

Der Landkirchener Altar und seine Wiederherstellung.

Ein Beitrag zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins

von

FERDINAND LORENZEN,

cand. theol., Jörl.

Im 2. Hefte der »Beiträge und Mitteilungen des Vereins für schleswig-holsteinische Kirchengeschichte« hat A. Matthaei einen Aufsatz »Zum Studium der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins« veröffentlicht. Seitdem R. Haupt die Bau- und Kunstdenkmäler unseres Landes gesammelt und den grossen Reichtum Schleswig-Holsteins an mittelalterlichen Schnitzaltären zu Tage gefördert hat, seitdem für die Erhaltung dieser Altäre Sorge getragen und auch in den Nachbarländern (Lübeck, Dänemark, Mecklenburg) die Sammlung und Erforschung derselben betrieben wird, ist die Aufmerksamkeit wiederholt auf diese alten Zeugen der Vergangenheit gelenkt worden. Ein Interesse für die Bemühungen, durch welche diese zum Reden gebracht und für die Geschichte gewonnen werden, dürfte den Mitgliedern eines Vereins, der sich die Erforschung der Landeskirchengeschichte zur Aufgabe macht, nicht fern liegen. Gehören doch diese Altäre einem Gebiete der Kunst an, das am innigsten mit dem Volksleben verwachsen, am unmittelbarsten aus dem Volksempfinden entsprungen ist und das sich damals, wie die Kunst jener Zeit überhaupt, noch ganz in den Dienst der Kirche stellte. Somit repräsentieren die Schnitzaltäre, um deren Erforschung es sich handelt, ein Stück Kirchen- und Kulturgeschichte unseres Landes und sind als geschichtliche Zeugnisse um so wertvoller, als sie einer Zeit entstammen, über die die Archive nur äusserst spärliche Nachrichten geben und die doch, als unmittelbar der Re-

formationszeit vorangehend, für die schleswig-holsteinische Kirchengeschichte von grosser Bedeutung ist.

Doch Matthaei will durch seinen Aufsatz »für diese Schnitzaltäre nicht blos Anteil wecken, sondern auch zur Mitarbeit auffordern«. Um auch Laien für diese Mitarbeit auszurüsten, giebt er eine Uebersicht über die Entwicklung des Flügelaltars, führt in den gegenwärtigen Stand der Untersuchung ein¹⁾, teilt die nächsten Ziele der weiteren Forschung mit und stellt in einer Tabelle zusammen, worauf man bei einer Untersuchung zu achten hat, damit auch für die Wissenschaft etwas Brauchbares herauskomme. Solche Untersuchung am einzelnen Gegenstande anzustellen, ist nach Matthaeis Ansicht auch einer, der nicht Kunsthistoriker von Fach ist, instande, »weil er ja mit weit grösserer Musse studieren kann als der Forscher, der von Ort zu Ort eilt«. — Demnach gilt es, sich in das einzelne Werk zu versenken, am einzelnen Altar genaue Beobachtungen zu machen und so durch Beiträge das Material für die wissenschaftliche Forschung zu erweitern. Dagegen hat die allgemeine Beurteilung zurückzutreten, da sie für den Laien unmöglich ist und noch dadurch besonders erschwert wird, dass ausreichendes Vergleichungsmaterial für den einzelnen Altar schwer zu beschaffen, ja zum Teil überhaupt noch nicht vorhanden ist.

Einen solchen Beitrag möchte ich im folgenden geben und zugleich durch Anwendung der von Matthaei in dem erwähnten Aufsatz an die Hand gegebenen Mittel seine dort ergangene Aufforderung zur Mitarbeit an der Erforschung der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins erneuern. Matthaei hat dabei auch auf den praktischen Nutzen hingewiesen, den solche Untersuchungen haben bei Fragen der Wiederherstellung alter Altäre, wie sie mit dem wachsenden Interesse an ihnen in unserer Zeit häufig auftauchen. Da solche Fragen auch für den im folgenden behandelten Altare vorliegen, so habe ich anhangsweise auch noch hinzugefügt, wie ich mir auf Grund meiner Beobachtungen die Wiederherstellung desselben denke.

¹⁾ Seine Untersuchungen, deren Resultate er hier vorweg mitteilt, sind inzwischen erschienen: ADELBERT MATTHAEI, Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig 1898.

Es handelt sich um den alten Hauptaltar zu Landkirchen auf Fehmarn¹⁾, der jetzt in den Besitz des Thaulow-Museums in Kiel übergegangen und im vorigen Jahre dorthin überführt worden ist.

Der Altar besteht gegenwärtig aus einem Schrein und zwei Flügeln. Der Schrein ist 2,72 m breit, 1,91 m hoch und 10 bis 11 cm tief. Dass einst noch mehr Flügel vorhanden waren, macht auch die eiserne Oese, die sich auf der Hinterseite des linken Flügels befindet, nicht wahrscheinlich; vielmehr war der Altar auch ursprünglich ein Triptychon. Er ist oben gerade abgeschlossen, doch lassen Bohrlöcher auf dem oberen Rande von Schrein und Flügeln vermuten, dass er ursprünglich eine Reihe von Kreuzblumen als Bekrönung getragen hat. Ob auch eine Staffel vorhanden gewesen ist, habe ich nicht untersuchen können. Die Einteilung des Altars ist klar und einfach: eine Horizontalinie teilt Schrein und Flügel in eine obere und untere Hälfte, die wieder durch Vertikallinien in je 7 Felder zerlegt werden, sodass der Schrein 6 Felder, die Flügel je 4 Felder enthalten. Die Felder des Schreins sind 83 cm breit und 88 cm hoch; die Flügelfelder haben bei gleicher Höhe eine Breite von $58\frac{1}{2}$ cm.

Die einzelnen Felder schmückt eine Ornamentik²⁾, die einen einheitlichen Charakter trägt. Dabei ist sie zierlich und massvoll und nimmt kaum $\frac{1}{4}$ des ganzen Feldes ein ($22\frac{1}{2}$ — $23\frac{1}{2}$: 88 cm). Sie weist nicht eigentlich Baldachine auf, wenigstens nicht vorspringende, noch gar mehrstöckige, sondern sie besteht aus einem festen Rahmen, auf welchem die einzelnen Teile der Ornamentik

¹⁾ Erwähnt und zusammen mit dem ihm nahe verwandten Burger Altar beurteilt ist dieser Altar von MÜNZENBERGER: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Frankfurt a. M., Bd. I, S. 83 und 84; R. HAUPT bringt in seinen »Bau- und Kunstdenkmälern der Provinz Schleswig-Holstein«, Kiel 1887 ff., Bd. II, S. 85 ff. ausser einer kurzen Beschreibung eine Gesamtabbildung des Altars (nach S. 86) sowie grössere und deutlichere Bilder von drei Figurengruppen: der Geisselung, der Scene vor Pilatus (S. 86) und der Pietà (S. 96). Ausführlich beschrieben, charakterisiert und beurteilt ist der Altar von A. MATTHAEI: Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins, S. 153 ff. Die dort sich findenden Abbildungen von den Gruppen des Judaskusses, der Kreuztragung, der Pietà, der Auferstehung und des Abendmahls habe ich auch dieser Abhandlung beifügen dürfen.

²⁾ Vgl. hierzu die Abbildung des Judaskusses, wo die Ornamentik allerdings nicht mehr vollständig vorhanden ist.

aufgesetzt sind. Der Rahmen ist oben durchbrochen durch eine Reihe liegender Vierpässe (über jedem Felde 8); nur bei den beiden unteren Feldern des linken Flügels sind vier verschiedene Muster für diese durchbrochene Arbeit angewandt. Unten wird der Rahmen abgeschlossen durch Rundbogen in der Weise, dass jedes Mittelfeld von 3, jedes Flügelfeld von 2 Rundbogen überspannt wird. Jeder dieser Rundbogen ist stark profiliert und trägt 7 dreiteilige, wenig gelappte Kreuzblumen, von denen die mittlere besonders gross herausgebildet ist, sodass man in ihr eine Vorläuferin zum späteren Eselsrücken und noch späteren Spitzbogen erblicken kann. Sie teilt die oben erwähnte Reihe von Vierpässen, die hier die Stelle des sonst gewöhnlichen Gitterwerks vertritt, in zwei gleiche Teile. Doch wird diese Masswerk-galerie weder von dieser, noch von den anderen Kreuzblumen verdeckt. Unter dem Rundbogen befindet sich ein Kleeblattbogen, dessen scharfe Ecken zu Kreuzblumen gestaltet sind. Alle diese Kreuzblumen sind wiederum in den beiden unteren Feldern des linken Flügels am schärfsten ausgearbeitet. Unter und über dem Kleeblattbogen sind Verzierungen mit Nasen- und Fischblasenmustern angebracht. — Zur Seite der einzelnen Felder befindet sich ein zierliches Strebewerk (viereckig, nicht profiliert) mit gotischen Fialen und Krabben und in einer Kreuzblume endigend. Eine solche kleine Fiale sitzt auch zwischen je 2 Bogen. Hier wie dort sind sie als Stützen verwandt, auch sind noch deutlich erkennbare Strebebogen vorhanden.

Der Hintergrund ist alt und besteht aus Glanzgold ohne jegliche eingepresste Muster und Heiligenscheine. Er erstreckt sich nur soweit unter Bekrönung und Figurengruppen, als absolut notwendig ist und giebt daher eine vortreffliche Handhabe zur Herstellung der ursprünglichen Anordnung der Figurengruppen.

Schrein und Flügel enthalten plastischen Schmuck. Dieser besteht gegenwärtig aus 11 mehr oder minder beschädigten Figurengruppen, während 3 gänzlich fehlen. Sie sind aus Eichenholz gearbeitet und hinten ausgehöhlt. Die Figuren sind weder flach noch vollrund; am flachsten mögen sie sein in den oberen Feldern des Schreins, am vollsten in den unteren Feldern des linken und in den oberen Feldern des rechten Flügels. Die Figurengruppen des Schreins sind 73 cm breit und 56 cm hoch; die Gruppen der

Flügel haben bei fast gleicher Höhe eine Breite von 50 cm. Sie füllen also die Felder in ihrer ganzen Breite nicht aus, sondern lassen einen Raum von 4—5 cm zu jeder Seite frei. Sie nehmen circa $\frac{2}{3}$ der ganzen Höhe der Felder ein (54—56 : 88).

