 276–78, muß leider für seine Behauptung „auf eine detailliertere Begründung verzichten“. Daher läßt sich schwer sagen, was ihn zu seinen Zuschreibungen veranlaßte. „Bevorzugung der changierenden Farben“ und „Lust an der Wiedergabe des reichen Kostümlichen“ dürften sich auf der größten Zahl aller Bilder dieser Zeit feststellen lassen. Von „gleichen Typenbildungen“ kann nicht die Rede sein.

H a m b u r g

1) Der grundlegende Aufsatz über mittelalterliche Hamburgische Kunst steht in der Zeitschr. d. Vereins f. Hambg. Gesch. Bd. V, 1864, S. 224 ff: Lappenberg, Beiträge zur älteren Kunstgeschichte Hamburgs. Er ist in fast allen Einzelheiten überholt, bleibt aber neben den z. T. vorzüglichen Kirchenbeschreibungen und der Hamburgischen Kirchengeschichte von Nicolaus Staphorst wichtig als Material-Nachweis. Mit allen seinen Irrtümern ist er bis heute immer wieder allzu kritiklos ausgeschrieben worden (Rump, Raspe u. a.). — Einen entscheidenden Schritt vorwärts auf Grund eigener neuer Forschung und gründlicher Revision der veralteten Urteile macht Heinrich Reincke in seinen „Beiträgen zur mittelalterlichen Geschichte der Malerei in Hamburg“, Zeitschr. d. Vereins f. Hambg. Gesch. XXI, 1916, S. 112 ff, die nach dem Krieg fortgesetzt werden sollen. Auf sie und ihres Verfassers stets bereite Auskunft stützt sich die vorliegende Arbeit in wesentlichen Punkten. — Alfred Lichtwark hat uns in seinen Monographien über Meister Bertram (Hamburg 1905) und Meister Francke (Hamburg 1899) keine zusammenfassende Übersicht über die Hamburgische Malerei des 15. Jahrhunderts gegeben, wie er es für das 17. in seinem Buch über Matthias Scheits versucht hat.

2) Eine mustergültige Zusammenstellung archivalischer Excerpte über Künstler und Kunsthandwerker in Hamburg ist Pastor Johannes Biernatzki's „Sammlung urkundlicher Nachrichten zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes in Hamburg“. (Manuskript im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg.) Sie wird ständig vermehrt. Ihr Wert liegt vor allem darin, daß sie nicht nur die üblichen Quellen heranzieht, Rechnungsbücher und Bruderschaftsakten — die Hamburgischen Kämmerer-Rechnungen liegen in der vorzüglichen Ausgabe von Karl Koppmann in sieben Bänden gedruckt vor —, sondern auch Rente- und Erbebücher der verschiedenen Kirchspiele, deren Durchsicht jedesmal die mühselige Arbeit vieler Monate ist. B. selbst hat angefangen, aus dem stark angewachsenen Material vorsichtig Schlüsse zu ziehen für die Verbindung zwischen Künstler und Werk. Vor allem die Entdeckung des Lüneburger Altars von Funhof ist sein Verdienst. Aber auch die anderen Nachweise, die in der vorliegenden Arbeit selbstständig versucht worden sind, wären ohne diese zuverlässige archivalische Vorarbeit nicht möglich gewesen. Biernatzki bleibt der Vater aller Kunstgeschichtsschreibung des hamburgischen Mittelalters. — Nächst Herrn Dr. Heinrich Reincke und Herrn Pastor Biernatzki in Hamburg bin ich für die Beschaffung urkundlicher Belege auch Herrn Professor Dr. Wilhelm Reinecke, Stadtarchivar in Lüneburg, zu Dank verpflichtet.

3) In der Literatur wird der Petri-Altar bisher meist Grabower-Altar genannt, da er von 1731 an bis zur Rückeroberung durch Lichtwark der Kirche

in Grabow überlassen war. Hier sah ihn noch Ad. Goldschmidt — d. h. von den Malereien nur die beiden inneren Flügel; die äußeren entdeckte erst Lichtwark, getrennt in der St. Jakobi- und der St. Petri-Kirche in Hamburg, unter Malereien des Aegidius Coignet vom Ende des 16. Jahrhunderts —, beschrieb ihn eingehend und stellte ihn an den Anfang der lübischen Tafelmalerei. (Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1889, S. 4—6; Taf. 1 u. 2a.)

4) Zunächst die Dissertation von Heubach, Untersuchungen über die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Hamburger Malerei um 1400, Graz 1912, die aber noch immer nicht im Druck vorliegt und deren Resultate mir nur aus kurzen Excerpten bekannt sind, die mir Professor Pauli freundlichst zur Verfügung stellte. Dann die Dissertation von Alfred Rohde, Der Hamburger Petri- (Grabower-) Altar und Meister Bertram von Minden, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Hamburgs, die bisher nur als Teildruck vorliegt (Marburg i. H. 1916), aber später vollständig im Buchhandel erscheinen soll und dann erst richtig zu werten sein wird. Eine dritte Arbeit, die Licht über Bertrams Schaffen verbreiten dürfte, wird von Grete Dixel-Brauckmann in Jena vorbereitet: über Schule und Einfluß Meister Bertrams und Meister Franckes in Norddeutschland.

