



MEISTER BERTRAM,  
EINE RESÜMIERENDE BETRACHTUNG AN DER HAND DER  
LICHTWARKSCHEN STUDIE.

VON DR. FRITZ TRAUOGOTT SCHULZ.

Das Wesen unserer frühdeutschen Kunst ist uns noch lange nicht hinreichend verständlich geworden. Es liegt dies weniger daran, daß es an Werken fehlte, als an dem Umstande, daß es uns noch sehr an Künstlerindividualitäten mangelt, die wir mit sicherer Hand zu umreißen imstande sind. Der Forschung soll hieraus kein Vorwurf abgeleitet werden. Was will sie tun, wo es ihr fast ganz und gar an den erforderlichen Unterlagen, an urkundlichen Nachrichten und positiven Anhaltspunkten gebricht? Nur der Zufall kann hier zu Entdeckungen von einschlagender Wichtigkeit führen. Solch ein Zufall war es auch, welcher den Hamburger Meister Bertram entstehen ließ. Wenn wir heute imstande sind, uns eine Vorstellung dieses Künstlers, seiner Auffassung und Schaffensart zu machen, so verdanken wir dies in erster Linie dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, dem Prof. Dr. Alfred Lichtwark. Nicht nur ist er den Spuren Bertrams nachgegangen; er hat auch nicht eher gerastet, bis er den größten Teil der heute dem Meister zuzuschreibenden Werke in der Hamburger Kunsthalle vereinigt hatte. Es ist erfreulich, die Kunst eines Meisters und noch dazu eines so frühen Meisters in seiner Heimatstadt an einer solch beträchtlichen Fülle von Werken studieren zu können. Das Zentrum ist gegeben, um von demselben aus nunmehr mit geschärftem Blick den einzelnen Strahlen nachzugehen. Den kräftigsten Anstoß gibt uns hierzu Lichtwark selbst mit seiner Ende vergangenen Jahres herausgegebenen, 409 Seiten umfassenden, reich illustrierten Studie »Meister Bertram. Tätig in Hamburg 1367—1415«. Sie ist der Versuch einer Charakteristik des Künstlers auf Grund der bei der Zurückgewinnung seiner Werke für das Museum seiner Vaterstadt gemachten Beobachtungen.

Den Anlaß zur Erforschung der eigenartigen Persönlichkeit des Meisters Bertram gab die von Schlie auf dem Kunsthistorikerkongress zu Lübeck im Jahre 1900 verkündete Mitteilung, daß der große Altar zu Grabow in Mecklenburg nicht von Lübeck aus, wie bis dahin angenommen wurde, sondern von Hamburg aus und zwar nach dem großen Brande in Grabow im Jahre 1731 gestiftet worden sei. Nähere Nachforschungen ergaben, daß er aus der Petrikirche in Hamburg stammte, und daß sein Verfertiger der zwischen 1367 und 1415 in

Hamburg tätige Meister Bertram war. Dies war eine für die Kunstforschung sehr gewichtige Entdeckung. Es war die Möglichkeit geboten, einen Künstler vom Ende des 14. Jahrhunderts in seinem Leben und in seinen Werken greifbar zu erfassen. Lichtwark führte die Untersuchung weiter. Er konstatierte, daß der von Lappenberg um ein volles Jahrhundert zu spät angesetzte Harvestehuder Altar ebenfalls ein Werk Bertrams sein müsse, daß ferner das Marienleben im Museum zu Buxtehude und ein Altarwerk im South Kensingtonmuseum in London mit ihm in engen Zusammenhang zu bringen seien. Auch konnten durch wunderbaren Zufall die beiden am Grabower Altar fehlenden Bilder, nachdem sie von der zu Ende des 16. Jahrhunderts vorgenommenen wertlosen Übermalung befreit worden waren, wieder aufgefunden werden. So erweiterte sich der Gesichtskreis zur Beurteilung des Meisters Bertram mehr und mehr. Nach jeder Hinsicht hin erschien er von Wichtigkeit, so auch in kulturgeschichtlicher Beziehung. Er malte, wie Lichtwark hervorhebt, die heiligen Geschichten, als hätten sie sich um 1380 in Hamburg zugetragen, und bildete die heiligen Gestalten, als wären sie zu seinen Tagen über die Straßen und Plätze Hamburgs gewandelt. Dazu ist er der einzige Hamburger Maler jener Zeit, dessen inneres Wesen erkennbar vor uns steht. Er ist aber auch der früheste Tiermaler und Landschaftler des Nordens. Alles weist ferner darauf hin, daß er Maler und Bildhauer zugleich war. So hat Bertram nicht nur für Hamburg Wert, er ist von der größten Bedeutung auch für die Kunstgeschichte überhaupt. Es war darum keine lokal-einseitige Übertreibung, wenn Lichtwark dem Meister Bertram eine solch erhöhte Aufmerksamkeit schenkte und ihm eine verhältnismäßig umfangreiche Publikation widmete. Er tat es, weil er wußte, daß mit Bertram ein gewichtiger Angelpunkt für die deutsche Kunstgeschichte gegeben war.

Lebensdaten über Meister Bertram sind nur in geringer Anzahl vorhanden. Wir erfahren, daß er schon 1367 für den Hamburger Rat ein Bildwerk ausführt. Weiter liegen zwei ausführliche Testamente von ihm vor, die uns in seine Familien- und Verwandtschaftsverhältnisse einführen. Diese Nachrichten lassen den Schluß zu, daß Bertram gegen 1345 geboren wurde. Als er 1379 den Grabower Altar in Angriff nahm, stand er in der Mitte der dreißiger Jahre. 1390 tat er, in der Mitte der vierziger Jahre stehend, das Gelübde einer Romfahrt. Lichtwark schließt aus den beiden Testamenten, daß der Buxtehuder Altar erst nach 1390 geschaffen sein könne, weil das Kloster im ersten Testament noch nicht, dagegen im zweiten Testament bereits bedacht wird. Gestorben wird Bertram sein kurz vor 1415. Seite 55—56 stellt Lichtwark die Nachrichten über Bertrams Leben in chronologischer Reihenfolge zusammen.

