

Heinrich A... Reifferscheid

Der Tempziner Altar : eine Wismarer Arbeit von 1411

Rostock: Carl Hinstorffs Verlag, [1925]

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1047044390>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

HEINRICH REIFFERSCHIED
DER TEMPZINER
ALTAR

MK

8684
(4)

MR-8684(4)

MR 8584
MECKLENBURGISCHE BILDERHEFTE
HERAUSGEGEBEN VOM INSTITUT FÜR KUNST-
GESCHICHTE DER LANDESUNIVERSITÄT

HEFT IV

HEINRICH REIFFERSCHIED
DER
TEMPZINER ALTAR

EINE WISMARER ARBEIT
VON 1411



CARL HINSTORFFS VERLAG / ROSTOCK



UB Rostock
28\$ 010 146 636





7925. G. 2763



Kirche zu Tempzin.

Die Antoniter-Präzeptorei Tempzin, 1222 gegründet, begann den steinernen Ausbau von Kirche und Brüderhaus erst gegen das Jahr 1400; bis dahin hatte man sich mit einer hölzernen Kapelle und mit Notbauten begnügen müssen. Als dann endlich der Steinbau der Kirche in Angriff genommen werden konnte, beschränkten sich die Ordensbrüder zunächst auf den Chor. Daß dies planmäßig geschah, beweist der im Dachraum noch erhaltene, als Schauseite reich gegliederte Blendgiebelabschluß. Die dreischiffige Halle des Langhauses ist schwerlich vor 1500, also nach einer Bauunterbrechung von etwa 100 Jahren, entstanden. Gleichwie aber die eigentliche Blütezeit der Stiftung gegen Ende des Mittelalters durch die Vollendung der Kirche zu monumentalem Ausdruck gebracht wurde, so weist schon ein Jahrhundert zuvor die Tatsache des Baubeginnes mit einem so ungewöhnlich stattlichen, zunächst wohl als selbständige Kapelle gedachten Chor auf eine (übrigens auch sonst überlieferte) Vorblüte unter dem tatkräftigen Präzeptor Petrus Barlonis (1390—1417).

Jedenfalls ist der Chor um das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts auch vollendet worden; denn für 1411 wird die Bestallung zweier Priester für den in dem neuen Hospitale neu

errichteten Altar überliefert. Zugleich ist der Stifter des Altars urkundlich gesichert, ein schon im Jahre vorher als besonderer Freund und Gönner des Antonius-Hofes gerühmter Wismarer Bürger Johann Schelp.

Dieser Altar, der im Jahre 1905 vom Großherzoglichen Museum übernommen wurde, ist noch 1811 in einem im Geheimen und Hauptarchiv zu Schwerin bewahrten handschriftlichen Kircheninventar ausdrücklich als der unter einer Menge von Nebentälären übrig gebliebene Hauptaltar erwähnt. „Bildhauerarbeit mangelt gänzlich daran; das Blatt ist bloß von Brettern gebaut und mit Passionsgeschichte bemalt“, so lautet die heute seltsam anmutende Würdigung jener Jahre. Doch hat der Altar noch Jahrzehnte lang seinen Ehrenplatz behauptet, bis er 1850 zu Gunsten einer der in Mecklenburg leider so häufigen neugotischen Altarschöpfungen in das südliche Seitenschiff überführt wurde. Fortschreitender Verfall scheint dazu die unmittelbare Veranlassung gewesen zu sein. Denn schon 1828 hatte Wehnert im „Freimüthigen Abendblatt“ geklagt: „. . . Wenn nicht bald eine Reparatur des Altarblattes vorgenommen und durch Künstlers Hand das Erloschene mittelst Auftragung frischer Farben wiederhergestellt wird, so wird auch dieß, unverkennbare Spuren hohen Alterthums an sich tragende Denkmal der Vorzeit seinem Untergange entgegenneilen“, und zehn Jahre später, im Jahre 1838, hatten die damals mit Unrecht der kölnischen Schule, mit Recht aber zu den besten im Lande gezählten Gemälde „durch Feuchtigkeit und Alter so sehr gelitten, daß schon die Fetzen davonliegen“. Doch seien die Reste noch zu erhalten, und es sei der Kirche ebensowohl ein neuer Altarschmuck wie den Gemälden eine bessere Stelle und künstlerische Pflege zu gönnen. Diese ist ihnen im Großherzoglichen Museum zuteil geworden. Aber erst die 1921 einsetzende Neuorganisation der inzwischen zu einem Mecklenburgischen Landesmuseum ausgestalteten höfischen Sammlungen hat dieses Hauptwerk mittelalterlicher Malerei durch eine bevorzugte, raumbeherrschende Aufstellung inmitten der Zeugen alter mecklenburgischer Kirchenkultur vollends wieder zu Ehren gebracht.

Also seit 1811 ist der Altar als Hochaltar nachzuweisen. Wäre er nicht überhaupt als solcher geschaffen? Die Pracht und der Umfang des Altars wie die räumlichen Verhältnisse des Chors sprechen dafür. Gegenständlich könnte man freilich auch an den üblichen Standort der Kreuzaltäre unter dem Triumphbogen zwischen Chor und Kirchenschiff denken; denn die Malereien behandeln ja das Kreuzigungsthema. Doch hat zur Zeit seiner Entstehung eben nur der Chor, nicht auch das Langhaus bestanden. Den unanfechtbaren Beweis liefert aber die Ausgestaltung der Predella zu einem Reliquienschrein. Wenn der Antonius-Hof schon

in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts als ein besonders den Lübeckern gelegener Wallfahrtsort urkundlich überliefert wird — zuerst im Jahre 1415 —, der als wundertätig, heilkräftig und durch seine Reliquien ausgezeichnet dem Zustrom der Gläubigen seine Pforten öffnete, so brauchte man zweifellos einen umfangreichen Reliquienaltar an dieser hervorragenden Stelle. Der 1411 errichtete Altar muß also der noch erhaltene sein, da für ihn sonst ein entsprechender Platz gefehlt hätte.

Dieser, jetzt kurzweg „Tempziner Altar“ benannt, ist ein gemaltes Triptychon, das, von einem geschnitzten und bemalten Kamm mit dem Antlitz des Erlösers bekrönt, auf einem Predellenschrein ruht. Sein Material sind Eichenholztäfel, über Leinwand auf Kreidegrund bemalt. (Mitteltafel: 179 cm hoch, 204 cm breit. Flügel: 179 cm hoch, 102 cm breit.)

Die Flügel - Außenseiten.

Die Flügel-Außenseiten bringen in acht Bildern vor Goldgrund Szenen aus dem Marienleben, die in zwei Reihen aufeinanderfolgen. Jeder Flügel enthält vier Felder. Durch eine schmale, aus Kreidemasse geformte Relieffleiste von einander geschieden, werden sie von einem breiten, flach gekehnten und durch aufgesetzte kleine Rundbilder gegliederten Rahmen umschlossen.

Die Erzählung des Marienlebens, wie sie des Jacobus a Voragine „Legenda Aurea“ in dem Kapitel „Von der Geburt der seligen Jungfrau Maria“ bietet, wird, nach Art der damals üblichen Mysterienspiele um kleine Einzelzüge bereichert, in der oberen Bildreihe bis zur Geburt, in der unteren bis zum Verlöbniß geführt.

Die Abweisung von Joachims Opfer.

Joachim, der Kinderlose, wird durch den Hohenpriester vom Altar des Tempels zu Jerusalem zurückgewiesen, auf dem seine Gefährten ihre Opfergaben niedergelegt haben: ein Zicklein, ein Lamm und ein Taubenpaar. Mit seinem Lamm auf dem Arm schleicht er bekümmert hinweg unter dem Spott seiner Landsleute, von denen einer auf ihn mit dem Finger deutet.

Joachim und der Engel.

Joachim hat sich zu seiner Schafherde zurückgezogen und spielt auf der Sackpfeife. Da erscheint ihm ein Engel und bringt die nach mittelalterlicher Sitte auf einem Spruchband in Minuskeln wiedergegebene Botschaft: „Joachim, du hast Gnade bei dem Herrn gefunden, eile zu deiner Gattin vor die Goldene Pforte“. Die Landschaft ist ein blumenbedecktes, sich abstuftendes Rasenstück am Fuße eines steilaufgenden Felsens mit einem Baum auf der Höhe.

Joachim und Anna an der Goldenen Pforte.

Auf den Stufen der Goldenen Pforte Jerusalems, hier als eine Art Baldachinarchitektur aufgefaßt, umarmen sich Joachim und Anna. Wieder wird die Landschaft durch einen baumbestandenen Felsstock angedeutet.

Die Geburt der Maria.

