

# Zum Studium der mittelalterlichen Schnitz- altäre Schleswig-Holsteins

von

DR. ADELBERT MATTHAEI,

a. o. Prof. der Kunstgeschichte an der Universität Kiel.

---

In Nr. 4 der Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst hat Victor Schultze-Greifswald einen kleinen Aufsatz: »Zum Studium der kirchlichen Kunst« veröffentlicht, um die Geistlichen zur Mitarbeit auf dem genannten Gebiete aufzufordern und anzuleiten. Einen ähnlichen Zweck verfolgt auch die nachfolgende Arbeit. Sie wendet sich zunächst an die Mitglieder des Vereins für schleswig-holsteinische Kirchengeschichte, um diese, also überwiegend Geistliche, für ein Gebiet zu interessieren, das ihnen ausserordentlich nahe liegt, und dem sie doch zu allermeist in Folge einseitiger Fachbildung recht fremd gegenüberstehen, nämlich die Holzplastik, die sich in Schleswig-Holstein während des Mittelalters in den Dienst der Kirche stellte.

Wir sind der Meinung, dass es absolut notwendig ist, dass der Geistliche eine Vorstellung von den Dingen hat, in, an und mit denen er amtiert, d. h. von dem Kirchengebäude und seiner inneren Ausstattung; nicht blos, weil es des gebildeten Mannes würdig ist, die Ideenwelt zu kennen, die dem Gebäude und den einzelnen Gegenständen, die in seinem Berufsfelde liegen, in den verschiedenen Kulturepochen ihr künstlerisches Gepräge aufgedrückt hat, sondern vielmehr auch deswegen, weil der Theologe im praktischen Amtsleben oft genug in die Lage kommt, bei Neubauten, Restaurationen des Gebäudes und der Ausstattungsstücke mitsprechen zu müssen, ja, das entscheidende Wort zu führen. Wie kann er das ohne gründliche Sachkenntnis? Die Kenntnis aber, die ihm seine theologische Erziehung verleiht, reicht zumeist nicht aus.

Denn da erfährt er wohl gelegentlich etwas über die Entstehungsgeschichte und die dogmatische Berechtigung der einzelnen Stücke; aber das Wesen der Kunst bleibt ihm in der Regel verschlossen. Die älteren Theologen hatten meist überhaupt nicht die Gelegenheit, sich zu orientieren. Seit Errichtung von kunsthistorischen Lehrstühlen an den meisten Hochschulen ist das ja besser geworden. Aber wird diese Gelegenheit auch benutzt? Die eigenen Erfahrungen an zwei Hochschulen berechtigen nicht zu Klagen. Wenn über ein allgemein interessierendes Kunstgebiet, Dürer, Raffael, Rembrandt etc. gelesen wurde, so bildeten die Theologen meist einen starken Prozentsatz der Zuhörer. Wenn aber über etwas gelesen wurde, was ganz speziell für den Theologen Interesse hatte, z. B. über den Kirchenbau des Protestantismus oder über Innenausstattung der christlichen Kirche, so musste man sich mit 4—5 Herren durch das Semester hindurchschlagen. Es ist aber aus den angegebenen Gründen durchaus notwendig, dass der Geistliche nicht bloß die Entstehungsgeschichte der einzelnen Dinge kennt, sondern dass er auch zu beurteilen vermag, wie die Künstlerhand sie in den einzelnen Kulturepochen gestaltet hat.

Was da vielleicht von diesem oder jenem versäumt worden ist, das nachzuholen, dazu möchte ich, freilich in beschränktem Masse, Gelegenheit geben, indem ich einen Zweig der kirchlichen Kunst herausgreife. Ich möchte aber für diese Schnitzaltäre nicht bloß Anteil wecken, sondern ich möchte die Geistlichen auch zur Mitarbeit auffordern. Denn die schleswig-holsteinische Holzplastik des Mittelalters, deren Hauptstück die Schnitzaltäre bilden, ist noch ein wenig erforschtes Gebiet, das viele Fragen stellt, an deren Beantwortung nicht bloß der Kunsthistoriker, sondern auch der Freund der schleswig-holsteinischen Kirchengeschichte ein lebhaftes Interesse haben wird.

Ich glaube nun diesem Zwecke zu entsprechen, wenn ich meinen Aufsatz in folgende drei Abschnitte gliedere:

1. In dem ersten soll ein allgemeiner Ueberblick über die Entwicklung des Flügelaltars gegeben werden; wobei sich die Gelegenheit bietet, mit der einschlägigen Litteratur in der Art des genannten Aufsatzes von V. Schultze bekannt zu machen. Natürlich kann ich mich dabei auf eine Polemik nicht einlassen, sondern ich muss das geben, was ich für

richtig halte, ohne freilich abweichende Ansichten zu verschweigen und unter Angabe der Litteratur, aus der sich der Leser über den Stand einer Streitfrage unterrichten kann.

2. In dem folgenden Abschnitt soll dann das gegeben werden, was über die schleswig-holsteinischen Schnitzaltäre bis 1530 bis jetzt bekannt geworden ist. Das wird, da sich bisher, abgesehen von Haupt's wertvollem Inventarwerke und den Untersuchungen A. Sach's und anderer über die Brüggemannsche Zeit, noch niemand speziell mit dieser Frage beschäftigt hat, darauf hinauskommen, dass das gegenwärtige Resultat meiner Untersuchungen gegeben wird.
3. Endlich soll in einem dritten kurzen Zusatze gezeigt werden, worauf bei einer Untersuchung der Schnitzaltäre zu achten ist, und durch welche Beiträge und Beobachtungen sich künftige Mitarbeiter ein Verdienst um die Sache erwerben könnten.

Diejenigen, die mit der kirchlichen Kunst schon vertraut sind, werden also nur in dem zweiten und allenfalls in dem dritten Teile etwas finden, was sie interessieren könnte.

---

## I.

### Die Entwicklung des Flügelaltars und seines plastischen Schmuckes.

In der altchristlichen Zeit besteht der Altaraufbau an der Scheide zwischen Tribuna und Querhaus resp. Gemeindehaus aus drei Teilen: 1. Der Mensa, 2. dem Ciborium, 3. dem Märtyrergrab.

Wir gehen von der Ansicht aus, dass die Mensa ursprünglich die Tischform gehabt hat, weil wir der Ueberzeugung sind, dass das christliche Kirchengebäude sich aus dem römisch-griechischen Privathause der Kaiserzeit entwickelt hat, und dass der Marmortisch, der in diesem vor dem Tablinum (dem Zimmer des Hausherrn) stand, der Vorläufer des christlichen Altars wurde <sup>1)</sup>. Dafür

---

<sup>1)</sup> Vgl. G. DEHIO: Sitzungsber. der königl. bayr. Akad. d. W. 1882. Bd. II. u. ausführlicher G. DEHIO u. v. BEZOLD: Die kirchliche Baukunst

spricht, dass das Abendmahl des Herrn an einem Tische gefeiert wurde (vgl. Lucas 22, 21), und dass im Lateran in Rom zwei hölzerne Tische zu sehen sind, die, wenn sie auch nicht auf Petrus und Christus selber zurückgehen, doch sicher aus früh-christlicher Zeit stammen <sup>1)</sup>. Ein wichtiger Teil ist das Märtyreregrab. Es befindet sich anfangs als durch eine Treppe zugängliche unter dem Niveau des Kirchenbodens liegende Confessio unterhalb des Altars (cf. das alte St. Peter in Rom). Dann wandern die Gebeine allmählich hinauf und werden in einem vergitterten Kästchen zwischen den Füßen des Altartisches angebracht (z. B. in St.

---

des Abendlandes. Stuttgart 1892. — Etwas abweichend: z. B. V. SCHULTZE: Archäologie der altchristl. Kunst. München 1895. Anders: F. X. KRAUS: Realencyclopädie der christl. Altertümer, Freiburg, 2 Bände, und Geschichte der christl. Kunst, I, 263, der von den Coemeterialzellen, und K. LANGE, Haus und Halle, Leipzig 1885, der von den scholae ausgeht.

<sup>1)</sup> H. OTTE: Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. 5. Aufl. ed. Ernst Wernicke, 1883, 85, hält die Sarkophagform für mindestens ebenso alt. — Ausserdem ist zur Orientierung für das Folgende heranzuziehen: FR. LAIB u. FR. JOS. SCHWARZ: Studien über die Geschichte des christl. Altars. 1857. ANDREAS SCHMIDT: Der christl. Altar u. sein Schmuck. 1871. — Das grundlegende und mit vorzüglichem Anschauungsmaterial ausgestattete Werk: ROHAULT de FLEURY: la messe, ét. arch. sur ses monuments. 1883—1889. E. F. A. MÜNZENBERGER: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M. seit 1885 in Lfg. mit Tafeln. — Der erste Band ist bis 1890 erschienen. Fortsetzung von BEISSEL — Lfg. 13. — GOLDSCHMIDT: Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck. Nöhring 1890. — FRANCIS BECKETT: Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder. Kjøbenhavn 1895. — In VIOLLET-LE-DUC, Dictionaire de l'architecture: die betreffenden Artikel autel etc. Ferner BODE: Geschichte der deutschen Plastik 1887 und die älteren Werke von SCHNAASE, KUGLER und LÜBCKE. — FR. XAV. KRAUS: Geschichte der christlichen Kunst, 2 Bde., Freiburg i. B. seit 1898 (wesentlich vom kathol. Standpunkt aufgefasst). HOLTZINGER: Kunsthist. Studien. Tübingen 1886 und alt-christl. Architektur. Stuttgart 1889. — Zur Orientierung über die Ikonographie der christl. Kirche empfiehlt sich das mehr populär gefasste und wie ein Auszug aus dem Kraus'schen Werke erscheinende Buch von HEINRICH DETZEL: Christl. Ikonographie, ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst. Bd. I, Freiburg 1894 und Bd. II, Freiburg 1896. — Sehr unvollständig, aber zum Mitnehmen auf Reisen bequem ist das kleine Handbüchlein von TH. HÖPFNER: Die Heiligen in der christlichen Kunst (klein Oktav, 202 Seiten). Leipzig. Breitkopf und Härtel 1893.

Für Schleswig-Holstein kommt ausser dem unentbehrlichen, ja in den meisten Pfarreien vorhandenen Werke von R. HAUPT: Bau- und Kunst-

Apollinare in Classe bei Ravenna. 5. Saec.). Endlich werden die Seiten des Altars durch Wände geschlossen, innerhalb deren sich die heiligen Gebeine befinden (in der Grabkapelle der Galla Placidia, St. Nazario e Celso in Ravenna, z. B. hinter einer durchscheinenden Alabasterwand. 5. Saec.). Der Altar hat damit die Sargform.

Endlich befand sich in der altchristlichen Zeit über dem Altar meist ein von Säulen getragener Aufbau (ciborium) mit Stangen, an welchen die verhüllenden Velaria hingen. Dieses Ciborium hat in der orientalischen Kirche überwiegend eine Kuppel-, im Abendland eine Giebelbedachung.

Im eigentlichen Mittelalter, also zunächst in der romanischen Zeit (von den Karolingern bis ca. 1200) hat der Altar fast ausschliesslich die Sargform. Die heiligen Gebeine werden in einem Kästchen in die Mensaplatte eingelassen. Dafür gestaltet sich die Confessio zur Krypta, einer unterirdischen Grabkirche mit den Gebeinen der Heiligen, über denen die Kirche erbaut war. Der Ciborienaufbau fällt wegen der steigenden Kompliziertheit der Altarhandlung und der wachsenden Dimension der Mensa allmählich fort.

Diese steigende Kompliziertheit des Kultus und die zunehmende Reliquienverehrung führen während der romanischen Periode zur Schöpfung eines neuen wichtigen Bestandtheiles, des retabulum, d. h. einer festen Ueberhöhung der Rückwand, die schliesslich verschliessbare Fächer erhält, und Gegenstand künstlerischen Schmuckes wird. Wir glauben, dass zwei verschiedene Tendenzen zu diesem Resultate geführt haben, einmal der Wunsch, die Mensa zu entlasten, Platz zu gewinnen für verschiedene Gegenstände, die sich immer zahlreicher auf dem Altar einbürgerten, und dann die Sitte, Reliquienkästen und ganze Särge auf dem hinteren Theile der Mensa aufzustellen, die theils transportabel waren, theils dauernd ihren Platz behaupteten.

denkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, Kiel 1887, u. ff. noch A. SACH: Hans Brüggemann und seine Werke, Schleswig, 1895, in Betracht. Wertvolles findet sich gelegentlich in BRINCKMANN'S musterhaftem Führer durch das Hamburger Museum, Hamburg, 1894, den Berichten dieses wie des Flensburger und Meldorfer Museums und in Aufsätzen von F. DENEKEN, POSSELT und anderen. Ueber das XVII. Jahrhundert vgl. Hans Gudewerd von G. BRANDT, 1898. Die ältere Litteratur findet man bei HAUPT, Bd. III.

