

BIBLIOTEKA
Instytutu
Bałtyckiego
w Bydgoszczy

55316/
E 3688 1



W. WALLERAND

ALTARKUNST

des

Deutschordensstaates Preußen

unter Dürers Einfluß



Bau- und Kunstforschung im Deutschen Osten

★

Herausgegeben von W. Drost und E. Witt



XIII

Altarkunst des Deutschordensstaates Preußen unter Dürers Einfluß



34847



55316/6578

562

IV.8.4 IV.2.6

Altarkunst

des Deutschordensstaates Preußen
unter Dürers Einfluß

Von

Dr. W. Ballerand



Verlag A. W. Kafemann G. m. b. H., Danzig

1940

111 1-6.8

Alle Rechte vorbehalten



1 9 4 0

Druck H. W. Kafemann G. m. b. H., Danzig.

Inhaltsangabe

	Seite
I. Einführung	7
II. Beschreibung der Altarwerke	9
1. Hochaltar der Marienkirche in Danzig	9
2. Zwei Altäre in der Trinitatiskirche, Danzig	18
3. Schreinaltar der Katharinentkirche, Danzig	20
4. Der Osterwicker Altar, Stadtmuseum Danzig	22
5. Der Zuckauer Klappaltar	23
6. Hochaltar der Marienkirche in Elbing	24
7. Der Dreikönigschrein in Elbing	28
8. Der Mälzenbräuer-Altar der Nikolaikirche in Elbing	31
9. Der Altar in Pettelkau	35
10. Der Altar in Reichenau	38
11. Der Schuhmacher-Altar, Marienkirche in Elbing	41
12. Der Bierträger-Altar, Elbinger Städt. Museum	43
13. Ein Schreinaltar in Medenau	43
14. Ein zweiter Altar in Medenau	46
15. Der Altar in Tierenberg	48
16. Der Altar in Laptau	51
17. Der Weichselfahrer-Altar, Marienkirche Elbing	52
18. Der Santopper Altar in Heilsberg	53
III. Rückblick	55
a) Schnitzwerk	55
b) Malerei	55
IV. Literaturangabe	57
V. Bilderanhang mit einem Verzeichnis der Abbildungen und einem Nachweis der photographischen Vorlagen	59

I. Einführung

Aufgabe der vorliegenden Arbeit war es, die Altarkunst Ost- und Westpreußens auf Dürer-Einfluß hin zu untersuchen. Eine nach Durchsicht der Inventare erfolgte erste Aufstellung der in Frage kommenden Denkmäler wurde auf Besichtigungsfahrten überprüft und ergänzt. Nur für das damals noch an Polen abgetretene Gebiet verließ ich mich allein auf die Angaben der Inventare und konnte außer einem einzigen, in nächster Nachbarschaft befindlichen Beispiel (Zuckau) keine weiteren anführen. Die eingeführten Antwerpener Altäre wurden, obwohl sie vielfach Dürer-Einfluß aufweisen, nicht berücksichtigt.

Trotzdem ist das Ergebnis der Untersuchung eine stattliche Beispielerie von Schreinaltären, die für die erstaunlich rasche und weitreichende Auswirkung der Kunst Dürers bedees Zeugnis ablegt und die Frage aufwerfen läßt: Hat Albrecht Dürer, der in sich Bergübelte und doch so Weltoffene, den es aus winkligen Nürnberger Gassen hinaustrieb an den Rhein, nach Italien, in die Niederlande — hat er auch unseren Nordosten einmal zum Wanderziel erkoren? Ist Dürer, wie der Kunsthistoriker Nikolaus Busch¹⁾ es z. B. annehmen möchte, im Winter 1521/22 in Livland gewesen? Und wäre damit auch der in unserem Gebiet nachweisbare Dürer-Einfluß unmittelbarster Art, d. h. durch persönliches Auftreten des Meisters zu erklären? Die Vorstellung von einem Aufenthalt Dürers im hiesigen Gebiet ist so verlockend wie unwahrscheinlich. Es gibt bisher keine Forschungsergebnisse, durch welche die wenig überzeugende Hypothese Buschs an Wahrscheinlichkeit gewonnen hätte²⁾. Sie verliert überdies für uns an Bedeutung durch die Tatsache, daß bereits vor 1521 Dürer-Einfluß zu bemerken ist, der sich am konkretesten an motivischen Entlehnungen nachweisen läßt.

Dürer-Kupferstiche und Holzschnitte sind es, die trotz der Weite des zu durchmessenden Raumes in ungeheurer Schnelligkeit das hiesige Kunstschaffen befruchtet haben. So trifft man in Danzig auf einen Flügelkreuz, den Hochaltar der Marienkirche, der, 1511 in Auftrag gegeben, Dürer-Vorlagen verwendet, die in eben demselben Jahr erst öffentlich erschienen waren. Hier wie bei allen übrigen Beispielen sind es fast ausschließlich Blätter des Marienlebens und der Großen und Kleinen Passion, die ins Farbige übertragen oder in geschnitzte Darstellungen verwandelt worden sind. Ihr volkstümlicher Inhalt wie das Neuartige im Formalen machen die so häufige Nachahmung erklärlich. Die beschaulich erzählende Bilderfolge des Marienlebens, ein Abbild des bürgerlichen Lebens, anheimelnd in seiner Sauberkeit, Schlichtheit, Natürlichkeit, wie die kraftvoll realistische und doch so beseelte, empfindungstiefe Schilderung der Passion wurden nach den vielfach platt

¹⁾ Nicolaus Busch: Untersuchungen zur Lebensgeschichte Dürers. Abhandlungen der Herder-Gesellschaft und des Herder-Institutes zu Riga. 1931.

²⁾ Auch die auf Grund des Holzschnittes „Kraufau“ in der Schedelschen Weltchronik von Daniel Burdhardt aufgestellte Hypothese, Albrecht Dürer sei 1490/92 in Kraufau gewesen, ist lange überholt.

realistischen Erzeugnissen des 15. Jahrhunderts als bildkünstlerischer Ausdruck eines neuen, verinnerlichten Lebensgefühles begierig aufgegriffen. Als Dürer diese graphischen Folgen schuf, hatte er beide Italienfahrten hinter sich. Wenn sich nun auch, wie z. B. in der Übernahme Schongauerischer Motive, noch spätgotisches Empfinden in ihnen ausdrückt, so ist es doch genug des Neuen, das zur Nachahmung reizen konnte: die plastische Klarheit der Einzelfigur, die verfeinerte räumliche Perspektive, das Verweben der Figuren mit dem Raum, die Bereicherung in der Typenschilderung oder auch kostümliche und ornamentale Neuheiten.

Die Tatsache, daß graphische Blätter in Schnitzkunst und Malerei umgesetzt worden sind, ist als solche bereits bedeutsam. Das Kleinformat, der Hang zur Graphik sind für Dürer ebenso charakteristisch wie für seine Nachahmer der Zug ins Große, das Verlangen nach Farbigkeit. Die Kunst ist lauter, ist öffentlicher geworden. Diese monumentalen Schreinaltäre tragen selten noch den intimen Charakter des Andachtsbildes, häufig dagegen den der repräsentativen Schaustellung. Aber dennoch — und das ist überaus aufschlußreich —, diese geschnitzten und gemalten Bildererien können ihre Herkunft nicht verleugnen. So eine Schauwand mit vier, sechs oder acht Bildfeldern nebeneinander erweckt den Eindruck kleinteiliger, fast wirrer Vielfältigkeit. Das Auge des Beschauers hat wie bei der Betrachtung graphischer Einzelblätter, unendlich viel zu entdecken und zu beobachten, ehe es sich durchgesehen hat. Man ist in Deutschland noch weit entfernt von der Epoche eines freien, großformigen, vereinheitlichenden Kunststils. Gerade in ihrer Zwiespältigkeit aber erscheinen uns diese Werke als eigenster Wesensausdruck des deutschen Menschen jener Zeit.

II. Beschreibung der Altarwerke

Bei den folgenden einzelnen Werkanalysen werden also zunächst Dürer-Entlehnungen aufzuzeigen sein. Die Art und Weise ihrer Verwertung, sowohl in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht, soll den Sondercharakter jedes Einzelwerkes hervortreten lassen und damit eine Einsicht in nordostdeutsche, gerade zur Dürer-Zeit besonders rege Kunstübung vermitteln.

1. Der Hochaltar der Marienkirche in Danzig.

Der Hochaltar der Danziger Marienkirche ist unter den gleichzeitigen Altären des Nordostens schon durch seine Ausmaße der weitaus imposanteste. Der Schrein mißt 4 m im Quadrat. Durch ein feststehendes Flügelpaar verdoppelt sich diese Breite, während die Höhenausdehnung durch Predella und Gesprenge um etwa 16 m anwächst.

Der Erhaltungszustand dieses Altares ließ bis zu der vor kurzem erfolgten Wiederherstellung kaum seine Bedeutung erkennen. Meistens war der von neugotischem Schnitzrankenwerk umwucherte Schrein mit seinen drei mächtigen Figuren, Maria zwischen Gott Vater und Christus, durch ein Flügelpaar verschlossen, dessen geschnitzte Reliefs in häßlich übermaltem Zustand nichts von ihrer ursprünglichen Schönheit ahnen ließen. Ein zweites, mit den Szenen aus der Passion und dem Marienleben bunt ausgemaltes Flügelpaar hatte man an der Rückwand des Schreinkastens befestigt. In dunklen Kapellenwinkeln der Kirche standen verloren und vergessen die Predellentafeln und ein blindes Flügelpaar. Ein Relief der Grablegung Christi war an Stelle der ursprünglichen Predellentafeln angebracht, das, wie der noch heute vorhandene obere Aufsatz³⁾ mit den drei Schnitzfiguren, dem 19. Jahrhundert entstammt.

Ein seltener Fall — das Danziger Archiv besitzt den schriftlichen Vertrag zwischen den Kirchenvätern von St. Marien und dem Meister dieses Schreinaltares⁴⁾, dem *Maler Michel*, von dem sich auf Grund alter Danziger Chroniken und archivalischer Notizen ein anschauliches Lebensbild entwerfen ließe⁵⁾. Hier sei nur so viel erwähnt, daß dieser aus Augsburg eingewanderte Maler während der Reformationswirren in Danzig als Agitator auftrat, so daß der Rat ihn 1523 verwarnte und 1526 auswies, um ihm, auf Fürsprache eines polnischen Bischofs, allerdings 1527 bereits den Aufenthalt wieder zu gestatten. Während dieser Verbannung hat Michel sich wahrscheinlich in Krakau aufgehalten. Seit der Entstehungszeit des Danziger Hochaltars (1511—1517) muß Maler Michel einen

³⁾ Neuerdings entfernt.

⁴⁾ Arkh. Archiv der Marienkirche Danzig, Nr. 9 Bl. 24/27.

⁵⁾ Vgl. S. 77, W. Droft: Danziger Malerei. Vom Mittelalter bis zum Ende des Barock 1938.

regen Werkstattbetrieb in Danzig unterhalten haben, der seinen Ruf über West- und Ostpreußen bis nach Pommern trug. Von einem Lauenburger Altar sind wir nur durch den urkundlich vorhandenen Vertrag unterrichtet^{*)}. Dagegen haben sich verschiedene Altarwerke, die während des zweiten und dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts aus seiner Werkstatt hervorgegangen oder unter ihrem Einfluß entstanden sind, erhalten und werden im folgenden beschrieben. Die zehn für die Rückwand des Danziger Hochaltars nachträglich gemalten, zum Teil flüchtig hingeschmierten, zum Teil in ihrer porträthaften Menschendarstellung überraschend guten Bilder sind gleichfalls von einem Maler, der unmittelbare Beziehungen zu Michels Werkstatt gehabt haben muß, wenn Michel es nicht selber war, der uns damit Zeugnisse seiner späteren Schaffensperiode (nach 1527) hinterlassen hätte. Es kann nicht im Sinn dieser Arbeit liegen, seine künstlerische Entwicklung in aller Ausführlichkeit hier abzuhandeln. Nur insofern sich seine Werke unserer Themenstellung einfügen, kann ihrer Besprechung Raum gegeben werden.

Das Schnitzwerk des Hochaltars.

(Abb. 1)

Rankendes Astwerk, in das Harfen und Renaissance-Pokale tragende kleine Figuren von Königen und Propheten eingeflochten sind, begleitet die quadratische Schreinform und schneidet ihre oberen Ecken und die der mittleren Überhöhung in flachem Bogen ab. Ein in seinen Überschneidungen malerisches Kielbogengeflecht bildet einen Baldachin über den majestätisch thronenden drei Schreinfliguren: Maria zwischen Gott Vater und Christus. Zwei in kniender Haltung schwebende Engel halten über der Heiligen-Geist-Taube über dem Kopf der Maria eine Krone. Bewundernswert fein ist die Fülle der zierenden Kleinformen, die sich hauptsächlich an den Grenzen des Schreines zu einem malerisch wirren Formenschleier verdichtet. Das Schreinnere zeigt dagegen eine straffe Vertikal- und Horizontalgliederung in den zu Thronwangen säulenartig übereinander gebauten Konsolfigürchen und den geradlinigen Podesten. Die Figuren heben sich durch ihre monumentale Körperhaftigkeit, zu der ein schwüngig schnittiger Faltenwurf den wirkungsvollen Gegensatz bildet, in klaren und wuchtigen Umrissen von der mit Maßwerk übersponnenen Schreinwand ab. Eine über ihre Köpfe gezogene, gedachte Verbindungslinie bildet einen sanften Bogen, der sich, die Engelnköpfe mit einbezogen, zu einem Ovalrund vervollständigt. Dadurch ist die Gruppe dem rahmenden Rundungsbogen des Rankenwerks seinfühligst angeglichen.

Die glitzernden Goldgründe der in sechs Felder aufgeteilten Flügelinnen-seiten sind durch zierliche, Statuetten tragende Dienste aufgeteilt, an den Seiten von Konsolfigürchen gerahmt und oben von einer Schnitzranke überspannt. Die Außenseiten tragen Reliefdarstellungen, acht Szenen aus dem Leben Mariä: Tempelgang, Verkündigung, Geburt, Anbetung, Jesus im Tempel, Christus erscheint seiner Mutter, Pfingsten, Tod Mariä. Bis auf letztere sind sie alle an diesem Altar auch in Malerei ausgeführt, so daß man sogar die gleichen Szenen geschnitzt und gemalt unmittelbar nebeneinander sieht, überdies noch womöglich in Anlehnung an eine gleiche Dürer-Vorlage.

^{*)} Staatsarchiv Danzig, 300 U 70, 159.

Die gegensätzlichsten Formelemente sind vertreten; am Mittel-schrein in noch augenfälligerem Nebeneinander als in den Flügelreliefs: vielfältige, zersplitterte Kleinförmigkeit und plastische Wucht und Geschlossenheit, klar überschaubare Aufteilung und angleichende, einrundende Zusammenfassung. Aus solchen Formmerkmalen auf die Geisteshaltung rückschließend, läßt sich, wenigstens andeutungsweise, ein Bild des damaligen Menschen entwerfen. Wie in den kurvig und eckig zerböhlten Stoffmassen der Bewänder die plastische Masse als solche gleichsam aufgezehrt wird, der kubische Block sich dem Raum öffnet, so öffnete sich der Mensch der ihn umgebenden Umwelt. Aus dieser neuen Aufgeschlossenheit heraus widmete er sich auch den kleinsten Dingen mit der gleichen Hingabe und häufte im künstlerischen Abbild Einzelheit zu Einzelheit, daß sich, wie im Schnitzrankenwerk unseres Schreines, eine fast verwirrende Vielfalt ergab. Daß man darüber die großen Zusammenhänge verlor, verhinderte ein gleichzeitig erstarkendes Persönlichkeitsbewußtsein, das sich in der Formensprache eben als jene wuchtige Plastizität der Figuren ausdrückte. So beherrschend, wie sich diese Körper von ihrer Umgebung abgrenzen, sah sich der mit gesteigertem Selbstvertrauen erfüllte Mensch auf sein eigenes Ich gestellt, von dem aus er nun die Vielfalt zu einem einheitlichen Ganzen zu formen versuchte. Als Ausdruck dessen die einrundende und angleichende kompositionelle Ordnung. Dem Oval als charakteristischem Formsymbol einer monistischen Geisteshaltung begegnet man am häufigsten im Barockzeitalter, als die Philosophie des Leibniz die harmonische Verknüpfung aller Substanzen verkündete. Ein Streben nach Vereinheitlichung der in der Welt bestehenden gegensätzlichen Mannigfaltigkeit hat sich aber bereits seit dem 15. Jahrhundert angebahnt, so in der Philosophie des Nikolaus Cusanus († 1464), der die Welt als eine Selbstoffenbarung Gottes begriff, Gott aber als „coincidentia oppositorum“. Kein Wunder also, daß uns am Schreinaltar von St. Marien bereits vereinzelte „barocke“ Formmerkmale begegnen.

Eine Charakterisierung mit Hilfe der gewohnten Stilbegriffe würde also lauten: Durchkreuzung spätgotischer, renaissancemäßiger und vorbarocker Stilelemente. Diese dreifache Verquickung ist an keinem zweiten Altar unserer Gruppe so anzutreffen. Ein Merkmal, durch das dieses erste Werk aber bereits fast alle folgenden im voraus mit charakterisiert, ist die Verwandtschaft mit der Formensprache des Veit Stof mit ihren rauschenden Faltenwirbeln und den sorgfältigst geschnitzten Einzelheiten. Sicher hat der Schnitzer den Krakauer Marienaltar gekannt mit seinem ähnlich spätgotisch-vorbarocken Charakter. Die etwa 20—25 Jahre später liegende Entstehung des Danziger Altares hat eine renaissancemäßige Klärung zur Folge gehabt. Als Auswirkung dieses zeitlichen Unterschiedes allein ist jedoch dieser Stilwandel nicht zu begreifen. Auch Stof hat im Bamberger Altar wie an Einzelstatuen sein Renaissance-Erlebnis geformt, sich dabei aber einer viel weicheren, geglätteteren Formensprache bedient. Der Meister des Hochaltares von St. Marien stellt sich mit seiner energievollen, herben Art ganz auf hiesigen Boden. Aber darf man einem im Kolonialland beheimateten Schnitzer eine derart meisterliche Beherrschung des Schnitzmessers zutrauen? Näher liegt die Vermutung, Maler Michel habe einen oberdeutschen Landsmann, der mit der Kunst des Veit Stof in Berührung gekommen war, zur Ausführung des

Schnitzwerkes herangezogen, dessen tüchtiges Schaffen, hier auf sich selbst gestellt, den eigenwilligen nordostdeutschen Stilcharakter annahm.

Die Malerei.

(Abb. 2—4)

Ist der Schrein durch die geschnitzten und die gemalten Flügel verschlossen, so zeigen die Außenseiten der beweglichen und die Vorderseiten der festen Flügel acht fast quadratische Bildfelder in Grisaille-Malerei; die beweglichen Flügel als oberen Aufsatz außerdem zwei kleine Bildfelder mit männlichen Halbfiguren. Die Predella besteht aus drei Grisaille-Bildern: Marter des Johannes, Mariä Verehrung und Enthauptung des Johannes. Auch auf den verhältnismäßig breiten Flügelkanten sind Grisaillefiguren gemalt.

Auf den beweglichen Flügeln, deren vier Felder vertikal halbiert sind, beginnt die *Szenenfolge* mit der in drei Bildern erzählten wunderbaren Vorgeschichte der Geburt Mariä (Opfer Joachims, Verkündigung an Joachim, Begegnung an der goldenen Pforte), der Geburt, dem ersten Tempelgang, der Verlobung. Wer nun, dem chronologischen Verlauf der Begebennisse entsprechend, auf dem folgenden Bildfeld die Darstellung der Verkündigung und der Geburt Christi erwartet, ist erstaunt, dort eine weit vorausliegende Szene abgebildet zu finden, nämlich den Aufenthalt in Ägypten. Für diese Umstellung gibt es eine einfache Erklärung. Der Maler hat, als er aus Dürrers Marienlebensfolge seine Vorlagen auswählte, scharf unterschieden zwischen Szenen, die ausschließlich das Leben Mariä veranschaulichen, und solchen, in denen ihr Leben bereits mit dem des Gottesohnes verknüpft ist. Nach solcher Sonderung bleiben in der Tat nur die auf den Außenseiten der beweglichen Flügel gemalten als Marienlebensszenen im eigentlichen Sinn übrig. Tod und Himmelfahrt Mariä hier darzustellen, unmittelbar vor den Passions-szenen der Flügelinnenseiten, auf denen die Gottesmutter wieder mit in Handlung tritt, muß einem so überlegenden Maler wie diesem widersinnig erschienen sein. Ihm genügten die sieben ausgesuchten Szenen auch bereits, um sie auf der Achtfelderwand zu einem in sich geschlossenen Zyklus zu vereinen. Denn konnte es ein schöneres Abschlußbild dieses in seinen Hauptetappen veranschaulichten Frauenlebens geben als die Schilderung der glücklichen Mutter? Nichts war natürlicher, als bei ihr besonders zu verweilen und mit ihrem reichen und frohen Inhalt zwei Bildfelder auszumalen. Vier Ereignisse, die sich zwischen Verlobung und Aufenthalt in Ägypten abgespielt haben, sind auf den festen Flügeln dargestellt: Die Verkündigung, die Geburt, die Beschneidung und die Anbetung der Könige, also Szenen, auf denen das Kind seine Mutter bereits aus der geistigen Mittelpunktstellung verdrängt hat und die gleichsam den Auftakt bilden für die auf den Flügelinnenseiten folgende Schilderung des Lebens Jesu. Dort ist auf vier Bildfeldern, die durch eigenartige, gemalte Säulen vertikal halbiert sind, in Buntmalerei dargestellt: Jesus mit seinen Eltern auf der Flucht nach Ägypten, der Zwölfjährige im Tempel, der zum Menschenenerzieher Herangereifte, der seine Mutter verläßt, und schließlich der Held der Erlösungstat, den man dem Volk zur Schau stellt, der das Kreuz trägt und gekreuzigt wird, dessen Leichnam beweint wird, und der glorreich wieder aufersteht. Auch hier also ein Lebensgang, der des menschgewordenen Gottesohnes, in seinen entscheidenden Stunden. Auf den weniger zur Geltung kommenden Rückseiten der festen Flügel beschließen die folgenden vier, in Buntmalerei ausgeführten Szenen, das reiche ikonographische Programm: Christus

erscheint Maria Magdalena, Christus erscheint seiner Mutter, Christus erscheint den Aposteln, die Ausgießung des heiligen Geistes.

Daß den Malereien des Danziger Altares Dürer-Blätter als Vorlagen zugrunde liegen, ist allgemein erkannt worden, denn der Maler hat sich durchaus keine Mühe gegeben, seine Entlehnungen als solche irgendwie zu tarnen. Außer einigen Einzelblättern (Kalvarienberg '1504', Enthauptung Johannes des Täufers '1510', Marter des Johannes '1498') sind Dürers Kleine und Große Passion, die Kupferstichpassion, darunter die „Schaustellung“ und die „Auferstehung“, zwei erst 1512 entstandene Blätter, und in besonderem Maße das Marienleben von ihm benutzt worden. Und dennoch: wer da glaubt, in eine ihm vertraute Bildwelt zu schauen, wird überrascht sein über den fremdartigen Charakter dieser Darstellungen.

Das Bildfeld mit Kreuztragung und Kreuzigung sei als Beispiel betrachtet. Die Bildfläche ist gedrängt voll. Menschen, Architektur, Landschaft bauen sich in- und übereinander. Aus einer vorderen, leer gelassenen Zone wächst eine eigenartige, bildhalbierende Säule in plastischer Rundung frei auf. Dadurch gewinnt die dichtgefüllte Fläche sofort Raum und in der zunächst so unüberschaubaren Vielfalt erkennt man bei näherem Zusehen klare Ordnung. Den drei diagonal angeordneten Vordergrundsfiguren der Kreuztragungsszene, Veronika, Christus und Häscher, entsprechen auf der Kreuzigungsszene drei eine Gegendiagonale bildende: Maria, Magdalena und ein Kriegsknecht. Diese sechs Figuren bilden gleichsam eine Absperrungskette gegen die Menge, welche sich von links aus dem Stadttor wie ein Keil in das Bild hineinschiebt. Einem prächtigen Reiter, der mit den genannten Vordergrundsfiguren eine Pyramidalgruppe bildet, entspricht auf der Gegenseite eine ähnlich stolze Reiterfigur, aber, wie um den Menschenschub aufzuhalten, in Gegenrichtung. Sie bildet mit den Figuren vor ihr ebenfalls eine Art Pyramide, und auf beiden Bildhälften ist diesen Gruppen eine zweite, kleinere dazugefügt. Unverzüglich möchte man aus solchem polarsymmetrischen Bildbau auf eine verstandesklare, nüchterne Einstellung des Malers schließen. Hält man die Holzschnitte daneben, aus denen die einzelnen Figuren zusammengestellt sind, die Kreuztragung und Kreuzigung aus der großen Passion und den Kalvarienberg, erkennt man das eben geschilderte künstlerische Ordnungsprinzip um so deutlicher und die eigen anmutende Unbewegtheit, die es zur Folge hat. Wie sehr der Maler jeden Bewegungszug innerhalb seiner Bildkompositionen vermieden hat, beweist besonders auffällig die Szene der Flucht, auf der die Gestalt des Joseph stillstehend und nach rückwärts gewandt abgebildet ist, anstatt voranschreitend wie auf dem Dürer-Blatt. Im Gegensatz zu der pathetischen Bewegtheit auf Dürers Blatt erscheint diese Menschenansammlung unheimlich starr, wie durch einen Zauber in bestimmte räumliche Grenzen gezwungen, als ließe sich nichts rücken noch rühren. Um so eigenartiger wirken die exzentrischen Haltungen, die gewaltsamen Drehungen und verrenkten Stellungen an einzelnen Figuren, durch die doch ein Schein der Bewegung, und zwar einer Bewegung im Raum, vorgetäuscht werden soll.

Auch die Physiognomien erwecken den Eindruck, als ständen alle diese Menschen unter irgendeinem quälenden Bann. Während bei Dürer, in den Gesichtszügen der beiden Schächer besonders fein, charakterliche Unterschiede herausgearbeitet sind, zeigen hier Männer wie Frauen ähnliche, wie von Langeweile geplagte, stumpfsinnige Gesichtszüge: Borquellende Augen, oft von gesenkten Lidern halb verdeckt, hochgewölbte Brauen, lange Nasen, leicht herabgezogene Mund-

winkel und kugelige Kinnbildung. Einzig eine Reiterfigur, die durch ihre selbstbewußte Haltung als auch durch ein prächtig leuchtendes, modisches Wams auffällt, zeigt eine vom Schema abweichende Gesichtsbildung. Ist dies ein Porträt, vielleicht ein Selbstporträt des Malers?

Die *T r a c h t e n* sind auffallender als auf den Dürer-Vorlagen, sichtlich neueste Modeschöpfungen, in deren Wiedergabe der Maler sich anscheinend besonders gefiel und die in sonderbarem Gegensatz zu der weichlichen Körperbildung zuweilen von einer Festigkeit zu sein scheinen, als stünden sie auch ohne die darin stekenden menschlichen Körper.

