

SUOMEN MUINAISMUISTOYHDISTYKSEN AIKAKAUSKIRJA
FINSKA FORNMINNESFÖRENINGENS TIDSKRIFT
XLIX: 2.

DER ALTARSCHREIN

VON
SOMERO

VON
RIITTA PYLKKÄNEN

HELSINKI 1949 HELSINGFORS

HELSINKI
K. F. Puromiehen Kirjapaino O.-Y.
1949

Der Altarschrein von Somero.

Beim Restaurieren alter Kunstwerke werden oft überraschende Entdeckungen gemacht. Als der Konservator der Kunstwerke des Nationalmuseums, der Künstler Oskari Niemi, kürzlich den Altarschrein von Somero säuberte und wiederherstellte, traten an den Flügeln des Schreins interessante Gemälde hervor, die eingehendere Beachtung verdienen. Auch die Schnitzwerke des Schreins sehen nach der geschickten Behandlung des Restaurators nunmehr stark verändert aus.¹

An den Seiten des Altarschreins von Somero ist unter einer dicken rotbraunen Ölfarbensicht eine mit hellgelber und schwarzer Tempera gemalte fünfteilige grossblättrige Ranke zum Vorschein gekommen, die schlankweg mit freier Hand auf eine dünne unkridierte dunkelbraun lasierte Fläche gezogen worden ist. Zugleich wurde festgestellt, dass auch auf der Rückseite des Schreins auf einem mit goldbrauner Tempera lasiertem Grunde zwei hellgelbe, mit Tempera gestrichene grosse rosettenförmige Zierfiguren zu sehen sind, von denen beiden je vier lange, in einem lilienförmigen Ornament endende Stiele nach den Ecken des Schreins verlaufen (Abb. 1).

Auf den Flügeln wiederum kam die ursprüngliche, dick kridierte Temperafläche mit geschickt gefertigten Bilddarstellungen zum Vorschein (Abb. 2). Die Bilder sind allerdings recht unvollständig, da die Farbe schon vor der Neubemalung stark abgeblättert war. Von der ursprünglichen Malerei des linken Flügels haben sich nur Teile auf der Innenseite des Spiegels erhalten,

¹ Nationalmuseum Nr. 1180: I. Über die Restauration ist anzuführen, dass der Künstler Niemi die dicke rotbraune (italienisch-rote) Ölfarbensicht, mit der die Seiten des Altarschreins und die Aussenseiten der Flügel bedeckt gewesen sind, und desgleichen die spätere Ölfarbe, mit der die Schnitzwerke des Schreins angestrichen gewesen, entfernt hat. Die neue Vergoldung hat man an solchen Stellen der Schnitzwerke gelassen, wo sie offenbar auf der alten gewesen ist. Das ursprüngliche Aussehen des Schreins ist nur insofern angerührt worden, als das bei seiner Verzierung benutzte Ultramarin stellenweise ergänzt worden ist.



Abb 1. Die Zierfigur auf der Rückseite des Schreins von Somero.

der grösste Teil ist mitsamt der Grundkridierung abgefallen. Dagegen hat sich die Bemalung des rechten Flügels besser erhalten, die Farbe ist nur vom oberen Teil der Malerei am meisten abgebröckelt. Gleich nach der Freilegung des Bildes stellte denn auch Dr. C. A. Nordman fest, dass es des Acacius 10 000 Krieger-Märtyrer wiedergebe, die auf Befehl der Kaiser Hadrianus und Antonius von den Heiden vom Ararat hinabgeworfen wurden. Auf dem Gemälde von Somero ist der Ararat als steile, hellrötliche Burgmauer abgebildet. Wir sehen, wie die Krieger vom Gipfel des Berges herab zehn Märtyrerleiber werfen, die unten von den scharfen Zweigen der Bäume aufgespiesst werden. Jeder der zehn Leiber vertritt hundert Märtyrer. Am linken Rand trägt ein kleiner grüngekleideter Engel eine Märtyrerseele in den Himmel (Abb. 4). In der dichtgedrängten Menschenmenge des oberen Teils ist links der Kaiser mit gekröntem Haupt und in goldenem Gewand zu unterscheiden (Abb. 3). Die goldenen Abtönungen der Rüstungen nebst den roten und schwarzen Kopfbedeckungen bestimmen den Farbton der Gruppe. Teilweise infolge des abgenutzten Aussehens der Oberfläche sind die Züge der abgebildeten Gestalten lau unbestimmt, die Bilder wirken fast wie mit klecksendem Pinsel gemalt. Alle Gestalten sind sonderbar hell und blass, die Lippen sind hellrot, die Augen hellbraun, die Haare bleich und zottig, nur einer der Märtyrer hat dunkles Haar. Die Leiber der Märtyrer sind von gelblicher Farbe mit graulicher Abschattung, aus ihren Wunden tropft Blut, und einige Märtyrer tragen eine grüne Dornenkrone auf dem struppigen Kopf. Die schmalen Lendentücher der Märtyrer sind von grüner Farbe. Als Hintergrund der Leiber dienen die hellrötliche Mauerfläche und der schwarzbraune Boden, aus dem stachelförmige braune Zweige aufspriessen und auf dem hier und da kleine grüne Grasbüschel und ganz kleine blaue Vergissmeinnichte wachsen. Bei der Darstellung der Märtyrer wendet sich die Aufmerksamkeit den unbeholfen gezeichneten Händen zu, deren Finger unna-

türlich lang und oft gespreizt sind, auch die Ränder der Nägel sind eingezeichnet.

Infolge der Unvollständigkeit des Bildes lässt sich die Darstellung auf dem anderen Flügel nicht ebenso leicht deuten. Vielleicht hängt auch sie mit der Legende der 10 000 Märtyrer zusammen, aber das Bild kann auch Mauritius mit seiner Legion wiedergeben. Mitten im Vordergrund steht nämlich ein grosser, mit vergoldeter Rüstung angetaner Ritter, dessen Kopf leider vergangen, dessen am Schwertknauf haftende Hand aber schwarz ist. Die rechte Hand steckt in einem vergoldeten eisernen Handschuh. Der Abgebildete dürfte ein Neger sein, und als solcher wird Mauritius seit



Abb. 2. Die Malereien auf den Flügeln des Schreins von Somero.

dem 15. Jahrhundert meistens dargestellt. Kennzeichen des Ritters ist allerdings statt des üblichen Schildes ein Schwert¹. Als Hintergrund dient in hergebrachter mittelalterlicher Weise eine Kriegerschar, dargestellt als hintereinander aufsteigende Helmhauben, links treten deutlich zwei edle Ritter-

¹ Joseph Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, S. 530.



Abb. 3. Gerichtsszene vom oberen Teil des rechten Flügels.

gesichter hervor (Abb. 5). Die Rüstungen sind vergoldet und versilbert. Im Hintergrunde sind rote Gebäude zu sehen, deren Dächer bläulichgrün angestrichen sind. Der Gesamteindruck ist gold- und rosenrot schimmernd. Der Hintergrund ist vermutlich vergoldet gewesen.

Auf beiden Flügeln sind die Grenzen der Bilder vor dem Malen mit einem spitzen Werkzeug gezeichnet, einige vergoldete Gewandteile weisen Pikierung auf. Die Umrisse der Figuren sind schwarz, und die Farben erscheinen als reine unbeschattete Flächen, im Inkarnat lässt sich doch eine graue Beschattung erkennen. Nicht einmal bei der Abbildung der Rüstungen hat man sich der Schattierungen und Lichtreflexe als Hilfsmittel bedient, sondern auch die Harnische stellen sich als glanzlose, gleichmäßige Goldflächen dar. Die Gemälde machen den Eindruck einer kolorierten Zeichnung, recht typisch



Abb. 4. Märtyrer vom rechten Flügel.

ist zum Beispiel, dass die Form des Gesichtsovals durch eine deutliche Umrisslinie betont ist.

Auf Grund der Trachten sind die Gemälde in die Zeit um 1510 zu verlegen, trotzdem sie stilistisch besser in dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts untergebracht werden könnten. Die Rüstung des Mauritius gehört zum sog. spätgotischen Typus, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts allgemein herrschend war. Nur die rechteckigen Beintaschen der Rüstung weisen ausdrücklich auf das 16. Jahrhundert hin. In Paul Dolnsteins Zeichnung von der Belagerung von Elfsborg im J. 1502 gehören zu der Rüstung der deutschen Söldner gerade derartige Beintaschen¹. Die Tracht des nur teilweise zu sehenden Mannes neben Mauritius lässt sich noch genauer datieren. Der Mann trägt an den Füßen mit einem roten Band unter den Knien festgehaltene Strümpfe, von denen der eine senkrecht rotweissgestreift und der andere einfarbig rot ist. Die Knie sind nackt. Die Strumpffarben wiederholen sich entgegengesetzt in den kurzen Knieehosen. Auch schon im 15. Jahrhundert benutzte man senkrecht gestreifte Strümpfe, aber erst im begin-

¹ Helene Dihle, *Zur Belagerung von Elfsborg i. J. 1502*, Fornvännen 1930, S. 113.



Abb. 5. Krieger vom linken Flügel.

nenden 16. Jahrhundert wurde diese Mode allgemein. Dagegen kommen unter den Knien festgebundene Strümpfe vor 1500 nicht vor. Sie wurden in den 1510er und -20er Jahren am meisten getragen¹. Auch die übrigen Kleidungsstücke auf den Gemälden, wie der vorn offene, weite, pelzverbrämte Mantel des Kaisers und die Barette, passen in die Zeit um 1510.

In dieselbe Zeit dürften auch die Gebäude im Hintergrunde des Mauritiusbildes weisen (Abb. 6). Sie ähneln einigermaßen dem Bild des St. Annenklosters auf der Karte von Lübeck von 1552.² Die Gebäudegruppen sind nur dadurch voneinander unterschieden, dass im Vordergrund der genannten Zeichnung das Dach des Gebäudes nicht ebenso viele Vorsprünge aufweist und das weiter zurück aufsteigende Gebäude mit gestuftem Giebel im Verhältnis zum Vordergrund nicht gleich hoch erscheint wie auf dem Bilde von Somero. Doch können derartige perspektivische Fehler begreiflicherweise in jenen Zeiten auch

¹ Z. B. der Altar von Halepagen, der von Segeberg, Hadersleben, Mathias Grünewalds Mauritiusbild 1523 (Alte Pinakothek, München), die Malereien in der Kraemer-Kapelle der Peterskirche von Malmö. Als einheimische Beispiele erwähnt seien die aus den 1520er Jahren stammenden Malereien der Kirche von Rymättylä, die Malereien im Jungherrenemach des Schlosses von Turku (Åbo) und der Altarschrein von Pernå (f. Pernaja). Helene Döhle, *Das Kriegstagebuch eines deutschen Landsknechts um die Wende des 15. Jahrhunderts*. Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde. 1929. N.F. 3, S. 1 f.

² Die Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks IV: 1, S. 296 (abgekürzt Lübeck).

bei einem geschickten Zeichner vorgekommen sein. Das besagte St. Annenkloster ist 1502 gegründet und 1515 vollendet worden.

*

Der Innenraum des Schreins von Somero umfasst das Korpus und die Flügel, die durch Querleisten in zwei übereinander liegende Nischen eingeteilt sind (Abb. 7)¹. Das Korpus und die Nischen sind derart als Kapellen eingerichtet, dass in den schräg nach hinten sich verjüngenden Seiten schmale und hohe Bogenfenster angebracht worden sind; im Korpus finden sich solche als



Abb. 6. Gebäude vom oberen Teil des rechten Flügels.