Was das erste angeht, so beweist z. B. das Verbot vom Konzil zu Reims v. J. 867: *super altare principale nihil ponatur nisi capsae et reliquiae aut forte quattuor evangeliae et buxida cum corpore*, dass schon um diese Zeit die Neigung bestand, mehr aufzustellen als zulässig war. Aus anderen Verboten geht hervor, dass auch imagines, die mit Ausnahme der *passio Christi* nicht statthaft waren, hinzukamen. Leuchter und Kruzifix hatten schon seit altchristlicher Zeit ein Heimatsrecht. Erhöhte man nun die Rückwand, so erhielt man auf dem Sims Platz zur Aufstellung und an der Vorderseite zur Anbringung von Imagines. Diese Erhöhung war jetzt möglich, weil der Priester allgemein nicht mehr hinter, sondern vor dem Altar amtierte <sup>1)</sup>. Wie die Vorderseite der Mensa künstlerisch gestaltet wurde und Vorsatz-Tafeln (*antependia, frontalia*) erhielt, so bekommt auch die Retabel ihren künstlerischen Schmuck (*superfrontale*).

Andererseits ist die Sitte, ganze Reliquienkästen auf dem hinteren Teil der Mensa aufzustellen, nicht zweifelhaft. Sie waren ja ausdrücklich gestattet, und die grosse Tiefe der Platten sowie der Umstand, dass erhaltene Sarkophage (z. B. im Kölner Dome [hl. 3 Könige], im Münster zu Aachen, in der Suitbertikirche zu Kaiserswerth etc.) in ihrer Längenabmessung genau mit der Mensa übereinstimmen, machen es gewiss, dass solche Sarkophage dauernd den hinteren Teil des Altars überhöhten. Mit der Sargform finden sich auch transportable Reliquienkästen mit Flügelthürchen, z. B. im Benediktiner-Kloster Stablo (11. Saec.) und in Mettlach a. d. Saar (12. Saec.). — Ein Beispiel einer erhöhten Rückwand mit *Superfrontale* bietet die auf van Eyk zurückgehende Abbildung des Hochaltars zu St. Denis (Viollet-le-Duc. 26.27), ein Beispiel einer Verschmelzung des künstlerischen Schmuckes mit feststehender in der Mitte überhöhter Rückwand sehen wir in der St. Servatiuskirche zu Maastricht (2. Hälfte, 12. Saec.). Die früheste Holzbekleidung mit Bemalung haben wir in dem Aufsatz aus der Wiesenkirche in Soest (Münster, Anfang des 13. Saec.) <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. DURANDUS (Bischof von Mende 1286—96): *rationale divinatorum officior.* ed. princ.: Mainz 1459. Fust-Sch.

<sup>2)</sup> Vgl. die älteste Tafelmalerei Westphalens mit chromolithograph. Abbildg. von Frh. v. HEEREMANN. Münster 1882.

In der gothischen Periode, der Blütezeit des kirchlichen Lebens, wird dieser Aufsatz allmählich höher, mit Nischen und verschliessenden Flügeln versehen. Der Uebergang vollzieht sich im 13. Jahrhundert, der ersten Blüteperiode der mittelalterlichen Kunst. Bei Viollet-le-Duc sehen wir eine Anzahl französischer Altäre abgebildet, die folgende Konfiguration haben: An der Rückwand des Altars erhebt sich eine Retabel. Auf dieser sitzt mit der vorderen Schmalseite der Märtyrersarg auf, dessen hinteres Ende auf freistehenden Säulen ruht. Aehnliches hat Münzenberger für Deutschland nachgewiesen<sup>1)</sup>. Da haben wir also eine Rückwand mit giebelartiger, vertiefter Ueberhöhung. Im Hochaltar zu Xanten sehen wir noch einen aus mehreren Nischen bestehenden Altaraufsatz, in deren Mitte die Giebelseite des Märtyrersarges, der hinter dem Altar steht, hineinragt. — Es fehlt nur noch, dass man die Nischen des Aufsatzes mit Flügeln versieht. Dafür haben wir in dem steinernen Hochaltar in St. Elisabethen in Marburg (1235—1283) ein interessantes Beispiel. An der Rückwand des Altars erhebt sich ein Gehäuse aus Sandstein, das aus drei tiefen Nischen besteht, die oben durch Wimperge und Architekturwerk abgeschlossen sind. In die Nischen, die noch je eine Bank enthalten, konnten Reliquien und Heiligenbilder gestellt werden. In den Pfeilern, die die Nischen trennen, befinden sich Rillen. In diese konnten verschliessende Tafeln aus Holz oder Metall eingesetzt und durch einen sinnreichen Mechanismus von unten eingeschoben werden. Diese Täfelchen konnte man also auch wechseln, je nachdem man dies oder jenes Bild zeigen wollte. Diese verschliessenden Tafeln durch Flügelthüren zu ersetzen, lag sehr nahe, da man, wie wir gesehen haben, schon die transportablen Reliquienkästen mit Thürchen verschloss<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> In St. Ursula in Köln, Reste in St. Severin und in St. Cunibert ebendort, und in St. Wendel.

<sup>2)</sup> Nach einer anderen Auffassung ist dieser Flügelaltar aus den bischöflichen Diptycha hervorgegangen. (Vergl. FÖRSTER: Gesch. d. deutsch. Kunst, I, 32, 141 und andere, auch BECKETT, a. a. O.). Die Kirche übernahm diese verschliessbaren Schreibtäfelchen aus den römischen Verhältnissen (Dipt. consularia) für kirchliche Namensverzeichnisse, die auf dem Altare Platz fanden. Sehr bald änderte sich der Inhalt dieser Diptycha ecclesiastica, und die verzierten Elfenbeintäfelchen wurden zu Deckeln für liturgische Schriften, Gebete etc. Die mit einer bildlichen Darstellung versehene Flügelklappe war

So wurde die Retabel im 13. Saec. zu einem aus mehreren Fächern bestehenden schreinartigen Gehäuse mit Flügelthüren (Flügelaltar). Die Fächer wurden mit Reliquienbehältern, plastischen Reliefs oder Gemälden ausgefüllt. Die Flügel wurden auf der Innenseite in gleicher Weise behandelt, auf der Aussen-seite in der Regel nur bemalt. Der Wunsch, an den verschiedenen kirchlichen Festtagen die entsprechende bildliche Darstellung aus der Geburts- und Leidensgeschichte des Herrn, dem Leben dieses oder jenes Heiligen und Schutzpatrons zeigen zu können, liess zu den 2 beweglichen Flügeln (Triptycha) im Laufe der Zeit noch 2 (Pentaptycha) oder 4 Flügel (Heptatycha) hinzutreten. Oft genug mag man eine vorhandene niedrige Retabel beibehalten haben und den neuen Schrein auf sie draufgesetzt haben (vgl. den Altar im Dom zu Minden). Allmählich wird dieser Untersatz zu einem organischen Bestandteil der Flügelaltäre und leitet als Staffel oder Predella von der Mensa zum Flügelschrein über. Auch sie wird in Fächer geteilt und erhält Flügel, die in ähnlicher Weise, wie der Schrein, ausgestattet werden.

Eine gewaltige Anzahl von solchen Schreinaltären sind uns nun aus der Zeit vom 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts namentlich in den Kirchen der nördlichen Länder noch erhalten. Das Elend der Pest musste die Gemüter zu kirchlichen Stiftungen besonders geneigt machen. An die Einzelnen schlossen sich die im späteren Mittelalter immer mehr aufkommenden Bruderschaften, die unter einander wetteiferten, um ihnen gehörige Kapellen zu schmücken. Der Maler und der Plastiker fanden hier ein reiches Feld zur Entfaltung künstlerischer Thätigkeit. In den niederdeutschen Gegenden, wo der gewachsene Stein meist fehlt, überwiegt die Thätigkeit der Bildschnitzer, die jedoch auch in Süddeutschland und Oesterreich bedeutende Schulen bildeten. Die Kunstgeschichte der genannten Periode kann gar nicht verstanden werden, wenn man diesen bedeutsamen Zweig nicht kennt.

---

also etwas ganz geläufiges, und das mag bei der Entstehung der Flügelaltäre mitgewirkt haben. In unmittelbarem Zusammenhange mit der Entwicklung des Schreinaltars scheinen diese Diptycha jedoch nicht zu stehen. Durch sie wird wohl der Flügel, nicht aber die Tiefe der Fächer erklärt. Auch giebt es Beispiele, dass vorhandene Aufsätze erst später durch Flügel verschlossen wurden (St. Michael in Lüneburg). Diese Diptycha führen vielmehr weiter zu dem künstlerisch gestalteten Bucheinband.

Wir erkennen nun an den erhaltenen Werken wichtige Wandlungen des Geschmackes und der Auffassung, die in der Konstruktion und Ornamentik des Schreines sowie in der Wahl und Gestaltung der bildlichen Darstellung zum Ausdruck kommen. Diese sollen im Folgenden, so weit Schnitzaltäre in Betracht kommen, kurz skizziert werden.

Münzenberger hat die erhaltenen Werke in drei Gruppen eingeteilt. Die erste reicht bis ca. 1375, die zweite bis ca. 1475, die letzte bis zum Eindringen der Reformation ca. 1530. Wir können diese Einteilung, da sie für die Allgemeinheit gelten mag, für diese Skizze beibehalten <sup>1)</sup>.

**1. Bis ca. 1375.** Der Charakter des Altaraufbaues ist streng architektonisch. Es sind wie kleine Kapellen behandelte Nischen an einander gereiht mit festen Pfeilern (nicht Säulchen) und regelrecht konstruierten Wimpergen und Dächern wie in der Architektur. Auch kleine Strebebögen treten wohl hinzu. Ueber dem Altardach erhebt sich gern ein architektonischer Aufbau mit turmartig gedachten Fialen und Baldachinen, in denen Einzelfiguren stehen. — Ein Beispiel dafür bietet in Schleswig-Holstein der Altar zu Cismar (Kr. Oldenburg). Eine eigentliche Predella ist noch nirgends zu konstatieren, soweit wir bis jetzt sehen. Die Schmuckformen sind die massvollen gothischen Formen des 14. Jahrhunderts. Kleeblattbogen und Rundbogen herrschen namentlich im Norden noch vielfach vor. Die einzelnen Teile, Krabben und Kreuzblumen, Fischblasenmuster etc. sind noch streng stilisiert. — Richtig scheint die Bemerkung Münzenbergers, dass sich der gesamte Altar trotz seines architektonischen Aufbaues in dieser Zeit der Apsis noch unterordnet.

Hinsichtlich des figürlichen Schmuckes haben wir zu unterscheiden zwischen Einzelfiguren und Szenen. Die Figuren sind fast durchweg klein, im Durchschnitt ca. 40—50 Centimeter hoch. Die Einzelnen zeigen eine herausgebogene Hüfte, gleichmässig breite Gesichter mit typisch lächelndem Ausdruck. Die Bewegungen sind meist verschoben und unrichtig wie die Körperverhältnisse. — Die scenischen Darstellungen bestehen meist aus

<sup>1)</sup> GOLDSCHMIDT hat seiner Untersuchung über die Malerei u. Plastik in Lübeck die Einteilung zu Grunde gelegt: 1. Bis 1400, 2. 1400—1450, 3. 1450—1500, 4. 1500—1530.

wenigen Personen, die die Hauptzüge der Handlung nur andeuten. Die Kreuzigung zeigt oft nur Christus und die Maria (links), Johannes (rechts) und vielleicht noch wenige Begleiter. Maria erscheint nur mit dem Kinde auf dem Arm oder in der sogen. Verherrlichung (*majestà della virgine*) neben Christus auf einer Bank sitzend. Die *Passio Christi* überwiegt auf den Darstellungen. Eine besondere Hervorhebung eines Mittelfeldes als Hauptdarstellung ist noch nicht zu konstatieren. Die Körperhaltung ist in den scenischen Darstellungen in der Regel etwas natürlicher, weniger geziert als bei Einzelfiguren. — Die Gewandbehandlung trägt den Charakter der Ruhe und Weichheit. Bei Einzelfiguren beobachten wir besonders häufig straff horizontal über die Brust gespannte Falten, während das Gewand an den unteren Partien teils glatt anliegend, teils in parallelen Faltenbündeln ununterbrochen vertikal zur Erde fällt. Alles ist bemalt gewesen. Auf einem aufgeschliffenen Kreidegrund oder aufgeleimten Leinwandgrund ist Temperafarbe unter reichlicher Verwendung von Glanzgold aufgetragen. Der Hintergrund der Fächer ist meist ebenfalls vergoldet oder blau. Nie finden sich in dieser Zeit in Gewand oder Hintergrund eingepresste Brokatmuster; höchstens eingeritzte oder punktierte Ringe und Ranken.

Als Beispiele seien, neben dem schon erwähnten Altar zu Cismar, der Hochaltar zu Doberan (Anfang des 14. Jahrhunderts), die Altäre zu Marienstadt und Oberwesel angeführt. Eine Grenze bildet etwa der Altar zu Grabow in Mecklenburg aus dem Jahre 1379.

2. In der 2. Periode von **ca. 1375 bis ca. 1475** ändert sich zunächst vieles in der Konstruktion und Ornamentik des Schreines. Der streng architektonische, konstruktive Charakter des Aufbaus löst sich allmählich mehr und mehr auf. Noch ordnet sich der Altarschmuck in der Wirkung der ganzen Apsis unter.

