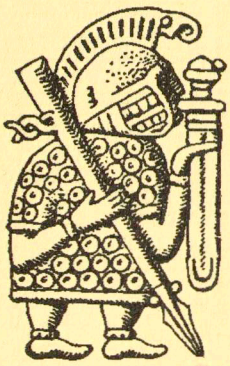

FORNVÄNNEN

JOURNAL OF SWEDISH ANTIQUARIAN RESEARCH

Das Taufbecken des Beno Korp und einige verwandte Skulpturen in Schweden und Norddeutschland

Wentzel, Hans

Fornvännen 129-153
http://kulturarvsdata.se/raa/fornvannen/html/1938_129
Ingår i: samla.raa.se

DAS TAUFBECKEN DES BENO KORP UND EINIGE VERWANDTE SKULPTUREN IN SCHWEDEN UND NORDDEUTSCHLAND

VON

HANS WENTZEL

Anno millesimo tricento nonageno primo non pleno fonten dedit hunc michi beno korp episcopus arosiensis.»

Beno Henrici Korp ist durch Urkunden und Quellenschriften bekannt: ein vielseitiger und reicher Mann aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, 1384 wurde er Bischof von Västerås, gestorben ist er wahrscheinlich Ende des Jahres 1394.[1] Es befindet sich aber das Taufbecken, das die Inschrift mit seinem Namen trägt, nicht im Dom von Västerås, wie man annehmen möchte, auch nicht in einer Pfarrkirche der zugehörigen Diözese, überhaupt nicht in Schweden, sondern in Burg auf der Ostseeinsel Fehmarn.[2] Zweifellos war das Taufbecken der Inschrift nach nicht für die Kirche in Burg bestimmt, sie hat nichts mit der Diözese Västerås zu tun, es ist auch ganz unwahrscheinlich, dass irgendwelche persönlichen Beziehungen den Bischof veranlasst haben sollten, nach Burg ein derart reiches Geschenk zu machen. Die Fünte ist vielmehr wohl ein Ausstattungsstück für den Dom in Västerås — darauf deutet die Inschrift mit der ausdrücklichen Amtsbezeichnung des Stifters mit seinem Sitz in Västerås (Abb. 1).

Das Werk hat also schon dadurch Interesse, dass es sich als schwedisches Kirchenausstattungsstück heute auf deutschem Boden

[1] Über ihn vgl. Beckmann in Västergötlands fornminnesförenings tidskrift, Bd. III; C. R. af Ugglas, Lödöse, Göteborg 1931; Brilioth, Svensk kyrka, kungadöme och påvemakt 1363—1414, Uppsala 1925. — Ich verdanke diese Angaben dem freundlichen Hinweis von Herrn Dr. A. Schück, Stockholm.

[2] R. Haupt, Inventar Schleswig-Holstein, Bd. II, Kiel 1888, S. 77: Durchmesser 80 cm.

befindet. Denn wenn auch durch die reiche Beute des 30-jährigen Krieges sich manches kostbare deutsche Kirchengerät heute in schwedischen Kirchen oder Museen befindet,[3] so sind doch eigentlich niemals schwedische Kunstwerke auf kriegerische Weise nach

Abb. 1.
Burg auf Fehmarn.

[3] Vgl. darüber besonders C. R. af Ugglas, Kyrkligt guld- och silversmide, Ur statens historiska museums samlingar 2, Stockholm 1933; aus jetzt kirchlichem Besitz nennen wir die prachtvollen deutschen Kelche in Wreta und Wiborg, jetzt in Borgå (Finnland); vgl. auch Ugglas, Några sengotiska nattvardskalkar i Västsverige, Göteborgs Musei Årstryck 1937, s. 165.

Deutschland entführt worden. Die Aufstellung des Taufbeckens in Burg muss sich also anders erklären.

Um eine Vermutung äussern zu können, muss man das Werk selber sprechen lassen, damit es — was seine Inschrift nicht verrät — durch Stil und künstlerische Eigenart erkennen lässt. Die Gesamtform, ein Kelch auf Löwenfüssen, ist für Taufbecken nicht sehr gebräuchlich und daher auch nicht besonders aufschlussreich. Es bleibt der figürliche Schmuck zu befragen: die Madonna, die vier Evangelisten und die Taufe Christi an den Feldern der sechsseitigen Kuppa, die drei Löwen unter der Fussplatte. Die Figuren sind im Detail nicht übermässig fein ausgeführt, sondern in grossen Formen geschnitten und etwas derb in den Gesichtern — aber zügig und qualitätvoll in der Gesamtlage, in Figurenaufbau und in der Gewandanordnung. Besonders die Madonna lässt vermuten, dass für die Figuren ein Bildschnitzer die Modelle lieferte — es ist ja häufliger zu beobachten, dass die von zünftigen Bildhauern gelieferten Modelle im Guss sehr vergröbert wurden.

Abb. 2.
Hökhufvud, Uppland.

Die in leiser S-Form geschwungene Haltung der Madonna mit dem reichen Linienspiel der weich hängenden Faltensäume und dem besonderen Sitz des Kindes lässt sich unter den Skulpturen in Schweden mit der Madonna aus Hökhufvud in Uppland[4] verbinden.

[4] Eiche; 1,22 m hoch. — Es erscheint uns fraglich, ob der 2,43 m hohe Schrein aus Fichte ursprünglich zur Madonna gehörte und mit ihr und seinen jetzt verlorenen Flügeln einen »Madonnenkasten» der in Skandinavien verbreiteten Art ergab: die Proportionen von Gehäuse und Skulptur wirken nicht sehr aufeinander abgestimmt. — Litteratur: Katalog Utställningen av äldre kyrklig konst i Uppsala, Uppsala 1918, S. 66. Nr. 159.

Wenn wir berücksichtigen, dass die Bronzefigur aus technischen Gründen einfach und in grossen Formen gehalten sein muss, sind die Madonnen einander sehr ähnlich in der Faltenanlage, im Umknicken der Säume, im Bewegungsmotiv des Kindes usw. Nun steht aber dieses bezaubernde Werk gotischer Plastik innerhalb der schwedischen Plastik vereinzelt da, es lässt sich nicht aus der dort erhaltenen Denkmälerkette ableiten, sondern muss zweifellos ein Importwerk sein (Abb. 2).

