# Denkmalpflege in Lüneburg
# 2009

Lüneburger Stadtarchäologie e.V.

# Denkmalpflege in Lüneburg
2009

Lüneburger Stadtarchäologie e.V.
Lüneburg 2009

Impressum

Denkmalpflege in Lüneburg 2009

herausgegeben von Edgar Ring
im Auftrag des Vereins
Lüneburger Stadtarchäologie e.V.

Lüneburg 2009
ISBN 3-932520-17-3
© Lüneburger Stadtarchäologie e.V.
Layout: Angela Schoop
Druck: Druckerei Wulf

# Inhalt

Vorwort
*Edgar Ring* 5

„2 send uwen segen neer"
*Annika Martens* 7

Der Geruch in der Kloake – eine Ofenkachel und Georg Pencz
*Edgar Ring* 13

Der Kreuzaltar von Kloster Lüne. Zwischen Bursfelder Kongregation und Reformation
*Herbert R. Marwede* 17

Der Renaissance-Seitenflügel des Hauses Am Sande 52 in Lüneburg
*Bernd Adam* 45

Die Kräuter- und Materialkisten in der „Alten Raths-Apotheke"
Erste Untersuchungen und Freilegungen einer farbigen Gestaltung der Renaissancezeit
*Markus Tillwick* 57

Denkmaltopographie Hansestadt Lüneburg
*Dietmar Vonend* 61

St. Lamberti – Ausgrabung einer untergegangenen Kirche
*Neue Veröffentlichung des Vereins Lüneburger Stadtarchäologie e.V.* 67

Auf den Spuren von Mittelalter und Hanse
*Christoph Pienkoß* 69

# Vorwort

Edgar Ring

Die gerade vom Niedersächsischen Landesamt für Denkmalpflege herausgegebene Denkmaltopographie der Hansestadt Lüneburg verdeutlicht erneut den reichen Bestand an Baudenkmalen in der Stadt, insbesondere in den Grenzen der mittelalterlichen Stadtbefestigung. Die Publikation belegt aber auch die Dichte an Überlieferung von Hausausstattungen wie Treppen, Türen oder bemalten Decken, auch wenn durch Umnutzung und Modernisierung im Laufe der Zeit Verluste zu vermerken sind.

Die Denkmalpflege in der Hansestadt ist daher gefordert, den Bestand zusammen mit den Eigentümern zu bewahren und zu dokumentieren. Aber auch das Bemühen um das Stadtbild ist von Bedeutung. Die rege und überaus positive Diskussion über die nun überarbeitete Örtliche Bauvorschrift der Hansestadt Lüneburg über die Gestaltung von baulichen Anlagen, Werbeanlagen und des Straßenraums zum Schutz der Altstadt zeigt, dass man sich der Verantwortung für eine historische Stadt, die das ungewöhnliche Glück hat, im Zweiten Weltkrieg kaum Verluste an historischer Bausubstanz erlitten zu haben, sehr bewusst ist.

Kaum ist die Denkmaltopographie erschienen, kann sie schon durch neue Entdeckungen, Dokumentationen und Erkenntnisse erweitert werden. Die Erforschung der Ratsapotheke geht Schritt für Schritt weiter. Dies verdanken wir dem Apotheker Gerd Wellsow. Auch im Vorfeld von Sanierungsvorhaben geben immer häufiger Investoren bauhistorische Untersuchungen in Auftrag, um auf einer breiten Basis denkmalverträgliche Maßnahmen umsetzen zu können. Ein Beispiel ist der hier vorgestellte Flügelbau Am Sande. Immer wieder erfahren auch Kunstwerke eine nur Interpretation, wie der Kreuzaltar von Kloster Lüne.

Die Altstadt Lüneburgs zeichnet sich neben den zahlreichen Baudenkmalen auch durch ein archäologisches Flächendenkmal aus. Neue Ausgrabungen bringen interessante Objekte ans Tageslicht, die auch einen Beitrag zur Mentalitätsgeschichte darstellen – so eine Ofenkachel mit der Darstellung einer der Fünf Sinne. Bei der Erschließung des archäologischen Fundbestands sind Magister- und Promotionsarbeiten wichtige Bausteine. Über ein laufendes Promotionsvorhaben, das Hamburger und Lüneburger Fundmaterial berücksichtigt, wird hier berichtet.

Nun liegen auch endlich in gedruckter Form die Ergebnisse der Ausgrabungen der St. Lambertikirche vor, über die in dieser Schriftenreihe mehrfach

berichtet wurde. Manchmal ist der Weg von der Ausgrabung über die wissenschaftliche Auswertung der Befunde und Funde bis zur Publikation weit, auch finanzielle Gründe spielen eine Rolle. So bleibt zu hoffen, dass eine nun vorliegende Dissertation und eine Magisterarbeit auch schnell publiziert werden können, zumal drei weitere Magisterarbeiten vor dem Abschluss stehen.

Die Planungen zu einem neuen Museum, das Natur, Kultur und Archäologie nicht nur in einem Hause zusammenführen soll, sondern interdisziplinär Themen zur Geschichte präsentiert, sind eine große Chance für die Stadtarchäologie. Endlich zeichnet sich ab, dass die hervorragenden Exponate adäquat präsentiert werden können. Schon im Vorgriff konnte die Stadtarchäologie maßgeblich in ein Projekt eingebunden werden, das federführend vom Naturmuseum unter Beteiligung der Leuphana Universität Lüneburg (Institut für Stadt- und Kulturraumforschung, Abteilung Kulturgeographie) sowie der Leibniz Universität Hannover (Institut für Mineralogie) durchgeführt und von der VW-Stiftung finanziert wird: Die wirtschaftlich-kulturelle Bedeutung des Rohstoffs Ton für die Backsteinstadt Lüneburg.

Für die Denkmalpflege der Hansestadt Lüneburg ist es eine besondere Freude, dass am 12. September 2010 die bundesweite Eröffnung des Tags des offenen Denkmals der Deutschen Stiftung Denkmalschutz unter Beteiligung des Bundespräsidenten in Lüneburg stattfinden wird. Bürger und Stadt wurden in der Vergangenheit mehrfach von der Deutschen Stiftung Denkmalschutz unterstützt, auf Initiative der Stiftung wurde die Hansestadt auch Partner des EU-Projektes „Europäische Route der Backsteingotik". In der Stadt und in der näheren Umgebung gibt es zahlreiche Förderer der Deutschen Stiftung Denkmalschutz und die Jugendbauhütte Stade der Stiftung ist im Kloster Lüne tätig. Daher soll nun auch ein Ortskuratorium der Stiftung in Lüneburg gegründet werden.

Der Verein Lüneburger Stadtarchäologie e.V. freut sich, dass wiederum Autoren gefunden werden konnten, die mit großem Engagement über zum Teil sehr aktuelle Themen berichten. Ohne die Unterstützung der Stiftung Professor Joachim Fischer wäre das Erscheinen dieses Jahresbuches nicht möglich gewesen. Dafür sagen wir herzlichen Dank!



# „2 send uwen segen neer"

Annika Martens

„2 send uwen segen neer", diese Inschrift ziert einen kleinen Fayenceteller aus der Kloakengrabung in der Lünertorstr. 4 in Lüneburg, die 1971 im Zuge von Baumaßnahmen durchgeführt wurde (Abb. 1).
Umrahmt wird der Spruch von einem Kranz aus Schnörkeln und Girlanden mit kleinen runden Blättern, von denen drei Tulpen herabhängen. Zu beiden Seiten des Spruches sind geflügelte Drachen zu sehen, die sich voneinander abwenden. Unterhalb des Spruches ist ein Puttenkopf mit Flügeln gemalt, der den Betrachter mit offenem Mund anzulachen scheint. Über alledem thront eine große Krone.
Der Groteskenkranz, wie er in der niederländischen Literatur angesprochen wird, zeigt typische Verzierungselemente des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Unter Grotesken versteht man gemeinhin eine Verzierungsart, welche sich als ein potentiell unbegrenzt ausbreitbares Netz aus Gegenständen in symmetrischer Anordnung vor neutralem Hintergrund beschreiben lässt[1]. Der Ursprung der Groteskenmalerei liegt in der Antike, so finden sich erste Schriftquellen über Grotesken bereits bei Vitruv, der die Malereien in Pompeji aufgrund ihrer schwerelosen Komposition und der ihm zu oft vorkommenden Mischwesen verdammte[2]. Besonders im 17. Jahrhundert erlebt die Groteskenmalerei in den Niederlanden eine Renaissance und stellt eine beliebte Verzierungsart dar. Die C-förmigen Volutenspangen, die auch Bestandteil des vorliegenden Groteskenkranzes sind, stellen ab dem 17. bis frühen 18. Jahrhundert ein wichtiges Dekorelement dar, welches nicht

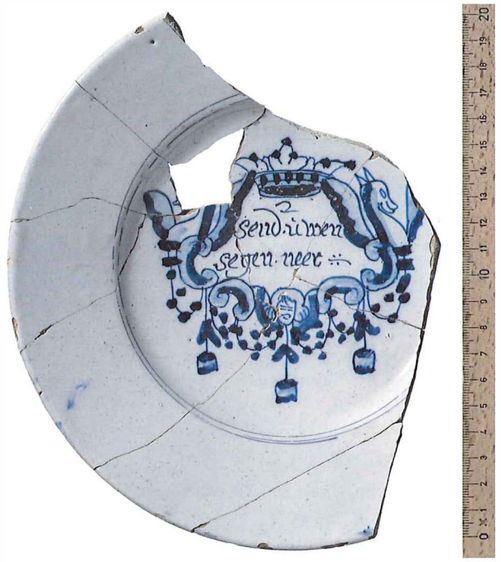



*Abb. 1: Fayenceteller mit Groteskenkranz und Inschrift „2 send uwen segen neer", Fundort: Hansestadt Lüneburg, Lüner Torstr. 4.*

nur eine pseudoarchitektonische Funktion innehatte, sondern auch Rahmen und Zier sowohl von Groteskenmustern als auch von Beschlagwerken bildete[3]. Die drei hängenden Tulpen gehen möglicherweise auf Quastendarstellungen zurück, welche sich zahlreich in den barocken Meisterstichen von Jean Bérain, Jean Le Moine und Daniel Marot im späten 17. bis frühen 18. Jahrhundert finden und den Fayencemalern Vorbild gewesen sein mögen[4].
Fayenceteller mit Inschriften aus dem niederländischen Raum liegen im 17. Jahrhundert in zwei verschiedenen Ausführungen vor: entweder umrahmt von einem Lorbeerkranz oder von dem oben beschriebenen Groteskenkranz[5].Vergleichsfunde aus den Niederlanden werden in das 2.-4. Viertel des 17. Jahrhunderts datiert[6] und nördlichen Werkstätten in den Niederlanden zugeordnet[7] oder Delft als Produktionsort angegeben[8].
So kann auch der Spruch, der den Lüneburger Teller ziert, „2 send uwen segen neer", dem Niederländischen zugeordnet werden und bedeutet „2 sende Ihren Segen nieder". Die „2" deutet auf ein Tellerservice hin, welches aus mehreren Tellern mit Inschriften besteht. Bei dem vorliegenden Stück handelt es sich demnach um die Nr. 2. Bedauerlicherweise lässt sich weder über die Einordnung der Sprache noch über die Handschrift eine genauere Datierung vornehmen, weshalb hierfür ausschließlich Vergleiche aus der Kunstgeschichte sowie ähnliche Funde aus anderen archäologischen Kontexten dienen.
Ein Teller ähnlicher Machart stammt aus der Sammlung „A. Kooji / L. C. Ouwehand" und wird in das 3. Viertel des 17. Jahrhunderts datiert (Abb. 2)[9]. Jenen Teller ziert die Inschrift „3 op dees u milde gaven" (deutsch: „auf diese Ihre milde Gaben"), welche eine Fortsetzung des oben genannten Schriftzuges darstellen könnte. Hierfür würde auch die Nummerierung der Teller sprechen. Möglicherweise sind beide Inschriften Bestandteil eines Tischgebetes, welches versweise auf Teller verteilt wurde, die ursprünglich einem Service zugehörig waren.
Allerdings ist davon auszugehen, dass die vorliegenden Teller weder aus demselben Set noch von derselben Hand stammen, da beim genaueren Betrachten Unterschiede sowohl in der Handschrift als auch in der Gestaltung des Groteskenkranzes

*Abb. 2: Fayenceteller mit Groteskenkranz und Inschrift „3 op dees u milde gaven", aus der Sammlung A. Kooji / L. C. Ouwehand (Niederlande).*



auffallen. Die geflügelten Drachen sind auf dem „Lüneburger" Groteskenkranz männlich dargestellt, während sie auf der niederländischen Fassung Brüste aufweisen. Die Schnauze und Flügel des Drachen aus der Sammlung „A. Kooji / L. C. Ouwehand" laufen spitz zu, während die Drachenzeichnung auf dem Lüneburger Fundstück weicher wirkt. Auch im Bereich der drei hängenden Tulpen, der Krone und der Gestaltung der hängenden Girlanden kommt es zu kleinen Abweichungen. Der Puttenkopf am Fuße des Groteskenkranzes ist auf dem Lüneburger Fundstück mit geöffnetem Mund dargestellt, auf dem Teller aus der niederländischen Sammlung hingegen mit einem geschlossenen.
Die Gemeinsamkeiten in der Grundmotivik als auch die mögliche Fortführung des Tischgebetes könnten trotz der Differenzen in der Ausführung für dieselbe Werkstatt sprechen. Da jedoch davon auszugehen ist, dass beliebte Motive gerne kopiert wurden, um so der Nachfrage nachkommen zu können, kann sowohl die Motivik als auch der Spruch als kein endgültiges Indiz für eine Werkstattzuordnung gewertet werden. Für den Beliebtheitsgrad des Groteskenkranzes mit Inschrift spricht ein weiterer Fayenceteller aus Lüneburg (Abb. 3). Auch bei diesem Objekt handelt es sich um die Darstellung eines Groteskenkranzes mit Spruch, allerdings einem deutschen „2 Ihr solt mich kussen". Die geflügelten Drachen als auch die Gesamtgestaltung des Groteskenkranzes wirken wesentlich detaillierter und feiner als bei den niederländischen Varianten. Auch bei diesem Stück ist davon auszugehen, dass es sich um einen Teller aus einem Service handelt. Da dieser Teller, sofern er in den Niederlanden gefertigt worden sein sollte, höchstwahrscheinlich für den Export in den deutschsprachigen Raum bestimmt war, verwundert die Qualität des Objektes nicht. Es mag sich daher bei diesem Stück um eine Auftragsarbeit handeln.
Da aber im 17. Jahrhundert Fayenceproduzenten aus den Niederlanden nach Deutschland immi-

*Abb. 3: Fayenceteller mit Groteskenkranz und Inschrift „2 Ihr solt mich kussen", Fundort: Hansestadt Lüneburg, Bei der Johanniskirche 19.*

grierten und somit Technik und Motive mitwandern ließen, ist eine deutsche Produktion nicht gänzlich auszuschließen.
Die erste deutsche Fayencemanufaktur entsteht um 1600 in Arnstadt, deren Produktion bis in das 18. Jahrhundert andauert. Charakteristika der Arnstädter Fayence sind die dünne gelblich-weiße Blei-Zinnglasur und die typischen Spiral-/Tulpenmuster[10], welche gut von den niederländischen Produkten abzugrenzen sind. Zu weiteren Manufakturgründungen in Hamburg, Hanau, Frankfurt und Potsdam kommt es erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Produkte der Manufakturen standen zunächst unter starkem niederländischem Einfluss, da ihre Gründer, wie z.B. in Hanau häufig niederländischer Herkunft waren (wie oben bereits erwähnt).

Für das 17. Jahrhundert bleiben die Niederlande jedoch vorerst bezüglich der Fayenceproduktion marktbestimmend[11].
Ähnlichkeiten bezüglich Glasur und Ausführung des Motives mit Tellern niederländischer Provenienz lassen eher auf eine Importware schließen. Zudem finden sich Teller ähnlich detaillierter Machart mit weiblichen Drachen als auch einer hängenden Margerite unter dem Puttenkopf ebenfalls in den Niederlanden und werden von den Autoren in das 3. Viertel des 17. Jahrhunderts datiert sowie nördlichen Werkstätten der Niederlanden zugeschrieben[12].

*Anmerkungen*

1 *IRMSCHER 1984, 147.*
2 *IRMSCHER 1984, 148.*
3 *IRMSCHER 1984, 114 u. 116.*
4 *JESSEN 1924, 173, 177 u. 192.*
5 *CARMIGGELT 191, 64.*
6 *CLEVIS, KOTTMANN 1989, 118; HUPPERETZ 1994, 40; CARMIGGELT 1991, 64.*
7 *BITTER 1995, 156 – 157; LAMBREGTS, BITTER, VERSPEY-FRANK 2007, 86.*
8 *HUPPERETZ 1994, 40.*
9 *CARMIGGELT 1991, 64.*
10 *FÖRST 2006, 69.*
11 *KÜHLBORN 1995, 29.*
12 *BITTER 1995, 156 – 157.*



*Literatur*


*BITTER 1995: Peter Bitter, Geworteld in de bodem. Archeologisch en historisch onderzoek van een pottenbakkerij bij de Wortelsteeg in Alkmaar. (Publicaties over de Alkmaarse Monumentenzorg en Archeologie 1) Alkmaar 1995.*

*CARMIGGELT 1991: Arnold Carmiggelt, Een beeld van een vondst. (Haagse archeologische vondsten in particulier bezit 4) Den Haag 1991.CLEVIS, Kottman 1989: Hemmy Clevis, Jaap Kottman, Weggegooid en Teruggevonden: Aardewerk en glas uit Deventer vondstcomplexen 1375-1750. Deventer 1989.*

*FÖRST 2006: Elke Först, Zerbrochen – und weggeworfen. In: Weiss 2006, 39-76.*

*HUPPERETZ 1993: Wim Hupperetz, Ceramiek uit een beerput van de herberg de Drye Mooren te Breda (1661-1663). (Corpus Middeleeuws Aardewerk 9) Amersfoort 1993.*

*IRMSCHER 1984:Günter Irmscher, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984.*

*JESSEN 1924: Peter Jessen, Meister des Ornamentstichs. Eine Auswahl aus vier Jahrhunderten von Peter Jessen. Bd. 2: Das Barock im Ornamentstich. Berlin 1924.*

*KÜHLBORN 1995: Marc Kühlborn, Ein Glas- und Keramikensemble der frühen Neuzeit aus Lüneburg. Archäologie und Bauforschung in Lüneburg 1, 1995, 7-127.*

*LAMBREGTS, BITTER, VERSPEY-FRANK 2007: Nancy de Jong-Lambregts, Peter Bitter, Lisette Verspay-Frank, Tussen Zwaard en Fortuin. Opgravingen in Alkmaar 2002-2005. (Rapporten over de Alkmaarse monumentenzorg en archeologie, Rama 12) Alkmaar 2007.*

*WEISS 2006: Rainer Maria Weiss, Der Hamburger Hafen – Das Tor zur Welt im Spiegel archäologischer Funde.( Veröffentlichungen des Helms-Museum 96) Hamburg 2006.*


*Abbildungsnachweis*

*Abb. 2: Carmiggelt 1991, 64,*
*Abb. 1 und 3: Agnes Heitmann, Christian-Albrechts-Universität Kiel, Institut für Ur- und Frühgeschichte.*

# Der Geruch in der Kloake – eine Ofenkachel und Georg Pencz

Edgar Ring

Bei der Umgestaltung des Hofbereichs hinter dem Hause „Auf der Altstadt 30" wurde eine Kloake entdeckt, die im Rahmen der Bauarbeiten ausgegraben wurde. Unter den Funden befindet sich eine unglasierte Ofenkachel (Abb. 1). Dieser Schrühbrand weist, wie andere Funde, auf die Produktion einer Töpferei hin, die auf der Nachbarparzelle angesiedelt war. Die Stadtarchäologie der Hansestadt Lüneburg konnte in den Jahren 1991 und 1993/94 umfangreiche Ausgrabungen auf dem Grundstück „Auf der Altstadt 29" durchführen[1].