Aus der architektonisch konstruierten Nische wird ein ornamentiertes Feld oder Fach. Das zeigt sich deutlich daran, dass die die Felder überdachenden Baldachine oder überspannenden Bögen jetzt nicht mehr feste Pfeiler als Stützen haben, sondern nur dünne Säulchen oder gar keine Stützen mehr, so dass der Baldachin oder Bogen aus einem organischen Bestandteil der

Architektur zu einem dekorativ zu den Figuren und Szenen hinzutretenden Beiwerke wird. Mehrere oft 2stöckige Baldachine oder Kielbögen werden aneinandergereiht, um ein Feld zu überspannen. Die Türmchen und die architektonische Bekrönung fallen weg. Das Ganze wird jetzt durchgehends als Schrein behandelt, der oben allermeist geradlinig abschliesst und eine Galerie von anfangs kleinen, dann immer grösser werdenden Kreuzblumen erhält. Die Kreuzblumen sind anfangs klein und lassen ein dahinter liegendes sehr feines Gitterwerk hervortreten, werden dann aber grösser und zerlappter und verdecken das Gitterwerk. Häufiger stossen wir jetzt auf Pentaptycha. Auch die oben erwähnte Predella oder Staffel tritt zum Schreine hinzu, wie Münzenberger meint, seit 1425. Doch hat diese Zahl bei dem bisherigen Stande der Untersuchungen noch keinen Wert.

Was das Figürliche anlangt, so sind die Gestalten noch überwiegend klein, aber mit der Tendenz grösser zu werden. Nach Mitte des Jahrhunderts treffen wir schon vereinzelt auf lebensgrosse Figuren. Mehr und mehr wird die Mitte stark hervorgehoben, sodass den Schrein eine einzige grosse Haupthandlung ausfüllt, und Nebenszenen oder Einzelfiguren in die Flügel gesetzt werden. — Vor Allem wird der scenische Inhalt bedeutend erweitert. Zu Maria und Christus treten Gott Vater und dienende Engel. Gegen Ende der Periode kommt die Mutter Mariä in den Mariendarstellungen häufiger vor. In den Kreuzigungsszenen werden die einzelnen Persönlichkeiten, die die Evangelien oder die Legende gegenwärtig sein lassen, charakterisiert; ausser Maria und Johannes: Maria Magdalena, die heilige Veronica, der Bekenntnis ablegende Hauptmann, der Kriegsknecht Longinus, dem ein Blutstropfen des Herrn das Auge öffnet, der Schreiber, der die Inschrift zu formulieren hat, und zahlreicher werden die genrehaften Züge. Ein Gedränge von 60 und mehr Personen füllt schliesslich oft das Mittelfeld, namentlich auf niederländischen und niederdeutschen Werken, während man im Süden sparsamer bleibt. Die Künstler fangen an, sich mehr in die Scene hineinzuversetzen, sie mizuleben. Die einzelnen Figuren hören allmählich auf ein bloß repräsentatives Dasein zu führen und fangen an ohne Rücksicht auf den Beschauer ganz bei der Handlung zu sein. Ueberhaupt kommt die Auffassung einen bedeutenden Schritt der

Naturwahrheit näher, freilich nur in dem Sinne, dass man von Beobachtung, noch nicht von Studium der Natur reden kann. Man gelangt allmählich auf die Stufe, die Giotto in der italienischen Malerei einnimmt. Zwar die Körperverhältnisse sind überwiegend unrichtig, die Köpfe meist zu gross. Das Verhältnis des Kopfes zum ganzen Körper sinkt oft bis zu 1 : 5, statt etwa 1 : 7 $\frac{1}{2}$  oder 8. Die Bewegungen sind noch oft verschroben und eckig. Ein tiefer, charakteristischer Ausdruck ist mit Ausnahme der Hauptfiguren, der schmerz erfüllten Maria, des leidenden Herrn, des Johannes, in deren Durchbildung man allmählich eine gewaltige Routine bekommen hat, noch meist zu vermissen. Es überwiegt noch das Gleichmässige, Typische in den Gesichtern. Auch das Repräsentative in der Auffassung ist trotz zahlreicher genrehafter und individueller Züge noch keineswegs gewichen. Aber man beobachtet jetzt auch die Natur ausserhalb des Menschen. Man setzt die Szenen in ein Interieur, in eine Landschaft. Der Goldgrund schwindet allmählich; nur der Himmel bleibt golden. Auch an die Tierwelt wagt man sich mehr heran. Am Schluss der Periode liebt man es, die Reisigen und Hauptleute in der Kreuzigung beritten vorzuführen. Die Pferde sind freilich noch sehr ungeschickt. Heiligenscheine und Muster werden in den Kreidegrund hineingraviert. Auch die Gewandung zeigt vielfach eingeprägte Brokatmuster.

Als Beispiele für diese Periode seien genannt: Der Altar zu Grabow von 1379, Altäre in der St. Jürgen- und Marienkirche zu Wismar (der Hochaltar in St. Georg und der Krämeraltar in St. Marien von ca. 1425), der Hochaltar aus der Domkirche zu Meissen, aus dem 3. Viertel des Jahrhunderts. Aus Schleswig-Holstein: Die Altäre zu Burg und Landkirchen a. F. (Ende des 14. Jahrhunderts), die Altäre zu Mildstedt und Neukirchen i. O. (erste Hälfte des 15. Jahrhunderts), der Altar zu Schwesing aus der Mitte des Jahrhunderts (1451), der Hochaltar aus St. Nicolai in Kiel (1460) und der Altar zu Ostenfeld (1480).

3. Aus der letzten Periode **vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bis zum Eindringen der Reformation** (ca. 1530), stammt die grösste Masse der erhaltenen Altäre. Es ist, als ob man, bevor der Quell der reichen Stiftungen versiegen sollte, noch einmal alle Kräfte zu glanzvoller Gestaltung der heiligen Stätte zu-

sammenfassen wollte. Und dieser Reichtum in der letzten Zeit mag mit einem Grund dafür abgegeben haben, dass man dem kirchlichen Schmuck überhaupt den Krieg erklärte (Bildersturm). — Diese Periode steht unter den Zeichen des endgültigen Verfalles der mittelalterlichen Welt und des sieghaften Durchdringens eines neuen Geistes. —

In Deutschland speziell wurde der einzige Machtfaktor, der in den trüben Zeiten der Auflösung der Reichsgewalt noch existierte, die Hansa, bei gänzlichem Mangel an Schutz seitens des Reiches durch die Entdeckung der neuen Handelsstrassen und die steigende Konkurrenz der Italiener und Niederländer ruiniert. Mit ihnen dringt immer stärker der Geist des Humanismus und der Renaissance ein und damit im Zusammenhang nicht selten ein geradezu unkirchlicher Geist sogar in die Gestaltung des Altares. Die neu erfundene Buchdruckerkunst verstärkt noch den Einfluss der zeichnenden Künste auf die Plastik. War schon früher der Bilderkanon, wie er sich in der byzantinischen und karolingischen Buchillustration, weiter in den sogenannten Armenbibeln und den Gebets- und Andachtsbüchern ausgebildet hatte, massgebend gewesen, so verbreitet jetzt der Holzschnitt und der Kupferstich die Fortschritte der Malerei aus den grösseren Kunstzentren in die entlegensten Gegenden und beeinflusst stark die Thätigkeit der lokalen Kräfte.

Die schlichte geradlinige Kastenform wird jetzt mehr und mehr verlassen. Der Schrein bekommt oben eine bewegte Linie entweder durch oft zinnenartig aufsteigende Ueberhöhung des Mittelfeldes, wie in Blaubeuren, Rothenburg o. d. T., Wolfskehlen in Oesterreich, Rudolstadt etc., oder durch wellenförmige oder kielbogenartige Abschlüsse, wie sie besonders in den Niederlanden üblich waren.

Das in der vorigen Periode zurückgedrängte architektonische Element kommt nun wieder zur Geltung, aber in einer von den Anfängen durchaus abweichenden, unorganischen, nicht mehr konstruktiven Weise. Der Altar erhält häufig wieder eine Bekrönung; aber diese richtet sich oft nicht einmal nach der Einteilung des Schreines, sondern besteht aus einem System von Fialen, Riesen, Baldachinen, Wimpergen und Verbindungsbögen aller Art, das sich willkürlich dem Schreine angliedert und oft

derartige Dimensionen annimmt, dass der Altaraufsatz, weit entfernt, sich der Gesamtwirkung der Apsis unterzuordnen, zum dominierenden Gliede des Kirchenabschlusses wird. Das Willkürliche dieser Architektur leuchtet besonders ein an den Altären zu Danzig (Marienkirche), Creglingen, Xanten, Frankfurt a. M., während der Aufbau z. B. in St. Wolfgang in Oesterreich strenger ist. Der Sinn für die konstruktive Bedeutung der einzelnen Glieder ist oft vollkommen verloren gegangen. Die Fialen werden wild umgebogen und durcheinander gezogen. Es ist das ein durchaus barocker Zug.

Endlich artet auch das Masswerk aus. Die kleinen, sich an die Kielbögen anschmiegenden Kreuzblumen werden immer grösser, zerlappter und lösen sich schliesslich in Ranken auf. Oft erkennt man in diesen noch die Linie des ursprünglichen Bogens. Schliesslich wird daraus ein Gewebe durchbrochenen Rankenwerkes, in dem keine bestimmte Linie mehr vorherrscht. Naturalistisch gebildete Blüten, Blätter und Früchte von Diestel und Weinlaub etc. treten hinzu. Die Säulen werden gedreht, lösen sich oft zu mit Sprossen versehenem Astwerk auf, das den ganzen Altar umspannt. Eine besonders am Niederrhein und in den Niederlanden beliebte Umrahmung ist die Wurzel Jesse, in deren Aeste zahlreiche Figürchen verwebt werden. Schliesslich dringt auch der Formenschatz der Renaissance mit Vasen, Akanthus und antikisierenden Kapitellen ein. Die Niederlande bilden ein eigenenthümliches Gewebe von herunterhängenden Zapfen mit verbindenden Horizontallinien aus, das man nicht mit Unrecht »Stalaktitenwerk« genannt hat.

Dieses Ueberwiegen des Prunkhaften und die Auflösung des Formenschatzes ohne Verständnis für die eigentliche Bedeutung der Glieder sind wesentlich Anzeichen des Verfalles eines gemässigten Geschmackes.

Diese Ausartung sehen wir auch in der Gestaltung des Figürlichen. Aber daneben beobachten wir freilich in dieser Zeit des Gährens, wo Altes mit Neuem ringt, das Fortschreiten einer neuen, gesunden, sich auf das wirkliche Leben stellenden Kunst.

Was das erstere angeht, so sehen wir eine Erweiterung der Handlung bis ins Uebertriebene, sodass man von Ueberladung und einem wirren Figurengedränge reden muss. Die Bewegungen werden

oft bis zur Karikatur und Grimasse entstellt; vergl. z. B. die aus Claus Bergs Werkstatt hervorgegangenen dänischen Altäre. Da erscheint z. B. in dem Hochaltar von Odense der siegreich dem Grabe entsteigende Christus nicht wie der verklärte Gottessohn, sondern eher wie ein Theater- oder Barrikaden-Held, der die Fahne schwingt.

Immer stärker werden die genrehaften Züge und nehmen oft einen Charakter an, dass man sieht, der Künstler hat die ursprüngliche Bestimmung des Aufsatzes, zu Gebet und Andacht zu stimmen, ganz vergessen. Da schneiden die Kriegsknechte in der Kreuzigung die widerlichst Grimassen, stecken die Zunge heraus und thuen Schlimmeres. Die Kinder in der heiligen Sippe reiten auf einem Steckenpferd etc.

Immer üppiger und prächtiger wird die technische Behandlung. Man setzt aus Blei und Zinn gegossene Ornamente auf, verwendet Schmelz und Gold. Die Brokatmuster werden immer komplizierter. Manchmal ist die ganze Figur bis auf die Haare mit Ausnahme des Gesichts und der Hände in Gold getaucht.

Die Behandlung des Gewandes nimmt einen aufdringlichen Charakter an, der mit der untergeordneten Bedeutung dieses Elements im Bilde in keinem Verhältnis steht und dem wachsenden Sinn für die Natur schnurstracks zuwiderläuft. Alles flattert, bauscht sich, knittert sich in zahllose Ecken und Augen, wie wenn in ein neues Shirtingewand der Sturmwind hineinbläst. Man geht in der Abkehr von der Natur so weit, dass man z. B. in landschaftlich gedachte Hintergründe Fenster hineinsetzt.

Aber daneben beobachten wir doch das Ueberwiegen derjenigen Züge, die das Erwachen eines gesunden Sinnes in der bildenden Kunst verraten. Den Künstlern fällt mehr und mehr die Binde von den Augen, die sie die Natur nicht sehen liess. Man verlässt die konventionellen Typen des Mittelalters und schafft auf Grund eigener Beobachtung nach der Natur. Man hält es für nötig, sich um die Anatomie des menschlichen Körpers zu bekümmern. Die Muskulatur in den gereckten Stellungen am Kreuze ist oft ganz vorzüglich; desgl. die Behandlung der Hände und Füße. Die Proportionen werden richtiger. Im Zusammenhange mit diesem Studium steht es, dass man jetzt öfter wagt, lebensgrosse Figuren zu schaffen und dass man der Darstellung des Nackten nicht ausweicht.

Der Ausdruck der Köpfe wird besser und charakteristischer. Man hat namentlich in der Darstellung des physischen und seelischen Schmerzes, des Hasses und Spottes, der glaubensfesten Zuversicht eine solche Routine erlangt, dass man selbst in untergeordneten Arbeiten oft einem meisterhaften Ausdruck dieser Stimmungen begegnet. — Die Situation ist lebenswahrer gedacht. Die handelnden Personen sind bei der Sache und schauen nicht mehr repräsentativ aus dem Bilde heraus. Oft hat der Künstler die Vorbilder in seiner Umgebung gesucht. Diese porträtartigen Köpfe bilden ein Gegengewicht gegen die fremden Einflüsse, denen die Künstler dieser Periode ausgesetzt sind.