Das diesem verwandteste ist ein Flügelaltar, der sich in unmittelbarer Nähe des Taufbeckens des Beno Korp in Petersdorf auf Fehmarn[5] befindet (Abb. 3). Er ist fast unbekannt, aber eines der qualitätvollsten norddeutschen Denkmäler aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Madonna des Petersdorfer Altars ist die Schwester der aus Hökhufvud (Abb. 4). Die Verwandtschaft ist so gross, dass beide aus derselben Werkstatt, ja von der Hand desselben Meisters stammen müssen. Es ist der gleiche Gesamtaufbau, die gleiche sehr weiche und melodiöse Durchschwingung, dieselbe fast graphisch anmutende Gewandbehandlung, die Kleinteiligkeit der parallelen, strichartigen Säume, es sind dieselben merkwürdigen Stoffschleifen und -tüten an den frei herunterhängenden Gewandenden und an den offenen Schlaufen (etwa besonders unter dem rechten Arm); gleich ist die Gesichtsbildung mit der breiten, prallen Stirn, den dünnen, aber gerade verlaufenden Augenbrauen, die kleine gerade, etwas spitze Nase, der winzige Mund, das energische etwas vorspringende Kinn; verwandt sind die beiden Kinder, die sich mit übereinander geschlagenen Beinen in einer lebhaften Sitzbewegung nach vorne drängen. Allerdings ist die schwedische Madonna schlanker in den Proportionen, nicht so stark durchgebogen, die Kopfhaltung und die Drapierung des Kopftuches sind verschieden. Das sind jedoch Unterschiede, die sich zum Teil aus der verschiedenen Aufstellung erklären: die schwedische Skulptur ist ein Einzelfigur oder doch das alleinige Mittelstück eines Retabels, während die Petersdorferin im Gesamtzusammenhang einer Statuenreihe steht, die Bewegung der übrigen Figuren aufnimmt und weiterführt und sich in ihren Proportionen einfügt in die Gliederung des Retabelaufbaus mit den reichen Baldachinen.

[5] Inventar Schleswig-Holstein, Bd. II, S. 92: Schreinausmasse ca. 1,50 × 2,20 m.

Abb. 3.
Petersdorf auf Fehmarn.
(Ehemals stand die Madonna in der Mitte.)
(Tidigare stod Madonnan i mitten.)

Die Verbindungen lassen sich überdies durch den Vergleich mit den anderen Retabelskulpturen festigen: so ähneln die Reliquienbüsten in ihrem Gesichtstypus der schwedischen Madonna vielleicht noch mehr als die Petersdorfer Madonna selber (Abb. 5). Und die Unterschiede in der Haltung des Kindes und seiner Kopfform, die zuerst wie Qualitätsunterschiede anmuten, lassen sich ebenfalls erklären: es ist ja nicht nötig, dass der Meister in gerade so reizvollen Motiven sich wörtlich wiederholen müsste — er konnte besonders in der schwedischen Einzelfigur der lebendigen Bewegung des Kindes als Motiv mehr nachgehen als es im Gesamtrahmen des grösseren Retabels möglich erschien. Dann zeigt der Vergleich mit unserem Ausgangspunkt, dem Burger Taufbecken, dass dort die Bewegung des Kindes motivisch ungefähr zwischen den beiden Holzfiguren steht: in dem allgemeinen Sitz kommt es der Petersdorferin nahe, dagegen in der Bewegung und in der Lage des Kindes *vor* der Brust der Madonna mehr der Schwedin.

Wir haben also drei eng zusammengehörende Werke, von denen sich eines auf schwedischem Boden befindet, zwei auf der Insel Fehmarn, davon wiederum eines mit einer »schwedischen» Inschrift. Der westliche Charakter aller drei Werke ist offensichtlich.[6] Für eine Lokalisierung bestehen also folgende Möglichkeiten:

[6] Der Nachweis im Einzelnen würde hier zu weit führen — die Figuren unterscheiden sich von den Skulpturen des Bertram-Altars ungefähr in derselben Weise, wie sich die Altarflügel des Melchior Broederlamm von denen des Petri-Altars unterscheiden. — Unmittelbar Verwandtes können wir aus der westlichen Plastik nicht nennen, doch ist ein ähnlicher Grundcharakter (grazile Haltung, höfische Gesichtsform, zarter Ausdrucksgehalt) mit vergleichbaren Einzelformen (Dünnsträhnigkeit des Gewandes, Schlaufenbildung etc.) an einer Reihe flandrischer Arbeiten festzustellen. Vgl. folgende Literatur: W. Paatz, Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären der Zeit von 1360—1450, »Westfalen», 1936, S. 49; A. Louis, La décoration sculpturale des chapelles du choeur de St. Martin à Hal, Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Bd. VI, 1936, S. 13 und S. 97; Jean Squilbeck, Les sculptures de l'ancien maison d'échevinale de Malines, ebendort, Bd. V, S. 329; Bierens de Haan, Het Houtsny in Nederland, 's-Gravenhage 1921 (s'Hertogenbosch); vgl. auch Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge 24, 1913, S. 141 (Zaltsbommel); R. Hamann, Spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal, in Paul Clemen, Belgische Kunstdenkmäler, Bd. I, München 1923, S. 203; R. Koechlin, La sculpture belge et les influences françaises, III, Gazette des Beaux Arts, Bd. 30, 1903, S.

Abb. 4. Petersdorf auf Fehmarn.

391. Zu vergleichen sind auch die Zeichnungen Holbeins nach dem verlorenen Grabmal des Duc de Berry. — Aus der niederländischen Malerei ist im Grundcharakter am verwandtesten das vierpassförmige Triptychon der Berliner Gemäldesammlung (um 1390; Katalog-Nr. 1688).

es sind Exportwerke aus dem Westen — oder es sind Erzeugnisse einer westlich beeinflussten Werkstatt in Schweden — oder einer solchen in Norddeutschland.

Um westliche Exportwerke kann es sich aber nicht handeln,

Abb. 5.
Petersdorf auf Fehmarn.

weil unmittelbar verwandte und im einzeln vergleichbare Skulpturen in Nordfrankreich oder Belgien fehlen.[7] Es wäre auch son-

[7] Vgl. die Anmerkung 6. — Der Sitztypus des Kindes ist wahrscheinlich ebenfalls westlicher Herkunft — nur so erklärt sich das gleiche Motiv an einer kölnischen Madonna der Sammlung Benda (Nr. 56) im Kunsthistorischen Museum in Wien.

derbar, wenn wir gleich drei Arbeiten einer westlichen Werkstatt im Ostseegebiet zusammen finden würden. — Die Möglichkeit einer schwedischen Provenienz haben wir wegen des völlig anderen Charakters der gleichzeitigen schwedischen Plastik abgelehnt — gegen eine solche Annahme würde auch die Tatsache sprechen, dass sich seit der Zeit um 1300 kein Exportwerk aus Schweden mehr in Norddeutschland findet. Es bleibt also vorerst das Wahrscheinlichste, dass die Skulpturen in einer norddeutschen Werkstatt entstanden sind. Und diese Annahme lässt sich durch einige Argumente stützen.

