



Walter Josephi

Die Güstrower Domapostel

Rostock: Carl Hinstorffs Verlag, 1931

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1047046962>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

DIE GÜSTROWER
DOMAPOSTEL



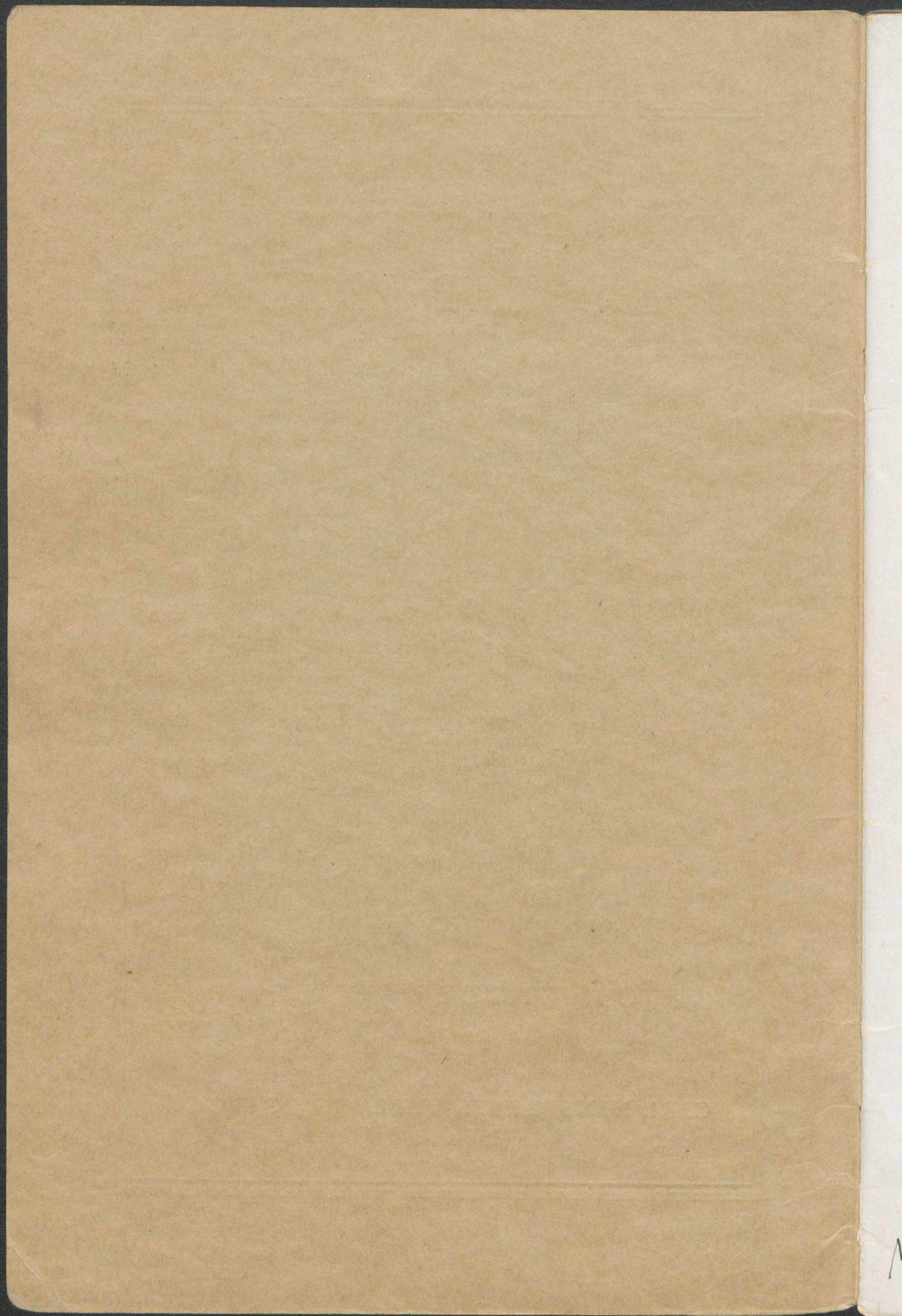
VON WALTER JOSEPHI

CARL HINSTORFFS VERLAG / ROSTOCK

MK

8684

(5)



WALTER JOSEPHI
DIE GÜSTROWER DOMAPOSTEL

MK-8684 (5)



UB Rostock

28\$ 010 146 644





APOSTEL THOMAS
ZU TAFEL IX

MECKLENBURGISCHE BILDERHEFTE
HERAUSGEGEBEN VOM INSTITUT FÜR KUNST-
GESCHICHTE DER LANDESUNIVERSITÄT

HEFT V

WALTER JOSEPHI

DIE GÜSTROWER
DOMAPOSTEL



CARL HINSTORFFS VERLAG / ROSTOCK
1931



1931. G. 1258.



ZU TAFEL IV

Güstrows Apostelgestalten: die gewaltigste, eindruckvollste plastische Schöpfung, die Mecklenburgs mittelalterliche Kunst hinterlassen, in ihrer Umwelt zu dem Wenigen von ganz hohem Rang zählend, wohl würdig, neben den allbekanntesten Werken der großen Gefeierten des deutschen Südens genannt und bewundert zu werden. Doch abhold war ihnen das Schicksal: der Name des Schöpfers ist verklungen, versunken in das weite Meer der Vergessenheit. Der moderne Verkehr flutet vorbei an dem geruhssamen Städtchen mit dem hochgetürmten, vielgiebeligen Renaissance-Schlosse, und nur Kenner halten Einkehr in die breitgelagerte alte Kollegiatstiftskirche, kurzweg Dom genannt, um des köst-

lichen Inhalts willen, den seine rot leuchtenden, den Jahrhunderten trotzen Mauern umschließen.

