

SUOMEN MUINAISMUISTOYHDISTYKSEN AIKAKAUSKIRJA
FINSKA FORNMINNESFÖRENINGENS TIDSKRIFT

XLIX: 1.

DIE SPÄTMITTELALTERLICHE STEINSKULPTUR IN ESTLAND UND LETTLAND

VON

ARMIN TUULSE

HELSINKI 1948 HELSINGFORS

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	5
Das Erbe der vorausgegangenen Jahrhunderte.....	7
Volkstümliche Erzählerkunst in Estland	17
Tallinner Gildenmeister und die Ausprägung des strengen Flachreliefs	37
Die Beischlagsteine Tallinns.....	46
Die Türstürze Tallinns	57
Das Pawels'sche Epitaph und der Ballivi-Stein	64
Rigaer Schloss-Skulpturen	70
Meister Reynken	75
Schluss	85

Einleitung.

Im allgemeinen ist die Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Steinplastik in Estland und Lettland eng mit der Baukunst verbunden. Abgesehen von der in Form von Grabsteinen überall verbreiteten Sepulkralplastik, handelt es sich hauptsächlich um Bauplastik, entweder im engeren oder weiteren Sinne. In dieser Hinsicht sind die kunstgeographischen Probleme bei der Steinplastik und Baukunst oft übereinstimmend, besonders was die Abhängigkeit von den Aussenbeziehungen und vom Material betrifft. Wie in der Baukunst, bilden auch in der Plastik Nord- und Mittelestland mit den Inseln Ösel, Mohn und Dagö ein streng geschlossenes Hausteingebiet mit besonderem eigenen Gepräge, das sogar einige Ausstrahlungen südwärts hat. Südostland und Nordlettland bilden ein ziemlich einheitliches Ziegelgebiet, bis das Gebiet der Dünalinie mit seinem Kalkstein entgegenstösst, wenn auch nur mit einem Kalkstein, der hauptsächlich nur als Baumaterial Verwendung gefunden hat: soweit man guten Haustein gebraucht, hat man beinahe immer den öselschen Dolomit verwendet, nicht nur in Riga und im kurländischen Ziegelgebiet, sondern sogar im südlichen Ordensgebiet, in Preussen. Es sei hier nochmals betont, dass der nördliche Teil Estlands, was den guten Haustein betrifft, eine Ausnahme unter den Ländern an der südlichen und östlichen Ostseeküste gebildet hat; das zeigt auch die Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Steinplastik.

Besonders eng war die Steinplastik im 13. und 14. Jahrhundert mit der Baukunst verknüpft. Abgesehen von einigen Ausnahmen, bilden in diesen Zeiten das Konstruktive und das Dekorative eine beinahe unzertrennbare Einheit, was eine Sonderbehandlung des dekorativen Teils nicht genügend rechtfertigt. Im Spätmittelalter beginnt eine Trennung der beiden Teile, wobei die Formen der Bildhauerkunst oft eine von der Architektur ganz

abweichende Herkunft zeigen. Hand in Hand mit dieser Erscheinung beginnt die Ausbildung sehr starker Eigenzüge der Plastik, die sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vertiefen, bis am Ende des Mittelalters besonders in Nordestland eine bemerkenswerte Lokalschule entsteht. Verglichen mit der gleichzeitigen Entwicklung in Westeuropa, bietet das estländische Material in bezug auf die Qualität nichts Besonderes; desto mehr aber zeigt sich dort die volkstümliche Richtung, die in morphologischer Hinsicht einen interessanten Beitrag zu der allgemeinen mittelalterlichen Formenexpansion bietet.

Damit haben wir die Begründung der Problemstellung. Neben den stark örtlich gefärbten Grundlinien treffen wir gleichzeitig auch Werke, die unmittelbar auf eine internationale Entwicklung hinweisen. Meisternamen tauchen auf, die die damaligen Kunstverbindungen aufzeigen. Teilweise sind auch diese Werke mit einbezogen worden. Der Aufsatz will aber in keiner Weise ein Kompendium sein, ebensowenig eine Inventarisierung, und zwar schon nicht wegen der Schwierigkeiten in der Nachprüfung und Vervollständigung des Materials. Deshalb sind die Grabsteine unberücksichtigt geblieben wie auch überhaupt die Sepulkralplastik, ausgenommen einzelne Beispiele, die die allgemeine Richtung zu erhellen ermöglichen.¹

¹ Obwohl teilweise veraltet, bietet das Werk von H. Loeffler. *Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien in den Kirchen Alt-Livlands vom 13.—18. Jahrhundert*, Riga 1929, für diese Probleme doch eine allgemeine Übersicht. Eine Reihe von Grabsteinen aus Estland ist auch von O. Sild beschrieben worden: *Mõningaid vanu hauakive meie maalt* (Einige alte Grabsteine aus unserem Lande), Tartu 1928. Vgl. auch E. von Nottbeck und W. Neumann, *Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval*. II. Reval 1904.

Das Erbe der vorausgegangenen Jahrhunderte.

Die Zeit um 1400 ist in der Entwicklungsgeschichte der Architektur und Steinskulptur in Estland und Lettland ein Wendepunkt, — dann zeigen sich die neuen Züge, die sich im Laufe des 15. Jahrhunderts immer deutlicher ausprägen. Die Wurzeln der Entwicklung reichen aber in vieler Hinsicht zurück in das 13. und 14. Jahrhundert.

Wie schon erwähnt, handelt es sich in dieser Zeitspanne hauptsächlich um Bauplastik, und so bilden sich Gruppen auf Grund der Entwicklung der Baukunst. Eine zentrale Stellung nimmt in frühester Zeit das wichtigste Baudenkmal des Baltikums — der Dom zu Riga — ein. Dort bildet das Nordportal ein interessantes Beispiel dekorativer Plastik; desgleichen sind die Kapitelle und Konsolen des Kapitelsaales und des Kreuzganges reichlich skulptiert. Über die Datierung des Doms ist viel diskutiert worden; zuletzt hat Karling mit grosser Wahrscheinlichkeit die Entstehung der erwähnten Teile in die Mitte des 13. Jahrhundert verlegt und gut begründet auf rheinländische und westfälische Vorbilder hingewiesen.¹ Den Hauptmeister der bildhauerischen Teile nennt er den »Kölner Meister«, der später in Estland eine grosse Rolle zu spielen hatte.

Der rheinische Ursprung der Rigaer Skulpturen ist unbestreitbar. Wir treffen dort die typische Spiralranke und andere Elemente des deutschen Übergangsstils, gepflegt vom Hauptmeister und von seinen Gehilfen. Karling hat die Kapitellornamente im Dom zu Haapsalu (Hapsal) mit den Rigaskulpturen in Zusammenhang gebracht. Auf Ösel ist der Taufstein von Valjala (Wolde) mit ähnlichen Ornamenten versehen und bildet ein stilechtes, erstklassiges Beispiel rheinischer Kunst in Estland. Die Entstehung dieser und

¹ S. Karling, *Riga domkyrka och mästaren från Köln*. Konsthistorisk Tidskrift 1941 H.2—3, 1942 H. 1—2.

der Kapitelle in Haapsalu ist in die sechziger Jahre des 13. Jahrhunderts zu verlegen. Man hat es hier also auch zeitlich mit einer direkten Nachfolge der Rigaer Domsulpturen zu tun. In einer gewissen Verflachung lebt dieselbe Richtung noch später in Estland weiter, — wir treffen die rheinischen Züge in den Landkirchen Lääne-Nigula (Pönal) und Kullamaa (Goldenbeck). Beide gehörten zum Bistum Ösel-Wiek (Saare-Läänemaa), das besonders rege Beziehungen zu dem Rigaer Stift hatte. Auch in der in demselben Bistum gelegenen Kirche von Ridala (Röthel) ist ein Meister rheinisch-westfälischer Herkunft tätig gewesen. Dort fehlt wohl die typische rheinische Ranke, an die gleiche Kunstprovinz erinnern aber das stilreine Westportal und die oberhalb desselben stehende Figur der Maria-Magdalena. Obwohl in der Ausarbeitung äusserst rustikal, zeigt sie Stilzüge, die unmittelbar oder mittelbar von dem Kunstkreis der Skulpturen in der Vorhalle des Domes in Münster abgeleitet sind.¹

Der rheinische Einschlag beschränkte sich merklich genug nur auf das Bistum Ösel-Wiek, wo man den engsten Kontakt mit Riga hatte. In anderen Teilen Estlands zeigen sich in derselben Zeit ganz andere Stilbeziehungen. In der frühen Architekturplastik von Tallinn (Reval), besonders aber bei den Kirchen in der mittelestländischen Landschaft Järvamaa (Jerwen) tauchen in den letzten Jahrzehnten des 13. und am Anfang des 14. Jahrhunderts deutliche Züge gotländischer Kunst auf. Auch dieses Problem ist viel umstritten worden, bis wiederum Karling eindeutig die Richtigkeit der gotländischen Einschläge in dem genannten Kunstgebiete bezeugt hat.² So tragen die Kapitelle der in Järvamaa liegenden Kirche von Ambla (Ampel) Ornamente, die auf eine gotländische Schule zurückzuführen sind (Hellvi, Othem u.a.). Roosval hat diese Richtung mit Meister Lafrans Botvidarsson verbunden. Die Kirche zu Ambla ist nach Karling in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts fertig geworden.

Nach demselben Verfasser hat der in Ambla tätig gewesene Meister teilweise auch bei einer anderen järvamaaschen Kirche, in Koeru (Marien-Magdalenen), mitgewirkt. Daneben taucht aber hier ein anderer Meister

¹ Vgl. B. Thomas, *Die westfälischen Figurenportale in Münster, Paderborn und Minden*. Westfalen 1934. Heft 1, Abb. 7—10.

² S. Karling, *Gotland och Estlands medeltida byggnadskonst*. Rtg 1939, s. 65 ff. *Id.*, *Baltikum och Sverige*. Antikvariska studier III (1948), s. 18 ff.

auf, den Karling mit dem gotländischen Meister Fabulator in Zusammenhang bringt. Als ein Werk dieses Meisters erweist Karling die um 1300 entstandene Kirche zu Pilstvere (Pillistfer), die teilweise noch zu der Järva-Gruppe gehört. Aber die gotländischen Elemente sind dort nicht mehr so rein gehalten wie in Ambla. Pilstvere liegt schon ziemlich südlich, und nicht weit davon entfernt wurde um 1300 das Schloss zu Viljandi (Fellin) erbaut, wo die Kapitelle eine ganz andere Entwicklung als in den Järvamaa-Kirchen zeigen. Es scheint dort eine wichtige kunstgeographische Grenze zu liegen.

In Tallinn (Reval) treffen wir bis etwa 1300 gotländische Formen. Wie in Järvamaa, halfen hier politische und wirtschaftliche Beziehungen mit. Nordestland war ja damals dänisch, und ausser lebhaften Handelsbeziehungen zwischen Visby und Tallinn sind rege, rein persönliche Berührungen zwischen Skandinavien und Tallinn bekannt. Eben damals bildete auch das Romakloster seine Beziehung zu Nordestland aus, die bis in das Spätmittelalter dauerte und auch die spätmittelalterliche Entwicklung nicht wenig erhellen hilft. Auf Grund des Gesagten ist es verständlich, dass wir gotländische Formen in den Kapitellen der ältesten Teile des Zisterziensernonnenklosters zu Tallinn finden. Diese dürften um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. Noch deutlicher erscheinen aber gotländische Züge im Nordportal der Nikolaikirche, das auf die Zeit um 1300 zu datieren ist.¹

Die gotländische Linie erlebte ihre Kulmination in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf der Insel Ösel. Auch diese Erscheinung hat mehrere Ursachen. Die im 13. Jahrhundert herrschende rheinländische Richtung war erloschen, die Handelsbeziehungen westwärts entwickelten sich immer weiter, und die Öseler spielten fortwährend eine Rolle in der Seefahrt. Wie oben erwähnt, besass Ösel neben Gotland den besten Haustein im Ostseegebiet, — dem allgemeinen Bodencharakter nach konnte man Ösel sogar als geologisches Fortsetzungsland von Gotland ansehen. So ist es verständlich, dass die um 1330 erbaute kleine Landkirche zu Karja (Karris) in ihrem skulpturalen Teil ein Abklang der gotländischen Steinmetzkunst wurde².

Im südestländischen und nordlettländischen Ziegelgebiet findet man sehr

¹ *Ibidem.*

² H. Kjellin, *Die Kirche zu Karris und ihre Beziehungen zu Gotland*. Skrifter utgivna av Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund, XI, Lund 1928; A. Tuulse, *Die Kirche zu Karja und die Wehrkirchen Saaremaas*. Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1938, Tartu 1940.

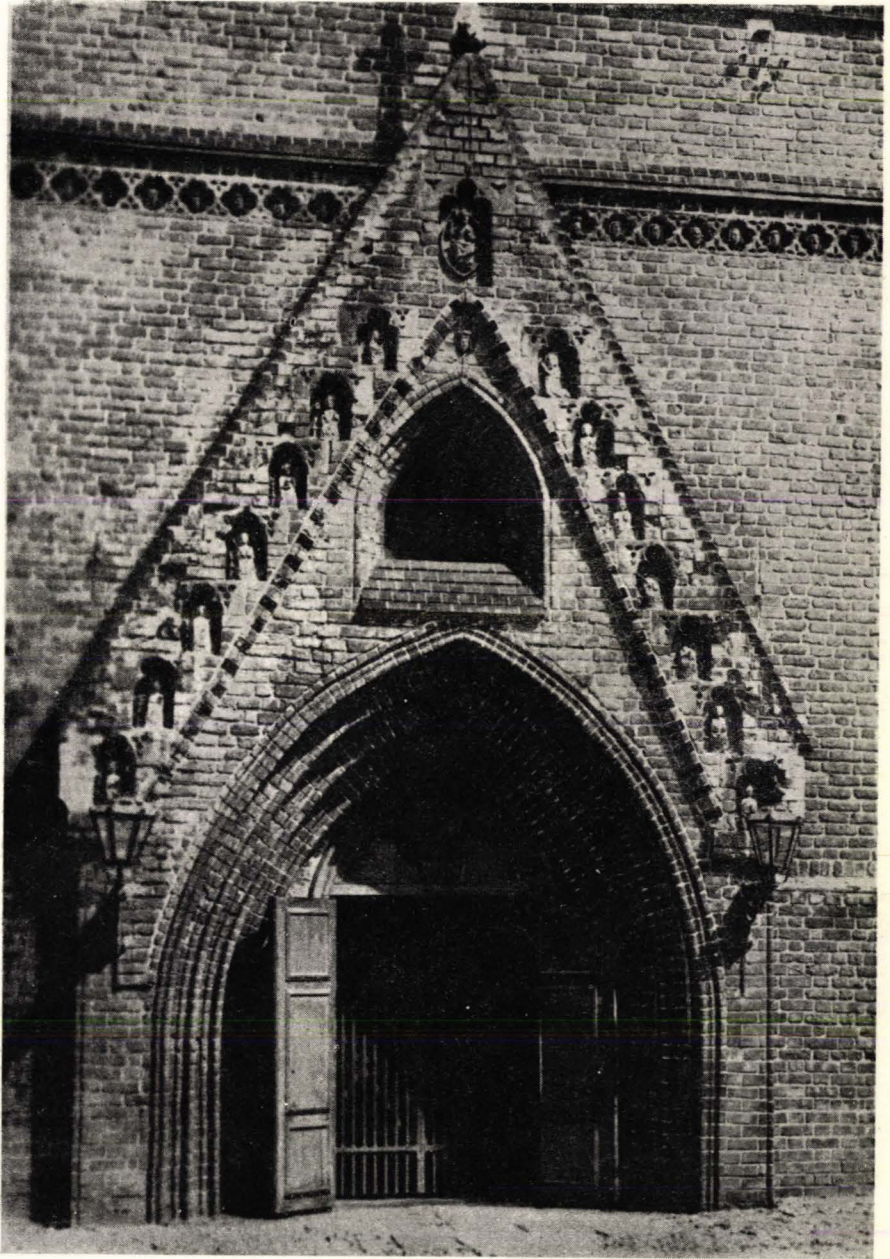


Abb. 1. Westportal der Johanniskirche zu Tartu.

wenig Bauplastik. Das ist charakteristisch für die ganze Entwicklung in Alt-Livland, wo die Backsteintraditionen nicht solche festen Wurzeln hatten wie im südlichen Ordensland Preussen. Nur in den Städten finden wir stilreine Backsteinkirchen. Nennenswerte Bauplastik gibt es nur in der Johanniskirche zu Tartu (Dorpat). Sie wurde in ihrer ursprünglichen Gestalt im Anfang des 14. Jahrhunderts erbaut; aus dieser Zeit stammen auch die Terracottadekorationen, vor allem bei dem merkwürdigen Westportal, und die Figuren und Kopffriese am Turm und Langhaus (Abb. 1). Die Figurenbehandlung ist steif, doch typisch für die Zeit, besonders was den Faltenstil und die perückenähnlichen Kopfbedeckungen betrifft. Für die Friese finden wir ziemlich nahe Vorbilder im märkischen Ziegelgebiet, besonders aber in Preussen, wo die Terracottafriese in Wormditt stark an die Johanniskirche zu Tartu erinnern. Für das Westportal findet sich keine direkte Parallele, ausgenommen das Portal in St. Ják in Ungarn, das aber wohl nicht unmittelbar mit dem Tartuer Portal zusammenhängen dürfte.¹ Man hat es hier wohl mit einer Parallelentwicklung zu tun, wobei der Ausgangspunkt die figurengeschmückte französische Kathedralarchitektur ist.

Wie ist die Entwicklung in derselben Zeit im lettländischen Teil verlaufen? Eine ähnliche Auswirkung der Bauplastik des Domes zu Riga wie in Bistum Ösel-Wiek finden wir dort nicht. Teils ist dies durch den Mangel an passendem Haustein zu erklären, teils aber durch die allgemeine Abweichung in der Stilrichtung. In Riga und im südlichen Teil Alt-Livlands ist schon früher als in Estland die Berührung mit der Ordenskunst zustande gekommen, die ihre Spuren auch in der Bauplastik hinterlassen hat. Gotländische Elemente fehlen in der Plastik beinahe völlig, obwohl sich in der Architektur schon ziemlich früh Beziehungen zu Gotland zeigen. Aber auch sie beschränken sich auf einzelne Punkte (Üxkull, Riga).² Vieles ist zerstört worden, die noch erhaltenen bauplastischen Fragmente weisen aber unmittelbar auf Nord- und Westdeutschland hin (z.B. die Kapitelle im Ordensschloss zu Wentspils (Windau)).³

¹ R. Hamann, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter II. Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin und die normannische Invasion in der deutschen Architektur des 13. Jahrhunderts*. Marburg a. Lahn 1923, Abb. 294—295.

² A. Tuulse, *Die Burgen in Estland und Lettland*. Verhandlungen der Gelehrten Estnischen Gesellschaft XXXIII, Dorpat 1942, S. 23 ff.

³ B. Schmid, *Die Burgen des deutschen Ritterordens in Kurland*. Zeitschrift für Bauwesen 71. Jg. 1921, 7.—9. Heft.

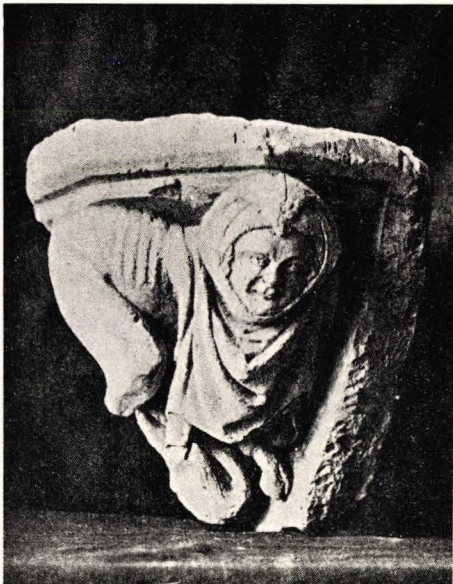


Abb. 2. Kapitell aus Riga. Nach Guleke.

Einige interessante Hausteinkapitelle waren bis 1939/40 im Historischen Museum zu Riga erhalten. Auf einem von diesen war ein menschenköpfiges Tierwesen dargestellt (Abb. 2), und die Formen zeigten auffallende Ähnlichkeit mit Konsolen in der Kapelle des Hochmeisterschlusses zu Marienburg. Dort ist die Datierung um 1330 festgestellt, und um dieselbe Zeit dürfte die Konsole in Riga entstanden sein. Eine andere Konsole in Riga mit Stierhaupt gehört zu derselben Schule, nur dass die Ausarbeitung präziser ist und direkte Nachklänge der Entwicklung in Westeuropa im 13. Jahrhundert zeigt.¹

Eine ähnliche fabulierende Richtung treffen wir um 1300 in Südestland, wo die erhaltenen Kapitelle aus dem Ordensschloss zu Viljandi (Fellin) ein interessantes Kapitel der estländischen mittelalterlichen Bauplastik bilden. Eine eingehende Analyse derselben ist schon früher vom Verfasser gegeben worden;² hier sei nur bemerkt, dass die Kapitelle zu Viljandi einerseits sehr stark an die alten Traditionen von Riga anknüpfen, andererseits aber schon rein gotische Elemente aus dem Westen übernommen haben. Im vegetabilen Teile sind romanische kalligraphische Kurven und Perlenschnüre eigentümlich mit frischem Naturalismus verbunden. Daneben sind ringende Bauern und Fuchsfabel in lebhaften Formen dargestellt (Abb. 3). Die freie Detailbehandlung wurde besonders durch das Material — Öseler Dolomit — begünstigt.

Die Wirkung dieser Kapitelle bemerkt man auch nördlich von Viljandi. So zeigen die Kapitelle der Kirche von Türi (Turgel) ähnliche Züge, und es

¹ Abgebildet in R. Guleke, *Alt-Livland*, F. I. T. LVIII, b. Das Stierhaupt kann im gegebenen Fall auch auf die Verbindungen mit Mecklenburg hindenten, wo es bekanntlich als Wappenfigur oft plastisch angewendet worden ist. Auf diesen Sachverhalt hat Professor S. Karling meine Aufmerksamkeit gerichtet.

² A. Tuulse, *Viljandi ordulossi kapiteelid* (Die Kapitelle des Ordensschlusses Viljandi). Verhandlungen der Gelehrten Estnischen Gesellschaft XXX (Liber saecularis), Tartu 1938.