Im deutschen Ostseekreis kommt als Herstellungsort für derartig qualitätvolle Arbeiten nur Lübeck in Frage[8] — es wäre zu prüfen, ob sich die Skulpturen in die Lübecker Entwicklung einordnen lassen. Nach ihrem allgemeinstilistischem Charakter wie nach dem Datum des Taufbeckens können sie nicht in die Zeit vor 1350 gehören, deren Entwicklungslinie einigermassen überschaubar ist;[9] sie entstammen aber auch nicht der Zeit nach 1400, die durch eingehende Publikationen ebenfalls gut bekannt ist.[10] Vielmehr gehören sie als Werke der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in die Zeit, die gerade in Lübeck, aber allerdings nicht

[8] Die Hamburger Plastik ist anders geartet, derber und kräftiger, vgl. die Figuren des Petri-Altars oder die gleichzeitigen Meldorfer Apostel etc. — Die Rostocker Plastik des 14. Jahrhunderts ist noch so gut wie unbekannt; soweit sie greifbar wird, wirkt sie steifer und ungraziöser. — Stralsund bezieht im 14. Jahrhundert seine Skulpturen noch vollständig aus Lübeck und gewinnt erst im 15. Jahrhundert eine selbständige Entwicklung; vgl. Hans Wentzel, Lübeck und Stralsund, Monatsblätter des Vereins für Pommersche Geschichte und Altertumskunde 1936, Bd. 50, S. 142.

[9] Wir bereiten eine umfangreiche Arbeit über die Anfänge der Lübecker gotischen Plastik bis gegen 1350 vor. Als Vorarbeiten sind erschienen: H. Wentzel, Die Kunst der Hanse im Ostseegebiet, Geistige Arbeit, Bd. 4, Nr. 10, S. 9; ders., Lübeckische Malerei und Plastik 1250—1350, Stand der deutsch-schwedischen Forschung, Geistige Arbeit, Bd. 3, 1936, Nr. 14, S. 9; ders., Der Hochaltar in Cismar und die lübeckischen Chorgestühlswerkstätten des 14. Jh., Diss. phil. Göttingen 1935, Lübeck 1937; ders., Lübeckische Monumentalplastik vom Ende des 13. Jh., Jb. der Preuss. Kunstsammlungen 58, 1937, S. 1 ff.

[10] Das wichtigste Buch über die erste Hälfte des Jahrhunderts: W. Paatz, Die lübeckische Steinskulptur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Lübeck 1929.

nur dort, noch eine »dunkle» und in ihren Zusammenhängen ungeklärte Epoche ist. Man könnte sie eine Zeit des Umbruchs nennen: bis gegen 1350 laufen die Traditionen des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts fort, um dann zu Gunsten der neuen naturalistischeren Epoche abzubrechen — eine neue Formensprache

Abb. 6. Herrnburg bei Lübeck.

erscheint aber erst um 1400 wieder herausgebildet und allgemein üblich.

Die bekannteste Persönlichkeit der norddeutschen Malerei und Plastik der Zeit ist »Meister Bertram» oder präziser für unsere Frage: der Meister der Skulpturen des Petri-Altars.[11] Seine Werke

[11] A. Lichtwark, Meister Bertram, Hamburg 1905; A. Rohde, Der Plastiker des Hamburger Petri-Altars nach seiner künstlerischen Herkunft, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1919; G. Pauli, Die Sammlung Alter Meister in der Hamburger Kunsthalle I, Zeitschrift für Bildende Kunst, Neue Folge Bd. 31, 1920, S. 21 (trotz der von Pauli vorgenommenen Scheidung sprechen wir des einfacheren Sprachgebrauchs halber nur von dem Meister der Skulpturen); das mittlere Kruzifix ist älter und stammt aus der Zeit um 1300, vgl. Hans Wentzel, Das Kruzifix in Grossenaspe und die Lübecker Plastik vom Ende des 13. Jh., Nordelbingen 13, 1937.

kennzeichnen nach allgemeiner Ansicht die norddeutsche Plastik der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Man übersieht dabei, das ausser und neben ihm in Norddeutschland doch noch recht anders geartete Skulpturen entstanden sind.[12] Wir wollen hier nicht die Frage erörtern, *ob* die Skulpturen des Petri-Altars in Lübeck ent-

Abb. 7. Herrnburg bei Lübeck.

standen sind[13] — die Ansicht ist nicht unwahrscheinlich — es kommt uns hier auf die sicher lübeckischen Werke an.

Zunächst ist die Sitzfigur eines Bischofs aus der Schiffergesellschaft im St. Annen-Museum[14] zu nennen, die älter als die Petri-

[12] Nur B. Conrades, Niedersächsische und hanseatische Plastik um 1400, Rostock 1930, hat bisher auf Grund einer umfassenden Materialkenntnis einen ausreichenden Ordnungsvorschlag für die Entwicklung der zweiten Jahrhunderthälfte gemacht.

[13] s. Conrades a. a. O.

[14] C. G. Heise, Lübecker Plastik, Bonn 1926, Taf. 6; die Figur ist jetzt von dem dicken Ölfarbenanstrich befreit worden.

Altarskulpturen ist; um sie herum lässt sich eine Werkstatt ordnen von zum Teil überlebensgrossen Figuren,[15] die in ihrer monumentalen Haltung der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verbunden erscheinen.[16] Ein weiteres lübeckisches Werk der beginnenden zweiten Hälfte ist das Retabel in Bosau am Plöner See, ein einzigartiges noch unpubliziertes Werk, das sich an die erste Gruppe anknüpfen lässt. Beibehalten ist die monumentale Grösse mit der etwas starren Haltung, jedoch nähern sich Kopftypen und Gewandschema den mit der Bertram-Zeit üblich werdenden Formen. Zugehörig sind die Åboer Apostel,[17] ferner eine Heiligenfigur im Rostocker Museum. — Von diesen Werken führt dann die Entwicklung zu den drei Altarfiguren in Prestin in Mecklenburg (Inventar III, Abb. S. 351), dem Doberaner Albrechtsgrabmal (von diesem abzuleiten der Dreikönigsaltar in St. Jürgen in Wismar, Inv. II, S. 86 und zu vergleichen die jüngeren Predellenfiguren in Rethwisch in Mecklenburg, Inv. III, Tafel zu S. 695), den Deckentragfiguren im Lübecker St. Annenmuseum — und schliesslich zu den Möllner Aposteln[18] und damit zu dem Ansatz der bekannteren Werkstätten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Bis zu den Möllner Aposteln scheint somit die Skulpturenreihe

---

[15] Kruzifix im Güstrower Dom; Kruzifix in der Stralsunder Nikolaikirche; Ecce homo, ebendort; drei Retabelfiguren über dem heutigen spätgotischen Hochaltar, ebendort; anzuschliessen ist wahrscheinlich der Doberaner Laienaltar, doch wären die Beziehungen über Conrades a. a. O. hinaus noch zu klären.

