



1 Meister Francke, *Schmerzensmann*, um 1430, Mischtechnik auf Holz, 93,0 × 67,1 cm, Hamburg, Kunsthalle, Aufnahme um 1925

# Lokal, international oder national? Konzeptwechsel in der Erforschung Meister Franckes zwischen 1880 und 1940

**Iris Grötecke**

Das Œuvre des in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Hamburg tätigen Malers, der unter dem Namen Meister Francke bekannt geworden ist, umfasst nur wenige Werke: Ein kleines und ein mittelgroßes Bild des Schmerzensmanns, neun einzeln erhaltene Szenen mit Themen der Kindheit Christi, der Passion und der Legende des Thomas Becket, die ehemals zu einem mittelgroßen Flügelretabel in Hamburg gehörten, und ein etwas vollständiger erhaltenes Retabel aus der Pfarrkirche im finnischen Kalanti, das eine geschnitzte Innenseite mit Marienthemen und eine gemalte äußere Ansicht mit einer Barbara-Legende zeigt. Diese an unterschiedlichen Orten aufgefundenen Werke wurden aufgrund ihrer evidenten stilistischen und motivischen Nähe zueinander ein- und demselben Maler zugeschrieben, der mit »mester franckenn« identifiziert wurde, einem Meister, der in der Abschrift eines Vertrags für ein Retabel der Hamburger St. Johannis-Kirche genannt wird. Die Verknüpfung des Werkkomplexes mit diesem im Dokument genannten Meister ist in jüngster Zeit in Frage gestellt worden, während sich an der Zusammensetzung des Œuvres bis heute nichts verändert hat.<sup>1</sup>

Die vorliegende Studie beschäftigt sich nicht mit Fragen zum Künstlernamen, sondern mit der kunsthistorischen Entdeckung und der frühen Phase der Erforschung des Werkkomplexes zwischen etwa 1880 und 1940. Die intensive Farbigkeit der Tafeln, die Ausdruckskraft ihrer Szenen und die künstlerisch-technisch sehr differenzierte Ausführung der Malerei hatten von Anfang an das Interesse verschiedener Autoren und Autorinnen geweckt, die ihre Deutungen zu Künstler und Œuvre aufgrund der fast vollständig fehlenden schriftlichen Überlieferung allerdings

---

1 Vgl. zuletzt *Meister Francke revisited. Auf den Spuren eines Hamburger Malers*, hg. von Ulrike Nürnberger, Elina Räsänen und Uwe Albrecht, Petersberg 2017; vgl. zur Kritik an der vermuteten Biografie des Malers Stephan Kemperdick, »Painters, Monks and Fantasies«, ebd., S. 53–61, ein Kommentar in: Iris Grötecke, *Meister Francke revisited* (Buchrezension), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82, 2019/4, S. 576–584.

weitgehend aus den Objekten selbst entwickeln mussten. Im Zentrum stand – ähnlich wie in anderen frühen Arbeiten zur mittelalterlichen Tafelmalerei – vor allem die Frage nach der ›Herkunft‹ des Malers, also einer Bestimmung seines Ausbildungsmilieus sowie einer Einordnung seines Stils in die Entwicklung der nordeuropäischen Malerei nach 1400. Diese frühe Francke-Forschung entwarf gleichzeitig aber auch allgemeinere Vorstellungen von der Persönlichkeit mittelalterlicher Künstler und von ihren künstlerischen und lebensweltlichen Beziehungen. Die Geschichte der Erforschung Meister Franckes stellt – so die These dieser Studie – unter anderem auch eine Abfolge unterschiedlicher Mittelalterbilder dar, die die Entstehung bzw. die Wirkung von Kunstwerken in einem entweder lokalen, nationalen oder internationalen Rahmen deuteten. Zugleich boten diese Vorstellungen einer unterschiedlichen Reichweite kultureller Zusammenhänge – so eine weitere These – dem modernen Publikum eine Übertragung der Denkmodelle auf die eigene Epoche an. Die in der kunsthistorischen Arbeit entworfenen Mittelalterbilder waren damit teils implizit, teils explizit mit den zeitgenössischen Diskursen über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft sowie über kulturelle Identität und Gegenwartsgestaltung verknüpft. Am Beispiel dreier wichtiger Positionen – dem Buch des Entdeckers Alfred Lichtwark von 1899, der ersten gründlichen wissenschaftlichen Bearbeitung des Werkkomplexes durch Bella Martens 1929 und den Beiträgen Alfred Stanges, Wilhelm Pinders und Ottmar Kerbers aus den 1930er-Jahren – sollen die in der Forschung entfalteten Mittelalterbilder sowohl auf ihr spezifisches Verständnis des mittelalterlichen Künstlers als auch auf ihre Verknüpfung mit Vorstellungen aus der jeweiligen gesellschaftlichen Gegenwart untersucht werden.<sup>2</sup>

### Alfred Lichtwark: Autochthone Hamburger Kunst

Im späten 19. Jahrhundert befand sich kaum eines der genannten Werke noch in seinem ursprünglichen Funktionszusammenhang und vermutlich auch keines mehr an seinem originalen Standort. Die Objekte waren jedoch einzeln für das jeweils lokale Publikum zugänglich: Das größere Schmerzensmann-Bild (Abb. 1) hing in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts im Chor der evangelischen Pfarrkirche St. Petri in Hamburg, sein ursprünglicher Bestimmungsort ist nicht bekannt.<sup>3</sup> Das andere Schmerzensmann-Bild (Abb. 2) dürfte aufgrund

2 Alfred Lichtwark, *Meister Francke - 1424*, Kunsthalle zu Hamburg, Hamburg 1899 (Hamburgische Künstler); Bella Martens, *Meister Francke*, 2 Bde., Hamburg 1929; Wilhelm Pinder, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen*, 4 Bde., Leipzig / Frankfurt 1935-1951, Bd. 2, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 1937, S. 205-219, enger zu Francke S. 213-219; Alfred Stange, »Meister Francke«, in: *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 Bde., Berlin / München 1934-1961, Bd. 3, *Norddeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*, München 1938, S. 6-20, zur Francke-Nachfolge ebd., S. 206-211; Ottmar Kerber, *Meister Francke und die deutsche Kunst um 1400. Erster Teil. Der Barbara Altar*, Kallmünz 1939.

3 In der St. Petri-Kirche wurden neben Fragmenten der eigenen mittelalterlichen Ausstattung auch viele Kunstgegenstände aus anderen, im 19. Jahrhundert abgebrochenen Sakralgebäuden aufge-





2 Meister Francke, *Schmerzensmann*, um 1410–20, Mischtechnik auf Holz, 42,8 × 31,1 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Aufnahme um 1925

seiner geringen Maße und der nahsichtigen Präsentation des toten Christus der individuellen Andacht gedient haben und war demnach von Anfang an in privatem Besitz. Es ist 1858 von Carl Lampe, einem Leipziger Industriellen, Stadtrat und Förderer der Kultur dem gerade eröffneten Städtischen Museum in Leipzig geschenkt worden; seine Provenienz ist ungeklärt.<sup>4</sup> Aus dem Besitz des in Altona bei Hamburg lebenden Offiziers Hermann Ferdinand von Kirchner wurden 1859 die auseinandergetrennten Szenen des Thomas-Retabels von der Großherzoglichen Gemäldegalerie in Schwerin angekauft (Abb. 3). Sie sind unter dem Notnamen *Niederdeutscher Meister um 1435* im Bestandskatalog durch Friedrich Schlie 1882 erstmals kunsthistorisch bearbeitet und als Fragmente des ehemals in der Hamburger St. Johannis-Kirche befindlichen Thomas-Retabels identifiziert worden.<sup>5</sup> Wie Kirchner in den Besitz der Szenen gekommen war, ließ sich bis heute nicht klären. Das Barbara-Retabel, welches 1874 erstmals die Aufmerksamkeit einer an der Geschichte Finnlands interessierten Kommission fand, stand zu diesem Zeitpunkt in der evangelischen Pfarrkirche in Kalanti, seine ursprüngliche Bestimmung für diese Kirche ist strittig (Abb. 4).<sup>6</sup> Ein Interesse an der künstlerischen Qualität der Werke entwickelte sich erst in dem Augenblick, als das Hamburger Schmerzensmann-Bild 1890 in ein Museum überführt wurde. Es war die Inszenierung *dieser* Tafel als Kunstwerk und als Zeugnis für die Existenz einer qualitativ anspruchsvollen mittelalterlichen Kunstproduktion in der Hansestadt durch Alfred Lichtwark, die zum Auslöser für eine erste Zusammenstellung des Werkkomplexes (zunächst ohne das in Westeuropa noch unbekanntes Barbara-Retabel) sowie eine Identifizierung des Malers mit »mester franckenn« wurde.

Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Alfred Lichtwark (1852–1914)<sup>7</sup> war wenige Jahre zuvor 1886 zum Direktor der Hamburger Kunsthalle berufen worden und hatte umgehend damit begonnen, die vorhandene Sammlung neu zu strukturieren. Dabei

---

wahrt, so dass die Tafel ursprünglich auch für eine andere Kirche angefertigt worden sein kann. Heute ist die Tafel im Besitz der Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 499, Maße: 93,0 × 67,1 cm.

- 4 Vgl. *Museum der Bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde*, Herwig Guratzsch (Hg.), Dietulf Sander (Bearb.), Stuttgart 1995, S. 122, Inv.-Nr. 243, Maße einschließlich des Rahmens 42,8 × 31,1 cm.
- 5 Friedrich Schlie, *Beschreibendes Verzeichniss der Werke älterer Meister in der Grossherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin*, Schwerin 1882, S. 433–443; heute sind die Fragmente im Besitz der Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 490 bis 498, das Retabel erreichte geöffnet ehemals eine Größe von etwa 185 × 340 cm.
- 6 Vgl. zuletzt zur Standortfrage Elina Räsänen und Markus Hiekkänen, »The Kalanti Altarpiece. Its Potential Routes and Prominent Contexts in Medieval Finland«, in: *Nürnberger / Räsänen / Albrecht 2017* (Anm. 1), S. 63–77. Das Retabel wurde 1903 in das Finnische Nationalmuseum in Helsinki überführt, Inv.-Nr. 4329:6, es erreichte geöffnet ehemals ein Ausmaß von etwa 202 × 260 cm.
- 7 Vgl. zur Person Alfred Hentzen, »Lichtwark, Alfred«, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 14, Berlin 1985, S. 467–469; Helmut Leppien, »Lichtwark, Alfred«, in: *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*, hg. von Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke, 6 Bde., Hamburg / Göttingen 2001–2012, Bd. 2, 2003, S. 250–252; Rudolf Großkopf, *Alfred Lichtwark*, Hamburg 2002 (Hamburger Köpfe); Henrike Junge-Gent, *Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, Berlin / München 2012 (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, 3); die jüngste Biographie entbehrt allerdings der wissenschaftlich-kritischen Distanz zur tendenziösen, die Adressaten umwerbenden Korrespondenz von Lichtwark selbst.