Die Gruppen bringen Darstellungen aus der Passionsgeschichte. Für ihre Deutung und Beschreibung ist zum Teil auch die Stellung von Wichtigkeit, die sie ursprünglich in dem Altare eingenommen haben. Daher dürfte es sich empfehlen, die Frage nach der Gruppierung der dargestellten Scenen schon hier zu behandeln, und das umsomehr, als ich diese Frage bereits für gelöst erachte ¹⁾.

Die Ordnung dieser Gruppen, wie man sie jetzt am Altare im Thaulow-Museum sieht, ist nicht die von Haupt vorgefundene Ordnung oder vielmehr Unordnung, die seine Abbildung (Haupt, a. a. O., Bd. II, nach S. 86) wiedergibt ²⁾, auch nicht die von Münzenberger für den Burger Altar hergestellte und von ihm und Haupt für den Landkirchener Altar geforderte Ordnung: dass diese unmöglich ist, hat Matthaei aus dem Umstand nachgewiesen, dass durch dieselbe die Gruppe des Abendmahls aus einem Felde des Schreins in ein Flügelfeld gerückt werden müsste, was wegen der Breite der Gruppe nicht angängig ist. Die gegenwärtige Ordnung ist von Matthaei hergestellt, und der alte Hintergrund lässt keinen Zweifel darüber, dass sie richtig und ursprünglich ist. Matthaei giebt sie a. a. O. S. 154 und 162 durch folgende Skizze wieder:

1 Christus am Oelberg	2 Judas- kuss	12 Christus mit seinen Jüngern	14 Leer (urspr.: das jüngste Gericht?)	13 Abendmahl	11 Christus in der Vorhölle	10 Christus als Gärtner
3 Geisselung	4 Vor Pilatus	5 Kreuztragung	6 Leer (urspr.: Kreuzigung)	7 Pietà	8 Leer (urspr.: Be- stattung?)	9 Auf- erstehung

¹⁾ Ueber diese Frage siehe MATTHAEI, a. a. O., S. 161 und 162.

²⁾ Diese Unordnung scheint auch nicht lange bestanden zu haben, denn in dem vermutlich älteren Bilde bei Haupt, a. a. O., S. 85, ist das Feld unseres Altars, das in seiner Photographie nach S. 86 den Judaskuss enthält, noch leer.

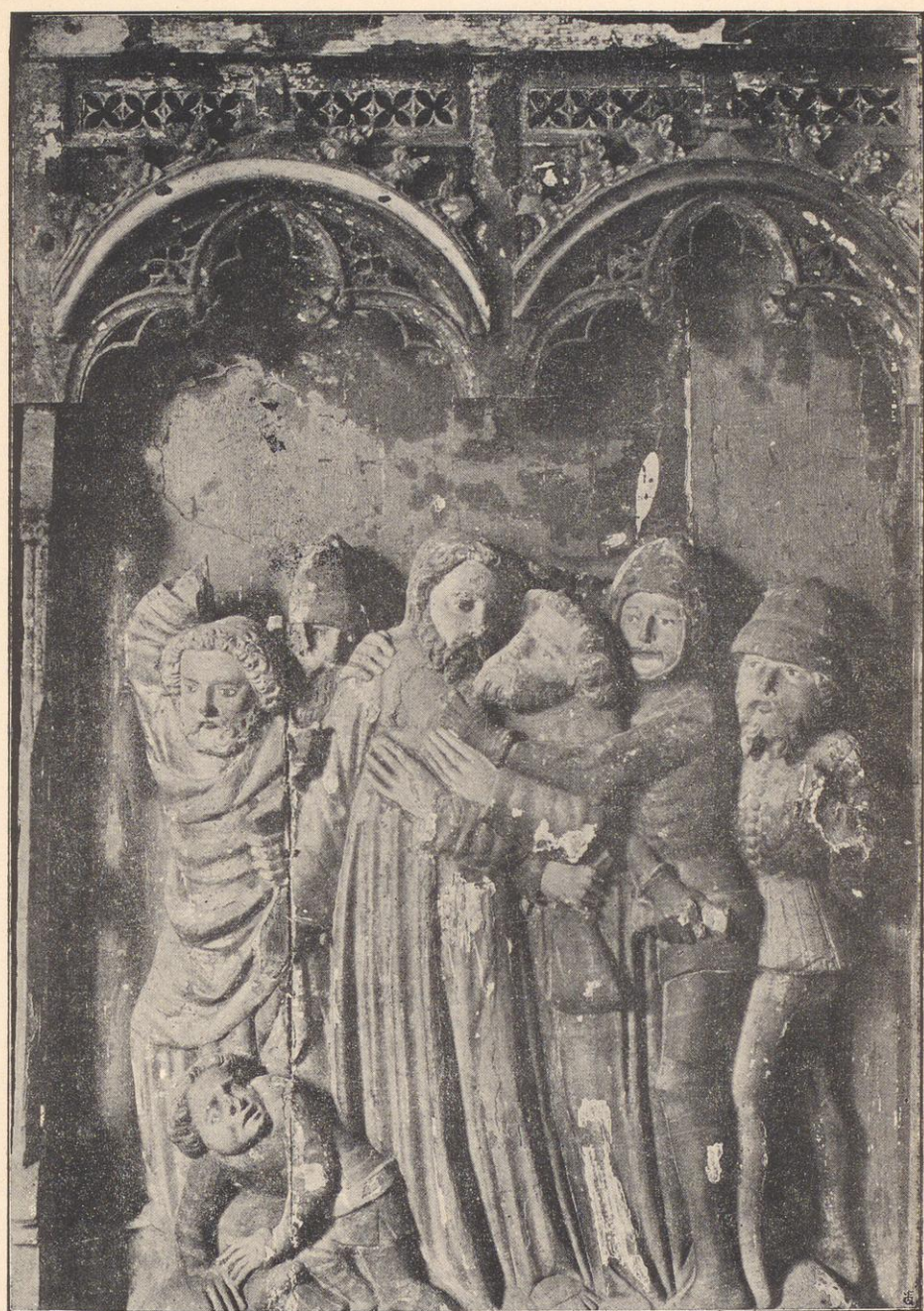
Auch die hier gegebene Numerierung der Felder kann ich beibehalten, nur möchte ich auf dem rechten Flügel ebenso vorgehen wie auf dem linken und daher die Zahlen 10 und 11 der obigen Skizze vertauschen.

Es folge nunmehr die Deutung und Beschreibung der dargestellten Szenen¹⁾. Die Gruppe in Feld 1 zeigt uns Christus am Oelberg oder noch genauer in Gethsemane. Rechts sehen wir, wie Christus knieend mit emporgehobenen Händen im Gebete ringt, dass der Leidenskelch an ihm vorübergehen möge, und wie er vom Himmel her für seinen Todesgang gestärkt wird. Letzteres ist dargestellt, wie es seit dem 14. Jahrhundert bei deutschen Künstlern üblich ist²⁾, durch einen Kelch, der auf einem Felsen steht. — Links liegen die drei Treuesten seiner Getreuen, zu schwach, um mit ihrem Meister auch nur eine Stunde zu wachen, ahnungs- und sorglos im tiefen Schlafe. Störend ist bei dieser Darstellung, dass Christus aus der Scene herausblickt und die Jünger in so ungeschickter und unmöglicher Weise übereinander gelagert sind.

Feld 2 enthält den Judaskuss (s. Abbildung). Christus wird von einem seiner Jünger um schnöden Geldes willen durch ein Zeichen der Liebe seinen Feinden verraten: das meldet uns die Darstellung des Herrn und seines Verräters, die den Mittelpunkt der Gruppe ausmacht. Christus, bereit, nach seines Vaters Willen den Leidenskelch zu trinken, zuckt unwillkürlich beim Anblick solcher Gemeinheit zurück (Luc. 22, 48); Judas dagegen hält ostentativ den Beutel mit dem Lohn für seine That. Das verabredete Zeichen ist gegeben, und drei Kriegsknechte, ihre Waffen in der einen Hand, ergreifen mit der anderen zugleich von vorn und hinten den Herrn. Zu seiner Verteidigung reisst Petrus sein Schwert aus der Scheide und schlägt auf den Malchus ein, der mit seiner Laterne in der Hand zu Boden gestürzt ist und voller Angst um Hülfe ruft. Sie wird ihm zuteil von einer Seite, von der er sie wohl am wenigsten erwartet, vom Heiland selbst. Wenigstens scheint unsere Darstellung durch den übernatürlich langen Arm

¹⁾ Zu vergleichen MATTHAEI, a. a. O., S. 154—60.

²⁾ F. X. KRAUS, Geschichte der christlichen Kunst, II. Bd., 1. Abt., Freiburg i. B. 1897, S. 301—2.



Christi (die Hand ist jetzt abgebrochen) die Heilung des Malchus angedeutet zu haben.

Die Gruppe in Feld 3 bringt die Geisselung Christi. Die Darstellung zeigt, wie es die Kunst des späteren Mittelalters liebte ¹⁾, »den Kontrast zwischen der Wut der Henker und der Geduld und schmerzvollen Ergebenheit ihres Opfers«. Die unbarmherzige Wut, mit der die beiden Kriegsknechte ihres Amtes walten, kommt in den übertriebenen Armbewegungen zum Ausdruck, mit denen sie zum Schlage ausholen, während Christus, nur mit dem Lendentuch bekleidet, an der hohen Martersäule stehend, geduldig und mit edler Würde die Streiche seiner Peiniger empfängt. Den Eindruck dieser Darstellung soll die Gestalt des Würdenträgers noch verstärken, der sich mit seinen ernsten, mitleidigen Zügen und seiner emporgehobenen Hand direkt an den Beschauer wendet und ihm ein: Das litt er für dich! zuzurufen scheint. Ob in demselben Pilatus zu erblicken ist, bezweifle ich, da dieser in der folgenden Scene einen etwas anderen Typus hat; vielleicht hat man hier an den Hauptmann unter dem Kreuz gedacht.