Doppelfenster in zwei übereinander liegenden Schichten. Die aus besonderen Leisten gemachten Fensterrahmen sind vergoldet, die Fensterflächen sind durch Zinngrundierung silberfarbig gemacht, und darauf ist als Imitation der Verglasung eine Schrägquadrung gemalt. Die Rückseiten des Schreins und der Flügel sind vergoldet auf dick bekreidetem Grund und durch Pikieren mit von Textilien entlehnten Blumenmotiven verziert (Abb. 9). Die Kappen der den Baldachinen als Stütze dienenden Kreuzgewölbe sind ultramarin angestrichen und die Rippen vergoldet. Der Mittelschrein umfasst zweimal vier Gewölbe mit tropfenförmig abwärtsgebogenen Rippenenden. Die schlanken, in Fialen endenden Bündelpfeiler tragen ultramarine »Eselsrücken«-förmige Bögen. Bei den Flügeln gehen vom unteren Rand der Bögen Zierblätter aus, und darüber erhebt sich eine Arkadenreihe, wie gewöhnlich bei den Baldachinkonstruktionen der 1490er Jahre. Die Verzierung des Baldachins des Mittelschreins ist von späterem Stilcharakter und tritt im allgemeinen nicht im Zusammenhang mit dem »Eselsrückenbogen« auf, mit dem

¹ Korpusmasse 166 × 94 cm, Tiefe 19 cm, Tiefe der Türen 12 cm. Schrein und Schnitzwerke sind Eiche.



Abb. 7. Innenraum des Schreins von Somero.

sie auch in diesem Fall nicht organisch verbunden ist. Beiderseits des Bogens finden sich locker gewundene symmetrische Ranken, von denen die nach oben gewandten in roten und grünen Blüten und Früchten enden. Die oberen rundstieligen Ranken wirken irgendwie zusammengedrückt, die abwärts gekehrten plattstieligen dagegen freier und luftiger. Eine derartige naturalistische Baldachindekoration mit Pflanzenmotiven wurde zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Lübeck allgemein. Die Baldachinverzierung von Somero erinnert am ehesten an die 1506 ausgeführte Verzierung der Chorstühle in der Schonenfahrerkapelle der Marienkirche zu Lübeck.¹ Die locker um einen Stab gewundene Blätterränke der unteren Leiste des Schreins von

¹ Lübeck II, S. 269.

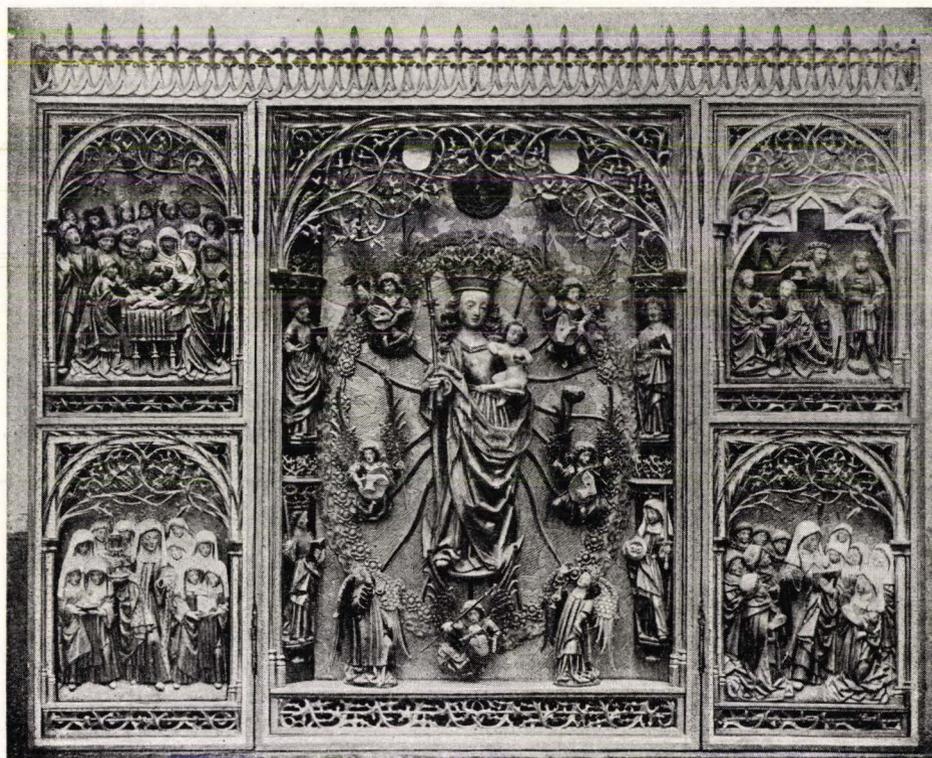


Abb. 8. Altarschrein von Engestofte.

Somero und der Teilungsleiste seiner Flügel vertritt ungefähr denselben Zeitraum wie die obere Ranke des Korpus.

Auf dem Korpus des Schreins von Somero ist eine in Sonne gekleidete und auf einer Mondsichel stehende Madonna dargestellt, umschwebt von fünf Engeln, die Christi fünf Wunden und Martergeräte tragen, oben in den Wolken thront der Gottvater. Alle Figuren wie auch die Sonne und der Wolkenkranz sind in einzelnen Stücken geschnitzt und mit Holzzapfen am Hintergrund befestigt. Im unteren Teil des Schreins sind die Maria zu Füßen knienden Vertreter der geistlichen und weltlichen Macht in Reliefs abgebildet. Die erstere Gruppe ist aus einem Stück geschnitzt, die Figuren der letzteren Gruppe hingegen sind insoweit gesondert, als Kaiser und König aus demselben Stück sowie die am Rande stehende Frau und der Ritter aus einem anderen gefertigt, ein anderer Ritter und der Oberkörper eines hinter



Abb. 9. Pikierung der Hintergrundvergoldung des Schreins von Somero.

ihm zu sehenden Ritters für sich entstanden sind. Dadurch, dass ihre Figuren einzelne Stücke sind, unterscheidet sich diese Gruppe von allen anderen Reliefs des Schreins.

Die Reliefs an den Flügeln sind aus einem Stück geschnitzt¹. Sie stellen Mauritius mit seiner Thebäischen Legion, die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen², die Anbetung der Könige und die Beschneidung dar. (Abb. 12—15.)

Der ikonographische Widerspruch in der Komposition des Korpus erregt

Aufmerksamkeit. Die Engel, die die Madonna umschweben und Christi Wunden tragen, deuten auf eine sog. »Rosarium«- oder Rosenkranzdarstellung

¹ Die Höhe der Reliefs schwankt zwischen 45 und 48 cm, die Breite 34—35 cm.

² K. K. Meinander, *Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor*, SMYA-FFT XXIV, 1908, S. 315, erklärt, das Relief stelle die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen dar. Olga Alice Nygren, *Helgonen i Finlands medeltidskonst*, SMYA-FFT XLVI, 1945, S. 140, legt das Bild nicht als eine Darstellung der hl. Ursula aus, da unter dem Mantel der Heiligen links Männer knien. Dagegen handle es sich nach ihrer Ansicht um eine »Mater misericordiae«, die die ganze Menschheit schützt. Dr. C. A. Nordman hat jedoch in mündlicher Besprechung darauf aufmerksam gemacht, dass alle von dem Mantel der Heiligen beschützten Männer Geistliche seien: Papst, Kardinal, Bischöfe, wie auch darauf, dass die beiden Hände der Heiligen nicht den ausgebreiteten Mantel tragen, wie es die Mater misericordiae zu tun pflegt. Dagegen ist die rechte Hand erhoben, ein als sichtbar gedachtes, rundstieliges und stabförmiges Attribut (einen Pfeil?) zur Schau zu tragen. Auch mit der linken Hand spreizt die Heilige nicht ihren Mantel, vielmehr hebt sie ganz prunksüchtig ihren Rock, wie die Mode der Zeit es forderte. Dies passt viel besser für die fürstlich gekleidete und modische Königstochter Ursula als für die Gottesmutter, die die Menschheit schützt. Auch inhaltlich wäre zu erwarten, dass als Parallele zu Mauritius und seiner Thebäischen Legion Ursula und ihre 11 000 Märtyrerinnen dargestellt wären. Die Zusammenstellung wird durch die Darstellung der 10 000 Märtyrer auf den Aussenflügeln bestätigt. Das Abbilden der Ursula wie im Relief von Somero ist vermutlich ikonographisch einzigartig. K. Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*, 1926, S. 571, Abb. 272, stellt ein Relief aus Niederalfingen (etwa 1515) dar, auf dem Ursula nebst ihren Jungfrauen, von Papst und Bischof begleitet, auf einem Schiff abgebildet ist. Nach der Legende begleitete ja der Papst Cyriachus Ursula von Basel aus mit dem Schiff rheinabwärts. In der Kirche von Slagen in Norwegen (Eivind S. Engelstad, *Senmiddelalderens Kunst i Norge*, 1936, Abb. 46 und 47, Nr. 17) findet sich ein Altarschrein mit 12 Reliefs aus der Legende von der hl. Ursula und den 11 000 Jungfrauen. Die Reliefs zeigen unter anderem, wie der Papst mit seinen Kardinälen und Bischöfen Ursula empfängt und sie dann auf dem Schiff begleitet, in allen folgenden Reliefs tritt er immer wieder mit seinen Geistlichen auf. Engelstad hält den Schrein

hin, die gegen Ende des Mittelalters ausserordentlich beliebt war, aber deren erste bildliche Wiedergabe erst aus dem Jahre 1474 bekannt ist¹. Auf dem Bild von Somero fehlt zwar der »Rosenkranz«, aber die Sonnenstrahlen enden in einem Oval, das wohl ursprünglich als Befestigungsunterlage der Rosen gedacht gewesen ist. Bei dem dänischen Engestofte-Altarschrein (Abb. 8), von dem noch ausführlicher die Rede sein wird, liegt innerhalb des Wolkenrahmens der »Rosenkranz« gerade an entsprechender Stelle. Das Motiv Maria im Rosenkranz hat sich ursprünglich aus der Darstellung der die Menschheit beschützenden Jungfrau Maria als »Mater misericordiae« entwickelt. Auf dieses Motiv weisen auch die am Korpus des Somero-Schreins angebrachten Untergruppen hin, die jedoch nicht vom Mantel der Maria geschützt sind, wie man annehmen sollte.



Abb. 10. Kaiser und König vom Korpus des Schreins von Somero.

Die Mittelgruppe lässt auch noch sonstige Eigentümlichkeiten erkennen. Als der Künstler Niemi bei der Restauration die Schnitzwerke vom Schrein löste, machte er eine interessante Beobachtung. In der Gruppe der irdischen Machthaber sind Kaiser und König nur einmal angemalt worden, d. h. nur bei der späteren Farbgebung, wo die Gruppe vermutlich dem Schrein angefügt worden ist (Abb. 10). Wie bereits angeführt, ist diese Gruppe in ihrer Gesamtheit von den übrigen Reliefs des Schreins auch darin unterschieden, dass sie aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt worden ist. Im Grundbrett des

für lübeckisch und datiert ihn auf die 1480er oder 90er Jahre. Max Friedländer, *Die altniederländische Malerei* IV, 1926, Abb. 60 bringt ein von dem sog. Barbara-Meister geschaffenes Gemälde (Budapest, Sammlung Dr. Baumgarten), auf dem Barbara mit ihrem Gefolge in einem Zelt abgebildet ist. Zwei Engel heben die Zeltvorhänge, in der Mitte steht, von grösserem Wuchs als die übrigen, die hl. Ursula in prunkvollem Gewande, um sie herum unter dem Zelt dach Jungfrauen, ein Prinz sowie der Papst nebst Kardinälen und Bischöfen.

¹ K. Künstle, *Ikongraphie der christlichen Kunst* I, 1928, S. 639 (Abk. Künstle).