3 Meister Francke, *Passion Christi*, innere Ansicht des Thomas-Retabels (Rekonstruktion), um 1430, Mischtechnik auf Holz, ehemals circa 185 × 340 cm, Hamburg, Kunsthalle, Aufnahme um 1925

entwickelte er schon in den ersten Jahren drei inhaltliche Schwerpunkte, die auf verschiedenen Ebenen Beziehungen zwischen den Museumsbeständen und der Stadt herstellen sollten: *Die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg*, die *Sammlung hamburgischer Meister des 19. Jahrhunderts* und die *moderne Sammlung von Bildern aus Hamburg*.<sup>8</sup> Die *Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg*, die zunächst vor allem aus Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts bestand, erhielt mit der Leihgabe der großen Schmerzensmann-Tafel aus der Hamburger St. Petri-Kirche ihr erstes mittelalterliches Werk. Lichtwark präsentierte sie im Rahmen der Neuaufrichtung der gesamten Sammlungen seit Dezember 1890 ganz selbstverständlich als Werk eines »Hamburgischen Meisters um

8 Vgl. vor allem Margrit Dibbern, *Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886–1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau*, Hamburg 1980, vgl. zur Genese der Sammlungsschwerpunkte besonders S. 38–99; *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1986; Ulrich Luckhardt, »...diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen«. *Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle*, hg. von Hamburger Kunsthalle, Ostfildern-Ruit 1994. Vgl. zur Bedeutung der mittelalterlichen Kunst in dieser Sammlungskonzeption Iris Grötecke, »Was ist uns Meister Bertram?« – Alfred Lichtwarks Vermittlung des Mittelalters in Hamburg; in: *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, hg. Joseph Imorde, Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 155–176.



4 Meister Francke, *Legende der Heiligen Barbara*, mittlere Ansicht des Barbara-Retabels, um 1420–30, Mischtechnik auf Holz, ehemals circa 214 × 300 cm, Helsinki, Nationalmuseum, Aufnahme um 1925

1440«.<sup>9</sup> 1897 publizierte Friedrich Schlie die erste Werkzusammenstellung mit der Schmerzensmann-Tafel, dem Thomas-Retabel in Schwerin und dem kleineren Schmerzensmann-Bild unter der Bezeichnung *Hamburger Meister vom Jahre 1435*.<sup>10</sup> Adolph Goldschmidt wies auf einen Retabelflügel aus dem Benediktinerinnenkloster Preetz

9 Vgl. zur Aufnahme der Tafel 1890 ins Museum: Alfred Lichtwark, *Kunsthalle zu Hamburg. Zur Wiedereröffnung am 23. Dezember 1890*, München 1890, S. 21; sowie *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1890*, Hamburg 1891, S. 19.

10 *Der Hamburger Meister vom Jahre 1435. In elf Lichtdrucktafeln herausgegeben von Johannes Nöhring. Mit kunstgeschichtlichen Erörterungen von Hofrath Prof. Dr. Friedr. Schlie. Grossherzoglicher Museumsdirektor in Schwerin i. M. Erste Lieferung*, Lübeck 1897. Vgl. zur Rekonstruktion des Ankaufs in Schwerin und des späteren Verkaufs der Tafeln nach Hamburg detailliert Gero Seelig, »Ganz gleichgültig was wir bezahlt haben« – Meister Francke zwischen Hamburg und Schwerin«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 43/44, 2004/2005 (ersch. 2006), S. 289–314.

(nahe Kiel) hin, der sich motivisch an der Kreuzigung des Thomas-Retabels orientierte.<sup>11</sup> Damit deutete er die Rezeption eines bedeutenden Malers durch andere Künstler in der ferneren Umgebung Hamburgs an. Zeitlich parallel veröffentlichte der Hamburger Archivar Anton Hagedorn den zwar in der lokalhistorischen Forschung schon bekannten, nicht aber auf das Thomas-Retabel bezogenen Namen »mester franckenn« als denjenigen des Urhebers dieses Altaraufsatzes.<sup>12</sup> Alfred Lichtwark konnte auf dieser Grundlage den Schmerzensmann als Leihgabe und die im Januar 1899 angekauften Fragmente des Thomas-Retabels unter dem Namen eines historisch belegbaren Malers ausstellen. Zum Ende des Jahres veröffentlichte er seine Monografie *Meister Francke - 1424*, die den Künstler als Leitfigur einer mittelalterlichen Kunstproduktion in Hamburg vorstellte. Die Feststellung, dass es seit 500 Jahren eine Kunsttradition in Hamburg gebe, deren frühester Zeuge Meister Francke sei, wiederholte der Autor auch in anderen Schriften immer wieder. Sie diente ihm vor allem zur Darstellung Hamburgs als einer mittelalterlichen Kulturstadt.<sup>13</sup> In diesem Sinne bemühte er sich in den folgenden Jahren, seine kleine Mittelalterabteilung durch von ihm angeregte Schenkungen, Leihgaben und Ankäufe von ›hamburgischen‹ Werken zu erweitern und damit dem Publikum eine visuelle Evidenz seiner These zu bieten.<sup>14</sup> Zwei Jahre nach der wichtigen Erwerbung des Petri-Retabels von Bertram von Minden im Jahr 1903 folgte dann eine weitere Monografie zu diesem noch etwas früher in Hamburg tätigen Künstler.<sup>15</sup> Auf diese Weise fand das

- 
- 11 Adolph Goldschmidt, »Der Hamburger Meister vom Jahre 1435« (Buchrezension), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXI, 1898, S. 116–121.
- 12 Anton Hagedorn, »Der Hamburger Meister von 1435«, in: *Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde* 5, 1899, S. 1–6; Hagedorn wies auf die frühere Nennung des Malernamens in C. F. Gaedechens, Martin Gensler und Karl Koppmann, *Das Johanniskloster in Hamburg*, Hamburg 1884, S. 43, hin.
- 13 Vgl. Alfred Lichtwark, *Hamburgische Kunst nach einem Vortrage über die Frühjahrsausstellung von 1898*, hg. vom Kunstverein, Hamburg 1898, hier zum Schmerzensmann-Bild S. 9f. und S. 62f. Der Autor begann im Jahr 1900 seinen Vorlesungszyklus folgerichtig mit einer Lektion zum Thema *Meister Francke und seine Bedeutung für Hamburg*, um dann die weitere chronologische Entwicklung der Malerei darauf aufzubauen, vgl. *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg für 1900*, Hamburg 1901, S. 55.
- 14 Erwerbungen von Objekten des Mittelalters und der Renaissance für den Hamburg-Schwerpunkt: 1891 Schenkung des heiligen Christophorus von Absalon Stumme; 1892 Ankauf von »Gesetz und Gnade« des Hamburger Ratsmalers Franz Timmermann, dem 1904 noch eine »Lucretia« desselben Malers folgte; 1899 Ausleihe der Flügel des Harvestehuder Schreins aus dem Kunstgewerbemuseum sowie Ausleihe des volkreichen Kalvarienbergs des Tile Nigel und einer Beweinung Christi aus den Niederlanden, die Lichtwark für ein lokales Werk hielt, aus der Katharinenkirche; 1903 wurde neben dem großen Petri-Retabel von Bertram von Minden auch ein kleines Kreuzigungstriptychon von etwa 1350, das Lichtwark für ein westfälisches Werk hielt, angekauft; 1904 Ankauf eines Altarflügels mit sechs Heiligen aus Niedersachsen; 1904 wurden die separat aufgefundenen äußeren Flügel des Petri-Retabels sowie das Marienretabel aus Buxtehude für die Kunsthalle ausgeliehen. Vgl. *Katalog der Alten Meister der Hamburger Kunsthalle [1956]*, hg. von Alfred Hentzen, Slg.-Kat.Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 5. Auflage, Hamburg 1966.
- 15 Alfred Lichtwark, *Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367–1415*, Hamburg 1905 (Hamburgische Liebhaber-Bibliothek).



Mittelalter innerhalb weniger Jahre mit anspruchsvollen Werken Eingang in die Kunsthalle, deren Gemäldebestand zuvor kaum bis auf die Zeit um 1500 zurückgereicht hatte.<sup>16</sup>

Der Direktor der Kunsthalle, der in der Forschung vor allem als Reformpädagoge und als Förderer der modernen Kunst in Hamburg wahrgenommen wird,<sup>17</sup> schrieb in kurzen Abständen immer wieder Bücher zu seinen Sammlungsbeständen.<sup>18</sup> Das Buch zu Meister Francke hatte jedoch einen besonderen Stellenwert, denn anders als seine Monografien etwa zu Julius Oldach (1804–1830) und Matthias Scheits (um 1630–um 1700) beginnt das Francke-Buch nicht mit der Vorstellung des Malers, sondern mit einer Erläuterung der Ziele der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg: Sie solle das Vorurteil ausräumen, »[...] dass es bei uns bildende Kunst eigentlich nie gegeben habe.«<sup>19</sup> Nachdrücklich betonte er über die von allen Autoren akzeptierte Tätigkeit Franckes in Hamburg hinaus auch eine ›Herkunft‹ des Malers aus der Hansestadt, der »[...] weder von den Niederlanden, von Süddeutschland, noch von Italien Einflüsse erfahren hat, also das ursprüngliche Wesen des niedersächsischen Stammes ausdrückt.«<sup>20</sup> Diese Einschätzung war angesichts des damaligen Umgangs mit mittelalterlicher Tafelmalerei, bei dem das anonym überlieferte Material weitgehend in städtische und landschaftliche ‚Malerschulen‘ geordnet wurde, nicht abwegig. Viele der von ihm konsultierten Kollegen hatten ihm sowohl die zeitliche Ansetzung der Werke in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts als auch deren stilistische Eigenständigkeit bestätigt. Ein Künstler, dessen Werke von denjenigen in Köln, Nürnberg, Westfalen oder Lübeck abwichen, musste folglich einer noch unbekanntenen Malereitradition angehören, die für Lichtwark aus naheliegenden Gründen eine ‚Hamburger Malerschule‘ war. Die Einleitung des Francke-Buchs benannte gleichzeitig auch bestimmte Zielvorstellungen des Autors, die sein Bemühen um die mittelalterliche Kunst in

16 Vor 1912, als aus der Sammlung Weber eine Reihe von Renaissance-Werken angekauft wurden, besaß die Kunsthalle neben den oben genannten Ankäufen und Leihgaben aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert lediglich zwei Werke von Lucas Cranach d. Ä. und je ein dem Meister von Frankfurt, Adriaen Isenbrandt und Jan Gossaert zugeschriebenes Gemälde.

17 Vgl. zur Lichtwark-Forschung Anm. 7 und 8 sowie Edgar Beckers, *Das Beispiel Alfred Lichtwark. Eine Studie zum Selbstverständnis der Reformpädagogik*, Köln 1976; Hans Präffcke, *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*, Hildesheim / Zürich / New York 1986 (Studien zur Kunstgeschichte 37); Carolyn Kay, *Art and the German Bourgeoisie. Alfred Lichtwark and Modern Painting in Hamburg, 1886–1914*, Toronto 2002; Jennifer Jenkins, *Provincial modernity. Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siècle Hamburg*, Ithaca, New York 2003; Nobumasa Kiyonaga, *Alfred Lichtwark. Kunsterziehung als Kulturpolitik*, München 2008; Martin Roman Deppner, *Authentizität des Erlebnisses. Studien zu Alfred Lichtwark als Wegbereiter der Erlebnispädagogik*, Lüneburg 2010.

