

**Formgeschichtliche Betrachtungen über die Werke
Georg Titges im Ratzeburger Dom.**

Von DR. HERBERT RUDOLPH.

Das frühe **16.** Jahrhundert hatte der deutschen Kunst im Schaffen der Grünewald, Albrecht Dürer, der Riemenschneider, Veit Stoß und vieler anderer Maler und Bildhauer eine höchste Blüte gebracht, auf die - seit dem Jahre **1530** etwa - eine Zeit des Verfalls und des Stagnierens folgte. Die verschiedenartigsten Faktoren des politischen und geistigen Geschehens sind damals in Deutschland zusammengetroffen, von denen für die deutsche Kunstgeschichte wohl die Tatsachen von der folgenschwersten Bedeutung waren, daß man sich einmal weitestgehend dem Geiste und den Formen Italiens verschrieb, und zweitens, daß Deutschland an den meisten seiner Kunstpflegestätten nicht mehr imstande war, selbst die Bildner und Maler zu stellen. So ziehen in der zweiten Hälfte des **16.** Jahrhunderts von weltlichen und geistlichen Fürsten gerufene Scharen italienischer oder in Italien geschulter nieder-

1936/3-4 - 71

1936/3-4 - 72

ländischer Wanderkünstler in das Land und bringen jenen kühlen und innerlich etwas saftlosen Klassizismus, der damals in der Plastik in ganz Nordeuropa vorherrschte. Neben diesen Fremden waren im Reich natürlich auch Deutsche am Werke, aber sie waren in der Minderzahl und standen zumeist ganz unter der geistigen Vormundschaft der Ausländer. Ein solcher Deutscher mag **1576** dem Ratzeburger Dome die neue Kanzel gearbeitet haben. J. Warncke hat die Kanzel dem Lübecker Schniddeker Hinrich Mattes zugeschrieben ("Nordelbingen" Band **11**, Flensburg **1935**, S. **148** ff.). Sie gehört jedenfalls zu jenen trockenen, hölzernen Produkten, wie wir sie zu dieser Zeit vor allem im nördlichen Deutschland auf Schritt und Tritt antreffen können. Auf seine ziemlich einfache Weise ist hier der spätmittelalterlich-deutsche Typus der Kanzel mit dem italienischen der Renaissance durchsetzt worden, und im übrigen hat man mit dem üblichen klassizistischen Formenschatz geschaltet.

Niederländer oder gar Italiener sind in Ratzeburg sicherlich nicht gewesen. Um ihre Art kennenzulernen, die für das Verständnis der Werke unerläßliche Voraussetzung ist, welche der Dom im **17.** Jahrhundert - einer in jeder Beziehung neu ausgerichteten Zeit - erhielt, müssen wir uns an andere deutsche Stätten begeben. Es sei deshalb der Hochaltar der Dresdner Sophienkirche herausgegriffen, den Giovanni Maria Nosseni aus Lugano **1606** vollendet hatte (Abb. **1**), und da dieses Werk in seinem Charakter durchaus typisch für das Gestalten des späten **16.** Jahrhunderts ist, möge es als ein Beispiel für viele seiner Gestalt und seinem Wesen nach von uns analysiert werden.

Bei diesem Altar haben wir es zuallererst mit einem Aufbau zu tun, der ganz im Sinne einer architektonischen Gesetzmäßigkeit in unmißverständlicher Klarheit durchgebildet ist. D. h. auf einer Sockelzone erhebt sich das Hauptgeschoß des Altarwerks, das durch das römische Motiv des Triumphbogens seine Form und Gliederung erhält. Vier mächtige Säulen, zu jeweils zwei und zwei zusammengefaßt, nehmen die Bogenstellungen - eine weitere, höhere in der Mitte und zwei kleinere, niedere an den Seiten - zwischen sich auf und tragen ein Gebälk, auf dem dann wieder die Bekrönung des Altars, das Attikageschoß mit seinem aufgelösten Giebel, ruhen kann. Die Attika selbst ist ebenfalls wie das Altarganze in Architekturformen gebildet. Und soviel ist festzuhalten: diesem Altarganzen, das in architektonischen Formen gebildet wurde, wohnt im höchsten Maße auch ein architektonischer Charakter inne, indem bei seiner Komponierung dem Grundzug jeder echten Architektur, dem klaren Verhältnis von tragenden und lastenden Teilen Rechnung getragen wurde. Der Dresdner Altar ist voll und ganz eine gebaute architektonische Wand. - Sie hat die Plastik als Freifiguren und in Form von Reliefs aufgenommen, die sich höchst selbständig innerhalb der