Schreins lassen sich ausserdem die Umrisse des ursprünglichen Reliefs unterscheiden, die der Form der gegenüberstehenden Gruppe der Geistlichen entsprechen. Auch dem Typ nach weichen Kaiser und König von den übrigen Figuren des Schreins ab. Zunächst sind sie grösser als die übrigen und kommen der ganzen Höhe der Reliefs gleich und nicht nur der Grösse der Gestalten seiner vorderen Reihe, wie z. B. der Papst der entgegengesetzten Gruppe. Mit ihren langen schmalen Gesichtern und Nasen, vorgeschobenen Unterlippen, sorgfältig wellig gelockten Bärten und auf die Schultern herabfallenden wie auch regelmässig gewellten Haarlocken sehen sie ganz anders aus als die übrigen puppenhaft zierlichen Gestalten mit runden Gesichtern. Die Rüstungen von Kaiser und König sind auch nicht von mittelalterlichem Typus. Die Bruststücke der Rüstungen gehören zum Typus des »Gänsebauchs«, wie gewöhnlich gegen Ende des 16. Jahrhunderts, und die bogenförmig aufgesetzten Beintaschen reichen beinahe bis zu den Knien herab. Die frühesten Rüstungen von diesem Typus kennt man erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts¹. Zwar kommen z. B. an dem 1521 vollendeten, von Hans Brüggemann geschnitzten Altar von Bordesholm schon verhältnismässig lange Beintaschen vor, aber mit geraden und breiten Schienen². Obgleich der Kaiser und der König von Somero so pedantisch geschnitzt worden sind, dass an ihren Rüstungen selbst die Köpfe der Niete hervortreten — wenn auch nur in einer senkrechten Reihe und nicht in zwei Randbändern, wie es sein sollte —, ist doch dem Schnitzer der Irrtum unterlaufen, dass die Zusammenfügung der Schienen der Rüstungen in verkehrter Richtung verläuft. Auch die Mäntel und Haartrachten von Kaiser und König stehen mit ihren Rüstungen zeitlich durchaus im Widerspruch. Der mit einer Vierpass-Spange — auf der Brust zusammengehaltene Mantel ist ganz mittelalterlich. Das auf die Schultern

¹ Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde 1939 N. F. 6, S. 195. Heinrich Rantzaus Halbharnisch, 1559 im Ditmarscher Krieg benutzt. Bruno Thomas, *Die Rantzaus-Harnische in der Wiener Waffensammlung*, Nordelbingen 13, S. 243f. Laking, *A Record of European Armour and Arms*, 1920, III, S. 267, Harnisch des 1567 verstorbenen Constable de Montmorenci. Laking IV, Abb. 1120.

² A. Matthaer, *Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530*, Abb. 85. Es sei angeführt, dass in dieser Melchisedek-Gruppe auch Gestalten auftreten, die in ihren Typen dem Kaiser und dem König von Somero ähnlich sind. Der hl. Olav von Andenes (Harry Fett, *Hellig Olav*, 1938, Abb. S. 134) hat ebenfalls bis halbwegs auf die Waden herabreichende Beintaschen, die insofern eigenartig sind, als die Schienen nur mit einer sichtbaren Nieterei befestigt sind, wie auch die Schienen der Beintaschen von Kaiser und König von Somero.

herabfallende, wengleich zu lange Haar und der gelockte Spitzbart des Kaisers könnten auch mittelalterlich sein. Das lange Haar kam im beginnenden 16. Jahrhundert bei den Herren aus der Mode und kehrte erst im 17. Jahrhundert wieder. Der König hat einen gleichmässig abgeschnittenen Renaissancebart und einen an den Enden aufgesetzten langen Schnurrbart. Die Kronen sind ebenfalls Renaissancestil mit ihren reifenverzierenden, abwechselnd fazettierten und rosettenförmigen Steinen und vom Reifen aufsteigenden Akanthusblättern. Am Somero-Schrein sehen wir dagegen auf den Häuptern des Gottvaters, des Papstes und der Jungfrau Maria typische mittelalterliche Blätterkronen. Es ist denn auch wahrscheinlich, dass der Schnitzer von Kaiser und König diese hat mittelalterlich ankleiden wollen, sich aber in der Rüstung geirrt hat, die er ungefähr nach der Mode seiner eigenen Zeit gestaltet hat. Trachtengeschichtlich trägt die König-Kaiser-Gruppe so späte Züge, dass sie wenigstens nicht vor der Mitte des 16. Jahrhunderts hat entstehen können.

Wir können nur vermuten, wann und warum der Schrein um eine derartige Gruppe bereichert worden ist. Das hat geschehen müssen in einer Umgebung, wo der katholische Heiligenkult auch noch nach der Mitte des 16. Jahrhunderts von inhaltlicher Bedeutung gewesen ist. Doch scheint es kaum glaubhaft, dass nach der Reformation ein grosser »päpstlicher« Altarschrein nach Finnland gekommen wäre — schwerlich hätten sich auch nur die Krieger des Dreissigjährigen Krieges, denen man im allgemeinen alles Unerklärliche zur Last zu legen pflegt, eine solche Mühe gemacht. Als einzige irgendwie einleuchtende Erklärung möchte ich ansehen, dass der Altarschrein von Somero es zu tun hätte mit dem wegen seiner neukatholischen Bestrebungen bekannten Herzog Johan, dem späteren Johan III., seiner katholischen Gemahlin Katharina Jagellonica oder ihrem noch katholischeren Sohn Sigismund. Vielleicht könnte man annehmen, dass der Somero-Schrein gegen Ende des 16. Jahrhunderts aufs neue in Gebrauch genommen oder damals eingeführt worden wäre. Warum aber hat man nachträglich den Kaiser und den König am Schrein befestigt? Sind etwa die vorherigen Figuren durch die Bilder zeitgemässer Herrscher ersetzt worden? In Frage kämen dann die Kaiser Ferdinand I. (1556—64), Maximilian II. (1564—76) oder Rudolf II. (1576—1612), von denen Maximilian vielleicht unserem Kaiser ähnelt, obgleich Bart und Haartracht auch für ihn gar nicht kennzeichnend sind. Der König

wiederum dürfte etwas an Sigismund erinnern? Rein stilistisch ähneln Kaiser und König den Erzeugnissen der im Anfang des 17. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein blühenden Holzschnitzkunst.

Die stilistischen Eigenschaften des rätselhaften Schreins von Somero erhellt am besten ein Vergleich mit dem dänischen aus dem Brigittinerkloster Maribo stammenden Engestofte-Altarschrein (Abb. 8),¹ dessen Korpus auch eine Maria im Rosenkranz aufweist. Die Komposition ist vom Somero-Schrein nur dadurch unterschieden, dass in ihr ausser den fünf in Somero vorkommenden Engeln, die die Wunden Christi tragen, auch noch zwei Engel auftreten, die ein Weihrauchgefäss schwingen und die den Gruppen der Vertreter der kirchlichen und der weltlichen Macht am Schrein von Somero entsprechen. Ikonographisch sind die Darstellungen auch dadurch voneinander unterschieden, dass am Schrein von Engestofte innerhalb des Wolkenrahmens ein Rosenkranz auftritt, dessen Stelle am Schrein von Somero bloss durch eine ovale Leiste bezeichnet ist.

Die Schreine von Somero und Engestofte sind einander auch stilistisch sehr ähnlich. Die Madonnen sind beinahe Spiegelbilder voneinander² (Abb. 20). Beider Gesichter sind rundlich-oval und mit puppenhaften Zügen. Das Haar umrahmt das Gesicht in weichgeschwungenen tiefen queren Furchen. Die Gewänder ähneln einander bis zu dem schmucken Perlband am viereckigen Halsausschnitt. Die Falten der Gewänder sind nach unten zu gleicherweise geschwungen, und der Rocksäum ist über dem Schuh aufgeschlagen und lässt ihn hervortreten. Die Schuhspitze der Madonna von Somero ist schärfer als die rundliche des einer späteren Mode angehörenden Schuhs der Madonna von Engestofte. In der Faltung der Mäntel der Madonnen besteht ein Unterschied, desgleichen in ihren Kronen. Nur von dem Gürtel der Madonna von Engestofte hängt ein Rosenkranz herab, der wesentlich zur Rosenkranz-Darstellung gehört. Die Madonna von Somero hat

¹ Beckett, *Altartavler i Danmark*, Kjøbenhavn 1895, S. 81—88, Abb. XXXIV. Beckett, *Danmarks kunst* II, 1927, S. 169. Nach Beckett sei der Altar von Engestofte recht grob restauriert worden, er umfasse einige ganz neue Figuren, und die alten Farben seien abgekratzt und durch eine ganz neue Farbschicht ersetzt, die das ursprüngliche Aussehen des Schreins gewiss etwas verändere. Auch erwähnt Beckett die Malereien des Schreins, die Szenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellen. Doch sind die Malereien leider nicht photographisch aufgenommen worden.

² Höhe der Madonna von Somero 80 cm.

in der fehlenden linken Hand wahrscheinlich ein Lilienszepter gehalten, wie die von Engestofte. In den Haltungen der Kinder besteht ein gewisser Unterschied. Das Jesuskind von Somero spielt mit dem Kopftuch seiner Mutter und das Kind von Engestofte mit einem Apfel. Aber Gesicht und Haar der Kinder sind in ganz gleicher Weise geschnitzt.

Der Typ des Jesuskinds wiederholt sich in den Engeln, die bei den Schreinen von Somero und Engestofte einander stark ähneln, abgesehen von



Abb. 11. Engel vom Somero-Schrein.

kleinen Abweichungen in den Haltungen. Die Engel von Somero tragen ihre Schilde an längeren Bändern, und ihre Flügel haben keine vorspringenden Zungen wie die von Engestofte. Am Schrein von Somero unterscheidet sich der äussere Flügel des den Schild mit dem linken Fusse Christi tragenden Engels (Abb. 11) von denen der übrigen Engel von Somero darin, dass er zusammengelegt ist, wodurch seine Umrisse sich verändern und die Fiederrung eine von den übrigen abweichende Richtung angenommen hat. An dem hinter dem Engel versteckt bleibenden Spitzenteil des Flügels finden sich ähnliche Vorsprünge wie an den Flügeln der Engel von Engestofte. Ausserdem hat auf Grund eines alten Lichtbildes festgestellt werden können, dass ein im Bestand des Nationalmuseums gefundener ähnlicher loser Flügel vom Schrein von Somero stammt. Ferner sei angeführt, dass einer von den noch aufsitzenden Flügeln von beiden Seiten geschnitzt und vergoldet ist. Vermutlich sind drei der gegenwärtigen Engelflügel neu (sie sind plumper geschnitzt und nur einmal vergoldet) und hergestellt als Ersatz für die ursprünglichen, abhanden gekommenen Flügel, von denen einer später wieder aufgefunden und dem Schrein als loses Begleitstück beigegeben worden ist. Es ist interessant festzustellen, dass die spitzigen Flügel von So-

mero, deren Spitzen in ihrer heutigen Lage keine Bedeutung haben, den Flügeln der wehräuchernden Engel am Schrein von Engestofte genau entsprechen. Ein derartiges wehräucherndes Engelspaar fehlt am Schrein von Somero. Doch ist es keineswegs unmöglich, dass für den Schrein auch noch unten wehräuchernde Engel vorgesehen sind, auf die die Form ihrer zwei verschiedenen Flügel hinweist. Aus irgendeinem Grunde sind denn auch an ihre Stelle die knienden Gruppen getreten, die wirklich zu sehr eingezwängt aussehen und ikonographisch nicht in diesen Zusammenhang gehörig erscheinen.

In der Hl. Geistkirche zu Lübeck finden sich zwei Rosenkranzmadonnen¹, die die ikonographische Entwicklung dieses Madonnamotivs vertreten. Die kombinierte Schutzmantel- und Rosenkranzmadonna ist von diesen sowohl ikonographisch² als auch stilistisch älter³. An diesem Schrein gehen die unter dem von den Engeln getragenen Mantel Marias untergebrachten Repräsentanten der Menschheit organisch in das Ganze ein. Maria wie auch das Jesuskind reichen die Rosenkränze in ihren Händen den Vertretern der Menschheit. Um Maria sind musizierende Engel, und als Rahmen dient ein Rosenkranz, in dem Christi Wunden in Medaillons untergebracht sind. Die jüngere, allgemein auf die 1520—30er Jahre datierte Rosenkranzmadonna der Hl. Geistkirche⁴ vertritt auch ikonographisch einen späteren und im beginnenden 16. Jahrhundert recht beliebt gewordenen Typus, bei dem das alte Schutzmantelmotiv nebst den mit ihm verbundenen knienden Menschlein weggelassen ist. Von dem ursprünglichen Motiv sind nur der umrahmende Rosenkranz und die musizierenden Engel übrig geblieben. Die Komposition des Schreins von Engestofte schliesst sich diesem ikonographisch späteren Typus an. Die Darstellung von Somero vertritt vermutlich eine Art Zwischenstufe, die halbwegs aus Versehen entstanden ist. Ich möchte annehmen, dass auch für den Schrein von Somero ursprünglich

¹ Heise, *Lübecker Plastik*, Bonn 1926, Abb. 74 und 75—76.

² Künstle I, S. 641.