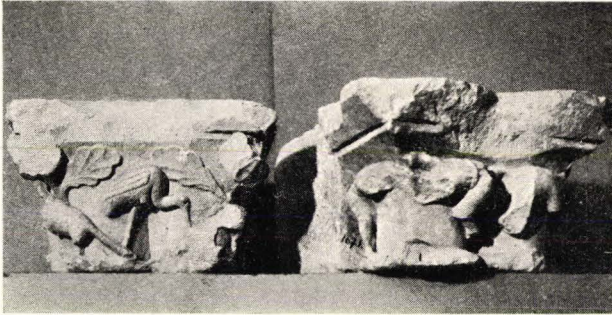


Abb. 3. Kapitelle aus dem Ordensschloss zu Viljandi.

fragt sich, ob nicht auch die fabulierenden Elemente in Pilstvere mehr mit Viljandi als mit gotländischen Meistern zusammenhängen.¹ Wie schon oben angedeutet, liegt dort jedenfalls die kunstgeographische Grenze, wo gotländische Elemente mit nord- und westdeutschen zusammentreffen.

Die fabulierende Tierplastik von Riga bis Viljandi lässt sich ziemlich gut mit Vorbildern in Nord- und Westdeutschland verbinden. Auf preussische Vorbilder ist schon hingewiesen worden. Dort herrscht um 1320 im allgemeinen der reiche Stil, der seinerseits von Wentzel mit einer ähnlichen Linie in Lübeck im Zusammenhang gebracht worden ist.² Wentzel legt grossen Wert auf die Kapitellplastik in der Briefkapelle der Marienkirche aus dem Jahre 1310. Aber auch Burgkloster und Katharinenkloster bieten viel Vergleichsmaterial. Sogar die Fuchsfabel ist vertreten. Obwohl die Kapitellplastik in Viljandi keinen unmittelbaren Vergleich mit der Lübecker Kapitellplastik aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts gestattet, ist die allgemeine Richtung doch dieselbe. In den Ordensländern zeigen schon die Kapitelle der Burgkapelle zu Lochstedt aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhundert ein eigentümliches Einsetzen der Tierplastik. Dort herrscht aber noch die romanische Linie mit

¹ In diesem Fall liesse sich die Järva-Gruppe etwas später datieren, als von Karling vorgeschlagen; und zwar könnte man die Entstehung der Kirche zu Ambla am Ende des 13. Jahrhunderts, die der Kirche zu Koeru um 1300 und die der Kirche von Pilstvere am Anfang des 14. Jahrhunderts ansetzen (Vg. auch H. Kjellin. *Die Hallenkirchen Estlands und Gotland*. Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundets Årsberättelse 1928—1929, I. Lund 1928).

² K. H. Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*. Berlin 1939, S. 42; H. Wentzels Rezension in der Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, B. XXX, Heft 2; H. Wentzel, *Lübecker Plastik bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*. Berlin 1938, S. 66.

Bestiarien vor, die später in den obengenannten Beispielen von der lustigen gotischen Tierwelt ersetzt wird. Doch behalten die peripherischen Gebiete einen Teil des alten Formenschatzes bei, und es entsteht eine Mischung von Romanik und Gotik. Die neuen Elemente stammen aus den Kunstprovinzen Rheinland und Westfalen, wo fabulierende Tiermotive zusammen mit naturalistischer Flora aus Frankreich früh im 13. Jahrhundert eingedrungen waren. Austrahlungspunkte des neuen Stils bildeten die grossen Kirchenbauten, und wir finden in Westfalen viele solche, die unmittelbar Vorbilder für Nachklänge im fernen Norden abgeben konnten. Es seien nur Paderhorn, Minden, Gosefeld und Warburg erwähnt.¹ In allen diesen finden wir ähnlich vegetabil und mit Figuren geschmückte Kapitelle wie in Viljandi, und auch die Tierfabel fehlt dort nicht. Die est- und lettländischen Beispiele stehen nur als einzelne Punkte in dieser interessanten Entwicklung, die besonders auf Gotland die Entstehung einer eigentümlichen Lokalschule bewirkt hat. Auch dort zeigen sich Skulpturgruppen, die man ziemlich unmittelbar auf die über Lübeck verbreitete norddeutsche Formenexpansion zurückführen konnte (eine Reihe von Kapitellen in der Schwertingschen Kapelle der Marienkirche zu Visby).

Tiefer im 14. Jahrhundert zeigt sich eine fortschreitende Verflachung in der Bauplastik Alt-Livlands. Im Rigaer Historischen Museum befand sich neben den obengenannten noch ein Kapitell, auf dem die Geschichte des Mönches von Heisterbach dargestellt war (Abb. 4). Das Kapitell ist in den Rigaer Festungswällen gefunden worden und dürfte mit der Bautätigkeit der Zisterzienser in Riga zusammenhängen. Die flach behandelten Formen auf diesem Kapitell wirken wie eine Vorahnung der kommenden Entwicklung. Etwas an diesen erinnert an Kapitelle in Kolbatz und anderswo in Norddeutschland, die von Ugglas mit dem gotländischen Meister Fabulator in Zusammenhang gebracht worden sind.² Eine ähnliche Kapitellform finden wir auch

¹ Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kreis Warburg. Bearbeitet von N. Rodenkirchen. Münster i. W. 1939, S. 391 ff. (Stadt Warburg, Neustädter Kirche); Kreis Coesfeld, bearbeitet von A. Ludorff, Münster i. W. 1939, Taf. 39 (Coesfeld, Heilige Geistkapelle); Kreis Paderborn, bearbeitet von A. Ludorff, Münster i. W. 1899, Taf. 32, 36 (Paderborn, Dom).

² Carl R. af Ugglas, *Några gottländska skulpturverk i norra Tyskland*. Fornvännen 1914. Wentzel vergleicht das Rigakapitell mit Tierkapitellen aus der alten Marienkirche in Lübeck (Wentzel, *Lübecker Plastik*, S. 130, vgl. auch Fornvännen 1937, S. 119. Die Kapitelle sind abgebildet in Bau- und Kunstdenkmäler Lübeck II, S. 152). Diese Zusammenstellung ist aber



Abb. 4. Kapitell aus Riga. Nach Guleke.

in Tornow, von wo aus, wie man weiss, Beziehungen zu dem Zisterzienserkloster zu Dünamünde bestanden haben.¹

Ein Hinweis auf ähnliche Beziehungen wird uns auch durch ein Beispiel aus Tallinn gegeben. Es sind die Kapitelle des Westportals des Katharinenklosters der Dominikaner, das im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts erweitert worden ist. In der Architektur zeigen sich schon klar die Züge der kommenden Entwicklung, in der Dekoration lebt aber noch zäh die alte Linie weiter. Besonders erinnert die grinsende Teufelsmaske an ähnliche Details an das Südportal von Gammelgarn auf Gotland, von dem man weiss, dass es vom anonymen Meister Fabulator stammt. Ein stilisiertes Blattornament am Dominikanerportal von Tallinn erinnert an Hörsne (Gotland), und gleichzeitig finden wir ein Gegenstück in Norddeutschland (die Kapitelle im Museum zu Stet-

stilistisch unbegründet: im Gegensatz zu der romanischen Formensprache der Kapitelle aus der alten Marienkirche zeigt das Rigaer Kapitell typische Stilzüge des 14. Jahrhunderts, so wie diese sich in Alt-Livland damals ausgeprägt hatten.

¹ Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg. Band 1, Heft 2: Ostprignitz. Berlin 1907, S. 205.

tin).¹ Die in Tallinn überwiegenden nichtgotländischen Elemente gestatten die Vermutung, dass die späten Nachklänge der sog. Fabulorkunst hierher über Norddeutschland gekommen sind. Typisch für die lokale Entwicklung ist die Verflachung, die in schroffem Gegensatz zu den plastischen Formen der gotländischen Fabulorkunst steht. Dass die Entwicklung in dieser Richtung konsequent weiter gegangen ist, zeigt das Portal der Klosterkirche des Birgittinerklosters zu Pirita (St. Brigitten) bei Tallinn, das aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammt und eine sehr verflachte Kopie des Katharinenkloster-Portals ist.² Eine weitere Entwicklung in dieser Richtung war nicht mehr möglich, — wir stehen an der Grenze, wo eine grosse Stilumbildung in der Architektur wie auch in der Skulptur stattgefunden hat.

¹ A. Tuulse, *Gotland och Estlands medeltida byggnadsskulptur*. Gotländskt arkiv 1945.

² B. Berthelson, *Studier i birgittinerordens byggnadsskick I I*, 1946, s. 452.

Volkstümliche Erzählerkunst in Estland.

Im altlivländischen Religions- und Kunstleben bildet die Zeit um 1400 eine Blüteperiode. Besonders gilt dies für die Architektur. Eine Reihe von neuen Gotteshäusern werden erbaut, und ebenso merkt man eine lebhaftere Tätigkeit auf dem Gebiet der Profanarchitektur. Diese Blüte zeigt sich in erster Linie in Tallinn und Nordestland, wo jetzt der Orden nach dem Kaufvertrag von 1346 als neuer Herr seine Stellung zu sichern begonnen hat. Auch hatte sich das Land von den Folgen des blutigen Estenaufstandes von 1343—45 erholt, und immer mehr dachte man jetzt ausser an Festungsbauten auch an die Errichtung von Kirchen und Klöstern. Im Zusammenhang damit beginnt auch die schon oben angedeutete Stilveränderung. An Stelle des früher vorherrschenden westfälisch-gotländischen Stils trat der strenge Ordensstil, der auf sachlichen, geometrischen Formen aufgebaut war und so schon von vornherein keine grosse Vorliebe für Plastik hatte. So versteht man auch die schon oben geschilderte Verflachung in der Bauplastik, die um 1400 beinahe zu einer Krise führte und eine Umbildung in der Formenbehandlung forderte. Die Plastik verliert den früheren engen Kontakt mit der Baukunst, sie wird wie ein Beiwerk »draufgeklebt« und dient in der Sakralarchitektur oft lediglich als Ideogrammausserung.

Die ersten Beispiele der neuen Entwicklung haben wir in dem Zisterzienserkloster Padise (Padis) in Nordestland. Schon im 13. Jahrhundert besass das Kloster Dünamünde dort Ländereien, und es stand schon damals dort auch eine Kapelle, wahrscheinlich aus Holz. Erst nach 1310, als die Mönche aus Dünamünde nach Verkauf des Klosters den Orden nach Padise umsiedelten, begann man dort mit der Errichtung der Steinbauten. Diese fallen aber meistens dem grossen Aufstande von 1343 zum Opfer, jedoch erholt sich das Kloster ziemlich schnell von den erhaltenen Schlägen; am Ende

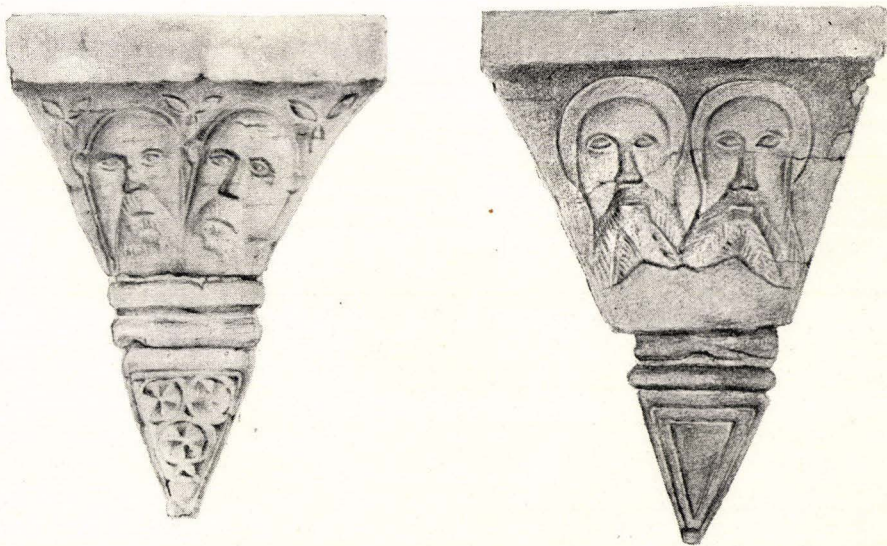


Abb. 5—6. Konsolen aus der Klosterkirche zu Padise. Zeichnung von J. Nõmmik.

des 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts wird in Padise rege gebaut.¹ Es entsteht der Gebäudekomplex, der in der Gesamtanlage stark von der Ordensarchitektur beeinflusst ist und tatsächlich auch in den Urkunden gelegentlich »castrum« genannt wird. Heutzutage steht es als malerische Ruine da, inmitten des ehemaligen Gutsparks, wo der in dem einstigen Flusstal fließende Bach und die hügelige Waldlandschaft schon auf den ersten Blick die typische, Naturschönheit und Einsamkeit liebende Zisterzienseranlage verrät.

Von der Innenarchitektur gibt der ehemalige Kirchenflügel mit darunter liegender Krypta eine Vorstellung. Die Kalksteinarchitektur ist streng im Ordensstil durchgeführt und bildet als solche eins der ersten Beispiele des Ordensstils in Estland. Was uns in diesem Fall interessiert, sind die Konsolenverzierungen in der Kirche, die aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen dürften, als die Kirche eingewölbt wurde. Sofort merkt man den schroffen Gegensatz zwischen konstruktivem und dekorativem Teil, was auch bei den anderen damaligen Bauten zutage tritt: so stilrein und streng, wie die Baukunst ist, so rustikal und beinahe rührend hilflos in ihren Formen ist die Plastik.

¹ A. Tuulse, *Die Burgen in Estland und Lettland*, S. 277 ff.

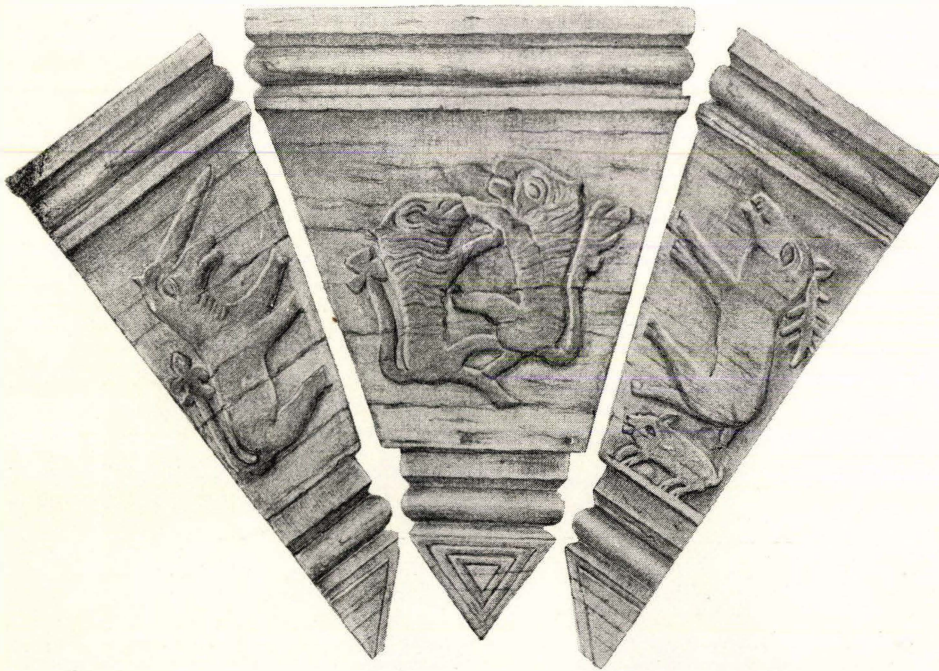


Abb. 7. Konsole aus der Klosterkirche zu Padise. Zeichnung von J. Nõmmik.

Bei den Skulpturen verdient die ikonographische Seite eine besondere Betrachtung. Im ganzen sind es vier figurengeschmückte Konsolen, je zwei auf beiden Seiten. Gegen Osten gesehen rechts sind auf beiden Konsolen Männermasken paarweise dargestellt, mit merkwürdig stilisierten Bärten und streng gehaltenen Augen und Nasenpartien (Abb. 5—6). Die Köpfe sind mit einem eigentümlichen Heiligenschein versehen. Das Ganze ist beinahe kubisch streng behandelt. Trotz primitiver Züge fehlt es nicht an einem Ausdruck des Religiösen, und es liegt die Vermutung nahe, dass hier die vier Evangelisten dargestellt sind. Auf einer der Konsolen sind die Flächen neben den Köpfen mit Dreiblattmotiven versehen, während der unterste Teil der Konsole durch an Volkskunst erinnernde Rosettenmuster verziert ist. Die Seitenpartien der Konsolen sind flach behandelt.

Die Konsolen auf der linken Seite tragen einen erheblich reicheren Skulpturenschmuck. Im Mittelfeld der ersten sind zwei antithetisch gestellte kämpfende Löwen dargestellt (Abb. 7); die Mähnenbehandlung ist die gleiche wie bei den Männerbärten auf der rechten Seite. Die rechte Seite derselben



Abb. 8. Konsole aus der Klosterkirche zu Padise. Zeichnung von J. Nõmmik.

Konsole trägt einen Hirsch und ein Schwein, die linke ein Einhorn. Der Stil ist auch hier lapidarisch, doch ist das Wesentliche in der Charakteristik der Tiere fixiert.

Noch mehr mit Figuren beladen ist die zweite links gelegene Konsole (Abb. 8). In der Mitte treffen wir wieder eine Männermaske, im Vergleich mit den Masken an der rechten Seite viel rustikaler und beinahe stillos behandelt. Der eigentümliche zweiteilige Bart ist durchsichtig, der Kopf hat komische runde Ohren, schmalen Heiligenschein und plumpe Nase. Die Augen sind äusserst gross. Die Unterpartie der Konsole trägt einen flach dargestellten Adler mit Fisch. Auf der rechten oberen Ecke ist ein Gebilde, das man vielleicht als Eichenlaub erklären könnte. Der Krug rechts und der Hund links greifen zu den Seitenpartien der Konsole über, und zwar in folgender Weise. Auf der rechten Seite ist ein äusserst plump gebildeter grossköpfiger Mann dargestellt, der den Krug über die Ecke an die Vorderseite reicht. Der Hund links hält seinerseits einen runden Gegenstand, wohl einen Spiegel, im Mund, der die auf dem linken Seitenfeld kauernde Kreatur besonders interessiert. Sie könnte einen Affen darstellen; unter ihr erkennt man einen Hasen.

Im allgemeinen dürfte die ikonographische Bedeutung der Figurenszenen auf den linken Konsolen ohne weiteres klar sein. Es ist das im Mittelalter beliebte Thema der Tugenden und Laster, das hier so in eigentümlicher Weise dargestellt ist. Auf eine derartige Erklärung hat schon Raam hingewiesen.¹ Besonders im Spätmittelalter hat ja die volkstümliche Symbolik mit grosser Vorliebe bei der Personifikation der ethischen Motive Tiere angewandt, und in Padise ist auf der ersten links stehenden Konsole der Sinn derselben eindeutig. Von alters her bedeutet der Hirsch den Glaubensdurst, das Schwein Unreinheit, so wie diese auf der rechten Seite dargestellt sind. Das Einhorn auf dem anderen Seitenfeld ist bekannt als Symbol der Keuschheit und wird besonders seit den Zeiten der Mystik oft in Verbindung mit dem steigenden Marienkult abgebildet². Dass der Bildhauer den Schwanz des Einhorns in einer Lilie enden lässt, könnte einerseits rein dekorativ sein, lässt sich aber auch als Verstärken des Symbol der Jungfräulichkeit erklären. Klar ist auch die Bedeutung der kämpfenden Löwen, auch dieses ein uraltes Motiv. Es ist der Kampf zwischen Gutem und Bösen, und hat man nicht auch hier den eigentümlich endenden Schwanz eines der Löwen symbolisch zu deuten: der Löwe mit dem kreuzförmig endenden Schwanz ist wohl derjenige, der für das Gute kämpft?

Nicht ohne weiteres klar ist die symbolische Bedeutung der Figuren auf der zweiten linksstehenden Konsole. Zuerst: wen soll der mit dem Heiligenschein versehene Kopf darstellen? Der Adler am unteren Konsolenfeld führt den Gedanken zuerst auf den Evangelisten Johannes. Es könnte auch symbolisch ein Sonnenvogel sein, der den Fisch hält, letzterer bekanntlich ein uraltes Sinnbild des Christentums. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass man es hier mit Physiologus' Vogel *fulica* auf dem Rücken eines Fisches zu tun hat.³ Recht plausibel ist die Vermutung Raams, dass der Männerkopf den Hl. Bernhard von Clairvaux versinnbildlichen soll. In diesem Fall dürfte das Eichenlaub rechts mit der Jungfräulichkeit Marias

¹ V. Raam, *Keskaegne ehituskunst Eestis ja tsistertslaste mungaordu* (Die mittelalterliche Baukunst in Estland und der zisterziensische Mönchsorden) Tartu 1938 (Handschrift in Privatbesitz).

² R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*. München 1931, S. 147.

³ Auf die letztere Möglichkeit hat Dr. C. A. Nordman mich aufmerksam gemacht. Auch für eine Reihe andere Hinweisungen habe ich Dr. Nordman zu danken.

in symbolischen Zusammenhänge stehen¹. Auch die Szenen daneben lassen sich genügend erklären: es ist die Tätigkeit des heiligen Bernhards als Seelsorger dargestellt. Rechts reicht der Mann dem Heiligen einen Krug, um mit dem reinigenden Wasser Seligkeit zu bekommen, ebenso wie auf derselben Seite der anderen Konsole der nach Wasser dürstende Hirsch dargestellt ist. Und der Hund links, der den Spiegel im Mund hält? Dieses Motiv könnte sich auf den Traum seiner Mutter beziehen, wo ein Hund die zukünftige Glaubenstätigkeit Bernhards symbolisiert.² Oft wird Bernhard mit einem Hund als Attribut dargestellt. Dass der Hund hier einen Spiegel hält, beruht auf einer eigenartigen Mischung verschiedener Symbole, die besonders auf der linken Seite der besprochenen Konsole auftritt. Der Spiegel ist bekanntlich das Attribut der Klugheit (Prudentia), einer der Kardinaltugenden, so dass er hier gut mit der Tätigkeit Bernhards übereinstimmt. Die Klugheit soll über die Unbeständigkeit (Inconstantia) siegen, die hier in üblicher Weise als Affe dargestellt ist.³ Gewöhnlich wird die Unbeständigkeit auf einem Esel reitend abgebildet, hier kauert aber unter dem Affen ein Hase. Dieser ist bekanntlich das Symbol der Feigheit, aber auch die Unreinheit wird mit diesem Tier verbunden. Sogar bis in die letzte Zeit war es in einigen Gegenden Russlands den Strenggläubigen ein Abscheu.