4a) Ausschlaggebend sind die starken stilistischen Verschiedenheiten von Malerei und Skulptur des Petri-Altars, die die gleiche ausführende Hand ausschließen. Trotzdem soll die Möglichkeit nicht geleugnet werden, daß Bertram das Bildschnitzen zum mindesten auch verstanden hat, wie das die Bestimmungen der Hamburgischen Malerrolle wahrscheinlich machen. (Vergl. auch H. Reincke a. a. O. S. 138). Ein sicheres direktes Zeugnis dafür gibt es allerdings nicht. Vor allem die Erwähnungen B.'s in den Hamburgischen Kämmerer-Rechnungen beweisen seine Bildhauertätigkeit nicht eindeutig. Die kleinen Beträge deuten auf Reparaturarbeiten, die im Herrichten und Anstreichen der Bildwerke bestanden haben können. Endlich bleibt zu bedenken, daß auch hier, ebenso wie beim Petri-Altar, wo der Augenschein es lehrt, der Auftrag zwar dem Maler Bertram erteilt, die Ausführung aber von ihm einem anderen Künstler übertragen sein könnte.

5) Heubach sieht in Bertram den Maler, Rohde den Bildhauer, der, seinem Heimatsort entsprechend, der westfälischen Schule angehören soll.

6) Rohde, der den Londoner Altar nicht selbst gesehen hat, rückt ihn mit überzeugenden Gründen der Prager Schule so nahe, daß er in ihm ein Werk für die Burg Karlstein sehen möchte. Trotzdem glaubt er — unter anderen — auch die eigene Hand des Meisters vom Hamburger Petri-Altar auf den Darstellungen der Londoner Apokalypse zu erkennen. Der Eindruck der Originale macht das im höchstem Maße unwahrscheinlich, und damit fällt dann das allzu drastische Beweismittel für eine Prager Lehrzeit Meister Bertrams fort, um

einer gemäßigteren Bewertung des böhmischen Einflusses auf seine Kunst Platz zu machen.

7) Der Altar der Englandsfahrer ist zuerst veröffentlicht als er noch im Großherzogl. Museum in Schwerin war: Friedrich Schlie, der Hamburger Meister von 1435 (Mappenwerk), Lübeck 1897. (Das Jahr der Weihe der Kapelle wurde fälschlich auf die Zeit der Entstehung des Altars übertragen), dann von Alfred Lichtwark in seiner Monographie über Meister Francke, Hamburg 1899. — Ein vollständiges Verzeichnis der Francke-Literatur stellte ich kürzlich im 12. Bd. von Thieme-Beckers Allgemeinem Künstlerlexikon zusammen.

8) Lichtwark, Meister Bertram, Hamburg 1905, Kapitel: Bertram und Francke, S. 164 ff.

9) Das hindert nicht, daß Francke und Franckes Werkstatt weit über die Grenzen Hamburgs hinaus von großem Einfluß gewesen sind. Mit gütiger Erlaubnis von Frau Grete Dixel-Brauckmann seien hier die wichtigsten Altäre zusammengestellt, die unleugbar Franckes Einfluß zeigen: Der Altar von Nykyrko, jetzt im Museum in Helsingfors (veröffentlicht von K. K. Meinander, Medeltida Altarskap och Träsniderier i Finlands Kyrkor, Helsingfors 1908 und von Ad. Goldschmidt, ein Altarschrein Meister Franckes aus Finnland, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXVI, 1914/15, S. 17 ff.); die Flügel des Altars vom sog. Meister von Nottingham im Stadtmuseum in Danzig; der Altar aus Pretz im Kunstgewerbe-Museum in Kopenhagen; der Hochaltar von St. Jürgen in Wismar; der Altar der Kirche in Malchin i. M.; ein Altar im Museum in Rostock. Diese Liste geht weit über das hinaus, was Lichtwark in seiner kurzen Übersicht über Franckes Einfluß in der Festschrift für Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag, 1906, S. 127 ff geben konnte. Die späteste Nachwirkung Franckes konnte ich kürzlich auf einem Altar aus Haverbeck, Kreis Hameln, jetzt im Vorrat des Prov.-Mus. in Hannover, feststellen, der kaum vor 1460 entstanden sein kann und auf der Innenseite des rechten Flügels unten eine Kopie der Auferstehung Christi vom Hamburger Thomas-Altar aufweist.

Mit Entschiedenheit muß der kürzlich gemachte Versuch zurückgewiesen werden, einige der genannten Altäre Meister Francke selbst zuzuschreiben und sein Werk dadurch zu verwässern. Hermann Ehrenberg (Monatshefte f. Kunstw. X, 1917, S. 26 ff) tut das mit den Flügelbildern des Danziger Alabaster-Altars, nennt sie Frühwerke und reiht zwischen sie und den Hamburger Thomas-Altar die angeblich ebenfalls eigenhändigen Bilder des Altars von Nykyrko ein. Die weit geringere Qualität aller dieser Tafeln macht die Zuschreibungen völlig unhaltbar. — Ehrenberg weist dann weiter auf drei Werke der Danziger Marienkirche hin, die unter Franckes Einfluß entstanden sein sollen. Weit überwiegend aber

ist bei ihnen der böhmische Charakter, den E. auch richtig spürt, aber nicht zum entscheidenden Faktor der Stilbestimmung erhebt.