Die *L a n d s c h a f t* baut sich ohne vermittelnde Mittelgrundszenerie über die Figurenzonen. Die einzelnen Bestandteile, besonders die Architekturen, sind zum Teil Dürer-Blättern entlehnt. In der Menschendarstellung haben wir klare Ordnungsprinzipien erkannt. Wenn hier alle Einzelheiten gleich deutlich hervortreten: die felsigen Hügel wie die Reihen der Büsche, die ragenden Burgen wie die daran geklebten Fachwerkhäuser, so mag das einem gleichen Bedürfnis nach Klarheit entsprungen sein. Andererseits wird durch die vielen sich durchschneidenden Richtungszüge von Diagonalen und Vertikalen ein unruhiger Eindruck hervorgerufen. Man spürt nichts von jener heiteren Belassenheit einer horizontal gelagerten Landschaft. Wie die Menschen zu einem festen undurchdringlichen Klumpen zusammengebaut waren, ist auch hier ein Vieelerlei, fast wie aus einem horror vacui heraus, zusammengefügt. Menschen und Landschaft sind nicht miteinander verwachsen, aber doch ist es so, daß man sich eins ohne das andere ohne Schaden für das Bildganze nicht denken kann. Die Landschaft ist eben doch mehr als beziehungslose Bühne in autonomer Struktur. Sie scheint auf die Figurenordnung als raumbestimmendes Motiv Rücksicht zu nehmen, indem sie die dort angeschlagenen Diagonalen aufnimmt und die dort sichtbaren vertikalen Bildakzente nochmals betont. Die Bildfläche ist also nicht nur angefüllt mit einem Vieelerlei von Dingen, sondern mit Hilfe dieses Gegenständlichen in allen Teilen durchformt. Aber trotz einer die Fülle klärenden Ordnung hat das Auge lang genug entwirren müssen. Doppelt wohlthuend ist darum die relativ ruhige Weite des Himmelssektors mit seinen zu konzentrischen Halbkreisen geordneten Lichtbogen.

F a r b e und *L i c h t* sind es überhaupt, die solche rationell zusammengefügte Dingwelt zur Ganzheit verschmelzen. Über den begrenzten Einzelgegenstand hinaus versuchte Maler Michel gleichzeitig Menschen und Dinge des nächsten Umkreises mit in das Blickfeld zu nehmen und vorsichtig abwägend *B e z i e h u n g e n* herzustellen in rein formalem, bildmäßigen Sinn. Die deshalb harmonisch abgestufte und gedämpfte Farbenglut seiner Bilder ist es, die für das ausdrucksstarke Linienspiel Dürerescher Schwarz-Weiß-Technik am ehesten Ersatz bietet. Klar goldgelbe, brünstig rote, eigenartig aus Gelb und Rot gemischte, tomatenfarbige, tief grüne und magisch blau-grüne, ins Weiß sich aufhellende Farbflecke bilden ein kleinteiliges, leuchtendes Mosaik. Das augenfälligste Kennzeichen für den Versuch ihrer *h a r m o n i s c h e n* *V e r s c h m e l z u n g* bilden die zwischen die Buntfarben gemalten Weißflecken, die mit den ihnen benachbarten Farbtönen zart durchseht sind. Losgelöst vom Gegenständlichen labt sich das Auge an der buntglühenden Farbensattheit dieser Bilder.

Als frisch erworbener Formenschatz ist zwischen die religiösen Szenen eine merkwürdige *S ä u l e* aufreizend vordringlich gemalt. Um den tomatenroten Säulenschaft, dessen Fuß auf Muscheltugeln steht und dann wie aus einem Athansblattelch schlank herauswächst, sind in drei Etagen Figürchen herum-

gestellt. Ornamentale Zwischenetagen bilden eine Art Baldachin über ihnen. Auf den untersten Konsolen stehen drei Frauenfigürchen, die in ihren antiken und anmutig geschürzten Gewändern, welche die Körperformen durchscheinen lassen, an schönformige südliche Vorbilder erinnern. Auf der nächsten Konsole sieht man drei nackte, factelschwingende Männergestalten, auf der obersten ein ringendes Paar. Diese Figuren sind von einer Plastizität, ja Prallheit der Körperbildung, zu der die seltsam zerdrückten Gesichter in kräftigem Widerspruch stehen. Ein Anflug von Antike läßt sich nicht übersehen, wenngleich sobald nichts unantiker sein kann. Ohne Zweifel kommt der Gedanke der figurenumstellten Säule aus der Plastik, wo man besonders Brunnen Säulen mit Putten und anderen Figuren umgab. Wo gibt es aber in der Malerei ähnliche Gebilde? Außer der Brunnen Säule auf Altdorfers „Ruhe auf der Flucht“ von 1510 wüßte ich kein auch nur im entferntesten vergleichbares Beispiel zu nennen. Und solch ein Figurenkandelaber, als Trennungsvertikale zwischen zwei biblische Szenen gesetzt, ist sicherlich nirgends sonst anzutreffen.

Das Überprüfen der übrigen Buntbilder führt zu ähnlichen Beobachtungen: fest gefügte Kompositionen, geballte Menschengruppen (um solcher kompakten Gruppenbildung willen ist die im Vergleich zu den Dürer-Vorlagen gewöhnlich herabgesetzte Personenanzahl zuweilen erhöht) von Landschaftskulissen überbaut, leuchtkräftige Farbvielfalt und ein in seiner Art höchst originelles, renaissance-dekoratives Beiwerk.

Die Grisaille-Darstellungen erhalten ein besonderes Gepräge durch ihre eigentümliche Färbung. Grau-in-Grau-Malerei ist nicht der treffende Ausdruck dafür. Dieses Grau durchläuft die verschiedensten Töne von einem fahlen Selbgrau bis zu schattentiefem Braun. Dazu wird es von moosgrünen und himbeerroten, wie mit Schimmel durchsetzten Farbflecken unterbrochen.

Auf den festen Flügeln, auf denen die Menschen voluminöser, freiräumlicher erscheinen und deren im ganzen etwas breitere und flüchtigere Malweise auf ein späteres Entstehungsdatum schließen läßt, ist einer renaissancemäßig interessanten Ausgestaltung in besonders starkem Maße Raum gegeben. Ein vielgestaltiges Völkchen von Heiligen und Bösen, Propheten und Mäusen, von Putten und Kobolden drängt sich um die biblischen Gestalten. Mit Recht wählte der Maler für solche Begegnung heiliger Personen und seltsamer Räuze andere als die bei Dürer vorgezeichneten Schauplätze, eine bizarre Architektur eigener Phantasie.

Stärker fast als die Szenen selbst fesselt ihre sonderbare, aufdringliche *K a h m u n g*. In mächtigen Hohlkehlen stehen zu den Bildseiten Standfiguren auf Renaissance-Konsolen. Darüber rundet sich in flachem Bogen eine plumpe Girlande aus buckelbesetzten Schalen und Kugeln, plätzenden Blätterballen, kleinen Kugelfetten und Puttenköpfen. An den Attributen erkennt man nach einiger Überlegung, was die Gestalten bedeuten, und nach ihrer Identifizierung entdeckt man plötzlich auch hier eine sorgfältig erkügelte Anordnung. Sieben Planeten und sieben Tugenden sind dargestellt und auf den Konsolen der sieben Planeten die zwölf Tierkreiszeichen. (Vermutlich haben Burgkmairs Planetenbilder vorgelegen.) Folgende Aufzählung entspricht der Verteilung auf den Flügeln und läßt das *Gesek polarer Entsprechung* darin erkennen:

Linker fester Flügel		Rechter fester Flügel	
Putto	Spes	Jupiter	Putten (Schütze u. Fische)
Temperantia	Fides	Merkur	Luna (Zwillinge, Jungfrau) (Krebs)
Mars (Widder und Skorpion)	Venus (Stier, Waage)	Prudentia	Iustitia
Saturn (Steinbock u. Wassermann)	Sol (Löwe)	Charitas	Fortitudo

So logisch streng diese Anordnung, so phantastisch zwiespältig ist das Aussehen der Figuren. Die klassische Pose ist da, aber in marionettenhafter, gespreizter Verzerrung. Das Nackte sollte zur Geltung kommen, aber statt in Kraft und Schönheit strotzender Götterleiber sieht man allerlei klägliche Käuze. Vergebens wird durch pralle, kugelartige Muskelbündel der Eindruck schwellender Körperlichkeit zu erzielen versucht. Die Gesichter sind dafür um so eingezogener, wie von unsichtbarem Druck zusammengequetscht. Malerisch drapierte Gewänder, kokett geschürzte Kittel, sonderbare, mit Masken und Puttenköpfen verzierte Rüstungen, Hörner- und Flügelhauben und anderer seltsamer Kopfsputz verstärken den Charakter des Merkwürdigen. Wahrscheinlich bildete gerade diese dekorative Ausgestaltung eine Hauptattraktion der Bilder, eine willkommene Gelegenheit, sein leztlich ermorbenes Wissen daran zu erproben oder es neu zu bereichern. Gerade an diesen Rahmenfiguren und denen der Mittelsäulen tritt ein gewaltiger Unterschied zu Dürers Menschengestaltung zutage. Fast wie eine Reaktion gegen die Gesetzlichkeit, die Dürer lehrte, wirken Michels verschrobene, kauzige Figuren, hält man etwa Dürers Proportionsstudien, das Adam-und-Eva-Blatt beispielsweise, daneben.

Religiöse Vorstellungstoffe neben heidnisch-mythologischen — dieser zunächst rein thematische Gegensatz entspricht dem Gesamtcharakter dieser Malerei, denn es scheint, als ob Zwiespältigkeit ihr Wesensmerkmal sei. Feinlich genaue Dürerentlehnungen sahen wir durch phantasievolle Zutaten, modische und dekorative Ausgestaltung eigenschöpferisch verwandelt. Ein zunächst unüberschaubar, bewegt erscheinendes Vielerlei offenbarte bei näherem Zusehen strenge und starre Ordnung. Neben spielerisch verzerrten, manieristischen Figürchen bemerkten wir frei und groß gesehene Einzelfiguren und zu lückenlosen Massen zusammengeballte. Über figurengebrängten Bildzonen öffneten sich befreiende Ausblicke in Landschafts- und Himmelsfernen. Das Gegenständliche erschien in plastisch greifbarer Klarheit, aber glühendes, strahlendes oder gespenstisch fahles Farblicht schien es aus der Sphäre des rein Dinglichen zu entrücken.

Mit Stilbegriffen läßt sich dieser Art von Malerei ebenso schwer beikommen. Es durchkreuzen sich daran, ähnlich wie im Schnitzwerk, Gotik, Renaissance und Manierismus¹⁾. Wenn hier der Begriff „Manierismus“ an Stelle von „Barock“ gewählt worden ist, soll damit die verkümmerte, verzerrte, eben zwiespältig „manieristische“ Umbildung eines im wesentlichen barock zu nennenden Formtriebes gekennzeichnet sein.

Im Anschluß an die Feststellung dieses verwandtschaftlichen Verhältnisses zwischen Schnitzwerk und Malerei aber mag die Frage auftauchen, ob Michel Maler und Schnitzer in einer Person gewesen sei. Hätte aber ein einziger Meister dieses riesenhafte Schnitzwerk und die reiche Malerei in gleicher meisterhafter Ausführung innerhalb von nur sechs Jahren fertiggestellt? Gegen die Annahme einer einzigen Künstlerpersönlichkeit spricht auch vor allem ein Vergleich der Menschentypen in Schnitzwerk und Malerei. Wer mit dem Schnitzmesser aus hartem Holz so feine Charakterköpfe herauszuholen verstand, hätte niemals so häßlich verzerrte, seltsam geknetete Gesichter gemalt, wie sie auf den Bildern vorkommen. In dem urkundlichen Vertrag ist stets nur von „maler michel“ die Rede und sicherlich wird also auch nur das die ihm zukommende Bezeichnung gewesen sein. Maler Michel erschöpfte sich leider sehr bald in schematisch verflachten Wiederholungen. Ehe wir uns aber seinen übrigen Arbeiten zuwenden, sei hier bereits die Frage seiner künstlerischen Herkunft zu beantworten versucht. Dabei wird man vor allem seine Einwanderung aus Augsburg berücksichtigen müssen. Als die Danziger Kirchenväter ihm im Jahre 1511 den großen Auftrag übergaben, muß er bereits ein gereifter, eine Werkstatt zu führen fähiger Maler gewesen sein, mithin doch mindestens 25 Jahre gezählt haben. Die Zeit, da er als aufnahmefähiger Malergefelle in Augsburg weilte, muß demnach um das Jahr 1500 liegen. 1501—1504 malt Burgkmair die Basilikenbilder für das Katharinenstift, Holbein der Ältere am Kaisheimer Altar, Jörg Breu seine schönsten Bilder. In Holbeins und Burgkmairs Werken erfolgt die Auseinandersetzung mit der Renaissance auf eine ganz andere Weise als bei Dürer; sie betrifft hier weniger die innere Formgestaltung als die äußere dekorative Aufmachung. Aber gerade eine derart neue festliche Ausgestaltung mußte einen jungen Künstler eher noch zur Nachahmung reizen als jene tiefgründigere, formale Umgestaltung, wie Dürer sie als erster angestrebt hat. Die renaissance-dekorative Ausgestaltung der Michelschen Bilder wird unbedingt auf in diesem Augsburger Kreis empfangene Anregungen zurückzuführen sein. Zu den wichtigsten Künstlern

¹⁾ Manieristische Formmerkmale sind in Danzig an keinem früheren Werk vertreten.



der Augsburger Malerei dieser Zeit aber gehörte Jörg Breu, der 1502 aus Österreich in diese seine Heimatstadt zurückgekehrt war. In Österreich, wo er mit Cranach in wechselseitiger Beeinflussung gestanden hatte, war sein Gefühl für Landschaftsmalerei und Farbenschönheit erwacht, während sich die umgestaltende Macht der Kunst Dürers bereits früher in seinem Schaffen ausgewirkt hatte. Es gelang ihm nun, diese künstlerischen Anregungen zu einer Reihe glücklicher Neuschöpfungen zu verarbeiten. Viel zu rasch versiegte aber diese eigenschöpferische Kraft und landete in flachem Manierismus. Zu der Kunst Breus hat die Maler Michels die stärksten verwandtschaftlichen Beziehungen. Die entscheidende Ausrichtung hat auch Michel durch die Kunst Dürers erfahren, ohne allerdings die ergreifende oder erhebende Ausdruckskraft der Graphik Dürers in seine Werke übernommen zu haben. Dafür finden sich bei ihm stilistische Eigenheiten, die in der Kunst des jungen Breu in sehr ähnlicher Art vorhanden sind, vor allem: ausdrucksübersteigerte Schilberung und ein wundervoller Kolorismus. Was aber bei Breu in Früh- und Spätwerken getrennt auftritt: Originalität und Scheinoriginalität — das steht in Michels Bildern unmittelbar nebeneinander.

An den im folgenden betrachteten übrigen Erzeugnissen der Werkstatt Michels scheint das Interesse am Inhaltlichen, d. h. an erzählenden Darstellungstoffen immer mehr erkaltet zu sein, um dafür einer modischen Aufmachung, einer renaissance-dekorativen Ausgestaltung ständig mehr Raum zu geben.

2. Zwei Schreinaltäre der Danziger Trinitatiskirche.

In Danzigs Trinitatiskirche stehen an der Ostwand, die den Chor abtrennt, zwei Schreinaltäre, die sowohl in ihrem äußeren Aufbau als auch stilistisch übereinstimmen. Unverkennbar erweisen sich die Malereien als eine Arbeit Maler Michels.

Der nördliche Altar.

Auf einer 0,70 m hohen Predella steht der von einem dreiteiligen Muschelaufsatz gekrönte Schreinkasten von 1,80 m Breite und 2,40 m Höhe. Ein festes Flügelpaar verbreitert ihn an jeder Seite um 0,80 m.

Das Schnitzwerk.

Das Schnitzwerk ist schlecht erhalten. Im unteren, abgetrennten Teil des Schreins haben früher, wie die im Goldgrund ausgesparten Stellen erkennen lassen, fünf Büsten gestanden. Auch von dem darüber befindlichen Hauptschnitzwerk sind Teile verlorengegangen. Der dunkle Fleck im Goldgrund deutet auf eine Landschaftskulisse, vor der sich vielleicht auch noch eine Figur befunden haben mag.

In der Mitte der Schreinwand ist ein Kreuz ohne Korpus angebracht. Links davon kniet vor primitiv geschnitztem Felsrelief mit Burg und stilisierten Bäumen der heilige Franziskus, mit zum Empfang der Wundmale erhobenen Händen. Diese Gestalt, wie auch die links hinter ihr kauende, schlafende, erkennt man als plastische Umfassung derjenigen auf Dürers Holzschnitt der Stigmatisation. In der rohen Bildung von Gesicht und Händen dieser Figuren sowie in der flachen und faltentreichen Gewandbehandlung verrät sich aber keine besonders geschickte Schnitzerhand.

Die Malerei.

(Abb. 5)

Der Erhaltungszustand der Malerei ist weit besser als der des Schnitzwerkes, wenn auch durch die dunkel übermalten, früher goldenen Hintergründe viel an Wirkung verloren gegangen ist. Auf der Verkündigungsdarstellung ist ein gemaltes Täfelchen mit der Jahreszahl 1515 angebracht. Hat also Maler Michel, noch während der Arbeit am Hochaltar der Marienkirche, die Malerei an diesem, dem stilgleichen zweiten Schrein der Trinitatiskirche und dem ebenfalls mit der Jahreszahl 1515 bezeichneten Zuckauer Klappaltar ausgeführt? Dem Stil nach zu urteilen möchte man eher eine spätere Entstehungszeit annehmen. Dehio datiert diesen Altar sogar erst um 1530⁹⁾!

Die jedes Bildfeld rahmende Säulengirlande auf den blinden Flügeln läßt sofort an Michels Werkstatt denken. Die Richtigkeit dieser ersten Vermutung bestätigen die auf den vier Feldern dargestellten Heiligenfiguren, die auf den Bildleisten als Ludovikus, Arius (?) Wenzeslaus und Ivo ausgewiesen werden. Wie auf Maler Michels Bildern sind diese Figuren von gedrungenen Proportionen. Die Gesichter zeigen eine zum Schema gewordene Bildung: weit aufgerissene, blattförmige Augen, knollig endende Nasen und eine ähnliche Kinnbildung, alles in knetiger Modellierung. Manche Hände überraschen durch einzeln ausgestreckte, überlange Finger, wie sie an einzelnen Figuren des Hochaltars schon zu bemerken waren. Die Figur des Königs Ludwig aber hat am Elbinger Hochaltar, über dessen Herkunft aus Michels Werkstatt kaum Zweifel bestehen dürften, einen ausgesprochenen Doppelgänger.

Die beiden Predellenbilder, Bildnisse eines Papstes und eines Bischofs, sind ebenfalls in Michels Stil.

Die Malerei der beweglichen Flügel scheint von einem zweiten Maler, einem Werkstattgehilfen, zu stammen. Der Bildinhalt gleicht dem der Seitenflügel: Heilige, die vor einer Brüstung stehen und von einer Girlande umrahmt sind. Die Art der Darstellung ist dagegen etwas abweichend. Die Girlanden sind golden in der Färbung, wirrer und kleinteiliger als die grauen, steinern wirkenden, plumpen Säulen auf den blinden Flügeln. Die Figuren erscheinen schlanker, ihre Gesichter weniger modelliert und von bräunlichem Karnat im Gegensatz zu dem rosaweißlichen der anderen. Auf den Flügelaußenseiten erkennt man eine durch das stete Wiederauftreten einer Engelsgestalt rhythmisierte Figurenordnung: ein Engel und Rochus, Maria und der Verkündigungengel, der Verkündigungengel und Zacharias, Tobias mit dem Engel. Die Innenseiten zeigen auf den oberen Bildfeldern je zwei Kirchenlehrer: Ambrosius und Augustinus, Gregor und Hieronymus, auf den unteren Jakobus und Petrus, Georg und Franziskus. Dazu sind auf den beiden letztgenannten Bildfeldern nach alter und im 15. Jahrhundert wieder besonders viel gepflegter Sitte in kleinem Maßstab die Angehörigen der Stifterfamilie (laut Rahmeninschrift Bartol. Schulte), eine Mutter mit vier Töchtern und ein Vater mit zwei Söhnen, abgebildet.

Da der Stil dieser Malerei, wie wir gesehen haben, die Hand Maler Michels und die eines seiner Mitarbeiter verrät, überrascht es nicht, auch hier eine Dürer-Vorlage benutzt zu sehen, nämlich in der Darstellung des Ritters Georg, die in Anlehnung an Dürers Stephan-Paumgärtner-Bildnis entstanden ist.

⁹⁾ G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. II: Nordostdeutschland, Seite 106.

Der südliche Schreinaltar.

Das Schnitzwerk.

Vom Schnitzwerk des zweiten Schreinaltares der Trinitatiskirche ist bis auf den Schreinkasten mit den darin befindlichen spärlichen Trümmern des Rankenwerks nichts erhalten. Auf Grund der Konsolenanordnung wie der ausgesparten Stellen im Goldgrund und im Hinblick darauf, daß der Altar für die Trinitatiskirche geschaffen worden ist, könnte man annehmen, daß sich ehemals eine Darstellung des sog. Gnadenstuhls, also eine Trinitätsgruppe, von vier Engeln oder Heiligenfiguren gerahmt, im Schrein befunden habe.

Die Malerei.

(Abb. 7)

Die Predellenbilder mit den vier Evangelisten scheinen von demselben Maler zu stammen, der die beweglichen Flügel des nördlichen Altares gemalt hat, und man möchte beinahe annehmen, die Predellentafeln dieser beiden Altäre sind einmal vertauscht, da am nördlichen die Darstellung der vier Evangelisten als Entsprechung zu den Flügelbildern mit den vier Kirchenlehrern sehr gut hinpassen würde, während die Bildnisse eines Papstes und eines Bischofs an ihm doppelt vertreten sind, auf der Predella und auf den Flügeln.

Von den Verschlussflügeln ist nur noch einer vorhanden. Auf seiner Außenseite sieht man den heiligen Nikolaus und den heiligen Bernhardinus vor glattem Goldgrund, im Rahmen einer davor silhouettenartig wirkenden Girlande, auf der Innenseite Hieronymus und Margarete.

Die festen Flügel zeigen vor dunklem, statt ursprünglich goldenem Grund vier Königsfiguren. Auf den Rahmenleisten stehen ihre Namen: Melchior, Balthasar, Kaspar und David. An diesen Gestalten, die plastisch frei und sicher und in prächtiger Tracht im Bildfeld stehen, spürt man deutlich den Einfluß von Dürers Menschendarstellung. Der Mohrenkönig Kaspar steht überdies zu einer bestimmten Dürer-Figur, der des Trommlers auf dem Flügel des Jaba chschen Altares, in einem Verwandtschaftsverhältnis. Selbst bei diesen Heiligenporträts also hat Maler Michel, denn kein anderer als er kann diese Typen gemalt haben, sich nicht ganz von Dürer-Vorlagen freigemacht.

Doch hier wie an dem nördlichen Altar vermißt man die bereichernde Ausgestaltung aus eigener innerer Vorstellung heraus, wie sie den Reiz der Hochaltarbilder ausmacht. Auch die farbige Behandlung ist im Verhältnis zu der eigenwilligen jener Bilder schematischer geworden. Dort war auf der mit glühenden Farbflecken in allen Teilen belebten Fläche bei genauerem Zusehen bereits ein Angleichungs- und Ausweitungsprozeß im Geistigen schließen ließ. Hier sind an den Bewändern der einzelnen Figuren zwar ebenfalls die Farbflecken vielfach fein aufeinander abgestimmt, ineinander übergehend; aber der eintönige Hintergrund isoliert von vornherein die Figuren, ohne daß diese, solcher Isoliertheit entsprechend, den Eindruck erhabener Größe zu erwecken imstande wären. Vielleicht hat auch der Maler diese Diskrepanz empfunden und mit Hilfe der Girlandendekoration ausgleichen wollen.

3. Ein Schreinaltar der Katharinenkirche.

Im südlichen Seitenschiff der Danziger Katharinenkirche steht ein Flügelaltar, der um 1520 entstanden sein mag, dessen Schrein 1,40 m hoch und ebenso breit ist.

Der Gesamteindruck ist unbefriedigend. Ob der Aufbau, ein kleiner Schrein für sich, hierzu gehört? Seine Schnitzfiguren, die des Jakobus und der Dorothea, sind späteren Datums als die Figuren im Hauptschrein, und die gemalten Seitenflügel mit der Darstellung Johannes des Täufers und des Eligius stammen ohne Zweifel von einem anderen Maler als dem der Hauptschreinflügel. Vielleicht gehören dieser Aufsatz und zwei heute neben dem Altar stehende Flügel zusammen, deren Malerei (Heilige in Landschaft) und deren Breite von 0,95 m nicht zu dem Schrein passen wollen.

Das Schnitzwerk.

Der Schreinkasten ist oben von vergoldetem Rankenwerk überspannt. In ihm befindet sich als Mittelfigur ein thronender Gottvater, links die Standfigur der Gottesmutter, rechts die der heiligen Margarete. Es scheint, als gehöre auch die Madonna ursprünglich nicht an diesen Platz. Alle Figuren entstammen noch dem 15. Jahrhundert.

Die Malerei.

Wenn uns dieses an sich wenig reizvolle Werk interessiert, so deshalb, weil die gemalten Flügel nach Dürer-Vorlagen ausgeführt sind und ebenso wie die Malerei der Predella ihre Herkunft aus Maler Michels Werkstatt verraten. Dargestellt ist auf dem linken Flügel Tod und Himmelfahrt Mariä, auf dem rechten die Stigmatisierung des Franziskus im Beisein des heiligen Antonius und die Steinigung des Stephanus. Die Predella bildet ein einziges, lang gestrecktes Bildfeld in Grisaille-Malerei mit dem Schmerzensmann in der Mitte zwischen Maria und einer zweiten Frauengestalt.

Himmelfahrt und Tod Mariä sind nach Dürers Marienlebensszenen, die Stigmatisierung nach einem Dürer-Holzschnitt aus dem Jahre 1502, auf dem, genau wie hier, die Gestalt des schlafenden Mönches in Frontalanficht, nicht in Seitenanficht wie auf dem thematisch gleichen Dürer-Schnitt aus dem Jahr 1501, dargestellt ist. Für die Steinigung des Stephanus konnte bisher keine Vorlage ermittelt werden.

Die Veränderungen der genannten Vorlagen verraten keinen schöpferischen Umwandlungsprozeß. Bis an die Rahmenleisten das Bildquadrat ausfüllend, sind die Figuren nebeneinander gedrängt. Kein Platz für Raumschilderung, aber auch nicht einmal Raum zur freien Entfaltung der Einzelfigur. Obwohl die Dürer-Blätter slavisch, bis in kostümliche Einzelheiten nachgeahmt sind, fehlt ihnen jeder Hauch Dürerschen Geistes. Eine Zutat sind die jedes Bildfeld an den Seiten begrenzenden Säulen, die sich aus vielen einzelnen Buckeln zusammensetzen.

