

chenden Kosten) veranstalteten Ausstellung preußische Geschichte in einem höheren Maße präsent als in dem anderen Unternehmen.

Hartmut Boockmann

Eine sehr lesenswerte Rezension der Berliner Ausstellung hat soeben H. Schulze veröffentlicht: *Preußen — Bilanz eines Versuchs*. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 32, 1981, S. 649ff.

REZENSIONEN

Medieval Wooden Sculpture in Sweden, Stockholm/Uppsala 1964 — 1980; I, BENGT THORDEMAN, *Attitudes to the Heritage*, 1964 — II, ARON ANDERSSON, *Romanesque and Gothic Sculptures*, 1966 — III, ARON ANDERSSON, *Late Medieval Sculpture*, 1980 — IV, The Museum Collection, Catalogue (Andersson — Rydbeck), 1974 — V, The Museum Collection Plates, 1964

17 Jahre hat es gedauert, bis das umfangreiche Werk abgeschlossen werden konnte. Band II war durch zahlreiche Einzeluntersuchungen von A. hervorragend vorbereitet worden. In Band IV, der die mit kärglichen Unterschriften versehenen Tafeln des Bandes V zugänglich machte, hätten im zweiten Teil die Bestimmungen genauer und die Literaturangaben vollständiger sein können. Damit das Werk nicht unvollendet bleibe, übernahm schließlich auch A. die Zusammenfassung über die spätmittelalterlichen Bildwerke. Die fünf Bände sind als eine Einheit betrachtet, so wird denn auch in den zusammenfassenden Darstellungen immer wieder auf die beiden Katalogbände verwiesen.

In dem einleitenden Band werden das Schicksal und die Wiederentdeckung der mittelalterlichen Bildwerke dargestellt. Das Material, das in den vier folgenden Bänden ausgebreitet wird, ist zwar sehr ungleichmäßig, aber in einzelnen Partien erstaunlich qualitativ und voller Überraschungen. Die Überlieferung ist für das 12. Jahrhundert vor allem in Gotland sehr viel besser als in Deutschland, Frankreich und England. Visby auf Gotland war im 12. und 13. Jahrhundert im Norden der wichtigste Außenposten des Westens nach Osten hin. In dieser Stadt hatten die wagemutigsten Kaufleute verschiedenster Nationen, vor allem aber Deutsche, einen Wohnsitz. Von dem Reichtum dieser Handelsstadt profitierte auch die Inselbevölkerung, und so kamen Kunstwerke und Künstler von hohem Rang in das Land, um die Kirchen der Insel auszustatten. Nach der Einnahme Visbys durch die Dänen 1376 geriet Gotland gänzlich ins Abseits, so daß der damalige Zustand weitgehend bis in das 19. Jahrhundert hinein bewahrt werden konnte. Aber auch in den weitabgelegenen Kirchen des übrigen Schweden haben sich ältere Bildwerke sehr viel häufiger erhalten als in Mitteleuropa. Vor den Bildwerken selbst stellt sich freilich immer wieder die Frage, handelt es sich um Import, oder haben fremde Bildschnitzer die Skulpturen im Lande geschaffen, und welche Traditionen haben

sich im Lande selbst herausgebildet? Angesichts der fehlenden Vergleichsmöglichkeiten bleibt man oft auf Vermutungen angewiesen. Die Dendrochronologie, die nicht nur das Alter, sondern auch die Herkunft der Hölzer zu bestimmen vermag, dürfte zumindest einige dieser Fragen beantworten können.

Viele dieser Skulpturen sind uns willkommene Beispiele für eine Kunst, die in Frankreich, Deutschland und England überhaupt nicht oder nur in vereinzelt Beispielen auf uns gekommen ist. Im 12. und 13. Jahrhundert kamen westliche Anregungen im wesentlichen über Deutschland und Dänemark und vereinzelt unmittelbar aus England nach Schweden. Doch schon im 12. Jahrhundert bildeten sich in einzelnen Landstrichen feste Überlieferungen heraus. Die von den Kölnern aufgegriffenen westlichen Typen scheinen in Schweden besonders wirksam gewesen zu sein. Ein solcher kölnischer Hintergrund zeichnet sich auch für die bedeutendste Werkstatt Visbys ab. Wenn alle die Werke wie die Madonna aus Viklau (V, Tafel 15—17) und die Kruzifixe wie die in Väte und Hemse (II, Fig 14, 15) tatsächlich auf den gleichen Meister zurückgehen, wofür einiges spricht, dürfte dieser Meister der erste Bildschnitzer sein, von dem eine größere Anzahl von Holzbildwerken auf uns gekommen ist und dazu noch in einem ungewöhnlich guten Zustand. Für Einzelstücke wie für den machtvollen Kruzifixus aus Tryde (V, Tafel 11—14) konnte A. auf westfälische Vorbilder verweisen. Überhaupt verdienen die vielen in Schweden erhaltenen Kruzifixe des 12.—14. Jahrhunderts besondere Beachtung.