10) Abdruck von Waagens handschriftlichen Notizen in Schlie's Katalog der Schweriner Galerie 1882, S. 483 ff.

11) Vorschlag von Schlie; vergl. Lichtwark, Meister Francke, S. 53.

12) V. C. Habicht, Meister Francke, ein Kölner, Zeitschr. f. christl. Kunst XXIX, 1916, S. 6 ff.

13) V. C. Habicht, Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XXVI, 1915, S. 234.

14) Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker 1905, II, S. 541.

15) Das wirklich Eigentümliche der Franckeschen Nasen ist die starke seitliche Einziehung der Flügel (Joseph von Arimathia auf der Grablegung!), die in Köln nirgends vorkommt. — Die Verwandtschaft der großen Ohren ist lange nicht so schlagend wie Habicht das glauben machen will.

16) Vor allem die Wiedergabe des Affekts im Ausdruck der Gesichter beginnend bei den Figuren des Alltags; Versuche der Raumillusion (Fußboden-Perspektive, verkürzte Gliedmaßen, gewagte Überschneidungen.); sorgfältige Beobachtung charakteristischer Einzelheiten in Landschaft und Architektur, Tracht und Gerät.

17) Außer den neun Fragmenten des Thomas-Altars — erhalten sind zwei Darstellungen der Legende des Hlg. Thomas von Canterbury (Flucht und Martertod), sechs Darstellungen aus dem Leben Christi (Geburt, Anbetung der Könige, Geißelung, Kreuztragung, Grablegung, Auferstehung), davon vier auf goldenem Grund von den Innenseiten, vier auf rotem Grund von den Außenseiten der Flügel und ein Bruchstück der Mitteltafel (die Frauengruppe der Kreuzigung) — besitzen wir von Meister Francke nur noch zwei Darstellungen Christi als Schmerzensmann, die eine im Leipziger Museum, eine frühe Arbeit, die andere in der Hamburger Kunsthalle, aus der Petri-Kirche stammend, ein reifes Spätwerk. Lichtwark hat ihm noch zwei Idealbildnisse Adolfs von Schauenburg zugeschrieben (im Maria-Magdalenen-Kloster zu Hamburg und im Mus. f. Hamburgische Geschichte), die aber durch Übermalung stark entstellt sind und mit Franckes Kunst kaum etwas gemeinsam haben.

18) H. A. Schmid, Repert. f. Kunstw. XXXII, 1909, S. 366.

19) Von Biernatzki, von Dr. Heinrich Reincke und von Seiten des Hamburger Staatsarchivs. — C. Walther hat in den Mitteilungen des Vereins f. Hambg. Gesch. VII, 1901, S. 278 auf einen seit 1370 urkundlich nachweisbaren „Vrancke taschenmacher“ aufmerksam gemacht, der der Vater des Malers Francke gewesen sein könnte. Biernatzki hat diese Mitteilung ergänzt durch den Nachweis sämtlicher urkundlicher Erwähnungen der wenigen sonst in Hamburg genannten

Vranckes — oft in erheblich abweichender Schreibweise. Die Ausbeute ist gering, und nichts deutet auf eine Verbindung mit dem Maler des Thomas=Altars.

20) Auffallend lange, von 1380 bis 1433, als Meister in Hamburg erwähnt. Es scheint unsicher, ob immer die gleiche Person gemeint ist, und von Biernatzki ist sogar die Frage aufgeworfen, ob mit „Johannes maalre“ nicht gelegentlich Meister Henselin gemeint sein könnte, der als „Johannes“ de Stratzeborch ins Amt aufgenommen wurde. Der Maler Johannes wohnt seit 1416 in der Wohnung, die früher Meister Bertram inne hatte. Er nimmt eine Rente auf sein Haus auf und bekommt das Geld z. T. von seinem Amtsgenossen Conrad von Vechta. Als künstlerische Persönlichkeit bleibt er ungreifbar.

21) Habichts Erstaunen über die angebliche Nichtbeachtung der von Firmenich=Richartz veröffentlichten Merlo'schen Nachrichten ist also unberechtigt.