Auch ohne den äußeren Hinweis durch dieses ornamentale Beiwerk würde man hier eine in Michels Werkstatt geschulte Hand erkennen. In der Gewandmalerei, etwa in der Art der Faltenbildung am Rock des Stephanus, verrät sich diese Schule besonders deutlich, noch eindeutiger aber im Kolorit, in der Art der Farb-
abtönung und Aufhellung innerhalb eines Farbfleckens zur Erhöhung der plastischen Wirkung. Auch die Farben selber und einzelne Besonderheiten, z. B. der rot und grüne, wie schimmelige Marmorboden auf der Darstellung vom Marientod, sind Zeugen solcher Herkunft.

In die Gruppe von Altären der Michelwerkstatt sei an dieser Stelle ein in Danzig befindlicher, aber stillistisch nicht dazugehöriger eingereicht, damit die lokal verbundenen Werke auch in dieser Abhandlung im Zusammenhang genannt seien.

4. Der Osterwicker Schrein.

Im Danziger Stadtmuseum steht ein Flügelaltar aus Osterwick (Kreis Danziger Niederung). Der Schrein ist ohne Aufsatz und hat fast quadratische Form. Er ist 1,60 m breit und nur 10 cm höher. Die Baldachine mit Rankenwerk sind sehr zerstört, sonst ist das Werk gut erhalten, nur in der Polychromierung erneuert.

Das Schnitzwerk.

Der Mittelschrein umschließt eine Marienkrönungsgruppe. Voraufentförmig gepunztem Grund thront Maria mit gesenktem Blick und gefalteten Händen zwischen Gott Vater und Gott Sohn, die beide, mit Kronen und goldenen Gewändern angetan, eine Hand in segnender Gebärde zu ihr erhoben haben, mit der anderen die Weltkugel auf ihren Knien stützen.

Das Flügelpaar trägt auf der einen Seite zwölf Apostelfiguren, auf der anderen Relieffszenen aus dem Marienleben. Der Schnitzer scheint der Meinung gewesen zu sein, den seinem Können unangemessenen Auftrag am besten zu erfüllen, wenn er sich die motivischen Vorlagen von einem großen Meister entlieh. So hat er für die Relieffdarstellungen die Szenen der Verkündigung, der Heimsuchung, der Anbetung der Könige und der Hirten gewählt und für die zweit- und drittgenannte Szene Dürers Marienlebensholzschnitte als Vorlagen benutzt. Die Figuren, die nicht vollplastisch gebildet sind, sondern in einer flachen Schicht wie teigig ineinander geklebt erscheinen, sind völlig unproportioniert und ungeformt. Die zwölf Apostelfiguren auf den Rückseiten der Flügel sind ebenfalls reliefmäßig vor den Grund geklebt und nicht besser durchmodelliert.

Die Malerei.

Von einem zu diesem Werk gehörenden zweiten Flügelpaar ist nur noch eine mit vier Passions Szenen ausgemalte Flügeltür erhalten, die sich im Museumsdepot befindet. Alle vier Szenen: die Kreuzigung, die Beweinung, die Auferstehung und Christi Erscheinen unter den Aposteln sind Holzschnittvorlagen nachgebildet, nämlich Dürers gleichen Szenen aus der Kleinen Passion. Zuweilen ist eine Figur weggelassen, zuweilen aus einer zweiten Szene eine dazu entliehen (so auf der Kreuzigungsdarstellung aus der Ecce-Homo-Szene), sehr vereinzelt eine selbständig erfundene oder nach unbekanntem Vorbild gebildete hinzugefügt. Im Grunde sind die Kompositionen jedoch genau wie auf Dürers Blättern, und dennoch — dadurch, daß jede Einzelfigur schon um vieles schwerfälliger und gröber gebildet ist, wirkt hier auch die geschickteste Kompositionsvorlage lahm und unfrei. Außer bei wenigen geglückten Einzelfiguren, wie z. B. der Magdalena auf der Kreuzigungsdarstellung, die selbstvergessen dem Schmerz hingegeben zu sein scheint, ist von seelischem Gehalt wenig zu spüren. Die Landschaftsschilderung beschränkt sich auf stumpf braune, buschbestandene Hügel, blaugrüne Ebenen und Berge in der Ferne, zuweilen mit einigen glatten, grauen Architekturteilen dazwischen. Der Himmel ist stets gleich: wolkenlos, eintönig grünblau mit einem aufgehellten Streifen am Horizont. In den Menschengruppen werden wenige Farben ständig wiederholt: Grün und Rot, ein schmutziges Rosa-rot, Braun und wenig Weiß. Überall treten dickschwarze Konturen störend dazwischen, so daß der Eindruck kolorierter Graphik deutlich bestehen bleibt.

Ist dieser Osterwicker Schrein auch eines der weniger qualitätvollen Werke unter den von Dürers Kunst beeinflussten, so ist er ein um so sprechenderes

Beispiel dafür, wie allgemein die Graphit Dürers verbreitet war, daß selbst die kleinste Gemeinde ihren Stolz dareinsetzte, diese Dürerschen Bilderfolgen, ins Große und Farbige übertragen, zu besitzen.

5. Der Zudauer Klappaltar.

Das kleinste, aber nicht geringste Werk unserer Gruppe ist ein nur 50 cm breiter und 90 cm hoher Klappaltar, der sich in der ehemaligen Prämonstratenserinnen-Klosterkirche von Zudau befindet. Man hat ihn seit der letzten Renovierung der Kirche (1935/36) an der Nordwand, in einer in der Nähe der Westempore unter der Puzschicht entdeckten Nische aufgestellt, deren Ausmaße so haargenau auf ihn passen, daß man tatsächlich meinen könnte, dieses sei der ursprüngliche Standort.

Nach dem geschnitzten Standbild, einer Ritterfigur, in der man Herzog Mestwin vermutete, hat man ihn Mestwinschrein genannt. Ich halte diesen Ritter eher für eine Martinsfigur, dafür spricht sowohl die äußere Aufmachung (Rüstung und Mantel) als auch die Stellung. Die Haltung des linken Armes und eine schadhafte Stelle an der linken Seite der Figur lassen darauf schließen, daß dieser Arm früher ein Schwert gehalten hat. Beide Arme sind ungeschickt ergänzt, die alte Goldfassung ist fast überall häßlich überbronziert. In neuerer Zeit hat man den Schrein oben und unten mit einer akanthusartigen Laubwerkbordüre versehen.

Auf den gemalten Flügeln sind Heilige und das Stifterpaar dargestellt. Ein gemaltes Täfelchen trägt die Jahreszahl 1515. Die Malerei der Innenseiten ist verhältnismäßig gut erhalten, die der Außenseiten in großen Stücken herausgebrochen.

Das Schnitzwerk.

Das Schreinnere ist wie ein polygonal gebrochener, aus fünf Seiten des Achtecks geschlossener Chor. Seine Wände sind oberhalb einer glatten Zone von Maßwerkblendfenstern unterbrochen. Der überall goldene Grund ist leider gerade im breiten Mittelteil durch schwarzbemalten nachträglich ersetzt.

Davor steht auf flachem Podest die nur 58 cm hohe Figur. Über die schlichte goldene Rüstung des Ritters fällt ein Mantel, den seine rechte Hand gerafft vor sich herhält, als wollte die linke gerade den trennenden Schnitt vollführen. Wenige große Faltenstege, die in der raffenden Hand radial zusammentreffen, und tiefe, glatte Täler dazwischen, einige lecke Knicke und Stoßsche Ohrenfalten — das genügt zu einem goldgleisenden Licht- und Formenspiel von malerischem Reiz.

Der auffallend slawische Gesichtsschnitt dieser Rittergestalt bestärkt uns in der Meinung, daß dies einheimische Arbeit ist, und zwar aus der Hand eines tüchtigen Meisters, der, wie viele Schnitzer unseres Gebietes, seinen Stil im Stößchen Werkstattkreis geschult haben mag.

Die Malerei.

Auf den Flügelinnenseiten ziehen sich längs der horizontalen Rahmenleisten und durch die Mitte breite Puttenborten hin, und damit nicht genug, hat jedes der so entstehenden vier Bildfelder noch eine zweite ornamentale Rahmung — Kandelaberfäulen, von kleinen doppelten Bogengirlanden überspannt.

Auf den zwei oberen Feldern sind Brustbilder der heiligen Katharina und der heiligen Barbara, auf den unteren ein männliches und ein weibliches Porträt in bürgerlicher Tracht dargestellt, sicherlich das Stifterpaar. Man hat die Gesichtszüge des Mannes mit denen des geschnitzten Standbildes verglichen, und da man eine gewisse Ähnlichkeit herausfand, auch diese Gestalt Nestwin genannt und dementsprechend die weibliche als seine Gattin Svinislawa bezeichnet. Tatsächlich hat der Stifter, dessen Namenspatron vielleicht der heilige Martin war, einen ähnlichen slawischen Gesichtsschnitt wie die Schnitzfigur. Es ist sehr wohl möglich, daß Schnitzer und Maler hier in der lebensgetreuen Nachbildung einer bestimmten Persönlichkeit gewetteifert haben. Daß der Maler sich um eine porträthafte Darstellung bemüht hat, beweist ein Blick auf die beiden oberen Bildfelder.

In diesen Frauentöpfen nämlich erkennt man, was die beiden unteren Darstellungen nicht so deutlich zur Geltung bringen, die Hand Maler Michels. Das ist sein Frauentyp: Köpfe auf schlanken Halsen, weiche Gesichter mit müden Augen und oft herabgezogenen Mundwinkeln, so daß der Ausdruck schläfrig und griesgrämig wird und Hände mit den bekannten knorpeligen Fingergelenken. Die Kostüme sind zeittypische, aber in ihren Farben und Farbzusammenstellungen denen auf Michels Bildern besonders nahestehend. Schließlich sind Girlandenrahmung und Puttenborten von unverkennbarer Eigenart. Solche Puttenkinder mit unkindlichen Gesichtern und mit Körpern, die aus lauter kugelförmigen Muskelbündeln zusammengesetzt scheinen, sahen wir an den Figurensäulen des Danziger Hochaltars.

Die Ornamentik der Flügelaußenseiten ist ebenfalls der am Danziger Hochaltar verwandt, so z. B. die plumpen Buckelschalen, die hier zu zwei breiten Bortenstreifen aneinandergereiht sind. Die beiden Rittergestalten, Georg und Reinold (?), Brisaille-Figuren vor rotem Grund, bestätigen es ebenfalls: Das ist die gleiche Betonung plastischer Körperhaftigkeit, die gleiche Grobheit der Gesichtsbildung und dieselbe eigentümliche Färbung, wie Michels Bilder sie zeigen.

Direkte Nachahmung von Dürer-Motiven läßt sich an diesem kleinen Werk nicht nachweisen. Die Auswahl der Darstellungen, Porträts und Heiligenfiguren, gab wenig Veranlassung dazu. Aber die plastisch klare Bildung der Figuren erinnert auch hier daran, daß der Maler eine Schulung durch Dürers Kunst erfahren hat.

Im Elbinger Bierträger-Altar hat Schmidt ein stilgleiches Werk zu erkennen geglaubt⁹⁾. Ohne Zweifel ist dieses von einem anderen Maler geschaffen. Dergleichen Fehlzuschreibungen begegnet man jedoch wiederholt in den literarischen Erwähnungen. Wenn nun aber trotz verschiedener Malerhände tatsächlich in diesem Maße stilistische Ähnlichkeitsbezüge bestehen, besagt das nichts weniger als daß sich zu dieser Zeit im hiesigen Gebiet eine selbständige Kunstübung und damit ein eigener Stilcharakter entfaltet hatte.

6. Der Hochaltar der Marienkirche in Elbing.

Als Hauptaltar in der Marienkirche zu Elbing, d. h. an seinem ursprünglichen Standort, befindet sich ein Flügelschrein von etwa 2 m Breite und 2,40 m Höhe, der drei Standfiguren enthält: in der Mitte eine sog. Klappschreinemadonna, ihr zu Seiten Magdalena und Barbara. Auf den Flügeln sieht man vier Relief-

⁹⁾ Dr. B. Schmidt: Baukunst und bildende Kunst zur Ordenszeit, S. 142.

darstellungen aus dem Leben Marias, auf den Rückseiten und einem zweiten beweglichen Flügelpaar sowie auf den festen Flügeln gemalte Szenen aus dem Marienleben, der Passion und Heiligenfiguren. Der Schrein macht trotz seiner äußerlich glatten Form in seiner reichen Vergoldung einen prächtigen Eindruck. Die Malereien sind leuchtend bunt.

Die über dieses Werk bestehenden Datierungsangaben bewegen sich in der überraschend weiten Zeitspanne von rund hundert Jahren. Die mittlere Schreinfigur nämlich, die Klappschreimadonna entstammt tatsächlich schon der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und hat flüchtige Betrachter dieses Datum auf den ganzen Altar übertragen lassen. Andere haben dagegen die kritische Sonderung der einzelnen Bestandteile soweit getrieben, daß sie vier verschiedene Entstehungszeiten angesetzt haben und die Madonna, die Flügelreliefs, die beiden Standfiguren und die Malerei nacheinander entstanden wissen wollen. Die neuere Literatur setzt für die Madonna das frühe 15. Jahrhundert als Entstehungsdatum an, für alles übrige die Zeit von 1500 bis 1530. Für uns steht die Herkunft des Altars aus der Werkstatt Maler Michels fest, und damit gewinnen wir die Möglichkeit einer engeren zeitlichen Einordnung, nämlich als terminus post das Jahr 1517, in dem der Danziger Hochaltar fertig wurde, und als terminus ante das Jahr der Ausweisung Michels aus Danzig, 1526.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 8)

Das Schnitzrankenwerk bindet den sonst etwas nüchtern wirkenden Schreinkasten und die mit Reliefdarstellungen ausgefüllten Flügel zu einem einheitlichen Gesamtbild: im Mittelteil drei vorkragende Baldachine aus zierlichen, sich kreuzweise überschneidenden Kielbögen mit dazwischen gesponnenen Blattranken, an den Flügeltafeln, parallel zu den horizontalen Rahmenleisten ihrer vier Felder, dichtes, um Stäbe geflochtenes, zerkantetes Rankengeschlinge. Die Rückwand von Schrein und Flügeln ist in der oberen Hälfte durch streng geometrisches Maßwerk fensterartig aufgeteilt.

Von den Schreinfiguren dürfen uns hier nur die beiden seitlichen, aus der Dürerzeit stammenden interessieren. Man hat sie wiederholt als schönste Beispiele heimischer Plastik zitiert. Die Magdalena besonders verdient diese Bewunderung. Wie sicher und fest und doch so anmutig steht sie da! Das Körperliche ist plastisch klar gebildet, aber durch das goldgleisende Faltenspiel des Mantelwurfs doch wiederum malerisch verschleiert. Kopf und Hände sind bei aller klaren und großflächigen Bildung von überraschender Feinheit.

Auf den Flügeln sind vier der sieben Freuden Mariä, allerdings in zeitlich falscher Aufeinanderfolge, dargestellt: Die Krönung Mariä, die Verkündigung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige.

Weder Einzelfigur noch Gesamtkomposition sind selbständig vom Schnitzer erdacht. Auf dem Verkündigungsrelief verrät sich der Engel durch seine knickende Stellung und die weisende Handgebärde als eine Nachbildung des Engels von Dürers Marienleben. Daß auch die Maria keine selbständige Schöpfung ist, beweist das Vorhandensein einer bis in einzelne Gewandschnörkel übereinstimmenden Zwillingsschwester auf dem Relief der Geburt Christi vom Dreikönigstein in Elbing, das in der Gesamtkomposition mit einem Relief des

Lusiner Altars (nach Daun von Veit Stof) auf die gleiche, uns nicht bekannte Vorlage zurückzuführen ist! Eine weitere Übereinstimmung besteht zwischen dem Relief der Anbetung und der gleichen Szene im Mittelschrein des danach „Dreikönigschrein“ genannten Altars. Herzuleiten ist diese Verwandtschaft aus der Benutzung der gleichen Vorlage: der Anbetung aus Dürers Marienleben. In dem knienden König erkennt man sofort die peinlich genaue Nachbildung, während der im Hineinschreiten begriffene Mohr, durch die ungeschickte Art der Nachbildung und die einer späteren Zeitmode angepaßte Tracht, schwerer das Vorbild erkennen läßt. Auch die Geburtsszene hat Entlehnungen aus Dürers Marienleben aufzuweisen. Ioseph und die beiden kleinen Engel hinter dem Kind sind dem Blatt der Geburt entnommen. In der Figur der Gottesmutter versuchte sich der Schnitzer von dieser Vorlage freizumachen, was ihm aber nur halb gelang, so daß die unglückliche Bildung einer knienden Figur in Seitenansicht mit dem Kopf in Frontalansicht daraus entstand. Daß das Kind auf einer von einem lang herabfallenden Tuch überdeckten Erhöhung liegt, und neben den Engeln die Köpfe von Ochse und Esel geschnitzt, erinnert wieder an die Geburtsszene des Dreikönigschreins, deren Vorlage unser Schnitzer ja schon einmal benutzt hat.

Niemals hat er vollständige Kompositionen, sondern immer nur Einzelfiguren nachgebildet, so daß Szenen entstanden, die ihre Vorlagen nicht gleich auf den ersten Blick erkennen lassen. Wenn er auf den Darstellungen der Geburt oder der Verkündigung die Köpfe der Maria und des Engels so gewaltsam in die Frontalstellung brachte und dadurch den Gefühls- und Sinngehalt der Szenen zerstörte, ist das der Beweis seiner stark subjektivistischen Einstellung, einer Orientierung auf den Beschauer hin. Diesem wollen die Figuren sich würdig repräsentieren; darum die häufige en-face-Wendung der Köpfe bei einer von der Vorlage beibehaltenen Seitenansicht des Körpers und als unabwendbare Folge die mangelnde geistige Verknüpfung der Dargestellten untereinander. Eine derart *naiv-repräsentative* Umbildung künstlerisch hochwertiger Vorlagen ist nur als Folgeerscheinung des Versagens der eigenen Phantasie, des fehlenden gefühlmäßigen, tief innerlichen Miterlebens zu verstehen. Aber die Frische und Unbefangenheit, mit der hier zu Werk gegangen ist, sowie die technisch tüchtige Ausführung entschädigen für diese Schwäche.

Die Gewandbehandlung in den Reliefs ist wie an den Schreinfiguren bewegungs- und schnörkelreich. Ein näherer Vergleich zeigt jedoch ihre Andersart. Die einzelnen Faltenstöße verlaufen hier vielfach parallel nebeneinander, manchmal in elliptischen Bahnen und wirken weich und rund neben den spitzknittrigen Brüchen in den Mänteln der Magdalena und Barbara. Flach und kraftlos erscheint diese Reliefschnitzerei. Vergleicht man etwa Magdalena mit der Maria auf den Reliefszenen, insbesondere das schmale, ovale Gesicht der ersteren, mit dem runden, auffallend breitsirnigen der letzteren, wird sich die Vermutung, daß hier zwei Schnitzer zu unterscheiden sind, zur Gewißheit verstärken.

Beide sind von der Formensprache des Veit Stof beeinflusst. Bei den Reliefs macht sich ein ziemlich starker ostlicher Einschlag bemerkbar, so daß man in ihrem Schnitzer den des Zuckauer Klappaltars wieder zu erkennen glaubt. Die lyrische Schönheit der Schreinfiguren dagegen läßt an den Meister des Danziger Hochaltars von St. Marien denken, der besonders in den Flügelreliefs eine ähnliche Stof'sche Bewandersprache mit einem gleichen lyrischen Stimmungsgehalt verbunden hat.

Die Malerei.

(Abb. 9 und 10)

Ein reiches ikonographisches Programm breitet sich auf den acht Feldern der Bilderwand aus, die durch die Rückseiten der geschnitzten Flügel und die Vorderseiten eines zweiten Flügelpaares gebildet wird: Die Darstellung im Tempel, die Beschneidung, der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, die Auferweckung des Lazarus, Christus in der Borhölle, Christus erscheint seiner Mutter, Christus erscheint Maria Magdalena und die Ausgießung des heiligen Geistes. Damit ist das Leben Jesu veranschaulicht, jedoch ohne daß seinem bedeutungsvollsten Abschnitt, der Passion, auch nur eine einzige Darstellung gewidmet wäre. (Die Predella enthält eine Abendmahlsdarstellung von 1681.) Nach Umdrehen des zweiten Flügelpaares erscheint auf wiederum acht Feldern eine weitere Bilderfolge: Auf den Innenflügeln Mariä Tempelgang und Verlobung, darunter die Ehebrecherin mit Christus und den Pharisäern und die Samariterin am Jakobsbrunnen. Auf den Außenflügeln sind paarweise Heilige dargestellt: Erzengel Michael neben Willibrod, Anselmus neben Christophorus, Dominikus und Hieronymus, Ludwig der Heilige und Petrus Martyr, also stets ein Heiliger im Dominikaner-Ordensgewand neben einen gewöhnlichen Heiligen und umgekehrt, so daß sich eine Schwarz-weiß-Figur und eine Rot-weiße Kreuzweise entsprechen. Im Anschluß an diese Feststellung einer anscheinend doch sorgfältig erkügelten Szenenfolge mag ein erster Hinweis auf Maler Michel am Platz sein. Was uns an seinem Danziger Hochaltar als erstes Merkmal auffiel, war ebenfalls die streng ausgewählte Szenenordnung. Gemeinam ist ferner beiden Werken die Abhängigkeit von Dürer-Vorlagen.

Für die Szenen Mariä Tempelgang und Verlobung, die Darbringung Jesu im Tempel, die Beschneidung und Jesus unter den Schriftgelehrten haben Dürer-Schnitte aus dem Marienleben als Vorlagen gebient. Für vier Szenen: Christus in der Borhölle, Christus erscheint seiner Mutter, Christus erscheint Maria Magdalena und Pfingsten, liegen die gleichen Szenen aus Dürers Kleiner Passion zugrunde. Für die Darstellung Christus und die Ehebrecherin mit den Pharisäern haben sogar drei Vorlagen herhalten müssen: die Kreuzanheftung der Kleinen Passion, die Schaustellung der Kupferstich-Passion und das Opfer Joachims aus dem Marienleben. Auf der Auferweckung des Lazarus könnte die Gestalt des links stehenden Apostels und des neben ihm hockenden Lazarus eine Erinnerung an die Szene der Heilung des Lahmen aus Dürers Kupferstich-Passion wachrufen. Nur für eine einzige Szene, die der Samariterin am Jakobsbrunnen, ist keine Dürer-Vorlage benutzt worden.

Die Umbildung der Szenen beruht in der Hauptsache auf Vereinfachung, d. h. vor allem: Verringerung der Personenanzahl. Trotzdem wirken die vielfigurigen Szenen dieses Altars neben den entsprechenden Dürer-Vorlagen wie von Menschen überfüllt. Es fehlt ihnen an Freiraum. Auf den Darstellungen mit wenigen, manchmal nur zwei Figuren, ist die Illusion frei plastischer, von der Fläche sich ablösender Gestalten wohl gelungen, dennoch vermißt man an diesen gedrungenen Gestalten das kraftvoll Freie ihrer Vorbilder.

Wenn wir sie einmal näher betrachten, diese Menschen, mit den weichen, wie zerdrückten Gesichtern, den weit aufgerissenen Augen und vorquellenden Augäpfeln, den knollig endenden Nasen und ebensolchen Rinnbildungen und gleich-

zeitig ihre kugelförmig aneinander gereihten Fingerglieder oder an den Nachtfiguren die übertrieben pralle und doch kraftlose Modellierung bemerken, so wird sehr bald die Erinnerung an Maler Michels Danziger Bilder aufsteigen, um sich zu der Überzeugung zu verfestigen, daß dies vorliegende Werk eines seiner Hand ist. Allerdings sind wir von den Danziger Bildern eine reichere Schilderung gewohnt, die sich besonders im Hinzufügen von Phantasiearchitekturen und renaissance-dekorativen Beisfiguren nicht genug tun konnte. Hier ist die Ortlichkeit immer gerade nur angedeutet. Aber die wenigen, ständig sich wiederholenden Bestandteile innerräumlicher Schilderung: Fliesenböden und Säulenschäfte mit teigig herumgelegten Kapitellringen, verraten deutlich genug ihre Herkunft aus gleicher Werkstatt.

Die Farben sind von der Palette Maler Michels. Dasselbe leuchtende Gelb und Rot kennen wir vom Danziger Hochaltar. Blaugüne Töne, die in feinsten Abschattierungen bis ins Weiße aufgehell sind, Farbflecken, in denen Rot und Grün oder Rot und Gelb ineinander wechseln, Lichtfarbenbogen am Himmel oder die als Lichterscheinung gedeuteten Nimben, das alles ist uns schon dort begegnet. Diese Farbigkeit ist es, die uns am ehesten mit diesen flachen Nachschöpfungen auszuföhnen vermag.

Aufbringlich fällt bei einer Gesamtüberschau die achtfache Wiederholung der breiten Girlandentore ins Auge. Plumpe Akanthusknohlen, plazende Frucht-kugeln und Buchelschalen, die durch Ringe und flache Scheiben voneinander getrennt werden, bauen sich säulenartig zu den Bildseiten auf, um sich in einem Rundbogen zusammenzuschließen, der durch zwei zierliche, von den Zwickeln ausgehenden Begengirlanden überschritten wird, die manchmal von Putten gehalten werden. Auch fehlt es nicht an Masken und Schrifttäfelchen, diesen beliebten Formelementen der Renaissanceornamentik.

Als andere Altäre, die „große Verwandtschaft“ oder „dieselbe Art“ aufweisen, oder „dem Elbinger sehr nahe stehen“, werden wiederholt der Mälzenbräuer- und der Dreikönigschrein genannt. Nach gründlicher Betrachtung der drei angeführten Altäre dürften über ihre stilistische Verschiedenheit aber kaum noch Zweifel bestehen. Da aber auch in bezug auf das Schnitzwerk eine Verwandtschaft dieser Altäre mit dem Elbinger Hochaltar verschiedentlich empfunden worden ist, sei ihre Beschreibung an dieser Stelle eingefügt.

7. Der Dreikönigschrein in Elbing.

In dem häßlichen, roten Ziegelbau der 1882 begonnenen Elbinger Dreikönigskirche wird kaum jemand ein so altertümliches und schönes Kunstwerk vermuten, wie es der dort befindliche, aus der alten Kirche übernommene Schrein-altar ist.

Der ungefähr 2,10 m breite und 2,60 m hohe Mittelschrein birgt eine Anbetungsgruppe der heiligen drei Könige. Er steht auf einer 0,70 m hohen Predella und ist in späterer Zeit mit einer von Gespreng umschlossenen Figur Johannes des Täufers gekrönt worden. Die Flügel zeigen auf der Vorderseite in geschnitzten Relief-Darstellungen, auf der Rückseite in Malerei Szenen aus dem Leben Mariä. Die am Schrein noch befindlichen Angeln lassen auf ein zweites, verloren-gegangenes gemaltes Flügelpaar schließen.