In einem besonderen Kapitel spricht sich Lichtwark über Bertrams künstlerische Herkunft aus. Es läßt sich die Möglichkeit, daß Bertram wie Meister Francke eine lokale Tradition fortführt, nicht von der Hand weisen, um so mehr, als Bertram jung nach Hamburg gekommen. Etwas Bestimmtes läßt sich jedoch hier nicht sagen. Einstweilen stehen wir noch bei Bertrams Kunst und ihrer Herkunft wie vor einem Rätsel. Das Lebenswerk des Meisters

läßt ihn als eine aus sich selbst heraus schaffende, selbständige Persönlichkeit erscheinen. Ein Lehrer oder Vorbild, bei dem er geborgt haben könnte, ist nicht nachzuweisen. Auch kann man sich kaum denken, daß sich Bertram bei verschiedenen Meistern Rat geholt hätte. Er müßte denn, wie Lichtwark mit Recht bemerkt, denselben gerade das seiner Natur Konvenierende abgelauscht und dies dann in der Bearbeitung zu etwas Einheitlichem verschmolzen haben. Dagegen aber läßt sich konstatieren, daß seine Werke nachgeahmt worden sind. Dies drängt notwendigerweise zu dem Schluß, daß wir es in dem Meister mit einer ausgesprochenen Künstlerpersönlichkeit zu tun haben (Lichtwark S. 68). Seine künstlerischen und technischen Ausdrucksmittel kommen, wie Lichtwark näher ausführt, weder bei einem seiner Vorgänger noch bei einem seiner Zeitgenossen vor. Sie sind etwas ganz Exzeptionelles. Meister Bertram, das ist der auch durchaus berechtigte Schluß Lichtwarks, muß bis auf weiteres aus sich heraus erklärt werden.

Mit Bertram beginnt eine ganz neue Behandlung der Stoffwelt. Er bricht das konventionelle Schema in der Gestaltung der biblischen Stoffe. Er erzählt die heiligen Vorgänge, als seien sie noch nie geschildert worden. Auch kommt ein neuer Typus in der Behandlung der menschlichen Gestalt auf. Die Proportionen des Körpers werden gedrunken. Die langen Linien des Faltenwurfs machen kräftigen, wenn auch schwerfälligen Formen Platz. Die Gebärden gewinnen an individuellem Ausdruck, die Gesten reden eine natürliche Sprache. Der Mensch wird nicht mehr lediglich als Mensch betrachtet. Er wird in seiner Umgebung, sei es im Freien oder sei es im geschlossenen Raum, gesehen. Die Perspektive wird versucht, das Helldunkel in seinem Zauber erkannt. Im einzelnen wird nachgewiesen, wie Bertrams Gestaltung der überlieferten Stoffe an Leben und Natürlichkeit zunimmt, wie er in allem Realisierung und Verinnerlichung des Althergebrachten anstrebt. Woher nun aber die Ursachen dieser großen Stilwandlung in Form, Kolorit, Raumanschauung und Behandlung der überlieferten Stoffe? Lichtwark erklärt sie aus der Zeit. Ein neuer Stand gewann kräftig aufstrebend die Überhand, nämlich das eben zum Bewußtsein seiner Selbständigkeit und Macht erwachsene Bürgertum. Das Aristokratische der Kunst wird abgestreift. Ein äußerlich weniger vornehmes, aber innerlich um so reicheres Leben entfaltet sich. Man sucht nach neuen Ausdrucksmitteln. Die Quellen fand man im Wesen der Mystiker, deren Anschauungen mit der Mitte des 14. Jahrhunderts auch nach dem Norden zu dringen begannen. Nur das traumhaft visionäre Wesen der Mystiker vermag uns eine Erklärung für das sich in Bertrams Kunst äußernde realistische Lebensgefühl und seinen starken dramatischen Drang zu geben. Seite 85 ff. untersucht Lichtwark, wie weit die stofflichen Ideen Bertrams alt und wie weit sie neu sind. Bertrams Darstellungskreis beschränkt sich auf das alte Testament, das Marienleben, die Apokalypse und einige Heiligenlegenden. Hiervon kommt nur das Marienleben in jener Zeit neben Bertram vor, nämlich am Kölner Klarenaltar. Alle anderen Stoffe sind neu. Er selbst wiederholt ja dieselben Gegenstände des öfteren. Doch ist die Einzelbehandlung stets eine verschiedene. Die Typen und Motive

werden abgewandelt. Lichtwark legt dies in eingehender Art dar. Eine Wiederholung als solche kommt nicht vor. So darf man annehmen, daß die Ideen dem Künstler zu eigen gehören.

Bertram verwendet auf seinen Bildern noch den Goldgrund. Aber wie tut er das? Er gibt ihn als selbständigen Faktor auf. Er ist keine abschließende Wand mehr, sondern er erhält das Wesen von Luft und Raum. Seine Figuren kleben nicht auf dem Goldgrunde. Sie bewegen sich freiplastisch vor ihm. Hierdurch wird eine seltene Ruhe und Größe der dekorativen Wirkung erzielt (Siehe S. 93). Bertram vermag den Goldgrund fast schon aufzugeben, ihn fast schon wie Luft zu behandeln. Das Silhouettieren der Figuren gegen den Goldgrund hört auf. Derselbe wird infolgedessen nicht mehr gefühlt. Ein weiterer Fortschritt bei Bertram besteht in der Vertiefung der Fläche, auf der sich die Gestalten bewegen. Die Stereometrie des Raumbildes wird erkannt, gefühlt und angestrebt. Die Bodenfläche wird eine wirklich gefühlte Ebene mit perspektivischer Aufsicht. Die Figuren bewegen sich im Raum. Das Flächenbild wird zum Tiefenbild.

Erstaunlich groß ist Bertrams Fähigkeit in der Kennzeichnung seelischer Vorgänge. Er ist einer der größten Erfinder auf diesem Gebiet. Er besitzt die Gabe, alles endgültig und mit den sichersten und knappsten Mitteln auszudrücken. Er ist kurz und dramatisch zugleich. Lichtwark gibt hierfür bezeichnende Proben.

Bertram ist ja noch nicht zum unmittelbaren Naturstudium durchgedrungen, doch ist er schon imstande, lebendige Charaktere hinzustellen. Er unterscheidet die vornehmen und die niederen Stände. Sein Streben, natürlich zu sein, führt ihn oft nahe an die eigentlich naturalistische Darstellung heran. Er hat die Fähigkeit zu individualisieren und er tut dies auch in weitreichendem Maße. So charakterisiert er die Juden nicht mehr nur durch die Judenhüte, sondern schon durch Rassenzüge. Er gibt eben Charaktertypen oder will sie wenigstens geben.

In der Darstellung des Nackten ist Bertram natürlich noch schwach. Aber er kennt die Verhältnisse und ist sicher im Ausdruck der Stellungen, Bewegungen und Gesten. Auch ist er schon bemüht, im Fleishton der Natur so nahe wie nur möglich zu kommen. Bei den Frauen verwendet er einen rosigen Ton. Bei den Männern dagegen kommen die mannigfaltigsten Töne zur Anwendung. In den Einzelformen des Gesichts und Körpers verspüren wir überall die Wendung auf eine unmittelbare Anschauung der Natur. So wird z. B. die Umgebung des Auges scharf beobachtet und namentlich bei den Männern sehr weitgehend individualisiert. Auch der Mund wird mit Verständnis gebildet. Merkwürdig erscheint, daß Bertram in seinen Gemälden die Männer, in der Skulptur die Frauen mehr individualisiert.

