



Die
Anfänge der Renaissance
in
LÜBECK.

Von
Dr. Theodor Hach,
Conservator am Culturhistorischen Museum.

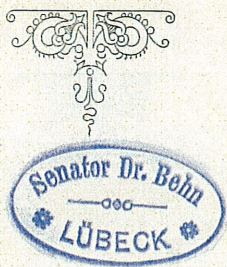


Lübeck 1889.
Druck von H. G. Rahtgens.

Die
Anfänge der Renaissance
in
LÜBECK.

Von

Dr. Theodor Hach,
Conservator am Culturhistorischen Museum.



Lübeck 1889.

Druck von H. G. Rahtgens.

Der
Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit
in Lübeck

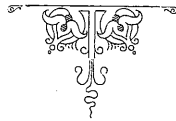
zur Feier ihres hundertjährigen Stiftungsfestes

am 5. November 1889

überreicht

vom

Verein von Kunstfreunden in Lübeck.



VORWORT.

Vierhundert Jahre sind verflossen, seit am 27. Oktober 1489 der lübeckische Bischof Albert Krummendiek aus diesem Leben schied. Er, einer der prachtliebendsten Kirchenfürsten, ein gesuchter Rathgeber des dänischen Königs, ein Mann von stets hülfsbereiter Freigebigkeit, dabei ein einsichtsvoller und wohlgesinnter Förderer der Wissenschaften, — er musste in grosser Bedrängniss und Dürftigkeit, überlastet mit Schulden, sein Leben beschliessen, das eben der Kummer über die Unzulänglichkeit seiner Mittel scheint verkürzt zu haben. Seinem thätigen und regen Geiste wäre es anderenfalls wohl beschieden gewesen, eine neue Aera des Geisteslebens hier in Lübeck erstehen zu lassen; er hätte vielleicht vermocht, die in den letzten unglücklichsten Jahren seines Lebens nach Lübeck geflüchtete Rostocker Universität dauernd an Lübeck zu fesseln und so auch seinerseits zu einem Umschwunge der Weltanschauung beizutragen, bei welchem er nun fast unthätig zusehen musste. Jetzt wird sein Andenken fast ausschliesslich an jenes grosse und prächtige Triumphkreuz geknüpft, welches noch heute eine der schönsten Zierden unseres alten Domes bildet, obgleich ein dicker gräulicher Anstrich die bunte und glänzende Farbenpracht, in welcher es ursprünglich erstrahlte, so sehr vernichtet hat, dass nicht einmal mehr eine fortdauernde Erinnerung an jenen ursprünglichen Zustand sich erhalten hatte. Erst zufällige, dann durch sorgfältige Untersuchungen bestätigte Entdeckungen liessen neuerdings die ehemalige Pracht jenes Kunstwerkes ahnen und den Wunsch sich regen, dasselbe im alten Glanze neu erstehen zu sehen.

In ähnlicher Weise war ein dichtes Dunkel gebreitet über den Werdensprocess, kraft dessen auch in unserer Stadt aus den Gebilden der Gothik vor fast vier Jahrhunderten eine neue Kunstanschauung hervorzukeimen begann, die bald, das bisherige Kunstprinzip überwuchernd, jene herrlichen Renaissancewerke schuf, welche heute, nachdem sie noch vor wenigen Menschenaltern unbeachtet und ungeschätzt waren, allgemein als Meisterwerke der Kunst gelten.

Jenes Dunkel zu lichten, den Weg, auf welchem jene Entwicklung und Umgestaltung aus den Formen und Anschauungen der mittelalterlichen Kunst zu den Ideen und Gestaltungen der wiedererstehenden antiken Kunst in neuer Gewandung auch hier in Lübeck sich vollziehen konnte, im Einzelnen nachzuweisen, ist gewiss eine dankbare, aber schwierige Aufgabe, die gründlich nur durch ein einmüthiges Zusammenarbeiten Vieler, Historiker, Kunstforscher, Techniker u. s. w. erzielt werden kann. Zu einer solchen Untersuchung soll im Nachfolgenden an der Hand der erhaltenen Denkmale in den einzelnen Künsten und Techniken wenigstens der Anfang gemacht werden, und ist dabei auf die kleineren Denkmale und die kleineren, oft übersehenen Aeusserlichkeiten in der Formgebung mehr als sonst gebräuchlich eingegangen worden. Kann doch gerade aus ihnen oft eine Beziehung hergeleitet, ein Aufschluss gewonnen werden, welcher für die gesammte Geschichte der heimischen Kunst von weittragender Bedeutung werden kann.

Um wenigstens einige jener charakteristischen Formen vor Augen führen zu können, sind der nachfolgenden Untersuchung über die Anfänge der Renaissance in Lübeck mehrere Tafeln beigegeben, auf denen nach Zeichnungen des Herrn Max Metzger, Architekten und Lehrers an der hiesigen Gewerbeschule, nur solche Gegenstände abgebildet sind, von welchen bisher Abbildungen nicht vorhanden waren, welche aber doch einer solchen an sich werth und zugleich dem Zwecke dieser Arbeit besonders dienlich erschienen.

Lübeck im October 1889.

Th. Hach, Dr.

In seiner „Geschichte der Renaissance in Deutschland“ schliesst Lübke den die Renaissance in Lübeck behandelnden Abschnitt nach Besprechung der Werke der Kleinkunst mit den Worten (II, 278): „Die Fülle des Vorhandenen verdiente in einer statistischen Darstellung der Renaissancewerke Deutschlands eingehendere Beachtung.“ Letztgenannte Aufgabe ist bisher nicht gelöst worden und konnte auch nicht gelöst werden, da es immer noch an den einer Gesamtdarstellung unentbehrlichen vorgängigen Einzelforschungen fehlte, und zwar an den Einzelforschungen über die höheren wie über die Kleinkünste. Eine annähernd der Wahrheit entsprechende Kunstgeschichte einer Zeit kann eben nicht geschrieben werden, bevor nicht die Geschichte des Kunstgewerbes für die einzelnen Länder und Gebiete ist klargestellt worden; denn so lange man, an einzelnen bekannten und berühmten Namen sich anklammernd, oft nur die innerhalb theilweise sehr willkürlich gesetzter geographischen Grenzen zufällig vorhandenen hervorragenderen Kunstwerke zur Grundlage wissenschaftlicher Betrachtungen machen will, kann es nicht ausbleiben, dass aus oft sehr falschen Voraussetzungen noch viel irrigere Schlüsse gemacht und als Thatsachen verbreitet werden. Solches ist namentlich der norddeutschen Kunst und dem norddeutschen Kunstgewerbe nur zu lange, nur zu oft widerfahren. Die hehren Werke unserer Baukunst mussten von Niederländern erdacht sein; was an künstlerisch Schönem die Skulptur unseres Heimathlandes bot, musste italienisch oder gleichfalls niederländisch sein; die Meisterwerke der Malerei, welche Altäre und Wände oder Decken schmückten, konnten nur Niederländer zu Urhebern haben; allenfalls, dass man der kölnischen Schule einige Concessionen machte und ihren Einfluss anerkannte. Was an Renaissancegebilden Schönes, namentlich in der Goldschmiedekunst, sich bei uns fand, galt und gilt für „Augsburger Arbeit,“ und erzielt unter solcher Firma doppelte Bewunderung und doppelte Preise im Antiquitätenhandel.

Ganz allmählich erst, nachdem einmal vereinzelt durch Männer auf hoher Staffel der Wissenschaft das Auge auf das Getriebe im Ameisenhaufen der Lokalforschung unserer Gegend gelenkt wurde, und als man dann erstaunte über die unendliche Fülle schöner und charakteristischer Werke der Kunst, welche die nordisch-ernste Weise keineswegs als der anmuthig heiteren Kunst verschlossen erscheinen liessen, — da erst machte sich die Erkenntniss geltend, dass das bisherige Vorurtheil gegen die nord-

deutsche Kunst nicht wohl begründet sei; dass es lohnend sein müsse, den Spuren jener Kunst gründlicher nachzuforschen. Von dem Zeitpunkt solcher Erkenntniss an wird jetzt eifrig nach den Mittelpunkten jener überaus reichen künstlerischen Thätigkeit gesucht und man beginnt als einen solchen Mittelpunkt endlich auch diejenige Stadt zu erkennen, welche Jahrhunderte lang durch Reichthum, Einfluss und Klugheit ihrer Bürger an der Spitze des mächtigen Hansabundes gestanden hat.

Auf Lübecks Reichthum auch an Renaissancewerken, namentlich der Holz- und Metallarbeit hingewiesen zu haben, bleibt ein Verdienst C. F. von Rumohr's und nach ihm Lübke's, wenn sich auch nicht ohne Weiteres Allen zustimmen lässt, was beide darüber ausführen.

Dass in den norddeutschen Küstengebieten überhaupt die Renaissance merkwürdiger Weise erst sehr spät zum Durchbruche gelangt, ist allgemein angenommen. Zur Erklärung jener auffallenden Erscheinung wirft Lübke (a. a. O. II, 227) die Fragen auf: „lagen jene Gebiete Italien zu fern? war die nordisch-ernste Weise der anmuthig heiteren Kunst verschlossen? blieb man lieber im treuen Festhalten bei der gothischen Kunst der Väter stehen, oder wirkten alle diese Umstände zusammen?“ Ohne diese Fragen näher zu erörtern, fährt Lübke dann fort: „Genug, es wird sich vor 1550 kaum ein nennenswerthes Werk der Renaissancekunst aufweisen lassen. Um diese Zeit beginnt aber auch hier die neue Kunst einzudringen. Es sind hauptsächlich die durch regen Handelsverkehr verbundenen Niederlande, durch welche allem Anscheine nach die Renaissance hier eindringt.“ Auch für die im regsten Handelsverkehr nach allen Seiten sich rührende Stadt Lübeck sucht Lübke nach einer Erklärung für das späte Auftreten der Renaissance, und glaubt sie in den inneren Zwistigkeiten zu finden, welche zu Anfang des 16. Jahrhunderts zwischen dem Patriziat und den Bürgern der Stadt obwalteten. „In jenen Kämpfen — sagt Lübke (a. a. O. II, 272) — haben wir wohl den Grund zu suchen, warum noch 1518 die Marienkirche in einem durch die Gegensätze verschärften Eifer mit reichster Ausstattung in gothischen Formen geschmückt wurde. Zugleich aber hängt damit zusammen, dass die Renaissance hier erst spät auftritt und keine hervorragende Rolle spielt. Doch sind einige prächtige Werke aus ihrer späteren Entwicklung erhalten.“

Die letztere Aeusserung, das ist nicht zu übersehen, bezieht sich zunächst nur auf die Werke der Architektur, und in der That sind solche aus der Zeit der Hochrenaissance unserer Gegend, oder gar der Frührenaissance schwerlich in Lübeck nachzuweisen. Lübke nimmt an, wie oben angeführt, dass vor 1550 kaum ein nennenswerthes Werk der Renaissancekunst in den norddeutschen Küstengebieten, Lübeck also eingeschlossen, sich nachweisen lasse. Vier Jahrzehnte also mussten verfließen, seit durch den Aufbau der Grabkapelle der Fugger bei St. Anna (1512) und des Hofes im Fuggerhause (1514) die ersten Renaissancebauten Deutschlands in Augsburg erstanden waren, in jener Stadt, welche durch ihre, für den Handel nach Süd und Nord gleichgünstige Lage denjenigen Reichthum besass, der den weitgehendsten Wünschen ihre Befriedigung

sichern konnte, und welche eben in Folge ihres innigen Verkehrs mit dem Lande der Kunst, sowie als häufiger Sitz kaiserlicher Hofhaltung, in sich die Kräfte barg, welche erdenkend wie ausführend dem neu erwachten Kunstgedanken auch die entsprechende Gestaltung zu geben vermochten. Solche centrale Stellung Augsburgs konnte nicht ohne Einfluss bleiben auf die mit jener Stadt in lebhaftem Handelsverkehr stehenden nordischen Städte und deren mächtiges Haupt, und in der That lassen sich für einige Zweige der Kunstthätigkeit die Fäden zwischen Augsburg und Lübeck nicht minder verfolgen, als zwischen letzterer Stadt und dem Kleinod aus gothischer Zeit, dem kunst- und geldreichen Nürnberg.

In Augsburg aber so wenig, als fast ein Jahrhundert früher in Italien, war der Entwicklungsgang der neuen Formen ein solcher, dass dieselben an den ersten Renaissancebauten unvermittelt aus dem ersterbenden gothischen Mittelalter hervorgesprungen wären; sondern, gleichwie in Italien, weniger an den Werken der Baukunst, als am Mobiliar der decorative Sinn das reiche und anmuthige Ornament der Frührenaissance entfaltete, so kündigte sich auch in Augsburg das Erwachen der neuen Zeit zuvor schon in plastischen Gebilden und in den Werken der Malerei, namentlich in den Tafelgemälden eines Hans Burekmair und Hans Holbein an, obwohl ohne Verständniss für die innere Bedeutung der neuen Formen. Sollte nun wohl auch in der mächtigsten Stadt des norddeutschen Küstengebietes die Kunstentwicklung einen gleichen Gang genommen haben? Gewiss, die Wahrscheinlichkeit spricht dafür; dennoch aber wird es sich verlohnen, den frühesten Spuren der Renaissanceformen in Lübeck etwas genauer nachzugehen, um dadurch zu einer festen Grundlage für die Beurtheilung der einheimischen Kunstbestrebungen und Kunstleistungen einer Zeit zu gelangen, welche die alte Hansestadt, inneren Unfriedens voll, überdies die Waffen gegen äussere Feinde ergreifen liess.

„Concordia domi et foris pax,“ dieser Wahlspruch der Stadt, welcher an dem Friesen des Holstenthores, jenes mächtigen und herrlichen Zeugnisses spätmittelalterlicher Festungsbaukunst wie hochgeschickter Leistung der Ziegelbrennerei, noch heutigen Tages prangt, war wenige Jahre nach Erbauung jenes Thores (1476) hinfällig geworden; denn die Gährung der Geister, welche später einerseits die Einführung der Reformation ertrotzte und andererseits mit dem auf dem Schaffot fallenden Haupte Wullenweber's die Grösse und Bedeutung Lübeck's untergrub, machte schon damals sich geltend; doch nicht einzig und allein in verderblicher Weise. Kaum ein Menschenalter zuvor war im Süden Deutschlands die Kunst dem geschriebenen Worte durch den Druck tausendfach rasche Verbreitung zu geben, in's Leben getreten, als auch in Lübeck diese Kunst schon eine Stätte fand. Auch in Lübeck hatte sich der Geist einer neuen Zeit, welche das Individuum zu grösserer Freiheit und Selbständigkeit in seiner Entwicklung und Bildung zu führen berufen war, angekündigt durch den vermehrten Hinzug zu den Stätten, wo durch die Zusammenfassung der einzelnen Lehranstalten die Erwerbung einer vielseitigen Ausbildung ermöglicht war. Nicht nur Paris und Köln behielten die hundertjährige Anziehungskraft für die studirende Geistlichkeit, nicht nur Bologna für das

Studium des Rechtes; sondern namentlich für das letztere schien die mit besonderen Begünstigungen der juristischen Facultät 1460 begründete Universität Basel ein geeigneter Ort, der jedoch bald seine grössere Bedeutung noch durch die inländischen Humanisten erhalten sollte, „ein rüstiges Werkzeug im Kampfe der Neuen gegen die Alten.“¹⁾ Für die Bedeutung Basel's für Lübeck mag ein Zeugniß sein, dass in mehreren Auflagen, 1511 und 1517 „dat leuent der hylgen efte dat Passionael“ und zwar in niederdeutscher Sprache gedruckt ward „dorch dat beuel Adam Petri, bürger der Stadt Basel;“ der Druckort selbst scheint Strassburg und Sebastian Brandt an dem Drucke in irgend einer Weise betheilig gewesen zu sein; denn auf dem Schlussblatte sieht man, ausser einer Darstellung der über der Stadt Strassburg schwebenden Maria, in einem Schiffchen auch die inschriftlich gekennzeichnete Figur des Seb. Brandt und die Worte: „dat ende unde Beslueth. Tho eren der werdigen Moder Godes. Beslueth dysses werkes Sebastiani Brandt.“ Nicht sowohl die niederdeutsche Sprache als namentlich die Aufnahme der Erzählung von der Schlacht bei Bornhöved (1227) und der Wunderhülfe der hl. Maria Magdalena, kennzeichnet dabei die Beziehung jenes Druckwerkes zu der Stadt Lübeck, und mag es selber auch nur ein Nachdruck der schon früher in Lübeck selbst gedruckten niederdeutschen Passionale sein, so bleibt es immerhin wegen jener Beziehungen interessant. Ein anderes in niederdeutscher Sprache von G. Wolf in Paris zwischen 1489—94 gedrucktes, für den Lübecker Buchhandel bestimmtes Gebetbuch²⁾ weist vielleicht darauf hin, wie ein zu Paris studirender Lübecker Geistlicher für die geistigen Bedürfnisse seiner Landsleute auch in der Ferne zu sorgen bestrebt war. Dass im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auch in der Stadt Lübeck selbst das Bedürfniss nach allgemeiner Bildung wach war, wird sich auch daraus entnehmen lassen, dass der älteste bekannte lübeckische Druck (1475) eben die „Rudimenta novitiorum“ sind; nicht minder darf dafür als ein Beweis angesehen werden, dass die mit Rath und Bürgern in Streit gerathene Universität Rostock den Gedanken nicht nur fasste, sondern zur Ausführung brachte, ihren Sitz nach Lübeck zu verlegen, wo sie freilich nur kurze Zeit blieb (1487 bis 1492; nach Andern sogar nur bis Octbr. 1488. Vgl. Neue Lübeckische Blätter 1854 S. 279), immerhin aber nicht ohne Einfluss auf das geistige Leben Lübecks wird gewesen sein.

Keineswegs indess waren es nur die den gelehrten Studien auf Universitäten sich widmenden Lübecker, welche (besonders freilich, seit das durch Maximilian I [1493—1519] errichtete Reichskammergericht eine vermehrte Zahl gelehrter Richter und Kenner des römischen Rechtes erforderlich gemacht hatte) die Fremde suchten und neue Eindrücke von dort der Heimath zuführten; sondern theils waren es die Triebe des handelseifrigen Kaufmannes, theils die Sehnsucht nach den heiligen ablassreichen Stätten, welche auch aus dem fernen Norden die begüterten Pilgrime gen Süden und über das Meer oder den

¹⁾ Ludw. Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin 1882 S. 416.

²⁾ Vgl. Zeitschrift d. Ver. f. Lüb. Gesch. u. Alterth. Bd. 2 S. 505 Anm. 7.

beschwerlichen Landweg nach Palästina ziehen hiessen, wie z. B. den Rathsherrn H. Constin, der dann 1468 den Jerusalemsberg in Lübeck schuf.

Von einer dieser Reisen ist uns die genauere Route aufbehalten. Die Reise ging etwa 1489—1491 vor sich, führte den von einem „an Vernunft und Hand subtilen und behenden“ Maler begleiteten Reisenden aus deutschen Landen durch Welschland, Istrien, Slavonien, Croacien und so weiter nach Jerusalem, durch Klein-Arabien zum Berge Sinai, dann über das rothe Meer und nach Alexandria in Aegypten, und wieder zurück. Dieser Reisende war Steffen Arndes, der lübecker Buchdrucker, der ein für jene Zeit sehr gebildeter Mann gewesen sein muss. Aber trotzdem er mehrmals in Italien war, z. B. schon 1481 in Perugia Bücher drucken liess,¹⁾ so scheint weder er selbst, noch der von ihm auf der Pilgerreise mit Zeichnen der Kräuter und Pflanzen für die „ghenochlike Garde der Suntheit“ beschäftigte Maler von der neuen Kunst der Renaissance in Italien ergriffen worden zu sein. Die Kräuter sind zwar möglichst getreu in den noch ziemlich unbeholfenen Holzschnitten wiedergegeben, man erkennt, dass sie nach Originalen und „nach dem Leben“ gezeichnet sind, aber kein einziger Anklang findet sich an die Formen der neu erwachten Kunstrichtung Welschlands. Demgemäss darf es nicht wunder nehmen, dass die übrigen Drucke aus der Offizin des Steffen Arndes gleichfalls in ihren bildlichen Darstellungen sowohl als in der typographischen Ausstattung mit Initialen usw. noch in keiner Weise den nahenden Umschwung erkennen lassen. Ob Steffen Arndes, ob Bartholomäus Gothan, ob Matthäus Brandis den Druck vollendeten, keines ihrer Werke, das Illustrationen bietet und in den achtziger Jahren des 15. Jhdts. gedruckt ward, verläugnet die Härten der Spätgothik unserer Gegend. Selbst das Passional von Steffen Arndes 1492, die s. g. Lübeckische Bibel von 1494, gleichfalls von ihm, ferner die Revelationes S. Birgittae, 1492 durch Barthol. Gothan gedruckt, ja selbst die von dem „Unbekannten mit den 3 Mohnköpfen“ hergestellte deutsche Ausgabe von „Sunte Birgitten openbaringhe“ 1496 sind noch durchaus gothischen Charakters.

Und doch muss man zu jener Zeit in Lübeck bereits von der wiedererwachten Antike eine schwache Ahnung gehabt haben. Der durch sein Hauptbild, das trefflich in Holz geschnitzte Wunder von Bolsena bekannte Johannissaltar²⁾ zeigt, wenn die inneren Thüren geschlossen sind, acht in Oel gemalte Bilder mit Scenen aus der Geschichte des Evangelisten Johannes. Auf diesen Bildern erscheinen Rundbogenarchitekturen, an denen je ein dicker Thurm mit Kuppeldach sich befindet; unmittelbar daneben stehen die dem Norden eigenen Treppengiebelhäuser, völlig gothisch. Das in mehreren Abtheilungen dieses Gemäldes sichtbare Gold- und Silbergeschirr ist durchaus im gothischen Stile gehalten. Auf dem untersten Bilde, rechts, vom Beschauer gerechnet, wo Johannes die Messe lesend, und im Hintergrunde sein Grabwunder dargestellt ist, hat man in eine vollständig spätgothische Vorhalle einen Durchblick aus einer kirchlichen Halle, deren Gewölbe klar aus

¹⁾ Zeitschrift d. Ver. f. Lüb. Gesch. u. Alterth. Bd. 3 S. 260.