Im 13. Jahrhundert zeichnet sich eine stärkere Verbindung zu dem sächsisch-norddeutschen Raum ab. Doch sind wir auch weiterhin auf Vermutungen angewiesen. Die Entdeckung des Kruzifixus in Großvornich hat gezeigt, daß es zu den in Sachsen erhaltenen Kruzifixen auch Verwandte im Rheinland gegeben hat. Andererseits wurde damit auch verdeutlicht, daß wir zwischen diesen aus Frankreich übernommenen Typen stärker als bisher zu differenzieren haben. Für den Süden Schwedens blieben die Beziehungen zur dänischen Kunst weiterhin bestehen.

Die berühmte Kreuzgruppe in Öja auf Gotland (II, Fig. 52) wurde stets als ein besonders kostbares Denkmal eines von der französischen Kunst unmittelbar beeinflussten Bildschnitzers gefeiert. Für die ikonographische Sonderform, das Scheibenkreuz, hat es in Deutschland sicher, wahrscheinlich aber auch in Frankreich vergleichbare Vorbilder gegeben. In Schweden entwickelte sich daraus eine feste Überlieferung.

Seit dem 14. Jahrhundert müssen wir mit einem Import aus Lübeck rechnen oder zumindest mit dem Einfluß der Lübecker Kunst. Doch hat sich aus dieser Zeit im Lübecker Raum selbst nur verhältnismäßig wenig erhalten. Es ist daher schon ein besonderer Zufall, daß sich für den monumentalen Kruzifixus aus Hedesunda (V, Tafel 121—123) einmal ein unmittelbarer Zusammenhang mit einer Lübecker Arbeit aufzeigen läßt. In Lübeck waren damals die Bildhauer vor allem der westfälischen und der Magdeburger Kunst verpflichtet. Solche Verbindungen belegt auch die Verwandtschaft einer ganzen Gruppe schwedischer Madonnen mit der Madonna des Brandenburger Domes, die wohl als ein von Magdeburg her inspiriertes Beispiel zu gelten hat. Die neuerdings vom Lübecker Museum erworbene Madonna

aus Mecklenburg (Abb. 3) unterstützt die These von A., die Werke des Hauptmeisters dieser Gruppe, des Bungemeisters (V, Tafel 92—94), stammen aus Lübeck oder seien von der Lübecker Kunst unmittelbar abzuleiten.

Einen besonderen Hinweis verdient die offenbar aus England importierte Kreuzgruppe in Tweta (II, Fig. 67, 68). Eine derart damenhafte Maria unter dem Kreuz ist wohl sonst ohne Beispiel. Doch gerade wegen dieser ausgesprochen modischen Haltung dürfte die Gruppe erst im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Die Madonna aus Lerdal (Abb. 4a) ist aber wohl keine englische Arbeit. Auf den gleichen Typus gehen die „Ollesheimer Madonna“ im Kölner Schnütgen-Museum (Abb. 4b) und die Madonna in der Alten Kapelle zu Regensburg zurück. Hinter diesen Figuren muß demnach ein französisches Vorbild stehen. In der Ausführung aber steht die Madonna aus Lerdal der Mecklenburger Madonna (Abb. 3) und ihren schwedischen Verwandten so nah, daß man sie sich in diesem Kreis entstanden denken kann. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß offenbar im 15. Jahrhundert das Kopftuch der Maria in offenes Haar verwandelt wurde, um die Jungfräulichkeit Mariens deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Bei dieser Gelegenheit scheint auch das Gesicht der Maria übergangen worden zu sein.