Mecklenburgs mittelalterliche Plastik ist eine merkwürdig problemarme, sich selbst genügende und daher genügsame Kunst. Ihr eignet die Seele derer, die sie schufen, sie gibt vom Wesen jener, für die sie geschaffen wurde: ein anspruchloses Wollen, ein mäßiges Können gestaltet in einer nur dem Wechsel des Zeitstils untertänigen Unwandelbarkeit alle die heiligen Männer und Frauen, deren Seelen jegliche starken, das Innere aufrüttelnden Regungen weltenfern zu sein scheinen. Und wie über diesen meist derb und handwerklich geschaffenen Einzelgestalten eine kühl zurückhaltende Ruhe lagert, ebenso ist's bei den Figurengruppen: selbst bei Kampf- und Marterszenen von unerhörter Grausamkeit bleibt die Darstellung unter jener Grenze, wo sich in des Beschauers Seele das Gesehene zum Erlebnis gestaltet, wo seine Pulse zu schlagen beginnen, seine Nerven erzittern. Versucht es wirklich einmal die Kunst des bodenständigen Mecklenburgers, sich zu äußerem Pathos oder gar zu gesteigertem Seelenleben aufzuschwingen, so wirkt sie weder glaubhaft noch erschütternd: nur ruhige, schlichte Daseinsbetätigungen liegen ihr, allenfalls noch Darstellungen ganz einfacher Gemütszustände, wie herb verschlossene Männlichkeit, Mutterliebe, treugläubige Zuversicht und ähnliche unkomplizierte Regungen. Diese, beim Fehlen großer, neuer Meister auf handwerklicher Schlichtheit sich gründende Einheitlichkeit der künstlerischen Auffassung oder auch, wenn man will, dieses an Überlieferung gebundene Können gibt die Erklärung, warum es so selten gelingt, Mecklenburgs mittelalterliche Altäre und Schnitzarbeiten in Lebenswerke einzelner Meister zu sondern, Werkstättenbetrieb von persönlicher Meisterschaft zu scheiden, warum Werke, wie etwa die Hohenviecheler Madonna oder die Malchiner Kreuzigungsgruppe als Ausnahmen zu werten sind, die die Regel bestätigen.

Da, plötzlich — um das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts war es, zu einer gärenden Zeit, da in deutschen Landen die Gotik, absterbend ihrer stilistischen Kraft beraubt und somit allem Neuen, Traditionslosen wehrlos preisgegeben, unaufhaltsam der Auflösung anheimfiel — stößt mit schmetternden Fanfaren und elementarer Wucht eine ganz andere künstlerische Gesinnung auch in dies harmlos-selbstzufriedene künstlerisch-handwerkliche Schaffen und zeitigt Werke, die, restlos mit der jahrhundertelangen Übung brechend, ganz aus dem Rahmen des Landesüblichen fallen. Die geschnitzten Apostelfiguren im Dom zu Güstrow sind der nie wieder erreichte, für die einheimische Kunst auch wohl unerreichbare Höhepunkt dieser neuen, wahrhaft revolutionären künstlerischen Denkweise.

Die aus Eichenholz geschnitzten zwölf Apostel, die hier in Neuaufnahmen von Dr. Berthold Conrades dargeboten werden, sind 122—132 cm hoch, ihre Rückseiten sind durch Rohschnitt abgeflacht. Sie stehen auf unregelmäßig-vieleckigen Sockeln, die in derber Technik den Erdboden nur andeuten: die Oberflächen, schräg ansteigend, sind nur abgehoben, nirgends geglättet. Die Schnitzmesserführung macht es wahrscheinlich, daß eine Bemalung nicht in den Absichten des Künstlers lag; jedenfalls sind die Figuren niemals bemalt gewesen.

Es sind seltsam aufgeregte Gestalten, die der Schnitzer geschaffen hat, Gestalten von einem Realismus und einer psychisch-physischen Stärke, daß sie dauernd den Blick bannen und wie nur ganz wenige ganz große Kunstwerke packen. Hier sind nicht abgeklärte stille Denker dargestellt, nicht ernste und ruhige Kün-der des Worts; das sind heißblütige Streiter, deren verwiterte, von Leidenschaften durchfurchte Gesichtstypen einer Landsknechtstruppe entnommen sein könnten. Feurige Entschlossenheit, wilder, nie versagender Mut, äußerster Wagesinn, unauslöschliche Streit- und Händelsucht scheinen unter den niedrigen Stirnen zu wohnen, gewaltige Stürme toben in den leicht an den slawischen Typus anklingenden Köpfen dieser Gestalten, echter Landsknechtstrotz wohnt ihnen inne. Wer wird wohl wähen, daß diesen Männern die Lehren der Bergpredigt mit ihren entsagungsreichen Forderungen zur Richtschnur geworden! Männer wie diese sind nicht so sehr die Jünger des Herrn als vielmehr seine Kämpfer: kraftvoll, kühn, aber auch skrupellos!

Und das starke Leben der Einzelpersönlichkeit, das in den Köpfen zu stürmischem Ausdruck kommt, findet in Haltung und Gewandung seinen Widerhall, durch Attribute noch verstärkt, die der kühne Neuerer aus der Passivität bloßer Beigaben heraus zu Trägern einer Handlung zu gestalten gewußt hat: ein vom mittelalterlichen Standpunkt schier unerhörter Bruch mit der geheiligten Überlieferung! Wie wundervoll verwegen ist jene zur Seite dahinstürmende Gestalt mit dem energisch umrissenen Profil aufgefaßt, die der Künstler keck in Rückenansicht zu bilden sich nicht scheute, wie lebensvoll in momentaner Affektbewegung jener wildgelockte Gottesstreiter dargestellt, dem eine ältere Restaurierung zwar irrig, aber doch sinnvoll eine Hellebarde in die Hand gegeben hat! Wer die mecklenburgische Plastik kennt, der muß sich vor diesen äußersten Kontraposten staunend fragen: wie war es möglich, daß hier derartiges geschaffen wurde, woher kam ein solch grandioses Darstellungsvermögen, wer war der Meister, der Köhner und kühne Verächter aller Tradition, der mit einem Male ein so wildes Seelenleben zum Ausdruck bringen, die Körper mitsamt den sie umhüllenden Gewändern in einen solchen barocken Sturm versetzen konnte? Gewiß, nicht alle



