

# KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

2. Jahrgang

Januar 1949

Heft 1

## DIE AUSSTELLUNG „NORDDEUTSCHE GOLDSCHMIEDE- ARBEITEN UND STICKEREIEN DES MITTELALTERS“ IM MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE IN HAMBURG

Zum ersten Male seit der Gründung des Instituts fand in diesem Winter im Museum für Kunst und Gewerbe eine Ausstellung von Arbeiten des mittelalterlichen Kunstgewerbes statt. Sie umfaßte Bronzegüsse, Goldschmiedearbeiten und Stickereien, die bestimmt oder vermutlich in Niedersachsen, Schleswig-Holstein, Lübeck oder Hamburg entstanden sind. Bei dem größeren Teil der ausgestellten Stücke handelte es sich um Leihgaben: Das Landes- und das Kestner-Museum in Hannover, das St. Annen-Museum in Lübeck, das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum in Schleswig, Landesmuseum und Rathaus in Lüneburg, die Stifte Kloster Lüne, Wienhausen und Preetz, schließlich Kirchen in Schleswig-Holstein, Lübeck, Lüneburg und Hamburg haben zur Ausstellung beigetragen. Eine der schönsten der ausgestellten spätgotischen Goldschmiedearbeiten, ein Birnpokal nach Entwurf von Benedikt Dreyer, stammte aus schleswig-holsteinischem Privatbesitz. Wenn auch die großartigsten und kostbarsten der aus der Blütezeit der niedersächsischen Kunst erhaltenen Werke in Hamburg noch nicht gezeigt werden konnten, so war manches Unbekannte oder doch für gewöhnlich nur Wenigen und bei seltenen Gelegenheiten zugängliche zu sehen.

Der mittlerweile vergriffene Katalog (31 S., 19 Abb.) gibt in seinem ersten, von Erich Meyer bearbeiteten Teil die vorläufigen wissenschaftlichen Ergebnisse zu den Goldschmiedearbeiten und Bronzen; der zweite Teil behandelt das Gebiet der Stickereien. Die Entwicklungslinien der norddeutschen Goldschmiede- und Bronzekunst sind von der Hamburger Ausstellung nicht abzulesen. Es muß auch offen bleiben, wie sich die Entwicklung aus der Fülle des Erhaltenen, die infolge der schwierigen Zeitumstände noch nicht überblickt werden kann, erschließen ließe. Indessen bietet die Ausstellung doch die

Möglichkeit, Datierungs- und Lokalisierungsprobleme innerhalb eines eng umgrenzten Gebiets von verhältnismäßig einheitlichem Charakter zu erörtern.

Das früheste Stück, der Deckel eines Reliquienkastens mit der gravierten Darstellung von Kains und Abels Opfer aus dem Schatz der Goldenen Tafel des Michaelisklosters zu Lüneburg (Katalog Nr. 2, Abb. 5) ist wohl um 1040 zu datieren. Für den Kreuzfuß aus demselben Schatz (Nr. 1, Abb. 1, jetzt im Landesmuseum Hannover) mit den vier Evangelisten auf den vier Paradiesesflüssen, dem auferstehenden Adam und haltenden Engeln, ist die niedersächsische Herkunft nicht erwiesen. Mit unerhörter technischer Mühseligkeit ist an diesem Kreuzfuß die künstlerische Vorstellung ins Werk gesetzt. — Zwei größere Bronzearbeiten, eine thronende Muttergottes — das Kind ist verloren — (Nr. 4, Abb. 2) und ein Kopf aus Kloster Fischbeck an der Weser (Nr. 8, Abb. 3), beide im Besitz des Hannoverschen Landesmuseums, verdienen in der Geschichte der Anfänge der deutschen Plastik genauer berücksichtigt zu werden. Urkundliche Nachrichten über sie sind nicht bekannt. Ob wirklich die Marienfigur um ein halbes Jahrhundert älter ist? — Das prachtvolle Gießgefäß in Gestalt eines sitzenden Löwen (Nr. 17), zu dem es im Metropolitan-Museum ein Gegenstück gibt, ist von Erich Meyer hypothetisch als Lübecker Arbeit bezeichnet worden. In der Tat unterscheidet sich dieses Löwenaquamanile in der Lebhaftigkeit seiner Formensprache und im Typus der Tiere auffällig von den strengen und straffen, heroisch gewichtigen Löwen der Braunschweiger und Hildesheimer Bronzegießer. Auch bei späteren Arbeiten, die für Lübeck gesichert oder mit triftigen Gründen Lübeck zugewiesen sind, zeichnet sich die lübische Kunst, verglichen mit anderen norddeutschen Arbeiten, durch ein lebhafteres Temperament aus, das seinen Ausdruck in bewegten Linien und auch im Hang zu klarer und entschiedener Farbigkeit findet.