In Feld 4 sehen wir Christus vor Pilatus. Ich halte dafür, dass in dieser Darstellung nicht so sehr das *ecce homo* als die Verurteilung des Herrn durch Pilatus hat ausgedrückt werden sollen. Christus erscheint, mit der Dornenkrone verspottet, wie ein gemeiner Verbrecher gefesselt und von Kriegsknechten gehalten, vor seinem Richter. Dieser sitzt auf einer Bank, legt die linke Hand auf den Herrn, während seine Rechte, die auf seinen Knien ruht, wahrscheinlich eine Schriftrolle, den Urteilsspruch, enthielt. Schwierigkeit macht hier die Figur, die zwischen Pilatus und Christus steht. Man könnte nämlich wegen seines milden Gesichtsausdruckes und der mehr freundschaftlichen Art, wie er den Herrn umfasst, Bedenken tragen, in ihm einen Kriegsknecht zu sehen. Dennoch muss man ihn wohl für einen solchen halten, zumal in den Darstellungen unseres Altars in der Regel drei Kriegsknechte verwandt werden: drei Kriegsknechte ergreifen den Herrn, drei führen ihn zum Tode, drei bewachen sein Grab.

¹⁾ KRAUS, a. a. O., II ¹, S. 303; vgl. auch HEINRICH DETZEL, Christliche Ikonographie, Bd. I, Freiburg i. B. 1894, S. 368.

In Feld 5 hat die Gruppe der Kreuztragung Platz (s. Abbildung). Christus schreitet den Weg zum Hügel Golgatha hinan. Er trägt die Dornenkrone und sein Kreuz. Dieses ist in natürlicher Weise aufgeladen: es ruht auf seiner rechten Schulter, mit der Rechten unterstützt er es von unten, mit der Linken von oben. Seine Haltung ist gebeugt, aber nicht gebrochen; seine Züge zeugen von geduldiger Ergebenheit, aber nicht von Resignation. Den Kriegsknechten geht der Zug zu langsam. Ausgerüstet mit dem zur Exekution Nötigen, suchen sie dieselbe möglichst zu beschleunigen. So zieht der Kriegsknecht, der die Nägel trägt, Christum am Strick, sein Nebenmann mit dem Hammer zerzt ihn am Kopfe, und der dritte schiebt ihn von hinten vorwärts. Dagegen sucht Simon von Kyrene voll inniger Teilnahme dem Herrn die schwere Last zu erleichtern. Weniger Teilnahme an der dargestellten Scene als vielmehr ehrfurchtsvolle Andacht, wie sie der Christ beim Anschauen der Passion seines Heilands überhaupt empfindet, scheint sich mir in der Darstellung der heiligen Frauen im Hintergrunde kundzugeben, die wie zum Gebet die Hände halten und aus der Scene heraus auf den Beschauer blicken.

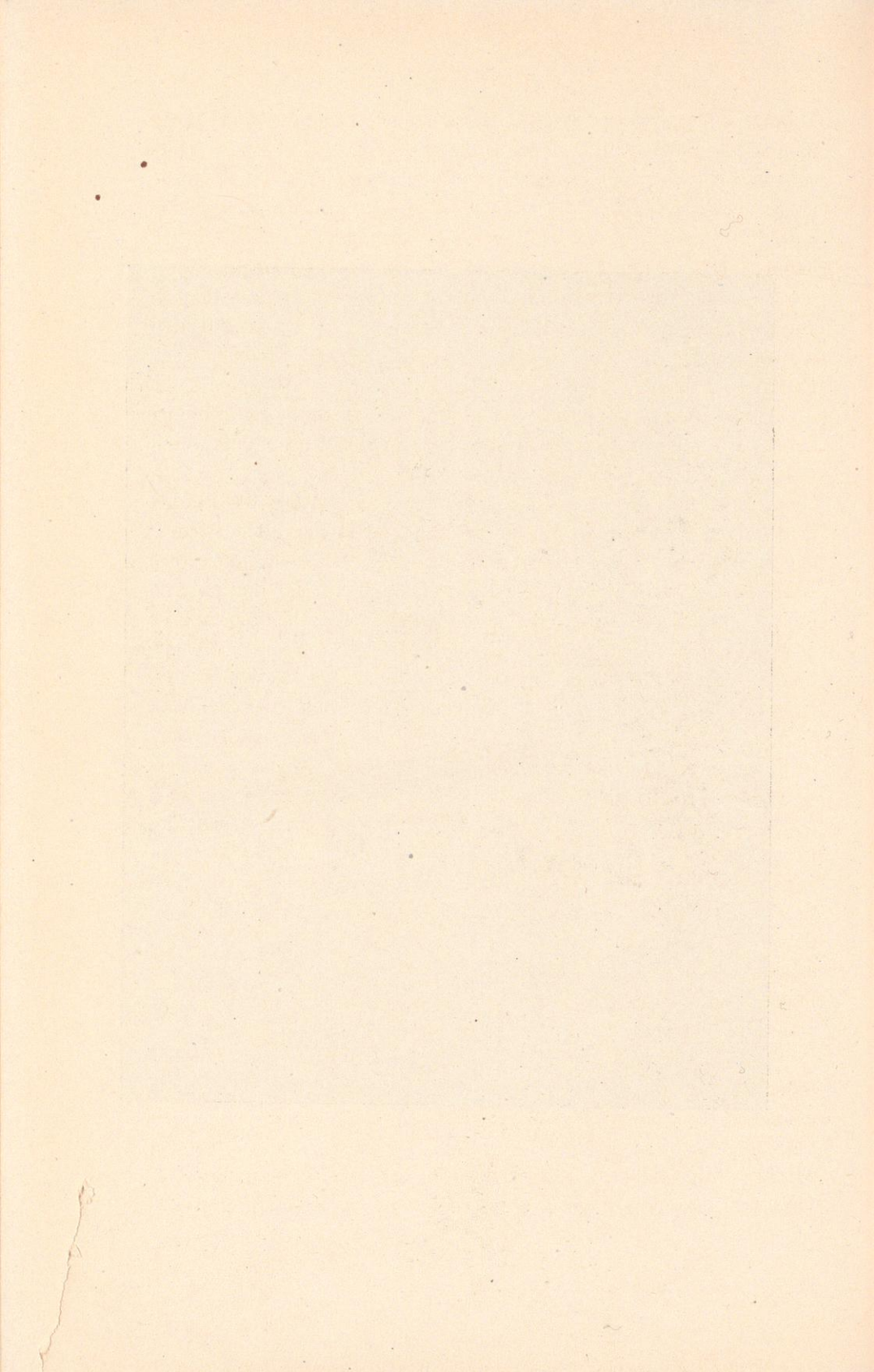
Feld 6 ist jetzt leer, nach dem Hintergrund muss es ursprünglich die Kreuzigung enthalten haben. Das Kreuz muss im Unterschiede zu dem in der Kreuztragung eine *crux capitata* gewesen sein und sich unter demselben nur zwei Personen befunden haben, wie in der Darstellung im Burger Altare, die Münzenberger allerdings für unecht hält. Sicherlich aber war die Kreuzigung ursprünglich figurenarm, nur durch ihre Stellung innerhalb der Figurengruppen ausgezeichnet und von den benachbarten durch ihre Einfachheit abgesondert.

In Feld 7 ist die Pietà dargestellt (s. Abbildung). Auf dem Schosse der Maria ruht der Leichnam des Herrn, nur mit dem Lendentuch bekleidet, die Dornenkrone noch auf dem Haupte und mit deutlich sichtbaren Wundmalen. Maria sieht mit dem Ausdruck tiefen mütterlichen Schmerzes auf ihn herab, ist jedoch nicht fassungslos, sondern hält selbst den Leichnam. Zwei Männer treten ihr dabei helfend zur Seite, einer zu Häupten, einer zu Füßen des Herrn. Nach der Tradition sind dies Nikodemus und Joseph von Arimathia, doch giebt weder die Tradition noch die Bibel für den in unserer Darstellung zu Tage tretenden Altersunterschied beider









Männer einen Anhalt. Neben Maria stehen Johannes und Maria Magdalena, beide voll Trauer um den Tod ihres geliebten Meisters schmerzlich die Hände ringend. Rechts und links wird diese Gruppe abgeschlossen durch zwei Frauen, von denen die eine sich voll Betrübnis abwendet, während die andere wahrscheinlich in ihren Händen ein Licht hielt, wie es bei einer derartigen Cereemonie üblich ist. Im Hintergrunde sehen wir noch drei Jünger: einer von ihnen trägt die Züge des Johannes, die anderen beiden können nach dem Typus, soviel sich von ihnen erkennen lässt, Petrus und Jakobus sein.

Feld 8 ist wieder leer; doch muss dort nach der Stellung des Feldes ursprünglich die Bestattung Christi dargestellt gewesen sein, wie sie sich auch im Burger Altare findet.

In Feld 9 sehen wir die Auferstehung Christi und die Frauen am Grabe (s. Abbildung). Rechts entsteigt der Heiland dem steinernen Sarkophage, dessen Deckel aufrecht steht. Mit dem linken Fuss stützt er sich dabei auf den Rand desselben. In der Linken hielt er die Siegesfahne, die Schwurfinger der Rechten hat er emporgehoben. — Links zeigt ein Engel den drei Frauen, die mit Salbenbüchsen gekommen sind, die Schweisstücher des Herrn zum Beweise, dass das Grab leer ist. Die Wiedergabe dieser beiden Szenen durch eine Gruppe zerstört also die Einheit der Darstellung völlig und macht sie unmöglich. Dazu sehen alle Personen aus der Scene heraus. Im Vordergrund liegen die drei Grabeswächter, gewappnet, mit den Waffen in der Hand, im tiefen Schlafe. Die Gestalten sind klein, als flaches Relief geschnitzt, und nehmen charakteristische, aber zum Teil unmögliche Stellungen ein. Zu bemerken ist noch, dass Christus allein in dieser Scene beide Attribute des Auferstandenen trägt: deutlich erkennbare geschnitzte Wundmale und die Siegesfahne; sonst genügt unseren Darstellungen eins dieser Attribute, um den Auferstandenen zu charakterisieren.

Das zeigt schon die folgende Gruppe in Feld 10, die Höllenfahrt Christi, wo Christus gegen alle Tradition ohne Wundmale erscheint, er trug aber in der Linken die Siegesfahne. Trotzdem tritt er uns nicht als der siegreiche Bezwiner der satanischen Mächte entgegen; sondern als der liebevolle Erlöser der Gefangenen. Als Vertreter derselben werden am Eingang der Hölle

Adam und Eva sichtbar, dem ersteren reicht der Herr helfend die Hand. Die Hölle ist hier als ein friedliches Häuschen dargestellt, das erst durch den Teufel, der aus dem Seitenfenster entflieht, durch die Teufelsgesichter in den Giebelfenstern, sowie durch den Umstand, dass Adam und Eva aus der Tiefe heraufsteigen müssen, den Charakter eines unheimlichen Gewahrsams erhält.