PETRUS (ZU TAFEL VI)

Figuren verkörpern die gleiche Stärke wilden Trotzes, aber alle gingen sie aus einem Schöpferwillen, aus einer künstlerischen Gestaltungskraft hervor, allerdings mit einer einzigen Ausnahme: die Figur des Evangelisten Johannes — er trägt in der Hand den Kelch, dem ein kleines Teufelchen entsteigt — ist aus einer anderen Geistesverfassung geboren, zeigt technische Abweichungen (ausgehöhlten Rücken), ist von anderem Format und offenbart mit dem allzu großen Kopf einen abweichenden künstlerischen Kanon, kurz, sie ist das Werk eines andern, eines weit unterlegenen Schnitzers. Verließ der wilde Meister das friedliche Güstrow und damit auch seine



PETRUS (ZU TAFEL VI)

Arbeit, als er die elf Trutzgestalten vollendet hatte und nun den milden, sanften Liebling des Herrn schnitzen sollte, der ihm so wesensfern war? Oder vielmehr war es umgekehrt: fand jener trutzige Geselle die Figur des Stiftsheiligen bereits vollendet vor, als er anhub, dazu die vollständige Apostelreihe zu schaffen? Zweifellos spricht aus dem Johannes ein altertümlicherer Stil, und so käme der letzteren Vermutung die größere Wahrscheinlichkeit zu, es sei denn, daß man annehmen will, daß nach dem Fortgang jenes barocken Meisters nur der altüberlieferte heimische Stil dieser Arbeit ihre Note geben konnte.

Als ein Meister von barocker Kunstgesinnung greift der Schnitzer zu den kühnsten und stärksten Ausdrucksmitteln, die der Plastik überhaupt zu Gebote stehen. Mit derb zupackendem Messer schnitzt er seine Gestalten, knorrig bildet er die Körper, deren Stellung er mit keckster Erfindungsgabe variiert; jede Wendung, jede Drehung ist ihm recht, nur von Einem will er nichts wissen: von der altgewohnten Frontalität. Dabei zwingt er den Körpern Bewegungen von phantasievollster Gewaltsamkeit, extremste Kontraste auf, ohne Rücksicht auf die Grenzen, welche plastische Gestaltungen von Formen der Malerei scheiden. Ganz erstaunlich ist, wie der Schnitzer das Spiel der Muskeln wiederzugeben weiß, auffallend sein anatomisches Interesse für den Verlauf der Muskeln und besonders der Sehnen bei ausgesprochenen Gewaltsamkeiten der Stellungen, eigenartig, wie klein er die Köpfe und die feingliedrigen Hände bildet. Aber seltsam: jede einzelne Figur ist so angelegt, daß sie sich zu einem festen Umriß zusammenschließt. Und so wird durch dies einfache künstlerische Mittel einem Auseinanderfallen entgegengearbeitet, die Gefahr einer Verzerrung vermieden und durch diese fein abgewogene Ausgeglichenheit im Ganzen das tobend pulsierende, anscheinend alle Fesseln sprengenden Einzelleben eingegrenzt und damit ästhetisch gezügelt.

Mit erstaunlichem Charakterisierungsvermögen wird bei den 11 Apostelfiguren jede Möglichkeit in Bewegung, Gewandung, Gesichtstyp und Haarbehandlung bis hart an die Grenze des Manierismus ausgenutzt; und doch, wer will sich anheischig machen, die einzelnen Figuren dem Namen nach zu scheiden? Die Attribute versagen, sie sind in vielen Fällen erneuert, und die auf den ersten Blick so klar und faßbar erscheinende Individualisierung von Charakter, Wesensart und Seelenleben stellt sich als ein zwar vielfach abgewandeltes, aber im Grunde doch einheitliches Spiegelbild der Trutzseele eines großen Künstlers dar, und so muß die Einzelbestimmung und Benennung des Öfteren Frage bleiben. Gewiß, über die Gestalt des älteren Jacobus, des Wandersmannes mit der Pilgermuschel am Hut und der Pilgerausrüstung, wird kein Zweifel aufkommen, ebenso wenig über Andreas, wengleich von seinem Attribut nur Teile des Schrägkreuzes ursprünglich sind. Mit der gleichen Sicherheit sind ferner die Apostel Thomas und Simon zu erkennen, deren Lanze und Säge alt sind, und ebenso gehört in die Reihe der namentlich gesicherten Apostelfiguren seines kanonischen Typus wegen Petrus, wenn ihm auch eine frühere Restaurierung das Messer des Bartholomaeus in die Hand gegeben hat. Bei den noch verbleibenden sechs Gestalten wird man aber über die Zweifel nicht hinwegkommen, und jeder Namenszuschreibung könnte mit gleichem Recht eine Abschreibung folgen.

Aber was verschlägt's! Was macht es aus, ob nach der Absicht des

Restaurators der ausnehmend feingliedrige, mit einem fast ebenmäßig schönen Antlitz gestaltete Apostel mit den beiden großmächtigen Schlüsseln den Petrus, ob der wilde, trotzigste Haudegen mit der Hellebarde den Evangelisten Matthaeus, ob der jugendliche Stürmer mit dem Kreuzesstab den Philippus darstellen soll! Was macht es aus, wenn die prachtvolle Kardinalsfigur, die nie und nimmer ein Paulus sein kann, vom Restaurator dessen Attribut, das Schwert, in die Hand bekommen hat! (Vergleichsfiguren an den Altären zu Aarhus — Abb. bei Francis Beckett, tavle LV. — und zu Wittstock halten ein Beil und sind daher mit dem Namen des Matthias bezeichnet.) Und wer sollen gar jene lebensvollsten der Apostelfiguren sein, die eine mit der neu hinzugefügten Axt, in ihrer markanten Kopfbildung unzählige Male in der mecklenburgischen Landbevölkerung wiederzufinden, die andere mit dem Hut auf dem Rücken und einem schrägen Aststock in beiden Händen, jener energische Mann, der so selbstverständlich sein Gesichtsprofil weist, als wäre er sich voll bewußt, wie schön sein Slawenkopf ist! Warum an solche Gleichgültigkeiten Gedanken verschwenden, die nur den Genuß zu beinträchtigen geeignet sind!