22) Hier sei nur festgestellt, daß der einwandfreie Nachweis plastischer Werke Meister Franckes bisher nicht geglückt ist. Der von Lichtwark als eine Arbeit Franckes angeführte Beischlagpfosten im Museum f. Hambg. Gesch. steht seiner Kunst durchaus fern. Doch ist sein Einfluß auf die Plastik seiner Zeit unverkennbar. Dem Stil seiner Malerei am verwandtesten sind die Holzschnitzereien des Schreins und der Innenseiten der Flügel des Altars von Nykyrko, die am ausführlichsten von Goldschmidt (siehe Anmerk. 9) behandelt, aber von ihm ausdrücklich nicht dem Meister selbst zugeschrieben sind, da die ausführende Hand deutlich abweichende Besonderheiten zeigt. Habicht hat dann auf Grund der Skulpturen von Nykyrko ein Sandsteinrelief in der katholischen Kirche von Schleddehausen bei Osnabrück für Meister Francke selbst in Anspruch genommen (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXVI, 1915, S. 231) — in seinem neuesten Aufsatz über Francke (Zeitschr. f. christl. Kunst XXIX, 1916, S. 6) allerdings vorsichtiger nur mehr seiner Werkstatt zugeschrieben. Franckes Einfluß ist rein äußerlich in den Motiven, stilistisch aber nicht entfernt erkennbar. Mit dem Meister selbst oder seiner Werkstatt hat der Altar nichts zu tun. Zu welch verstiegenen Kombinationen solche durch tatsächliche Beweismittel völlig unbehinderte Hypothesensucht zu führen vermag, das zeigt Habichts Versuch, auch den Frankfurter Alabaster=Altar mit Meister Francke in Verbindung zu bringen. — Der Annahme, daß Meister Francke Maler und Plastiker zugleich gewesen sei, steht auch die Tatsache entgegen, daß die vielen erhaltenen Altäre mit Malereien aus seiner Werkstatt in ihren geschnitzten Teilen stilistisch stark voneinander abweichende Hände zeigen. Auch geht es nicht an, die auffallende Vereinigung malerischer und plastischer Betätigung, die nur in den allerseltensten Fällen einwandfrei belegt werden kann (Klinger und Hoetger haben hier nichts zu suchen!) selbst für bekannte mittelalterliche Künstler als satksam erwiesene Tatsache hinzustellen und immer wieder Bertram

und Multscher als gesicherte Beispiele anzuführen — wo gerade die neuesten und eingehendsten Arbeiten über beide Meister ihre künstlerische Doppelnatur mit Recht stark in Zweifel gezogen haben. (Für Bertram siehe Anm. 4 u. 5; für Multscher die Freiburger Dissertation von Hellmuth Th. Bossert.)

25) Eine kühne Vermutung, die zwar von ihrem Urheber selbst keineswegs als „beweisend“ angesehen wird, verdient wegen ihrer methodisch originellen Art immerhin einige Beachtung. Dr. H. Reincke schrieb mir am 5. VII. 14: „den sog. Meister Francke habe ich auch schon immer am besten mit Henselinus de Stratzeborch zu identifizieren geglaubt. Der Name Francke wäre alsdann durch einen Lesefehler entstanden; die Englandsfahrer schlossen ab mit:

mester *franßen* (Hanssen),

nicht mit

mester *francken* (Francken).“

24) Lochmann, vom Hochaltar des Klosters Heiligental, Lüneburger Museumsblätter II, S. 401 hat den Nachweis geführt, daß es sich bei diesen Tafeln um den Hochaltar von Heiligental handelt. Andreas und Laurentius waren die Schutzpatrone des Klosters und die von Bode festgestellte Entstehungszeit der Bilder (siehe Anm. 25) stimmt zu der Notiz in einem Leibrentenbrief vom 31. VIII. 1444, der besagt, das eingezahlte Geld solle für die neue Tafel auf dem Hochaltar des Klosters verwendet werden.

25) Seminarlehrer Bode, Ansichten der Stadt Lüneburg, 2. Jahresbericht des Museumsvereins, Lüneburg 1879, S. 9 ff.

26) Entspricht nach den damaligen Zinssätzen einem Kapital von 375 Mark.

27) Seminarlehrer Bode a. a. O.

28) Die Bilder sind sehr mäßig erhalten, z. T. durch Übermalung grob entstellt, so vor allem die Kreuzigung Christi auf der Außenseite des rechten Flügels, die für die Stilbestimmung nicht mit in Betracht gezogen werden darf. Aber auch keine der anderen Tafeln ist unberührt, nur die Predella macht einen besseren Eindruck. — Bei der Restauration erhielt der Nimbus des Hlg. Lambertus fälschlich die Inschrift Laurentius.

29) Vergl. Lochmann a. a. O. — Oben links auf der grauen Zimmerwand steht mit weißen Buchstaben geschrieben: „Item tenetur michi MLI lb mk“, dann die heute nicht mehr zu entziffernde wichtigste Zeile, offenbar der Künstlername, von Lochmann — selbst mit großen Bedenken — „Swiltemester“ gelesen.

Aber das ist reine Phantasie. Die Länge der Zeile spricht nicht dagegen, daß der Name Borneman lautete. Darunter „finis“ in schwungvollem Duktus.

30) Jürgen Suhr, Die St. Petri-Kirche zu Hamburg, 1842, S. 31. — Nach S. stellt das Kirchenmodell den Dom von Bremen dar, es scheint sich aber vielmehr um den Hamburger Dom zu handeln. Die Zeichnung ist ziemlich summarisch.