Auf der Ofenkachel ist eine auf einer Bank sitzende Frau zu erkennen, deren Oberkörper entblößt ist und deren Oberschenkel mit einem Tuch bedeckt sind. In ihren Armen hält sie einen gewundenen Gegenstand. Auf ihrer linken Seite steht ein großer Vogel. Den Rand der noch unglasierten Ofenkachel bildet ein Eierstab. Das Motiv kann anhand der graphischen Vorlage identifiziert werden (Abb. 2). Es handelt sich um die Darstellung des Geruchs (Olfactus) aus der Serie der Fünf Sinne, die Georg Pencz (um 1500 - 1550) als Kupferstich um 1544 schuf[2]. Die weibliche Figur hält in ihren Armen ein Füllhorn, neben ihr sitzt ein Geier, der durch einen guten Geruchssinn ausgezeichnet ist. Auf dem Kupferstich sind hinter der sitzenden Frau Blumen zu sehen, also ein weiteres Attribut für den Geruch.

*Abb. 1: Hansestadt Lüneburg, Auf der Altstadt 30: Ofenkachel mit der Darstellung des Geruchs.*

Ebenfalls zur Serie der Fünf Sinne gehört ein Kachelmodelfragment, das auf dem benachbarten Töpfereigrundstück „Auf der Altstadt 29" geborgen wurde und dessen Motiv nur schwer zu identifizieren ist (Abb. 3). Man erkennt eine Harfe, ein menschliches Bein und nur schwach Tierbeine. Auch hier bildet der Eierstab den Rand.

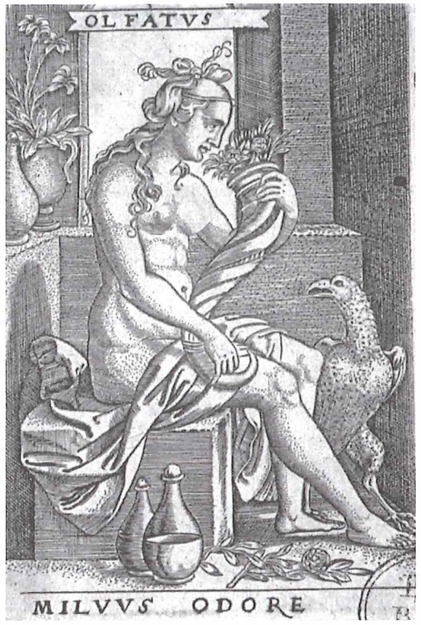



*Abb. 2: Georg Pencz, Der Geruch (um 1544).*

Aus Wismar wurde jüngst eine Ofenkachel publiziert, die eine Deutung des Lüneburger Modelfragments ermöglich (Abb. 4)[3]. Man erkennt, nun gespiegelt, die Harfe zu Füßen einer nahezu unbekleideten Frau und auf ihrer linken Seite einen Eber. Allerdings erfolgt keine Deutung des Wismarer Kachelbildes. Es handelt sich um eine weitere Darstellung aus der Serie der Fünf Sinne, wiederum nach einer graphischen Vorlage, die Georg Pencz schuf (Abb. 5)[4]. Der Eber steht für das Gehör.

*Abb. 3: Hansestadt Lüneburg, Auf der Altstadt 29: Model mit der Darstellung des Gehörs.*

Georg Pencz versah seine Kupferstiche am oberen Rand eines jeden Blattes mit dem lateinischen Namen des jeweiligen Sinnes, an den unteren Rändern erläutert ein kurzer Text die Eigenschaften der zugehörigen Tiere[5]. Dieser Text geht auf ein lateinisches Gedicht des Thomas de Cantimprés (1201 - 1270/72) aus seinem „Liber de natura rerum" zurück: „Der Eber übertrifft uns durch sein Gehör / der Luchs durch sein Sehvermögen / der Geier durch seinen Geruchssinn / der Affe durch seinen Geschmackssinn / die Spinne durch ihren Tastsinn".

Im Liber de natura rerum wird die mittelalterliche Vorstellung vermittelt, dass bei bestimmten Tieren die Sinnesorgane stärker ausgeprägt sind als beim Menschen. Pencz betont aber die menschliche Figur und folgt hier Aristoteles, der der Auffassung war, dass der Mensch im Unterschied zum Tier frei über seine Sinne verfügen kann.

In der Kloake lag das Fragment einer weiteren Ofenkachel, deren Darstellung auf Georg Pencz zurückgeht. Es handelt sich um die Vertreibung der Hagar (1544)[6]. Auch dieses Motiv fand in der

*Abb. 4: Hansestadt Wismar, Papenstraße 2a. Ofenkachel mit der Darstellung des Gehörs.*

benachbarten Töpferei Verwendung. Weiterhin konnten in der Töpferei Model und Ofenkacheln aus der Serie „Die Erenport der zwelff Sieghafften Helden des alten Testaments" (wohl 1531) von Georg Pencz geborgen werden.

Die Motive der vorgestellten Ofenkacheln und Model stellen eine direkte Übernahme der graphischen Vorlage dar. Der Lüneburger Schnitzer Albert von Soest nutzte für seine Arbeiten in der Großen Ratsstube im Lüneburger Rathaus Vorlagen unter anderem von Jost Amman, Georg Pencz und Virgil Solis, bezog sich aber generell auf mehrere graphische Blätter, aus denen er Komposition, Figuren und Einzelelemente übernahm und in freier Weise komponierte[7].

So könnte der Model mit der Darstellung der Träume Josefs durchaus in Lüneburg entstanden

*Abb. 5: Georg Pencz, Das Gehör (um 1544).*

sein, denn er folgt nicht im Detail der graphischen Vorlage. Er trägt auf seiner Rückseite das Monogramm H S. Es kann sich auf den Töpfer Hans Spieß beziehen, der die Töpferei von 1534-1590 betrieb. Allerdings wurde das Monogramm erst nach dem Brand angebracht.

Da Albert von Soest mehrfach Georg Pencz bei seinen Schnitzereien in der Großen Ratsstube des Rathauses zitiert und in der Töpferei „Auf der

Altstadt 29“ ebenfalls Model und Kacheln nach Pencz´ Vorlagen gefertigt wurden, drängt sich die Frage auf, ob nicht Albert von Soest - wie bei seinen Buchsbaumreliefs als Vorlage für Papierreliefs und bei einer Ofenkachel, auf der wie eine Signatur sein Name steht – Holzreliefs speziell für Lüneburger Töpfer fertigte, mit denen dann auch Kachelmodel produziert werden konnten[8].

Nur mineralogische Untersuchungen an Kachelmodeln und Ofenkacheln können klären, ob auch die Model in Lüneburg hergestellt wurden. Im Rahmen des von der VW-Stiftung finanzierten Forschungsprojekt „Die wirtschaftlich-kulturelle Bedeutung des Rohstoffs Ton für die Backsteinstadt Lüneburg“ soll dieser Fragestellung nachgegangen werden.

Sollten die Analysen das Ergebnis erbringen, dass Model und Kacheln aus Tonen Lüneburger Lagerstätten hergestellt wurden, wäre damit erstmals der Weg von der Graphik zum Bild auf der Ofenkachel an einem Ort beschrieben.

*Anmerkungen*

1 *ANDRASCHKO u. a. 1996.*
2 *LANDAU 1978, 136 Nr. 106.*
3 *SCHINDLER 2008, 87 und Abb. 7c.*
4 *LANDAU 1978, 135 Nr. 104.*
5 *WOLLSCHLÄGER 2001, 142 Kat-Nr. 61.*
6 *LANDAU 1978,79, Nr. 3.*
7 *HAUPT 2000, 114-116.*
8 *RING, 1996b; RING, 1996a, 88 Abb. 19.*

*Literatur*

*HAUPT 2000: Maike G. Haupt: Die Große Ratsstube im Lüneburger Rathaus (1564-1584). Selbstdarstellung einer protestantischen Obrigkeit. (Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 26) Marburg 2000.*

*LANDAU 1978: David Landau: Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz. Mailand 1978.*

*RING 1996 a: Edgar Ring: Eine Bilderwelt für die Stube. Die Produktion von Ofenkacheln. In: Ton Steine Scherben. Ausgegraben und erforscht in der Lüneburger Altstadt, hrsg. v. Frank Andraschko, Hilke Lamschus, Christian Lamschus, Edgar Ring. (De Sulte 6) Lüneburg 1996, 71-91.*

*RING 1996 b: Edgar Ring: „Zu trucken mit papir.“ Albert von Soest und die Herstellung von Papierreliefs. In: Ton Steine Scherben. Ausgegraben und erforscht in der Lüneburger Altstadt, hrsg. h. Frank Andraschko, Hilke Lamschus, Christian Lamschus, Edgar Ring. (De Sulte 6) Lüneburg 1996, 107-111.*

*SCHINDLER 2008: Giannina Schindler: 80 Jar der Welt Nar – Die Lebensjahrzehnte des Mannes auf einer Wismarer Kachelserie. Archäologische Berichte aus Mecklenburg-Vorpommern 15, 2008, 79-90.*

*WOLLSCHLÄGER 2001: Karin Wollschläger: Kat.-Nr. 61 Georg Pencz (um 1500-1550), Die Fünf Sinne. In: Gerd Unverfehrt (Hrsg.): Gerissen und gestochen. Graphik der Dürer-Zeit; aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen. Göttingen 2001, 142.*

*Abbildungsnachweis*
*Abb. 1 und 3: Hansestadt Lüneburg, Denkmalpflege;*
*Abb. 2 und 5: Landau 1978, Nr. 104 und 104;*
*Abb. 4: Schindler 2008, 87 und Abb. 7c.*



# Der Kreuzaltar von Kloster Lüne. Zwischen Bursfelder Kongregation und Reformation

Herbert R. Marwede

*Abb. 1: Kloster Lüne. Gesamtansicht des Kreuzaltars.*

## Die Bursfelder Kongregation und Kloster Lüne

Die 1446 vom Papst bestätigte Bursfelder Kongregation hatte eine Wiederherstellung der Klosterdisziplin unter strenger Auslegung der Regeln des Hl. Benedikt zum Ziel. Gegen den Widerstand des Konvents von Kloster Lüne wurde diese Reform 1481 auch in Kloster Lüne durchgesetzt.

Unter der Priorin Mechthild Wilde (1504 - 1535) führten die unter ihrer Vorgängerin schon begonnenen Reformen „zu einer späten Blüte des monastischen Gedankens. Gemeinsame Mahlzeiten wurden wieder eingeführt, ebenso das siebenmalige Chorgebet (täglich). Die schönste Frucht der (wieder eingeführten) Pflicht zur Handarbeit waren die im Klosterstich gefertigten Teppiche und Banklaken, die zwischen 1492 und 1508 entstanden. ... In dieser Zeit wurde auch die Ausstattung der Kirche verbessert. Dass das neu belebte Klosterleben eine große Anziehungskraft besaß, zeigt die Zahl von 87 Nonnen in Lüne im Jahre 1519“ [1].

Diese Zeit der wiederbelebten Frömmigkeit und gewachsenen Attraktivität von Kloster Lüne ist das Umfeld, in dem 1516 der Altar der 10.000 Jungfrauen und 1524 der Kreuzaltar von Probst Johannes Lorber und der Priorin Mechthild Wilde gestiftet wurden[2]. Der Kreuzaltar hat heute als Hauptaltar seinen Platz im Chor.
Eine detaillierte Darstellung der Entwicklung von Kloster Lüne findet sich in der Neubearbeitung der Klostermonografie von Jens-Uwe Brinkmann[3].

## Geschichte des Altars

Der jetzige, laut den Klosterannalen 1524 von Probst Johannes Lorber und der Priorin Mechthild Wilde gestiftete Hauptaltar soll bis zur großen Restaurierung und Umgestaltung der Klosterkirche im Sinne der Reformation 1648 als Kreuzaltar (Laienaltar) gedient haben und stand dementsprechend vermutlich vor den Stufen zum Chorbereich. Er verdrängte in seiner Funktion als Hauptaltar den 1655 nach Gudow verschenkten Marienaltar mit der Krönung Marias, der um 1410 unter dem Einfluss von Meister Bertram in Lüneburg entstanden sein soll, aus heutiger Sicht ein herber Verlust für Kloster Lüne[4].

Nach Ansicht des Restaurators K. P. Schmid stammen die 16 Eichenfiguren in den Seitenflügeln aus drei bis vier verschiedenen Werkstätten. Dafür sprechen die Stilunterschiede, die Tatsache, dass die Figuren teilweise vollplastisch sind, teilweise rückwärtig ausgehöhlt und dass die zu kleinen Figuren des Jacobus Maior und von Johannes dem Täufer auf Sockel gestellt sind[5]. Der Hl. Georg und der Apostel Andreas, die vollplastisch gearbeitet sind, könnten Andachtsfiguren gewesen sein.

Franz Krüger weist bereits in seiner unvollendeten Arbeit über Kloster Lüne darauf hin, dass diese Figuren nicht von der gleichen Hand sind wie die des Mittelschreins[6]. Ein zusätzliches Indiz für die nachträgliche Einsetzung dieser Figuren ist die Tatsache, dass durch das Volumen mehrerer Figuren die Flügel nicht geschlossen werden können[7], was als ursprünglicher Zustand undenkbar ist.
Der Hintergrund der Kreuzigungsszene ist weitgehend original, wurde aber zu einem früheren Zeitpunkt neu gefirnisst, ohne dass der Staub vorher entfernt wurde[8].

Der rechte Flügel wurde offensichtlich bei einer Restaurierung überarbeitet, da das Brokatmuster nicht mit dem Mittelteil und dem linken Flügel übereinstimmt.

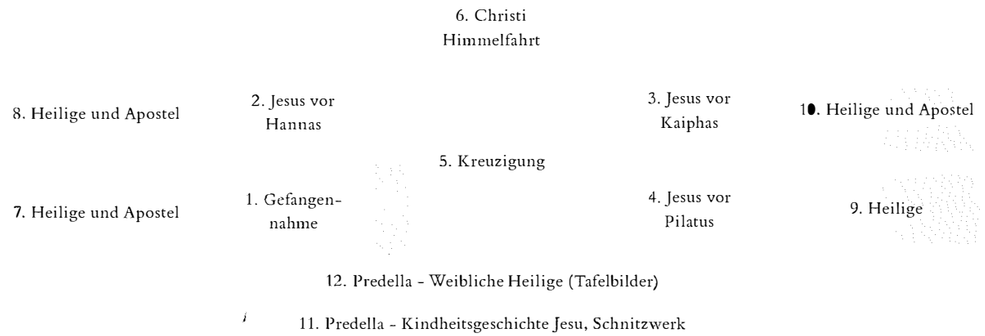
Der Restaurierungsbericht von K. P. Schmid weist darauf hin, dass die beiden Marien, der Engel und die Könige in der Predella zu einem frühen Zeitpunkt neu überfasst wurden. Die auf Schrein und Flügel aufgesetzten Gesprenge im Beschlagstil dürften der Zeit der Umsetzung des Altars 1648 entstammen. Eine Untersuchung des Altars 1878 kommt zu dem Ergebnis: „An dem Altar ist nichts zu restaurieren. Wenn, dann nur von sehr kundigen Händen (etwa aus Münster)“[9].

Zusammenfassend kann man sagen, es handelt sich hier um ein mit Sorgfalt zusammengefügtes Pasticcio mit Stücken aus dem 15. Jahrhundert (St. Georg), aus dem 16. Jahrhundert (die Predella, der Mittelschrein und die übrigen Figuren in den Seitenflügeln), dem 17. Jahrhundert (Gesprenge) und dem 18. Jahrhundert (Christi Himmelfahrt).

## Der Kreuzaltar von Kloster Lüne (Abb. 1)

Geschnitzter Flügelaltar: Lüneburgisch, 1524 geweiht[10]
Material: Eiche, nur das später ergänzte Gesprenge aus Weichholz, Farbig gefasst
Gemälde der Predella: Lüneburgisch, eventuell Hans Ditmers, um 1516

## Schematischer Altarplan (nicht maßstabgerecht)



| | | |
|---|---|---|
| Schrein mit Flügel | Höhe 2,23 m | Breite 3,22 m |
| Kreuzigungsfeld | Höhe 1,97 m | Breite 1,20 m |
| Seitenfelder | Höhe 0,60 m | Breite 0,45 m |
| Seitenflügel | Höhe 2,36 m | Breite 1,37 m |

Geschnitzte Predella: (Kindheit Jesu), um 1516

| | | |
|---|---|---|
| Gemalte Predella | Höhe 0,35 m | Breite 2,64 m |

(mit Seitenschweifen 3,36 m)

## Programm des Altars

### A. Der Mittelschrein

1. Der Verrat und die Gefangennahme Jesu
2. Jesus vor dem Hohepriester Hannas
3. Jesus vor dem Hohepriester Kaiphas
4. Jesus vor Pilatus
5. Die Kreuzigung

### C. Überhöhtes Mittelteil

6. Christi Himmelfahrt

### D. Die Seitenflügel - Geschnitzte Einzelfiguren

7. Heilige und Apostel
8. Heilige und Apostel
9. Heilige
10. Heilige und Apostel

### B. Die Predella

11. Unteres Segment: Geschnitzt - Kindheitsgeschichte Jesu
12. Oberes Segment: Gemalte weibliche Heilige

## Beschreibung der Relieffelder des Mittelschreins lt. Plan

### 1. Der Verrat und die Verhaftung (Abb. 2)

Auffallend an dieser und den übrigen geschnitzten Tafeln des Mittelteils mit der Passionsgeschichte ist die sehr kompakte Anordnung der Figuren am vorderen Bildrand ohne Tiefenstaffelung. Sie überschneiden sich so stark, dass man annehmen kann, dass die Darstellungen meist aus einem Block als Flachrelief geschnitzt sind.

*Abb. 2: Mittelschrein, links unten, Feld 1: Verrat – Verhaftung.*



Der Krieger links vorne in der Verratsszene, der im Begriff ist, mit der vorgestreckten rechten Hand Jesus festzunehmen, hat eine gewisse körperliche Eigenständigkeit. Seine Strumpfhose entspricht der Mode vor 1500, während die betonte Schamkapsel Ende des 15. Jahrhunderts aufkam und im ganzen 16. Jahrhundert in Mode blieb[11]. Die Kuhmaulschuhe kamen ziemlich abrupt nach 1500 in Mode[12].

Das Zentrum der Darstellung bildet die Gruppe Jesus-Judas. Jesus wendet sich, Würde ausstrahlend, Judas zu, der sich für den verräterischen Kuss mit einer vorgetäuschten Vertraulichkeit zu Jesus vorbeugt und damit dem Verhaftungskommando das verabredete Zeichen gibt (Mt. 26,47-50). Jesus und Judas tragen beide eine weitärmelige Tunika, die Alltagskleidung der Antike, die sich für Aposteldarstellungen schon früh in der darstellenden Kunst durchgesetzt hat, ebenso die Barfüßigkeit als Zeichen der Demut[13]. Bei Jesus und Judas ist der Stoff der Tunika so stark durch ein reiches, scharfkantiges Faltenspiel gegliedert, dass die Körper darunter verschwinden. Durch ihre Zuwendung zueinander verschmelzen beide Figuren zu einem geschlossenen Zentralblock, ohne dass die Figuren ihre Individualität verlieren. Deutlich hat der Schnitzer bei Jesus das Zurückweichen vor der unerwünschten Vertraulichkeit des Judas herausgearbeitet und bei Judas die aufdringliche Vertraulichkeit. Diese gegenläufigen Bewegungen rhythmisieren das Mittelfeld.