Um 1520 wird dieses Werk entstanden sein. Auf dem Armessaum des mittleren Königs entdeckte Schmid¹⁰⁾ den Namen Schoffstain und damit die erste Künstler-Signatur auf einer Plastik Altpreußens.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 11)

Der geöffnete Schrein wirkt schon durch den Reichtum seiner ornamentalen Ausgestaltung überaus prächtig. Eine Besonderheit ist die Aufteilung des den Mittelschrein zierenden Rankenwerkes durch kleine Konsolfigürchen, sorgfältig geschnitzte Propheten oder Apostelgestalten. Ähnliche im Rankenornament angebrachte Figuren sind nur an unsern größten Altären, so an den Hauptaltären der Danziger und Elbinger Marienkirche zu finden.

Der Schrein birgt statt vollplastischer Einzelfiguren eine reliefmäßige Szene: die Anbetung der heiligen drei Könige. Maria mit dem Kind, ein kniender König und der Mohr sind zwar ziemlich vollplastisch gebildet. Die Figur des dritten, zwischen zwei Pferdeträgern eingeklemmten Königs aber, zwei durch eine Luke hereinspähende Hirtenköpfe, sowie der hinter Maria stehende Joseph binden die drei Hauptfiguren zu einer geschlossenen, reliefartigen Gruppe, welche die vergoldete Schreinwand mit ihrem eingepreßten, renaissancemäßigen Muster bis zu $\frac{2}{3}$ der Höhe überdeckt. In der Gestalt des Mohren hat Hugo Abs¹¹⁾ den Mohrenkönig der Anbetungsszene aus Dürers Marienleben erkannt. Zweifellos ist auch die Darstellung des knienden Königs von diesem Dürerblatt beeinflusst.

Die verschiedenen Stellungen der Dargestellten, das Sitzen der Maria, das Knien des Königs und das Dazustehen des Mohren sind überzeugend klar veranschaulicht. Neben solcher Natürlichkeit der Schilderung und sachlicher Klarheit im Aufbau macht sich aber gleichzeitig ein Streben nach Überwindung der natürlichen Gesetzmäßigkeit bemerkbar, ein alles übersteigender Ausdruckswille und eine künstlerische Gestaltungskraft, die sich vor allem im rauschenden Faltenwirbel der Gewänder zur Geltung bringen. Meisterhaft, wie sich im Mantel der thronenden Maria tiefe Nischen, steif knittrige Stege und messerscharfe Kanten zu einem wahren Licht- und Schattenlabyrinth verdichten und dennoch durch wenige, großschwingige Faltenzüge der Eindruck des Monumentalen gewahrt bleibt. Bei dem anbetenden König, mehr noch bei dem Mohrenkönig, ist im Gegensatz dazu eine viel größere plastische Wucht und kubische Geschlossenheit zu bemerken. Es scheint, als ob dies in den drei Hauptfiguren zu bemerkende auffällige Nebeneinander ruhig fester, plastischer Körperlichkeit und bewegungsdurchrauschter Linienornamentik überhaupt ein typisches Merkmal der Schnitzwerke dieser Zeit und unserer Gegend sei.

Bemerkenswert ist die feine und doch zugleich so energische Bildung der Köpfe. Die Frauen haben hohe runde Stirnen, große, ernste Augen, eine gerade feine Nase und einen zierlichen, fest verschlossenen Mund. Auffallend ist die etwas eckige, kräftige Bildung der unteren Gesichtshälfte, die auch den anmutigsten Gestalten einen energischen Zug verleiht. Das glatt gescheitelte Haar fällt in schweren Korkezieherlocken. Die Männer mit denselben klaren Stirnen, freundlich ernsten Augen und geraden, verhältnismäßig kurzen Nasen, haben meist kantig vorspringende Backenknochen, volle lockige Bärte und ebenso dichtes Kopfhair.

Zu den von Abs genannten Dürerentlehnungen der Reliefszenen lassen sich noch weitere hinzufügen. So sind auf der Szene der Heimsuchung die

¹⁰⁾ B. Schmid: Baukunst und bildende Kunst zur Ordenszeit, S. 148.

¹¹⁾ Hugo Abs: Vier Elbinger Altäre . . . Elbinger Jahrbuch 1927, S. 75—78.

beiden Frauengestalten dem Dürerholzschnitt aus dem Marienleben nachgebildet. Nur hat die von Dürer vorgezeichnete Stellung hier durch eine leichte Wendung der Oberkörper nach vorn und durch die in allem etwas übertriebene Darstellungsweise den Ausdruck einer leichten Beziertheit erhalten. Und über der beinahe selbständig neben den Figuren bestehenden, künstlich übersteigerten Ausdruckswucht wirbelnd bewegter Stoffmassen kann man allzu leicht die Gleichheit der Grundhaltung übersehen. Auf dem Relief der Beschneidung sind das Kind, sein Träger und der Kerzenträger plastische Umbildung der von Dürer im Marienleben auf der Beschneidungsszene dargestellten Figuren. Und könnte die Frauengestalt mit dem dicht gefältelten Umhang und dem hohen Kopfschmuck nicht aus der Rück Erinnerung an die ähnlich gekleidete Frauenfigur der Verlobungsszene des Marienlebens entstanden sein? Ob man in der Engelsfigur der Verkündigungsszene den mißglückten Versuch einer Nachahmung der Knickstellung des Dürer-Engels sehen darf, bleibe dahingestellt. Die Geburtsszene ist in allen Einzelheiten einer Vorlage nachgebildet, die auch dem Schnitzer des Lufiner Altares und vielleicht auch dem des Elbinger Hochaltares bekannt gewesen ist und deren Schöpfer bisher nicht zu ermitteln war.

Alle diese Dürer-Entlehnungen sind jedoch nicht unmittelbar als solche erkennbar, sondern in selbständig durchdachte Kompositionen eingefügt. Trotzdem und trotz ihrer vortrefflichen Ausführung im einzelnen, lassen diese Szenen einen ergreifenden oder fesselnden Erlebnisinhalt vermissen. Alle Dargestellten blicken aus der Szene heraus, so daß der Betrachter, will er sich recht in die Darstellung vertiefen, sich plötzlich selber von vielen Augen angeblickt fühlt. Und so erschreckend nah und vordringlich wie diese Blicke aus weit offenen, fast vorquellenden Augen, erscheint überhaupt die Formensprache dieses Schnitzers. Die Haut über den runden Stimmwölbungen ist wie zum Plazen glatt gespannt, die einzelnen Körperformen, Brust, Leib oder Knie, treten als pralle, feste Formen hervor. Die Faltenwirbel mit ihren scharfen Graten stoßen hart in den Luftraum. Es scheint, als ob eine innere Höchstspannung die äußere Form zu sprengen drohte. Der Mensch, der sich in dieser Zeit stärker seiner selbst bewußt geworden war und angefangen hatte in diesem Ich ein in sich beruhendes, selbständiges Ganzes zu empfinden, der darum in der Bildsprache den Körper als solchen fest und klar umgrenzt gegen die Umwelt darstellte, dieser Mensch war doch noch zutiefst von der Fülle der auf ihn eindringenden Dinge der Außenwelt, für die ihm gerade eben erst die Blicke so recht geöffnet worden waren, beunruhigt, erregt, gespannt. Als formaler Ausdruck dessen: die Prallheit der Form und die bewegten, harten und schnittigen Faltenwirbel über dem plastischen Kern, die seine Geschlossenheit und Unangreifbarkeit, aber auch seine Isolierung wieder aufheben.

In dem geschilderten Formencharakter kommt mit einer Stoß-Verwandtschaft auch gleichzeitig ein zeitlich und lokal bedingter Unterschied zum Ausdruck. Unter den Werken des Veit Stoß gibt es, grob gesprochen, frühe, mit einer erregten knittrigen Faltensprache, deren Zerhöhltheit den plastischen Kern gleichsam mit aufgezehrt hat, und spätere, mit einem deutlich herausgestellten plastischen Kern, aber mit einer viel gemäßigteren, wenn auch noch schnörkelreichen Gewandbehandlung. Die Verbindung aber einer derart kernig herben Plastizität, wie der Dreikönigsschrein sie zeigt, mit einer von Hohlräumen zerschnittenen „Ornamentplastik“ ist augenscheinlich einer späteren Stoß-Nachfolge im kolonialen Nordosten vorbehalten.

So zahlreiche dem Dreikönigschrein im Formcharakter verwandte Altäre es dementsprechend hier auch gibt, aus gleicher Werkstatt hervorgegangen ist doch höchstens nur der Mälzenbräuerschrein.

Die Malerei.

So prächtig der Schnitzschrein der Elbinger Dreikönigskirche ist, so unerfreulich sind die bildlichen Darstellungen am gleichen Schrein, die Szenen der Heimsuchung, der Geburt Christi, der Flucht nach Ägypten und die in solche Zusammenstellung nicht hineinpassende Szene von Mariä Tempelgang.

Um trotz mangelnder Erfindungsgabe und künstlerischer Fähigkeiten die Schreinflügel gefällig auszumalen, war nichts einfacher, als den damals modernsten und beliebtesten Meister: „Albrecht Dürer“ Zug um Zug zu kopieren.

Auf der Heimsuchung ist die Personenzahl auf Maria und Elisabeth beschränkt, im übrigen alles, sogar der Pudel und der Faltenwurf der Gewänder, von Dürers Holzschnitt abgesehen. Selbständig hinzugefügt ist nur das Kolorit und als oberer Abschluß der Bilder eine zierliche, braune Bogengirlande mit aufgesetzten hellen Glanzlichtern. Es scheint fast, als sollte ihr sprühendes Geflimmer die Lahmheit und Farbenstumpfheit der übrigen Bildfläche aufheben.

Auch die drei übrigen Darstellungen sind sklavische Dürernachahmungen. Der Farbeindruck ist gleich fade, worüber auch die spitzigen Girlanden nicht hinwegzutäuschen vermögen. Vielleicht würde allerdings eine gründliche Reinigung der Bilder das Urteil günstiger stimmen.

Es gibt kein Werk der gleichen Malerhand. Nur durch die beiden Hauptmerkmale: Benutzung von Dürer-Schnitten und Renaissanceornamentik, stellt sich diese Malerei mit der unserer übrigen Altäre in eine gleiche Gruppe.

8. Der Schreinaltar der Mälzenbräuer.

Der von den Mälzenbräuern gestiftete, heute an der Westwand des nördlichen Seitenschiffes der Nicolai-Kirche zu Elbing aufgestellte Schreinaltar hatte seinen ursprünglichen Standort in Elbings Marienkirche. Im Jahre 1817, als man dort seinen Platz für eine Gedenktafel der Gefallenen der Befreiungskriege beanspruchte, wurde er entfernt und 1820 dem Schloß in Marienburg geschenkt. Dort stand er unbeachtet auf einem Speicher, bis er 1871 auf Antrag des Kirchenkollegiums von St. Nicolai dieser Kirche überlassen wurde.

Der ungefähr 2,60 m hohe Schrein hat ohne die Flügel eine Breite von etwa 2 m.

Er enthält die Schnitzfigur der Maria mit dem Kinde zwischen Katharina und Barbara. Auf den vier Feldern der Flügel sieht man, in Aufstellung zu dreien, zwölf kleine, geschnitzte Statuen von Heiligen, die nach den ausgesparten Stellen im Goldgrund zu urteilen, nicht alle hither zu gehören scheinen. Die Rückseiten der Flügel und ein zweites Flügelpaar sind mit Szenen aus dem Marienleben, der Passion und der Legende ausgemalt.

Während diese Malereien sehr gut erhalten sind, ist der Goldgrund des Schreins stark beschädigt und sein Rankenwerk zum Teil herausgebrochen. Wie weit die Fassung der Figuren alt oder übermalt ist, ließ sich nicht feststellen.

Der Mälzenbräuer-Altar wird ungefähr gleichzeitig mit dem Elbinger Hauptaltar, d. h. zwischen 1515 und 1523, jedenfalls kaum später entstanden sein, denn in diesem Jahr wurde den Dominikanern die Erlaubnis zu predigen entzogen, und das kirchliche Leben in Elbing begann überhaupt unter den Auswirkungen der Reformation zu leiden.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 12)

Der im Außenriß glatte Schrein ist im Innern um so reicher verziert. Ein den drei Figuren gemeinsamer Podest ist von einer breiten Schnitzrankenbordüre aus stark zerfägten Akanthusranken überdeckt, hinter der früher wahrscheinlich Reliquien aufbewahrt waren. Die palmettengemusterte, vergoldete Schreinwand ist durch zierlich geflochtene Rankensäulchen in drei Felder aufgeteilt, vor denen die drei heiligen Frauen unter halbachsinartig vorkragendem Schnitzrankenwerk stehen.

In der Katharina und Maria spürt man die altbeliebte gotische S-Schwingung, aber es scheint, als fügten sich diese Gestalten in ihrer schweren Körperhaftigkeit nur widerwillig solcher Schwümgigkeit. Die Oberkörper sind fest und glatt geformt. Straff liegen die Blusen an, die Röcke haben nur vorn einen schmalen, streng gefälten Streifen, und auch die Mäntel fallen glatt über die Schultern. Erst unterhalb der Hüften fangen sie plötzlich an, sich zu bauschen, zu winden und zu schnörkeln, als gelte es jetzt, alle Ruhe und Festigkeit mit gesteigertem Leben zu erfüllen. Das Ergebnis ist jedoch nicht Lebendigkeit, sondern erstarrte, krause Unruhe.

Lebendig und voller Anmut sind dagegen die Gesichter, die unter dem Rahmen mächtig dicker, lang herabfallender Locken und schwerer Kronen ihre sehr feine Bildung doppelt zur Geltung bringen. Klare, großflächige Stirnen und Wangen, lebhaft dreinblickende Augen, scharfgratige, zierliche Nasen, anmutig kleine Mäuler und das sanfte Doppeltinn verleihen ihnen einen Ausdruck, der herb und fraulich zugleich ist.

Durch den Zusammenhang mit der Formenwelt des Veit Stoß stellt sich dieses Werk mit fast allen übrigen hier besprochenen Schreinaltären in eine Gruppe; besonders nahe steht es dem Schostain-Altar. Die Tatsache, daß die Malerei der Flügeltafeln enge Zusammenhänge mit süd-östlicher Kunst aufweist, führt zu der allerdings durch nichts zu belegenden Vermutung, die in Siebenbürgen ansässigen Söhne des Veit Stoß hätten hier die Mittlerrolle gespielt.

Die Malerei.

(Abb. 6, 13, 15 und 16)

Schließt man die Schreinflügel, wird eine buntprächige Bilderwand sichtbar und auf ihren acht Feldern eine ungewöhnliche Szenenfolge: Die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Verehrung der Rosenkranzkrönigin, die heilige Sippe, die Marter der Zehntausend, die Enthauptung der heiligen Katharina, das Gastmahl des Simon und das Martyrium der heiligen Ursula mit den elftausend Jungfrauen.

Nach Ummenden des zweiten Flügelpaares sieht man auf dessen Rückseiten: Christus am Ölberg, Christus am Kreuz, den Auferstandenen und den Richter am jüngsten Tag.

In drei Bildern erkennen wir eine Abhängigkeit von Dürers Holzschnitten des Marienlebens. Die Stallruine auf der Szene der

Geburt Christi ist dieselbe wie die auf Dürers Geburtsdarstellung, und die Kassettendecke auf dem Sippenbild ist dem Holzschnitt der Darstellung im Tempel abgesehen. Schließlich scheinen zu dem Bilde der Verherrlichung Mariä aus Dürers Allerheiligenbild Anleihen gemacht worden zu sein, etwa in der Anordnung der Adoranten, sowie in einzelnen Stellungsmotiven und Figurentypen.

Eine fast vollständige Wiederholung der Dürer-Vorlage aber ist das Bild mit der Anbetung der heiligen drei Könige. Seine wenigen, dafür aber um so aufschlußreicheren Abänderungen seien kurz genannt: Der Mohrenkönig, bei Dürer im Hereinschreiten begriffen, ist hier repräsentativ als Frontalfigur dargestellt. Aus bewegter Handlungsschilderung ist also ruhige Schaustellung geworden. Dieser Schwarzhäuter hat ein so farbenprächtiges, modisches Kostüm, daß er die blickfangendste Gestalt der Szene wurde. In solcher Pracht und Monumentalität aber beanspruchte er so viel Platz, daß dadurch eine weitere, wesentliche Änderung eingetreten ist. Das berittene Gefolge, das Dürer auf seinem Holzschnitt im Mittelgrund in perspektivischer Verkleinerung diagonal anordnete, mußte hier wegb bleiben. Infolgedessen besteht zwischen vorderer Figurenzone und ferner Hintergrundlandschaft kein organischer Übergang. Muß man jedoch über dem Anschauen des lichtdurchtachten Farbgebens dieses Bildes nicht die Schwächen seiner Komposition vergessen? An keinem zweiten Altar unserer Gruppe ist der Reiz des Stofflichen und des Atmosphärischen stärker ausgekostet worden, und nirgend sonst ist das Farbleben zu so glanzvollen Effekten gesteigert.

Eine Gesamtüberschau der Szenen wird nun bestätigen, daß mit den an diesem Einzelbild angestellten Beobachtungen wesentliche Stilmerkmale bereits erfaßt sind.

Die freie und sichere Menschengestaltung beweist, daß die fertig übernommenen Lösungen Dürerscher Kunstproblematik bei diesem Maler keine unverständenen Nachahmungsversuche geblieben sind. Die manchmal geradezu gewaltsam und übertrieben angewendeten künstlerischen Mittel verraten am deutlichsten, daß er begriffen hat, um was es ging. Da soll die Figur selbst schon Raumgebilde sein, und er umkleidet sie deshalb (Maria der Geburtszene, Magdalena des Gastmahls) mit stoffreichen, steifen, fast pyramidenförmigen Röcken, oder er läßt die Gewänder kühnschwümgig sich bauschen und verbindet durch solche Pathetik der Gewandsprache realistische Raumvortäuschung mit stärksten, malerischen Effekten. (Christus der Auferstehung, des Jüngsten Gerichts, die zur Erde gewirbelten Männer auf der Enthauptung der Katharina.) Andere Figuren, wie die des Schwertschwingers auf der Marter der Zehntausend oder die des Mundschenks auf der Gastmahlzene führen mit Kraft oder mit gespreizter Grazie kontrapositische raumumgreifende Stellungen vor. Um so rückständiger wirken daneben andere Figuren, die, flächig aneinandergeliebt, die Szene verbauen.

Unter den Bildkompositionen gibt es infolgedessen fast ebenso viele lahme, traditionsbefangene Beispiele wie kocke Neuerungsversuche. Viele zeigen reliefmäßige Aufreihung der Gestalten mit unvermittelter Hintergrundszenerie, auf anderen, die Erd- und Himmelsbewohner vereint darstellen (Verehrung Mariä, Jüngstes Gericht) sind die Figuren flächig übereinandergeschichtet. Die Gastmahlzene dagegen, mit ihrer Menschenanordnung auf kreisförmigem Grundriß und der bildeinwärts gestellten Tafel, ist ein perspektivisch nicht ganz geglückter, aber kühner Kompositionsversuch. Als die gelungensten Kompositionen kann man wohl die Martyriumsszenen in der Landschaft bezeichnen, auf denen eine Verbindung von Mensch

und Landschaft versucht ist. Einzelne, von Freiraum umgebene Figuren oder Gruppen, sind anscheinend ganz natürlich, in terrassenförmigem Gelände verteilt, die entfernteren in perspektivischer Verkleinerung und luftperspektivischer Verschwommenheit. Einzelne Gestalten sind von Felsvorsprüngen oder Gebüsch überschritten, ein eindeutiger Beweis, daß man wirklich versucht, den Menschen in der Natur darzustellen, nicht mehr Mensch und Natur. Zu wirklichem Ineinanderverwobensein ist es zwar nicht gekommen. Die inhaltliche Dissonanz: Graufige Martyriumsschilderung in heiter prächtiger Szenerie, betont diesen Dualismus.

Es sind erhabene Landschaftsszenarien, eine Art Ideallandschaft, die der Maler nicht müde wurde zu wiederholen. Lichtglänzende Wasserflächen, majestätische Bergketten und kreisendes Himmelslicht sind die Hauptelemente dieser Landschaftshymnen. Durch sie wird der Eindruck schlichter Naturtreue, wie er durch die vorhandenen realistischen Einzelschilderungen (Wassermühle, Burgen usw.) hervorgerufen werden könnte, überhöht. In lichtsönem Himmel öffnen sich auch die an sich verbauten Szenen. Dort mag das Auge, nachdem es den konkreten Bildinhalt erfaßt hat, träumerisch verweilen.

In dem Bestreben um eine Verklärung des realistisch Dargestellten kamen unserm Maler seine ausgesprochen malerischen Fähigkeiten, das Wirken mit Farbe und Licht, zugute. Der Materialismus des Gegenständlichen, der Rationalismus tektonischer Ordnung waren gleichsam nur das nackte Bildgerüst, das nun erst von Leben erfüllt wird. Brünstig rote, goldgelbe und weiße Farbflecken leuchten aus der Fläche, weniger auffallende: sattgrüne, tiefbraune oder gelbe, die ins Rötliche changieren, grüne, die mit Rot durchsetzt sind und sich ins Rotgelb aufhellen, dazwischen. Braun und Grau in verschiedenen Abstönungen, als neutrale Untertöne verwendet, tauchen in diesem lebhaften Farbenspiel unter. Durch die Farblichtbehandlung, z. B. die stellenweise malerische Verschleierung der Konturen oder die Art, in der dunkle Farbwerte gegen helle abgesetzt sind, um optischer Effekte und räumlicher Klärung willen, wird noch einmal bestätigt, was Landschaft- und Menschengestaltung schon verriet: Mit allen Mitteln strebt dieser Maler über eine naturalistisch materialistische Malerei hinaus, so daß man sogar schon Vorahnungen barocker Kunstauffassung zu erkennen glaubt.

Die Farbenpracht und Landschaftspoesie der Darstellungen läßt die Herkunft des Stilistischen sofort im Bereich des Donaustrils vermuten. Bestimmte Merkmale führen in die Nähe des jungen Brey und Cranachs. Typen von fremdräufigem Aussehen, wie etwa die zu Boden gewirbelten Männer der Enthauptungsszene, lassen an Cranachs frühe Holzschnitte denken. Der Henker in der Szene der „Marter der Zehntausend“ erinnert an den Apostel „Jacobus major“ aus Cranachs Martyrienfolge (1509 ersch.). Auch einzelne charakteristische Besonderheiten der Menschenschilderung: die runden Schädel der Männer, die lockige Haarfülle oder die zierlichen Ohrlöchchen bei den Frauen und der modische Aufpuß, die Perlenhaarneze und zarten Schleiertücher, die Drahthauben und die schweren, mit Edelsteinen besetzten Kleiderborten, rufen Cranach-Erinnerungen wach.

Die Geburts- und Kreuzigungsszene aber weisen auf die Kunst des zu Cranach in engsten Beziehungen stehenden Jörg Brey. Auf seinem Herzogenburger Altar (1501) findet sich ein gleiches, auffallendes Motiv, daß nämlich das Jesuskind, auf einem Fuchlein von Engeln gehalten, sich in einer eigentümlichen „Stehlage“ befindet. Und auf der Kreuzigungsdarstellung aus Meß, die von Brey oder einem aus seiner Werkstatt stammenden Maler nach einem Cranach-Holzschnitt aus dem Jahre 1502 gemalt sein soll, ist die Christusgestalt

von derselben schweren Massigkeit, und Maria, was nicht allzu häufig vorkommt, ist wie auf der Elbinger Szene in sitzender Haltung dargestellt.

Es gibt nun noch ein Werk, dessen stilistische Herkunft man ebenfalls im Breu-Cranach-Kreis vermutet, und das mit dem Mälzenbräuer-Altar neben motivischen auffallende stilistische Übereinstimmungen aufweist: den Hochaltar der Pfarrkirche zu Mühlbach in Siebenbürgen¹²⁾ (1518 oder 1523). Von dessen gemalten Darstellungen ist mir allerdings nur gerade die Szene der Kreuzigung vor Augen gekommen. Auf ihr erkennt man ähnlich kräftige Gestalten (der Bekreuzigte scheint mit dem der Elbinger Darstellung auf eine gleiche Vorlage, wahrscheinlich also eine Breu- bzw. Cranach-Darstellung zurückzugehen), die gleiche Pathetik der Gewandsprache und eine ebenso effektvolle Lichtmalerei, so daß man annehmen möchte, der Maler dieses Altares hätte mit unserm Elbinger eine gleiche österreichische Werkstattausbildung erfahren.

Die Vermutung, die der Gesamtcharakter der Darstellungen sehr bald in uns aufsteigen ließ, wird jedenfalls durch diese Einzelhinweise noch verstärkt. Die Malerei des Mälzenbräuer-Schreinaltares kann als ein Beispiel des sogenannten Donausils gelten, das wegen seines so weit im Nordosten gelegenen Standortes in besonderem Maße Interesse verdient.

Wie verhält es sich nun mit den hinter diesem Altar stehenden zwei Tafeln, die, etwas schmaler als die am Schrein befestigten, früher als drittes und festes Flügelpaar gebient haben? Was uns an diesen sofort ins Auge fällt, ist eine Säulengirlande, wie wir sie, bis in Einzelheiten übereinstimmend, schon am Elbinger Hochaltar gesehen haben. Hier bildet sie den Rahmen für vier Darstellungen mit Heiligengestalten. Alles an diesen weist auf Maler Michel: Die gedrunghenen Proportionen, die verbogenen Haltungen und die Gewandbehandlung, ebenso wie die Gebärden, die Bildung der Hände und Gesichter. Man beachte auf unserer Abbildung etwa die knorpelige und kugelige Fingerbildung, die weisende Hand mit dem überlangen ausgestreckten Zeigefinger und die teigigen Gesichter mit dem strähnigen Haar, an allem erkennt man die typisch Michelsche Menschen-darstellung. Vielleicht hat, als man den von Maler Michel angefertigten Hochaltar in der Elbinger Marienkirche aufstellte, die an ihm angebrachte Girlandenrahmung durch ihren modischen Reiz einigen geldkräftigen Elbinger Bürgern so imponiert, daß sie auf den Gedanken kamen, dem Mälzenbräuer-Altar, der damals vielleicht auch schon fertig war, zum mindesten aber bereits in Arbeit, noch dieses dritte Flügelpaar mit heiligen Gestalten in solcher Rahmung hinzuzufügen zu lassen. In stärkerem Maße scheinen hier Gehilfenhände mitgearbeitet zu haben. Das enge, flächig ornamentale Zusammenstehen der Figuren, die vielen Verzeichnungen lassen das vermuten.

9. Der Schreinaltar in Pettelkau.

In der Dorfkirche zu Pettelkau steht in einem nach Norden querschiffähnlichen Ausprägung im Westen der Kirche ein glatter, auffragloser Schrein mit drei geschnitzten Standfiguren. Er mißt 1,60 m im Quadrat. Sein Flügelpaar trägt innen zwölf geschnitzte Apostelfiguren, außen vier gemalte Szenen aus der Passionsgeschichte.