Die Heilige Anna, eine vornehme Wöchnerin, ruht auf ihrem Lager. Zu ihr tritt eine Dienerin mit einer Schale in der Hand; vorsorglich kostet sie noch im Gehen mit dem Löffel die Suppe. Am Fußende des Bettes badet eine Wärterin das ganz in Linnen gehüllte Neugeborene in einer Wanne; mit der einen Hand das Kind am Kopfe haltend, schöpft sie mit der anderen das Wasser aus einem auf einer Feuerkiste stehenden Kessel. Neben dem Lager ein Schemel mit Henkelkrug und Pilgerflasche (Gurde); darunter ein Hund, eine Katze und ein junges Kätzchen, welch letzteres auf die Querstange geklettert ist und von dort mit gut beobachteter Katzenbewegung zu der alten spielend hinablangt. Im Hintergrunde des mit mancherlei Vorgängen aus einer zeitgenössischen Wochenstube liebevoll ausgestalteten Raumes steht im Gespräch mit der Hebamme der greise Joachim, der mit besorgtem Blick auf die Wöchnerin sich verlegen am Bart zupft. Den Innenraum deutet ein hausdachartig geformter Baldachin an.

Der Tempelgang der Maria.

Die kleine Maria wird von der Mutter Anna und zwei anderen Frauen, deren eine in einem Körbchen einen Henkelkrug trägt, zu dem nach der Überlieferung auf einem Berge gelegenen Tempel geleitet. Mit einem modischen Handtäschchen am Arm steht sie auf der Treppe neben dem vor dem Eingang aufgestellten Opferstock, drinnen von dem Hohenpriester und von ihren Altersgenossinnen bei aufgeschlagenen Büchern zum Unterricht erwartet. Der Tempel wie auch der mit einer Löwenfigur verzierte Opferstock haben spätgotische Formen.

Maria im Tempel.

Die vierzehnjährige Maria ist von ihren Altersgenossinnen allein im Tempel zurückgeblieben und disputiert, auf den Schrifttext deutend, mit dem unter einem Baldachin sitzenden Hohenpriester. Sie will sich (nach der Legende) nicht vermählen, weil die Eltern sie zum Dienste des Herrn bestimmten und sie selbst ihre Jungfrauschaft dem Herrn geweiht habe. Hinter ihr ereifern sich die abgewiesenen Freier, allen voran ein junger Ritter.

Joseph mit dem blühenden Stabe.

Zum Altare treten die Söhne aus dem Hause Davids, ein jeder mit einem Stabe, um den Ratschluß des Herrn zu erforschen,

wem von ihnen die Jungfrau angetraut werden solle. Als Erster nähert sich der hochbetagte Joseph. Auf seinem Stab, der plötzlich grünt und blüht, läßt sich eine Taube vom Himmel nieder, zum Zeichen, daß er der Auserwählte sei.

Das Verlöbniß der Maria.

Der Hohepriester vollzieht auf den Stufen des Altars feierlich das Verlöbniß des ungleichen Paares: der zarten Jungfrau Maria und des ergrauten, sich auf einen Krückstock stützenden Joseph. Auf Seiten der Maria ruhige Anteilnahme der Mutter Anna und ihrer Begleiterin, hinter Joseph lebhaftere Erregung seiner Freunde.

Es sind ausgesprochen lehrhaft-gegenständliche Szenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau und ihrer Eltern, Darstellungen, die nur durch den Goldgrund in eine ideale Sphäre gehoben werden. Sie werden umfaßt von einem Rahmen mit gemaltem stilisierten Rankenwerk und figürlichen Rundbildchen.

Zwar sind viele dieser Bildchen völlig oder doch bis zur Unkenntlichkeit zerstört; soweit sie aber erhalten, lassen sie noch deutlich die verschiedenartigsten Motive der sagenhaften und symbolischen Tierfabel erkennen, die im Mittelalter eine so umfassende Rolle spielte. „Von Geistlichen zuerst beim Religionsunterricht in der Vulgärsprache mitgeteilt und erläutert, sodann in Prosa und in Versen zum erbaulichen Vergnügen oder angenehmen Zeitvertreib bearbeitet, wurden jene sagenhaften, symbolischen Tiergeschichten allmählich, wie die Heiligenlegenden, Gemeingut der christlichen Welt und ihrer verschiedenen Bildungskreise“ (Eduard Kolloff, „Die sagenhafte und symbolische Tiergeschichte des Mittelalters“, im „Historischen Taschenbuch“, herausgegeben von Friedrich von Raumer, Jahrgang VIII, Leipzig 1867, S. 216). Es wäre nun grundverfehlt, Beziehungen der (auf der Inhaltsskizze zu Tafel I verzeichneten) Motive zu den heilsgeschichtlichen Tafelgemälden der Altarflügel zu suchen. Ursprünglich mögen solche bestanden haben, die symbolischen Bedeutungen waren aber mit der Zeit verloren gegangen, und gar in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, der Entstehungszeit des Tempziner Altars, gestaltete und schuf man dergleichen aus rein darstellerischer Freude, aus einer echt mittelalterlich starken Lust zum Fabulieren, die dem heutigen, religiös anders eingestellten Beschauer an so heiliger Stätte unverständlich erscheinen.



Aus der Tierfabel.
(Rundbild 24 der Außenseite.)

Der geöffnete Altar.

Der geöffnete Altar erzählt in neun Bildern vor Goldgrund die Leidensgeschichte des Herrn, wie sie die Evangelien überliefern. Dabei wechseln die Formate. Die Innenflügel bedecken zwei Breitbilder übereinander, die eigentliche Altartafel enthält in fünf Feldern beiderseits je eine hochformatige Szene oben und unten, in der Mitte als durchgehendes, schmal-rechteckiges Hauptstück die Kreuzigung.

Das Gebet auf dem Ölberg.

Jesus kniet im Gebet, ihm ist der Engel erschienen. Links auf einem Felsenvorsprung der symbolische Leidenskelch, rechts die drei schlafenden Jünger: Petrus hockend mit überkreuzten Armen, Jakobus wie er im Sitzen den Kopf mit der rechten Hand stützt, und Johannes, der im Beten mit gefalteten Händen eingeschlummert ist. Der Ölberg ist bewaldet und mit einem Weidengeflecht umhegt.

Der Verrat des Judas.

Judas verrät den Herrn durch einen Kuß; dabei blickt aus seinem um den Leib geschlungenen Geldbeutel ein kleiner Teufel heraus. Von hinten legen Kriegsknechte und Schergen mit Fackel und Speeren Hand an Jesus. Petrus, zur Verteidigung bereit, deutet mit fragendem Blick zum Herrn auf die beiden Schwerter in seinem Arm. Jesus heilt mit der Linken dem als Knaben dargestellten Malchus das diesem von Petrus abgeschlagene Ohr.

Jesus vor Pilatus.

Jesus, dem vor dem Richterstuhl des Pilatus das Urteil gesprochen ist, wird rücklings von den Schergen ergriffen. Angetan

mit einem weißen Gewande, ist er an den Händen gefesselt. Im Hintergrunde redet der von der Frau des Pilatus gesandte Bote auf diesen ein, rechts bringt ein Diener das Gefäß zur Händewaschung.

Die Geißelung.

Jesus, nur von dem Lententuch umhüllt, ist mit Händen und Füßen an die Säule gebunden; zahllose Wunden bedecken seinen Körper. Von den Schergen hat einer, mit einer Geißel am Gürtel, den rechten Fuß gegen den Oberschenkel des Herrn gestemmt und reißt mit voller Körpergewalt Christi Haupt an den Haaren nach hinten, so daß der ganze Körper zusammenknickt, zwei andere wollen mit Ruten zuschlagen, ein vierter schwingt die Kettengeißel, ein fünfter sitzt am Boden und befestigt die Schlinge um die Füße. Die Örtlichkeit ist angedeutet durch einen mit gemusterten Fliesen ausgelegten, baldachinartig überdeckten Raum.

Die Dornenkrönung.

In einem Purpurmantel sitzt Jesus auf einem Säulenstumpf mit einem Schilfrohr in der Rechten; seine Dornenkrone wird von zwei Schergen durch kreuzweise verbundene Stöcke auf den Scheitel gedrückt. Zur Linken unterhandelt Pilatus mit einem der den Tod Jesu fordernden Juden.

Die Kreuztragung.

Jesus droht der Last des Kreuzes zu erliegen; sein Blut tropft von dem dornengekrönten Haupt herab. Die beiden Schergen, deren einer Hammer und Nägel trägt und den Herrn an einem Strick hinter sich her zieht, machen halt, und Simon von Cyrene nimmt das Kreuz auf sich. Er unterfaßt mit beiden Händen den Querbalken unter Mithilfe der Maria, die mit Johannes dem Zuge folgt.

Die Kreuzigung.