²⁾ Sammlung kirchlicher Alterthümer auf dem St. Katharinenchore in Lübeck, Nr. 4.

Bretterverschalung besteht. In dieser letztgenannten Halle nun hat der Maler eine Säule (Taf. I Fig. 2) angebracht, deren glatter, schlank aufsteigender Schaft mit schöner Verjüngung aus imitirtem rothen schwarz geäderten Marmor zu bestehen scheint. Dieser Umstand weist schon darauf hin, dass der Maler Kenntniss von südlicheren Bauten hatte, denen er auch wohl die an norditalische Vorbilder erinnernden Kuppelmotive entnahm; dass er aber antike oder doch frühchristliche Säulen gesehen haben muss, beweist das Kapital der ebengenannten Säule, welches schwere grosse Voluten nach Art der jonischen Ordnung zeigt und eine Blattverzierung von eigenthümlich lanzettförmiger Gestalt anwendet, in welcher aber doch noch das antike Akanthusblatt zu erkennen ist und wie es ganz ähnlich an den Seitenflächen der Kragsteine am Dachgesimse der kleinen, 1019 erbauten Grabkirche St. Croix des Klosters Mont-Majour bei Arles auftritt (Abbild. bei Revoil, *Architecture romane du midi de la France* T. I, pl. VIII). Am meisten erinnert jene Säule an die zum Theil aus buntem Marmor hergestellten Säulen des zwischen spät-römischer Kunst und dem Dom von S. Marco zu Venedig in der Mitte stehenden, 641 erbauten Domes von Torcello.

Der Maler jenes Johannisaltares von 1496 ist nicht genannt. Eine genauere Vergleichung dieses Altares mit einer von 1483 und 1484 datirenden, in der Hl. Geistkirche zu Reval befindlichen Altartafel¹⁾ macht durch die Uebereinstimmung mancher Eigenthümlichkeiten es nicht unwahrscheinlich, dass beide Altäre von demselben Meister herrühren. Die Revaler Tafel ist gemacht „von Berent Notken 1484 mandages vor himmelfahrt“²⁾. Dieser Maler, zugleich Bildschnitzer, Berent Notken ist aber keineswegs ein Revaler, sondern ein Lübecker Künstler, derselbe, welcher 1479 ein schönes Altargemälde für den Dom zu Aarhus lieferte und zu Lübeck, wo er Hausbesitzer war, am 27. März 1501 sein Testament machte.³⁾

Wer aber auch der Maler des Lübecker Johannisaltares von 1496 sein mag, jedenfalls ist in jener mehrerwähnten Säule für Lübeck die erste Spur einer Rückanknüpfung an die antike Welt bis jetzt nachzuweisen, so schüchtern und gering auch dieser Anklang ist.

Für unsere Untersuchung ist es wichtig zu constatiren, dass auch in Lübeck ein Maler es ist, bei welchem solcher Anklang zuerst sich findet. Kaum zwanzig Jahre, nachdem jener Altar von 1496 vollendet war, hatten die Künstler und Kunstliebhaber in Lübeck voll ausgebildete Renaissanceformen zu sehen, täglich Gelegenheit. Denn, dass „noch 1518 die Marienkirche mit reichster Ausstattung in gothischen Formen geschmückt wurde,“ ist zwar im Allgemeinen richtig; aber es sind diese gothischen Formen eben auch

¹⁾ Abbildung bei W. Neumann, Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Esth- und Kurland, Reval 1877. Titelbild. Vgl. Schieman St. Nicolaus in Reval (in Preussisch. Jahrb. Bd. 59, 1887, S. 584).

²⁾ Neumann a. a. O. S. 86.

³⁾ Mittheil. d. Ver. f. Lüb. Gesch. u. Alterth. Hft. 3, S. 220.

nur die, nicht einmal immer streng gehandhabten Formen, der Geist aber, den diese Formen athmen, ist ein neuer. Wer die grossen Schnitzaltäre oder die gemalten Altartafeln, welche 1518 für die Marienkirche hergestellt wurden (den grossen Marienaltar aus der Sängerkapelle und den Höveln- und Brömse-Altar mit der Anbetung der Könige) aufmerksam betrachtet, wird zwar durchweg den gothischen Aufbau beibehalten sehen, aber bei dem ersteren in der Gruppenbildung, bei letzterem in der realistischen und naturalistischen Weise, wie der Künstler den einzelnen Personen nicht ein conventionelles, sondern individuelles Gepräge zu geben gewusst hat, sich von dem Geiste der Freiheit angehaucht fühlen, der nicht am Ende einer allseitig ausgebildeten Kunstrichtung steht, sondern ein Neues, Werdendes in sich birgt. Dasselbe gilt auch von dem obengenannten Altar von 1496, dessen in Holz geschnitztes Mittelbild schon in vollem Masse „die Freiheit, Wahrheit und Schönheit einer geläuterten Kunst“ zeigt, wie auch an dem Marienaltar mitten heraus aus dem feinsten gothischen Mass- und Baldachinwerke die figurenreichen Gruppen eine Innigkeit des Ausdrucks und eine Naturtreue der Bewegung tragen, welche sie als aus einem freien Schaffensgeiste hervorgegangen kennzeichnet.

Der von Höveln-Brömse-Altar trägt diesen Charakter einer neuen Kunst nicht nur in dem Figürlichen, sondern auch in dem Beiwerke. Die prächtige Säulenhalle, vor welcher die Anbetung des Christkinds durch die drei Könige stattfindet, ist in vollausgeprägtem Stile italienischer Renaissance gehalten. Freilich ist dieses Bild wohl kaum das Werk eines einheimischen Künstlers; es wird meistens dem Jan Mostaert zugeschrieben. Immerhin konnte dieses Bild, in der Haupt- und Rathskirche hängend, allen Künstlern Lübecks und namentlich den Malern einen Begriff geben von dem Detail, welches zu dem aus Italien hervorgegangenen antikisirenden Stile gehörig erschien, an Säulen, Pilastern, Ornamenten u. s. w. Aber mag nun dieses sicher auch bei seiner Entstehung viel bewunderte Gemälde wirklich den heimischen Künstlern ein Vorbild gewesen sein, oder mögen heimische Künstler an derselben Quelle, wie jener Niederländer, die neuen Formen kennen und üben gelernt haben, immer bleibt die Thatsache bestehen, dass wenige Jahre hernach, 1522, ein einheimischer Maler mit grösserem Verständniss und in reicherer Ausbildung als sein schüchterner Vorgänger von 1496, s. g. „Renaissancemotive“ bei Gestaltung seiner festlichen Hallen zur Verwendung brachte.

Der Laurentiusaltar aus der Burgkirche (jetzt Nr. 2 der Sammlung des Culturhistorischen Museums) ist ein Flügelaltar mit doppeltem Flügelpaar. Im Innern Scenen aus dem Märtyrerleben des Hl. zeigend, bieten sich bei geöffneten äusseren und geschlossenen inneren Flügeln acht in Oel gemalte Scenen aus dem Leben des hl. Laurentius bis zu Beginn seines Märterthums den Blicken dar. Diese Gemälde, im Ganzen nicht allzu bedeutend, sind von besonderem Interesse für die Geschichte der Renaissance in Lübeck; denn aus ihnen spricht ein vollständig bewusstes Streben nach den neuen Formen. Wie z. B. die Füllung der Balustrade eines Balkons ein völlig ungothisches Rankenwerk mit einer Löwenkopfmaste zeigt, so sieht man auf einem anderen dieser Bilder breite, viereckige Pfeiler mit weiter Kannelirung und architravirter Archivolte. Die vertieften Felder dieser Rahmenpilaster

sind mit hockenden nackten Kindergestalten belebt, welche auf Löwen oder Delphinen reiten und mit hochgestemmtten Armen über den Köpfen Blumenschalen emporhalten, aus denen eigenthümliche noch starkgothisirende Akanthusbildungen hervorwachsen (vgl. Taf. 1, Fig. 1), wie am Fusse der Pilaster Drachen oder Delphine angebracht sind. Alles dieses trägt durchaus das Gepräge der Renaissance, aber es macht nicht den Eindruck der unmittelbaren Erfindung, sondern scheint einer gegebenen Vorlage zu entsprechen, etwa als eine Umarbeitung nach einem anderen Meister oder als habe der Künstler nach einem Holzschnitte oder Kupferstiche gearbeitet. Solches geschah bekanntlich schon in jener Zeit häufig, und dass auch die lübeckischen Meister solchem Gebahren nicht fremd waren, ist daraus klar, dass auf dem Marienaltar von 1518 (jetzt in der Briefkapelle der Marienkirche) die Darstellung der Flucht nach Aegypten sich als eine Copie derselben Scene in Dürer's Marienleben ausweist. In der Scene der Geburt der Maria auf diesem Altare tritt nun ein Decorationsmotiv auf, welches wie hier in der Skulptur, so auf dem Laurentiusaltar in den Gemälden sich wiederfindet und aus der Malerei und Skulptur heraus endlich in die Baukunst übergegangen ist in der Bildung und Verzierung der architektonischen Theile.

Mit Recht ist darauf hingewiesen, dass beim ersten Aufkeimen des neuen Kunststrebens die deutschen Meister nicht aus Unkenntniss der richtigen „antiquitätischen“ Formen ihre Gebilde in einer wild von jener abirrenden Weise gestalteten. Der stets als einer der ersten Urheber der Renaissancekunst in Deutschland betrachtete Hans Burekmair kannte und konnte sehr wohl die wahren klassisch durchgebildeten Formen einer dorischen, einer korinthischen Pfeilerhalle mit verkröpftem Gebälke. Dennoch liebten er wie der jüngere Hans Holbein, wie Albrecht Dürer und andere Meister jener Zeit auch noch eine andere Art von Renaissance, die aus einer archaischen Richtung hervorging. So erscheint z. B. in den sonst durchaus gothischen Holzschnitten der Lübecker Bibel von 1494 ein völlig romanischer Bau, und noch bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hinein, z. B. noch auf der grossen Holzschnittansicht von Lübeck, wird durchweg auch an gothischen Gebäuden auf den Rundbogen zurückgegriffen. Daneben aber ergingen sich jene Meister und mit ihnen die gleichzeitigen Künstler in Lübeck mit Vorliebe darin, die architektonischen Theile in ihren Werken in einer phantastischen Weise durchzubilden, welche oft den architektonischen Stilgesetzen direct widerspricht, aber sichtlich aus der überschäumenden Kraft und dem Drange erwachsen ist, die ausgelebten und in Erstarrung begriffenen gothischen Formen mit neuem, dem freien Zuge des nach Individualisirung strebenden Zeitgeistes entsprechenden Leben zu erfüllen.

Dieses Streben und Ringen tritt nun auch in Lübeck, lange bevor die Baukunst selbst im Rückgreifen auf Formen des Alterthums neu sich belebte, hervor und zwar gleichzeitig hervor in der Malerei wie in der Skulptur. Bei der damaligen zunftmässigen Handhabung der Maler- und Bildhauerkunst, für welche in Lübeck auch das Wandern der Gesellen erforderlich war, und bei den regen Handelsbeziehungen Lübecks mit Nürnberg ist es sehr naheliegend, dass gerade Nürnberger Einflüsse in der Kunst sich geltend

machten. Nur beiläufig sei erwähnt, dass Dürer gelegentlich seiner im Jahre 1520 unternommenen Reise in die Niederlande, mit denen der Handels- wie der Gewerbebestand Lübecks gleichfalls engste und lebhafteste Beziehungen hatte, persönlich mit einem Lübecker Künstler in Antwerpen in näheren Verkehr kam. In seinem Reisetagebuche erwähnt Dürer mehrmals den Meister Jacob von Lübeck, den er auch als „Meister Jacob des von Rogendorf Maler“ bezeichnet. Er schreibt: „Ich portraitirte Meister Jacob von Lübeck mit der Kohle, der schenkte meinem Weibe einen Philippsgulden“¹⁾, und weiterhin noch einmal: „Sodann habe ich Meister Jacob, des von Rogendorf Maler mit der Kohle portraitirt. Auch habe ich dem von Rogendorf sein Wapen auf Holz gezeichnet.“²⁾ Weiter berichtet Dürer von kleinen „Schälchen aus Flader,“ „und ein solches Schälchen hat auch Meister Jacob, der Maler von Lübeck, meinem Weibe geschenkt.“³⁾ Zu Neujahr 1521 schreibt Dürer im Tagebuch: „Ich schenkte dem Meister Jacob zwei St. Hieronymus in Kupfer gestochen;“⁴⁾ im Juni heisst es wieder: „Ich habe Meister Jacob mit der Kohle portraitirt und ein Täfelchen dazu machen lassen“ und schliesslich: „Ich schenkte Meister Jacob eine Kupferstich-Passion und eine Holzschnitt-Passion und 5 andere Stücke und gab seinem Knechte 4 Stüber“ (a. a. O. S. 126; 127). Da hier Meister Jacob dicht neben Lucas von Leyden genannt ist, so wird man mit Recht auch nur an den Meister Jacob von Lübeck denken dürfen, zumal auch dessen Knecht, d. h. nach damaliger Sitte sein Geselle, erwähnt wird; auch noch einmal kurz vor Dürer's Abreise von Antwerpen erhält an Trinkgeld „3 Stüber Meister Jacob's Knecht“ (a. a. O. S. 130).

Leider hat sich bisher über diesen Meister Jacob von Lübeck, der wohl früh seine Heimath verlassen haben muss, gar nichts Näheres ermitteln lassen. Dass er „der von Rogendorf Maler“ war, sagt Dürer selbst. Thausing hat nun angenommen, dass Meister Jacob in Diensten des Wilhelm von Rogendorf gestanden habe, der seit 1518 Generalstatthalter von Friesland war und am 8. October 1520, um nach Deutschland zurückzukehren, seinen Gouverneursposten aufgab. Da jedoch in Dürer's Tagebuch fast nur der jüngere Bruder Wilhelm's, Wolf von Rogendorf, namentlich genannt, und noch Mitte des Jahres 1521 des Meisters Jacob gedacht wird, so möchte dieser wohl eher in des Wolf von Rogendorf Diensten gewesen sein. Dass Dürer mehrmals den Meister Jacob portraitirte, auch in Geschenkaustausch mit demselben trat, ist immerhin ein Zeichen, dass Meister Jacob von Lübeck auch als Künstler ein gewisses Ansehen und einige Bedeutung gehabt haben muss.

Wenn auch bei der dienstlichen Stellung des Meister Jacob in den Niederlanden der Einfluss seiner Beziehungen zu Dürer nicht direct auf die übrigen Lübecker Lands-

1) Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, her. von Thausing, Wien 1872. S. 93.

2) a. a. O. S. 94,14.

3) a. a. O. S. 94,31.

4) a. a. O. S. 108,20. Dies, wie Thausing in der Anmerkung zu dieser Stelle will, nicht auf Jacob von Lübeck, sondern auf den erst viel später (S. 118) genannten Meister Jacob den Arzt zu beziehen, ist kein Grund vorhanden.

leute und Kunstgenossen sich erstreckt hat, so sind doch Einflüsse Dürerscher Formgebung und Composition in zahlreichen lübeckischen Gemälden und Skulpturen zu Anfang des 16. Jahrhunderts nachzuweisen, ebenso Anklänge an andere fränkische Meister. Diesen Beziehungen zu fränkischer Kunst danken wohl sicher die eigenthümlichen Säulenbildungen ihre Entstehung, die ebensowohl durch ihre Wunderlichkeit als durch den Reichthum der in ihnen spielenden Phantasie das Interesse fesseln.

Schon an dem mehrerwähnten Laurentiusaltar findet man neben den an wahre Renaissance erinnernden Pfeiler- und Pilasterbildungen eine Mannigfaltigkeit der wildphantastischen Säulen, die von reicher Erfindungsgabe zeugt. Die eine dieser Säulen (Taf. I Fig. 3) ruht auf einem hochgezogenen Fuss mit dreifachem Wulste unter dem Schaftbeginne; an dem durch Wulst abgetheilten Kapitäl von schlichter Form und am Säulenfuss breitet sich ein Blätterornament, das einerseits dem gothischen Frauenschuh verwandt ist und andererseits in der Art, wie es um den Säulenfuss sich zieht und, gegen die Bodenwulste stossend, sich umbiegt, fast an romanische Eckknollen erinnert. Die auf ein Postament gesetzte basenlose Säule (Taf. IV Fig. 10) ist stark geschweift und an Schaft und Kapitäl mit Laubwerk umspinnen. Andere Säulen, auf denen eine ganze Halle sich erhebt, sind ringgetheilt, oberhalb wie unterhalb der Theilungsringe stark geschweift und überall mit schwungreichem, stark gelapptem Blätterwerk bedeckt, das nach den Basen hin phantastisch sich vorstreckt und nach oben umschlägt (Taf. III Fig. 7). In gleicher Weise ist bei einem pokalförmigen Taufsteine auf diesem Bilde Fuss und Schaft völlig in Blattwerk aufgelöst, so dass das schwere Gefäss fast nur auf Blattspitzen zu ruhen scheint. Ein anderes Taufgefäss desselben Bildes wird von Putti getragen, die voll echten Renaissancegeistes sind. Von Interesse ist der Thronessel (Taf. II Fig. 4), auf welchem der Papst in vollem Ornat sitzt, sowohl durch die originelle Art des gleichsam aufgerollten Baldachins, sowie durch den die Seitenlehne bildenden Drachen, besonders aber durch das die Säulenkapitäle umziehende Ornament, welches augenscheinlich schon an jene volutenartig umgebogenen Streifen anklingt, welche den Anschein, als seien sie aus Leder- oder Metallstreifen aufgerollt, gewähren und zu einem Hauptmerkmale der deutschen Renaissance in der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts geworden sind, wovon Taf. III Fig. 5 u. 6, vom Diakonenstuhl der St. Catharinenkirche (1589), Beispiele geben. Jene phantastische Gestalt der Säulen, welche, wie Knackfuss (deutsche Kunstgeschichte II, 139) treffend bemerkt, „mehr den Schäften antiker Kandelaber als wirklichen Säulen gleichen,“ tritt ausser an dem Laurentiusaltare noch verschiedentlich in Gemälden lübeckischer Altäre u. s. w. entgegen.

Weit massvoller ist die Gestaltung der Säulen in gleichzeitigen Altarschnitzwerken gehalten; namentlich die ausartend geschweiften dünnen Blattausläufer, welche der Maler sich gestatten durfte, konnten vom Bildschnitzer zu Trägern schwerer Stoffmengen nicht verwandt werden; er musste kräftige Grundlagen für die darauf lastende Formenfülle haben; aber auch er wusste dem Streben nach Reichthum und Lebendigkeit der äusseren Erscheinung der Säulen einen eigenartigen Ausdruck zu geben, der seine Arbeit als eine

mit den Prinzipien der Gothik brechende darstellt. Auf dem mehrerwähnten Marienaltare von 1518 ist in der Scene der Darstellung Christi im Tempel (innerer Flügel, unten links vom Beschauer) der Opfertisch von der Seite sichtbar. Die äusseren Säulen, welche die Tischplatte tragen, gewähren fast das Ansehen von mehreren übereinander gestellten Buckelpokalen, während die Architektur der inneren Seitenwand aus zwei, im Rundbogen überspannten Säulchen besteht, deren kurze dicke Schäfte gleichsam aus Blumenkelchen hervorstechen. während in den Zwickeln und unter dem Rundbogen nackte Kinderfigürchen erscheinen, welche anmuthig an die heitere italienische Kunst erinnern und den einzigen direkten Anklang an dieselbe bilden.

In weit höherem Maasse noch findet sich die spielende Anmuth des Südens mit dem ernstschalkhaften Humor und tiefinnerlichster Natürlichkeit der norddeutschen Küstenbewohner durchdrungen in einer Holzschnitzerei wieder, welche in der „Bürgermeisterkapelle“ der Marienkirche in Lübeck aufbewahrt wird und trotz mancher Nachklänge der Gothik in Form und Inhalt, doch zu dem reizvollsten gehört, was die Skulptur der deutschen Frührenaissance in unseren Gegenden hervorgebracht hat (vgl. die Lichtdrucktafel). Dieses Holzschnitzwerk, aus äusseren wie inneren Gründen vor Einführung der Reformation in Lübeck, mithin vor 1530 entstanden, ist zudem ein ungemein interessantes Beispiel, wie die in den Formen der Gothik herangebildeten Künstler die hundert- und tausendfach von ihnen in jenem Geiste verarbeiteten Ideen dem neueindringenden Gedankenumschwunge entsprechend auszugestalten wussten. Das Schnitzwerk besteht aus zwei, einander entsprechenden durchbrochen gearbeiteten Tafeln von der Form aufrechter rechtwinkliger Dreiecke und hat zum Inhalte das in der mittelalterlichen Kunst wohl am häufigsten von allen dargestellte Thema des „Englischen Grusses,“ oder der Verkündigung der frohen Botschaft an Maria durch den Engel Gabriel. Auf der einen Tafel kniet nach links gewandt die hl. Jungfrau, ein frisches echt norddeutsches Kind mit anmuthigem ernstfreundlichem Ausdrücke, wie nach innen gekehrt den Worten des Engels lauschend; das langwallende aufgelöste Haar ist auf dem Scheitel von einem Netze zusammengehalten; das lange, in grosse Falten sich legende Gewand zeigt nur vereinzelt die knitterigen Ecken, welche die spätgothischen Gebilde oft so entstellen. Die rechte Hand der Jungfrau ruht leicht auf dem aufgeschlagenen Gebetbuche, welches aber nicht, wie sonst gewöhnlich, auf einem Betpulte aufliegt; sondern von kleinen munteren nackten geflügelten Engelchen ihr, der auserwählten Himmelskönigin diensteifrig vorgehalten wird. Diese wachsen gleichsam aus einer Säule hervor, die wie ein Baumstamm mit stilisirtem Laubwerke umspinnen und durch Blumenkelchen ähnelnde Zwischenglieder belebt ist. Hoch oben sieht man die würdige Gestalt Gottvaters, in strahlenden Wolken thronend. Seine Rechte ist in segnender Geberde erhoben, die Linke hält die Weltkugel. Ein Strahlenbündel nimmt von ihm seinen Ausgang in der Richtung auf die hl. Jungfrau; darin schwebt das nackte Figürchen des das Kreuz tragenden Christkindchens, und näher der Jungfrau die Taube des hl. Geistes. In allerliebster Weise sind hier wieder zwei kleine Engelchen angebracht, deren eines, in einem Blumenkelche wie in einem Neste sitzend, anbetend

seine Aermchen zu dem herabgleitenden Christkindchen emporstreckt, während das andere die Taube des hl. Geistes gleichsam heranzulocken scheint. Hinter dem Rücken der Maria erhebt sich ein kurzer, ähnlich wie der schon erwähnte stilisirter Baumstamm, auf welchem ein Schlangenkopf sich emporreckt und mit geöffnetem Rachen argwöhnisch auf die Taube und das Christkindchen den starren Blick richtet.