Die Gruppe in Feld 11 ist arg zerstört; doch lassen die erhaltenen Reste erkennen, dass dort die Scene dargestellt gewesen ist, wie Christus der Maria Magdalena erscheint. Letztere fehlt jetzt; nach dem Hintergrund muss sie vor dem Herrn gekniet und hinter ihr sich noch ein Baum befunden haben von derselben Art, wie der noch jetzt vorhandene. Die Bäume sowie der Spaten, den Christus in der Hand hält, sollen daran erinnern, dass die Scene in einem Garten stattfand und dass Maria Magdalena in dem Herrn zuerst den Gärtner erblickte. Doch ist dies nur alles Beiwerk. Unsere Gruppe ist weit davon entfernt, Christum hier nur als Gärtner darzustellen, wie es Kraus¹⁾ bei den Darstellungen des späteren Mittelalters konstatiert. Das zeigt sowohl der Gesichtsausdruck des Herrn, der mit seelsorgerlichem Heilandsblick auf Maria hinabschaut, wie seine Handbewegung, mit der er wohl nicht so sehr auf seine Wundmale hinweist²⁾, als vielmehr eine abwehrende Bewegung macht zur Begleitung seines Wortes: »Rühre mich nicht an etc.« Joh. 20, 17.

Demnach haben wir, um die Kreuzigung als Mittelpunkt gruppiert und im einzelnen nach derselben orientiert, 10 Darstellungen aus der Passionsgeschichte, und zwar 5 vor der Kreuzigung und 5 nach derselben. Da nun in der Reihenfolge der Scenen vor der Kreuzigung eine streng historische Ordnung herrscht, so muss man dies auch bei den Scenen nach der Kreuzigung annehmen. Will man dies und doch dieselbe Reihenfolge wie auf dem linken Flügel innehalten, so darf man sich nicht daran stossen, dass die Höllenfahrt nach der Auferstehung dargestellt ist. Dass die Künstler damaliger Zeit sich damit keines Verstosses gegen die historische Reihenfolge bewusst gewesen

¹⁾ KRAUS, a. a. O., II¹, S. 352.

²⁾ MATTHAEI, a. a. O., S. 159.



sind, zeigen die gemalten Flügelbilder des zeitlich von unserem Altare nicht sehr weit entfernten Bøslunder Altars, welche die Grablegung, Auferstehung, Höllenfahrt und Christus und Magdalena in einer Reihe bringen. War es in der That auch doch ebenso unhistorisch, Christum als den Auferstandenen vor seiner Auferstehung in der Unterwelt zu zeigen, als ihn nach seiner Auferstehung als Fürsten des Lebens Toten wie Lebendigen erscheinen zu lassen¹⁾.

Von diesen Darstellungen der Passionsgeschichte umrahmt werden die drei oberen Felder des Schreins und erhalten dadurch eine hervorragende und bedeutsame Stellung.

Das mittlere dieser Felder, Feld 14, ist leer; doch hat es sicherlich wie im Burger Altar ursprünglich die Darstellung des jüngsten Gerichts enthalten. Auch scheint mir der Hintergrund eine wesentlich gleiche Darstellung wie die in Burg zu erfordern, nämlich Christus in der Mandorla (Lichtkranz) und daneben als Fürbitter knieend Maria und Johannes.

Zur Rechten dieses Feldes steht in Feld 13 die Gruppe des Abendmahls (s. Abbildung). Zu einer Mahlzeit sehen wir den Herrn mit den Seinen versammelt, es ist sein letztes, sein Abschiedsmahl. Christus hat mit sieben Jüngern hinter dem gedeckten Tisch Platz genommen, über denselben hingelagert liegt Johannes »an der Brust Jesu«, zu einer ausdruckslosen Puppe verunstaltet; an den beiden Enden des Tisches sitzt je eine Person, vor demselben knien zwei. Unter den Jüngern trägt einer die Züge des Herrn, ein anderer die des Johannes (vgl. die Pietà). Zur Rechten des Herrn sitzt Petrus, neben ihm Jakobus²⁾ (vgl. Gethsemane), der die eine Hand, wie in unseren Darstellungen gewöhnlich, an den Bart gelegt hat, mit der anderen nach einem Stück Brot greift. Seine Züge tragen noch mehrere unter den Jüngern.

Da nun zwölf Personen um den Herrn versammelt sind, so erhebt sich die Frage: wo ist der Verräter? Unterschiedlich ge-

¹⁾ Vgl. FRANCIS BECKETT, *Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder*, Kjøbenhavn 1895, Tafel 1 und 2 und den Text dazu S. 12 ff.

²⁾ MATTHAEI sieht a. a. O. S. 159 in dieser Figur den Judas, »der den Beutel in der Hand hält«. Jedoch ist das, was diese Person mit ihrer Rechten umspannt, kein Beutel, sondern ein dreieckig gestaltetes Brötchen, von denen zwei hier ganz nahe aneinander liegen.

kennzeichnet unter den Jüngern ist nur einer, nämlich der, welcher von dem Herrn knieend die Hostie empfängt. Dieser ist allein im Zeitkostüm gekleidet und trägt auch an der Seite ein Ding, das man wohl für einen Beutel halten könnte. Auch sein Gesichtstypus ist dem des Verräters im Judaskuss nicht unähnlich. Dann würde dargestellt sein, wie der Herr dem Judas den Bissen giebt und ihn dadurch als Verräter entlarvt (Joh. 13, 25 u. 26). Diesen Zug darzustellen, ist »eine beliebte Partikularität der abendländischen Kunst«, und daher sitzt auch der Verräter in den Abendmahlsdarstellungen des früheren Mittelalters an einem bevorzugten Platze, meist allein vor dem Tische¹⁾. Dagegen ist aber zu bemerken, dass es doch wenig passend wäre, den Judas in dieser Gruppe im Zeitkostüm eines Würdenträgers mit Kopfbedeckung, Mantel und Schnabelschuhen darzustellen, während er doch im Judaskuss das gewöhnliche Jüngerkostüm trägt, auch der Beutel ist dort anders. Ferner ist das, was der Herr ihm giebt, kein Bissen, sondern eine Hostie. Ganz unpassend für den Verräter aber ist die devote Stellung dieses Mannes. Ich kann ihn daher nicht für den Judas halten, sondern glaube, dass der Verräter überhaupt nicht in dieser Scene dargestellt ist, was nach den Evangelisten ausser Lucas auch möglich, aber ganz wider die Tradition ist²⁾. Die in Frage stehende Figur aber halte ich für eine Stifterfigur offenbar ritterlichen Standes.

Diese Figur bringt zugleich ein neues Moment in unsere Darstellung hinein; denn sie ist nicht, wie sonst die Stifterfiguren gewöhnlich, der Gruppe in anbetender Stellung lose beigelegt, sondern sie ist in die Zahl der handelnden Personen eingereiht, ja sie steht im Mittelpunkte der dargestellten Handlung, da der Heiland sich gerade an sie wendet. So dient sie dazu, um neben der Darstellung jenes historischen Aktes der Einsetzung des heiligen Abendmahls durch Christus »in der Nacht, da er verraten ward«, die bis in die Gegenwart fortdauernde und für alle Christen bleibende Bedeutung dieser Stiftung als Sakrament der Kirche eindrucksvoll zu betonen. Um dieser besonderen Bedeutung willen ist diese Gruppe auch durch ihre Stellung aus

¹⁾ Vgl. KRAUS, a. a. O., II¹, S. 297 ff., und DETZEL, a. a. O., I, S. 341 und 343.

²⁾ DETZEL, a. a. O., I, S. 333.

der Reihe der rein historischen Passionsdarstellungen herausgehoben und an einen besonderen Platz gesetzt. Ferner ist es gewiss nicht blosser Zufall, dass der Laie hier die Hostie empfängt, während der Kelch unter den Jüngern kreist; thatsächlich kommt dadurch der damals allgemeine kirchliche Brauch der Laienkommunion *sub una specie* zum Ausdruck. Endlich zeigt auch die Beteiligung der Jünger an der Handlung, dass unsere Darstellung zwiefach orientiert ist: während einige sich nur mit der Mahlzeit beschäftigen, geben andere allein ihre Andacht und Ehrfurcht vor dem hochheiligen Sakrament kund, und eine dritte Gruppe verbindet beide Momente.

Es erübrigt noch, die Gruppe in Feld 12 zu betrachten. Sie erscheint schon ihrem Aeussern nach als ein Gegenstück zu der eben besprochenen Gruppe des Abendmahls. Als solches wird sie charakterisiert nicht nur durch die fast gleiche Anzahl und Uebereinstimmung der dargestellten Personen, sondern auch durch die gleich ungeschickte Anordnung derselben (unaufgelöst in zwei Reihen) und durch die gleich ehrfurchtsvolle Haltung der bei der Handlung am wenigsten beteiligten Personen. Dabei ist zu bemerken, dass diese Darstellung einen viel mehr repräsentativen Charakter trägt als die des Abendmahls. Christus hat die Schwurfinger der rechten Hand erhoben, in der Linken trug er wahrscheinlich die Siegesfahne des Auferstandenen; Wundmale fehlen. Von den Jüngern erkennt man Petrus, Johannes und Jakobus, die beiden ersteren treten vor allen hervor, Petrus sieht bekümmerten Antlitzes zum Herrn empor. Es fehlt unter den Jüngern natürlich Judas, aber ausserdem noch der Jünger, der neben dem Johannes bartlos dargestellt wird (vgl. *Pietà* und *Abendmahl*). Es sind also ausser dem Herrn und seiner Mutter zehn Jünger beisammen.