So haben die Reliefs bis in einzelnen eine streng didaktische Tendenz, dargestellt in Form volkstümlicher Erzählerkunst. In der allgemeinen europäischen Entwicklung ist dies nichts Merkwürdiges, — liebte doch die spätmittelalterliche volkstümliche Symbolik die Tugenden und Laster durch Tiere darzustellen. In der estländischen Kunstentwicklung steht der Figurenzyklus von Padise aber einzigartig dar, und dass es gerade Padise ist, wo wir eine solche Darstellung finden, erklärt sich aus der allgemeinen Bedeutung der Zisterzienser in Alt-Livland. Aus verschiedenen Ursachen hatten die Zisterzienser im Baltikum auf dem Gebiet der Missions- und Kulturarbeit viel geleistet, und wenn auch später die Bettelmönche deren Rolle teilweise übernahmen, so behielt das Padisekloster immer noch eine

¹ Man hat es wahrscheinlich mit Reminiszenzen an den sog. wunderbaren Eichbaum zu tun, der Trauben hervorbringt und die Jungfräulichkeit Marias symbolisieren soll, vgl. W. Molsdorf, *Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters*. Leipzig 1920, S. 77.

² J. E. Wessely, *Iconographie Gottes und der Heiligen*. Leipzig 1874.

³ W. Molsdorf, op. cit., S. 122.

grosse Bedeutung im Geistesleben Nordestlands. Um 1400 erlebt das Kloster seine höchste Entwicklung: der Abt von Padise ist einer der hervorragendsten Geistlichen im Lande. Ökonomisch betrachtet, hatte das Kloster ausser grossem Landbesitze in Estland solchen auch in Finnland.¹ Bekannt ist die enge Verbindung des Klosters mit Tallinn. Bestimmt spielte im inneren, geistlichen Leben des Klosters das alte Erbe aus Dünamündes Blütezeit eine sehr grosse Rolle.

Dass diese alten Wurzeln weit westwärts bis in die Hochburg der mittelalterlichen geistlichen Kultur — Frankreich — reichen, erweist folgende Tatsache. Unter den im Tallinner Stadtarchiv vorhandenen Kodizes und Inkunabeln finden sich drei Kodizes (Nr. 3, 4 und 8), die mit grosser Gewissheit auf Padise zurückzuführen sind. Von diesen ist Kodex 3 von besonderer Bedeutung. Er stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und umfasst drei Teile: 1) Einen moralisch-theologischen Traktat mit der Überschrift »*De abstinentia*«, 2) Predigten von verschiedenen Verfassern und 3) einen allegorisch-moralischen Traktat über das Auge — »*De oculo morali*«. Koehler hat gezeigt, dass die Handschriften französischen Ursprungs sind.² Für das Verständnis der besprochenen Reliefs hilft besonders der Traktat »*De abstinentia*« erheblich mit. Dieser hat homiletischen Zwecken gedient, und wie die Randbemerkungen zeigen, hat man ihn noch im 14. und 15. Jahrhundert öfters gebraucht. Dem Verfasser hat vielleicht ein Werk wie der »*Libellus de quatuor virtutibus vitae honestae*« oder die »*Moralis philosophia*« des Hildebert von Mans Anregung gegeben. Auch die Ähnlichkeit mit der *Biblia pauperum* von Bonaventura ist bemerkenswert. »Er will nicht philosophieren, sondern seinen Lesern in möglichst einfacher Form vorführen, was den Menschen Glück und Unglück, sein ewiges Heil oder Verderben bedingt«³ Die Darstellungsweise ist konkret, alles ist leibhaftig geschildert. Der Traktat ist in verschiedene Tugenden, Laster usw. eingeteilt, so z.B. *de abstinentia*, *de adulacione*, *de amicitia*, *de amore carnali*, *de amore dei*. Die Sprache ist

¹ G. Kerkkonen, *Västnyländsk kustbebyggelse under medeltiden*. Svenska Litteratursällskapet i Finland CCCI, Helsingfors 1945; W. Schmidt, *Die Zisterzienser im Baltikum und in Finnland*. Finska Kyrkohistoriska Samfundets Årskrift XXIX—XXX 1939—40. Helsinki 1941.

² Fr. Koehler, *Ehstländische Klosterlectüre. Ein Beitrag zur Kenntniss der Pflege des geistigen Lebens in Ehstland im Mittelalter*. Reval 1892, S. 13 ff.

³ *Ibidem*, S. 33.

schlicht, was für homiletische Zwecke in den Missionsgebieten wichtig war. Auch Humor fehlt nicht, und die Tugenden und Laster werden oft mit Tieren verglichen. Hund und Schwein werden oft vorgeführt, aber es kommen auch andere Vergleiche vor, die an die Reliefs erinnern.

Leider ist es nicht möglich gewesen, den ganzen Traktat einer Vergleichung mit den Padisereliefs zu unterziehen, so dass die Möglichkeit noch näherer oder sogar unmittelbarer Übereinstimmung besteht. Aber auch auf Grund des Gesagten dürfte es schon glaubhaft sein, dass die rustikalen Darstellungen der Tugenden und Laster auf den Konsolen der Klosterkirche zu Padise dem Gedankengang der erwähnten Handschriften entnommen sind. An und für sich ist dies im Mittelalter nichts Besonderes, am wenigsten in Frankreich, wo die Übereinstimmung zwischen symbolischer Literatur und symbolischer Kunst im Hochmittelalter gross war. Bekanntlich sind die Portalskulpturen der französischen Kathedralen ebenso von literarischer Symbolik inspiriert. So hat z.B. Mâle die Portalskulpturen von Laon aus den Predigten des Honorarius erklärt.¹ Es ist auch kein Zufall, dass gerade die Handschriften von Padise auf französische Vorbilder zurückgehen, denn eben in Frankreich hatte man damals eine äusserst reiche symbolische Literatur. Andererseits finden wir auch in dem Geistesleben der Ordensländer andere direkte Beziehungen zu Frankreich, besonders in der Zeit der Mystik. Die Zisterzienser in Padise standen aber noch am Anfang des 15. Jahrhunderts auf einer hohen geistlichen Stufe, und im Gegensatz zu dem inneren Verfall, der sich damals in anderen Klöstern äusserte, versuchte man hier noch immer an den alten strengen Lebensformen festzuhalten. Erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigten sich Tendenzen des Verfalles, und so bezeichnen die Kapitellreliefs in Padise die steinernen Symbole der Seelsorgertätigkeit des Ordens des heiligen Bernhards im Baltikum, eine Art Zusammenschau der dortigen Missionstätigkeit vom Anfang des 13. Jahrhunderts an.

Ausser in Padise finden wir auch in der Kirche zu Risti (Kreuz) Spuren der Tätigkeit desselben Meisters. Die Kirche zu Risti liegt nördlich von Padise und wurde in ihrem Chortheil schon im 14. Jahrhundert erbaut. In der Mitte des 15. Jahrhunderts wurde sie erweitert und bekam ein mit Mittelpfeilern und rundem Westturm versehenes Langhaus. Die mit der Einwölbung zu-

¹ K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. I. B. Freiburg im Breisgau 1928, S. 93.

sammenhängenden Details zeigen dieselben strengen Formen, wie sie im 15. Jahrhundert in Tallinn und Nordestland üblich waren. Nur der Mittelpfeiler steht bei den Landkirchen Estlands vereinzelt da, und der Rundturm hat später auf dem flachen Land nur ein mehr oder weniger ähnliches Seitenstück. Die Kirche zu Risti gehörte den Zisterziensern, und es besteht kein Zweifel, dass die Bauarbeiten auch hier von den Bauleuten aus Padise durchgeführt wurden. Dies wird besonders durch eine an der Westfassade eingemauerte Konsole bestätigt, die mit einer Männermaske geschmückt ist und als reine Dekoration oberhalb des Kircheneinganges steht (Abb. 9). Die Konsole stimmt in ihrer Gesamtform und im bildhauerischen Teil völlig mit den Konsolen der rechten Seite in der Klosterkirche zu Padise überein. Abgebildet ist ein ebensolcher Kopf mit zweiteiligem Bart, Heiligenschein und kubisch geformten Gesichtseinzelheiten wie bei der östlichen Konsole rechts. Auch das Dreiblattmotiv an den oberen Ecken des Konsolenfeldes stimmt mit den ähnlichen Motiven in Padise überein. Es ist sogar möglich, dass die Konsole anfangs für die Klosterkirche gedacht war und erst später in Risti als Schmuck der Portalseite Verwendung fand.



Abb. 9. Konsole an der Westfassade der Kirche zu Risti.

Was im bildhauerischen Teil der Konsole in Risti — verglichen mit den Köpfen in Padise — besonders abweicht, ist die Darstellung der Augen. Wohl sind diese auch in Padise expressiv dargestellt, in Risti aber sind es ausdrückliche Prillaugen, die das ganze Gesicht beherrschen. Ohne mit einer ikonographischen Erklärung zu übertreiben, ist es verlockend, auch hier einen Zusammenhang mit den oben erwähnten Manuskripten zu vermuten. Wir denken besonders an den dritten Teil des Manuskriptes, einen Traktat »*De oculo morali*«. Von diesem nimmt Koehler an, dass er möglicherweise identisch mit Johannes Peckams »*Liber de oculo morali*« oder mit Petrus von Ciperias »*Liber de oculo*« sei.¹ Der Verfasser scheint wahrscheinlich ein Zisterzienser gewesen zu sein. Er spricht in drei Abschnitten vom Sehen, wobei die Eigenschaften des Auges in seiner moralischen Anwendung aufgezählt werden. Unter anderem wird aufgeführt: »Das Auge muss seinem Ge-

¹ Koehler, *op. cit.*, S. 93 ff.

nossen durchaus ähnlich sein. Es ist unnatürlich, wenn ein Auge grösser ist als das andere, oder wenn es anders gefärbt ist. Geistlich. Die zwei Augen sind Verstand und Gemüt». Das Ganze ist ein gutes Beispiel mystischer Ethik, und die vielen Randbemerkungen bezeugen, dass es viel gelesen worden ist. Sicherlich haben die Priester aus Padise darüber öfters auch in der kleinen Landkirche zu Risti den Landsleuten gepredigt, zumal da die Wirkung des Auges auch im Volksglauben eine wichtige Rolle spielt. Und wäre denn nicht auch glaubhaft genug, dass man diese Art von Auge auch durch Bildhauer verewigen liess und gerade dorthin stellte, wo es alle Kirchenbesucher anschauen konnten.

Eine mit Padise in Verbindung stehende volkstümliche Erzählerkunst finden wir in geringerem Masse in der Kirche zu Kaarma (Karmel) auf der Insel Ösel. Die Kirche stammt aus dem 13. Jahrhundert, wurde aber im Langhaus am Anfang des 15. Jahrhunderts zweischiffig überwölbt und gleichzeitig mit einem Westturm versehen. Wie eine aus dem 17. Jahrhundert stammende, in estnischer Sprache verfasste Gedenktafel an der Westfassade bezeugt, wurden die Bauarbeiten im Jahre 1407 durchgeführt. Diese Angabe kann doch nicht als authentisch genommen werden. Vielleicht wurden die Bauarbeiten im Jahre 1407 begonnen, die Vollendung ist aber erst in der Mitte des 15. Jahrhunderts geschehen, wie dieses auch die weitere Analyse der Skulpturen an dem Mittelpfeiler zeigt. Wie in Padise und Risti, finden wir auch in der Gewölbearchitektur von Kaarma die typischen, über Tallinn verbreiteten Formen der Ordenskunst. Die Mittelpfeiler sind achteckig, mit figurenlosen geometrischen Profilen in den Kapitellen. Eigentümlicherweise hat man aber die Basen der beiden westlichen Pfeiler mit Reliefs geschmückt; desgleichen tragen die Pfeilerschäfte Reliefdekorationen. Wie bei den früher behandelten Baudenkmalern, zeigt sich auch hier ein grosser Gegensatz zwischen den reinen, strengen tektonischen und den rustikalen, roh handwerklichen bildhauerischen Teilen.

Besonderes Interesse verdient der Basenschmuck des mittleren Pfeilers. Dargestellt ist eine Jagdszene, mit einem hornblasenden, einen riesigen Säbel tragenden Jäger, der in seinen archaisch-rustikalen Formen an Jägergestalten auf Felszeichnungen erinnert (Abb. 10). Vor ihm schreiten die Hunde, hinter ihm läuft ein Hirsch, hinter diesen wieder ein Hund (oder Wolf?) und dann



Abb. 10. Basenschmuck in der Kirche zu Kaarma.

ein Schwein. Auf den dem Jäger diagonal gegenüberstehenden Basiskanten sind antithetisch zwei Tiere dargestellt, das linke wohl ein Löwe, ihm gegenüber aber ein Untier mit plumpen Füßen, langem dicken Schwanz und mit einem aus den Maul wachsenden Horn (Abb. 11).

Die Hilflosigkeit des Bildhauers ist rührend; er hat wohl kaum freiwillig ein solches Motiv für eine reine Verzierung erwählt, vielmehr scheint hier eine ausdrückliche Bestellung vorzuliegen. Die Jagdszenen waren besonders in nordischer Kunst beliebt, teils als Wiedergabe der individuellen Wirklichkeit, teils aber mit transzendtem Hintergrund.¹ In unserem Fall scheint vieles dafür zu sprechen, das wir es mit dem letzteren zu tun haben, nämlich mit einer Darstellung der sog. wilden Jagd. Wie Löwe und viele andere Tiere, konnte auch der Hirsch als Freund und Feind des Christentums auftreten. Bei der wilden Jagd hat er die Rolle, den Jäger in die Hölle zu locken, gleichwie man im Volksglauben den Hirsch den ihn wild hetzenden Jäger verführen lässt. Ein klassisches Beispiel des wilden Jägers in der Kunst hat man in Sankt Zeno in Verona, wo nach ausdrücklicher Beischrift der Hirsch den arianischen Ketzerkönig Theoderich in die Hölle führt.² Aus Deutschland seien die Johanniskirche zu Gmünd und die Kirche in Michaelsberg erwähnt,³

¹ O. H. v. Bockelberg, *Das Jagdstück in der nordischen Kunst von der Gotik bis zum Rokoko* (Diss). Bleicherode am Harz 1936, S. 7.

² E. Jung, *Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit*. München 1922, S. 202.

³ *Ibidem*, S. 205 ff; J. Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben*, Esslingen a. N. 1907, S. 65.

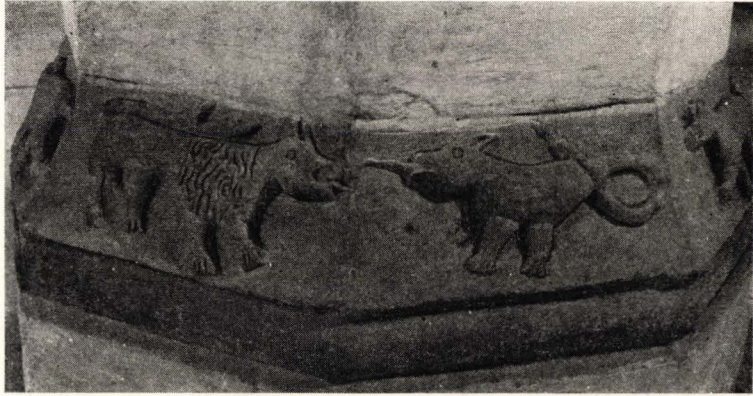


Abb. 11. Basenschmuck in der Kirche zu Kaarma.

beide mit ausgesprochenen Darstellungen der wilden Jagd verziert. Weiter finden wir Jagddarstellungen in den Ländern um die Ostsee, mit oft nur dekorativem Charakter.¹ Der Bildhauer in Kaarma scheint aber den ursprünglichen Sinn vor Augen gehabt zu haben. Wohl handelt auch er ziemlich frei mit dem gegebenen Motiv, — er bringt Tiere, wie z.B. das Schwein, die streng genommen keinen Anteil an der wilden Jagd haben. Auf einen symbolischen Gedanken weisen aber die zwei antithetisch gestellten Tiere hin: Löwe und eine Bestie mit Mundhorn und dickem Schwanz. Wie in Padise ist auch hier der Kampf zwischen Gutem und Bösem dargestellt, um den sich ja auch die wilde Jagd dreht.

Die Basis des westlichen Pfeilers trägt als Verzierung einen Weinstock in Schlingenform und auf der der wilden Jagd gegenüberliegenden Seite zwei Tauben (Abb. 12). Also ein im Mittelalter sehr übliches Motiv, das zwischen einer bedeutungsreichen Symbolik und unbedeutendem Ornament steht. Dass der Weinstock neben seinem Anwendungscharakter als reine Dekoration seine Verbreitung als symbolische Erklärung dem Johannes-Evangelium XV verdankt, ist allgemein bekannt. Die Tauben haben oft das Paradies versinnbildlicht, und insofern ist es interessant, dass in Michaelsberg ähnliche Motive neben der wilden Jagd stehen. Jung hat es dort folgendermassen erklärt:

¹ E. Sauer mann, *Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein*. Lübeck 1904, S. 43. Von den alten ikonischen Kirchen Gotlands besass Grötlingbo einen Jagdfries, von dem die Reliefs an der Südfassade der jetzigen Kirche eingemauert worden sind.



Abb. 12. Basenschmuck in der Kirche zu Kaarma.

wer fromm ist, wird von der wilden Jagd nicht mitgezogen, und seine Seele ist wie eine Taube im Paradies.¹

Der mittlere Pfeiler trägt am Schaft ungefähr in Manneshöhe drei Reliefs: ein Wappen und rechts und links die Apostel Petrus und Paulus (Abb. 13). Das Wappen gehört einer adligen Stifterfamilie, wahrscheinlich

¹ Jung, *op. cit.*, S. 202, Abb. S. 201.



Abb. 13. Relief an dem Pfeiler der Kirche zu Kaarma.

den von Poll.¹ Petrus ist Namensheiliger der Kirche zu Kaarma. Die Apostelfiguren sind äusserst rustikal, mit plumpen klotzigen Gesichtspartien, die verglichen mit den Padisereliefs stillos wirken. Beide halten in der ausgestreckten winzigen Hand das riesengrosse Attribut; ebenso bemerkenswert gross sind die Füsse, als ob man damit auf die Fusswanderungen der Apostel hinweisen wollte. Die Zehen korrespondieren in eigentümlicher Weise mit der Draperie des Mantels.

Auf dem westlichen Pfeiler ist in derselben Höhe, auf der dem Eingang zugewandten Schaftkante ein Wappen mit einem Bären im Schild abgebildet. Es gehört der Familie von Behr, einem der ältesten lüneburgischen Adelsgeschlechter; ein Zweig der Familie kam am Anfang des 15. Jahrhunderts nach Kurland und scheint schon damals Verbindungen mit dem Bistum Ösel gehabt zu haben. Besonders im 16. Jahrhundert spielten die Mitglieder der Familie von Behr bei Öseler Anlässen eine bedeutende Rolle.²

Das Westportal ist auf beiden Seiten in Kapitellhöhe mit zwei Männermasken versehen, zu dem sich vegetabile Verzierungen gesellen; links eine Weinlaubschlinge, rechts drei Weinlaubblätter, beides in sehr flachem Relief. Auch diese sind grob gearbeitet, besonders aber die oblongen plumpen Köpfe mit kaum angedeuteten Gesichtspartien und mit baskenmützenartigen flachen Kopfbedeckungen (Abb. 14). Oben an der Westseite des Turmes steht unter einem Giebel ein Kruzifix, summarisch in der Behandlung und romanisch streng

¹ Genealogisches Handbuch der baltischen Ritterschaften. Teil Oesel. Bearbeitet von Nicolai von Essen. Tartu 1935, S. 270. Die Familie von Poll stammte aus Westfalen und ist nach Urkunden erst von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ab auf Ösel nachweisbar. Die Familie scheint jedoch schon früher Verbindungen mit dieser Insel gehabt zu haben. Über die Familie von Poll siehe auch P. Johansen, *Die Estlandliste des Liber Census Daniae*, 1933, S. 895.

² *Ibidem*, S. 652; E. H. Kneschke, *Neues allgemeines Deutsches Adels-Lexikon*. Erster Band. Leipzig 1859, S. 275—276.



Abb. 14. Portalverzierung der Kirche zu Kaarma.

in der Haltung (Abb. 15). Links und rechts vom Kruzifix stehen Steinkreuze, die Arme mit Vierpasskreuzen in zirkelrunden Feldern verziert. Ähnlich verzierte Kreuze hat man auch anderswo bei den Öseler Kirchen gefunden (Pöide); die Formen dürften bis ins 13. Jahrhundert zurückreichen, wie ein Vergleich mit frühen Grabsteinen im Bistum Ösel-Wiek zeigt. Gleichzeitig verbreitete sich im nord- und westestländischen Hausteingebiet das Radkreuz, welches besonders im 17. Jahrhundert eine dominierende Stellung in der Sepulkralplastik einnahm. Aber auch schon das Spätmittelalter bietet bemerkenswerte Beispiele hierfür, z.B. das mit Kruzifix verzierte Kreuz von Pael Wedde (gest. 1521) in Narva. Die Entwicklung dürfte mit dem alten Radkreuz des Sonnendienstes zusammenhängen, wie andererseits auch heidnische Sinnbilder in dekorativen Details von Kirchen festzustellen sind.

Alle Steinmetzarbeiten in Kaarma stammen eindeutig von ein und derselben Hand. Dass der Meister eine Beziehung zu der über Tallinn sich damals ausbreitenden Ordensarchitektur hatte, bezeugen die Architekturformen. Man kann sogar vermuten, dass eine Berührung zwischen Kaarma und Padise-Risti besteht, und zwar auch im bildhauerischen Teil. Obwohl die rustikalen Formen oft ohne direkte Beziehungen Ähnlichkeiten aufweisen, erweisen doch manche Einzelheiten, besonders in der Tierdarstellung, dass der Meister zu



Abb. 15. Kruzifix an der Westseite des Turmes der Kirche zu Kaarma.

demselben Kreis gehört haben dürfte, der die umfangreichen Arbeiten in Padise durchgeführt hat. Eine Präzision der Datierung ist in Kaarma ebenso schwer wie in Padise. Die Form der Wappenschilde am Mittelpfeiler deutet auf die Mitte des 15. Jahrhunderts hin, sodass man auch für die Basenreliefs dieselbe Entstehungszeit annehmen könnte. Die Skulpturen in Padise könnten also etwas früher entstanden sein.¹

Auch das didaktische Programm der Reliefs erinnert an Padise. Im Zusammenhang damit sei daran erinnert, dass die Zisterzienser zu Padise schon 1375 Priesterdienst auf Ösel ausübten und dass das Padiskloster seit Anfang des 15. Jahrhunderts bedeutende Ländereien im Stifte Ösel erwarben hatte.² Sogar noch früher, im 13. Jahrhundert, hatten die Zisterzienser

¹ Bei der Analyse der Wappenschilde haben mit Dr. C. A. Nordman und Dr. B. Thordeman freundliche Hilfe geleistet.

