



Zierleiste von Theodor de Bry.

ZUR MITTELALTERLICHEN HOLZPLASTIK IN SCHLESWIG-HOLSTEIN.

VON DR. FRITZ SCHULZ.

(Fortsetzung und Schlufs.)

Es würde zu weit führen, auch auf die übrigen Werke der Holzplastik des Näheren einzugehen. Doch will ich, die Gunst der Verhältnisse benutzend, es nicht versäumen, wenigstens ein Beispiel aus der grossen Menge hervorzuheben. Ich meine die im Jahre 1899 vom Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe erworbene, wahrscheinlich den Apostel Paulus darstellende Figur, von welcher der Kopf in Fig. 8 wiedergegeben ist²³). Welche Innigkeit der Hingabe liegt doch in dieser ehrfurchteinflössenden Apostelgestalt! Mit welcher Sorgfalt, mit welch' feinem Verständnis sind doch die einzelnen Partien des Gesichtes gearbeitet und die Kennzeichen des Alters zum Ausdruck gebracht! Die Figur gehört der Mitte des 15. Jahrhunderts an und dient zugleich als Probe einer ganzen Reihe von Bruchstücken aus dieser Zeit.

Nachdem Matthaei gemäfs den von uns zu Anfang angegebenen Gesichtspunkten das Material, chronologisch vorgehend, dargeboten, entrollt er an der Hand desselben im zweiten Abschnitt seines Werkes ein für die Geschichte der deutschen Kunst höchst wertvolles Bild der Entwicklung der schleswig-holsteinschen Holzplastik vom Beginn des 13. Jahrhunderts bis etwa zum Jahre 1530.

In der Zeit von etwa 1200 bis zum Ende des 13. Jahrhunderts beschränkt sich die Holzplastik wesentlich auf Kruzifixe, Kreuzgruppen mit Maria, Johannes, Engeln und dem jüngsten Gericht, welche ihre Stelle über dem Altar hatten, sowie auf Ausschmückung des Altars durch Antependien, einzelne Figuren und Passionsszenen, welche man an der Chorwand über dem Bogen anzubringen pflegte²⁴). Im Allgemeinen herrscht eine Neigung zu gestreckten, hageren Gestalten. Die Figuren sind meist auf Vorderansicht berechnet. Der Charakter der Darstellungen ist ein ruhiger, feierlicher, die Auffassung vorwiegend ideal. Als gute Arbeiten sind das kleine Witzwörter

23) Siehe das Nähere bei Matthaei S. 96—98. Die Clichés zu Fig. 8 und Fig. 9 wurden uns durch die gütige Vermittlung des Herrn Professors Matthaei zur Verfügung gestellt. Fig. 8 entstammt seinem Werke »Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre«, Fig. 9 seiner »Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530«.

24) Siehe Matthaei S. 202—204.

Kreuz sowie das Querner Antependium im Germanischen Nationalmuseum²⁵⁾ zu nennen.