¹²⁾ Siehe Abbildung 14.

Schnitzwerk und Malerei sind gut erhalten, nur dürften sie, besonders die Malerei, von fachkundiger Hand gereinigt werden.

Ulbrich¹³⁾ datiert das Schnitzwerk um 1500, die Malerei aus der Zeit nach 1500, Dehio¹⁴⁾ setzt den Anfang des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit an. Ich möchte den Altar, zum mindesten seine Malerei, nicht vor 1510, eher noch später entstanden denken, da hier eine renaissancemäßige Klarheit erstrebt wird, wie sie bei Dürer selber erst um 1505—10 so recht zur Entfaltung kommt.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 17)

Bei geöffnetem Zustand sieht man neben den drei großen Schnitzfiguren des Schreins, Maria zwischen Margarete und Johannes, auf beiden Seiten sechs kleine Apostelgestalten; eine Anordnung, die an den Mälzenbräuer-Schrein erinnert. Während dort aber die Hintergrundsflächen, solcher Dreieraufstellung entsprechend, durch Stabverzierungen gegliedert sind, ist hier die goldene Schreinwand nur durch kleine, eingepunzte Quadrate verziert. Weinranken oder Schlingwerk aus stark zerkanteten Blattranken überspannen als obere Verzierung die Flügelfelder und den Mittelschrein, während sich unten wellenförmig um einen Stab sich schlingende Akanthusranken hinziehen.

Die Figuren scheinen auf den ersten Blick früher als Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden. Johannes der Täufer in seiner gezierten Fußstellung erinnert noch an Schongauersche Typen. Die Haltung der beiden weiblichen Figuren ist durch die gotische S-Linie bestimmt, ohne daß ihr aber so viel künstlerische Ausdruckskraft eigen wäre, um die Unnatürlichkeit und Unsicherheit solchen Dastehens darüber vergessen zu lassen. Die lieblichen Köpfe, die sehr hohe Kronen tragen, die von weichem Haar umrahmten Gesichter, das alles ist so viel Wirklichkeitsfremde lyrische Gestaltung, wie wir sie von andern Figuren der gleichen Zeit kaum gewohnt sind. Erst an der Gewandbehandlung spürt man einen andern Geist. Wie da versucht wird, Volumen zu schaffen, indem der Mantel die Figur wie in einen Hohlraum aufnimmt und wie plötzlich durch tiefe Faltenbuchten oder kleine Mulden, durch knittrige Stege und schwingig schnittige Grate die Figur wie mit Leben und Spannung erfüllt scheint, das ist die wohlvertraute künstlerische Ausdruckssprache, die von der Stoß-Werkstatt ausgehend zum Allgemeingut hiesiger Schnitzschulen geworden war. In solchem Stil sind auch die Apostelfiguren gehalten.

Die Malerei.

(Abb. 18)

Die geschlossenen Flügel zeigen in Temperamalerei auf vier quadratischen Feldern die Szenen der Geißelung, der Dornenkrönung, der Kreuztragung und Kreuzanheftung.

Die Szene der Geißelung sei genauer beschrieben. Man blickt in einen Innenraum mit Balkendecke, zwei rundbogigen Fensteröffnungen an der Rückwand und einer Säule in der Vordergrundmitte. Ist diese Raumbühne in Aufsicht gezeichnet, so sind die drei Figuren dagegen in schmaler Vordergrundschicht angeordnet: Christus an die Säule gefesselt, links und rechts ein ihn geißelnder Knecht. Damit ist das Geschehen auf die knappste Art zur Anschauung gebracht,

¹³⁾ A. Ulbrich: Kunstgeschichte Ostpreußens, S. 56.

¹⁴⁾ G. Dehio: Handbuch d. dtsh. Kunstdenkmäler, II. Bd.: Nordostdeutschland, S. 366.

als nackter Tatsachenbericht ohne jedes phantasievolle, Grauen oder Mitleid erregende Ausmalen.

Die drei symmetrisch in der Bildfläche verteilten Figuren sind genau studiert: Standbein und Spielbein, Muskulatur und Proportion, das alles ist bedacht worden. Christus mit dem finsternen, von dichtem Haar und Bart umrahmten Gesicht wirkt wie ein stämmiger Knecht, während die geißelnden Schergen wiederum nicht wie darauf lospeitschende Wüteriche aussehen. Eigentümlich lahm und unfrei sind ihre Bewegungen, als läge ein Bann über ihnen. Warum holt z. B. der linke Arm des Geißlers nicht frei aus zu niedersausendem Hieb? Wie ängstlich legt er sich statt dessen um den Kopf!

Das Streben nach einem möglichst klaren und festen Bildgefüge ist es, das die Natürlichkeit der Schilderung beeinträchtigt hat. Fast wie zu einem geometrischen Muster, so streng symmetrisch ordnen sich die beiden Geißlerfiguren um den Christus an der Säule. Ihre linken Arme und Beine bilden um ihn eine rautenförmige Rahmung, während jede weitere ausführende Geste ängstlich vermieden ist, um der Figurengruppe einen geschlossenen Außenumriß zu wahren.

Die Farbgebung ist ruhig. Braungelbe Fliesen, braun die Wände und die Decke, hell grünblau die Fensterdurchblicke und die Säule und nur in der Tracht der Geißler etwas mehr Buntheit, jedoch ohne zu krasse Gegensätzlichkeit. So trägt der linke zu seiner rotgelb gestreiften Strumpfhose auch eine gelbliche Bluse und rote Kappe und sein Gegenüber zu einer grünlila gestreiften Hose eine grünweiße Bluse.

Wie diese Szenen sind auch die übrigen von fester und klarer Struktur. Und Klarheit ist hier gleichbedeutend mit Kargheit. Es fehlt den Darstellungen an landschaftlichen oder architektonischen Reizen. Gerade nur die allernotwendigsten Andeutungen der Örtlichkeit sind gegeben. Eine Mindestanzahl von Menschen veranschaulicht den jeweiligen Vorgang. Um so einprägsamer sind die bedeutsamen Stellungen, die verhaltenen Gebärden dieser wenigen, in klaren Umrissen gemalten Figuren.

Wenn man diese Bilder sieht und sich einen Augenblick Passionsbilder des 15. Jahrhunderts und ihre gefühls- und spannungsgeladene, manchmal fast unentwirrbare Vielsältigkeit vergegenwärtigt, wird man die Kargheit dieser Darstellungen als Wohltat empfinden und den hier sichtbaren „Formalismus“, den man auf deutschen Bildern meist mißtrauisch als Überfremdung anmerkt, zu schätzen wissen. Daß für solchen geklärten Stil Dürers Kunst das erste Beispiel gab, ist uns bekannt. Daß Dürers Kunst es aber war, die auch den Maler des Pettelkauer Altars darin geschult hat, könnten wir nicht so ohne weiteres behaupten, wenn nicht auch motivische Dürer-Anlehnungen vorlägen.

Die Geißelungsszene ist von Dürers Zeichnung aus der Grünen Passion beeinflusst. In der lustigen, gewölbten Halle erkennt man das Vorbild der Bauernstube und in der schönen, königlichen Christusgestalt das des bäuerischen Gottmenschen. Die Kreuztragung ist in den Hauptzügen der Komposition Dürers Kreuztragung aus der Großen Passion nachgebildet: Vorn drei Hauptfiguren, die eine Diagonale bilden, an der linken Seite eine aus dem Tor sich drängende Menge. Wie Christus und Veronika einander ansehen, scheint auch diesem Dürerblatt abgesehen, während die kniende Haltung des Kreuztragenden ähnlich auf der Kreuztragungsszene der sogenannten Albertina-Passion zu sehen ist. Der rechts stehende Anführer des Zuges ist zwar keine genaue Nachbildung dessen auf Dürers Blatt, mutet aber schon dadurch verwandt an, daß er

wie jener in verharrender Stellung dargestellt ist, das eine Bein stramm durchgedrückt und fest aufgestellt, das andere vorgesperrt, Kopf und Arm aber zu Christus hingewandt. Mit gekreuzten Händen, wie auf Dürers Blatt, sieht man Maria aus dem Tor kommen. Das Thema der Kreuzanheftung ist von Dürer wiederholt dargestellt worden. Mit der Pettelkauer Szene bestehen zwar außer der Lage des Kreuzes keine weiteren Übereinstimmungen. Eine so interessante Studienstudie aber, wie die des den Strick anziehenden Knechtes, verdient es, näher betrachtet zu werden. Wie dieser Häscher das gestreckte Bein gegen den Balken stemmt, den Fuß des anderen in die Erde bohrt, um durch solchen Halt die rechte Kraft zum Anziehen der Fesseln zu haben, das scheint auffallend gut beobachtet und — ist ebenfalls nur gut abgesehen. Auf Dürers Kreuzanheftungsszene der Grünen Passion läßt eine vom rechten Bildrand stark überschrittene Vordergrundsfigur eine ähnliche Haltung vermuten, auf der Geißelungsszene der Großen Passion findet man dieselbe Haltung vollständig ausgeführt. Ich meine den im Vordergrund am Boden sitzenden Knecht, der seine Füße gegen die Säule stemmt und mit seinen ausgestreckten Armen den Strick anzieht. Ist dies auch eine Rückenfigur, das Stellungsmotiv ist im Grunde ganz das gleiche.

Immer haben wir auf dieser Pettelkauer Malerei nur versteckte, irgendwie selbständig verarbeitete Dürer-Entlehnungen festgestellt. Vielleicht beruht diese sog. selbständige Verarbeitung aber in der Hauptsache auf einem Schöpfen aus zweiter oder dritter Quelle? Wer sich die Menschentypen der Mälzenbräuer-Altartafeln gut eingepägt hat, wird sich beim Betrachten der Pettelkauer Bilder vielleicht an jene erinnert fühlen. Man vergleiche den Häscher der Pettelkauer Kreuztragung und den rechten Geißler der Pettelkauer Geißelungsszene mit dem Burschen, der auf dem Elbinger Ursulabild auf dem Lauffsteg steht, ferner den auf der Pettelkauer Dornenkrönungsszene rechts stehenden Knecht mit dem die Frau würgenden auf dem Ursulabild oder den linken Geißler in Pettelkau mit dem Schwertschwinger auf der Marter der Zehntausend in Elbing. Reicht ihre Ähnlichkeit nicht über Stellungen- und Kostümlichkeiten hinaus? Die eigentümlichen Buckel, die grotesk anmutenden, zwischen die Schultern eingezogenen Köpfe von kugelförmiger Form und dichtem Haarwuchs, ja auch manche Gesichter, die sonderbar schief verzerrt sind, so daß Augenbrauenlinie und Mundlinie entgegengesetzte Schrägen bilden, sind Übereinstimmungen, die wohl schwerlich als reine Zufallserscheinungen gelten dürfen. Wenn die Pettelkauer Malerei von den sog. Donauschulelementen, wie wir sie am Mälzenbräuer-Altar beobachtet haben, auch nicht die geringste Spur zeigt und dadurch der Gesamteindruck beider Altäre grundverschieden ist, diese in einzelnen Figuren beobachtete Verwandtschaft, diese Darstellung kräftig derber Typen entspringt meines Erachtens einer gleichen Schulung im Breu-Cranach-Kreis.

10. Der Schreinaltar in Reichenau.

In der kleinen Holzkirche zu Reichenau ist der Hauptaltar ein Schnitzschrein aus der Dürerzeit, der ursprünglich aber einen andern Standort gehabt haben muß, da Reichenau erst Anfang des 18. Jahrhunderts ein Kirchdorf wurde.

Dieser Schrein umschließt eine Dreiergruppe: Gott Vater und Sohn mit der gekrönten Gottesmutter in ihrer Mitte. Die gemalten Flügeltafeln zeigen acht Szenen aus dem Marienleben.

Die Höhe des Schreins beträgt fast 2 m, seine Breite 1,70 m.

An den Schnitzfiguren ist die Goldfassung größtenteils gut erhalten, nur die bunten Kleideraufschläge sind übermalt. Eine Instandsetzung dürfte sich auf eine gründliche Säuberung beschränken.

Auf dem Bildfeld der Geburt Christi hat schon Dorgerloh¹⁵⁾ zwei Wappen bemerkt, die er für Familienwappen der Donatoren hält. Ich vermute in ihnen eher die Signatur einer von Cranach beeinflussten Werkstatt des Ostens. Auf dem gleichen Bildfeld entdeckt man eine verschmierte Jahreszahl, die bisher als 1513 und 1518 gelesen, heute noch viel weniger zu entziffern ist. Dem Stil nach zu urteilen, möchte man diese Malerei frühestens um 1518 entstanden denken.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 19)

Quer über den Schrein spannt sich oben ein geschnitztes Goldrankenornament, das entsprechend den drei darunter befindlichen Figuren in drei Bögen nach unten abschließt. Derartige Borten sowie das in den Goldgrund der Schreinvände gepresste Palmettenmuster können mit als ein Kennzeichen von Werkstattarbeiten des Ostens angesehen werden. Eigenartig sind die Rimben, die aus in den Goldgrund gepressten Fruchtgirlanden gebildet sind.

Die drei Figuren, die frontal gerichtet eng beieinander sitzen, hat der Schnitzer zu einer Gruppe zusammenzufassen versucht, indem er die beiden Außengestalten, Gott Vater und Gott Sohn, durch Handgebärden auf die gekrönte Maria hinweisen ließ. Bei aller Steifheit in Haltung und Gebärde sind sie alle drei in ihrer Natürlichkeit von einer köstlich frischen Ausdruckskraft. Als hätte man Bauernmagd und Knecht in golden faltige Gewänder gehüllt und in den Rollen von Gott Vater, Sohn und Himmelkönigin auf die Bühne gesetzt! Das reiche Gewänderspiel bindet diese drei Einzelfiguren stärker als die Gebärden-sprache zu einer malerischen Ganzheit. Vor dem Blick des Beschauers breitet sich ein goldgleißendes Gewoge aus kurvigem Wauschen und spizen Zispeln, aus breiten Umschlagfalten und schnittigen Eraten, eine heftige äußere Bewegtheit also, die eine innere Starre jedoch nicht ganz zu überdecken vermag.

Unvermeidlich, daß der Name „Stoß“ uns ins Gedächtnis kommt, wenn auch, was bei Stoß notwendiger künstlerischer Ausdruck war, hier nur noch gefällige Anwendung gut erlernter, aber innerem Empfinden nicht mehr adäquater Formensprache zu sein scheint.

Die Malerei.

(Abb. 20)

Die Schreinflügel zeigen acht Bildfelder mit den Darstellungen von der Geburt und dem Tod der Gottesmutter und den denkwürdigsten Ereignissen, die dazwischen liegen: Tempelgang, Besuch bei Elisabeth, Geburt Christi, Christi Beschneidung, Ruhe auf der Flucht und Jesus unter den Schriftgelehrten. Sonderbar ist die Anordnung dieser Szenen. Um die Geschehnisse ihrer chronologischen Folge entsprechend abzulesen, muß man den Blick wie beim Lesen hebräischer Schrift von rechts nach links und von unten nach oben führen.

Das Breitformat der Predella ist durch eine Säulenstellung in drei ungleiche Felder aufgeteilt. Auf den seitlichen sieht man den Drachenbesieger Georg und die heilige Katharina, beide vor landschaftlicher Szenerie, im mittleren den auf kahlen Boden hingestreckten Leichnam Christi.

¹⁵⁾ A. v. Dorgerloh: Reichenau. Altpreuß. Monatschrift, 1881.

Weit besser als diese flüchtig gemalten Bilder sind die Szenen der Flügel- tafeln. Vier von ihnen sind nach Holzschnitten von Dürer gemalt, so die der Geburt Mariä. Aus dem inhaltlichen Reichtum des Dürerblattes aus dem Marienleben hat der Reichenauer Maler seine Auswahl getroffen und zu einer vereinfachten Szene zusammengestellt. Das Kühnste des Dürerblattes, den mitten in die Stube hereinrauschenden Engel, den Boten einer andern Welt, hat er nicht nachzubilden gewagt. Bei ihm bleibt das Ereignis im engen Rahmen einer dumpfen Bürgerstube, ohne jeden Schein des Außergewöhnlichen; eine Feststellung, der man sinnbildhaften Charakter beilegen möchte: Dort der kühn geniale künstlerische Gedankenflug eines Dürer — hier am Boden klebendes Nachahmertum. Mariä Tempelgang ist ebenfalls an Dürers Marienleben angelehnt. Weggelassen ist die Händlergruppe, die das Elternpaar umstehende Menge, der Ausblick in die Landschaft und aller ornamentale oder figurale Schmuck der Architektur. Dafür ist das Elternpaar mit besonderer Sorgfalt gemalt. Auf der Szene der Beschneidung, die in der Hauptgruppe wieder ziemlich genau Dürers Marienleben-Schnitt nachgebildet ist, herrscht bedrückende Enge. Obwohl nur vier Personen und einige im Hintergrund sichtbare Köpfe die Menge vor- täuschen, ist die Bildfläche von ihnen bis auf einen schmalen oberen Streifen aus- gefüllt. Die Darstellung vom zwölfjährigen Jesus im Tempel ist, zum mindesten in der Komposition, von Dürers Blatt angeregt. Trotz der wenigen Personen ist auch hier ein beengtes, dumpfes Beieinander entstanden. Eine Gestalt wie die vorn in der Mitte, plump, häßlich, ja grotesk, scheint fast von einem andern Maler gemalt zu sein als die feingliedrige, anmutige des Jesusknaben, eine zeittypische, sehr bewußte Herausstellung gegensätzlicher Charaktertypen.

Die Ruhe auf der Flucht ist eine ins Farbige übertragene Vergrößerung des Cranach-Holzschnittes gleichen Inhaltes aus dem Jahre 1509. So wenig Phantasie und eigne künstlerische Bildkraft der Reichenauer Maler besessen hat, die Nachahmung an sich ist nicht schlecht, sondern sorgfältig in der Ausführung und in der Farbwahl unbestreitbar reizvoll. Ein tiefes Rot und Grün, ein reines Braun, Gelb und Grau, das sind die Hauptfarben, die, als sollten sie dadurch noch leuchtender und reiner erscheinen, vielfach mit Weiß oder auch ein wenig Schwarz durchsetzt sind. Zuweilen gehen auch rote und gelbe oder grüne und rosa Töne ineinander über, und am Himmel verschwimmen grünlich weiße oder gelblich rötliche Farben regenbogenartig ineinander. Um solcher eigenartiger Lichterschei- nungen willen werden mit Vorliebe Fensterausblicke angebracht, und man könnte sich an die sog. Donauschule erinnern fühlen. Für die Darstellung der Geburt Christi könnte ebenfalls ein Cranach-Bild, das sich heute im Städtischen Museum zu Erfurt befindet, als Vorlage gedient haben.

Auch wenn man keine bestimmten Cranachvorlagen hätte nachweisen können, der Stilcharakter erinnert ohnehin an ihn. Die Maria mit ihrem Puppengesichtchen, den zierlichen Ringellöckchen am Ohr und über die Schultern fallender Haar- fülle könnte Cranach-Bildern entliehen sein, ebenso wie die auf der Szene der Begegnung abgebildeten Bürgermädchen, diese anmutigen Gestalten in modischer Tracht, die mit Perlschnurborten, Samtbändern und Halsketten aus großen Ringen reich herausgeputzt sind. Eine kleine Besonderheit, die eigentümlich dicken, plastisch dargestellten Scheibennimben habe ich so auch nur auf Cranach- Holzschnitten angetroffen.

Nicht zuletzt ist es der bogenförmige obere Abschluß jedes Bildfeldes, der mit feinen auf Silbergrund in schwarzen Umrisslinien gemalten Puttenspielen an

Cranach denken läßt. Die Ausführung ist mangelhaft: Die Körper sind unproportioniert und wenig durchformt, die Gesichter unkindlich und häßlich. Aber das Motivische ist überaus reizvoll. Ein Putto reitet auf einem Schwein, ein anderes stürmt dagegen an, ein nackter Mann schießt einen Pfeil ab, Putten sehen ihm zu, andere schlagen die Trommel oder blasen Flöte, stürmen gegeneinander an oder purzeln übereinander.

Wahrscheinlich ist dies das Werk eines Malers, der sich in einer der Cranachs Kunst nahestehenden Werkstätten des Ostens ausgebildet hat; Werkstätten, in denen allerdings Anfang und Ende alles Lehrbaren wiederum aus Dürers Kunst bezogen wurde. Unter der Einwirkung Cranachs erfolgte jedoch eine bestimmte Stilfärbung. Der farbige Reiz, die Hell-Dunkel-Stimmung einzelner Cranachwerke und nicht zuletzt ihre modische Hübschheit sind hier so gut nachgebildet, daß wir trotz des engen Abhängigkeitsverhältnisses von fremder Vorlage diese Flügelbilder als Beispiele guter, wenn auch handwerklicher Kunstübung im hiesigen Osten nicht missen möchten.

Es folgt die Beschreibung dreier Altäre, denen ein oberdeutscher und zwar spezifisch alemannischer Stilcharakter gemeinsam ist.

11. Der Schuhmacher-Altar.

Früher im Schiff der Elbinger Marienkirche an der Ostwand aufgestellt, wurde der Schuhmacher-Altar 1835 bei einer Renovation in den Kreuzgang gebracht und fand in dessen östlichem abgetrennten Teil, einem Vorraum zur Sakristei, Aufstellung.

Erhalten sind heute nur die gemalten Flügel mit Heiligengestalten. In einer 1821 erschienenen Beschreibung des Altars¹⁰⁾ heißt es von dem Schnitzwerk: „In der Mitte Christus zwischen Petrus und Paulus, und darunter die vier Evangelisten, von welchen einer fehlt. Auf jedem der Flügel sechs Apostel.“ Demnach war die Ausgestaltung der Flügel derjenigen am Mälzenbräuer-, Weichselfahrer- und Pettelkauer Altar verwandt.

In der Predella stehen als heute einzig erhaltener Rest des Schnitzwerkes drei weibliche Reliquienbüsten, die zwar nicht eine ausreichende Vorstellung von der Art der Schnitzarbeit zu geben vermögen. Aber die geschnitzten Seitenwangen zeigen das typische Beschlinge aus stark gezahnten Blattranken, und der Goldgrund hat ein Palmettenmuster, so daß unsere Vermutung sicher nicht fehlgeht, wie das Beiwerk werden auch die Schreinfiguren sich dem Stilcharakter der hier besprochenen Schnitzwerke eingefügt haben, d. h. aber nichts anderes, als daß auch dieser Schrein in einer Werkstatt entstanden sein wird, die dem Stilkreis des Weit Stoß nahestand.

Die Malerei.

(Abb. 21)

Der etwa 2 m hohe und 1,40 m breite, leere Schrein ist heute durch die Flügel fest verschlossen. Zwei blinde Flügel verdoppeln seine Breite, von denen der linke folgende Inschrift trägt: „diffe toffel got tzu lobe haben gehoigt dy vol tochtngan schow gesellen myt hylffe der erbaren mestter der stat elbhynd mcccc und xx.“

Die inneren Flügel sind waagrecht unterteilt und von Girlandenbogen gerahmt. Auf jedem Bildfeld stehen vor hoher steinerner Brüstung zwei weibliche Heilige: Elisabeth, Hedwig, Helena, Maria Magdalena,

¹⁰⁾ Fuchs: Beschreibung der Stadt Elbing. 1821, Bd. II, S. 621.

Margarethe, Barbara und zwei Heilige mit Buch und Schwert. Dieser ruhigen Aufreihung der ihre Attribute vorführenden Heiligen entspricht eine verhältnismäßig klare und geschlossene Umrißform. In der Tracht einzelner Figuren verrät sich allerdings eine Freude an modischem Aufputz, wie sie in dieser Verspieltheit und Seltsamkeit (Hlg. Magdalena z. B.) für Antwerpener Manieristenbilder charakteristisch ist. Der Gesamtcharakter dagegen läßt mit seiner an Ausdrucksleere grenzenden gelassenen Zuständlichkeit an schwäbische Maler der Dürerzeit, etwa an Schuffelein oder Beck denken.

Eine in diesem Umkreis selbstverständliche Abhängigkeit von Dürer-Vorlagen ist an den Predellenbildern nachweisbar. Eine Madonna in der Gloriole ist eine Umbildung des Dürer-Kupferstiches der Madonna mit der Sternenkronen von 1508, während eine Darstellung des Schmerzensmannes von der Schaustellung der Kleinen Passion beeinflusst zu sein scheint.

Das Beste ist die Malerei der Seitenflügel. Hier sind über die ganze Flügelhöhe männliche Gestalten in zeittypischer Bürgertracht, Schabe und Barett, dargestellt. Wahrscheinlich sind es zwei der „erbaren Meister“, die der Maler porträtierte, dann aber mit Strahlennimben versah, die sie als Crispin und Crispinian, die Schutzpatrone der Schuhmacher, auswies. In repräsentativer Frontalan sicht, der immer die Gefahr allzu starrer Feierlichkeit droht und die darum hier durch eine leichte Wendung abgewandelt ist, stehen sie vor dem Betrachter; schlicht und anspruchslos, dabei voller Selbstbewußtsein, wie es der Würde ihres Standes entsprach. Parallel zum Bildrahmen verlaufende Vertikalen geben ihnen einen fest geschlossenen Umriß. Wenige, vielfach auch vertikal und parallel verlaufende Faltenzüge in der Binnenformung verstärken den Eindruck monumentaler Körperhaftigkeit. Neben der großflächigen Breite und einfachen Linien Schönheit des Faltenflusses entdeckt man zwar auch kleinliche Fältelung (Arm der rechten Figur). Ebenso verraten die zwar ausgezeichneten, aber doch irgendwie verkümmerten Porträtköpfe noch ein gut Teil kleinlich kläuelnden Handwerkergeistes.

Überraschend schön ist die Farbgebung, die trotz leichtkräftiger Farbwahl die Gestalten nicht allzu hart vom Grunde abgelöst erscheinen läßt. Besonders wirkungsvoll ist die linke Tafel mit dem Zusammenklang von Resedagrün (Schabe des Dargestellten) und Rotbraun (Hintergrund).

Im Umkreis hiesiger Altäre bleibt dieser Elbinger einzigartig. Wenn es auch andere Beispiele gibt, an denen die bilderbuchähnlichen Serienfolgen mit ihren inhaltsreichen Schilderungen aus Marienleben oder Passion durch vereinfachte Darstellungen mit einzelnen Heiligenfiguren ersetzt worden sind, ist eine derart großzügige Figurendarstellung in der Altarmalerei des Ostens und in dieser Zeit meines Wissens nur noch am Fleischeraltar der Danziger Katharinenkirche ähnlich anzutreffen, dessen Apostelbilder jedoch der Cranach-Schule näher stehen. Die für den Elbinger Meister charakteristische Verbindung realistisch individueller Menschen darstellung mit einem dem Gesetzmäßigen, Allgemeingültigen zustrebenden Stilwillen ist undenkbar ohne die Vorarbeit Dürers, ohne Dürers geradezu fanatisches Suchen nach der Norm.