Und wie über die Namen der einzelnen Figuren, so ist auch über ihre ursprüngliche Aufstellung nichts bekannt. Oft schon nannte man sie Altarfiguren, aber wohl ohne zu bedenken, daß ein Altar, um diese Schnitzwerke in sich aufzunehmen, ungeheure Abmessungen gehabt haben müßte. Ebenso wenig sind die Apostel Freifiguren gewesen, denn ihre unbearbeiteten Rückseiten lassen die Aufstellung nur vor einer Wand zu.

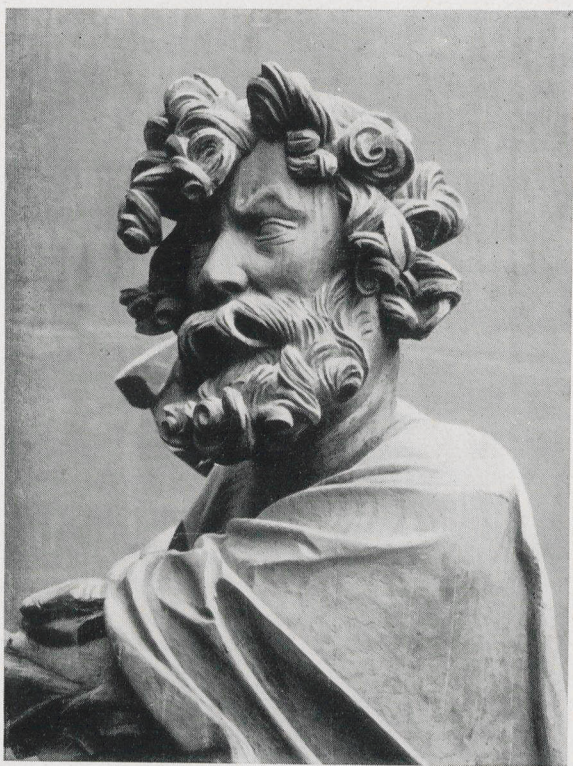
Vor der letzten Domrestaurierung von 1865—1868 flankierten die Apostel zu je sechs das neuerdings in den Altarraum versetzte Triumphkreuz oberhalb der spitzbogigen Arkaden der nördlichen Mittelschiffwand nächst dem Turm. So sind sie auf einer Bauzeichnung des Landbaumeisters P. Leitner aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts zu sehen und so standen sie bereits 1726, da Gustaff Thiele in seiner Schrift: „Der Hoch-Fürstl. Dom-Kirchen zu St. Coecilien in Güstrow fünfhundertjähriges Alter“ auf S. 61 berichtet: „An der Norder-Seite gegen der Orgel über, praesentiret sich ein großes Crucifix, und darneben die 12 Apostel aus Holtz, so noch aus der Antiquitet vorhanden.“ Daß eine derartige Aufstellung nicht die ursprüngliche ist, liegt auf der Hand. Nun aber haben sechs der Apostelfiguren eine ausgesprochene Stellung nach rechts, vier eine ebenso ausgesprochene nach links, und da Pfeilerfiguren für den Dom nicht in Frage kommen, so wäre es nicht ausgeschlossen, daß die Apostel ursprünglich bestimmt waren, einen Lettner oder eine Chorschranke zu zieren, eine Arbeit, die aber



ZU TAFEL XI

unter den Vorboten der bald darauf einsetzenden reformatorischen Bestrebungen nicht mehr zur Ausführung kam.

Welche Werturteile hatten die früheren Zeiten gegenüber diesen Meisterwerken? Erst das Jahr 1826 bringt die früheste kritische Äußerung, und diese ist für heutige Begriffe erstaunlich. Johann Friedrich Besser, Professor und Rektor der Güstrower Domschule, schrieb damals ein Büchlein: „Erinnerungen und Betrachtungen bei Gelegenheit des sechsten Saecularfestes der hiesigen Domkirche“, und darin findet sich auf S. 14: „Die an der Südwand (!) befindlichen sehr schlecht gemeißelten (!) Apostelbilder sollen katholischen Ursprungs seyn; aber man würde sie nicht vermissen, wären auch sie verloren gegangen.“ Dann herrscht wieder Todesschweigen, wie wenn die 12 großen Figuren tatsächlich verloren gegangen wären. Lisch, der Konservator der Kunstdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin, beschreibt zwar in den Jahren 1843 und 1870 (Meckl. Jahrb. VIII, Jahresbericht S. 97 ff., und XXXV, S. 165 ff.) eingehend den Dom und seine



ZU TAFEL I

Kunstschatze, aber für die große Kunst dieser Figuren hat er so wenig ein Auge, daß er sie überhaupt nicht erwähnt. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts bricht Schlie in seinem mecklenburgischen Kunstinventar (1901) den Bann; er bildet die Schnitzwerke ab — allerdings völlig ungenügend — und läßt in den Worten: „Einzelne Köpfe sind von großartiger Wirkung“ wenigstens eine Ahnung von deren wirklicher Bedeutung durchblicken. Aber erst seitdem 1912 die Apostelfiguren mit guten Abbildungen von mir in die Kunstgeschichte eingeführt werden konnten, hat sich ihnen in immer steigendem Maße das Interesse der Gelehrten wie der Laien zugewandt.