Eine mehr künstlerische Auffassung zeigt sich namentlich im Süden darin, dass man auf die breite Erzählung verzichtet und sich mehr und mehr auf die abgerundete Darstellung eines Vorganges konzentriert.

Gegen Ende des Abschnittes kommen einzelne Künstler zu der Ueberzeugung, dass die Feinheit der plastischen Arbeit durch den Ueberzug von Kreidegrund und Farbe verdorben werde. Wir stossen jetzt häufiger und zwar im Norden (Kalkar) wie im Süden (Meister des Creglinger Altars) auf unbemalte Holzschnitzereien.

Auch der Natur ausser dem Menschen tritt man näher. Die Landschaft, die den Hintergrund bildet, wird reicher, vertiefter, wobei freilich die Plastik oft zu ihrem Schaden die Malerei zu erreichen sucht. Die Tierwelt spielt eine stärkere Rolle. Doch bleibt das Darstellungsvermögen hier im Ganzen auf niedriger Stufe als beim Menschen.

Endlich erfährt auch der Stoffkreis eine gewisse Veränderung. In dieser Blütezeit des Marienkultus tritt die Gottesmutter unverkennbar in den Vordergrund des Interesses. Ihre ganze Familie wird gern zum Mittelpunkt der Darstellung gemacht. Die Mutter Anna, die Freundin Elisabeth mit ihren Männern, die zwei anderen Marien mit ihrer ganzen Sippe treten zur Himmelskönigin hinzu. Oefter stossen wir neben dem Leben und Leiden des Herrn und seiner Mutter auf die Geschichten der Heiligen, besonders der Katharina und Barbara, des St. Georg, Johannes, Lucas, der 14 heiligen Nothelfer etc.

Wenn wir auch in dieser Periode neben den Symptomen der Ausartung das Aufblühen des ächten Renaissancegeistes be-

obachten, so muss doch bemerkt werden, dass es nur wenigen Künstlern gelingt, sich in allen Teilen ihres Werkes zu völliger künstlerischer Freiheit und Unabhängigkeit vom Konventionellen durchzuarbeiten.

Mit dem stärkeren Vordringen des Individuellen in der Kunst hängt es zusammen, dass wir jetzt häufiger auf Namen von Bildschnitzern und Malern stossen, die auch ihre Werke bezeichnen und datieren. Neben den Malerwerkstätten, denen die Ausführung solcher Schnitzaltäre übertragen wurde, bilden sich Bildschnitzschulen aus, die ihrerseits den Maler heranziehen oder seiner gar nicht mehr bedürfen. Die Antwerpener brennen ihren Arbeiten ein kleines Händchen ein, an Brüsseler Arbeiten findet man einen eingeschnittenen Zirkel. —

Die bedeutendsten Zentren waren in Süddeutschland, am Niederrhein und in den Niederlanden. Aber die fortschreitende Forschung dürfte nicht weniger bedeutsame Werkstätten auch im Norden und Osten nachweisen, wie in Lübeck, Mecklenburg, Danzig, den Ostseeprovinzen etc.

Ich nenne im Folgenden die wichtigsten Schulen:

Nürnberg: Werkstatt Mich. Wohlgemuths (1434—1519); Veit Stoss (1438 bis 1533). Er arbeitete von 1477—1496 in Krakau (Frauenkirche).

Würzburg: Dill Riemenschneider (ca. 1460—1531) und der Meister des Creglinger Altars.

Schweiz: Jacob Rösch und Ivo Strigeler.

Schwaben: Friedr. Herlen (Rotenburg o. d. T. Hochaltar von St. Jacob); Jörg Syrlin d. Ä. und Jörg Syrlin d. J. (1455—1521). Der Altar zu Blaubeuren.

Oesterreich: Michael Pacher (Hochaltar von St. Wolfgang. 1481).

Am Niederrhein in Kalkar und Xanten: Meister Arnold, Loedewik, Heinrich Douvermann und zahlreiche andere (vergl. A. WOLFF, Geschichte der Stadt Calcar, Frankfurt 1883, und Die St. Nic. Pfarrkirche zu Calcar. Kalkar 1880).

In den Niederlanden: Die Schulen von Brügge, Gent, Antwerpen <sup>1)</sup>, Brüssel (Jan Borman, Barend van Orley).

<sup>1)</sup> Bezeichnete niederländische Arbeiten sind in Schleswig-Holstein bis jetzt nicht gefunden. In unserer unmittelbaren Nähe haben wir zwei

Sachsen und Westphalen: Conrad Borgetrik, Hinrick Stanvoer (1525. Altar von Enger).

Lübeck: Benedict Dreyer; Claus Berg.

Schleswig-Holstein: Hans Brüggemann (1521. Bordesholm).

---

## II.

### Die schleswig-holsteinischen Schnitzaltäre bis 1530.

Die eben gegebene Charakteristik der Entwicklung des Flügelaltars und seines holzplastischen Schmuckes gilt nur im Allgemeinen. Es ist klar, dass die Entwicklung in den einzelnen Schulen manche recht bedeutende Abweichungen zeigen wird. Bode<sup>1)</sup> unterscheidet zwischen der süddeutschen und der norddeutschen Holzplastik. Die erstere gliedert sich wiederum in verschiedene Schulen mit recht charakteristischen Besonderheiten. Eigentümlich ist dieser oberdeutschen Kunst ein starker Sinn für das Statuarische, Monumentale. Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts ist hier die Plastik der Malerei entschieden überlegen und entnimmt nicht von dieser ihre Gesetze.

Was den Norden angeht, so ist Bode der Ansicht, dass der Niederrhein und die Niederlande den dominierenden Einfluss ausgeübt haben. Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts nimmt er noch z. B. in Westphalen eine mit den Niederlanden ähnliche, aber gleichzeitige Entwicklung an. Dann aber, meint er, sind die Meister vom Niederrhein und den Niederlanden durchaus die Gebenden gewesen. Eine Scheidung in selbstständige Schulen in dem Sinne wie in Oberdeutschland lässt er nicht zu. Die gemeinsamen Kennzeichen dieser Plastik sind nach Bode<sup>2)</sup>: Die Zusammensetzung des Ganzen aus vielen kleinen Feldern mit zahlreichen kleinen Figuren; Vorliebe für Ausführung in Eichenholz; reiche Vergoldung und Bemalung; in den einzelnen Kompositionen mehr gruppen- als reliefartige Darstellung; Einrahmung des Altars

---

durch das Händchen als Antwerpener Arbeiten gekennzeichnete Altäre, nämlich den Marienaltar in der Briefkapelle der Lübecker Marienkirche von 1518 und den Altar in der Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg.

<sup>1)</sup> Gesch. der deutschen Plastik. Berlin 1887. S. 108 u. ff.

<sup>2)</sup> A. a. O., S. 214 und ff.

durch ausserordentlich reiches, spielendes Masswerk. Endlich bemerkt Bode mit Recht, dass die niederländischen und niederdeutschen Werke in der prächtigen, malerischen Gesamtwirkung den oberdeutschen überlegen seien. An innerem Gehalt jedoch stehen sie zurück. »Geschickte Anordnung, Lebendigkeit der Erzählung, genrehafte Auffassung können nicht entschädigen für den äusserlichen, kleinlichen, barocken Sinn.« —

Ein erster Blick auf die in Schleswig-Holstein erhaltenen Schnitzaltäre beweist, dass diese Charakteristik auf die allermeisten thatsächlich passt. Aber damit ist noch nicht gesagt, dass die ganze schleswig-holsteinische Holzplastik durchweg auf niederländische Einflüsse zurückzuführen ist. Die Gesamtlebensbedingungen: Klima, Bodengestaltung und Lage des Landes, die Bevölkerung, deren Beschäftigung und Entwicklung sind in Schleswig-Holstein und in den Niederlanden so durchaus ähnliche, dass man in Schleswig-Holstein, wenn auch gar keine Beziehungen zu den Niederlanden vorlägen, doch auf eine ganz ähnliche Kultur hinausgekommen sein müsste. Reist man heute in den Marschlanden, so könnte man sich nach Holland versetzt fühlen.

Die Bode'sche Behauptung von dem absoluten Dominieren der Niederländer in der niederdeutschen und nordischen Plastik fusst doch noch nicht auf einer ausreichenden Grundlage. Noch ist zu Weniges gründlich untersucht. Was aber bisher vorliegt, ist eher in der Lage, die Bode'sche Auffassung zu erschüttern als zu bestätigen. Goldschmidt konstatiert, dass sich in Lübeck auf niederdeutscher Grundlage eine eigene, heimische Schule entwickelt hat, die in ihrer letzten Periode (1500—1530) mindestens so stark von Oberdeutschland wie von den Niederlanden beeinflusst worden ist. Francis Beckett konstatiert in Dänemark neben zahlreichen niederländischen Werken besonders solche, die auf Lübeck weisen. Ausserdem aber weist er auch hier starke oberdeutsche Einflüsse nach. Auch spezifisch dänische Arbeiten führt er auf und in einigen der jetzt in Dänemark befindlichen Altäre vermutet er direkt schleswig-holsteinische Arbeit.

Nur eine gründliche Untersuchung der schleswig-holsteinischen Holzplastik, wie sie bis jetzt noch nicht vorliegt, kann darthun, ob für Schleswig-Holstein die Bode'sche Behauptung gilt, oder ob nicht vielmehr auch hier neben einheimischen Arbeiten

Einflüsse aus anderen Kunstzentren neben den Niederlanden, also aus Lübeck oder Oberdeutschland, zu verzeichnen sind. Eine solche Untersuchung ist im Werke. Der Verfasser beabsichtigt, unterstützt von der Provinz, die wichtigsten schleswig-holsteinischen Altäre in grossen Reproduktionen herauszugeben. Die dazu notwendigen Vorarbeiten erscheinen in allernächster Zeit mit einem Verzeichnis des im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Materials <sup>1)</sup>. Die Resultate dieser Untersuchungen sollen im Folgenden im Auszug gegeben werden.

Es kommt zunächst darauf an, die sämtlichen im Lande vorhandenen oder für das Land gearbeiteten Schnitzaltäre nachzuweisen. Diese Arbeit ist im Wesentlichen durch die sorgsam Sammlungen Haupts erledigt. Sein höchst wertvolles Verzeichnis <sup>2)</sup> weist 195 Schnitzaltäre auf. Davon ist eine grössere Anzahl verloren gegangen; ein paar auswärts befindliche kommen noch hinzu.

Die nächste Aufgabe ist, diese Altäre zeitlich zu ordnen. Dazu gehört eine selbständige Untersuchung aller vorhandenen Werke, da die Abbildungen bei Haupt zum Teil nicht ausreichen, auch von manchen wichtigen Werken überhaupt keine Abbildung vorliegt. Noch war es nicht möglich, alles an Ort und Stelle zu besichtigen. Es wird das auch nicht nötig sein, da oft nur sehr dürftige Reste vorliegen, die sich als so unbedeutend erweisen, dass eine Besichtigung überflüssig ist. Von ca. 100 Altären aber haben wir ein eigenes Urteil gewonnen, so dass wir eine Datierung wagen dürfen. Die Grundsätze, nach denen das geschehen ist, sind in der genannten Schrift <sup>3)</sup> auseinandergesetzt. Hier folge das Verzeichnis nach den Abschnitten bis 1375, ca. 1375 bis gegen Mitte

<sup>1)</sup> Zur Kenntnis der mittelalterl. Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Mit einem Verzeichnis der aus der Zeit bis 1530 im Thaulow-Museum in Kiel vorhandenen Werke der Holzplastik von Dr. A. MATTHAEI-Kiel. Verlag des schl.-holst. kunstgewerbl. Thaulow-Museums, 1898. — Die Schrift ist im Druck und wird etwa im Juli erscheinen.

<sup>2)</sup> HAUPT, a. a. O. Bd. III, S. 90 u. 91.

<sup>3)</sup> Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre etc., S. 32 u. ff. Ausgegangen wurde von den erhaltenen datierten Werken. Es sind das: 1451 Schwesing. 1460 Kiel, St. Nicolai. 1480 Ostenfeld. 1506 Kotzenbüll. 1506 Altar in der heil. Geistkirche in Kiel. 1515 Eken. 1517 Hütten (jetzt in Kopenhagen, Nat. Museum). 1520 Loit bei Apenrade. 1521 Bordesholm-Schleswig. 1522 Tetenbüll. Danach wurden die übrigen Werke eingereiht.

des 15. Jahrhunderts, von Mitte des 15. Jahrhunderts bis ca. 1480, von ca. 1480 bis ca. 1500 und von ca. 1500 bis ca. 1530.

Aus der Zeit bis ca. 1375.

1. Nordhackstedt } Passionsscenen über den Chorbögen.
2. Hürup }
3. Husby. Apostelreihe.
4. Mildstedt.
5. Schleswig (Dom, sogen. Ciborienaltar).
6. Cismar.
7. Lügumkloster (Reliquienaltar).

Ca. 1375 bis gegen Mitte des 15. Jahrhunderts.