Architektur entfaltet. Die Architektur unterstreicht die Plastik, sie hebt sie heraus und gibt ihr den Rahmen, sie steht geradezu in ihrem Dienst, sonst bestehen jedoch keinerlei Beziehungen zwischen Plastik und Architektur, wenn wir von seiner einzigen Stelle, dem Giebel, absehen wollen. Hier ist nämlich schon die Architektur nicht mehr sie selbst geblieben; denn Nosseni hat das Giebeldreieck seitlich aufgebrochen und durch Ornament-

1936/3-4 - 72

1936/3-4 - unp.



Altar in der Sophien-Kirche zu Dresden. 1606.
Aufnahme: Sächsisches Landesamt für Denkmalspflege.

1936/3-4 - unp.

1936/3-4 - 73

formen (sogen. C-Schwünge) zersetzt und aufgelöst. Außerdem sind aber noch Figuren auf dem Giebel angeordnet: auf der Spitze steht der Salvator auf der Weltkugel und seitlich auf den C-Schwüngen sind lagernde Engelsfiguren angebracht. Die drei Figuren tragen an dieser Stelle im höchsten Maße zu der Erscheinung der ganzen Giebelform bei. Im Eindruck, der durch das von rückwärts einfallende Licht erheblich verstärkt wird, erscheinen hier Architekturformen, Figürliches und Ornament zu einer Einheit zusammengeschlossen, und man kann sagen, daß die Bekrönung des Altars von drei untereinander artfremden Elementen unter Aufgabe ihres eigentlichen Wesens und ihrer eigentlichen Bestimmung gebildet ist. Denn die architektonische Form "Giebel" kann einzig und allein als ein Gebilde der Architektur angesprochen werden, wenn sie rein aus Architekturformen besteht und nach der Gesetzmäßigkeit der Architektur gestaltet ist; die Plastik ist nur dann echte Plastik, wenn sie einzig und allein als selbständige Darstellung menschlicher Gestalt zu uns spricht und nicht auch noch andere Funktionen wie die, eine Bekrönung in ornamentaler Weise zu bilden, zu erfüllen hat; und das Ornament ist von Hause aus schmückender - freilich deshalb keineswegs erlässlicher - Dekor. Wie wir sehen können, werden diese Grundeigenschaften in dem Dresdner Werk Nossenens auch im allgemeinen durchaus anerkannt und berücksichtigt und nur im Giebel werden sie negiert. Daß das in einer Teilform, in einer Randform, geschieht, ist wiederum charakteristisch für das 16. Jahrhundert, dem innerlich unser betrachtetes Werk ganz und gar angehört, wenngleich es auch schon im neuen Jahrhundert entstanden ist. Und um es noch einmal zu sagen: einem Altarwerk dieser Zeit eignet es, daß es aus Architektur, Plastik und Ornament komponiert [sic!] ist, daß diese drei einander artfremden Elemente sich zwar in einem bestimmten Verhältnis gegenüberstehen, aber in den wesentlichen Teilen des Werkes keine ihnen nicht gemäße Verwendung erhalten haben.

Werke dieser Art und dieses Charakters waren die Voraussetzung für das bildnerische Gestalten des 17. Jahrhunderts in Deutschland, wobei es von der allergrößten Bedeutung wird, daß jetzt wieder deutsche Meister auf den Plan treten. Erst sind diese natürlich noch die Schüler der Italiener und Niederländer, aber dann entstehen unter ihren Händen sehr bald Werke, die außer den Elementen der Formensprache nichts mehr mit deren Schöpfungen zu tun haben. Diese Wendung vollzog sich in allen Gebieten Deutschlands ziemlich gleichmäßig zwischen 1600 und 1620. In Ratzeburg führte sie Gebhard Georg Titge herbei *). 1629 errichtete er sein Hauptwerk, den Hauptaltar des Domes

(Abb. 2).