² Schmidt, *op. cit.* S. 85, 98; Liv-, Est- und Curländisches Urkundenbuch. II B., 1855, Nr. 672; J. Uluots, Cotze und Sorve und die quarta des Ordens in Läänemaa. Sitzungsberichte der Gel. Estn. Gesellschaft 1937, I, S. 226 ff.

eine ziemlich grosse Rolle auf dieser Insel gespielt, und die Baukunst Ösels zeigt eine Reihe von Zügen, die auf den Einfluss dieses Mönchsordens hindeuten.

Die beschriebene bauplastische Richtung aus dieser Zeit beschränkt sich in Estland auf Padise, Risti und Kaarma. Nur in der Burg Paide (Weissenstein) in Mittelestland finden wir noch einen Männerkopf, der über dem Haupteingang des dortigen Burgturmes eingemauert war. Er ist äusserst grob und stillos in der Bearbeitung und zeigt keine direkte Verbindung mit den obengenannten. Er dürfte aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammen, als die Burg zu Paide erheblich erweitert wurde.¹

In Lettland hat man nur ein Beispiel: die Reliefs an der Kirche zu Rauna (Ronneburg). Die Kirche liegt in unmittelbarer Nähe der Bischofsburg Rauna, die in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fertig geworden war und im 15. und 16. Jahrhundert mehrmals erweitert wurde.² Die ältesten Teile der Kirche, die mit Wulstrippen versehenen Gewölbe, stammen aus dem 14. Jahrhundert; später ist die Kirche mehrmals verändert worden. Ungefähr aus derselben Zeit wie die besprochenen estländischen Bildhauerarbeiten dürfte eine Kalvariengruppe im Relief stammen, die die Aussenwand der Kirche zu Rauna schmückt (Abb. 16). Die Formen sind noch gröber als in Kaarma, die Gesichtspartien äusserst rustikal. Die Seitenfiguren zeigen eigentümlich gebrochene Konturen, was die Erinnerung an Externsteine wachruft. Christus trägt auf dem aufrechten Haupt die Krone, auch die Stellung der Füsse ist romanisch. Das Lententuch hat dagegen spätgotische Form. Ikonographisch eigentümlich sind die erhobenen, Christus stützenden Hände der Maria und des Johannes, einzigartig in der Kunstgeschichte Estlands und Lettlands.

Auf einem der Portale in derselben Kirche befindet sich ein anderes Relief mit der Darstellung des Sündenfalles. Hier hat wohl ein graphisches Blatt als Vorlage gedient; die Arbeit dürfte in der Zeit des Erzbischofs Jaspas

¹ Tuulse, *Burgen*, S. 291. Der Burgturm in Paide wurde im Jahre 1941 völlig gesprengt, der Männerkopf blieb doch unbeschädigt erhalten und befand sich 1944 im Museum zu Paide. — Zu derselben Kategorie können die sog. Bartmänner in Tallinn gerechnet werden. Meist sind diese an den Fassaden der Bürgerhäuser eingemauert und dienen als Konsolen. Ein gutes Beispiel gibt es an dem sog. Bischofshaus, weiter hat man ähnliche Konsolen in Rüütli-tänav (Ritter-Str.), Vene-tänav (Russ-Str.) und in einer Reihe anderer Bürgerhäuser aus dem 15. Jahrhundert (vgl. Nottbeck-Neumann, *op. cit.* S. 223 ff).

² Tuulse, *Burgen*, S. 208.



Abb. 16. Relief an der Aussenwand der Kirche zu Rauna.

Linde, am Anfang des 16. Jahrhunderts, entstanden sein, als die Bautätigkeit in Rauna sehr rege war.

Die besprochenen Skulpturen in Estland und Lettland haben keine direkten Gegenstücke in anderen Ländern. In Preussen verschwand schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Architekturplastik im grösseren Umfange, nur handwerkliche Volkskunst bleibt übrig.¹ Aber auch insoweit fehlt es an Gegenstücken für die Arbeiten in Estland. Es seien z.B. die Konsolen in der Johanniskirche zu Thorn aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert erwähnt, wo aber die Rustikalität einen ganz anderen Charakter als in Estland aufweist.²

¹ Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst*, S. 39.

² A. Semrau, *Forschungen zur Baugeschichte der Johanniskirche in Thorn von 1250 bis 1500*. Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn. Heft 21. Thorn 1913.



Abb. 17. Tympanon des südlichen Westportals zu Källunge, Gotland. Photo ATA.

In Lübeck finden wir um 1400 nur einige Beispiele naiver Handwerklichkeit, aber auch diese erlauben keinen Vergleich mit dem besprochenen Material. Die damals in Lübeck von westfälischen Meistern gegründete neue Richtung hatte einen von Estland ganz abweichenden Charakter.¹ Nun beruht natürlich viel darauf, dass die Arbeiten in Estland und Lettland teilweise sehr groben handwerklichen Charakter tragen; es treten einerseits extreme Eigentümlichkeiten, andererseits internationale Züge naiver Formgestaltung und alte Bauhütten-traditionen in eigentümlicher Vermischung auf. Die Köpfe und Doppelköpfe wie in Padise und Kaarma sind ja seit der romanischen Zeit Allgemeingut geworden.² Oft hat man diesem Motiv einen sehr eigentümlichen Charakter gegeben, so z.B. bei den von dem anonymen Meister Egypticus

¹ C. G. Heise, *Fabelwelt des Mittelalters*. Berlin 1936; W. Paatz, *Die lübeckische Steinskulptur der ersten Hälfte des 15 Jahrhunderts*. Lübeck 1929, S. 7 ff.

² J. P. Trap, *Kongeriget Danmark*, IX Bind. Köbenhavn 1930, S. 179 (Südportal der Hygum Kirche); A. Hahr, *Skånska borgar*, I H. Stockholm 1914 (Kärnan in Hälsingborg, Konsolen im dritten Stockwerk).

erbauten Kirchen auf Gotland. Den Bart in Flechtmuster zu geben, wie in Padise, scheint gleichfalls weit verbreitet zu sein; wir finden ihn noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts¹.

Weit wichtiger aber als der Zusammenhang der Einzelemente ist die allgemeine Stilrichtung, die das Schaffen in solch flacher, rustikaler Art bedingt hat. Ausser den schon oben angedeuteten inländischen Ursachen finden wir auch anderswo Parallelen für diese Erscheinung. Obwohl die Skulpturen von Padise keine direkte Ähnlichkeit mit gotländischer Entwicklung zeigen, erinnert der allgemeine Charakter doch sehr an die dortige Kunstentwicklung, besonders im 14. Jahrhundert, als die Bauplastik immer mehr einen groben volkstümlichen Charakter annahm. Das westliche Südportal der Kirche zu Källunge erweist diese von Lundberg als »brutaler Realismus« bezeichnete Formensprache am deutlichsten (Abb. 17).² Ebendort findet man auch Basenreliefs wie in Kaarma. Im Zusammenhang damit sei daran erinnert, dass eben der von Gotland herstammende Karjameister die ikonische Epoche in Estland im 14. Jahrhundert abschliesst und dass die Skulpturen in Padise und Kaarma einen Übergang von der alten plastischen Richtung des 14. Jahrhunderts in das ausgesprochene Flachrelief des 15. Jahrhunderts bilden. Ebenfalls taucht die Erinnerung an die Formenwelt der sog. Fröjeltaufen auf, und wie die unten behandelte weitere Entwicklung zeigt, muss neben den vielen anderen neuen Komponenten eine Kontinuität der alten Beziehungen eine gewisse Rolle gespielt haben.

¹ R. Kloster, *Skulpturen på Rosenkrantzårnet*. Bergens Museums Årbok 1930, Pl. XXVII ff. Eine hinter diesen Formen liegende westeuropäische Entwicklung lässt sich leicht feststellen. Es sind dies die mit beseelten Augen und mit gutfrisierten zweiteiligen Bärten versehenen Konsolenköpfe, die der Ausgangspunkt gewesen sind; als Beispiel sei eine Wandkonsole aus dem 15. Jh. in der Pfarrkirche zu Werke in Westfalen genannt (Westfalen 19, 1934. Taf. XLI).

² E. Lundberg, *Byggnadskonsten i Sverige under medeltiden 1000—1400*. Stockholm 1940, S. 570.

Tallinner Gildenmeister und die Ausprägung des strengen Flachreliefs.

Die Architektur aller oben besprochenen estländischen Baudenkmäler hat die Beziehungen zu Tallinn klargelegt, wo gerade am Anfang des 15. Jahrhunderts eine rege Bautätigkeit aufblüht. Als Stimulans galt auch dort, wie in ganz Nordestland, neben dem steigenden Reichtum eine Intensivierung



Abb. 18. Kapitell aus dem Haus der Grossen Gilde zu Tallinn. Marburger Photo.

des religiösen Lebens. Die Gründung des Birgittinerklosters zu Pirita (St. Brigitten) und die Erbauung des neuen prachtvollen Chores der Olaikirche stehen als Hauptzeugen da. Aber gleichzeitig werden auch stattliche profane Bauten errichtet, von denen das Rathaus und das Haus der Grossen Gilde die erwähnenswertesten sind. In allen diesen Bauten manifestiert sich der strenge Ordensstil, so dass die Raumstimmung sich nur durch Architekturformen ergibt. Die Skulptur spielt beinahe keine Rolle mehr, oder sie ist noch mehr flächenhaft geworden als in Padise und Kaarma. Diese ausgeprägte neue Richtung finden wir bei den Kapitellen der Grossen Gilde. Die Ornamentik auf drei Kapitellen besteht aus pflanzlichen Motiven und Tieren,

wie Adler, Löwe und Fabelwesen (Abb. 18). Auf einem der Kapitelle steht ausserdem in gotischen Minuskeln anno. dni. m.cccc.x. In diesem Jahre ist das Gebäude fertig geworden. Im architektonischen Teil finden wir vieles, was schon in Padise und Kaarma aufgetreten war, daneben aber auch andere Züge. Bemerkenswert ist das Streben nach Leichtigkeit, was in mancher Hinsicht an eine in Haustein gedachte Ziegelarchitektur erinnert. Manches in den kassettenartig geteilten Relieffeldern weist auf das Ziegelornament als Vorbild hin. Die Figuren sind nicht mehr modelliert, wie in Kaarma



Abb. 19. Kapitell aus der Katharinenkapelle zu Viljandi.

und Padise, sondern ausgesprochen flach geschnitten und streng in zwei Flächen gehalten.

In Tallinn finden wir kein gleichzeitiges Gegenstück zu den Kapitellen der Grossen Gilde, wohl aber gibt es in der südestländischen Stadt Viljandi ein Kapitell, das wahrscheinlich von demselben Meister herrührt (Abb. 19). Das Kapitell gehörte einst zur Katharinenkapelle, der Beisetzungstätte für die Ordensbrüder der Burg Viljandi. Wie die Ausgrabungen bewiesen haben, hatte die Kapelle einen gerade abschliessenden Chor; das Langhaus war in der Mitte mit einem Pfeiler versehen.¹ Wir haben es mit einem ähnlichen, in Estland seltenen Kirchentyp zu tun, wie in dem obenbesprochenen Risti. Die Vorbilder für die Planlösung hat man in den Schlosskapellen zu suchen.

¹ K. Lõwis of Menar, *Freilegung der Überbleibsel der St. Katharinenkapelle in Fellin*. Jahresbericht der Felliner Litterarischen Gesellschaft 1907—08. Fellin 1909; A. Tuulse, *Viljandi ordulossi kapiteelid*.

Das achtkantige Kapitell trägt im Flachrelief als Dekoration einen Adler, Fabeltiere und vegetabile Motive in Form der herzförmigen Lilie. Obwohl in Einzelmotiven abweichend, hat das Ganze in Ausführung und Stil eine grosse Ähnlichkeit mit den Kapitellen der Grossen Gilde.

Als drittes in dieser Reihe kommt das Westportal der Johanniskirche zu Cesis (Wenden) in Lettland in Betracht. Dort sind es zwei Kämpferfelder, die mit Flachreliefs geschmückt sind (Abb. 20). Als Motive kommen ähnliche Fabeltiere wie in Viljandi vor. Die Schweife und Zungen der Tiere



Abb. 20. Kämpferfeld des Westportals der Johanniskirche zu Cesis.

endigen in Laubwerk; das Ganze erinnert sehr an Schmuck aus der romani-schen Stilperiode. Wie in Tallinn und Viljandi, ist das Entstehen der behandelten Reliefs auch in Cesis mit einer grossen lokalen Bautätigkeit in Zusammenhang zu bringen: die alte Johanniskirche wurde damals erheblich vergrössert, und im daneben liegenden Ordensschloss waren umfangreiche Arbeiten im Gange.¹ Es ist sogar wahrscheinlich, dass eben der Orden die Baumeisterfragen in diesem Fall vermittelte, denn das Ordensmeisterschloss zu Cesis und die Komturburg zu Viljandi standen in mancher Hinsicht in enger gegenseitiger Beziehung.

Ebenso wie für die Konsolen in Padise, finden wir auch für die eben besprochenen Kapitelle keine direkten Entsprechungen in der Kunstent-

¹ Tuulse, *Burgen*, S. 188.

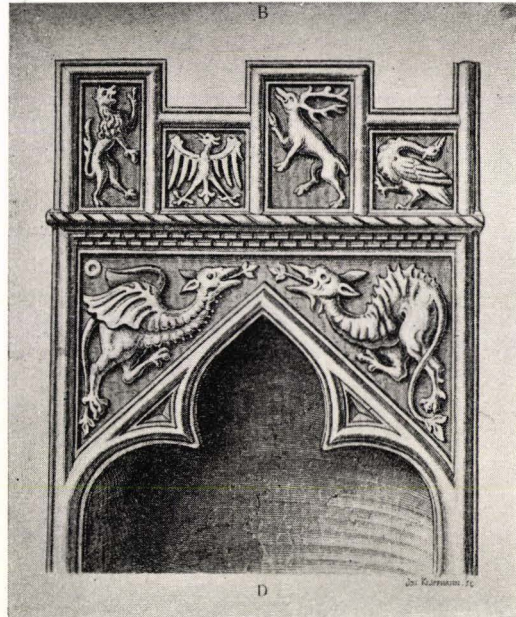


Abb. 21. Ofenkachel aus Tannenberg, Hessen. Nach Hefner.

wicklung der Ordensländer. An die Gruppe Grosse Gilde—Viljandi—Cesis erinnert teilweise die Terrakottaplastik in Norddeutschland, worauf schon oben hingewiesen ist. Gerade dort bildete sich zu diesem Zeitpunkt im Gegensatz zur frühen modellierenden Manier die flache Schnittechnik aus.¹ Auch die romanische Tierwelt lebt zäh in Terrakotten weiter. Beispiele hierfür findet man in der Fassadendekoration, aber auch die Kachelkunst in Nord- und Mitteldeutschland bietet treffliches Vergleichsmaterial, z.B. die bei Ausgrabungen in der Burg Tannenberg in Hessen gefundenen Ofenkacheln (Abb. 21). Daneben darf man einen anderen Faktor nicht vergessen: die Holzschnitzerei. Das 15. Jahrhundert war doch das »Jahrhundert des Holzes«, und besonders im nordischen Kunstkreis ist überall der Einfluss der Schnitzkunst auf die Bildhauerei zu bemerken. Gerade in der Holzschnitzkunst lebten auch die romanischen Fabelwesen weiter, besonders auf Kirchenmöbeln, aber auch in profanen Schnitzereien, Truhen, Schränken usw.²

¹ K. Strauss, *Alte Terrakottenkunst in Norddeutschland*. Denkmalpflege und Heimatschutz 1925 (Heft 1—3). S. 161 ff.

² O. Falke, *Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance*. Stuttgart 1924, S. 37 ff.

Vieles bei solchen Kunstwerken erinnert an die Motive an den Kapitellen der Grossen Gilde, Viljandi und Cesis. Es sei hier daran erinnert, dass auch in Tallinn im Spätmittelalter die Holzsulptur blühte; es ist interessant zu wissen, dass die Wände der Grossen Gilde von einem Holzpaneel bedeckt waren, das im Jahre 1650 noch vorhanden war und von einem ausländischen Meister erneuert wurde.¹

Neben archaischen Tiergestalten sei noch auf ein Motiv an dem Kapitell zu Viljandi aufmerksam gemacht: die herzförmige frühgotische Lilie. Dieses Motiv finden wir anderswo nicht in den Ordensländern; vielmehr ist dies eine spezifische gotländische Verzierungsform. So taucht hier nochmals die Frage nach dem Anteil Gotlands an der spätmittelalterlichen Plastik Estlands auf, eine Frage, die vom Verfasser schon an anderer Stelle erörtert worden ist.² Die ganze Entwicklung hängt nämlich sehr eng mit der Taufsteinplastik zusammen, die wir von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis Anfang des 15. Jahrhunderts in den Ländern um die Ostsee finden und von denen man vermutet hat, dass sie gotländischen Ursprungs seien.³ In der Zeit, wo die fabulierende volkstümliche Kunst in anderen Ländern um die Ostsee, besonders aber in den Ordensländern schon beinahe verschwunden war, lebte sie noch in Gotland fort und scheint auch nach dem Waldemarzug nicht erloschen zu sein. Nur eine Verflachung fand statt, wie wir sie schon in Källunge gesehen haben. Ebensolchen Verflachungsprozess kann man bei den Fabeltiertaufen feststellen; auch dort könnte er stark mit Beeinflussungen aus dem Gebiet der Holzschnitzerei und Keramik zusammenhängen. Als eine Fortsetzung dieser Kunstrichtung dürfte teilweise auch die estländische spätmittelalterliche Bauplastik zu betrachten sein; sie ist neben anderen Quellen entweder direkt oder indirekt auch mit gotländischen Impulsen verknüpft.

Die historischen Beziehungen zwischen Gotland und Estland sind mehrmals und von mehreren Verfassern dargelegt worden. Hier werden nur einige solche erwähnt, die besonders die Zustände im Spätmittelalter erhellen. Gotland gehörte ja 1398—1408 dem Deutschen Orden, also eben in dieser

¹ E. v. Nottbeck u. W. Neumann. *op. cit.*, S. 208. Über die mittelalterliche Holzsulptur in Estland siehe S. Karling, *Medeltida träskulptur i Estland*, 1946.

² Tuulse, *Gotland och Estlands medeltida byggnadsskulptur*.

³ Näheres siehe Tuulse, *op. cit.*

Zeit, als die Bautätigkeit in Nordestland aufblühte. Dann die Beziehungen durch das Romakloster. Dieses genoss im 15. Jahrhundert das besondere Vertrauen der Stadt Tallinn. Dort besass es neben dem Gebäude der Padise-mönchen auch Baulichkeiten, und noch 1376 wurde beschlossen, die Gebäude des Romaklosters zu erneuern.¹ Ausser Gotland mögen auch die Beziehungen zu Vadstena erwähnt werden: 1412—1414 wirkte bei den Bauarbeiten des Piritaklosters ein Stephanus Lapidica aus Vadstena mit. Seit 1409 kommt in Urkunden ein Steinmetz mit den Namen »Thomas Steenworter, anders genomet Byrgitten Thomas« vor. Er hat in Tallinn eine vornehme Stellung, sein Sohn Jakob und Enkel Hinrik sind gleichfalls Steinmeister. Diese tragen den Namen Sevenkunst; auch »Steenwerter« Henning Sweder scheint zu der gleichen Familie zu gehören.²

Die mit den Kapitellen der Grossen Gilde eingeleitete Stilrichtung hat in Tallinn Schule gemacht, jedoch folgt die weitere Entwicklung nicht ununterbrochen den ersten Beispielen. Der um 1400 einsetzende Aufschwung brach um 1430 aus verschiedenen Ursachen ab. Zuerst kam eine Wirtschaftskrise, die sich besonders drastisch im damaligen Münzwesen abespiegelte³ und sicherlich auch hemmend auf die Bautätigkeit gewirkt hat. Innere Zwistigkeiten verhinderten den Handel, noch mehr aber das Seeräuberwesen. Im Jahre 1433 erlebte Tallinn eine gewaltige Feuersbrunst, die einen grossen Teil der Stadt verheerte: nicht nur Bürgerhäuser, sondern auch Kirchen brannten nieder. Obwohl man gleich mit dem Neubau der Kirchen begann, wurden die meisten von ihnen erst im letzten Viertel des Jahrhunderts und am Anfang des 16. Jahrhunderts fertig. Die Arbeit war so gross, dass man neben den Kirchen nicht noch anderes aufbauen konnte. Auch die Ergänzung des Wehrgürtels stockte, im Gegensatz zu der regen Bautätigkeit am Anfang des 15. Jahrhunderts.

¹ Schmidt, *op. cit.*, S. 153.

² Das drittälteste Erbebuch der Stadt Reval (1383—1458). Im Auftrage der Estländischen Literarischen Gesellschaft herausgegeben von Eugen v. Nottbeck. Archiv für die Geschichte Liv-, Est- und Curlands. III Folge. III Band. Reval 1892, S. 213, 307, 317. G. V. Hansen, *Die Kirchen und ehemaligen Klöster Revals*. Reval 1873, S. 98; S. Karling, *Från Yrkull till Narva. Ha de rätt att leva?* Stockholm 1944, S. 316; vgl. auch S. Karling, *Baltikum och Sverige* S. 28.

³ E. Tender, *Raha ja mündiolud keskaegsel Liivimaal* (Geld und Münzwesen im mittelalterlichen Livland). Eesti majandusajalugu (Estnische Wirtschaftsgeschichte) I. Tartu 1937, S. 510 ff.



Abb. 22. Relief aus der Nikolaikirche zu Tallinn.

Für die Steinskulptur ist diese Zeitspanne in Tallinn eine »dunkle Zeit«. Aus ihrem Anfang besitzen wir nur ein Beispiel: ein Relief in der Nikolaikirche, das bis zur Zerstörung im Jahre 1944 an der Südfläche des ersten Pfeilers der Nordseite (vom Turm aus) in der Höhe der Orgelempore festgeklammert war (Abb. 22). Die etwa ein Meter breite Steinplatte trug in der tympanonähnlichen Vertiefung den heiligen Georg mit Drachen als Verzierung. Der Reliefstil erinnert sehr an die oben skizzierte Richtung vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Die eingeritzte Detailbehandlung ist graphisch; es muss wohl ein graphisches Blatt als Vorlage gedient haben. Die Darstellungsart zeigt den von Roosval sogenannten klassischen Typus, mit trabendem Pferd im Profil, in schwungvoller Grazie der gotischen schönen Linie angepasst.¹ Die Rüstung des Reiters mit Beckenhaube (Bascinet) und mit Sporen an sehr langen Hälsen und mit grossen sechssternigen Spornrädern ist typisch für die Zeit um 1400². Im 15. Jahrhundert treffen wir oft eine ähnliche Darstellung. Dem Tallinner Georg ziemlich nahe steht ein ähnliches Relief

¹ J. Roosval, *Nya Sankt Görans studier*. Stockholm 1924, S. 16.