8. Burg a. F.
9. Landkirchen a. F. (Thaulow-Museum).
10. Petersdorf a. F.
11. Karlum (Teile, Thaulow-Museum).
12. Arnis-Boren (Thaulow-Museum).
13. Lensahn.
14. Preetz (Kopenhagen, Nat.-Museum).
15. Mildstedt.
16. Schwabstedt (Alabasterfiguren).
17. Neukirchen i. O. (Thaulow-Museum).
18. Kekenis.
19. Hoyer.
20. Emmerleff.
21. Haddeby.
22. (Büsum 1442.)
23. (Kiel, Hinrik Junge, 1444.)
24. Lütjenburg.
25. Selent.

In diese Zeit könnten noch hineingehören die Altäre resp. Altarreste von Bramstedt, Tandslet, St. Annen, Hürup, Süderlügum, Beftoft, Ulsby, Risum, Hadersleben (Alabasterfiguren), auch Roagger.

Von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis ca. 1480.

26. Schwesing (1451).
27. (Trittau 1457).
28. Eckwadt.

29. Hammeleff.
30. Wodder.
31. Grube.
32. Warder.
33. Dahler.
34. Keitum.
35. Kiel, St. Nicolai 1460, Hochaltar.
36. Kiel, St. Nic., Nebenaltar.
37. Ries (Thaulow-Museum).
38. Hellewadt.
39. Esgrus.
40. Kating.
41. Tating.
42. Vollerwieck.
43. Ording.
44. Uelvesbüll.
45. (Hostrup 1477.)
46. Arild.
47. Süderhastedt.
48. Pellworm alte Kirche.
49. Ostenfeld 1480.

Von ca. 1480—1500.

50. Nustrup.
  51. Hattstedt.
  52. St. Peter.
  53. Westensee.
  54. Mögeltondern.
  55. Nordstrand (Odenbüll).
  56. (Schleswig Anton. 1488).
  57. Holmegaard 1496
  58. Birket
  59. Sterup.
  60. Gikau.
  61. Steinberg.
  62. Döstrup.
  63. Westerland.
  64. Morsum.
  65. Abel.
- ) in Dänemark, aber vermutl. schles-  
) wig-holsteinischer Herkunft.

66. Rapstedt.

67. Rödding.

68. Dahler.

69. Warnitz.

In diese Zeit gehören auch noch verschiedene Altarreste aus dem Thaulow-Museum, darunter eine Gruppe, die möglicherweise aus Thumbye stammt.

Kein bestimmtes Urteil können wir uns noch erlauben über die folgenden Altäre und Altarreste, welche aber sämtlich dem 15. Jahrhundert angehören dürften: zu Bargum, Viöl, Atzbüll, Aller, Bramdrup, Föhr-St. Laurentius, Flintbeck, Feldstedt, Halk (Kreuzigungs-Altar), Deezbüll, Hoist, Norderbrarup, Holebüll, Hohenaspe, Aggerschau, Föhr-St. Johann, Fahrentoft, Hjerndrup, Warder, Schobüll, Randrup, Nebenaltäre zu Osterlügum, Nordhackstedt, Koldenbüttel, Schrustrup. Die Reste der Altäre zu: Burg a. F. (St. Jürgen), Probst. Hagen, Jevenstedt, Jörl (Altar), Neuenbrook, Nordlügum, Nordhastedt, Oland, Osterlügum (Reste), Oxbüll, Rinkenis, Schads, Sieverstedt, Stellau, Sterup (Nebenaltar), Taarstedt, Waabs (?), Wodder, Witting (Nebenaltar).

Von ca. 1500 bis ca. 1530.

70. Bedstedt.

71. Tieslund.

72. Heide A.

73. Halk.

74. Preetz, Annenaltar.

75. Ketting.

76. Schleswig (Präs. Kloster).

77. Kiel, H. Geist 1506.

78. Kotzenbüll 1506.

79. Segeberg.

80. Aventoft, Hauptaltar.

81. Osterhever.

82. Preetz, kleiner Altar in Kopenhagen.

83. Preetz, a. A. Klosterkirche.

84. Bordesholm, St. Augustin.

85. Goschhof-Eckernförde.

86. Gettorf.

87. Osterlügum.

88. Eken 1515.
89. Hütten 1517 (Kopenhagen).
90. Heide Relief.
91. Haselau (Thaulow-Museum).
92. Klanxbüll.
93. Pellworm n. K.
94. Wonsbeck (Mus. vat. Alt.).
95. Loit b. Apenrade 1520.
96. Bordesholm-Schleswig, vollendet 1521.
97. Bordesholm, kl. Altar, Thaulow-Museum.
98. (Brügge).
99. Neumünster (Reste, Thaulow-Museum).
100. Enge.
101. Schwabstedt.
102. Meldorf.
103. Rendsburg (Reste im Thaulow-Museum).
104. Gelting.
105. Leck.
106. Tetenbüll 1522.
107. Witzwort.
108. Hadersleben (Mus. vaterl. Altertümer. Herkunft nicht bestimmt).
109. Horsbüll.
110. Norderbrarup.
111. Notmark.
112. Aventoft, Nebenaltäre.
113. Töstrup.
114. Eckernförde Rel.
115. Witting.
116. Neukirchen W.-H.

In diese Zeit dürften auch noch gehören die Altarreste zu Kollmar, Rodenäs und von einem 2. Altar in Ketting.

---

Versuchen wir es, uns danach ein Bild von der Entwicklung der schleswig-holsteinischen Altarplastik zu machen, so beobachten wir bedeutende Wandlungen: 1. in der Konstruktion, Ornamentik und Einteilung des Schreines, 2. in der Wahl und Disposition des

Gegenstandes, 3. in der künstlerischen Auffassungsweise und in der technischen Ausführung <sup>1)</sup>).

## 1.

Am wenigsten ändert sich der Schrein. Er bleibt bis in die letzte Zeit zumeist ein oben geradlinig geschlossener, rechteckiger Kasten; nur dass immer mehr der ganze Mittelschrein zur Darstellung einer Haupthandlung benutzt wird. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beobachten wir auch hier zu Lande die Tendenz, eine bewegte Linie durch Ueberhöhung des Mittelfeldes zu erzielen. (Vgl. Eckwadt, Pellworm, Ulkebüll, Kotzenbüll, Osterlügum, Bordesholm-Schleswig, Hadersleben [Mus. v. A.] und Neukirchen W.-H.) — Eine Bekrönung ist nur an den aus der letzten Zeit stammenden Altären zu Bordesholm-Schleswig und Hadersleben (Mus. vaterl. Altert.) zu finden. Möglicherweise haben aber noch andere Werke, wie z. B. der Altar von Neukirchen W.-H., diesen Schmuck gehabt. Die den Niederländern eigentümliche geschwungene Linie sehen wir nur an den Flügeln des Altars zu Kekenis und an dem Brüggemannschen Altare.

Die Einteilung des Schreines wird seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts etwas reicher. Ohne die Einheit des Schreines als Hauptfeld zu stören, treten erst 2 und 4 Heilige neben die Hauptgruppe (vgl. z. B. Ries, die Eiderstedter und die Sylter Altäre). Dann kommen scenische Darstellungen in den Schrein (vgl. Pellworm a. K., Schwabstedt, Enge). Endlich reicht die Feldereinteilung nicht mehr aus, um alles anzubringen, was der Meister erzählen will, und es werden ohne irgend welche ornamentale Trennung Szenen in die Hauptdarstellung hineinkomponiert, die zeitlich mit dieser nicht zusammenfallen (Kotzenbüll, Aventoft, Osterhever, Witzwort, Warnitz, Loit). Jene merkwürdige Teilung des Mittelfeldes durch eine horizontale Felspartie, die der Brüggemannsche Schrein aufweist, haben wir ausser an dem sogenannten Haderslebener Altar im Mus. vaterl. Altert. und an dem sogenannten kleinen Bordesholmer Altar im Thaulow-Museum weder in Schleswig-Holstein noch sonst wieder beobachtet.

<sup>1)</sup> Der uns zu Gebote stehende Raum gestattet uns nicht, bei dieser Charakteristik auf alle in Betracht kommenden Einzelheiten einzugehen. Wir verweisen auf die oben genannte Schrift: Zur Kenntnis der mittelalt. Schnitzaltäre etc., pg. 123 u. ff.

Der architektonisch-konstruktive Charakter des Ornaments, den wir noch in Cismar sehen, tritt mehr und mehr zurück. Erst beobachten wir noch ein richtig empfundenes Strebesystem (Fehmarn, Boren, Hoyer). Dann fällt das fort. In der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts werden die Architekturformen mehr und mehr dekorativ verwandt. Schon in Kiel (1460) beobachten wir kleine Ornamentfigürchen in den Hohlkehlen der Bogenstützen. Die trennenden Säulchen werden gedreht und lösen sich schliesslich, wie in Loit und Pellworm n. K., in aufstrebendes Astwerk mit naturalistischen Sprossen auf. — In der Frühzeit treffen wir noch oft auf den reinen Rundbogen ohne irgend welche Andeutung der Kielbogenlinie (Neukirchen i. O.).

Die Entwicklung, die der ornamentale Schmuck von der kleinen streng stilisierten Kreuzblume bis zur frei und wild geschwungenen Ranke genommen hat, können wir teilweise auch in Schleswig-Holstein beobachten. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden die Kreuzblumen der bekrönenden Galerie grösser und zerlappter. In Kiel (1460) z. B. sind sie noch klein und aus 3 Blättchen gebildet. Schon in Hattstedt wird die Mittelrippe hoch emporgezogen, und davon zweigen sich 6 bis 8 und mehr Blättchen ab. Seit 1500 etwa tritt auch bei uns das frei und ausserordentlich fein gebildete Rankenwerk auf, das in Loit schon Renaissance motive enthält. Doch kommen daneben auch noch in später Zeit jene feinen und massvoll gegliederten Kreuzblumen vor, die wir sonst nur in der Frühzeit finden. Man gewinnt den Eindruck, als ob hier und da ein zurückgebliebener Meister im Lande sich noch an die gewohnte Formengebung hält, während draussen in den Zentren des Kunstlebens die Entwicklung schon weiter fortgeschritten war.

Ueber die wichtige Frage, wie sich die Technik der Bemalung bei uns entwickelt hat, wie der Hintergrund behandelt wurde, wann man den Kreidegrund nur punzte und wann das Einpressen von Brokatmustern beginnt etc., vermögen wir bei dem in dieser Hinsicht sehr bedauerlichen Zustande der meisten Altäre im Lande noch nichts Bestimmtes zu sagen. Auch war es oft nicht möglich, festzustellen, ob die Altäre Staffeln gehabt haben oder nicht. — Sicher ist, dass in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts die Pentaptycha häufiger werden. In Warnitz und

Loit treten zu den 4 beweglichen Flügeln noch zwei feststehende hinzu.

## 2.

Was Wahl und Disposition des Gegenstandes angeht, so fällt vor allem auf, dass einzelne Gegenden einen bestimmten Stoff und eine bestimmte Anordnung bevorzugen. In den nördlichen und nordwestlichen Teilen des Landes begegnen wir meist der heiligen Dreieinigkeit (Gott Vater mit dem toten Sohne auf dem Schosse oder den Schmerzensmann neben sich haltend) oder der sogenannten »Majestà della vergine«, die wohl meist als eine Fürbitte der Maria bei Christus aufzufassen sein dürfte. Die Altäre, die diesen Stoff als Hauptgegenstand der Darstellung führen, liegen in den heutigen Kreisen Tondern, Apenrade, Hadersleben und sonst in Nordschleswig.

Die Eiderstedter Altäre haben zumeist den gleichen Typus: im Schreine die Kreuzigung, oft mit flankierenden Heiligen-gestalten; in den Flügeln die 12 Apostel.

In Holstein vermochten wir diese Beobachtung nicht in so ausgesprochener Weise zu machen. Doch mag bemerkt werden, dass die Altäre auf Fehmarn, dann die zu Neukirchen, Lütjenburg, Grube, Gikau, Selent und Warder auch stofflich eine innere Beziehung zu einander haben. Alle diese Orte liegen in einer Gegend (um das Fürstentum Lübeck).

An der Kreuzigungsdarstellung lässt sich verfolgen, wie stufenweise eine immer stärkere Erweiterung des Gegenstandes und eine immer dramatischere, lebendigere und derbere Auffassung eintritt.