Stark ausgeprägt ist beim Meister Bertram die Liebe zum Tier. Kaum einer seiner Zeitgenossen und Nachfolger ist in der Tierdarstellung so weit gegangen wie er. Die Schöpfung der Tiere, Joachim bei den Hirten, die Geburt Christi und die Verkündigung an die Hirten tun dies deutlich dar. Auffallend gut beobachtet sind die Fische. Der Hügel mit der Schafherde

neben dem heiligen Joachim darf als das älteste wirkliche Tierbild in der deutschen Tafelmalerei angesprochen werden. Auch in der Landschaft läßt sich ein energischer Fortschritt konstatieren. Der Wald auf der Erschaffung der Pflanzen darf als die erste Landschaft in der deutschen Kunst angesehen werden. Es ist geradezu auffällig, wie weit Bertrams Nachfolger, insonderheit Meister Francke, in alledem noch hinter ihm zurückbleiben. Es mußte eben eine geraume Zeit vergehen, ehe solch ein bedeutender Geist Gemeingut aller geworden.

Mit der Architektur geht Bertram sowohl in den Formen wie in den Verhältnissen ziemlich willkürlich um. Wir finden bei ihm phantastisch-dekorative Gebilde, die seiner eigenen Erfindung entsprungen, und Baulichkeiten, welche als Nachbildungen der Wirklichkeit gedacht sind oder die sich an eine aus der Wirklichkeit bekannte Form anlehnen. Man muß bei Bertrams primitiv erscheinenden Architekturen bedenken, daß er mit den Augen seiner Zeit sah, und dann wird man seine Architektur nicht mehr als plumpe Unbeholfenheit, sondern schon als eine Tat betrachten. In der Darstellung des Innenraumes ist Bertram seinen Nachfolgern ebenfalls weit voraus. Rasch schreitet er von der bloßen Andeutung der Innenarchitektur zur folgerichtigen Wiedergabe des Raumes vor. Er bringt es schließlich fertig, die Figur als vom Raum umschlossen hinzustellen.

In der Farbe macht sich bei Bertram ein jugendfrisches Leben bemerkbar. Sie nimmt mit der fortschreitenden Entwicklung an Leuchtkraft zu. Sie gewinnt die Fähigkeit, die Kontraste zu markieren. Sie beginnt, das Clairobscur zum Ausdruck zu bringen. »Sie fängt an zu schimmern und leuchten, zu glühen und zu strahlen, sucht die Wirkung des Gegensatzes und der Tonigkeit, sie verfügt über alle Mittel der Schönfarbigkeit und beginnt bereits, sich dem Helldunkel zu vermählen« (S. 146). Bertram befindet sich allerdings selbst hierbei auf einem Übergangsstadium. An Werken des gleichen Altares läßt sich die Entwicklung vom Primitiven zum Ausgebildeten verfolgen. Was aber bei alledem am meisten Genuß bereitet, das ist die stark sich geltend machende, ganz außergewöhnlich koloristische Begabung Bertrams. Mit feinem Taktgefühl studiert Bertram die Wirkung des Lichts auf das Fleisch. Er beobachtet aber auch die Beleuchtung eines freistehenden Körpers, ja er schwingt sich sogar zum Studium der Beleuchtung eines Innenraumes auf. Auch das Helldunkel versucht er zum Vortrag zu bringen. In den Waldlandschaften des Grabower und Buxtehuder Altares erscheint es am folgerichtigsten entwickelt. Beim Segen Jakobs wogt es zwischen den Figuren von durchlichteten Dunkelheiten, welche deutlich erkennen lassen, wo hinaus des Meisters Streben ging.

In der Perspektive verfährt Bertram mit großer, wenn auch gefühlsmäßiger Überlegung. Seine Empfindung für dieselbe ist in hohem Grade entwickelt. Beim Tronsitz auf der Krönung Mariae am Grabower Altar sind sogar die Ansätze einer Luftperspektive unverkennbar. Dabei darf aber nie aus dem Auge verloren werden, daß Bertrams Perspektive diejenige eines natürlichen Gefühls ist.

Bertrams Einfluß auf seine Nachfolger ist ein auffallend großer. Lichtwark zeigt dies an dem Altar der Antoniterpraezeptorei zu Tempzin in Mecklenburg und an dem Göttinger Altar im Provinzialmuseum zu Hannover. Aber er wagt noch nicht alle Fragen zu lösen. So verrät das Laienkreuz in der Kirche zu Doberan enge Beziehungen zu Bertram, für die sich aber eine Erklärung deswegen noch nicht geben läßt, weil Motive vorkommen, die wir bei Bertram noch nicht gewohnt sind. Um Nachahmungen kann es sich hier nicht handeln. Es dürfte sich wohl verlohnen, dem weiter nachzugehen und einmal, vom Meister Bertram ausgehend, eine genaue Untersuchung sämtlicher Werke der Nach-Bertramschen Epoche vorzunehmen. Einer kann natürlich nicht auf einmal alles klären. Es genügt, wenn er den Anstoß gibt. Mögen andere den von ihm gewiesenen Weg glätten und ebnen! Gewiß sind hier Probleme von der weittragendsten Wichtigkeit für die deutsche Kunstgeschichte zu lösen. Näher untersucht dann Lichtwark das Verhältnis Meister Bertrams zu Meister Francke. Er stellt fest, daß Francke kein Schüler Bertrams ist. Bertram dringt, obwohl der ältere, in mehr als einer Richtung sehr viel weiter vor als Francke. Dieser aber wiederum entwickelt auf der anderen Seite Kräfte und Mittel, die bei Bertram nicht einmal im Keim vorhanden scheinen. Doch hat Francke die Werke seines Vorgängers gekannt und vieles daraus herübergenommen. Warum sollte er das auch nicht! Wo sollte er auch anders Anregungen empfangen und lernen als eben an den Werken, die vor ihm geschaffen worden! Ein klaffender Unterschied aber trennt beide: Bertram benützt die Farbe, um räumlich-plastische Wirkungen zu erzielen; er lockert und lichtet sie auf. Francke dagegen geht auf Flächenwirkung aus. Bertram ist die Farbe Mittel, Francke ist sie Zweck (Siehe S. 166). Trotz des zeitlichen Unterschiedes geht Bertram im Raumgefühl weit über Francke hinaus. Er ist der bahnbrechende Riese, Francke der genial begabte Erbe. Wir können diesen erst verstehen, wenn wir ihn neben jenem sehen. In ihrem koloristischen Wesen sind sie einander nahe verwandt.