³ Heise, *Lübecker Plastik*, S. 16, datiert die Schutzmantelmadonna auf etwa 1500, desgleichen Rune Norberg, *Ett rekonstruerat altarskåp från Ljungsarps kyrka*, Fornvännen 1945, S. 288 f. Dagegen setzt Deckert, *Die lübisch-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts*, Marburger Jahrbuch f. Kunstwissenschaft 3, S. 56, sie auf etwa 1510 an.

⁴ Sowohl Heise als auch Norberg datieren diesen Schrein auf etwa 1520—30, Deckert wiederum auf etwa 1530. Goldschmidt, *Lübecker Malerei und Plastik bis z. J. 1530*, 1890, Taf. 36.



Abb. 12. Die Anbetung der Könige,
Somero-Schrein.



Abb. 13. Die Beschneidung im Tempel,
Somero-Schrein.

die Darstellung einer gewöhnlichen Schutzmantelmadonna geplant worden ist, eine Darstellung, von der die unten knienden Gruppen gleichzeitig mit den übrigen Reliefs des Schreins auch fertig geschnitzt worden sind. Inzwischen hat man jedoch den ursprünglichen Plan geändert und die Madonna wie auch die Engel nach dem Vorbild einer Komposition wie der von Engestofte zu schnitzen begonnen. Bei dem Anbringen der verschiedenen Teile hat man jedoch aus Raummangel die Rosen ihrem Umkreis nicht einzupassen vermocht, und bei der Unterbringung der Figuren hat man aus irgendeinem Grunde zwischen den beiden ursprünglichen Kompositionen einen Kompromiss gemacht, die wehräuchernden Engel weggelassen und die fertigen Reliefs befestigt, ohne weiter über ihren Widerspruch mit der Madonna nachzudenken. Als Endergebnis hat man eine ikonographisch neue Abwandlung der Rosenkranzmadonna erhalten¹.

¹ In Schweden gibt es in der Kirche von Odensala einen Altarschrein vom J. 1514 (Sveriges kyrkor, Uppland IV, Abb. 77), der als schwedische Arbeit gilt und dessen Korpus der Darstellung von Somero ikonographisch entspricht. Nur sind die Wunden Christi im Rosenkranz untergebracht.



Abb. 14. Mauritius mit seiner Legion, Somero-Schrein.

Von den Reliefs auf den Flügeln der Schreine von Somero und Engestofte entsprechen nur die Anbetung der Könige und die Beschneidung motivisch einander, und auch in ihnen bestehen bedeutende Unterschiede. Bei der Anbetung der Könige (Abb. 12) ist beidemal in der Gruppierung der Gestalten das herkömmliche Schema befolgt worden. In den Reliefs von Somero sind die Figuren etwas enger untergebracht, und die Bewegungen der Könige sind nicht gleich frei. Auch in den Haltungen und Gewändern bestehen Unterschiede, von denen die mässig breiten Kuhmaulschuhe bei den Königen von Engestofte am wichtigsten ist. Die Marien ähneln einander am meisten. Das von dem Haar auf die Schultern herabgesunkene Kopftuch Marias, der doppelte Randaufschlag und die dicken Falten des Mantels sind bemerkenswerte gemeinsame Züge. In dem Relief von Somero sind die Falten steifer und plumper und ist die Behandlung der Haare schematischer wie auch



Abb. 15. Ursula mit ihren Jungfrauen, Somero-Schrein.

das Haar sorgfältiger gelockt als in dem Relief von Engestofte. Die Anbetung der Könige von Engestofte enthält Züge, die auf das sog. Schinkel-Diptychon von 1501, in der Marienkirche zu Lübeck, hinweisen¹. So kommt z. B. die raumgreifende Handstellung des hinten stehenden Königs Melchior, die für unseren Meister typisch ist, unter anderem auf dem genannten Gemälde vor, wie beinahe auf allen zum Kreise von Herman Rode gehörenden Gemälden².

¹ H. Busch, *Meister des Nordens*, 1940, Abb. 263—264. Die Malereien gelten im allgemeinen als dem Kreis von Herman Rode zugehörig.

² Diese Handgebärde ist sehr gewöhnlich in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts seit Rogier van der Weyden, sie ist ein Ausdruck des Strebens nach naturalistischer Raumdarstellung und als solche auch weiter in Lübeck übernommen, wo sie vornehmlich in den Arbeiten des Kreises von Herman Rode auftritt. Doch wiederholt sie sich fortgesetzt z. B. in der Darstellung des Totentanzes von Notke in der Marienkirche zu Lübeck; diese Malerei wimmelt ja auch sonst von niederländischen Entlehnungen.



Abb. 16. Die Vertreter der Geistlichen, Korpus des Somero-Schreins.

Die Beschneidung von Somero (Abb. 13) wirkt altertümlich neben dem entsprechenden Relief von Engestofte. Das Relief von Somero umfasst nur sieben Personen in zwei Reihen, während der Schrein von Engestofte 16 Gestalten in drei Reihen zeigt. Die Menschenfülle von Engestofte ist auf flandrischen Einfluss zurückzuführen, und beispielsweise ist der im Vordergrund auftretende Geistliche wie von einem niederländischen Altarschrein entlehnt. In der Beschneidung von Engestofte sind jedoch alle Gestalten der entsprechenden Szene von Somero anzutreffen, in der hinteren Reihe finden wir die beiden Frauen mit einem Turban auf dem Kopf und einen Mann mit schiefem Gesicht und einer Kapuze auf dem Haupt; die helfenden Geistlichen sind an den Seiten untergebracht.

In dem Klara- und dem Birgitta-Relief von Engestofte treten auch Gesichter und Haltungen von Somero auf. So haben die kniende Mönchs-



Abb. 17. Teile der Laiengruppe, Somero-Schrein.

gruppe in der Birgitta-Darstellung und die kniende Gruppe von Geistlichen in Somero (Abb. 16) viel Gemeinsames in der Anordnung, den Stellungen und den Gewandfalten. Die zwei vorderen Geistlichen haben ihre Aufmerksamkeit den Ereignissen im Korpus zugewandt, während die übrigen neugierig aus dem Schrein hinausgucken. Dieser für unseren Meister recht bezeichnende Zug ist ebenfalls unverkennbar niederländischen Ursprungs. Vergleichshalber kann etwa der flandrische (Brügge?) schon ungefähr in den sechziger oder siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts geschnitzte Schrein von Vehmaa (schw. Vemo) angeführt werden, dessen puppenhafte Menschen geradezu mit vorgestrecktem Hals den Beschauer angucken¹.

Desgleichen lassen sich in der Nonnengruppe der hl. Klara von Engestofte und in der Ursulagruppe von Somero gemeinsame Züge finden (Abb. 15).

¹ Nationalmuseum Nr. 1785.

Andererseits ist im Mauritius- (Abb. 14) und im Klara-Relief ganz dasselbe von unserem Meister allgemein benutzte Kompositionsprinzip befolgt, das in diesen Bildern am deutlichsten hervortritt. Die Figuren sind treppenförmig aufsteigend in zwei oder mehreren Reihen angeordnet, die folgenden in den Lücken der vorstehenden untergebracht. In der Mitte steht, die Knie gebeugt und den linken Fuss vorgeschoben, der Hauptheilige, der die volle Höhe des Reliefs ausfüllt und sich durch Seitwärtsheben der Ellbogen noch breiter macht. Zu beiden Seiten finden sich symmetrische Begleitergruppen, in denen sich die Haltung der Hauptgestalt wiederholt. Die lebhaften Gebärden der Hände sind bedeutungsvoll nicht allein als Anreger des Raumgefühls sondern auch als innere Steigerer des Ausdruckes. Die Hände sind im allgemeinen weich teigartig geschnitzt, und sie sind oft platt breitgedrückt, gleicherweise wie auf den von den Engeln getragenen Schilden, die Frauen haben jedoch den kleinen Finger zierlich gekrümmt. Die Gesichter sind puppenhaft fein, mit scharf herausgeschnitzten Augenlidern und kleiner scharfer Stulpnase, gleicherweise wie an niederländischen Altarschreinen. Mauritius und der Negerkönig Balthasar vertreten einen von den anderen abweichenden pausbackigen und dicklippigen Typus. Zu beachten ist die Behandlung der Haare, denn sie ist eines der wichtigsten Kennzeichen unseres Meisters. Die Köpfe des Jesuskindes und der Engel sind voller dicker, kurzer Lockenrollen, aus deren Mitte das Ende eines Haarbüschels hervorsticht. Die auf die Schultern herabhängenden langen Haare der Engel und der Jünglinge sind seitlich zu ein paar übereinander liegenden, rückwärts gedrehten Lockenrollen geordnet, von denen die obere gerade auf dem Ohr liegt (Abb. 11, 17). Die Haare der Frauen dagegen sind an den Enden zu steifen Lockensträngen gedreht (Abb. 15), das Gesicht umrahmen sie in weich gewellten, tiefen Querfurchen. Das Schematische der Komposition tritt auch in der Faltung der Gewänder hervor. Die langen Gewänder reichen meistens nur bis an die Fussgelenke und fallen in dicken und schweren Falten herab (Abb. 15), die steif senkrechten oder am Saum gleichgerichtet rückwärts gewandten Falten der Unterkleider sind namentlich für den Schrein von Somero kennzeichnend, desgleichen eine an sich belanglose Einzelheit wie die an den Gewändern oberhalb des Knies öfters auftretende Querfalte (Abb. 13, 15). Besonders an dem Schrein von Somero sind die Reliefs viel schematischer geschnitzt als die Mondsichelmadonna des Mittelstückes.

Trotz der kleinen Unterschiede sind die Schreine von Somero und Engestofte offenbar in derselben Werkstatt entstanden und wenigstens zu einem grossen Teil geradezu auch die Arbeit derselben Hand. Auch ist es klar, dass mindestens die Reliefs von Somero eine stilistisch frühere Phase im Schaffen dieses Meisters darstellen.

Die Schnitzwerke des Schreins von Somero genau zu datieren, stösst auf Schwierigkeiten, denn sie tragen nebeneinander viele altertümliche, auf das ausgehende 15. Jahrhundert hinweisende Züge (die Reliefs) und für das 16. Jahrhundert kennzeichnende Merkmale wie die naturalistischen Ranken des Baldachins im Korpus und die Kapellenarchitektur wie auch die Renaissancekleider. Trachtengeschichtlich am massgebendsten sind die kurzen, weitschössigen Waffenröcke der zu der Mauritiusgruppe gehörenden Krieger und ihre rundspitzige Fussbekleidung (Abb. 14). Eine unverkennbare Tracht des beginnenden 16. Jahrhunderts ist auch der mit breitem, rechteckigem Kragen versehene kurze und weite, vorn offene Mantel des Negerkönigs Balthasar in der Anbetung der Könige sowie sein flaches Barret, dessen Rand an der einen Seite aufgeschlagen ist (Abb. 12). Unter den Frauengestalten ist die Mondsichelmadonna selbst am modischsten gekleidet. Trachtengeschichtlich sind die Schnitzwerke von Somero am ehesten neben das schon genannte »Schinkel-Diptychon« von 1501 in der Marienkirche zu Lübeck zu stellen. Wir erinnern uns daran, dass die Gewänder in den Malereien von Somero oben auf die Zeit um das Jahr 1510 datiert worden sind. Doch lassen das Veraltete der Reliefs und das Altmodische der Nischenverzierung der Flügel sowie die ikonographische Fehlerhaftigkeit des Mittelbildes daran denken, dass der Schrein von Somero aus irgendeinem Grunde längere Zeit unvollendet in der Werkstatt stehengeblieben wäre. Die stilistisch befreitere und modischere Mondsichelmadonna nebst ihren Engeln wäre später als die Reliefs, und die Malereien der Flügel wären erst dann zur Ausführung gelangt, als der Schrein auf den Markt gesandt worden ist. Ohne eine derartige Erklärung liesse sich der Schrein von Somero schwerlich zeitlich in das richtige Verhältnis zu dem Schrein von Engestofte und dem mit ihm zusammenhängenden, urkundlich auf das Jahr 1503 datierten Altarschrein von Bützow in Mecklenburg bringen¹. Den Schrein von Enges-

¹ Kunst- und Geschichts-Denkmäler Mecklenburgs IV, S. 59. Bei der Besprechung des Schreins von Engestofte erwähnt Beckett (*Danmarks kunst* II, S. 169) als Arbeit derselben Werk-

tofte möchte ich trotz den auch an ihm auftretenden veralteten Zügen auf die 1510er Jahre datieren¹.