Jedoch das Hauptproblem dieser rätselhaften Kunstwerke ist bis auf den heutigen Tag ungeklärt geblieben. Woher kam der Künstler, der die Apostelfiguren schnitzte? Es wird wohl um 1525 gewesen sein, denn die neuerdings übliche Datierung nach 1530 erscheint aus inneren und äußeren Gründen als zu spät. Wo hat seine eigenartige Kunst ihre Wurzel? Wenn nicht ein

glücklicher Urkundenfund zu Hilfe kommt, werden diese Grundfragen nur durch Mutmaßung einer Lösung näher gebracht werden können. Die Kunst der Schnitzereien, das wild Stürmende der Bewegungen, die gewaltsam unruhige Faltengebung, das tief aufgerüttelte seelische Leben liegt im Charakter der Zeit und lenkt unwillkürlich die Blicke nach dem deutschen Süden, wo kurz zuvor und gleichzeitig ein Veit Stoß, ein Hans Leinberger, dann vor allem der Meister des Breisacher Altars und sein Gefolgsmann zu Niederrottweil diesen krausen, übertreibenden, schier manieriert sich gebärdenden Stil ausbildeten. Hat sich unser Schnitzer in einer südlicheren Umwelt seinen Stil geschaffen und ist dann als fertiger Künstler gen Norden gezogen? In Norddeutschland schneidet er die Kreise der Lübecker Benedikt Dreyer und vor allem des Claus Berg, des Meisters des Allerheiligenaltars zu Odense, den als allerdings arg problematische Künstlerpersönlichkeit in die Kunstliteratur eingeführt zu haben, Karl Schaefers Verdienst ist. Unleugbar sind die engen Beziehungen des Güstrowers zu diesen beiden Lübecker Berufsgenossen, insbesondere zu dem letzteren, dessen künstlerische Herkunft nicht minder rätselvoll ist wie die seine; jedoch in Claus Berg auch den Meister der Güstrower Apostel zu sehen, wie dies seit K. Schaefer geschieht, erscheint gewagt. Um 1504 muß sich Claus Berg aus Lübeck, wo er aber Hausbesitzer blieb, nach Odense aufgemacht haben und hat als etwa Fünfzigjähriger höchst wahrscheinlich in den Jahren 1521 und 1522 mit seinen Gesellen den Allerheiligenaltar für die dortige Graabrödrenes Klosterkirche (Franziskanerkirche) geschaffen. Ob er jemals wieder in die deutsche Heimat zurückgekehrt sei, ist zweifelhaft; sicherlich geschah dies nicht vor 1532.

Daß die Apostel vor dem Odenser Hauptwerk geschnitzt sein könnten, ist ausgeschlossen. Nicht nur würde eine so frühe Datierung schon aus allgemein-stilistischen Gründen bedenklich sein, indem sie geradezu einen Vorsprung des Nordens vor dem Süden zur Voraussetzung hätte; vor allem aber spricht gegen eine Tätigkeit Claus Bergs in Güstrow oder für Güstrow vor seinem Hauptwerk die Tatsache, daß den Odenser Altar (Abb. eines Teilstückes S. 15) eine den Güstrower Figuren gegensätzliche Straffheit der Formen charakterisiert und daß das Lockere und Großflächige der Stoffwiedergabe, das Überschäumende, Wuchtige, Rücksichtslose in Formgebung und Auffassung, wie es die Güstrower Figuren offenbaren, gegenüber dem Odenser Werk eine fortgeschrittene Stufe des spätgotischen Barock bedeutet.

Das Lebenswerk des Claus Berg, wie es heute die Kunstgeschichte darstellt, beruht nur auf stilkritischen Zuschreibungen, bei denen die Fehlerquelle leider recht ergiebig sprudelt, weil die einzige sicher mit seiner Person verbundene Arbeit aus einer großen Werkstatt mit einer auffällig großen Zahl von



ODENSE, KLOSTERKIRCHE: TEILSTÜCK DES ALLERHEILIGENALTARS

Gesellen hervorgegangen ist, denen allen nur niedrige Arbeit zuzuerkennen schwerlich richtig sein dürfte. So wird man vorsichtig den feinen, aber unleugbaren stilistischen Verschiedenheiten der Güstrower Apostel von dem monumentalen Odenser Werk eine um so erheblichere Bedeutung zuerkennen und die Identität des Claus Berg mit dem Güstrower Schnitzer um so mehr als zweifelhaft hinstellen müssen, als auch die äußeren Lebensverhältnisse des Künstlers einer solchen Zuschreibung nicht ohne weiteres günstig sind und der Gedanke eines Exports von Odense her reichlich phantastisch erscheint. Wie aber erklärt sich dann die augenfällige stilistische Verwandtschaft mit dem genannten Altar, wie die vielen Übereinstimmungen? Vielleicht birgt des Rätsels Lösung die Tatsache, daß Dänemark

mehrere Schnitzwerke besitzt, die aus der gleichen Hand wie die Güstrower Apostel hervorgegangen scheinen und die sich gleichfalls durch noch stärkeres Temperament und einige feine stilistische Nüancierungen persönlicher Art von Claus Bergs Odenser Altar unterscheiden. Dies hat bereits die dänische Kunstforschung erkannt, indem sie jene Arbeiten „aus Claus Bergs Werkstätte“ hervorgegangen sein läßt (Francis Beckett: *Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder*, Kopenhagen, 1895: vielleicht die Altäre zu Tirstrup in Jütland von 1522, zu Bregninge auf der Insel Aeroe, in der Frauenkirche zu Aarhus, dazu auch Maria und Johannes im Nationalmuseum zu Kopenhagen).

„Der Meister hatte unter sich 12 Gesellen, welche Königin Christine alle Monat lohnte und welche in seidenen Kleidern gingen, nach alter Weise mit seidenen Bändern zusammengebunden“, so schildert um 1590 der gleichnamige Enkel Claus Berg, ein Dekan des Domkapitels zu Upsala, nach einem Bericht seines zeitgenössischen Vaters die großväterliche Werkstätte zu Odense. Einer dieser zwölf, vielleicht der beste, befähigste, denn er käme an Genialität und Können dem Meister gleich, wenn er auch wilder, stürmischer, rücksichtsloser als er war, durfte sich in Dänemark — ob selbständig oder ob in der Bergschen Werkstätte, bleibe dahingestellt — an eigenen Werken betätigen. Dann — bald nach der Vollendung des großen Odenser Werks — wanderte er fort und schuf für Güstrow und für Wittstock; denn auch in der Pfarrkirche zu Wittstock steht ein 1550 aus der Heiliggeistkirche dorthin überführter Flügelaltar, dessen Schnitzwerke man wohl unmittelbar dem Meister der Güstrower Apostel zuschreiben darf und dessen Malerei lübeckisch anmutet (Abb. des Schreines S. 17).