In der Frühzeit bestand die Darstellung nur aus dem Kruzifixus und den danebenstehenden Gestalten von Johannes (rechts) und Maria (links<sup>1)</sup>, vgl. Cismar, Burg, Landkirchen, Lensahn. Dann tritt Johannes auf die Seite der Maria, die von mehreren Frauen umgeben ist, während die rechte Seite durch Reisige, Zuschauer und Würdenträger gefüllt wird, von denen oft ein Paar in lebhafter Diskussion dargestellt ist. Unter den Reisigen, die um das Kreuz stehen, ist einer zu bemerken, der einen kleinen Eimer mit Essig trägt und der mit der Lanze nach der Seite des Herrn hinauf-

<sup>1)</sup> Stets vom Beobachter aus gemeint.

reicht. Zum Kruzifixus treten die Schächer und drei, vier, fünf schwebende Engel, die das Blut des Herrn in Kelchen auffangen; (in Schwesing auch Engel, die die Seelen der Schächer entführen). Am Fusse des Kreuzesstammes liegt, noch der älteren Auffassung entsprechend, wonach sich Adam aus der Erde erhebt, Totengebein: Knochen und Schädel Adams. Vgl. Mildstedt (21 Personen), Neukirchen (noch 15 Personen erhalten), weiter Lütjenburg, Selent, Warder, Grube (um die Mitte des Jahrhunderts). Hier tritt schon der Schreiber hinzu, der beauftragt ist, die Inschrift anzufertigen, und mit dem sich ein Würdenträger über die Fassung unterhält (Lütjenburg). Nach Joh. 19, V. 20, 21, war Pilatus selbst der Schreiber. An den Altären ist aber stets ein junger Mann dargestellt von untergeordnetem Range. Auch der Hauptmann, der das Bekenntnis ablegt (Matth. 27, 54: »Wahrlich, Dieser ist Gottes Sohn gewesen«), wird stärker betont, indem er betuernd die Hand nach oben hebt. Zu dem Reisigen mit der Lanze tritt oft noch ein zweiter. Es ist der Kriegsknecht Longinus. Nach Joh. 19, 34 bohrt nicht der Hauptmann, sondern ein Soldat die Lanze in die Seite des Herrn. Nach der *legenda aurea* ist dabei ein Blutstropfen des Herrn in sein Auge gefallen, und er ist dadurch geistig sehend geworden. Diesen Vorgang sehen wir seit Mitte des 15. Jahrhunderts auf den schleswig-holsteinischen Altären (Lütjenburg, Kiel 1460). Der Kriegsknecht hat dabei oft den Ausdruck, als ob er körperlich sehend würde, was ja bei einem Soldaten keinen Sinn hätte. — An der Stelle, wo in Mildstedt und Neukirchen der Schädel Adams liegt, erscheint schon in Lütjenburg Maria Magdalena, die dann später den Kreuzesstamm umklammert. Die gleichen Typen, nur zunächst in knapperer Zahl, erscheinen auf den mehr handwerksmässig hergestellten Altären von Schwesing bis Ostenfeld und in der Eiderstedter Gruppe und zwar mit zunehmender Figurenzahl von 8—21. In Kiel (St. Nicolai) sind auch noch die ritterbürtigen Stifter im Vordergrunde hinzugefügt.

Um 1480 macht sich eine noch stärkere Erweiterung geltend. Schon in Lütjenburg und Selent, weiter in Ostenfeld wird das vorüberdrängende Volk stärker betont mit charakteristischen Typen, wie dem heranhumpelnden Krüppel. Eine immer grössere Anzahl der Reisigen und Würdenträger ist beritten. Veronika mit

dem Schweisstuche, die Kriegsknechte, die um den Rock wülfeln und sich balgen (Nordstrand, Odenbüll) treten hinzu. Die Figurenzahl unter dem Kreuze erweitert sich damit zu einem Gedränge von 70 (Steinberg) und 73 (Gikau) Figuren.

In der letzten Periode endlich sehen wir eine doppelte Tendenz. Die eine (vertreten durch die Gruppe Kotzenbüll, Aventoft, Osterhever, Loit, Gelting, Leck etc.) erweitert das Bild der Haupthandlung noch stärker. Den Hintergrund der Kreuzigung füllt eine bergige Landschaft mit Bäumen, oft auch mit Andeutungen der Stadt Jerusalem, und in diese werden jene oben schon erwähnten Hintergrundsszenen, die teils wie Kreuztragung und Annagelung vor, teils wie Kreuzabnahme, Grablegung und Beweinung nach der Haupthandlung zu denken sind, willkürlich hineinkomponiert. Zahlreiche kleine Einzelfiguren, wie die Frauen, die aus der Stadt kommen, oder der erhängte Judas (in Kotzenbüll) sind in dieser Landschaft. Hinzu treten über dem Kreuze: Gott Vater und schwebende Engel. Das Ganze wird zu einem völlig unübersichtlichen Figurengewirre, wie wir es allerdings noch schlimmer in dieser Zeit in den niederländischen und niederrheinischen <sup>1)</sup>, auch den aus Claus Bergs Werkstatt hervorgegangenen dänischen Altären sehen.

Daneben finden wir eine andere Tendenz, die zu Brügge-  
mann und einer Reihe zu ihm zweifellos in näherer Beziehung stehenden Werken führt, die die Figurenzahl wieder einschränkt (bis auf 13 und 18 Personen) und dem Ganzen ein etwas ruhigeres, übersichtlicheres Gepräge verleiht, wie wir es eher an oberdeutschen Arbeiten zu sehen gewohnt sind.

Was sonst die Wahl des Gegenstandes angeht, so beobachten wir an den erhaltenen Werken in der Frühzeit eine grössere Mannigfaltigkeit als später. Neben den genannten Passionsdarstellungen, der Verherrlichung Mariä, Christus als Weltenrichter, der Dreieinigkeit sehen wir Parallelszenen aus dem alten Testamente, die Geschichte Benedikts und Johannes des Täuflers (Cismar), Petri Kreuzigung (in Hoyer), vielleicht auch die 14 heiligen Nothelfer (in Schwabstedt und Roagger, wenn diese Arbeiten wirklich in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu setzen sind).

<sup>1)</sup> vgl. z. B. den Hochaltar in St. Nicolai in Kalkar.

Seit der Mitte des Jahrhunderts macht sich eine grössere Monotonie in der Auswahl des Stoffes geltend. Abgesehen von dem Marienleben im Kieler Hochaltar (St. Nicolai) und der Taufe Jesu im dortigen Nebenaltare dominieren fast ausschliesslich jene beiden Hauptstoffe: die Kreuzigung mit Szenen aus der Kindheits- resp. Leidensgeschichte mit Aposteln und Heiligen auf den Flügeln und Maria und Christus oder Gott Vater mit dem Sohne. In den Flügeln herrscht eine gewisse Vorliebe für die folgenden vier Szenen: Mariä Verkündigung, Christi Geburt, Anbetung der Könige und Darstellung im Tempel oder Beschneidung.

Gegen Ende des Jahrhunderts wird aber das Repertoire sehr viel reichhaltiger. Neben den sehr erweiterten Darstellungen aus der Kindheits- und Leidensgeschichte Jesu tritt der Parallelismus aus dem alten Testament wieder hervor. Maria tritt mehr und mehr in den Vordergrund des Interesses. Sie erscheint oft allein in der Strahlenglorie, umgeben vom Rosenkranz (Gettorf, Ketting) oder auf der Mondsichel mit den Vertretern der weltlichen und geistlichen Stände (Haselau, Witting, Aventoft). Mariä Sippe sehen wir in Preetz, Klanxbüll, Gosehhof und Schleswig (Präs. Kloster), wie überhaupt Anna selbdritt öfters in Predellen und in den einzelnen Feldern auftritt. Neben der Kreuzigung kommen auch andere Szenen aus dem Leben und Leiden des Herrn im Mittelfelde vor: die Beweinung (Heide A.), die Anbetung der Könige (Ulkebüll), die Auferstehung (Heide Rel.). Stärker treten die Heiligen mit ihrer Geschichte hervor: die heilige Katharina in Esgrus, St. Georg in Halk, St. Augustin in Bordesholm, die Geschichte der heiligen Margaretha in Aventoft, des heiligen Franciscus in Ulkebüll, Johannes des Täufers in Heide, die 14 heiligen Nothelfer in Halk, Witting und im Gosehhofaltar; endlich die Wurzel Jesse im Altar des Praes. Klosters in Schleswig. Gegenständlich am inhaltvollsten ist neben dem Bordesholmer Altar der Altar zu Witting.

Massgebend für die Wahl und Disposition des Gegenstandes ist, abgesehen von Einzelheiten, nicht die subjektive Erfindungsgabe des einzelnen Meisters, die sich auf den Text des Evangeliums stützt, sondern vielmehr die konventionelle Ikonographie der christlichen Kirche, wie sie sich im Mittelalter herausgebildet hatte. Einzelne dieser Typen gehen noch

auf die antik christlichen Malereien der Katakomben zurück, wie z. B. die Anbetung der Könige. Im Anschluss hieran entwickelt sich ein reicher Kanon in der antik-christlichen Buchmalerei, besonders derjenigen Ostroms von der Wiener Genesis <sup>1)</sup> (5. Jahrhundert) bis zum codex Rossanensis (5.—6. Jahrhundert). Einen Niederschlag dieser Typologie sehen wir dann in den zahlreichen Buchillustrationen, die aus den zu Karls des Grossen Zeiten ins Leben gerufenen Schreibschulen stammen, der Schola Palatina, denen von Tours (Alcuinbibeln), Metz (Ada-Evangeliar in Trier, 9. Jahrhundert), Reims, St. Denis und Corbie, während eine Auffassung und Technik ganz anderer Art, offenbar germanischen (angelsächsischen?) Ursprungs sich in den Buchillustrationen der Schulen von St. Gallen und Fulda und dem auf England zurückzuführenden Utrechter Psalter (9. Jahrhundert) offenbart. In dieser Buchillustration, die in den Tagen Ludwigs des Frommen und Karls des Kahlen ihre Blüte erreicht, spielt die Bibel neben den für den Gottesdienst bestimmten Schriften und Auszügen eine Rolle. In den folgenden Jahrhunderten (11.—13.) tritt das Interesse an der Bibel zurück, und die Buchillustration wendet sich mehr den für den Kultus bestimmten Evangelistarien und den für die höher stehenden Kreise ausgeführten Andachtsbüchern zu <sup>2)</sup>. Neben diesen tritt dann aber im 14. Jahrhundert die Bibelillustration wieder in den Vordergrund in jenen sogen. Biblia pauperum, die erst nur gemalt, dann im Holzschnitte vervielfältigt wurden und an die sich dann die Bibelübersetzungen mit gedruckten Abbildungen anreihen (vergl. die in Lübeck gedruckte Bibel von 1494 von Steffen Arndes). Neben diesen müssen aber auch die mit der Feder illustrierten Andachtsbücher, speziell die niederdeutschen auf die Ausbildung des Stoffkreises in der Plastik eine Rolle gespielt haben. In welchem Masse auch die schleswig-holsteinische Holzplastik daraus ihre Nahrung und Anregung bezogen hat, muss erst noch untersucht werden. Thatsache ist jedenfalls, dass die

---

<sup>1)</sup> Vgl. F. X. KRAUS, a. a. O., II, S. 476, und JANITSCHKE: Das orientalische Element in der Miniaturmalerei, Festgruss an Anton Springer. Berlin und Stuttgart 1885.

<sup>2)</sup> Vgl. F. X. KRAUS, a. a. O. II., 1, p. 31.

schleswig-holsteinische Altarplastik von dieser Buchillustration und namentlich in der letzten Zeit vom Holzschnitte stark beeinflusst worden ist.

## 3.

Die Wandlungen des Geschmacks, der künstlerischen Auffassung und des technischen Könnens hängen natürlich vielfach mit diesen Illustrationen zusammen. In der schleswig-holsteinischen Altarplastik tritt die Erscheinung auffallend zu Tage, dass der künstlerische Wert der Arbeiten in der Frühzeit bis etwa in das 5. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts steigt. Dann sinkt er etwa von der Mitte bis gegen Ende des Jahrhunderts, um sich zuletzt wieder zu heben bis zu Arbeiten von der Bedeutung des Brüggemann-Altars.

Dies Bild gewinnt man für die Frühzeit nicht bloß aus einer Reihe von Altären, wie denen auf Fehmarn, Lensahn, Preetz (Kopenhagen), Mildstedt und Neukirchen i. O., von denen der letztere eine Tiefe der Empfindung und eine Schärfe der Charakteristik zeigt, dass er den besten Leistungen der Zeit überhaupt zugezählt werden darf, sondern auch aus zahlreichen Fragmenten und Einzelfiguren, wie sie sich noch in den Sakristeien und Kirchenböden von Ostfeld, Bedstedt, Eckwadt, Loit i. Angeln, Atzbüll etc. vorfinden und die in diese Zeit gehören. Die Ungeschicklichkeit im Einzelnen, die Unkenntnis des menschlichen Körpers, die sich in den durchschnittlich kleinen, etwa 40—60 cm hohen Figuren mit meist zu grossen Köpfen (Verhältnis des Kopfes zum Körper wie 1 : 5) dokumentiert, stört diesen Eindruck durchaus nicht. Ganz anders wird der Charakter der Holzplastik in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Da dominiert das Handwerksmässige. Kein einziges Werk erhebt sich über die Höhe des Könnens, das wir im Kieler Altar von 1460, dann zu Nordstrand (Odenbüll) und Pellworm n. K. beobachten, und das weit unter dem Niveau der übrigen Plastik in Oberdeutschland, den Niederlanden und selbst in Lübeck zurückbleibt. Man gewinnt den Eindruck, als ob sich die Kunst draussen weiter entwickelt habe und als ob die Meister, die für das Land arbeiteten, diese Vorbilder nicht nur nicht erreicht, sondern in den wesentlich künstlerischen Seiten kaum ernstlich zu erreichen angestrebt hätten. Es ist das das Verfahren von Handwerkern, die ohne eigene

Phantasie und ohne eigenes Können dasjenige, was ihnen am Vorbilde imponiert, zu übernehmen und nachzuahmen suchen. Das scheint für Schleswig-Holstein lokale Bedeutung zu haben. Denn wenn auch Goldschmidt für die Lübecker Plastik um die Mitte des Jahrhunderts einen gewissen Rückgang konstatiert, so beweist doch z. B. ein Vergleich des in Lübeck entstandenen heil. Lucas-Altars von 1480 mit den gleichzeitigen schleswig-holsteinischen Arbeiten, dass der Stand der Lübecker Kunst noch erheblich höher war als z. B. in der Gruppe der Eiderstedter Altäre.