Die Darstellung der Kreuzigung, der Brennpunkt des Ganzen, beherrscht als Gipfel der Leidensgeschichte schon rein äußerlich durch ihre Größe den Eindruck des Altars. Der Heiland hängt vom Lententuch umhüllt und von drei Nägeln durchbohrt entseelt am Kreuz, das dornengekrönte Haupt ist zur rechten Schulter hinabgesunken. Longinus, begleitet von einem Kriegsknecht, hat mit der Lanze die rechte Seite des Herrn geöffnet, aus der Blut und Wasser herausquellen. Davor unter dem rechten Kreuzbalken die Gruppe der drei Marien, deren eine im Verein mit Johannes die vor Schmerz ohnmächtig umsinkende Maria stützt. Auf der Gegenseite deutet der römische Centurio als einer von fünf Berittenen auf den Gekreuzigten: „Dieser war wahrhaftig Gottes Sohn“, und drei von den Seinen hören es voll scheuer Furcht.

Nur der Scherge mit dem dunklen Galgengesicht zuhinterst streckt die Zunge heraus und gleichfalls mit dem Finger auf den Herrn zeigend, lästert er Gott: „Bist du Gottes Sohn, nun so steige doch vom Kreuze herab!“ Im Vordergrund, bei den Gebeinen des einst auf Golgatha bestatteten Adam, streiten sich vier Kriegsknechte um den Leibrock: einer will den Rock mit dem Messer zerschneiden, zwei andere raufen sich um ihn, der vierte wirft die Würfel. — Die beiden auch wohl schon als Künstlersignatur gedeuteten Minuskeln, die das Pferd des Centurio an Stirn- (e?) und Brustriemen (s) trägt, können sich vielleicht irgendwie auf den Stifter des Altars Johann Schelp beziehen.

Die Kreuzabnahme.

Der Leichnam Jesu ist vom Kreuze gelöst und wird am linken Oberarm von Joseph von Arimathäa gehalten, der beim Hinabsteigen von der Leiter unter der Last den einen Kreuzbalken umklammert. Voll schmerzlicher Inbrunst umarmt Maria kniend ihren toten Sohn. Links die Gruppe: Nikodemus, wie er hilfreich mit verhüllten Händen noch den rechten Arm des Herrn umfaßt, Johannes und zwei heilige Frauen. Am Fuße der Leiter liegen Zange und Nägel.

Die Grablegung.

Der mit dem Lententuch umhüllte, auf Linnentücher gebettete heilige Leichnam wird in einen mit gotischen Architekturformen ausgestatteten Steinsarkophag gelegt. Maria, von Johannes und einer der Frauen liebevoll umfassen, beugt sich, in tiefstem Schmerz die Hände ringend, über den Sohn. Eine andere Frau bestreicht das Wundmal seiner linken Hand. Hinter ihr Maria Magdalene mit dem Salbgefäß und Nikodemus — nach dem Evangelisten Johannes — mit Myrrhe und Aloë.

Es ist künstlerisch begründet, daß die Innenseiten reicher, festlicher und farbenprächtiger gestaltet sind als die Außenflügel. Denn dies folgt aus der Bestimmung des Wandelaltars, sich ebenso der schlichten wie der feierlichen Form des Gottesdienstes anzupassen und diese dadurch sinnfälliger zu machen, daß der Altar am Alltag und an den gewöhnlichen Sonntagen geschlossen bleibt, sich zu den Festzeiten öffnet. Nicht allein, daß sich mit diesem Schließen und Öffnen seine Schauflächen verringern oder vergrößern, für die Wirkung entscheidend ist die Steigerung der Ausdrucksmittel an dem Altar-Inneren. So beruht die starke malerische Wirkung der Innenseiten des Tempziner Altars auf dem unbedingten Vorherrschen des Zinnobers im Verein mit einer reichlichen Verwendung des kostbaren Ultramarins. Im Einklang damit weisen auch die Umrahmungsleisten eine prunkende Schnitzerei mit Ver-



Rankenfries.
(Linker Innenflügel.)

goldung auf, einzelne einander zugekehrte Blätter jeweils mit einer Rosette dazwischen, dabei eine Gliederung durch aufgesetzte farbige Rundbildchen. Diese vierunddreißig Rundscheiben, von denen einige ganz oder teilweise zerstört sind, enthalten Brustbilder von Propheten samt ihren auf Spruchbändern in Minuskeln verzeichneten Weissagungen, die auf die Ankunft, das Leiden, den Tod und das Gericht des Herrn bezogen werden. Zwölf weitere Rundbildchen, zu je dreien gruppiert, sind in den wundervoll stilisierten, farbig unterlegten Rankenfries zwischen den oberen und unteren Passionsszenen eingefügt; gleichfalls mit Spruchbändern ausgestattet, zeigen sie Brustbilder von Kirchenvätern, Kirchenlehrern und Heiligen, auf den Flügeln vereint mit den Evangelistensymbolen. (Vgl. die Inhaltsskizze zu Tafel IV.)

Die Predella.

Die Predella ist mit doppelseitig bemalten eichenen Flügeln (42 cm hoch, 88 cm breit) zu einem Reliquienschrein ausgestaltet: sie enthält fünf Nischen, die durch spätgotisches Maßwerk verziert, von Strebepfeilern und Flachbögen gebildet werden.

An den Außenseiten zeigen die Predellenflügel nur spärliche Reste ihrer einstigen Bemalung auf Kreidegrund: Teile und Teilchen von Köpfen, Nimben, Attributen der zwölf Apostel, dazu an den beiden Enden die durch Kreuzesstab und Glocke gekennzeichnete Gestalt des Heiligen Antonius. Daß diese Figur zweimal gegeben wurde, ist für die Geschichte des Altars bedeutsam; folgt doch daraus, daß der Altar von vorneherein für die Kirche des Heiligen Antonius geschaffen worden ist. An den seitlichen Schmalwänden der freistehenden Predella finden sich noch Reste je eines einzelnen Engels mit Weihrauchfaß.

Die Innenseiten behandeln in sechs Bildern vor Goldgrund die späteren Schicksale des Kreuzes Christi und veranschaulichen Szenen aus dem Kapitel „Von der Erhöhung des heiligen Kreuzes“ der „Goldenen Legende“.

Der Perserkönig Chosroes entführt das heilige Kreuz aus Jerusalem.

Der Perserkönig Chosroes hat auf seinen Kriegszügen in Jerusalem (615) das von der Heiligen Helena aufgefundene Kreuz Christi geraubt und trägt es hoch zu Roß von dannen. Durch eine Flußlandschaft zieht er seinem Heere voran wieder in die Heimat.

Der Zweikampf an der Donaubrücke.

Der oströmische Kaiser Heraklius, der als Rächer dieses Raubes ein Heer aufgeboten hat, stößt mit dem Sohn des Chosroes an der Donau zusammen. In dem vereinbarten Zweikampf der Heerführer auf der Donaubrücke entscheidet das Gottesurteil für den Christen. Heraklius tötet den Gegner, als dessen Schwert zersplittert.

Der Tod des Perserkönigs.

Chosroes, nicht gewillt, sich zur Taufe und zum christlichen Glauben zu bekehren, muß dafür büßen. Er sitzt, um Gottvater gleich zu sein, mit Krone und Szepter auf dem Thron, zu seiner Rechten das Kreuz Christi, zu seiner Linken ein Hahn (anstelle der Taube des heiligen Geistes); da zückt Heraklius an der Spitze seiner Bewaffneten gegen ihn das Schwert. Krone und Szepter fallen in Stücken zu Boden. Der Ort der Handlung ist jener Turm, den sich Chosroes aus Gold, Silber und schimmernden Edelsteinen erbaut und mit Sonne, Mond und Sternen ausgestattet hatte, dazu mit künstlichem Regen und Donner, den er dadurch entstehen läßt, daß ein Gespann den Turm im Kreise bewegt.

Heraklius findet das Tor Jerusalems verschlossen.

Vor Heraklius, der mit dem wiedererbeuteten heiligen Kreuz in kaiserlichem Prunk gen Jerusalem reitet, schließt sich das Stadttor zu einer einzigen Mauerwand. Und oberhalb der Zinnen erscheint ein Engel mit einem Spruchband in der rechten Hand, dessen Text (der „Goldenen Legende“ wörtlich entnommen) lautet: „Als der König der Himmel zu seinem Leiden durch dieses Tor eintrat, zog er nicht in königlichem Gepränge, sondern demütig auf einem kleinen Esel ein.“

Sein Einzug in Jerusalem.

Heraklius hat, der göttlichen Mahnung folgend, samt seinen Getreuen Rüstung und Kleider bis auf das Hemd abgelegt und tritt barfuß — er selbst in naiver Weise durch die Krone kenntlich gemacht — mit dem Kreuz durch das sich nunmehr wieder öffnende Tor.

Die Kreuzerhöhung in Jerusalem.

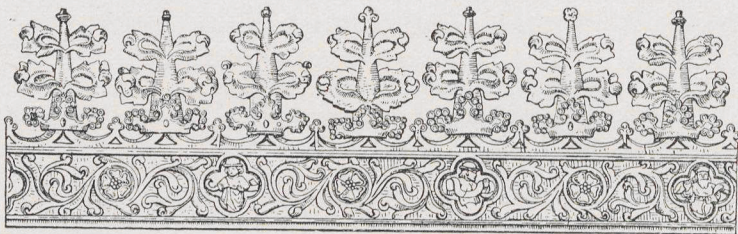
Auf dem Altar der Grabeskirche steht wiederaufgerichtet das heilige Kreuz zwischen zwei brennenden Kerzen. Ihm bringen Heraklius und sein Gefolge durch kniefällige Verehrung barfuß und in Büßerhemden ihre Huldigung dar.