² G. Fr. Laking, *A record of European armour and arms through seven centuries*. Vol. I. London 1920, S. 225, Vol. III, S. 165; W. Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde*. Leipzig 1890, S. 227.



Abb. 23. Portalschmuck des ehemaligen viandtschen Hauses in Tallinn.

an einem Kirchenportal in Esslingen (Schwaben) aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.¹

Wie war die Aufstellung des Reliefs ursprünglich gedacht? Die letzte Aufstellung war augenscheinlich sekundär; auch lässt sich die kleine Platte nicht gut als eine Portalkrönung oder ähnliches denken. Möglich, dass das Relief einst zur Innenaustattung der Kirche gehört hat, vielleicht bei einem Altar, oder auf einem Gedenkstein. Der heilige Georg war in den Hansestädten besonders populär, und viele Hospitäler führten im Siegel eine Abbildung dieses ritterlichen Heiligen.

Abgesehen von dem Georgsrelief fehlt die Steinplastik aus der »dunklen Zeit« Tallinns beinahe völlig. Erst das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts bringt wieder einige Beispiele, die unmittelbar an die Entwicklung vom Anfang des Jahrhunderts anknüpfen. Die gleiche Erscheinung merkt man in der Baukunst, wo die in der Blütezeit geschaffenen Formen beinahe kanonisiert das ganze Jahrhundert hindurch weiterleben. Die Bauplastik treffen wir zuerst an den Portalen, deren für Tallinn typische Form gleichfalls im

¹ Roosval, *op. cit.*, S. 147.

15. Jahrhundert ausgebildet wurde. Diese mit strengen Profilen geformten Portale sind ohne eigentliche Kapitellbildung, mit einer geraden Platte, die als Fries eines den Kämpfer bildenden Gebälkstückes angesehen werden könnte. Bei den vornehmen Portalen ist die echinusartige Platte skulptiert, meist mit antithetisch gestellten Löwen im Flachrelief. Die Formgestaltung ist naiv handwerksmässig, ebenso wie es in Padise und Kaarma der Fall gewesen ist. Als bekanntestes Beispiel dieser Art steht das Portal des ehemaligen Scheelschen Bankhauses da, das abwechselnd mit Löwen den text »help ihesus xps« und die Jahreszahl anno MCCCCXCVIII (1498) trägt. Das im Jahre 1513 erbaute Viandtsche Haus¹ in Vene-tänav (Russ-Str.) 17 trägt als Schmuck nur Löwen, die Skulpturformen und Profilierung des Portales stehen dem Scheelschen Portal sehr nahe (Abb. 23). Ein den beiden genannten ähnelndes Portal sieht man zugemauert an der Südseite der Antoniuskapelle der Nikolaikirche. Die Kapelle wurde im Jahre 1492 fertig, das Portal gehört also zu den frühesten der geschilderten Gruppe. Die Reihe könnte noch verlängert werden, besonders sind Fragmente von ähnlichen Portalen in den Museen von Tallinn erhalten.

¹ Das Revaler Pergament Rentenbuch 1382—1518. Publikationen aus dem Revaler Stadtarchiv Nr. 5. Tallinn 1930, S. 378.

Die Beischlagsteine Tallinns.

Schon die oben erwähnten Beispiele deuteten auf einen neuen allgemeinen Aufstieg in Tallinns Kunstleben hin. Um 1500 beginnt in dieser Hansestadt eine grosse Blüte, die, den äusseren politischen Zustände trotzend, tief in das 16. Jahrhundert reicht. Die Bautätigkeit ist äusserst rege; besonders werden Bürgerhäuser erbaut, aber auch neue öffentliche Gebäude sind zum Teil gleichfalls in dieser Zeit entstanden, und die Wehrbauten erhalten grosse Ergänzungen, die dem Stadtbild in seinem historischen Teil den bis in die letzte Zeit erhaltenen Hauptakzent geben.

Tallinn spielt in dieser Zeitspanne die führende Rolle im Kunst- und Kulturleben Nordestlands; aber auch die Provinzstädte und das flache Land haben ihren Teil an der allgemeinen Hochkonjunktur. In Lettland merkt man dieselbe Entwicklung in Riga, wo die Baukunst ihre letzte mittelalterliche Blüteperiode erlebt, und desgleichen ist auf dem Lande eine äusserst lebhaftige Bautätigkeit zu konstatieren. Besonders werden die Burgen ergänzt; aber man baut auch an den Kirchen und bürgerlichen Baudenkmalern, und im Zusammenhang damit lebt die Steinplastik wieder auf. Es scheint, als ob die Blütezeiten der Kunstentwicklung in Alt-Livland jedesmal mit der Jahrhundertwende zusammenfielen: dem allgemeinen Aufschwung und religiösen Interesse um 1400 entspricht um 1500 ein ungefähr Gleiches. Es werden sogar neue Kloster gegründet (in Koknese-Kokenhusen, Rakvere—Wesenberg, Tartu und Narva), und die Tätigkeit der Bettelmönche ist äusserst rege.

Nirgends aber in altlivländischem Gebiet hat diese Periode ein so einheitliches Kunstbild im Bereich der Steinplastik hinterlassen wie in Tallinn. In dieser Stadt entsteht gerade um 1500 eine eigentümliche Lokalschule, wo die alten Formen mit neuen verbunden zu einer völlig einzig dastehenden Produktion führen.

In dieser wird eine feste Gruppe durch die langen viereckigen Steintafeln gebildet, die auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückt sind und die einzig und allein als Beischlagsteine sich erklären lassen. Die Reihe wird eröffnet durch einen Stein, der im Jahre 1931 in der Viru-tänav (Lehm-Str) beim Abreißen eines alten Hauses gefunden wurde (Abb. 24). In dem unteren Teil des Bildfeldes ist ein dreiköpfiger Drache dargestellt, mit zwei Füßen und mit einem Schwanz, der mit einem Kopf schliesst. Aus einem der grinsenden Mäuler wächst Weinlaub mit Trauben und merkwürdig stilisierten vierkantigen Blättern. Die linke Längskante des Steines ist breiter als die andere und roh behandelt, was, ebenso wie die rechte sorgfältig gearbeitete Längsseite, auf die ursprüngliche Aufstellung des Steines schliessen lässt: die Steinplatte ist mit der linken Seite perpendikulär an eine Wand gemauert gewesen.



Abb. 24. Beischlagstein aus Tallinn.

Die Behandlung des Ganzen ist merkwürdig altertümlich, so dass man gern hier eine weit frühere Datierung annehmen möchte. Aber die schon erwähnte Entwicklung und das gleichzeitig in Tallinn vorhandene Material erlauben doch eine feste Datierung des Steines auf die Zeit um 1500. Auch die Randprofilierung, die teilweise Elemente des Stabwerkstiles zeigt, lässt mit grosser Bestimmtheit die oben erwähnte Datierung zu. Woher stammt aber die archaisch-byzantinische Formenschatz? Man hat' es hier wohl zum Teil mit altem Erbe zu tun oder doch wenigstens mit derselben Auffassung, die die bemerkenswerten Kapitelle in der Grossen Gilde, in Viljandi und Cesis möglich machte. Auf ähnlichen Wegen sind aber auch neue Elemente hinzugekommen. Zuerst die Holzskulptur. Das Ganze erinnert hier unmittelbar an Wangenschnitzereien der Chorgestühle, wo solche altertümlichen Motive lange weiterlebten. Direkt von den Chorgestühlen inspiriert ist z.B. ein Relief im Schwarzhäupterhaus, wahrscheinlich im Zusammenhang mit



Abb. 25. Relief aus dem Schwarzhäupterhaus, Tallinn. Marburger Photo.

Umbauten i. J. 1532 entstanden (Abb. 25).¹ Daneben aber darf man auch nicht die Keramik, die Goldschmiedekunst und die Kleinkunst im allgemeinen übersehen. Eine Nachahmung der Beschläge mit Nagellöchern muss sicherlich hinter der eigentümlichen Stilisierung der Blätter auf dem Stein aus Viru-tänav liegen. Im 15. Jahrhundert blühte ja besonders die Goldschmiedekunst in Tallinn, und in den von mehreren Kriegstürmen verheerten Sammlungen findet man noch heute neben einheimischen Arbeiten auch solche orientalischen Ursprungs.²

Aber die Entwicklung ging weiter. Vor allem verdienen in dieser Hinsicht die zwei Reliefs Beachtung, die man beim Umbau des Domschlusses im Jahre 1922 gefunden hat und die im Vestibül des Parlamentshauses im Schloss eingemauert sind (Abb. 26). Sie gehören zu derselben Gattung wie der oben betrachtete Stein aus Viru-tänav. Eines der Reliefs trägt als Verzierung Weinlaub, das andere eine äusserst stilisierte Distel. Die Formenbehandlung ist noch strenger und knapper als bei dem ersten Beispiel. Besonders beliebt scheint im mittelalterlichen Schlossgebiet das Distelmotiv

gewesen zu sein, da ähnliche Steine dortselbst noch im Jahre 1934 gefunden worden sind. Auch hier lassen die Ränder eine ursprüngliche ähnliche Auf-

¹ R. Busch, *Deutsches Chorgestühl in sechs Jahrhunderten*. Hildesheim und Leipzig 1928, Taf. 11. Notbeck—Neumann, *op. cit.* S. 202.

² H. Peets—P. Johansen, *Tallinna raekoda*. Tallinn 1935, S. 33. Bei der Diskutierung der estländischen spätmittelalterlichen Steinplastik ist von einigen Kunsthistorikern die Frage nach russischen Einflüssen aufgeworfen worden. Ein solcher lässt sich aber nicht feststellen. Schon im 14. Jahrhundert haben die byzantinischen Formen in Russland eine spezifisch russisches Gepräge angenommen. Ebenso russisch gefärbt war die Tierplastik Novgorods, die keine Ver-

stellung vermuten wie bei dem Stein der Viru-tänav. Bei einigen Exemplaren tritt die stabwerkähnliche Randbehandlung klar zutage; die Datierung auf die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts dürfte unbestreitbar sein. Besonders aber gestattet die Laubbildung bei der Distel mit ihrer symmetrischen flachen Stilisierung die eben erwähnte oder noch jüngere Datierung, als die vom Süden kommenden neuen Impulse sich allmählich mit gotisch-malerischer Behandlung der nordischen Bildhauerkunst vermischten.

Keiner der Tallinner Beischlagsteine ist an seiner ursprünglichen Stelle geblieben, denn auf Grund der Verordnung des Generalgouverneurs Paulucci sind am Anfang des vorigen Jahrhunderts alle

Beischläge in Tallinn beseitigt worden. Eine genauere Vorstellung von der ursprünglichen Aufstellung der beschriebenen Steintafeln können wir uns aber auf Grund einer Zeichnung von Carl Ungern-Sternberg verschaffen. Die Zeichnung stammt aus dem Jahre 1826 und stellt den ehemaligen Beischlag der Grossen Gilde dar. Er besteht aus drei Absätzen, auf jedem eine reliefversehene Tafel an der Seite (Abb. 27). Die Reliefs wurden in den Jah-

wandtschaft mit estländischen Skulpturen zeigt. Wohl aber kann man in Novgorod westeuropäische Stilmotive feststellen, besonders im Kunstgewerbe (M. Alpatov—N. Brunov, *Geschichte der altrussischen Kunst*. Baden bei Wien 1932, S. 281 ff.).



Abb. 26. Beischlagsteine aus Tallinn, eingemauert im Vestibül des Parlamentsgebäudes im Schloss.

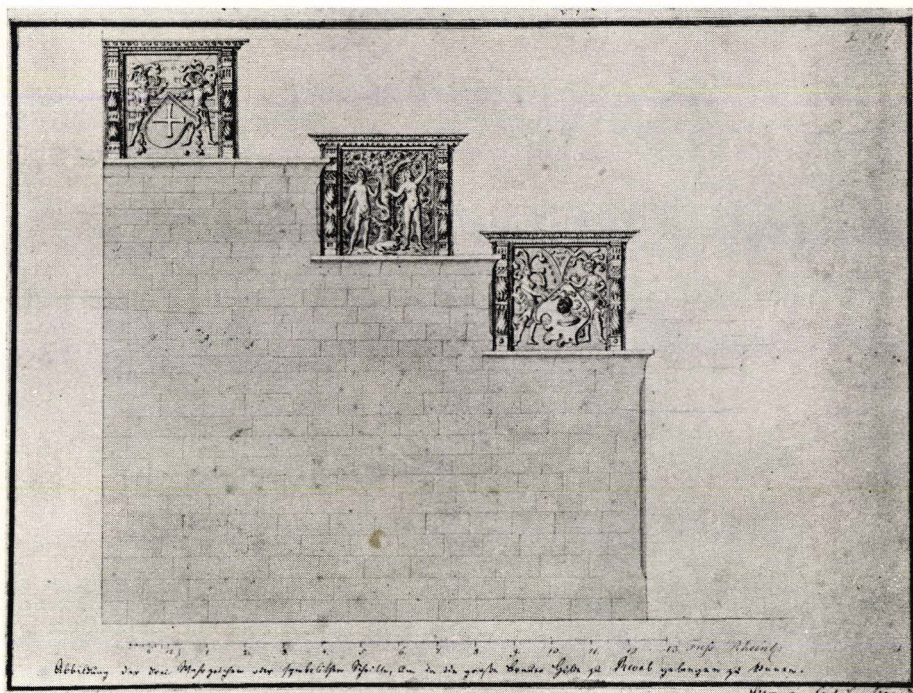


Abb. 27. Ehemaliger Beischlag am Hause der Grossen Gilde in Tallinn. Nach einer Zeichnung von Carl Ungern-Sternberg.

ren 1549—50 wahrscheinlich vom Steinmetz Michel gehauen und zeigen schon Renaissanceformen.¹ Aber auch noch gotische Elemente kommen vor, und vor allem dürfte die Unterbringung der Reliefs auf alten lokalen Traditionen beruhen. Diese stehen in direktem Gegensatz zu der üblichen Ordnung der Beischlagsteine, wie man sie in norddeutschen Hansestädten kennt. Dort war der Beischlagstein oder Wangelstein mit einer steinernen Sitzbank verbunden, so dass die Bank rechtwinklig zur Front in die Strasse hineinspringend angeordnet war.² Der Wangelstein stand folglich parallel zur Hausfront und war gewöhnlich nur an einer Seite mit Reliefs geschmückt. In Tallinn kamen auch solche Wangelsteine vor, und deren unterer langgestreckter rechteckiger Teil war oben gewöhnlich mit einem scheibenartigen

¹ S. Karling, *Arent Passer. Lisand Tallinna kunstiajalool.* Vana Tallinn III (1938) S. 28—29.

² P. Oberg, *Der Beischlag des deutschen Bürgerhauses.* Die Baukunst im Deutschen Osten II. Danzig 1935, S. 20; Weisstein, *Mittelalterliche Wangelsteine.* Denkmalpflege 1907, S. 41 ff.

Abschluss gekrönt. Die Abschlüsse hatten oft Reliefverzierungen, wie man sie noch bei den Beischlagsteinen des Schwarzhäupterhauses aus dem Jahre 1575 sieht.¹ Diese Form lebte noch lange nach dem Mittelalter weiter, als man solche Steine auch als Grabdenkmäler verwendete. Als einzige Verzierung hatten sie im oberen Teil nur Initialen und Hausmarke des Verstorbenen. (Abb. 28)



Abb. 28. Beischlagstein aus Tallinn.

Die rechteckigen Beischlagsteine Tallinns sind eine ziemlich selbständige Zweigentwicklung der Wangelsteintraditionen in den Hansestädten. Zeitlich stimmt sie überein mit der Blütezeit der handeltreibenden Städte am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, als die meisten Hansestädte ihre Wangelsteine bekamen. Die frühesten davon sind auf die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren und mit scheibenartigem Abschluss gekrönt. Dann aber, im 16. Jahrhundert, verändert sich die Form, und es kommen auch rechteckige Wangelsteine ohne Scheibenkrönung vor; die Aufstellung ist jedoch dieselbe wie bei dem früheren Typ. Von den dargestellten Motiven waren anfangs religiöse Themata bevorzugt, diese treten aber später zurück vor dem Wahrzeichen des Hauses oder den einen Beruf ausdrückenden Sinnbildern.² Eine ähnliche Entwicklung merkt man auch in Tallinn. In Form und Aufstellung sind aber die Tallinner Steine wenig abhängig von den norddeutschen Wangelsteinen; gleichfalls gibt der Reliefstil keine Anhaltspunkte. Nirgends in wendischen Städten, auch nicht in Lübeck oder Lüneburg, treffen wir solche archaisierenden Formen wie in Tallinn. Was die viereckige Form und Reliefstellung auf beiden Seiten betrifft, so ist bemerkenswert, dass ähnliches in norddeutschen sog. Sühne- oder Erinnerungsmalen vorkommt. Ein »Martell»

¹ Abgebildet in Nottbeck-Neumann, *op. cit.*

² Oberg, *op. cit.*, S. 23.

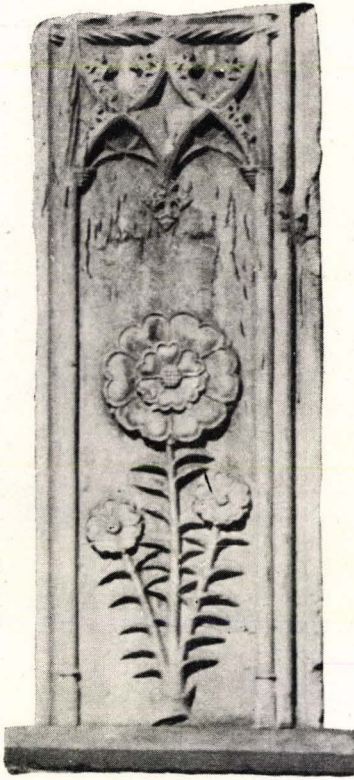


Abb. 29. Reliefstein in einem Hof zu Olevimägi, Tallinn.

in Solling (Prov. Hannover) von ähnlichem Aussehen ist auf das Jahr 1327 datiert;¹ in Schleswig-Holstein finden wir viele solche, meist aus dem 15. Jahrhundert.² Daneben kommen auch Denksteine mit scheibenartigem Oberteil vor, so dass anzunehmen ist, dass die Entwicklung der Wangelsteine überhaupt sehr eng mit derjenigen der Denksteine zusammenhängt, wobei die Beeinflussung von Stuhlwangen natürlich nicht übersehen werden darf.

Den geschilderten Beischlagsteinen in Tallinn sehr nahe stehen zwei Reliefs, die in ein Lagerhaus im Hof des Olevimägi (Brokusberg) im 19. Jahrhundert eingemauert sind (Abb. 29). Beide tragen als Verzierung drei Stengel mit stilisierten Rosetten in einer Blumenvase; oben ist das Feld von einem spätgotischen Masswerk gekrönt. Es besteht eine gewisse Gegensätzlichkeit der lapidarischen Behandlung der Rosetten und der stilreinen Detailbehandlung im oberen Teil, was beweist, dass der Steinmetz hauptsächlich mit Architekturformen vertraut gewesen ist. Im ganzen ist alles jedoch ein Stück sauberer Steinmetzkunst, die von lokaler Verflachung noch nicht direkt berührt ist. Die Datierung um 1520 dürfte zutreffend sein.

Wie schnell eine Umformung auf Grund lokalen Stilwillens vor sich gehen konnte, zeigt ein Steinrelief mit ähnlichem Motiv in Pärnu (Pernau),

¹ Denkmalpflege 1908, S. 122.

² Th. Möller, *Sühne- und Erinnerungsmale in Schleswig-Holstein*. Nordelbingen Band 17/18. Flensburg 1942, S. 92 ff. Dass die estländische Steinplastik Beziehungen zu diesem Gebiet hatte, bezeugen die Denksteine der Schwarzhäupter aus dem Jahre 1560 in Tallinn (Nottbeck-Neumann, *op. cit.*, S. 208; Fr. Bienemann, *Etwas von allem Bürgersinn*. Baltische Monatsschrift. 20. B. Neuer Folge 2. B. Riga 1871, S. 261.). Der den Blasius Hogreve gewidmete Denkstein erinnert stark an das sog. Ansverus-Kreuz in Schleswig-Holstein (Möller, *op. cit.*, Abb. 4, S. 97).

an die Wand des Museumsgebäudes gemauert. (Abb. 30). Der Stein ist im Saugfluss gefunden worden, und hat wohl einst zu einem Gebäude in Pärnu gehört, wo ebenfalls wie in Tallinn um 1500 viel gebaut worden ist. Dem Steinmetz hat zwar sicherlich das Relief in Tallinn als Vorbild gedient, er hat aber die Einzelformen selbständig umgeformt. Alles ist flach, beinahe graphisch geworden, die Rosetten sind symmetrisch gebildet und noch mehr stilisiert als in Tallinn. Das Ganze wirkt wie ein Stück reiner Volkskunst.



Abb. 30 Reliefstein in Pärnu.

Das Relief in Pärnu bezeugt am besten den Entwicklungsgang der spätmittelalterlichen Steinskulptur in Estland, besonders in Tallinn. Es dauerte nicht lange, bis die von Fremden abgelauchten Motive im eigenem Sinn umgestaltet wurden und eine Lokaltradition sich ausgebildet hatte. Im vorliegenden Fall sind aber ausserdem noch der ursprüngliche Zweck einer solchen Relieftafel und das dargestellte Motiv von Interesse.

Was die ursprüngliche Aufstellung betrifft, so haben möglicherweise auch diese Reliefs als Beischlagsteine gedient. Aber es besteht noch eine andere Lösung, nämlich dass man es hier mit einer Relieftafel zu tun hat, die die Wände beiderseits des Eingangs verzierte. Ein solcher Brauch ist sehr alt; wir haben das früheste ausgeprägte Beispiel in einer Kapelle in Ronneberg (Württemberg), wo das Portal beiderseits lange Relieftafeln mit vegetabilen Motiven hat.¹ In einigen Gebieten Deutschlands trifft man statt der Relief-

¹ A. Haupt, *Die älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen*. Leipzig 1909, S. 92. H. Karlinger (in *Deutsche Volkskunst*, Ber-

tafel im Spätmittelalter auch mit reichlichen Profilen verzierten Sitznischen beiderseits des Eingangs.¹ Ähnlich wie in Tallinn gerahmte Felder benutzt man in spätmittelalterlicher Zeit besonders in Münster in Westfalen als Giebeldekoration, und eben dort treffen wir auch die typische Masswerkverzierung und gedrehte Stabwerkkränder.²

Obwohl jene Motive den Relieftafeln in Tallinn und Pärnu zum Teil sehr nahe stehen, erlauben sie doch keine völlige Erklärung der mit Blumenvasen geschmückten Reliefs in Estland. Vielleicht lassen sich aber die Spuren der Vorbilder mit Hilfe der Motivableitung finden.

