

Die neuerworbenen Altäre im Städtischen Suermond-Museum.

Von Museumsdirektor Dr. H. SCHWEITZER.

Das Städtische Suermond-Museum hat durch den Ankauf der Moestschen Sammlung im Jahre 1907 zusammen mit seinem bisherigen Besitze eine der bedeutendsten Skulpturensammlungen erhalten, die überhaupt ein städtisches Museum aufzuweisen hat. Es fehlten aber noch sowohl für die süddeutsche wie für die niederrheinische Abteilung die großen Altäre, die Sammlung besaß nur einige kleine Hausaltärchen. Diesem Mangel haben nun die letzten zwei Jahre abgeholfen. Zuerst wurde ein großer Flügelaltar aus der katholischen Kirche zu Almens bei Rodels-Realta in der Nähe von Chur mit Hilfe der Blesstiftung erworben.

Das Dorf Almens, hoch über der Albula malerisch im Domleschg, dem Heinzenberg gegenüber gelegen, zählt nur ca. 200 Einwohner. Durch Bergstürze hat im letzten Jahrhundert die Gemeinde viel zu leiden gehabt und ihr Wohlstand ist sehr zurückgegangen. Die zur Hälfte katholischen und zur Hälfte reformierten Einwohner hatten bis vor etwa zwanzig

Jahren die jetzige katholische Kirche, einen einfachen Bau aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, aber noch mit älteren Teilen, Chor und Sakristei gehören dem 15. Jahrhundert an, gemeinsam zum Gottesdienste benutzt. Die Kirche war eine sogenannte Simultankirche, wie sie noch da und dort auch in Deutschland zu treffen sind. Damals hatte man den Reformierten aus Mitteln der katholischen Kirchengemeinde eine neue Kirche erbaut, wodurch das alte Gotteshaus zum alleinigen Eigentum der Katholiken wurde, aber auch alle Fonds so in Anspruch genommen, daß die dringend notwendige Restauration der alten Kirche nicht mehr bestritten werden konnte. So entschloß sich die Kirchengemeinde, den ehemaligen gotischen Hochaltar, der hinter und über dem jetzigen Altare aus dem 18. Jahrhundert aufgestellt war, zu verkaufen, wozu auch der Bischof von Chur seine Erlaubnis erteilte.

Es ist ein der Maria geweihter Flügelaltar (Abb. 54). Der Schrein bildet ein stehendes Rechteck mit überhöhter Mitte, die im allgemeinen beliebteste Form für den Schrein. Er zeigt die in der schwäbischen Kunst übliche Darstellung der von zwei Heiligen begleiteten Maria mit dem Kinde. Als Immaculata steht Maria auf der Mondsichel, zärtlich liebevoll trägt sie das segnende Kind auf ihren Händen. Während ihre schlichte, natürliche Haltung und der stillglückliche Ausdruck des Gesichtes uns nur an die göttliche Mutter denken läßt, ist doch auch ihre hoheitsvolle



Abb. 55. Linker Flügel des Altars aus Almens.

Stellung als regina coeli angedeutet durch die Erhöhung ihres Standpunktes, das reiche Maßwerk oben im Schreine und die zwei schwebenden Engelchen, die eine Krone über ihrem Haupte hielten. Krone und einer der kleinen Engel fehlen leider heute. Zwei hohe Heilige, der Apostel Andreas mit seinem Kreuze und Johannes Evangelista, den Kelch mit der Schlange als Attribut haltend, sind die Begleiter der Maria. Diese Santa conversazione erhält in dem prachtvollen Golddamast der Rückwand einen ebenso schönen wie feierlichen, stimmungsvollen Hintergrund.

Der Wald von Fialen, Pfeilern und feinen Ranken, der sonst die Schreinkasten schwäbischer Altäre krönt, fehlt, dagegen stehen hier außerhalb des Gehäuses nochmals zwei Heilige, ein heiliger Bischof, ein Kirchenmodell tragend, und der heilige Sebastian.

Der Unterbau, die Predella, hebt frei und leicht den Altar empor. Recht deutlich sieht man hier an den vier Halbfiguren und dem Repositorium, das die Mitte einnimmt, daß die



Abb. 56. Rechter Flügel des Altares aus Almens.

Predella die Rolle des Reliquienaltares übernommen hat. Es ist wohl unsere Predella eines der frühesten Beispiele einer Tabernakelanlage in dieser Form. Rechts sind Johannes Evangelista und Andreas, links die heilige Barbara mit Turm und Kelch und die heilige Margareta, ein kleines Kästchen auf der Hand tragend und neben ihr der Drachenkopf, dargestellt.

Die Flügel bestehen aus je zwei quadratischen Feldern und einem kleinen Rechtecke, das die Ueberhöhung des Schreines schließt. Die Reliefs auf den Innenseiten der Flügel geben Szenen aus dem Leben Mariae. Auf dem linken Flügel sehen wir oben den Tempelgang Mariae und darunter die Geburt Christi, in dem Rechteck oben die Halbfigur eines Propheten, nach seinem Spruchbände „Isayas“ (Abb. 55).

Auf dem Relief des Tempelganges führt eine hohe Treppe zu einem rundbogigen Tore, unter dem ein Altar mit den Gesetzestafeln darauf sichtbar wird. Andächtig, die Hände vor der Brust gefaltet, schreitet die Jungfrau die Treppe empor, während ihre Eltern, Mutter Anna mit über der Brust gekreuzten Händen, der Vater Joachim, in einem Korbe die zum Opfer bestimmten Tauben tragend, bescheiden hinter der Treppe stehen bleiben. Der Hohepriester, in bischöflichem Ornate, steht neben der Treppe und segnet Maria.