18 Alfred Lichtwark, *Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800 bis 1850*, München 1893; ders., *Philipp Otto Runges Pflanzenstudien mit Schere und Papier*, Hamburg 1895; ders., *Julius Oldach*, Hamburg 1899; ders., *Matthias Scheits als Schilderer des Hamburger Lebens. 1650–1700*, Hamburg 1899. Auch das zweibändige Werk zur Porträtkunst ist im engen Zusammenhang mit dem Sammlungsbestand erarbeitet worden: ders., *Das Bildnis in Hamburg*, 2 Bde., Hamburg 1898.

19 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 15.

20 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 26.

einen größeren Zusammenhang stellten: Das Hamburger Laienpublikum sollte durch den Ausbau dieses Sammlungsschwerpunktes von der Existenz und der Qualität einer in Hamburg selbst entstandenen älteren Kunst und Kultur überzeugt werden, und es sollte seine künstlerische Bildung mit der Betrachtung der heimatlichen Werke beginnen, bevor es die übrigen deutschen Künstler unter Einschluss der Niederländer einbezog. Erst danach sollte es sich mit Kunstwerken aus anderen Ländern beschäftigen. Lichtwark verstand unter der künstlerischen Bildung keine Anleitung zur eigenen Betätigung als Maler oder Malerin, sondern eine Ausbildung der individuellen Beobachtungsgabe und der Fähigkeit zum ästhetischen Nachvollzug der Bilder. Er verknüpfte also die geistige und emotionale Aneignung der lokalen Kunst mit dem Ziel einer Identifizierung der Leser und Museumsbesucher mit der Heimat sowie – in einem zweiten Schritt – mit der deutschen Nation.

Doch Alfred Lichtwark stellte nicht nur abstrakte erzieherische Forderungen auf, er versuchte, sein Publikum mit einer eng am Bild arbeitenden Analyse auch zu überzeugen: Er beobachtete Franckes versierten Umgang mit den maltechnischen Mitteln, vor allem aber mit starken Farbtönen, die der Meister überlegt zur Steigerung der Bildwirkung einsetzte. Er beschrieb die ersten Ansätze von Gegenstandsrealismus, Raumillusion und Landschaftsdarstellung, und er hob ganz besonders die Bemühungen des Malers um den emotionalen Ausdruck der Figuren hervor. Durch eine häufig kurzschlüssige Verknüpfung der bis dahin erarbeiteten Forschungsergebnisse mit seinen eigenen Beobachtungen entstand das Bild eines von der Hansestadt geprägten mittelalterlichen Künstlers, der – zwischen Tradition und individueller Erfindungsgabe stehend – eine spezifisch hamburgische Kunst geschaffen habe, die qualitativ den besten Werken der zeitgenössischen anderen Malerschulen gleichrangig sei.<sup>21</sup> Der Autor deutete die anschauliche Gestaltungsweise Meister Franckes vor allem als Ergebnis der subjektiven Vorstellungskraft des Künstlers, der trotz bestehender Bildtraditionen sich menschlich in die religiösen Erzählungen eingefühlt habe und gerade deshalb die biblischen und legendarischen Personen und ihr Umfeld so emotional überzeugend habe darstellen können. Damit wurden Franckes begrenzter Gegenstandsrealismus und seine Weiterentwicklung spätmittelalterlicher Modelle der Mimik und Gestik als Spiegelung des Fühlens, Denkens und Entwerfens eines einzelnen mittelalterlichen Künstlers verstanden. Gleichzeitig schloss der Autor aus der genaueren Wiedergabe von Körperhaltungen, Gesichtsformen, Haaren, Rüstung und Kleidung auf eine mimetische Umsetzung der lebensweltlichen Erfahrungen des Malers ins Bild (Abb. 5).<sup>22</sup>

21 Lichtwark 1899 (Anm. 2) zur Analyse der Motiv- und Stilelemente S. 64–95; am Ende wurde ein Vergleich Franckes mit Jan van Eyck oder mit Masaccio, die in ihren jeweiligen Kunstmilieus Vergleichbares geschaffen hätten, nicht gescheut, ebd., S. 96.

22 Lichtwark 1899 (Anm. 2) zur kulturhistorischen Bedeutung der dargestellten Gegenstände S. 92–95, zur vermeintlichen Verarbeitung von zeitgenössischen Gesichtern in der Verfolgung des Thomas Becket ebd., S. 123, zur Deutung der Typen von Ritter und Mönch als Abbilder der mittelalterlichen Verhältnisse ebd., S. 130f. Auch die Porträt-ähnlichen Fotografien einzelner Gesichter im Buch tragen suggestiv zum Eindruck einer direkten Umsetzung von Naturstudien Franckes ins Bild bei.

Die Werke boten in dieser Interpretation den Hamburger Bürgern einen doppelten Zugang zum Mittelalter: Sie galten als Ausdruck des Charakters eines Jahrhunderts zuvor in Hamburg lebenden Mitbürgers, dessen individuellem Blick auf das Leben sich die Museumsbesucher mit Hilfe einer sorgfältigen Betrachtung seiner Bilder annähern können sollten, und sie galten als ungebrochene Wiedergaben mittelalterlicher Gegenständlichkeit, die den Betrachtern einen direkten Einblick in die Kulturgeschichte der Stadt bieten sollten. Ähnliche Vorstellungen lagen auch Lichtwarks »Übungen« vor dem Schmerzensmann-Bild und verschiedenen Passagen seines wenige Jahre später geschriebenen Buchs zu Bertram von Minden zugrunde.<sup>23</sup> Diese vom Leiter der Kunsthalle angebotene psychologische und kulturhistorische Annäherung an das Mittelalter förderte eine intuitive Identifizierung der Leser und Betrachter mit der Kultur der Heimatstadt. Sie stellte in einem zweiten Schritt aber auch die Grundlage dar, auf der Vorstellungen für das Leben in der Gegenwart entwickelt werden sollten.

Die vermeintlich von anderen Kunstentwicklungen unberührte Eigenart des Malers sollte nicht nur das Identitätsgefühl der Museumsbesucher als Hamburger stärken, sondern sie sollte auch den jungen Künstlern der Stadt ein »Wegweiser« zu einer Kunst aus eigener Kraft sein, denn Lichtwark wollte diese aus dem normativen, an italienischer und französischer Kunst entwickelten Regelwerk der Akademien lösen.<sup>24</sup> Seine Kritik an den Akademien und seine Warnung an Künstler und Sammler, sich nicht auf fremden Kunstmärkten zu verlieren, gehörten eigentlich zu den Leitthemen seines Engagements für die zeitgenössische Kunst, doch mit der Inanspruchnahme des kunsthistorischen Modells der lokalen mittelalterlichen »Malerschule« schuf er im Francke-Buch eine Traditionslinie, die bis ins 15. Jahrhundert zurückreichte: In der Qualität der Kunst der Vorfahren, die sich vermeintlich nur aus den heimischen Erfahrungen heraus entwickelt hatte, sah er einen Ansporn für die Leistungen moderner Künstler. In ähnlicher Weise begriff er das private und das öffentliche Sammeln von Kunstwerken, die auf Hamburg bezogen waren, als eine patriotische Pflicht des städtischen Bürgertums, ohne dabei der Kunst anderer deutscher Regionen bzw. der Kunst des Auslandes ihre Qualität abzusprechen.

Weitere Schlussfolgerungen wurden dem Staat nahegelegt, dem der mittelalterliche »Senat« als Vorbild vorgehalten wurde, weil letzterer mit seinen zahlreichen Glasfensterstiftungen im 14. und 15. Jahrhundert eine umfassende staatliche

23 Alfred Lichtwark, »Christus als Schmerzensmann von Meister Francke. Unterhaltungen mit einer Oberklasse des Paulsenstifts (1899)«, in: *Alfred Lichtwark. Eine Auswahl seiner Schriften*, hg. von Wolf Mannhardt, 2 Bde., Berlin 1917, Bd. 1, S. 93–101. Vgl. zur Abbildung der mittelalterlichen Welt im Werk Bertrams Lichtwark 1905 (Anm. 15) z. B. S. 36–39, und als Kommentar Grötecke 2013 (Anm. 8), S. 167f.

24 Lichtwark 1899 (Anm. 2) S. 74: »Als Kolorist hat er [d.i. Meister Francke] für alle Zukunft die höchste Bedeutung für uns. Denn hier zeigt er, was die niederdeutsche Rasse vermag, wenn nicht akademische Einflüsse ihre angeborene Begabung abgetötet hat, und in dieser Eigenschaft vermag er dem gegenwärtigen und den künftigen Geschlechtern als Wegweiser zu sich selbst zu dienen.« Vgl. zum Mittelalter als Orientierung für ein gegenwärtiges Kunstschaffen auch ebd., S. 30f. und passim.





5 Meister Francke, *Geißelung Christi*, Thomas-Retabel, um 1430, Mischtechnik auf Holz, 99 × 89,3 cm, Hamburg, Kunsthalle, Aufnahme um 1925

Auftragsvergabe und eine Förderung lokaler Künstler praktiziert habe; dabei verschwieg der Autor allerdings, dass nicht bekannt war, wo sich die Glasmaler-Werkstätten eigentlich befunden hatten, die diese Aufträge für den patrizischen Hamburger Rat ausgeführt hatten. Lichtwark verstand auch die Auftragsvergaben von kirchlichen Institutionen, Bruderschaften und Familien an Künstler als vorbildlich

und interpretierte dieses Handeln als Ausdruck von Gemeinsinn, den die mittelalterlichen Stadtbewohner in einem höheren Maße besessen hätten als seine eigenen Zeitgenossen.<sup>25</sup> Auch hier sollte Meister Francke den Hamburgern »[...] ein lebendiges Bild der Menschen jener großen Zeit des nationalen Aufschwunges gewähren. Denn auch im fünfzehnten Jahrhundert hat die Kunst dem politischen Selbstbewusstsein als Ausdrucksmittel gedient.«<sup>26</sup>

Der »nationale Aufschwung«, der eigentlich die Hoffnung auf eine gute Entwicklung des 1871 gegründeten Deutschen Reichs bezeichnete, wurde hier rückblickend mit der erfolgreichen Tätigkeit Hamburgs in der Hanse gleichgesetzt. Handlungen politischer Repräsentanten einer vergangenen Epoche konnten auf diese Weise zum Maßstab für das zeitgenössische Geschehen werden. Das von Alfred Lichtwark entworfene und in der Kunsthalle anschaulich präsentierte Mittelalterbild wurde über das konkrete Schaffen, Stiften, Sammeln und Fördern von Kunst hinaus vom Autor aber auch in einem übergeordneten Sinn als geistige Orientierung begriffen:

Und das ist die edelste Wirkung, die der Besitz bedeutender alter, dem heimischen Boden entstammender Kunstwerke ausüben kann, dass sie Mut und Selbstvertrauen erwecken und Wunsch und Willen zum Schaffen und Fördern beim Künstler und beim ganzen Volke entzünden.<sup>27</sup>

Die Erforschung und Rekonstruktion mittelalterlicher Kunst in Hamburg und ihre Vermittlung an das Publikum hatten damit ein weit über die sittliche Erziehung und die Förderung der persönlichen Erlebnisfähigkeit der Museumsbesucher und -besucherinnen hinausgehendes Ziel. Sie sollten sowohl deren Gemeinsinn als auch deren Selbstbewusstsein fördern und auf diese Weise aus den Einzelnen nützliche Staatsbürger formen.<sup>28</sup> Als Vorbild wurde ihnen eine harmonische, ihrem Stadtstaat dienende Bürgergemeinschaft des mittelalterlichen Hamburg vorgestellt, als deren Zeuge und Vermittler exemplarisch der Maler Francke diente.