Man hat sich bislang nicht getraut, von der hanseatischen Kunst vor dem Einbruch des niederländischen Einflusses als einer selbständigen Erscheinung zu sprechen. Nach den Untersuchungen und Feststellungen Lichtwarks aber wird man notwendigerweise gedrängt, die konventionelle Anschauung der Kunstgeschichte zu modifizieren. Die Werke Bertrams reden eine zu deutliche Sprache, als daß man sie nicht als etwas Ebenbürtiges neben den Leistungen der bisher bekannten Zentren hinstellen dürfte. Allerdings hört diese Selbständigkeit mit der Mitte des 15. Jahrhunderts auf. Die kräftigen Wogen verlaufen, vom festen Gestade gebrochen, zur ruhigen breiten See. Die hanseatische Produktion von 1370—1400 ist nicht eine Art unpersönlicher Kunst als Ausläufer der kölnisch-westfälischen Wurzel. Sie erscheint als etwas in sich Autochthones. Fast darf man jetzt sogar von einer Priorität der hanseatischen Kunst sprechen, ist ja doch in Rücksicht zu ziehen, daß die bisher um 1380 angesetzten kölnischen Bilder um mehr als ein Jahrzehnt später, also etwa um 1400 datiert werden müssen. Die kölnisch-westfälische Kunst vor Meister Bertram aber hat mit diesem keinerlei Verwandt-

schaft. Noch nicht geklärt ist das Verhältnis zur böhmischen Kunst. In Betracht käme wohl nur die nordböhmische Kunst. Verwandtschaften bestehen, aber muß darum auch ein tatsächlicher Zusammenhang angenommen werden? Es ist lebhaft zu wünschen, daß allen diesen Anregungen Lichtwarks einmal nachgegangen und der Versuch gemacht wird festzustellen, ob und wie weit die hanseatische Kunst jener Tage selbständig ist. Die begonnene Arbeit der Aufsuchung der Persönlichkeiten müßte fortgeführt werden.

Gehen wir nunmehr, dem Leitfaden der Lichtwarkschen Studie <sup>1)</sup> folgend, zu den Werken Meister Bertrams über und fassen wir zunächst den Grabower Altar ins Auge! Die Bezeichnung »Grabower Altar« ist eigentlich keine zutreffende, doch ist sie einmal so eingeführt. Der Altar stammt nämlich aus St. Petri in Hamburg, woselbst er ehemals als Hauptaltar in Gebrauch stand. Seine Stiftung und Entstehung fällt in eine Zeit lebhafter Bautätigkeit an St. Petri, aber auch zugleich in eine Periode wirtschaftlichen und politischen Gedeihens der Gemeinde und der Stadt überhaupt. Nur so erklärt sich seine gewaltige Anlage und der große Reichtum der Einzelgestaltung. Der komplizierte Plan zu diesem umfangreichen Werk kann, wie Lichtwark mit Recht hervorhebt, nicht dem Künstler zugeschrieben werden. Zur Ausarbeitung eines solchen war nur ein Geistlicher, nicht ein Künstler befähigt. Der Altar war ursprünglich ein dreifach wechselbarer Wandelaltar. Die Praedella enthält in breitem Relieffries die Verkündigung, Johannes den Täufer, Kirchenväter und Ordensgründer. Die Außenseiten bei vollständig geschlossenem Altar entbehren heute ihrer sicherlich einstmals vorhanden gewesenen Malereien. In seinem zweiten Zustand schildert er in 18 Bildern die Erschaffung der Welt, die Geschichte der ersten Eltern und die der Patriarchen bis zum Segen Jakobs. In den übrigen sechs Feldern werden die Hauptereignisse aus dem Marienleben vorgeführt. Bei ganz geöffneten Schreinen wird in Vollplastik die Kreuzigung sichtbar, um die sich in zwei Reihen einzeln stehend die Propheten, Apostel, Märtyrer und Heiligen der Frühzeit schaaren. Oben im Ornament finden wir die klugen und törichten Jungfrauen und noch einmal die Propheten. So wird uns in dem Altarwerk die ganze Heilsgeschichte vom Weltanfang bis zu den großen Ordensgründern des späteren Mittelalters geschildert. Lichtwark weist darauf hin, daß dem Altar, dessen Typus der älteste seiner Art ist, das gefühlsmäßige Gleichgewicht in der rhythmischen Verteilung der Darstellungen fehlt, und vermutet, daß diese Unsymmetrie nicht auf den Künstler, der gewiß auf ein Gleichgewicht hingestremt haben würde, sondern auf den Urheber des Planes zurückgeht.

Bei der Betrachtung der Gemälde fällt es auf, daß nur einmal eine einzelne Szene vorkommt, daß sonst aber ständig im Zusammenhang erzählt wird. Es war hier also eine Kraft tätig, welche auf schildernde Erzählung, nicht auf die Unterbringung von möglichst vielem verschiedenem Stoff ausging. Letzteres hätte gewiß mehr im Interesse des den Kreis der Darstellungen

1) Vgl. auch die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin III, S. 187—189.

bestimmenden Geistlichen gelegen. Ersteres aber dürfte wohl auf die Neigungen des Künstlers zurückzuführen sein. Erfreulich ist es, daß Lichtwark den Einzelschilderungen der Gemälde stets eine Abbildung beigefügt hat, hierdurch die Schaffung einer deutlichen Vorstellung ermöglichend.



Abb. 1. Meister Bertram: Der 4. Schöpfungstag vom Grabower Altar.

Der Altar beginnt mit der Schöpfungsgeschichte. Nicht zum zweiten Mal sind die sechs Schöpfungstage in der deutschen Kunst so aphoristisch und dabei so monumental behandelt worden. Gewaltig hebt sich die imponierende und dabei doch menschlich gedachte Gestalt Gott Vaters heraus. In kurzen Andeutungen werden die zugleich symbolisch und naturalistisch erfaßten Handlungen der Schöpfungsgeschichte gegeben. Beim ersten Schöpfungstag fällt uns auf, daß die Erschaffung der Erde und der Teufelssturz auf

einem Bilde zusammengezogen sind, was sonst nicht üblich ist. Sowohl beim ersten wie beim zweiten Schöpfungstag zeichnet sich das Antlitz Christi vor demjenigen Gott Vaters durch eine höher entwickelte Individualisierung aus. Das eine Mal ist es feuerrot, das andere Mal karmin gefärbt. Die