Auf der andern Tafel sieht man den in lebhaftester Bewegung mit ausgebreiteten Schwingen soeben erst zur Erde herabgekommenen Erzengel Gabriel, mit wallendem Haare, in langem faltenreichen, bis auf die Knöchel reichenden Aermelgewande stehen. Seine Rechte, von der das Spruchband mit dem Grusse: „Ave gratia plena, dominus tecum“ emporflattert, weist in segnender Geberde hinauf auf das Christkind, während die Linke ein Scepter hält. Bei der guten Ebenmässigkeit aller Körperverhältnisse und bei der Feinheit, mit welcher die Hände behandelt sind, fallen die ungeschickt grossen und platten Füsse des Erzengels unangenehm auf; sie erinnern stark an Botticelli's Manier, sowie an die absichtliche Vergrösserung wie sie in den romanischen Gebilden an den Fingern beliebt wurde. Auch hinter wie vor dem Erzengel erheben sich, der ersten Tafel entsprechend, Säulengebilde. Der Stamm hinter Gabriel gleicht einem Palmenstamm. Auf demselben hockt ein Engelchen, das seinen Kopf behaglich auf sein Aermchen stützt, ein reizender Gegensatz der sicheren Ruhe gegen die argwöhnische Schlange hinter der hl. Jungfrau. Und wie dieser die Engelchen das Gebetbuch halten, so müht sich auch für Gabriel ein Engelchen, ihm eine Schale voll traubenartiger Gewächse entgegenhebend. Wo drüben die Engelchen dem herabgleitenden Christkinde und der Taube huldigen, da stürzen sich hier, in einem Reifen sich balgend, zwei nackte Knabengestalten herab, deren eine überdies noch eine mit goldenem Streifen umgebene Kugel (ein Symbol der Erde) hält; sie sind ungeflügelt und sind also als gefallene Engel aufzufassen. Ueber diesen beiden, entsprechend dem thronenden Gottvater, sieht man ein phantastisches Ungeheuer, welches durch seinen geflügelten Menschenkopf und durch den Gegensatz zu Gottvater als der Teufel gekennzeichnet ist. Die Säule selbst, von deren Spitze herab dieses Ungeheuer sich zu stürzen scheint, ist in ihrem unteren Theile durchaus ornamental gehalten, baut sich in dem auf einem männlichen Kopfe ruhenden oberen Theile aus zwei auf einander gestellten kannelirten Säulchen auf, die indess in Basis und Kapital völlig frei, ohne Anklang an irgend eine der vorhergehenden Stilarten gehalten sind. Das Schnitzmesser ist meisterhaft gehandhabt. Die ganze Composition wie die Einzelheiten entsprechen so vollständig den Bedingungen der Holztechnik, dass man sich dieses Kunstwerk in keinem anderen Materiale so gut ausgeführt denken kann; die polychrome Behandlung möchte man auch nicht dabei missen. Bei aller Naturwahrheit des Figürlichen durchzieht das ganze Werk ein edler Geist voll reicher Phantasie, die in der Ueberfülle der Jugendkraft Gefahr läuft, den Ernst und die Würde des behandelten Gegenstandes ausser Augen zu lassen. Aber gerade darin zeigt sich der echt künstlerische Genius, dass die errungene Freiheit nicht in Willkür sich verliert, sondern der lebenswürdige Humor sich ganz in den Dienst der Sache stellt. Das, was anderenfalls als unziemliches Beiwerk erscheinen

müsste, offenbart sich hier dem in die symbolische Sprache jener Zeit Eingeweihten als ein feinsinniger Zug des Künstlers.

Je mehr dieses Holzschnitzwerk, offenbar eine Altar- oder Stuhlbekrönung, als eines der in Erfindung, Composition und Ausführung höchststehenden Kunstwerke der Frührenaissance in unserer Stadt betrachtet werden darf, um so mehr ist es zu bedauern, dass keinerlei Anhalt gefunden werden kann, den Meister dieses Kunstwerks zu erfahren.

Ausser den vorstehend besprochenen Beispielen einer von neuen Kunstideen durchdrungenen Phantasie hat sich an Werken der Malerei und der Holzschnitzerei aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts noch manches erhalten; aber nichts von alledem kann auch nur annähernd den eben beschriebenen Tafeln an die Seite gestellt werden. Man spürt wohl, dass den einzelnen lübeckischen Meistern der neue Zug der Zeit nicht fremd geblieben ist, aber statt das ganze Kunstwerk zu durchdringen, blieben sie an einzelnen Aeusserlichkeiten haften; bald gaben sie der Säule eine Form, welche sie dem Schafte eines Leuchters oder Pokales ähnlich erscheinen lässt, und dann wieder auf demselben Gemälde bringen sie eine Pfeilerarkatur an, deren Rahmen-Füllung vollkommenes Renaissance-Ornament schmückt, wie z. B. auf den Aussenseiten der Flügel des Marien-Magdalenen-Altars im Culturhistorischen Museum (Katalog № 2).

Nur eine, allerdings hervorragende Ausnahme macht eine fast lebensgrosse Statue des hl. Georg (Ritters St. Jürgen), welche auf dem Boden der St. Jürgen-Kapelle vor dem Mühlenthore in stark beschädigtem Zustande aufgefunden, seit 1861 in dem Culturhistorischen Museum (№ 221) aufbewahrt ist (Taf. VI, Fig. 13). Dies Reiterbild, aus Holz geschnitten, ursprünglich bemalt und mit sammtendem Zaumwerk ausgestattet, zeigt den hl. Georg, wie er dem zwischen den Vorderhufen des im Sprunge befindlichen Rosses sich windenden Lindwurm den Todesstreich zu versetzen im Begriffe ist. Halb im Sattel gehoben, mit fliegendem Mantel, blossen Hauptes, dem der Helm entfallen ist, holt der Heilige zum Streiche aus. Die halb ängstliche, halb trotzig geberde des den Kopf nach rückwärts drehenden Ungeheuers ist vortrefflich zum Ausdrucke gelangt. Auch Gestalt und Bewegung des Rosses wohl gelungen. Während diese ganze Gruppe den in der Renaissance zum Durchbruch gelangenden frischen Hauch athmet, ist die zu dieser Gruppe gehörige knieende Figur der durch den Ritter befreiten Prinzessin noch völlig in den gothischen Formen befangen, und wenn auch, trotz des überaus kleinen und eckigen Faltenwurfes, nicht unedel, doch in Durchgeistigung weit hinter ihrem Befreier zurückgeblieben. Um die Zeit der Herstellung dieser Holzschnitzgruppe näher zu bestimmen, ist es nicht uninteressant, dieselbe mit einem in Bleiguss jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg aufbewahrten Relieftäfelchen zu vergleichen, welches mit den Buchstaben H. D. (gewöhnlich für Hans Dollinger erklärt) und der Jahreszahl 1522 bezeichnet ist. Dieses bei Knackfuss, deutsche Kunstgeschichte II S. 79 abgebildete Täfelchen „zeigt den König Ferdinand I auf bäumendem Ross, in voller Turnierrüstung, nur das Haupt mit einem Hut statt des Helmes bedeckt.“ Ein Vergleich dieses Täfelchens mit dem Lübecker Reiterbild lässt eine ungefähre Gleichzeitigkeit beider nicht verkennen und solchen

Vergleich keineswegs zum Nachtheile des Lübecker Meisters ausfallen. Lehrreicher noch ist es, der Spur nachzugehen, woher der letztere die Kraft genommen, ein so treffliches Werk zu schaffen, das namentlich auch in Hinsicht auf die Durchbildung des Körpers des Rosses ein erfolggekröntes Studium zeigt. Solches verdient um so mehr Beachtung, da die Gestaltung des Pferdekörpers zu den offenbaren Schwächen der lübeckischen Künstler des 15.—16. Jahrhunderts gehört, welche nur die plumpen Gestalten ostfriesischer oder dänischer Race in übertriebener Unbehülflichkeit wiederzugeben verstanden, während der Meister der St. Georgsgruppe weit höheren Kunstanforderungen zu genügen wusste, zu denen ihn wohl direkt italienische Vorbilder angeregt haben.

In der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni zu Venedig sind friesartig in die obere Wand des Raumes neun kleine Leinwandbilder eingelassen, deren drei sich auf die Legende des hl. Georg beziehen. Das links beim Eingange befindliche Bild stellt diesen Heiligen zu Pferde dar, den Drachen erlegend; rechts die Jungfrau, der Erdboden mit menschlichen Leichen und allerhand Gewürm erfüllt; links im Hintergrund eine Stadt mit See und Bergen. „Georg sitzt fest im Sattel, die Cadaver am Boden, welche theils angefressen sind, von hässlicher Realität.“ Nach Crowe und Cavalcaselle (ed. Jordan V, 209—211), denen diese Angaben entnommen sind, verliert der Kampf mit dem Drachen „durch die geschmacklose Gewissenhaftigkeit, mit welcher die Scheusslichkeit des Unthiers illustriert ist.“ Aus diesem Gemälde giebt H. Weizsäcker in seinem Aufsätze über „das Pferd in der Kunst des Quattrocento“¹⁾ eine Abbildung von Ross und Reiter. Der Ritter führt, gegen den Lindwurm reitend, auch hier statt der meist bei ihm gewöhnlichen Lanze das Schwert, welches er vorgestreckt hält, während die Linke mit dem Schilde die Brust deckt. Auch hier ist der Held ohne Helm dargestellt; Sattel, Steigbügel, Rüstung (bis auf den hier fehlenden Mantel), alles ähnelt durchaus mit der Lübecker Gruppe. Auch hier ist das Ross, ein leicht gebauter Hengst von arabischer Race, im Sprunge begriffen, auf den Hinterfüßen noch ruhend, die in den vorderen Gliedern stark gekrümmten Vorderfüße vorstreckend, den Kopf energisch zur Linken gewandt. Eine Vergleichung jener Malerei mit dem Holzschnittwerke in Betreff von Ross und Reiter, wie sie durch die Uebereinanderstellung auf Taf. VI Fig. 12 (Venedig) und Fig. 13 (Lübeck) ermöglicht wird, lässt die direkte Abhängigkeit des Lübecker Künstlers von jenem Venetianischen Gemälde sofort in die Augen fallen. Und wenn bei dem Venetianer die kraftvolle Bewegung noch energischer hervortreten scheint, so würde letzteres auch bei dem Lübecker Kunstwerke in höherem Masse der Fall sein und die Aehnlichkeit beider Schöpfungen noch augenfälliger zu Tage treten, wenn bei der kürzlich in übrigens trefflichster und verständnissvollster Weise durch den Bildhauer Ludw. Erdmann vorgenommenen Restaurirung der Gruppe der völlig neu hergestellte Rossschweif, anstatt an den Körper wiederheranzufallen, in gleicher Weise wie bei dem Gemälde, vom Körper abstehend und den energisch aufgesetzten Hinterbeinen parallel gestaltet worden wäre.

¹⁾ Jahrbücher der kgl. Preussischen Sammlungen VII S. 40 ff; 157 ff; Abbild. S. 161.

Jenes venetianische Gemälde ist innerhalb des Zeitraums von 1502 bis 1508 von Vittore Carpaccio entworfen und ausgeführt worden. Weil die lübeckische Gruppe sicherlich vor Einführung der Reformation entstanden ist, und auch der Stil der Figur der Prinzessin, ferner die Rüstung des Ritters und andere Details auf den Anfang des 16. Jahrhunderts hinweisen, so ist die Zeitgrenze für das lübeckische Kunstwerk eine ziemlich eng gezogene. Wir erkennen, dass der zwischen 1508 und 1530 sein Werk schaffende lübeckische Künstler in engstem Anschluss an das Gemälde des Vittore Carpaccio gearbeitet hat, wobei es immerhin eine höchst aner kennenswerthe künstlerische Leistung bleibt, jenes Gemälde zu einer freistehenden und so herrlich wirkenden plastischen Gruppe umzugestalten. Ferner aber erkennen wir in jener engen Beziehung nicht nur den Einfluss der Renaissance Italiens auf den Lübecker Bildhauer überhaupt, sondern wir sind im Hinblick darauf, dass es jener Zeit Nachbildungen von Carpaccio's Gemälde wohl noch nicht gab, berechtigt zu dem Schlusse, dass der Lübecker Künstler die Studien zu seinem Werke an dem Originale gemacht habe, dass er also in Venedig gewesen ist und die Gebilde italienischer Renaissance an der Quelle selbst, in Italien, auf sich wirken lassen konnte.

Nicht den gleichen Vorthail scheint eine andere Klasse von Künstlern sich zu eigen gemacht zu haben, diejenigen, welche für den Holzschnitt arbeiteten und die Illustrationen zu den mit Abbildungen oder reichverzierten Titelblättern und Initialen ausstattenden Druckwerke lieferten. Schon oben ist ausgeführt, dass die Lübeckischen Drucke bis zum Jahre 1500 wenigstens von Anklängen an die Formen italienischer oder auch nur der phantastischen deutschen Renaissance noch unberührt geblieben sind. Auch in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts war darin, soweit ich aus den mir zugänglichen Drucken der lübeckischen Stadtbibliothek ersehen kann, eine Aenderung nicht eingetreten. Die meistens wohl von den sogenannten „Briefmalern“ (deren einzelne ausdrücklich „Formschneider und Briefmaler“ genannt werden) hergestellten Holzschnitte, z. B. der Passional- und Bibelausgaben, sind theils lediglich Wiederholungen der Illustrationen früherer Ausgaben jener Werke, theils, soweit neu, durchaus conventionell, roh und auf geringer Stufe künstlerischen Geschmacks stehend, wie denn die Briefmaler auch des 17. Jahrhunderts, z. B. Jürgen Creutzberger, Hans Fanselow, Johann Philipp Kautzhammer, noch über das Handwerksmässige und Mittelmässige kaum jemals hinausgekommen sind.

Schon oben ist der plattdeutschen Bibel gedacht, welche 1494 durch Steffen Arndes in Lübeck gedruckt wurde, um das Wort Gottes dem Volke in hiesiger Gegend in seiner heimischen Sprache zugänglich zu machen. Diese „Biblia, mit vlithiger achttinghe, recht na dem latine in dusesck auerghesettet. Mit vorluchtinghe vnde glose des hochghelerden Postillateurs Nicolai de lyra unde anderer velen hillighen doctoren“ brachte die 1492 zuerst lateinisch gedruckte evangelisirende Bearbeitung der Bibel durch jenen Kirchenschriftsteller des 14. Jahrhunderts erstmalig in niederdeutscher Sprache, und arbeitete damals schon der durch Luther später entzündeten reformatorischen Bewegung vor. Auch bei den Franziskanern in Lübeck war Nicolaus de Lyra in grossem Ansehen, und in der

Reihe der berühmten, dem Franziskaner-Orden angehörigen Geistlichen, welche die lübecker Minoriten um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Ehre, auf ihrem Hochchor in voller Gestalt über dem Gestühl abgebildet zu werden, würdig hielten, befindet sich auch „Magister et frater nicolaus de lira,“ mit der Beifügung: „hic totam bibliam in duplici sensu exposuit.“

Diese Lübecker Bibel von 1494 nun giebt zwar den 2. Vers des 1. Kapitels der Genesis in folgender, für die Auffassung der Künstlerarbeit charakteristischen glossirten Weise wieder: „vnde de ghest des heren (dat is de wyllde des heren) wart gheoret bauen den wateren (so de wyllde enes kunstegheres auer de materien, dervan he eyn werk wyl maken).“ Aber trotz dieser feinsinnigen Bemerkung sind die Holzschnitte, welche sicher in Lübeck, oder doch in Norddeutschland hergestellt sind ¹⁾, nicht aus dem Rahmen der Spätgothik herausgetreten. Und in gleicher Weise ging es bis in das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auch mit den übrigen in Lübeck hergestellten Druckwerken. Dann aber wird, wenn auch nur mit einem mässigen Können verbunden, der Sinn für die urwüchsigen, als Renaissance geltenden neuen Formen auch in den Lübeckischen Buchillustrationen merklich. Zuerst in den Werken eines auswärtigen Druckers, des zu Speier geborenen und seit 1504 in Rostock zunächst in abhängiger Stellung, dann seit 1513 selbständig arbeitenden Ludwig Dietz, der theilweise noch zu den wandernden Buchdruckern gezählt werden kann.

Auch in Lübeck war Dietz mehrfach thätig, wenn auch nicht gerade zahlreiche hier von ihm gedruckte Werke nachweisbar sind. Während er am 20. März 1531 noch in Rostock thätig war, ist schon am 16. Juni desselben Jahres mit der gleichen Schrift zu Lübeck ein Buch von ihm gedruckt, der grosse Katechismus Luthers. Dietz wird also wohl schon im April 1531 mit den besten Theilen seiner Druckerei nach Lübeck gezogen sein und in Rostock nur einen Gehülften mit den nöthigsten Typen zurückgelassen haben, wohin er selbst jedenfalls vor dem October 1534 nicht wieder übersiedelt ist. Auf dem Titelblatte eines seiner Drucke, der ohne Ortsangabe 1526 erschien ²⁾, ist nun das Treiben der entfesselten Phantasie ein höchst drolliges und hat fern allen Anklängen an antike Säulenordnungen, in freier Weise eine heitere Einfassung, theilweise in doppelten Zierleisten, geschaffen. In den äusserst lebendigen, recht aus dem Leben gegriffenen und charakteristisch wiedergegebenen Gestalten (z. B. Krieger mit Fahnen, ein Eulenspiegel, ein Bauer mit den noch jetzt vereinzelt von Hühnerkäufern in der Umgegend Lübecks zu Markt getragenen Eierkörben), sowie in dem mit Putti durchsetzten Ornament tritt das frische Leben der Renaissance voll zu Tage, während einzelne in das Rankenornament verflochtene phantastische Thierfiguren (Affen, Schnecken u. s. w.) wieder stark an die Thierornamentik, namentlich rheinischer Gebetbücher erinnern. Einfacher, doch

¹⁾ Der im Bau begriffene Thurm zu Babel z. B. ist als ein Backsteinbau mit einzelnen gehauenen Werkstücken dargestellt.