Die in Schweden erhaltenen Kruzifixe des 14. Jahrhunderts zeichnen sich durch eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Typen aus. Auf der Suche nach den Vorfahren des Kruzifixus aus Vätö (V, Tafel 137/38) braucht man nicht den Umweg über Thorn zu machen, es genügt wohl der Hinweis auf den Kruzifixus in Gehrden (Westfalen). Für den Kruzifixus aus Botkyrka (V, Tafel 111) verweist A. auf den Kruzifixus am Cismarer Hochaltar und erwägt eine Herkunft aus Lübeck. Dieser Typus läßt sich auch in Lübecker Wandmalereien der Zeit nachweisen und so fragt sich, ob sich der Schnitzer nicht in diesem Fall an ein gemaltes Vorbild gehalten hat. Auch Kleinbildwerke haben gelegentlich als Muster für die monumentalen Kruzifixe gedient. So geht der Triumphkruzifixus der Lübecker Jacobikirche offenbar auf einen französischen Elfenbeinkruzifixus entsprechend dem des Germanischen Nationalmuseums zurück. Solche Anleihen aus dem Typenvorrat benachbarter Kunstzweige würden am ehesten das Nebeneinander so sehr verschiedener Kruzifixdarstellungen erklären.

Die Madonnen sind trotz zahlreicher Variationen an festere Schemata gebunden. Es wundert uns daher auch nicht, daß A. für die Madonna aus Värmdö (II, Fig. 79) auf die Mailänder Madonna des Kölner Domes verweisen kann, obwohl die schwedische Nachfolgerin erst gegen Mitte des 14. Jahrhunderts anzusetzen sein wird.

Aus dem 14. Jahrhundert haben sich in Schweden, vor allem aber in Gotland, zahlreiche mit Skulpturen geschmückte Retabel erhalten, sowohl mit als auch ohne Flügel. In bewußter Beschränkung auf die Skulptur wird kein Beispiel dieser sonst so seltenen Frühform des Altaraufsatzes gezeigt. Entsprechend ist bei den Flügelaltären auf Abbildungen der gemalten Teile verzichtet. Lediglich in den beiden Katalogbänden werden auch einzelne Proben der zugehörigen Malereien vorgestellt.

Von den umfangreichen Altarschreinen erhalten wir daher nur eine mangelhafte Vorstellung, und das erschwert vielfach die genauere Einordnung der Skulptur.

In dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts setzte sich in Schweden der Flügelaltar endgültig durch. Damit gewann der Lübecker Import eine überragende Stellung. Bei höheren Ansprüchen konnte man nun nicht mehr für diese komplizierten Arbeiten Werkstätten im Lande selbst einrichten. Um einen Flügelaltar zu vollenden, mußten mehrere hochspezialisierte Handwerker gemeinsam tätig werden. Auch mußte ein weitreichendes Handelsnetz zur Verfügung stehen, um diese kostspielige Ware verkaufen zu können. Noch zu Anfang der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts war eine Stadt wie Lüneburg nicht in der Lage, derartigen Ansprüchen zu genügen. Als man damals den Hochaltarschrein der Johanneskirche vergrößerte, beschäftigte man einen Maler aus Hamburg, einen Bildschnitzer aus Lübeck und mußte selbst das Schlaggold aus Lübeck kommen lassen. Natürlich haben sich damals auch andere Ostseestädte um einen Export von Flügelaltären bemüht, Danzig etwa (III, Fig. 32, 33, 48) oder Stralsund (III, Fig. 45, IV Fig. 46), zunächst aber wird man bei komplizierteren Werken immer an Lübeck denken müssen. Bei der Beurteilung sollte man auch das Maßwerk und anderes ornamentales Beiwerk wie die Muster der Gründe berücksichtigen. Erst gegen Ende des Jahrhunderts veränderte sich die Lage grundlegend. Als die Nachfrage im letzten Drittel des Jahrhunderts sprunghaft zunahm, gelangten zu viele minderwertige Bildschnitzer und Maler in das Lübecker Maleramt. Nun lohnte es sich auch in Stockholm, Werkstätten zu errichten. Vor allem aber gelang es nun den Niederländern, mit ihrer von den Zünften garantierten Qualität einen gewichtigen Teil des Marktes an sich zu bringen.