Die kindliche Frömmigkeit der jungen Maria, die biedere Ehrfurcht und Andacht von Vater und Mutter

verstand der Künstler recht gut darzustellen. Weniger ist ihm die Perspektive geglückt, namentlich machte ihm die Treppe große Schwierigkeiten, vergebens läßt er, um deren Mangel etwas zu verdecken, einen Teil des Mantels der Mutter Anna auf die Stufen fallen. Auch die Größenverhältnisse der Figuren stimmen nicht recht, der zwar ganz in die Ecke gerückte Bischof ist als Vordergrundfigur gegenüber dem Elternpaare doch viel zu klein geraten.

Wesentlich besser weiß der Künstler sich mit der Darstellung des unteren Feldes, der Geburt Christi, abzufinden. Das Kind liegt etwas erhöht auf einem Tuche, das ein Engel ausgebreitet hat. Zu den Füßen des Kindes kniet andächtig verehrend Maria. Rechts, etwas hinter dieser Gruppe, erscheint der heilige Joseph, eine brennende Kerze in der Hand haltend. Durch zwei Rundbogen der Ruine strecken Ochs und Esel ihre Köpfe, um mit ihrem Hauche das Kind zu erwärmen. Im Hintergrunde ist eine felsige Landschaft, in der ein Hirte mit seinem Hunde eine kleine Herde weidender Schafe bewacht.

Der Prophet Jesaias ist in Halbfigur gegeben, lehrend erhebt er die Rechte, in der Linken hält er sein Spruchband. Er trägt eine Schaubе mit breitem Umschlag, sein Haupt bedeckt ein Barett, unter dem zu beiden Seiten des Gesichtes Locken hervorquellen. Ein langer, gelockter Bart umrahmt das schmale Gesicht des Propheten.

Der rechte Flügel enthält die Darstellung der Verkündigung, der Anbetung der heiligen drei Könige und oben den Propheten Jeremias (Abb. 56).

Auf der Verkündigung sehen wir Maria vor dem Betpulte unter dem Betthimmel knien und in demutvoller Haltung, mit über der Brust gekreuzten Händen sich halb zu dem Engel wenden, der ihr die frohe Botschaft bringt. Am Fenster auf einer Konsole steht eine Vase mit Lilien. Auch hier die gleichen, wenn auch weniger auffallenden Mängel in der Perspektive, namentlich am Buche der Maria.

Die Anbetung der heiligen drei Könige ist wie Geburt und Verkündigung in der üblichen Weise gegeben, daß Maria mit dem Kinde auf dem Schoße vor der Ruine sitzt, der älteste der drei Weisen, Kaspar, kniet vor ihnen und reicht eine kleine Truhe dar mit Goldmünzen, nach denen das göttliche Kind fröhlich faßt und mit ihnen spielt. Dahinter Melchior und Balthasar, der nach dem Sterne zeigt. Alle drei Könige in eleganter, reicher Tracht.

Oben im überhöhten Rechtecke dann die Halbfigur des Propheten Jeremias, der mit der Linken auf das Spruchband mit seinem Namen deutet. Er trägt einen weitfaltigen Rock mit breitem Schulterkragen und ein wulstiges Barett mit gedrehtem Rande. Das breite Gesicht mit den kleinen gutmütig und freundlich blickenden Augen, der kurzen, geraden Nase, dem weich geformten Munde, der von einem zierlich aufgedrehten Schnurrbarte überschattet wird, und dem breiten Kinn mit dem Grübchen macht durchaus den Eindruck eines Porträts. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die Bemalung, die den bläulichen Schimmer des rasierten Vollbartes an Wangen und Kinn nicht vergessen hat. Es wäre daher wohl möglich, daß wir in dieser durchaus porträthafter Prophetenfigur ein Selbstbildnis des Verfertigers des Altares vor uns haben.

Die Statuen im Schreine und die beiden Statuetten oben sind ganz im Reliefstil gehalten, ihre Komposition ist ausschließlich für die Vorderansicht berechnet. Die Reliefs

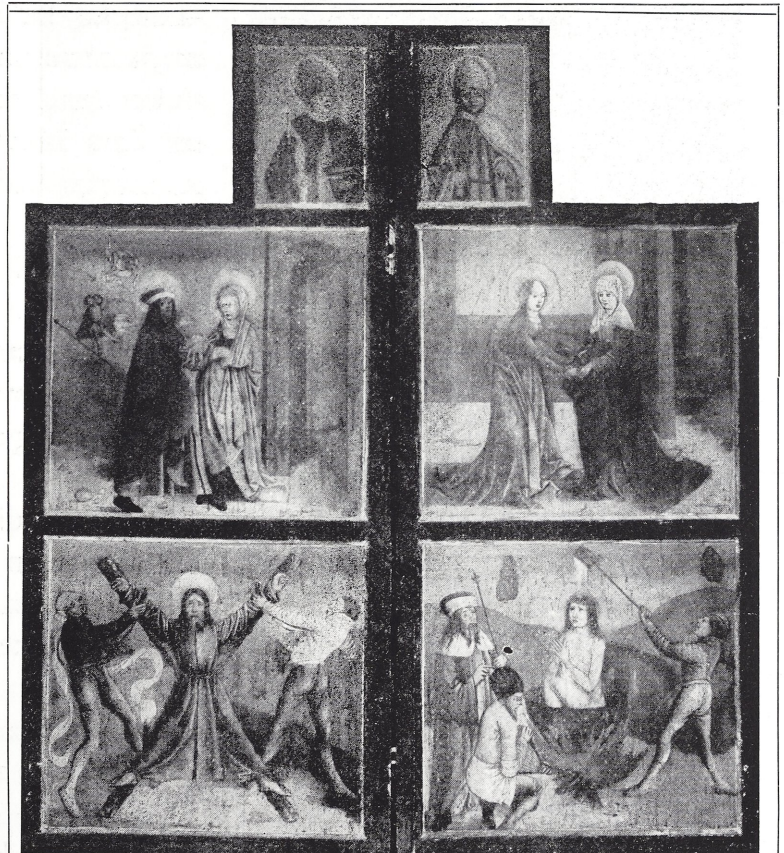


Abb. 57. Die Außenseiten der Flügel des Dreifalters.