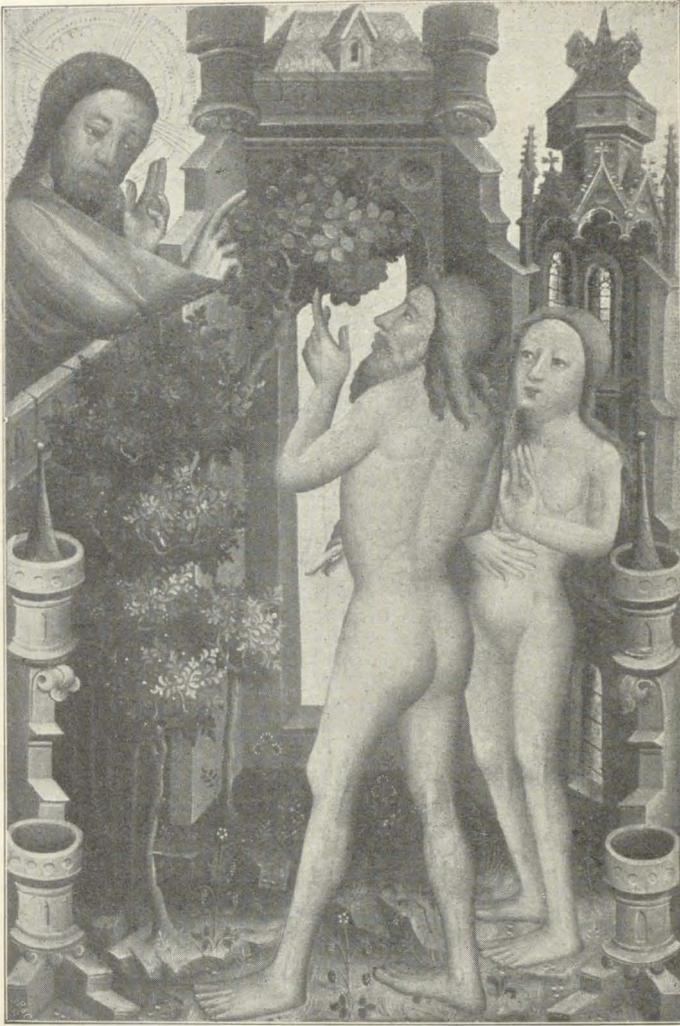


Abb. 2. Meister Bertram: Die Verwarnung vom Grabower Altar.

Landschaft auf dem vierten Schöpfungstag (Abb. 1)<sup>2)</sup> ist die frühest bekannte Landschaft in der nordischen Tafelmalerei. Das Helldunkel des Waldinnern bleibt bis weit ins 15. Jahrhundert hinein ohne Seitenstück. Die Größenverhältnisse zwischen der Figur Gott Vaters und der Landschaft sind

2) Anm.: Die Illustrationen wurden uns in dankenswerter Weise durch Hrn. Prof. Dr. Lichtwark aus seiner Studie über Meister Bertram, um unsere Ausführungen zu verdeutlichen, zur Verfügung gestellt.

bereits mit scharfem Auge beobachtet. Die Richtung Bertrams auf Realistik der Wiedergabe findet ihren beredtesten Ausdruck in dem Bilde der Erschaffung der Tiere, welche in großer Anzahl Gott Vater rings umgeben und schon auf eifriges Naturstudium schließen lassen. Bertrams Denkweise ist eine tiefgegründete. Es zeigt sich dies z. B. darin, daß er sich Adam auf dem Bilde seiner Erschaffung als jugendlichen Mann, ja fast als Jüngling denkt, daß derselbe aber auf dem Bilde der Erschaffung Evas bereits zum bärtigen Manne geworden. Solch kleine Motive rücken uns die Persönlichkeit des Künstlers menschlich immer näher. Er wird uns sympathisch. Das Bild der Verwarnung (Abb. 2) stellt Lichtwark als eine der wichtigsten Kompositionen des Altares hin. Die Abwägung der Massen erregt unsere Verwunderung. Die innerliche Empfindung ist in reichem Maße zum Ausdruck gebracht. Die Gruppenbildung operiert geschickt mit figürlichen Überschneidungen. Beim Sündenfall ist auf die vortreffliche Charakterisierung Adams und Evas hinzuweisen. Jener fühlt sich unsicher, zaghaft, er zweifelt. Diese aber steht positiv und bestimmt da. Etwas eminent Vollendetes ist die sicher gegebene Figur der Eva auf dem Bilde der Entdeckung des Sündenfalls. Ihr Körper ist von hoher formaler Schönheit. Wie wenig gebeugt, wie selbstbewußt tritt sie Gott Vater entgegen, alle Schuld unbeirrt auf die sich am Boden windende Verführerin abwälzend! So kann nur ein Weib auftreten! Ein Mann pflegt solchen Situationen nicht gewachsen zu sein. Aber auch das Gegenteil, die vollkommene Zerknirschtheit und Niedergeschlagenheit, weiß Meister Bertram und noch dazu in drastischer Weise zum Ausdruck zu bringen. Die Vertreibung aus dem Paradiese gibt hierfür den sprechendsten Beweis. Wie verraten Mienen, Gesten und Bewegungen die geistige Depression des ersten Elternpaares nach vollführter Übertretung des göttlichen Verbotes! Bertram weiß seine realistische Empfindungsweise so weit zu steigern, daß die heilige Handlung darüber fast ihren Charakter verliert und profan wirkt. Das Bild »Adam baut die Erde« wirkt kaum noch als eine Szene aus dem alten Testament. So ist auch die Gegenüberstellung von Kain und Abel auf dem Bilde des Opfers beider außerordentlich prägnant. Der Unterschied zwischen den Brüdern ist aufs Schärfste markiert. Der Bau der Arche überrascht durch seine nur andeutende und dabei doch vollkommen verständliche Ausdrucksweise. Eine in sich geschlossene Handlung ist es nicht, die wir vor uns haben. Es sind eigentlich nur Bruchstücke vorhanden. Aber diese genügen namentlich dem mit dem Schiffsbau vertrauten Norddeutschen, um sich ein phantastisches Bild der verschiedenen Vorgänge zu schaffen. Beim Opfer Abrahams ist der landesübliche Typus insofern abgewandelt, als Isaak nicht mehr das geduldig stillhaltende Opferlamm ist. Vielmehr sträubt er sich mit Händen und Füßen gegen das ihm Bevorstehende. Auch in den verzerrten Gesichtszügen prägt sich dies deutlich aus. Der Fortschritt gegen die entsprechende Darstellung am Doberaner Altar ist offenbar. Das Bild »Jakob und Esau« gibt zu vielen Beobachtungen Anlaß (Abb. 3). Das Antlitz des durch Kissen im Rücken gestützt auf seinem Lager sitzenden Jakob trägt den typischen Ausdruck des Blinden. Die Bewegungen verraten unverkenn-

bar die natürliche Unbeholfenheit des blinden Alten. Esau blickt wild, sein Haar steht in wirren Strähnen über der Stirn, die Unterlippe ist vorgeschoben und deutet auf rohe Kraft. So ist der Charakter Esaus in jeder Hinsicht meisterhaft geschildert. Der über der Szene schwebende architektonische



Abb. 3. Meister Bertram: Jakob und Esau vom Grabower Altar.