31) Der Name Funhof läßt sich mehrfach in Westfalen nachweisen — sonst ist er mir nirgends begegnet. In der allgemeinen Studentenmatrikel der ehemaligen Universität Erfurt (Akten der Erfurter Universität, bearb. v. Hermann Weißenborn, fortges. v. Albert Hortschansky, Halle 1881—1889, I, S. 423, Zeile 28) findet sich der Name „Johannes Funffhoff de Bocken med.“ Nach dem (ungedruckten) Dekanatsbuch der Universität Erfurt wurde 1490 ein Johannes Funhoff zum Baccalaureus promoviert. (Frdl. Mittlg. von Dr. H. Reincke). Es ist anzunehmen, daß die beiden identisch sind und daß der Heimatsort etwa das heutige Beckum ist (die Ortsnamen auf *um* sind größtenteils aus Formen auf *heim*, *hem*, u. s. w. entstanden), das in der Nähe von Hamm in Westfalen liegt. Doch auch der Name selbst kommt als Ortsname vor. Schon im Jahre 1415 wird ein „Vunnhof in dem kerkspele van Werne“ im Lehnbuche des Johann von Hoya erwähnt (die Stelle ist abgedruckt in der Zeitschr. d. Vereins f. Gesch. u. Altertumskunde Westfalens. Neue Folge Bd. 9, 1858, S. 333.) Herr Archivrat Dr. Merx in Münster hatte die Freundlichkeit, mir mitzuteilen, daß es diesen Hof noch heute gibt und zwar in der uns vertrauten Schreibweise Funhof! — Im Jahre 1497 wird ein „Johannes Vunhoff clericus Monasteriensis“ erwähnt (Frdl. Mittlg. v. Dr. H. Reincke), in den Jahren 1499 und 1501 erscheint derselbe Joh. Vunhoff, Kleriker der Diözese Münster, in Rom als Notar (M. Hilling, die römische Rota und das Bistum Hildesheim, S. 101 u. 107) und noch im Jahre 1785 wird in Münster ein Bürger Funhoff erwähnt.

Daß Hinrik Funhof nicht aus einer der viel verbreiteten, auch in Hamburg vorkommenden Familien „von Hofe“ stammt, dafür sprechen die verschiedenen Lesarten des Namens, aus denen hervorgeht, daß der Ton auf der ersten Silbe lag, wie die Dehnungszeichen deutlich angeben: fhunhoff, voenhoff u. s. w. Die Schreibweise van Hof beruht auf einem Lesefehler Hoeck's in seinem Buche über die St. Georgs-Kirche in Hamburg. In Wahrheit steht an der zitierten Stelle: vunhoff und zwar als des Künstlers eigenhändige Unterschrift (Biernatzki).

32) Funhofs Aufnahme in das Maleramnt ist in den Kämmerer-Rechnungen nicht erwähnt. Daraus aber darf nicht notwendig der Schluß gezogen werden, daß er das Amt von seinem Vater übernahm, er war vielmehr allein durch seine Verheiratung mit der Borneman'schen Malerswitwe von der Zahlung des Meistergeldes befreit. Die Witwe eines Meisters hatte das Recht, an Stelle ihres

Sohnes auch ihren zweiten Gatten als Amtsnachfolger zu präsentieren. Wichtiger für die Möglichkeit hamburgischer Abstammung ist es, daß Funhof in Hamburg eine verheiratete Schwester gehabt hat. Das würde immerhin den Gedanken nahe legen, daß schon beider Eltern hier ansässig waren. Diese Schwester wäre die Kyneke Bribach, Gattin des Schankwirts J. Bribach (oder Britbach), die nach dessen Tode den Goldschmied Nicolaus Schonenbergh heiratet. 1507 wird sie wieder Witwe, 1510 ist sie bereits gestorben. Im Jahre 1482 übernimmt nun Hinrik Funhof, zusammen mit einem Ludewig Vos die Vormundschaft über die Bribach'schen Kinder aus der ersten Ehe der Kyneke. Ferner vererbt Funhofs älteste Tochter Anneke (Klosterjungfrau in Harvestehude; gestorben 1507) ihr Vermögen an Kyneke. Nach den damals bestehenden familienrechtlichen Bestimmungen (Lappenberg, Hamburgische Rechtsaltertümer S. 259) scheint kein anderes Verwandtschaftsverhältnis möglich zu sein, als daß Kyneke Annakens Tante und somit Funhofs Schwester gewesen ist. Dieser Nachweis fußt vor allem auf frdl. mündl. Mittlgen Dr. H. Reinckes.

33) Die letzte Zahlung an Bornemans Witwe, 1474, (Koppmann III, S. 140) erfolgt „pro diversis clipeis ante schardor“; die erste Zahlung an Funhof, 1475, (Koppmann III, S. 181) „pro 5 imaginibus ante schardor et Winserbome cum clipeis et certis vexillis preparatis.“

34) Das genaue Todesdatum läßt sich nicht feststellen. Das Datum post quem ist der Palmsonntag 1484, an dem Funhof noch selbst Geld empfängt. Die Zahlung an die Witwe findet sich in den Lüneburger Kirchenrechnungen ziemlich früh im Jahr, so daß man F.'s Tod nicht später als ins erste Viertel des Jahres 1485 wird rücken dürfen. Das wird bestätigt durch seinen Namen im genannten Totenbuch, der auch sicher vor Frühlingsanfang 1485 bereits eingetragen gewesen sein muß. Denn gleich auf Funhofs Namen folgt der des Ratsherrn Jürgen Lam, von dem in der Langebek'schen Chronik unter dem Jahre 1484 berichtet wird, daß er „in dem negesten Winter“ an der Pestilenz gestorben sei. (Abgedruckt bei Lappenberg, Hamburgische Chroniken, 1861, X, S. 373.) Die Seuche hat weit um sich gegriffen, und auch Funhof wird ihr zum Opfer gefallen sein.