---

25 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 46–48.

26 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 30.

27 Lichtwark 1899 (Anm. 2), S. 31.

28 Vgl. zu den patriotischen Pflichten auch Alfred Lichtwark, »Zur Organisation der Kunsthalle, Antrittsrede«, in: *Jahresbericht der Kunsthalle zu Hamburg 1886–1887*, Hamburg 1988, S. 15–37, bes. S. 36f.; vgl. zum Nationalstolz als Movens für die verantwortungsvolle Mitarbeit (der höheren Stände) im Staat ders., »Kunstgeschichte und Kunstanschauung«, in: *Verhandlungen der 45. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Bremen vom 26. bis 29. September 1899*, Leipzig 1900, S. 69–73. Auf die scharfe Priorisierung aktiv handelnder Männer in Lichtwarks Denken kann hier nur hingewiesen werden.

## Bella Martens: Meister Franckes internationaler Horizont

Alfred Lichtwarks Vorstellung vom einheimischen Künstler wurde zunächst zustimmend aufgenommen;<sup>29</sup> sie ist nach seinem Tod im Jahr 1914 jedoch mehr und mehr in Zweifel gezogen worden. 1915 machte Adolph Goldschmied die Zuschreibung des Barbara-Retabels an Francke durch den Direktor des finnischen Nationalmuseums Karl Meinander in der westeuropäischen Forschung bekannt.<sup>30</sup> Diese Erweiterung des Werkkomplexes sowie Sondierungen zu stilistischen Verbindungen Meister Franckes mit der Malerei und Skulptur in Niedersachsen, in Westfalen, in Hessen, in Franken oder im Rheinland erweiterten die Forschungsperspektiven ebenso wie neue Fragen nach einer möglichen Werkstattproduktion, zu der anfangs auch das Barbara-Retabel gezählt wurde, und nach der Rezeption Franckes durch andere Maler.<sup>31</sup> Carl Georg Heise bezweifelte 1916 nicht nur die Tragfähigkeit der Verknüpfung des Werkkomplexes mit dem Namen „mester franckenn“ aus der Abschrift des Hamburger Vertrags von 1424, sondern auch die Existenz einer ‚Hamburger Malerschule‘, indem er auf die Einwanderung wichtiger in Hamburg tätiger Künstler von außerhalb hinwies.<sup>32</sup> Die Dissertation von Bella Martens

- 
- 29 Vgl. zur Verbreitung von Lichtwarks Francke-Interpretation Werner Sillem, »Francke, Meister Francke«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 48, 1904, S. 680f.; Étienne Bricon, »Maître Francke«, in: *Gazette des Beaux Arts* 31, 1904, S. 311–324; Gustav F. Hartlaub, »Zur Hanseatischen Kunst des Mittelalters. Teil I«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XXIV. Jahrgang, 1913, S. 127–141.
- 30 Adolph Goldschmidt, »Ein Altarschrein Meister Francke's in Finnland«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XXVI. Jahrgang, 1915, S. 17–23.
- 31 Vgl. Victor Curt Habicht, »Aus der Bildhauerwerkstatt Meister Franckes«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XXVI. Jahrgang, 1915, S. 231–234; ders., »Meister Francke, ein Kölner«, in: *Zeitschrift für christliche Kunst* 29, 1916, S. 6–14; *Die Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Teil I und II*, bearb. Fritz Burger, Hermann Schmitz, Ignaz Beth, Berlin 1918 (Handbuch der Kunstwissenschaft), zu Francke S. 420–426; Gustav Pauli, »Die Sammlung Alter Meister in der Hamburger Kunsthalle, Teil I«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., XXXI. Jahrgang, 1920, S. 21–36, zu Francke S. 30f. Eine Rezeption Franckes in Wismar, Rostock und Doberan hatte Alfred Lichtwark schon selbst angedeutet: ders., »Meister Franckes Einfluß«, in: *Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern*, Freiburg 1906, S. 127f.; Hermann Ehrenberg wollte dessen Einflüsse bis in der Danziger Malerei hinein beweisen: ders., »Neues von Meister Francke«, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 10, 1917, S. 26–31. Vgl. zu weiterer Fachliteratur dieses Zeitraums Martens 1929 (Anm. 2), S. 13–18.
- 32 Sehr selbstbewusst stellte Carl Georg Heise seine These eines falsch gelesenen Namens in mehreren Publikationen vor, ohne dass diese Ansicht zur damaligen Zeit breiter diskutiert worden ist: ders., »Francke, Meister«, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 12, Leipzig 1916, S. 334f.; ders., *Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg*, Leipzig 1918, zu Francke S. 91–98; ders., »Francke, Meister Francke«, in: *Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der Alten Meister*, hg. von Gustav Pauli, bearb. von Carl Georg Heise, Hamburg 1918, S. 52–55. Unterstützt wurde Heise durch einen Archivar des Hamburger Staatsarchivs: Heinrich Reincke, »Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte der Malerei in Hamburg«, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 21, 1916, S. 112–154, der seine These jedoch 1959 zurückzog.



entwickelte in diesem disparaten Forschungsfeld neue Thesen zur Herkunft und zur Tätigkeit des Malers, die gleichzeitig ein radikal anderes Modell von der Identität des Künstlers und der allgemeinen Entwicklung der mittelalterlichen Malerei präsentierten.

Die als Zeichenlehrerin ausgebildete Bella Martens (1891–1959) wurde von Gustav Pauli (1866–1938), der im April 1914 die Nachfolge Lichtwarks als Direktor der Hamburger Kunsthalle angetreten hatte, noch in demselben Jahr als wissenschaftliche Hilfsarbeiterin angestellt. Parallel zu ihrer Tätigkeit im Museum holte sie den Besuch der höheren Schule nach und legte 1919 mit 28 Jahren ihr Abitur ab. Anschließend studierte sie als eine der ersten Studentinnen an der neu gegründeten Hamburger Universität Kunstgeschichte, wo sie im Februar 1926 von Erwin Panofsky (1892–1968) mit der Arbeit *Meister Francke* promoviert wurde. Sie wurde nach ihrer Promotion zur Leiterin des Kupferstichkabinetts und der Bibliothek in der Kunsthalle ernannt, beide Abteilungen hatte sie auch zuvor schon betreut und neu geordnet. Die Kunsthistorikerin, über deren Leben und Interessen kaum mehr bekannt ist, arbeitete bis zu ihrer Entlassung im November 1933 an der Hamburger Kunsthalle. 1945 konnte sie trotz eigener Bestrebungen nicht in dieses Museum zurückkehren, sie starb 1959 in Hamburg.<sup>33</sup> Sie hatte gemeinsam mit Gustav Pauli 1921 das Barbara-Retabel in Helsinki erstmals angesehen, anschließend wurden dessen gemalte Flügel von 1922 bis 1925 in Hamburg restauriert, während der geschnitzte Schrein in Helsinki blieb. Vor der Rücksendung der Flügel mit der Barbara-Legende wurden diese zusammen mit den anderen Werken Franckes im April und Mai 1925 in der Kunsthalle ausgestellt.<sup>34</sup>

Ihre Monografie kann sowohl in Bezug auf den intellektuellen Anspruch als auch in ihrem Umfang und der opulenten Ausstattung kaum mit anderen zeitgleich entstandenen Qualifikationsarbeiten verglichen werden.<sup>35</sup> Sie stellt eine repräsentative, inhaltlich

33 Vgl. Hanna Hohl, »Martens, Bella Wilhelmine Henriette Adele«, in: *Hamburgische Biografie* (Anm. 7), Bd. 4, 2008, S. 226f.; Daten zum Leben enthält auch ihr Lebenslauf im Teildruck ihrer Dissertation, der nur die Einleitung und das Kapitel zum Thomas-Retabel (ohne Abb.) umfasst: Bella Martens, *Meister Francke. Inaugural-Dissertation*, Hamburg 1927. Es lassen sich neben diesem Teildruck und der Monografie von 1929 (Anm. 2) keine weiteren Publikationen der Autorin nachweisen, sie hat ihre weitere wissenschaftliche Arbeit offensichtlich ausschließlich als Zuarbeit für Erwin Panofsky und Gustav Pauli angefertigt.

34 Vgl. zum Besuch in Helsinki Martens 1929 (Anm. 2), S. 40; und Gustav Pauli, »Der Barbara-Altar des Meisters Francke«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* LIX. Jahrgang, 1925/1926, S. 106–115 (dort auch zur Restaurierung). Vgl. zur Ausstellung Curt Glaser, »Meister Francke gelegentlich der Ausstellung seiner Werke in der Hamburger Kunsthalle«, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 23, 1925, S. 404–407; Gustav Pauli, »Hamburg Kunsthalle: Meister Francke«, in: *Belvedere Forum. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde*, 1925/4, S. 113; Harald Brockmann, »Die Entwicklungslinie in der Kunst Meister Franckes«, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1927/1/2, S. 1–23.

35 Das großformatige Buch, dessen Publikation auf Empfehlung Aby Warburgs durch die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung gefördert wurde, umfasst 291 Seiten, denen 106 Vergleichsabbildungen und in einem zweiten Band nochmals 50 Tafeln mit Abbildungen zu den Werken Franckes angefügt sind.

auf die Lösung wissenschaftlicher Probleme konzentrierte Publikation dar, die selbstbewusst und thematisch weit ausgreifend betont rational argumentiert, und die – anders als Alfred Lichtwark mit seiner breiten Publikumsansprache und den damit verbundenen erzieherischen Absichten – ausschließlich kunsthistorische Fragen verfolgt. Bella Martens gehörte zu den Autoren und Autorinnen, die mit sprachlich klar formulierten und bildlich gut belegten Motiv- und Stilvergleichen, mit einer modernen Quellenkritik und mit einer Reflexion der in Anspruch genommenen Methoden die Professionalisierung des Fachs Kunstgeschichte im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vorantrieben. Ihre Dissertation stand in engem Zusammenhang mit dem hohen Anspruch an Wissenschaftlichkeit, den das ab 1921 durch Erwin Panofsky aufgebaute Kunsthistorische Seminar in Hamburg in diesen Jahren entwickelte.<sup>36</sup> Praktisch konnte sie von einem schon erarbeiteten Œuvre ausgehen, dem sie das bis dahin uneinheitlich beurteilte Barbara-Retabel mit guten Gründen als weiteres Werk zuordnete. Umfassend vermittelte sie den materiellen Zustand, die spezifische ikonografische Verarbeitung der gewählten Themen und die wenigen historischen Informationen zu allen vier Werken an die Leser, bevor sie sich den Gestaltungsformen des Malers zuwandte, deren Voraussetzungen sie in der Pariser Malerei entdeckte.<sup>37</sup> Die Kritik Carl Georg Heises an der Verknüpfung des Namens „mester franckenn“ mit dem Werkkomplex wies sie nicht nur zurück, sondern sie fügte der Diskussion um die Identität Franckes neu aufgefundene Textpassagen hinzu.<sup>38</sup> Zwölf Exkurse behandeln einzelne historische und ikonografische Fragen, in der Mehrzahl stützen sie aber mit zum Teil weit ausgreifenden Recherchen ihre Hauptthese, dass nämlich Meister Francke in Frankreich ausgebildet worden sei. Neben der Zuschreibung des Barbara-Retabels und einer neuen Werkchronologie<sup>39</sup> war es vor allem die Entdeckung dieser intensiven Auseinandersetzung des Malers mit der französischen Kunst, die als Erkenntniszuwachs das Verständnis von Meister Francke erheblich veränderte.