Die Predella offenbart gegenüber den Gemälden des Altaraufsatzes eine andersgeartete Künstlerhand und zwar nicht nur in der Wahl der Farben, die vielfach goldunterlegt sind, sondern auch in der Einzel-Darstellung von Figuren, Architekturstücken und Landschaft. Ihre Malereien sind miniaturhaft empfunden und lassen in ihrer subtilen kunstgewerblichen Technik an eine Beeinflussung durch illuminierte Handschriften denken. Da jedoch die vertikalen Trennungsleisten der Predella die gleichen sind wie die des eigentlichen Altars, so ist kein Zweifel, daß Predella und Altaraufsatz in ein und derselben Malerwerkstatt entstanden.

Aber die Arbeitsteilung geht noch weiter; denn es waren nicht nur zwei, sondern mindestens drei Künstler am Werk, zeigen doch auch noch die Gemälde des Altaraufsatzes untereinander gewisse stilistische Verschiedenheiten.

Einer älteren Stilrichtung, dem Bertramstil, gehören die Malereien der Flügel-Außenseiten an mit deutlichen Anklängen und Erinnerungen an den ehemaligen Altar des Frauenklosters zu Buxtehude (Hamburger Kunsthalle). Mit Bertramschen Stilelementen sind entsprechende, aber auch abweichende Szenen geschaffen unter weiterer Ausgestaltung des überkommenen Formenschatzes im Sinne der vorgerrückten Zeit. Dabei finden sich diese Uebereinstimmungen nicht nur in der Gesamtanordnung, sondern sie erstrecken sich sogar in Einzelheiten bis auf die reliefierte schmale Trennungsleiste der Szenen. Der Maler der Außenflügel war also mit dem Hamburger Bertram-Stil gut vertraut.

Anders das Altar-Innere. Dort herrscht koloristisch wie stilistisch der Fortschritt unter den Händen einer starken Künstler-Persönlichkeit. Nicht ist entscheidend, daß Zinnober und Ultramarin als Dominanten der an sich schon außergewöhnlich bunten Farbenskala gewählt wurden, wohl aber der Naturalismus, der mit einer Kraftheit zutage tritt, die in überraschendem Einklang steht zu dem koloristischen Widerspiel von Rot und Blau. Neu ist die Bewegtheit der Gruppenkompositionen, neu das Streben nach seelischer Individualisierung je nach dem Vorwurf. Der reichere Faltenstil des 15. Jahrhunderts macht sich allerdings nur ganz bescheiden bemerkbar, andererseits verstärkt sich die Tendenz, die modische Zeittracht zur Geltung zu bringen. Gegenüber den anmutigen, in der Farbgebung zurückhaltenderen Darstellungen der Außenseiten spricht aus den



Chorschranke von St. Marien zu Wismar.

Innenseiten ein herbes, selbstbewußt eigenwilliges Künstlertemperament von größerer Selbständigkeit: außen der fortgeschleppte Stil einer älteren, fast schon überholten Stilstufe, innen etwas Gärendes, Unausgeglichenes, nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten Ringendes!

Wo sich der Meister selbst betätigte, wo Werkstattgehilfen gearbeitet haben, wird wohl immer ungeklärt bleiben. Vielleicht aber kann man unterscheiden: einen anscheinend älteren Maler, der im Bertram-Stil weiterschafft und diesen in Einzelheiten bereichert (Flügel-Außenseiten), einen Mann auf der Höhe seines Könnens, der an dem Überkommenen kein Genüge findet und seine eigenen Wege geht (Altar-Inneres), und einen, wie es scheint, von weither Zugewanderten als Vertreter des ausgesprochen internationalen Zeitstils, der letzten Endes auf den burgundisch-flandrischen Kunstkreis zurückgehen mag (Predella).

Herkunft und Entstehungszeit des Altars.

Wo befand sich aber diese Künstlerwerkstatt? Als Herstellungsort des Tempziner Altars wurde, sofern überhaupt die Lokalisierungsfrage angeschnitten, vielfach, aber ohne jede Begründung, Lübeck angenommen. Ja man machte sogar einen in Lübeck zur mutmaßlichen Entstehungszeit des Altars nachweisbaren Meister als wahrscheinlichen Verfertiger namhaft. In Wirklichkeit aber spricht alles gegen Lübeck, so, um nur Eines zu nennen, die ganz unlübeckische Farbengebung mit ihrer reichen Verwendung des Ultramarins.

Vielmehr stammt der Altar aus Wismar, wie schon von Schlie vermutet wurde. Hierauf deutet einmal, daß ein Wismarer Bürger Johann Schelp als Stifter beglaubigt ist. Dazu kommt, daß unter allen im niederdeutschen Kunstgebiet noch erhaltenen Malereien sich das nächstverwandte Altarwerk in der Dominikanerkirche zu Wismar befand; dieser jetzt in St. Jürgen bewahrte Passionsaltar weist mit dem Tempziner ganz augenfällige stilistische Uebereinstimmungen in Darstellung und Umrahmungsleiste auf. Als Altar des heiligen Kreuzes bei den Predigerbrüdern erstmalig 1429

erwähnt, ist dies qualitativ erheblich geringere und durch Restaurierung noch 1898 verdorbene Werk, nach der fortgeschritteneren Zeittracht zu urteilen, ein Epigonenwerk. Gegenüber diesen Wahrscheinlichkeitsgründen ist entscheidend für die Wismarer Herkunft, daß die eigenartigen Motive des Altarkammes in ähnlicher, wenn auch entwickelterer Form an den sicher an Ort und Stelle geschnitzten Chorschranken von St. Marien in Wismar vorkommen. (Vgl. die Abbildung S. 14.) Sie bestehen aus einzelnen schlanken Blüten-Kegeln, die jeweils über einer Krone aufsetzen und aus vier umhüllenden, paarweise übereinander angeordneten Blütenblättern herauswachsen. Ebendort finden sich auch, gleichfalls fortentwickelt, die Flachbögen der Tempziner Predella wieder, die sich nach unten in einzelnen dreipaßförmig gegliederten kleinen Rundbögen öffnen.

Urkundlich wird allerdings erst 1421 eine Malerwerkstatt in Wismar genannt; aber das besagt nichts gegen die frühere Existenz einer solchen. In dem Vertrag des Wismarschen Malers Hennynghe Leptzowe vom Jahre 1421 handelt es sich um die Herstellung des leider nur in traurigen Überresten erhaltenen Hochaltars zu St. Georg in Parchim. Der dem benachbarten Tempzin gegenüber entlegenere Ort läßt, in Verbindung mit dem Umfang des Auftrages, auf eine weithin reichende Bedeutung der Werkstatt schließen.

Nun zur Datierung. Die zeitliche Ansetzung des Tempziner Altars schwankt in der Literatur zwischen der Zeit um 1390 (Schmitz) als oberer und 1450 (Schlie) als unterer Grenze. Mit der erstmalig von Heubach, neuerdings von Worringer herangezogenen, aber in ihrer Bedeutung nicht ausgenutzten ausdrücklichen urkundlichen Erwähnung des von dem Wismarer Bürger Johann Schelp in dem neuen Hospitale neu errichteten Altars aus dem Jahre 1411 ist unter gleichzeitiger Würdigung der örtlichen Verhältnisse auch die Frage seiner zeitlichen Entstehung einwandfrei gelöst.

Der Tempziner Altar, der in der Fülle seiner bildlichen Darstellungen ikonographisch eine Quersumme theologischen Wissens umschließt, ist kunstgeschichtlich als gesicherte Wismarer Arbeit von 1411 ein Hauptwerk mecklenburgischer kirchlicher Malerei des Mittelalters. Bei der Möglichkeit, ihn örtlich und zeitlich festzulegen, wird er zu einem Stützpunkt für die im einzelnen noch immer ungeklärte Entwicklungsgeschichte niederdeutscher Malerei. Seine Gemälde, im vollen Umfange des Erhaltenen konserviert und trotz Restaurierung unversehrt, gehören zu den immer seltener werdenden unverfälschten Dokumenten norddeutscher mittelalterlicher Malkultur.

LITERATUR.