²⁾ Etlike vthgetagen Artikel vth gemeiner Landessordeninge des Hertochdoms in Prussen. (1526; in 4^o.)

gleichen Charakters ist die Titeleinfassung des gleichfalls 1526 ohne Ortsangabe von Dietz gedruckten „Ghebedebokelin, nyge vth der hylghen schrift des olden vnde nygen Testamentes.“ Letzteres Buch ist durchaus der evangelischen Lehre zugeneigt, und so kann wohl die Vermuthung gerechtfertigt sein, dass eben die reformatorische Bewegung in Lübeck es war, welche Dietz zur, wenigstens zeitweiligen, Uebersiedelung dorthin veranlasste. Hier in Lübeck hat er denn auch sein berühmtestes und schönstes Druckwerk hergestellt, „de Byblia vth der vthlegginghe doctoris Martini Luthers yn dyt dudesche vltich vthgesettet mit sundergen vnderichtungen also man seen mach. Inn der kayserliken Stadt Lübeck by Ludewich Dietz gedruket 1533.“ Trotz der letzteren Zahl ist dies grosse Werk doch erst am 1. April des Jahres 1534 vollendet.¹⁾

In den Holzschnitten, welche zahlreicher nur in den Büchern des alten Testaments auftreten, während sie im Neuen Testamente nur sehr vereinzelt vorkommen, begegnen wir abermals jener Mischung ausklingender Gothik mit den Elementen der phantastischen deutschen sowohl als der die Kenntniss der italienischen bekundenden Renaissance-Formen, zu welchen sich bisweilen noch romanische Theile hinzugesellen. Die Darstellung der stürzenden Mauern Jericho's (Josua 5) zeigt im Hintergrunde einen romanischen Thurm, vor welchem ein der Renaissance nahestehender Kuppelbau sich erhebt, und bei 1. Samuel c. 4 sehen wir eine vollständige Renaissance-Vorhalle mit Phantasiekapitälern der Pfeiler und seitlich anschliessender romanischer Säulengallerie. Die Illustration zu Nebucadnezar's Traum von dem Koloss mit thönernem Fuss (Daniel 2 a. E.) führt uns ebenfalls in einen Palast mit Renaissancepilastern, wie auch (2. Moses, 28) der Hohepriester unter einer Bogenhalle steht, deren unten stark bauchige Säulen das Ansehen haben, als seien sie von Schaalen mit Blattgewächsen umgeben. Auf den Kapitäldeckplatten sitzen nackte geflügelte Engelchen, welche von geflügelten Engelsköpfchen geliebkos't werden. Das im Alterthum und in der Spätrenaissance so überaus häufig verwandte Motiv der geflügelten Köpfchen erscheint hier wohl fast zum ersten Male in norddeutscher Kunst wieder. Nicht minder interessant als in den architectonischen Theilen ist die Formgebung der Geräthe, Waffen, Gebrauchsgegenstände u. s. w. Da sieht man z. B. die Cherubime auf dem Gnadenstuhle (2. Mos. 25) als geflügelte Engelsköpfe behandelt, deren Flügel zu Kränzen sich zusammenschliessen. Da zeigt der Opferwagen (1. Könige 7), der die grosse auf Thierfüssen nach antiker Art ruhende Erzschale trägt, auf den Seitenflächen zwischen Löwen auch geflügelte Engelsköpfchen; da ruht der siebenarmige Leuchter, neben welchem naiver Weise eine Lichtputzscheere liegt, auf gothischem Diestelblattwerk, das zu Klauen umstilisirt ist, während der Schaft aus zu Festons zusammengefasstem Laubwerke sich aufbaut, so dass die ganze Erscheinung stark an die drastisch-willkürlichen Gestaltungen an dem oben (Seite 7 u. 9) erwähnten Laurentiusaltar von 1552 erinnert, und den Gedanken nahe legt, dass ein und

¹⁾ Vgl. hierüber sowie über die Dietz betreffenden Angaben C. M. Wiechmann, Mecklenburgs altniedersächsische Literatur, Schwerin 1884, an den im Register unter „Dietz“ und „Lübeck“ angeführten Stellen.

derselbe Meister beide Werke ersonnen habe. Auch in der Offenbarung Johannes sind (fol. CXXVII^b) die sieben Leuchter aus Festons gebildet. Der Brunnen im Vorhofe des Tempels (fol. XL) mit seinen, das Wasser ausspeienden Engelsköpfen ist durchaus in den Formen der Renaissance gehalten, die auch an der oben mit einer Engelfigur abgeschlossenen messingenen Lichtkrone im Palaste des Pharao (fol. XXXII^b) zu Tage tritt. Der gewirkte Vorhang im Tempel zeigt ein aus Streifen zusammengesetztes Muster, in welchem zwischen den Guirlanden Engelsköpfchen hervorschauen. Dem Apostel Paulus, wie er den Brief an Timotheus schreibt (fol. CVII b.) dient eine Bank zum Sitze, an deren Rückseite eine ganz vortrefflich gearbeitete, in Blattwerk auslaufende männliche Maske sichtbar ist. Der letzteren ganz ähnlich sind die Maskerons, welche dem Riesen (der den Koloss im Traume des Nebukadnezar darstellt) als Knieschutz dienen, und ebenso an der Rüstung des Goliath (1. Samuelis 17) Schulter- und Kniestücke zieren und in Composition wie Ausführung von gutem Können ihres Meisters zeugen.

Dass der letztere in Norddeutschland und wohl in Lübeck wird zu suchen sein, ist schon angedeutet worden, wenn auch das fol. VIII b. auf der Arche Noah befindliche Monogramm D. K. N. 1530 auf keinen bekannten Lübecker Künstlernamen zu passen scheint.¹⁾ Nach Nagler (Monogrammmisten II, № 1188.) wäre es übrigens möglich, dass die Buchstaben D. K. N auch aufzulösen wären in „De Kasten Noa's,“ was vieles für sich hat, da in einem Exemplare dieser Bibel solche Deutung von gleichzeitiger Hand sich ausgeschrieben findet und da in der Bibel von 1533/34 eben nur dieser einzige Holzschnitt solche Buchstaben führt, die übrigen Holzschnitte aber dem Hofmaler Ehrhardt Altdörffer zugeschrieben werden. Ob letzteres mit Recht geschieht, mag hier an seinen Ort gestellt bleiben. Von den dafür angeführten Gründen²⁾ ist der stichhaltigste, dass zwei Monogramme, welche anscheinend aus den Buchstaben E und A bestehen und welche man auf Ehrhardt Altdörffer glaubt deuten zu dürfen, jedes ein Mal in der Bibel von 1533/34 vorkommt. Kein beglaubigtes Werk von Erhardt Altdörffer ist erhalten, keine urkundliche Nachricht, dass er überall jenes Monogrammes sich bediente, oder dass er überhaupt eines der ihm zugeschriebenen Holzschnittwerke gearbeitet habe — alles ist lediglich Vermuthung, die sich als Gewissheit in der bisherigen Kunstwissenschaft von Buch zu Buch weiter geerbt hat, aber erst noch sehr einer gründlichen Nachprüfung bedarf. Da das Werk bei dem seit 1531 in Lübeck wohnenden Ludwig Dietz gedruckt ward, so kann ebensowohl ein Lübecker Künstler der Urheber der Bilder sein. Wer aber auch der oder die Künstler waren, welche diese Lübecker Bibel illustrirten, jedenfalls nimmt ihr Talent einen achtbaren Rang unter den damaligen Zeichnern und Formschneidern ein. Die Blätter sind durchweg gut componirt

¹⁾ Ein „Dyryck Kolfart“ kommt als Maler in Lübeck von 1561—1570 vor, doch nur mit Anstreicherarbeiten, was allerdings an und für sich noch kein Hinderniss wäre, an ihn zu denken als den Meister der Holzschnitte; doch bliebe dann das N unerklärt.

²⁾ Wiechmann-Kadow, Die Mecklenburgischen Formschneider des 16. Jahrhunderts (im Jahrb. d. Vereins f. Mecklenburg. Gesch. 1858 S. 114).

und sind auch in dem Figürlichen voller Leben. Namentlich spricht sich auch in der Landschaft, z. B. in einigen kleinen strohgedeckten Dorfwohnungen, sogenannten „Kathen,“ der Character der Gegend zwischen Elbe und Ostsee aus. Die im Exemplar der Lübecker Stadtbibliothek (zum Theil in freilich nicht mustergültiger Weise colorirten) Illustrationen und die übrige typographische Ausstattung des Werkes machen diese Bibel von 1533/34 zu einem hervorragenden Erzeugniss damaliger Buchdruckerkunst, welches auch in Hinsicht auf die in Lübeck durchdringenden Renaissanceformen den Werken anderer gleichzeitigen Drucker überlegen ist.

Unter den letzteren ist der bekannteste Johann Balhorn. Von seinen Lebensumständen wissen wir wenig. Balhorn'sche Drucke finden sich von 1527 bis 1596; die letzten offenbar von einem gleichnamigen Sohne. Denn nach den Oberstadtbüchern kaufte Johann Balhorn 1554 von Hartwich von Stiten das Haus in der Hundestrasse zwischen dem Kalande und Tönnies Evers belegen, und vererbte das Haus 1588 an seine Wittwe Elsabe und Kinder. Seine weiteren Familienbeziehungen interessiren hier nicht.

Auch Johann Balhorn war, wie Ludwig Dietz, der evangelischen Lehre zugethan, auch er den angeblich „antiquitetischen“ Formen nicht abhold. Letzteres beweist schon sein Druckerzeichen, dessen Wappenschild von zwei geflügelten Putti gehalten wird. Trotzdem steht Balhorn der lebendigen Kunst weit ferner, als man glauben möchte. Er legte in seiner Officin, soweit sich solches an den wenigen aus derselben mir zugänglich gewesenen Drucken¹⁾ erkennen lässt, ein viel geringeres Gewicht auf eine künstlerische Ausstattung, als Dietz. Nach dem Titelblatt der in Lübeck gedruckten Bugenhagen'schen Kirchenordnung (1531) hat auch in Balhorn's Druckwerkstatt die Renaissance ihren Einzug gehalten, aber auch hier ist Alles noch weit entfernt von den wahren Formen der Antike. Die vor Pilaster gestellten Säulen der die Titelschrift umgebenden architektonischen Nische stehen auf dreifach übereinander gestellten Postamenten, deren unterstes noch wieder eine Basis mit kannelirtem Schaftstücke erhalten hat. Die Pilasterkapitäle sind mit Engelsköpfen verziert, während an dem Architrav jene Löwenköpfen ähnelnden Maskerons auftreten, welche in Lübeck erst um die Mitte des Jahrhunderts, besonders in der Holz- und Steinsculptur, häufig werden. Ueberraschend ist die gute Behandlung des

¹⁾ Das in Gotth. v. Höveln's Chronik, her. v. Fahne, S. 19 a. E. erwähnte Buch Balhorn's über den Gesundbrunnen in Westphalen kenne ich nicht. — Ferner wird in einem Aufsätze über „Johann Balhorn“ in den „Lübeckischen Blättern“ 1881 S. 25 ff. u. S. 28 Spalte 2, von den Balhorn's (Vater und Sohn) gesagt, sie hätten ihren Kunden gebracht „ein Passional in zierlichstem Taschenformat mit einer grossen Anzahl schöner Holzschnitte; diese beginnen mit dem Apfel des Paradieses und der Arche Noah's und reichen bis zur Krippe in Bethlehem und S. Jacob „dem kleinen,“ schliessen dann mit „Paulus doctor gencium,“ de is thom lesten von Nerone geköppet worden.“ Leider ist es mir nicht möglich gewesen, dies Buch im Original zu erlangen, ja ich habe es in allen mir zugänglichen bibliographischen Hilfsmitteln vergeblich nachgesucht; nirgends finde ich es sonst erwähnt, kann also auch über den Werth der darin vorhandenen Holzschnitte kein Urtheil haben.

Figürlichen und der flotte Schwung des Ornaments, wenn man dagegen die auf der Rückseite des Titelblattes befindliche Darstellung des „Paulus Doctor gencium“ betrachtet, die an unverständener Gewandbehandlung und überhaupt, den Ausdruck des Gesichtes vielleicht ausgenommen, durch grosse Rohheit sich auszeichnet, anscheinend aber einem älteren Werke entlehnt ist. Durchweg sind Illustrationen, Initialen, Zier- und Schlussleisten in den Drucken Johann Balhorn's weit roher, als in denen des Ludwig Dietz. Wenn z. B. in der Lübecker Bibel von 1533/34 an den Sockeln der Pilaster zierliche, mit den Schwänzen verschlungene Delphine sich zeigen, sind dieselben ganz ähnlich auch bei Balhorn, doch als Schlussleiste und sehr in's Grobe übertragen, häufiger verwandt.

Ein Künstlermonogramm aus den in einander gestellten Buchstaben H und G mit darunter gesetzter Jahreszahl 1546 findet sich auf dem Bildniss des Johannes Draconites, dessen zahlreiche Predigten Johann Balhorn druckte. Nagler (Monogrammist III, № 946) schreibt dies Monogramm einem unbekanntem Zeichner oder Formschneider zu, „welcher um 1546 in Rostock gelebt zu haben scheint.“ Einen Grund, weshalb der Künstler, der dieses zwar ziemlich roh aber gut gezeichnete Portrait des Draconites lieferte, in Rostock gelebt haben soll, giebt Nagler nicht an. Er könnte nur darin liegen, dass Joh. Draconites (1552—1560) Prediger an der St. Johanniskirche in Rostock war. Nun sind aber nicht allein jene Schriften des Draconites in Lübeck gedruckt von Johann Balhorn, von dessen Beziehungen zu Rostock bis jetzt nichts weiter verlautet hat, sondern es steht auch am Ende mehrerer jener Predigten ausdrücklich: „geschrieben zu Lübeck MDXLIX, dann folgt jenes Bildniss des Draconites und dann, als letzte Worte des Druckwerks: „gedruckt zu Lübeck durch Joann̄. Balhorn.“ (z. B. in den Predigten „Vom Evangelisch Predig Ampt Jesu Christi;“ „Von dem grossen König über alle Götter, Jesu Christo,“ u. a.

Draconites lässt sich vor 1549 in Lübeck nachweisen, in Rostock erst 1552; sein Bildniss erscheint in des Lübeckers Balhorn Drucken; liegt es da nicht näher, anzunehmen, dass jener Porträtkünstler auch in Lübeck seine Wohnstätte hatte, und nicht in Rostock? War er auch kein hervorragender Künstler, so verräth doch die ganze Art, wie er den Draconites über eine Brüstung gelehnt aus dem Bilde heraus schauen lässt, und wie er in dem landschaftlichen Hintergrunde links einen breiten Strom, rechts eine Kirche geschickt zu verwenden weiss, ebenso wie die Auffassung des Portraits selbst, die Art der deutschen Renaissancemaler seit Dürer, Holbein und Cranach, was allerdings hinsichtlich malerischer Darstellungen um die Mitte des 16. Jahrhunderts fast selbstverständlich ist. Immerhin mag es auffallen, dass in dem vierten Jahrzehnt jenes Jahrhunderts die Buchillustratoren nicht bereits mit grösserer Freiheit sich bewegten, da doch die so nahe verwandte Malerei in derselben Stadt, wie wir oben sahen, bereits seit länger eine sichere Herrschaft über die neuen Formen sich angeeignet hatte.

Dazu mag allerdings wohl ein Zufluss frischer Kräfte auch aus den Niederlanden nicht unerheblich beigetragen haben. Die Härte, mit welcher Karl V in den Niederlanden gegen die Ketzler vorging, liess alle, welche nur irgend der neuen evangelischen Lehre zuneigten, den Wanderstab ergreifen und mit Weib und Kind in jene Gegenden ziehen, wo das lautere

Wort Gottes unter dem Schutze der Obrigkeit gepredigt wurde, wie solches ja seit 1530 in Lübeck der Fall war. Und da hier der an anderen Orten ausgebrochene Bildersturm nicht wüthete, sondern, wenn auch die reichen Gold-, Silber- und Edelsteinschätze der Kirchen und Klöster in obrigkeitliche Obhut gebracht wurden, doch im Uebrigen die Lust am Schmuck der Kirchen, nur in anderer Form, fortlebte, so ist erklärlich, dass gerade zahlreiche Vertreter der bildenden Künste in jenen stürmischen Zeiten nach Lübeck sich wandten, dort glückliches Fortkommen und sicheren Schutz zu suchen, — eine Bewegung, welche noch bis tief in das 17. Jahrhundert hinein andauerte. Dass dabei mancher Schwindel mit unterlief und die Religionsbedrängniß für allerhand zweifelhafte Elemente als ein Vorwand dienen musste, ist klar und erhellt aus den Akten der Zünfte aus jener Zeit vielfach.

Die Zunftgenossen, ängstlich um ihr tägliches Brot, suchten jeden Fremden als verdächtig hinzustellen, mochte er auch noch so tüchtig, noch so unbescholten sein. So hatte Hans Rengner (auch Regner geschrieben) beim Lübecker Rath 1539 um die Vergünstigung nachgesucht, „allein sulck arbeyt, dat de borgers van Lübeck na Hamborch senden, eeffte (oder) tho Hantwerpen willen laten maken,“ zu arbeiten und auf sein Risiko hin „wat tho maken, dat ik buten landes senden sal, eeffte in de merten“ (Märkte). Er versprach auch kein Stuben-Panneelwerk zu bemalen, noch Wände, Dielen, Böden, Giebel, Thüren, Fenster, Beischläge, Stangen (wohl Processionsleuchter?), Fahnen noch Aushängebretter oder Geländer anzumalen, keine Gesellen zu halten noch fremde Jünger („vremde Joingers,“ also Lehrlinge?) anzunehmen. Nach alledem muss er also ein Maler im künstlerischen Sinne gewesen sein und als solcher sich gefühlt zu haben. Die Lübecker Malerzunft war aber doch gegen seine Zulassung; sie fühlte sich durch sein Gesuch nicht allein in ihrem Broderwerb beängstigt, sondern fand sich auch herabgesetzt. Sie suchte dem Ehrbaren Rathe klar zu machen, „der Hollander Johan regner, Illuministh“ fordere „dat beste unde hogeste hovetstucke unsse neringe (Nahrung) der Malerie“ und wolle frei und ungehindert beides „watervarwe unde olievarwe“ auf Tücher und Panneelwerk gebrauchen; nur das Gröbste, als Giebelhäuser innen und aussen, Fenster, Thüren und Pfosten, das wolle er ihnen lassen. Es würde dahin kommen, „dat de uth ander staden unde landen verlopen Inkomelinge unsse heren unde wy ore slaven unde knechte warden mussten,“ Knechte jener Fremdlinge, die nie und nimmer um des Ehrbaren Rathes und der Stadt Lübeck willen etwas gethan hätten, „vnde kamen hyr in evangelisschen schyn unde beroven hyr in dusser guden stadt den borgern, beide, kopman vnde handtwarckesman ore neringe, auerst, dar godt vor sy, wan sse muchten na orem gefalle de overhand krigen, so schulde dar wol ein munsterisch schyn ut warden, dar de allemechtige godt dusse guden stadt jo wyl bewaren, etc.“ Der Hans Rengner habe dem Amte der Maler schon viel Schaden gethan, habe gegen dessen Privilegien gehandelt und sei deshalb schon in Brüche genommen. Dabei sei es aber nicht geblieben; Rengner habe „al de fromden malers van westen unde van hamborch hyr her gefordert“ (befördert) und durch die Menge „der gemaleden Docker unde ander malwerck,“ womit er sie beschäftigt, beherbergt und hausiren lassen, die zünftigen Maler arg in ihrer Nahrung

geschädigt. Wäre nun aber ein Ehrbarer Rath gewillt, neben ihnen einen kunstreichen Maler zu verleihen, so könnten sie wohl zugeben und wollten wohl behülflich dazu sein „einen guden kunstigen Maler“ zu verschreiben, „wente ener, de de wat kan, vordarwet kein ampt.“ Wäre aber solches Verschreiben dem Rathe beschwerlich, „so syn se rede (schon) hyr bynnen, de dem vorgemelten Illumenisten Johan Regner der Kunst halben wydt auerlegen syn; wente de kunst is so gar swinde by em nicht; se syn godt loff in unssem ampte wol, de em wol kundt beschedt don.“ Diese letzte zuversichtliche Redensart findet sich in allen derartigen Zunftsachen bei allen Gewerken wieder; trotzdem aber fürchtete man offenbar auch das Können jener Fremdlinge, und namentlich wohl derer, die aus Westen kamen. Was weiter aus Johann Rengner geworden ist, sagen die Malerakten des Lübeckischen Staatsarchives, denen vorstehende Mittheilungen entnommen sind, nicht. Bezeichnend aber ist es, dass die im 16. Jahrhundert häufiger genannten „Conterfeiter“ (die Portrait- und Historienmaler) meistens aus Holland zu stammen scheinen, und dass sie, von Westen hierhergezogen, sehr viel mit „Cledderschrivrie¹⁾ edder Schilderie“ sich beschäftigten, wie z. B. 1558 Adrian Boldewin, und namentlich auch gemalte Decken („Docker,“ Tücher) herstellten, wobei man unwillkürlich an die Malereien für Teppiche zu denken versucht wird. Dass Regner, wie seine Gegner selbst sagen, gerade nach Hamburg so viele „gemalede Docker“ lieferte, wo eben Gobelinwebereien bestanden, scheint wenigstens nicht dagegen zu sprechen. Auf alle Fälle musste ein Zuzug fremder Kräfte von Holland, auf die schnellere Verbreitung der Renaissance auch in ihren reineren Formen für die lübeckische Kunst von Einfluss sein, mochte dieser Einfluss auch zunächst in den Kleinkünsten am sichtbarsten hervortreten.

Ehe wir zu der Betrachtung der letzteren übergehen, muss noch eine Klasse von Denkmälern besprochen werden, welche in ihrer Entwicklung von strenggothischen Formen zu denen der Renaissance im Ganzen eine weniger wildphantastische Uebergangsperiode hatte; es ist die Klasse der in Stein gehauenen Grabdenkmäler. Diese beredten Zeugen der Kunst unserer Steinmetzen würden in weit grösserer Zahl und in weit kräftigerer Wirkung zu uns reden, hätten nicht nach dem von jeher geltenden Satze „der Lebende hat Recht“ Eigennutz und Nachlässigkeit Jahrhunderte hindurch ihren zerstörenden Einfluss in erster Linie gerade auf jene Denkmäler ausgeübt.