So hat sich das Dunkel, das über dem Meister der Domapostel lagerte, wenigstens für einen Teil seines Lebens gelichtet: Dänemark — Güstrow — Wittstock, diese Stationen seines Lebenslaufes, wozu noch höchstwahrscheinlich die Lübecker Grundlage kommt, liegen offen da. Ein Geheimnis aber bleibt und wird bis auf weiteres bleiben, woher des Wegs er kam, wohin des Wegs er ging. Letzteres wäre allenfalls zu verschmerzen, das erstere aber bedeutet ein beklagenswertes Dunkel, das der Nachwelt verbirgt, aus welchem Boden diese eigenwillige Kunst hervorgegangen ist. Genau so wie die Anfänge eines Claus Berg dunkel und rätselvoll sind, so sind es auch die des ihm eng verbundenen, wahrscheinlich jüngeren Meisters der Güstrower Apostel; sicherlich gehörte er zu denen, von denen Claus Berg der Jüngere berichtet: „Aber endlich schreibt die hochlöbliche Königin Christine an den Meister, daß er (Claus Berg) dort (also in Lübeck) einige Gesellen nehmen solle, welche die Bildschnitzerei verständen“. Beide, der Meister wie dieser ihm wesensähnliche,



WITTSTOCK, PFARRKIRCHE: SCHREIN DES HAUPTALTARS

aber nicht wesensgleiche Geselle, haben damit ein gut Teil süddeutscher Kunstgesinnung nach dem Norden verpflanzt. Meteore bringen Elemente aus anderen Welten, und das seltsame Auftauchen dieses seltsamen, wenn auch in seinen Grundprinzipien im Charakter der Zeit liegenden Schnitzstils aus sich selbst oder rein aus der Lübecker Schulung erklären zu wollen, während sich doch im deutschen Süden die gleichen Tendenzen in langsamerer Entwicklung schon vorbereitet und durchgereift hatten und fast in der gleichen Zeit zur höchsten Blüte gelangten, das wäre doch ein offensichtlicher Fehlschluß.

Der Blitzschlag, der mit den Güstrower Aposteln im Herzen Mecklenburgs niedergefahren war, machte im weitesten Umkreise die handwerkliche Plastik erzittern. Zwar läßt sich in Mecklen-

burg kein einziges weiteres Werk von der Hand des Güstrower Meisters nachweisen, aber mehrfach finden sich im Lande Anklänge an ihn, bald in einer eng verwandten Tonart (Altar von Lanken bei Parchim), bald dissonierender (Altäre in Zehna und Severin, dann die aus Granzin und Brudersdorf in den Mecklenburgischen Staatsmuseen zu Schwerin und andere). Ja sogar auf die Malerei haben diese faszinierenden plastischen Gebilde eingewirkt, wie die beiden aus der Gertrudenkirche stammenden Altartafeln mit den Heiligen Mauritius, Petrus, Paulus und Christophorus in den Sammlungen des Güstrower Kunst- und Altertumsvereins erweisen.

Mit den Aposteln von Güstrow endete im mecklenburgischen Kunstleben die Zeit mehrhundertjähriger selbstgenügsamer Ruhe und traditionellen Schaffens: auch in Mecklenburgs handwerklich geübte Künste war das wild aufgeregte Eigenpersönliche des spätgotischen Barock eingezogen.

L I T E R A T U R

- Friedrich Schlie: Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Großherzogthums Mecklenburg-Schwerin, IV. Band, Schwerin 1901.
- Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, II. Band: Nord-Ost-Deutschland. Berlin 1906.
- Walter Josephi: Die Apostel des Güstrower Doms. Monatshefte für Kunstwissenschaft, V. Jahrgang, Leipzig 1912.
- Karl Schäfer: Claus Berg aus Lübeck. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XXXVIII. Jahrgang, Berlin 1917.
- V. Thorlacius-Ussing: Billedskaereren Claus Berg. Kopenhagen 1922.
- Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, III. Band, Berlin und Leipzig 1926.
- Carl Georg Heise: Lübeckische Plastik und Malerei. Lübecker Heimatbuch, Lübeck 1926.
- Carl Georg Heise: Lübecker Plastik. Lübeck 1926.
- Werner Burmeister: Mecklenburg. Berlin 1926.
- Karl Schmaltz-Oscar Gehrig: Der Dom zu Güstrow. in Geschichte und Kunst. Güstrow 1926.
- Adolf Feulner: Die deutsche Plastik des sechzehnten Jahrhunderts. München 1926.
- Hermann Deckert: Die lübisch-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft III. Marburg 1927.
- Oscar Gehrig: Güstrow. Berlin 1928.
- Wilhelm Pinder: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handb. der Kunstw., hrsg. von Burger-Brinckmann, Wildpark-Potsdam 1929.