Wie ganz anders stellt sich nun dieses Werk dar! Die Bestandteile, aus denen er gebildet wurde, sind die gleichen wie in Dresden; auch der Ratzeburger Altar ist ein Aufbau aus Architekturformen, Plastik und Ornament, aber darüber hinaus kann man nichts Gemeinsames mehr anführen, denn die Zusammenfügung der Einzelbestandteile ist einer grundlegenden Veränderung unterworfen worden.

*) Ueber Titge ist seit langer Zeit eine Dissertation von Herbert Rühl in Vorbereitung, auf die für alle Einzelfragen (Lebensschicksale, Oeuvre usw.) hier verwiesen sei.

1936/3-4 - 73

1936/3-4 - 74

Für den analysierenden Betrachter wird der allererste Eindruck bei diesem Altar sicherlich von der Architektur ausgehen. Er ist (wie der Dresdner) ein hoher Aufbau. Die Geschossigkeit, die korinthischen Ordnungen, die Gesimse drängen sich sofort auf. Jedoch sind diese Architekturbestandteile hier keineswegs nach den Gesetzen der Architektur zusammengebaut. So fehlt zunächst dem Gebäude die feste Basierung, auf der es ruhen kann. Außerst schwach steht der Altar auf einem Sockelgeschoß auf, das kaum von architektonischen Gliedern bestimmt wird und das eher die Bezeichnung "Predella" verdiente. Darauf setzt nun ein hohes, durch große korinthische Säulen bezeichnetes Geschoß aus, und ebenso ist das übernächste Geschoß klar architektonisch gebildet; doch zwischen beiden liegt eine Geschoßzone, der wenig Architekturgehalt eignet. Wie durch die schwache Untersockelung dem ganzen Gebäude ein festgefügtes Aufstehen auf einer Grundfläche unmöglich gemacht ist, so wirkt hier innerhalb des Gebäudes noch einmal eine Zone der Architektur entgegen. Im Sockel sind es hauptsächlich Ornamentgebilde, hier sind es Figuren in Verbindung mit Ornament, durch die der Altar den Charakter eines architektonischen Baues verliert. Durch seitlich an die Geschosse angesetzte Ornamentleisten wird die Klarheit des geschossigen Aufbaus zerstört (vgl. den ganz andersartigen Wert dieser auch in Dresden vorkommenden Leisten!); durch die Figuren und Ornamentformen des mittleren Geschosses, die hier Säulen vertreten, wird das Gesetz der Tektonik negiert und in seinem Sinn verkehrt. Glieder, die normalerweise tragen, werden getragen, und solche, die sonst getragen werden, müssen tragen. Ornament und Figur üben eine Funktion aus, die sonst nur Architekturgliedern zukommt. Im Ratzeburger Altar hat der Aufbau seinen Sinn als Architektur verloren, der ihm, wie unser Beispiel lehrte, im 16. Jahrhundert innewohnte.

Der Aufbau, der Architektur war, stand im 16. Jahrhundert im Dienste der Plastik, die er aufnahm. Wie verhält sich nun die figürliche Plastik, die im Ratzeburger Altar in Form von Einzelfiguren und Reliefszenen verwendet ist, in dieser Pseudoarchitektur? Auch sie hat sich gegenüber dem 16. Jahrhundert in ihrem Wesen gewandelt. Zunächst hat sie an Bedeutung verloren; sie steht nicht mehr an dominierender Stelle, im Mittelpunkt des Altars, sondern die Relieffelder, die dem Altar seine inhaltliche Bedeutung geben, verteilen sich fast musterartig in einer Gruppierung um die Mittelkartusche herum. Nichts kann lehrreicher sein, als die Bedeutung der beiden Kreuzigungen in den Altären von Dresden und Ratzeburg zu vergleichen. Von den Einzelfiguren stehen zwei (Moses und Johannes der Täufer) an betonter Stelle, und sie allein wahren eigentlich ihrem Inhalt gemäß auch formal die eigenplastische Bedeutung. Alle übrigen Figuren haben außer der inhaltlichen noch eine andere Bedeutung bekommen, und von diesen wieder sind einige sogar in ihrem formalen Eigenwert angegriffen. Der Figur ist nämlich, wie das in Dresden nur in einer Randform geschah, eine Funktion an der Gesamtgestalt des Altarwerks zuteil geworden. So wird zunächst auch hier die Bekrönung durch Figuren und Ornamente gebildet. Die vier Evangelisten im Mittel-