Der besagte Altarschrein von Bützow hat zweifellos engere Beziehungen zu dem Schrein von Engestofte als zu dem von Somero. Aber sowohl die Mondsichelmadonna von Somero als auch die von Engestofte schliessen sich an die Reihe der an den Flügeln des Altars von Bützow dargestellten weiblichen Heiligen an. Die Maria an der Predella von Bützow (Abb. 18) wiederum ähnelt stark den Marien von Somero, z. B. ist die recht kennzeichnende Haarbehandlung gleichartig, andererseits drehen sich bei den Engeln von Bützow die Haare zu ähnlichen dicken Lockenrollen wie bei denen von Somero. Die Werkstattverwandtschaft steht ausser Zweifel. Der Meister von Engestofte ist wahrscheinlich beim Schnitzen des Schreins von Bützow mit dabei gewesen.

Der Altarschrein von Somero wurzelt tief in lübeckischer Kunst. Bei der Ergründung seines Ursprungs behandelt man am einfachsten die Reliefs gesondert von der Mondsichelmadonna des Mittelstückes, die man fast für

statt den 1503 vollendeten Altar von Bützow, zugleich darauf hinweisend, dass ein älterer Altarschrein in der Hl. Geistkirche zu Lübeck unverkennbare Verwandtschaft mit diesen Schreinen aufweist.

Der Schrein von Bützow wirkt etwas uneinheitlich und kann das Ergebnis der Zusammenarbeit mehrerer Handwerker sein. Seine Predella mit dem Bild der Hl. Familie ist offenbar von demselben Künstler gemalt wie der Schlutuper Altarschrein (Lübeck IV: 2, S. 546), dessen Korpus von der Darstellung der auf niederländische Weise abgebildeten Hl. Familie eingenommen ist. Die Flügelreliefs dieses Altars wiederum zeigen die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte, die Heilige Nacht, den Märtyrertod der 10 000 Ritter und Kaiser Adrians Opfer. Motivisch hätten die Flügelreliefs des Schreins von Schlutup vielleicht interessantes Vergleichsmaterial auch für die Malereien von Somero bieten können, leider aber sind sie im Schrifttum nicht abgebildet.

¹ In der Baldachinarchitektur des Schreins von Engestofte kommen dieselben Ranken vor wie beim Schrein von Somero, aber viel zierlicher und luftiger sowie ausserdem mit gewundenen Stielen. Sie schliessen sich den Rundbögen an, die am Anfang des 16. Jahrhunderts in der Baldachinarchitektur wieder allgemein geworden sind. Eine ähnliche Verzierung finden wir in reichlichem Masse in der Marienkirche zu Lübeck, so erstaunlich früh wie an der 1475—77 vollendeten (?) »Totentanz«-Orgel (Paatz, *Bernt Notke und sein Kreis*, 1939, Abb. 21), an von Tunes Stuhl (Lübeck II, S. 269) und insbesondere in dem 1518 vollendeten Chorgestühl der Bergenfahrer-Kapelle (Lübeck II, S. 173—275) sowie am Bürgermeisterstuhl (Lübeck II, S. 276). Die negative Bogenverzierung an den Baldachinen der kleinen Heiligenbilder, die nach niederländischer Weise im Korpus des Schreins von Engestofte auf Konsolen aufgestellt sind, tragen recht späten Charakter, sie kommen in der lübeckischen Kunst erst um 1515 vor. (C. R. af Ugglas, *Bidrag till den medeltida guldsmedskonstens historia* II, S. 345, VHA Akad. Handl. 64). Trachten: die vorn breiten Kuhmaulschuhe der Könige und der verhältnismässig lange, fast bis an die Knie reichende Mantel weisen auf die 1510er Jahre hin.

ein selbständiges, nur zufällig in diese Komposition gelangtes, vollplastisches Schnitzwerk halten kann. Die Madonna von Somero gleicht besonders in ihrem Antlitz beträchtlich einer aus der Kirche von Pälkäne in das Nationalmuseum gekommenen kleinen Mondsichelmadonna¹, die allerdings von ziemlich viel schlankerem Wuchs als die kräftige Renaissancemadonna von Somero und auch sonst stilistisch früher ist (Abb. 19). Die Gesichter der beiden Madonnen sind jedoch ganz gleicherweise von rundlichovaler Form, mit kleinen weit auseinander liegenden Mandelaugen, deren Lider scharf herausgeschnitzt sind; die Nase ist zierlich und der Mund klein und schmal.



Abb. 18. Die Maria von der Predella des Bützower Altarschreins.

Bei der Madonna von Pälkäne sind die Mundwinkel aufwärts gebogen, während bei der Madonna von Somero der Mund weicher geschnitzt ist. Die Haare der Madonnen umrahmen das Gesicht auf gleiche Weise, aber auf der Brust sind die der Madonna von Pälkäne in dünnere Lockenstränge zerlegt, deren Furchen wie tiefe Mondsicheln eingeschnitzt sind und nicht korkzieherförmig wie bei der Haarbuckelung der Madonna von Somero. In der Mode und der Faltung vertritt das Gewand der Madonna von Pälkäne eine ältere Stilstufe als die Kleidung der Madonna von Somero, ihr kittel-

¹ Nationalmuseum Nr. 1183: 6, Höhe 69 cm, aus Eiche geschnitzt. Paatz, a.a.O., S. 321, erwähnt die Madonna von Pälkäne als die Arbeit desselben Heideschen Schülers, der die Predella des Fronleichnams-Altars der Burgkirche geschnitzt hat. Die Madonna von Pälkäne erinnert stark an von Henning von der Heide oder wenigstens in seinem Kreise geleistete Arbeiten wie Maria und Johannes von Bregninge (V. Thorlacius-Ussing, *Et Par Arbejder af Henning von der Heide*, Fornvännen 1930, S. 105). Mariens Gesichtstyp, Haltung, Hände, Gewandfaltung auf der Brust und am Saum, die Falten im Mantel des Johannes sind sehr ähnlich wie bei der Madonna von Pälkäne. Die Madonna am Altarschrein der Kirche von Pönal (estn. Lääne-Nigula) in Estland (Sten Karling, *Medeltida träskulptur i Estland*, Göteborg 1946, Abb. 208—210), die Karling ebenfalls für Heidesche Arbeit hält, erinnert gleichfalls stark an die Madonna von Pälkäne.



Abb. 19. Die Madonna von Pälkäne.



Abb. 20. Die Madonna von Somero.

förmiges Kleid fällt, dem schlanken Körper anliegend, in dicken, nach vorn gerafften senkrechten Falten herab, mit schleppendem Saum. Die Mäntel der Madonnen haben gleiche Konturen, recht auffallend ist der Schwung des Mantelteils bei der freien Hand. Bei den Kindern ist nur die Haltung ähnlich, das von Pälkäne ist viel plumper und hat einen grösseren Kopf, auch die Locken sind flach geschnitzt. Trotz der Unterschiede wäre ich geneigt, die Madonnen für Arbeiten desselben Werkstattbereichs zu halten. Die Madonna von Pälkäne ähnelt stark den Schnitzbildern der weiblichen Heiligen, besonders der hl. Katharina, an den Flügeln des Lukasaltars in der Kathari-

nenkirche zu Lübeck¹. Urkundlich ist der Lukasaltar 1484 vollendet worden, seine Gemälde sind die Arbeit von Hermen Rode, aber der Holzschnitzer ist nicht bekannt. Die 1480er Jahre passen zeitlich auch für die Madonna von Pälkäne, die in der Gewandung (Schnitt, Länge, Mantelschluss, Krone), im Typ (Gesicht, Körperverhältnisse) und Stil (Falten- und Haarbehandlung) sich diesen weiblichen Heiligen anschliesst. Auch die Mondsichelmadonna von Somero und die Marien der Reliefs sowie Ursula erinnern beträchtlich an die weiblichen Heiligen des Lukasaltars, der Frauentyp ist ganz derselbe. Die hl. Barbara des Lukasaltars hält ihrerseits das Buch in ganz gleicher Weise wie die Heiligen von Engestofte, und auch ihre Hände sind gleicherweise geschnitzt. Katharina wiederum hält mit ihren Fingern den Stab ebenso graziös wie die Madonna von Engestofte die Lilie. Es ist schwer zu sagen, ob es sich wirklich um die Arbeit einer und derselben Werkstatt oder nur um eine gemeinsame künstlerische Grundlage handelt. Dagegen entstammt die Madonna von Pälkäne offenbar demselben Kreis wie die weiblichen Heiligen des Lukasaltars, die ebenfalls mit den weiblichen Heiligen des Schreins von Bützow wie mit den Madonnen von Somero und Engestofte zusammenhängen.

Die Herkunft der Madonnen von Somero und Engestofte untersuchend, gelangt man in den Kreis der sog. Lübecker schönen Madonnen². Diese in Stein gehauenen Bilder sind unter stark niederländischem Einfluss entstanden, zuweilen ist im Zusammenhang mit ihnen sogar von einem niederländischen Meister die Rede gewesen. Jedenfalls haben die schönen Madonnen die Gestaltung des lübeckischen spätmittelalterlichen Marientyps sehr beeinflusst. Offenbar gehen auch unsere Mondsichelmadonnen auf diesen Typ zurück. Als Zwischenstufe lässt sich die aus der Burgkirche zu Lübeck

¹ Goldschmidt, a.a.O., Taf. 23. Sten Karling. *Medeltida träskulptur i Estland*, 1946, S. 140. Nach Karling sei das Mittelbild des Lukasaltars von demselben Meister (= Johannes Stenrat) wie die Schnitzwerke des grossen Altarschreins der Nikolaikirche zu Reval, die Flügel dagegen seien die Arbeit von einem der Schüler dieses Hauptmeisters. Obgleich die Erwähnung des Namens Johannes Stenrat in diesem Zusammenhang nicht ganz begründet erscheint, ist die Beweiskette sonst überzeugend. Von unserem Standpunkt aus ist es sehr interessant, dass Karling bei seiner Besprechung der weiblichen Heiligen des Lukasaltars (S. 140, Anm. 29) auch auf den Altarschrein von Bützow hinweist. J. Roosval, *Bernt Notke i smältgrytan*, *Konsthistorisk tidskrift* X, 1 s. 9. Nach Roosval sei der Lukasaltar vom Imperialissima-Meister.

² W. Paatz, *Der Meister der lübeckischen Steinmadonnen*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1926, S. 168 f.

stammende Mondsichelmadonna anführen¹, deren Kindlein die Madonna von Somero sozusagen geliehen zu haben scheint. Die Madonnen von Somero und Engestofte bewegen sich auf derselben Linie, desgleichen die schöne Madonna am Altarschrein von Enånger², der die Madonna von Somero stark ähnelt, ohne sich jedoch künstlerisch auf das Niveau dieses Schnitzwerks zu erheben. Z. B. tragen Antlitzgestaltung, Haarbehandlung und Mantelfaltung gemeinsame Züge, das Kind wiederum spielt mit einem Apfel gleicherweise wie der Bambino von Engestofte. Die Madonna von Enånger, die Henning von der Heide oder einem ihm eng verbundenen Schüler zugeschrieben wird, veranlasst uns, den Meister von Somero-Engestofte gerade im Kreise von Henning von der Heide zu suchen. Die Kapellenarchitektur des Schreins von Enånger bietet ebenfalls einen aufschlussreichen Vergleichsgegenstand für Somero. In der Fensterarchitektur des Schreins von Somero ist nämlich dieselbe Bauweise wie beim Schrein von Enånger befolgt.