In dem Gesichtsausdruck von Jesus kommt die Ergebenheit in sein Schicksal zum Ausdruck, außerdem hält er als Zeichen seiner Feindesliebe in der rechten Hand das abgeschlagene Ohr des Malchus, das er ihm wieder ansetzen wird (Jo. 18, 10-11). Abweichend von den übrigen Händen dieses Altars sind hier die Hände von Jesus in einer an süddeutsche Werkstätten erinnernden Feinheit ausgearbeitet. Aus dem Gesichtsausdruck des Judas könnte man Angst und Aggressivität lesen. Zusätzlich wird sein Verrat gekennzeichnet durch den Beutel mit den Silberlingen, der an seinem Gürtel hängt.

Als Einzelfiguren plastischer ausgearbeitet sind nur auf der rechten Seite Petrus und Malchus. Hier ist die Szene dargestellt, wie Petrus zur Verteidigung von Jesus zum Schwert greift und dem Diener des Hohepriester, Malchus, ein Ohr abschlägt, das Jesus bereits in der Hand hält. Petrus holt gerade zum zweiten Schlag aus. Die Figur des Petrus, als Apostel mit Wams und Schaube untypisch gekleidet, zeigt durch das Ausholen mit dem Schwert zum - von Jesus verhinderten - zweiten Schlag eine leichte Dynamik in seiner Haltung. Das Gesicht des Malchus ist geprägt von Angst und Schmerz, währen die Köpfe der im Hintergrund stehenden Soldaten, die alle ein gewisse Mondförmigkeit haben, nicht in die Handlung einbezogen sind.
Da der Künstler auf eine nach hinten ansteigende Staffelung verzichtet hat, sind die hinteren Figuren bis auf die Köpfe verdeckt.

Der kapellenartige Raum, in den die Szene eingepasst ist, wird oben durch ein spätgotisches Netzgewölbe abgeschlossen.

## Das Motiv

Die hier dargestellte Verratsszene und die Verhaftung Jesu sind bei Matthäus überliefert zusammen mit dem abgeschlagenen Ohr des Dieners des Hohepriester. Jesus tadelt diesen Angriff mit den Worten: „Steck dein Schwert in die Scheide, denn alle, die zum Schwert greifen, werden durch das Schwert umkommen" (Mt. 26,47-52). Bei Lukas wird überliefert, dass Jesus dem Malchus das abgeschlagene Ohr wieder ansetzte (Lk. 22,50-51).

## 2. Jesus vor dem Hohepriester Hannas (Abb. 3)

**Linkes oberes Feld**

In der Bildmitte steht am vorderen Bildrand Jesus in einer leicht s-förmigen Haltung, den Kopf zur Seite geneigt, den Blick zu Hannas gewandt. Die Jesus-Figur ist nach der gleichen Vorlage gearbeitet wie in der Verhaftungsszene. Der links neben ihm stehende Soldat hält Jesus mit der rechten Hand am Arm fest. Seine Schamkapsel und die Kuhmaulschuhe weisen modisch auf das frühe 16. Jahrhundert[14]. In der Körperhaltung nimmt der Soldat die leichte s-förmige Biegung der Jesus-Figur auf, so dass diese beiden zu einer geschlossenen Gruppe verschmelzen, akzentuiert durch den dahinter hervorragenden Kopf eines weiteren Soldaten.

Der Gegenpol zu Jesus ist der auf einem Thron sitzende Hannas, der in Haltung und Gesichtsausdruck verunsichert wirkt. Er trägt die Hornmitra als Zeichen seines Amtes und die zu der Zeit modische Schaube, die bis heute weiterlebt im Talar der evangelischen Geistlichen. Zwischen beiden steht ein weiterer Soldat im Hintergrund, von dem nur Kopf und Brust sichtbar sind.

Die Handlung ist wieder eingestellt in einen kapellenartigen Raum mit Sterngewölbe.

## Das Motiv

Das erste Verhör bei dem Hohepriester Hannas, dem Schwiegervater des Kaiphas, direkt nach der Verhaftung wird nur bei Johannes überliefert zusammen mit der ersten Verleugnung Jesu durch

*Abb. 3: Mittelschrein, links oben, Feld 2: Jesus vor Hannas.*



Petrus. Danach wurde Jesus gefesselt an Kaiphas überstellt (Jo. 18, 12-24).

## 3. Jesus vor dem Hohepriester Kaiphas (Abb. 4)

Gegenüber der Hannas-Gruppe hat der Künstler sich bei dieser Szene bemüht, die erregte Stimmung bei diesem Verhör spürbar zu machen. Auch hier sind die Figuren stark zusammengedrängt und nicht in die Tiefe gestaffelt. Der Künstler hat wiederum alle Figuren am vorderen Bildrand angeordnet, eine Darstellungsweise, die im Manierismus beliebt wurde. Die Jesus-Figur ist wieder nach der gleichen Vorlage gearbeitet wie die beiden vorigen.

Der Hohepriester, bekleidet mit einer Schaube, die in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts Mode wurde, der Hornmitra und Kuhmaulschuhen, die nach 1500 Mode wurden, sitzt mit erhobenen Händen auf seinem erhöhten Richtstuhl am rechten Bildrand und wirkt sichtbar erregt. Der vor Kaiphas stehende Soldat hält mit der linken Hand den an den Händen gefesselten Jesus. Durch eine Drehung des Oberkörpers wendet er sein Gesicht dem Hohepriester zu. Unterhalb des Brustharnischs ist er durch Kaiphas und Jesus verdeckt. Sein „Dürerbart" wurde um 1500 Mode[15]. Mit seinem vollrunden Kopf ist er offensichtlich nach derselben Vorlage gearbeitet wie der Soldat rechts von Jesus in der Verratszene. Links von Jesus steht ein weiterer Soldat, dessen linker Arm um Jesus herumgreift, der rechte Arm ist weit nach hinten gebogen, wahrscheinlich, um zu einem Schlag auf Jesus auszuholen, wie es bei Matthäus überliefert ist (Mt. 26,67). Der Soldat trägt einen Faltrock, wie er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Mode war, ebenso wie seine Kuhmaulschuhe[16]. Seine Strumpfhosen sind dagegen ein modisches Zitat der Zeit vor 1500[17]. Diese beiden Soldaten rahmen Jesus ein, der trotz gefesselter Hände in würdevoller Haltung sich dem Hohepriester zuwendet, wobei die Jesus-Vorlage hier leicht abgewandelt wurde. Wie in der Verratsszene ist er mit der klassischen Tunika bekleidet, die ein so reiches, gestauchtes Faltenspiel zeigt, dass der Körper darunter nicht in Erscheinung tritt, eine Dar-

*Abb. 4: Mittelschrein, rechts oben, Feld 3: Jesus vor Kaiphas.*

stellungsweise, die sich mit Beginn des Manierismus zunehmender Beliebtheit erfreute. Ein dritter Soldat steht am linken Bildrand. Mit der rechten Hand stützt er sein Kinn und macht einen nachdenklichen Eindruck. Er scheint nach derselben Vorlage gearbeitet zu sein, wie der Soldat am linken Bildrand der Verhaftungsszene - ein weiteres Beispiel für Arbeitsrationalisierung.

Der Raum des Verhörs zeigt ein spätgotisches Sterngewölbe, das mittig über Jesus ausstrahlt. Es ist ebenso wie das Netzgewölbe des vorigen Bildes nach 1500 anzusetzen.

## Das Motiv

Nach dem Matthäus-Evangelium wurde Jesus nach der Verhaftung zum Hohepriester Kaiphas geführt, wo auch die Schriftgelehrten versammelt waren (Mt. 26, 57). In diesem Verhör bekannte sich Jesus dazu, der Messias zu sein, was zur Forderung des Todesurteils wegen Gotteslästerung führte (Mt. 26, 65-66).

## 4. Jesus vor Pilatus (Abb. 5)

**Rechte untere Tafel**

Die Figuren dieser Tafel sind wiederum isokephal (mit gleicher Kopfhöhe) am vorderen Bildrand angeordnet. Eine Andeutung von Bildtiefe bietet nur der fast verdecke Soldat zwischen Jesus und dem links von ihm stehenden Wächter, der, soweit erkennbar, nach der selben Vorlage gearbeitet ist wie der Kopf links hinter Jesus in der Verhaftungsszene. Die Frau des Pilatus ist so zwischen Jesus und Pilatus eingefügt, dass sie mit zum Vordergrund gehört.

Die zentrale Figur dieser Szene ist der an den Händen gefesselte Jesus, der seitlich zum Betrachter steht. Die Verletzungen im Gesicht und an den Händen zitieren die Misshandlung Jesu nach dem Verhör bei Kaiphas (Mt. 26, 67). Die Gestaltung der sehr bewegten Gewandfalten bei Jesus zeigt

*Abb. 5: Mittelschrein, rechts unten, Feld 4: Jesus vor Pilatus.*



starke Ähnlichkeit mit seiner Tunika auf Tafel 1, dem Verrat. Auch diese Jesus-Darstellung wurde erkennbar bis in die Kopf- und Armhaltung nach derselben Vorlage gearbeitet. Jesus wirkt ruhig und gefasst.

Links hinter Jesus steht ein gerüsteter Soldat, der Jesus an dem um seine Hände geführten (verlorenen) Strick hält. Zwischen Jesus und dem auf seinem Richtstuhl sitzenden Pilatus besteht erkennbar Blickkontakt. Pilatus, dessen Handwaschung durch das Becken schon vorbereitet ist, wirkt nachdenklich und irritiert. Der unter dem Richtstuhl sitzende kleine Hund dürfte als eine zu der Zeit verbreitete Verspieltheit anzusehen sein ohne ikonographische Aufladung. Man findet solche Hunde in zahlreichen Altarbildern der Zeit. Der linke Soldat und Pilatus tragen die zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Mode kommenden Kuhmaulschuhe, der linke Soldat eine sehr ausgeprägte Schamkapsel, beides Modeattribute, die auf das erste Viertel des 16. Jahrhunderts verweisen.

Der Raum wird überfangen von einem spätgotischen Sterngewölbe und, wie alle Felder, durch ein spätgotisches Schleierwerk abgeschlossen.

## Das Motiv

Das von den Hohenpriestern geforderte Todesurteil über Jesus konnte nur der römische Prokurator verhängen[18], deshalb wurde Jesus gefesselt zu Pilatus gebracht (Mk. 15, 1). Die Szene spielt, wie an der rechts angedeuteten Hauswand erkennbar, vor dem Haus des Pilatus, da die Juden das Richthaus nicht betreten durften, ohne für das bevorstehende Passahmahl unrein zu werden (Jo. 18, 28)[19].

Zwischen Pilatus und Jesus schaut die Frau des Pilatus hervor, die nach der Überlieferung des Matthäusevangeliums auf Grund eines Traumes Pilatus von einer Verurteilung abhalten wollte (Mt. 27,19). Bevor Pilatus gegen seine Überzeugung das Todesurteil aus politischen Gründen fällte (Mt. 27, 11-26), nahm er die Handwaschung vor, um sich von der Schuld des Fehlurteils zu befreien (Mt. 27, 24).

## 5. Die Kreuzigung

**Mittelfeld (Abb. 6)**

Die Kreuzigungsszene folgt dem sich seit dem 14./15. Jahrhundert entwickelnden Typ der volkreichen Kreuzigung, der sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch eine zunehmend realistische Darstellung der Personen und der Brutalität des Geschehens auszeichnet[20]. Um die große Teilnehmerzahl so ins Bild zu bringen, dass das zentrale Thema, die Kreuzigung, in seiner Wirkung nicht beeinträchtigt wird, hat der Künstler in der Mitte der Bildfläche eine horizontale Fläche eingezogen, die die Volksmenge unten von der eigentlichen Kreuzigungsszene trennt. Dieses Kompositionsmittel verwandte auch etwa zur gleichen Zeit Meister Brüggemann beim Bordesholmer Altar im Schleswiger Dom (1521) und bei zwei weiteren Altären aus seiner Schule ist es zu finden[21].

*Abb. 6: Mittelschrein, Feld 5: Kreuzigung – Gesamtansicht.*

**Der untere Teil der Kreuzigungstafel (Abb. 7)**

Wie auf den Seitentafeln hat der Schnitzer die Figuren wieder ganz hart am vorderen Bildrand zusammengedrängt. Von den Figuren der zweiten Reihe erscheinen nur die Köpfe und Teile des Oberkörpers. Dadurch entsteht ein flächiger Eindruck. Auf Tiefenstaffelung wird verzichtet, aber durch die unterschiedliche Bewegungsrichtung der Personen wirkt die Szene sehr belebt, ein gutes Beispiel für eine „volkreiche Kreuzigung" zur Zeit des beginnenden Manierismus.

Die linke Bildseite nimmt die Gruppe der trauernden Frauen mit Johannes ein, wobei die Körperlichkeit der Figuren von den sich in reichem Faltenspiel bauschenden Gewändern überdeckt wird. In der Mitte der Gruppe wird die vom Schmerz überwältigt zusammensinkende Maria von der links von ihr stehenden Frau und rechts von Johannes gestützt. Maria trägt ein schlichtes Kleid mit engem Mieder und einem in Falten auslaufenden weiten Rock, der am Boden aufstaucht, ihre linke Hand fehlt. Die bei allen fünf Figuren im Gesichtsausdruck erkennbar herausgearbeitete Betroffenheit versucht der Künstler durch die emotionalisierte Körperhaltung der drei vorderen Figuren zusätzlich zu betonen, ohne dass dies zu einer nachempfindbaren Vernetzung der Beteiligten führt. Bei Johannes erkennt man die Andeutung einer „figura serpentinata", einer korkenzieherartigen Aufdrehung des Körpers. Die ausbauschende Tunika gibt der Figur des Johannes Volumen, ebenso wie der weit auswehende Umhang bei der Frau links von Maria. Deren Koller (Dekolletékragen) - eine Art Halstuch - bedeckt die Schultern und rahmt das Dekolleté. In Mode kam dieses Kleidungsstück für Frauen zu Beginn des 16. Jahrhunderts[22].

Diese Frau zeigt an ihren Ärmeln die Schlitzmode, allerdings schwer erkennbar, da sie bei einer späteren Restaurierung offenbar in gleicher Farbe wie das Umfeld übermalt wurde, statt die Schlitze farblich abzusetzen[23]. Diese von den Landsknechten stammende Mode war zu Beginn des 16. Jahrhunderts für Männer und Frauen sehr verbreitet und hielt sich bis ins frühe 17. Jahrhundert. Hinter Maria sind die Köpfe zweier weiterer Frauen erkennbar.

*Abb. 7: Mittelschrein, Feld 5: Kreuzigung – unterer Teil.*

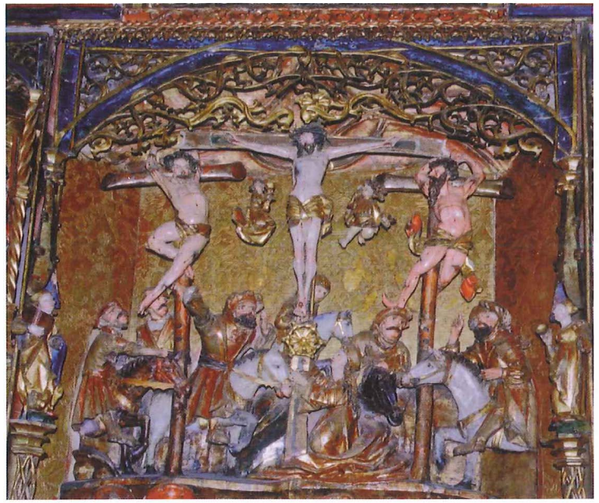


*Abb. 8: Mittelschrein, Feld 5: Kreuzigung – oberer Teil.*

*Abb. 9: Mittlerer Auszug, Feld 6: Himmelfahrt.*

Fast in der Bildmitte streiten sich die drei Kriegsknechte um die Kleider Jesu (Mt. 27, 35, Mk. 15, 24). Sie sind bereits vom Würfeln zum Prügeln übergegangen, wohl unter dem Einfluss der zu der Zeit sehr beliebten, teilweise sehr deftigen Passionsspiele. Der rechte Kriegsknecht kniet über dem schon am Boden liegenden linken und holt mit der Rechten zum Schlag aus. Hinter ihnen steht ein Dritter, bekleidet mit einem Faltrock, wie er in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von den Männern getragen wurde[24], der mit einem (abgebrochenen) Schlagwerkzeug auf den Kopf des knienden Knechtes zielt, eine drastische Drolerie.

Der Reiter vorne rechts mit seinem Hündchen und die sehr ausdrucksvoll geschnitzten Gesichter im Hintergrund, gehören wohl zu der Volksmenge, die dem Zug aus Neugierde folgte (Lk. 2, 27).

**Der obere Teil der Kreuzigungstafel (Abb. 8)**

Dieses Bildfeld wird geprägt von der zentralen Figur des gekreuzigten Jesus und den beiden Schächern. Alle drei Kreuze überragen betont das untere Geschehen. Das Tau-Kreuz Jesu reicht bis an den Rand des Schleierwerkes. Es ist aus glatt bearbeitetem Holz gefertigt.

Obwohl Jeus, wie die Seitenwunde und die geschlossenen Augen zeigen, als Toter dargestellt wird, ist der Körper nicht kraftlos eingesunken, sondern in straffer, gerader Haltung dargestellt, einschließlich der fast horizontal ausgestreckten Arme. Selbst der Kopf ist nur andeutungsweise zur Seite geneigt, ein Symbol für die Überwindung des Todes im christlichen Glauben. Unterhalb der Arme von Jesus sind zwei Engel dargestellt, die mit



Kelchen das Blut Jesu auffangen, ein Bezug auf das Abendmahl: „...das ist mein Blut, das Blut des Bundes, das für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden“ (Mt. 26, 28).

Rechts und links von Jesus stehen die etwas niedrigeren Schächerkreuze. Diese sind aus unbehauenen Stämmen zusammengefügt. Die Schächer sind nur mit den Oberarmen an die Querbalken gebunden und hängen ansonsten frei am Kreuz. Beiden sind, wie man an den Wunden erkennen kann, die Ober- und Unterschenkel bereits gebrochen, damit, wie das Johannes-Evangelium berichtet, die inneren Blutungen zu einem schnelleren Tod führen sollten, da die Schergen rechtzeitig vor dem Sabbath ihre Arbeit vollenden wollten (Jo. 19, 31-32). Bei den Schächern wirkt sich der Todeskampf in expressiv dargestellten grausigen Verzerrungen des ganzen Körpers aus. Während bei der Darstellung des gekreuzigten Jesus ein recht fester Kanon eingehalten werden musste, hatte der Künstler bei der Darstellung der Schächer sehr viel mehr Gestaltungsfreiheit, die er hier geradezu expressiv ausschöpfte. Am Fuß des Kreuzes kniet Maria Magdalena, trotz fehlender Salbbüchse (eventuell verloren?) erkennbar an ihrem lang herunterhängendem Haar. Sie blickt zum Gekreuzigten auf. Die gewaltigen Stoffmassen ihres Rockes türmen sich in reichem Faltenspiel auf dem Boden.

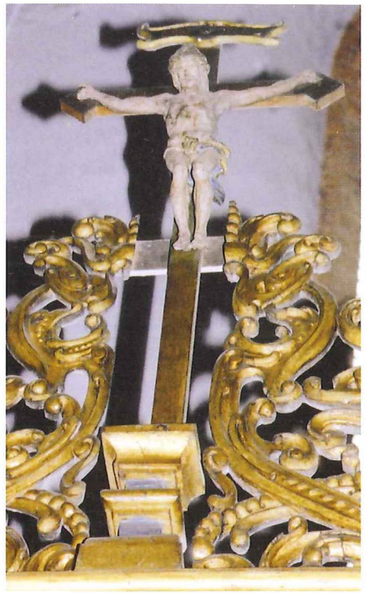


*Abb. 10: Über mittlerem Auszug: Der Gekreuzigte.*

Wegen fehlender Attribute sind die weiteren sechs Personen nicht eindeutig identifizierbar. Der von links ins Bildfeld reitende Mann, der zum Gekreuzigten blickt, könnte Longinus sein, der Jesus die Seitenwunde beibrachte. Die Legenda Aurea berichtet von ihm, dass er durch einen Blutstropfen Jesu, der sein Aug traf, wieder sehend geworden sei[25]. Dann könnte der zwischen Longinus und dem Schächerkreuz Stehende sein Knecht sein, der ihm beim Führen der Lanze geholfen hatte. Der Reiter rechts vorne, der mit der erhobenen rechten Hand auf Jesus weist, muss der „gute Hauptmann“ sein, der beim Anblick des Gekreuzigten gläubig wurde (Mk. 15, 39).