T A F E L N

I



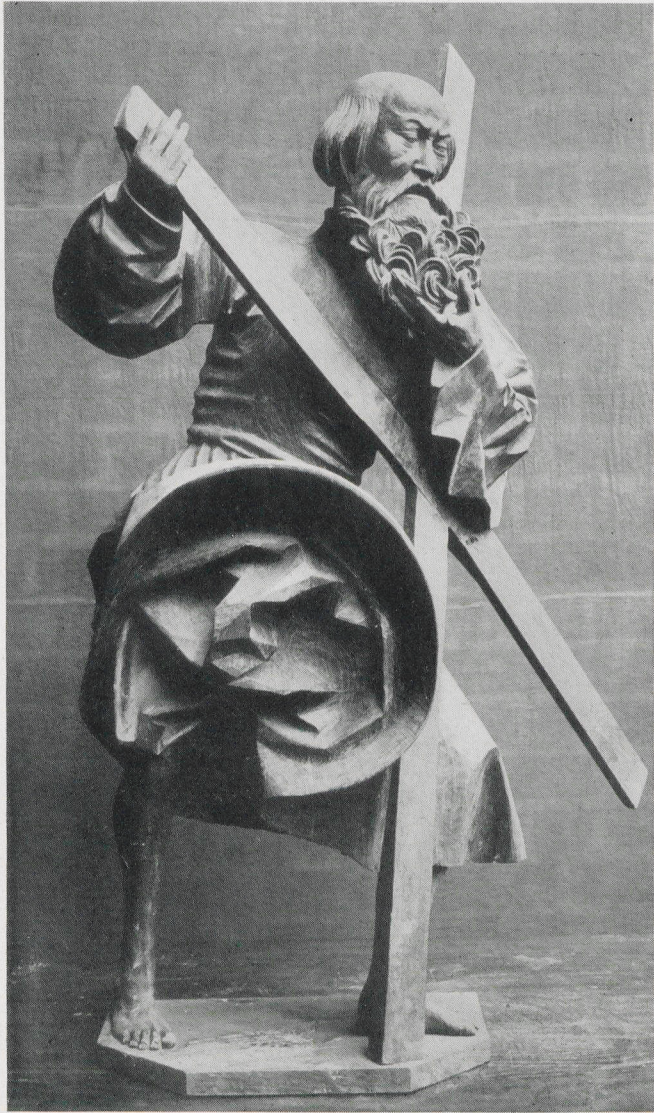
EIN APOSTEL

Das Attribut des Matthaeus ist eine spätere Zutat

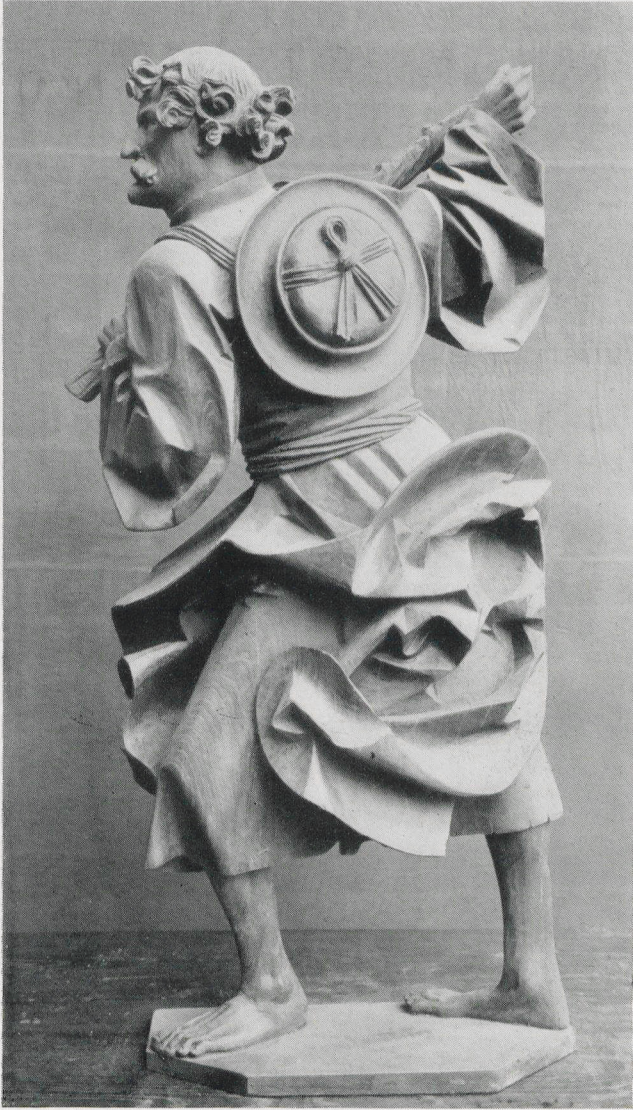


EIN APOSTEL

Das Attribut des Matthias ist eine spätere Zutat



APOSTEL ANDREAS



EIN APOSTEL



EIN APOSTEL

Das Attribut des Petrus ist eine spätere Zutat



APOSTEL PETRUS

Das Attribut des Bartholomaeus ist eine spätere Zutat

VII



APOSTEL SIMON



APOSTEL JACOBUS DER ÄLTERE



APOSTEL THOMAS



EIN APOSTEL

Das Attribut des Philippus ist eine spätere Zutat.



EIN APOSTEL

Das Attribut des Paulus ist eine spätere Zutat



APOSTEL JOHANNES

CARL HINSTORFFS VERLAG, ROSTOCK

Die Mecklenburgischen Bilderhefte

wollen die alten Kunstschätze 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 die Kunstwerke, die sie in ihrer Stadt und der Umgebung sehen, die sie ihren Kindern, ihren Schülern, ihren Gästen zeigen, besser verstehen und richtiger würdigen möchten. Sie wollen auch den Fremden eine bleibende Erinnerung an Besuche und Wanderungen im mecklenburgischen Land sein.

Bisher sind erschienen:

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 durch die Straßen und Plätze, deren alte Bedeutung noch deutlich erkennbar ist.

Preis 1.— Reichsmark

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 Schöpfer und Direktor des Schloßmuseums.

Preis 1.— Reichsmark.

HEFT III

Die bürgerliche Baukunst Wismars

von Professor OSCAR GEHRIG.

Die Schönheit und Bedeutsamkeit der profanen Baukunst Wismars ist hier von sachkundiger Hand in ein würdiges Licht gerückt. Wiedergaben alter Abbildungen von heute verschwundenen oder veränderten Denkmälern erhöhen den Wert des reichen Bilderteils.