[16] Als Beispiel mag die Madonna aus der Jakobikirche dienen, als Verbindungsstück die kleine Täuferfigur von ca. 1350 in der Predella des spätgotischen Immaculataaltars im Lübecker Heiligengeisthospital.

[17] Bei W. Paatz, Die Lübecker Steinskulptur, Lübeck 1929, fälschlich in das 15. Jahrhundert gesetzt; Richtigstellung durch B. Conrades in der Rezension des Paatzschen Buches in der Zeitschrift des Vereins für Lüb. Geschichte und Altertumskunde, Bd. 26, 1932, S. 361. In diesem Zusammenhang wäre ein Aufsatz von S. Hedlund zu nennen: Östergötland och Nordtyskland under 1400-talets förra hälft, Konsthistorisk Tidskrift V, 1936, S. 124, wo besonders die durch die Arbeit von Paatz gewonnene Ordnung kritisiert wird. Es ist in diesem Zusammenhang unmöglich, im Einzelnen darauf einzugehen; ich möchte nur konstatieren, dass meines Erachtens die Probleme durch Hedlund nicht an Klarheit gewonnen haben!

[18] Auch hier ist der Hinweis, dass der Stil der Apostel ganz dem 14. Jahrhundert entspricht, der Conradesschen Besprechung zu verdanken.

aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ableitbar. Für die Werke um unser Taufbecken finden wir nur in den Bosauer Figuren Vorstufen für die geballten und ausdrucksgeladenen Köpfe der Petersdorfer Apostel — jedoch muss man ausserdem mit einer anders gearteten lübeckischen Plastik rechnen, die für unseren Zusammen-

Abb. 8. Herrnburg bei Lübeck.

hang von grösserer Bedeutung ist. Schon am Ende des 13. und am Anfang des 14. Jahrhunderts ist nur in besonders ausgeglichenen Skulpturen die Vereinigung der beiden Hauptgrundzüge der lübeckischen Plastik — feierliche Monumentalität und westlich anmutende Formenschönheit (etwa der Gesichter) — erreicht worden. Häufiger zeigen die Skulpturen den einen *oder* den anderen Grundzug betont.[19] Vornehmlich Arbeiten kleinen Ausmasses entsprechen

[19] Aus der einheitlichen Reihe der Figuren des Hamburger Petri-Altars ist die Katharina von Pauli (a. o. O.) als andersartig ausgeschieden worden; aber gerade sie steht in ihrer gedrungenen Proportionierung, in der Fülle ihres Gewandes und dem kleinteiligen Faltenbild den Petersdorfer Aposteln besonders nahe. Wenn der gesamte Skulpturenschmuck lübeckisch sein sollte, so kommt doch diese Figur in ihren »westlichen« Stilelementen der eigentlich lübeckischen Note am nächsten.

stärker dem Elegant-Höfischen: Doberaner Sakristeischrank — Cismarer Retabel — Retabel der Warendorpkapelle im Lübecker Dom. Das letzte grenzt an die Jahrhundertmitte, anknüpfbar sind zwei kleine Apostelstatuen aus der Lübecker Petrikirche.[20] Sie sind von der »monumentalen» Gruppe verschieden, sind kleiner, graziler, eleganter und im Faltenbild wie in den Köpfen feiner. Sogar der Reliefschmuck des lübeckischen Retabels aus Landkirchen auf Fehmarn (heute im Thaulow-Museum in Kiel) hat trotz zahlreicher Verbindungen mit der zuerst genannten Gruppe von Grossplastik in den stillen anmutigen Gesichtern und in der zarten Gewandbehandlung manche Beziehungen zu der »westlichen» Gruppe — und zu den dieser angehörenden Skulpturen um das Taufbecken des Beno Korp. Eindeutig beweisen lässt sich zwar die lübeckische Entstehung unserer Bildwerke nicht durch die stilkritische Ableitung von älteren lübeckischen Skulpturen, sie lässt sich vielmehr nur von verschiedenen Seiten her wahrscheinlich machen. Und zwar spricht stärker als die Ableitung unserer Skulpturen ihre Verknüpfung mit der folgenden Entwicklung für Lübecker Herkunft. Schliesslich kann ein Meister nicht nur durch gleichgerichtete Vorgänger lokalisiert werden, sondern auch durch von ihm abhängige künstlerische Nachfahren.

Es zeigt sich, dass ein Teil der lübeckischen Plastik der Zeit um 1400 bis 1420 gar nicht ohne den Meister unserer Skulpturengruppe denkbar ist. Als unmittelbare Ableitungen seines Werkes, bezw. als seine Schüler sind die Meister anzusehen, die das Gestühl im Rathaus in Reval und die Astronomenfiguren der astronomischen Uhr in der Lübecker Marienkirche, gearbeitet haben.[21] Ein weiterer Schüler des Petersdorfer Meisters ist der sogenannte »Meister II» des 1937 von entstellender Bemalung befreiten Altars zu Herrnburg bei Lübeck (Abb. 6—8). In einem kleinen Aufsatz[21a] habe ich die Skulpturen auf drei verschiedene Hände aufzuteilen gesucht.

[20] C. G. Heise, Lübecker Plastik, Bonn 1926, Taf. 7.

[21] W. Paatz a. a. O. Taf. 111—113 und 118/19; sie sind in der genannten Rezension von Conrades aus dem Oeuvre von Johannes Junge ausgeschieden und stärker der Gruppe um den Petersdorfer Altar zugeordnet worden.

[21a] Beilage zu den »Lübeckischen Blättern» Nr. 13, 28. III. 1937 (mit Abbildungen sämtlicher Skulpturen).