35) Ein in der Kirchenbeschreibung des „Gestiftes St. Jürgens bey Hamburg“ von Magister Joh. Balth. Hempel (1722) beschriebenes und abgebildetes „Bildniß des Ritters St. Georgii“ kann nicht auf das Werk Funhofs bezogen werden, da es sich deutlich um eine plastische Arbeit handelt. Die Kirche ist schon im 17. Jahrhundert viel umgebaut und restauriert worden, so daß man sich nicht wundern dürfte, wenn Funhofs Altarwerk schon zu Hempels Zeiten nicht mehr vorhanden gewesen wäre.

36) Lappenberg (Beiträge u. s. w. S. 285) will auf dem Ärmel eines Harfe spielenden Engels die Buchstaben A. S. lesen und hält daher Absolon Stumme

für den Maler des Originals. Ich kann versichern, daß sich diese Buchstaben mit bestem Willen nicht erkennen lassen. Der Irrtum erklärt sich wohl aus der fast vollständigen Erblindung L.'s in seinen letzten Lebensjahren.

37) Tatsächlich stirbt etwa um die gleiche Zeit noch ein anderer Meister des Hamburger Maleramts: Otto Greve. Sein Name findet sich im gleichen Totenbuch der St. Joost-Bruderschaft, 21 Namen vor dem des Hinrik Funhof. Er kann aber nicht als Künstler im eigentlichen Sinn bezeichnet werden und kommt schon deswegen als Urheber der Lüneburger Malereien nicht in Betracht. Er ist uns aus urkundlichen Nachrichten ziemlich gut bekannt: seit 1470 ist er Meister; von der Stadt erhält er meist Aufträge für Vergolder- und Anstreicherarbeiten.

38) Nachweis aller, meist unbedeutender Erwähnungen des Altars im 12. Bd. von Thieme-Beckers Allgemeinem Künstler-Lexikon unter „Funhof“. — Lichtwark (Brief an die Kommission der Hamburger Kunsthalle vom 12. Jan. 1907) sah die Bilder nur bei schlechtem Licht und war über den Urheber falsch unterrichtet.

39) Natürlich kommen auch andere niederländische Künstler als Anreger in Betracht. Fruchtbarer aber als der Nachweis übereinstimmender Einzelzüge mit verschiedensten niederländischen Bildern schien mir der rein auf dem Wege der Stilanalyse zu gewinnende Nachweis einer Lehrzeit bei Dirk Bouts. Doch gerade Memling ist nicht ganz mit Unrecht genannt. Zwar war er um 1475, als Funhof die Niederlande verließ, noch jung, und der Ursula-Schrein, der zum Vergleich sehr anlockt, war noch nicht entstanden. Vor allem zu vergleichen sind die kühnen, scharf geschnittenen Portraits. Auch mit dem Frauenideal des Roger van der Weyden, mit dem ja Bouts selbst eng zusammenhängt, lassen sich Funhofs schlanke, weibliche Gestalten, ihr langer Hals mit gut modelliertem Ansatz, wohl vergleichen.

40) Die vier großen Tafeln enthalten je eine Hauptszene und mehrere Nebenszenen aus den Legenden der Hlgen. Georg, Johannes Bapt., Ursula und Cäcilie. Anstatt Cäcilie steht in den Bau- und Kunstdenkmälern fälschlich Katharina. Genau die gleichen Heiligen kehren auf einem anderen Altar der St. Johannis-Kirche wieder. Die Beziehung der Hlg. Ursula zu Lüneburg wird dadurch erklärt, daß die „Goldene Tafel“ der St. Michaelis-Kirche eine berühmte Reliquie der 11000 Jungfrauen besaß.

41) Das Paar, das rechts auf der Ursula-Tafel hinter der Steinbrüstung wie in einer Opernloge im Gespräch zusammensitzt, erinnert lebhaft an die ganz ähnlich angeordnete Gruppe von Kaiser und Kaiserin im Mittelgrund des ersten der Bouts'schen Gerechtigkeitsbilder.

42) Die niederländische Modetracht ist überall mit Sorgfalt wiedergegeben (die Kleider mit feinem Pelzsaum, die riesigen Schnabelschuhe!), doch niemals aufdringlich ablenkend.