Preis 2.— Reichsmark.

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, ausführlich beschrieben sowie zeitlich und stilistisch festgelegt.

Preis 1,50 Reichsmark.

HEFT V

Die Güstrower Domapostel

von Professor WALTER JOSEPHI.

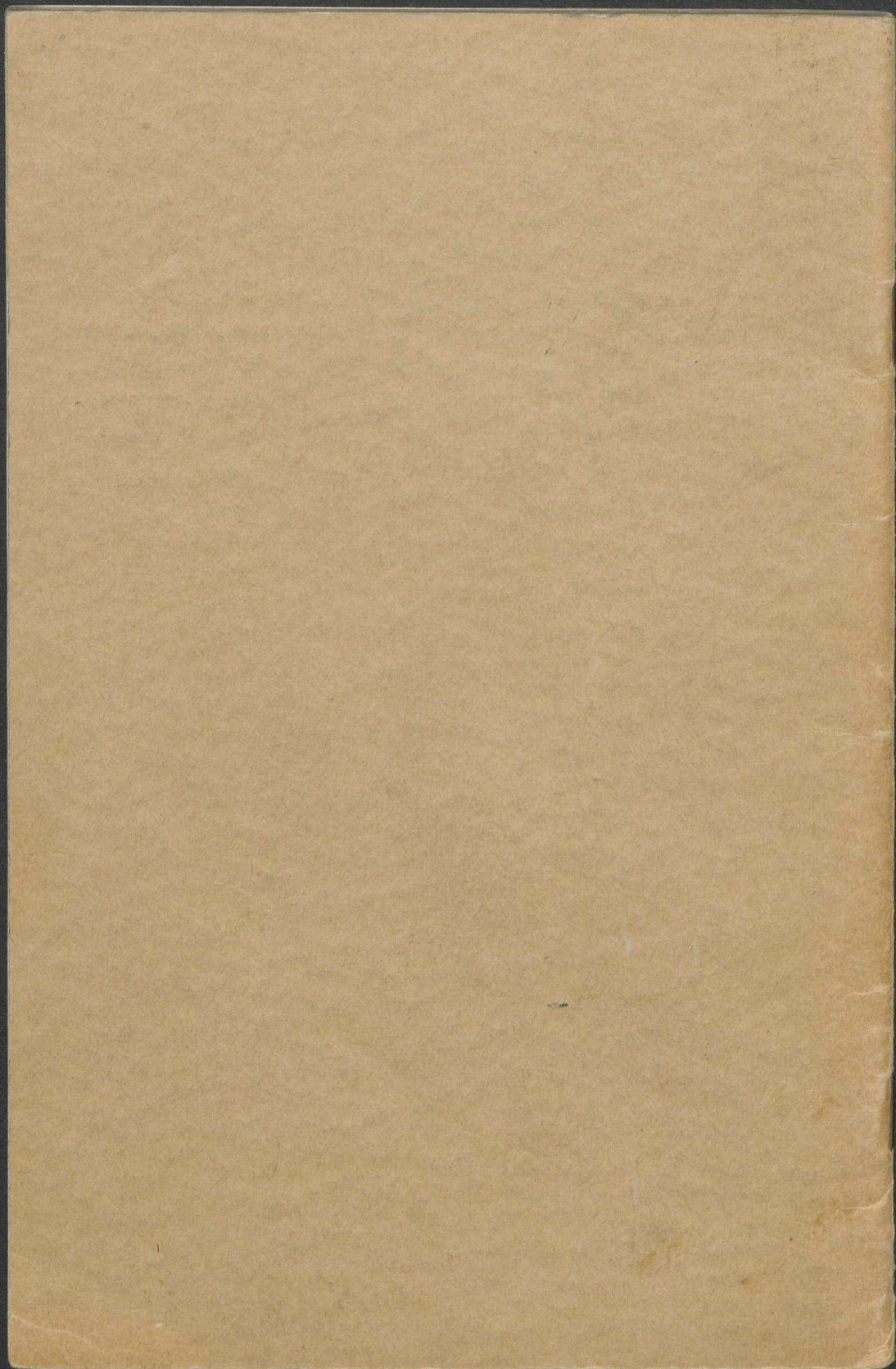
Von diesen bedeutendsten Werken spätgotischer Plastik in Mecklenburg waren bisher nur unzulängliche Abbildungen vorhanden. Das Büchlein will die Ehrenpflicht erfüllen, sie in guten Neuaufnahmen, die auch alle Einzelheiten zur Wirkung bringen, erstmals vollzählig darzubieten. Der Text gibt eine feinfühlig Wertung der Stücke selbst und eine kritische Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse zur Meisterfrage.

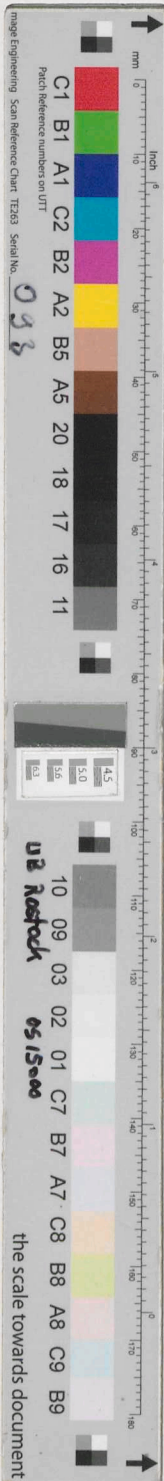
Als weitere Hefte sind in Aussicht genommen:

Bau und Ausstattung der Klosterkirche Doberan, Schloß und Kirche Dargun, Neubrandenburg und andere Denkmäler der Architektur, Plastik und Malerei. Die abgeschlossene Serie wird einen Überblick über alle bedeutenden Kunstdenkmäler Mecklenburgs geben.

Schriftleiter: Professor Dr. SEDLMAIER, Rostock, Palais.







XI



EIN APOSTEL

Das Attribut des Paulus ist eine spätere Zutat