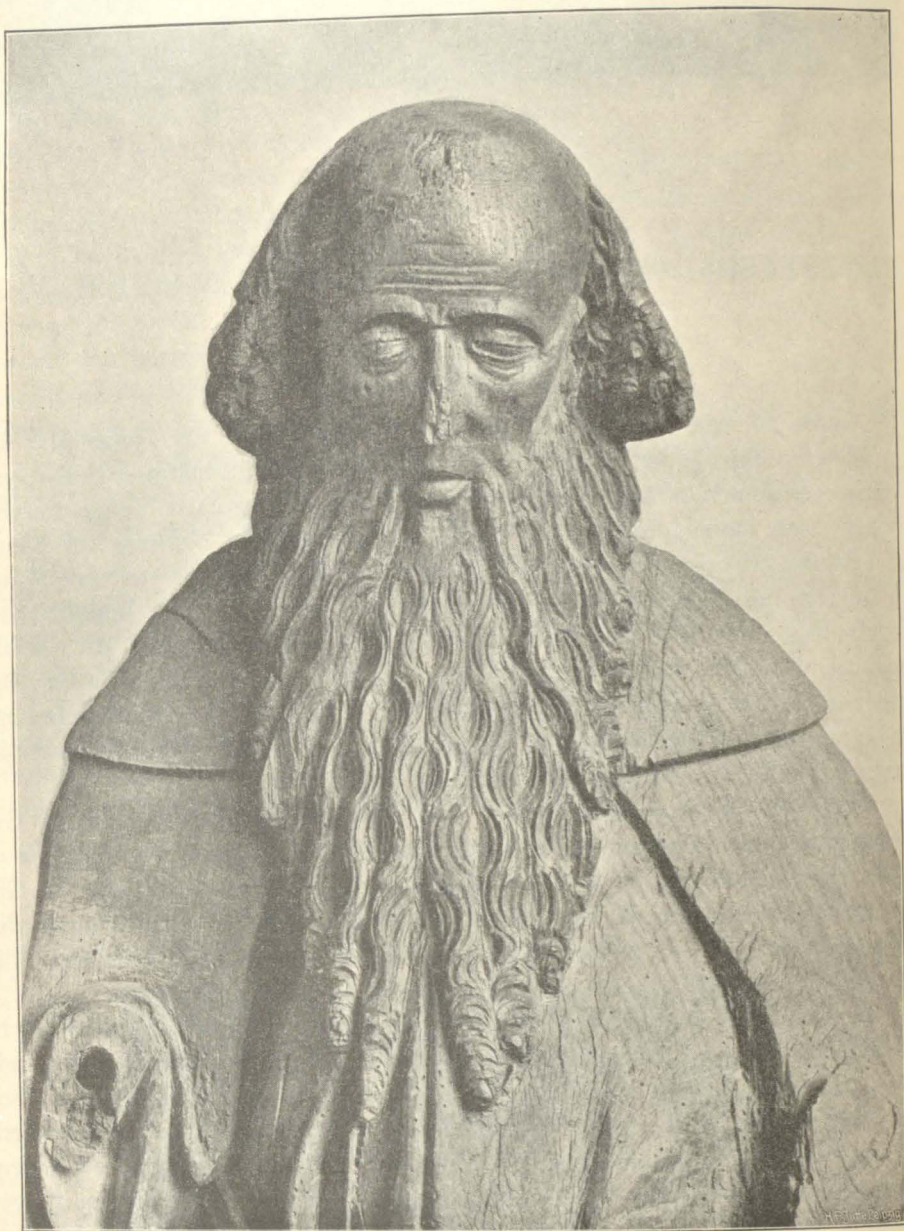


Fig. 8. Apostel Paulus, im Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

Das Urteil über die Periode vom Ausgang des 13. bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts ist sehr erschwert, weil nur aus dem An-

25) Vgl. Gustav Brandt, das schleswig-holsteinische Frontale im German. Museum in den Mitteilungen aus dem German. Nationalmuseum 1896, S. 121 ff.

fang und aus dem Ende beachtenswerte Werke erhalten sind²⁶⁾. Matthaei sieht in diesem Umstande zugleich den Beweis, daß die reine Gotik in den schleswig-holsteinschen Landen erst spät und nur verhältnismäßig kurze Zeit Anklang gefunden habe. Aus dem Reliquienaltar hat sich der Schreinaltar entwickelt, auf welchen sich das Interesse konzentriert. Der Schmuck der Chorwand schwindet. »Nicht mehr in klaren, schlichten, leicht faßlichen Zügen tritt das Gegenständliche auf, sondern es erscheint als ein kompliziertes, das nur noch in seiner Gesamtwirkung dem Laien im Kirchenschiff etwas sagt.« Das plastische Fühlen nimmt ab. Die Ruhe und das kräftige Empfinden der vorigen Epoche läßt nach. Die krassen Züge werden schon stärker betont. Heftige, leidenschaftliche Gebärden werden vielfach angewendet. Die Naturbeobachtung ist eine geringe. Die Proportionen der Figuren sind schlecht, dagegen ist das Gewand sorgsam behandelt.