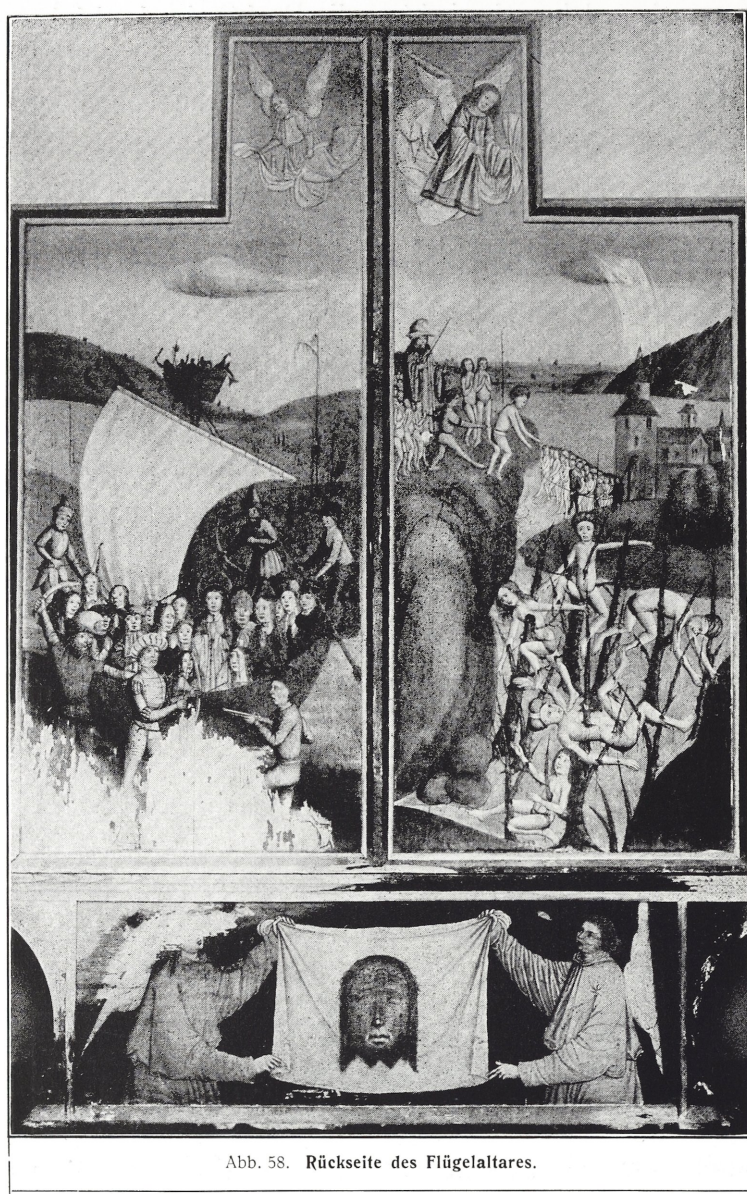


Abb. 58. Rückseite des Flügelaltars.

auf den Flügeln und in der Predella sind rein malerisch gesehen, ihren Stil leiten sie direkt von Gemälden ab. Die Figuren sind schlank und wohl proportioniert, die Gesichter recht fein durchgeführt, auch die Hände sind geschickt und mit großer Sorgfalt behandelt. Die langen Röhrenfalten der Gewänder unterstützen wesentlich den Eindruck von der Schlankheit der Figuren. Auch der nackte Körper gelingt dem Künstler ganz gut, wie der Sebastian zeigt. Die Bewegungen sind gemessen und würdevoll, alles ist abgeklärte Ruhe.

Bei der Polychromie der Statuen und Reliefs überwiegt das Gold, alle Gewänder bei den Figuren des Schreins und der Predella sind mit Glanzgold überzogen, Silber kommt nur an wenigen untergeordneten Stellen vor. Die Unterkleider Marias und der beiden Apostel sind wie Brokatstoff behandelt, das Granatapfelmuster bildet die Verzierung. Die Bemalung der Fleishteile ist mit der allergrößten Sorgfalt hergestellt, auf das feinste werden alle Uebergänge gegeben, zarte Schattierungen verstärken die plastische Wirkung.

Die Figuren und Reliefs sind aus Lindenholz hergestellt, letztere sind à jour gearbeitet und auf das Tannenholz der Flügel aufgelegt.

Gemälde schmücken die Außenseite der Flügel, die Rückseite des Schreins und der Predella. Wie die Innenseiten sind auch die Außenseiten zweigeteilt und durch ein kleineres Rechteck überhöht.

Auf dem linken Flügel erscheint im oberen Rechtecke die Halbfigur des heiligen Bischofs Benno, der in der Rechten den Bischofsstab mit dem Sudarium und mit der Linken auf einem Teller einen Fisch trägt. Auf der anderen Seite schneidet Martin, Bischof von Tour, ein Stück seines roten Mantels ab, um es dem Bettler zu schenken (Abb. 57).

Die Begegnung von Zacharias und Elisabeth an der goldenen Pforte ist im linken oberen Felde gegeben, Elisabeth trägt ein dunkelgrünes Kleid, rosa Mantel und weißes Kopftuch, während Zacharias in blauem Kleide, ebensolchem Barett mit weißem Rande und

olivfarbigem Mantel gemalt ist. Dieser Szene entspricht rechts die Darstellung der Heim-suchung, bei der Maria in blaugrünem, rotausgeschlagenem Kleide und Elisabeth in rotem Unterkleide mit weißem Saume, olivgrünem Mantel und weißem Kopftuch sich begegnen.