12. Der Bierträger-Altar.

Ein Schreinaltar, der sich seinem Stilcharakter nach zwar den hier besprochenen Werken einfügt, ohne jedoch in gleichem Maße Dürer-Einfluß zu verraten, ist der Altar der Bierträger, der aus Elbings Marienkirche in die Georgenkirche und dann ins Städtische Museum gebracht worden ist. Es ist ein nur 1,50 m hoher und 1,20 m breiter, sehr schlecht erhaltener Schrein, der um 1520 bis 1530 entstanden sein wird.

Das Schnitzwerk.

Im Schrein befinden sich drei wenig aufeinander abgestimmte Standfiguren (die Tatsache, daß man sie wiederholt umgestellt hat, beweist das am besten): die Nacktfigur des Sebastian, eine Madonna und eine Nikolausstatue, in den Flügeln sechs (ehemals acht) Heiligenstatuetten. Sowohl das nur noch in Bruchstücken vorhandene Schnitzrankenwerk, das Palmettenmuster des Goldgrundes, wie auch der Charakter der Schnitzfiguren, entsprechen unserer erfahrungsgemäßen Vorstellung von einem in hiesiger Werkstatt entstandenen Schreinaltar der Dürer-Zeit. Die kleinen Apostelfiguren haben ähnlich spitzknockige Gesichter wie die des Weichselfahreraltars und halten vielfach wie jene mit gespreizten Fingern Bewandzipfel in den Händen. Jedoch ein Vergleich der großen Schreinfiguren mit der Mittelszene des genannten Altares läßt die Vermutung einer gleichen Schnitzerhand, wie Dehio¹⁷⁾ sie ausgesprochen hat, doch recht fragwürdig erscheinen.

Die Malerei.

(Abb. 22)

Das Flügelpaar der Predella ist doppelseitig ausgemalt mit den Darstellungen einer Anna Selbdritt, des heiligen Valentin, einer Madonna im Rosenkranz und des heiligen Sebalbus.

Auf den Außenseiten der Schreinflügel sind die vier Kirchenlehrer dargestellt. In weitschwümgig ausgebauchten, roten Mänteln und mit dem Zeichen ihrer kirchlichen Würde angetan, sitzen sie vor niederen Brüstungen, die den Ausblick in die Landschaft, auf Wasserflächen und Bergketten freigeben. Flaschenförmige Säulen bilden den seitlichen, zwei kleine Hängegirlanden den oberen Bildabschluß. Man möchte einen aus Oberdeutschland eingewanderten und hier ansässig gewordenen Künstler vermuten, der vielleicht ein Werkstattgehilfe des Meisters vom Schuhmacher-Altar gewesen sein könnte. (Ein Schrifttäfelchen auf den gemalten Flügelrückseiten zeigt schwer zu entziffernde Zeichen: EMN-1.)

13. Schreinaltar der Anna Selbdritt in Medenau.

In der Dorfkirche zu Medenau hängt an der südlichen Kirchenchorwand ein kleiner Klappaltar. In seinem Gesprenge befindet sich das Wappen der Stifterfamilie von der Albe (zwei Raben in weißer Binde auf rotem Schild), die lange Zeit bei Medenau ansässig war. In dem etwa 0,86 m breiten und 1,36 m hohen Schrein steht eine Gruppe der Anna Selbdritt. Auf den Innenseiten des Flügel-

¹⁷⁾ G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. II: Nordostdeutschland, 2. Aufl. 1922, S. 128.

paares sind Szenen aus dem Marienleben, auf den Außenseiten vier männliche Heilige gemalt. Ein Wappenschild mit dem Monogramm A. S. ließ sich bisher nicht deuten.

1833 hat der Königsberger Kunstverein nach vorher erfolgter Ausbesserung die Flügel auf die dritte Königsberger Kunst- und Gewerbeausstellung geschickt. Die Übermalungsspuren aus dieser Zeit sowie der stark verstaubte Zustand beeinträchtigen sehr den Eindruck dieser Bilder. In besonders schadhaftem Zustande befinden sich heute die der Wand zugekehrten Außenseiten der Flügel. Auch das hübsche Goldflechtband der Rahmenleisten ist fast gänzlich abgeblättert. Die Goldfassung der Schnitzfiguren ist stellenweise stark beschädigt, so daß der Kreidegrund zu sehen ist. An den buntfarbigen Kleideraufschlägen und an den Gesichtern stören Übermalungsspuren.

1523 sind die samländischen Kirchen bereits durchweg protestantisch und da nicht anzunehmen ist, daß dann noch Altäre dieser Art gestiftet worden sind, aus stilistischen Gründen mit aber eine Datierung viel vor 1520 nicht gut denkbar scheint, bleibt zur Festlegung des Entstehungsjahres die knappe Spanne etwa der fünf Jahre: 1518—23.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 23)

Auf dem Schrein befindet sich eine kleine Sitzfigur der Maria mit dem Kind und zu ihren Seiten, auf pilzförmigen Sockeln ein Heiliger mit großem Hut, löwenähnlichem Tier und Buch, also wahrscheinlich Hieronymus, und ein zweiter mit Buch und Beil, der Apostel Matthias. Das reich geschnitzte Gesprenge trägt spätgotischen Charakter.

Im Schrein selbst, der oben von einer Goldranke überspannt ist und an den Seiten von zierlichen, aus zwei Ranken geflochtenen, sialengekrönten Diensten gerahmt ist, stehen zwei Frauengestalten. Die rechte mit weißem Kopftuch, die heilige Anna, hält das Kind, das sich verlangend zu seiner Mutter hinreckt, die ihm schon die Hände entgegenhält. Beide sind nicht direkt frontal zum Beschauer gestellt, sondern in leiser Drehung einander zugewandt. Dadurch und durch das von einer zur anderen hinüberverlangende Kind ist die geistige Gemeinschaft dieser Gruppe auch sinnlich wahrnehmbar gemacht, die Gefahr eines ausdrucksleeren Nebeneinanderstehens überwunden. Der Versuch, die Plätze der Figuren miteinander zu vertauschen, beweist deutlich, wie sehr sie auf dies Zusammenstehen hin gebildet sind, wie sehr das Prinzip der Reihung aufgegeben ist. Um den plastischen Kern dieser vollen, in sich ruhenden Gestalten legt sich die Gewandung. Bei Maria, mehr als bei Anna, fällt ein Gegensatz ruhiger Umrißform und knittiger Vielfalt in der Binnenformung auf. Aber diese malerische Auflösung verliert sich nicht in unentwirrbare Vielfältigkeit, sondern läßt deutlich das Körperliche in großen, glatten Formen dazwischen hervortreten. Diese äußere Umbrandung eines plastischen Kernes, wie sie für die Schnitzkunst der Zeit um 1510/20 typisch ist, tritt hier zwar in sehr gemäßigter Form in Erscheinung, wie es der Stimmung entspricht, die über dem Gesichtsausdruck der beiden Frauen liegt, jenem fast schwermütigen Vorsich-hinträumen. Wenn Ehrenberg¹⁹⁾, allerdings bei Betrachtung der Malerei, sich in die alemannische Schule versetzt fühlt, gibt er damit eine Charakterisierung, die man auch für den geschnitzten Teil beanspruchen möchte. Abgesehen von dem

¹⁹⁾ Hermann Ehrenberg: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. 1899. S. 3/4

so alemannisch anmutenden Gesamtcharakter zeigt beispielsweise ein Vergleich von Jörg Lederers Johannes vom Kaufbeurer Altar (1518/19) mit der Medenauer Maria auch in Einzelheiten große Verwandtschaft.

Die Malerei.

(Abb. 24, 25 und 27)

Die vier bildlichen Darstellungen der Flügelinnenseiten gelten dem Elternpaar Mariens, Joachim und Anna. Joachim steht jedoch auf allen Bildern so im Vordergrund, daß es scheint, ihm wäre der Altar noch in besonderem Maße gewidmet. Dies wäre dann auch ein Grund gewesen, die Szene der Geburt Mariä zu übergehen. Auf die drei Szenen: Joachims Opfer, Joachim empfängt die Engelsbotschaft, Joachim und Anna unter der goldenen Pforte folgt nämlich als vierte Szene die des Tempelganges Mariä, was um so auffallender ist, als Dürers Marienleben als Vorlage gedient hat.

Auf der ersten Darstellung (Das Opfer Joachims) sind der Hohepriester und Joachim sowie der Opfertisch mit dem Lamm ziemlich genau Dürers gleichnamigem Holzschnitt nachgebildet. Anna, auf Dürers Blatt in voller Gestalt und Joachim an Größe noch überragend, ist hier dicht an ihn geklemmt und dadurch halb verdeckt. Die Volksmenge ist ganz fortgelassen, nur links und rechts vom Hohenpriester sieht man noch einige Köpfe, z. B. auch einen feisten Männerkopf in mächtiger Kapuze, wie er ähnlich auf Dürers Blatt der Verlobung Mariä oder auf dem der Beschneidungsszene vorkommt. Diese wenigen Menschen sind sorgfältig gemalt und besonders die Köpfe (der des Joachim!) gut gelungen. Als Hintergrund ist eine Dürers Tempelgang entlehnte, aber äußerst vereinfachte Architekturkulisse gewählt, die den Blick ins Freie offenläßt auf den stillen Landschaftsfrieden einer Wasserfläche und ferner Berge und die ruhige Feierlichkeit des klaren Goldhimmels.

Die Verkündigung an Joachim ist gleichfalls eine Umarbeitung des Dürerschnittes aus dem Marienleben. Sicher und groß sind bei Dürer die beiden die Bildfläche beherrschenden Hauptfiguren hingezeichnet. Wie ängstlich hat dieser Maler dagegen gekläubelt, um eine ähnliche Komposition entstehen zu lassen! Sein Joachim sieht am Engel vorbei ins Weite. Der Himmelsbote, unverhältnismäßig klein und ohne den anmutigen, rauschenden Schwung des Gewandes, blickt aus dem Bilde heraus zum Beschauer. Die Landschaft — ein hochragender Kiefernstamm im Vordergrund, hügeliges, von blauweißen Schneebergen begrenztes Gelände und klarer Goldhimmel — verleiht jedoch auch dieser Szene eine stille Schönheit.

Voll ruhiger Feierlichkeit ist die Darstellung der Begegnung unter der goldenen Pforte. Im Rahmen eines Torbogens (eine von allem Beiwerk entblößte Nachbildung der Pforte aus Dürers Blatt der Verlobung Mariä), genau in der Bildmitte, sieht man das Elternpaar. Im Gegensatz zur Dürervorlage sind Joachim und Anna hier, soweit es das Motiv der Umarmung zuließ, frontal dargestellt. Die Gewanddraperie verbindet beide zu einer untrennbaren Gruppe und in ihrer Umrisslinie ist die Bogenform der Pforte noch einmal leise angeschlagen. Keine ausführliche örtliche Schilderung, keine zusammengelaufenen geschwägigen Nachbarn, nichts, was den Blick von diesem geistigen und sinnlichen Mittelpunkt ablenken könnte. Baum- und Bergsilhouetten vor klarem Goldgrund verstärken noch den Eindruck friedlicher Schönheit.

Das Bild von Mariens Tempelgang zeigt die kleine Maria vor dem Altartisch, die Eltern am Fuß der dort hinaufführenden Treppe in ernster Versunkenheit. „Stimmung“ ist auch hier das Ergebnis der im Vergleich zu Dürers Blatt aus dem Marienleben sehr vereinfachten Darstellung.

Auf den Außenseiten der Flügel sind in heller Vierlandentrahmung vor dunkelgrünem Grund vier männliche Heilige dargestellt: Links oben ein Heiliger mit Stab und Krone zu seinen Füßen, in gelbem, schwarz brokatierendem Gewand, wahrscheinlich Sodoth, der Patron der Jakobspilger, links unten, in wehendem roten Mantel über ähnlichem Brokatgewand, Christophorus mit dem Kind auf seinen Schultern, rechts unten, kaum erkennbar, ein Heiliger mit Buch und Messer, also der heilige Bartholomäus, rechts oben eine vornehm gekleidete Jünglingsgestalt mit Pfeil und Bogen, der heilige Sebastian. Auf den ersten Blick erscheinen diese Darstellungen geringer in der Qualität als die Szenen der Innenseiten, was aber auf die hier in stärkerem Maße vorhandenen Übermalungsspuren zurückzuführen ist. Die am besten erhaltene Darstellung, die des Sebastian, tilgt alle Zweifel. Hier sieht man eine vom Grund in klaren, geradlinig wuchtigen Umrissen sich abhebende Gestalt mit träumerisch weichen Gesichtszügen, die deutlich genug die gleiche Malerhand erkennen läßt.

Die Vierlandentrahmung, ein neues Beispiel für das häufige Verwenden solcher Renaissance-Ornamentik im hiesigen Kunstschaffen, ist derjenigen auf Maler Michels Elbinger Bildern verwandt, wenngleich sie auch weniger schwülstig und überladen wirkt.

Außer dieser Säulengirlande hat die Medenauer Malerei aber nichts, was sie zu Maler Michels Werken oder zu einem andern unserer Gruppe in Beziehung bringt. Der Tierenberger und der Laptauer Schrein, die in der Literatur meist mit dem Medenauer zusammengenannt zu werden pflegen, haben wohl inhaltliche, aber nicht stilistische Bezüge.

Die an allen Darstellungen beobachtete Vereinfachung der Dürer-Vorlagen bedeutet kluge Selbstbeschränkung des Medenauer Malers. Das Bild vom Opfer Joachims verrät seine Ungeschicklichkeit bei vielfigurigen Szenen. Am besten schien seinem Können eine derart beschauliche Darstellung wie die der Begegnung an der Goldenen Pforte zu entsprechen. Vor einem solchen Bild empfindet man eine so starke Verwandtschaft mit der Schnitzgruppe, daß die Vermutung aufkommen könnte, Maler und Schnitzer sind ein und dieselbe Person gewesen.

14. Ein zweiter Flügelaltar in Medenau.

Ein zweiter Flügelschrein stimmt mit dem Annenschrein sowohl im Aufbau wie in den Ausmaßen überein. Er hängt an der nördlichen Chorumwand der Medenauer Kirche und wird ungefähr um dieselbe Zeit wie der Annenschrein entstanden sein. Im bekronenden Schnitzwerk ist ein Wappenschild mit drei Raben in dunkelfarbiger Binde, vielleicht das Wappen eines Nebenzweiges der Familie von der Albe.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 28)

Auf dem Schreinkasten stehen unter spätgotischen Baldachinen drei Figuren: Johannes, ein Heiliger mit Krone und Buch, ein anderer mit Muschel und Stab. Im Schrein sieht man zwei ungefüge Figuren, Gott Vater und Gott Sohn, eng nebeneinander gesetzt. Die Taube als Symbol des heiligen Geistes und

drittes Glied einer Trinitäts-Darstellung ist nicht vorhanden. Beide Figuren sind streng frontal dargestellt, eine Hand segnend erhoben, während die andere, auf dem Knie ruhende die Weltkugel hält. Die ausdrucksleeren, bärtigen Gesichter, unter mächtig hohen Zackenkrönen, sind sich sehr ähnlich. Der Mantelmwurf ist, wie Haltung, Gebärde, Ausdruck, wiederum bei beiden Figuren fast gleich. Von einer Spange über der Brust zusammengehalten, fällt er glatt über die Schultern und in weiten und weichen Schleifen über die Knie. Die massigen Oberkörper erscheinen grob und ungeformt. Dafür sind unterhalb der Knie um so tiefere Faltenkehlen, wodurch die Beinsetzung überscharf zur Geltung kommt. Als eine unausgeglichene, wenig durchformte und noch weniger durchgeistigte Arbeit scheidet dieses Schnitzwerk in der Nachbarschaft des so schönen Annenschreins doppelt unvorteilhaft ab.

Die Malerei.

(Abb. 26)

Die Malerei der Flügel ist fast bis zur Unkenntlichkeit verdorben. Auf den Innenseiten sind die vier Evangelisten dargestellt. An ihren Pulken oder Schemeln errät man vereinzelt, den Girlanden verwandte Renaissance-Verzierungen. Die sitzenden, im Lesen oder Schreiben begriffenen Figuren sind nur in Bruchstücken erhalten und in diesen zum Teil auch noch übermalt. Auf den Flügelaußenseiten sieht man die vier Kirchenlehrer. Auch diese Bilder lassen von ihrem Inhalt mehr ahnen als wirklich erkennen. Die besterhaltene der Darstellungen, die mit der Figur eines heiligen Bischofs (Augustinus oder Ambrosius) vor landschaftlichem Grund, zeugt von einem nicht unfähigen Maler, der sich an oberdeutschen Malern geschult haben muß.

Als ein äußeres, erstes Charakteristikum aller dieser Bilder, die nicht allein von Dürer, sondern darüber hinaus von oberdeutschem Kunstschaffen überhaupt beeinflusst worden sind, erscheint die Girlandenmalerei, die mit Ausnahme des Nälzenbräuer-, Pettelkauer und Osterwicker Altars an allen bisher besprochenen Werken vertreten war. Durch Holbeins Vermittlung vor allem hat diese Renaissance-Dekoration von der besonders in Schwaben und in der Schweiz in hoher Blüte stehenden Glasmalerei und Buchornamentik aus, ihren ersten und geeignetsten Verwertungsgebieten, in immer stärkerem Maße auch in die Tafelmalerei Eingang gefunden. Während sich bei Dürer, der hauptsächlich durch Mantegna's Paduaner Fresken Anregung zu derlei Fruchtgehängen, Festons und Puttenspielen empfangen haben mochte, nur in der Graphik verstreute Beispiele finden, tritt diese Vorliebe für renaissancemäßiges, dekoratives Beiwerk auf Tafelbildern oberdeutscher Maler, wie Hans und Ambrosius Holbein, Nikolaus Manuel, Leonhard Beck, Hans Leu, Cranach, Hans Dürer und anderen, stark in Erscheinung, wenn auch kaum so aufdringlich, wie an unsern hiesigen Beispielen. Vor allem bei Hans Leu und Hans Dürer findet man Rahmungsmotive, die mit den bei uns anzutreffenden erstaunlich übereinstimmen¹⁹⁾. In Hans Dürer, der nachweisbar in Krakau gewilt hat, einen Vermittler zu sehen, wäre nahe liegend, aber — hier kommen wir zu der entscheidenden, vielleicht überraschenden Feststellung, unsere Beispiele, zum mindesten die des Malers Michel, sind alle früheren Datums. Ähnlich steht es mit Beispielen aus der Buchornamentik. Wo immer man verwandte Formen entdeckt, da sind sie später entstanden oder jedenfalls

¹⁹⁾ J. B. die Fresko-Malereien aus einem Luzerner Bürgerhaus (1505—23 erb.), die wahrscheinlich von Leu oder seinen Schülern gemalt sind. Vgl. Meyer-Rahn: Ein Luzerner Bürgerhaus aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

später in Drucken veröffentlicht. Die hiesigen Maler müssen also aus ersten und frischesten Quellen ihren Formenschatz bezogen haben. Nicht übersehen sei dabei die Tatsache, daß auch im Bereich des Donaustrils, in Österreich-Ungarn und in Siebenbürgen, sehr früh ein Dekorationsstil blühte, der auf den gleichen oberitalienischen Voraussetzungen aufbaute wie der der süddeutschen Frührenaissance. Daher wird bei unserem Hauptvertreter der Birlandenmalerei, bei Maler Michel, der ja durch seine Stilverwandtschaft mit Brey auch mit der Donauschule Berührungspunkte hat, in dieser Hinsicht ebenfalls nicht nur seine oberdeutsche Heimat, sondern ebenso der Südosten als speisender Quell in Betracht zu ziehen sein.

Bezeichnenderweise ist ein derartiger Renaissance-Dekor an den folgenden vier Altären, die wir als letzte, niederländischen Stileinschlag aufweisende Gruppe anführten, nicht vorhanden.

15. Der Schreinaltar in Tierenberg.

Die Dorfkirche in Tierenberg besitzt einen kleinen Altarschrein, dessen im Sprengre befindliche Wappentafel den Stifter und damit auch die Entstehungszeit verrät. Es ist das Wappen Bünther v. Bünaus, der 1505—18 Bischof von Samland war.

Im Schrein befinden sich die geschnitzten Figuren der Maria mit dem Kind in der Assistenz von Engeln und zwei Heiligen, die gemalten Flügeltafeln zeigen auf den Innenseiten vier Szenen aus dem Marienleben. Werden sie geschlossen, sieht man auf den Außenseiten und einem zweiten festen Flügelpaar auf acht Bildfeldern Einzelgestalten von Heiligen. Ein oberer Aufsatz, drei Heilige unter Baldachinen, verstärkt den schlanken, hochstrebigen Charakter des Altars, der in der freundlichen Helle der Kirche den Blick sofort auf sich lenkt.

Früher war das Schnitzwerk durch ein Christusbild nach Carlo Dolce verdeckt. Heute ist dieses entfernt, und 1935 sind sowohl Schnitzwerk als auch Flügeltafeln instandgesetzt worden. Beim Schnitzwerk sind kleine Teile, eine abgebrochene Hand, ein Engelflügel, Kronenzacken und dergl. ergänzt worden. Bei den Malereien beschränkte sich die Wiederherstellung in der Hauptsache auf eine sorgfältige Reinigung.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 29)

Das Schnitzwerk wirkt zunächst älter als aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Die drei Baldachine, unter denen auf pilzförmigem Sockel Heiligenfiguren stehen, sind reinste Spätgotik: krabbenbesetzte Nialen, umgebogene Spitzen, kielbogenartige Verschlingungen, Maß- und Rankenwerk, nichts fehlt an typisch spätgotischen Elementen. Die drei Figuren: Dorothea, Adalbert und Agnes, lassen durch die Art ihrer Gewandbehandlung, die hohen Zackentönen, die rund naiven Gesichter eher an das 15. als das 16. Jahrhundert denken.

Bei der Betrachtung der Schreinfliguren wiederholt sich dieser Eindruck. Auf der Mitte eines Sitzbrettes, dessen Horizontalität die Schreinsbreite schroff durchschneidet, sitzt Maria, die Füße auf die Sichel gestellt, streng frontal, steif und starr. In einer Hand hält sie ein Zepter, mit der andern stützt sie leicht das Kind, das auf ihrem Knie sitzt. Die mangelnde Modellierung dieses kindlichen Körpers, die runden, dümmlichen Gesichter sprechen für keinen besonders fähigen Schnitzer. Die Leere des Schreinkastens zu beherrschen, war diese Madonna nicht

monumental genug, und kleine Füllfiguren wurden ihr beigelegt: zu Seiten die heilige Margarete und Barbara, zu Füßen zwei kniende Engel.

Solche Assistenzfiguren waren im 16. Jahrhundert, als man weniger das Himmlische als das menschlich Natürliche der Erscheinung betonen wollte, mehr und mehr aus den Schnitzwerken verschwunden, jedoch in einer Werkstatt und Werkstattnachfolge noch auffallend lange gebräuchlich, in der des Zeit Stoß. Zur Stoß-Schule im weiteren Sinn kann man wohl auch dieses Schnitzwerk rechnen. Man vergleiche es etwa mit dem Anna-Altar der Jakobskirche zu Leutschau oder mit der Madonna des Johannisaltars in Leutschau, Werken des Stoß-Schülers Meister Paul, von denen das erstgenannte neben allgemein stilistischen Übereinstimmungen auch das in Tierenberg zwar etwas abgewandelte Motiv des einen Vorhang haltenden Engels aufweist. Das Heraushöhlen der Figuren aus dunkler Mantelschale, das Ausschwingen von Gewandzipfeln, dann aber auch die sehr verwandte Art des Schnitzrankenwerks und schließlich die Dekoration mit Gipskügeln weisen auf diesen Werkstattkreis. Als Hauptunterschied fällt, wie an anderen hiesigen Altären, die größere Schärfe, die harte Ecktigkeit der Faltengrate auf.

Die Malerei.

(Abb. 29)

Bei geöffneten Flügeln sieht man vier Szenen aus dem Marienleben: Joachims und Annas Begegnung, Mariä Geburt, Tempelgang und Verlobung. Keiner und zierlicher als alles bisher Betrachtete, zierlich bis zum Bezierten, hell und rein in den Farben, das ist der erste Eindruck dieser Bilder.

Die Darstellung von Joachim und Anna unter der goldenen Pforte erinnert an Dürers Szene aus dem Marienleben. Hier wie dort befindet sich das Elternpaar in einem Binnenhof, der durch Mauer und Torturm von einer bergigen Hintergrundslandschaft abgeschlossen ist. Die auf dem Dürer-Blatt gezeichnete Gruppe von Nachbarn ist fortgelassen. In der Szene Mariä Geburt hat man einen Beweis für Dürer-Abhängigkeit in der Figur der schlafenden Amme sehen wollen²⁰⁾. Hält man Dürers Blatt zum Vergleich daneben, erkennt man, daß eine Gleichheit wirklich nur im Motivischen besteht, die allein aber wenig zu bedeuten hat; denn das Einstreuen derart realistischer, überbetont profaischer Motive war damals an der Tagesordnung. Auf der Szene Mariä Tempelgang könnte allenfalls der die Stufen ansteigende Joachim der linken Figur von Dürers Blatt der Begegnung unter der goldenen Pforte nachgebildet sein, zumal dieses schon einmal verwandt worden ist. Die Szene der Verlobung läßt dagegen deutlich Dürers Blatt aus dem Marienleben als Vorlage erkennen sowohl durch die Anordnung und Stellung der drei Hauptpersonen als auch die Frau mit hohem Kopfschuß und dicht gefältem Umhang an der rechten Seite. Für die elegante Figur des Stuzers, links der Hauptgruppe, findet man das kostümliche Vorbild in dem Mohrenkönig der Anbetung, der einen ähnlich kurzen Umhang trägt mit spitzem Zipfel und dunklen Streifen am Saum.

Abgesehen von diesen nachweisbaren Dürerentlehnungen ist der Stilcharakter an sich aber demjenigen Dürers so unähnlich wie nur möglich. Das Auffallendste an den menschlichen Figuren dieser Darstellung ist die wunderbar verschlungene, wie im Wind sich ausbauschende Gewandung. Die ungelentken, hageren

²⁰⁾ U. Zoettiger: Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. Heft I, 1898, S. 158.

Gestalten werden durch solche phantastischen Manteldraperien monumentalisiert. Wie unscheinbar wirkten diese Menschen ohne ihre Kleiderfülle! Und dennoch, die fehlende Größe und Kraft kann ihnen dadurch nicht verliehen werden. Lediglich ein Spieltrieb, ein Wunsch, die Fläche mit zierlichen Schnörkellinien zu überspinnen, scheint sich in diesen Kleiderkurven und Ausschwingungen auszuleben. Sogar die Körper sind wie nach vorgefaßten Linien, d. h. rein ornamental gemalt. Man beachte die seltsam in die Länge gezogene Kopfform des Joachim der Begegnung, den nach rechts verschobenen, in schiefer Achse liegenden Nimbus, die Augenbrauenzeichnung, die Stellung der Augen und das Auffallendste — die so unrichtige Lage des Ohrs, das alles sind Merkmale dafür, daß der menschliche Körper weniger in seinen organischen Zusammenhängen als in seinen ornamentalen Ausdrucksformen erfaßt ist.