1936/3-4 - 74

1936/3-4 - 75

geschoß stehen dann aber sogar an der Stelle architektonischer Glieder, und sie sprechen kaum noch als Figuren. Sie stehen unter Baldachinen, die aus Knorpelwerk gebildet sind, wobei die Ornamentmasse hinter den Köpfen der Figuren heruntergezogen und grottenhaft um diese herum gebettet ist. Seitlich neben den Figuren sind Ornamentleisten in geschlungenen Schwüngen angesetzt. Da nun die Formen des Ornaments und die Gewänder der Figuren in einer ganz

gleichartigen kleinteiligen und zerstrahlten Weise gebildet sind und weiterhin aus dem gleichen Material (Alabaster) bestehen, so ist es möglich, daß man hier Figur und Ornament als gleichartige Formgebilde empfinden kann. Zwischen den Formen eines Gewandes und eines Ornamentgebildes ist kein großer Unterschied mehr wahrzunehmen, und zwischen Gebilden wie denen der Tiersymbole der Evangelisten und der Fratzenbildungen des Ornaments sind die Formunterschiede vollständig verwischt (vgl. daraufhin besonders den Adler des Johannes und die danebenstehende Ornamentfratze). Mithin hat in diesem Falle auch die Figur in ihrem Wesen eine Wandlung von Grund auf erfahren und (ausgenommen: Moses und Johannes der Täufer) eine gestaltbildende Funktion erhalten, die der Figur normalerweise nicht zukommt und die sie um den Primat im Aufbau vor der Architektur und dem Ornament bringt. Beides geschah unter der Beteiligung des Ornaments. Das führt zum dritten Element des Altarwerks.

Das Ornament hat nicht nur eine schmückende Aufgabe, sondern ist unmittelbar an die Stelle architektonischer Bestandteile getreten: als Aufsatzkartusche ersetzt es den Giebel, im Sockelgeschoß steht es in Form von seitlichen Ansatzstücken an der Stelle von Kompartimenten der architektonischen Wand. Ferner bestimmt es dadurch, daß es rings um den Altar angesetzt ist, den Umriß. Dann geht das Ornament engste Bindung mit dem Figürlichen ein, es nimmt dieses in seine Formen auf, es greift aber auch derart auf die Figur über, daß diese vollkommen ihre Eigenständigkeit verliert. Es ist genau wie die Figur integrierender Bestandteil des Aufbaus geworden, ja, dem Ornament kommt noch eine weit größere Bedeutung als dieser zu; denn überall da, wo eine Überschreitung der natürlichen Grenzen eines Elementes oder die Negierung eines diesen adäquaten Gesetzes zu beobachten, erwies es sich, daß dabei das Ornament als maßgebender Faktor beteiligt ist.