In unmittelbaren Beziehungen zum Petersdorfer Altar steht nur der »Hauptgehilfe» (Meister II). Der Werkstattleiter (Meister I) steht den Skulpturen des Hamburger Petrialtars näher und den (später noch zu nennenden) Schreinskulpturen von Munktorp (ausschliesslich Stilelemente des Herrnburger Meisters I und des Meisters der Munktorper Schreinfiguren vereinigt dann der Meister des sicher lübeckischen Altars in Burs auf Gotland). Ganz unselbständig, sich an die beiden ersten Meister anlehnend ist dann der »Geselle» unter den Herrnburger Schnitzern (Meister III). — Im weiteren Sinne ein Schüler der Petersdorfer Werkstatt ist der Meister des schwedischen Reichssiegels, der drei Heiligen der Schwarzhäupter in Riga[22] — und einer, Ugglas anscheinend entgangenen, weiblichen Heiligen (Abb. 9) in Törnsfall (Småland). Nur so erklärt sich die pralle und gedrungene Gesichtsform, das graphisch reiche und detaillierte Gewandbild mit den vielen Fältchen und der Vorliebe für Schlaufen und tütenartige Einrollungen. Denn diese Züge lassen sich nicht aus der älteren Lübecker Plastik oder etwa von dem Burgkirchenzyklus, den bemalten Passionsreliefs und den Bergenfahrer-Aposteln[23] ableiten. Es sind vielmehr Merkmale des Stilgefühls des späten 14. Jahrhunderts —

Abb. 9.
Törnsfall (Småland).

[22] C. R. af Ugglas, Den svenska rikskläm-man av år 1436 etc., Numismatiska Meddelanden, Bd. 28, 1935, Abb. 3 und 5.

[23] In der genannten Rezension von Conrades ist der Bergenfahrerzyklus im Gegensatz zu Paatz richtiger in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gesetzt worden. Interessante westliche Vorbilder für den Stil dieses Meisters hat V. C. Habicht, Die Herkunft des Stiles der Darssow-Madonna etc., Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 9, 1934, S. 93, aufgezeigt (seine übrigen Vorschläge zur Zuordnung von Bremer und niedersächsischen Arbeiten scheinen uns wenig einleuchtend, da sie keine Grenze zwischen allgemeinstilistischen Merkmalen und der persönlichen Handschrift des Meisters der Darssowmadonna erkennen lassen). Als weitere westliche Parallele könnte man auf die schöne bemalte Steinmadonna Nr. 139 im Louvre hinweisen.

in der besonderen Formulierung des Meisters des Petersdorfer Altars![24] Es geht sogar manches von der Eleganz und Grazie der Jungeschen Holzfiguren noch auf diesen Meister zurück. Die weibliche Heilige in Enköpings Museum (Abb. 10) in ihrer leise durchgeschwungenen Haltung, in der weichen Linie ihrer Säume, in den Schlaufen unter dem rechten Arm ist — obgleich das Werk eines so kraftvollen Meisters wie Johannes Junge — ein Nachklang des Stils der Petersdorfer Figuren![25] Diese Nachwirkungen lassen sich noch an vielen anderen Skulpturen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in Norddeutschland und Schweden nachweisen, wir können sie gar nicht alle nennen;[26] wir

Abb. 10.
Enköpings Museum.

[24] Von diesem her gesehen erscheint die Entstehung des von Paatz als flandrisch angesprochenen Grönauer Altars (durch einen flandrischen Künstler?) in Lübeck vielleicht möglich; er scheint uns sogar grosse Verwandtschaft mit dem Revaler Gestühl und der astronomischen Uhr zu haben. Die reichen Baldachine sprechen nicht gegen Lübecker Entstehung: der Petersdorfer Altar hat besonders reiche Baldachine, sie können also durch dessen Meister aus Flandern in Lübeck eingeführt worden sein!

[25] Als weitere Werke von Johannes Junge und seinen von Paatz behandelten Nachfolgern wären zu seiner Veröffentlichung etwa nachzutragen: ein Marienköpfchen aus Marienwohld (heute im Thaulow-Museum in Kiel), die Mondsichelmadonna in Gudow (Lauenburg), die Pietas in Petersdorf (Fehmarn), die hl. Anna aus Västra Ed (Stockholm, Statens Historiska Museum), aus Östergötland die Madonna in Fornåsa, das Retabel in Hogstad (Abb. 11), die Pietas in Herrestad; vgl. ferner die Zuschreibungen durch W. Johnsen, Der Alabasteraltar aus Schwabstedt, »Die Heimat«, Jahrgang 1935, S. 115, und Hans Wentzel, Olav fra Stralsund, Kunst og Kultur, Jahrgang 22, 1936, S. 17, und denselben, Gotische Plastik in Preetz IV (Pietas von Joh. Junge), »Die Heimat«, Jahrgang 1934, Heft 11. — Dagegen gehört etwa der Altar in Järstad nicht zu dieser Gruppe, sondern stammt von dem bisher wenig beachteten, aber mit mehreren Werken in Schweden vertretenen Meisters des Altars von Lensahn (Holstein).

[26] Wir nennen etwa: die sehr zerfressene Figur einer weiblichen Heiligen auf einem Zusammengekrümmten im St. Annen-Museum in Lübeck,

möchten nur erwähnen, das sich unseres Erachtens eine so qualitätvolle Arbeit wie die Madonna aus Räby-Rekarne (Södermanland)[27] nicht von dem Hauptaltar der Lübecker Jakobikirche herleiten lässt, sondern sich auch nur aus derselben »14. Jahrhundert-Tradition» erklärt.

Die lübeckische Provenienz unserer Figuren lässt sich noch

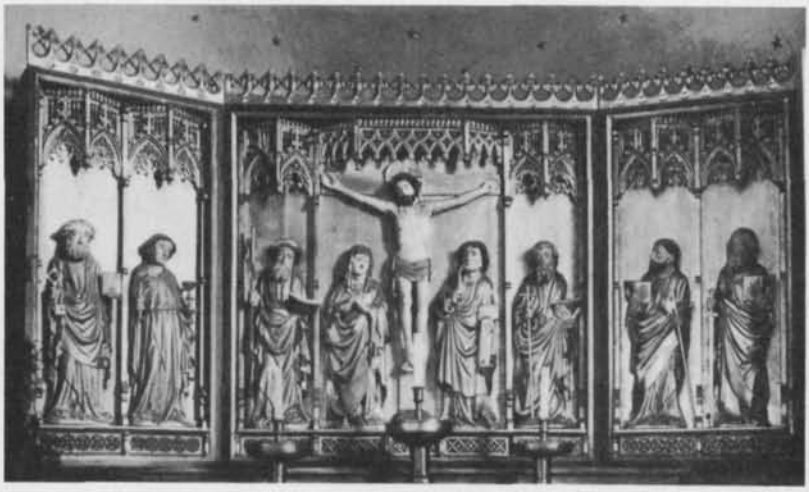

Abb. 11.
Hogstad (Östergötland).

von einer anderen Seite her stützen. Die tragenden Löwen unter dem Burger Taufbecken gehören zu einer Gruppe von Löwengiessgefässen, deren niederdeutsche Provenienz als erwiesen gelten kann.[28] Der wichtigste Produktionsort war im 14. Jahrhundert

die beiden steinernen Stipeswangen unbekannter Herkunft aus der Zeit um 1400 ebendort, das Kruzifix in Franzburg (Vorpommern), die Predellenreihe des Retabels in Teterow (Mecklenburg), die Sitzmadonna in Uppsala-Näs, die Apostel des Altars in Högby und Normlösa — letzte Ausläufer etwa ein Hl. Martin in Solna und eine weibliche Heilige aus Dannemora (Uppland). Eine eigene schwedische Umformung dieser Anregungen wahrscheinlich die Madonna in Njutånger (Hälsingland).