Gegen Ende des Jahrhunderts beobachten wir wiederum einen stärkeren Wechsel in der künstlerischen Auffassungsweise und in der technischen Behandlung. Die ausserordentliche Erweiterung der Handlung bis zu einem Gedränge von über 70 holzgeschnitzten Figuren in einem Bilde musste auch bei handwerksmässigen Meistern zu einer Steigerung routinierten Könnens führen. Das beschränkt sich jetzt nicht blos auf den Menschen und das Ornament, sondern auch die Tierwelt wird mit Vorliebe, wenn auch meist ohne befriedigenden Erfolg, behandelt. Reiche architektonische Aufbauten (Heide A., Segeberg, Kotzenbüll, Geltingen, Leck), und kühn angelegte Landschaften, (Heide R., Kotzenbüll, Witzwort, Neukirchen W.-H., Schwabstedt etc.) füllen den Hintergrund. Die Köpfe werden ausdrucksvoller und zeigen Typen, die wir für heimisch halten könnten, umsomehr als wir häufig auf eine Bartbildung stossen, wie sie Fischern und See-



leuten eigentümlich ist (ausrasierte Oberlippe, oder glattes Gesicht und den Bart nur unter dem Kinn). Diesen eigentüm-

lichen Typus haben wir nirgends sonst so ausgesprochen gefunden wie an den schleswig-holsteinischen Schnitzaltären (vgl. den Brüggemannschen Altar, den sogen. kleinen Bordesholmer Altar im Thaulow-Museum, die Altäre zu Tetenbüll, die Reste von Horsbüll, Schwabstedt, Meldorf, Pellworm n. K.). Der menschliche Körper ist besser proportioniert. Brüggemanns Adam ist nach dem Leben gearbeitet. Die Köpfe sind meist nicht mehr zu gross; es zeigt sich vielmehr die umgekehrte Tendenz, die Köpfe zu klein zu bilden, letzteres schon bei Brüggemann bis zu dem wiederum ganz unnatürlichen Verhältniss von 1 : 10 in Pellworm n. K. und Loit bei Apenrade. — Die Gewandbehandlung nimmt jenen oben geschilderten übertriebenen Charakter an. Und dabei zeigen sich deutlich fremde Einflüsse: niederländische und niederrheinische sowohl wie oberdeutsche. Aber eine gewisse Derbheit der Auffassung bleibt allen schleswig-holsteinischen Werken eigentümlich.

Innerhalb dieser Plastik der letzten Zeit glauben wir nun zwei verschiedene Richtungen unterscheiden zu können.

Die eine erscheint als eine Fortsetzung jener handwerksmässigen Entwicklung der vorigen Epoche. Man bleibt bei der rohen Behandlung der Hände und Füsse, den verschrobenen Bewegungen und legt den grössten Wert darauf recht drastisch zu wirken. Das glaubt man zu erreichen durch Häufung genrehafter Züge in den gedrängten wildbewegten Kompositionen und durch Betonung der hässlichen Leidenschaften, die bei den einzelnen Vorgängen zum Ausdruck kommen. Krasser Spott und Hohn, Schadenfreude, Gewinnsucht, Grausamkeit werden mit mindestens der gleichen Freude dargestellt, wie Mitleid und Liebe. Diese Richtung entwickelt sich über Hattstedt-Gikau-Warnitz zu der Altargruppe: Kotzenbüll, Aventoft H. A., Osterhever, Pellworm n. K., Osterlügum, Loit bei Apenrade und gipfelt schliesslich in den Altären zu Schwabstedt und Meldorf. Hier zeigen sich Einflüsse, die den aus der Claus Berg'schen Werkstatt hervorgegangenen dänischen Altären verwandt sind. Auch die Altäre zu Gelting und Leck stehen dieser Richtung nicht fern. Der Altar zu Segeberg, der im ganzen dieser Gruppe näher steht als der Brüggemannschen Schule, nimmt eine besondere Stellung ein. So stark wie bei diesem haben wir niederländische Einflüsse in Schleswig-Holstein sonst nicht gefunden.

Die andere Richtung weist schon zu Ausgang des 15. Jahrhunderts Werke von höherem künstlerischen Wert auf, wie die Altäre zu Döstrup und auf Sylt. Das Können steigert sich bis zu Werken wie der Bordesholm-Schleswiger Altar und der Goschhof-Altar, die künstlerisch absolut wertvoll sind und auf der Höhe der Zeit stehen. An diese Altäre schliessen sich eine Reihe von Einzelfiguren von gleichem Werte von den beiden fast lebensgrossen Wappenhaltern aus Heiligenhafen (im Thaulow-Museum, wenn diese einheimischen Ursprungs sind), bis zu der Kreuzgruppe in Kotzenbüll und dem aus Husum stammenden Ritter St. Georg in Kopenhagen, welche beiden letzteren Werke als Brüggemannsche Arbeiten anzusprechen sind. An Brüggemann, der Schule gemacht haben muss, schliessen sich eine Reihe andere Altäre, wie der sogenannte kleine Bordesholmer Altar, die Altäre zu Tetenbüll, Hadersleben (M. v. A.), die Reste des Wonsbecker Altars, auch die



Altäre zu Gelting und Leck, Witzwort und Neukirchen W.-H., lauter Werke, welche mit Brüggemanns Werkstatt in irgend welcher Beziehung stehen, wenn schon die letzten vier stärkere Konzessionen an die Richtung Schwabstedt-Meldorf machen, wie andererseits aus den späteren Werken dieser Richtung deutlich hervorgeht, dass auch sie von Brüggemann nicht ganz unbeeinflusst geblieben ist.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Auf diese Weise wird die Brüggemannfrage gelöst werden. Man wird zu unterscheiden haben zwischen Werken, die Brüggemanns Geist atmen (Goschhof, Kreuzgruppe zu Kotzenbüll etc.), die also auch von ihm herrühren können, solchen die sehr starke Aehnlichkeiten aufweisen, ohne Brüggemanns Kunsthöhe zu erreichen (kl. Bordesholmer Altar, Tetenbüll etc.), die also vielleicht von Schülern stammen, und solchen, die von ganz anders gearteten Meistern geschaffen wurden, aber nicht ohne die Kenntnis Brüggemannscher Werke geschaffen sein können. — Aehnlich hat Posselt in einem dem Verfasser zur Verfügung gestellten, ungedruckten Aufsatz die Frage zu lösen gesucht. Erst wenn der Begriff der Brügge-

Diese ganze in Brüggemann gipfelnde Richtung zeigt eine grössere Ruhe und Klarheit in der Auffassung, ausgesprochenen Monumentalsinn und bei mässiger Erweiterung des Gegenstandes eine grössere Vertiefung und schärfere Beobachtung. Die technische Behandlung, auch der schwierigen Hände und Füsse, ist bei dieser Gruppe oft geradezu meisterhaft.

Auf Grund dieser Beobachtungen glauben wir in der schleswig-holsteinischen Altarplastik vier Entwicklungsabschnitte feststellen zu können:

Der erste reicht bis ins dritte Viertel des 14. Jahrhunderts, der zweite bis an das 5. Jahrzehnt des 15., der dritte von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis gegen 1500 und der letzte von da bis ca. 1530. Innerhalb dieser Abschnitte beobachten wir stärkere Wandlungen zu Anfang des 15. Jahrhunderts und um 1480.

Werfen wir einen Blick auf den gleichzeitigen Zustand des Landes<sup>1)</sup>, so konstatieren wir, dass Schleswig und Holstein zunächst eine getrennte Geschichte haben, die im 13. Jahrhundert mit den Schlachten bei Bornhöved und auf der Lohheide abschliesst. Das Resultat dieser fast 200jähr. getrennten Geschichte ist: die Zurückdrängung und Entkräftung des dänischen Königthums, die Konsolidierung der deutschen Holstenherrschaft im Süden, das allmähliche Eindringen des deutschen Elementes in das Herzogtum Schleswig und das Emporblühen der für die Folgezeit wichtigsten Machtfaktoren, der Hansastädte Hamburg und besonders Lübeck.

Im Beginne des 14. Jahrhunderts rafft Graf Gerhard der Grosse die Kraft des Holstenhauses zusammen und erwirbt Ansprüche auf Schleswig, die nach seinem Tode in einem fast 30 jährigen Kriege den Hauptgegenstand des Streites bilden. Während dieser Kämpfe erscheint das Land in einem trostlosen

---

mannschen Kunst festgestellt ist, könnte man sich um den Entwicklungsgang des Meisters bekümmern. Das jetzt schon zu thun, wie A. SACH in seinem Buche anstrebt, ist verfrüht.

<sup>1)</sup> Auch hier geben wir nur Auszüge aus den ausführlicheren Erörterungen in der oben citierten Schrift: „Zur Kenntnis“ etc., p. 19. und ff.

Zustande, während dessen wir uns kaum ein Gedeihen künstlerischer Interessen vorstellen können.

Da lichtet sich um 1375 das Dunkel, das fast ein Menschenalter auf der Halbinsel gelagert hatte. König Waldemar stirbt am 24. Oktober 1375. Damit tritt ein Friede ein, der diesmal wirklich einige Jahrzehnte dauerte. Die Holsten werden mit Schleswig belehnt. Es lässt sich nachweisen, dass diese Jahrzehnte auf allen Lebensgebieten einen Kulturfortschritt bezeichnen, dass die Tage des Grafen Claus und seiner nächsten Nachfolger zu den glücklichen Zeiten in der Geschichte des Landes zu zählen sind. Es ist das dieselbe Zeit, in der wir neben Schleswig auch in Holstein wertvolle Schnitzwerke auftauchen sehen und zwar besonders in der Nähe Lübecks.

Anfang des 15. Jahrhunderts beginnen wieder Unruhen, die mit der glücklichen, durchweg als segensreich geschilderten Regierung Adolfs VIII. (1427—1459) enden. Und diese günstigen Verhältnisse scheinen auch unter seinem Nachfolger noch angedauert zu haben. Es ist das die Zeit, in der wir ein gewaltiges Anwachsen der Schnitzaltäre, aber auch eine mehr handwerksmässige Behandlung beobachtet haben.

Erst nach Christians I. Tode, als wieder mehrere Herren in Holstein Fuss fassen (Johann V. und Friedrich I., dann Friedrich und Christian II.), wird das Verhältnis zu Dänemark getrübt. Um diese Zeit, um die Wende des Jahrhunderts, beobachten wir eine tiefgehende Wandlung in der Kulturgeschichte des Landes, die weniger durch die lokalen Verhältnisse als durch die Aenderung der Weltlage bedingt war. Schleswig-Holstein war immerhin Bestandteil eines grösseren Reiches geworden und den Einflüssen von aussen stärker als vorher geöffnet. Die Macht der Hansa und die der für Schleswig-Holstein einflussreichen Holstenstadt Lübeck wurde gebrochen, die Vorwehen der Reformation zeigen sich auch bei uns. Das ist die Zeit Brügemanns.

Das Zusammentreffen wesentlicher Züge in diesem Bilde der Kulturgeschichte des Landes mit dem aus der Betrachtung der Schnitzaltäre gewonnenen Bilde, die nachgewiesene lokale Vorliebe für gewisse Stoffe und Anordnungen, die hier nicht näher zu erörternden Wandlungen der gleichzeitigen Lübecker

Plastik, das Auftreten eines bestimmten offenbar einheimischen Kopftypus, das Auftreten einer grossen Zahl handwerksmässiger Arbeiten seit Mitte des 15. Jahrhunderts, das urkundlich gesicherte Vorkommen von Snittkern im Lande seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, der Umstand endlich, dass auch in Dänemark Altäre vorkommen, die wir übereinstimmend mit F. Beckett für schleswig-holsteinischer Herkunft halten müssen — das Alles zwingt uns dazu bei der riesigen Masse der im Lande nachweisbaren Schnitzwerke, trotz des Mangels an Archivalien, eine einheimische Bildschnitzschule anzunehmen, die sich seit Mitte des 15. Jahrhunderts bis zu Brüggemann entwickelt hat.

Und zwar ergibt sich folgendes Entwicklungsbild:

1. In der Frühzeit bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts sehen wir im Schleswigschen Spuren einer Kunstthätigkeit, welche in Holstein noch fast fehlen. Woher diese stammt, ob sie nordischen, normännischen oder vielleicht angelsächsischen Ursprungs ist, was am naheliegendsten wäre, oder ob man in jener Zeit vielleicht schon im Lande gearbeitet hat, vermögen wir noch nicht zu sagen. Lübecker Einflüsse können jedenfalls nach Goldschmidts Untersuchungen noch nicht massgebend gewesen sein. Ihr frühestes Auftreten scheint in dem mit der Hansastadt in engstem Zusammenhange stehenden Kloster Cismar konstatirt werden zu müssen.
2. In der nächsten Zeit, der glücklichen Periode nach Beendigung der fast 30jährigen Unruhen (1375), in den friedvollen Tagen des mit Lübeck in bestem Verhältnis stehenden Grafen Claus tritt auch in Holstein eine lebhaftere Kunstübung hinzu und zwar in den Lübeck unmittelbar benachbarten Gegenden. Diese Arbeiten zeigen im ganzen einen Kunstwert, den wir einheimischen Meistern noch nicht zutrauen mögen. Es ist vielmehr wahrscheinlich, dass diese Werke entweder in Lübeck gefertigt oder über Lübeck eingeführt worden sind.
3. In den letzten Jahren der glücklichen Regierung Adolfs VIII. und der seines Nachfolgers dürfte sich eine einheimische Snittkerschule entwickelt haben, die das Land mit einer grossen Anzahl künstlerisch tiefer stehenden, mehr

handwerksmässigen Erzeugnissen versorgt. Wo die Zentren dieser einheimischen Schule zu suchen sind (vielleicht in Eiderstedt, Husum, Flensburg, Schleswig, Eckernförde, Kiel), vermag mangels aller Archivalien nicht nachgewiesen zu werden. Dass der Import von Lübeck her seit der Bestellung bei Hinrik Junge noch nicht aufgehört hat, beweist allein schon die Bestellung Adolfs für Trittau.