Zu den wenigen wohl erhaltenen Grabsteinen Lübecks zählt derjenige des im Jahre 1504 verstorbenen Bürgermeisters Wilhelm von Calven in der St. Aegidienkirche. Er zeigt einen Wappenhelm, umgeben von reichem stilisirten Eichenlaub ohne irgend einen Anklang an eine neue Gedanken- und Formenwelt. Bereits zehn Jahre früher aber war

¹⁾ Als 1479 der Lübecker Krämer Hinrich Dunckelgud seine Wallfahrt antreten wollte, liess er bei seinem Freunde in Verwahrung „in miner Kisten unde Kontor my tobehorende vp 70 rinsche gulden bilde an louwent gemalet, unde darinne myne kleder unde myne böke;“ ebenso verkaufte er „en malde tafelen vp louwent malet,“ also ein Gemälde auf Leinwand, für 18 $\frac{1}{2}$ *M.* (Mantels, Beiträge zur lübisch-hansischen Geschichte S. 354.)

an dem Grabstein des 1494 verstorbenen Arend Schinkel (in der Sargträgerkapelle der Marienkirche) eine Neuerung zu Tage getreten. In den 4 Ecken des Steines sind wie herkömmlich die während der ganzen gothischen Periode und noch bis spät in das 17. Jahrhundert gebräuchlichen Evangelistensymbole gehauen; im übrigen aber ist hier von spezifisch gothischem Ornament keine Spur; die Innenfläche des Steines wird nur durch ein von langen Inschriftbändern umrahmtes Todtengerippe ausgefüllt, welches von Schlangen zerfressen und durchwühlt ist. Diese Auffassung des memento mori ist den gothischen Grabsteinen völlig fremd, und tritt namentlich erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts häufiger auf. In Lübeck zeigt sich dieselbe z. B. auf einer Grabplatte in der Greveradenkapelle der Marienkirche und auf dem Grabsteine des 1542 verstorbenen Dr. Hinrick Brömse im Südseitenschiffe des Domes; als auswärtiges Beispiel sei ein Grabstein vom selben Jahre 1542 zu Uttum im Hannöverschen genannt.¹⁾

Als im Jahre 1523 der Bischof Johann VIII Grimmolt nach dreizehnjähriger Regierung selig entschlafen war, wurde ihm, vermuthlich wie gebräuchlich von seinem Nachfolger, dem gelehrten Heinrich III Bocholt, ein Grabmal geschaffen, wie es aus Stein von solcher Grösse und Schwere kaum der prachtliebende Albert Krummendiek bekommen hatte. Grimmolt's Grabmal (Taf. XI), jetzt im Südquerschiff des Domes aufgerichtet, zeigt die lebensgrosse Figur des Bischofs stehend in vollem Ornate unter einer Bogenarchitektur; die zwischen die Inschrift tretenden Eckfelder des Steines sind nicht mit den Evangelistenzeichen, sondern mit zwei je zweimal erscheinenden Wappenschildern ausgefüllt, deren eines das Wappen des Bischofs ist, das andere aber zwei gegeneinander gerichtete kampfbereite Hähne führt. Letzterer Umstand deutet auf eine Beziehung zu der Familie Dives und wird wegen der gleichzeitigen Beziehung der letzteren zu der Familie Wigerinck, wie wir noch sehen werden, nicht unwichtig. Die Gesichtszüge des Bischofs tragen offenbar den Charakter der Portraitähnlichkeit. Die architektonische Einfassung aber, unter welcher die Figur des Bischofs steht, ist für die Geschichte der Lübeckischen Renaissance von Bedeutung, nicht weil sie die schlichten an Kapital und Basis gleichen viereckigen Pfeiler zeigt, nicht weil hier, vielleicht erstmalig in Lübeck, dieser Rundbogenschluss auf einem Grabsteine Verwendung fand. Wichtig sind die von der Mitte des Bogens zu den Pfeilerdeckplatten sich hinziehenden schweren Festons, die direkt auf Vorbilder der italienischen Renaissance hinweisen und z. B. auf einem Gemälde des Gentile Bellini in Venedig bereits vorkommen.²⁾ Schliesslich müssen bei dem Grabstein noch die in den Bogenwickeln sich windenden Voluten beachtet werden, die, ursprünglich eine Erfindung Leo Battista Alberti's bei der Kirche S. Maria Novella

¹⁾ Mithoff: Kunst und Alterthum im Hannöverschen. VII, 189.

²⁾ Seemann's Kunsthist. Bilderbogen № 206 Fig. 1. Gleiche Festons finden sich auf der Malerei der Aussenflügel eines aus der Burgkirche stammenden Altares im Culturhistorischen Museum (Katalog № 9) und erhalten jetzt durch den Grimmolt'schen Grabstein eine genauere Zeitbestimmung.

zu Florenz, das Charakteristikum einer ganzen Zeit geworden sind und deren Form nirgends so sehr ausgebildet erscheint, als in der gestochenen Arbeit der Tischler und Sniddeker von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an bis hinein in das 18te. Je mehr die Zeit sich dem Jahre 1550 nähert, um so reicher wird zugleich mit der, den antiken Motiven enger sich anschliessenden architektonischen Durchbildung auch die Gestaltung dieser Schnörkel, welche die mannigfaltigsten Formen annehmen, bis sie endlich in der Bronze-Grabplatte des Bischofs Johann IX Tidemann in der Domkirche zu menschlichen an den Schrägflächen des Frontespices (unter welchem der Bischof steht) leicht hingelagerten Gestalten sich entwickeln.

Als ein durch die Einfachheit der architektonischen Formen, welche am meisten der dorischen Ordnung zu entsprechen scheinen, ausgezeichnete wohlerhaltener Stein dieser Art sei hier das Grabmal des 1548 verstorbenen Domherrn Magister Bernhard Cloenewinkel im Dome angeführt, welches in Tafel X abgebildet ist. Aehnlich im Charakter, doch mit jonischen Pilastern und ornamentirtem Postament ist ein bis auf den weggemeisselten Namen nebst Jahreszahl¹⁾ wohlerhaltener Grabstein im Südchorumgange des Domes, während auf einem dritten in gleicher Weise verstümmelten Steine ein Renaissanceaufbau mit korinthischer doppelter Säulenstellung auf den Postamentflächen bereits den Löwenkopf mit Ring im Maule aufweist, mithin erst kurz vor dem Jahre 1560 gearbeitet sein wird. Ein gutes Beispiel stilisirter Behandlung solcher Köpfe, freilich erst vom Jahre 1583, bietet der Grabstein des Zinngiessers Roleff Grube in der St. Catharinenkirche (Taf. IV Fig. 9).

In allen oben genannten Grabsteinen ist auch den Portraitfiguren der Verstorbenen möglichst ihr Recht geworden; der Gesichtsausdruck ist individuell, wenn auch im übrigen eine conventionelle Behandlung nicht ganz sich verläugnet. Um so auffallender muss es erscheinen, dass auf dem, jedenfalls vor 1559 angefertigten Grabdenkmale der Gebrüder Tiedemann im Dom,²⁾ die Gestalten der beiden Domherren, trotz der charakteristischen Behandlung des Gesichtes, starr und stumpf, ja roh erscheinen, im Gegensatze zu dem überaus sauber und geschmackvoll erdachten und ausgeführten decorativen Schmucke nicht nur des architektonischen Aufbaues selber, sondern auch der von zwei als phantastische Gestalten gebildeten Konsolen getragenen Krönung. Das Detail ist so trefflich und gehört so ganz der völlig entwickelten echten Renaissance an, dass es schier unbegreiflich erscheint, wie das Figürliche so wenig von dem Künstler beherrscht worden ist.

Man möchte glauben, dass nur höhere Geistliche oder Mitglieder des Rathes so kostbare Grabplatten sich herstellen liessen; allein das ist nicht der Fall; manche Bruchstücke solcher Grabsteine weisen auch schlicht bürgerliche Namen auf; ziemlich erhalten, mit einer vollständigen Renaissancenische darauf ist die Grabplatte des 1560 in der Marienkirche begrabenen Herman Kremer und Frau.

¹⁾ Man liest davon noch: AN. VARI. OBIIT. VENERABILIS ET EXIMIVS. DNS . . . DO . . . G. SHEIM.

²⁾ S. Der Dom zu Lübeck, Text von Dr. Th. Hach, Taf. IX F u. S. 27.

Die bisher besprochenen Grabsteine neigten alle, mehr oder weniger gelungen, den damals für „antik“ gehaltenen Formen zu; es liess sich in ihrem architektonischen Detail doch eine der antiken Säulenordnungen als das Vorbild erkennen. Anders steht es mit einer anderen Klasse gleichzeitiger Grabdenkmäler, welche der freien Behandlung, wie wir sie von den Malern im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts gehandhabt sahen, den Vorzug gaben und dadurch Gebilde schufen, die an Reiz der Originalität keineswegs hinter jenen anderen zurückstehen. Von den auf Tafel VIII und IX gegebenen Beispielen dieser Art ist das erstere ein doppelt benutzter Grabstein. Nach der umlaufenden Inschrift deckte er das Grab des Dekanes Johannes Rode, welcher, ehemals Secretair des Raths und Kirchherr zu St. Marien, und einer der eifrigsten Feinde reformatorischer Bestrebungen, 1530 Dekan des Domkapitels ward und 1532 starb. Die kleine quer über den Stein unten laufende Inschrift „Nuper wesselii cineres lapis iste tegebat, Frigida qui Rodii nunc occulit ossa decani“ besagt, dass unter jenem Steine früher der Vicedekan Bernhard Wessel († 1482) begraben war. Letztere Inschrift ist offenbar erst nachträglich in den Stein gehauen, sicher, um nicht das Andenken der Grabstätte Bernhard Wessel's, dessen Memorien wohl noch weiter begangen wurden, völlig entschwinden zu lassen. Die Herstellung des Steines erfolgte jedenfalls erst nach Rode's Tode. Die gestelzten Säulen (s. Taf. VIII) schwellen und verjüngen sich stark, sind beim Beginn der Schwellung mit einem Doppelkelche von Blättern umgürtet, und laufen oben, ohne Kapitäle, in ein wie zu einer Laube sich verschlingendes Rankenwerk von stilisirten Blättern und Blumenkelchen aus. In ähnlicher Weise, doch reicher ist die Umrahmung um die Figur des Verstorbenen auf dem Grabsteine Taf. IX (Fig. 16), welcher das anscheinend naturwahre Bildniss des 1537 verstorbenen Domherrn und Juristen Mauritius Ebeling trägt. Auch hier sind die gestelzten Säulen an Fuss- und Schaftgrenze mit den Blätterkelchen geschmückt, von denen aber hier nach abwärts noch eine Blattverzierung ausgeht, unter welcher einerseits eine Sonne, andererseits ein Halbmond sichtbar ist. Der eigentliche mit Schwellung versehene Säulenschaft ist mit dreigliedrigem Ringe umgeben, und endet je in ein mit Engelköpfchen geziertes weit ausladendes Kapitäl. Auf der Deckplatte der Kapitäle steht rechts ein Landsknecht mit gezücktem Schwerte, links ein schreitendes, den Bogen spannendes nacktes Figürchen. Schriftbänder umspielen die Figuren und Festons schliessen sich über der Gestalt des Domherrn zusammen. Die ganze Anordnung ist dem freien Spiel der Formen gut angepasst und macht der Grabstein einen guten und einheitlichen Eindruck.

Hier dürfte es nicht unangemessen sein, darauf hinzuweisen, dass die Art der Anordnung der Figuren mit den Spruchbändern auf den Kapitälplatten ein vortreffliches Vorbild hat in der an ähnlicher Stelle befindlichen Gruppe auf der allbekannten Gedächtnis-tafel des 1518 verstorbenen Godert Wigerinck in der St. Marienkirche.¹⁾ Für diese Platte, die in allen Einzelheiten neben technischer Vollendung die vollausgebildete Renaissance

¹⁾ Abbildung z. B. in „Deutsche Renaissance,“ Abth. 43 (Lübeck) von Th. Sartori Taf. 17; u. Photographie von Johs. Nöhring in Lübeck.

in edlen Formen zur Schau trägt, ist freilich keine bestimmte Jahreszahl anzugeben, doch scheint sie nach dem noch unausgefüllten Todesjahr des einen Medaillons nicht allzulange nach Godert Wigerinck's Tode hergestellt zu sein.

Bei dem hohen Stande, welchen die Erzgiesskunst wie überhaupt die Metallindustrie in Lübeck seit Alters her hatte, wie dessen aus der Endperiode der Gothik das berühmte und kunstreiche Sakramentshaus in der Marienkirche vom Jahre 1479 noch jetzt Zeugniß giebt, darf man annehmen, dass auch die Liebe zu gegossenen Grabplatten hierorts eine lebhaftere war, wenn auch die Ungunst der Zeiten gerade aus jener Periode das Meiste solcher Art uns geraubt hat. Wahrscheinlich das Werk eines „tüchtigen Metallgiessers in Lübeck“ ist das kostbare Grabmal der Herzogin Anna († 1514) in der Klosterkirche zu Bordesholm,¹⁾ das freilich fast noch ganz gothisch ist. Die in Lübeck selbst noch erhaltenen Platten gehören einer späten Zeit an; interessant aber ist ein Vergleich derselben unter sich. Auf der in der Marienkirche hinter dem Altar liegenden, leider immer noch dem weiteren Verschleissen ausgesetzten kleinen Grabplatte der Eheleute Gruter, von denen der Mann bereits 1524, die Frau 1548 starb, befindet sich eingravirt eine vollständige Renaissancearchitektur und, namentlich auf den Pilastern ein sehr feines Rankenornament. Inschriftlich ist diese Platte „gemaket unde gelecht Anno 1557.“

Eine andere kleine Platte in der Jacobikirche, jetzt an einem Pfeiler eingelassen, zierte ehemals das Grab des 1562 verstorbenen Erzgiessers Karsten Middeldorp und seiner Frau. Middeldorp, welcher im Jahre 1548 zuerst in Lübeck als Giesser auftritt, hatte sein Handwerksgeräth (laut einer Urkunde von 1561) „von M. Gerde seligen empfangen.“ Letzterer ist aber kein anderer als der Meister Gerdt van Mervelt aus Flensburg, welcher 1546 in der Stadt Lübeck die grosse Pulsglocke der Marienkirche goss und im selben Jahre für die Stadt Lübeck selbst zwei Geschütze verfertigt hatte.²⁾

Die Werke dieses Gert van Mervelt zeichnen sich durch prächtiges Renaissanceornament aus, wie denn z. B. auf einer Glocke von 1541 zu Stepping „Waldteufel in Akanthusranken“ spielen. (Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, bearbeitet von Haupt I, 382.) Wenn nun Karsten Middeldorp des Meisters Gert van Mervelt Werkzeug erhielt, so muss er mit diesem in irgend einer Verbindung gestanden haben, vielleicht als sein Geselle. Jedenfalls darf man annehmen, dass er mit den Werkzeugen auch die Formen des Meister Gert überkommen gehabt, dass auch er mithin

¹⁾ N. Høyen: Altartavlen i Frue Kirke i Odense. Odensee 1866. — Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein I 527 ff. mit Abb., wonach „an Peter Vischer als Urheber“ gedacht worden ist.

²⁾ Dies ergibt sich aus einem gedruckten Verzeichniß über 1770 von der Stadt Lübeck verkaufte Geschütze. Meine im Repertorium für Kunstwissenschaft IV S. 412 f. aufgestellte Ansicht, welche jenen „M. Gerdt“ mit Gerdt van Wou dem jüngeren identificiren wollte, ist hiernach zu berichtigen.

Renaissanceornamente kannte und verwandte. Leider sind die einzigen erhaltenen Werke Middeldorp's, zwei Glocken zu Lübeck (St. Jürgen) und zu Schlutup, ohne jede reichere Verzierung. Mit Gravirungen geschmückt ist dagegen Middeldorp's 1562 gefertigte Grabplatte, welche durchaus im Renaissancestil gehalten ist und die Nachahmung guter Vorbilder erkennen lässt (Taf. VII). Im Einzelnen freilich ist die Ausführung ungeschickt, z. B. die Perspektive in den Kapitälern der Pilaster eine völlig verfehlte; bemerkenswerth aber ist es, dass der schlichte Bürgersmann, nach damaliger Anschauung der einfache Handwerksmann, eine Grabplatte im neuen Stile erhielt.

Zu den vollendetsten Werken dieser Art zählt die grosse Bronzeplatte, welche jetzt an der Südwestwand in der Domkirche aufgerichtet, ehemals im Hochchore das Grab des Bischofs Johann Tidemann († 1561) deckte. Man sieht hier den Bischof in ganzer Figur unter einer antiken Tempelfaçade stehen, an deren Giebelschrägen die schon oben erwähnten, Palmen haltenden Figuren ruhen. Auf keiner anderen Platte, weder in Stein noch in Erz findet sich in Lübeck die Renaissance-Architectur in solcher Reinheit wie hier. Diese Platte, die einzige, welche überhaupt bei einem Wettstreit über ihre künstlerische Bedeutsamkeit mit der Wigerinck-Platte in Frage kommen kann, übertrifft die letztere in der Durchbildung der neuen Formen, obwohl sie von Anklängen an die Gothik nicht frei ist, z. B. an dem Nodus des Bischofsstabes, der nach Art gothischer Sacramentshäuschen gestaltet erscheint. Aber gerade der letztere Umstand könnte dazu dienen, die Werkstätte dieses Denkmals zu bestimmen. Der Portraitcharacter des Bischofskopfes ist ein so ausgeprägter, dass der Künstler noch dem lebenden Bischof diese Züge abgelauscht haben und ihn hier in Lübeck in seinem vollen Ornate gesehen haben muss. Und gerade jener in diesem Renaissancewerke auffällig erscheinende gothische Nodus des Bischofsstabes unterstützt die Vermuthung, dass der Künstler in Lübeck zu suchen sei und dass ihm der, vielleicht im Laufe der Zeit umgearbeitete „*baculus pastoralis argenteus*,“ jener silberne Bischofsstab im Originale vorgelegen habe, welchen der 1341 gestorbene Bischof Heinrich II Bocholt letztwillig seinen Nachfolgern vermacht hatte.¹⁾

Für ein solches Werk lübeckischer Kunst will man die Wigerinck'sche Platte nicht gelten lassen. Man schreibt sie ihres vorzüglichen Stiles wegen der Werkstätte Peter Vischer's zu, indem man annimmt, dass in jener frühen Zeit des 16. Jahrhunderts noch kein Künstler in Lübeck nachweisbar sei, der so völlig die Renaissanceformen beherrschte und zu solcher Freiheit der Behandlung jener Formen sich emporgearbeitet habe. Ob dieses in der That zutrefte, mag dahin gestellt sein. Hat doch eben die Ungunst der Jahrhunderte namentlich an Erzsachen fast nichts aus jener Zeit erhalten, kaum einige Glocken, an denen aber, wie z. B. an der 1561 für Reinfeld von Matthias Benningk, dem Nachfolger des Karsten Middeldorp, gegossenen Glocke, das Renaissance-Ornament zu Tage tritt.

Mag auch die Wigerinck-Platte auswärtigen Ursprunges sein, so war sie doch

¹⁾ Urkundenbuch des Bisthums Lübeck, S. 833.

für Lübeck offenbar schon durch die obengenannten Familienbeziehungen, von Einfluss auf die Formgebung zunächst der architectonischen Theile der Grabmäler, dann auf die Durchbildung der Form und auf die Behandlung und Ausbildung des Ornamentes überhaupt.

Die ganze bisherige Untersuchung ist dafür ein Beleg, dass, wie allgemein in Deutschland so auch in Lübeck, nicht sowohl in der Durchführung eines strengen Systems, welchem man die antiken oder für antik gehaltenen Formen zu Grunde legte, als vielmehr in der Lust an reichen decorativen Einzelheiten der Inbegriff der Frührenaissance gefunden ward. Deshalb entwickelten sich diese neuen Formen auch überraschend schnell in den decorativen Künsten, in den sogenannten Kleinkünsten überhaupt.

Zu den frühesten Beispielen hiervon gehören die prächtigen Messinggitter der Marienkirche vom Jahre 1518; „sie zeigen im Wesentlichen zwar noch die Elemente des gothischen Stiles, aber doch in einer Umbildung, welche nicht ohne Einwirkung der Renaissance zu denken ist;“¹⁾ besonders tritt dieses in dem Gitterwerk des die Jahreszahl 1520 tragenden Novgorodfahrerstuhls in der Dreikönigskapelle der Marienkirche hervor. Leider sind von Wand- und Armleuchtern sicher datirte Beispiele aus jener Zeit kaum erhalten, ebensowenig von Lichtkronen. Was aber davon, wenn auch etwas jünger,²⁾ noch sich vorfindet, entspricht zum Theil völlig den in Gemälden und Buchillustrationen des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts uns entgegnetretenden Formen der Leuchter und Kronleuchter.

Das Beispiel des Benedict Dreyer, welcher den Entwurf zu Kirchenleuchtern für die St. Marienkirche hierselbst lieferte,³⁾ bezeugt, dass bedeutende Bildschnitzer oder Maler Theil nahmen an den Arbeiten der Handwerker. Bei der Neigung der Malerei zur Renaissance darf deshalb angenommen werden, dass auch jene von Benedict Dreyer entworfenen frühen Beispiele schon den Renaissancecharakter aufgeprägt erhielten. Beziehungen von Lübecker Erzgiessern, welche auch Leuchter und Kronen gossen, namentlich zu Nürnberg, treten öfter hervor. Als der Bischof Heinrich von Ratzeburg 1523 der Stadt Lübeck einen Stückgiesser empfiehlt, ist solches Meister „Hans von Colln von Nornbergh.“⁴⁾ Da lag es nahe, dass er aus den Nürnberger Werkstätten auch für seine Arbeiten neue „Visirungen“ mitgebracht hatte.

Lebhafter waren die Beziehungen nach auswärts auch bei den Gold- und Silberarbeitern. Diesen in erster Linie kam das mehr und mehr auf Luxus gerichtete Streben

¹⁾ Lübke, *Gesch. d. Renaissance in Deutschland*. II, 276.

²⁾ 1569 hatte ein „kronengeyter yn den fyffhusen“ (wohl sicher Jasper Bennecke [= Behnecke]) für die Marienkirche „8 myssinges arme gegaten“ (Marienkirche, *Wochenbuch* 1569, 10 Wochen nach Michaelis.)

³⁾ Marienkirche, *Wochenbuch* III fol. 259: „benedictus dreyger vor dat munster tho den messynghesz armen to snydende.“

⁴⁾ *Mittheilungen d. Ver. f. Lübeckische Gesch. u. A.* I, 25.

der einzelnen Bürger sehr förderlich entgegen als ein Ausgleich gegen die in Folge der Reformation sehr eingeschränkte kirchliche Arbeit. Selten, dass nach 1530 einmal eine Altarkanne, ein Kelch bestellt wurde, wie Laurens Sur einen solchen 1537 für die Marienkirche lieferte. Man hatte ja, als man 1530 bei Einführung der Reformation alle überflüssigen kirchlichen Geräthe aus Edelmetall auf der Trefe hinterlegte, den Kirchen deren gelassen, soviel für ihren Gebrauch nothwendig erschien. Davon ist leider gleichfalls nur Einzelnes bis in die Gegenwart bewahrt worden, z. B. ein niedlicher Kelch von 1521 im Heiligen Geist-Hospital. (Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände hieselbst 1879 № 299) und ein solcher von 1523 im St. Annenkloster (ebendort № 484), beide noch völlig in den gothischen Formen.