Mit der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt eine neue Zeit²⁷⁾. Ein ganz neues Fühlen hebt an, seinen Ausdruck am deutlichsten findend im Neukirchner Altar, welchen an absolutem Kunstwert kein anderes im Lande erhaltenes Werk erreicht. Die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts bedeutet eine Höhe des plastischen Empfindens sowohl gegenüber der vorausgehenden Epoche als auch gegenüber der 2. Hälfte des Jahrhunderts. Der Altaraufsatz tritt noch stärker in den Vordergrund des Interesses. In den scenischen Darstellungen, welche man jetzt von den rein repräsentativen zu trennen hat, vollzieht sich eine allmähliche Loslösung von der Konvention. Die Kreuzigung bildet am häufigsten den Mittelpunkt der Darstellung und beginnt sich wesentlich zu erweitern. Die Figuren werden größer als in dem vorhergehenden Zeitabschnitt. Die Anordnung wird klarer und einfacher, der Charakter der Darstellungen ist ein ruhiger und abgemessener. Genrehafte Züge werden vielfach bemerkt. Das Hauptmittel des Ausdrucks bildet die Kopfbehandlung. Das Mienenspiel harmoniert mit Haltung und Gebärde. Porträtfiguren sind schon häufiger. Die Komposition ist meist eine bewußte. Die Proportionen sind des öfteren ungünstig.

Aus der Zeit von der Mitte bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts²⁸⁾ ist ein großer Reichtum von kirchlichen Kunstwerken der Holzplastik erhalten. Die Bilderei dieser Zeit steht derjenigen der vorangegangenen Epoche an Mannigfaltigkeit wesentlich nach. Den beliebtesten Gegenstand bildet die Kreuzigung, welche sich allmählich zu einer Volksscene erweitert. Das plastische Fühlen läßt nach. Das dekorative Element tritt stärker hervor. Fast durchgehends macht sich ein Zug zum Prunkhaften geltend. Es offenbart sich allenthalben das Streben, jede Scene in räumlicher Umgebung zu zeigen. Wenn sich so auch die Kunst mehr dem Leben nähert, so verliert doch dabei die Einzelbeobachtung an Wert. Die Figur wird Bestandteil des umgebenden Raumes und wird, von demselben losgelöst, etwas Unvoll-

26) Siehe Matthaei S. 204—206.

27) Siehe Matthaei S. 206—211.

28) Siehe Matthaei S. 211—214.

kommenes, ja Unverständliches. Wir haben, um mit Matthaei zu sprechen, plastische Gemälde, lebende Bilder vor uns, zu denen die kirchlichen Schauspiele und auch wohl wirkliche Hinrichtungen der Gegenwart das Vorbild abgegeben haben. Der Charakter der Darstellungen ist ein unruhiger und bewegter, aber dabei doch ein plumper. Von Komposition bemerken wir nur sehr wenig. Die Proportionen sind meist schlecht. Das schon in üblicher Form knittrige Gewand drängt sich überall vor. Mit einem Wort: diese Epoche bietet ein nicht gerade angenehm wirkendes Bild. Rohheit des Gefühls läßt sich eben mit dem frommen Sinn des gläubigen Christen nicht vereinigen.

Eine überaus große Zahl von Bildwerken ist aus den ersten drei Decennien des 16. Jahrhunderts auf uns gekommen²⁹⁾, wohl nur ein bescheidener Rest eines einstmals großen Schatzes. Auch in diesem Zeitraum steht unter den Themen der Darstellung die Kreuzigung obenan. Daneben jedoch tritt schon der Madonnenkult stärker in den Bereich des allgemeinen Interesses. Weiter spielen die Geschichte Johannes des Täufers und die Legenden der Heiligen eine Rolle. Die Kreuzigung ist teilweise noch bewegter und figurenreicher als in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Große Sorgfalt scheint auf den landschaftlichen Hintergrund gelegt. Meist wird er von Felspartien gebildet. Auch Jerusalem ist ein beliebtes Abschlußmotiv. Die Neigung zur Prachtentfaltung wächst. Das dekorative Element erfährt eine starke Betonung. Die höchste Steigerung bezeichnet der Bordesholmer Altar. Das Kostüm macht sich arg breit, wie auch die landschaftliche Zutat eine reichere wird. Viele Werke zeichnen sich durch eine wohlthuende Stimmung aus. Obenan steht in dieser Hinsicht der Segeberger Altar, welchen Matthaei nicht mit Unrecht der niederländischen Kunstsphäre zuschreibt.