- Handschriftliches Inventar von 1811. Kirche zu Tempzin. Geheimes und Hauptarchiv zu Schwerin.
- Wehnert, in „Freimüthiges Abendblatt“, Jahrg. X., Schwerin, 1828, Nr. 515.
- Lisch und Schumacher, „Die Kirche und das Kloster zu Tempzin“, in Jahrb. des Ver. f. meckl. Gesch. u. Altertumskunde, Jahrg. III, Schwerin, 1838, Jahresbericht.
- G. C. F. Lisch, „Zur Geschichte des Klosters und der Kirche zu Tempzin“ und „Urkunden zur Geschichte der Antonius-Präzeptorei Tempzin“, ebendort, Jahrg. XV., 1850.
- E. F. A. Münzenberger, „Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands“, Bd. I., Frankfurt a. M., 1885—1890.
- Friedrich Schlie, „Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin“, Bd. III., Schwerin, 1899.
- Alfred Lichtwark, „Meister Bertram tätig in Hamburg 1367—1415“, Hamburg, 1905.
- Walter Josephi, Vortrag über den Tempziner Altar, in „Meckl. Nachr.“, Jahrg. XXXVI., Schwerin, 1912, Nr. 98 und 99.
- V. Curt Habicht, „Mittelrheinische Kunst in Nordwestdeutschland“, in „Die Rheinlande“, herausg. von Wilh. Schäfer, Jahrg. XV., Düsseldorf, 1915.
- R. Struck, „Conrad von Soest und die Lübecker Malerei im Beginn des 15. Jahrhunderts“, in „Kunstchronik“, N. F. Jahrg. XXVII., Leipzig, 1915/16, Nr. 43.
- Hans Heubach, „Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen“, im Jahrb. des kunsthist. Inst. d. k. k. Zentralkomm. f. Denkmalpfl., herausg. von Max Dvorák, Bd. X, Wien, 1916.
- Hermann Schmitz, „Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance“, im Handb. der Kunstw., herausg. von Burger-Brinckmann, Berlin-Neubabelsberg, 1917.
- V. Curt Habicht, „Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens I. (Von den Anfängen bis um 1450)“, in Stud. z. deutsch. Kunstgesch., 211. Heft, Straßburg, 1919.
- Alfred Rohde, „Die Ausklänge des Bertramschen und die Vorbedingungen des Franckeschen Stils im Norden“, in Monatsh. f. Kunstw., herausg. von G. Biermann, Jahrg. XIII., Leipzig, 1920.

Walter Josephi, im Führer durch das Meckl. Landesmuseum in Schwerin. Die Samml. im Museum am Alten Garten, Schwerin, 1922.

Wilhelm Worringer, „Die Anfänge der Tafelmalerei“, in „Deutsche Meister“, herausg. von Karl Scheffler und Curt Glaser, Leipzig, 1924.

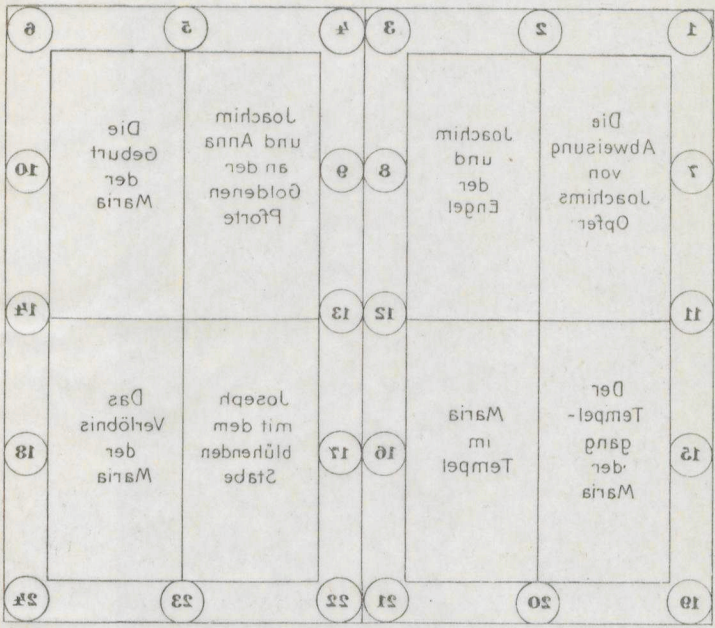
Oskar Beyer, „Norddeutsche gotische Malerei“, in „Hansische Welt“, herausg. von Hans Much, Bd. 5, Braunschweig und Hamburg, 1924.



Geschlossener Altar: Gesamtaufnahme.

Oben: Die Abweisung von Joachims Opfer. — Joachim und der Engel. — Joachim und Anna an der goldenen Pforte. — Die Geburt der Maria. Unten: Der Tempelgang der Maria. — Maria im Tempel. — Joseph mit dem blühenden Stabe. — Das Verlöbniß der Maria. Predella, geschlossen. Die zwölf Apostel, jederseits mit dem heiligen Antonius.

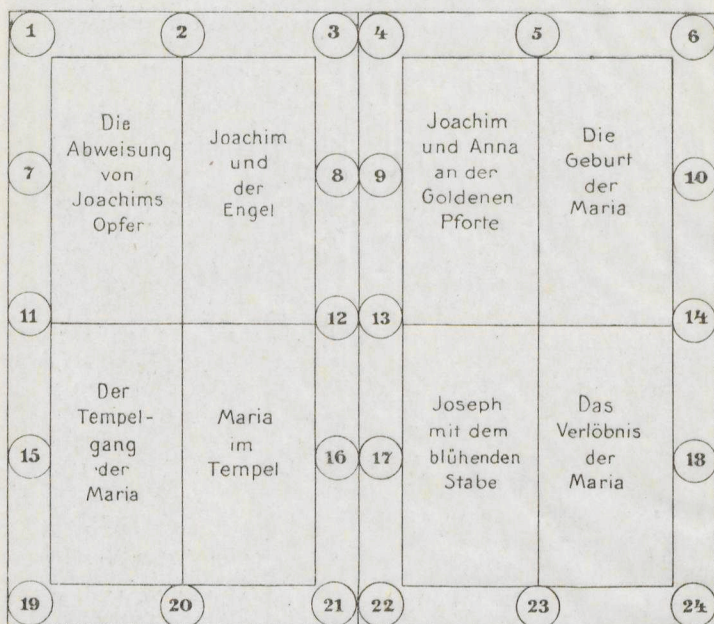
1. Zerstört.
2. Zerstört.
3. Zerstört.
4. Löwe im Fäß, Affe mit Gefäß
5. Vögelartiges Fabelwesen mit menschl. Kopf.
6. Kranich a. Henkeltrugtrinkend.
7. Bärtiger Affe mit Sack auf dem Rücken, auf Esel reitend.
8. Strengher Bischof mit Tierfratze auf Vierfüßler mit Tier im Raschen.
9. Pilger mit Horn in der Hand, sieht vor langhaar. Ungehener.



Heil	6 Apostel	Heil	6 Apostel
An-		An-	
to-		to-	
ni-		ni-	
us		us	

10. Krüppel mit Kreuzstab ein Ungehener bekämpfend.
11. Jüngling gegen Widder das Schwert ziehend.
12. Esel die Nibler schlagend.
13. Bauer mit Farnetz, von Hummer verfolgt.
14. Mann mit Dudsack und Vogel (Halberstör).
15. Krüppel mit Kreuzstab ein Ortspfeiender Löwe (?) mit singendem Wildschwein.
16. Zerstört.
17. Frau zwei katzenartige Tiere liebkosend.
18. Zu Bett liegender Esel, davor ein Mann mit Krupp, im Hinterrund der Füchs.
19. Füchs und Storch beim Mahle.
20. Zerstört.
21. Zerstört.
22. Zerstört.
23. Frau mit Gehörtem, Ungehener in den Händen.
24. Füchs ins Jagdhorn stehend auf Esel, den ein Hase an der Leine führt.

- | | | |
|--|--|--|
| 1. Zerstört. | 5. Vogelartiges Fabelwesen mit menschl. Kopf. | 8. Segnender Bischof mit Tierfratze auf Vierfüßler mit Tier im Rachen. |
| 2. Zerstört. | 6. Kranich a. Henkelkrugtrinkend. | 9. Pilger mit Horn in der Hand flieht vor langhaar. Ungeheuer. |
| 3. Zerstört. | 7. Bärtiger Alter mit Sack auf dem Rücken, auf Esel reitend. | |
| 4. Löwe im Faß, Affe mit Gefäß und Fuchs | | |



Heil An to- ni- us	6 Apostel	Heil. An- to- ni- us	6 Apostel
--------------------------------	-----------	----------------------------------	-----------

- | | | |
|---|---|---|
| 10. Krüppel mit Kreuzesstab ein Ungeheuer bekämpfend. | 15. Orgelspielender Löwe (?) mit singendem Wildschwein. | 19. Fuchs und Storch beim Mahle. |
| 11. Jüngling gegen Widder das Schwert ziehend. | 6. Zerstört. | 20. Zerstört. |
| 12. Esel die Zither schlagend. | 17. Frau zwei katzenartige Tiere liebkosend. | 21. Zerstört. |
| 13. Bauer mit Fangnetz, von Hummer verfolgt | 18. Zu Bett liegender Esel, davor ein Mann mit Krug, im Hintergrund der Fuchs | 22. Zerstört. |
| 14. Mann mit Dudelsack und Vogel (halbzerstört). | | 23. Frau mit gehörntem Ungeheuer in den Händen. |
| | | 24. Fuchs ins Jagdhorn stoßend auf Esel, den ein Hase an der Leine führt. |

1. Zerstört.
2. Zerstört.
3. Zerstört.
4. Löwe im Faß, Affe mit Gefäß und Fuchs
5. Vogelartiges Fabelwesen mit menschl. Kopf.
6. Kranich a. Henkelkrug trinkend.
7. Bärtiger Alter mit Sack auf dem Rücken, auf Esel reitend.
8. Segnender Bischof mit Tierfratze auf Vierfüßler mit Tier im Rachen.
9. Pilger mit Horn in der Hand flieht vor langhaar. Ungeheuer.