---

Besonders auffällig ist die ausgesprochen akribische Zitation der Sekundärliteratur sowie die sorgfältige Angabe aller zum Vergleich herangezogener Kunstwerke und Texte einschließlich diesbezüglicher Quellen; allein der Anmerkungsapparat umfasst 57 Seiten.

- 36 Vgl. zu den Anfängen des Hamburger Instituts sowie der dort vertretenen Lehre und Diskussionspraxis exemplarisch die Beiträge von Ulrike Wendland, Horst Bredekamp und Martin Warnke in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, hg. von Bruno Reudenbach, Berlin 1994; weiter Rainer Donandt, »Erwin Panofsky – Ikonologe und Anwalt der Vernunft«, in: Rainer Nicolaysen (Hg.), *Das Hauptgebäude der Universität Hamburg als Gedächtnisort*, Hamburg 2011, S. 113–140. Bella Martens ist auch von den Rezensenten ihrer Dissertation explizit als Vertreterin des Profils des neuen Hamburger Instituts wahrgenommen worden, vgl. Anm. 52.
- 37 Martens 1929 (Anm. 2), »Die Werke«, S. 19–54, zu Paris »Die künstlerischen Probleme«, S. 56–108.
- 38 Martens 1929 (Anm. 2), S. 16f., sowie Exkurs IX, S. 184–192, dort auch weitere Arbeitshypothesen zur Person Franckes; vgl. Heise 1916 und 1918 (Anm. 32).
- 39 Martens 1929 (Anm. 2), »Datierungs- und Entwicklungsfragen«, S. 109–146; sie setzte das Barbara-Retabel zwischen 1405 und 1415 an den Anfang, das Thomas-Retabel und den kleinen Leipziger Schmerzensmann in die Zeit um 1424/1425 und die Hamburger Schmerzensmann-Tafel mit Abstand an das Ende der Tätigkeit Franckes.

Die Autorin sicherte ihre These mit einer Fülle von bis in die Details durchgeführten Bildvergleichen ab: Sie zerlegte die Bilder in kleinste Elemente und verglich nicht nur Figurenhaltung, Farbauswahl oder die Ansätze von Räumlichkeit in den Bildern, sondern sie spaltete zum Beispiel die Landschaft nochmals in unterschiedliche Geländeformationen, deren Beleuchtung, die kompositorischen Linien, den Tiefenregress der Gegenstände und die Pflanzendarstellung auf.<sup>40</sup> Auf diese Weise versuchte sie mit einem sehr umständlich anmutenden, heute in manchen Einzelbeispielen auch angreifbaren, damals aber innovativen Analysezugriff, die Entwurfsmöglichkeiten und die Darstellungsabsichten des Malers herauszuarbeiten, die sie in strukturell ähnlicher Weise in den um und kurz nach 1400 in Paris tätigen Buchmalerei-Werkstätten wiederfand, die aber die zeitgleich entstandene Tafelmalerei im spätmittelalterlichen Kaiserreich ihrer Meinung nach nicht aufwies. Die Autorin verschaffte sich mit diesem Vorgehen ein argumentatives Fundament, auf dem sie eine mögliche Rezeption der französischen Kunst aus zweiter Hand – etwa über fremde Zeichnungen oder über von Francke nur eingesehene illuminierte Bücher – zurückweisen konnte. Sie entwickelte auf diese Weise das Bild eines weit gereisten Malers: Aus Zutphen im Herzogtum Geldern stammend habe er im Zeitraum zwischen 1400 und 1415 eine unbestimmte Zeitspanne in Paris gelebt und gearbeitet, dann sei er einer künstlerischen Tätigkeit in Münster nachgegangen, bevor er seine Werkstatt in Hamburg gegründet und dort seinen für die norddeutschen Städte ungewöhnlichen Stil eingeführt habe. Damit wurde nicht nur Alfred Lichtwarks Vorstellung von der ›hamburgischen Malerschule‹ endgültig widerlegt – Meister Francke war ein aus der Ferne zugereister Maler, der sich erst spät in Hamburg niedergelassen hatte –, sondern auch eine andere Deutung der Entwicklung mittelalterlicher Kunst vorgestellt – ein Maler konnte künstlerische Erfahrungen aus mehreren unterschiedlichen Regionen in seinen Werken vereinen und war nicht von der Kenntnis nur einer lokalen ›Malerschule‹ abhängig.

Bella Martens war nicht die erste, die auf eine Kontaktnahme der spätmittelalterlichen Kunst im Deutschen Reich zu derjenigen in Burgund, im französischen Kronland oder in Flandern hingewiesen hatte. Ihr aber war es gelungen, ein konkret benennbares Stilmilieu, nämlich dasjenige des Pariser Hofes kurz nach 1400, als Bildungsmittelpunkt eines einzelnen Malers benennen zu können. Der Suche nach einer ›Herkunft‹ Franckes aus kunstgeographisch definierten Regionen oder einer vage angedeuteten internationalen Stillage hatte sie einen gut belegten Wissenstransfer über weite Distanzen entgegengesetzt. Dabei verstand sie Franckes Kenntnis der Pariser Kunst nicht als eine Ausnahmeerscheinung: Sie wies in Nebenrecherchen und in den Exkursen immer wieder darauf hin, dass die Pariser Kunst auch für die Malerei in Burgund, für die nordholländische oder die flandrische Kunst sowie die englische Malerei als Anregung bzw. als Voraussetzung zu begreifen sei, und dass darüber hinaus auch Maler aus den rechtsrheinischen Gebieten,

<sup>40</sup> Martens 1929 (Anm. 2), zur Landschaft insbesondere S. 71–82, die Autorin ging auch für die Innenraumdarstellung oder die Anlage der Figuren ähnlich vor.



wie etwa Conrad von Soest, eine Kenntnis dieses Stilmilieus gehabt haben müssen.<sup>41</sup> Auf diese Weise entwickelte sie die Vorstellung von einem weiten Netz künstlerischen Wissensaustausches zwischen teils nahe beieinander liegenden, teils weit voneinander entfernten Regionen, in denen Maler in unterschiedlichem quantitativen Umfang und mit unterschiedlicher Intensität der Verarbeitung Motive, Stil, Szenenentwürfe und technische Neuerungen rezipieren und an anderen Orten anwenden konnten.<sup>42</sup> Sie waren also weder schlichte Kopisten von Mustervorlagen noch unterlagen sie einem durch Abstammung vordefinierten übergeordneten ›Einfluss‹. Martens' neues Mittelalterbild bot ein offenes Modell von *möglichen*, nationale und kulturelle Grenzen überschreitenden Beziehungen zwischen den künstlerischen Werkstätten, deren *tatsächliche* Verknüpfungen sie an einem Fallbeispiel herausgearbeitet hatte.

Die Autorin belehrte ihre Leser und Leserinnen nicht und sie stellte auch keine gesellschaftspolitischen Forderungen auf; gleichwohl repräsentierte ihr streng auf die wissenschaftliche Arbeit fokussiertes Buch eine spezifische Position in den Kulturdebatten nach dem ersten Weltkrieg. Ihr Mittelalterkonzept stand in einem engen Austausch mit dem neuen Verständnis kultureller Zusammenhänge, das die Kunsthalle und das Kunsthistorische Seminar der Universität in der Weimarer Republik entwickelten. Mit dem Amtsantritt Gustav Paulis 1914 hatte ein Perspektivenwechsel in der Kunsthalle eingesetzt, der nach dem Ende des Ersten Weltkriegs deutlicher sichtbar wurde: Die von Lichtwark angelegten Hamburg-Schwerpunkte wurden aufgelöst und der gesamte Sammlungsbestand in eine chronologische Ordnung gebracht. Der Direktor gestaltete mit dieser Hängung und entsprechenden Ankäufen eine Präsentation, die internationale Kunstentwicklungen verständlich machen und für jede Epoche auch Beispiele ›großer Meister‹ zeigen können sollte.<sup>43</sup> Parallel unterstützten seine Assistenten diese neue Linie der Kunsthalle mit Beiträgen in Fachzeitschriften. Insbesondere Carl Georg Heise hob hervor, dass die besseren der von Lichtwark gesammelten Hamburger Kunstwerke auch vor dem Hintergrund einer europäischen Entwicklung ihre Qualität beweisen könnten, dass sie also nicht auf eine ausschließlich lokalpatriotische Wertschätzung angewiesen seien.<sup>44</sup> Zusammenfassend

41 Martens 1929 (Anm. 2), zu Westfalen und zum ambivalent bewerteten Verhältnis Franckes zu Conrad von Soest siehe etwa S. 15, S. 57, S. 158–161 oder S. 187–189; eine umfangreiche Überprüfung der Tafelmalerei aus dem Rheinland, Westfalen oder Niedersachsen auf eine breitere *wechselseitige* Rezeption zwischen Francke und den dortigen Werkstätten oder zwischen letzteren und der franco-flämischen Kunst lag außerhalb ihrer Interessen.

42 Vgl. Martens 1929 (Anm. 2), zusammenfassend S. 108.

43 Vgl. zum Direktorat von Gustav Pauli vor allem Christian Ring, *Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle* (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle), 2 Bde., Berlin / München 2010, Bd. 2, *Biographie und Sammlungspolitik*, zur Veränderung der Sammlungspräsentation S. 72–81, zum Ausbau der Sammlung der Alten Meister S. 102–133; vgl. ferner »Theodor Gustav Pauli«, in: *Hamburgische Biographie* (Anm. 7), Bd. 2, 2003, S. 316f.

44 Carl Georg Heise, »Das Erbe Lichtwarks. Betrachtungen zur Eröffnung des Neubaus der Hamburger Kunsthalle«, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* Nr. 38, 1919, S. 785–791, und Nr. 41, 1919 S. 857–864;

formulierte Pauli im Jahr 1925 nochmals seine Absichten: „Nicht nur ein hamburgisches Museum, sondern das Museum einer Weltstadt soll die Kunsthalle sein.“<sup>45</sup> Ähnlich wie Alfred Lichtwark widmete er der zeitgenössischen Kunst viel Aufmerksamkeit, daneben versuchte er aber auch, die mittelalterliche Kunst besser zu erforschen.<sup>46</sup> Er kaufte weitere mittelalterliche Werke an, um den vorhandenen Bestand der Kunsthalle im Sinne einer Präsentation von Vielfalt zu ergänzen.<sup>47</sup> Seine Versuche, das Barbara-Retabel in Helsinki oder das 1929/1930 auf dem Kunstmarkt angebotene Passionsretabel von Bertram von Minden zur Erweiterung des Kernbestandes der Mittelaltersammlung zu erwerben, konnte er allerdings nicht verwirklichen.<sup>48</sup> In ihrer konkreten Arbeit an den Werken Meister Franckes kam Bella Martens zu eigenen Ergebnissen, die sich von den in der Kunsthalle bisher vertretenen Ansichten zu Francke noch einmal unterschieden: Sowohl der Assistent Carl Georg Heise als auch Gustav Pauli hatten zuvor Franckes Herkunft eher im Elsaß bzw. in Franken vermutet, und Pauli hatte auch zur Werkchronologie andere Vorstellungen vertreten.<sup>49</sup> Ihr Verständnis der Kunstwerke als Zeugnisse einer europäischen Kunstentwicklung, in der – analog zur Moderne – auch im Mittelalter eine vielschichtige Verflechtung unterschiedlicher Kunstzentren existierte, ging den Bemühungen Gustav Paulis zur Internationalisierung der Kunsthalle jedoch parallel.