Hält man an dieser Zahl fest, so könnte man mit Haupt diese Gruppe für die Darstellung der Erscheinung Christi unter den Aposteln ohne Thomas erklären (Joh. 20, 19—23). Die Mutter Maria wäre dann aus Joh. 19, 27 und Act. I, 14 in diese Scene hineinkomponiert. Aber abgesehen davon, dass dies schon ungewöhnlich wäre, müsste der Heiland dann notwendig mit Wundmalen dargestellt sein, da er bei dieser Erscheinung ausdrücklich auf sie hinweist (Joh. 20, 20). Auch würde man

nach Joh. 20, 19 u. 22 mindestens eine andere Gruppierung erwarten. Ferner bleibt das Hervortreten des Johannes und Petrus, sowie der Gesichtsausdruck des letzteren unerklärt. Endlich müsste diese Gruppe den Platz mit dem Abendmahl tauschen, was aber wegen des Hintergrundes unmöglich ist.

Nun sind in derselben Gruppe des Burger Altars dreizehn Personen ausser dem Herrn vorhanden; die Zahl der Personen ist also für die Deutung dieser Scene nicht das Entscheidende. So hat denn Münzenberger in dieser Gruppe eine originelle Darstellung der Himmelfahrt gesehen. Das liegt in der That näher: die Anwesenheit der Mutter Maria macht dann keine Schwierigkeit (vgl. Act. 1, 14), ebensowenig das Fehlen der Wundmale (vgl. meine Bemerkung zur Auferstehung S. 9). Auch könnte man begreifen, warum Johannes und Petrus so hervortreten und letzterer offenbar in so gedrückter Stimmung (vgl. Joh. 21, 15—23). Die nach oben weisende Handbewegung des Herrn würde die Himmelfahrt ungleich passender ausdrücken als die eingepressten Fusssohlen auf dem Gipfel eines Hügels, wie es in den Himmelfahrtsdarstellungen jener Zeit üblich ist. Unerklärt bleibt aber, warum diese Gruppe dann nicht den Platz mit dem Abendmahl tauschen soll, da sie ja doch zu den Scenen nach der Kreuzigung eine ebenso nahe Beziehung hat wie das Abendmahl zu den Scenen vor der Kreuzigung.

Allerdings ist in unserer Gruppe die Abschiedsscene des Herrn mit allen diesen Beziehungen dargestellt; um sie aber direkt als Darstellung der Himmelfahrt deuten zu können, muss man auf die emporgehobene Hand Christi hinweisen. Doch ist diese Handbewegung nicht bedeutungsvoll auffallend, sie findet sich auch schon bei Christus in der Auferstehung und ist mehr für den andächtigen Beschauer als für die Darstellung selbst bestimmt. — Eher könnte man noch die Wiederaufnahme des Petrus, dessen charakteristische Figur zweifellos auf das Joh. 21, 15 ff. Erzählte hinweist, zum beherrschenden Gegenstand unserer Darstellung machen. Bei der bedeutsamen Stellung dieser Gruppe müsste man dann schon unter Berufung auf das dreimalige: »Weide meine Lämmer!« in der Wiederaufnahme Petri zugleich seine Einsetzung als Stellvertreter Christi auf Erden erblicken. Zu dieser Deutung aber giebt unsere Gruppe keinen Anlass.

Der Gesichtsausdruck des Petrus spiegelt nur wieder, was Joh. 21, 17 besagt. Dazu tritt ebenso bedeutungsvoll wie Petrus der Apostel Johannes hervor. Auch wendet sich Christus nicht einmal dem Petrus zu. Ueberdies erklärt diese Deutung ebenso wenig die Stellung dieser Gruppe in ihrem Verhältniß zum Abendmahl wie die Deutung der Himmelfahrt.

Somit enthält unsere Darstellung offenbar mehrere Andeutungen, aber bei dem repräsentativen Charakter der Gruppe, der sich sowohl in der Darstellung des Heilands wie der übrigen Personen, ausgenommen Petrus und Johannes, kundgibt, ist keine dieser Andeutungen charakteristisch und bedeutungsvoll genug, um für sich allein über die allgemeine Deutung eines Abschiedes Christi von den Seinen hinauszuführen.

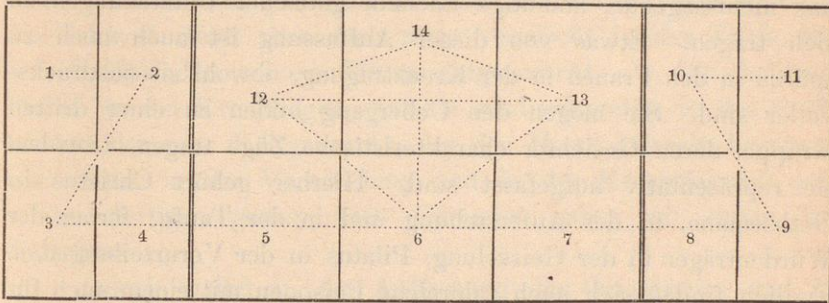
Da nun unsere Gruppe, wie schon erwähnt, ihrem Aeussern nach als ein Gegenstück zu der Gruppe des Abendmahls erscheint, so liegt es nahe, sich den Schlüssel für ihre weitere Deutung aus jener Darstellung zu holen und zu versuchen, sie auch inhaltlich als ein möglichst getreues Gegenbild zum Abendmahl zu begreifen. Als Darstellung des Abschieds Christi von den Seinen ist überdies schon eine inhaltliche Parallele gegeben. Ziehen wir diese Parallele noch straffer! Dort sahen wir, wie der Herr bei seinem Abschiedsmahl vor seinem Tode den Seinen ein teures Vermächtnis giebt durch die Einsetzung des heiligen Abendmahls und wie die bleibende Bedeutung dieses Vermächtnisses als Sakrament der Kirche betont wird. Auch bei der hier dargestellten Abschiedsscene vor seiner Himmelfahrt giebt der Herr den Seinen ein teures Vermächtnis durch die Einsetzung der Taufe, und auch hier sehen wir die Jünger in andächtiger und ehrfurchtsvoller Haltung vor dem Sakramente verharren. Die bleibende Bedeutung desselben für die Gegenwart, die dort durch das Hereinziehen der Stifterfigur veranschaulicht wurde, kommt hier zum Ausdruck dadurch, dass sich die ganze Gruppe mit ihrem repräsentativen Charakter sowie namentlich der Heiland mit seiner emporgehobenen Hand eindrucksvoll an den gegenwärtigen Beschauer richtet. Wer dieser Handbewegung des Herrn eine Bedeutung für die Darstellung selbst beimessen will, der kann in den drei emporgehobenen Schwurfingern einen direkten Hinweis auf die Taufe im Namen des dreieinigen Gottes finden.

Freilich pflegt die Taufe als Sakrament von der mittelalterlichen Kunst in anderer Weise dargestellt zu werden, nämlich bald durch die Taufe Christi, bald durch die des Kämmerers aus dem Mohrenland. Aber so gewiss diese Darstellungen das Sakrament der Taufe charakteristischer vor Augen führen, so gewiss wären sie in unserem Altare unstatthaft, da sie gänzlich aus dem Rahmen des Passionscyklus, in dem unsere Darstellung steht, herausfallen würden.

Dagegen bestätigt die Stellung unserer Gruppe die Deutung derselben als Darstellung der Taufe. Die Stellung der Gruppe verlangt, dass sie sich den Passionsdarstellungen, von welchen sie umrahmt wird, einfügen lässt, aber unter ihnen von besonderer Bedeutung ist; ferner dass sie sich in Parallele setzen lässt zu der ihr gegenüberstehenden Gruppe des Abendmahls, und endlich dass sie, da die Darstellungen unseres Altars von links nach rechts vorwärts schreiten, chronologisch vor dem Abendmahl zu stehen kommt. Diesen Anforderungen genügt unsere Gruppe weder als Darstellung der Himmelfahrt, noch als Darstellung der Wiederaufnahme des Petrus, sondern nur, weil dort zugleich das Wort gesprochen wurde: »Gehet hin in alle Welt etc.« (Matth. 28, 19). Als Darstellung der Einsetzung der Taufe durch Christus bei seinem Abschied von den Seinen vor seiner Himmelfahrt gehört unsere Gruppe in den Rahmen der Passionsbilder hinein; als Darstellung der bleibenden Bedeutung der Taufe als Sakrament der Kirche hebt sie sich von diesen rein historischen Darstellungen ab; in beiden Beziehungen bildet sie das vollkommenste Gegenbild zu der Darstellung des Abendmahls. Die Betonung des Sakraments in beiden Darstellungen bringt es jedoch mit sich, dass sie in der Reihenfolge auftreten, wie sie es als Sakramente für den Christen thun, nämlich erst die Taufe und dann das Abendmahl.

Welcher Gedankengang verbindet nun die drei oberen Felder des Schreins mit den Darstellungen der Passionsgeschichte und untereinander? Die Brücke zwischen dem Passionscyklus und den drei oberen Feldern des Schreins bilden offenbar die beiden Mittelfelder: die Kreuzigung und das jüngste Gericht. Schon äusserlich zeigt sich ihre Zusammengehörigkeit in der Einfachheit der Darstellung, die sie von allen benachbarten Gruppen abhebt.

Aber auch inhaltlich weisen sie aufeinander hin: hier sehen wir Christus in seiner grössten Erniedrigung am Fluchholz, dort in seiner grössten Glorie als Weltenrichter »kommend in den Wolken des Himmels«. Dazwischen fällt die Wirksamkeit der Kirche, dargestellt in den Sakramenten, durch welche sie das in Golgatha erworbene Heil den Menschen mitteilt und sie würdig macht, »dereinst zu stehen vor des Menschen Sohn«. Zur Veranschaulichung diene folgende Figur:



In dieser Figur enthält also Feld 1: Christus in Gethsemane; Feld 2: den Judaskuss und daneben die Gefangennahme; Feld 3: die Geisselung; Feld 4: die Verurteilung durch Pilatus; Feld 5: die Kreuztragung; Feld 6: ursprünglich die Kreuzigung; Feld 7: die Pietà; Feld 8: ursprünglich die Bestattung; Feld 9: die Auferstehung und die Frauen am Grabe; Feld 10: die Höllenfahrt; Feld 11: Christus erscheint der Maria Magdalena; Feld 12: die Taufe, dargestellt nach ihrer Einsetzung und Bedeutung als Sakrament; Feld 13: das Abendmahl, dargestellt nach seiner Einsetzung und Bedeutung als Sakrament; Feld 14: ursprünglich das jüngste Gericht.

Aus der Beschreibung der Figurengruppe erhellt, dass uns in ihnen eine ebenso tiefe wie würdevolle mittelalterliche Passionsdarstellung geboten wird. Klar und einfach wie die Einteilung des Altars, einheitlich und massvoll wie seine Ornamentik ist auch die Auffassung seines figürlichen Schmuckes: es sind Andachtsbilder, die wirken wollen.