Unter diesen Szenen sind die Martyrien der beiden die Madonna im Schreine begleitenden Heiligen, Andreas und Johannes Evangelista, zu sehen. Links wird Andreas von zwei Schergen an das nach ihm benannte Schrägbalkenkreuz gebunden, während rechts Johannes in einem Kessel siedenden Oeles gemartert wird. Einer der Henkersknechte facht mit einem Blasebalg das Feuer unter dem Kessel an, während der andere mit einem Schapfe von dem siedenden Oele dem Heiligen auf das Haupt gießt.

Die Rückseite des früher freistehenden Altares ist ebenfalls ganz mit Gemälden bedeckt (Abb. 58). In der Mitte geteilt, ist in dem linken Felde das Martyrium der heiligen Ursula und ihrer elftausend Jungfrauen, rechts der Martyrertod der zehntausend Christen unter König Sapor gegeben. Das Schweiß-tuch der Veronika, von zwei Engeln gehalten, ist das Predellen-bild, wie dies in der schwäbischen Kunst allgemein üblich.

Die Bilder sind in Tempera gemalt, teilweise sind Lasuren und Lichter in Oelfarbe aufgesetzt. Die Farbenskala des Künstlers ist eine recht beschränkte, weiß, rosa, blau und olivgrün für die Gewänder, graugelb für den Vordergrund, braun für die Architektur und blaugrün für den Hintergrund genügen ihm. Den Himmel läßt er überall hellblau am Horizont beginnen und ihn dann nach oben allmählich dunkler werden. Ebenso schlicht wie seine Palette ist auch seine Zeichenkunst, die namentlich bei der Darstellung des Nackten noch sehr viele Mängel aufweist. Besser gelingen ihm mit einer gewissen naiven Sicherheit die Bewegungen, so daß man oft darüber die Schwächen der Zeichnung vergißt. Auch als Landschaftler steht er nicht auf der Höhe der Zeit, Linear- und Luftperspektive sind ihm noch ziemlich fremde Begriffe. Bei Einzelheiten, so in der Darstellung der Engel und des Schweiß-tuches der Veronika, zeigt er eine größere Sicherheit, was auf die Uebung in solchen oft begehrten Darstellungen zurückzuführen ist.

Alles in allem haben wir es hier mit einem biederem Provinzmalers zu tun, der vielleicht um 1460 in der Werkstatt eines größeren Meisters gelernt hat und der dann in seinem kleinen Städtchen schlecht und recht bis in seine alten Tage von dem in der Jugend Ge-lerten zehrte. Jedenfalls steht seine Kunst hinter der des Schnitzers weit zurück.

Der Altar stammt, wie oben berichtet, aus einer Kirche in Graubünden, trotzdem ist er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von einem Bündner Meister, sondern von einem schwä-bischen Künstler gemacht worden. Der Aufbau des Altares, die Darstellungen, der Stil der Figuren und Reliefs und die Malerei sind durchaus schwäbisch.

Der rechteckige Schrein mit der erhöhten Mitte, in dem in ruhiger Haltung die Mutter-gottes mit dem Jesuskindchen auf dem Arme, begleitet von zwei Heiligen, erscheint, ist die für den schwäbischen Schnitzaltar typische Schreinform und Darstellung. Bei größeren Altären stehen auch manchmal vier Heilige zu beiden Seiten, in Passionsaltären tritt an Stelle der Marienstatue das Kruzifix. M. Schuette zählt in ihrem Werke über den schwäbischen Schnitz-altar¹⁾ vierunddreißig Altäre auf, in denen im Schreine Maria und zwei Heiligenstatuen ge-

¹⁾ Der schwäbische Schnitzaltar von Maria Schuette. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz a Mündel) 1907, p. 141–149.