Der Hintergrund zeigt eine gepunzte Goldfläche, die nach Ansicht des Restaurators Schmid zur Originalsubstanz gehört[26]. Insgesamt zeichnet sich diese Kreuzigungsszene durch eine sehr bewegte Lebendigkeit aus.

## Das Motiv

Die Kreuzigung als zentrales Thema der Passion wird in allen Evangelien überliefert, am ausführlichsten im Johannes-Evangelium (Jo. 19, 17-30). Die erste sicher datierbare Darstellung der Kreuzigung findet sich im Codex Rabbula von 586, die bereits die Schächer, die trauernde Frauen mit Maria und Johannes, Longinus mit der Lanze (von griech.: lonché = Lanze) und die um die Kleider würfelnde Kriegsknechte zeigt[27]. Entsprechend der Tendenz, die sich im späten 14. und im 15. Jahrhundert durchsetzte, handelt es sich hier um den Typ einer „volkreichen" Kreuzigung[28].

## 8. Christi Himmelfahrt (Abb. 9)

### Überhöhter Mittelteil

Diese Tafel bildete ursprünglich den oberen Abschluss des Mittelschreins. Es ist der Moment dargestellt, wie Christus in der Bildmitte gerade von einem kleinen Hügel gen Himmel fährt, den Blick nach oben gerichtet, der linke Arm ist erhoben, der rechte fehlt. Der Körper Christi wirkt schwerelos. Nach Meinung des Restaurators E. Brüggemann, der die Himmelfahrtstafel konserviert hat, gehört die Christusfigur nicht zum Originalbestand, sondern wurde im 17. oder 18. Jahrhundert aus Lindenholz erneuert[29]. In zwei Gruppen sind rechts und links die elf Apostel gruppiert. Beide Gruppen sind wiederum ohne Tiefenstaffelung an den vorderen Bildrand gerückt. Dadurch, dass die mittleren Apostel knien bzw. kleiner sind, bildet sich eine Bildschneise, die den Betrachter auf die Himmelfahrt lenkt.

Auch diese Szene ist eingestellt in einen kapellenartigen Raum mit einer Art Sterngewölbe und einem goldgepunzten Hintergrund, der zum Originalbestand gehören dürfte.

*Abb. 11: Linker Seitenflügel, unteres Register, Feld 7: Heilige und Apostel.*

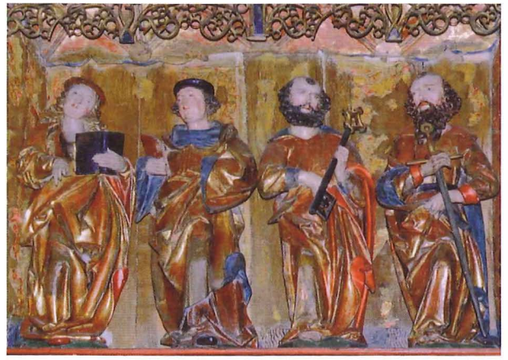


*Abb. 12: Linker Seitenflügel, oberes Register, Feld 8: Heilige und Apostel.*



## Das Motiv

Die frühesten Darstellungen der Himmelfahrt stammen aus der Zeit um 400, entweder Christus in der Mandorla, von Engeln gen Himmel getragen, oder Christus, in den Himmel schreitend und die ihm entgegengestreckte Hand Gottes ergreifend[30].
Der Typ des entschwindenden Christus, wie wir ihn hier vor uns haben, entsteht um das Jahr 1000[31]. Diese Darstellungsweise entspricht dem Text der Apostelgeschichte, deren Bericht schließt mit den Worten: „Und als er (Christus) das gesagt hatte, wurde er zusehends aufgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf vor ihren (der Apostel) Augen" (Apg. 1, 9). Die Darstellung verzichtet, im Gegensatz zu vielen anderen, auf die Anwesenheit Marias, für die es im Neuen Testament aber keinen Hinweis gibt.
Der Schnitzer hat korrekt nur 11 Apostel dargestellt, da der Nachfolger für Judas, Matthias, erst nach der Himmelfahrt berufen wurde (Apg. 1, 15-16).

### Der Kruzifixus (Abb. 10)

Der den Altar bekrönende Kruzifixus ist erkennbar später und könnte bei der Umsetzung des Altars 1648 hinzugefügt worden sein, um dem katholischen Altar einen stärkeren lutherischen Akzent zu geben.

### Die Seitenflügel

### Geschnitzte Einzelfiguren (Abb. 11 - 14)

In die je zwei Register der Seitenflügel sind je vier Figuren, insgesamt 16, eingestellt. Der Restaurator P. K. Schmid kam bei seiner Arbeit an dem Altar 1970 zu dem Ergebnis, dass diese Figuren nicht zum Originalprogramm gehören, sondern nachträglich aus verschiedenen Herkünften eingebracht wurden[32]. Dafür spricht die vom Verfasser nachgeprüfte Tatsache, dass z. B. der Hl. Georg (linker Flügel, unteres Register) und der Apostel Andreas (rechter Flügel, oberes Register) als Vollplastiken gearbeitet sind, also ursprünglich für eine Einzelaufstellung gedacht waren, der Evan-

*Abb. 13: Rechter Seitenflügel, unteres Register, Feld 9: Heilige und Apostel.*

*Abb. 14: Rechter Seitenflügel, oberes Register, Feld 10: Heilige und Apostel.*

*Abb. 15: Predella, Gesamtansicht, Feld 11: Kindheit Jesu, Feld 12: weibliche Heilige.*

gelist Johannes (rechter Flügel, unteres Register) als Halbrelief rückwärts ausgehöhlt ist, andere sind als massive Halbreliefs gearbeitet. Jacobus Maior mit Pilgerhut (linker Flügel, unteres Register) ist erkennbar kleiner als die übrigen Figuren, was durch ein höheres Podest ausgeglichen wird. Das Gleiche gilt für die Figur von Johannes dem Täufer. Im ursprünglichen Zustand waren die Seitentafeln offensichtlich vertikal in je zwei Felder geteilt, was man aus den mittleren Unterteilungen im Schleierwerk ableiten kann, unter denen eine ebensolche Säule gestanden haben dürfte wie an den Seiten der Felder.

Die vier Figuren des linken oberen Registers sind gegenüber den Figuren im Mittelschrein deutlich individueller gearbeitet. Dargestellt sind von links die Hl. Katharina(?), die der Handhaltung nach in der rechten Hand den „verlorenen" Verlobungsring der „mythischen Verlobung" gehalten haben könnte, ferner ein Kirchenlehrer (für einen Apostel ist er zu aufwendig gekleidet, außerdem trägt ein Apostel, außer Jacobus Maior, kein Barett und keine Schuhe). Rechts folgen Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwert.

Im unteren Register des linken Flügels steht neben St. Georg ein nicht identifizierbarer Apostel und rechts außen der Apostel Bartholomäus, gekennzeichnet durch die einzige erhaltene Inschrift im Nimbus und das Messer, das auf die Häutung bei seiner Passion Bezug nimmt. Dies machte ihn zum Schutzpatron der Gerber.

Die Figuren im oberen Register des rechten Flügels sind demgegenüber schlichter gearbeitet. Der linke Apostel hat kein Attribut. Daneben steht in einer sehr voluminösen Darstellungsweise der Apostel Andreas mit seinem Andreaskreuz. Es folgt der Evangelist Johannes, der einzige Apostel ohne Bart. Die ausdruckvollste Figur ist rechts Johannes der Täufer mit dem auf Christus verweisenden Lamm.



*Abb. 16: Predella, linke Szene, Feld 11: Verkündigung.*

Alle Figuren sind im Laufe der Jahrhunderte mindestens dreimal überfasst worden, sind aber gut erhalten[33].

**Predella**

Bei der Predella soll der Frage nachgegangen werden, ob sie stilistisch zum ursprünglichen Programm gehört oder eventuell als Spolie nachträglich eingebracht worden ist. Die auf den seitlichen Auszügen des oberen Registers der Predella angebrachten Wappen des Probstes Johannes Lorber (Amtszeit 1506-1528) auf der linken Seite und der Äbtissin Mechthild Wilde (Amtszeit 1504-1535) auf der rechten Seite weisen die beiden als Stifter des Altars aus, für den die Predella gearbeitet wurde.

## 11. Predella - unteres Segment, geschnitzt: Aus der Kindheitsgeschichte Jesu (Abb. 15)

Der geschnitzte untere Teil der Predella mit den Maßen 35 x 264 cm zeigt in einer bühnenartigen Vertiefung von ca. 21 cm drei Szenen aus der Kindheit Jesu. In der linken Hälfte sind nebeneinander Mariä Verkündigung und Mariä Heimsuchung dargestellt, in der rechten Hälfte, getrennt durch einen Stützbalken, die personenreiche Anbetung der Hl. Drei Könige.

Die beiden Szenen der linken Hälfte werden getrennt durch einen felsigen Hügel, auf dem ein Haus mit einem typischen lüneburgischen Staffelgiebel steht, daneben eine romanische Kirchenapsis.

**Die Verkündigung (Abb. 16)**

Maria saß offensichtlich lesend an einem Tisch mit aufgeschlagenem Buch, bevor sie durch die Erscheinung des Erzengels Gabriel hochgeschreckt wurde. Diese ungeheuerliche Erscheinung lässt Marias erschrecktes Zurückfahren mit hilflos erhobenen Armen (rechte Hand abgebrochen) nachvollziehbar wirken. Mit einer leichten Drehung des Oberkörpers wendet sie sich aus dem Bild her-

*Abb. 17: Predella, mittlere Szene, Feld 11: Heimsuchung.*

aus und lässt den Betrachter an ihrem Schrecken teilnehmen. Ihr offen getragenes Haar deutet auf ihre Jungfräulichkeit. Ihr Kleid mit dem engen, körperbetonten Mieder und dem weiten Rock sowie dem großen Dekolleté entspricht der Mode des frühen 16. Jahrhunderts[34]. Durch das verschreckte Zurückbeugen rutschte der Mantel Marias - ebenso wie das Kleid in blau, der Farbe, die im späten Mittelalter zur Farbe der Madonna wurde - von den Schultern und staucht sich in reichem Faltenspiel am Boden. Durch das Umklappen der Ränder kommt die Innenseite des Mantels zum Vorschein. So gibt der Schnitzer dem Fassmaler die Möglichkeit, diese farblich in rot abzusetzen, was die Darstellung belebt.
Der auf der rechten Seite kniende Erzengel wirkt in Haltung und Ausdruck majestätisch und fordernd. Dies wird noch betont durch das priesterliche Gewand, der „Tunica alba" und der Dalmatica. Die rechte Hand hat er im Redegestus erhoben. Seine goldenen Locken entsprechen der mittelalterlichen Engelsvorstellung, ebenso die großen Flügel. Das hinter dem Tisch und Maria erkennbare Bett zeigt an, dass die Verkündigung im Zimmer Marias stattfindet.

Im Gegensatz zum Passionsschrein sind hier die Figuren einzeln fast vollplastisch ausgearbeitet und zeigen eine ausdrucksvolle, den Raum füllende Plastizität. Durch das Bett im Hintergrund bekommt die Darstellung Tiefe.

## Das Motiv

Das Motiv der Verkündigung, eines der zentralen Themen der christlichen Religion, geht auf den Bericht des Lukas-Evangeliums zurück (Lk. 1, 26-38) und erscheint in der darstellenden Kunst bereits in der römischen Katakombenmalerei um 300 n. Chr. Seit dem 15. Jahrhundert wird das Ereignis, wie hier, in einem bürgerlichen Innenraum dargestellt.

Das aufgeschlagene Buch soll auf die Weisheit Marias hinweisen, häufig ist der Text nach Js. 7.14, die Ankündigung einer Jungfrauengeburt, die als Vorhersage der Geburt Jesu interpretiert wird, auf den Buchseiten dargestellt, ein gutes Beispiel für die typologische Beziehung Neues Testament - Altes Testament.



**Die Heimsuchung (Abb. 17)**
In dem von zwei Steinformationen gerahmten Bildfeld begegnen sich Maria und Elisabeth im Freien, wie der Blick auf das Haus mit lüneburgischem Staffelgiebel und die Kirche im Hintergrund zeigen. Sie begrüßen sich aus einer gewissen Distanz, was dazu führt, dass die beiden schwangeren Frauen sich bogenförmig vorbeugen und sich mit ineinander verschränkten Händen begrüßen. Die Figurengruppe zeigt formal Anklänge an eine Mandorla, wodurch die Zuwendung der beiden Frauen zueinander prägnant zum Ausdruck kommt. Maria trägt, wie in der Verkündigungsszene, ein blaues Kleid und den weiten Umhang mit dem roten Innenfutter. Ihr Haar trägt sie auch hier offen als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit („unbefleckte Empfängnis", Lk. 1, 35).

Elisabeth, eine Verwandte Marias, die im sechsten Monat mit dem zukünftigen Johannes dem Täufer schwanger ist, trägt als verheiratete Frau ein haubenartig um den Kopf gebundenes Tuch[35]. Sie trägt eine Schaube, wie sie für Frauen Ende des 15. Jahrhunderts Mode wurde[36], und darüber einen Umhang, der von der linken Schulter gerutscht ist und sich am Boden staucht. Beide Frauen tragen die ab 1500 in Mode kommenden Kuhmaulschuhe.

Ebenso wie in der Verkündigungsszene sind die Figuren in deutlicher Plastizität ausgearbeitet und zeigen eine sehr emotionale Beziehung zueinander.

## Das Motiv

Das in der darstellenden Kunst sehr verbreitete Motiv der „Heimsuchung", des Besuches Marias bei ihrer Verwandten Elisabeth, wird bei Lukas überliefert (Lk. 1, 39-45). Es erscheint bereits in der 2. Hälfte des 1. Jahrtausends in der darstellenden Kunst. Im späten Mittelalter wird es zu einem der Hauptereignisse des Marienlebens und ist eine der sieben Freuden Marias, die im 15. Jahrhundert kanonisiert wurden[37].

**Die Anbetung der Hl. Drei Könige (Abb. 18)**
Dieses Ereignis nimmt die ganze rechte Hälfte der unteren Predella ein. Am linken Bildrand steht ein Stallgebäude, dessen Wand durch Lücken im Mauerwerk und herausgefallene Steine erkennbar instabil ist. Auf dem Mauerwerk hinter Marias Kopf setzt der dreieckige Dachgiebel mit einem Strohdach auf. Hier wird auf den Stall nach Lk. 2,7 Bezug genommen.

In dem Stall neben der brüchigen Mauer, gegen das ungewöhnliche Geschehen der Anbetung des Kindes abgegrenzt durch die davor platzierte Maria mit dem Kind, steht der ausgegrenzte Josef (Abb. 19). Er ist im Kontrast zu der mädchenhaften Maria als älterer Mann dargestellt gemäß der Überlieferung des Protoevangeliums des Jakobus (Jk. 10, 2). Seine ganze Haltung, die kraftlos über-

*Abb. 18: Predella, rechte Szene, Feld 11: Anbetung der Könige.*

einander gelegten Arme, der geneigte Kopf und vor allem der fassungslose Gesichtsausdruck lassen erkennen, dass die Situation ihn überfordert.

Vor dem Stall thront Maria mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß. Ihr freies Harr fällt gelockt über die Schultern. Sie strahlt eine Mischung aus Würde und mütterlichem Stolz aus. Maria trägt eine blaue Schaube und einen gleichfarbigen Umhang, der von der rechten Schulter gerutscht ist und dessen rechtes Ende sie sich über die Knie gezogen hat. Darauf sitzt das Jesuskind mit babyhaftem Körper, aber dem Gesicht eines Erwachsenen. Der Körper des Kindes ist dem Betrachter zugewandt, der Kopf macht aber eine leichte Drehung nach links zu dem vor ihm knienden König und streckt die (abgebrochene) linke Hand nach der Schatulle aus, die der König ihm reicht.

Der kniende König trägt eine voluminöse Schaube mit breitem Kragen, die sich auf dem Boden zu Falten staucht. Seine auf ein Barett montierte Krone hat er abgenommen. Sie liegt zwischen ihm und Maria auf der Erde. Die Geschlossenheit dieser Gruppe gestaltet der Künstler durch die dreiecksförmige, zum Kind orientierte Gestalt des Königs und die Hinwendung von Mutter und Kind zu dem Knienden. So entsteht wieder eine in sich geschlossene Gruppe, die in der Beziehung der Personen zueinander von andächtiger Emotionalität ist. Hinter dieser Gruppe steht auf einem Hügel der Diener des anbetenden Königs in ehrfurchtsvoller Haltung, sein Barett in den Händen haltend, womit der Künstler eine räumliche Tiefenwirkung erzeugt, die auf den Passionstafeln fehlt.



Der zweite König, ebenfalls mit einer Schaube bekleidet, wartet erkennbar ungeduldig auf den Moment, wo der erste König für ihn den Platz zum Anbeten frei macht. Sein Körper ist vorgebogen, das linke Bein im Ausfallschritt bereits vorgesetzt, sein Blick ist auf das Kind gerichtet. Mit der rechten Hand weist er nach oben (auf den Stern, der sie geführt hat), die linke (verlorene) Hand streckt er seinem auf ihn zukommenden Diener entgegen, der ihm, auch wieder leicht vorgebeugt, das (verlorene) Geschenk reicht. So schafft der Schnitzer mit dem gleichen Kompositionsmittel wie bei Maria und dem ersten König auch hier wieder eine Geschlossenheit der Gruppe, die die Verbindung zwischen den beiden Personen erkennbar zum Ausdruck bringt. Sie sind durch ihre starke Bewegtheit von erwartungsvoller Nervosität geprägt.

Rechts von dieser Gruppe steht in einer ruhigen Kontraposthaltung der dritte König, ein Afrikaner, der mit seiner an das Untergewand genestelten Strumpfhose und der Schamkapsel, beides gehört ins späte 15. Jahrhundert[38], und dem eleganten Dreieckstuch betont modisch gekleidet ist. Sein Barett mit aufmontierter Krone hält er in der Hand, das gibt dem Künstler die Möglichkeit, die für den Afrikaner typischen krausen Haare dekorativ auszuarbeiten. Sein Diener schreitet von links mit einem Ausfallschritt auf den dritten König zu, um ihm das Geschenk für das Jesuskind zu über-

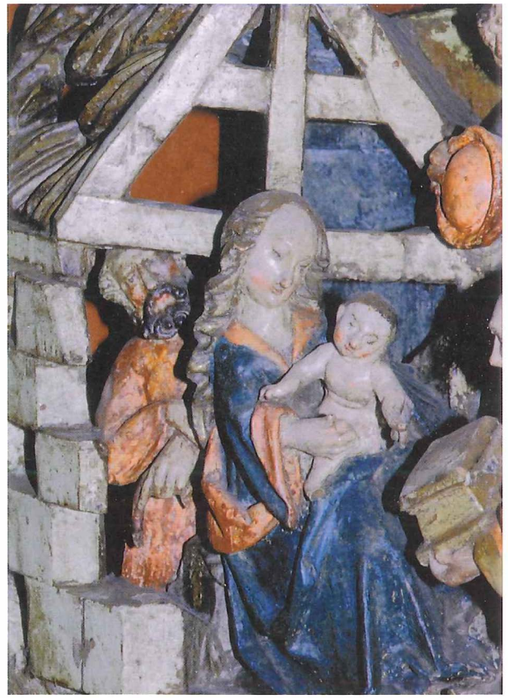


*Abb. 19: Predella, rechte Szene, Feld 11: Maria und Josef mit Jesus (Ausschnitt).*

reichen, ein großes Goldgefäß. Die Szene wird auf der rechten Seite abgeschlossen von zwei weiteren Figuren, die wie die drei Diener gekleidet, aber nicht in die Handlung einbezogen sind.