Wie die Auffassung und der Ausdruck der Gesichter ursprünglich gewesen ist, lässt sich wegen der entstellenden neuen Bemalung schwer erkennen; doch scheint hier eine grosse Mannig-

faltigkeit zu herrschen. Ganz ausdruckslos ist der Engel in der Auferstehung, die Eva in der Höllenfahrt, Maria in der Taufe, Johannes im Abendmahl. Noch völlig der Auffassungsweise der Gotik gehören die Frauen in der Auferstehung und die Jünger vom Schlage des Jakobus (vgl. Taufe und Abendmahl) an, die zwar meistens durch eine verschiedene Haltung der Hände voneinander unterschieden werden, deren breite Gesichter aber durchaus gleichförmig sind und hier die ausgesprochene Weichheit, dort das nichtssagende, anmutige Lächeln gotischer Darstellungen an sich tragen. Etwas von dieser Auffassung ist auch noch zu spüren in den Frauen in der Kreuztragung, obwohl sie ausdrucksvoller sind. Sie mögen den Uebergang bilden zu einer dritten Gruppe, deren Gesichter charakteristische Züge tragen, trotzdem sie repräsentativ aufgefasst sind. Hierher gehört Christus in Gethsemane, in der Auferstehung und in der Taufe; ferner der Würdenträger in der Geisselung, Pilatus in der Verurteilung u. a. Endlich finden sich auch zahlreiche Personen mit einem auch für die Situation, in der sie sich befinden, charakteristischen Gesichtsausdruck, z. B. Christus und Malchus im Judaskuss, Christus und Simon von Kyrene in der Kreuztragung, die Frauen und Johannes in der Pietà, Petrus und Johannes in der Taufe.

Trotz dieser Mannigfaltigkeit trägt grade die Auffassung der Gesichter viel zur Einheitlichkeit und Klarheit der Darstellung bei. In den verschiedenen Scenen kehren nämlich dieselben Personen häufig wieder und werden als solche erkannt und vertraut, weil der Grundcharakter ihrer Gesichter in Form und Ausdruck stets gewahrt bleibt. So trägt Christus überall die Züge des »Sanftmütigen und von Herzen Demütigen«. Am reinsten findet sich dieser Ausdruck natürlich in den Darstellungen, in denen er aus der Scene heraus auf den Beschauer blickt (Gethsemane, Auferstehung, Taufe). Auf Grund dieses Typus wird bald der ergebene Dulder (Geisselung, Verurteilung, Kreuztragung), bald der liebevolle Helfer und Erlöser (Höllenfahrt, Christus und Magdalena) betont, auch lässt sich mit demselben eine heilige Würde vereinigen (vgl. namentlich den Judaskuss); doch vermisst man einen Ausdruck für den siegreichen Bezwiner von Tod, Hölle und Welt: die Siegesfahne muss den Siegesfürsten charakterisieren (Auferstehung, Höllenfahrt, Taufe). —

Nach dem Typus erkennt man die Jünger von Gethsemane auch unter der ganzen Jüngerschar wieder. Johannes hat in Gethsemane den üblichen, sentimental-weichlichen Ausdruck, aber in der Pietà kommt in seinen Zügen ebenso charakteristisch die Trauer um den Tod seines Herrn zum Ausdruck wie in der Taufe das freudige Hochgefühl, mit dem Auferstandenen vereint zu sein. Als Gegenbild zu Johannes erscheint Petrus als thatkräftiger, charaktervoller Mann. Sein Typus zeigt sich am reinsten in Gethsemane und im Abendmahl, gesteigert im Judaskuss, wo er gegen Malchus das Schwert zieht, aber auch nicht verwischt in der Taufe, wo er schuldbeladen seinem Herrn entgegentritt. — Die heiligen Frauen in der Kreuztragung kehren ausdrucksvoller in der Pietà wieder; der rohe Kriegsknecht, der den Herrn geißelt, begegnet uns wieder in der Verurteilung und in der Kreuztragung, und seinen dortigen gewappneten Genossen sahen wir schon im Judaskuss.

Jedoch waltet in der Auffassung der Grundtypen und in ihrer Charakteristik eine dem Zweck der Darstellung entsprechende Mässigung; am stärksten ist der Ausdruck der Angst auf dem Gesichte des Malchus ausgeprägt, das sich schon der Grimasse nähert.

Noch mehr als die Auffassung der Gesichter zeigt sich die Auffassung der Handlung beherrscht von der Absicht des Künstlers, eine Darstellung für die Andacht zu schaffen. Ja, hier drängt sich diese Absicht sogar in unkünstlerischer Weise auf: bald indem der Blick des Heilands auf dem Beschauer ruht (Gethsemane, Auferstehung, Taufe), bald indem das Gefühl, das den Beschauer beseelen soll, durch Nebenpersonen der Darstellung diesem vergegenwärtigt wird (Kreuztragung, Taufe, Abendmahl), bald indem durch eine Handbewegung direkt eine Ermahnung an ihn gerichtet wird (Geißelung, Auferstehung, Taufe). So treten denn zahlreiche repräsentativ aufgefasste Figuren auf, unter denen die Beteiligung an der Handlung zu leiden hat. Dennoch fehlt es den Szenen nicht an Leben und Inhalt. Schon die absichtsvolle Gesamtordnung der Figurengruppen sowie die Gruppierung der einzelnen Szenen, in denen mit Vorliebe Kontraste einander gegenübergestellt werden (vgl. namentlich die Bilder des linken Flügels und die Kreuztragung) erzeugen eine reiche innere Handlung. Jedoch auch äusserlich

zeigen manche Gruppen (vgl. Kreuztragung, Höllenfahrt, Abendmahl) eine lebendige Handlung; ja, im Judaskuss und in der Verurteilung spürt man, dass eine Beteiligung aller Personen an der Handlung gewollt ist. Auch drastische Bewegungen finden sich z. B. bei den Kriegsknechten, die den Herrn geisseln und ihn bei der Kreuztragung fortzerren, ferner auch bei Maria Magdalena in der Pietà. Doch liegt auch über den belebtesten Szenen eine erhabene Ruhe: Personen, die lediglich dazu dienen, den Hintergrund auszufüllen, fehlen ebensowohl wie genrehafte Züge. Denn Einfachheit und Mässigkeit herrscht auch in der Auffassung der Handlung, wie es sich bei Andachtsbildern geziemt. Freilich darf man diese Einfachheit nicht im modernen Sinne verstehen. Gegen die Forderung eines streng einheitlichen Motivs verstossen manche Gruppen (Judaskuss, Taufe, Abendmahl); jedoch werden unmögliche und daher störende Kombinationen zweier oder mehrerer Szenen zu einer Darstellung mit Ausnahme in der rein repräsentativen Gruppe der Auferstehung vermieden; ebenso treten legendarische Zuthaten und Ausmalungen zurück. Auch will die Mässigkeit nicht mit modernem Massstabe gemessen werden; doch tritt in den grausamsten und unheimlichsten Szenen (Geisselung, Höllenfahrt) eine für die damalige Zeit beachtenswerte Milderung zu Tage.

Dem Kostüm wird in unseren Darstellungen nicht mehr Bedeutung zuteil, als ihm zukommt; eine nach Ordnung strebende Auffassung lässt sich jedoch auch hier bemerken. Christus und seine Jünger erscheinen nie im Zeitkostüm, stets barhäuptig und barfuss. Das Lendentuch des Herrn ist schlicht behandelt, die Dornenkrone tauartig. Die heiligen Frauen haben immer das Haupt mit einem herabhängenden Kopftuch bedeckt, ihre Kleider sind nicht ausgeschnitten. Die übrigen Personen tragen stets spitze Schuhe, am längsten sind die Schnäbel derselben bei den beiden Kriegsknechten zur Rechten im Judaskuss. Bekleidet sind sie entweder mit kurzer Shecke (vgl. Judaskuss, Geisselung, Verurteilung, Kreuztragung) oder mit langen, ungeschlitzten Gewändern mit Aermeln (vgl. Geisselung, Pietà) oder mit Rüstungen, Handschuhen, Kesselhelm (vgl. Judaskuss, Verurteilung, Kreuztragung, Auferstehung). Der Gürtel sitzt, wo er vorkommt, tief, ist bei Würdenträgern mit Buckeln besetzt. Letztere tragen über

der eng anliegenden Kleidung einen Mantel und auf dem Haupte einen Turban (vgl. Geisselung, Verurteilung, Abendmahl). Die Bartbehandlung ist mannigfaltig; lang herabhängendes Haar trägt nur der Heiland und Jakobus; lockiges Haar ist häufig.

Die Auffassung des figürlichen Schmuckes stellt an das technische Können seines Verfertigers bedeutende Anforderungen. So verlangt die Wiederkehr derselben Personen in den verschiedenen Szenen, dass ihnen unter Wahrung ihres Typus eine der jeweiligen Situation entsprechende Charakteristik gegeben wird. Diese Forderung wird in unseren Darstellungen erfüllt. Wie verschieden ist der Ausdruck derselben Person in den verschiedenen Szenen trotz des gleichbleibenden Typus! Man stelle den Christus im Judaskuss, in der Verurteilung, in der Kreuztragung und in der Höllenfahrt nebeneinander, man vergleiche den Petrus im Abendmahl mit dem im Judaskuss und in der Taufe, so wird man den Künstler erkennen, der zu charakterisieren weiss, ohne zu übertreiben und zu verzerren und ohne der Heiligenscheine und äusserer Kennzeichen für seine Gestalten zu bedürfen. Wenn er trotzdem äussere Attribute (wie den Beutel des Judas, die Siegesfahne des Auferstandenen) nicht ganz verschmäh't und, um Andacht zu erwecken, die gleichförmigen Andachtsfiguren der Gotik übernimmt, so zeigt er sich darin nur als ein Kind seiner Zeit; vielleicht aber darf aus dem Umstand, dass verschiedene Personen den gleichen charakteristischen Gesichtsausdruck bekommen haben, dass z. B. der Typus Christi auch bei einem seiner Jünger, der des Johannes bei einem anderen von ihnen, der des Petrus auch bei Simon von Kyrene wiederkehrt, geschlossen werden, dass der Künstler nur über eine beschränkte Zahl charakteristischer Typen zu verfügen hat.