43) Die besonders enge Beziehung zum Meister und die Zeit seiner Schülerschaft — im Todesjahr des Bouts erscheint er zuerst in Hamburg — gibt einer unbeweisbaren Vermutung einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit: Funhof könnte die letzte Hand an die Löwener Gerechtigkeitsbilder gelegt haben, die der Meister unvollendet zurückließ. Es handelte sich nur um unbedeutende Ergänzungen. Sie sind aber heute deutlich erkennbar und fielen auch Friedländer auf, der sie sorgfältig aufzeichnete. (Max J. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel, Berlin 1916, S. 41). Dazu kommt die auffallende Verwendung von ziemlich grob geritzten Schraffuren auf den Brokatgewändern, die in den Niederlanden ungewöhnlich sind, bei den derberen deutschen Meistern der Zeit aber häufiger vorkommen und gerade auf dem Lüneburger Altar besonders aufdringlich erscheinen.

44) Ich bin mündlich auf diese Verwandtschaft mehrfach hingewiesen worden, sogar mit der nicht ernsthaft diskutierbaren Behauptung, der Kölner Meister der Georgs-Legende sei mit Funhof identisch. Dabei spielte der Taufstein mit lebendig durchgebildeten, tragenden Putten eine Rolle, der hier wie dort auf dem Bilde der Taufe des Königs durch den Hlg. Georg vorkommt. Natürlich ist das kein ausschlaggebendes Argument. Es sei nur darauf verwiesen, daß ein ähnlich gebildetes Taufbecken bereits auf dem Taufbilde der Andreas-Legende vom Heiligentaler Altar erscheint, ängstlicher in der Ausführung, aber gleich im Grundgedanken. Ein solcher Taufstein wird in einer Lüneburger Kirche gestanden und beide Künstler angeregt haben.

45) Auf der Brust eines Spielmannes auf der Cäcilien-Tafel erscheint ein Wappen: goldenes Feld mit rotem Balken. Einer Lüneburger Familie gehört es nicht. Es bleibt auffällig, daß auch das Bistum Münster dieses Wappen führt. Noch ist die Beziehung ungeklärt. — Das große, sonderbar verschnörkelte Abzeichen auf der Brust des Henkers auf der Johannes-Tafel habe ich nicht deuten können.

46) Früher (wegen des Rosenkranzes an der Wand) falsch als Hlg. Rosalie gedeutet. Für das ikonographische Schema vergl. die Tafel Nr. 330 im Bayr. Nat.-Mus. in München; ferner auch den leicht kolorierten Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jahrh. im Münchener Kupferstichkabinett, der laut Inschrift auf ein verlorenes Gemälde im Mailänder Dom zurückgeht, das als Urbild aller Ährenkleidermadonnen anzusehen ist. (Abb. bei Hirth u. Muther, Meisterholzschnitte 1893, Tafel 10 u. 11.)

47) Vielleicht von „mester Hans“, den die Kirchenrechnungen schon 1484 erwähnen „do he de tafelen to rechte sette“ und der früher fälschlich als der Maler der Haupttafeln galt.

48) Der Name „Absolon“ kommt nur in Nordschleswig und Dänemark vor (Reincke).

49) 1487 ist er sicher mündig, da er selbständig über sein Vermögen verfügt, was nach geltendem Recht nicht vor dem 18. Jahre möglich war. Also spätestens 1469 muß er geboren sein. — Daß er als Meisterssohn doch Meistergeld bei seiner Aufnahme ins Amt zahlen mußte, liegt daran, daß seine Mutter ihm die Malerstelle nicht offen gehalten hatte, da sie ihre beiden späteren Ehemänner auch zu Amtsnachfolgern bestimmte.

50) Die Inschrift sagt: berteke borneman, aber es läßt sich bei scharfem Nachprüfen erkennen, daß gerade dies Stück des Spruchbandes völlig erneut ist. Es wird ursprünglich nicht Gerburg, sondern die Koseform Gerbeke dort gestanden haben, aus der die heutige Fassung leicht hervorgehen konnte. Bei der gleichen Restauration wurde die Jahreszahl 1499 in 1469 verkehrt. Noch Lappenberg las sie richtig. — Genaue Beschreibung des Altars, auch der plastischen Teile, bei Stöter, Von den Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters zu Hamburg, 1865.

51) Die Jahreszahl, die sehr im Grund versinkt, steht unten auf dem Sockel des Bildes der Schmerzensmutter. Ich hatte sie übersehen. Professor Ad. Goldschmidt, der sich auf eine ältere Notiz beziehen konnte, die er vor dem Original noch vor der letzten Restauration gemacht hatte, veranlaßte mich zu erneuter Nachprüfung, die Baurat Schmidt in der Marienburg freundlicher Weise für mich durchführte. Er konnte mir eine vorzügliche Pause der großen gotischen Zahlen schicken, die an der Richtigkeit der Goldschmidt'schen Beobachtung keinen Zweifel lassen.

52) Über die Schicksale der Bilder auf ihrem Weg von Hamburg nach der Marienburg siehe einen Brief Waagens, abgedruckt bei Lappenberg, a. a. O. S. 278—80. — Die geschnitzten Teile, Schrein und Innenseiten der Flügel, sind verloren. Eine mäßige Zeichnung von W. J. Koch, datiert 1805, ist im Hamburger Staatsarchiv erhalten.

53) Nach Reincke um 1505, nach Biernatzki um 1511.