Trotz solcher Vorliebe für Linien-schönheit ist eine dreidimensionale Wirklichkeitsdarstellung erstrebt worden. Die Raumschilderung ist sogar überstark in der Betonung der Tiefe. Bei diesen klaren, sauberen Innenraumdarstellungen mit ihren Stufen und Nischen und Durchblicken in dahinterliegende Räume fühlt man sich an niederländische Bilder erinnert.

Das Kolorit, helle, klare, kaltbunte Töne, verstärkt diesen Eindruck. Ein sauberes Grau, das fast ins Weiße übergeht, beherrscht die örtliche Schilderung. In den Gewändern überwiegen ein klares Gelb und Rot, die durch die in dünnen, schwarzen Linien gezogenen Ornamente darin doppelt klar wirken.

Wird das erste Flügelpaar geschlossen, sieht man auf seinen Außenseiten und den festen Flügeln acht Felder mit ganzfigurigen Heiligengestalten. In der oberen Reihe: Helena, Hieronymus, Christophorus und Ursula; in der unteren: Paulus, Nikolaus, Andreas und Petrus. Ruft man sich nur einen kurzen Augenblick die herben, kräftigen Gestalten auf Dürers verschiedenen Hieronymus- und Christophorus-Darstellungen ins Gedächtnis zurück, wenn man diese überschlanke, aristokratisch feingliedrige Hieronymus-Gestalt oder die tänzerisch bewegte des Christophorus betrachtet, wird ein Unterschied deutlich, der es fraglich macht, ob man ohne das Vorhandensein der Marienlebenszenen überhaupt zu der Benennung „Dürerschule“ gekommen wäre. Trotz aller Bemühung um Statuarik, Plastizität, ja Monumentalität — diesen von Gewänderhüllen umschlossenen, hochgewachsenen Figuren bleibt ein wie vom Menschlichen losgelöster, spielerisch ornamentaler Charakter. Das weiche Faltengeriesel mit seinen Windungen, Schleifen und Schnörkeln, die gedrehten Kleiderzipfel und flatternden Schärpen sind reinste Ornamentik, zierliche Pinselspielerei, aber die sorgfältige und saubere Ausführung, die frische Reinheit der Farben bewahrt diesen Darstellungen dennoch ihren Reiz.

Wenn man neben diese Heiligenbilder solche niederländischer Kupferstiche hält, etwa die des Monogrammistens J. B. B. (Lehrs 7. Band), spürt man eine Wesensverwandtschaft, die zwar nicht auf unmittelbare Beziehung schließen läßt, aber unsern wiederholt ausgesprochenen Eindruck des niederländischen oder mindestens niederrheinischen Charakters noch einmal verstärkt. Die fein säuberlich spitze Zeichnung, der mehr höfisch zeremonielle als derb bürgerliche Charakter, die koketten Schrittstellungen und anmutigen Schnörkelzüge, das alles steht der Linie Rogier-Schongauer näher als der Kunst Dürers.

16. Der Schrein der Anna Selbdritt in Laptau.

Das Schnitzwerk.

(Abb. 30)

An der Nordwand der Dorfkirche in Laptau hängt ein Schrein von ungefähr derselben Größe wie der Medenauer. In ihm, der oben von einer fein geschnitzten, um einen Stab sich windenden Blattranke bogenförmig überspannt ist, befinden sich die geschnitzten und vergoldeten Figuren der Maria und der heiligen Anna vor vorhangartig ausgemaltem Grund. Nur der oberste Teil der Schreinvand ist vergoldet und mit einem Rankenmuster verziert. Wie eine Puppe, die man zurechtgesetzt hat, so übertrieben gerade sitzt diese Maria da und so unnatürlich ist ihre Armhaltung. Die Mutter Anna neben ihr wirkt schon durch ihr enges Herangerücktsein ähnlich gehemmt. Ihre Gesichter aber sind von liebenswerter Anmut und Frische und von heimlichem Schalk überspielt. Auf den Knien der heiligen Anna steht breitspurig, die kleine Hand segnend erhoben, das Kind. Der geschnitzte Mantelüberwurf der beiden Frauenfiguren zeigt ein an kurvigem Umschlagfalten und knittrigen Stegen reiches Faltenspiel Stoßchen Beprägtes.

Die Malerei.

(Abb. 30)

Die Themen der gemalten Flügel sind die gleichen wie beim Medenauer Annenschrein: Rückweisung des Opfers Joachims, die Verkündigung an Joachim, die Begegnung an der goldenen Pforte und Mariä Tempelgang. Die Einzelheiligen auf den Rückseiten (Katharina, Barbara, Margarete, Dorothea) stammen aus damals bereits überholtem Typenschatz: gotisch sanfte Figürchen mit runden Stirnen, niedergeschlagenen Augen und Goldnimben. Auswirbelnde Gewandzipfel sind unorganisch dazugefügt und füllen einen unverhältnismäßig großen Teil der Bildfläche.

Dürer-Entlehnungen lassen sich nicht nachweisen. In der Literatur findet man allerdings diese Malerei zusammen mit der des Medenauer und Tierenberger Schreines als „in Albrecht Dürers Manier“ bezeichnet. Dieser Äußerung geben wir nur in sehr beschränktem Maße unsere Zustimmung, indem wir eine Stilverwandtschaft mit der Malerei des Tierenberger Schreinaltares anerkennen! Am deutlichsten kommt diese vielleicht in der Szene der Begegnung an der goldenen Pforte zur Geltung. Mit der gleichen Unbeholfenheit und Gespreiztheit geschieht hier die Umarmung. Die ungelenkten Figuren tragen schwümgig bauschige Gewänder, wie wir es auf den Tierenberger Flügeln gesehen haben. Die Köpfe aber sind noch flächiger, noch ornamentaler als dort, die Gesichter scheinen geradezu auseinanderzuzuliefern. Die gegen einen Goldhimmel sich absetzende Hintergrundlandschaft hier und auf dem Verkündigungsbild zeigt blauweiß abgeschattierte Wasserläufe und im hügeligen Gelände eine ähnlich zierlich verstreute Schafherde wie die Tierenberger Szene.

Kein Zweifel, daß der Meister des Tierenberger Schreines mehr gekonnt hat, daß er einen persönlichen Stil gehabt hat. In dem Maler des Laptauer Schreines könnte man einen ostpreußischen Besellen vermuten, der unter dem Einfluß des Tierenberger gestanden hat, dessen feine zierliche Pinselsprache aber schwerfällig umsetzte, dessen saubere Farbgebung verunklärte und statt heller die dunklen Farben vorherrschen ließ. Allerdings mag der stark verstaubte Zustand dieser Bilder und der frisch gereinigte der Tierenberger den Eindruck verfälschen.

17. Der Weichselfahrer-Altar.

Ein Nebenaltar der Elbinger Marienkirche, der sich früher im Schiff der Kirche befunden hat, ist der Weichselfahrer-Altar, auch Altar der Fischkäufer genannt, der heute im Chor steht. Der Schrein ist etwa 1,80 m hoch und 1,35 m breit und enthält die Gruppe der das Kind anbetenden heiligen drei Könige. Die Innenseiten der Flügel zeigen die zwölf Apostelfiguren, die Außenseiten gemalte Darstellungen aus dem Marienleben. Die in der Beschreibung von Fuchs²¹⁾ erwähnten „Flügelbretter hinter der Tür des Flügels“, womit doch wohl feste Flügel gemeint sind, bestehen heute nicht mehr.

Das Schnitzwerk.

Abweichend von unsern meisten Altären birgt der Mittelschrein keine vollplastischen Figuren, sondern eine reliefartige Szene: die Anbetung des Kindes durch die Könige. Der Schnitzer hat also hier auf eine ältere, seit dem 13. Jahrhundert übliche Komposition zurückgegriffen und die Gottesmutter auf der Lagerstatt dargestellt, die in der Mitte, aber tieferenwärts, mit der Schmalseite zum Beschauer aufgebaut ist. Das dünne Bett-Zuch läßt die Haltung der Maria deutlich erkennen. Sie sitzt aufrecht und hält auf ihrem Knie das Kind, das spielend in das offene Kästchen greift, welches der daneben kniende König ihm hinhält. Hinter diesem Knienden steht der Mohrenkönig, eine Frontalfigur, die sinnend ernst geradeaus blickt. Über dem Kopfende des Bettes sieht man Joseph, der, seine Kappe in der Hand, ebenfalls aus der Szene herauschaut. Der dritte König an der andern Seite der Bettstatt hält eine Hand am Turban, im Begriff ihn abzunehmen, und mit der andern weist er auf die Gruppe. Der nachdenkliche Ernst in den Mienen aller Dargestellten und die Gebärde dieses Königs verleihen dieser Szene noch etwas von mittelalterlicher, ernst-frommer Lehrhaftigkeit.

An einer einzigen Figur läßt sich ein schwach überzeugender Nachweis einer Abhängigkeit von Dürers Kunst erbringen. Der Mohrenkönig ähnelt dem auf Dürers Marienlebenschnitt insofern, als er einen gleichen spitzzipfligen und mit dunklen Streifen abgesetzten Umhang trägt. (Vergl. auch Dürers Selbstporträt am Tabachschen Altar.) Daß der Jesusknabe in den ihm dargebotenen Kasten greift, ist ein Motiv, für welches die Kunst Dürers zwar auch Beispiele gegeben haben könnte; aber ebenso wie auch das andere, des an die Kappe greifenden Königs, ist es ein so allgemein verbreitetes, daß man kaum Schlüsse daraus ziehen dürfte.

An dieser geschnitzten Mittelszene fällt uns auf, daß tiefe Schattenkehlen oder krause Schnörkelbildungen kaum vorhanden sind. Glatte, wie feucht an die Körper angeklebte Gewandpartien, sind durch zülig scharfe, öfters parallele Faltenstege unterbrochen. Es scheint, als hätte dieser Schnitzer einen von Stoßischem Gepräge stärker abweichenden Stil entwickelt. Zwar die Apostelfiguren erweisen sich doch wiederum als ziemlich nahe Verwandte derer am Petzelfauer, Bierträger- und Mälzenbräuer-Altar, und es ist sogar die Meinung ausgesprochen worden, alle die genannten Altäre wären aus der gleichen Werkstatt²²⁾.

²¹⁾ Fuchs: Beschreibung der Stadt Elbing, II. Bd., S. 621.

²²⁾ B. Schmid: Baukunst und bildende Kunst zur Ordenszeit, S. 148.

Die Malerei.

Die Malerei der Flügel ist fast bis zur Unkenntlichkeit verstaubt. Ihre Berücksichtigung wird noch dadurch erschwert, daß der Altar nahe an der Mauer steht und seine Flügel sich heute kaum noch schließen lassen. Jedoch glaube ich richtig gesehen zu haben, daß die Malerei der vier Szenen: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Flucht nach Agypten (anscheinend sind die Flügel verkehrt eingehängt) nicht mit Dürers Kunst in Beziehung zu setzen ist, sondern eher an niederländische Art und im Umkreis hiesiger Altäre etwa an den Guttstädter Annen-Schrein erinnert.

18. Der Santopper Altar.

Das Schloßbauamt in Heilsberg hat vier gemalte Flügeltafeln eines zerstörten Altares der ermländischen Pfarrkirche zu Santoppen in Verwahrung. Bis 1770/80 noch war das Werk als Hochaltar in Santoppen erhalten. Als dann ein neuer Hochaltar errichtet wurde, erhielten die Bilder ihren Platz an den Wänden der Kirche, wodurch es erklärlich wird, daß eine Seite jedes Flügels bedeutend schlechter als die andere erhalten ist.

Die Malerei.

(Abb. 31 und 32)

Jede der acht Flügelseiten ist in zwei Szenen unterteilt. Vier erzählen die Legende des heiligen Jodok, acht schildern die Passion Christi (Christus am Ölberg, Gefangennahme, Geißelung, Dornenkrönung, Händewaschung, Schaustellung, Kreuztragung, Kreuzigung), die restlichen vier sind anscheinend zufällig zusammengeordnet: die Verkündigung, die Heilige Familie, das Schiff der heiligen Ursula, die Marter der Zehntausend. Obwohl die Jodokusdarstellungen wie die Einzelszenen in ikonographischer Hinsicht besonders interessant sind, sei hier nur auf die Passionszenen näher eingegangen, da ihr besserer Erhaltungszustand eher eine Bildanalyse und damit eine Stellungnahme zu der Frage: Dürer-Einfluß oder nicht, ermöglicht.

Auf den bis dicht an den Bildrand mit Menschen gefüllten Szenen bleiben nur eine obere und eine untere schmale Zone der Architektur oder Landschaftsschilderung vorbehalten, die zur Lokalisierung des dargestellten Vorgangs dient. Die perspektivisch sauber konstruierten, aber zum Teil stark verzeichneten Innenräume sind, ebenso wie die Landschaftsbühnen, in Aufsicht dargestellt. Die einzeln aus der Ebene ragenden nackten, zum Teil mit kahlem Gesträuch bestandenen Felsblöcke, die leeren, in fast gleichmäßigen Abständen mit Steinchen belegten Flächen oder die bewundernswert fein und sorgfältig gemalten Rasenstücke mit einzelnen, scharf und naturgetreu gemalten Pflanzen und Stauden erinnern an den Realismus niederländischer Landschaftsschilderung. Bildbeherrschend sind die Menschen. Manchmal sind sie bis dicht an die seitlichen Bildkanten gedrängt, aber durch eine leer gebliebene mittlere Zone zu zwei scharf getrennten Gruppen geschieden, manchmal im Viereck aufgebaut, die Hauptfigur im Diagonalen-Kreuzungspunkt, immer ist eine klare, das Interesse auf die Hauptfigur konzentrierende Anordnung zu spüren, die vielfach noch unterstützt wird durch die Symmetrie im Wechsel von Frontal-, Profil- oder Rückenfiguren. Die feingliedrigen Gestalten könnten durch ihre fast höfische Eleganz an gotische Idealfiguren erinnern, wären sie nicht andererseits so plastisch als reale, raumver-

drängende Körper gebildet. In den Gesichtern wiederholen sich bestimmte edle und vulgäre Typen. Aber auch die Figuren mit häßlicher Gesichtsbildung wirken letzten Endes durch ihre graziose Haltung, die schlanken Proportionen durchaus nicht deß ordinär, wie auch der Gesamteindruck der Bilder selbst bei inhaltlich an sich entgegengesetztem Stimmungsgehalt immer der von Ruhe und Schönheit bleibt. Dieser geklärten und gemäßigten Art der Darstellung entspricht das *Kolorit*. Sauber begrenzte Farbflecken ergeben ein heiteres Farbmosaik. Gleichmäßig kaltes Licht schält jede Form deutlich heraus. Und obwohl die Farbfleckengrenzen vielfach unvermittelt aufeinander stoßen, liegt dennoch ein Glanz harmonischer Schönheit über den Flächen. Helle Farben herrschen vor. Auch die Schatten sind nur durch allmähliche Abdunkelung der betreffenden Farbe markiert. Der Goldhimmel scheint das Geschehen zu entrealisieren, in eine Idealsphäre zu überhöhen. Es ist ein klassisches Beispiel der Kunst um 1500 mit ihrem Werben um Statik, Ruhe, Überschaubarkeit und ihren dabei noch reichlich vorhandenen gotischen Reminiszenzen.

Der Künstler, dessen Interessen in starkem Maße auf diese formale Seite künstlerischen Schaffens gerichtet war, und der vor Dürer in diesem Sinne Wegbereiter gewesen ist, Martin Schongauer, hat den Santopper Maler sichtlich beeinflusst. Bestätigt wird diese Vermutung durch die Feststellung, daß für die Santopper Passionszzenen graphische Vorlagen Schongauers und niederländischer Meister benutzt worden sind. Die Darstellung der Händewaschung ist in Anlehnung an die gleiche Szene der Schongauerschen Passionsfolge geschaffen. (B. 14; vgl. besonders rechts die Figur des Häschers.) Die Maria der Kreuztragung ist der Schongauerschen Passionszscene, B. 16, nachgebildet, der anführende Hächer eine Nachbildung im Gegensinn der Hächerfigur auf der Großen Kreuztragung. Schließlich ist die Kreuzigung von Schongauers Stichen, B. 22 und 24, beeinflusst²³⁾.

Die Gefangennahme ist die Nachbildung eines niederländischen Vorbildes, das man kaum hier erwarten würde: des Meisters von Zwolle. Der Vergleich von graphischer Vorlage und malerischer Umbildung offenbart in diesem Falle besonders augenfällig die auf Mäßigung, auf schöne Haltung bedachte Vortragsweise des Santopper Meisters.

Für die beiden Szenen Geißelung und Schaustellung waren bestimmte Vorlagen bisher nicht zu ermitteln. Daß sie aber in ziemlich enger Anlehnung an solche entstanden sind, beweist ihre Übereinstimmung mit den Malereien des sog. Krappschen Altares der Breslauer Elisabethkirche und eines Altares in Mediasch in Siebenbürgen, der um 1480 mutmaßlich datiert wird. Diese zufällig entdeckten Beispiele weisen aber wiederum auf einen Graphiker aus dem Schongauerkreis. Der Augenschein lehrt, daß auch die zwei Szenen Ölberg und Dornenkrönung, für die ebenfalls keinerlei Entlehnungen bisher nachgewiesen werden konnten, auf Vorlagen des gleichen Schongauer-Niederländer-Kreises zurückzuführen sind.

Die bisher einzige literarische ausführlichere Erwähnung des Altares, die in den Mitteilungen des Ermländischen Kunstvereins 1875 von Dittich²⁴⁾ erfolgt ist, bringt die Vermutung zum Ausdruck, der Maler sei ein Schüler Wolgemuts oder auch Dürers gewesen. Dafür sprächen der energische, bei den

²³⁾ Als einziges Beispiel für Benutzung von Schongauer-Vorlagen galt bisher der Frauenburger Altar.

²⁴⁾ Dittich: Ältere göttliche Altäre in den Kirchen Ermlands; in Mitteltlg. des Ermländ. Kunstvereins, III. Heft, 1875, S. 13 u. folgende.

Personen vielfach bis zur Karikatur gesteigerte Realismus, die Härte und Ectigkeit in Gewandung und Formbildung, das trockene Kolorit. Das alles sind Merkmale, die meines Erachtens eher dazu angetan sind, gegen als für eine Beeinflussung durch Dürer zu sprechen. Beziehungen zu Wolgemut erscheinen eher glaubhaft. Die Sprödigkeit im Stil dieser Bilder, die altertümliche Art, Räume und Landschaft in Aussicht zu malen, das Verwerten Schongauer'scher Graphik fügen sich der landläufigen Vorstellung vom Stil der Wolgemut-Werkstatt gut ein. Ist aber letzten Endes unser Wissen über Wolgemut nicht reichlich lückenhaft und ungenau? So bleibt letzten Endes die Schongauer- und niederländische Stilfärbung, selbst wenn sie durch die Nürnberger Wolgemut-Werkstatt vermittelt sein sollte, ausschlaggebend.

Der im Marienburger Schloß befindliche Altar aus Zerkitten und ein Schnitzaltar in Cremitten sind möglicherweise mit dem Santopper in Zusammenhang zu bringen. Da sie aber in keinerlei Hinsicht Dürer-Einfluß verraten, muß an dieser Stelle auf nähere Ausführungen verzichtet werden.

III. Rückblick

a) Das Schnitzwerk.

Die Urteile über Werkstattzugehörigkeit der Schnitzarbeiten gehen bis dahin sehr weit auseinander. Gäbe man allen recht, bildeten die hier angeführten Altäre eine einzige, einheitliche, zu einer Werkstatt gehörige Gruppe. Das ist genau so unmöglich wie das entgegengesetzte Ergebnis, das sich herausstellt, wenn vorsichtigerweise jede Zusammenordnung zu Werkstatteinheiten vermieden wird. Tatsächlich ist ein allen gemeinsamer Stilcharakter vorhanden, der mit der Bezeichnung „Stoß-Nachfolge“ wenigstens andeutungsweise umrissen wird. Unmittelbare Beziehungen zur Stoß-Werkstatt konnten bisher nicht festgestellt werden. Dazu wären Reisen nach Polen und Siebenbürgen und eine Mitberücksichtigung zahlreicher verwandter, unter diesem Thema aber nicht angeführter Schnitzwerke unerlässlich. Auch ohne greifbare Nachweise erscheint es jedoch fast selbstverständlich, daß in das Ausstrahlungsgebiet der Krakauer Stoß-Werkstatt und ihrer Ableger in Schlessien und Siebenbürgen auch der benachbarte Deutschordensstaat Preußen einbegriffen war. Außerdem läßt sich eine Prädestiniertheit des Ostens für den Stoß-Stil, wie Pinder sie betont, nicht übersehen. Die für Stoß so typische Gewandprache mit ihren kurvig verschlungenen Faltenbahnen, Wirbeln und eckigen Brüchen scheint einer im Formwillen ostdeutscher Kunst schlummernden Triebkraft besonders entsprochen zu haben. Bei dem Vergleich mit Stoß-Werken glaubt man jedoch eine noch stärkere, wie von verhaltener Kraft gespannte Formenprallheit und eine noch gewalttätigere verschörkelte, hartschnittige Faltenprache in diesen Schreinaltären zu bemerken und darin einen eigenen Wesensausdruck nordostdeutschen Menschenschlags.

b) Die Malerei.

Die Malerei weist trotz ihres gemeinsamen und ausschlaggebenden Kenners „Dürer-Einfluß“ weit weniger einheitlichen Stilcharakter auf, obwohl auch hier ein bestimmtes Lokalgepräge spürbar ist. Neben alemannischem und niederländischem Stileinschlag an einigen Beispielen ließen sich an anderen Be-

ziehungen zur Donauschule feststellen. Ähnlich mannigfaltig ist die Auswahl der benutzten graphischen Vorlagen und es scheint, als wären mit den verschiedenartigen Stichen oder Schnitten manchmal auch die entsprechenden stilepochalen Eigenschaften mit übernommen worden: spätgotische mit Schongauer-Vorlagen, mit denen von Breu und Cranach Merkmale des Manierismus und die der Renaissance mit Dürers Graphik. Daß auch weniger bekannte graphische Blätter, wie z. B. die des Meisters von Zwolle, benutzt worden sind, läßt auf eine anscheinend viel gebräuchlichere Verwendung der graphischen Künste zu diesem Zweck schließen, als wir es gemeinhin anzunehmen pflegen.

Weitaus überwiegen ohne allen Zweifel Dürer-Entlehnungen. Ihnen begegnet man auch außerhalb der Kunst des Schnitzaltars, so an einem Fresko im Danziger Artushof, vereinzelt an Epitaphen und an kunstgewerblichen Arbeiten bis ins 17. und 18. Jahrhundert. Um 1530, die obere Zeitgrenze der hier entstandenen Altäre, war der Einfluß Dürers jedenfalls noch lange nicht erloschen. Herzog Albrecht, ein eifriger Förderer der Kunstpflege im Osten, hatte Dürerschüler an seinen Hof berufen (C. Herrant, Königswieser), so daß gerade etwa seit Dürers Tod eine neue Kunstblüte in unserem Gebiet einsetzt und besonders durch die Ausläufer der Cranach-Schule bis tief ins 16. Jahrhundert Dürer-Einfluß nachweisbar bleibt, um schließlich, um 1600, als in Deutschland mit Fischer, Hofmann, Boll erneut eine Welle der Dürer-Nachahmung einsetzt, in Anton Möller den östlichen Vertreter dieser neuen Dürer-Begeisterung zu finden.

Aber nie mehr offenbarte sich eine Dürer-Ergriffenheit in demselben Maße wie in der bis um 1530 blühenden Kunst des Schnitzaltars. Die hier angeführte Beispielreihe hat gezeigt, wie neben tüchtigen Malern und Schnitzern auch Stümper zu Pinsel oder Schnitzmesser griffen, um gleichsam nachzustammeln, was Dürer so kraftvoll und kühn vorgesprochen hatte. In den kleinsten und bescheidensten Dorfkirchen sind diese Schnitzaltäre anzutreffen, denn die Dürer-Begeisterung unter den Schaffenden hatte ihr Echo in der Dürer-Empfänglichkeit breiterer Volksschichten gefunden. Gerade in der Kunst des Schnitzaltars, in diesen monumentalen Silberbüchern aus der Jahrhundertwende, offenbart sich noch einmal das deutsche Volk als eine Kulturgemeinschaft, die keine Grenzen zwischen gebildet und ungebildet gekannt zu haben scheint, in der Kunstschaffende und empfangende noch in stetigem Wechselstrom der Beziehungen eine organische Ganzheit gebildet haben.

IV. Literaturangabe

I. Schriften, die die bildende Kunst des Deutschordensstaates Preußen behandeln.

- P. Abramowski: Gotische Altäre der Danziger Marienkirche. Ostdeutsche Monatshefte, 8. Jahrg. S. 5. Berlin 1927.
- H. Abs: Vier Elbinger Altäre und ihre Abhängigkeit von Dürer-Holzschnitten. Elbinger Jahrbuch, S. 5/6, 1927.
- Bergau: Die Kirche zu Reichenau betreffend. Altpreußische Monatschrift, 1881.
- Bode: Geschichte der deutschen Plastik, 1887.
- Böttcher: Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen, 1893/98.
- E. Brachvogel: Der Hochaltar des Domes in Frauenburg zur Zeit des Kopernikus. Zeitschrift für die Geschichte Ermlands, 26. Bd. Braunsberg 1936.
- E. Carstenn: Die evangelische Hauptkirche zu St. Marien in Elbing. Elbing 1928.
- Derselbe: Über den Schrein des Hochaltars der Elbinger Marienkirche. Altpreußische Monatschrift, 46. Bd. Königsberg 1909.
- E. Clasen: Holzplastik Ostpreußens. (Bilderhefte des Ostens.)
- Derselbe: Elbing. Aufnahmen der Staatl. Bildstelle, Beschreibung von Cl. 1931.
- Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, II. Bd. Nordostdeutschland, 1922.
- Dittrich: Ältere gotische Altäre in den Kirchen Ermlands. Mitteilungen des Ermländischen Kunstvereins, herausgegeben von Dittrich, 3. S. Leipzig 1875.
- U. v. Dörgerloh: Reichenau. Altpreußische Monatschrift, 1881.
- G. Döring: Versuch einer Geschichte und Beschreibung der evangelischen Hauptkirche zu St. Marien in Elbing. Festschrift 1846.
- W. Drost: Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock. Berlin und Leipzig 1938.
- H. Ehrenberg: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Leipzig und Berlin 1899.
- Derselbe: Deutsche Malerei und Plastik von 1350 bis 1450. Bonn, Leipzig 1920.
- Fuchs: Beschreibung der Stadt Elbing, Bd. 2, 1821.
- R. E. Gebauer: Kunde des Samlandes, 1844.
- Gebser und Hagen: Der Dom zu Königsberg, 2. Bd., 1835.
- Harnoch: Chronik und Statistik der evangelischen Kirchen in den Provinzen Ost- und Westpreußen, 1890.
- Heise: Bau- und Kunstdenkmäler Westpreußens. 1884/85.
- Th. Hirsch: Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig. Danzig 1843/47.
- H. Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923.
- M. Jablonski: Die Nikolaikirche zu Elbing. Elbing 1930.
- E. F. A. Münzenberger: Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre in Deutschland. 1885.
- Otte: Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 2. Bd. 1883/84.
- Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1914.
- Rastawiecki: Słownik Malarzów polskich, II. 1857.
- W. Schmid: Baukunst und bildende Kunst zur Ordenszeit.
- Derselbe: Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg.
- Simson: Die Geschichte der Stadt Danzig, I. Bd. Danzig 1918.
- U. Ulrich: Kunstgeschichte Ostpreußens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart. Königsberg 1932.