Abgesehen von den Gesichtern zeigt sich in der sonstigen Behandlung des Körpers viel Verkehrtes und Ungeschicktes. Von einem Künstler, der sich durch äussere Umstände zwingen lässt, einige seiner Figuren zu Zwerggestalten zu verkürzen (so Malchus im Judaskuss, Simon von Kyrene in der Kreuztragung, der Mann zu Füssen des Herrn in der Pietà, der Engel und die drei Grabeswächter in der Auferstehung, Johannes im Abendmahl) kann man eine Körperbehandlung auf Grund von Naturstudium nicht erwarten. Dabei soll nicht gelehnet werden, dass er die Körper-

verhältnisse meist nicht schlecht getroffen hat, obwohl er auch dazu neigt, die Köpfe zu gross zu bilden; auch ist die Behandlung des nackten Körpers nicht grade ungeschickt (vgl. die Pietà). Doch scheut er sich nicht, wo es gilt, der wesentlich inhaltlich aufgefassten Gruppierung zu genügen, wo es eine charakteristische Stellung oder eine drastische Bewegung erfordert, unbeholfen und unnatürlich zu werden. Ungeschickt ist die Anordnung der Personen in der Taufe und im Abendmahl, unmöglich die Stellung der schlafenden Jünger und Kriegsknechte in Gethsemane und in der Auferstehung. Auffallend unbeholfen erscheinen die drei parallelen Arme im Judaskuss, in der Kreuztragung erblickt man einen schwer zu entwirrenden Knäuel von Händen. Der rechte Arm des Herrn im Judaskuss ist zu lang, ebenso der rechte Arm des Kriegsknechts zur äussersten Rechten im Judaskuss und in der Verurteilung. Uebertrieben ist die Armbewegung des linken Kriegsknechts in der Geisselung, verschoben das linke Bein Christi in der Auferstehung und die Arme der Maria Magdalena in der Pietà. Hände und Füsse werden nicht versteckt, sondern oft unnötiger Weise gezeigt, jedoch sind Finger und Zehen zinkenartig. — Staffage weiss der Künstler nicht zu geben: die Felsen sind wellenförmig, die Bäume Kohlköpfe; am besten ist noch der aus dem Fenster entfliehende Teufel zusamt seinem Häuschen. Die Gewandbehandlung ist weich und ruhig; auch wo das Gewand auf der Erde liegt, ist es nicht knitterig. Es zeigt aber stark den Typus der vertikalen Parallelfalten, auch Horizontalfalten über der Brust kommen vor (vgl. Pietà)¹⁾.

Der Altar ist bemalt. Die jetzige Bemalung desselben ist jedoch eine spätere Uebermalung. Sie besteht aus Leimfarbe, die oft recht dick und uneben aufgetragen ist. Die Umrahmung von Schrein und Flügeln hat einen rotbraunen Anstrich erhalten, auf welchem dunkle Muster angebracht sind von der Art, wie man sie noch häufig in gekalkten Bauernküchen findet. Die Verzierungen der Ornamentik sind golden, die Profilierung der Rundbogen abwechselnd blau, rot und weiss. Die Farbe der Staffage ist schmutzig grün. Die Bemalung der Fleischteile und der Ge-

¹⁾ Eine ganz ähnliche Gewandbehandlung findet sich z. B. in dem etwas späteren Hochaltar zu St. Marien in Lübeck; vgl. GOLDSCHMIDT, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530, Lübeck 1890, Tafel VI.

sichter ist greulich, auf jeder Wange befindet sich ein anilinroter Klecks. Glücklicher ist man beim Anstreichen der Gewänder gewesen. Der Herr und die Seinen tragen in der Regel mattgoldene bis gelbe Gewänder, während die Widersacher einen dunklen Anstrich bekommen haben, häufig mit darauf gelegten Mustern, doch ist diese Scheidung nicht streng durchgeführt (vgl. z. B. den Johannes in Gethsemane).

Unter dieser neuen Bemalung sitzt die alte auf einem Leinwandgrunde. Wie dieselbe bei dem äusseren Rahmen und bei der Staffage gewesen ist, lässt sich wegen der dicken und uneben aufgetragenen neuen Bemalung nicht deutlich erkennen. Am Rahmen kommt unter dem braunen Anstrich eine hellrote Farbe zum Vorschein, die ich aber nur als Grundfarbe ansehen möchte. Die ursprüngliche Farbe der Staffage scheint unter anderem auch Mattgold gehabt zu haben, das Dach des Höllenhäuschens war rot mit weissen Strichen. Alles übrige: die Ornamentik (vielleicht mit Ausnahme der Profilierung der Bogen), sämtliche Gewandstücke zusamt ihrem Futter sowie auch Haar und Bart war mit Gold belegt und zwar mit Glanzgold; es findet sich allerdings auch Glanzsilber an Helm und Beinkleidern der Kriegsknechte und am Höllenhäuschen. Wie die Farbe der Fleishteile ursprünglich gewesen ist, habe ich nicht gewagt zu untersuchen. Ueber den Hintergrund ist schon gesprochen.

Als Zeit der Entstehung unseres Altars hat Matthaei, a. a. O. S. 41 u. 42, auf Grund des Kostüms das Ende des 14. Jahrhunderts festsetzen können. Auch die Beobachtungen, die im Vorstehenden am Altare gemacht worden sind, charakterisieren ihn als ein Erzeugnis jener Zeit: so der Schrein mit seiner Einteilung in Bildfelder ohne konstruktive Hervorhebung der beiden Mittelfelder, so die Ornamentik mit ihrer Masswerkgalerie statt des späteren Gitterwerks, ihren kleinen Kreuzblumen und dem gänzlichen Vorherrschen des Rundbogens, so der glanzgoldene Hintergrund ohne Muster und Heiligenscheine. In diese Zeit gehört ferner die Darstellung der Passion Christi, wie sie in den Figurengruppen unseres Altars dargeboten wird. Noch liegt ein tiefes religiöses Empfinden der Auffassung zu Grunde, und der Gedanke, dass das Werk erbaulichen Zwecken dienen soll, beherrscht sie in allen Stücken. Vollends zeigt die Technik, die in

den Dienst dieser Auffassung tritt, die Vorzüge und Schwächen jener Zeit: treffliche Charakteristik der Gesichter bei mangelhafter Behandlung des Körpers, Unkenntnis der Natur und traditioneller Gewandbehandlung. Endlich kommt auch die Bemalung durch reichliche Anwendung von Glanzgold dem Geschmack der damaligen Zeit entgegen. Dabei haben sich noch einzelne Reste der künstlerischen Art einer früheren Periode in unserem Altare erhalten. Das architektonisch empfundene Strebesystem erinnert an die Nischen gotischer Altäre, und einige repräsentative Figuren unserer Darstellungen sind gradezu gotisch. Auch dürfte der Umstand, dass die Figurengruppen die für sie hergestellten Felder der Breite nach nicht ausfüllen, auf eine Zeit hinweisen, wo die Darstellung von Einzelfiguren noch die geläufigere war. Jedoch finden sich an unserem Altar auch Ansätze, deren Weiterentwicklung erst die Folgezeit bringt, so z. B. die Andeutung einer Landschaft in mehreren Szenen. Auch kann man in der dekorativen Absonderung der beiden Mittelfelder von den benachbarten gleich grossen Feldern des Schreins ein Anzeichen erblicken für die Bedeutung, die ihnen die spätere Kunst zuteil werden lässt, wobei freilich zu beachten ist, dass die Hervorhebung dieser Felder hier auf umgekehrtem Wege erreicht wird, wie später, nämlich durch Einfachheit der Darstellung.

Dennoch bieten die Figurengruppen unseres Altars in ihrer Gesamtanordnung sowie in der Darstellung einzelner Szenen, wie wir gesehen haben, manches Eigentümliche und von der gesamten Tradition Abweichende¹⁾. Diese Beobachtung erschwert die Lösung der Frage, wo der Altar entstanden ist. Zwar ist nicht zu bezweifeln, dass er ursprünglich für Landkirchen gemacht worden ist, zumal der Altar in dem benachbarten Burg seine Eigentümlichkeiten teilt²⁾; jedoch scheint ebensowenig zweifelhaft, dass diese beiden Altäre nicht im Lande selbst fertiggestellt wurden. Freilich genoss die Insel Fehmarn als dänisches Lehen im Besitze der Schauenburger Grafen gegen Ende des 14. Jahrhunderts Ruhe und Frieden; doch von einer früheren heimischen Kunst-

¹⁾ Vgl. MÜNZENBERGER, a. a. O., S. 83.

²⁾ Einen genaueren Vergleich beider Altäre gestattet zwar die mir vorliegende Photographie des Burger Altars bei HAUPT, a. a. O., II, nach S. 74 nicht, doch ihre enge Verwandtschaft ist augenscheinlich.

entwicklung finden sich keine Spuren, und als Erstlingswerke einer solchen lassen sich diese beiden Altäre nicht begreifen. — Nun tragen diese Altäre mit ihren zahlreichen Feldern, ihren kleinen, gedrunghenen Gestalten und ihrem nicht flachen Relief niederdeutschen Charakter; dabei ist aber an ihnen von spezifisch niederländischer Art, wie sie die späteren, nachweislich aus jenem Lande stammenden Altäre zeigen, nichts zu spüren. Auch ladet das Vorkommen der Stifterfigur in den Darstellungen des Landkirchener Altars dazu ein, den Ort seiner Entstehung in nicht zu weiter Ferne zu suchen. So bleibt es das Nächste, den Ursprung dieser beiden Altäre in Lübeck zu vermuten, wo Goldschmidt seit dem 14. Jahrhundert eine einheimische Kunst nachgewiesen hat¹⁾. Jedoch mit Sicherheit lässt sich dies nicht feststellen, zumal direkte Vorbilder für diese Altäre noch nicht gefunden sind. Ob »eine ausführliche Darlegung der rheinischen und westphälischen Holzplastik« einmal solche bringen wird, wie Matthaei auf Grund der Aehnlichkeit der Kreuztragung unseres Altars mit der Darstellung der gleichen Scene in der kleinen Passion aus der Schule Meister Wilhelms im Kölner Museum vermutet, bleibt abzuwarten.