Baldachin verjüngt sich perspektivisch nach der Tiefe. Alles das läßt uns dieses Bild als eines der wichtigsten des Altares erscheinen. Eine der lieblichsten Schöpfungen unter den folgenden Szenen ist die Anbetung der Könige. Es genügt vollkommen, wenn man sich in das Anschauen der natürlichen Bewegungen des Jesusknaben vertieft. Der knieende König hat sein linkes Oberärmchen angefaßt. Darüber ist er erschrocken. Er strebt nach der Mutter hin, nach der er die Rechte ausstreckt, dabei das rechte Bein krümmend.

Maria hält das Kind in seelischer Erregung. Auch bei der Darstellung im Tempel wendet sich das Kind vom greisen Simeon, der es mit verhüllten Händen anfaßt, nach der Mutter hin, nach der es beide Hände ausstreckt. Der Bethlehemitische Kindermord gibt uns ein vortreffliches Zeugnis dafür, wie sehr Meister Bertram befähigt war, für die verschiedenen seelischen Empfindungen auch jedesmal den entsprechenden Ausdruck zu finden. Die Frau rechts am Boden herzt in gebrochenem Schmerz ihr totes Kind. Die Gesichtszüge sind schlaff. Der Schmerz hat sie vollkommen niedergedrückt. Die Frau über ihr ringt die Hände nach Herodes hin, ihn um Erbarmen anflehend. Dabei scheint sie sich ihrer Ohnmacht bewußt zu sein. Anders die dritte Frau, die laut schreiend und mit verzerrtem Gesicht den Mörder ihres Kindes beim linken Oberarm packt. Empfindungslos gebietet Herodes die Fortsetzung des beispelslosen Mordens. Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten stellt sich als ein Familienidyll von seltenem Liebreiz dar. Auch ist sie vor den anderen Bildern durch einen hohen Grad von Satttheit und Glut der Farben ausgezeichnet.

Jugendfrische Auffassung, natürliche Anschauung, naive Beobachtung, dazu ein fester Wille sprechen aus allen diesen Bildern. Nicht immer ja glücklich im Ausdruck seiner Ideen, ist Meister Bertram doch feinfühlig in allem, stürmisch im Temperament, lebendig in der Erzählung.

Ein flüchtiger Blick auf die Skulpturen des Grabower Altares läßt erkennen, daß dieselben nicht sämtlich auf ein und dieselbe Hand zurückgehen. »Neben einer Reihe lieblicher Frauen und großartiger Apostel und Prophetengestalten, die heute den Künstler entzücken und dem unbefangenen Laien, der ein Herz hat, unmittelbar Genuß gewähren, erscheinen andere wohl als derselben Art, aber kaum derselben Hand angehörig« (S. 241). Die Werkstatt ist wohl die gleiche, nicht aber der Meister. Wahrscheinlich rühren die besten Bildwerke vom Meister selbst her. Wie weit die Polychromie noch sein Werk ist, muß eine offene Frage bleiben. Bei einigen waltet kaum ein Zweifel über seine Urheberchaft. Lichtwark nennt Christus, Maria Magdalena und Paulus. Im übrigen muß auf die Restaurationen von 1595 und 1734 Rücksicht genommen werden. Die Köpfe des Josua und Micha sind nach Lichtwark um 1595 erneuert. Den Propheten Micha in der Bekrönung hält er in Schnitzerei und Bemalung für einen Teil der Restauration von der Wiederherstellung vom Jahre 1734.

Den Mittelpunkt des Altares in vollkommen geöffnetem Zustande bildet die eindrucksvolle Gruppe der Kreuzigung (Abb. 4). Christus leidet nur symbolisch. Noch ist er als Sieger über Tod und Hölle aufgefaßt. Maria sinkt nicht in ohnmächtigem Schmerz zusammen. Noch wohnt sie, wie Lichtwark sich treffend ausgedrückt hat, als Göttin dem Opferakt bei. Johannes blickt schmerzerfüllt, nicht verzweifelt empor (S. 247). Die Gestalt Christi berührt uns eigenartig. Sie hat etwas »Zeitloses« an sich. Sie schwebt erhaben über den ganzen anderen Darstellungen des Altares. Der außerordentlich realistisch durchgebildete Körper läßt erkennen, daß Bertram sehr viel Empfindung »für die lebende Materie des Fleisches« hat.

Die Verteilung der Statuetten ist in folgender Weise erfolgt: am Fuße des Kreuzes stehen 13 Apostel, von denen Petrus und Paulus als die Schutzheiligen etwas höher als die anderen gerückt sind. An die Apostel reihen sich 9 Propheten; Micha ist als zehnter in die obere Reihe versetzt, in der

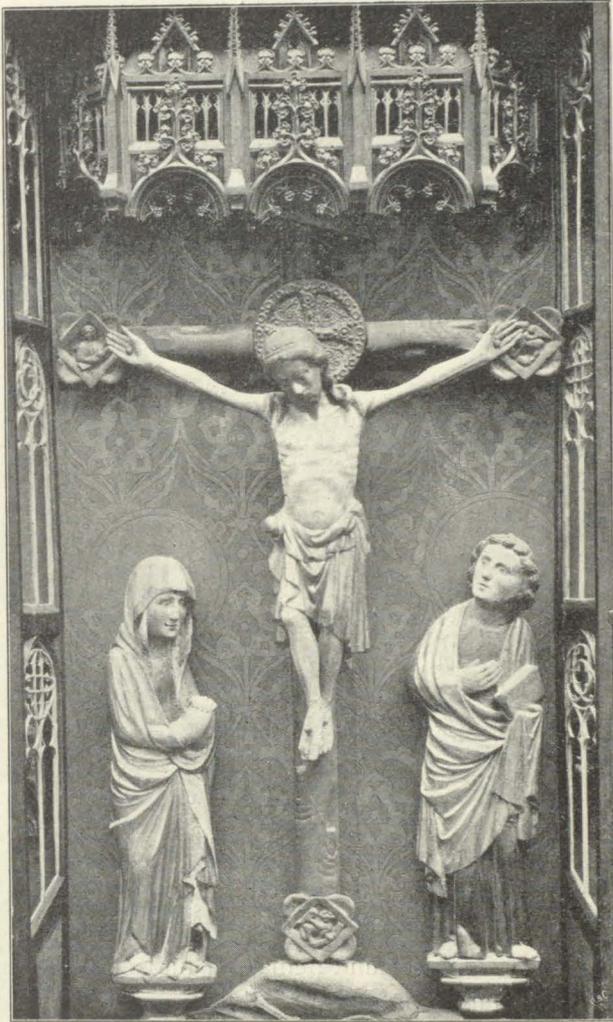


Abb. 4. Meister Bertram: Die Mittelgruppe vom Grabower Altar.