Von niedersächsischen Schmelzarbeiten des 13. Jahrhunderts gibt ein Reliquienkasten, gleichfalls aus dem Schatz der Goldenen Tafel stammend und jetzt in Hannover (Nr. 16), eine Vorstellung. Die älteren Platten auf dem Deckel und an der rechten Seite gehören dem 12. Jahrhundert an (Swarzenski hielt sie für westliche Arbeiten.) — Die schleswig-holsteinischen Kelche aus dem 13. Jahrhundert zeigen sämtlich die Verwendung gestanzter Medaillons zur Verzierung des Fußes. Reicherer Schmuck durch Steine und Filigran findet sich an dem mit einem Kelch in der Klosterkirche von Bergen auf Rügen eng verwandten Kelch aus Preetz (Nr. 25, Abb. 8). Es wird vermutet, daß beide Kelche aus einer Lübecker Werkstatt kommen. Die weiteren vermutungsweise oder sicher nach Lübeck zu lokalisierenden Arbeiten des 14.—16. Jahrhunderts, die auf der Ausstellung zu sehen waren, etwa die Patente aus der Marienkirche (Nr. 31, Abb. 9), das Kristallkreuz aus dem Johanniskloster zu Herwardeshude in Hamburg (Nr. 32), die Sprichwortschale aus der Trese (Nr. 33, Lübeck, Museum), die — im Kriege durch Brand stark mitgenommene — gravierte kupferne Gedenkplatte der Lübecker Petrikerche (Nr. 42), das meisterhaft gravierte und niellierte Dolchbesteck (Nr. 66), der Kelch des Lübecker Doms mit schönen Gravierungen und zwei emaillierten Wappen (Nr. 68) und der schon erwähnte Birnpokal (Nr. 72, Abb. 11) lassen von neuem ahnen, welche unermeßlichen Verluste an mittelalterlicher Kunst die Königin der

Ostsee durch die Politik ihres Bürgermeisters Wullenweber im 16. Jahrhundert erlitten hat.

Der Besitz Hamburgs an mittelalterlichen Kunstwerken ist freilich noch geringer. Die in ihrem gesellschaftlichen Leben immer wieder als konservativ bezeichnete Stadt scheint von jeher alter Kunst keine besondere Reverenz erwiesen zu haben. Das Lektionar aus der Petrikerche (Nr. 36) und das Plenarreliquiar aus dem Herwardeshuder Kloster sind nicht als einheimische Arbeiten gesichert. Doch aus dem 15. und besonders aus dem 16. Jahrhundert sind einige ausgezeichnete, durch Inschriften und Marken als hamburgisch zu bestimmende, Goldschmiedearbeiten erhalten, etwa der Becher der Itzehoe Kalandbruderschaft (Nr. 53, Itzehoe, Kirche), der Ilisabenbecher des Heiligengeist-Hospitals (Nr. 70, Abb. 10), die Kelche von Nienstedten (Nr. 46) und Quickborn (Nr. 71) und der kostbare Kelch von Uetersen (Nr. 65, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum). — Unter den Lüneburger Kelchen des 15. und 16. Jahrhunderts gibt es eine leicht als zusammengehörig erkennbare Gruppe mit blau emaillierten Rotuln. Ob es sich bei den vom Ratsarchiv hergeliehenen reizvollen kleineren Goldschmiedearbeiten um Lüneburger Arbeiten handelt, ist bis jetzt nicht ausgemacht.

An den Stickereien, zumindest an den Leinen- und Seidenstickereien auf Leinwand, ist eine überraschend folgerichtige Entwicklung vom 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts zu verfolgen. Von den frühen Weißstickereien aus Kloster Lüne (Nr. 74—77, 83) führt der Weg im 14. Jahrhundert zunächst zu den ikonographisch merkwürdigen Tüchern mit Fabelwesen (Nr. 78, 80, Landesmuseum Hannover), bei denen die weiße Leinenstickerei mit farbiger Seidenstickerei aufgefüllt wird. Der Reichtum an Stickarten, die das 13. Jahrhundert charakterisiert, verliert sich. Der streng flächenhafte Charakter bleibt zunächst noch erhalten. Das Weiß, am Anfang als mit farbigen Akzenten belebte Grundfarbe verwendet, erscheint in dem Altartuch aus dem Lüneburger Museum (um 1370; Nr. 84, Abb. 16) als eine neben anderen Farben. Bei dem Altartuch aus der Zeit um 1400 (Nr. 85, Hannover Landesmuseum) ist schließlich der Leinengrund selbst zugedeckt, und die Binnenmusterung wie die Muster der Hintergründe sind von solcher Buntheit, daß die Figuren verschwimmen und das Ganze eher den Eindruck eines äußerst musterreichen und farbigen Gewebes als den einer Stickerei hervorruft. Es gibt aber noch im 16. Jahrhundert Ausläufer der früheren Art von farbiger Seidenstickerei auf weißer oder nunmehr auch farbiger Leinwand im Lüneburgischen, die durch Beispiele vertreten sind.