Auf dem Berghang im Hintergrund, der bei den Restaurierungen weder gesäubert noch überfasst wurde, sind nur mühsam eine sich den Berg hochziehende Stadt mit zwei Kirchen zu erkennen, ein Haus mit lüneburgischem Staffelgiebel und eine Burg auf der Bergkuppe, wahrscheinlich ein Hinweis auf Jerusalem unter Zitierung lüneburgischer Architektur. Über dem mittleren König erkennt man auf dem Bergkamm zwei Schafe, der Hirt ist möglicherweise verloren. Dies ist der Hinweis auf die Verkündigung an die Hirten (Lk. 2, 8-11).

Alle Personen dieser Tafel tragen die nach 1500 in Mode gekommenen Kuhmaulschuhe.

### Das Motiv

Das Matthäus-Evangelium berichtet von Weisen bzw. Sterndeutern aus dem Morgenland (ohne Zahl und ohne Namen), die von einem Stern zu dem Stall von Bethlehem geführt wurden (Mt. 2,1-12). Abweichend vom Matthäus-Evangelium wurden sie schon in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends als Könige dargestellt. Auf dem Mosaik in S. Apollinare Nuovo, Ravenna, um 500, sind die Weisen bereits mit ihren Namen Caspar, Melchior und Balthasar bezeichnet.
Während die Anbetung im 14. und frühen 15. Jahrhundert zu einer vielfigurigen, bewegten, volksfestähnlichen Szene wurde (z. B. „Les Très Riches Heures" des Duc de Berry, fol. 52 recto, 1413-1416), entstand in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts eine stark reduzierte Form, bei der nur die Hauptpersonen auftraten, in diesem Fall mit ihren Dienern. Dieser Bildtyp wurde auch nach der Reformation akzeptiert und weitergeführt.

Über den hier in den Hintergrund gequetschten Josef berichten die kanonisierten Evangelien nur wenig. Im Lukas-Evangelium wird kurz erwähnt, dass Maria mit Josef aus dem Hause Davids verlobt ist (Lk. 1, 27) und bei Matthäus (Mt. 1, 18-25) wird berichtet, dass ein Engel Josef davon abhielt, sich von seiner schwangeren Verlobten zu trennen. So hat Josef, dem Gebot des Engels folgend, Maria auf ihrem schweren Weg begleitet bis zur Flucht nach Ägypten (Mt. 2, 13-15). Weitere Berichte über Josef stammen aus den Apokryphen, insbesondere aus dem Proto-Evangelium des Jakobus, wo er ausführlich gewürdigt wird.

### 12. Predella - oberes Register: Weibliche Heilige (Abb. 15 u. 18)

Diese Figuren wurden nach 1763, als sie noch in einer Beschreibung von Gebhardi erwähnt wurden, und vor 1877, als Mithoff seinen Inventarband verfasste[39], mit einer grünen Ölfarbe übermalt[40]. Vermutlich waren die Heiligen mit der nunmehr lutherischen Religiosität der Konventualinnen nicht mehr kompatibel. Sie wurden von dem Restaurator E. Brüggemann aus Winsen 1954 wieder freigelegt[41]. Dank der Übermalung haben die Farben sich sehr frisch erhalten.
Dargestellt sind neun weibliche Heilige als Dreiviertelfiguren, von denen die mittlere frontal zum Betrachter steht, die anderen acht wenden sich jeweils paarweise einander zu. Ihre Haltung, überwiegend in der typischen gotischen S-Kurve, zeigt ebenso wie die gezierte Handhaltung gotischen Einfluss. Drei Heilige tragen das v-förmige Dekolleté des 15. Jahrhunderts, drei Heilige tragen das viereckige Dekolleté, das zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Mode kam[42], eine Heilige trägt eine hochgeschlossene Ordenstracht. Während die Kleider mit eng anliegendem Mieder und in der Taille ansetzendem reich gefältetem Rock recht einheitlich sind, sind die Ärmel unterschiedlich ausgearbeitet. Einige Figuren zeigen die Tütenärmel des 15. Jahrhunderts, während andere am Handgelenk eng anliegen und mit Bauschen und Schlitzen geziert sind, einer Mode, die um 1500 beginnt[43], ein Datum, dass sich damit als „terminus post quem" anbietet. Die bei allen Heiligen frei rasierte Stirn entspricht ebenfalls der Mode des 15. Jahrhunderts[44].

Die Figuren stellen von links nach rechts dar:

### 1. Die Heilige Elisabeth von Thüringen - 1207 - 1231

Sie wird hier gekennzeichnet durch das Attribut des Fischtellers, womit auf ihre Speisung der Armen verwiesen wird. Sie ist hier noch in herrschaftlicher Kleidung mit Goldschmuck und einer aufwendigen Frisur mit Kalotte dargestellt, also vor ihrem Ortswechsel von der herrschaftlichen Burg in Eisenach nach Marburg in die Armut.
Sie gilt als Trösterin der Witwen und Waisen. Neben dem Fischteller können ein Brotkorb und ein Blumenkorb ihr Attribut sein.

### 2. Die Heilige Euphemia von Chalkedon - Martyrium ca. 303

Die Hl. Euphemia bekannte sich während der Christenverfolgung um 300 zum Christentum. Nach unterschiedlichen Überlieferungen wurde sie erst erfolglos gerädert und dann mit einem Schwert getötet. Daher rühren die Attribute des Rads und des Schwertes, das ihr durch die Brust gestochen wurde[45].

### 3. Die Heilige Barbara (?) - Martyrium 3. Jahrhundert

Die Heilige Barbara, eine Heilige, deren Kult sehr verbreitet war, wird üblicherweise mit einem dreifenstrigen Turm als Attribut dargestellt. Hier scheint der Turm des Kirchenmodells mit 3 Fenstern das Attribut zu sein.

### 4. Die Heilige Apollonia - Martyrium um 294 in Alexandrien

Der Heiligen Apollonia wurden bei ihrem Martyrium die Zähne ausgebrochen. Deshalb ist ihr Attribut eine Zange mit einem Zahn, wie hier dargestellt. Sie gilt als Helferin bei Zahnleiden.

### 5. Die Heilige Agnes - Martyrium um 300 in Rom

Das Lammattribut geht auf die Legende zurück, dass sie acht Tage nach ihrem Tod den Eltern in goldenen Kleidern mit einem weißen Lamm erschienen sein soll. So ist sie bereits in S. Apollinare Nuovo um 556/569 in Ravenna dargestellt[46].
Sie gilt als Schutzpatronin der Kinder und der Verlobten.

### 6. Die Heilige Ottilia, 662-690 - Äbtissin des Augustinerinnen-Konvents in Hohenburg/Elsass

Die Heilige Ottilia wurde als Tochter einer schon älteren Mutter blind geboren. Durch die Taufe bekam sie ihr Augenlicht wieder. Daher sind die zwei Augen ihr Attribut. Als Äbtissin des Augustinerinnen-Konvents Hohenburg im Elsass trägt sie das Klosterhabit[47]. Sie wird als Schutzpatronin des Elsass verehrt.

### 7. Die Heilige Katharina von Alexandrien (?) - Martyrium um 300

Die Heilige Katharina gilt nach der Legende als hochintelligente Frau, die in einer Disputation 50 heidnische Philosophen, die ihren Glauben widerlegen sollten, zum Christentum bekehrte. Daraufhin ließ Kaiser Maxentius sie zu Tode martern, u. a. auf das Rad binden, das aber zerbrach. Dies ist meist ihr Attribut. Hier ist ihr Attribut - da das Rad schon für die Heilige Euphemia verwendet wurde - der Ring, den Christus ihr bei der „mystischen Verlobung" im Traum an den Finger steckte[48]. Sie gehört zu den 14 Nothelferinnen mit breiter Zuständigkeit.

### 8. Die Heilige Ursula - Martyrium im 4./5. Jahrhundert in Köln

Die Heilige Ursula erlitt das Martyrium bei Köln durch die Hunnen zusammen mit den sie begleitenden 11.000 Jungfrauen. Da sie durch einen Pfeil getötet wurde, ist eines ihrer Attribute, wie auf dieser Darstellung, ein Pfeil[49]. Sie gilt u. a. als Schutzpatronin der Lehrerinnen und der Kölner Universität.

### 9. Die Heilige Dorothea - Martyrium um 300 in Caesarea

Die von den Eltern schon christlich erzogene Dorothea weigerte sich, den heidnischen Statthalter zu heiraten, da sie sich als Braut Christi fühlte. Daraufhin wurde sie zum Tode verurteilt. Auf dem Wege zum Richtplatz spottete der heidnische Philosoph Theophilus, wenn sie ihm Früchte und Blumen aus dem Garten ihres Bräutigams brächte, wolle er auch an Christus glauben. Ein Engel brachte den Korb, Theophilus bekehrte sich zum Christentum und wurde zusammen mit der Heiligen Dorothea hingerichtet. So ist der Korb mit Blumen und Früchten das Attribut der Heiligen Dorothea. Sie gilt als Schutzpatronin der Gärtner und der Bierbrauer.



## Der Altarschrein

Der Schrein des Altars ist sorgfältig gearbeitet. Sämtliche Bildfelder sind mit kleinen Säulen seitlich abgegrenzt, bei den unteren Feldern sind sie durch Flechtwerk geziert, im oberen Bereich sind es gedrehte Säulen. Die die Kreuzigung rahmenden Säulen zeigen ein kernloses Flechtwerk und sind jeweils mit einer weiblichen Figur bekrönt. Alle Säulen sind mittig durch einen Schaftring gegliedert.

Das Schleierwerk über den einzelnen Szenen sowie unter den Mittelfeldern scheint zum Originalbestand zu gehören, ausgenommen das Knorpelwerk über der Himmelfahrt, das dem 17. Jahrhundert zugerechnet werden muss. Das Beschlagwerk, das den oberen Abschluss des Altars bildet, ist ebenfalls in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zu datieren.

## Stilistische Einordnung und Datierung

Für den Mittelschrein - Kreuzigung und die vier Passionsszenen - ist die Stiftung 1524 durch Überlieferung gesichert. Hier bietet sich ein stilistisch einheitliches Bild, das von den zusammengedrängten und sehr bewegten, aber standardisierten Figuren geprägt ist, vom über die Niederlande vordringenden Manierismus. Alle Tafeln sind flach ohne Tiefenstaffelung gearbeitet.

Während die Schreinflügel selbst eindeutig zum ursprünglichen Bestand gehören, verkörpern die Figuren in den Seitenflügeln unterschiedliche Stilphasen von der Spätgotik (Hl. Georg) bis in das 16. Jahrhundert, was z. B. die Kuhmaulschuhe des Jacobus Maior im linken unteren Register und des Kirchenlehrers im linken oberen Register belegen. Der Christus der Himmelfahrt ist nach Meinung des Restaurators Brüggemann ins 17. oder 18. Jahrhundert zu datieren[50], was nachvollziehbar scheint.

Die Predella mit ihren zwei Registern stammt stilistisch von einem älteren Altar[51], nach Meinung des Restaurators Schmid von dem ehemaligen Hauptaltar mit der Marienkrönung von 1410, der 1655 nach Gudow gegeben wurde[52]. Der gleichen Meinung ist der Landeskonservator Wesenberg[53]. Diese These ist aber nicht haltbar, da, wie oben beschrieben, stilistische und modische Details eine Entstehung der Predella nach 1500 belegen.

Das untere Register der Predella mit den geschnitzten Szenen aus der Kindheit Jesu zeigt einen ganz anderen Stil als die Figuren des Schreins. Sie sind einzeln fast vollplastisch ausgearbeitet und sehr viel individueller und lebensnaher gestaltet. Hier muss eine sehr hochwertige Werkstatt gearbeitet haben. Gmelin sieht hier wie auch bei den Tafeln des Mittelschreins eine Beziehung zu dem Lüneburger Meister Hans Ditmers, der seit 1516 in Lüneburg als Geselle nachgewiesen ist[54]. Als Vergleich bezieht sich Gmelin auf den Witfeitzener Altar im Museum des Fürstentums Lüneburg, der auf ca. 1520 datiert wird. Dies erscheint dem Verfasser für die Passionstafeln des Mittelschreins nachvollziehbar.

Die Predella wurde wahrscheinlich erst bei der Umsetzung des Kreuzaltars in den Chor als Spolie eines anderen Altars hinzugefügt[55]. Die Wappen des Probstes Johannes Lorber (1506-1529) und der Priorin Mechthild Wilde (1504-1534) auf den Schweifen der Predella lassen Tassilo Knauf vermuten, dass es sich hier um ein Relikt des 1516 ebenfalls von diesen beiden gestifteten Altars der 11.000 Jungfrauen handelt, dessen übrige Teile verloren sind[56]. Dies hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Quellen gibt es dafür nicht.

Über die gemalten weiblichen Heiligen des oberen Registers schreibt Tassilo Knauf, sie seien von „höfischer Eleganz“ [57]. Gmelin vermutet auch für diese Tafel eine Verbindung zu den Gemälden des Witfeitzener Altars der Werkstatt von Hans Ditmers (Lehrling 1513 bei Hinrik Levenstede, ab 1516 Geselle)[58].

Bei diesem oberen, gemalten Register der Predella hält Gmelin es für möglich, dass diese Tafel ursprünglich als Schiebetür zur Abdeckung des geschnitzten unteren Registers in der Passionszeit benutzt wurde. Die Maße beider Tafeln stimmen überein[59]. Vergleichbare, erhaltene Beispiele finden sich am Hochaltar von St. Johannes, Lüneburg und beim Isenheimer Altar in Colmar.

*Anmerkungen*

1 *REINHARDT 1984, 383-384.*
2 *REINHARDT 1984, 393; KNAUF, JULIUS 1974, 25.*
3 *BRINKMANN 2009.*
4 *DEHIO Schleswig-Holstein 1971, 225.*
5 *K. P. SCHMID, 1970, Akte 14, o. S., Archiv Kloster Lüne.*
6 *KRÜGER, FRANZ, Manuskript, vor 1936 - Archiv des Museums für das Fürstentum Lüneburg.*
7 *Diese Information verdanke ich der Konventualin, FRAU I. KUBASTA, GEB. MARWEDE.*
8 *K. P. SCHMID, 1970, Akte 14, o. S., Archiv Kloster Lüne.*
9 *Acta 1878 (ohne Namen), Akte 125, o. S., Archiv Kloster Lüne.*
10 *GMELIN 1974, 170.*
11 *KAHLE 1998, o. S.; LOSCHEK 1999, 439-440.*
12 *LOSCHEK 1999, 407.*
13 *SACHS u.a. 1973, 334-335.*
14 *LOSCHEK 1999, 407.*
15 *LOSCHEK 1999, 122.*
16 *LOSCHEK 1999, 333.*
17 *LOSCHEK 1999, 440; Kahle 1998, o. S..*
18 *SACHS u.a. 1973, 86-87.*
19 *SACHS u.a. 1973, 86-87.*
20 *SACHS u.a. 1973, 222.*
21 *ZUBECK, SPIELMANN 1994, Kat. Nr. 124 u. 128.*
22 *LOSCHEK 1999, 302.*
23 *KAHLE 1998, o. S..*
24 *KAHLE 1998, o. S., Anmerkungen.*
25 *VORAGINE 1999, 182.*
26 *K. P. SCHMID, 1970, Akte 14, o. S., Archiv Kloster Lüne.*
27 *CODEX RABBULA 1959, f 13a.*
28 *SACHS u.a. 1973, 222.*
29 *BRÜGGEMANN 13. 10. 54, o. S., Akte 14, Archiv Kloster Lüne.*
30 *SACHS u.a. 1973, 174.*



31 *SACHS u.a. 1973, 174-175.*
32 *F. K. SCHMID 1970, Akte 14, o. S., Archiv Kloster Lüne.*
33 *E. BRÜGGEMANN, 13. 10. 54, o. S., Akte 14, Archiv Kloster Lüne.*
34 *LOSCHEK 1999, 160-161.*
35 *KAHLE 1998, o. S..*
36 *LOSCHEK 1999, 407.*
37 *SACHS u.a. 1973, 136.*
38 *KAHLE 1998, o. S. u. Loschek 1999, 407.*
39 *MITHOFF 1877, 122.*
40 *GMELIN 1974, 170.*
41 *E. BRÜGGEMANN 13. 10. 54, o. S., Archiv Kloster Lüne.*
42 *LOSCHEK 1999, 160-161.*
43 *KAHLE 1998, o. S. - Loschek 1999, 103.*
44 *LOSCHEK 1999, 224-225.*
45 *VORAGINE 1999, 550-551.*
46 *SACHS u.a. 1973, 22-23.*
47 *GMELIN 1974, 169.*
48 *GMELIN 1974, 169.*
49 *SACHS u.a. 1973, 339.*
50 *BRÜGGEMANN 13. 10. 54, o. S., Akte 14, Archiv Kloster Lüne.*
51 *KNAUF, JULIUS 1974, 26.*
52 *K. P. SCHMID, Hildesheim, 1970, o. S., Akte 14, Archiv Kloster Lüne.*
53 *WESENBERG 1954.*
54 *GMELIN 1974, 164 u. 168.*
55 *REINHARDT 1984, 394.*
56 *KNAUF, Julius 1974, 26.*
57 *KNAUF, Julius 1974, 26.*
58 *GMELIN 1974, 168.*
59 *GMELIN 1974, 170.*

*Literaturverzeichnis*


*BIBEL*
*Die Bibelstellen werden zitiert nach: Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Stuttgart 1980.*

*Quellen*

*Acta 1878: Akte 125, o. S., ohne Namen, Archiv Kloster Lüne.*

*BRÜGGEMANN 13. 10. 54: E. Brüggemann, Restaurierungsbericht, Manuskript o. S., Archiv Kloster Lüne, Akte 14.*

*KRÜGER vor 1936: Franz Krüger, ohne Titel (Kloster Lüne und die Altäre), Manuskript, o. S., Archiv des Museums des Fürstentums Lüneburg, ohne Datum, Lüneburg vor 1936.*

*SCHMID 1970: K.P. Schmid, Restaurierungsbericht, Manuskript o. S., Archiv Kloster Lüne, Akte 14, Hildesheim 1970.*

*WESENBERG 1954: Landeskonservator Wesenberg 1954, o. S., Archiv Kloster Lüne, Akte 14*

*Nachschlagewerke*

*DEHIO 1971: Johannes Habich (Bearb.): Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler - Hamburg - Schleswig-Holstein. München 1971.*

*LOSCHEK 1999: Ingrid Loschek, Reclams Mode- und Kostümlexikon. Stuttgart 1999.*

*SACHS u.a. 1973: Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1973.*

*Literatur*

*BRINKMANN 2009: Jens-Uwe Brinkmann, Kloster Lüne. (Die Blauen Bücher) Königstein im Taunus 2009.*

*CODEX RABBULA 1959: Carolus Ceccechelli, Joseph Furlani, Mario Salmi, „Codex Rabbula". Lausanne1959.*

*GMELIN 1974: Hans Georg Gmelin, Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen. München 1974.*

*KAHLE 1998: Rotraut Kahle, Kostümhistorische Betrachtung des Hochaltars im Kloster Lüne. Manuskript Lüneburg 1998.*

*KNAUF, Julius 1974: Tassilo Knauf, Ilse u. Kurt Julius: Kloster Lüne. Braunschweig 1974.*

*MITHOFF 1877: Hektor Wilhelm Mithoff, Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Band 5: Fürstenthum Lüneburg. Hannover 1877.*

*REINHARDT 1984: Uta Reinhardt, Lüne. In: Ulrich Faust (Hrsg.), Die Frauenklöster in Niedersachsen, Schleswig-Holstein und Bremen. St. Ottilien 1984, 377-402.*

*VORAGINE 1999: Jacobus de Voragine, (Übers. Richard Benz), Die Legenda Aurea. Gütersloh 1999.*

*ZUBECK, SPIELMANN 1994: Paul Zubek, Heinz Spielmann (Hrsg.), Schloss Gottorf und seine Sammlungen – Mittelalter. Schleswig 1994.*

*Abbildungsnachweis*

*Abb. 1 – 19: Luise Limberg*



# Der Renaissance-Seitenflügel des Hauses Am Sande 52 in Lüneburg

Bernd Adam

Das Grundstück Am Sande 52 liegt an der Nordseite des gleichnamigen Platzes (Abb. 1) und ist mit einem giebelständigen Vorderhaus und einem mächtigen, um 1870 errichteten Backsteinspeicher im rückwärtigen Bereich bebaut. Entlang der Westseite der Parzelle vervollständigen zwei aneinander gesetzte Seitenflügel den Baublock. Der im Erdgeschoss sowie im Bereich der Nord- und Westwand massiv in Backstein aufgemauerte und in seinen beiden Obergeschossen in Fachwerk ausgeführte südliche Seitenflügel zeigt mit seiner gleichmäßigen Reihung von Fußbändern an allen Außenwandständern, profilierten Knaggen, die die Vorkragungen der Fachwerkgeschosse stützen und Backstein-Zierausfachungen in verschiedenen Mustern typische Gestaltungsformen des späten 16. Jahrhunderts (Abb. 2).