[27] A. Lindblom in Utställningen av Äldre Kyrklig konst i Strängnäs 1910, Stockholm 1913, Bd. I, S. 92.

[28] Otto von Falke—Erich Meyer, Bronzegeräte des Mittelalters, Bd. I, Berlin 1935, S. 76. — Bei der Apengeter-Frage auf S. 74 scheint uns die Qualität des Giessers als Plastiker überschätzt; es lässt

Lübeck — die Hauptwerkstatt hatte wohl Johannes Apengeter inne. Die Löwen des Taufbeckens weisen zwar manche altertümlichen Züge auf — wie den »Halskragen» — lassen sich aber in den Einzelformen gerade lübeckischen Giesslöwen zuordnen.[29] Lübecks Export von Bronzearbeiten nach Skandinavien ist nicht nur zur Zeit von Johannes Apengeter und mit Giessgefässen zu belegen, sondern geht bis in das 16. Jahrhundert mit umfangreichen Arbeiten wie siebenarmigen Leuchtern etc.[30]

Wir kehren zu unserem Ausgangspunkt zurück: das Taufbecken muss also um 1390[31] von Beno Korp in einer Lübecker Giesserei in Auftrag gegeben worden sein. Die Modelle lieferte ein im Westen ausgebildeter Künstler, der auch Heiligenfiguren für schwedische Kirchen arbeitete. Nun ist es sehr unwahrscheinlich, dass das Taufbecken als »Ladenhüter» nach Burg gekommen ist — die Tatsache, dass der Bischof erst 1394 gestorben ist und sich unseres Wissens kaum in grösseren Geldschwierigkeiten befunden haben kann, legen den Gedanken an einen gewaltsamen Bestimmungswechsel kurz nach der Herstellung nahe. Nun ist zu bedenken, dass um 1390 das Ostseegebiet politisch ausserordentlich unruhig war.

sich nämlich durch einen Vergleich der rein figürlichszenischen Reliefs an seinen signierten Arbeiten feststellen, dass die Modelle nicht von einem Meister stammen können. Es muss daher als fraglich gelten, ob Apengeter persönlich mehr als die geläufigen Tierfiguren modelliert hat und sich der weitere plastische Schmuck nicht auf verschiedene Lübecker Bildschnitzer verteilt.

[29] Vgl. besonders den Löwen der Möllner Kirche, Falke—Meyer a. a. O. Abb. 446; für die Haarbehandlung mag noch die Tradition der Apengeter-Löwen des Kolberger Leuchters oder des Kieler Taufbeckens wirksam gewesen sein. Ungewöhnlich bleibt die Schnauzenform des Löwenmaules —, doch waren anscheinend in der Zeit ähnliche kuriose Bildungen beliebt, vgl. die Löwen des Taufbeckens in Elbing 1387 von Bernhuser (H. Ehrenberg, Deutsche Malerei und Plastik im Deutschordensland, Bonn 1920, Abb. 25).

[30] Vgl. H. A. Gräbke in der »Christlichen Kunst», 1933, S. 216; vielleicht ist auch die Fünte in Linköping ein Lübecker Guss. — Zeitlich und stilistisch steht dem Burger Taufbecken das Bronze-Reliquiar in Wilsnack nahe (Inventar Brandenburg I, 1, Westprignitz, Berlin 1909, Taf. 45 f); seine Entstehung in Lübeck ist nicht unwahrscheinlich.

[31] Dass das Datum auch für die beiden anderen Skulpturen verbindlich ist, beweist der Vergleich mit dem 1387 datierten Elbinger Taufbecken, dessen Figuren den Petersdorfern sehr nahe stehen.

Die Vitalienbrüder oder Likendeeler störten den geordneten Handelsverkehr. Schiffe sowohl deutscher wie schwedischer Bestimmung wurden von ihnen abgefangen und ausgeplündert. Und — das scheint uns die wahrscheinlichste Erklärung — ihnen ist das

Abb. 12.
Munktorp (Västmanland).

für Västerås bestimmte Taufbecken in die Hand gefallen. Auf welchen verschlungenen Wegen es dann nach Burg gelangt ist, wissen wir heute nicht mehr zu sagen — die volkstümliche Überlieferung berichtet jedenfalls, dass Klaus Störtebecker oder seine Raubgenossen ihren Schlupfwinkel auf Fehmarn gehabt hätten.

An die Gruppe von diesen drei Werken und den ihnen vergleich-

baren Skulpturen sind zwei weitere anzuschliessen, die wir ausdrücklich im bisherigen Zusammenhang nicht genannt haben; wir haben erst durch einen Hinweis von Baron Ugglas[32] von ihnen erfahren und sie erst nach Abschluss des ersten Teiles im Original kennen gelernt: das Taufbecken und das Retabel der Kirche des hl. David von Västmanland zu Munktorp in der Diözese Västerås.

Das Taufbecken (Abb. 12) gleicht in seiner Form dem in Burg: ein ähnlicher Kelchtypus mit vom Fuss zur Kumme durchlaufender Fazettierung. Unterschiede ergeben sich in den Proportionen — das schwedische Becken ist gedrungener und schwerer — und in der Art der figürlichen Ausgestaltung. An den Seitenwänden der Kuppa stehen jeweils unter einem spitzgiebeligem Spruchband zwei steife und etwas roh modellierte Heilige auf Konsolen; an den Ecken von Kuppa und Schaft hat das Munktorp-Becken tierköpfige Vorsprünge.