10. Krüppel mit Kreuzesstab ein Ungeheuer bekämpfend.
11. Jüngling gegen Widder das Schwert ziehend.
12. Esel die Zither schlagend.
13. Bauer mit Fangnetz, von Hummer verfolgt.
14. Mann mit Dudelsack und Vogel (halbzerstört).
15. Orgelspielender Löwe (?) mit singendem Wildschwein.
16. Zerstört.
17. Frau zwei katzenartige Tiere liebkosend.
18. Zu Bett liegender Esel, davor ein Mann mit Krug, im Hintergrund der Fuchs.
19. Fuchs und Storch beim Mahle.
20. Zerstört.
21. Zerstört.
22. Zerstört.
23. Frau mit gehörntem Ungeheuer in den Händen.
24. Fuchs ins Jagdhorn stoßend auf Esel, den ein Hase an der Leine führt.



Linker Altarflügel, Außenseite.

*Oben : Die Abweisung von Joachims Opfer. - Joachim und der Engel.
Unten : Der Tempelgang der Maria. — Maria im Tempel.*

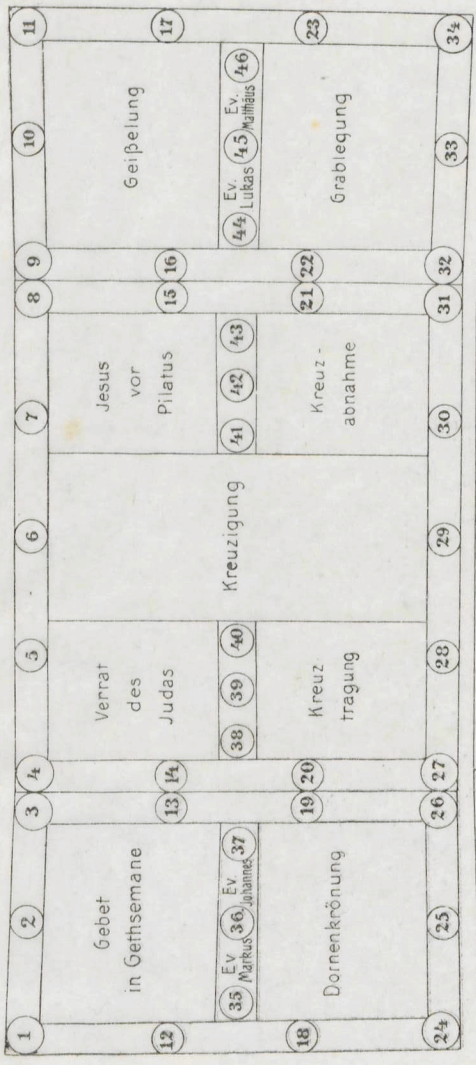


Rechter Altarflügel, Außenseite.

Oben: Joachim und Anna an der Goldenen Pforte. — Die Geburt der Maria.

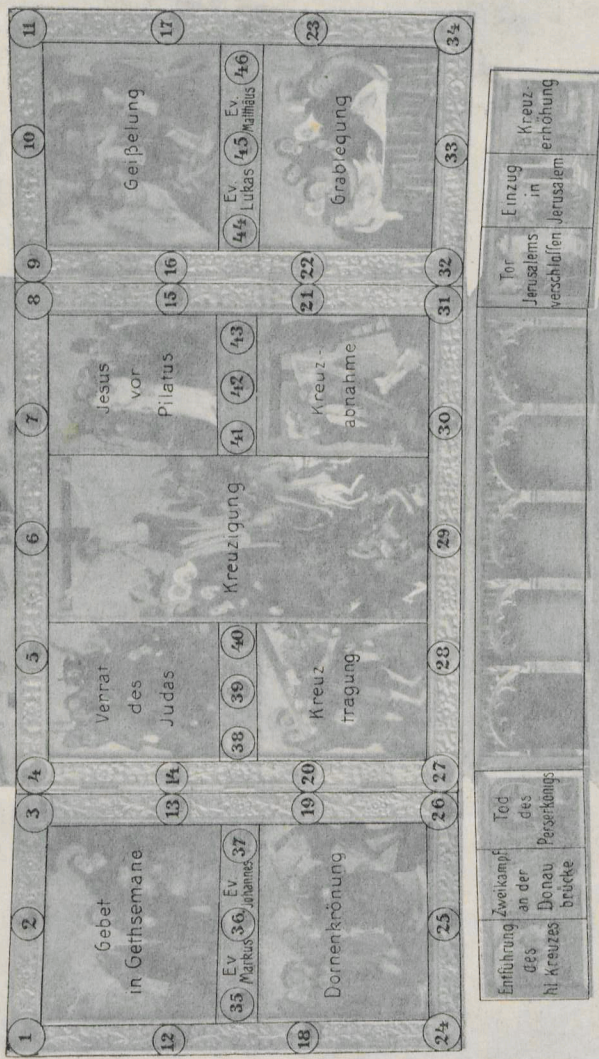
Unten: Joseph mit dem blühenden Stabe. — Das Verlöbniß der Maria.

- 1. ?
- 2. David, Psalm, LXVIII, 22
- 3. ?
- 4. Zacharias, XIII, 6
- 5. Habakuk, II, 3
- 6. Isaias, I, 6.
- 7. Ezechiel, XX, 13
- 8. ?
- 9. (Isaias), LIII, 7
- 10. Habakuk, I, 3
- 11. Sophonias, I, 14
- 12. Michäas, II, 4
- 13. Abdias, I, 1
- 14. ?
- 15. Jonas, II, 3
- 16. (Nahum) III, 2
- 17. Esther
- 18. Nahum, III, 2
- 19. Sophonias, I, 14
- 20. David, Psalm, II, 2
- 21. Amos, V, 16
- 22. ? Spruch wie 26
- 23. Oseas, XIII, 14
- 24. Zerstört



- 25. Job, VI, 13
- 26. ? Spruch wie 22
- 27. Salomon, Hohes Lied, V, 7. ?
- 28. Ezechias, IV, Buch der Könige, XIX, 21.
- 29. Joel, II, 10.
- 30. Daniel, IX, 26
- 31. Oseas, VII, 13
- 32. ?
- 33. Judith
- 34. Zerstört
- 35. Gregor
- 36. Augustinus
- 37. Hieronymus
- 38. Ambrosius
- 39. Johannes d. T.
- 40. Bernhard
- 41. Origenes
- 42. Johannes Chrysostomus
- 43. Benedikt
- 44. Dionysius
- 45. Beda Venerabilis
- 46. Haymo

Entführung des hl. Kreuzes	Zweikampf an der Donaubrücke	Tod des Persekutors	Tor Jerusalems verschlossen	Einzug in Jerusalem	Kreuzerhöhung
----------------------------	------------------------------	---------------------	-----------------------------	---------------------	---------------