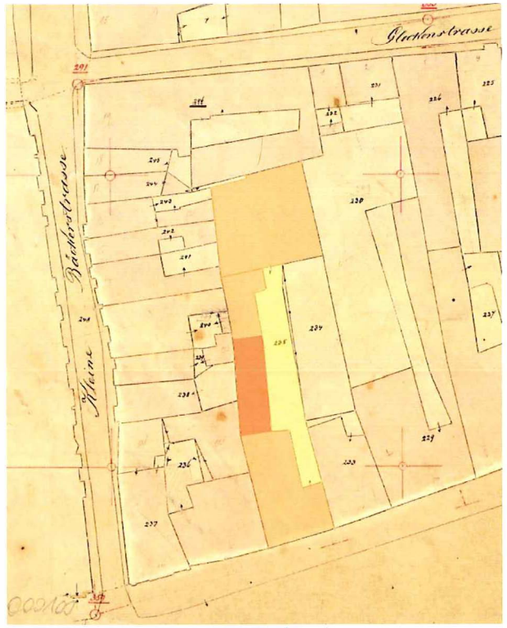



*Abb. 1*

Im Februar 2009 konnten im Auftrag der Nordteam V. GmbH ein formgetreues Aufmaß von Teilen des Gebäudes sowie eine bauarchäologische Untersuchung des zu dieser Zeit unbewohnten zweiten Obergeschosses durchgeführt werden, die in Zusammenschau mit der Auswertung der Hausakte bei der städtischen Bauverwaltung grundlegende Erkenntnisse zur Baugeschichte geliefert haben. Eine in diesem Zusammenhang von Erhard Pressler durchgeführte dendrochronologische Untersuchung hat ergeben, dass alle beprobten Bauhölzer im Herbst und Winter 1591 gefällt wurden. Da eine schlagfrische Verarbeitung des Eichenholzes üblich war, ist davon auszugehen, dass die Abzimmerung und Aufrichtung des Gebäudes aller Wahrscheinlichkeit nach

*Abb. 2*

steinmauerwerk des Erdgeschosses Spuren grundlegender Überformung zeigt. Die Markierung der Hölzer erfolgt durchgängig mit einfachen römischen Zahlen, wobei die Zählung der Gebinde sowohl an der komplett aus Eichenholz abgezimmerten Fassade wie im Dachwerk von Süden nach Norden durchläuft. Alle verwendeten Konstruktionshölzer weisen stattliche Querschnitte auf und sind scharfkantig aus dem vollen Holz herausgearbeitet. Da bei diesem Vorgehen viel Verschnitt anfiel, ist davon

im Jahre 1592 erfolgte. Weil das Grundstück, das sich zuvor für nahezu ein Jahrhundert im Besitz der Familie Wilde befunden hatte, im Jahre 1590 an die Familie von Cölln veräußert wurde[1], kann in der Errichtung des Seitenflügels eine Anpassung der Bebauung an die Bedürfnisse des neuen Besitzers Daniel von Cölln gesehen werden. Die Giebelschrägen des Vorderhauses zieren bis heute zwei Schlüssel tragende Löwen, die Wappentiere der Familie von Cölln (Abb. 3)[2].

Durchgängige und schlüssige Abbundzeichensysteme an der Fassade, den Deckenbalken und im Dachwerk belegen, dass die bauzeitliche Konstruktion in den Obergeschossen des Seitenflügels nahezu ungestört erhalten ist, während das Back-

auszugehen, dass die Erbauer durchaus wohlhabend waren. Dies wird durch die dendrochronologisch bestimmte Herkunft des Holzes bestätigt: Die verwendeten Stämme wurden aller Wahrscheinlichkeit nach in der Umgebung von Lüneburg und im Wendland geschlagen, und dies zu einer Zeit, als qualitätvolles Eichen-Bauholz in der Region überaus knapp und damit auch teuer war. Als hochwertig sind auch die breiten Eichenbohlen anzusprechen, aus denen der Boden und die Decke des zweiten Obergeschosses gebildet werden. Bei einer Stärke von knapp 4 cm weisen sie Breiten von bis zu 52 cm auf und sind durch Federleisten, die in seitlich eingehobelte Nute fassen, zu durchgehenden Deckenebenen verbunden. Angesichts einer hier



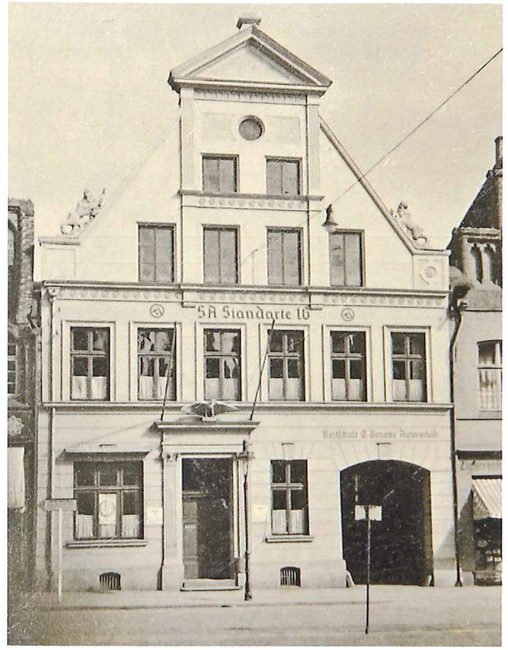



*Abb. 3*

aufgefundenen Holzhandelsmarkierung ist davon auszugehen, dass die Bohlen zur Bauzeit als Fertigware angekauft wurden (Abb. 4). Die wirtschaftlich gesicherte Position des Bauherrn Daniel von Cölln ist auch daran ablesbar, dass er im Jahre 1600 aus den Erträgen seines am Sande gelegenen Hauses eine jährliche Prövenabgabe (Rente) in Höhe von 12 Mark zu Gunsten des Spitals „Zum Großen Heiligen Geist“ aussetzen konnte[3].

In den neu errichteten Seitenflügel wurde eine ältere, angesichts der Formate der verwendeten Backsteine (27-28 cm x 12,5-12,7 cm x 8-8,5 cm) und des Mauerwerksverbandes wohl noch aus dem Mittelalter stammende Backsteinwand auf der Grenze zum westlich hin anschließenden Nachbargrundstück integriert (Abb. 5). Da diese Wand auf ihrer Ostseite zum Innenraum hin eine Gliederung durch große, segmentbogig überfangene Nischen aufweist (Abb. 6), wie sie für die Raumseite gebäudebegrenzender Mauern typisch ist, kann davon ausgegangen werden, dass der heutige Seitenflügel einen Vorgängerbau hatte, dessen westliche Brandwand 1592 in die heutige Anlage einbezogen wurde. Einige Konstruktionshölzer, die wahrscheinlich aus dem hierbei abgebrochenen Vorgängerbau stammen, fanden beim Abbund des neu errichteten Dachwerks Wiederverwendung.

Die zum Hof gewandte Ostwand war anfänglich stärker durchfenstert, als dies heute der Fall ist. Alle Wandständer weisen im oberen Bereich ihrer

*Abb. 4*

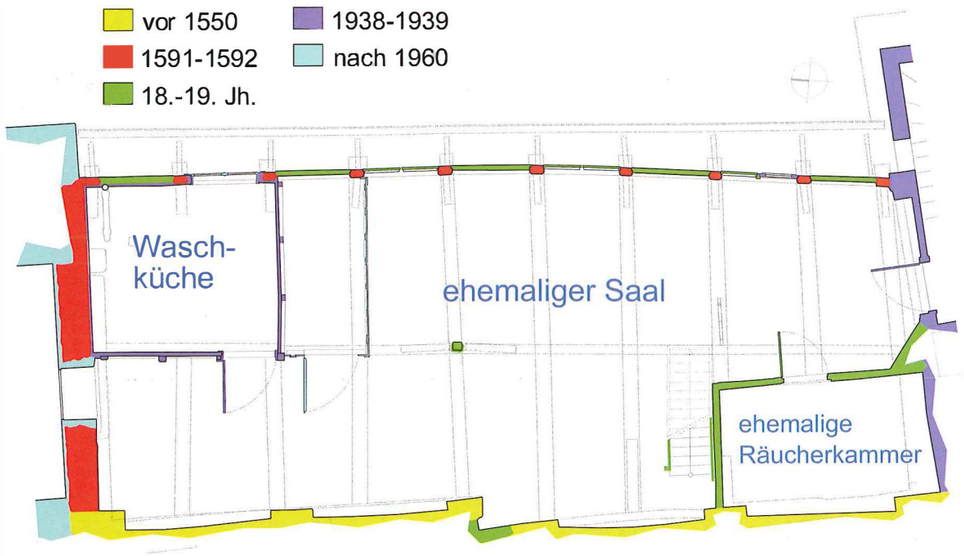



*Abb. 5*

Außenkanten rechtwinklige Ausklinkungen (2,5 x 2,5 cm) auf. Dies deutet darauf hin, dass im ersten und zweiten Obergeschoss zur Bauzeit durchgängige Reihen von Fenstern oder Luken angeordnet waren. Hierdurch konnten die dahinter gelegenen, lang gestreckten Räume großzügig belichtet werden, was für Wirtschafts- oder Lagerräume in diesem Umfang nicht nötig gewesen wäre. Zudem waren Fenster teuer, so dass sich hier ebenso wie in dem auffälligen Ziermauerwerk der Gefache unterhalb der Brüstungsriegel die Wohlhabenheit der Erbauer bestätigt. Spätere Umbauten erklären den Wechsel in der Ausfachung der Wandfelder zwischen verschiedenen bauzeitlichen Ziermustern aus auffällig kleinen, handgeformten Backsteinen (Höhe 5-5,5 cm, Länge 18-19 cm) in den Brüstungsfeldern und größeren, hochkant gestellten Ziegeln in den oberen Wandbereichen (Abb. 7). Letztere wurden erst bei der nachträglichen Vermauerung ursprünglicher Öffnungen eingebaut, so dass heute nur noch jedes zweite Wandfeld ein Fenster aufnimmt. In der massiv in Backstein aufgemauerten Nordwand des zweiten Obergeschosses sind keine Spuren bauzeitlicher Öffnungen erkennbar. Daher ist davon auszugehen, dass bereits 1592 im Norden ein zweiter Seitenflügel anschloss oder zumindest seine Errichtung vorgesehen war.



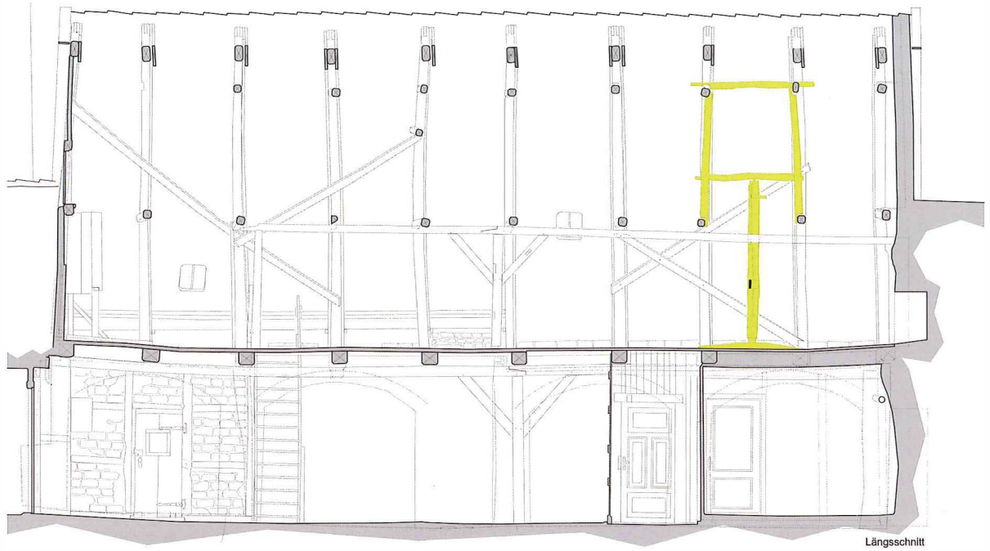



*Abb. 6*

Das zweite Obergeschoss des Seitenflügels wurde zur Bauzeit von einem ungeteilten Raum mit einer Grundfläche von gut 80 m² eingenommen, dessen Unfassungswände materialsichtig ausgeführt waren. Wandständer und Deckenbalken sind innen durch gerundet ausgearbeitete Kopfbänder verbunden (Abb. 7, Schnitt) und die Kanten der sichtbaren Konstruktionshölzer sorgfältig abgefast, so dass die mächtigen Eichenhölzer auch im Innenraum gut zur Geltung kommen und dieser trotz des anfänglichen Verzichts auf Wandanstriche keineswegs ärmlich wirkt. Eine an der Decke im südlichen Raumbereich in Fragmenten erhaltene dekorative Bemalung mit Knorpelwerk (Abb. 8), das stilistisch in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts oder möglicherweise sogar in die Erbauungszeit des Seitenflügels datiert werden kann, deutet darauf hin, dass der durchgehende Raum im zweiten Obergeschoss anfangs als Wohn- oder Festraum gedient hat, weil eine derartig aufwändige Deckengestaltung für einen Lager- oder Wirtschaftsraum völlig unüblich wäre. Da die Bemalung durch farbige Begleitstriche auf die bauzeitliche Lage der Deckenbalken Rücksicht nimmt, gehört sie auf jeden Fall zum ursprünglichen Raumzusammenhang. Anfänglich wird sie im gesamten Stockwerk bestanden haben und ihr heutiges Fehlen im nördlichen Raumbereich dürfte

*Abb. 7*

auf Mazeration (Holzzersetzung) zurückzuführen sein. Zwar war die Anordnung von Sälen im Seitenflügel in Lüneburger Patrizierhäusern der Normalfall, doch befanden sich diese in der Regel im ersten Obergeschoss[4]. Angesichts der anfangs gleichartig starken Durchfensterung der Fassaden im ersten und zweiten Stockwerk kann vermutet werden, dass es zur Bauzeit auch im ersten Obergeschoss des Seitenflügels einen Saal gab. Die hier rekonstruierbare Raumkonzeption mit zwei übereinander liegenden Sälen ist ungewöhnlich und dürfte mit der seit 1521 und bis ins 19. Jahrhundert hinein belegten Nutzung des gesamten Hauses als Herberge „Schwarzer Adler" im Zusammenhang stehen[5]. Die in der volkstümlichen Überlieferung vereinzelt als „Danzhus" bezeichneten Säle in den Seitenflügeln Lüneburger Häuser dienten oft der Unterbringung von Gästen und als Festraum.
Diese Funktionen wurden in einem Herbergsbetrieb stärker nachgefragt, als in einem Privathaushalt, so dass die Anordnung zweier übereinander gelegener Säle hier schlüssig erscheint.



Ob der obere Saal anfangs geheizt werden konnte, ist heute nicht mehr eindeutig zu entscheiden. Auf jeden Fall hat in der Mitte seiner Westwand zeitweise ein Schornsteinzug bestanden, der jedoch auch zu einer Feuerstelle in einem der weiter unten gelegenen Stockwerke gehört haben kann. Der im ersten Obergeschoss zu vermutende Saal wies auf jeden Fall einen großen Kamin in der Mitte seiner Nordwand auf. Fragmente der zwischenzeitlich abgebrochenen, bis in das zweite Obergeschoss hinein reichenden Kaminhaube sind an der dortigen Nordwand erhalten und mit dieser im Verband aufgemauert. Hieran zeigt sich deutlich, dass der Rauchfang zum ursprünglichen Baugefüge gehört.

Das Dachwerk des Seitenflügels ist als einfaches Kehlbalkendach mit Hahnenbalken ausgebildet (Abb. 7, Schnitt) und lediglich durch unter die Sparren genagelte, bohlenförmige Windrispen in Längsrichtung ausgesteift. Die Kehlbalken sind von Süden auf die Sparren aufgeblattet und die Anschlüsse dabei durchgängig als einseitige Weichschwanzblätter ausgebildet und mit gerade eingeschlagenen Holznägeln befestigt. Viele der Knotenpunkte erhielten eine zusätzliche Fixierung durch große handgeschmiedete Nägel.

In einer nachträglichen Umbauphase wurde das zweite Obergeschoss zu Lagerzwecken umgenutzt und in seiner Südwestecke ein Raum abgeschert (Abb. 5), dessen Fachwerkwände aus zweitverwendetem Baumaterial zusammengefügt wurden und der angesichts starker Durchrußungen wohl von Anfang an als Räucherkammer gedient hat. Hierfür spricht auch, dass seine Tür aus Feuerschutzgründen an der Innenseite komplett mit Eisenblech beschlagen ist. Bis zu diesem Zeitpunkt wiesen die Innenwände keinen Anstrich auf und wurden nun erstmals geweißt. Die anfänglich in der Ostfassade anzunehmenden Fenster wurden entfernt und entweder durch Luken oder durch eine Ausfachung aus hochkant vermauerten Backsteinen ersetzt. Im Dachraum erfolgte der Einbau eines Lastenaufzugs mit einem gut 1,60 m messenden Antriebsrand, das mit einer endlos laufenden Leine vom ersten Obergeschoss aus betrieben werden konnte. Zwar ist das Aufzugsrad nicht mehr erhalten, doch ist sein Durchmesser am Abstand der Bohrungen in der Dielung des Dachbodens ablesbar, die als Durchlass für die Antriebsleine dienten. Spätestens zu dieser Zeit muss zwischen dem achten und neunten Dachgebinde eine nach Osten weisende Gaube aufgesetzt worden sein, durch die eine Beschickung des Dachbodens vom Innenhof aus möglich war.