Vergleicht man den Schrein von Somero in seiner Gesamtheit, unter Berücksichtigung seines Baues wie auch seiner Reliefs, mit den entsprechenden lübeckischen Arbeiten, so bietet sich als nächster Anhaltspunkt der in das Jahr 1496 zurückreichende Fronleichnamsschrein aus der Burgkirche zu Lübeck, ein Schrein, der Henning von der Heide urkundlich zugeschrieben wird³. Im Schrein von Somero ist dasselbe bauliche Schema nebst den Nischen und den ihnen eingepassten Reliefs befolgt worden. Ausser rein baulichen Übereinstimmungen begegnen wir auch stilistischer Verwandtschaft in den Reliefs. Die Reliefs von Somero und Engestofte sind nach demselben Schema zusammengestellt wie die des lübeckischen Schreins, zudem gleichen die puppenhaften Menschen einander in ihren Verhältnissen (das Verhältnis des Kopfes zu der gesamten Länge = 1:5), in ihren Stellungen und sogar

¹ Lübeck IV: I, S. 228. Karling, a.a.O., S. 114, stellt diese Madonna im Anschluss an Wentzel als eine Arbeit von Stenrats Werkstatt dar.

² J. Roosval, *Henning von der Heyde*, Konsthistorisk tidskrift V, S. 18, Abb. 12. Karling, a.a.O., S. 205. Sowohl Roosval als auch Karling halten die Madonna von Enånger für die eigene Arbeit Hennings von der Heide. Paatz, a.a.O., S. 166, wiederum betrachtet sie als die Arbeit desselben Heide-Schülers aus den 1510er Jahren, der auch die Madonna von Pälkäne geschaffen hat.

³ Das beste Bild bei Goldschmidt a.a.O., Taf. 26. Paatz, a.a.O., Abb. 177, 178, S. 350, berichtet, wie die kunsthistorische Forschung erwiesen hat, dass die Schnitzwerke des Altarschreins die Arbeit von drei verschiedenen Händen ist. Als Heides eigenen Anteil nennt man meistens nur das Korpus.

in den Zügen. So gleichen die Könige Kaspar und Melchior in der Anbetungsszene von Somero (Abb. 12) Abraham und Melchisedek am Heideschen Schrein, während die stehende Frau im Mannaregen den Marien von Somero und die kniende Frau der modisch gekleideten in der Mittelgruppe von Somero ähnelt (Abb. 17). Des Mauritius Krieger (Abb. 14) mit ihren aufgesetzten Schnurrbärten wiederum erinnern an die Männer des Passahfestes. Der typisch Heidesche breite Antlitztyp findet sich z. B. bei dem Priester der Beschneidung von Somero (Abb. 13), um nicht von der Mondsichelmadonna selber zu reden. Nur wiederholen sich am Schrein von Somero alle Heideschen Züge viel gröber, plumper und schematischer, besonders deutlich tritt diese Schematisierung gerade in der Haar- und Lockenbehandlung hervor. Vergleichshalber seien ferner das Mauritius-Relief (Abb. 14) und das Mittelbild des Rytterne-Altarschreins nebeneinandergestellt¹. Mauritius und Christus sind in ganz gleicher Haltung dargestellt, und in der Zusammenstellung der Seitengruppen lassen sich gemeinsame Grundzüge erkennen. Auf den dunkelbraunen äusseren Seitenflächen der Flügelkästen des Fronleichnams-Altars sind gelblich-weiße Ranken gemalt wie im Somero-Schrein.² Diese übereinstimmenden Züge sind ihrer Natur nach derart, dass sie nicht ausschliesslich dem allgemeinen Zeitstil zugeschrieben werden können. Andererseits sind diese Anklänge doch auch nicht so nahe, dass die Reliefs als Schnitzwerke desselben Meisters angesehen werden könnten. Es kann wohl als wahrscheinlich gelten, dass der Meister von Somero-Engestofte in der Werkstatt Hennings von der Heide gearbeitet, aus ihrem einheitlichen Typenbestand geschöpft und die vom Hauptmeister angewiesenen gewohnten Schnitz- und Kompositionsprinzipien befolgt hat.

Paatz³ hat diesen Flügelreliefs am Fronleichnams-Altar der Burgkirche eine grosse Menge von Altarschreinen angeschlossen, darunter unter anderem den schon von uns angeführten Schrein von Bützow, deren Schnitzer er »Flügel-Gehilfe oder Meister des Schlutuper Altares« nennt. Paatz erwähnt in dieser Zusammenhang auch die finnischen Altarschreine von Vörå (fi. Vöyri) und Isokyrö (schw. Storkyro). Im ganzen wirkt die Gruppe auf den ersten Blick etwas uneinheitlich, aber bei näherer Beschäftigung mit den aufgezählten Werken lässt sich dennoch feststellen, wie sie trotzdem irgendwie

¹ Paatz, a.a.O., Abb. 166.

² Paatz, a.a.O., S. 349.

³ Paatz, a.a.O., S. 166.

miteinander zusammenhängen. Hier und da lassen sich ganz unerwartet bekannte Kompositionen, Gestalten, Gesichter, Haltungen und Gewänder aufdecken. Doch ist es unmöglich, alle diese Werke der Hand eines und desselben Mannes zuzuschreiben, wie Paatz es tut. Die Arbeiten sind offenbar aus einer und derselben grossen Werkstatt hervorgegangen, in der Altarschreine rein fabrikmässig hergestellt worden sind und in der viele Gehilfen gearbeitet haben. Ganz unmöglich und zugleich überflüssig ist es, den Anteil verschiedener Handwerker-Holzschnitzer in diesem beschränkten Kreis genau festzulegen.

Uns interessieren begreiflicherweise in erster Linie die finnischen Altarschreine dieser Werkstatt und die mit ihnen verbundenen Arbeiten.

Die Werkstatt Hennings von der Heide scheint sich spezialisiert zu haben auf die Fertigung von Reliefschreinen, die meistens das Gemeinschema des genannten Fronleichnams-Altars der Burgkirche befolgen: ein grosses Mittelrelief und vier kleine Flügelreliefs. Diese sind aus einem Stück geschnitzt und zusammengestellt nach dem Schema, das wir schon im Zusammenhang mit Somero-Engestofte beschrieben haben. Durchweg begegnen wir Zügen, die auf die niederländische Kunst, namentlich auf Rogier van der Weyden, Dierick Bouts und Memling hinweisen, zuweilen sind sogar ganze Kompositionen von diesen Meistern entlehnt. Die kleinen Menschen der Reliefs sind im allgemeinen recht robust, besonders auffallend ist die beträchtliche Grösse des Kopfes gegenüber dem übrigen Körper, im allgemeinen ist der Kopf in dem Verhältnis 1: 5 zur gesamten Länge abgebildet, also in demselben Verhältnis, das wohl in der modernen Puppenherstellung das gewöhnliche sein dürfte. Schon im Zusammenhang mit den Schreinen von Somero und Engestofte ist die Schnitzweise der Locken beachtet worden. Die Lockenmanier ist denn auch eines der wichtigsten gemeinsamen Kennzeichen dieser Gruppe. Derselben Lockenmanier begegnen wir am deutlichsten bei dem berühmten hl. Georg von Henning von der Heide (im St. Annen Museum zu Lübeck)¹. Das Stirnhaar des 1504—5 geschnitzten Ritters ist zu Rollen gelockt, und an den Seiten befinden sich rhythmisch in Rollen endende Lockenstränge. Die Zerkerbung der Locken ist tief und scharfrandig. Diese Manier tritt nicht ebenso deutlich bei allen eigenen Arbeiten Hennings von der Heide auf, doch

¹ Paatz, a.a.O., Abb. 190.

scheint man sie in seiner Werkstatt ganz allgemein schematisch angenommen zu haben, zuweilen als beinahe karrierte Manier — auch Georgs Locken brauchen keineswegs von der Hand des Meisters zu sein. Diese Manier mit ihren Lockenzotten und kurzen, wenn auch etwas abwechselnden Rollen kommen wenigstens an folgenden Altarschreinen unserer Gruppe vor: Österhaninge, Vörå, Amsberg, Västerljung, Isokyrö, Singö, Somero, Bützow, Engestofte, Högsby, in der von mir angenommenen Altersreihenfolge aufgezählt. Von diesen sind weder die Altarschreine von Somero und Engestofte noch die schwedischen von Singö und Amsberg in Paatz' Verzeichnis enthalten.

Doch ist die Ornamentik des Goldgrundes der Schreine von Singö und Amsberg ganz dieselbe wie bei dem Schrein von Högsby¹ und bei dem Fronleichnam-Altar der Burgkirche. Die Baldachine des Schreins von Amsberg haben ausserdem dieselbe Konstruktion wie letzterer. Bei der Darstellung der Hl. Familie im Mittelschrein hat man die für diese Werkstatt bezeichnende Motivbehandlung mit ihren bekannten genrebildhaften Zügen befolgt.² Wie früher erwiesen³, schliessen sich die Reliefs von Amsberg dem finnischen Schrein von Vörå eng an (Abb. 28). Die Reliefs der Flügel können denn auch beinahe als Repliken gelten, in der Weise, dass der Schrein von Amsberg entweder eine spätere Entwicklungsphase oder ein höheres Niveau in der Produktion der Werkstatt vertreten kann⁴. Die Reliefs von

¹ Der Schrein von Singö ist abgebildet in *Sveriges kyrkor*, Uppland II, Abb. 84—87, S. 104 f. Der Schrein von Amsberg abgebildet in *Sveriges kyrkor*, Dalarna I, Abb. 412—417 und R. Strandberg, *Notke-Heyde arbeten i Finland*, F. M. 1936, Abb. 10. Högsby bei Strandberg, a.a.O., Abb. 11.

² Am bezeichnendsten unter diesen genrebildhaften Zügen sind die spielenden Kinder, die auf einem Steckenpferd reiten, mit einem Hund spielen oder sich um einen Suppentopf zu schaffen machen und ihre Grützenlöffel schwingen. Derartige Kinder kommen auch im Hintergrund der Kreuzigung des Schinkel-Diptychons vor, gar nicht zu reden von den für die Gruppe gewöhnlichen Darstellungen der Hl. Familie, wo sie ihre eigentliche Stelle haben. Interessant festzustellen ist das Auftreten solcher Kindlein in den Malereien der Kirche von Saltum-Hjörning in Dänemark aus den 1520er Jahren (Broby-Johansen, *Den Danske Billedbibel i Kalkmalerier*, 1947, S. 28, 29). Bei der Besprechung dieser Malereien weist Beckett hin (*Danmarks kunst* II, S. 413) auf das Verfahren des deutschen Graphikers Meister E. S., im Blattwerk kleine genrebildartige Figuren unterzubringen.

³ Strandberg, a.a.O.

⁴ Die Schreine von Vörå und Amsberg scheinen die vom Hauptaltar der Nikolaikirche zu Kiel vertretenen Traditionen fortzusetzen (Matthaei, a.a.O., Abb 43—45). H. Busch, *Schnitzwerke einer Hamburger Werkstatt der Bornemannzeit*, Nordelbingen 16, S. 257, hält den besagten Altarschrein für eine Hamburger Arbeit.

Amsberg haben Berührungspunkte auch mit denen von Isokyrö. Den jungen Mann seitlich der Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte treffen wir in den fast identischen, die Anbetung der Könige darstellenden Reliefs von Isokyrö¹, Västerljung² und Singö³. Rein schnitzerisch steht der Reliefstil von Amsberg der Arbeitsweise des Schreins von Somero näher als der des inhaltlich verwandten Schreins von Vörrå. Wollten wir den Vergleich noch weiter fortsetzen, so liesse sich ausserdem anführen, dass das Gewand von Maria auf dem Mittelschrein von Amsberg auf dieselbe Weise gefaltet ist wie das der entsprechenden Maria am Schrein der Hl. Familie in der Marienkirche zu Lübeck⁴. Die Malereien von Amsberg schliessen

¹ Das Relief von Isokyrö abgebildet S. M. 1947—1948, S. 93.

² C. R. af Ugglas, *Utställningen af kyrklig konst i Strängnäs 1910*, S. 58. Ugglas hat als erster die Verwandtschaft der Reliefs von Västerljung mit denen des Fronleichnams-Altars der Burgkirche zu Lübeck hervorgehoben. Es sei bemerkt, dass im Altarschrein von Västerljung dieselbe Baldachinverzierung vorkommt wie im Lukasaltar der Katharinenkirche zu Lübeck (vgl. Anm. I, S. 31) und dass sie auch sonst bei den Arbeiten Hermen Rodes allgemein ist, aber ausserdem auch in dem Notkeschen Altarschrein von Aarhus auftritt.