Das Motiv des Blumentopfes hat bekanntlich seine Verbreitung in der nordischen Kunst erst seit der Renaissance. Rein ikonographisch gesehen, hat der Blumentopf zweierlei Bedeutung, — erstens als transzendentes Symbol, zweitens als Verzierung. Bei der ersten Auffassung ist es eine Ableitung von dem uralten und weitverbreiteten Lebensbaum, der bekanntlich sich auf die Offenbarungen des Apostel Johannes (XXII, 2) stützt. Der Lebensbaum, der allumfassende Weltenbaum mit dem Quellenkessel des Lebenswassers an seinem Fuss wurde in volkstümlicher Darstellung zur Blumen vase verändert, und zuletzt hatte er als rein dekorativer Blumentopf mit Beigaben von Barock- und Rokokokunst eine allgemeine Verbreitung in der Volkskunst Europas. Die eigentliche Entwicklung dieses Motivs in Nordeuropa beginnt, wie gesagt, mit der Renaissance und wurde meist nur dekorativ aufgefasst. In der Schweiz und Süddeutschland fand es seine erste Verbreitung; schon am Anfang des 16. Jahrhunderts wird es von der Volkskunst übernommen. Um 1520 treffen wir interessante geschnitzte Flachdecken in Innenräumen und Möbel aus dem Vintschgau und Graubünden mit ähnlichen stili-

lin 1938, S. 451) datiert das Portal 12. bis 13. Jh. Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg. Band I. Teil I: Westpregnitz. Berlin 1909, S. 205 (Neuhausen, Torportal mit Weinlaub, Terrakotta). Eine direkte Verwandtschaft mit den Relieftafeln in Tallinn weist ein Stein mit dem Wappen von Sten Sture d.ä. aus dem Ende des 15. Jahrhunderts im Schloss zu Åbo (I. Kronqvist, *Åbo slott under medeltiden*, 1947, S. 59). Ähnliche Wappensteine gibt es auch in Gripsholm (Per-Olof Westlund, *Gripsholm under vasatiden*, 1948, S. 12). In beiden Fällen sind diese als Ziersteine beim Schlosseingang aufzufassen.

¹ O. Stiehl, *Der Wohnbau des Mittelalters*. Handbuch der Architektur. Zweiter Teil, 4. Band, 2. Heft. Leipzig 1908, S. 238 ff.

² Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. 41. Band. Die Stadt Münster. Dritter Teil. Bearbeitet von M. Geisberg. Münster i W. 1934, S. 116, 121.

sierten Blumenvasen wie in Tallinn.¹ Das ist um so merkwürdiger, als wir in Nordeuropa ein solches Motiv erst viel später finden. So z.B. haben wir aus Westfalen nur ein einigermassen ähnliches Beispiel: ein Portal aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert im Dorfe Neuhaus (in der Nähe von Paderborn), mit Blumentöpfen und Stengeln als Verzierung zu beiden Seiten.² Das Ganze ist aber, verglichen mit Tallinner Reliefs, viel mittelalterlicher, an Stengel von Altarschnitzereien erinnernd. Ausgesprochene Gegenstücke für Tallinn gibt es im rheinisch-westfälischen Kunstkreis erst viel später, aus dem 18. Jahrhundert. Die zahlreichen handwerklich gemeisselten Wege und Votivkreuze aus dieser Zeit verdienen Erwähnung, — teilweise mit ähnlichen Lebensbaum-Blumenvasen wie in Tallinn und Pärnu.³ Die aus jener Gegend Stammenden spätgotischen Wegekreuze zeigen, dass die Blumenvase in solcher Form in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dort noch nicht verbreitet war.

Also müssen in Tallinn Beziehungen zu dem südlichen Kunstkreis bestanden haben, und diese lassen sich auch nachweisen. Der Verbindungsweg zwischen Süden und Norden scheint aber nicht westlich, sondern östlich verlaufen zu sein. Als Vermittler trat Polen auf, wohin schon gleich nach 1500 die italienischen Formen unmittelbar durch Italienern verpflanzt wurden. Bald entstand ein Stil eigens polnischer Färbung dadurch, dass die aus dem Süden übernommenen Elemente auf eigentümliche Weise mit den einheimischgotischen Formen vermischt wurden. Besonders beliebt waren die lombardischen Dekorationsmotive, die ihre Anwendung als groteskes Rankenornament in Pilasterfel-



Abb. 31. Reliefstein in Kazimierz, Polen. Nach Czekierski.

¹ K. v. Radinger, *Spätgotische Flachdecken und Möbel aus Vintschgau und Graubünden*. Werke der Volkskunst. Herausgegeben von M. Haberlandt. III. Band. Wien 1917, S. 32—35.

² Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kreis Paderborn. Münster i. W. 1899, S. 64.

³ Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Siebzehnter Band. II. Abteilung. Die Kunstdenkmäler des Kreises Mayen. Düsseldorf 1941, S. 56, Abb. 59.



Abb. 32. Tür in Jaroslav. Nach Zubrzycki.

dern oder Portalen fanden.¹ Bei solchen Stiläusserungen finden wir auch bemerkenswert nahe Gegenstücke zu den Tallinner Reliefs. Ein Haus in Kazimierz ist verziert mit Reliefplatten, in denen die italienischen Renaissancefüllungen verflacht wiedergegeben sind (Abb. 31). Die Wandpilaster sind ähnlich geschmückt, und dort ist auch das Blumenvasenmotiv anzutreffen. Der Stil lebt zäh weiter bis ins 17. Jahrhundert, und auch dann noch mit gotischen Elementen (Abb. 32).

¹ J. Czekierski, *Kazimierz dolny*. Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. Tom LX. Krakow 1915, S. 30, T. I.

A. Hahr, *Östeuropeiska stildrag i nordisk renässansarkitektur*, Uppsala 1915.

Die Türstürze Tallinns.

Neben den Beischlagsteinen haben wir aus Tallinn noch eine andere Gattung von Ziersteinen, die die lebhafteste Bautätigkeit am Anfang des 16. Jahrhunderts dort hinterlassen hat: den Türsturz. Infolge umfangreicher Umbauten

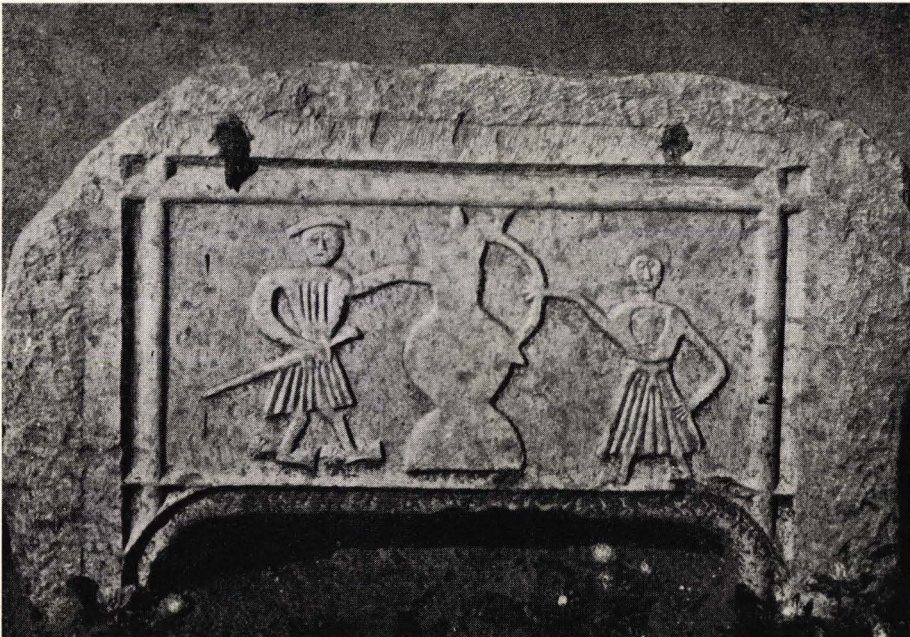


Abb. 33. Türsturz aus Tallinn.

besonders im 19. Jahrhundert ist keiner von diesen an der ursprünglichen Stelle erhalten; die meisten werden im Stadtmuseum von Tallinn aufbewahrt, einige sind als Dekoration an die Wände von Neubauten gemauert worden.

Noch mehr als die Beischlagsteine bezeugen die Türstürze das damalige Selbstbewusstsein und den Familienstolz der Stadtbürger. Türstürze mit



Abb. 34. Türsturz aus Tallinn.

figürlichen Schmuck kennen wir nur in einem Fall. Dargestellt ist in dem mit Stabwerk umrahmten Felde eine riesige Zinnkanne, von einem Mann und einer Frau gehalten (Abb. 33). Die Ausführung ist typisch für Tallinn, die Formen sind volkskunstähnlich rustikal, doch erkennt man die für den Anfang



Abb. 35. Türsturz aus Tallinn.

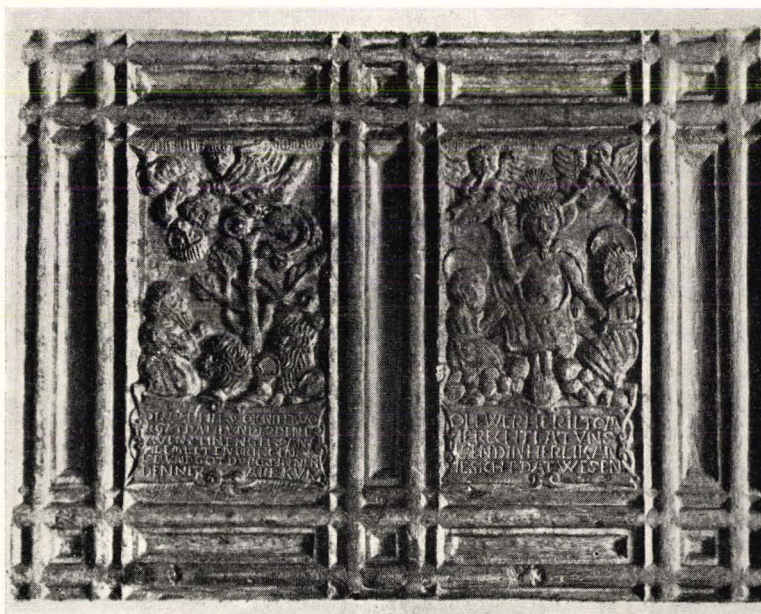


Abb. 36. Zierstein aus Tallinn. Marburger Photo.

des 16. Jahrhunderts typischen Trachtdetails. Das Relief dürfte in den dreissiger Jahren entstanden sein und hat wohl ursprünglich den Eingang des Hauses eines Zinngiessers geschmückt. Besonders in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gab es in Tallinn viele Kannengiesser, so dass sogar eine besondere »kannengeterstrate« existierte. Viele Kannengiesser waren Hausbesitzer, und von einem — Meister Carstens — weiss man sogar, dass er sein Auskommen weniger im Zinngiessen als durch Kauf, Verkauf und Tausch von Immobilien gefunden hat.¹

Die meisten der bisher bekannten Türstürze sind geschmückt mit zwei Wappenschilden, die die Hausmarken und Initialen des Hausbesitzers und seiner Frau tragen. Dazu kommen oft noch Jahreszahl und manchmal auch dekorative Motive. Ein schlichtes Exemplar stammt aus dem Jahre 1539; fast jeglicher Schmuck ausser Wappenschilden fehlt. Dekorativ sehr nahe stehen zwei Türstürze aus den Jahren 1547 und 1548. Beide haben eine Rahmung im Stabwerkstil mit teilweise gewundenen Stäben. Das aus dem Jahre

¹ J. Gahlnbäck, *Zinn und Zinngiesser in Liv-, Est- und Kurland*. Quellen und Darstellungen zur Hansischen Geschichte. Neue Folge. Band VII. Lübeck 1929, S. 94—95.

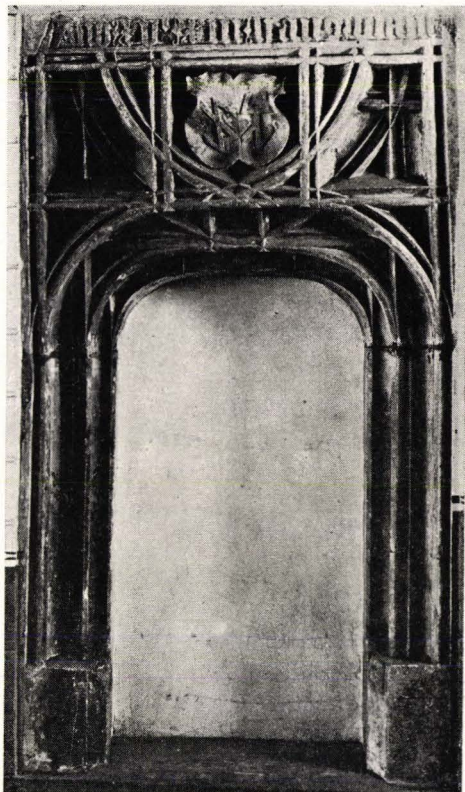


Abb. 37. Prunknische aus dem Hause Hans Viandt, Tallinn.

1547 stammende Exemplar hat ausser Wappenschilden noch eine Flächen-dekoration, die an Maureskenverzierungen der Frührenaissance erinnert (Abb. 34). Alles ist stilrein gehalten, wohl mit Hilfe von Vorlagen. Bei diesen beiden Türstürzen sind als eigentümlich die zwei diagonal gestellten Stäbchen zu bemerken, ein Motiv, das auch bei den Türstürzen ohne Wappenschilder vorkommt.

Für die allgemeine Kunstentwicklung Tallinns ist es typisch, dass die gotischen Traditionen noch lange nach dem Mittelalter weiterleben. Ähnliches gilt auch für die Türstürze; wir treffen das im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts ausgebildete Schema noch am Anfang des 17. Jahrhunderts, wie ein Stein aus dem Jahre 1617 bezeugt (Abb. 35). Ungefähr um 1600 ist ein Relief zu datieren, das von den früheren Türstürzen abweicht und

wahrscheinlich als Wandschmuck ohne direkten Zusammenhang mit der Türöffnung angewendet worden ist. (Abb. 36).¹ In zwei Feldern sind biblische Szenen dargestellt, — Daniel in der Löwengrube und Christus als Weltenrichter. Unten auf Renaissancekartuschen stehen Bibelsprüche. Die Wiedergabe ist hilflos, das handwerkliche Unvermögen hat hier bis zur Karrikatur geführt.

Der reine Stabwerkstil tritt in Tallinn nur ein einziges Mal auf: im Hause Vene-tänav (Russ-Str.) Nr. 17 (Abb. 37). Es ist eine Prunknische im zweiten

¹ Dass solche Ziersteine tatsächlich auch bei Aussenwänden angewandt wurden, lässt ein Aquarell aus dem Anfang des 19. Jahrhundert schliessen, wo ein Haus in der Viru-tänav (Lehm-Str.) mit solchem Stein versehen gewesen zu sein scheint. (Abgebildet in *Eesti ajalugu* (Estonische Geschichte) II. Tartu 1937, S. 305 v). Vgl. auch den aus Finnland herstammenden und sicherlich in Estland gehauenen Wappenstein von Fleming in Strängnäs (Erik K:son Leijonhufvud. *Den Flemingska vapenstenen en främling bland gravarna i Strängnäs domkyrka*. Bidrag till Södermanlands äldre kulturhistoria XXXI).

Stock der Diele, die in ihrer Form an eine Miniatur-Türöffnung erinnert. Die Nische ist wohl ursprünglich mit einer Skulptur versehen gewesen. Nach der Inschrift auf dem oberen Rand ist sie im Jahre 1513 entstanden, also gleichzeitig mit der Erbauung des Hauses.¹ Neben der Jahreszahl trägt sie den Namen des Hausbesitzers, des Bürgermeisters Hans (Johannes) Viandt. Es ist eine ähnliche Äusserung des Familienstolzes und Unterstreichung des Eigentums, wie es bei den oben besprochenen Türstürzen der Fall gewesen ist. Gleich wie dort, treffen wir auch hier im Mittelfeld eine Wappentafel mit Hausmarken. Im übrigen ist aber alles streng im geometrisch-exakten Stabwerkstil erhalten, eine saubere, erstklassige Arbeit.

In der Grundgestaltung ungefähr gleichartig mit der Viandt-Nische sind wohl die mit den oben beschriebenen Reliefs geschmückten Türöffnungen gewesen. Alle Türstürze Tallinns scheinen ihre Anwendung nur bei Innentüren gefunden zu haben. Die Zugehörigkeit zu Aussenportalen gestatten schon nicht die verhältnismässig kleinen Dimensionen. Ausserdem hatte die Portalarchitektur Tallinns schon im 15. Jahrhundert fest ausgeprägte Formen angenommen, wie sie mehrere noch erhaltene Beispiele zeigen, bei denen man keinen Platz für Türstürze hatte. Wohl aber passten diese zu Innentüren in gross und vornehm angelegten Dielen, die ebenso wie die betrachteten Reliefs ein sprechendes Beispiel des Selbstbewusstseins der Stadtbürger waren und von denen gleichfalls noch heutzutage einige erhalten sind.²

Als eng zusammenhängend mit dem Stabwerkstil sei noch ein Architekturdetail aus dieser Zeit erwähnt, das an der Grenze der Baukunst und der Bildhauerei liegt: die gedrehte Ziersäule. Man findet deren in Tallinn eine Reihe, wo sie die breiten Stürze des Fensters zwischen Diele und Kontor stützten. Oft war der Kapitellteil mit Hausmarken und vegetabilem Schmuck verziert, so z.B. im Haus der Ecke von Pikk-tänav (Lang-Str.) und Pagari-tänav (Bäcker-Str.), wo das Blattmotiv direkt an stilisierte Weinlaubblätter auf dem Beischlagstein im Domschloss erinnert.³ Aber auch in anderen Städten Estlands hat man ähnliche Ziersäulen gefunden, besonders in Pärnu. Einige in Pärnu gefundene Ziersäulen sind im 19. Jahrhundert im Wirtschaftsgebäude des in der Nähe liegenden Gutes Audru (Audern) eingemauert worden; aus-

¹ Vgl. S. 45.

² Einige von diesen sind im Nottbeck-Neumann *op. cit.* abgebildet (Fig. 202—205).

³ Abgebildet in Nottbeck-Neumann, Fig. 206.

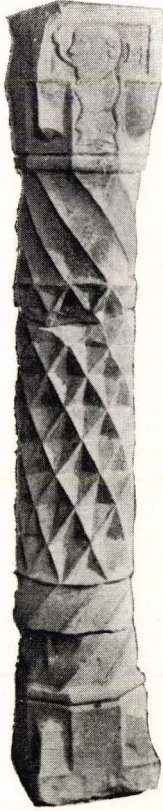


Abb. 38. Ziersäule aus Pärnu.

serdem hat man vor einigen Jahren in der Stadt noch ähnliche Einzelstücke aufgedeckt. Eines von diesen trägt im oberen Teil eine rustikale Männerbüste im Blumentopf, mit aus dem Mund waschendem Kleeblatt (Abb. 38). Alles dies erinnert sehr stark an die gleichzeitige Steinmetzkunst in Tallinn; in der Tat sind die Beziehungen zwischen den beiden Städten in der Plettenbergzeit ziemlich rege gewesen.

Ausser Tallinn und Pärnu hat man Fragmente ähnlicher Ziersäulen auch in Haapsalu gefunden, und sogar in Tartu (aus dem Jahre 1546),¹ was seinerseits nochmals die Ausstrahlung der Hausteinformen weit in das südöstländische Ziegelgebiet hinein beweist.

Auf der Suche nach Vorbildern für Türstürze und den Stabwerkstil in Tallinn hat man mehrere europäische Kunstprovinzen zu betrachten. Was besonders die Türstürze betrifft, so klingen, wie schon früher in Tallinn, die Elemente der Holzschnitzkunst durch. Schnurartige Besäumungen der Zierflächen sind vor allem von den Fachwerkhäusern bekannt; wir finden ähnliches oft in Niedersachsen und Hessen.² Auch dort war die Anbringung von Kartuschen und Hausmarken an Portalen beliebt. Für die einzelnen Zierelemente liefert die Möbelkunst Norddeutschlands weitere Beispiele, besonders aus Lübeck. Daneben ist aber auch die Entwicklung in Westdeutschland in Betracht zu ziehen, wo wir zuerst auf den tallinnschen ähnliche Türstürze in Haustein treffen. Eines der besten Beispiele bietet Carden an den Mosel.³ Weiter südlich dehnen sich solche Türstürze bis nach dem Elsass aus.

Der Stabwerkstil und die Ziersäulchen finden bekanntlich in spätgotischer Baukunst verschiedener Länder eine allgemeine Verbreitung. Dabei ist es

¹ Abgebildet in Guleke, *op. cit.* F. III, T. XXV. Vgl. auch Guleke, *Eine Treppendoche und Treppensäule in Dorpat*. Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1892, S. 97 ff.

² Hessische Holzbauten. Herausgegeben von L. Bickell. Marburg in Hessen, 1906; vgl. auch C. A. Jensen, *Dansk Bindingsværk fra Renaessancetiden*. 1933, S. 26.

³ R. Anheisser, *Das mittelalterliche Wohnhaus in deutschstämmigen Landen*. Stuttgart 1935, S. 185.

jedoch bemerkenswert, dass wir diese besonders im osteuropäischen Randgebiet antreffen. Polen ist reich an Stabwerkportalen: besonders in Krakau finden sich beinahe kopieähnliche Gegenstücke zu Hans Viandts Ziernische.¹ Ähnliche Stücke kommen auch in Schlesien und Böhmen vor.²

Die besprochenen Türstürze schliessen die mehr als hundertjährige Entwicklungsgeschichte der lokalgefärbten Steinbildhauerkunst Tallinns ab. Von den Kapitellen der Grossen Gilde bis zu den Beischlagsteinen und anderen Reliefs aus dem 16. Jahrhundert haben sich gewisse konstante Elemente gezeigt, und dabei haben die heimischen Zunfttraditionen gewiss eine grosse Rolle gespielt. Obwohl einige Meister aus dem Ausland stammten, war daneben auch eine Anzahl von einheimischen Bildhauern tätig, besonders als es galt, gewöhnliche Steinmetzarbeiten für Bürgerhäuser zu schaffen. Meist waren es deutsche Handwerker; daneben darf man aber nicht die Rolle des eingeborenen Elementes vergessen. Es ist bekannt, dass im Spätmittelalter die Zahl der Esten in den Städten einen ständigen Anstieg zeigte. Grossenteils waren es Menschen niedrigen Standes; daneben zeigen aber die Bürgerbücher, dass besonders vom 15. Jahrhundert an neben »Steenhouwer« immer mehr »Steenwörter« mit estnischen Namen vorkommen. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden »Steenwörter« wie Kulpesu, Hauwespe und Jerwepulke erwähnt.³ Auch später treffen wir »Steenwörter« mit estnischen Namen. Mehrere von diesen hatten eine ziemlich vornehme Stellung und dürften sicherlich zu der Entstehung der volkskunstähnlichen Lokalschule beigetragen haben.