Da sich in Schweden sehr viel mehr Lübecker Altarwerke erhalten haben als in Lübeck selbst, ist es nicht immer einfach, die Herkunft eines Altarwerkes aus Lübeck nachzuweisen. Die sich in Schweden neuerdings abzeichnende Tendenz, auch für das 15. Jahrhundert an einheimische Werkstätten zu denken oder den Export auf die verschiedensten Städte der Region zu verteilen, wird der Situation nicht gerecht. So vermag ich auch der Vorstellung nicht zu folgen, die Schreine im Dom zu Lund (1398 noviter fabricatus, III, Fig. 3) und der Petersabtei in Ystadt (III, Fig. 4) könnten in einer in Lund errichteten Zweigwerkstatt geschaffen worden sein. Die beiden Werke stammen, wie wohl alle hier unter dem Stichwort „Bertramstil“ zusammengefaßten Arbeiten, aus Lübeck. Eine Lübecker Arbeit ist auch die Pieta in Askeby (III, Fig. 24). Natürlich läßt sich dieser Typus für diese Zeit auch in Süddeutschland nachweisen, doch wurde gerade diese Fassung mit der trauernd zum Kopftuch erhobenen Hand Mariens gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Lübeck aufgenommen. Vesperbilder des gleichen Typus stehen in den Zentren der aus Lübeck importierten Flügelaltäre in Munktorp (III, Fig. 7 — Gegenstück zum Petersdorfer Altar) und Evertsborg (III, Fig. 8 — Gegenstück zum Wilsnacker Altar). Wie die Langärmel zeigen, entstanden alle drei Vesperbilder — in Lübeck Maria tor losinghe oder Maria medelinghe genannt — kurz vor oder kurz nach 1400. Wenig später hat Johannes Junge den Typus abgewandelt. In seinem Vesperbild in

Kopenhagen aus Sonder-Alsnes liegt die Hand Mariens auf dem rückwärtigen(!) Arm Christi. An dieser ungewöhnlichen Variation hat man in Lübeck lange festgehalten. In Schweden wird dieser Typus von den Vesperbildern in Säby, Herrestad und Öja (III, Fig. 25, 26, 44) vertreten. Das Vesperbild in Säby könnte aus der gleichen Werkstatt stammen wie die Madonna aus Skänninge (V, Tafel 158/59), dürfte also gut 30 Jahre nach der Pieta in Askeby entstanden sein.

Die bedeutendsten Werke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden für das Kloster der heiligen Birgitta in Vadstena gearbeitet, eine Anna selbdritt, ein Kruzifixus und eine hl. Birgitta in Ekstase (III, Fig. 10, 12, 13). Man hat diese Werke Johannes Junge zugeschrieben, doch glaubten Hartlaub und neuerdings wieder A. Lindblom (Kult och Konst i Vastena Kloster, Uppsala 1965), in Johannes Junge den Meister der Darsowmadonna zu erkennen, während Paatz mit besseren Gründen in Johannes Junge den Schöpfer des Grabmals der Königin Margarethe in Roskilde sah, aber nun nicht nur verwandte Werke wie die Niendorfer Figuren, sondern auch die drei Figuren in Vadstena dem Meister zuschrieb. A. setzt sich bei dem Kruzifixus nachdrücklich für den Meister der Darsowmadonna ein. Meiner Ansicht nach sollte man die drei Figuren nicht voneinander trennen. Jedenfalls steht auch die Anna selbdritt dem Meister der Darsowmadonna in ihrer Herbeheit sehr viel näher als den Figuren des Johannes Junge. Aber nicht nur im Ausdruck unterscheidet sich Johannes Junge vom Meister der Darsowmadonna, er bekleidet seine Figuren sehr anders, zieht das Übergewand leichthin über das Untergewand hinweg, während der Meister der Darsowmadonna die Röhrenfaltensysteme des Unter- wie des Übergewandes übereinander staffelt. Vor allem die Seitenansicht der Darsowmadonna zeigt die enge Verwandtschaft zur Anna selbdritt in Vadstena. (Soeben ist man dabei, die Fragmente der im Brand von 1942 zersprungenen Figur mit Hilfe des erhaltenen Gipsabgusses zu rekonstruieren). Die hl. Birgitta ist in Ausdruck und Gesamthaltung untrennbar mit den beiden anderen Figuren verbunden, doch hat sich bei dieser letzten Arbeit des Meisters der Faltenwurf auffallend verändert. Ich sehe darin ein bezeichnendes Beispiel für die Auseinandersetzung eines Meisters, der zunächst dem weichen Stil verpflichtet war, mit den neu aufkommenden Stiltendenzen. Angesichts dieser Figur mit ihrem ins Schwingen geratenen Faltenssystem sprach Hartlaub von einem bäurisch-niederdeutschen Spätwerk des Meisters. Doch ein Meister höchster Kultur verbauert nicht, der Meister hat sich gleich seinen Zeitgenossen nur auf urwüchsig, kraftvolles Gebilde besonnen. Diese Figur ist mit einer 1435 erwähnten Darstellung der Heiligen zu identifizieren. Für die beiden anderen Figuren in Vadstena sind ebenfalls ungefähre Daten gegeben, für die Anna selbdritt um 1425 und für den Kruzifixus um 1430. Dagegen sind für die in Lübeck erhaltenen Steinfiguren nur unsichere Daten überliefert. 1406 wurde eine Apostelfigur für die Bergenfahrer gestiftet mit der Bemerkung für den Fall, daß die Serie zustande käme. Der hölzerne Altarschrein, in dem die Darsowmadonna schließlich ihren Platz fand, war 1420 datiert, doch war die steinerne Figur offensichtlich zunächst nicht für diesen Schrein bestimmt gewesen. Mit Rücksicht auf die für Vadstena besser abgesicherten Daten sollte man den