*Abb. 8*

Diese Gaube ist auf einem Bestandsplan aus dem Jahre 1938 noch verzeichnet (Abb. 9), wurde jedoch zwischenzeitlich demontiert. Die bis heute im Dach erhaltene vertikale Welle zum Betrieb des Aufzugs ist eine Nachfolgekonstruktion, die hier als Ersatz für das anfängliche Antriebsrad eingebaut wurde (Abb. 6). Die dendrochronologische Datierung der Aufzugswelle in die Zeit um 1474 belegt, dass sie zuvor bereits zum Antrieb eines Lastaufzugs in einem anderen Gebäude eingesetzt war (z. B. in einem mittelalterlichen Vorgängerbau des um 1870 errichteten Hinterhauses) und im heutigen Bauzusammenhang wohl erst im 19. Jahrhundert Verwendung fand.
Durch Einbau der von Nord nach Süd gespannten Stuhlkonstruktionen aus Nadelholzbalken unter den Deckenbalken des zweiten Obergeschosses und den Kehlbalken des Dachwerks wurde die Tragfähigkeit der nun zu Lagerzwecken genutzten Böden erhöht (Abb. 6). Die Deckleisten über den Stößen der bauzeitlichen Dielung dürften im Dachraum zum ursprünglichen Bestand gehören, im zweiten Obergeschoss jedoch erst nach Umwandlung des Saales in einen Lagerraum aufgenagelt worden sein.

Wann die anfängliche Wohnnutzung im Seitenflügel aufgegeben wurde, ist nicht klar zu fassen, weil alle in diesem Zusammenhang eingebauten Konstruktionen weitgehend aus zweitverwendetem Baumaterial angefertigt wurden und daher weder über die Formate der verwendeten Backsteine noch über eine dendrochronologische Untersuchung der Konstruktionshölzer eine Datierung dieser Maßnahme möglich ist. Da aber durchgängig handwerklich gefertigte Materialien verwendet wurden, hat die Umnutzung mit Sicherheit in vorindustrieller Zeit (vor 1870) stattgefunden. Weil die dekorative Deckenbemalung des 17. Jahrhunderts vor der Umnutzung keine aktualisierende Überformung erfahren hat, ist es recht wahrscheinlich, dass die Nutzungsänderung schon relativ früh und somit wohl im Verlauf des 17. oder 18. Jahrhunderts stattgefunden hat.

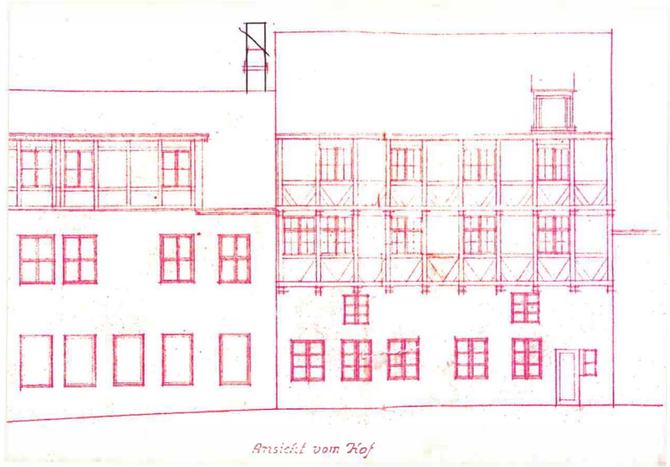



*Abb. 9*



Eine umfangreiche schriftliche Überlieferung zu den am Haus durchgeführten Baumaßnahmen setzt erst mit Führung der Hausakte bei der städtischen Verwaltung um die Wende zum 20. Jahrhundert hin ein. Im Hinterhaus der Parzelle Am Sande 52 war in den 1930er Jahren die Reitschule von Gustav Benecke untergebracht. Zur zeitgemäßen Erweiterung seines Gewerbes ließ dieser 1936 durch den Architekten Erwin Schulz die bis heute erhaltene Garage im Kellergeschoss des Hintergebäudes anlegen. Wahrscheinlich handelt es sich hier um die älteste erhalten Tiefgarage Lüneburgs. Im Folgejahr wurde über der Tordurchfahrt Am Sande als Ersatz für ein Firmenschild mit der Aufschrift „Reitinstitut Benecke" die Beschriftung „Reitschule G. Benecke-Autoverleih" angebracht (Abb. 3)[6].

Der hintere (nördliche), wohl in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts als Verlängerung des Fachwerkbaus von 1591 massiv erneuerte zweigeschossige Seitenflügel wurde 1937 nach einem Entwurf des Architekten Johannes Prien aus Lüneburg dahingehend umgebaut, dass im Erdgeschoss eine Elektrowerkstatt und im ersten Obergeschoss ein Lagerraum für den Elektrohandel von Willy Müller eingerichtet werden konnte[7]. Räume im Vorderhaus waren zu dieser Zeit an die nationalsozialistische SA-Standarte 16 vermietet[8]. Der Architekt Hans Holthey aus Lüneburg plante 1938 für das Licht- und Radiohaus Willy Müller einen grundlegenden Umbau des Hauses Am Sande 52. In diesem Zusammenhang sah er im Erdgeschoss den Abbruch aller bestehenden Wände im Vorderhaus und Seitenflügel vor, um dort einen Laden und vier Büroräume einzurichten. Im rückwärtigen Bereich des Haupthauses an der Grenze zum Seitenflügel hin war bereits zu dieser Zeit der vollständige Neuaufbau des Treppenhauses vom Keller bis zum Dachboden und im Erdgeschoss des Flügelbaus die Anlage von Büros geplant. Im ersten Entwurf sah Holthey vor, auch das erste Obergeschoss des Seitenflügels für den Geschäftsbetrieb in Nutzung zu nehmen und hier einen Ausstellungsraum einzurichten[9]. Zuvor wies der Seitenflügel in diesem Stockwerk nur einen ungeteilten Raum auf, der als Lager genutzt wurde. Somit ist anzunehmen, dass der bereits für die Bauzeit anzunehmende Saal im ersten Obergeschoss bis in diese Zeit in seiner Grundform vorhanden war. Das zweite Obergeschoss war bis 1938 noch nicht ausgebaut und lediglich als Trockenboden in Nutzung, was noch heute an einer großen Zahl hölzerner Haken abzulesen ist, die hier an verschiedenen Konstruktionshölzern angenagelt sind und für die Befestigung von Wäscheleinen gedient haben dürften. Vom bestehenden Trockenboden wurde durch das Einziehen von Leichtbauwänden aus zementgebundenen Holzfaserplatten (Heraklith) eine neue Waschküche geschaffen[10].

Am 29. Juni 1938 wurde die Genehmigung zum Umbau des Seitenflügels zu Betriebsräumen und zum Einbau einer Werkswohnung im Obergeschoss einschließlich des neuen Treppenhauses erteilt. Die Anlage einer massiven Treppenhauswand an der Südseite des Seitenflügels mit Zugangstür war bereits in der bis heute erhaltenen Form vor-

gesehen. Eine Ansicht vom 27. September 1938 zeigt den Seitenflügel von der Hofseite (von Osten) her (Abb. 9). Hierauf ist zu erkennen, dass im Zusammenhang mit dem 1938 genehmigten Umbau die Fassade des Erdgeschosses bezüglich der Verteilung und Größe der Fensteröffnungen bereits weitgehend in die Form gebracht worden ist, die bis heute Bestand hat. Zudem zeigt der Plan, dass zu dieser Zeit am Nordende des Daches noch eine Aufzugsgaube mit Schleppdach bestand, über die eine Beschickung des Lagerbodens im Dachraum mittels der bis heute dort erhaltenen Windenkonstruktion möglich war.

Der 1937 umgebaute nördliche Seitenflügel wurde 1967 abgebrochen und durch den noch heute bestehenden Backsteinbau nach einem Entwurf des Architekten Gustav Hess aus Lüneburg ersetzt[11]. Hier war anfänglich die Fernsehreparaturwerkstatt der Firma Willy Müller untergebracht. Im Zusammenhang mit dieser Baumaßnahe wurde an die Nordwand des Fachwerk-Seitenflügels ein Fahrstuhlschacht angebaut, Zugänge zu diesem wie auch zum nun nördlich anschließenden Nachbarflügel eingebrochen und dabei große Teile des Nordgiebels neu aufgemauert.

Das Erdgeschoss des Seitenflügels wurde schließlich 1987 zusammen mit dem Vorderhaus für die Aufnahme eines Eiscafés umgestaltete, ohne dass die Hoffassade dadurch wesentliche Veränderungen erfahren hätte. Es kam in diesem Zusammenhang lediglich zum Einbau neuer Fenster und zur Vermauerung der Nebeneingangstür im nördlichen Bereich des Erdgeschosses, um dahinter den Sanitärbereich der Gaststätte anlegen zu können. Den zugehörigen Entwurf lieferte der Architekt Hans Koschier aus Lüneburg-Oedeme[12].

Der Seitenflügel des Hauses am Sande 52 zeigt somit nach außen noch weitgehend seine bauzeitliche Gestaltung und bewahrt in seinen oberen Stockwerken sowie dem Dachwerk große Teile der ursprünglichen Bausubstanz, wodurch die Finanzkraft seiner Erbauer und sowie die ursprüngliche, ungewöhnliche, wohl durch die langjährige Nutzung als Herbergsbetrieb bedingte Raumstruktur mit zwei übereinander gelegenen Sälen in den Obergeschossen bis heute ablesbar ist.



*Anmerkungen*

1 *BÖKER 2010, 243; CÖLLN 1906, 19 .*
2 *CÖLLN 1906, 2 u. 15.*
3 *CÖLLN 1906, S. 15 u. 19.*
4 *TERLAU-FRIEMANN 1994, 64 u. 85.*
5 *BÖKER 2010, 243, CÖLLN 1906, 15 u. 19*
6 *Hansestadt Lüneburg, Baudezernat, Bauaufsicht (im Folgenden abgekürzt: HLgBau): Hausakte, Antrag vom 28. Juni 1937.*
7 *HLgBau: Hausakte, Entwurfszeichnung vom 22. September 1937.*
8 *HLgBau: Hausakte, Anfrage vom 5. Januar 1938.*
9 *HLgBau: Hausakte, Baubeschreibung vom 1. April 1938.*
10 *HLgBau: Hausakte, Bauantrag vom 10. Mai 1938.*
11 *HLgBau: Hausakte, Entwurfszeichnungen vom April 1967.*
12 *HLgBau: Hausakte, Entwurfszeichnungen vom 1. Oktober 1987.*

*Literatur*

*BÖKER 2010: Doris Böker (Bearb.), Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Baudenkmale in Niedersachsen Bd. 22.1, Hansestadt Lüneburg, Petersberg 2010.*

*CÖLLN 1906: Georg von Cölln (Hrsg.), Die von Cölln. Genealogisch-biographische Umschau durch frühere Jahrhunderte bis zur Gegenwart. Hannover 1906.*

*TERLAU-FRIEMANN 1994: Karoline Terlau-Friemann, Lüneburger Patrizierarchitektur des 14. bis 16. Jahrhunderts. Lüneburg 1994.*

*Abbildungsnachweis*

*Abb. 2, 4-8 Adam*
*Abb. 1, 3 u. 9 Hansestadt Lüneburg, Baudezernat, Bauaufsicht*

# Die Kräuter- und Materialkisten in der „Alten Raths-Apotheke“ Erste Untersuchungen und Freilegungen einer farbigen Gestaltung der Renaissancezeit

Markus Tillwick

Die historische Kräuter- und Materialkammer der „Alten Raths-Apotheke“ in Lüneburg enthält diverse Vorratskisten, die zum Großteil offensichtlich aus der Erbauungszeit des Gebäudes (1598) stammen. Sie sind somit vermutlich die ältesten erhaltenen Gewürz- und Materialbehälter ihrer Art. Kräuter- und Materialkammern befanden sich, im Gegensatz zur Offizin (dem Verkaufsraum), stets in den oberen Geschossen der Apotheken. Dort wurden Kräuter, Gewürze, Drogen sowie Materialien trocken und diebstahlgeschützt gelagert und zubereitet. Die Kammern waren deshalb sowohl Lager- als auch Arbeitsräume.

Der Apotheker Ulricus Luthmer ließ für sein neues Gebäude 1598 eine Materialkammer einrichten, in die wahrscheinlich auch ältere Ausstattungsteile aus dem Vorgängerbau umgearbeitet wurden, um sie in seine Apotheke neu einzupassen. Auf einigen Kistenunterseiten finden sich Verzierungen und Beschriftungen, die auf eine noch ältere Entstehungszeit als 1598 hinweisen. Bereits 1524 zog die Apotheke an ihren jetzigen Standort.

Heute präsentieren sich die Regale und Kisten in einer für die Zeit um 1900 charakteristischen holzimitierenden Farbfassung, die sich im Laufe der Zeit von Hell- zu Dunkelbraun verfärbt hat. Jedoch waren die Kammer und ihre Regalsysteme ursprünglich sehr bunt und farbenfroh gestaltet, wie jetzt anhand zweier exemplarischer Freilegungen nachgewiesen werden konnte. Dafür sind zuvor Farbproben der Oberfläche entnommen und mikroskopisch ausgewertet worden. Es zeigte sich eine über 400 Jahre alte farbige Bemalung inklusive historischer Beschriftungen.

*Abb. 1: Eine große Materialkiste (47 x 52 x 51 cm) mit freigelegter Beschlagwerkornamentik von 1598 und lateinischer Beschriftung. Sie beinhaltete ursprünglich schwarzen Pfeffer (piper nigrum commune) und später Ziegentalg (sevum hircinum).*

*Abb. 2: Detail der Beschlagwerkornamentik und zwei Beschriftungen der großen Materialkiste.*

Im Laufe der Zeit sind die Vorratskisten, dem jeweiligen Geschmack folgend, teilweise mehrfach überstrichen worden. Dabei änderten sich nicht nur die Gestaltung sondern auch der Inhalt und die Beschriftungen der verschiedenen Kisten bis in das 20. Jahrhundert hinein.

Nach der Freilegung der ursprünglichen Frontansicht einer großen Kiste (47 x 52 x 51 cm) zeigten sich Verzierungen in hellem und dunklem Grün, eine für die Zeit um 1600 typische Beschlagwerkornamentik (Abb. 1). Die dreidimensionale Wirkung wird zusätzlich durch weiße und schwarze Konturen und einem umrahmenden kräftigen Rot hervorgehoben. Auf dem Schriftfeld ist „SEVUM HIRCIN[UM]“ (sevum hircinum - Ziegentalg / Bockstalg / Unschlitt) zu lesen (Abb. 2). Ziegentalg wurde vor allem für Salben, als Lichtertalg und (mit Buchenasche versetzt) zur Herstellung von Seifen verwendet.

Unter dieser Beschriftung befindet sich eine noch ältere Aufschrift „PIPER NIGRVM CO[M̄]E~“ (piper nigrum commune – gemeiner schwarzer Pfeffer), die durch eine Untersuchung mittels Infrarotstrahlung identifiziert werden konnte.

Pfeffer gehörte im ausgehenden Mittelalter zu den begehrtesten und teuersten Gewürzen. Die Inventurliste der Ratsapotheke von 1475 weist drei Pfeffersorten auf: piper album (weißer Pfeffer), piper commune (gewöhnlicher Pfeffer) und piper nigrum (schwarzer Pfeffer). Es handelt sich beim piper commune von 1475 wahrscheinlich um die selbe Pfeffersorte, die auf der Kiste um 1600 mit piper nigrum commune bezeichnet wurde[1]. Darüber hinaus ist Pfeffer auch als Heilmittel in der Medizin zur Stärkung der Verdauung, Appetitanregung, Kräftigung der Leber, gegen Brustbeschwerden und Fieber verwendet worden[2]. Die Zusatzbezeichnung commune bedeutet allerdings, dass jener (gewöhnliche) Pfeffer ausschließlich als Gewürz verkauft wurde und deshalb nicht therapeutischen bzw. medizinischen Zwecken diente.

Die kleinen Kisten (19 x 25 x 25 cm) scheinen während einer Umgestaltungsphase in der Barockzeit verändert worden zu sein. Sie sind nachträglich gerahmt und teilweise neu eingepasst worden. Um diese Veränderung nicht nachträglich zu zerstören, ist exemplarisch eine kleine Holzkiste inklusive Profilrahmen nur auf ihre hellgraue Barockfassung freigelegt worden (Abb. 3). Die ursprüngliche Farbigkeit aus der Zeit um 1600 liegt darunter und wird durch ein kleines Freilegefenster sichtbar gemacht. Das Schriftfeld lautet „GUMI GUAJACI“ (gummi guajaci – das Harz des Guajakholzes). Die darunter liegenden älteren Beschriftungen sind heute durch den Profilrahmen verdeckt.



Guajakholz gelangte Anfang des 16. Jahrhunderts aus den Tropen über Spanien nach Europa. Anfangs als lignum sanctum („Heiligenholz“) bezeichnet, ist es vor allem gegen die „Franzosenkrankheit“ Syphilis („Franzosenholz“) und später als „Pockenholz“ gegen Hautleiden eingesetzt worden. Im Laufe der Zeit wurde Guajak zum Heilmittel gegen rheumatische Beschwerden, Gelenkentzündungen und Lungenleiden aller Art[3]. Das hier speziell als gummi bezeichnete Guajak ist das durch Schmelzen oder Auskochen gewonnene reine wasserlösliche Baumharz des Holzes.

In den Rechnungen des Lüneburger Stadtarchivs lassen sich noch heute Hinweise auf die Herstellung der Apothekenkisten (Kräuterladen) finden[4]. Der Snitker Claus Balsen erhielt eine hohe Summe u.a. für „[...] 260 Apoteken Krudt laden von rein Wagen Schot[5], mit sampt borden und leiste, auf Kisten benke, und Scheppe [...]“. Darüber hinaus stellte der Kleinschmied Hans Meßserschmit Beschläge für 404 Apothekenladen her: „[...] vor slote, stangen, platen, boslag der Vinster und 404. apoteken laden [...]“. Weiterhin ist zu vermuten, dass der Maler Daniel Frese, der wahrscheinlich schon die Deckenmalereien der Apotheke mit aufwendiger Roll- und Beschlagwerkornamentik verzierte, auch für die Gestaltung der Materialkammer verantwortlich war[6]. In denselben Rechnungen wird „Daniel Fresen dem Maler vor allerhande arbeitt so er in und ausserhalb der Apotheken gethaen...“ ein Gesamtbetrag von über 477 Mark gezahlt[7]. Ein Vermögen, das sehr umfangreiche Arbeiten vermuten lässt, die eventuell auch die Bemalung der Kräuter- und Materialkammer mit einschlossen.

*Abb. 3. Eine kleine Materialkiste (19 x 25 x 25 cm) mit freigelegter Barockfassung und lateinischer Beschriftung. Sie beinhaltete das Harz des Guajakholzes (gummi guajaci). Die Fassung aus der Zeit von 1598 und weitere unbekannte Beschriftungen liegen darunter.*

Nach der Freilegung der historischen Farbfassungen erfolgte eine sehr zurückhaltende restauratorische Behandlung. Vornehmlich sind die historischen Oberflächen sehr vorsichtig unter dem Mikroskop freigelegt und die Kisten anschließend konservatorisch behandelt worden. Der gealterte Eindruck ist durch eine nur sparsame Retusche sehr gut erhalten geblieben. Somit präsentieren sich zwei der vielen Kräuter- und Materialkisten nicht nur in ihrer historischen Schönheit, sondern sie tragen auch zur Erforschung der Waren und Medikamente in einer frühneuzeitlichen Apotheke bei.