³ Dieselbe Jünglingsgestalt findet sich auch an dem 10 000 Märtyrer-Altarschrein der Hl. Geistkirche zu Lübeck (Lübeck II, S. 477) in der Anbetung der Könige, die auch sonst an die entsprechende Darstellung der genannten Reliefs erinnert. Fast könnte man denken, man wäre dem Vorbild unserer Ausführungen begegnet. Wahrscheinlich handelt es sich auch in diesem Fall nur um das Nacharbeiten eines in der Werkstatt benutzten Schemas, denn am 10 000 Märtyrer-Schrein kommen schon auf die barocke Gotik hinweisende Züge vor, er liegt somit zeitlich später als unsere Schreine. Busch, *Meister des Nordens*, S. 104 u. Abb. 403, datiert ihn auf etwa 1510. Der 10 000 Märtyrer-Schrein ist mit Rücksicht auf den Schrein von Somero insofern interessant, als auch an ihm die Darstellung des Märtyrertodes von 10 000 Rittern in Form von Aufspießen auf Bäumen, allerdings geschnitzt, auftritt. Ausserdem ist die Komposition in den Reliefs der Anbetung der Könige bei diesen Schreinen sehr ähnlich; in der Haarbehandlung und in den Gesichtszügen der Frauen lässt sich ebenfalls Stilverwandtschaft aufdecken. Ferner hat der 10 000 Märtyrer-Schrein nahe Berührungspunkte mit dem Bützower Altarschrein. Des weiteren sei angeführt, dass, obwohl der 10 000 Märtyrer-Schrein um 1510 angesetzt wird, in seinen Baldachinkonstruktionen noch Eselsrückenbögen auftreten, wenn auch mit Rundbögen vereinigt. Paatz, a.a.O., S. 168, stellt ihn als Arbeit eines Heide-Schülers dar, den er als »Malergehilfe oder Meister der Segeberger Fialenstatuetten« bezeichnet. Als Arbeit desselben Meisters erwähnt Paatz den Altarschrein der hl. Anna von Trondenes in Bergen (E. Engelstad, *Senmiddelalderens Kunst i Norge*, 1936, S. 295, Abb. 72), der auch den Reliefs von Somero ähnelt. Das Gewand der Maria von Trondenes mit seinen platten und dicken Tüten und steifen Falten erinnert an die Ursula von Somero. Von geringerer Beweiskraft ist es, dass die Stellung des Jesuskindes ganz dieselbe ist wie die des Bambino von Somero. Wir können eine Menge von Madonnen aufzählen, die ihr Kind gerade in dieser Stellung tragen. Die Anna-gruppe von Trondenes gehört eng in den Bereich der im Notke-Kreis üblichen Annadarstellungen (Aarhus 1479, Reval 1483), die später geradezu Gemeingut der lübeckischen Kunst geworden sind.

⁴ Goldschmidt, a.a.O., Taf. 25.



Abb. 21. Die Frauen bei der Beschneidung, Singö-Schrein.



Abb. 22. Apostel von Mariae Tod, Schrein von Singö.

sich ihrerseits denen der Aussenflügel des Fronleichnam-Altars in der Burgkirche an¹.

Der Schrein von Singö (Abb. 21, 22)² reiht sich desgleichen eng an die Gruppe Isokyrö—Västerlång—Amsberg und entspricht diesen zeitlich. Die Isokyrö-, Singö- und Västerlång-Reliefs mit der Verkündigung des Engels und der Anbetung der Könige³ gründen sich offenbar auf dieselbe Zeichnung, nur ist die ausführende Hand bei den Reliefs von Isokyrö eine andere gewesen, obgleich auf der anderen Seite beinahe anzunehmen wäre, dass der Meister

¹ Busch, a.a.O., Abb. 376—378, S. 101.

² Roosval, *Bernt Notkes oldgesäll 1482—1483*, Rig 1936, Roosval, *Bernt Notke, peintre*. Gazette des Beaux-Arts 1937. Roosval analysiert eingehend den Anteil der verschiedenen Meister am Schrein von Singö und schreibt von den Schnitzwerken, dass sie in Notkes Werkstatt in Stockholm entstanden seien, wie auch viele andere ähnliche schwedische und finnische Altarschreine. C. R. af Ugglas, *Senmedeltida profant silversmide*, 1942, S. 58 bespricht den Schrein von Singö und erwähnt die Malereien als die Arbeit Hennings von der Heide. — Busch, a.a.O., S. 102 schreibt über die Schnitzwerke von Singö, sie seien Arbeiten derselben Hand wie der Altarschrein von Bützow.

³ Meinander, *Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor*, Helsingfors 1908, S. 251, führt schon die Reliefs von Västerlång im Zusammenhang mit Isokyrö an. Meines Erach-



Abb. 23. Relief vom Isokyrö-Schrein.



Abb. 24. Apostel vom Isokyrö-Schrein.

von Isokyrö den traurigen Johannes-Typ von Singö geschnitzt hätte, der dem jungen König und dem Engel von Isokyrö stark ähnelt. Bei allen diesen Schreinen dient im Relief über die Verkündigung des Engels (Abb. 23) ein ähnliches Gestell als Hintergrund wie in den 1484 geschaffenen Malereien des schon genannten Lukas-Altars von Hermen Rode¹, die Komposition scheint im ganzen von Rogier van der Weyden oder Memling entlehnt. Andererseits wiederum sind die um Mariens Sterbebett versammelten Apostel von Singö bekannt auf Grund der Apostelbilder von Isokyrö (Abb. 24), die man derselben Hand wie das Mittelbild von Singö zuschreiben möchte. Viele der Gestalten von Amsberg sind auch an dem Schrein von Singö anzutreffen.

tens sind die Reliefs von Isokyrö in unmittelbarer Nachahmung der Reliefs von Västerlång entstanden, und zwar als Arbeit eines anderen in der Werkstatt schaffenden Handwerkers.

¹ Goldschmidt, a.a.O., Taf. 14, Busch, a.a.O., Abb. 207.



Abb. 25. Christus vor Pilatus, Österhaninger Schrein.

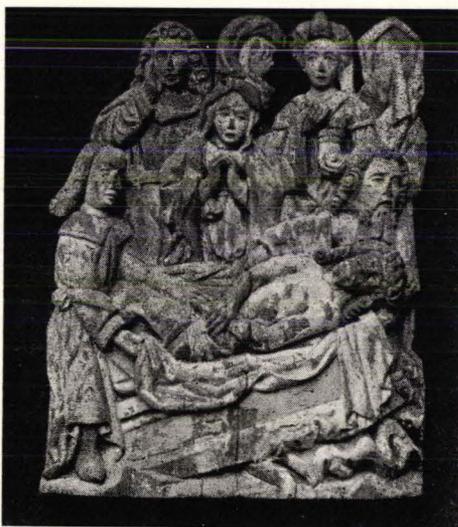


Abb. 26. Christi Grablegung, Österhaninger Schrein.

Die Schnitzwerke von Singö haben auch Berührungspunkte mit den Reliefs von Somero. Die auf dem Sterbebett ruhende Maria und die Maria der Beschneidung von Singö (Abb. 21) ähneln stark den Marien und der Ursula von Somero, die Lockenstränge der Marien von Singö lenken insbesondere die Aufmerksamkeit auf sich. Der vor Mariens Sterbebett sitzende, den Kopf in die Hand stützende Apostel (Abb. 22) wiederum sieht dem König Kaspar von Somero sehr ähnlich. Denselben Typ haben wir schon bei den Reliefs des Fronleichnams-Altars in der Burgkirche kennengelernt.

Als typisches Beispiel dafür, wie in der Werkstatt von Heide Motive und Typen entlehnt und in verschiedene Zusammenhänge eingefügt worden sind, lassen sich die Reliefs von Österhaninge benutzen. (Abb. 25—27). Auf ihnen tritt zweimal derselbe Mann mit der Zipfelmütze auf wie in der Szene Abraham und Melchisedek am Fronleichnams-Altar und auch im Schinkel-Diptychon von 1501 sowie in der Tempelszene des Altarschreins von Vörå¹. Die Gruppe zu Füßen des Kreuzes (Abb. 27) ist gleicherweise zusammengestellt wie am Altar von Västerlång, die Figuren sind nur etwas

¹ Eine derartige Zipfelmütze ist um 1500 offenbar sehr modern gewesen. Sie erscheint z.B. in dem berühmten Selbstbildnis von Dürer (1498) im Prado.



Abb. 27. Die Kreuzigung, Österhaninger Schrein.

plumper und gestreckter. Dieselbe Gruppe links vom Kreuz findet sich auch an dem schon genannten Schinkel-Diptychon, wodurch wir einen zeitlich wichtigen Anhaltspunkt gewinnen. In den Reliefs von Österhaninge sind auch viele vom Altar von Vörå her bekannte Gesichter anzutreffen (Abb. 28; der langbärtige Mann, der die Hand an die Wange erhebende Johannes, Maria ähnelt der Anna von Vörå). Die Reliefs von Vörå und Österhaninge möchte ich denn auch einem und demselben Manne zusprechen, ihre Zusammenstellung ist gleich plump, die Personen sind gestreckt und die Falten der Gewänder gleicherweise wie dicke Wülste aufgeworfen. Obgleich die Reliefs Vörå-Österhaninge stilistisch älter als die der Gruppe Isokyrö—Västerljung—Singö—Amsberg wirken, möchte ich annehmen, dieser Unterschied beruhe eher auf Altertümlichkeit und mangelndem Geschick des Schnitzers als auf höherem Alter,

denn nach vielen gemeinsamen Zügen zu schliessen, haben die Reliefs nebeneinander etwa um 1500 entstehen müssen, wenn auch nicht von einer und derselben Hand. In den Malereien auf den Flügeln des Schreins von Vörå kommen unter anderem modische Gewänder vor, die sich eigentlich nicht vor 1500 ansetzen lassen. Der Johannestyp und die Frauen der Grablegung von Österhaninge wirken bekannt wegen der Ähnlichkeit mit den Reliefs von Isokyrö, demselben Johannes sind wir ja schon beim Schrein von Singö begegnet. Die hinter Maria stehende Frau in dem die Beschneidung darstellenden Relief von Singö findet sich in dem Österhaninger Relief, das Christus vor Pilatus wiedergibt (Abb. 25), sowie in der Szene Joachim und Anna und in Mariae Geburt von Amsberg. Ferner sei auf die Haarbehand-



Abb. 28. Einzelheit aus der Darstellung der Hl. Familie, Schrein von Vörå.

lung hingewiesen, die der von Somero ähnelt. Der bei Pilatus' Händewaschung rechts kniende Mann erinnert an dem im Mittelschrein von Somero knieenden Ritter (Abb. 17), die Frau hinter ihm findet sich nebst ihrer Tracht bei der Grablegung von Österhaninge als Magdalena wieder.