II. Allgemeines Schrifttum.

- D. Benesch: Der Zwettler Altar und die Anfänge Jörg Breus. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. 2. Bd. Spätgotik und Renaissance in Augsburg. 1929.
- J. Beth: Hans Dürer. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlg. 31. Bd. 1910.
- H. Braune, E. Wiese: Schlesiſche Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau. Leipzig 1926.
- U. Brindmann: Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Vorrenaissance. Straßburg 1907.

- E. Buchner: Der ältere Breu als Maler. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst. 2. Bd. Spätgotik und Renaissance in Augsburg. 1929.
- Burger, Schmiß, Beth: Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Bd. III.
- N. Busch: Untersuchungen zur Lebensgeschichte Dürers. Abhandlg. der Herder-Gesellschaft in Riga, 1931.
- Butsch: Die Bücherornamentik der Renaissance. Leipzig 1878.
- B. Daun: Veit Stof und seine Schule, 2. Aufl. Leipzig 1916.
- G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, 3. Bd. Berlin und Leipzig 1926.
- F. Dülberg: Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. 1929.
- A. Feulner: Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts. München 1926.
- O. Fischer: Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908.
- Fleischig: Cranachstudien. Leipzig 1900.
- Derselbe: Tafelbilder Lukas Cranachs d. Ält. und seiner Werkstatt. Leipzig 1900.
- Derselbe: Albrecht Dürer. Berlin 1928—31.
- M. Friedländer: A. Altdorfer. Leipzig 1891.
- Derselbe: Der Kupferstich und Holzschnitt Albrecht Dürers. 1922.
- Friedländer und Rosenberg: Die Gemälde von Lukas Cranach. Berlin 1932.
- P. Ganz: Die Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Zürich 1924.
- Derselbe: Hans Holbein d. J. Stuttgart 1912.
- R. Giehlow: Kaiser Maximilians Gebetbuch. Wien 1907.
- R. Glaser: Lukas Cranach. Leipzig 1923.
- Derselbe: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916.
- G. Gluck: Die Kunst der Renaissance in Deutschland. Berlin 1928.
- F. Haack: Albrecht Dürer, Deutschlands größter Künstler. 1928.
- D. Hagen: Matthias Grünewald. 1923.
- E. Heidrich: Die altdeutsche Malerei. Jena 1909.
- Katalog der Cranach-Ausstellung. Berlin 1937.
- F. Knapp: Tilman Riemenschneider. Leipzig 1936.
- R. Köhlich: Hans Süß v. Kulmbach und seine Werke. Leipzig 1891.
- W. Kurth: Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte. München 1927.
- M. Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog der deutschen und niederländischen Kupferstiche im 15. Jahrhundert, 7. Bd. Wien 1930.
- Derselbe: Schongauer, Nachbildungen seiner Kupferstiche. Wien 1925.
- A. Lichtwark: Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. 1888.
- Fr. Lippmann: Lukas Cranach. Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holz- und Kupferstiche. 1895.
- M. Lohninger: Veit Stof. Leipzig 1912.
- H. Meinert: Hans Dürer in Schlesien. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 58, H. 2, 1937.
- H. Meyer-Rahn: Ein Luzerner Bürgerhaus aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Denkschrift an den II. Schweizer historischen Kongress in Luzern, 25.—27. Juni 1921. Stans 1921.
- R. Th. Müller, A. v. Reichenstein, H. v. Rosemann: Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. Herausgegeben von W. Roth. Berlin 1934.
- A. v. Reichenstein: Veit Stof. (Das Meisterwerk. Reihe Plastik.)
- B. Scherer: Dürer. (Klassiker der Kunst.) Stuttgart und Leipzig.
- Derselbe: Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Straßburg 1902.
- H. Vohs: Der Ursprung des Donaustilts. Leipzig 1907.
- W. Wähholdt: Dürer und seine Zeit. 3. Auflage. Wien 1936.
- E. Waldmann: Albrecht Dürer, 3. Bd. Leipzig 1916/18.
- M. Weinberger: Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance. Straßburg 1921.
- Fr. Winkler: Hans Dürer. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen. 57. Bd. 1936.
- Derselbe: Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen, 7. Bd., herausgegeben von Lippmann seit 1883. Berlin 1929.
- H. Wölfflin: Albrecht Dürer. 5. Aufl. München 1926.
- Derselbe: Albrecht Dürer, Handzeichnungen. München 1923.
- W. Worringer: Lukas Cranach. München, Leipzig 1908.

V. Bilderanhang

mit einem Verzeichnis der Abbildungen und einem Nachweis der photographischen Vorlagen.

Verzeichnis der Abbildungen:

1. Danzig, Hochaltar in St. Marien, der Mittelschrein.
2. " " " " rechter beweglicher Flügel, Innenseite.
3. " " " " linker beweglicher Flügel, Innenseite.
4. " " " " linker bewegl. Flügel, Außenseite (Orisafalle).
5. " nördlicher Schreinaltar der Trinitatiskirche, Gesamtansicht bei geschlossenen Flügeln.
6. Elbing, Flügeltafel zum Mälzenbräuer-Altar in St. Nikolai.
7. Danzig, südlicher Schreinaltar der Trinitatiskirche, Flügelmalerei.
8. Elbing, Hochaltar in St. Marien, das Schnitzwerk.
9. " " " " Flügelmalerei.
10. " " " " " "
11. " Dreikönigschrein in der Dreikönigskirche.
12. " Mälzenbräuer-Altar in St. Nikolai, das Schnitzwerk.
13. " " " " Malerei vom 2. Flügelpaar, Außenf.
14. Mählsheim (Siebenbürgen), Flügelmalerei.
15. Elbing, Mälzenbräuer-Altar in St. Nikolai, Malerei vom 2. Flügelpaar, Innenf.
16. " " " " Malerei vom 2. Flügelpaar, Außenf.
17. Pettkau, Flügelaltar, das Schnitzwerk.
18. " " Flügelmalerei.
19. Reichenau, Schnitzschrein.
20. " Malerei vom Seitenflügel.
21. Elbing, Schuhmacher-Altar in St. Marien.
22. " Bierträger-Altar im Städt. Museum bei geschlossenen Flügeln.
23. Medenau, Altar der Anna Selbdritt, das Schnitzwerk.
24. " Malerei der Flügeltafeln, Innenseite.
25. " " " " " "
26. " Trinitätschrein, Flügelmalerei.
27. " Altar-Malerei der Flügeltafeln, Außenseite.
28. " Trinitätschrein, das Schnitzwerk.
29. Tierenberg, Marienaltar.
30. Laptau, Altar der Anna Selbdritt.
31. Santopper Altar, Flügelmalerei.
32. " " " "

Bildernachweis:

Abbildung: 1—5, 7, 8 und 21, 22 Denkmalpflege Danzig, Photograph Gronert; 11, 12, 17—20 und 23—30 E. Rudolph, Königsberg Pr., Unterhaberberg 14; 13, 15, 16 Denkmalpflege Westpr.; 14 Photokopie aus: R. Th. Müller, E. v. Reichenstein, H. v. Rosemann: Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, Berlin 1934; 6, 9 und 10 Städt. Museum Elbing; 31 und 32 Schloßbauamt Heilsberg.





1. Tansig, Hochaltar in St. Marien. Der Mittelschrein.



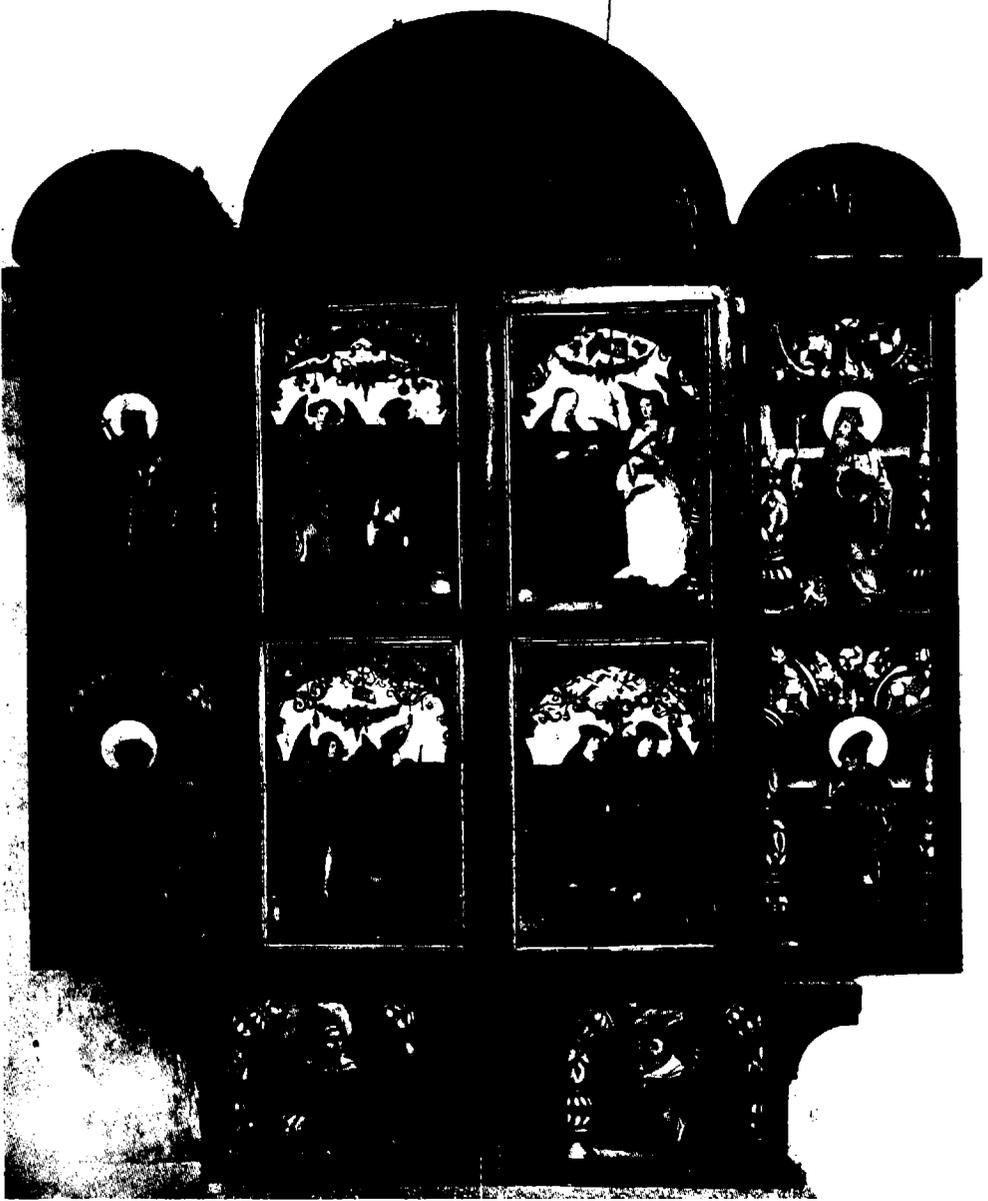
2. Danzig, Hochaltar in St. Marien. Rechter beweglicher Flügel, Innenseite.



3. Danzig, Hochaltar in St. Marien. Linker beweglicher Flügel, Innenseite.



4. Danzig, Hochaltar in St. Marien. Linker beweglicher Flügel, Außenseite (Griffalle).



5. Tansig, nördlicher Schreinaltar der Trinitatiskirche. Gesamtansicht bei geschlossenen Flügeln.



6. Elbing, Flügeltafel zum Mälzenbräuer-Altar in St. Nikolai.



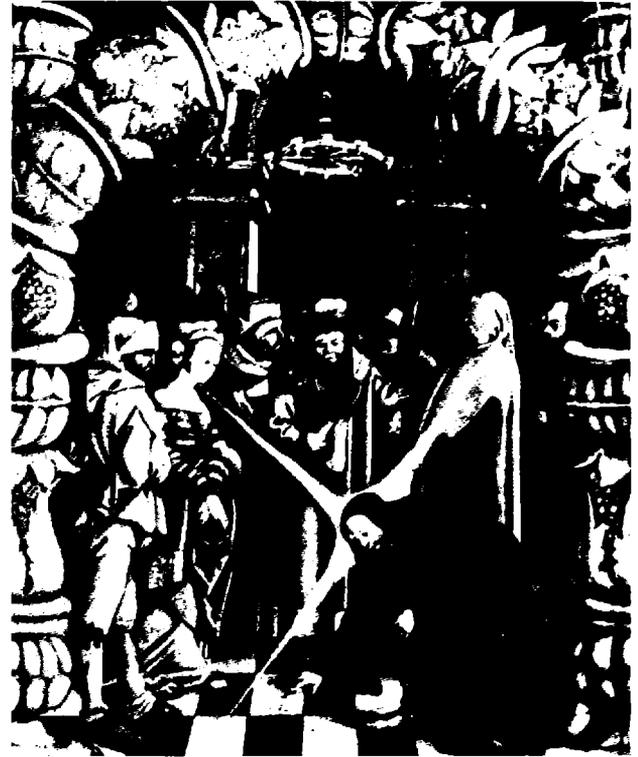
7. Danzig, südlicher Schreinaltar der Trinitatiskirche.
Linker Berichthülfel, Innenseite.



8. Elbing, Hochaltar in St. Marien. Der Schnitzschrein bei geöffneten Flügeln.

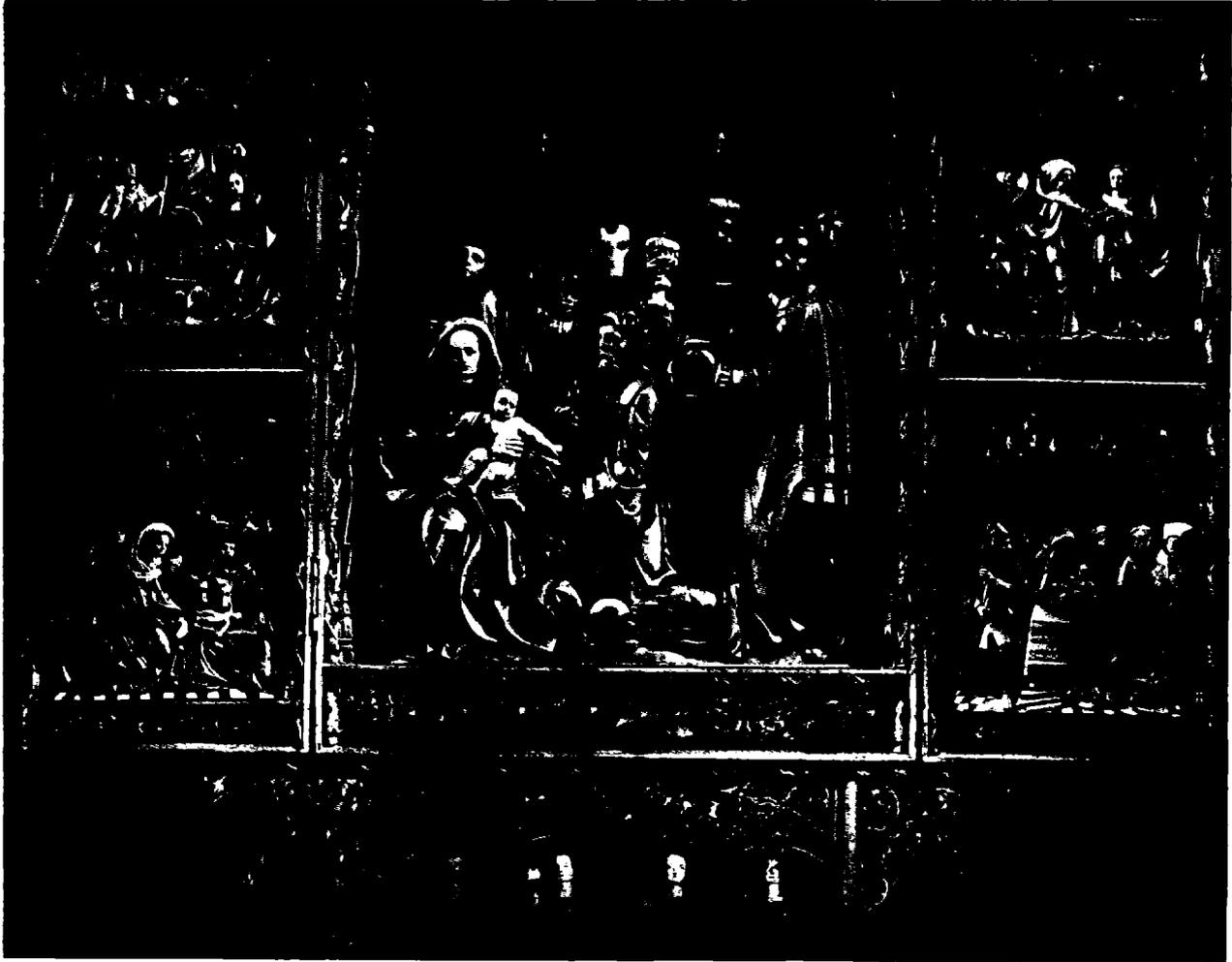


9. Christus als Gärtner.



10. Christus und die Ehebrecherin.

Elbing, Hochaltar in St. Marien.
Flügelmalerei.



11. Elbing, Dreifönigsschrein in der Dreifönigskirche.



12. Elbing, Mäzenbräuer-Altar in St. Nikolai.



13. Elbing, Mützenbräuer-Altar in St. Nikolai.
Malerei vom 2. Flügelpaar, Außenseite.



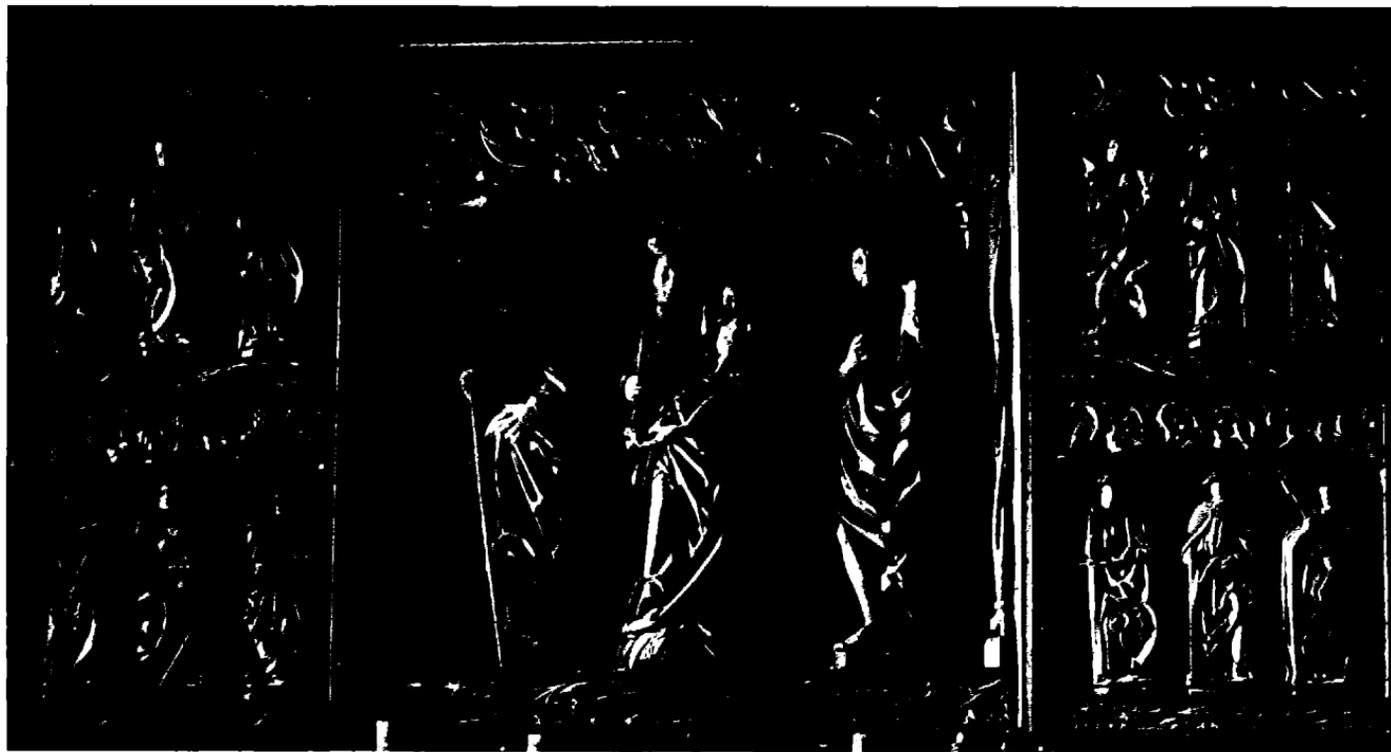
14. Mühlheim (Siebenbü.), Hochaltar. Flügelmalerei.



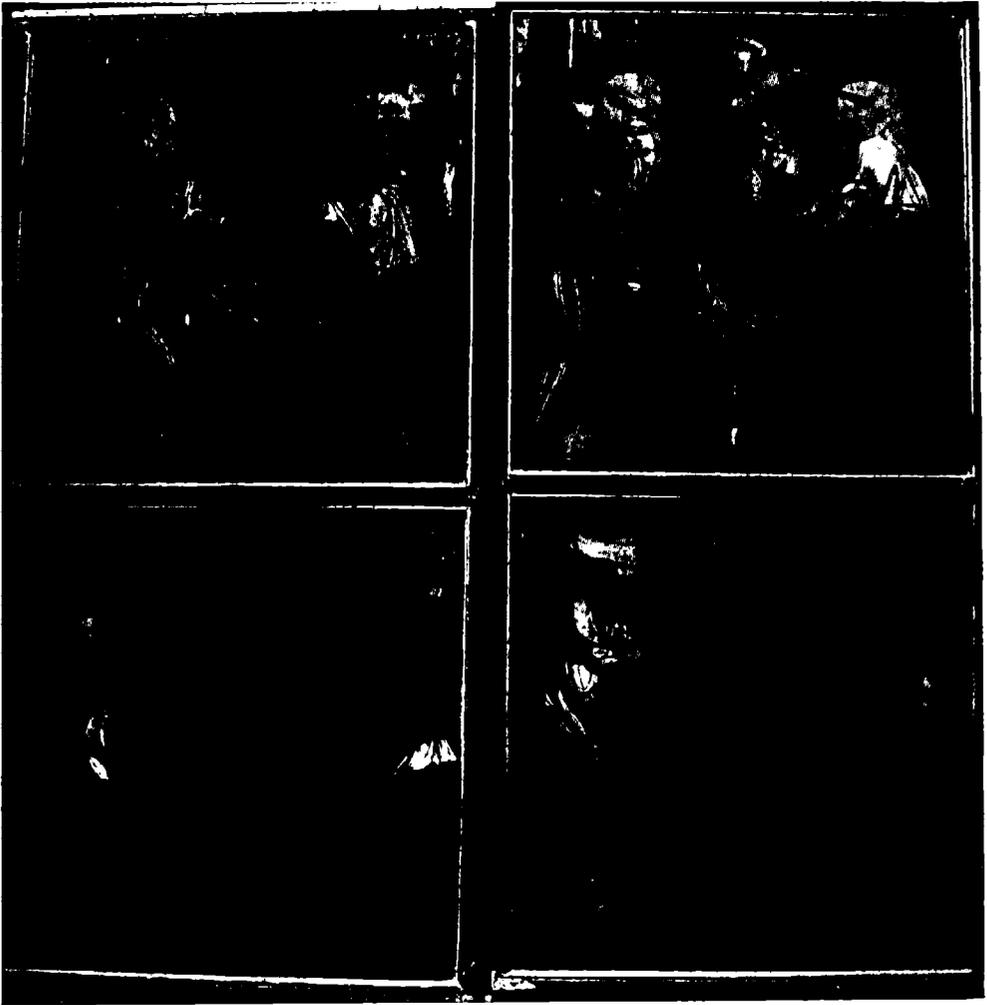
15. Malerei vom 2. Flügelpaar, Innenseite.



16. Malerei vom 2. Flügelpaar, Außenseite.



17. Petzellau, Schreinaltar in geöffnetem Zustand.



18. Pettelkau, Sebreinattar bei geschlossenen Flügeln.



19. Mittelschrein.



Reichenau.

20. Malerei vom Seitenflügel.



21. Elbing, Schuhmacher-Altar in St. Marien.



22. Elbing, Bierträger-Altar im Städt. Museum; bei geschlossenen Flügeln.



23. Medenau, Altar der Anna Selbdritt.



24. Linker Flügel, Innenseite.



25. Rechter Flügel, Innenseite.

Wedenau, Altar der Anna Selbdritt.



26. Medenau, Trinitäts-Altar.
Linker Flügel, Außenseite.



27. Medenau, Altar der Anna Selbdritt.
Rechter Flügel, Außenseite.



28. Medenau, Trinitätsschrein.



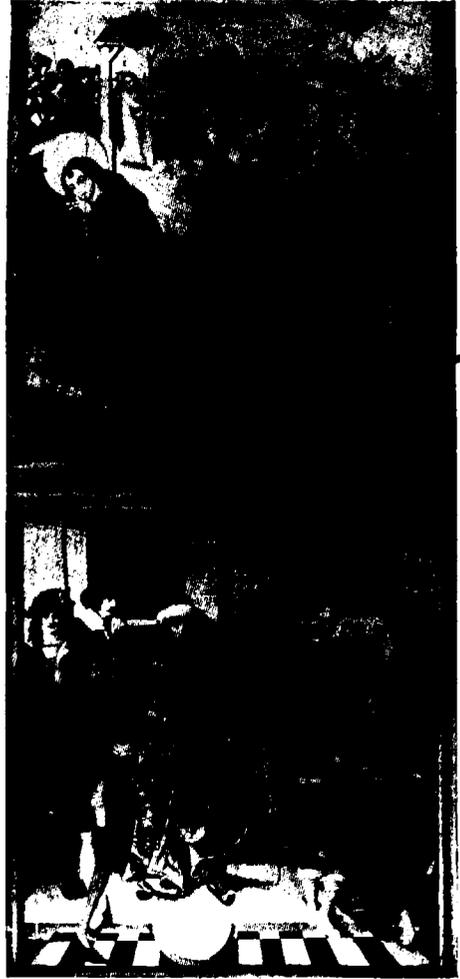
29. Tierenberg, Marien-Altar.



30. Vartau, Altar der Anna Selbdritt.



Heilsberg, Schlossmuseum, Flügelmalerei vom Santopper-Altar.
31. Gefangenahme und Schaustellung.



32. Ölberg und Händewaschung.



WALLERAND

W

WOJEWODZKA
BIBLIOTEKA PUBLICZNA



ELBLĄG

Biblioteka Elbląska

IV.8.4



111-000562-00-0