Die Renaissance setzte hier zuerst in den weltlichen Gegenständen ein. Gegenüber der eingeschränkten kirchlichen Pracht war nämlich um so lebhafter die Nachfrage nach Prunkgeräthen und Schmucksachen. Pokale, Becher, goldene lange Ketten, Ohrringe, Fingerringe müssen in grosser Zahl hier gefertigt sein. Erhalten ist, soweit ich sehe, Nichts, das die Spuren einer frühen Renaissance trüge, vielmehr sind wir zur Beurtheilung der Stilrichtung der Meister jener Zeit lediglich auf Abbildungen angewiesen. Für die Schmuckgegenstände helfen hier die zahlreichen Portraits und Kostümbilder aus, auf denen theilweise prachtvoll ausgeführte Schmucksachen, namentlich Ketten und reich und hübsch gearbeitete Fingerringe angetroffen werden. Diese Schmucksachen auf den Bildern sind keineswegs immer lediglich der Phantasie der Maler entsprungen, sondern wurden oft nach Originalarbeiten der Goldschmiedekunst gemalt. Das beweist ein aus dem Lüneburger Silberschatze in das Gewerbemuseum zu Berlin gelangtes Gefäss, dessen getreue Abbildung sich auf dem in der Sammlung Köler'scher Familienportraits im hiesigen Culturhistorischen Museum (№ 152) befindlichen Portrait des 1536 verstorbenen Lüneburgischen Propstes Johann Köler wiederfindet. Es ist ein „grosses vasenartiges Gefäss, welches mit einer Menge Medaillen verziert ist. Auf der Spitze des Deckels ist eine Janus-artige Verbindung von zwei Köpfen angebracht. Von der Inschrift an dem Gefäss ist noch zu lesen:

.... (lai) dieser mont

 sol man leren
 wie sich die Welt
 tut vorkeren.

Nichts kann den Verlust ersetzen, den die heimische Kunstgeschichte durch den Untergang oder die Verschleppung solcher, von Lübeckischen Amtsmeistern des 16. Jahrhunderts gearbeiteten Prunkstücke, Tafelaufsätze u. dgl. erlitten hat. Das im wesentlichen noch gothische Meisterwerk lübeckischer Goldschmiedekunst, welches 1507 für die Rigaer Schwarzhäupter gearbeitet ist, lässt den Verlust anderer derartiger Arbeiten um so mehr beklagen. Es ist ein Tafelaufsatz, den Ritter Georg in voller Rüstung darstellend im Kampfe mit dem Lindwurm. Der Katalog der Rigaschen Culturhistorischen Ausstellung 1883 bildet diesen dort unter № 1589 aufgeführten Tafelaufsatz ab, der mit dem Sockel

eine Höhe von 70,5 cm hat. Der Inhaber des dem Lübecker Stempel des Doppeladlers beigeetzten nicht recht erkennbaren Meisterzeichens, das vielleicht einen neunspitzigen Strahl darstellt, hat sich nicht genau feststellen lassen, da die Zeichen der hiesigen Goldschmiede des 15. und 16. Jahrhunderts leider nirgends aufbewahrt sind. Namen hiesiger Meister sind mir aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehr als 50 bekannt, nebst zahlreichen, meist von auswärts stammenden Lehrlingen; nur von wenigen Meistern aber ist näher eine Arbeit anzugeben. Für den obengenannten Tafelaufsatz können mehrere Lübecker Goldschmiede in Betracht kommen, namentlich Hinrich Vogeler, der 1481—1514 vorkommt, auch Hans Frolike, der 1532 für die Marienkirche „hefft gemaket 1 vorgulde sciue myt 1 marienbylde yn de schale, sso doctor buggenhagen wert gesckenket, kostet 27 1/2 s. Item noch hefft hans ffrolyke gemaket vp den stop (= Stübchenkrug), deme vorgenomeden doctor gesckenket, 1 Johanness vorguldeth myth 1 wapen.“¹⁾ Wie Hans Frolike 1514—1528 Münzmeister gewesen war, so auch nach einander mehrere seiner Zeit- und Amtsgenossen Statius Wessel, Jürgen Bockholt, Michael Eckhoff, Joachim Tile, deren Kunst wenigstens in Münzen noch zu uns reden kann. Statius Wessel mag am meisten interessiren als Vater des Hans Wessel I, 1553—1587, welcher 1553—1567 für den Kurfürsten von Sachsen thätig war und als ein hervorragender Künstler betrachtet werden muss;²⁾ er durfte es wagen, zu der Hochzeit seiner Tochter mit dem Lübecker Münzmeister (Jochim Dalemann) 1560 den Kurfürsten selber einzuladen, für den er kurz darauf ein Trinkgeschirr lieferte, „welchess wie ein Ross gemacht“ war.

Die dem kunstreichen Gewerke der Goldschmiede in mancher Beziehung verwandten Zinngiesser, damals „Kannengeter“ genannt, ebenso die übrigen für die Werke der Kleinkunst in Betracht kommenden Handwerke der Metallindustrie würden vielleicht in der Geschichte der Lübeckischen Frührenaissance eine genauere Erwähnung finden können, wenn nicht gerade für die hier wichtigen Jahrzehnte die Quellen noch in den Archiven vergraben lägen, und die etwa noch vorhandenen Werke selbst undatirt wären, also da sie ebensowohl erst später entstanden sein können, besser unberücksichtigt bleiben, um nicht an Unerwiesenes unrichtige Schlüsse zu knüpfen.

Gleiches trifft zu bei der Buchbinderei. Von den zahlreichen Prachtbänden in feinsten Renaissance, wie die Lübeckische Stadtbibliothek sie bewahrt, kann keiner mit voller Bestimmtheit für hiesige Arbeit und für jene Zeit in Anspruch genommen werden, obwohl frühe schon Namen von Buchbindern hierselbst auftauchen.

Nicht besser daran sind wir hinsichtlich der Werke der textilen Kunst und der Stickerei. Von dem hohen Geschmacke, welchen letztere hier entfaltete, ist ein herrliches Beispiel eine in roth und grün gestickte und abgenähte grosse Decke, deren Multiplications-

¹⁾ Marienkirchen-Wochenbuch 1532, Fol. 60 a.

²⁾ Neues Archiv f. sächsische Geschichts- u. Alterthumskunde Bd. 4 (1883) S. 122 ff. — Gurlitt im „Kunstgewerbeblatt III (1887) S. 218 ff., 240 ff.“ — Wustmann in „Beiträge zur Kunstgeschichte“ II (Lpzg. 1879) S. 47.

ornament eines der schönsten und stilvollsten Muster jener Zeit ist (Culturhistorisches Museum № 3124).

Beiläufig nur, als ein Beispiel, wie angesehen um die Wende und um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Lübeckische Perlstickerei gewesen ist, mögen hier zwei Namen genannt werden. Im Jahre 1494 quittirt „Lenhart Kutterolff van Dresen uth deme Lande to Mytzen, eyn parlesticker geselle, dat he van Mattys Mulicht van wegen des irluchtigen hochgeborenen fürsten vnde heren, heren Frederikes Erffgenamenen to Norvegen vnde hertogen to Slesswyk, to Holsten etc., to syner vullenkomenen noge vordendes lones vor parlestickent entfangen hefft dordehalffhundert merk Lub., so dat syne gnade eme nu tor tid forder nicht mehre schuldich is.“¹⁾ Und 1562 am 18. Februar ward nach Ausweis des Wochenbuches in der Petrikirche zu Lübeck begraben „Pauwel Thucoltt, des konynges van ssweden perlesticker.“

Nur bei zwei Gewerken haben wir einen klareren Einblick in ihre Entwicklung, aber gerade diese beiden sind es auch, welche auf die Verbreitung der Renaissance in Lübeck im Sinne der italienischen Kunst von grösstem Einfluss gewesen sind, die Thonbildnerei und die Tischlerei.

Bei dem Mangel an leicht zu bearbeitendem gewachsenem Stein in unserer Gegend mussten die zahlreichen und ausgiebigen Thonlager, welche die allernächste Umgebung Lübecks darbot, schon frühzeitig die Aufmerksamkeit auf ein aus der Ziegelerde zu gewinnendes Baumaterial richten. Reste von Wellerwänden sind schon in Altlübeck (zerstört 1139) gefunden worden, auch kunstreich gearbeitete Urnen neben glasierten Thonwirteln, was schon auf einen gewissen Grad der Kunst des Ziegelbrennens hindeutet. Bekannt ist, dass die Wendische Chronik an eine grosse Feuersbrunst der Jahres 1251 die, nach Detmar erst nach dem Brande von 1276 erfolgte, Verordnung des Rathes anknüpft, dass man nicht mehr mit Lehm, sondern mit gebrannten Steinen bauen solle. Und in der That lassen sich zu Ende des 13. Jahrhunderts und in der Folgezeit mehrere Ziegeler, „Tegelsnider“ und „Kachelmaker“ aufzählen, welche bedeutende Brennöfen gehabt haben müssen ausser den Ziegeleien, welche den Kirchen und der Stadt gehörten und zu den Kirchen- und Rathhausbauten jene Formziegeln lieferten, welche noch jetzt zum Theil Bewunderung der Techniker erregen und verdienen.

Zu welcher Höhe die Kunst des Formens und Brennens von Thonwaaren zu Ende des 15. Jahrhunderts hieselbst gelangt war, davon geben noch jetzt die Friese neben dem Eingange zur Burg und vor allen die an Grösse und Vorzüglichkeit der Ausführung fast unübertroffenen Friese des 1476 vollendeten inneren Holstenthores Zeugnis.²⁾ So trefflich nun auch diese Töpferarbeiten waren, so kündigte sich in ihnen doch der Geist

¹⁾ Pauli, C. W., Lübeckische Zustände im Mittelalter. III, Urk.-B. № 80.

²⁾ Vgl. Schulcz-Ferencz: „Studien über Befestigungsbauten des Mittelalters,“ in den „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler. XIV (1869) S. 118 ff. nebst Abbildung daselbst.

der Neuzeit noch nicht in sichtbarer Weise an. Die Formen der Renaissance wurden erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts in die hiesige Töpferei eingeführt. Neben den hier hergestellten buntglasirten und reliefirten Ofentheilen, die, vereinzelt mit Marken versehen, im Allgemeinen den übrigen deutschen Töpferarbeiten jener Zeit völlig gleichen,¹⁾ entwickelte sich hier ein völlig eigenartiger Dekorationsstil in unglasirten Terrakotten, und zwar ward er eingeführt, in engstem Anschluss an die italienische Formenwelt, durch Gerhard Ruter und Statius von Düren. Des letzteren Name ist der Kunstwissenschaft schon lange bekannt, und es waltete nur noch der Streit bis vor kurzem ob, wo dessen Ziegelei gestanden habe, in Mecklenburg oder in Lübeck? Den Namen Gert Ruter's hat erst kürzlich Herr Senator Dr. Brehmer in Verbindung mit der hiesigen Töpferkunst und überdies in engster geschäftlicher Verbindung mit Statius von Düren ans Licht gezogen.²⁾

Darnach dürfte bis jetzt als feststehend Folgendes angesehen werden: Die in Thon modellirten und gebrannten Verzierungen, welche an der Aussenseite der Residenzschlösser der mecklenburgischen Herzöge zu Wismar, Schwerin und Gadebusch angebracht sind, und sich an manchen Häusern Lübecks wiederfinden, stammen aus der Werkstatt des Steinbrenners Statius von Düren. Dieser hatte seinen Wohnsitz in Lübeck; die Ziegelei lag „vp der bauensten pepermole“ (jetzt die Hansastrasse) vor dem Holstenthore. Statius von Düren stand mit einem andern Lübecker, Gerhard Ruter, in engster Geschäftsverbindung; beide lieferten die gebrannten Steinbilder und Gesimsstücke zum Giebel und zu den Friesen der Mühlenthorthürme in Lübeck 1550—1553 und noch 1566 war ihre Kunstwerkstatt in Betrieb.

Die Erzeugnisse dieser Werkstatt bestehen sehr häufig in mittelgrossen viereckigen Platten, auf welchen in starkem Relief ein von einem Kranze umgebener Portraitkopf im Profil hervortritt. Andere Platten zieren reizende Putten auf Delphinen reitend. Zu grösseren Kompositionen schliessen sich mehrere solcher Platten zusammen, und bilden dann die häufiger mit der Jahreszahl 1556 versehenen, öfter noch jetzt über Hausthüren sich findenden Darstellungen der Erlösungsgeschichte (Sündenfall, Kreuzigung, Auferstehung). Die mannigfaltigsten und zugleich feinsten Formen zeigen aber alle jenen Steine, welche zu Einfassungen von Kaminen, oder von Fenstern und Thüren bestimmt waren. Von allen diesen Arbeiten besitzen die hiesigen Sammlungen zahlreiche Beispiele, namentlich auch im Brennofen missglückte Stücke, welche in der jetzigen Hansastrasse aufgedigelt wurden. Die Reste einer der schönsten und reichsten Anlage in Terrakotta, einer vollständigen, aus Atlanten, Hermen, Friesstücken und Portraitmedaillons zusammengesetzten Hausfaçade, finden sich hier in Lübeck gegenwärtig freilich in gänzlich veränderter und stark ergänzter Anordnung an der Nordfaçade des Hauses Musterbahn № 3.

¹⁾ Die zahlreichen Matrizen, welche vor einigen Jahrzehnten in der Marlesgrube ausgegraben wurden und jetzt in der gewerblichen Mustersammlung in der Burg aufbewahrt werden, zeigen die Jahreszahlen 1563 auch 1593 und sind natürlich durchaus im Renaissancestil gearbeitet.

²⁾ Mittheilungen des Vereins f. Lübeckische Geschichte u. Alterth. Hft. III S. 190.

Durch Photographien des Herrn Joh. Nöhring ist noch die frühere Gestalt dieser Façade, wie sie am Hause Braunstrasse № 4 bestanden hatte, uns aufbewahrt worden. Ueber drei mit je vier Fenstern versehene Stockwerke erstreckte sich die Terrakottabekleidung, die aus drei unter den Stockwerken sich hinziehenden, mit je zwölf, in vier Abtheilungen gegliederten Medaillons verzierten Friesen bestand, zwischen welchen, die Fenster umrahmend, die Atlanten und Hermen die Verbindung herstellten. Gerade diese Façade an diesem Hause ist für die Herstammung ihrer Formen von besonderer Bedeutung im Zusammenhalte mit dem feinen Ornament von Laubwerk und Fruchtschnüren, welches das Rahmen- und Pfeilerwerk der Fenster hier, wie namentlich am Fürstenhofe in Wismar bedeckt.

Woher kamen diese, wenn auch theilweise in Malereien und Holzschnitten schon anklingenden Formen italienischer Renaissance? Statius von Düren soll vom Niederrhein stammen. Dass seine Vorfahren nach dem dortigen Orte Duren ihren Namen führten, wird nicht zweifelhaft sein; für Statius selbst steht solches aber nicht mehr fest, da zu seiner Zeit van Duren bereits ein voller Familienname war, ohne Hinweis auf den Herkunftsort seines Inhabers. Der als talentvoller Baumeister und gleichzeitig auch wie es scheint als Bildhauer bewährte „Adam van Duren,“ welcher sich mehrfach an den von ihm 1513 und 1514 restaurirten Theilen der Domkirche zu Lund in Schonen mit diesem Namen nennt, soll nach Brunius¹⁾ ein Niederländer gewesen sein. Worauf sich diese Angabe stützt, ist nicht ersichtlich. Die von diesem Adam van Duren den einzelnen Arbeiten im Dom zu Lund beigefügten Inschriften²⁾ sind zwar derb und niederdeutsch, aber keineswegs niederrheinisch oder niederländisch in Sprache und Schreibweise. Noch 1527 war Adam van Duren in Lund beschäftigt. Nicht ausserweges wird es sein, hier darauf hinzuweisen, dass Brunius³⁾ nach der Uebereinstimmung von Ornament und Technik es für wahrscheinlich hält, dass Adam van Duren auch beim Bau von Glimmingehus in der Nähe von Ystad beschäftigt war, welcher Bau, 1499 begonnen, 1505 beendet und im Wesentlichen spätgotisch, doch in Einzelheiten Anklänge an den neuen Stil enthalten soll. Ist es nun ausgeschlossen, diesen Baumeister und Bildhauer Adam van Duren in Beziehung zu setzen mit Statius von Düren, der sich als guten Kenner der italienischen Renaissance zeigt und dessen Ornamente und ganze Anordnungsweise seiner Terrakottengebilde direkt auf italienische Vorbilder zurückweisen?

Dass zu dieser eigenartigen, anderwärts in Deutschland und überhaupt im Norden nirgends vorkommenden Ausbildung des Terrakottastils „die Kenntniss der oberitalienischen Backsteinbauten“ den ersten Anstoss gegeben habe, hat schon Lübke vermuthet,⁴⁾ und sicher mit Recht. In Bologna hat der italienische Backsteinbau an den zahlreichen

¹⁾ Brunius a. a. O. Skånes konsthistorie p. 52.

²⁾ Brunius a. a. O. S. 474 ff.

³⁾ Brunius a. a. O. S. 461.

⁴⁾ Gesch. d. Renaissance in Deutschl. II, 261.

Palästen seine glänzendste Entfaltung gefunden; hier bewundert man die elegant ausgebildeten Façaden; hier spielt in den Pilastern jenes feine Ornament, welches auch die van Dürer'schen Arbeiten auszeichnet. Hier in Bologna begegnen uns auch die aus einem Rankengewinde in hohem Relief vorspringenden Brustbilder. Namentlich ist es die Façade eines leider schon 1872 niedergerissenen Hauses in Bologna,¹⁾ welche sich unwillkürlich als ein unmittelbares Vorbild der van Dürer'schen Terrakotta-façaden kundgibt und mit dem inneren Portale des Fürstenhofes in Wismar eine überraschende Verwandtschaft zeigt, wobei aber letzteres noch reicher wirkt.

Die Paläste zu Bologna wurden um's Jahr 1500 errichtet, um dieselbe Zeit auch wohl die Façade des ebenerwähnten Hauses daselbst, falls dieses nicht etwa ein bis zwei Decennien jünger war. An dieser Façade waren Medaillons angebracht, aus denen in sehr hohem Relief Brustbilder herauschauten, und zwar en face. Es waren hier die Köpfe von Christus, Maria und Heiligen verwendet; an deren Stelle setzte Statius van Dürer in den der Reformation ergebenden Gegenden an der Ostsee Portraitzköpfe von Fürsten, Fürstinnen u. s. w., die er, mit der bei den dortigen Ofenkacheln gebräuchlichen Weise übereinstimmend, in Profil stellte.

Das Vorbild der Bologneser Terrakottenbauten für die Gebilde aus Statius van Dürer's Werkstatt ist nicht wegzuläugnen. Ohne allen Zweifel waren jene Bologneser Bauten alsbald nach ihrer Errichtung in Lübeck bekannt, namentlich denen bekannt, die in der Lage waren, sich den Aufenthalt auf der Bologneser Universität zu erlauben, welche von Lübeck nicht selten besucht ward. Leider sind die „Acta Nationis Germanicae Universitatis Bononiensis“ (Berlin 1887) mir nicht zugänglich gewesen. Zeugniß aber giebt eine Grabstätte im südlichen Kreuzgang des Dominikanerklosters zu Bologna. Eine Aschenurne zwischen zwei auswärtsgestellten Delphinen, und ein von einfachem Rankenwerk umgebener leerer Schild schliessen oben und unten eine Schrifttafel ab, deren Inschrift beginnt: Hieronymi Boraginei Lubicensis Physici Germani ad lectorem querela.

Me Lubeca tulit, docuit Germania linguas,

Huc missum ad studium mors truculenta rapit.

Dieser junger Mediziner, Sohn eines Lübeckischen Arztes, starb 1535 am Fieber in Bologna.²⁾ Wie er, werden andere Landsleute jener Zeit dort studirt und, heimgekehrt, den Sinn für das in Italien Gesehene behalten haben. Dass auch Künstler und Kunsthandwerker aus unserer Gegend nach Italien kamen, darf ebenfalls als ausgemacht gelten.

¹⁾ Photographie davon in den Sammlungen des Vereins von Kunstfreunden in Lübeck, Italienische Architekturen № 20. Ein ähnliches Haus soll noch 1881 in Bologna gestanden haben.

²⁾ Vgl. Mittheilungen der k. k. Central-Commission, etc. Neue Folge, XV, (Wien 1889) S. 29 № 81. Der in den „Neuen Lübeckischen Blättern“ 1842 S. 339 unter den Aerzten aufgeführte „D. Antonius Bernasgien oder Bernasien von Breda, Physicus, 1513. 1529“ war offenbar der Vater des Hieron. Boraginei; die veränderte Namensform ist in jener Zeit nichts Ungewöhnliches.

Ja, wer eingehender die Details der Bologneser Bauten mit denen des Statius van Düren betrachtet, wird zu der Annahme gedrängt, dass dieser nicht nur Bologna besucht haben, sondern auch in anderen italienischen Städten Studien gemacht haben müsse, denn seine Ornamente zeigen eine Feinheit in der Composition, welche jenen noch überlegen erscheint. Ein im Culturhistorischen Museum zu Lübeck unter № 5047 bewahrtes Relief, einen Bachantenzug darstellend, wäre, wenn es auch in den Figuren echt norddeutsch ist, doch ohne Studium klassischer Originalwerke nicht möglich gewesen.