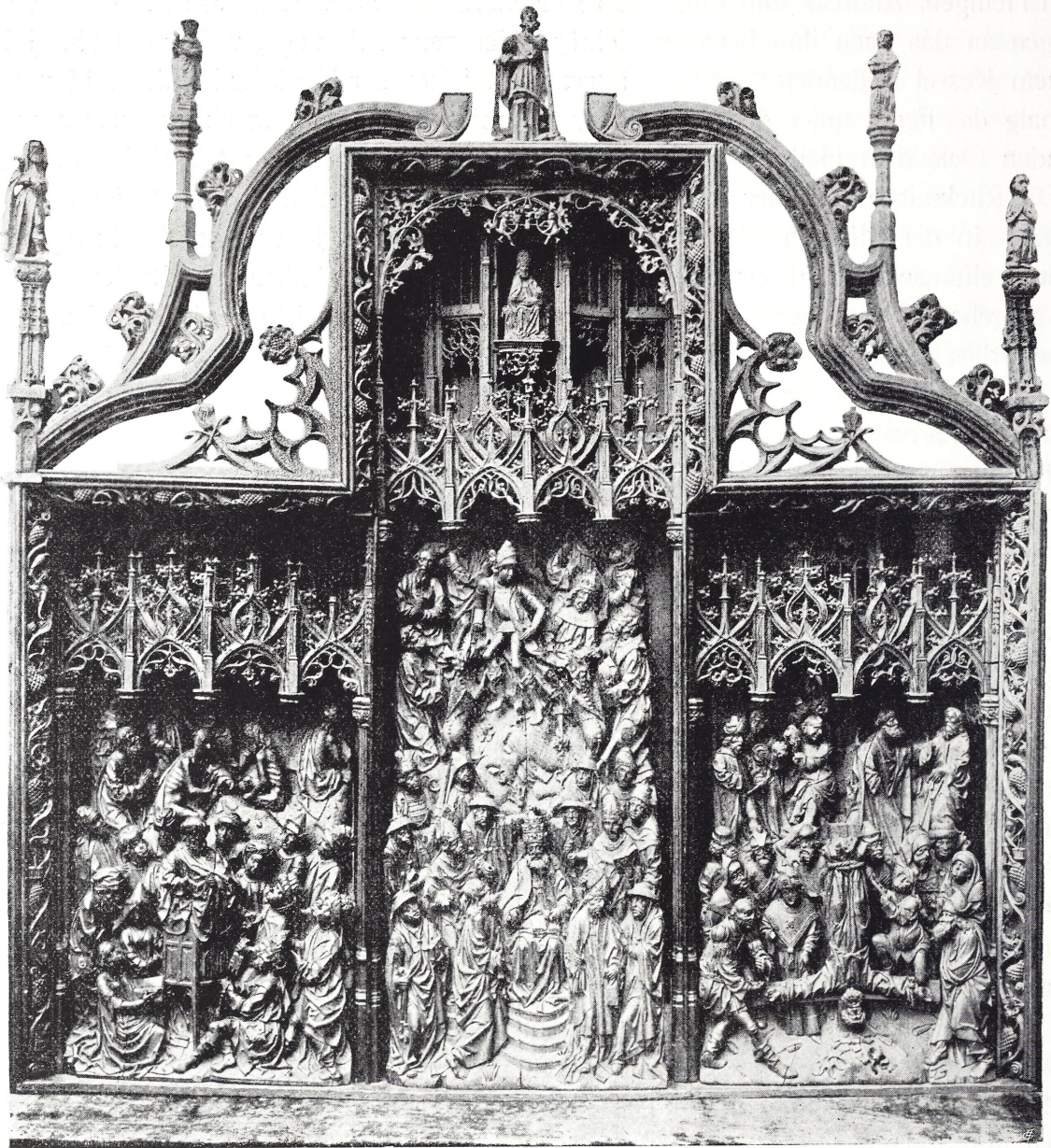


Abb. 59. Kalkarer Schnitzaltar von Jan van Haldern.

geben sind, eine Aufstellung, die sich aber noch durch eine ganze Anzahl Altäre vermehren läßt. Daß außerhalb des Gehäuses oben auf dem Altarschreine nochmals zwei Heiligenstatuetten ganz frei stehen, St. Sebastian und ein Bischof mit Kirchenmodell, kommt sonst nur noch an drei schwäbischen Altären vor, dem Altare in der Schloßkirche zu Winnenthal (O.-A. Waiblingen), in Kaufbeuren und am Hochaltar in Chur, den Meister Ruß von Ravensburg 1492 vollendet hat. Es wäre wohl möglich, daß der Künstler des Almenser Altares von dem berühmten Werke in der bischöflichen Kathedrale der Hauptstadt Graubündens sich hat beeinflussen lassen, wir hätten dann auch einen terminus post quem für die Entstehungszeit unseres Altares.



Abb. 60. Teilaufnahme des Reliefs auf der rechten Seite mit dem mutmaßlichen Selbstporträt des Schnitzers.

„Das Relief auf der Innenseite des Flügels bedeutet den voll ausgebildeten großen gotischen Schnitzaltar, es ist die Regel für alle die bedeutenden Hochaltäre Schwabens: den Besigheimer, Blaubeurer, Heilbronner, Winnenthaler und jenen aus St. Maria Calanca in Basel, Hist. Mus. Die Außenseiten sind leer oder tragen Malerei (Blaubeuren).“ Diese Regel trifft auch für unsern Altar zu, wie auch die folgende: „Die schmalen Rechtecke, die dem eigentlichen Flügel in Anpassung an den Schrein mit überhöhter Mitte aufgesetzt sind, werden mit Halbfiguren oder Ornament gefüllt und als eine Fläche für sich behandelt.“¹⁾

Die Predella zeigt ebenfalls die in Schwaben beliebteste Form, die Dreiteilung, wofür die bedeutendsten Beispiele die Hochaltäre in Blaubeuren und Chur sind. Die Lieblingsdarstellungen aus dem Marienleben in der schwäbischen Kunst, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der heiligen drei Könige, treffen wir auch an unserem Altare, nur ist statt der Heimsuchung, die auf der Außenseite gemalt ist, der Tempelgang Mariae gegeben. Das von zwei Engeln gehaltene Veronikatuch erklärt M. Schuette als Tradition für die Rückseite der Predella.²⁾

Sprechen so Aufbau und Darstellungen des Altares ganz für seine schwäbische Herkunft, so ist dies auch mit dem Stil der Figuren und Reliefs der Fall, sowohl die Typen der Figuren wie auch der Faltenwurf der Gewänder sind durchaus schwäbisch. „Die Ruhe ist das durchgehende Charakteristikum des schwäbischen Schreinthemas“, sagt Schuette,³⁾ Stille und Ruhe liegt auf unserem Altare, keine aufgeregte Geste, starke Bewegung oder flatternde Gewandung stört die Darstellungen, alles ist Gemessenheit und Friede.

Die Marienfigur im Schrein hat eine große Aehnlichkeit mit der Barbara und Katharina auf zwei Altarflügeln (No. 109 und 110) im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ebenso zeigt

¹⁾ Schuette, pag. 48, ebenda pag. 49. ²⁾ pag. 26. ³⁾ pag. 16.