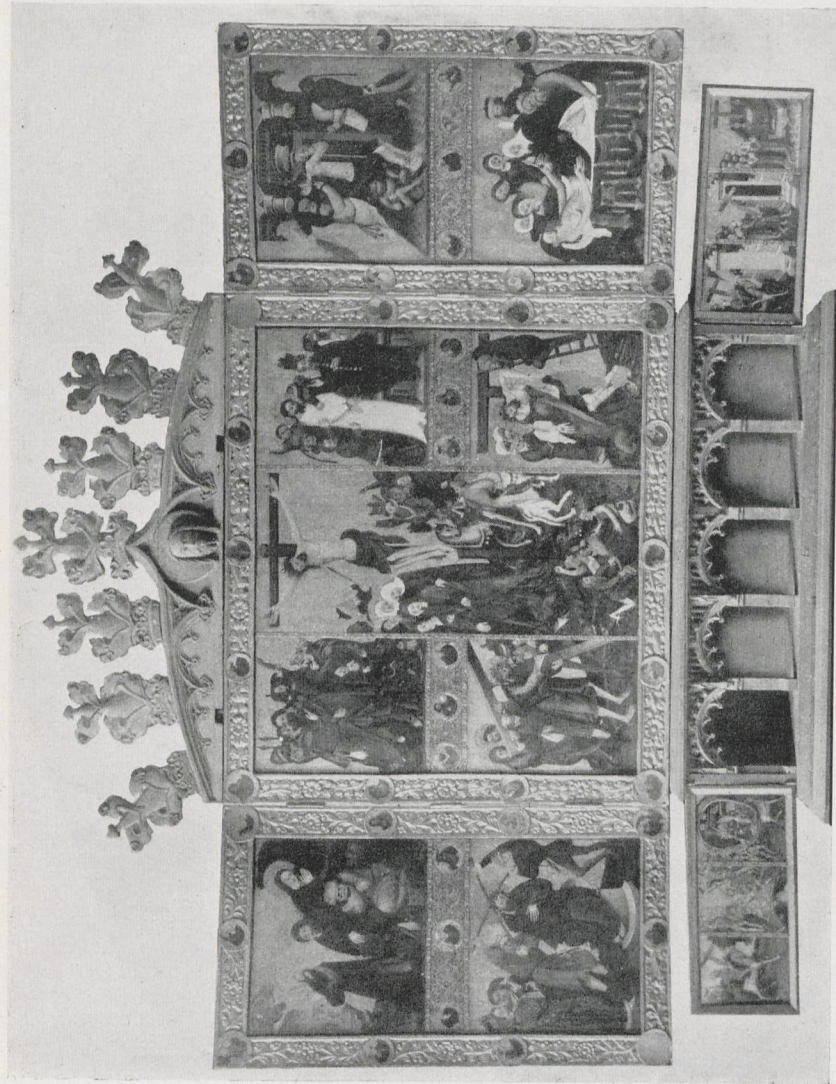


Geöffneter Altar: Gesamtaufnahme.

Oben: Gebet in Gethsemane. — Verrat des Judas. — Kreuztragung. — Kreuzabnahme. — Grablegung. Predella geöffnet: Die Schicksale des heiligen Kreuzes.
 Mitte: Kreuzigung. — Kreuzerhöhung.
 Unten: Entführung des Kreuzes. — Einzug in Jerusalem. — Grablegung. — Kreuzabnahme. — Tod des Perseus.

- 1. ?
- 2. David, Psalm. LVIII. 22
- 3. ?
- 4. Zacharias, XIII. 6
- 5. Habakuk, II. 3
- 6. Isaias, I. 6.
- 7. Ezechiel, XX. 13
- 8. ?
- 9. (Isaias), LIII. 7
- 10. Habakuk, I. 3
- 11. Sophonias, I. 14
- 12. Michäas, II. 4
- 13. Abdias, I. 1
- 14. ?
- 15. Jonas, II. 3
- 16. (Nahum) III. 2
- 17. Esther
- 18. Nahum, III. 2
- 19. Sophonias, I. 14
- 20. David, Psalm, II. 2
- 21. Amos, V. 16
- 22. ? Spruch wie 26
- 23. Oseas, XIII. 14
- 24. Zerstört

- 25. Job, VI. 13
- 26. ? Spruch wie 22
- 27. Salomon, Hohes Lied, V. 7. ?
- 28. Ezechias, IV. Buch der Könige, XIX. 21.
- 29. Joel, II. 10.
- 30. Daniel, IX. 26
- 31. Oseas, VII. 13
- 32. ?
- 33. Judith
- 34. Zerstört
- 35. Gregor
- 36. Augustinus
- 37. Hieronymus
- 38. Ambrosius
- 39. Johannes d. T.
- 40. Bernhard
- 41. Origenes
- 42. Johannes Chrysostomus
- 43. Benedikt
- 44. Dionysius
- 45. Beda Venerabilis
- 46. Haymo



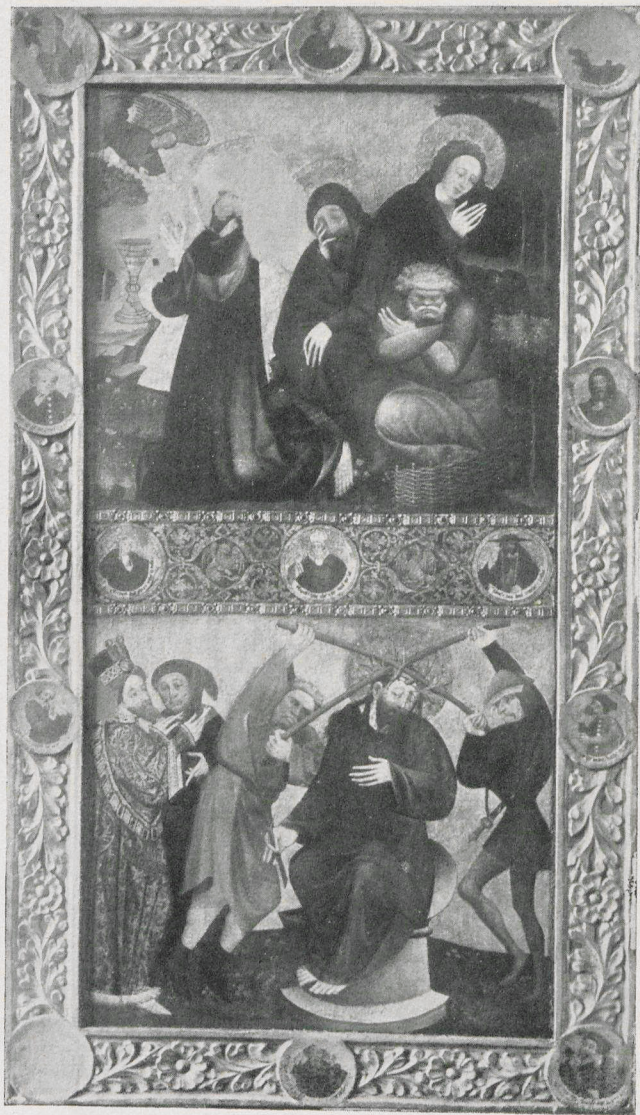
Geöffneter Altar: Gesamtaufnahme.

Oben: Gebet in Gethsemane. — Verrat des Judas.
Mitte: Kreuzigung.
Unten: Dornenkrönung. — Kreuztragung. — Kreuzabnahme. — Grablegung. Predella geöffnet: Die Schicksale des heiligen Kreuzes.

Oben: Jesus vor Pilatus. — Geißelung.

Oben: Jesus vor Pilatus. — Geißelung.

Tafel V.



Linker Altarflügel, Innenseite.

Oben: Gebet in Gethsemane.

Unten: Dornenkrönung.



Altartafel.

Oben: Verrat des Judas.

Mitte: Kreuzigung.

Jesus vor Pilatus.

Unten: Kreuztragung.

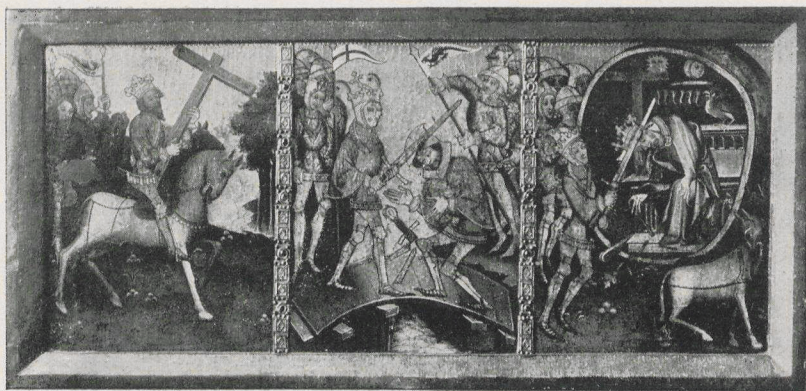
Kreuzabnahme.



Rechter Altarflügel, Innenseite.

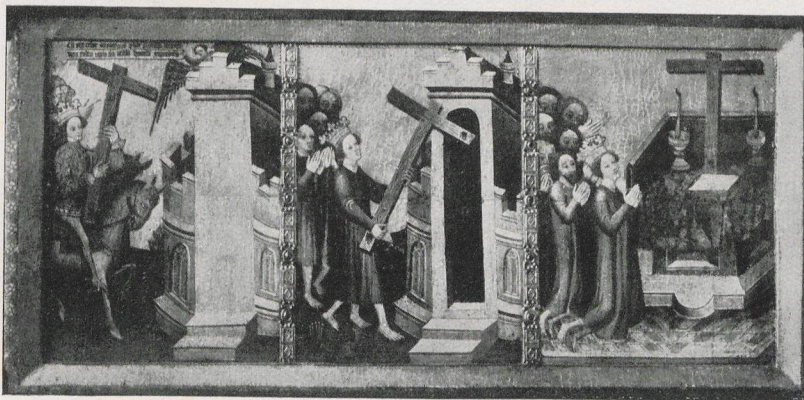
Oben: Geißelung.

Unten: Grablegung.



Linker Predellenflügel, Innenseite.

*Der Perserkönig Chosroes entführt das heilige Kreuz aus Jerusalem.
Der Zweikampf an der Donaubrücke. — Der Tod des Perserkönigs.*



Rechter Predellenflügel, Innenseite.