Auftritt des Meisters in Lübeck doch wohl erst gegen Mitte des zweiten Jahrzehnts ansetzen.

In den fünfziger Jahren ließ das Kloster Vadstena für den Hochaltar der Kirche einen großen Altarschrein (III, Fig. 51) anfertigen. Mit dem Auftrag war zunächst der Lübecker „Snittker“ Hans Hesse betraut worden. Da Hesse nicht dem Maleramt angehörte, durfte er das Altarwerk jedenfalls nicht fassen. Wahrscheinlich war er überhaupt nur ein Ornamentalschnitzer, denn er verpflichtete sich lediglich, das Schottilienwerk, also das Ornamentwerk, mit eigener Hand auszuführen. Seit dem 16. Jahrhundert nannten sich dann alle Lübecker Schreiner „Snittker“. An seiner Außenseiterstellung mag Hesse letztlich gescheitert sein. Den Auftrag vollendete der „Maler“ Johannes Stenrat. Zum Maleramt gehörten in Lübeck auch die Bildschnitzer. Sie wurden gelegentlich auch dann Maler genannt, wenn sie als Bildschnitzer tätig werden sollten. Nach den übrigen für Stenrat gesicherten Arbeiten dürfte Stenrat ein Bildschnitzer gewesen sein. Diese komplizierten Zunftverhältnisse haben in der älteren Literatur Verwirrung angerichtet, und so findet man Hesse wie Stenrat als Maler wie als Bildschnitzer gewürdigt.

Die Arbeiten, die mit Bernt Notke und Henning van der Heide in Zusammenhang gebracht werden, sind die meistdiskutierten Holzbildwerke Schwedens. Das Bild Notkes bis zur Vollendung der Stockholmer St. Jürgen-gruppe 1489 (I, S. 62, Fig. 72—75) ist heute ziemlich gefestigt. Über das Spätwerk Notkes wissen wir freilich nichts. Eine Gruppe von Bildwerken, die deutlich niederländischen Einfluß verrät, wird bald als Spätwerk Notkes, bald als Frühwerk van der Heides betrachtet. In Schweden gehören hierzu vor allem der Altarschrein in Rytterne (III, Fig. 81) und der Kruzifixus der Nicolaikapelle (III, Fig. 81). A. verzichtet auf eine Stellungnahme, erhofft eine Klärung der strittigen Fragen anhand technischer Untersuchungen. Das könnte in der Tat weiterführen, doch müßten die Restauratoren erst noch lernen, ihre Untersuchungsergebnisse auszuwerten. Letzthin wurden die Kunsthistoriker durch klare Fehlschlüsse aufgeschreckt, so bei der Madonna in St. Foillan zu Aachen (Die Parler, Resultatband, der Befund erlaubt nicht die Behauptung, die Figur sei ungefaßt gewesen, vielmehr weisen die Punzschläge auf dem Gewand und dem Mantelsaum auf eine ursprüngliche Vergoldung hin). Auch Peter Tangeberg ist mit seinen Schlüssen nicht glücklicher (Die Altarschreine von Tjällmo und Järstad, Kritische Anmerkungen zur kunsthistorischen Methodik, Antiquarisk arkiv 68, Stockholm 1980). T. geht etwa von der leicht zu widerlegenden Annahme aus, Figuren, die rückwärts ausgehöhlt sind, und Figuren, die rückwärts lediglich abgeflacht sind, müßten an verschiedenen Orten entstanden sein. Da der Altarschrein aus Tjällmo (IV, Fig. 112/13; V, Tafel 166/67) offenbar aus Lübeck stammt, kommt T. zu dem falschen Schluß, der Altarschrein aus Järstad (IV, Fig. 61; V, Tafel 162—65) könne keine Lübecker Arbeit sein. A. zitiert bereits T., wenn auch mit gebotener Vorsicht.