54) Zuerst veröffentlicht von Lappenberg in recht bescheidenen Umrißzeichnungen. Eine sehr stattliche neue Ausgabe mit großen farbigen Faksimile-Reproduktionen wird von der „Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg“ vorbereitet; Text von Dr. Heinrich Reincke.

55) Herr Professor Ferd. Koch in Münster, dem auch die westfälische Kunstweise des Bildes einleuchtend erscheint, hatte die Freundlichkeit, mir das zu bestätigen.

56) Beide Bilder sind bei ihrem Übergang als dauernde Leihgabe in die Hamburger Kunsthalle von Prof. Gustav Pauli in einem Vortrag kurz gewürdigt, der auch im Druck erschienen ist. (Über zwei Altarbilder der Katharinen-Kirche, 1915.)

57) Ad. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik u. s. w. S. 25; Taf. 4.

Inhaltsverzeichnis

der gesamten Arbeit.^{*)}

Einleitung

Bestimmung der Aufgabe. — Methodische Bemerkungen. — Curt Glasers Buch „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei“.

Köln

Der Meister der Heiligen Veronika und seine Schule. — Stephan Lochner. — Der Meister der Georgslegende. — Der Meister der Verherrlichung Mariä. — Der Meister des Marienlebens. — Der Meister der Heiligen Sippe. — Der Meister des Heiligen Bartholomäus. — Der Meister von St. Severin. — Barthel Bruyn und der Beginn der Renaissance.

Westfalen

Vergleich mit der kölnischen Malerei. — Meister Conrad von Soest und seine Schule. — Johann Koerbecke. — Der Meister von 1473. — Der Meister von Liesborn. — Der Meister von Schöppingen. — Der Meister der Lipporger Passion. — Victor und Heinrich Duenwege. — Der Meister von Kappenberg. — Die Künstler der Familie tom Ring und der Beginn der Renaissance.

Niedersachsen

Geographische Eingrenzung. — Der Meister von Göttingen und seine Schule. — Altäre in Hildesheim und Hannover (Habichts sog. Hildesheimer Schule). — Der Meister der Goldenen Tafel. — Der Göttinger Altar von 1402. — Der Altar aus Hannoversch-Münden. — Der Passionszyklus im Stift Schlägl. — Der Altar der Marktkirche in Hannover. — Hans Raphon und seine Schule. — Hans von Geismar. — Der Beginn der Renaissance.

*) Siehe Rückseite des Titelblatts.

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Hamburg

Beziehung zwischen erhaltenem Werk und überlieferter Urkunde. — Meister Bertram und seine Schule. — Meister Francke. — Conrad von Vechta, der Meister von Heiligental. — Hans Borneman. — Hinrik Funhof. — Hinrik Borneman. — Absolon Stumme. — Beginn der Renaissance. — Franz Timmermann.

Anmerkungen

Köln. — Westfalen. — Niedersachsen. — Hamburg.

Register

Tafeln

Hinweise im Text auf Abbildungen beziehen sich auf die Tafeln der reich illustrierten Buchausgabe, von denen in diesem Teildruck nur zwei Proben gegeben werden konnten.

Lebenslauf.

Am 28. Juni 1890 wurde ich in Hamburg geboren als Sohn des † Kaufmanns Francis Julius Heise und seiner Gattin Helene, geb. Kaemmerer. Ich bin Hamburgischer Staatsangehöriger und evangelischer Konfession. Vom 6. bis zum 15. Jahre besuchte ich in Hamburg die Vorschule und die Privat-Realschule von Dr. Bieber, dann bis zum 18. Jahre die Oberrealschule auf der Uhlenhorst, die ich im Herbst 1908 nach Ablegung der Reifeprüfung verließ. Durch Privatunterricht in Hamburg lernte ich Latein und Griechisch, in der Schweiz vervollkommnete ich meine Kenntnis der französischen Sprache. Ostern 1910 legte ich in Hamburg eine Nachprüfung zur Erlangung des Reifezeugnisses eines Realgymnasiums ab. Dann studierte ich Kunstgeschichte: ein Semester in Freiburg i. B., zwei in Halle a. S., zwei in München, eins in Berlin, vier in Kiel. Meine Studienreisen führten mich vor allem nach Italien und in die Niederlande. Während des Krieges war ich vom Herbst 1914 bis zum Frühjahr 1916 von der Universität Kiel beurlaubt und arbeitete — nach kurzem Versuch als Freiwilliger im Heeresdienst — ein halbes Jahr in der Hamburger Kriegsfürsorge, dann von Frühjahr 1915 bis Frühjahr 1916 als Volontär in der Hamburger Kunsthalle.

Von meinen Universitätslehrern schulde ich besonderen Dank den Herren Professoren Vöge, Ad. Goldschmidt und dem Grafen Vitzthum von Eckstädt (Kunstgeschichte), Robert, Loeschke und Sauer (Archäologie); Finke und A. O. Meyer (Geschichte). — Ihre entscheidende Richtung aber und dauernde Förderung erhielten alle meine Arbeiten durch Herrn Professor Dr. A. Warburg in Hamburg.

Carl Georg Heise.



563022

Heise, Carl Georg
Norddeutsche Malerei.

ArtP
H

**University of Toronto
Library**

**DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET**

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