Die von Marie Schuette gegebenen Datierungen der Lüner Weißstickereien liegen, vermutlich wegen technischer Kriterien, im allgemeinen beträchtlich später als man nach dem Figurenstil annehmen möchte. Besonders bei dem schönsten Stück, dem Altartuch mit der Kreuzigung (Nr. 83), das als erstes den Klosterstich für die Körperflächen verwendet, können nur technische Erwägungen zur Datierung in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts geführt haben.

Die Reihe der Wollstickereien beginnt mit einem Teppich der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts und endet mit der Lüner Gruppe aus dem Ende des 15. und dem Beginn des

16. Jahrhunderts. Von den Wienhäuser Bildteppichen, welche ein reicheres Bild von der Flächenkunst dieser erzählenden Stickereien des 14. Jahrhunderts hätten geben können, war bedauerlicherweise nur ein Stück, nämlich der 1924 aus erhaltenen Stücken wieder zusammengesetzte späteste Tristanteppeich aus der 2. Jahrhunderthälfte (Nr. 108, Abb. 18) auf der Ausstellung. Die veränderte Farbigkeit und Kompositionsweise des 15. Jahrhunderts wird durch zwei Fragmente eines Bildteppichs mit Szenen aus der Katharinen- und einer anderen Heiligenlegende (Nr. 109, Hannover, Landesmuseum) veranschaulicht. Den Schluß dieser Reihe bilden die großen Teppiche (Nr. 111, 112), das Banklaken (Nr. 110) und der kleine Teppich (Nr. 113) des Klosters Lüne, die in der Erzählweise wie in der Hinneigung zur bunten und starken Farbigkeit einen mehr volkstümlichen Charakter haben und in der Zeichnung hier und da gewisse provinzielle Verkümmierungen erkennen lassen. Merkwürdig ist die Darstellung auf dem Osterteppich, die wie ein Nachklang scholastischer Bildordnungen erscheint. Die dritte für Niedersachsen wichtige Gruppe von Stickereien, die Perlstickerei, welche die Wirkungen der Stickerei mit solchen der Goldschmiedekunst zu verbinden trachtet, ist durch ein Antependium auf chinesischem Damast mit Perlstickerei und Stanzen aus der Zeit um 1300 und durch zwei Aurifrisia aus Kloster Lüne, die vierte Gruppe, deren künstlerische Absicht in der Bezeichnung „Nadelmalerei“ angegeben ist, durch einige gute Borten an oder von geistlichen Gewändern vertreten.

Liselotte Möller

## PARISER NOTIZEN

Am 6. Dezember 1948 wurde im Petit Palais die Ausstellung der Alten Pinakothek durch den französischen Außenminister Schuman, den Kultusminister Delbos und den baye-rischen Kultusminister Dr. Hundhammer eröffnet, nachdem sie vorher bereits in Brüssel und in Amsterdam gezeigt worden war. Sie umfaßt 155 Werke aller Schulen, darunter die „Perle von Brabant“, Altdorfers Mariengeburt und den Hl. Georg, Dürers Paum-gartner-Altar, die Verspottung Christi von Grünewald, die Amazonenschlacht, den Raub der Leukippiden, die „Geißblattlaube“ und die Skizzen zum Medicyzyklus von Rubens, die sechs Passionsbilder für den Statthalter Friedrich Heinrich von Rembrandt, Raffaels „Madonna Canigiani“, Tizians Karl V., von Spaniern Velasquez, Greco und Murillo, dessen Bettelbuben-Bilder, wie sich alsbald zeigte, noch immer zu den international berühmten Schätzen der Galerie gehören, und eine schöne Auswahl französischer Kunst mit Werken von Claude, Poussin, dem seltenen älteren Millet, Chardin und Boucher, welche die Nachbarschaft mit dem Louvre wohl verträgt. Das Interesse des Publikums war schon bei der Eröffnung über alles Erwarten groß und hat seitdem nicht nachge-lassen; während in Brüssel und Amsterdam die Zahl der Besucher während eines halben Jahres, zusammengerechnet, 315 000 betrug, erreichte sie in Paris bereits in den ersten vier Wochen 80 000. — Das Petit Palais, für die Weltausstellung 1900 erbaut, bot für die Hängung der Bilder einige Schwierigkeiten. Während die neu hergerichteten Räume