Die obenerwähnte, ursprünglich am Hause Braunstrasse № 4 befindlich gewesene Terrakottafacade in Lübeck trägt kein Datum. Dennoch wird das Jahr 1549 mit Sicherheit als dasjenige bezeichnet werden dürfen, in welchem das Haus jenen Schmuck erhielt. Dies Haus hatte nebst dem grossen Grundstücke an der Nordwestecke des Schlüsselbuden 1528 die Familie Wigerinck im Besitz, Wittve und Kinder eben jenes Godert Wigerinck, dessen eigene Gedenktafel das erste Denkmal vollendeter Renaissance in Lübeck ist. Im Jahre 1549 kaufte das Haus Gerd Ruter, eben jener Gerd Ruter, der mit Statius van Düren gemeinsam jene Terrakottafabrik auf „der bavensten Pepermole“ betrieb. Er war aber nicht Töpfer, sondern Kaufmann und mit den Störning's verschwägert. Er verkaufte das Haus in der Braunstrasse 1550 an Paul Carstens und zog selbst nach dem Klingenberg. Gerd Ruter muss wohlhabend gewesen sein; denn er hielt sich einen eigenen Ziegelschreiber („van gerth ruther synen tegelschrifer“ empfing die Petrikerche laut Rechnung 4000 Mauersteine). In welchem Verhältnisse Statius van Düren zu Gerd Ruter gestanden hat, ist nicht ganz klar. In den Kirchenrechnungen jener Zeit ist bald die Rede „van deme tegelbarner vp der bauensten pepermolen,“ und dann wieder „van deme byldenberner vp der bauensten pepermolen, statzius.“ Wenn es in der Schweriner Renterei-Rechnung unter dem 29. Juni 1566 heisst: „Dem Ziegelmeister von Lübeck, Gerdt von Soltau zur Zeringe, so er von m. g. H. nach Schwerin zu kommen verschrieben,“¹⁾ so darf auch dieser, sonst mir in Lübeck nicht vorgekommene Mann als in Gerdt Ruter's Ziegelei beschäftigt betrachtet werden. Welchen Ansehens diese Fabrik genossen haben muss, geht daraus hervor, dass ihre Fabrikate nicht nur an den mecklenburgischen Schlössern zu Schwerin, Gadebusch, Güstrow, Wismar verwandt wurden, sondern auch in Kiel, selbst in Lüneburg angetroffen werden.

Diese Terrakotten hatten in der That eine hohe und ehrenvolle Stufe künstlerischer Durchbildung erreicht und die Formen edler Renaissance in Lübeck heimisch gemacht, bevor noch die Architektur, zu deren Schmuck sie doch nur zu dienen bestimmt waren, in Lübeck die der Antike entlehnten Formen angenommen hatte. Die Renaissance in architektonischen Formen auf Grund der Säulenordnungen in vollstem Bewusstsein und in zierlichster Durchbildung zur Geltung gebracht zu haben, bleibt indessen das Verdienst desjenigen Kunsthandwerkes, in welchem die Renaissance in Lübeck überhaupt ihre grössten Triumphe gefeiert hat. Die Palme dieses Sieges trug das Gewerk der

¹⁾ Mittheilung von Hrn. Stud. Fr. Sarre aus Berlin, für welche ich hier besten Dank sage.

„snyddeker,“ der Kunsttischler, davon. In ihren Werken äusserte sich, wenn auch nicht so direkt, wie bei den Terrakottaarbeiten, doch nicht minder kräftig der Einfluss italienischer Vorbilder. Archivalische Kunde über die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hier geschaffenen Werke mit Nennung ihrer Meister fehlt freilich fast gänzlich; wir haben auch hier wieder zahlreiche Namen, ohne an sie bestimmte Arbeiten knüpfen zu können; aber diese Namen sind doch nicht ganz bedeutungslos. Gegenüber anderen Kunstgewerben ist hier bei den Sniddekern wenigstens dadurch ein Vortheil auf unserer Seite, dass wir diejenigen Meister, welche in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts die bezaubernden Gebilde der Hochrenaissance, wie z. B. die Umrahmung der astronomischen Uhr in der Marienkirche (1562), die Thür zum Audienzsaale des Rathhauses (1573), den Lettner der Aegidienkirche (1587), die Wandbekleidung der Kriegsstube (1590 ff.), sowie die zahlreichen durch die edelste Ornamentik ausgezeichneten Kirchenstühle schufen, bis in die Werkstätten zurückverfolgen können, in welchen sie hier in Lübeck als Lehrlinge den Grund zu ihrer hohen Kunstfertigkeit legten.

Die Sniddekermeister zu Anfang des 16. Jahrhunderts werden durchweg noch in gothischen Formen und in gothischem Geiste gearbeitet haben, mochten sie nun die schlichte Arbeit mit dem Hobel oder die gestochene Arbeit, welche hauptsächlich an dem zum Sitzen oder Liegen dienenden Geräthe, an Stühlen und Bettstätten sich bethätigte, zu ihrem Berufe erwählt haben. Ungemein schwer ist es, die Grenze zu ziehen zwischen dem, was Arbeit der Sniddeker war, und der eigentlichen Bildschnitzer-Arbeit, welche in der gothischen Zeit meistens von den Malern selbst oder doch in ihrer Werkstatt und unter ihrem Namen hergestellt ward. Und auch der Name „Bildesnyder“ ist als Unterscheidungsmerkmal nicht zuverlässig; denn obwohl unter „byldesnyder“ meist ein Holzbildhauer verstanden wird, so kommt solche Bezeichnung doch auch vor bei Vergebung der Arbeit von Steinpfosten. Und andererseits hatte das Amt der Sniddeker seinen eigenen „Bildesnyder,“ wie denn in den Amtsbüchern z. B. 1610 „Asmus Moller vnser amptes biltsnider“ genannt wird.

Der „Amtsbildhauer,“ welcher als solcher erst gegen das Ende des 16. Jahrhunderts vorkommt, scheint hauptsächlich in der Behandlung des Figürlichen seinen Lebensberuf gehabt zu haben, war aber zünftig im Amte der Sniddeker. Früher übernahmen die Sniddekermeister es selbst, ihre Lehrlinge auch in diesem Fache auszubilden neben der einfachen Schreinerarbeit. Das spiegelt sich deutlich wieder in den Lehrcontracten, welche in den Amtsbüchern sich erhalten haben, und in einzelnen Amtsbeliebungen. Es wird da ein Unterschied gemacht zwischen „snyden“ und „arbeiten,“ das heisst zwischen Schnitzarbeit und der Arbeit mit dem Hobel. Auf diese beiden Punkte wurde auch die Aufgabe des herzustellenden Meisterstückes gerichtet. Im Jahre 1592 wurde als Neuerung in Betreff der Meisterstücke vom Lübecker Rathe genehmigt, dass jeder, der mit dem Amte der Sniddeker wollte vergünstigt werden, vorher zwei Meisterstücke machen müsse, nämlich „1 Disch mit twen vtthögen (also einen Ausziehtisch) und 1 Brudtkiste.“¹⁾ Die

¹⁾ Wetteprotokoll vom 31. Mai 1592.

Brauttruhen boten ein weites, viel bebautes Feld für reiche Schnitzwerkfüllung mit figürlichen Darstellungen in kunstvoll ornamentirter Umrahmung. Derartige Kisten müssen besonders hier in Lübeck viel hergestellt sein, denn sie trugen in Holstein den Namen „Lübsche Kisten,“ unter welcher Bezeichnung sie in Nachlassinventaren öfter vorkommen.¹⁾ Leider sind aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die in Betreff der Meisterstücke in Lübeck gestellten Anforderungen nicht bekannt. Doch mag früher auch hier nur ein Meisterstück erfordert sein, wie sich, bei der innigen Verwandtschaft und engsten Beziehung zwischen Lübeck und Hamburg, aus der Rolle der dortigen „Kuntormaker“ vom 5. November 1540 schliessen lässt. In dieser Rolle findet sich als Punkt 2 die folgende in mehrfacher Weise auch für die Lübecker Verhältnisse äusserst lehrreiche Bestimmung:²⁾ „Dornegest schall he (nämlich wer Meister werden will) eyn mester-effte warckestucke, nemlich eyne schenckschyve (das ist ein Buffet), schlicht, ahne jenich kruse arbeit makenn, doch dat datsulve warckestucke *vam hovel vnnd betell also thosamende gebracht vnnd vorgadert sy*, gelick als sich dat behort vnnd bestann moge, vp dat nemant to seggende noch vorthowendende hebbe, me wolde ohne (das heisst: ihn) umme deswillen, dat he vp disse itzige nygge wyse allerley kruse arbeit vnnd snytwarck nicht maken konde, vann dem hanthwarcke holden.“

Hierin ist ausdrücklich betont, dass die Arbeit des Betels wie des Hobels gleich gut ausgefallen sein müsse. Wichtiger aber ist für uns die Bestimmung, dass dieses Meisterstück „*schlicht ahne jennich kruse arbeit*“ gemacht werden solle. „Krause Arbeit“ bezeichnet hier offenbar den Gegensatz zu dem nach bestimmten Prinzipien construirtem gothischen Masswerk, das auch in seiner reichsten Gestaltung immer noch festen Regeln folgte und die Flächen an Bettstätten, Truhen u. s. w. bis dahin übersponnen hatte. Das, was wir als Formen der „Renaissance“ zu bezeichnen pflegen, jene an ihren Schäften reich ornamentirten Säulen, jene Pilaster und Bogennischen, Hermen, Atlanten, Kartouchen, ferner Schnörkelwerk, Rankenornament, kurz die ganze Fülle üppigster Ornamentirungskunst und phantastischen Schaffens, das ist es, was hier unter dem Ausdruck „kruse Arbeit“ bei den Sniddekern verstanden werden muss. Als Begründung, weshalb beim Meisterstücke von dieser „krusen Arbeit“ Abstand genommen werden solle, wird dann angeführt, dass Niemand solle sagen oder vorgeben können, man wolle ihn vom Amte fernhalten, „umme deswillen, dat he vp *disse itzige nygge wyse* allerley kruse arbeit vnnd snytwarck nicht maken konde.“ Die Worte „auf diese jetzige neue Weise“ geben einen interessanten Anhalt dafür, dass in Hamburg diese krause Arbeit, die Tischlerei in Renaissanceformen, erst kurz vor dem Jahre 1540 in Aufnahme gekommen war.

Dasselbe war ohne Zweifel auch in Lübeck der Fall. Zu dem 1522 gefertigten Altar der Antoniusbrüderschaft³⁾ in der Burgkirche hierselbst wurden 38 fl 9 sch gezahlt

¹⁾ Nach gefälliger Mittheilung des Hrn. Pastor Johs. Biernatzki in Bargum.

²⁾ Otto Rüdiger, Die ältesten Hamburgischen Zunftrollen. Hamburg 1874 S. 147.

³⁾ Vergl. 2. Jahresbericht des Vereins von Kunstfreunden in Lübeck, (1882) S. 6.

dem „meister Jasper Schuneman vor de tafelen myt dem schure (d. i. Schauer = Baldachin) dar baven unde altervotē (d. i. der Untersatz des Altares) int slychte holt.“ An diesen Tischlerarbeiten findet sich in der That nirgends eine Spur von Renaissanceformen. Jasper Schuneman kommt noch 1538 vor, auch mehrfach als Lehrmeister von Lehrjungen, doch ohne weiteren Zusatz im Lehrcontract in Betreff des „snydens.“ Ein solcher findet sich erstmalig im Jahre 1559:

„Anno 1559 in den pynxten do nam hynryck mattes ein jungen an myth namen pawell kron, de schal by eme syn 5½ jar, des [schal] de meyster deme jungen nicht geuen in der tyth,¹⁾ sunder snyden vnde arbeyden leren“ u. s. w.

Obwohl dies die erste Erwähnung der geschnittenen Arbeit in einem Lehrcontracte ist, so darf man doch nicht annehmen, dass dieselbe früher hier nicht geübt sei. Schon eine Amtsbeliebung vom 28. März 1557 setzt fest, dass ein Meisterssohn, „de dath snyden leren will,“ erst ein Jahr lernen müsse über die gebräuchliche Zahl und darauf, „wyll he dat leren, so schal em de mester annemen iiii jar. wo amtes gebruck is.“

Derartige Beliebungen pflegen erst festgesetzt zu werden, wenn durch längere Zeit sich das Bedürfniss dazu herausgestellt hat. Wesentlich erscheint es, dass gerade Hinrick Mattes derjenige Meister war, bei welchem zuerst im Lehrvertrag das „snyden und arbeiten“ Aufnahme gefunden hat. Ist es doch eben dieser Hinrick Matties, von dessen Hand das erste grosse wohlerhaltene Renaissanceschnitzwerk Lübecks stammt, die 1562 hergestellte herrliche Umrahmung der astronomischen Uhr in der Marienkirche. Hinrick Matties hatte 1538—1543 bei seinem Stiefvater, dem Meister Hinrick Grote, gelernt. 1558 trat bei ihm als nunmehrigem Meister der erste Lehrling ein. Wie Hinrick Matties seine Lehr- und Wanderzeit benutzt gehabt, das zeigt sein Werk noch jetzt in rühmlicher Weise, dessen genauere Beschreibung ausserhalb unserer Aufgabe fällt. Tönnies Evers der jüngere, welcher die prachtvolle Renaissancethür des Audienzsaales im Rathhause 1573 herstellte, später die Kriegsstube schuf u. s. w., ferner Jochim Warnecke der Aeltere, von dessen kunstfertiger Hand der hochberühmte Bürgermeisterstuhl von 1575, sowie die meisten Kirchenstühle in der Marienkirche²⁾ geschaffen sind, und Andere: sie waren die Lehrlinge Lübeckischer Sniddekermeister gewesen; sie hatten nach tüchtiger Lehr- und Wanderzeit ihre Schritte wieder in die Heimath gelenkt, hier das in der Fremde gesehene zur Anwendung gebracht. Die leider nur spärlich vorhandenen urkundlichen Nachweise deuten darauf hin, dass Augsburg und Nürnberg die Städte waren, in denen vorzüglich die von Lübeck wandernden jungen Gesellen Arbeit suchten. Gerade in jenen Städten blühte aber jenerzeit die Schreinerkunst in besonderem Masse, namentlich auch in den

¹⁾ Die sonst während der meist vierjährigen Lehrzeit gebräuchlichen Gaben bestanden in 8 *mß* und jährlich 1 Hemd und 1 Paar Schuhe.

²⁾ Abbildungen dieser und anderer Hochrenaissancewerke Lübecks finden sich in „Deutsche Renaissance“ Abthl. 43. Lübeck (von Theodor Sartori), namentlich aber in trefflichen Photographien von Johs. Nöhring in Lübeck.

eingelegeten Arbeiten. Wenn deshalb 1544 April 26 in einer von 5 Bürgern Lübecks unterzeichneten Eingabe an den Rath gebeten wird, mit dem Sniddekeramte einen guten wohlverfahrenen Gesellen mit Namen Frederick Borchherdes zu belehnen, und wenn zugleich von diesem, welcher 1529—1533 bei Marcus Lubeck oder Lubessman in Lübeck gelernt hatte, gerühmt wird, dass er in diesem Handwerke nach der Lehrzeit „inn frvmbden und feren Lannden etliche jar her sick geouet vnd gebruken lathen, so dat he des geveldich und mechtich is tho driuenn,“ und dass er „vornehmlich und inthsonderge tho Augstborch und Nurenberch gearbeidet“ habe, so dürfen wir das Beispiel dieses einen, vielmals als Lehrmeister im Amtsbuch genannten Meisters als den Typus seiner Amtsgenossen betrachten, und können die „kruse arbeit“ wie auch die Intarsien, wie sie von Jochim Warnecke an mehreren Kirchenstühlen und später in der Kriegsstube von Tönnies Evers dem jüngeren angewandt wurden, auf in Süddeutschland, vielleicht auf in Italien selbst (dafür spricht eine auf der Innenthür der Kriegsstube angebrachte durchaus italienische Städteansicht) von ihnen gesehene Vorbilder zurückführen. Ebendahin scheinen auch die prächtigen architektonischen Aufbauten zu weisen, wie sie unvermittelt an der Uhrumrahmung in St. Marien als erstes vollendetes Beispiel auftreten. Auch auf Taf. V unserer Beilagen ist in Skizze ein dem Jahre 1576 angehörender trefflicher Kirchenstuhl aus der Jacobikirche abgebildet, welcher, bisher keiner Aufnahme und Veröffentlichung theilhaftig, sich anderen solchen Arbeiten würdig anschliessen darf und einen neuen Beleg für die Leistungen der hiesigen Sniddeker zu geben vermag, welche auf deren Lehrmeister, von denen hier ausser den schon genannten als die bedeutendsten nur noch Berend van Holte, Hermann van Münster, Gert Bulle genannt sein mögen, ein helles Licht zurückstrahlen lassen. Von Gert Bulle, welcher die Stellung eines Kirchensniddekers an St. Marien bekleidete und dessen Nachfolger in dieser Stellung Jochim Warnecke war, stammt sicher die Façade der kleinen Orgel auf dem Sängerchor der Marienkirche, welche inschriftlich vom Jahre 1561 ist und ursprünglich als Rückpositiv der grossen Orgel der Kirche diente. Diese Rückpositivfaçade ist das älteste erhaltene und sicher datirte Beispiel dieser Stilrichtung in der Lübeckischen Schreinerkunst. Sie lässt in den unteren Füllungen noch Anklänge an die romanische Ornamentik von Säulenkapitälern erkennen; besonders beachtenswerth aber ist sie wegen der die oberen Oeffnungen der Pfeifen verdeckenden durchbrochen gehaltenen charakteristischen Schnitzereien, unter denen die der oberen schmalen Füllungen direct an die Gestaltung der Messingwandleuchter unserer Kirchen gemahnen. Gerdt Bulle starb 1564 in der 5. Woche nach Pfingsten.

Auch das Epitaph des 1561 verstorbenen Peter Budan an der Nordwand in der Katharinenkirche gehört zu den frühesten Renaissancebildnereien der Tischlerei Lübecks. Der, das grosse Gemälde des jüngsten Tages umrahmende architektonische Aufbau mit dem in fünf von kleinen viereckigen kugelgekrönten Rahmenpfeilern eingefassten Giebelchen auslaufenden, überhängenden Baldachin zeigt in den schlanken, auf Postamente gestellten, korinthisirenden, wenn auch unkannelirten Säulen ein ziemliches Verständniss für die dem Alterthum entlehnten, bezw. nachgeahmten architektonischen Gesetze.

Die Architektur, aus deren Bereich die Malerei wie die Plastik, und die Kleinkünste, namentlich die Kunst der Sniddeker ihre meisten, der hiesigen Frührenaissance charakteristischen Motive und Formen entnommen haben, war, anstatt auf den neuen Bahnen voranzuschreiten, in Lübeck bedeutend hinter jenen zurückgeblieben.

Architekten im heutigen Sinne gab es um das Jahr 1500 noch nicht; die den Bau entwerfenden und aufführenden Personen waren Maurermeister, Mitglieder der ehrsamten Zunft, welcher selbst der Stadt-Baumeister, obwohl er sonst einige Privilegien genoss, zugehörte. Die Sitte, dass der Bildhauer und der Architekt eine und dieselbe Person sind, brach erst von Italien her sich Bahn. Als deshalb der Lübecker Rath am 3. Juli 1478 „deme beschedenen Georges Schonevelt, eneme Steenhouwer nu tor tyd tome Kile wesende“ schrieb, dass er mit seinem Werkzeuge unversäumt wieder nach der Stadt Lübeck zurückkehren solle, weil man hier seiner bedürfe, „vmmè etlike stene to vnser stad beste tho houwende,“ da wird es sich in der That um reine Steinhauerarbeiten gehandelt haben.

Von öffentlichen Bauten war hier, nachdem 1476 das innere Holstenthor vollendet worden war, damals nichts vorzunehmen; der Bau des südlichen Theiles des Kanzlei-gebäudes fiel auch erst einige Jahre später. Das einzige, was an letzterem etwa an den Renaissancestil anklingen könnte, sind die auf Granitmonolithen ruhenden, in ihrer Anlage an italienische Vorbilder gemahnenden offenen Bogenstellungen, wie solche auch unter dem südlichen Flügel des Rathhauses sich befinden, ohne dass man sie deshalb als Erzeugniss einer neuen Zeitrichtung betrachten dürfte. Ja, es kann zweifelhaft sein, ob überall jetzt noch der 1482 erbaute Theil steht, obwohl Rehbein's Chronik (S. 502) sagt, 1482 sei die alte Schreiberei abgebrannt und „wie sie noch steht wiedergebaut worden.“ Auch in der Architektur des 1502—1510 angeblich von dem aus Braunschweig mit 5 Helfern hiehergekommenen Meister Synsingus Hesse erbauten St. Annenklosters ist nichts, was nicht durchaus gothisch erschiene.

Kein Wunder; denn in der Architektur regte sich das Bewusstsein der neu anbrechenden Periode zuerst in den vom weltlichen und öffentlichen Leben ihr gestellten Aufgaben. Die neuen Befestigungswerke, mit welchen die Stadt Nürnberg zu Anfang des 16. Jahrhunderts sich umgeben hatte, waren in der Stadt Lübeck, welche sich immer fester gegen die Gelüste fürstlicher Gewalthaber zu wappnen suchen musste, nicht unbeachtet geblieben. Deshalb sandte, nach archivalischen Notizen, im Jahre 1517 der Rath von Lübeck seinen Baumeister nach Nürnberg, die dortigen Festungswerke zu studiren.¹⁾ Der Name des Baumeisters ist mir nicht bekannt; ebensowenig ob in Folge jener Sendung hier ausser Erdwällen auch Steinbauten zu Befestigungszwecken errichtet worden sind.