4. Aus dieser einheimischen Snittkerschule endlich entwickeln sich unter dem starken Zuströmen fremder, besonders oberdeutscher und auch niederländischer Einflüsse seit den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, nachdem das Land in nähere Verbindung mit Dänemark getreten und Lübecks Blüte in das Stadium des Niederganges getreten war, etwa um die Wende des Jahrhunderts verschiedene Meister, die sich teils um Hans Brüggemann aus Husum gruppieren und es zu Werken von hoher künstlerischer Bedeutung, wie den Altären von Bordesholm und Goschhof, der Kreuzgruppe zu Kotzenbüll und dem Ritter St. Georg aus Husum bringen, teils aber unter anderen Einflüssen gestanden haben und Werke erzeugten, die sich dem Kunstcharakter Claus Bergs nähern.

---

### III.

#### Die Mitarbeit. Ziele der weiteren Forschung.

Nach den bisher angestellten Untersuchungen kann diese Darlegung nur den Charakter der Vermutung haben. Wir vertrauen aber, dass die wesentlichen Züge dieses Bildes keine Veränderung erleiden werden, sondern durch die Weiterführung der Forschung vertieft und bestätigt werden mögen.

Es wird zunächst darauf ankommen bestimmte Meister zu erkennen. Denn es ist Hoffnung vorhanden für verschiedene Gruppen von Altären namentlich aus der dritten und vierten Periode den Ursprung aus ein und derselben Werkstatt nachzuweisen. Es gilt das z. B. für die Sylter Altäre, für die holsteinischen Altäre Lütjenburg und Selent, für die Eiderstedter

Gruppe. Weiter dürften wir in der Lage sein, durch Zuerkennung anderer Werke den Kunstcharakter verschiedener vor der Hand noch namenloser Meister festzustellen. Wir werden z. B. vielleicht unterscheiden können zwischen einem Meister des Kotzenbüller Altars, einem Meister des Loiter Altars, einem Meister des Schwabstedter Altars und einem Meister des Witzworter Altars. Wir werden vor allen Dingen den Begriff: Brüggemannsche Kunst und Brüggemannsche Schule weiter eruieren und vielleicht unter der letzteren wieder bestimmte Meister, wie den des Tetenbüller Altars, unterscheiden können. Nach welchen Gesichtspunkten dabei zu verfahren wäre, soll aus den obigen Darlegungen hervorgehen. Für Brüggemann speziell haben wir die Kriterien, nach denen wir auf die Suche nach weiteren Arbeiten des Meisters gehen können, an verschiedenen Stellen zusammengestellt, und wir verweisen daher hier nur kurz auf diese Arbeiten<sup>1)</sup>. Abgelesen sind diese Kriterien nur von dem ca. 400 Figuren enthaltenden Bordesholmer Altar. Denn den Segeberger Altar können wir, wie ebenfalls anderen Orts nachgewiesen wird, trotz des Zeugnisses von Heinrich Ranzau nicht für eine Brüggemannsche Arbeit halten. Und wir befinden uns in dieser festen Ueberzeugung Seite an Seite mit dem Erforscher der dänischen Altäre Francis Beckett.

Für Diejenigen, welche sich an den weiteren Arbeiten beteiligen wollen, dürfte es sich empfehlen, sich ein Schema nach folgendem Muster anzulegen und in dieses ihre Beobachtungen über die einzelnen Altäre einzutragen. Ein Nebeneinanderhalten solcher Tabellen unter Hinzuziehung guter photographischer Aufnahmen<sup>2)</sup> dürfte es ermöglichen, die Eigenart dieses oder jenes

---

<sup>1)</sup> Vgl. A. MATTHAEI: Hans Brüggemann, im Juniheft der Zeitschrift für bildende Kunst 1898, p. 201—212, und Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins etc., p. 70 u. ff. Vgl. auch DENEKEN (Belletr. litt. Beil. d. Hamb. Nachr., Nr. 46, 47 von 1895) und POSSELT (Schlesw. Nachr., Nr. 293, 294 von 1895).

<sup>2)</sup> Die Provinz hat dem Verfasser einige Mittel gewährt, um die wichtigsten Altar- und Schnitzwerke in grossen Photographien veröffentlichen zu können. Ein Orientiertsein des Ortsgeistlichen würde diese Arbeit wesentlich erleichtern. Durch Einsendung solcher Tabellen namentlich bezüglich der oben S. 20 u. ff. als nicht ausreichend untersucht bezeichneten Altäre und Altarbruchstücke könnte dem Verfasser auch mancher unnötige

Meisters festzustellen, wobei neben den Altären auch die sonst vorhandenen Schnitzwerke: Kruzifixe, Kreuzgruppen, Einzelfiguren, Taufen und Gestühl zu rate zu ziehen sind.

### I. Schrein und Ornamentik.

|  |  |
|--|--|
| 1. Grösse.   | Höhe, Breite und Tiefe des Schreines und der Staffel.  |
| 2. Bau und Einteilung.   | Speziell ob eine Staffel vorhanden war und noch ist, ob Ansätze einer Bekrönung oder eines Aufbaues nachzuweisen sind. |
| 3. Baldachine.   | Wievieltöckig?   |
| 4. Grosse oder kleine Kreuzblumen resp. Rankenwerk.                                |  |
| 5. Kiel- oder Rundbögen.   | Ob stark oder wenig profiliert.  |
| 6. Profilierung der Bögen.   |  |
| 7. Behandlung des Hintergrundes der Felder.  |  |
| 8. Das Vorhandensein von Pfeilern oder Säulen und ihr architektonischer Charakter. |  |

### II. Behandlung des Figürlichen:

|   |   |
|---|---|
| A. Gegenstand:                          | Möglichst detaillierte Angabe der Personen und Handlungen, ob der Gegenstand eine Erweiterung gegen frühere Arbeiten aufweist oder nicht. |
| B. Die Auffassung:<br>1. Die Gesichter. | Ob typisch oder charakteristisch.   |

Weg erspart werden. Diese Nachprüfung der Hauptsachen Angaben ist unerlässlich. Denn so erstaunlich die Gewissenhaftigkeit und der Fleiss des verdienten Forschers ist, so reichen doch die Angaben oft, namentlich wo die Abbildungen fehlen, nicht aus, um die Fragen zu beurteilen, die wir für die weitere Forschung aufgeworfen haben.

|   |   |
|---|---|
| 2. Individuelle Züge.   | Hier würden alle diejenigen Züge anzugeben sein, die irgendwie von der Konvention der Ikonographie abweichen.   |
| 3. Beteiligung an der Handlung.   | Dabei ist besonders auf die den Hintergrund füllenden Statistenfiguren zu achten.   |
| 4. Etwa vorhandene schleswig-holsteinische Eigentümlichkeiten.  | Dahin würden gehören: Geräte, die speziell nur in Schleswig-Holstein vorkommen, z. B. vielleicht der Möschentopf mit dem Brei für die Wöchnerinnen und andere Eigentümlichkeiten.   |
| 5. Ist die Handlung bewegt dramatisch oder ruhig, mehr statuarisch, aufgefasst.   | Als Extreme können z. B. gelten: das Feierliche des Neukirchener (O.) Altars und die dramatische Lebendigkeit im Meldorfer oder im Loiter Altar (b. Apenrade).  |
| 6. Das Kostüm.<br>Schuhe (spitz od. stumpf), Gürtelsitz. Besonderes, wie Zaddeln, Schellen, Rüstungsstücke.<br>Tappert und Schecke und Aermelbildung,<br>Kopfbedeckung, Tracht und Kopfputz der Frauen.<br>Ausgeschnittene Gewänder.<br>Haarschnitt u. Bart der Männer. | Ueber das Kostüm orientiert man sich am besten in Werken wie Weiss und Hottenroth. Für die in Betracht kommende Zeit ist wertvoll das Werk von Alvin Schulz: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. 2 Bde. 1892. Wien-Tempsky. Leipzig-Freitag.<br><br>Geschlitzt oder ungeschlitzt. Hosen eng anliegend, mit Schamkapsel etc.<br><br>Ob die Männer den eigentümlichen Bart unter dem Kinne haben, mit ausrasierter Oberlippe oder glattem Gesicht, ob der Bart geflochten ist, wie besonders häufig an niederländischen Arbeitern zu sehen ist etc. |
| C. Technik:   |   |
| 1. Die Bemalung.  | Ob solche vorhanden und in welchem Zustande, oder nicht, ob solche nachweisbar vorhanden gewesen ist. Sitzt die Bemalung auf  |

|                                   |   |
|-----------------------------------|---|
|                                   | <p>Kreidegrund oder Leinwandgrund? Ist Matt-Glanz- oder Oelvergoldung angewandt? Erstreckt sich die Vergoldung auch auf die Haare? — Sind in den Kreidegrund Muster aus Punkten und Ringen eingepunzt oder Heiligenscheine oder Brokatmuster eingepresst etc.</p>   |
| 2. Das Holz und seine Behandlung. | <p>Holzart. Erkennbare Wirkung bestimmter Instrumente, Raspel, Feilen. Sind die Figuren vollrund, oder flach, hinten ausgehöhlt etc.?</p>   |
| 3. Die Verhältnisse des Körpers.  | <p>Inbesondere ist das Verhältnis des Kopfes zum Körper festzustellen. Besonderheiten in der Gesichts- und Körperbildung sind anzugeben, besonders wenn sich im Einzelnen, z. B. in der Nasen- und Kinnbildung, in der Bildung der Hände und Füße, an der man in der Regel die Höhe des technischen Könnens am besten beurteilen kann, eine ausgesprochene Eigentümlichkeit des Meisters konstatieren lässt. Herauskehrung der Hüfte.</p> |
| 4. Die Gewandbehandlung.          | <p>Laufen die Falten schlicht und ruhig in Parallelbündeln? Sind Horizontalfalten über der Brust angewandt? Ist die Gewandbehandlung als unordentlich und unruhig zu bezeichnen, oder als knittrig mit Ecken und Augen, wie wenn steifer Shirting zusammengedrückt wird? Ist das Gewand bauschig und flatternd dargestellt?</p>   |

### III. Einzelheiten und besondere Bemerkungen.

Es ist darauf zu achten, ob sich irgend welche Werkstattmarken an dem Werke beobachten lassen. Die Antwerpener Arbeiten zeigen z. B. ein etwa 1—2 cm grosses Händchen eingebrennt, in der Regel im Boden zwischen den Füßen einer Gestalt, aber auch auf dem Kopfe. Die Brüsseler Arbeiten zeigen einen in den Kasten eingeschnittenen Zirkel etc. Bis jetzt sind solche Zeichen in Schleswig-Holstein nicht nachweisbar. Es ist aber auch noch nicht durchweg nach ihnen gesucht worden. Hier würde es sich auch empfehlen, Beobachtungen über die Einzelheiten in der Kreuzigung zu vermerken. Wie der

Ausdruck des Herrn ist? Hat er ausglitten oder leidet er noch? Wie ist die Dornenkrone behandelt, ob realistisch mit Dornen, oder wie ein Turban oder wie ein gedrehtes Tau? Wie ist das Lendentuch behandelt? etc. Ferner können hier Bemerkungen über die Behandlung der Tiere, des Baumwerks, des Bodens (ob mit oder ohne Terrainlinien etc.) gemacht werden.

Eine solche Durcharbeitung eines Altars dürfte unter allen Umständen den Erfolg haben, dass der Einzelne Interesse an seinem Altar gewinnt, den er vielleicht sonst kaum beachtet hat. Aber es könnte auch für die Forschung Brauchbares herauskommen, da der einzelne Geistliche ja mit weit grösserer Musse studieren kann, als der Forscher, der von Ort zu Ort eilt. Besonders gilt das für die Feststellung von Predellen, die zuweilen noch hinter späteren Aufbauten vorhanden sind.

Dass jede, auch die geringste urkundliche Notiz, die sich etwa im Pfarrarchiv über die Herstellung, Renovierung eines Schnitzwerkes findet, soweit sie nicht schon von Haupt, Biernatzki und anderen ans Tageslicht gezogen wurde, hochwillkommen ist, bedarf kaum einer Motivierung.

Es ist ja glücklicherweise sicher, dass es Geistliche in unserm Lande giebt, denen das Meiste, was hier gesagt wurde, nichts Neues ist, und die vielleicht ein tieferes Verständnis für die einheimische Schnitzkunst besitzen, als es hier dargelegt werden konnte. Wenn aber unter denen, die der Sache bisher ferner standen, dieser oder jener Anregung gewinnen sollte, sich mit der Holzplastik der Heimat zu beschäftigen, so wäre der Zweck dieses Aufsatzes erreicht.

Kiel, im Mai 1898.