der Bischof mit dem Kirchenmodell oben auf dem Altare in den Gesichtszügen nahe Verwandtschaft mit dem heiligen Wolfgang auf dem Flügel No. 110. Die beiden Altarflügel stammen aus der Kirche zu Damuls in Vorarlberg und werden dem Yvo Strigel zugeschrieben.¹⁾ Auch mit den Figuren und Reliefs des Herz-Jesu-Altars von Yvo Strigel (1505) von Memmingen im Dom zu Frankfurt haben unsere Figuren und Reliefs manche gemeinsame Züge, namentlich sind der Andreas und Johannes dem Christus in der Mitte und dem Sebastian auf dem rechten Flügel sehr ähnlich. Auch die Frauentypen beider Altäre kommen sich recht nahe. Zu der Verwandtschaft mit den Werken der Memminger Schnitzschule tritt noch die äußere Wahrscheinlichkeit, daß unser Altar aus einer Memminger Werkstatt hervorgegangen ist. Die Bischofsstadt Chur hatte sich den schwäbischen Meister Jakob Ruß verschrieben, der ihr den prachtvollen Hochaltar im Dome 1492 vollendete. Es liegt nahe, daß die Gemeinde Almens in der Nähe von Chur ebenfalls bei einem schwäbischen Künstler ihren neuen Altar bestellte. In Graubünden scheinen die Memminger Künstler sehr gut eingeführt gewesen zu sein, wir wissen, daß Yvo Strigel 1489 den Altar für St. Agatha in Disentis, dann einen Altar für die Sebastianskapelle in Igels und den jetzt im historischen Museum in Basel aufbewahrten großen Altar für San Maria in Val Calanca 1512 gemacht hat. Alle diese Momente zusammen genommen erlauben den Schluß, daß unser Altar in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts von einem Memminger Bildschnitzer hergestellt worden ist.

Der *zweite Altar* bildet den Mittelpunkt der von den niederrheinischen Skulpturen am sichersten zu bestimmenden Gruppe der *Kalkarer Schule* (Abb. 59). Der Altar war früher in England, kam dann in die Sammlung Bourgois in Cöln und wurde auf der Versteigerung

dieser Kollektion von dem Antiquar Fröschels in Berlin erworben, von welchem ihn das Museum kaufte.

Der große, ganz aus Eichenholz gefertigte Schnitzaltar besteht aus drei von einer gotischen, durchbrochenen Laubranke umzogenen Feldern, von denen das mittlere überhöht ist. Die Abteilungen sind durch Wände, denen Bündelpfeiler vorgelegt sind, voneinander getrennt und durch reiche Baldachinbauten mit hängenden Gewölben abgedeckt. Eigentümlich geschweifte, mit



Abb. 61. Predellarelieff vom Hochaltare zu Kalkar. Jan van Haldern.

¹⁾ Vöge, Die deutschen Bildwerke und die anderen Cisalpinen Länder. Berlin 1910, pag. 56.

Fialen und Krabben besetzte Streben spannen sich von den niederen Seiten zur höheren Mitte. Die Winkel sind mit Maßwerk, das in Rosen endigt, besetzt. Kleine Heiligenfigürchen krönen die Fialen. Die linke Außenseite ist mit Blindmaßwerk verziert, während die rechte Seite ganz glatt gehalten ist, wohl ein Beweis dafür, daß die frühere Aufstellung des Altares so war, daß nur die geschmückte linke Seite dem Beschauer sichtbar gewesen ist.

Der Altar war dem heiligen Petrus geweiht, sechs Szenen aus dem Leben des Apostelfürsten sind in Hochreliefs in den drei Feldern des Altares dargestellt.

Die Erklärung der Szenen ist, außer der sechsten mit dem Martyrium des Apostels, nicht ganz leicht. Auf der linken Seite oben sehen wir Petrus mit aufgehobenen Händen im Gebete knien, vor ihm steigt eine Frau aus einem Grabe, während weiter rechts ein nackter Mann auf einem Balken sitzt und weiter nach rechts ein zweiter, der ein Tuch über den Rücken geworfen hat, gen Himmel schaut. Ein gekrönter Mann und zwei andere Männer scheinen den Vorgang eifrig zu besprechen. Im Hintergrunde steht ein kleines gotisches Gebäude, vielleicht eine Kapelle. Im Leben des heiligen Petrus wird erzählt, daß er zu Joppe die Tabitha, eine durch Tugenden und tätige Nächstenliebe ausgezeichnete Witwe, von den Toten auferweckt habe. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Szene diese Totenerweckung darstellen soll.

Darunter ist das Lehramt des heiligen Petrus symbolisiert. Er predigt von einer Kanzel herab einer Versammlung von vier Frauen und neun Männern.

In der Mitte sehen wir oben, wie auf einem Berge, einen in sprunghafter Bewegung befindlichen jungen Mann, der von zwei Drachen gepackt und herabgerissen wird. Links knien Petrus und Paulus mit aufgehobenen Händen im eifrigen Gebete, rechts und im Hintergrunde schauen ein König und fünf vornehm gekleidete Männer dem Vorgange zu. Es scheint hier der Sturz des Zauberers Simon in Rom, mit dem Petrus schon in Samaria zu tun hatte, dargestellt zu sein.

Die Legende erzählt folgende Geschichte: „Simon der Zauberer fand das Mittel, sich in Neros Gunst einzuschleichen, was ihm um so leichter war, da der Kaiser ein unsinniger Verehrer der Zauberei und es eine seiner unbändigsten Leidenschaften



Abb. 62. Fußwaschung. Predellare Relief vom Hochaltare zu Kalkar. Jan van Haldern.

war, in dieser teuflischen Kunst sich auszuzeichnen. Er schonte auch nichts, um sich darin Gewandtheit zu erwerben, und weder Kostenaufwand noch Verbrechen waren ihm, wenn es sich um diese heillosen Künste handelte, zu viel oder zu groß. Die Väter versichern, Simon habe dem Kaiser und dem Volke versprochen, er wolle sich mittelst der Engel in die Luft erheben, vorgebend, dadurch die Himmelfahrt Christi nachzuahmen, und habe sich wirklich auch, setzen sie noch bei, durch Zauberkraft emporgeschwungen, sei aber auf das Gebet des heiligen Petrus und Paulus herabgestürzt, habe ein Bein gebrochen und sei wenige Tage nachher in Wut und Verzweiflung gestorben.“¹⁾

Die Hauptdarstellung des Altares gibt den Heiligen feierlich thronend, umgeben von Bischöfen und Kardinälen, von denen zwei ihm die Tiara auf das Haupt setzen. Die barhäuptige Figur links vom Throne scheint Christus zu sein, der vielleicht die Schlüssel dem Apostelfürsten übergibt. In dieser Szene darf man wohl die Inthronisation des heiligen Petrus sehen, und zwar ist durch die Szene mit dem Zauberer Simon auch der Ort, Rom, die Hauptstadt der Christenheit, näher bezeichnet.