Bei dem gegenwärtigen Zustande des Landkirchener Altars dürfte es auf den ersten Blick einleuchten, dass eine Wiederherstellung desselben notwendig ist. Von der Ornamentik ist bereits so viel verloren, dass sich nur mit Mühe ein Gesamteindruck von ihr gewinnen lässt, und das dank des festen Rahmenwerks noch Vorhandene wird bald demselben Schicksal anheimfallen, weil es schon jetzt vielfach lose ist oder nur dürftig zusammengehalten wird. Dazu befindet sich die Bemalung in einem Zustande, dass sie jeden Beschauer abstossen muss. Die zahlreichen Defekte des figürlichen Schmuckes sind folgende:

1) Gespalten ist:

der Kelch in Feld 1,

das linke Bein des einen Kriegsknechts in Feld 3,

der Arm Christi und Adams in Feld 10; ferner

die Gruppen in Feld 1, 2 und 4, und den Gruppen in Feld 5 und 9 droht ein gleiches Geschick.

¹⁾ GOLDSCHMIDT, a. a. O., S. 4 ff.

2) Beschädigt ist:

der Helm des Kriegsknechts, der hinter Christo steht,
 und die rechte Hand des Kriegsknechts zur äussersten
 Rechten in Feld 2,
 beide Hände des Würdenträgers in Feld 3,
 die emporgehobenen Finger Christi in Feld 9,
 eine Hand Adams in Feld 10,
 die Hand Christi, die den Spaten hält, in Feld 11,
 die emporgehobenen Finger Christi
 eine Hand des Petrus
 eine Hand des Johannes } in Feld 12,
 die Hand Christi, die auf Johannes ruht,
 eine Hand des Jüngers zur Rechten Christi } in Feld 13.
 der Jünger zur äussersten Rechten am Rücken }

3) Es fehlen an Kleinigkeiten:

beide Arme Christi in Feld 1,
 die rechte Hand Christi
 die rechte Hand und das Schwert Petri
 das Schwert des Gewappneten neben dem
 Verräter } in Feld 2,
 die linke Hand und die Lanze seines Neben-
 mannes
 die Keule in der rechten Hand des Kriegs-
 knechts hinter Christo }
 das Kapitäl der Säule } in Feld 3,
 die Geisselungsinstrumente beider Kriegs-
 knechte }
 der rechte Unterarm des Pilatus und eine
 Schriftrulle in seiner Linken }
 das Schwert in der Hand des gewappneten } in Feld 4,
 Kriegsknechts }
 die Lanze in der Hand seines Nebenmannes }
 ein Arm des Kreuzes in Feld 5,
 ein Licht in der Hand der Frau zur äussersten Rechten
 in Feld 7,
 die Siegesfahne in der Hand des Auferstandenen in
 Feld 9, 10 und 12.

4) Es fehlen an ganzen Figuren und Gruppen:

- die Maria Magdalena und ein Baum in Feld 11,
- die ganze Gruppe der Kreuzigung in Feld 6,
- „ „ „ der Bestattung in Feld 8,
- „ „ „ des jüngsten Gerichts in Feld 14.

Es erhebt sich nunmehr die Frage: wie ist der so beschädigte Altar wiederherzustellen?

Bei der Wiederherstellung von Altären hat man den Zweck im Auge zu behalten, für den die Wiederherstellung geschieht und daher zwischen einer Restauration für einen wissenschaftlichen und für einen erbaulichen Zweck zu unterscheiden. Ist ein Altar lediglich für einen wissenschaftlichen Zweck wiederherzustellen, so kommt es darauf an, ihn zu einem unverfälschten Zeugnis der Kunstentwicklung seiner Zeit zu machen. Demnach hat eine solche Restauration inne zu halten, sobald der ursprüngliche Zustand nicht erreicht werden kann, und muss sich also darauf beschränken, das noch Vorhandene zu erhalten, spätere Zuthaten zu entfernen und nur das zu erneuern, dessen ursprüngliche Art sich mit Sicherheit feststellen lässt. Ferner ist es dem wissenschaftlichen Zweck entsprechend, die vorgenommenen Erneuerungen so herzustellen, dass sie als solche sogleich erkannt werden. Daher ist es üblich, sie entweder unbemalt zu lassen oder aus anderem Holze anzufertigen, je nachdem sie bei ursprünglich bemalten oder unbemalten Altären angebracht werden. — Ist ein Altar für einen erbaulichen Zweck wiederherzustellen, so muss dafür Sorge getragen werden, dass die erbauliche Kraft desselben gewahrt und erhöht wird. Das wird geschehen, wenn sein Inhalt möglichst klar und lückenlos in möglichst ansprechender Form dem Beschauer dargeboten wird. Daher ist die Restauration thunlichst vollständig durchzuführen und von den Hilfsmitteln, die der Altar selbst oder verwandte und gleichzeitige Altäre in die Hand geben, ausgiebiger und unbedenklicher Gebrauch zu machen. Die Erneuerungen dürfen aber nicht als solche gekennzeichnet werden, vielmehr ist sogar die ursprüngliche Art, wo es sich um äusserliche und nebensächliche Dinge handelt, dem veränderten Geschmack unserer Zeit gemäss abzuändern. Dem Interesse, das die Wissenschaft an diesen Altären hat, kann und muss dadurch

Genüge geleistet werden, dass über solche Wiederherstellungen ein genaues Protokoll aufgenommen wird.

Zur Verdeutlichung werde das hier Gesagte auf den Landkirchener Altar angewandt, wiewohl für ihn thatsächlich nur eine Restauration für einen wissenschaftlichen Zweck in Frage kommt.

Auf jeden Fall ist seine Ornamentik wiederherzustellen, weil sich aus den erhaltenen, freilich über alle Felder zerstreuten Teilen ihre ursprüngliche Form vollständig zusammenstoppeln lässt. Dagegen ist davon abzusehen, dem Schrein wiederum eine Bekrönung durch eine Kreuzblumengalerie zu geben, weil ein direktes Vorbild für ihre ursprüngliche Art fehlt. Die jetzige Bekrönung des Burger Altars stammt aus neuester Zeit. Auch wird das Fehlen einer solchen Bekrönung nicht störend empfunden.

Am figürlichen Schmuck sind bei einer Restauration für einen wissenschaftlichen Zweck unbedingt die vorhin unter 1) und 2) aufgezählten Defekte wiederherzustellen, da es sich hier nur um Erhaltung oder Erneuerung von noch Vorhandenem handelt. Auch einer Herstellung der unter 3) aufgeführten fehlenden Kleinigkeiten möchte ich nicht widerraten, denn ihr Fehlen ist zum Teil doch recht störend (z. B. in Feld 1, 2, 3 u. 5), zum Teil erschwert es die richtige Deutung der Scenen beträchtlich (z. B. in Feld 4 u. 12). Die Herstellung in der ursprünglichen Art dürfte auch möglich sein; denn einige der fehlenden Teile sind doch sehr geringfügig (z. B. die Schriftrolle des Pilatus in Feld 4, das Licht der Frau in Feld 7); bei anderen ergibt sich die ursprüngliche Art direkt aus der Darstellung (z. B. der Unterarm des Pilatus in Feld 4, die Hand des Herrn in Feld 2, der Arm des Kreuzes in Feld 5), bei anderen aus anderweitigen Darstellungen unseres Altars (so die beiden Arme des Herrn in Feld 1 nach denen der Stifterfigur in Feld 13, die fehlenden Waffen der Kriegsknechte in Feld 2 und 4 nach den in Feld 9 dargestellten), und endlich bei noch anderen aus den analogen Darstellungen des eng verwandten Burger Altars und der zeitlich nicht sehr fernstehenden Altäre zu Bøslund und zu St. Marien in Lübeck (so das Kapitäl der Säule und die Geisselungsinstrumente in Feld 3 und die Siegesfahne in Feld 9, 10 und 12). Nicht wiederherzustellen, weil die ursprüngliche Gestalt nicht mit Sicherheit erreichbar, sind die unter 4) aufgeführten Gruppen in Feld 6, 8, 11 und 14.

Doch würde ich befürworten, dass in die leeren Felder gute und grosse Photographieen der betreffenden Scenen des Burger Altars hineingestellt würden.

Sollte der Altar aber künftighin wieder zur Erbauung einer Gemeinde dienen, so würde ich auch für die vollständige Neuherstellung dieser Figurengruppen stimmen. Denn in diesem Falle haben die leeren Felder einen zu störenden Einfluss; auch wird ein frommes Gemüt die Darstellung der Kreuzigung und des jüngsten Gerichts am schmerzlichsten vermissen. Dazu kommt noch, dass die erbauliche Kraft unseres Altars nicht zum wenigsten in dem erhabenen Gedankengang seiner Darstellungen liegt, der aber durch das Fehlen dieser Gruppen für die Gemeinde völlig verloren geht. Die Herstellung würde sich nach den betreffenden Scenen des Burger Altars zu richten haben, unter Berücksichtigung der durch den Hintergrund unseres Altars gegebenen Grössenverhältnisse und erkennbaren Stellungen und unter Herübernahme der in den Darstellungen unseres Altars verwandten Personentypen.

Was endlich die Bemalung unseres Altars anbetrifft, so muss eine Restauration für einen wissenschaftlichen Zweck in erster Linie darauf bedacht sein, die alte Bemalung wiederherzustellen. Ob dies aber möglich sein wird, ist mir z. B. bei der Staffage sehr fraglich. Ich möchte daher zu einem Versuch raten und es von dem Ausfall desselben abhängig machen, ob die alte Bemalung wiederhergestellt werden soll oder nicht. Als Versuchsobjekt schlage ich vor, die Reste von Feld 11 zu benutzen. Ist das Ergebnis des Versuches ein negatives, so möge man verfahren, wie ich es bei einer Restauration für einen erbaulichen Zweck ohnehin vorschlagen möchte. Denn diesem Zweck wird nicht gedient durch die Wiederherstellung der alten Bemalung mit ihrem Glanzgold und Glanzsilber; vielmehr hat man recht daran gethan, dies in der neuen Bemalung abzuthun und zu mildern. Ich wünsche daher, nur an den Fleischteilen die alte Bemalung wiederhergestellt zu sehen, im übrigen möge man eine durchgängige Restauration der neuen Bemalung vornehmen, freilich unter Vermeidung ihrer unebenen, holperigen Art und unter Vernichtung der bäuerischen Muster auf Schrein und Flügeln.