Ein offener, neue Ansätze zulassender Denkraum prägte auch das von Erwin Panofsky geleitete Kunsthistorische Seminar, in dem sowohl regional begrenzte Werkkomplexe, als auch Künstlermonografien als auch weit ausgreifende kulturhistorische Zusammenhänge bearbeitet wurden, wie sie grenzüberschreitend auch an der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs erforscht wurden. Bella

---

Victor Dirksen, »Zur Eröffnung des Neubaues der Hamburger Kunsthalle«, in: *Die Kunst für Alle*, Jg. XXXIV, Juli 1919, S. 339f.

- 45 Gustav Pauli, *Die Kunsthalle zu Hamburg 1914–1924. Bericht über die letzten zehn Jahre der Verwaltung*, Hamburg 1925, S. 7; vgl. zu den Zielen Paulis auch ders., »Das Kunstmuseum der Zukunft«, in: ders., Karl Koetschau (Hg.), *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk*, hg. vom Deutschen Museumsbund, München 1919, S. 3–19.
- 46 Pauli 1920 (Anm. 31); Pauli 1925 und 1925/1926 (Anm. 34); ders., »Die Meister Bertram und Francke«, in: *Konsthistoriska Sällskapets publikation*, 1922, S. 24–43.
- 47 Sebastian Giesen, »Gustav Pauli und die spätmittelalterliche Skulptur. Ein kurzes Kapitel in der Sammlungsgeschichte der Hamburger Kunsthalle«, in: Uwe M. Schneede (Hg.), *Entdeckungen in der Hamburger Kunsthalle. Essays zu Ehren von Helmut R. Leppien*, Hamburg 1999, S. 20–24.
- 48 Vgl. zu Paulis Erwerbungsansprüchen bezüglich des Barbara-Retabels zuletzt Henni Reijonen, »The Conservation of the Saint Barbara Paintings of the Kalanti Altarpiece in Hamburg 1922–1925«, in: Nürnberger / Räsänen / Albrecht 2017 (Anm. 1), S. 151–161. Das Passionsretabel wurde 1930 vom Niedersächsischen Landesmuseum Hannover angekauft, vgl. Alexander Dorner, »Der Passionsaltar von Meister Bertram in Hannover«, in: *Pantheon* IV/10, 1931, S. 401–408.
- 49 Heise 1918 (Anm. 32), S. 97f., hatte eine Identifizierung des Malers mit dem in Hamburger Urkunden genannten Henselinus de Stratzeborch favorisiert; Pauli vertrat 1920 und 1925/1926 (Anm. 31 und 34) die Ansicht, dass Meister Francke aus »Franken« gekommen sein müsse, wobei er sich allerdings mehr am Mittelrhein als am geographischen Franken orientierte.

Martens' Monografie nahm die weit ausgreifenden Perspektiven ihres Studienumfeldes auf und machte sie für einen als Person kaum fassbaren mittelalterlichen Maler fruchtbar.<sup>50</sup> Innerhalb dieses intellektuellen Horizontes bestätigten und bekräftigten ihre Ergebnisse die allgemeine heuristische Voraussetzung internationaler Beziehungen zwischen Kunstzentren und entfernten Produktionsorten von Tafelmalerei als historisch belegbare Vorgänge, ohne dass sie sich genötigt sah, Lichtwarks lokale ›Malerschule‹ oder Heises ›Stammeseigentümlichkeiten‹ oder zeitgenössische andere Ordnungsmodelle wie die ›Kunstlandschaften‹ überhaupt zu diskutieren. Auf die zeitgleich in scharfer Form geführten Debatten um eine nationale Kunst, die es gegen fremde Kunst abzugrenzen gelte, ging die Autorin nicht ein, wie auch andere Autoren des Hamburger kunsthistorischen Seminars diese von Chauvinismen durchzogene Diskussion kaum berührten.<sup>51</sup> Das Francke-Buch vermittelte ein Mittelalterbild, in dem Austausch und Wissenstransfer über weite Distanzen selbstverständliche Phänomene darstellten, die sich aus der Analyse der Kunst selbst offenlegen ließen. Die gesellschaftliche Brisanz dieses Mittelalterbildes wurde erst in den folgenden Jahren durch die Kritik an ihrem Buch evident.

### **Alfred Stange, Wilhelm Pinder und Ottmar Kerber: Die völkische Nationalisierung Meister Franckes**

Zwei ausführliche Rezensionen haben die Monografie unmittelbar nach ihrem Erscheinen positiv gewürdigt, und die Forschung hat später sowohl die Sachinformationen zu den Werken als auch Bella Martens Thesen zum Lebensweg und zur Stilentwicklung Meister Franckes weitgehend übernommen.<sup>52</sup> Zunächst sind mit Ausnahme der Habilitation Ottmar Kerbers keine ausführlicheren Studien zu diesem Maler mehr angefertigt

<sup>50</sup> Ihre detaillierte inhaltliche Auseinandersetzung mit einzelnen Arbeiten Erwin Panofskys lässt sich insbesondere in den Passagen zur Analyse der Gestaltungsformen Franckes erkennen: vgl. Erwin Panofsky, »Die Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive«, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLV, 1925, S. 84–86; ders., »Die Perspektive als symbolische Form«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Leipzig / Berlin 1927, S. 258–330; ders., »Imago Pietatis«. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ›Schmerzensmanns‹ und der ›Maria Mediatrix‹«, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261–308. Die Zusammenhänge zwischen dem Francke-Buch, den Hamburger Vorlesungen Panofskys und seinem Buch *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 Bde., Cambridge 1953, in dessen erstem Teil er viele der von Bella Martens angesprochenen Probleme nochmals aufnahm, bedürften einer gesonderten Analyse.

<sup>51</sup> Vgl. die folgenden Ausführungen und die Literatur in Anm. 59 und 65.

<sup>52</sup> Alfred Stange, Martens, Bella, Meister Francke (Buchrezension), in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1929, S. 196–199; Georg Vitzthum, Bella Martens, Meister Francke (Buchrezension), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* LI, 1930, S. 247–253. – Noch die Aufsätze des Ausstellungskataloges von 1969 arbeiteten im Rahmen der von Bella Martens aufgeworfenen Fragen, vgl. *Meister Francke und die Kunst um 1400*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969.

worden, wohl aber setzten schon mit der Rezension Alfred Stanges und wenig später mit der Einreihung Meister Franckes in wissenschaftliche Gesamtdarstellungen Versuche ein, die ›Herkunft‹ des Künstlers und die Ausdruckskraft seiner Werke anders zu bewerten. Während Georg Vitzthum in seiner anerkennenden Rezension lediglich bemängelte, dass Bella Martens einer – von ihm vorausgesetzten – inneren Logik der künstlerischen Entwicklung bei Francke nicht nachgegangen sei,<sup>53</sup> formulierte Alfred Stange (1894–1968) in seiner Buchbesprechung trotz aller Bestätigung der einzelnen Ergebnisse eine deutliche Kritik am Ansatz der Autorin: Sie habe die künstlerische Persönlichkeit des Malers nicht erfasst, sondern nur dessen äußere Entwicklung behandelt. Meister Francke sei zwar nach Frankreich gegangen, um dort die im Vergleich zum mittelalterlichen Kaiserreich fortgeschrittenere künstlerische Erfassung der Wirklichkeit kennenzulernen, sein eigentliches Ziel sei aber nicht die Wiedergabe der Gegenstandswelt, sondern ein gesteigerter »Empfindungsgehalt« der Bilder gewesen, so dass »[...] im Sinne des stärksten Sichdurchsetzens des deutschen künstlerischen Genius [...]« der Maler sich vom französischen Einfluss auch wieder befreit habe.<sup>54</sup> Vermisste Vitzthum Bemerkungen zur individuellen Entwicklung des Künstlers, so deutete Stange die stilistische Differenz zwischen dem Barbara-Retabel und dem später datierten Thomas-Retabel, das ärmer an Details sei und weniger konkret auf die Beschaffenheit von Pflanzen, Gegenständen und Kleidungsstücken eingehe, als Resultat der Volkszugehörigkeit, das heißt als eine Befreiung des ›deutschen‹ Künstlers von fremden Einflüssen. Diese Interpretation entwickelte Stange 1938 im dritten Band seiner Buchreihe *Deutsche Malerei der Gotik* fort, der mit einer ausführlichen Vorstellung Franckes beginnt.<sup>55</sup> Der Maler galt ihm als bedeutender Vertreter der Internationalen Gotik, der stilistisch sehr selbständig gewesen sei. Neben einer weitgehend an der Monografie Bella Martens orientierten Referierung der Forschung und neben eigenen Kommentaren zur möglichen Rezeption Franckes, stand auch hier die Interpretation des frühen Gegenstandsrealismus im Zentrum: Das Barbara-Retabel, das detailliert die materielle Welt nachbilde und schon mit einer atmosphärischen Lichtführung arbeite, deutete er als Werk des jungen, von der französischen Kunst beeindruckten Malers, während das Thomas-Retabel mit seiner vermeintlichen Abwendung von der Welt »[...] den reifen, zu letzter Einfachheit und Klarheit gelangten Meister [...]« zeige.<sup>56</sup> Der Autor setzte die Existenz von ererbten Charaktereigenschaften – dem ›Wesen‹ – des Einzelnen und des Volkes voraus, die auch die Werke auf eine spezifische Art und Weise geprägt haben sollten:

---

53 Vitzthum 1930 (Anm. 52), bes. S. 250.

54 Stange 1929 (Anm. 52), S. 197.

55 Stange 1938 (Anm. 2); die Passage zu Francke ist mit 15 Seiten ungewöhnlich lang für die Besprechung eines einzelnen Malers.

56 Stange 1938 (Anm. 2), S. 11.



Das Eigene siegt über das Fremde, und das heißt: weniger die Außenwelt, das Sichtbare, mehr das Innerliche, Bedeutungsvolle bestimmt die Bildform und ihre Einzelheiten. Die Sprache des Thomasaltars ist monumentaler oder doch wenigstens eindruckvoller [sic] und ernster.<sup>57</sup>

Im Anschluss daran deutete Alfred Stange den frühen Gegenstandsrealismus der Pariser Buchilluminatoren als Neigung zur Äußerlichkeit und deren avanciertes Bemühen um Perspektive als kalte Rationalität der französischen Kultur, die ›empfindungsbetonte‹ Malerei Franckes dagegen definierte er als ›deutsche Eigenart‹.