Die Szenen im dritten, rechten Felde sind die Flucht Petri aus Rom und sein Martyrium. „Die Gläubigen“, sagt der heilige Ambrosius, „die große Gefahr berücksichtigend, welcher der heilige Petrus ausgesetzt war, beschworen ihn, sein Leben noch durch die Flucht für sie zu erhalten. Anfangs weigerte er sich zwar dessen, allein endlich gab er ihren dringenden Bitten nach und entfloh während der Nacht. Als er aber zum Stadttore hinaustreten wollte, hatte er ein Gesicht, worin ihm Jesus erschien. Er fragte ihn: „Herr, wo gehst du hin?“ „Ich komme nach Rom,“ war des Heilandes Antwort, „um von neuem gekreuzigt zu werden.“ Petrus verstand sogleich den Sinn dieser Worte, sah sie als einen Beweis seiner Feigheit und als ein Zeichen an, daß es Gottes Wille sei, daß er leide. Ohne Verzug kehrte er wieder in die Stadt zurück, wo er verhaftet und mit dem heiligen Paulus in das Mamertinische Gefängnis eingeschlossen wurde.“²⁾ Dieses Gesicht des heiligen Petrus ist von dem Künstler in die Wirklichkeit übertragen worden. Im Hintergrunde sind die Mauern und das Tor von Rom, ein Befehlshaber, den Kommandostab aufstützend, bespricht sich mit einem Manne, der demütig seine Kappe an die Brust drückt, während zwei Schergen mit großen Steinen nach dem Heiligen werfen, der eben dem Heilande begegnet.

Das Martyrium Petri, wie er, mit dem Haupte nach unten, mit Stricken an das Kreuz gebunden wird, wie Tertullian erzählt, sehen wir dann in der letzten Szene.

Hier fällt es auf, daß einer der Männer, auf der rechten Seite der dritte von unten, sich gar nicht um den Vorgang kümmert, sondern einfach geradeaus schaut. Er macht so durchaus den Eindruck einer Füllfigur. Sein Typus unterscheidet sich aber auch ganz wesentlich von allen übrigen. Unter der niederen Stirn liegen zwei kleine, runde, nahe beieinanderstehende Augen mit beinahe stechendem Blick. Die Nase ist verhältnismäßig lang und gerade, der Mund ist breit, die dicke vorgeschobene Unterlippe und das ebenfalls sehr in die Breite gezogene Kinn geben dem Gesichte einen sehr energischen, aber nicht gerade übermäßig sympathischen Zug. Auf dem ganzen Altare trägt dieser Mann allein einen an den Enden

¹⁾ Butler, Alban. Leben der Väter und Martyrer nebst anderer vorzüglicher Heiligen. Deutsch von Dr. Räß und Dr. Weis. Mainz 1824. Bd. VIII, pag. 509 ff. ²⁾ Ebenda, pag. 511.



Abb. 63. Barockaltar aus Nendeln, Fürstentum Liechtenstein. Um 1620.

gekräuselten Schnurrbart (Abb. 60). Auch hier, glaube ich, haben wir es mit einem Porträt zu tun, und zwar wahrscheinlich mit dem des Künstlers, da der Besteller als Donator sich wohl kaum mit dieser versteckten Stelle am Altare begnügt hätte.

Wer war nun dieser Meister?

Die Bildwerke unseres Altares zeigen mit den beiden Predellenreliefs, dem Abendmahl und der Fußwaschung (Abb. 61 u. 62), des Hochaltares in Kalkar die allergrößte Verwandtschaft. Eine Reihe von Typen aus den Predellenreliefs kehrt auf unserm Altare wieder, so vor allem Christus und Petrus, bei den übrigen ist namentlich die Art des Schnittes der Augen, das starke Betonen der Jochbeine und der unteren Gesichtspartie, die Behandlung von Haar und Bart und die Faltengebung der Gewänder so ähnlich, daß auf die gleiche Hand geschlossen werden darf. Wir wissen, daß diese Reliefs von einem Meister *Johann van Haldern* sind. Wolff schreibt über den Meister: Jan van Haldern wird zuerst im Jahre 1480 im Verzeichnisse Kalkarer Krieger erwähnt, dann in der Rechnung der Liebfrauenbruderschaft vom Jahre 1491, worin er als Gehilfe in der Werkstatt des Meisters Arnold zu Zwolle bezeichnet ist. Im Jahre 1498 übertrug der Vorstand der Fraternität U. L. Frau dem Meister Johann van Haldern die Anfertigung zweier Gruppen für den Untersatz des