In einem Fall haben bereits technische Untersuchungen zu einem wichtigen Ergebnis geführt. Eine Reihe von Altarschreinen, die als Lübecker oder norddeutsche Arbeiten betrachtet wurden, sind in merkwürdiger Weise aus verschiedenen

Hölzern, auch Weichhölzern, zusammengesetzt. Da in Lübeck für alles „heiliges Werk“ Eichenholz vorgeschrieben war, und die norddeutschen Städte, wenn auch nicht mit der gleichen Strenge, diesem Beispiel folgten, konnte dieser sehr geschlossene Komplex von Arbeiten nur in Schweden selbst entstanden sein. Bei dem wohl spätesten dieser Werke, dem riesigen Altarschrein aus Västra Ed (III, Fig. 160; IV, Fig. 128—130; V, Tafel 282/83) waren offenbar mehrere Hände beteiligt. Die beiden Schreine aus Sänga und Vada Kirche (V, Tafel 278/79 und IV, Fig. 122; V, Tafel 280/81) sowie die Madonna in Skanella (II, Fig. 165) sind eng verwandt dem Altarschrein aus Hütten im Flensburger Museum. Es liegt also nahe anzunehmen, der Meister des zweiten Hüttener Altares habe sich in Schweden, wohl in Stockholm, gegen Ende des zweiten Jahrzehnts(!) niedergelassen und dort eine außerordentlich fruchtbare Werkstatt betrieben. Bei den Hauptansichten der Flügelaltäre in Funbo (III, Fig. 161) und Västra Ed paßte sich der Schnitzer den beliebten flandrischen Altarschreinen an, brachte aber, da gleichwertige Maler offenbar nicht zur Verfügung standen, auf der zweiten Ansicht auf jedem Flügel eine große Figur in Flachrelief an. Diese großen Figuren erinnern ebenso wie seine Madonnen ganz allgemein an Nürnberger Arbeiten oder auch an die des Hans Witten. Der Lebenslauf dieses Meisters scheint im Wesentlichen dem des Claus Berg zu entsprechen, nur daß Berg sich im dänischen Odense niederließ. In Franken oder Sachsen geschult, ging der Meister über Lübeck in das Land, in das die Lübecker bisher exportiert hatten, um unangefochtener an Ort und Stelle den stark angewachsenen Kreis der Kunden bedienen zu können. Diese Episode macht einmal mehr deutlich, wie abhängig Kunst von wirtschaftlichen Zwängen ist.

Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts waren die Niederländer mit ihren vielfigurigen Szenenaltären in den von Lübeck beherrschten Markt eingedrungen. Ein Altarschrein in Dronthem (III, Fig. 57), vergleichbar dem Rheinberger Altar, und die Madonna in Vadstena (III, Fig. 58) waren erste Vorboten dieser Entwicklung. Die schöne Madonna in Vadstena, eines der kostbarsten niederländischen Bildwerke dieser Zeit, konnte neuerdings mit dem Datum 1466 verbunden werden. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gelang es den Niederländern, die Lübecker fast gänzlich vom Markt zu verdrängen. In den schwedischen Kirchen wird heute an Zahl wie an Qualität die gewichtigste Sammlung niederländischer Altarschreine des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts aufbewahrt (I, S. 14; III, Fig. 115—138; IV, Fig. 63, 78; V, Tafel 341—43).

Die Lübecker sind noch mit einigen großen Altarschreinen wie denen in Arooga (III, Fig. 140) und Köping (III, Fig. 142) vertreten. Das bedeutendste Werk aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ist jedoch die monumentale Triumphkreuzgruppe in St. Marien zu Ystad (III, Fig. 154/55). Wie ich an anderer Stelle nachweisen werde, handelt es sich um ein Hauptwerk Hans Brüggemanns.

Alles in allem eine Publikation, die durch das Material wie durch die Ergebnisse allgemeinere Beachtung beanspruchen kann.

Max Hasse