20 männliche und weibliche Heilige. In der Bekrönung, mit Ornamentfüllungen wechselnd, die 5 törichten und die 5 klugen Jungfrauen. Die Tracht der Gestalten ist eine verschiedene. Entweder ist es die konventionell-ideale oder die zeitgemäße oder endlich eine Mischung von Alt und Neu. In allem erweist sich Bertram als Naturalist; er stilisiert nicht. Die Apostel tragen die gleichen Kleidungsstücke wie die heiligen Frauen. Aber Bertram weiß mit beinahe raffiniertem Geschick der Drapierung des Mantels und den Falten

des Untergewandes bei den Aposteln etwas männliches und bei den Frauen etwas zierliches, dem Weibe eigenes zu geben. So wird man über die Gleichheit der Gewandung ganz und gar hinweggetäuscht. Die Propheten aber tragen den Mantel wiederum ganz anders als die Apostel. So wird eine



Abb. 5. Meister Bertram: Maria Magdalena vom Grabower Altar.

Mannigfaltigkeit der Tracht erzielt, die unwillkürlich frappiert. Trotzdem sind die Grundelemente die gleichen. Dies kann nur ein in sich gefestigter Künstler fertig bringen, der weiß, was er will, dessen Fähigkeit in der Variierung des Einzelmotivs eine weitgediehene ist. Um einen Einblick in die künstlerischen Gaben und Mittel Bertrams zu geben, greift Lichtwark eine einzelne Gestalt und zwar die Maria Magdalena (Abb. 5) heraus. Sie schreitet als zierliches Modedämchen mit großer Rüschenhaube dahin. Die Rechte rafft

den Mantel leicht auf, die Linke faßt unter dem Mantel die runde Salbbüchse. Das Antlitz ist derart sorgsam und verständnisinnig individualisiert, daß Lichtwark geneigt ist, in dem Figürchen eine dem Künstler nahestehende Persönlichkeit, vielleicht seine Frau oder seine Schwester zu sehen; denn die Züge



Abb. 6. Meister Bertram: Petrus vom Grabower Altar.

kehren unter den Skulpturen auch bei anderen Heiligen wieder. Überhaupt läßt die Durchreifung dieser Gestalt eine besondere Liebe des Künstlers erkennen. Und nunmehr wendet sich Lichtwark den anderen Figuren zu, seine Ausführungen durch zahlreiche Vollbilder und Detaildarstellungen illustrierend. So verdichtet sich unsere Anschauung über den Künstler und seine Fähigkeiten mehr und mehr. Die Charakteristik ist bei sämtlichen Figuren eine lebhaftere. Man genießt sie aber erst dann, wenn man dieselben aus dem

Altar herausnimmt und für sich betrachtet. Die Lebensfülle der Silhouette und des Ausdrucks ist eine erstaunliche. Übertreibung ist nicht vorhanden. Trotz seiner geringen Kenntnis erreicht Bertram in der Ponderation des Körpers eine frappierende Glaubwürdigkeit. Die Körper der Frauen sind lebendiger gefühlt als die der Männer. Auch sind ihre Köpfe besser proportioniert als die der Männer, die vielfach zu groß sind (vgl. Abb. 6). Lichtwark weist auf die mannigfache Variation der Motive in der Haltung hin. Kein Motiv kehrt in der gleichen Weise wieder, obwohl Anlaß dazu genug dagewesen wäre. Dazu operiert Bertram stark mit der Farbe; er schneidet z. B. den Gesichtsausdruck auf Polychromie zu. In den Köpfen offenbart sich des Meisters schöpferische Gabe in unbegrenzter Art. Jeder einzelne Kopf ist in sich durchgebildet. Bei den weiblichen Heiligen wird der Idealtypus verlassen. Bestimmend aber war für die Köpfe das Charakterbild einer jungen Frau, das, wenn auch im Ausdruck wechselnd und verschieden schattiert, allenthalben durchleuchtet.

Es ist schwer, mit Bestimmtheit zu sagen, welche Bedeutung die tronenden Figuren der Praedella haben. Vieles spricht für Lichtwarks Annahme, daß wir in ihrer Auswahl das Bekenntnis eines Mystikers zu sehen haben. Das Mittelstück der Reihe bildet die seelisch empfundene Verkündigung. Maria erschrickt vor dem Grusse. Mit staunender Geste hebt sie plötzlich und rasch die Rechte empor, wodurch die kühne Querfältelung des Mantels herbeigeführt wird.

Der Buxtehuder Altar weicht im Typ vom Grabower Altar ab. Dieser ging als Hochaltar sehr in die Höhe; seine Einzelheiten waren dem Blick entzogen. Jener dagegen stand dem Beschauer näher. Er war für den Chor der Kapelle eines Frauenklosters bestimmt und daher niedriger und breiter. Das begünstigte Bertrams Neigung zu erzählen, wobei ihm der Zweck des Altares, der für ein Nonnenkloster berechnet war, sehr zustatten kam. Aus der Bestimmung für ein Nonnenkloster erklärt sich auch die Sorgfalt, die Bertram auf die modische Frauentracht verwandte. Innere und äußere Gründe sprechen dafür, daß der Buxtehuder Altar später als der Grabower Altar geschaffen wurde. Lichtwark möchte die Mitte der 90er Jahre als Entstehungszeit in Anschlag bringen. Wie beim Grabower Altar wendet er sich auch hier den Einzeldarstellungen, seine Ausführungen durch Abbildungen verdeutlichend, zu. Als Einleitung zum eigentlichen Thema dienen drei Szenen aus der Legende der Eltern der Maria. Das Opfer Joachims erfreut durch seine lebendige Erzählung. Es darf wohl auf die Ähnlichkeit im Gesichtstypus mit dem Hohepriester und dem Joseph auf dem Bilde der Geburt Christi am Grabower Altar hingewiesen werden. Die eine emporgezogene Lippe bei dem abwehrenden Priester kennen wir schon von der Entdeckung des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradiese und der Darstellung im Tempel als ein Bertram geläufiges Motiv. Bei der Wald- und Tierdarstellung des Bildes Joachims bei den Hirten werden wir unwillkürlich an den 4. und 5. Schöpfungstag erinnert. Der Engel ist schon sehr viel weiter gediehen als auf dem Grabower Altar. Während man beim Grabower Altar von einer

verstandesmäßigen Architektur noch nicht reden kann, darf man dies auf dem Bilde der goldenen Pforte fast schon tun. Entschieden läßt sich hier ein Fortschritt konstatieren. Eine sehr erfreuliche Schöpfung ist das Bild der Geburt der Maria. Die Szene ist in ihrer naiven, ungezwungenen Natürlichkeit außerordentlich anziehend. Wie bestimmt ist ferner der Raum charakterisiert! Wie drängt sich alles, perspektivisch gedacht, in die Tiefe! Die Fensterwand hinter dem Bett ist schon mit Schlagschatten überdunkelt. Der Fortschritt wird noch einleuchtender, wenn man die beiden Verkündigungsbilder am Buxtehuder und Grabower Altar mit einander vergleicht.