Für den Hochbau hatte in jener Zeit der Baumeister Hinrick Reventer zu sorgen, der in den Jahren 1514—1522 genannt ist mit dem Zusatze „der heren buwmester.“ Wie weit sein künstlerisches Streben etwa reichte, können wir bei dem Mangel an ihm

¹⁾ Gefällige Mittheilung des Hrn. Dr. A. Hagedorn.

zuzuschreibenden Bauausführungen nicht beurtheilen; doch bekundet sich sein Interesse an der Kunst darin, dass er seinen Sohn Kort als Lehrling bei dem Goldschmiedeamt eintreten liess, demjenigen Gewerbe, in welchem zu jener Zeit neben der Malerei die künstlerische Seite am meisten ausgebildet war. Zum Lehrherrn für seinen Sohn hatte Reventer den schon oben (S. 30) genannten Hans Froleke, damaligen Münzmeister, gewählt.¹⁾ Von Reventer, Vater wie Sohn, erfahren wir weiter nichts mehr; die Familie muss sich aber länger in Lübeck erhalten haben; denn in dem Auszuge der von Anno 1689—1721 vom Tischleramte für die Stadtbediensteten gelieferten Eichensärge wird 1721 zum 4. Januar auch aufgeführt „des sehl. Meisters Revinter“ Sarg.²⁾

Im Jahre 1529 (oder richtiger 1539³⁾ musste im Interesse der Seefahrt der Leuchthurm zu Travemünde neu aufgeführt werden. Eine Notiz darüber meldet nun: „1529 ist zu Travemünde der Leuchtthurm ohne einiges Ställungsgerüste von Holländischen Maurern gebauet, darauf 24 Sch[®] Bley gedäcket, ist 122 Schuh hoch.“⁴⁾

Der Ausdruck „ohne einiges Ställungsgerüste“ bezieht sich offenbar auf die heutigen Tages wieder aufgenommene Technik, welche z. B. hohe Fabrikschornsteine von innen heraus zu bauen gestattet und ein besonderes Baugerüst unnöthig erscheinen lässt.

Dass jenem Leuchtthurmsbau irgend eine stilistische Neuerung angehaftet habe, ist nirgends gesagt, auch kaum wahrscheinlich, da der Lage der Dinge nach ein Leuchtthurm stets möglichst schlicht in seinem Aeusseren gehalten werden muss. Nach dieser Seite hin liegt also in dem Hinweis, dass der Thurm von holländischen Maurern gebaut sei, keine besondere Bedeutung. Diese ist aber schon in der Zuziehung holländischer Arbeiter an und für sich enthalten, mehr noch darin, dass sie für städtische Bauten beschäftigt waren, worauf noch zurückzukommen ist.

Der Privatbau, selbst wo er ausser der Bestimmung für Wohn- oder Geschäftszwecke auch zu festlicheren Gelegenheiten dienen sollte, war, wie uns das Haus der Schiffergesellschaft, welches 1535 erbaut wurde, noch jetzt lehrt, im wesentlichen bei den Prinzipien des gothischen Häuserbaues⁵⁾ stehen geblieben. Dieselbe grosse Halle (Diele) des Unterhauses ist beibehalten wie in gothischer Zeit; ihr Licht erhält sie durch die grossen Fenster vom Hofe her, wie früher, dieselbe Disposition der Treppen, dieselben kleinen Kammern auf halber Stockwerkhöhe, dieselben Treppengiebel, dieselbe Vorliebe für den Schichtenwechsel zwischen schwarzen und rothen Steinen sind geblieben. Und doch vollzieht sich schon im Anfang des 16. Jahrhunderts ein Wechsel, kaum beachtet und scheinbar unwesentlich. Die Spitzbogenblenden der Façaden weichen und die Blenden werden schon häufiger im Rund- oder Stichbogen abgedeckt; ebenso die Fenster, welche selbst den

¹⁾ Jungenbok des Goldschmiede-Amtes von 1509 zum Jahre 1516 vp pas'ken (Staatsarchiv).

²⁾ Tischlerakten Vol. A fasc. Varia (Staatsarchiv).

³⁾ Vgl. Lübeckische Blätter 1827 S. 19.

⁴⁾ (C. von Höveln) der Stadt Lübeck glaub- vnd besähwürdige Herrlichkeit. 1666. S. 38.

⁵⁾ Vgl. W. Brehmer, das häusliche Leben in Lübeck zu Ende des 15. Jahrhunderts. (S.-A. aus „Hansische Geschichtsblätter XV.“ S. 8 ff.

horizontalen Sturz nicht verschmähen. Und ferner fügen sich in den stufenförmig gegliederten Giebel die schon an den Holstenthorthürmen vorhandenen, wenig den aufstrebenden Prinzipien der Gothik entsprechenden, horizontalen Gliederungen ein, welche dann zu Friesen sich ausgestalten. Solche Gliederungen sehen wir z. B. an der Schiffergesellschaft, noch besser aber an dem östlich an den Burgthorthurm sich anschliessenden Hause, das offenbar der gleichen oder wenig späterer Zeit als die Schiffergesellschaft angehört,¹⁾ aber einen schönen Terracottafries zeigt.

In diesen Abweichungen von den alten gothischen Giebeln giebt sich schon jene Veränderung kund, welche ihren vollsten Ausdruck in der schon beschriebenen Terracotta-façade (ehemals in der Braunstrasse № 4, vgl. Seite 33) und in dem jetzt abgebrochenen Giebel des Bergenfahrerschüttings vom Jahre 1556 gefunden hat, welcher Art auch die mit Medaillons geschmückten Häuser in der unteren Wahnstrasse und manche andere, mehr oder minder ausgeprägt, folgen. Diese Bauweise war auch nicht eine solche, welche von Holländischen Maurern hier eingeführt wäre.

Die niederländische Renaissance, sowie überhaupt das, was wir heutzutage schlechtweg unter „Renaissancebau“ zu verstehen pflegen, war selbst im Jahre 1545 hier in Lübeck noch nicht vorhanden. Darüber belehrt uns ein höchst interessantes Schreiben, welches im Jahre 1545 an den Rath zu Lübeck gerichtet ward. Das Schreiben selbst²⁾ ist freilich

¹⁾ Die an dem Hause unten rechts eingelassene Jahreszahl 1571 ist, schon ihrer Stellung nach, kaum auf die Erbauung des Hauses zu beziehen.

²⁾ Im Staatsarchiv, Steinhaueracten. Das Schreiben hat folgenden Wortlaut: Aen Die Ersamen Wysen onde discrete voersichtige Heerren, onde Raet der stadt van Lubeck. — V heerren Sal believe te weeten, hoe dat ick paul van houe steenhouwer Architeikt hier present bin, om al hier **Eenige Edificien der antiquen** to maken, welke Antiquen nou gheacht syn voer die meeste conste, van welke Conste man hier in der stadt niet en vint. Onde soe waert wel een groote Eerre onde profyt dat men voer alle vremde heerren coopluden oft ander Edelen alsoo een Conste hier in der stadt vont, welke stadt daer Seer wel to bequaam is, alsoo Myn heerren selfz wel weten niet teghenstaende. Soo ist mynen heerren 1 nuts onde profyteleck, dat sy goet arbeyt nemen onde dat plomp vörby gaen, waet ghy toch voer Een gelt ryghen cont, alsoo myn heerren wel beuinden sullen, alsoo verde alst v beliuet, Soo soude ick op myne heerren begheren, dat sy my souden vry huys huer willen gonne, onde dat sy my vry gauen, dat ick soude moghen vremde ghesellen te arbeyden stellen te weten, muerluden onde steenhouwers um myne werken te maken onde te stellen; ick en soude niet garne hebben, dat Een ander myn Aerbeydt muern soude, dan myn eyghen ghesellen. — Voert soo beghere ick op myne heerren, als dat sy my souden willen laeten Een stuck arbeyts aen den raet huis oft Eender aen syn Eyghen huys, dat alle man soude moghen sien, onde dat om my mede te proeven, Wat dar ick doen can; onde soo verde myne heerren dat alsoo niet en beuinden als ick voer ghesproken heb, soo bin ick willich daer af ghestraff te werden, Onde soo vorde als myn heerren my dat gunnen als ick voer my onderhout begheert hebbe, soo wil ic weder den heerren onde borgheren hoer profyt soucken oft voer my seluen waere, want den steen hier

leider nicht datirt; doch trägt das Aktenstück das (von der Hand des Syndicus Dreyer?) später hinzugefügte, offenbar den Rathsprotokollen entnommene und deshalb in seiner Richtigkeit nicht anzuzweifelnde Datum: „1545 Novbr.“

Der Briefschreiber nennt sich „Paul van Houe, steenhouwer, Architeikt“ und meldet dem Rathe, dass er hier in Lübeck anwesend sei, um allhier einige Gebäude nach antiker Weise zu machen, welche Antiken man jetzt für die höchste Kunst erachte, von welcher Kunst man aber hier in der Stadt nichts finde. Es werde der Stadt von grossem Nutzen sein, wenn die vielen fremden hier verkehrenden Edelleute und Kaufleute nicht vergebens nach hier zu besichtigenden Kunstbauten fragen müssten, sondern solche hier beschauen könnten. Da hier auch die Steine, aus denen gebaut werde, schlecht zu bekommen seien und, wo gebaut würde, viele Steine verschwendet würden, so sei es zum Nutzen der Stadt und der Bürger, dass hier Jemand wohne, der die neue Baukunst verstehe. Wolle der Rath ihm freie Wohnung vergönnen und ihm gestatten, seine eigenen **fremden** Maurer- und Steinhauergesellen bei seiner Arbeit zu verwenden, so richte er an den Rath die Bitte, dass er am Rathhaus oder an irgend einem ihrer Privathäuser ein Stück Arbeit verrichten dürfe, das Jedermann sehen solle und das als Probe seiner Kunst dienen könne. Würde der Rath seine Bitte nicht gewähren, so wolle er wieder von hier ziehen, da er dann hier keinen grossen Vortheil finden könne. Die Kunst könne nirgends gedeihen, als wo sie Unterstützung finde.

Ob Meister Paul van Hove, ohne seinen Zweck zu erreichen, hat weiterziehen müssen? Wir wissen es nicht; doch scheint er in Lübeck nicht weiter vorzukommen. Vielleicht könnte er eine und dieselbe Persönlichkeit sein mit dem „wälschen Baumeister Paul,“ der in den Jahren 1557/58 bei den Bauten der Mecklenburgischen Schlösser zu Dömitz und Schwerin beschäftigt war.¹⁾ Der Sprache seines Schreibens nach war Paul van Hove zwar sicher ein Niederländer, aber er hatte offenbar Studien nach der Antike gemacht, und wenn er „fremde Gesellen“ mitbrachte, so konnten auch diese vielleicht Italiener sein, welche an jenen Schlossbauten gearbeitet haben sollen.

Wenige Jahre später als Paul van Hove's Schreiben war in Lübeck die Baulust eine sehr rege, auch in Betreff der öffentlichen Bauten. Nach Reimar Kock's Chronik wurden im Jahre 1549 unter dem „Nien Gebuwete“ des Rathhauses (unterhalb der Kriegsstube also) drei neue Pfeiler von gehauenen Feldsteinen gesetzt, „alse de Hansestede tho

seer quaet te cryghen is, Waer of hier in der stadt arbeyt ghemaect is, daer voel steens in ghespilt is. Daer om soo waert wel nut dat hier een Wonde, om dat men hier constige bouwen sien soude, het soude Een groote lerre (!) voer de stadt syn; want hier wel vremde Edelluden oft copluden comen, soo vraghen sy wel faken oft hier niet constychs te sien en is; onde die const en wilt nerghens wesen, dan daer sy onderhouden en wort: soo wil ick supliant (!) den heerrren bidden, dat sy my oock wat vordeels doen willen, oft anders wil ick van hier weder tyen, want myn profyt hier niet seer ghelegen en soude syn; ghetekent

By My Paul van Houe steenhouwer, Altyt töt v heerrren bereet by nachte onde daghe.“

¹⁾ Mithoff, Künstler und Werkmeister in Niedersachsen. 2. Aufl. S. 244.

Lubeck scholden thosamen kamen.“¹⁾ In eben demselben Jahre 1549 ward auch das Mühlenthor mit samt den beiden Zwingern erbaut. Auf dem grossen, von Geffken herausgegebenen Holzschnitte „Lübeck in der Mitte des 16. Jahrhunderts“ sehen wir links dieses Mühlenthor mit den 2 dicken, an den Mittelbau sich anschliessenden Zwingern. Während an den Friesen der letzteren die schon früher erwähnten Terrakotta-Medaillons mit Portraiköpfen aus der Werkstatt des Statius von Düren zwischen kleine Säulchen gestellt sind, zeigt der Giebel des Zwischenhauses zwar auch den Terrakottaschmuck, hier aber in reichster Weise zwischen Pilastern, wie am Fürstenhofe zu Wismar. Der obere Abschluss der Stufen des Staffelgiebels bestehen aus halbkreisförmigen, in Haustein hergestellten Bögen, in deren Flächen als Ornament eine halbe Rosette sichtbar ist. Es ist dieses Mühlenthor von 1549, vollendet 1553, der erste künstlerisch ausgestaltete Renaissancebau, der in Lübeck sich nachweisen lässt.

Von dieser Zeit an fand die Renaissance dann bald auch in Privatbauten rasche Aufnahme und zwar, offenbar durch die niederländische Architektur beeinflusst, in einem Stile, welcher durchaus den in den Niederlanden selbst gebräuchlichen Formen der Renaissance entspricht. Die grosse Holzschnittansicht von Lübeck, welche nicht nach 1572 und nicht vor 1553 hergestellt sein kann, enthält mehrfach Häuserfassaden und namentlich Giebel, z. B. rechts neben der Katharinenkirche, welche an Reichthum im Detailschmuck und in dem Rhythmus ihres Aufbaues vortrefflichste Beispiele einer an die Renaissance der Niederlande eng sich anschliessenden Baukunst sind. Eine im Museum Lubecense aufbewahrte Holzschnittansicht des Marktes wird der Mitte des 16. Jahrhunderts zugeschrieben, sie lässt bereits eine ganze Reihe solcher mit Schneckenschnörkel und anderen charakteristischen Details ausgerüsteter Giebel erkennen; alle sind im niederländischen Stile gehalten, bis dann im Jahre 1570 der erste italienische Renaissancebau hieselbst ersteht in dem prächtigen Börsenvorbau am Rathhause.

Gegenwärtig sind ausser den schon früher genannten sicher datirte und unveränderte Häuserfronten aus der Zeit von 1500—1570 in Lübeck, soweit mir bekannt, nicht mehr vorhanden. Auch sind bis jetzt keine sicheren Nachrichten aufgefunden, welche einzelnen Baukünstlern ein bestimmtes Gebäude zuzuschreiben berechtigten. Schon in den „Mittheilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte,“ (III, 192) hat Herr Senator Dr. Brehmer dargethan, dass die hergebrachte, von Lisch aufgestellte Behauptung nicht stichhaltig sei, als ob um 1560 Gabriel von Aken die Häuser mit Terrakottenmedaillons in der unteren Wahnstrasse sollte gebaut haben. Gabriel von Aken, der erste Erbauer des Fürstenhofes in Wismar, ist in Lübeck nicht weiter nachweisbar, als durch seinen von dort am 4. April dem Herzog Johann Albrecht gesandten Absagebrief.

Anders steht es mit demjenigen, um dessentwillen Gabriel den fürstlichen Dienst verliess und sich nach Lübeck wandte, wozu ihn Verdruss über einen dem Maurermeister Valentin von Lyra, welcher den Bau des Fürstenhofes fortführte, beim Ankauf von Bausteinen gewordenen Vorzuges bewogen haben soll.

¹⁾ Grautoff, Lübeckische Chroniken II, 689.

Dieser Meister Valentin von Lyra, welcher 1554 den Schlossbau zu Wismar fortführte, war nach Inhalt der das Maueramt betreffenden Akten des Staatsarchivs, in Lübeck ansässig, wo seiner als „mester valentyn dess murman“ im Wochenbuche der Petrikirche 1548 4. W. nach Ostern gedacht wird. Er war Rathsmaurermeister („Stadtbaudirektor“ wie man heutzutage etwa sagen würde), zugleich aber Mitglied der Zunft, mit einzelnen Vorrechten ausgestattet. Wie aber meistens sämtliche beteiligten Zünfte und Aemter mit den privilegierten Bediensteten der Stadt in beständigem Streit lagen, so bittet auch eine Eingabe des Maureramtes vom 15. Mai 1555 den Rath, es möge, um alle Irrungen zu vermeiden, zwischen dem Amte und M. Valentin durch die Wetteherren ein Vergleich aufgerichtet werden, wie weit M. Valentins Freiheit sich erstrecken und worin er dem Amte unterworfen sein solle. Im Jahre 1561 sagt dann der Maurer Claes Rosendal von sich aus, er habe „by M. Valentin van Lyre, Juwer Erb. Hochw. gewesenen Murmeister soss jar langk, vnd darnach by Hanss Fryggessen itzigen Juwer Erb. Hochw. Murmeister gearbeitet.“¹⁾ Valentin von Lyra war noch 1556 für den Herzog von Mecklenburg thätig, wenn auch am Fürstenhofe in Wismar andere Kräfte ihn abgelöst zu haben scheinen.²⁾ Ob er, wie man anzunehmen pflegt, bei dem Bau am Schweriner Schlosse 1556 zu Tode gekommen sei, ist nicht erwiesen, jedoch möglich.

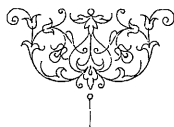
Meister Valentin von Lyra war also in den Jahren 1548 und 1555 in Lübeck ansässig und in Diensten des Rathes als dessen Rathsmaurermeister thätig. Er stand mit dem Lübecker Amt der Maurer in einer bis auf gewisse Freiheiten vollsten Verbindung. Er war sicher an dem Bau des Fürstenhofes in Wismar, sicher bei dem Schlossbau in Schwerin thätig. Beide Bauten sind hervorragende Muster der eigenthümlichen Bauweise, welche mit Terrakotten ihre Flächen bekleidete und belebte. Die Fabrikationsstätten dieser Terrakotten sind in Lübeck nachgewiesen, wo im Jahre 1550 das neue Mühlenthor damit geschmückt erscheint, zugleich der erste nachweisbare bedeutendere Renaissancebau der Stadt. Da liegt es denn doch in der That nahe, die dienstliche Stellung des Valentin von Lyra zum Herzoge von Mecklenburg in solcher Weise aufzufassen, dass er wie manche andere Lübecker jener Zeit, ansässig in Lübeck mit Weib und Kind, in Diensten benachbarter Fürsten gestanden, das heisst bestimmte Arbeiten für dieselben übernommen und ausgeführt hat.

Halten wir an dieser Auffassung fest, so ist M. Valentin von Lyra, vielleicht anknüpfend an den Aufenthalt des Paul van Hove in Lübeck, derjenige Künstler, welcher den Neubau des Mühlenthores 1549—1553 herstellte und damit der Architektur das Reich der Renaissance in Lübeck eröffnete. Den Weg zu dieser Höhe hatten, wie wir gesehen haben, die Kleinkünste, die Bildhauerei, die Malerei schon lange vor der Architektur beschritten; aber auch alle diese Kunstbestrebungen, von kleinsten Anfängen sich emporarbeitend und beeinflusst von den Niederlanden wie vom Süden, kommen zu ihrer

1) Staatsarchiv, Maurerakten. Vol. A fasc. Aufnahme ins Amt; und ebenda IX, V.

2) Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland II, 260 f.

schönsten und vollendetsten Entfaltung erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, als auch die Architektur zur Renaissance durchgedrungen war. Dann aber breitet sich stolz der Börsenvorbau in den Formen italienischer Renaissance vor das Rathhaus, da liefert Tönnies Evers die meisterhafte Ausstattung der Kriegsstube, da füllen sich die Kirchen mit Gestühl und Epitaphien von feinstem Schnitzwerke, die Prunkzimmer der Reichen zieren sich durch Meisterwerke der Goldschmiedekunst, kurz Künste und Gewerbe nahmen den höchsten Aufschwung unter der Herrschaft der Hochrenaissance, bis schon nach kaum einem halben Jahrhundert das Verderben Deutschlands auch hier sich in einem Verfall geltend macht, dessen Folgen noch jetzt nicht völlig überwunden sind.



Uebersicht der Tafeln.

- Lichtdruck: Holzschnittwerk aus der Bürgermeisterkapelle in der St. Marienkirche. Anfang des 16. Jahrhunderts.
- Taf. I Fig. 1. Detail der Malerei des Laurentiusaltares von 1522. (Culturhistorisches Museum № 2.)
- „ „ „ 2. Detail der Malerei des Johannisaltares von 1496. (Cult. Mus. № 4.)
- „ „ „ 3. Detail der Malerei des Laurentiusaltares von 1522. (Cult. Mus. № 2.)
- „ II „ 4. Desgl.
- „ III „ 5. u. 6. Holzschnittwerk vom Diakonenstuhl in der Katharinenkirche. 1589.
- „ „ „ 7. Detail der Malerei vom Laurentiusaltar von 1522. (Cult. Mus. № 2.)
- „ IV „ 8. Holzschnittwerk vom Diakonenstuhl in der Katharinenkirche. 1589.
- „ „ „ 9. Vom Grabstein des Zinngießers Roleff Grube in der Katharinenkirche. 1583.
- „ „ „ 10. Detail der Malerei vom Laurentiusaltar von 1522. (Cult. Mus. № 2.)
- „ V „ 11. Spangenberg'scher Kirchenstuhl in der St. Jacobikirche. 1576.
- „ VI „ 12. Aus einem Gemälde des Vittore Carpaccio in der Scuola dei Schiavoni zu Venedig. (1502—1508). (nach Weizsäcker.)
- „ „ „ 13. Holzschnittwerk, St. Georg mit dem Lindwurm. Anfang des 16. Jahrhunderts. (Cult. Mus. № 221.)
- „ VII „ 14. Bronze-Epitaph des Karsten Middeldorp in St. Jakobikirche. 1562.
- „ VIII „ 15. Grabstein des Dekan Johs. Rode im Dom. 1532.
- „ IX „ 16. Grabstein des Domherrn Mauritius Ebeling im Dom. 1537.
- „ X „ 17. Grabstein des Domherrn Bernhard Cloenewinkel im Dom. 1548.
- „ XI „ 18. Grabstein des Bischofs Johann Grimmolt im Dom. 1523.

Die Aufnahmen besorgte Herr Architekt Max Metzger hieselbst; die Autographie lieferte die Steindruckerei von Gebrüder Borchers, den Lichtdruck Herr Johs. Nöhring.

Berichtigung.

- S. 17 Z. 4 v. u. statt 1552 lies 1522.
S. 21 Z. 21 v. o. ist „zu“ zu streichen.
-