Schon nach der überraschend übereinstimmenden Form sind die beiden Becken nur in einem Abhängigkeitsverhältnis voneinander zu denken. Fraglich ist die Zeitstellung des schwedischen. Die Proportionierung erscheint in der derberen Wucht altertümlicher, das gleiche Merkmal gilt für die Traglöwen im Vergleich mit denen in Burg.[33] Besonders zeigen jedoch die einzelnen Figuren das höhere Alter der Munktorp-Taufe. Die Figuren stehen dem Stil der Zeit um 1350 nahe — vgl. Einzelheiten wie die eingerollten Faltentüten und die Stilisierung der Haarlocken; nur in der Proportionierung weisen sie auf die zweite Jahrhunderthälfte, noch fehlt ihnen die graziöse Durchschwingung der Petersdorfer Gruppe. Auf der Suche nach vergleichbaren Werken begegnet das Ähnlichste auf dem Gebiet der Bronzeplastik. Wir meinen das Grabmal Christoph II. in Sorö.[34] Zu vergleichen sind besonders die Reliefs

[32] Ich habe Baron Ugglas für seine freundliche Hilfe und seinen vielfachen Rat zu dieser Arbeit sehr zu danken; er hat sich ihrer in selbstloser Weise angenommen und mich besonders mit den eigentlich »schwedischen« Verhältnissen vertraut gemacht. Für liebenswürdige Unterstützung besonders in technischen Schwierigkeiten bin ich Herrn Dr. Berthelson zu Dank verpflichtet.

[33] Die Löwen haben den besonders tiefen Brustlatz — vgl. dafür den Löwen aus der Zeit um 1300 bei Falke—Meyer a. a. O. Abb. 428. — Für die Löffelohren wären die Traglöwen des Laurentiusleuchter in Lund zu vergleichen, s. Falke—Meyer Abb. 438 b.

[34] Danmarks Kirker, Sorö Amt, Heft 1, S. 83.

an den Tumbawänden. Gleich ist die Proportionierung, gleich die Rahmung nicht wie üblich durch Masswerkbogen, sondern durch Spitzgiebel, Fialen trennen die Figuren wie Strebepfeiler, gleich ist der Schnitt der Gesichter mit den etwas glotzenden Augen, gleich auch die sehr breite und eintönige Modellierung der Faltenpartien. In ihrer Gesamtheit erscheinen die Reliefs etwas schwächer als

Abb. 13.
Munktorp (Västmanland).

das Taufbecken in Munktorp, die Königsfiguren auf der Tumba etwas besser.

Wir verweisen weiter auf den Laurentius-Leuchter im Dom zu Lund, der sich besonders für die Perückenform der Haare und den groben Schnitt der Falten zum Vergleich heranziehen lässt. Da sowohl der Laurentius-Leuchter wie die Soröer Tumba um die Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sind und ihre Entstehung in Lübeck als gesichert gelten darf,[35] ergibt sich auch für das Taufbecken in Munktorp lübeckische Herkunft und ein etwas früheres Datum als für die Taufe in Burg.

Der in derselben Kirche in Munktorp bewahrte Altarschrein (Abb.

[35] Für Sorö vgl. P. Nørlunds Besprechung des Werkes von Falke—Meyer in Acta Archæologica 1935, S. 259/60; der Laurentius-Leuchter in Lund ist durch E. Meyer in dem genannten Werk der Apengeter-Werkstatt zugeordnet worden (Falke—Meyer, S. 86).

13) lässt sich seinerseits mit dem Retabel unserer Gruppe verbinden, dem in der Petersdorfer Kirche. Übereinstimmend ist der äussere Aufbau — im Gegensatz zu der in der Zeit sonst üblichen Form. Unter sehr hohen, reich mit Masswerk versehenen und übereck ge-

Abb. 14. Västerås' Museum.

stellten Baldachinen stehen jeweils Einzelfiguren — die Mittelfigur nimmt in Munktorp den doppelten Raum ein und ist dementsprechend stärker als in Petersdorf akzentuiert[36] — unter der Fuss-

[36] Eine Pieta als Mittelgruppe zeigt auch das Retabel der Kirche in Evertsberg (Dalarne). Dieses ausgezeichnete Werk wäre in seinem Verhältnis zu dem Petersdorfer Retabel näher zu untersuchen, dem es in der Zeitstellung ungefähr entspricht und in der Form der Baldachinreihe sogar ausserordentlich nahe kommt. Wahrscheinlich nehmen die Retabeln von Evertsberg und Hogstad eine wichtige Mittlerstellung zu der Lüneburger Goldenen Tafel ein und könnten die Frage von deren Entstehung in Lübeck neu aufrollen. In diesem Zusammenhang wäre auch das in Lübeck gekaufte Retabel in St. Lorenz in Erfurt (Inventar Bd. II, 2, Abb. 394), zu beachten, das in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und nicht 1448 entstanden ist.

leiste dieser Figurenreihe staffeln sich Halbfiguren von weiblichen Heiligenbüsten. Diese Gleichheit des äusseren Aufbaus geht etwa in den Baldachinen soweit, das man die des Petersdorfer Retabels mit denen des schwedischen auswechseln könnte.

Abb. 15. Västerås' Museum.

Diese Ähnlichkeit erstreckt sich allerdings nicht auf den Stil der Retabelfiguren in gleichem Masse. Jedoch können auch sie mit den Petersdorfer Figuren verglichen werden, von denen sie offensichtlich abhängig sind. Sie sind nicht so einfallsreich variiert wie in Petersdorf, fünf Apostel wiederholen denselben Typus. Enger ist jedoch die Verbindung in den beschädigten, aber nicht restaurierten Skulpturen, die sich ehemals in den Retabelflügeln befanden und heute im Museum in Västerås bewahrt werden. So ist etwa der nach rechts schreitende, in einem Buch lesende Apostel (Abb. 14) mit seinem energischen Kopf, seiner intensiven Bewegung und der rauschenden Faltenanordnung nicht ohne Petersdorf zu denken. Der

Grossteil der anderen Apostel — besonders diejenigen im Schrein — sind etwas derber, das Gewand ist dickflüssiger, die Kopftypen ausdrucksloser — alles erscheint stärker in Richtung auf den kommenden »weichen» Stil der Zeit um 1400 hin entwickelt. Das gleiche gilt für die weiblichen Büsten, von denen einige (und wieder die in Västerås, Abb. 15) dem Petersdorfer Vorbild sehr nahe kommen. Jedoch ist ihr Ausdruck nicht derart fein und zart, sondern einfältiger, naiver — also stärker deutsch im Gegensatz zu den westlichen Typen des Petersdorfer Retabels. Dass der Munktorp-Altar wirklich wesentlich jünger als der Petersdorfer, um 1400 entstanden sein muss, beweist der Vergleich der Mittelfigur, einer Pieta, mit einer Pietas in Petersdorf auf Fehmarn, die noch jünger ist und wohl der Werkstatt des Meisters des Stralsunder Junge-Altars angehört.