Zur vollen Ausbildung der Einzelform hat sich auch diese Zeit noch nicht durchgerungen. Selbst Brüggemann hat sie nicht erreicht. Aber wohl versteht man, die einzelnen Figuren zu einer einheitlich wirkenden Gruppe zusammenzufassen. Eine große Sorgfalt bemerken wir bei der Freifigur angewandt. Ich erinnere nur an den Adam aus Heiligenhafen (Fig. 9), an den Adam vom Bordesholmer Altar (Fig. 7) und an den St. Georg mit dem Drachen (Fig. 1). Letzterer ist sogar augenscheinlich auf einen bestimmten Standpunkt des Beschauers von vorne herein berechnet. Einen lobenswerten Fortschritt bezeichnet ferner die Behandlung der Oberfläche ohne Anwendung von Kreidegrund und Farbe, wie sie uns am großen Bordesholmer Altar entgegentritt.

Wir bemerken bei den guten Arbeiten zwei nebeneinander herlaufende Richtungen. Die eine legt das Hauptgewicht einzig und allein auf die Gesamtwirkung, dabei das Einzelne minder sorgfältig betonend, während die andere, zwar auf starke Wirkung abzielend, dennoch im Einzelnen feine Stimmungen und Beobachtungen hervorbringt. Dazwischen stehen Arbeiten, welche neben Rohem auch eine feinere Hand erkennen lassen.

29) Siehe Matthaei S. 214—219.

Die Körper sind im Allgemeinen von guten Verhältnissen. Naturstudium beobachten wir bei den nackten männlichen Gestalten Brüggemanns und auch am Kotzenbüller Kruzifixus.



Fig. 9. Adam aus Heiligenhafen.

Was nun die Herkunft der von Matthaei dargebotenen Werke anbelangt, so begegnen wir der auffallenden Thatsache, daß die Arbeiten des 13. Jahrhunderts fast ausnahmslos aus den nördlichen Teilen des Landes stammen, während aus dem Süden aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts nichts, aus der zweiten aber nur sehr wenig auf uns gekommen ist. Wie erklärt sich diese eigentümliche Erscheinung? Wie

Matthaei³⁰⁾ nachweist, hängt das Ganze mit der Geschichte der beiden Lande zusammen. Im Holsteinschen hatte das von Deutschland eingeführte Christentum erst spät, nämlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, festen Fuß gefaßt. Es nimmt daher kein Wunder, wenn wir im 13. Jahrhundert nur wenige oder fast gar keine plastische Arbeiten vorfinden, da das eben gesäte Korn noch nicht zur Ähre gereift war. Im Norden dagegen haben wir es mit einer 1½ Jahrhunderte älteren angelsächsisch-germanisch-christlichen Kultur zu thun. Und so wird es begreiflich, wenn die Holzplastik als ein Ausfluß derselben im Schleswigschen eine größere Rolle spielte als in dem von Deutschland beeinflussten Süden.

Die wenigen bedeutungsvollen Werke des 14. Jahrhunderts stammen fast sämtlich aus der näheren Umgebung Lübecks. Die näheren Umstände lassen es als höchst wahrscheinlich erscheinen, daß Lübeck das Zentrum war, von dem aus die eigentliche Gotik sich ausgebreitet hat.

Die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnet einen bedeutenden Aufschwung künstlerischen Fühlens und Könnens. In allen Teilen des Landes werden gute Arbeiten angetroffen. Matthaei hält es unter Beibringung der ihn bestimmenden Gründe³¹⁾ für sehr naheliegend anzunehmen, daß auch in diesem Zeitraum Lübeck der Ausgangspunkt für alle bedeutsameren Arbeiten im Lande gewesen sei. Neben Anderem weist er darauf hin, daß mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit der Lütjenburger Altar aus der Lübschen Werkstatt Hermen Rodes stamme, daß der verloren gegangene Kieler Altar von 1444 bei dem Lübecker Meister Hinrik Junge und der für Trittau von Holsten-Herzog Adolf VIII. im Jahre 1457 bei Hans Westphal in Lübeck bestellt worden sei. Er kann sich nicht dazu entschließen, die Lichtwark-Bodesche Annahme, daß Hamburg schon im 15. Jahrhundert der Hauptplatz der norddeutschen Kunst gewesen sei, zu unterschreiben, solange nicht stärkere Beweise vorliegen.

Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hat sich eine große Zahl von Werken erhalten. Es sind meist Arbeiten, welche ein geringes künstlerisches Können verraten. Aber es lassen sich schon bestimmte Werkstätten im Lande feststellen, und es können schon einzelne Arbeiten direkt auf eine Hand zurückgeführt werden. Der entschieden wahrnehmbare Rückgang in künstlerischer Hinsicht im Vergleich zu dem vorausgegangenen Zeitraum legt die Vermutung nahe, daß wir mit einem stark gesteigerten Bedürfnis zu rechnen haben, und daß eben dieses Bedürfnis das Entstehen heimischer Werkstätten veranlaßt hat. Und dazu kommen auch noch bestimmte Angaben über Meister im Lande, wovon Matthaei³²⁾ mitteilt, was bislang davon bekannt geworden. Die Beziehungen zu Lübeck haben nicht aufgehört. Aber sie lassen nach mit dem beginnenden Rückgang dieser Stadt und dem Emporsteigen Hamburgs, dessen Einfluß in der Folgezeit fühlbar wird.

30) S. 220—226.

31) S. 227.

32) S. 234.

Die Zeit von 1500 bis 1530 hat eine große Masse von Werken der Holzplastik hervorgebracht. Die Veranlassung war natürlich ein größer gewordenes Bedürfnis, welches im Allgemeinen wesentlich von einheimischen Meistern befriedigt wurde. Wenn sich auch neben den niederdeutschen niederländische, und ganz besonders stark oberdeutsche Einflüsse zeigen, so trägt doch die Kunst dieser Zeit durchaus ein einheimisches, den Volkscharakter wiederpiegelndes Gepräge. Und was das Wichtigste ist, sie atmet kräftig pulsierendes Leben und zeitigt Arbeiten von hohem künstlerischen Wert. Ich kann Matthaei nur beistimmen, wenn er angesichts der von ihm behandelten Werke betont, daß dieser Zweig auch für die allgemeine deutsche Kunstgeschichte größere Beachtung verdiene, als ihm bislang zu Teil geworden³³⁾.

Den Glanzpunkt dieser Epoche bezeichnet Brüggemann mit seinem Bordesholmer Altar, einem Werke, aus welchem des Künstlers Wesen und Können auf das Deutlichste hervorgehen. Diese staunenswerte Arbeit trägt trotz der urkundlich feststehenden Herkunft des Meisters aus der Provinz Hannover den klargeprägten Stempel schleswig-holsteinschen Fühlens und Denkens. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Brüggemann im Lande Schule gemacht und auch Gehilfen gehabt hat. Sein Einfluß auf die damalige Kunst wird kein geringer gewesen sein. Es sei nur an die bereits oben angeführte Notiz des Coronaeus erinnert: »eiusque socius minister altare, quod Bruggae exstat, struxit.« Auch der Tetenbüller Meister wird als Schüler Brüggemanns anzusprechen sein.

Aber es ist, wie Matthaei wahrscheinlich macht, auch nicht ausgeschlossen, daß sich »anderwärts gebildete Männer« im Lande niedergelassen und dort mit einheimischen Gehilfen gearbeitet haben. Er glaubt, daß man dies vielleicht für den Segeberger Altar annehmen könne.

Wenn sich im Bordesholmer Altar auch die höchste Entwicklung der damaligen Kunstübung offenbart, so gibt es neben Brüggemann doch noch eine ganze Reihe von Holzschnitzern, welche nicht übersehen werden dürfen, zumal sie als selbständige Persönlichkeiten hervortreten und einheimischen Charakter zeigen. Es sind zu nennen die Meister von Aventoft und Horsbüll, die Verfertiger des Kotzenbüller Cruzifixus und des Heider Reliefs, ferner die Meister von Preetz und Heiligenhafen³⁴⁾.

Wie aus allem hervorgeht, ist Matthaeis Werk nicht eine bloße Materialsammlung. Mit seinen feinen, peinlichen und scharfsinnigen Untersuchungen und den daraus resultierenden Ergebnissen bezeichnet es vielmehr einen bedeutungsvollen Fortschritt in der Erkenntnis des wahren Wesens der noch lange nicht genug geklärten deutschen Plastik überhaupt. Wenn noch viele solcher Bausteine gefertigt werden, dann erst wird es möglich sein, an die Ausführung eines festen, monumentalen Bauwerks zu denken, dessen Bestand ein dauernd unerschütterlicher ist.

33) S. 236.

34) Matthaei S. 237.