Viele Sätze Stanges lassen sich wissenschaftlich kaum nachvollziehen, sie zeigen im Zusammenhang aber deutlich seine völkisch-nationalistische Einstellung. Mit der Zuordnung von Oberflächlichkeit und einem vom Verstand geprägten Weltbild zur französischen Kultur und der Zuordnung von Gefühl, Innerlichkeit und Bedeutung zum ›deutschen Wesen‹, nahm er bekannte zeitgenössische Vorurteile zu den Nationalitäten auf und projizierte diese auf die Kunst um 1400.<sup>58</sup> Innerhalb seines Reihenwerks, das die gesamte ›deutsche‹ Malerei zwischen etwa 1250 und 1520 darbieten wollte, stellte er auch Meister Franckes Tafelbilder als Teil einer *nationalen* Kunst vor, die sich aus vererbten Anlagen entwickelt haben sollte, und die sich von der Kunst anderer Länder unterscheiden lassen sollte. Gleichzeitig folgte dieser Interpretationsansatz den Mustern einer schon seit dem 19. Jahrhundert geführten Diskussion über den Vorrang der Kulturleistungen eines Landes vor denjenigen anderer Länder.<sup>59</sup> Alfred Stange arbeitete seit den 1920er-Jahren sehr bewusst daran, sowohl die besondere ›Eigenart‹ der deutschen Kultur als auch deren Überlegenheit in Europa hervorzuheben.<sup>60</sup> Im konkreten Einzelfall konnten deshalb die

57 Stange 1938 (Anm. 2), S. 17.

58 Ein erstes Beispiel für eine solche Deutung Franckes findet sich schon bei Brockmann 1927 (Anm. 34), der die seelische Tiefe des deutschen Francke von der seiner Meinung nach oberflächlichen Wirklichkeitsbeobachtung der französischen Malerei abgesetzt hatte; ähnlich betont Werner Kloos in seinem kleinen Beitrag zur Szene der Anbetung des Kindes durch Maria aus dem Thomas-Retabel die »Vertiefung des Stimmungsgehalts« bei Francke, durch die die Anbetung »volkstümlich« geworden sei. Vgl. die verbreitete populäre Reihe: *Deutsche Kunst. Meisterwerke der Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Graphik und des Kunsthandwerks*, hg. von Ludwig Roselius in Verbindung mit Georg Biermann, Eberhard Hanfstaengl, Robert Schmidt, Alfred Stange und Friedrich Winkler, 10 Bde., Bremen / Berlin 1935–1944, hier Werner Kloos, »Meister Francke, England-Fahrer-Altar«, in: Bd. 3, 1937 (o. Paginierung).

59 Vgl. als Überblick aus unterschiedlichen Perspektiven: Lars Olof Larsson, »Nationalstil und Nationalismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre«, in: Lorenz Dittmann (Hg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Stuttgart 1985, S. 169–184; Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda (Hg.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004 (humboldt-schriften zur kunst und bildgeschichte, 1); Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*, Paris 2012 (Passages / Passagen, 43).

60 Vgl. Iris Grötecke, »Alfred Stanges Buchreihe ›Deutsche Malerei der Gotik‹. Ein Stil als geschichtliches Schicksal«, in: Bruno Reudenbach, Maike Steinkamp (Hg.), *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*,

in Paris erworbenen Kenntnisse Meister Franckes nicht als Facette eines internationalen Austauschprozesses zwischen unterschiedlichen Zentren, sondern nur als äußerliche, später überwundene Jugenderfahrung des Künstlers verstanden werden.

Fast gleichzeitig hatte Wilhelm Pinder (1878–1947) seine Kritik an Martens' Monografie 1937 im zweiten Band seiner Buchreihe *Vom Wesen und Werden deutscher Formen* formuliert, einem breit angelegten Reihenwerk, das die Zeitspanne zwischen etwa 800 und 1500 behandelte und die Kunst gattungsübergreifend betrachtete. Auch er bewertete den Maler als einen herausragenden Künstler der spätmittelalterlichen deutschen Kunstentwicklung. Künstlerische Veränderungen entfalteten sich seiner Ansicht nach aus den genetischen Anlagen der Kunst selbst, sie waren deshalb auch nicht durch einzelne Individuen oder Ereignisse beeinflussbar. Die von Bella Martens aufgezeigten internationalen Beziehungen widersprachen einem solchen geschlossenen Modell nationaler Kunstentwicklungen, und der Autor bemühte sich zunächst mit einer pathosgeladenen, recht aggressiven Sprache darum, seinen Lesern zu vermitteln, dass Meister Francke »kein Ausländer« gewesen sei.<sup>61</sup> Eine kunsthistorische Analyse oder Vergleiche des Werkkomplexes mit weiterer Tafelmalerei derselben Epoche wurden kaum vorgenommen, sondern der Autor lancierte eine Denunziation Bella Martens, deren Name nicht genannt wurde, als potentielle Ausländerin, da sie das Deutsche am »deutschen« Maler nicht erkannt habe:

Die innere Wahrheit aber entrückt solchen Fragen – und sie war das selbstverständliche Ziel der deutschen Kunst. Wer diese verstehen will, muss sie immer noch an sich selbst messen. Wer sie nicht versteht, und wer sie am Fremden mißt, dem kann es begegnen, daß er ein bewundernswertes, ein wissenschaftlich außerordentliches Buch über einen großen deutschen Maler schreibt, in dem das lebende Wesen, der Mittelpunkt, der Kern des Ganzen so gut wie gar nicht sichtbar wird: ein Beziehungsnetz von »Einflüssen«, aber kein Mensch! (An Francke ist das geschehen.)<sup>62</sup>

Auch hier wurden »innere Wahrheit«, Bedeutung und »echtes Erleben« gegen die vermeintlich typisch französische Beschäftigung mit Äußerlichkeiten als Wesen der deutschen Kunst herausgestellt. Wilhelm Pinders Mittelaltermodell war jedoch komplexer als dasjenige Stanges, es beinhaltete auch eine moralische Aufladung sowohl der geschichtlichen Ereignisse als auch der Kunstentwicklung: Das spätmittelalterliche und

---

Berlin 2013 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 9), S. 13–29; dies., »Alfred Stange – Politik und Wissenschaft. Ordinarius des Bonner Kunsthistorischen Instituts von 1935 bis 1945«; in: Roland Kanz (Hg.), *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, München 2018, S. 147–175.

61 Pinder 1937 (Anm. 2), S. 213.

62 Pinder 1937 (Anm. 2), S. 208. Vgl. zur Diffamierung bestimmter kunsthistorischer Fragestellungen als »ausländisch« auch ebd., S. 214, zur Kritik im Detail an Martens' Buch S. 215–218.

neuezeitliche künstlerische Interesse an der Suggestion von Wirklichkeit im Bild verstand er als Indiz einer Verfallszeit, in der sich die Kunst von der Formulierung inhaltlicher Aussagen abgewendet und auf eine bloß visuelle Wirkmächtigkeit konzentriert habe. Dieser Entwicklung hätten sich im Spätmittelalter einige Maler wie Meister Francke, Conrad von Soest, Hans Multscher und Stefan Lochner aufgrund ihres ›deutschen Wesens‹ entzogen, deren Bilder den neuen Gegenstandsrealismus der französischen und der niederländischen Künstler deshalb auch nur selektiv aufgenommen hätten. Ihre Kunst dürfe nicht am ›fremden‹ Modell des Fortschritts der Wirklichkeitswiedergabe gemessen werden, sondern sie stelle einen eigenen Entwicklungsweg dar.<sup>63</sup> Wilhelm Pinder evozierte ebenso wie Alfred Stange ein Mittelalterbild mit in sich abgeschlossenen nationalen bzw. völkischen Charakteren. Gleichzeitig waren für ihn die Formentwicklungen eng mit der politischen Gesamtentwicklung im mittelalterlichen Kaiserreich verbunden, das er als Leitbild für die Entwicklungen in seiner eigenen Lebenszeit verstand.<sup>64</sup> Unverhohlen wies er immer wieder auf die endgültige Überwindung der künstlerischen Verfallszeit vergangener Epochen einschließlich der Moderne im nationalsozialistischen Staat hin, eine Deutung, die es den Lesern nahelegte, das Mittelalter allgemein als letzte ›deutsche‹ Epoche vor der Gegenwart wahrzunehmen und die genannten spätmittelalterlichen Künstler als genuin ›deutsche‹ Vorbilder zu verstehen.

Die Frage nach der ›Herkunft‹ eines Malers hatte für Wilhelm Pinder und Alfred Stange wie auch für zahlreiche weitere Kunsthistoriker dieser Zeit einen anderen Sinn bekommen: Nicht der Lebensort oder die Region, in der ein mittelalterlicher Künstler seinen Beruf erlernt oder für längere Zeit gearbeitet hatte, war zu bestimmen, sondern die Volks- oder Stammeszugehörigkeit, die sich gegen alle vermeintlich nur äußerlich aufgenommenen Erfahrungen im Stil der Werke am Ende durchsetzen würde. Beide Autoren leugneten die Evidenz vieler der von Bella Martens angelegten Werkvergleiche nicht, wohl aber deren Relevanz. Sie gehörten zu den einflussreichen, vom Regierungsapparat und der NSDAP geförderten Lehrstuhlinhabern, die mit ihren Buchreihen, aber auch mit ihrer Beteiligung an wissenschaftlichen Großprojekten und an den Personalentscheidungen im Fach Kunstgeschichte intensiv am ›Umschreiben‹ der Geschichte im Sinne des nationalsozialistischen Staates beteiligt waren.<sup>65</sup> Das sicherte ihren

<sup>63</sup> Pinder 1937 (Anm. 2), S. 199–205.

<sup>64</sup> Vgl. zur Person und zu den Kerngedanken seiner Bücher Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Worms 1992 (niederl. Orig. 1985); Jutta Held, »Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität«, in: Held/Papenbrock 2003 (Anm. 65), S. 17–59; Daniela Stöppel, »Die Politisierung der Kunstgeschichte unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder (1927–1935)«, in: Elisabeth Kraus (Hg.), *Die Universität München im Dritten Reich*, 2 Bde., München 2006/08, hier Bd. 2, 2008, S. 133–168.

<sup>65</sup> Vgl. zur Erforschung der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus exemplarisch für ein mittlerweile etabliertes Forschungsfeld Jutta Held und Martin Papenbrock (Hg.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5*, Göttingen 2003; Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*.

Überblickswerken, in denen sie versuchten, Stilentwicklungen über große Zeiträume hinweg als schicksalhafte Äußerungen des ›deutschen Wesens‹ zu interpretieren, die entsprechende Aufmerksamkeit. Der einzelne Künstler vollzog in ihren Darstellungen letztendlich nur einen vorgeprägten Entwicklungsweg nach.

Die in demselben Zeitraum erarbeitete, in München eingereichte und 1939 zur Hälfte publizierte Habilitationsschrift von Ottmar Kerber (1902–1986) ging in der Nationalisierung des Künstlers noch einen Schritt weiter: Der Autor, der sowohl zur niederländischen als auch zur deutschen Malerei des Spätmittelalters publiziert hatte, setzte es sich zum Ziel, alle Stil- und Kompositionselemente, die in der Darlegung von Bella Martens nach Paris verwiesen, aus ›deutschen‹ Vorbildern herzuleiten.<sup>66</sup> Ohne die Autorin zu nennen oder ihre sorgfältig aufgebaute Argumentation zu referieren, versuchte Ottmar Kerber, jedes Ergebnis von Martens Bildvergleichen einzeln als falsch zu verwerfen und stattdessen die Raumbildung, die Bewegungsmotive der Figuren, die Architekturelemente sowie die Ornamente in den beiden Retabeln aus der Glas-, Wand- und Tafelmalerei vor allem aus Köln, aber auch aus Westfalen, Niedersachsen und weiteren Regionen abzuleiten. Dabei ging es ihm nicht um den Nachweis einer direkten Kenntnisnahme der von ihm herangezogenen, bis zu zwei Jahrhunderte früher entstandenen Kunstwerke durch den Maler Francke selbst, sondern um eine allein aus der ›deutschen‹ Kultur entstandene Innovation aller dieser Phänomene, an der Francke teilgehabt haben sollte. Maßgeblich war für ihn »[...] die fortwirkende Macht der Tradition [...]«, die er durch eine bis zur Unkenntlichkeit der Szenen vorgenommene Vergrößerung der miteinander zu vergleichenden Aspekte beweisen zu können glaubte.<sup>67</sup> Die auf Empfehlung Wilhelm Pinders von 1937 bis 1939 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Arbeit<sup>68</sup>

---

*Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005; Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald (Hg.), *Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹. Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin 2008 (Schriftenreihe zur modernen Kunsthistoriographie, 1).