Nehmen wir die angedeuteten Ergebnisse dieses Exkurses zu denen des ersten Teils, so ergibt sich folgendes Bild: in der Diözese Västerås befindet sich in Munktorp ein Taufbecken aus der Zeit 1360—70. Ob es auf eine Stiftung von Beno Korp zurückgeht, ist unbekannt. Jedenfalls hat sich dieser nach seinem Amtsantritt ein Taufbecken für seine Bischofskirche in der Form des älteren in Munktorp jedoch in feinerer und reicherer Ausführung in Lübeck bestellt. Durch äussere Umstände ist dieses Taufbecken nicht nach Västerås gelangt. In Munktorp befindet sich ein Retabel, das in seiner äusseren Form und zum Teil auch im Stil dem Petersdorfer Retabel sehr nahe steht. Ob das Retabel in Munktorp auf einen Auftrag des Bischofs Beno Korp zurückgeht, ist ebenfalls unsicher — vielleicht haben aber die durch den Bischof mit einer bestimmten Werkstatt in Lübeck angeknüpften Beziehungen einen Auftrag bei der Werkstatt ergeben, die die künstlerischen Traditionen der Petersdorfer Gruppe weiterführte.

Die Abbildungen 2, 9, 10, 11, 12, 13 gehen auf Fotos der Kgl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien zurück; 14, 15 auf Aufnahmen des Museums in Västerås; 1, 3, 4, 5 auf solche von Franz Rompel, Hamburg; 6, 7, 8 von Wilhelm Castelli, Lübeck.

SAMMANFATTNING

HANS WENTZEL: Beno Korps dopfunt och några besläktade skulpturer i Sverige och Nordtyskland.

»Anno millesimo tricento nonageno primo non pleno fontem dedit hunc michi beno korp episcopus arosiensis». Denna inskrift, som finnes å dopfunten fig. 1, intygar, att funten är en gåva av biskop Beno Korp i Västerås. Likväl finns denna ej, såsom man kunde vänta, i Västerås' domkyrka, utan i Burgs kyrka på ön Fehmarn i Östersjön. Den kan dock ej ha varit avsedd för denna kyrka, utan måste genom en eller annan våldshandling förts dit. För att söka utforska, varifrån funten ursprungligen kommer, gör förf. den till föremål för en stilistisk undersökning. Den med funten närmast besläktade skulpturen är en madonna i Hökhuvud (fig. 2). I Sverige är hon ensamstående, men uppvisar släktskap med retablet i Petersdorf på Fehmarn (fig. 3—5). Alla tre verken måste tillhöra samma verkstad, nämligen en lybsk. När förf. söker fastslå det lybska ursprunget, finner han starkare anknytningar framåt i tiden än bakåt. Mästaren ifråga fick sannolikt sin utbildning i Flandern och slog sig sedan ner i Lübeck, där han utövat ett utomordentligt varaktigt inflytande på bildsnidarkonsten vid tiden omkr. 1400. En elev är mästare till det astronomiska uret i Lübeck och till delar av bänkinredningen i Revals rådhus. Inflytande från honom gör sig gällande hos mästaren till den svenska rikskämman av år 1436, vilken mästare förf. även tillskriver det kvinnliga helgonet från Törnsfall (fig. 9). T. o. m. hos den mest betydande verkstaden i Lübeck under förra hälften av 1400-talet, Johannes Junges och hans direkta efterföljares, spåras inflytelser från honom (såsom nya verk av denna konstnärsgrupp nämnas bl. a. ett altarskåp i Hogstad, fig. 11, och ett kvinnligt helgon i Enköpings museum, fig. 10). Såsom ett ungdomsarbete av Petersdorfmästaren framhålles det först nu upptäckta altarskåpet i Herrnburg vid Lübeck (fig. 6—8); en av de tre snidarna måste anses som direkt elev till Petersdorfmästaren. — Sannolikt kan man med beaktande av Petersdorfateljen (fig. 1—5) och altarskåpen från Hogstad (fig. 11) och Evertsberg (Dalarne) vänta nya förklaringar över uppkomsten av Lüneburgs berömda »Goldene Tafel».

Till dessa lybska skulpturer ansluta sig några verk i kyrkan i Munktorp i Västmanland. Först och främst dopfunten (fig. 12), som mycket liknar den i Burg (fig. 1), men som av stilen hos de små figurerna att döma måste vara äldre än denna. Till vår skulpturgrupp hör även retablet i samma kyrka (fig. 13), av vilket nu blott corpus finnes i kyrkan. Det är uppdelat på liknande sätt som det petersdorfska (fig. 3) med stora hörnställda baldakiner, med en rad av stående figurer och en rad av halvfigurer. Till detta retabel höra figurer i Västerås' museum (fig. 14—15). De ha samma mått som figurerna i corpus och höra följaktligen till de ej bevarade flyglarna (märken efter deras fästande åter-

finnas ännu). Sitt antagande om Munktorpretablets anknytning till den Lübeckatelje, som tillverkat altarskåpet i Petersdorf, grundar förf. emellertid icke blott på överensstämmelsen i retabeltyp utan också på stilistiska likheter hos skulpturerna. Till Petersdorffigurerna ansluta sig väl närmast skulpturerna från flyglarna (i Västerås' museum); de uppvisa det finaste arbetet. Skulpturerna i corpus äro grövre — de äro så att säga mera »tyska», likna mera skulpturerna från Petrialtaret i Hamburg (av Meister Bertram), medan flygelskulpturerna stå närmare de »västliga», med sirliga veck försedda Petersdorfskulpturerna. Altarskåpet i Burs kyrka på Gotland uppvisar drag, utmärkande för mästaren till corpus i Munktorp och för huvudmästaren till altaret i Herrnburg.

Av det föregående framgår, att Beno Korp omkr. 1390 beställde en dopfunt hos ett av de stora gjuterierna i Lübeck, som också annars levererade huvudparten av sin produktion till Skandinavien. Vid beställningen vände han sig till en hytta, som redan förut en gång hade levererat en bronsfunt till en kyrka inom hans stift (Munktorp). Modellen till funten i Burg lämnade Petersdorfaltarets ateljé, som vid ungefär samma tid hade sänt en madonna till Hökhuvud. Troligen först efter Beno Korps död vände sig kyrkan i Munktorp ännu en gång till Lübeck med beställning på ett retabel och åberopade kanske de gamla förbindelserna med Beno Korp. Detsamma blev likväl utfört av en mindre framstående efterföljare till Petersdorfretablets mästare.