¹ D. Frey, *Krakau*. Berlin 1941; A. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*. Leipzig 1869, Taf. LIII, LX. Weitere Beispiele sind abgebildet in A. Chmiel, *Domu krakowskie* I—II. Biblioteka krakowska Nr 54. 62.

² Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Königreiche Böhmen. XXXIV. Der politische Bezirk Rakomtz. I. Teil: Burg Pürglitz. Prag 1914, S. 60 ff. In Rumänien ist der Stabwerkstil im 16. Jahrhundert beinahe alleinherrschend. Reichliche Beispiele findet man in »Bulletinul Comisiunii Monumentelor Istorice«.

³ Das Revaler Bürgerbuch 1409—1624. Herausgegeben von O. Greiffenhagen. Publikationen aus dem Revaler Stadtarchiv Nr. 6. Reval 1932, S. 2,100. P. Johansen, *Der Este im Spiegel der Quellen des Revaler Stadtarchivs*. Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde zu Riga 1934. Riga 1936, S. 10 ff. Herrn Professor Paul Johansen danke ich auch für mehrere Hinweise. — Näheres über die Bildhauer Tallinns siehe auch W. Stieda, *Kabelgarn und Steine, zwei Revaler Ausfuhrartikel*. Beiträge zur Kunde Est-, Liv- und Kurlands, B. VII. Reval 1910, S. 166 ff.

Das Pawels'sche Epitaph und der Ballivi-Stein.



Abb. 39. Stadtwappen an der Grossen Strandforte, Tallinn.
Nach Löwis of Menar.

Neben den beschriebenen schlicht handwerklichen Leistungen fehlte es gleichzeitig in Tallinn nicht an erstklassiger Kunst. Schon die Ziernische des Bürgermeisters Viandt zeigte eine direkte Spiegelung des Zeitstils; noch mehr trifft das zu bei der Marienkapelle der Olaikirche und der mit ihr ver-

bundenen Bildwerke. Mit diesen ist die Tätigkeit einiger hervorragenden westfälischen Bildhauer mit Hinrik Byldensnyder an der Spitze verknüpft, eine Tätigkeit, die von Karling entdeckt und gründlich erhellt worden ist.¹

Der Lauf des Ganzen ist in grossen Zügen folgender: In der Zeitspanne von 1514 bis 1523 ist die Marienkapelle von den aus Westfalen berufenen Meistern erbaut worden, und gleichzeitig hat man an der Aussenseite der Kapelle das Epitaph des Tallinner Kaufmanns Hans Pawels ausgeführt. Bei den Bauarbeiten haben als Leiter die Meister Bernt Wolt und Gert Koningk mitgewirkt, von denen der letztere Tallinner Bürger geworden ist und auch andere Arbeiten ausgeführt hat. Karling hat wahrscheinlich gemacht, dass Koningk Bildhauer war, und dass von ihm die Wappentafel an der Grossen Strandpforte aus dem Jahre 1529 stammt. Es ist ein Stück erstklassiger Steinmetzkunst, die direkt an westfälische Kunsttraditionen anschliesst (Abb. 39). Koningk wirkte als leitende künstlerische Kraft in Tallinn bis zu seinem Tode im Jahre 1531.

Weit wichtigere Beiträge als Koningk hat Hinrik Byldensnyder für die Geschichte der Steinskulptur Tallinns geliefert. Sein Name ist verknüpft mit dem an der Ostseite der Marienkapelle gemauerten Pawelsepitaph, der in Form eines Altarschreines gestaltet ist (Abb. 40). Über eine Nische als Predella erhebt sich ein zweizoniger Steinaufsatz mit acht Reliefbildern zu beiden Seiten einer durchgehenden Nische, in der einst wahrscheinlich ein Standbild des Schmerzensmannes stand. In der unteren Nische ist eine halbverweste Leiche dargestellt. Die Reliefs stellen die Passionsgeschichte Christi dar, und wie Karling gezeigt hat, stammen sie nicht von ein und derselben Hand. Die unteren Reliefs sind von spätgotischem Charakter, mit malemischem Detailreichtum der Figuren und ihrer Umgebung. Die Reliefs in der oberen Reihe sind einfacher, »mit weniger Figuren und einer mehr statischen Gruppierung«.²

Karling beweist, dass Hinrik Byldensnyder der Meister der unteren Reliefs ist, auch dürfte die Gesamtkomposition des Epitaphs von ihm herkommen. Weiter vergleicht Karling das Pawelsepitaph mit mehreren westfälischen Bildwerken und vermutet, dass Hinrik Byldensnyder mit dem berühmten

¹ S. Karling, *Die Marienkapelle an der Olaiikirche in Tallinn und ihr Bildwerk*. Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1935. Tartu 1937.

² *Ibidem*, S. 28.



Abb. 40. Die Marienkapelle an der Olevikirche zu Tallinn. und das Pawels'sche Epitaph.
Marburger Photo.



Abb. 41. Detail aus dem Pawels'schen Epitaph, Tallinn. Marburger Photo.

Münsterer Meister Hinrik Brabender identisch sei. Dieser Standpunkt ist bestritten worden, doch nicht mit genügender Beweiskraft.¹ Auch die Nichtbeachtung der vielleicht als Vorlage benutzten Holzschnittfolge des *Speculum passionis* von Hans Schäufelein ändert in dieser Hinsicht nicht viel.

Hinrik Byldensnyder ist von 1513 bis 1516 in Tallinn nachweisbar. Nach seinem Fortgang ist das Epitaph von einem polnischen Bildhauer Clemens Pale vollendet worden. Von ihm stammen die oberen vier Reliefs. Pales Kunst ist moderner als Byldensnyders und hat in ihrem Streben nach Monumentalität als Vorbild den Nürnberger Adam Krafft (Abb. 41).

Die weitere Analyse des Monuments würde eine unnütze Wiederholung der gründlichen Forschungsergebnisse Karlings bedeuten. Im Rahmen des behandelten Themas sei nur auf einige Einzelheiten hingewiesen, die die all-

¹ Th. Rensing in Westfalen 22. Band, 1937, S. 207 ff.



Abb. 42. Dr Ballivis Grabstein an der Nordwand der Nikolaikirche in Tallinn. Nach Johansen.

gemeine Entwicklung der handwerklichen Kunst erhellen dürften. Schon die Tatsache, dass in Tallinn hervorragende Meister aus Westfalen tätig gewesen sind, zeigt, dass dies Gebiet eine Komponente auch für die gleichzeitige volkstümliche Kunstäußerung gewesen ist. Die obige Analyse hat auch mehrmals auf die westfälisch-rheinische Kunstprovinz hingewiesen. Es mag sogar sein, dass mancher bei der Marienkapelle mitarbeitende Meister hier und dort in der Stadt auch bei der Errichtung von Bürgerhäusern mitgewirkt hat. Karling nennt in Verbindung mit der Baugeschichte der Marienkapelle eine Reihe von Meisternamen.

Wichtig ist auch neben dem westfälischen Einschlag die Mitwirkung eines polnischen Bildhauers, der die süddeutschen Kunstformen vermittelt hat. Durch diesen Sachverhalt dürften die oben gegebenen Hinweise auf die via Polen gekommenen südlichen Kunsteinflüsse bestätigt werden, und es

lassen sich vielleicht daher auch andere Elemente im Tallinner Kunstbild mit gewisser Wahrscheinlichkeit mit mittelosteuropäischer Kunstentwicklung verbinden.

Eine isolierte Erscheinung in der Kunstgeschichte Tallinns ist der Grabstein des im Jahre 1520 verstorbenen französischen Arztes Johannes Ballivi (Abb. 42). Die in der Zeitspanne 1520—23 entstandene Grabplatte ist an der nördlichen Aussenseite der Nikolaikirche angebracht. Noch aus der Formenwelt des Mittelalters stammen ein in der Mitte stehendes Skelett und die den Stein umrahmende Schrift mit den vier Evangelistensymbolen an den Ecken. Die das Skelett umrahmende Muschelnische, die mit Ranken geschmückten und mit Urnen gekrönten Pilaster sind aber in echtem Renaissancestil ausgeführt, — eine ungewöhnlich frühe Erscheinung in nordischer Kunst.

Die einzige Erklärung ist, dass der weltberühmte, aus Tallinn stammende Maler Michel Sittow die Zeichnung geliefert hat.¹ Sittow war im damaligen Tallinn wohl der einzige, der mit der neuen Formenwelt Westeuropas in unmittelbarer Berührung stand, so dass sich auf diese Weise auch die Verwandtschaft des Ballivisteines mit ähnlichen Werken in den Niederlanden und Nordfrankreich erklären lässt. Dass dieser hervorragende Meister tatsächlich bei der Herstellung der Grabplatte tätig gewesen ist, wird sowohl durch die stilkritische Analyse als auch durch den von Johansen aufgezeigten persönlichen Kontakt zwischen Sittow und Ballivi bestätigt.² Die technische Durchführung der Arbeiten geschah natürlich mit Hilfe von lokalen Steinmetzen; so kann es sein, dass einige Renaissanceelemente in der handwerklichen Kunst Tallinns auch durch den Ballivi-Stein vermittelt sind.

¹ P. Johansen, *Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval*. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. 61. Band, I. Heft. Berlin 1940.

² *Ibidem*, S. 26.

Rigaer Schloss-Skulpturen.



Abb. 43. Bildwerke über dem Haupteingang des Schlosses zu Riga. Nach Rigas pils.

Auf Anregung des Ordensmeisters Plettenberg wurde das Ordensschloss zu Riga am Anfang des 16. Jahrhunderts neu erbaut und erweitert. Die Bauarbeiten wurden von einem aus Tallinn gekommenen Meister Niklas geleitet; im Jahre 1515 war das Schloss fertig. In diesem Jahre nämlich

wurden die Skulpturen der Jungfrau Maria und des Bauherrn Plettenberg aufgestellt (Abb. 43). Noch heutzutage stehen sie über dem Haupteingang und sind mit Schrifttafeln versehen. Bei letzterem ist auch die Jahreszahl 1515 angegeben.

Der Wortlaut der beiden Inschriften ist fast übereinstimmend, was schon allein zu der Frage berechtigt, ob beide Figuren von Anfang an dort gestanden haben. Dazu kommt die Aufstellungsweise der Figuren. Vom Verfasser ist schon früher auf diesen Sachverhalt hingewiesen worden.¹ Wahrscheinlich hatte die Skulptur des Ordensmeisters ursprünglich einen anderen Standort und wurde erst später provisorisch neben Maria aufgestellt. Eine andere Lösung wäre, dass man während der Bauarbeiten den ursprünglichen Plan geändert und nach neuen, von Süden kommenden Prinzipien den weltlichen Machthaber gleichberechtigt neben die Gottesmutter gestellt hat. Es ist dies die erste und letzte derartige Darstellung eines Ordensmeisters Alt-Livlands, und es gibt auch in dem preussischen Ordensland kein ähnliches Beispiel. Wie nicht anders denkbar, ist die Figur noch rein mittelalterlich aufgefasst, — ein Schmerzensmann, dem man die Attribute eines weltlichen Machthabers beigelegt hat. Man scheint jedoch eine gewisse Porträthaftigkeit angestrebt zu haben.

Eine Marienfigur, an einem Ordensschloss aufgestellt, kommt schon früher vor; das beste Beispiel ist die grosse mosaikverzierte Madonna an der Stirnseite der oberen Kapelle im Ordensschloss zu Marienburg.² So dürfte man wohl annehmen, dass die Marienfigur in Riga ursprünglich für den Haupteingang des Schlosses des Ordensmeisters Alt-Livlands — Marienlands — vorgesehen war. Was die künstlerische Gestaltung dieser Figur betrifft, so haben wir es wohl mit einer der besten spätmittelalterlichen Steinskulpturen in Riga zu tun. Maria mit dem Kinde im Strahlenkranz, auf einer Mondsichel stehend, ist reliefmässig behandelt, umfasst von einer Nische mit Kolonnen zu beiden Seiten und mit Wappenschilden im oberen Zwickel. Die Nische hinter der Madonna ist durch spitzbogig verlaufende Profile in zwei Teile geteilt. Die Figur selbst ist äusserst stilrein behandelt; die Sauberheit und Schärfe der technischen Behandlung betonen indessen mehr wohl das Dekorative der

¹ A. Tuulse, *Das Schloss zu Riga*. Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1937 II. Tartu 1939, S. 52.

² Clasen, *op. cit.*, S. 59, Abb. 54.

Kleidung als das Seelische der Gesichtspartie. Die Jungfrau blickt konventionell gerade aus, doch nicht ganz ohne Weichheit in den Augen und um die Mundpartie. Das halb liegende Kind fasst mit der Linken den Mantelzipfel Marias, der weit flatternd eine Dominante in der Draperiebehandlung bildet. Dies wie auch die scharfe Knitterung der Falten führt die Gedanken auf süddeutsche Quellen dieser weitverbreiteten spätmittelalterlichen Stilrichtung. Es liegt hier etwas von einer Abspiegelung des Stils von Tillmann Riemenschneider vor, wie andererseits ähnliche Motive gleichzeitig sich auch in niedersächsischer Skulptur zeigen.¹ Im süddeutschen, von Riemenschneider beherrschten Gebiet kommt Matthias Kreniss mit seinem Marienrelief an der Tür der Stiftskirche zu Altöttingen sowohl in der Fältelung der Gewänder wie auch im Gesichtsausdruck der Madonna in Riga am nächsten.² Auch den merkwürdigen Doppelbogen hinter der Maria finden wir in Altöttingen. Dies alles braucht nicht auf direkte Beziehungen hinzuweisen, dürfte aber für Riga auf einen ziemlich starken Zuschuss aus dem süddeutschen Kunstkreis hindeuten.

Einen solchen Beitrag zeigt auch die Plettenbergsche Figur mit ihrem eng am Körper sitzenden Panzer und der natürlichen Haltung des helmlosen Hauptes, wie beides zuerst von Riemenschneider in solcher Weise ausgeprägt worden ist.³ Obwohl ein Gemeingut des damaligen Zeitstils, dürfte auch die etwas müde und schwermütige Stimmung zum Teil aus dem Stilgebiet dieses Meisters herrühren. Eine genauere Bestimmung in dieser Hinsicht lässt sich jedoch nicht durchführen. Vielleicht haben hier östliche Gebiete Deutschlands, besonders Schlesien als Vermittler gedient, weil die süddeutschen Kunstelemente dorthin besonders verbreitet waren. Aber auch der deutsche Westen hatte viel davon übernommen, besonders die westfälische Plastik um 1500.⁴

¹ J. Bier, *Tillmann Riemenschneider*. Die frühen Werke. Augsburg 1925, Taf. 35, 36; A. Ehrhardt—H. Wentzel, *Niederdeutsche Madonnen*. Hamburg 1940, Abb. 72.

² Ph. M. Halm, *Studien zu süddeutschen Plastik*. II. Band Augsburg 1927, S. 6, Abb. 2.

³ J. Bier, *op. cit.*, S. 90.

⁴ Im Zusammenhang damit sei auf einen eigentümlichen Meister in Schonen — Adam von Düren — hingewiesen (O. Rydbeck, *Två märkliga konstnärer*, 1918.) Er kommt in seiner Kunstrichtung dem Baltikum sehr nahe. Insbesondere zeigen die Skulpturwerke Dürens Züge, die neben Westfalen auch in süddeutsches Kunstgebiet weisen. Die Kunst Dürens steht dem Rigameister sehr nahe. Bemerkenswert ist auch die Verwandtschaft zwischen Plettenberg in Riga und dem Wilden Mann in Glimmingehus in Schonen (Abgebildet in A. Hahr, *Skånska borgar*, 5 H. Stockholm 1917, Fig. 6). — Von einer ähnlichen Kunstrichtung wie im Baltikum zeugen mehrere Reliefsteine in Västerås.



Abb. 44. Fragment eines Beischlagsteines in Riga.

Im Vergleich mit Tallinn ist Riga im allgemeinen an spätmittelalterlicher Steinskulptur ziemlich arm. Neben den Schlossskulpturen treten als bekannteste Stücke die Beischlagsteine des Schwarzhäupterhauses hervor, die aber weiter unten in anderem Zusammenhang eine besondere Behandlung finden werden. Ausser diesen sind noch einige kleinere Fragmente von Beischlagsteinen bekannt, die eine völlig andere Richtung als in Tallinn zeigen. Erwähnung verdient das Fragment eines Beischlagsteines mit einer Reliefdarstellung der Madonna (Abb. 44). Nur die obere Hälfte des Steines ist erhalten; wahrscheinlich hat man diesen später als Grabmal benutzt. Dieser zeigt die gewöhnlichste Form des Beischlagsteines, so wie sie im Spätmittelalter in norddeutschen Hansestädten ausgeprägt worden ist. Maria mit dem Kind ist in Flachrelief beinahe graphisch dargestellt; vielleicht hat man es

hier sogar mit der Nachbildung einer graphischen Vorlage zu tun. Der Stein dürfte um 1520 entstanden sein.

Ähnliche Stücke findet man vor allem in Hamburg und in Danzig. Im Stadtmuseum zu Danzig gab es einen Beischlagstein aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit einer Darstellung der Maria, die dem Beischlagstein in Riga sehr nahe kommt.¹

Ein anderes Fragment eines Beischlagsteines stand bis zuletzt im Rigaer Domkreuzgang. Erhalten war nur das obere achtkantige Feld, dessen Ränder zum Teil abgehauen waren. In der Mitte war eine an den Sündenfall erinnernde Gruppe dargestellt: ein in Zeittracht gekleidetes Paar pflückt Früchte von dem in der Mitte stehenden Baum, der aus einem mit Hausmarke versehenen Schilde herauswächst; hinter der Frau ist ein schwer definierbarer Gegenstand abgebildet. Der Reliefstil ist typisch für die Zeit um 1520, als die Holzschnitzerei noch immer teilweise die Steinskulptur beeinflusste; die Figuren stehen schattenhaft in tieferem Feld, die Einzelformen sind nur leicht eingeritzt. Man sieht auch hier ohne weiteres, dass die Vorlage in zeitgenössischer Graphik zu suchen ist.

¹ Oberg, *op. cit.*, S. 36, Abb. 14. In technisch ähnlicher Weise durchgeführt ist eine Beischlagwange mit dem hl. Georg aus dem 15. Jh. in Hamburg (Führer durch das Museum für Hamburgische Geschichte. Im Auftrage der Museumsverwaltung von Wilh. Jesse. Hamburg, s. a., Abb. 14).

Meister Reynken.

Die Beischlagsteine des Schwarzhäupterhauses in Riga machen uns mit einem interessanten Meister der spätmittelalterlichen Steinskulptur in Estland und Lettland bekannt: Meister Reynken. Über die Tätigkeit dieses Meisters ist vom Verfasser schon früher eine Übersicht gegeben worden,¹ die hier unter Hinzufügung einer breiteren Stilanalyse wiedergegeben werden soll.

Im Jahre 1518 wurde von den Rigaer Schwarzhäuptern beschlossen, das Haus mit zwei Beischlagsteinen zu verzieren; gleichzeitig wurde der Stein für die Reliefplatten aus Tallinn bestellt. Im Jahre 1521 scheint das Material angelangt zu sein, da in diesem Jahre die Bearbeitung und die Bemalung der Steine dem rigaischen Meister Reynken in Auftrag gegeben wurde. Er sollte für die Arbeit 50 Mark bekommen und sein Geselle, der die Steine meisselte, erhielt ein Wams und Hosen aus brüggischem Tuch.² Im Jahre 1522 war die Arbeit fertig; bis in die neueste Zeit waren die Beischlagsteine des Schwarzhäupterhauses als wenige Beispiele dieser Art an ihrer ursprünglichen Stelle, allerdings mit einigen Veränderungen an dem zugehörigen Treppenteil, in Verbindung mit den Umbauten aus der neueren Zeit. Das Haus selbst wurde im Jahre 1941 durch Kriegstätigkeit zerstört, die Steine überlebten jedoch die Katastrophe.³

In ihrer Grundgestalt vertreten die Beischlagsteine des Schwarzhäupterhauses die gewöhnlichste Form mit achtkantigem Oberfeld, das jedoch nur im Relief markiert ist; in ihrem Grund sind die Steinplatten langgestreckt

¹ A. Tuulse, *Piezimes par Meistaru Reinķenu (Reynken)*. (Notizen über Meister Reynken). Senatne un maksla 1940 I. Riga 1940.

² H. Splet, *Geschichte des rigischen Neuen Hauses, des später sogen. König Artus Hofes, des heutigen Schwarzhäupterhauses zu Riga*. Riga 1934, S. 312.

³ P. Arends, *Das Schwarzhäupterhaus in Riga*. Riga 1943.



Abb. 45. Beischlagsteine des Schwarzhäupterhauses zu Riga. Nach Arends.

rechteckig (Abb. 45). Der eine Stein trägt im Hauptfelde als Verzierung die Gottesmutter mit dem Christuskinde auf der Mondsichel. Die Farbenspuren zeigen, dass der Mantel der Maria blau, Kopftuch rot, Krone und Mond-



Abb. 46. Beischlagsteine der Olavs-Burse in Rostock. Nach Bau- und Kunstdenkmäler Meckenburgs.

sichel golden gewesen sind. Eigentümlich ist das Motiv mit dem Rosenkranz, nach dem das Christuskind spielend greift. Die Ausführung ist etwas grob, doch stilrein. Das bäuerliche, unbeseelte Gesicht des Christuskindes und der

Maria und die hohe Krone mit flatterdem Kopftuch sind besonders zu bemerken. Das Ganze ist beiderseits von Zierpilastern flankiert, die oben spätgotisches, reich gestaltetes Rankenwerk tragen. Im achtkantigen Kopfteil desselben Steines ist das Stadtwappen Rigas abgebildet.