Allen hier besprochenen Altarschreinen gemeinsam ist die handwerksmäßig unpersönliche Nachahmung des Heideschen Reliefstils. Die Holzschnitzer haben sich nach ihren Fähigkeiten den in der Werkstatt benutzten Schemen angeschlossen und Figuren entlehnt, sie recht phantasielos in ihre Arbeiten einpassend. Bei einem Vergleich der verschiedenen Schreine haben wir näher und ferner verwandte Züge angetroffen, auf Grund deren sich wenigstens drei Handwerker unterscheiden lassen, die im Heideschen Kreis gearbeitet haben. Ihre Arbeiten würden sich folgendermassen verteilen:

1. Vörå—Österhaninge,
2. Gottvater und Apostel von Isokyrö—Västerljung—Singö—Amsberg,
3. Somero—Bützow—Engestofte.

Die Arbeiten der ersten und der zweiten Gruppe schliessen sich ganz eng aneinander an (die Typen von Joseph und Joachim, die Lockenmanier der Bärte), und ihre Ausführer haben vielleicht sogar geradezu in Zusammenarbeit gestanden. Die Arbeiten der ersten und zweiten Gruppe sind auf Grund der Reliefs am Fronleichnams-Altar der Burgkirche (1496) und des Schinkel-Diptychons (1501) auf etwa 1500 zu datieren. Der Schnitzer der ersten Gruppe hat gestrecktere Typen mit schmalen oder länglichovalen Gesichtern geschaffen als der geschicktere der zweiten Gruppe. Sein konservativerer Schnitzstil tritt besonders in den dicken und plumpen Falten der Gewänder hervor. Vermutlich ist dieser Gehilfe erst als alter Mann in die Heidesche Werkstatt gekommen, so dass er sich nie von dem früher erlernten veralteten Schnitzstil hat befreien können. Der Meister der zweiten Gruppe hat einen mehr Heideschen Stil, auch seine Figuren sind nach Heidescher Weise robuster, und ihre Gesichter sind breitoval, seine Arbeiten ähneln denn auch beträchtlich den Reliefs der Flügel am Fronleichnamsaltarschrein der Burgkirche. Den Meister von Somero-Engestofte haben wir zuvor schon so eingehend kennengelernt, dass es sich erübrigen mag, noch weiter auf seine Besonderheiten einzugehen. Er hat Anklänge namentlich an den Meister der zweiten Gruppe. Die gemeinsamen Züge lassen sich vielleicht dadurch erklären, dass die Männer teils gleichzeitig und vielleicht teils auch an denselben Aufträgen in der Heideschen Werkstatt gearbeitet haben. Der Meister von Somero-Engestofte hat sich neben den Reliefs auch in vollplastischen Aufgaben versucht, von denen die Mondsichelmadonnen von Somero und Engestofte Zeugnis ablegen. Auch bei diesen Arbeiten tritt die Heidesche Schulung deutlich hervor. Ich hielte es nicht für unmöglich, dass die Madonna von Pälkäne zu seinen Jugendwerken der 1480er Jahre gehörte und im Schatten des Lukasaltars entstanden wäre. Die weiblichen Heiligen an den Flügeln des Altarschreins von Bützow können eine Zwischenstufe von der Madonna von Pälkäne zu denen von Somero und Engestofte sein. Der Reliefstil des Meisters von Somero-Engestofte ist recht geistlos und traditionell, ohne jegliche persönliche Züge. Diese Schematisierung des Heideschen Stils zur Manier ist meines Erachtens ein Zeugnis dessen, dass der betreffende Holzschnitzer, im Werkstattkreise heranreifend, von Jugend auf den Werkstattgeist in sich aufgenommen hat, ohne es jemals zu etwas Selbständigem zu bringen oder sich auch nur darum zu bemühen.

Ferner ist noch kurz zu betrachten, wie die Malereien des Schreins von Somero sich zu der kunstgeschichtlichen Stellung der Schnitzwerke verhalten. Infolge des ausschlaggebenden Anteils der Farbengebung bei der Beurteilung der Malereien ist es unmöglich, diese genau zu würdigen, ohne das Vergleichsmaterial selber zu sehen. Bei Betrachtung des Märtyrertums der 10 000 Ritter fallen einem unmittelbar die niederländischen Darstellungen des Jüngsten Gerichts ein, in erster Linie Rogier van der Weyden, Dierick Bouts und Hans Memling. Das ist durchaus nicht zu verwundern in Anbetracht dessen, wie ausschlaggebend die niederländische Kunst im 15. Jahrhundert für die lübeckische gewesen ist. Als nächstes Vorbild gelten kann Memlings Jüngstes Gericht in der Marienkirche zu Danzig, das die Danziger 1473 raubten und in ihrer Marienkirche unterbrachten¹. Es ist keineswegs unmöglich, dass die Lübecker Künstler die Bildmotive unmittelbar von Memling entliehen hätten, was auch der Somero-Meister wohl getan zu haben scheint. Die meisten der Märtyrer von Somero finden sich nämlich in der Hölle von Memlings Jüngstem Gericht und teilweise auch in dem Mittelbild, nur in den Haltungen bestehen kleine Unterschiede. Die Gerichtsszene von Somero mit ihren Personentypen ist ebenfalls sehr niederländisch. Die Gebäudehintergründe des Mauritiusbildes wiederum lassen an die entsprechenden Hintergründe Memlings denken. Das Mauritiusbild trägt im übrigen Züge, die an Dierick Bouts' bekanntes »Gottesurteil« in Brüssel erinnern². Der Bildrand durchschneidet die Komposition, die Personen sind lang und hager (das Verhältnis des Kopfes zur Länge = 1:7) sowie an ihrer Stelle erstarrt. Die schönen Ritter von Somero (Abb. 5) erinnern mit ihren Gesichtern, in ihren Zügen und Verhältnissen, an die Gestalten von Bouts, ausserdem sei aufmerksam gemacht auf die Art und Weise, die Abzubildenden im Halbprofil darzustellen.

Soweit auf Grund von Lichtbildern geschlossen werden kann, schliessen sich die Malereien von Somero in der Lübecker Kunst am ehesten der Kunst-richtung von Hermen Rode an. Sie zeigen dieselbe eigentümliche Sprödigkeit und erstarrte Bewegung, die Gestalten wirken kraftlos und träumerisch. Die Farben betonen den hellen Gold- und Rosenschimmer, und die Malweise ist stark zeichnerisch. In Hermen Rodes Kunst sind auch merkliche Spuren

¹ Max Friedländer, *Altniederländische Malerei* VI, S. 116.

² Max Friedländer, a.a.O. III, Abb. 33.

vom dem Einfluss niederländischer Kunst anzutreffen. Man hat auch ausdrücklich gesagt¹, gerade er habe die niederländische Malweise und die niederländischen Motive nach Lübeck gebracht. Interessant festzustellen war der Zusammenhang der Schnitzwerke von Somero mit dem Lukasaltar, dessen Malereien gerade die Arbeit Hermen Rodes sind. Das oft angeführte Schinkel-Diptychon gilt auch als eine in Hermen Rodes Kreis gehörende Arbeit.

Schon im Zusammenhang mit den Schnitzwerken von Somero ist von dem Bützower Altar die Rede gewesen. Busch² nennt einen von ihm als Schüler Hennings von der Heide ausgelegten Bützower Maler, der um 1500 in Lübeck gearbeitet hat, Schüler des sog. Halepagener Meisters gewesen und auch von Hermen Rode beeinflusst worden ist. Nach Busch wären die Malereien des Fronleichnams-Altars der Burgkirche, von 1496, die Arbeit dieses Halepagener Meisters, Hilfe hätte ihm dabei gerade der Bützower Meister zusammen mit dem sog. Prenzlauer geleistet. Vergleicht man die Malereifragmente des Somero-Schreines mit den Gemälden des Fronleichnams-Altars, so glaubt man eine Ähnlichkeit in den Personentypen zu erkennen, besonders die Märtyrer gleichen einander³. Der auf Rogier van der Weyden zurückgehende Johannestyp des Fronleichnams-Altars wiederum erinnert an die auf dem Gipfel des Ararat sich bewegenden Krieger, und den Kaiser auf dem Bilde von Somero vermeinen wir auf der linken Seite unter den Zuschauern bei der Auferstehung der Drusiana wie auch zum zweitenmal in dem König des Hintergrundes wiederzuerkennen. Die Gebäude im Hintergrunde sind auf gleiche Weise abgebildet.

Die Malereien des eigentlichen Bützower Altars bieten jedoch noch nähere Berührungspunkte⁴. Besonders die Verlobung Mariae trägt bekannte Züge. Die Finger der abgebildeten Gestalten sind gleicherweise gespreizt wie auf den Bildern von Somero. Das Antlitz des jungen Mannes am rechten Rand des Bildes ähnelt stark dem schönen Ritter des Mauritiusbildes, das Gesicht des hinten stehenden Mannes kehrt vielfach auf dem Bild der 10 000 Märtyrer wieder. Wir kennen die Stumpfnase, die ziemlich dicken Lippen, das struppige Haar; die Gesichtskonturen sind mit dunkler Farbe gezogen. Noch mehr

¹ C. R. af Ugglas, *Profant silversmide* I, S. 69.

² Busch, a.a.O., S. 55, 101—102.

³ Paatz, a.a.O., Abb. 183—184.

⁴ Busch, a.a.O., Abb. 380—386, 455.

überzeugt uns ein Vergleich des genannten Bildes mit dem Mauritiusrelief des Schreins von Somero (Abb. 14). Schon früher ist die Rede gewesen von dem reihenförmigen Aufbau der Reliefs Somero-Engestofte und ihren typischen Stellungen, die auch bei Mariae Verlobung anzutreffen sind. Der gemalte Mauritius von Somero steht, wie der junge Mann des Verlobungsbildes, die Füße nebeneinander und den einen Fuss zugleich merklich vorwärts geschoben, fast wie schlenkernd. Diese für den Meister von Bützow bezeichnende Stellung kommt auch in den Malereien Hermen Rodes in der Nikolaikirche zu Reval vor¹, aber sie ist im allgemeinen selten in der spätmittelalterlichen Kunst, denn meistens werden die Menschen mit gespreizten Beinen stehend oder, mit gekreuzten Beinen, sich bewegend dargestellt. Ausser den Stellungen sind auch die Gewänder der Malereien von Bützow bekannt auf Grund der Reliefs von Somero. Auf beiden erscheinen ein bis zu den Knien herabreichender weiter Mantel und lange dekorative Ärmel, aus deren offenen Vordersaum die Hände vorgeschoben sind. Die Maria des Verlobungsbildes und die hinter ihr stehende Frau finden wir in ganz denselben Gewandungen wie bei der Beschneidung von Somero. Es ist interessant festzustellen, wie auch das Haar der Maria sowohl im Schnitzwerk als in der Malerei als ähnliche strangförmig herabhängende Lockenrolle wiedergegeben ist. Der enge Zusammenhang der Malereien von Bützow mit dem Schrein von Somero bestätigt die schon früher festgestellte Werkstattbeziehung.

Nach Busch wären auch die Malereien der Schreine von Singö und Amsberg sowie des Annen-Schreins von Trondenes die Arbeit desselben Bützower Meisters. Ich halte es nicht für unmöglich, dass auch die Malereien von Somero irgendwie mit denen des Annen-Altars von Trondenes verwandt wären. Technisch sind sie gleicherweise zeichnerisch dargestellt. Die Gesichtsovale der schönen Ritter von Somero fallen dem Betrachter bei den Bildern der weiblichen Heiligen von Trondenes ein.

Als Endergebnis unserer ausführlichen Betrachtung hat sich nur herausgestellt, dass der Schrein von Somero im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Lübeck im Kreis Hennings von der Heide entstanden und eine für seine Zeit recht typische Dutzendarbeit ist. Er ist eher von einem geschickten

¹ Neumann, *Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland*, 1892, Tafel XI.



Abb. 29. Christus aus
der Gregoriusmesse,
Kirche von Luvia.

Handwerker als von einem Künstler geschnitzt, während die Malereien von einer höheren Qualität sind. Der Urheber hat keinerlei Streben nach individuellem Ausdruck und Gestalten gehabt, vielmehr hat er sich damit begnügt, den Traditionen seines Werkstattkreises ziemlich sklavisch nachzugehen. Aufschlussreich ist es ebenfalls festzustellen, dass die Altarschreine von Vörå und Isokyrö wahrscheinlich von demselben Kreis ausgegangen sind. Meines Erachtens sind auch einige andere von den besten spätmittelalterlichen Schnitzwerken in Finnland die Arbeit derselben Werkstatt, vielleicht sogar ihres Hauptmeisters selber. Als Beweis dessen, wie Henning von der Heide auch unmittelbar nachgeahmt werden kann, lässt sich ein einzelner seine Wunden zeigender Christus aus der Messe des Gregorius (Abb. 29) anführen, der sich in der Kirche von Luvia befindet und dessen Vorbild der Christus des Schreins von Ryttern oder ein anderes entsprechendes Schnitzwerk ist. Das Motiv kommt ja sehr häufig vor im Notke-Heide-Kreis, der es seinerseits aus der niederländischen Kunst entlehnt hatte. Nicht einmal die grossen Künstler haben es für unter ihrer Würde gehalten, von anderen Motive, Personen, ja sogar ganze Kompositionen zu entlehnen. So sind im Notke-Heideschen Kreis dann und wann offensichtliche niederländische Entlehnungen anzutreffen. Ein so hervortretender Mangel an künstlerischer Selbstachtung und Selbständigkeit macht es denn auch oft ausserordentlich schwer, die Arbeiten und Persönlichkeiten verschiedener Künstler voneinander zu unterscheiden, und er erklärt zugleich den Widerspruch der Würdigungen von seiten der Kunsthistoriker und die in ihren Forschungen angewandte detektivhafte Fingerspurmethode.