Abb. 7. Meister Bertram: Besuch der Engel vom Buxtehuder Altar.

Damals wagte Bertram noch nicht, die Figuren mit Raum zu umschließen. Jetzt kniet Maria in einem offensichtlich in die Erscheinung tretenden Raum, der sie mit drei Wänden umrahmt, so daß man den Eindruck eines Zimmers gewinnt. Die Wirkung des von rechts durch das Fenster einfallenden Lichtes ist wenigstens in Umrissen geschildert. Bei der Geburt Christi auf dem Grabower Altar war die Perspektive des Stalles noch sehr mißglückt. Ganz anders ist dies bei der entsprechenden Darstellung des Buxtehuder Altares, die in dieser Hinsicht einen »sehr großen Fortschritt«

(S. 358) bezeichnet. Die Verkündigung an die Hirten darf nach Lichtwark als eine der wichtigsten Kompositionen des Meisters betrachtet werden. Die Originalität ist hier am weitesten gediehen. In allem offenbart sich der an der Natur geläuterte Sinn. Leben und intensive Handlung pulsieren in kräftiger Weise. Dazu ist das Bild durch einen feingestimmten Reichtum an Farben und Tönen ausgezeichnet. Wie geschickt Bertram zu komponieren weiß, läßt die Flucht nach Ägypten erkennen. Um den Eindruck der Fortbewegung hervorzurufen, hat er hier der nach rechts sich bewegenden Gruppe wenig Raum vor sich, um so mehr aber hinter sich gegeben. Hierdurch hat das Bild außerordentlich an plastischer Kraft gewonnen. Die hohe Gabe Bertrams in der verschiedenartigen Ausbildung des Gesichtsausdrucks kommt wohl am besten auf dem Bilde des im Tempel lehrenden Jesusknaben zur Geltung. Die mannigfache Form der Reaktion auf die Worte des Redenden bei den Zuhörern konnte kaum besser geschildert werden, als es hier geschehen ist. Sie vermag sich zu steigern von der staunenden Bewunderung bis zur zornigen Erregung. Wild auffahrend hat der eine Pharisäer sein Buch emporgehoben, um es wütend zu Boden zu schleudern. Den Besuch der Engel bezeichnet Lichtwark als eine der reifsten und schönsten Kompositionen des Meisters (Abb. 7). Die Szene ist von intemem Reiz und voll tiefer Symbolik. Ein Seitenstück läßt sich, was das Thema anbelangt, weder in der Epoche Bertrams noch lange nach ihm nachweisen. Eine große Natürlichkeit in den Mienen und Gesten erreicht Bertram auch auf dem Bilde der Hochzeit zu Kana. Namentlich ist da auf den behäbigen Patrizier rechts an der Tafel hinzuweisen, der von seiner modisch gekleideten Partnerin ein Glas mit dem umgewandelten Wein entgegennimmt, indessen er zugleich mit der Linken einen harten flachen Kuchen mit dem Rand gegen die Tischplatte drückt, um ihn mit Hilfe der Hebelkraft durchzubrechen. Lichtwark sieht in diesem bezeichnenden Zug eine der frühesten Äußerungen des neuen Geistes. An der Krönung Mariae müssen wir die Vollendung in der Perspektive bewundern. Wie Lichtwark darlegt, ist hier neben der Linearperspektive sogar die Farbe zu Hilfe genommen worden, um den räumlichen Eindruck soweit wie nur eben möglich zu steigern.

Der Harvestehuder Altar ist von kleinen Dimensionen und enthält nur vier Darstellungen aus dem Leben der Maria, nämlich die Verkündigung, Geburt, Darstellung im Tempel und Anbetung der Könige. Neue Momente zur Beurteilung des Künstlers scheint er nicht beizubringen. Was die Datierung anbelangt, so ist der vom Grabower Altar Kommende leicht geneigt, beide etwa gleichzeitig anzusetzen. Lichtwark läßt die Frage der Zeitbestimmung ungewiß.

Zum Schluß wendet sich Lichtwark dem im Jahre 1861 vom South Kensingtonmuseum in Brüssel erworbenen »Londoner Altar« zu. Seine äußere Erscheinung trägt den Bertramschen Typus zur Schau. Der obere Abschluß, in welchem Ornamente mit goldgründerten Medaillonköpfen wechseln, weist auf hohen dekorativen Sinn. Der Altar enthält im ganzen 57 Darstellungen. Die zwölf auf den Außenseiten behandeln verschiedene

Legenden, die 45 inneren die Apokalypse (Siehe S. 396). Von den Darstellungen der Außenseiten verraten die drei Szenen aus dem Marienleben und die drei Szenen aus der Legende der Maria Aegyptiaca am meisten Bertrams Art. Die Verkündigung ähnelt bis auf den abwehrenden Gestus der Maria sehr derjenigen auf dem Grabower Altar. Tod und Krönung Mariae wiederholen in abgekürzter Form die Darstellungen des Buxtehuder Altares. Bei den übrigen Darstellungen steht die Urheberschaft Bertrams nicht ganz fest. Doch ist eine nähere Verwandtschaft zu konstatieren.

Die klaren und durchsichtigen Ausführungen Lichtwarks, denen wir in resümierender und mehr betrachtender Form gefolgt sind, tun dar, von welcher durchschlagender Wichtigkeit Meister Bertram für die deutsche Kunstgeschichte vom Ende des 14. Jahrhunderts ist. Mit einer gewaltigen Fülle von Werken seiner Hand tritt er plastisch und als Persönlichkeit, welche das künstlerische Vermögen, die Anschauungsweise und das Kulturleben seiner Zeit repräsentiert, aus einer noch in Vielem dunklen Epoche heraus. Viel bringt er uns, aber noch viel mehr gibt er uns zu denken und zu forschen. Jedenfalls aber ist es Lichtwark schon jetzt gelungen zu erweisen, daß man in Zukunft mit Meister Bertram als einem gewichtigen Faktor und Ausgangspunkt zu rechnen hat.