66 Kerber 1939 (Anm. 2); die Biografie und das Tätigkeitsprofil des Kunsthistorikers, der 1931 in München von Wilhelm Pinder promoviert wurde und bei letzterem auch seine Habilitation einreichte, sind bisher kaum bearbeitet worden. Er war danach Dozent in Berlin und Jena und lehrte von 1950 bis 1965 an der Universität Gießen Kunstgeschichte; vgl. die wenigen erreichbaren Angaben in: *Nachrichten der Gießener Hochschulgeseilschaft* 20, 1951, S. 2; und Ottmar Kerber, »Die Kunstgeschichte an der Universität Gießen«, in: *Ludwigs-Universität, Justus-Liebig-Hochschule. 1607–1957. Festschrift zur 350-Jahrfeier*, Gießen 1957, S. 253–266.

67 Kerber 1939 (Anm. 2), S. 15. Ohne Bedenken wurden etwa die Szenen des Chorfensters mit der Kunibert-Legende in St. Kunibert in Köln von circa 1230, diejenigen des Wildunger Retabels von 1403, oder diejenigen des Passions-Retabel Bertrams von Minden von etwa 1390/1400 als prinzipiell untereinander ähnlich vorgestellt und behauptet, dass Francke seinen Stil aus diesem deutschen ›Erbe‹, keinesfalls aber aus französischen Werken entwickelt habe. Der Autor hat seine Thesen im Alter nochmals publiziert, ohne eine Reaktion im Fach auszulösen, vgl. Ottmar Kerber, »Zur künstlerischen Herkunft Meister Franckes«, in: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst* 33, 1975, S. 17–23.

68 Vgl. den Antrag auf Forschungsförderung und die entsprechenden Genehmigungen im Bundesarchiv in Berlin: BArch, R 73/12085, Kerber, Ottmar.



ist aufgrund dieses Vorgehens kaum wissenschaftlich tragfähig, sie ist auch nur sehr selten rezipiert worden. Ottmar Kerber entwickelte sein Mittelalterbild auf der Grundlage außerwissenschaftlicher Vorgaben einer Unberührtheit der – völkisch verstandenen – nationalen Kultur. Das Konzept unterstützte in der Übertragung der kunsthistorischen Ergebnisse auf gesellschaftliche und politische Verhältnisse ebenso wie die viel breiter rezipierten Bücher von Alfred Stange und Wilhelm Pinder die Idee einer Autarkie des Deutschen Reichs, die sich scheinbar aus der Geschichte selbst begründen ließ.

### **Mittelalterbilder und ihre Gegenwart**

Die hier vorgestellten Studien begriffen das überlieferte Œuvre Meister Franckes als einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der spätmittelalterlichen Malerei. Da sich der Stil und zum Teil auch die Motivik der Werke von der übrigen Tafelmalerei in Nord- und Westdeutschland unterschieden, stellte die Beurteilung etwa des höheren Grades an Wirklichkeitsillusion, der ausdrucksstarken Gestik, verschiedener innovativer Szenenentwürfe und der höfischen Prachtentfaltung der Figuren eine Herausforderung für die Forschung dar. Innerhalb von nur 40 Jahren sind mit der ›hamburgischen Malerschule‹ Lichtwarks, dem ›deutschen Wesen‹ des Malers bei Stange und Pinder sowie dem grenzüberschreitend berufliche Erfahrungen erwerbenden Francke bei Martens drei sehr unterschiedliche Antworten auf diese Fragen gegeben worden. Das methodische Vorgehen, die wissenschaftliche Verbindlichkeit der Analysen und die publizistischen Formate der Studien unterscheiden sich deutlich voneinander, deshalb liegen ihre Ergebnisse unter heutigen Kriterien von Wissenschaftlichkeit auch nicht auf demselben Niveau. Gemeinsam ist ihnen bei aller Verschiedenheit aber die Arbeit an einem genuin kunsthistorischen Problem, nämlich der Bestimmung des kulturellen Erfahrungsraums eines einzelnen mittelalterlichen Künstlers. Die Studien verknüpften ihren lokalen, nationalen oder internationalen Referenzrahmen für Franckes Werke eng mit Vorstellungen zur geographischen Erstreckung der von ihnen zum Vergleich herangezogenen Tafelmalerei. Eine ausführliche Thematisierung der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Sachverhalte in den geografischen Räumen, in denen diese Kunst entstanden war, lag zum damaligen Stand des kunsthistorischen Selbstverständnisses jedoch am Rande der Interessen, bzw. sie sollte zur Zeit nationalsozialistischer Geschichtskonstruktionen auch nicht ergebnisoffen erforscht werden. Die eigentlich notwendige Analyse des historischen Kontexts überspringend, formulierten diese Forschungsarbeiten mit ihrer Arbeit am Objekt aber sehr wohl Positionen zur kulturellen Identität und zum Kulturaustausch der Gegenwart. Sie überblendeten dabei die spätmittelalterlichen geografischen Räume mit deren aktuellen Ausprägungen als Staatsgebiete und verknüpften auf diese Weise die mittelalterliche Malerei mit

modernen Vorstellungen von einer nationalen oder einer Nationen-übergreifenden kulturellen Leistung. Dabei gingen das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse und die Vorstellungen vom staatlichen Gemeinwesen weit auseinander.

Alfred Lichtwarks Erforschung der älteren Kunst in der Kunsthalle ist kaum von seinem reformpädagogischen Bemühen um eine Erlebnis-orientierte Identifikation der Hamburger und Hamburgerinnen mit der Kultur der eigenen Stadt zu trennen. Beide Aspekte zusammen ermöglichten ihm die Konstruktion lokaler Traditionen zurück bis in die frühe Hansezeit. Trotz seiner auf den Lokalstolz und auf den Patriotismus der Deutschen zielenden Mittelalterkonstruktion unterschied sich Lichtwarks Überzeugung erheblich von derjenigen Wilhelm Pinders oder Alfred Stanges: Er begriff seine ›hamburgische Malerschule‹ als ein lokales Zentrum mittelalterlicher Malereiproduktion neben anderen Zentren (etwa Köln, Nürnberg, Soest), deren Bilder gemeinsam einen nationalen Besitz darstellten, aus dem die Deutschen ihr kulturelles Selbstbewusstsein schöpfen sollten. Diesen nationalen Besitz stellte er ohne Ressentiments *neben* die Kultur anderer Nationen – genannt werden vor allem Italien, Frankreich und England – die er explizit wertschätzte. Die Autoren der 1930er-Jahre jedoch versuchten, scharfe Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden zu ziehen und eine Rangfolge der Kulturleistungen zu etablieren. Für Lichtwark war der von ihm evozierte Patriotismus ein didaktisches Mittel, um eine aktive Auseinandersetzung seiner Museumsbesucher mit dem lokalen Kunstbesitz anzuregen. Das von ihm entworfene Mittelalterbild diente der Persönlichkeitsbildung und sollte die Herausbildung von am Gemeinwohl interessierten Staatsbürgern im deutschen Kaiserreich fördern. Autoren wie Alfred Stange, Wilhelm Pinder und Ottmar Kerber dagegen setzten eine schicksalhafte geschichtliche Entwicklung voraus, die die Deutschen aus größeren Zusammenhängen aussonderte. Sowohl der mittelalterliche Maler als auch die modernen Rezipienten und Rezipientinnen, die ihre Volkszugehörigkeit beim Betrachten seiner Werke wiedererkennen können sollten, waren ihrer Auffassung nach wesentlich an ihre ererbten Prägungen gebunden. Ihr Mittelalterbild mit seinen ewigen, nicht der Veränderung unterworfenen Wesenseigenschaften war autoritär und verpflichtend. Meister Francke stellte für sie ein nicht verzichtbares *exemplum* dieses Mittelalters dar, das die Überlegenheit deutscher Kultur belegen und die zeitgenössischen politischen Hegemonialvorstellungen unterstützen sollte.

Die Arbeit von Bella Martens entzog sich scheinbar dem Diskurs um eine nationale Kunst. Mit ihrer betont nüchternen Recherche zu den Inspirationsquellen Meister Franckes entwarf sie ein Beziehungsgeflecht zwischen der Buchmalerei am Pariser Hof und deren Rezeption in anderen Regionen. Damit skizzierte sie ein in der Kunstgeschichte erst sehr viel später intensiver diskutiertes Modell vom Zentrum und der Diffusion künstlerischer Innovationen in die Ferne. Der von ihr vorgestellte internationale (west)europäische Kulturtransfer im Mittelalter kann jedoch auch als Gegenwartsdeutung gelesen werden. Ihre Studie zu Meister Francke entstand in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in einer Zeit aggressiv ausgetragener weltanschaulicher und politi-

scher Positionierungen, die etwa die Gebietsabtretungen des Deutschen Reichs, die Reparationsleistungen und den vorläufigen Ausschluss Deutschlands aus dem neu gegründeten Völkerbund in den Bestimmungen des Versailler Vertrags als ungerechte Zurücksetzung kritisierten. Diese Kritik trug auch zu einer Verschärfung nationalistischer und revanchistischer Konzepte zur Bestimmung des deutschen Kulturerbes bei, wie sie am prominentesten im Streit um die ‚Erfindung‘ der Gotik ausgetragen wurden. Bella Martens Ignorierung nationalchauvinistischer Ansätze in der Kunstgeschichte muss als bewusste Entscheidung angesehen werden, sich weder mit dem alten, dem Kaiserreich verpflichteten Patriotismus Lichtwarks, noch mit der neuen nationalistischen Propaganda in Diskussionen einzulassen, oder gar einen Versuch von deren Widerlegung zu unternehmen. Stattdessen sondierte sie die Möglichkeiten eines alternativen Deutungsmodells. Ihre Vorstellung historischer Austauschprozesse wie auch die oben genannte internationale Ausrichtung der Hamburger Kunsthalle und des Kunstgeschichtlichen Seminars standen einer im Laufe der 1920er Jahre beginnenden, staatlich geförderten kulturellen Annäherung zwischen den ehemaligen Kriegsgegnern nahe. Ihre Forschungsergebnisse betonten, dass Meister Francke gerade im Land des langjährigen Kriegsgegners Frankreich wichtige künstlerische Innovationen kennengelernt hatte, die er selbst und weitere Werkstätten dann in die norddeutsche Tafelmalerei einführten, ein Konzept, dass die Kunstgeschichtsschreibung der 1930er-Jahre dann offensichtlich besonders provoziert hat.