Der andere Stein trägt im Hauptfelde eine Reliefabbildung des heiligen Mauritius, des Schutzheiligen der Schwarzhäupter. Er trägt einen ärmellosen, die gepanzerten Arme frei lassenden, unter dem Gurt bis zur Mitte der Wade herabfallenden grünen Waffenrock, auf der Brust eine strahlende goldene Sonne. In der rechten Hand hält er einen in langem Zipfel auslaufenden Wimpel mit rotem Kreuz auf weissem Grunde. Die linke Hand hält den Schild mit weissem Kreuz auf rotem Felde. Auf dem Kopf trägt der Heilige einen Hut mit breiter aufwärts gebogener Krempe und roter Straussenfeder. Zu der Rüstung gehört noch ein langes Schwert, auch dies wie die übrigen Details ein Bestand aus der Maximilianrüstung. Das Negergesicht ist charakteristisch geformt und scheint mit der rustikalen Ausformung der Gesichter bei Meister Reynken in Einklang zu stehen. Wie Maria, ist auch Mauritius von spätgotischem Rahmenwerk gekrönt. Im oberen Felde steht das Schwarzhäupterwappen mit reichem präzise gehauenen spätgotischem Akanthuslaubwerk, was bezeugt, dass das Dekorative die starke Seite des Meisters gewesen ist.

Auf dem unteren Rand tragen die beiden Reliefs Messingtafeln mit langen lehrreichen Sentenzen auf niederdeutsch und mit der Jahreszahl 1522. Das Ganze macht einen repräsentativen Eindruck, und Spliet hat Recht, wenn er vermutet, dass die Arbeit der Beischlagsteine sicherlich mehr gekostet hat, als es im Übereinkommen vorgesehen war.¹

Weitere Spuren des Meisters Reynken sind in Riga nicht feststellbar, wohl aber sind solche in Estland zu finden. Um aber die Beziehungen Reynkens mit Estland klarer hervorzuheben, ist es wichtig, zuerst einige Arbeiten desselben Meisters in Norddeutschland zu betrachten. In Rostock findet man nämlich einige Reliefs, die in ihrem Stil mit den Rigaer Beischlagsteinen so nahe übereinstimmen, dass an ein und derselben Meisterhand kaum ein Zweifel besteht. Es sind dies die Beischlagsteine der Olavs-Burse, der Residenz des Erzbischofs, in der letzten Zeit auf dem Hof der Universität stehend (Abb. 46).

¹ Spliet, *op. cit.*, S. 313.

Auf einem der Steine ist Maria dargestellt, im Oberfeld Johannes der Täufer und der Apostel Andreas. Der andere Stein mit dem heiligen Georg trägt im Oberfeld das Wappen von Georg von Tiesenhausen, des Bischofs von Tallinn und Ösel.

Was die Motivauffassung und den Stil der Reliefs betrifft, so findet man bei der Darstellung der Maria besonders grosse Verwandtschaften zwischen Rostock und Riga. Hier wie dort das unbeseelte Bauerngesicht Marias mit charakteristischer hoher Krone. Auch die Draperiebehandlung ist die gleiche. Besonders auffallend ist aber das mit dem Rosenkranz spielende Christuskind. Gemeinsame Züge tragen auch der hl. Georg und Mauritius. Wohl fehlt in Rostock die Panzerrüstung um die Arme, die Füße sind äusserts summarisch behandelt, aber beim Waffenrock finden wir ähnliche Parallelfalten wie in Riga. Ikonographisch vertritt das Georgmotiv einen damals ziemlich allgemein verbreiteten Typus; gewisse Einzelheiten zeigen jedoch eine Verwandtschaft mit dem silbernen Georg der Rigaer Schwarzhäupter. Dieser wurde im Jahre 1507 in Lübeck von Berndt Heineman nach Entwurf des Bildhauers Henning von der Heide gefertigt und war bis 1939 eine der hervorragendsten Beispiele spätmittelalterlicher Goldsmiedekunst im Baltikum.¹ Sicherlich hat die Figur auch in Meister Reynkens Tagen grosses Aufsehen erregt, und es scheint, dass das Georgrelief in Rostock zum Teil unter dem Eindruck der Rigaer Statue entstanden ist. Natürlich hat der Meister hier sehr frei gehandelt, und alle Formen haben statt der feinen Eleganz des Lübeckers Meisters den derben Akzent Reynkens bekommen.

Wann sind die Reliefs in Rostock entstanden? Dass sie jünger sind als diejenigen von Riga, sieht man schon an den Renaissancegirlanden, die an Stelle des spätgotischen Rankenwerks in Riga getreten sind. Der Meister lässt die Girlanden aus Drachenköpfen herauswachsen, — eine merkwürdige Mischung von südlichen und nordlichen Motiven. Bei der Datierung der Reliefs hilft teilweise auch das Wappen von Georg Tiesenhausen mit. Tiesenhausen wurde im Jahre 1525 zum Bischof von Tallinn und im Jahre 1527 zum Bischof von Ösel gewählt. Er starb im Jahre 1530. Die Steine sind also zwischen 1527 und 1530 entstanden. Auch die Entstehungsursache ist klar. Tiesenhausen hat, wie die meisten Geistlichen Alt-Livlands in Rostock

¹ A. Buchholtz, *Goldschmiedearbeiten in Livland, Estland und Kurland*. Lübeck 1892.

studiert, und zwar während der Jahre 1515—1517. Das Haus des Erzbischofs in Rostock, die Olavs-Burse genannt, diente unter anderem als Wohnung auswärtiger Studierender, und dort hat wohl auch Tiesenhausen gewohnt.¹ Es gehörte in Rostock zum guten Ton, seine Anhängigkeit an die Alma mater durch Stiftungen irgend welcher Art zu beweisen, und so ist auch die Entstehung der besprochenen Beischlagsteine zu erklären.

Ausser den Reliefs der Olavs-Burse gibt es in Rostock noch einen Stein, der dem Meister Reynken zugeschrieben werden kann. Es ist der sog. Gertrudenstein aus dem Jahre 1532, der ehemals zum St. Gertrudshospital gehört hat.² Im Felde ist St. Gertrud mit Äbtissinstab und Kirchenmodell abgebildet. Auf dem unteren Rande stehen ein Schriftband und die Jahreszahl 1532. Die Girlanden am oberen Rand und die Draperiebehandlung samt anderen Details erinnern unmittelbar an andere schon besprochene Werke Meister Reynkens.

Die Beischlagsteine der Olavs-Burse sind uns ein Beweis, nach Spuren des Meister Reynkens auch in Estland zu suchen. In dieser Beziehung verdient das Tiesenhausensche Wappen eine nähere Betrachtung. Das in sechs Felder geteilte Wappenschild ist oben gekrönt von der Mitra, kreuzweise dahinter gelegt sind Schwert und Bischofsstab. Die Detailbehandlung ist sauber und scharf. Merkwürdigerweise finden wir eine Reihe ähnlich gehauener Wappen gerade im Bistum Ösel-Wiek, also ebendort, wo der Auftraggeber Reynkens zu Hause war. Es ist einer von Tiesenhausens Vorgängern auf dem Öseler Bischofsstuhl, Johannes Orgas, der sein Wappen so hauen liess, und sein Nachfolger Johannes Kievel hat es kopiert. Die Beispiele finden sich verstreut im ganzen ehemaligen Gebiet des Bistums Ösel-Wiek.

Diese Wappenschild-Plastik war dort verknüpft mit einer äusserst regen Bautätigkeit um 1500. Es herrschte, wie schon oben angedeutet, um diese Zeit eine allgemeine religiöse Hochkonjunktur in Alt-Livland, wo die alte Kirche noch, alle ihre Kräfte vor dem Zusammenbruch mobil machte. Im Bistum Ösel-Wiek begann Johannes Orgas (1430—1515), der im Jahre 1491

¹ Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin. I. Band. Schwerin i. M. 1898, S. 274 ff; vgl. auch W. Neumann, Bericht in Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde (der Ostseeprovinzen Russlands) zu Riga 1897. Riga 1898, S. 7.

² Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin I. B., S. 253.

Bischof geworden war, mit eifriger Reformtätigkeit. Vor allem versuchte er, das religiöse Leben der Gemeinden und das Niveau der Priesterschaft zu heben, aber daneben war er auch auf den Zustand der Gotteshäuser bedacht. Die verfallenen Kirchen wurden repariert und sogar neue erbaut.¹ So wurde auf Dagö die Kirche zu Käina (Keinis) neu errichtet was das Wappen von Orgas bestätigt. Von einer umfangreichen Umbauarbeit zeugt ein ähnliches Wappen in Martna (St. Martens), im festländischen Teil des Bistums (Abb. 47). In der Schlosskirche zu Kuressaare (Arensburg) wurde gleichzeitig eine Reihe von Bischofswappen aufgestellt, neben anderen auch das von Orgas (Abb. 48). Alle diese Wappen sind beinahe kopienhaft einander ähnlich, mit zwei schräg nebeneinander liegenden Wappenschilden — des Bistums Ösels mit Adler und der Familie Orgas mit drei Rauten — von einer Mitra gekrönt, hinter der zwei kreuzgestellte Bischofsstäbe sind. Abweichungen kommen nur in Einzelheiten vor, so z.B. sind die Bischofsstäbe in Käina wie in Martna durch die Mitra gestellt, in Kuressaare liegen Bischofsstab und Schwert hinter der Mitra. Neben der gleichen Kompositionsbehandlung bezeugt auch die Ausführung, dass alle von ein und demselben Meister gehauen sind. Überall finden wir die gleiche Reliefbehandlung und Schärfe der technischen Durchführung, die gleichfalls an Reynkens Wappenrelief in Rostock erinnern.

Dem Orgasschen Wappen ähnlich komponiert ist das Wappen von Bischof Johan Kievel aus dem Jahre 1515 über der Haupteinfahrt des Bischofsschlusses zu Haapsalu. Im Vergleich mit der Orgasschen Wappentafel ist dieses jedoch flacher, so dass man es kaum zu den eigenhändigen Arbeiten Reynkens zählen kann. In der Zeitspanne 1513—15 scheint Reynken noch in Estland gewesen zu sein. Dieses bestätigen drei Wappentafeln in der Schlosskirche zu Kuressaare von denen die mittlere das Wappen des Bistums Ösel trägt, die beiden anderen die Familienwappen Orgas und Kievel darstellen. Die Wappen-Gruppe ist also nach der Wahl Kievels zum Koadjutor (1513) entstanden. Die Ausführung gleicht völlig den oben besprochenen Wappen, so dass

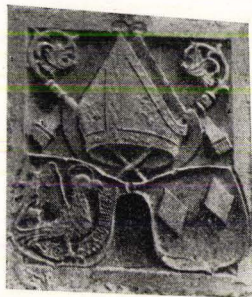


Abb. 47. Wappenstein des Bischofs Joh. Orgas an der Wand der Kirche zu Martna.

¹ L. Arbusow, *Die Einführung der Reformation in Liv-, Est- und Kurland*. Leipzig 1921.



Abb. 48. Wappentafeln in der Schlosskirche zu Kuressaare.

an ein und derselben Meisterhand kein Zweifel ist. In den ersten Jahren von Kievels Bischofszeit wurde die Bautätigkeit auf Ösel noch fortgesetzt, — in weiterem Verlauf aber zeigten sich auch in diesem Bistum die Vorläufer der Reformation, was jegliche künstlerische Tätigkeit für längere Zeit ins Stocken brachte. Im Jahre 1523 schreibt Kievel nach Rostock: »Überall tumultiert das Volk . . . nirgends gibt es Ruhe«. ¹ In dieser Zeit war Reynken schon längst in Riga tätig und hat die Verbindung mit den Bischöfen von Ösel-Wiek erst wieder von Rostock aus erneuert. Denn sicherlich trugen die alten Beziehungen mit dazu bei, dass gerade er den Auftrag bekam, die Beischlagsteine der Olavs-Burse als Stiftung des Livländers Tiesenhausens auszuführen.

Wie weit der Wappenstil Reynkens von den früher in Estland auf diesem Gebiet herrschenden Traditionen abwich, zeigt ein Wappenstein des Tallinner Bischofs Simon von der Borch (1477—1492), der einst in dem von Borch erbauten Schloss Porkuni (Borkholm) stand. Jetzt ist das Wappen in dem Porkuni benachbarten Dorf Piisupi (Bischofsdorf) in die Grundmauer eines Wirtschaftsgebäudes eingemauert worden. Der Stein stellt Borchs Familienwappen mit drei Vögeln dar, ² gekrönt von Mitra und zwei Kreuzen.

¹ *Ibidem*; S. 255.

² Est- und Livländische Brieflade IV. Siegel und Münzen. Robert von Toll, hg von J. Sachsendahl, 1887, S. 238, Taf. H, 2.

Die Ausführung ist flach; es fehlt die für Reynken eigene Prägnanz in der Detailbehandlung. Dagegen zeigt die Wappentafel des Bischofs Reinhold von Buxhoevden aus dem Jahre 1541 im Hofe des ehemaligen Bischofsschlusses zu Koluvere (Lode) in Westestland Nachklänge von Reynkens Stil.

Die Wanderungen Meister Reynkens zeigen den üblichen Weg der damaligen Kunst- und Kulturbeziehungen. Neben selbstverständlichen Verbindungen zwischen Riga und Ösel-Wiek spielte Rostock im Geistesleben der Terra Mariae eine wichtige Rolle. Nicht nur durch die Universität, sondern auch sehr oft durch künstlerische Kräfte. Es sei an die Erbauung der Petrikirche zu Riga am Anfang des 15. Jahrhunderts durch den Rostocker Meister Rumeschottel erinnert. Sicherlich bestanden noch mehrere andere Verbindungen, die bisher noch nicht aufgedeckt sind.

Die Kunst Reynkens gehört jedoch nicht Norddeutschland an, sondern ihre Wurzeln hat man weiter entfernt zu suchen. Mehr als bei den früher behandelten Beispielen finden wir in ihr Elemente der oberdeutschen Kunstsprache. Diese offenbart sich schon in den Riga-Reliefs, wo besonders die maximilianische Rüstung des Mauritius mit ihren Parallelriefelungen und ihrer runden Geschlossenheit wie aus dem Parallelfaltenstil Süddeutschlands herausgewachsen ist.¹ Mehr allgemeine Züge zeigt die Marienfigur, aber auch dort finden wir einiges, was nach dem Süden weist, besonders den Faltenstil und das dominierende Rosenkranzmotiv.² Die in Ösel-Wiek vorkommende Wappenkomposition hat gleichfalls Gegenstücke in Süddeutschland, besonders in Salzburg und Oberösterreich. Dort hat sich schon im 15. Jahrhundert eine heraldische ornamentale Phantasie ausgebildet, so dass auch Epitaphien exportiert worden sind.³ Die Wappen der süddeutschen Ordensstifte haben durchgehend ähnliche Formen, wie in Ösel-Wiek unter dem Episkopat von Johannes Orgas.⁴ Unter dem energischen Erzbischof Leonhard von Keutschach entstand am Anfang des 16. Jahrhunderts in Salzburg eine ganze Schule,

¹ W. Pinder, *Die deutsche Plastik*. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1929, S. 447.

² Vgl. Halm, *op. cit.*

³ Pinder, *op. cit.*, S. 402.

⁴ H. G. Ströhl, *Die Wappen der Ordensstifte in Oberösterreich und Salzburg*. Kunst und Kunsthandwerk. XIV. Jg. 1911; vgl. auch J. Siebmachers *Wappenbuch*. I. Bd. 5. Abt. I. Reihe. Bistümer und Klöster. Bearbeitet von Gustav A. Seyler. Nürnberg 1881, Taf. 1, 23, 31, 42, 43.

an der Hans Valkenauer als leitender Bildhauer tätig war.¹ In Hohensalzburg treffen wir mehrere Wappenschilder, die unmittelbar an das Orgaswappen in Estland erinnern.² Die Übereinstimmung zwischen ihnen ist allzu gross, um nur zufällig zu sein, — sicherlich muss Reynken einen Kontakt mit jener Schule gehabt haben. An süddeutsche Kunst erinnern in Rostock auch die Renaissancegirlanden, die die ersten dieser Art in Mecklenburg sind und an Girlanden von Hans Mauch erinnern.³

In Salzburg waren am Anfang des 16. Jahrhunderts sehr viele Bildhauer, Steinmetzen und Schnitzer tätig, die die dortigen Schultraditionen verbreiteten. Einer von diesen könnte auch Meister Reynken gewesen sein, vielleicht durch irgendwelche Beziehungen zwischen Geistlichen oder einfach in den üblichen Wanderjahren aus Süddeutschland nach dem Baltikum gekommen, um hier als Meister des Überganges von der Gotik zur Renaissance zu wirken.

¹ Ph. M. Halm, *Hans Valkenauer und die Salzburger Marmorplastik*. Kunst und Kunsthandwerk. XIV. Jg. 1911, S. 145 ff.

² Österreichische Kunsttopographie. Band XIII. Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg. Wien 1914, S. 77, 111.

³ Pinder, *op. cit.*, S. 402.

Schluss.

Zusammenfassend zeigt die spätmittelalterliche Steinskulptur in Estland und Lettland zwei grosse Entwicklungslinien: einerseits die mit den Kunstzentren und wichtigen Kunstprovinzen Europas in engem Kontakt stehenden Werke, anderseits die derb handwerkliche Produktion, die so starke Eigenzüge aufweist, dass es oft schwer fällt, bestimmte Aussenbeziehungen festzustellen.

Es besteht ein Unterschied zwischen der Entwicklung in Estland und Lettland, — dem nördlichen und südlichen Teil des ehemaligen Alt-Livlands. In Lettland, besonders in Riga, wo sich der Hauptbestand des lettländischen Materials befindet, ist der Kontakt mit den norddeutschen Kunstprovinzen stärker als in Estland. Ein ähnliches Bild zeigt auch die Architektur im späten Mittelalter. Die volkstümliche Richtung fehlt beinahe völlig. Sie kulminiert dagegen in Tallinn, das in der estländischen spätmittelalterlichen Steinplastik führend wird. Tallinn und das nordestländische Hausteingebiet haben in dieser Zeit einen besonderen Beitrag zu der Skulpturenentwicklung des Nordens geliefert. Obwohl keine grossen Volksmassen hinter dieser Entwicklung stehen, zeigen doch die derben handwerklichen Skulpturen, wie man die von aussen entliehenen Elemente umgestaltet und vereinfacht hat, so dass sie einen der Volkskunst ähnlichen Charakter erhalten haben. Bei der Wahl der Vorbilder wird kein Unterschied zwischen alten und neuen Formen gemacht; noch mehr: bewusst oder unbewusst werden die alten romanischen und byzantinischen Elemente bevorzugt, wie es auch anderswo im volkstümlichen Kunstschaffen üblich gewesen ist. Die einst geschaffenen Typen leben weiter, es entsteht eine heimatliche Epigonenkunst.

Das diese Richtung mit der Kunstentwicklung in anderen Ländern des Nordens, besonders auf Gotland, gewisse Berührungspunkte hat, darauf ist oben hingewiesen worden. Die direkten Beziehungen sind aber ziemlich

gering gewesen, und die Entwicklung ist grösstenteils selbständig verlaufen. Ähnlich wie im 14. Jahrhundert auf Gotland die bäuerlichen Formen aus Aussen Vorbildern abgeleitet worden sind, ist es in Estland im 15. und 16. Jahrhundert gewesen. Das Material hat bewiesen, dass sich derartige Ansätze schon im 14. Jahrhundert in Estland gezeigt haben und dass freilich die Entwicklung durch politisch-wirtschaftliche Faktoren gestört worden ist. Um 1400 ist sie aber wieder aufgenommen worden — obwohl mit einem anderen Dialekt — und kulminiert im Anfang des 16. Jahrhunderts, in der Zeit des Ordensmeister Wolter von Plettenberg, wo Alt-Livland eine unerhört grosse Blüte vor dem Zusammensturz erlebt. Die Beischlagsteine, die Türstürze und andere Ziersteine Tallinns aus dieser Zeit zeigen in so hohem Grad ein Sondergepräge, dass man eigentlich von einem Tallinner Stil sprechen kann. Vergleichsstücke aus anderen Ländern sind kaum zu finden. Wohl aber die Wurzeln dieser Richtung, die meist in West- und Norddeutschland und auf Gotland liegen. Man könnte die nordestländische Entwicklung als eine Zusammenfassung aller dieser archaisch-volkstümlichen Kunstströmungen ansehen.

Die früher angedeutete Rolle der Holzsulptur für die estländische Sonderentwicklung soll hier nochmals unterstrichen werden. Vor allem hat die Holzsulptur die alten Motive vermittelt. Was in Niedersachsen in Holz geschnitten worden ist, hat man in Estland in Stein gehauen.

Neben den volkstümlichen Tendenzen ist auf Grund des beschriebenen Materials noch eine andere Frage zu betonen, die Frage nach den Kunstbeziehungen Estlands und Lettlands zu Süddeutschland. Die Rolle Süddeutschlands in der spätmittelalterlichen Kunst des Baltikums ist schon früher betont worden, wenn auch nur im Zusammenhang mit einigen Architekturdenkmälern. Der Hallenchor des Domes zu Tartu mit Interkolumnium im Stil von Hans Stethaimers ist das bisher bekannteste Beispiel. Das erörterte Material erlaubt es, die Beziehungen zwischen Süden und Norden noch mehr zu unterstreichen. Wichtig ist dabei der Verbindungsweg zwischen diesen beiden Gebieten. Das östliche Mitteleuropa — Polen, Böhmen und Schlesien — scheint in der Entwicklungsgeschichte der Kunst der Ordensländer eine ziemlich grosse Rolle gespielt zu haben. Besonders zeigen die Reliefsteine Tallinns aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts den Beginn des polnischen Einflusses auf die Kunstentwicklung der Länder um die Ostsee, der seinen

Höhepunkt in der Zeit der Renaissance erreichte, wie die von Hahr beleuchteten Meister- und Formenwanderungen zeigen. Die weitere Entwicklung in Estland und Lettland bestätigt nur die angedeutete Entwicklungslinie; besonders sprechend sind die Beispiele aus dem Gebiete der Grabplastik.

Dies Zusammenprallen der verschiedenen Einflüsse hat als Synthese eine stark eigentümliche Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Kunst im Baltikum ergeben. Das allgemeine Kunstbild ist aber rein westlich orientiert und trotz lebhafter Handelsbeziehungen mit Novgorod ist die kunstgeographische Grenze des Baltikums gegen den Osten streng geschlossen. Es bestehen keine Berührungspunkte zwischen dem byzantinischen Element der ikonischen Kirchen Russlands und der archaischen Steinplastik in Estland und Lettland. Im Baltikum herrscht auch im Spätmittelalter die westfälisch-niedersächsische Dominante vor, mit Reminiszenzen an alte gotländische Kunstbeziehungen und mit einigem Einschlag von Süden. Es sind dies also die gleichen Komponenten, die man allgemein auch in der Kunstentwicklung anderer Länder um die Ostsee antrifft.