*Anmerkungen*

1 *Vgl. hierzu WIETHOLD 2000, 30.*
2 *MAYER 2003, 161.*
3 *KRÜGER 2000.*
4 *Akte registrum provisorum apoteke I, 181 - 181a.*
5 *saubere dünne Bretter für Tischler von ½ bis ¾ Zoll Dicke, meist Eichenholz.*
6 *Der Zeichner und Kartograf DANIEL FRESE kam um 1570 nach Lüneburg, malte mehrere Gemälde für Lüneburger Kirchen und gestaltete während seiner umfangreichen Tätigkeit für den Rat der Stadt u.a. die Deckenmalerei im Fürstensaal des Rathauses. Frese starb 1611 und wurde in Lüneburg begraben.*
7 *TILLWICK 2001, 51- 55.*

*Literatur*

*KRÜGER 2004: Arne Krüger, Guajak ein altes und neues Heilmittel. In: Berliner Heilpraktiker Nachrichten Nr. 4, 2000.*

*MAYER 2003: Johannes Gottfried Mayer (Hrsg.), Kräuterbuch der Klostermedizin: der „macer Floridus". Medizin des Mittelalters. Holzminden 2003.*

*TILLWICK 2001: Markus Tillwick, Daniel Fresen dem Maler vor allerhande arbeitt..." – Die bemalte Holzdecke von 1598 im ehemaligen ersten Obergeschoss der „Alten Raths-Apotheke" in Lüneburg. Denkmalpflege in Lüneburg 2001, 51- 55.*

*WIETHOLD 2000: Julian Wiethold, Der archäologische Nachweis von Gewürzen im frühneuzeitlichen Lüneburg. Denkmalpflege in Lüneburg 2000, 29-36.*

*Abbildungsnachweis*

*Abb. 1-3 Tillwick*



# Denkmaltopographie Hansestadt Lüneburg.

## Neue Veröffentlichungen des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege

Dietmar Vonend

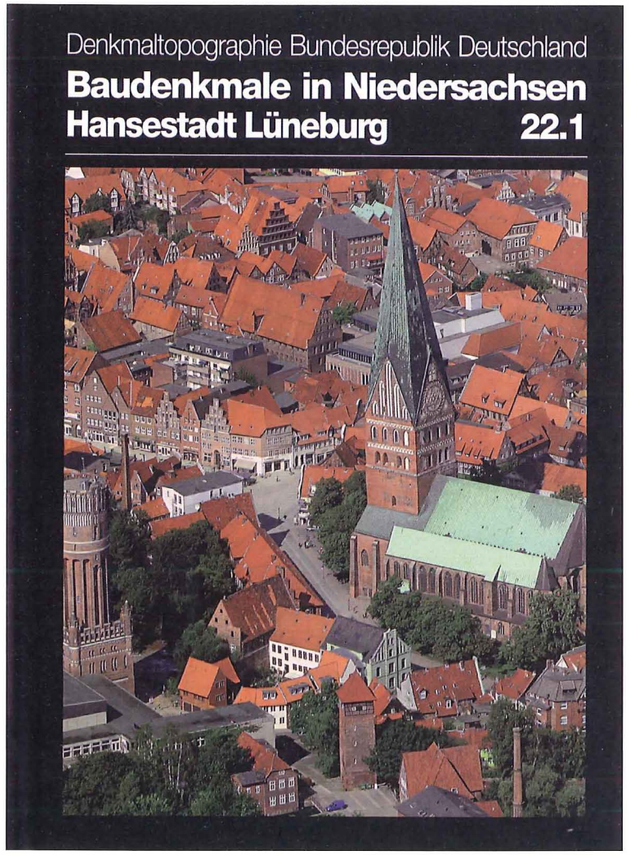



*Abb. 1: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Gebundene Ausgabe: 632 Seiten, 900 Abbildungen, davon 363 farbig, 20 farbige Karten, Verlag: Imhof, Petersberg; Auflage: 1 (10. Dezember 2009) Größe: 30,4 x 22 x 5,4 cm ISBN-13: 978-386568-563-6 49,95 EUR, ab 1. Mai 2010: 69,00 EUR*

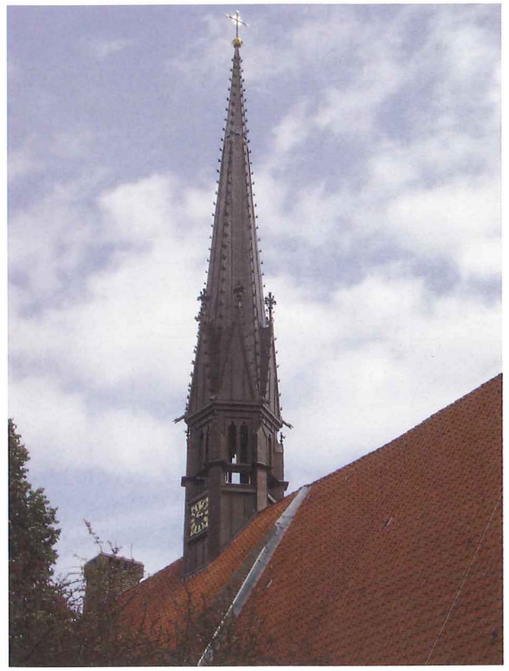


*Abb. 2: Dachreiter des Heiligengeistlwspitals, 1490d.*

*Abb. 3: Blick auf den Chor der Michaeliskirche.*

Gerade noch rechtzeitig für den weihnachtlichen Gabentisch im vergangenen Jahr ist eine ganz besondere Veröffentlichung für alle an der Geschichte Interessierten in die Buchhandlungen gekommen: ein Standardwerk über die Baulichkeiten der Hansestadt Lüneburg. Vor dem Hintergrund einer vielschichtigen Historie entsteht ein Bild, das die einzelnen Objekte vom Keller bis zum Dach beschreibt und die individuelle Biografie einbettet in ihre vielfältigen geschichtlichen und städtebaulichen Strukturen, sie erläutert und damit zum Leben erweckt. Es umfasst innerhalb der als Gruppe baulicher Anlagen ausgewiesenen Altstadt rund 1180 und in den Stadterweiterungsgebieten sowie eingemeindeten Dörfern rund 430 Objekte. Erarbeitet wurde dieses wichtige Nachschlagewerk



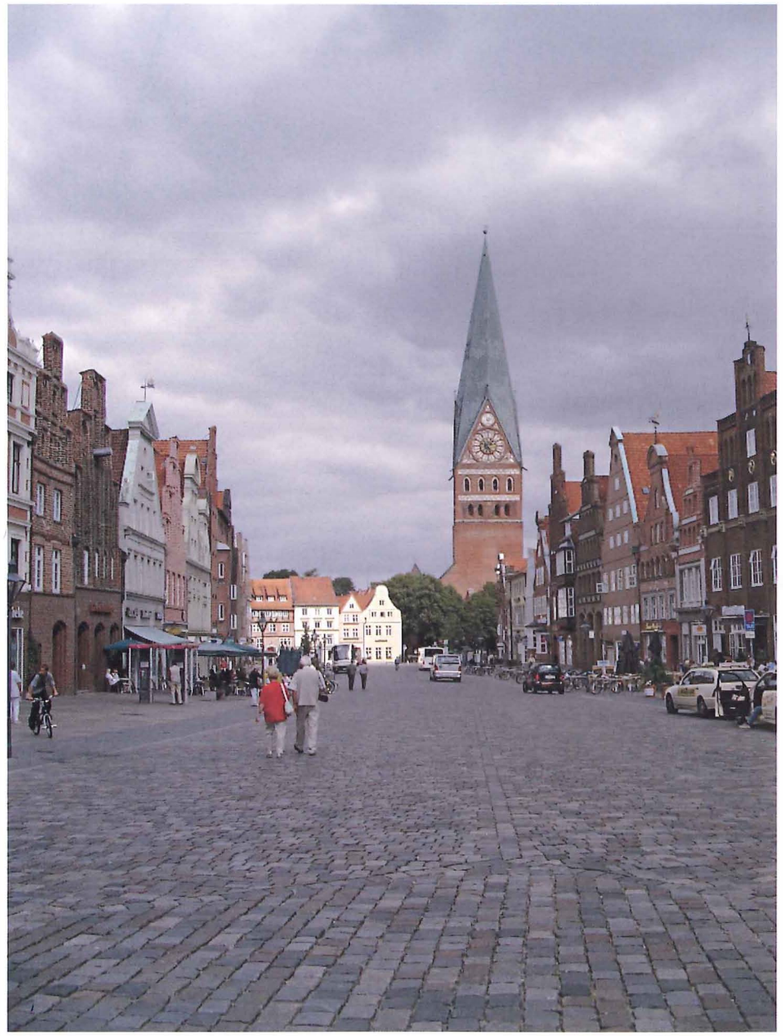


*Abb. 4:*
*St. Johannes im Osten des Platzes „Am Sande".*

*Abb. 5: Der Stintmarkt am alten Lüneburger Hafen.*

von Doris Böker, einer ausgewiesenen Kennerin der Bau- und Kunstgeschichte Lüneburgs, die seit vielen Jahren unermüdlich im Rahmen ihrer Tätigkeit als Inventarisatorin des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege auf den Spuren der baulichen Hinterlassenschaften im Stadtgebiet unterwegs war.

Da Lüneburg stets einer Zerstörung entging, ist das Stadtbild ein Gesamtkunstwerk mit über die Jahrhunderte hinweg fast unverändert erhalten gebliebenen bedeutenden Sakral- und Profanbauten. Von der wirtschaftlichen Blütezeit der Stadt im Mittelalter, als Lüneburg der Hanse angehörte, zeugen noch heute bedeutende Baudenkmale: St. Johanniskirche, St. Michaeliskirche, St. Nikolaikirche, das weiträumige Rathaus am Markt mit Gerichtslaube, Fürstensaal, Großer Ratsstube und barocker Marktfront, Glockenhaus, Kran, herzogliches Stadtschloss und Saline. Eines der Zentren der Stadt ist der 275 m lange und bis 40 m breite Fernhandelsmarkt, der auf einer der Sandbänke aus einem versumpften Flussgebiet der Ilmenau angelegt wurde und in Erinnerung daran den Namen Am Sande erhielt. Hier finden sich nebeneinander die wichtigsten Giebelformen aller Stilepochen; besonders zu nennen das Brauhaus Nr. 1-2 von 1548. Hervorzuheben sind ferner zahlreiche Bürgerhäuser (15.-18. Jh.). Straßen mit bemerkenswerten Backstein-Giebelhäusern sind die Heiligengeist-, Grapengießer-, Große und Kleine Bäckerstraße und Am Berge. Nördlich von Lüneburg liegt das Kloster Lüne.

Wie bei allen bisher erschienenen Bänden folgt auch dieser dem bewährten dreiteiligen Aufbau: Eine Einleitung stellt die geschichtliche Entwicklung des bearbeiteten Gebietes dar, der folgende kartografische Teil erläutert die topografische Situation und als umfangreichster Abschnitt schließt sich ein Text- und besonders ausführlicher Bildteil an, in dem die einzelnen Baudenkmale zur Veranschaulichung ihrer Bedeutung in einen historischen, topografischen und baugeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden. Der Leser erhält so Informationen über Siedlungsgeschichte, Hausformen, Funktion und Konstruktion von Gebäuden, Baumaterialien, Bautypen und Baustile, regionale Besonderheiten sowie Architekten und Künstler und damit nachvollziehbare Angaben zur Heimatgeschichte.

*Abb. 6: Am Ochsenmarkt 1, Decke im Erdgeschoss des Flügelbaus im Heinrich-Heine-Haus.*

Als ein vielbändiges Handbuch wendet sich die Denkmaltopographie gleichermaßen an alle interessierten Bürger, an Eigentümer, Planungs- und Genehmigungsbehörden wie auch Architekten und möchte um noch mehr Verständnis für unsere gestaltete Umwelt werben und die der Denkmalausweisung zugrunde liegenden Kriterien öffentlich transparenter veranschaulichen.

Der vorgelegte Band beschreibt das Gebiet der Stadt Lüneburg in seinen heutigen Grenzen. In Schriftform sind die Altstadt mit den Arealen von Saline, Kalkberg, Außenhafen und Kloster Lüne dargestellt. Die Stadterweiterungen und Eingemeindungen werden auf einer beigegebenen CD-Rom vorgestellt. Die Publikation erscheint in der Reihe „Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland, Baudenkmale in Niedersachsen", Band 22.1, im Imhof-Verlag und ist in allen Buchhandlungen erhältlich.

*Abbildungsnachweis*

*Abb. 1 Nieders. Landesamt für Denkmalpflege*
*Abb. 2-8 Hansestadt Lbg., Denkmalpflege*

*Abb. 7: Die ehemalige Diele des Hauses Grapengießerstraße 9 wurde im Januar 1914 entfernt.*

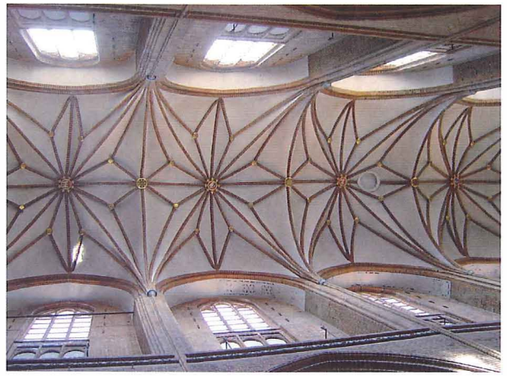
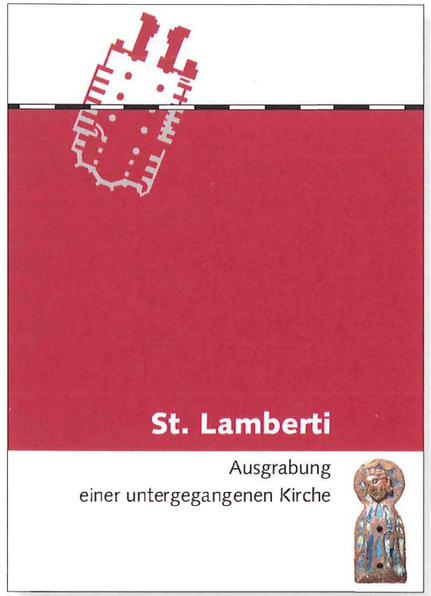


*Abb. 8: Das Sternengewölbe im Langhaus der Basilika St. Nikolaikirche*



## St. Lamberti – Ausgrabung einer untergegangenen Kirche

Neue Veröffentlichung des Vereins Lüneburger Stadtarchäologie e.V.




Archäologie und Bauforschung in Lüneburg
Herausgeber: Edgar Ring im Auftrag des Vereins Lüneburger Stadtarchäologie e.V.,
Band 6, ISBN 3-932520-16-5
Preis: 19,80 EUR

Die Ausgrabungen auf dem Lambertiplatz waren eines der umfangreichsten und erfolgreichsten Ausgrabungsprojekte der Stadtarchäologie in der Hansestadt Lüneburg. Die Realisierung dieses Projektes war möglich, da es unter der Schirmherrschaft des Vereins Lüneburger Stadtarchäologie e.V. stand. An der Erforschung der Baugeschichte der St. Lambertikirche waren überwiegend Studierende der Vor- und Frühgeschichtlichen Archäologie der Universität Hamburg beteiligt. Aus dieser Kooperation ging auch die wissenschaftliche Bearbeitung der Ausgrabung hervor. Im Zentrum dieser Forschungsarbeit steht der Beitrag von Dana Vick, die im Rahmen ihrer mit sehr gut beurteilten Magisterarbeit die Bau- und Grabbefunde auswertete. Die anthropologischen Analysen erfolgten durch Eilin Jopp und Dana Vick im Zuge eines Studienprojektes, das von Dr. Inge Schröder an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel begleitet wurde. Nicht zum ersten Mal übernahm Dr. Julian Wiethold die wissenschaftliche Bearbeitung der botanischen Proben. Die während der Grabungskampagnen geborgenen Münzen bestimmte Dr. Ralf Wiechmann vom Hamburgmuseum. Seit vielen Jahren zeichnet Doris Beeker mit großem Können die Funde der Stadtarchäologie, so auch die nun publizierten Funde. Frauke Dreger, Klaus Dreger und Dana Vick erarbeiteten das Layout

dieser Publikation, Angela Schoop gestaltete den Umschlag.
Der Verein Lüneburger Stadtarchäologie e.V. ermöglicht schließlich den Druck der Ausgrabungsergebnisse als weiteren Band in der Schriftenreihe Archäologie und Bauforschung in Lüneburg mit finanzieller Unterstützung des Lüneburgischen Landschaftsverbandes und der Lüneburger Wohnungsbaugesellschaft. Die Stadtarchäologie Lüneburg sagt allen Beteiligten Dank - den Studierenden, den jungen Wissenschaftlern, den Kollegen, den grosszügigen Geldgebern und dem Verein Lüneburger Stadtarchäologie e.V.
Edgar Ring



# Auf den Spuren von Mittelalter und Hanse

Christoph Pienkoß

Europäische Route der Backsteingotik

Hanse und Fortschritt prägten das mittelalterliche Leben im Norden Europas, entlang der Küsten bis weit südlich der Ostsee. Viele Zeugnisse wie Klöster, Rathäuser, Tore und Kirchen blieben erhalten. Der leuchtend rote Backstein, aus dem sie geschaffen wurden, prägt Städte, Dörfer und Landschaften. Jeder Ziegel wurde von Hand gefertigt, jeder Bau ist ein Meisterwerk und Wahrzeichen. Die Europäische Route der Backsteingotik verbindet diese historischen Bauwerke und empfiehlt sich damit dem kulturinteressierten Reisenden.

*Abb. 1: Giebelhäuser am Sande, Lüneburg.*

So ist etwa der Dom im dänischen Hadersleben ein Muss für Ohr und Auge angesichts der fantastischen Akustik und der höchsten Kirchenfenster Skandinaviens. Gleich südlich warten die Hansestädte Buxtehude und Lüneburg, der Dom zu Bardowick, das Kloster Lüne und eine Vielzahl Kleinode in der Umgebung auf Entdecker. Die quirligen Altstädte bieten zudem auch jenseits unzähliger Denkmäler der Backsteingotik, aus Renaissance und Mittelalter eine Menge Unterhaltung, Gastronomie, Kultur und Erholung. Und warum nicht mit dem Rad weiter nach Parchim, dort endlich einmal einen Kirchendachstuhl und ein mittelalterliches Gewölbe von oben besichtigen? Die Karte für eine Tour durch Natur und Kultur gibt es an der Tourist-Info in Lüneburg. Und bevor es nach Norden an die Ostseeküste geht, darf ein Abstecher nach Süden in die frisch gebackene stolze Hansestadt Stendal und nach Brandenburg an der Havel nicht fehlen. Beide Städte stehen für große mittelalterliche baukulturelle Errungenschaften.

Entlang der Ostsee reihen sich dann die die Städte der Backsteingotik wie an einer Perlenkette aneinander: die Stadt Neukloster, Bad Doberan mit dem welterbeverdächtigen Münster, Güstrow, Ribnitz-Damgarten und Schwerin mit dem Dom, die Insel Rügen und die Hansestädte Stralsund, Greifswald, Anklam sowie Wolgast an der Peene. Im Hinterland finden sich Neubrandenburg mit der berühmten Konzertkirche und Burg Stargard, während jenseits der Grenze Stargard in Pommern, Stettin und Danzig Besucher erwarten, genau wie Allenstein in Masuren sowie das Welterbe Thorn und die Stadt Płock an der Weichsel.



LÜNEBURGER STADTARCHÄOLOGIE e.V.
In der Techt 2a · 21335 Lüneburg
www.stadtarchaeologie-lueneburg.de

Autoren:

Dr.-Ing. Bernd Adam
Erich-Ollenhauer Straße 6
30827 Garbsen-Berenbostel
dr.bernd.adam@gmx.de

Annika Martens M.A.
Jungmannstraße 15
24105 Kiel
annikamartens@gmx.de

Dr. Herbert R. Marwede
Niendorfer Gehege 34
22453 Hamburg
Herbert.Marwede@t-online.de

Christoph Pienkoß
Europäische Route der Backsteingotik e.V.
Littenstraße 10
D-10179 Berlin
info@eurob.org
www.eurob.org

Dr. Edgar Ring
Hansestadt Lüneburg
Denkmalpflege
Am Ochsenmarkt
21335 Lüneburg
edgar.ring@stadt.lueneburg.de

Markus Tillwick
Am Domänenhof 3a
21337 Lüneburg
info@tillwick.net

Dietmar Vonend
Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege
Scharnhorststraße 1
30175 Hannover
denkmalpflege@nld.niedersachsen.de