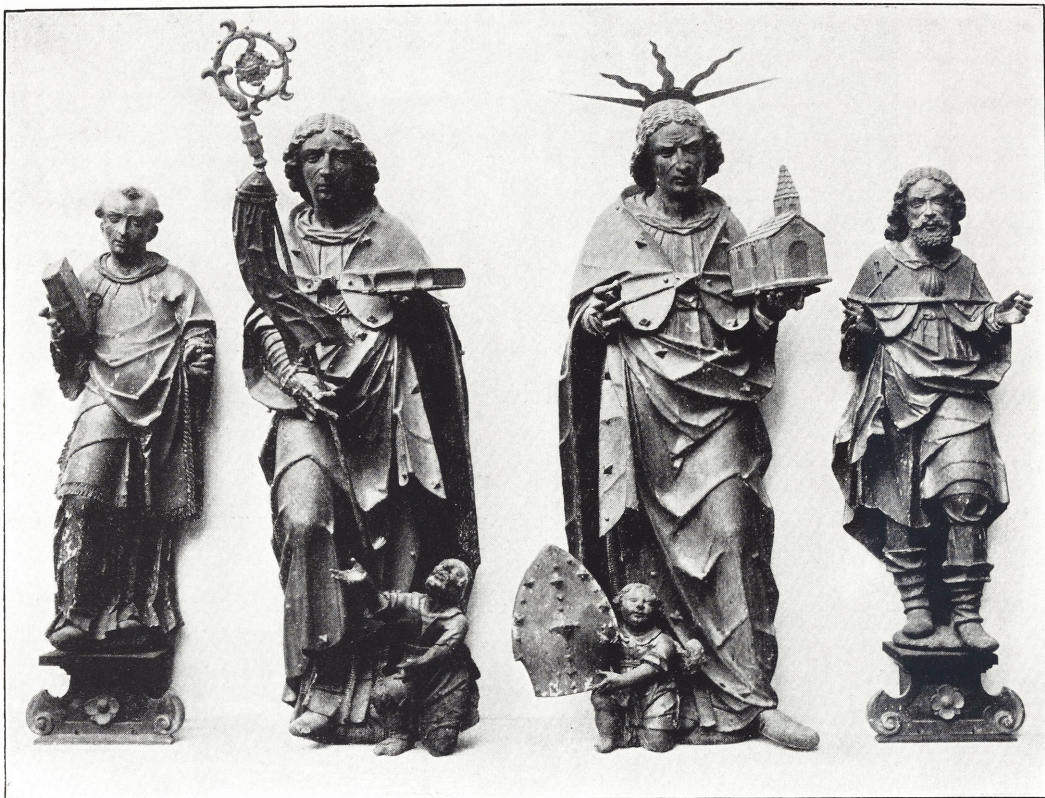


Abb. 64. Vier Statuen aus dem Barockaltare von Nendeln, Fürstentum Liechtenstein.

Hochaltarschreines „Save parcken beneden in den Voet van den kast opt hoighe Altair to macken“, und bewilligte dafür zum Meisterlohn den Betrag von 30 Goldgulden, ca. 720 Mk. unseres Geldes. Noch im Jahre 1511 ist er in Kalkar ansässig.¹⁾

Von demselben Meister ist auch die Wandgruppe eines Christophorus mit dem Christkinde, Eichenholz, Höhe 142 cm, in der Sammlung F. Lippmann in Berlin.²⁾

Der Altar hat jetzt keine Predella oder entsprechenden Unterbau, er dürfte auch nie eine solche gehabt haben. Bemalt und vergoldet war der Altar nicht, wohl aber gefirnißt. Daß die Altäre in Kalkar gefirnißt wurden, wissen wir aus der Kirchenrechnung von Kalkar aus dem Jahre 1492, laut welcher der Meister Derik Boegert den Annenaltar gefirnißt hat.³⁾

Gegen die Predellenreliefs erscheinen mir die Reliefs des Petrusaltares etwas fortgeschrittener, so daß man seine Entstehung wohl in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts setzen darf.

Der dritte Altar (Abb. 63) stammt aus Nendeln im Fürstentum Liechtenstein. Es ist ein über sieben Meter hoher Barockaltar von malerisch imposantem Aufbaue. Ueber dem breit ausladenden Unterbau mit dem vorgebauten Tabernakel erhebt sich frei und leicht der Altaraufbau, der durch reichverzierte Säulen und Pfeiler in fünf Felder geteilt wird. Das größere und höhere Mittelfeld umschließt ein Gemälde, Krönung Mariae, die beiden Seitenfelder auf jeder Seite, gewissermaßen die Flügel des Fünffalters bildend, sind durch Statuen von Heiligen

¹⁾ Wolff, Die St. Nicolaikirche zu Kalkar, pag. 26 und 27. ²⁾ S. Friedländer, Deutsche und niederländische Bildwerke im Berliner Privatbesitz. Taf. XI, Fig. 18. ³⁾ Wolff, pag. 24.

ausgefüllt. Auf den Verkröpfungen des Gebälkes stehen wieder Statuetten, heilige Frauen, und sitzen palmenschwingende Engel. Die Bekrönung des Altares bildet eine runde Kartusche mit der Reliefdarstellung der Dreifaltigkeit.

Der Altar ist schwarz, alle Ornamente aber vergoldet. Die Gewänder der Figuren sind ebenfalls vergoldet, nur die Untergewänder sind dunkelrot oder blau mit schwarzer oder goldener Musterung. Die Figuren (Abb. 64) sind sehr charakteristisch, die etwas breiten Gesichter zeigen hochgezogene Augenbrauen ziemlich flachliegende, etwas gekniffene Augen, scharfe Falten ziehen sich von den Nasenflügeln gegen den Mund und von den Mundwinkeln zum Kinn. Die Gewänder erscheinen wie angeklebt mit sehr scharfen Brüchen und Falten. Die Figuren sind ein gutes Beispiel, wie lange sich der Einfluß der Gotik in einzelnen Gegenden hält.

Den gleichen Stil zeigt ein kleiner Altar im k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien und eine Bischofsfigur, die Leisching in seinem Werke über Holzskulpturen unter Nr. 115 abbildet.

Unser Altar muß in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entstanden sein. Als gutes Beispiel deutschen Barocks war er eine wünschenswerte Ergänzung unserer Sammlung.

¹⁾ Falke, Jakob von, Holzschnitzereien. Eine Auswahl aus der Sammlung des k. k. österreichischen Museums, Taf. XXI.

²⁾ Leisching, Figurale Holzplastik, Taf. LIV, Nr. 115.