*Heraklius findet das Tor Jerusalems verschlossen. — Sein Einzug in Jerusalem.
Die Kreuzerhöhung in Jerusalem.*



CARL HINSTORFFS VERLAG, ROSTOCK

Die Mecklenburgischen Bilderhefte

wollen die alten Kunstschatze des Landes weiteren Kreisen in Bild und Wort zugänglich machen. Sie wenden sich an alle, die ein Herz und ein Auge für die Schönheiten der Heimat haben und das Bedürfnis fühlen, die Kunstwerke, die sie in ihrer Stadt und der Umgebung sehen, die sie ihren Kindern, ihren Schülern, ihren Gästen zeigen, besser zu verstehen und richtiger zu würdigen. Sie wollen auch den Fremden eine bleibende Erinnerung an Besuche und Wanderungen im mecklenburgischen Land sein.

HEFT I

Das Rostocker Stadtbild

von Professor MAX HAUTTMANN.

In der Geschichte der Stadtbaukunst gilt Rostock als das beste Beispiel für eine Stadthäufung, den Zusammenschluß völlig durchgebildeter Stadtanlagen zu einem Ganzen. Das Heftchen will das Stadtbild in seinem Werden verstehen lehren, ein Führer sein bei einer Wanderung durch die Straßen und Plätze, deren alte Bedeutung noch deutlich erkennbar ist. Preis 1.- Mark.

HEFT II

Das Schweriner Schloß

von Professor WALTER JOSEPHI.

Ein Führer durch das ehemalige Großherzogliche Residenz-Schloß, der wichtige neue Aufschlüsse zur Baugeschichte und Abbildungen alter Pläne und Entwürfe bringt, verfaßt vom berufensten Kenner, dem Direktor des Schloßmuseums. Preis 1,50 Mark.

HEFT III

Die bürgerliche Baukunst Wismars

von OSCAR GEHRIG.

Die Schönheit und Bedeutsamkeit der profanen Baukunst Wismars ist hier von sachkundiger Hand in ein würdiges Licht gerückt. — Wer mit diesen Kunstschatzen noch nicht vertraut ist, findet in diesem Heft einen prägnanten und zuverlässigen Führer. Preis 2.- Mark.

HEFT IV

Der Tempziner Altar

von Dr. HEINRICH REIFFERSCHIED.

Diese Perle altdeutscher Malerei, jetzt im Schweriner Museum, einer der ältesten mecklenburgischen Altäre, wird hier zum erstenmal vollständig abgebildet und eingehend gewürdigt.

HEFT V

Die Güstrower Domapostel

von Professor WALTER JOSEPHI.

Die besten Stücke spätgotischer Plastik in Mecklenburg, ebenfalls zum erstenmal vollständig veröffentlicht.

Schriftleiter: Professor Dr. BRUHNS, Rostock, Palais.



CARL HINSTORFFS VERLAG, ROSTOCK

Geologie Mecklenburgs

Mit geologischer Übersichtskarte von Mecklenburg
von Professor Dr. EUGEN GEINITZ †

Herausgegeben vom Meckl.-Schw. Finanzministerium.

Mit einer fünffarbigen Karte im Maßstab

1:200000, 6 Tafeln und 6 Textfiguren.

2 Teile in einem Bande 12.- Mark.

Geologische Übersichtskarte hierzu 5.- Mark.

E. Geinitz, „Geologie von Mecklenburg“ mit einer Übersichtskarte; das ist die erste geologische Übersichtskarte, die die beiden Meckl. Freistaaten umfaßt. Das schwerinsche Finanzministerium hat in vollem Verständnis für die Notwendigkeit einer meckl. geologischen Karte dieses bedeutende Werk herausgegeben. Die geologische Karte gibt eine Übersicht über die Geologie des meckl. Diluviums und Alluviums in geschmackvoll gewähltem, überfichlichem Fünffarbendruck. Sie stellt eine prächtige Schulwandkarte dar und sollte in allen größeren meckl. Lehranstalten ausgiebig benutzt werden. Mit welcher liebevollen Sorgfalt ist diese umfangreiche Kartierung durchgeführt, die mit der „Geologie Mecklenburgs“ ein Lebenswerk unseres Rostocker Gelehrten bildet. Die „Geologie Mecklenburgs“ enthält demgemäß als ersten Hauptteil eine eingehende Schilderung der örtlichen diluvialen, und alluvialen Verhältnisse, an Hand der Karte zu verfolgen. Als zweiter Hauptteil folgt dann das „Ältere Gebirge“. — Die naturgemäße Gliederung des Landes in I. Baltische Vorstufe, II. Seenplatte, III. Gebiet südlich der Seenplatte wird auch in der „Geologie Mecklenburgs“ gewahrt und jede Zone in westöstlicher Richtung eingehend geschildert. Aus dem Anhang des ersten Teiles seien erwähnt: ein Kapitel über die Beziehungen zwischen dem zurückweichenden Inlandeis und der Hydrographie Mecklenburgs mit 10 Skizzen. — Der 2. Hauptteil des Werkes, das ältere Gebirge, nach der Aufeinanderfolge der Formationen gegliedert, beginnt mit den Zechsteinlokalitäten Lübbtheen-Jessenitz und Conow. Die wichtigen Bohrprofile, die die Grundlage der Ausführungen und einiger Skizzen bilden, laden den Leser zu kritischer Betrachtung ein. Das folgende Kapitel bildet der Lias von Dobbartin, dessen prächtige Insektenfauna dort im Schwinnerhellberg aufgeschlossen ist. Dann folgen die Aufschlüsse der Kreideformationen und des Alt- und Jungtertiärs. Ein kurzes Kapitel über die Tektonik des älteren Gebirges, die wegen der mächtigen diluvialen Bedeckung ein schwieriges Problem aufgibt, bildet den Beschluß. Möge dieses wertvolle Werk sich viele Freunde erwerben!



CARL HINSTORFFS VERLAG, ROSTOCK

John Brinckman

Kasper = Ohm un ick

*Große Ausgabe mit vielen,
meist ganzseitigen Bildern
von Ad. Jöhnsen-Nürnberg.
Gebunden . . . 3.— Mark,
fein kartoniert 2.— Mark.*

Ein ganz vortreffliches, urgesundes, äußerst humorvolles und charaktervolles Buch. Man trifft diese Ausgabe, die auch in ihrem äußeren Gewande als hübsches Buch an sich schon anspricht, bereits in der ganzen Welt. Die heranwachsende Jugend der Wasserkante reißt sich um das Buch. — Der „Kasper-Ohm“ hat die Leute von der Wasserkante gepackt und läßt sie nicht wieder los. Das niederdeutsche Wesen, das in Millionen deutscher Volksgenossen von der Wasserkante Wiederklang findet, sprudelt in diesem Buche Seite für Seite frisch, lebendig und lustig, echt und humorvoll, daß der Kasper-Ohm John Brinckmans neben dem Unkel Bräsig Reuters zu köstlichem Allgemeingut des deutschen Volkes geworden ist, ein prächtiges Denkmal unserer kernigen Sprache von der Wasserkante.

28 JAN 1944



Tafel VIIIa.



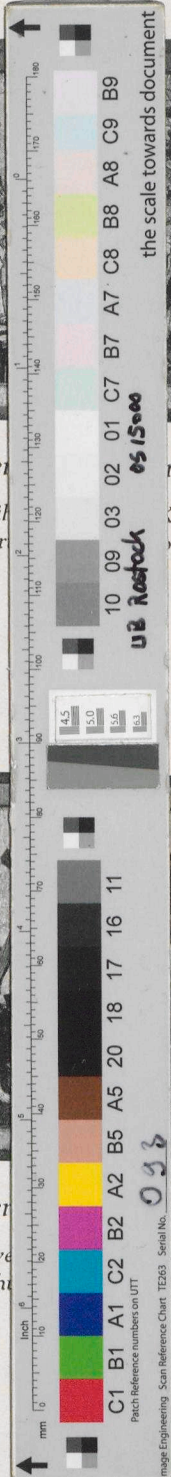
Linker Predellen

Der Perserkönig Chosroes entführt
Der Zweikampf an der Donau

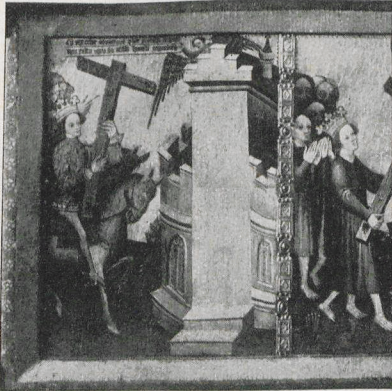


Rechte Seite.

Das Kreuz aus Jerusalem.
Die Ermordung des Perserkönigs.



Tafel VIIIb.



Rechter Predellen

Heraklius findet das Tor Jerusalems vor
Die Kreuzerhöhung



Rechte Seite.

Heraklius' Einzug in Jerusalem.
Die Kreuzerhöhung