So ist in diesem Werk des 17. Jahrhunderts eine vollkommene Verwirrung der Begriffe eingetreten, deren sichtbarstes Anzeichen wohl das ist, daß der Altar beim Betrachter keinen eindeutigen Eindruck in bezug auf seinen Aufbau, seine Komposition auszulösen vermag. Bemüht man sich nämlich, die architektonischen Elemente des Altares in ihrem Zusammenhang zu erfassen, so gewinnt man höchstens den Eindruck einer horizontalen Übereinanderschichtung, wobei man weiter über nähere Begrenzungen vollkommen im Unklaren gelassen wird, da Architektur durch Ornament ersetzt ist. Sieht man nun dagegen die Relieffelder in einem Zusammenhang, so ergibt sich eine Kreuzform, in der die Schriftkartusche die Mitte des Kreuzes bildet. Für den Eindruck ist aber noch ein drittes Element von Bedeutung. Ornament-

1936/3-4 - 75

1936/3-4 - 76

formen durchsetzen den Aufbau und bestimmen durch An- und Aufsätze den Umriß des Altares, der sich in einer ellipsenartigen Form darstellt. Die eckigen Einsprünge des Aufbaus werden dadurch überwunden, daß zum Beispiel auf das Mittelgeschoß Wappenkartuschen gesetzt sind, die den Übergang zum oberen Geschoß in einer weichen Kurve vermitteln, wobei die ursprünglich auf den Kartuschen stehenden Figuren (heute fehlen sie) den Eindruck noch erheblich erhöhen halfen. Die gleiche Funktion haben Bekrönung, Seitenansätze [sic!] und die seitlichen Ornamentauflösungen des Sockelgeschosses. Damit wird das Ganze durch die Verwendung von Ornamentteilen zu einer großen kartuschenähnlichen Form zusammengeschlossen. Diese Ornamentansatzstücke sind es aber auch, die die durch die Verteilung der Relieffelder angesetzte Kreuzkomposition nicht zur Wirkung kommen lassen. Ornamentstücke könnten, am Mittelgeschoß angesetzt, den Querbalken des vorgestellten Kreuzes durch Verbreiterung noch stärker als solchen hervorheben, statt dessen sind aber am darunterliegenden breiten Geschoß auch Ornamentansatzstücke angebracht, und zwar noch größere und gewichtigere, und diese bewirken, daß die Form des Altares, sich nach oben verjüngend, in einem kurvigen Umriß zusammenschließt und so den Eindruck einer Kreuzkomposition für die Gesamtgestalt des Altars nicht aufkommen läßt. Ebenso kann sich der Eindruck einer geschossigen Komposition nicht durchsetzen, da der kurvige Umriß dem Senkrechtübereinandergebauten entgegenwirkt. Es ist ein Nebeneinander verschiedener Grundsätze, die sich eigentlich gegenseitig wieder aufheben.

Das, was bestehen bleibt, ist ein Aufbau, der sich aus architektonischen und figürlichen Elementen und aus Ornamenten zusammensetzt, die alle dadurch unlöslich aneinander gebunden sind, daß die Elemente sich gegenseitig die Funktionen abgenommen und damit ihr eigentliches Wesen aufgegeben haben. Letztlich schließt sich dieser Aufbau von derartig eindrucksmäßiger

Unentschiedenheit zu einem bewegten, hochgebauten Gebilde zusammen: ein verselbständigter Aufbau, der durch das Ornament, das ihn in einen Umriß bannt, als Erscheinung bestimmt wird.



[Vergleichs-Abbildung: beide Altäre nebeneinander. So nicht in der Vorlage; der Ratzeburger Altar erscheint im Heft erst nach S. 80.]

Die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten einer in Architekturaufbauten entwickelten Plastik, die an der klassischen Kunst, am reifen Barock und allen möglichen klassizistischen Richtungen zu erschließen sind, bestehen im Ratzeburger Altar Titges also nicht mehr zu Recht. Eine Umformung und Umwertung aller Bestandteile hat stattgefunden. Architektur ist nicht mehr Architektur, Plastik nicht mehr Plastik, und das Ornament ist weit über seine ursprüngliche Bedeutung hinausgewachsen. Es ist gestaltbestimmend geworden, vor allen Dingen, weil es alle Bestandteile des Aufbaus zu einem Wesen zusammenschmilzt. Der ganze Aufbau ist unter dem Zwange des Ornaments und des Ornamentalen zu Plastik geworden. Ansatzhaft sahen wir diesen Prozeß schon in einer Teilform des **16.** Jahrhunderts gegeben; aber nun hat er sich auf das Gesamtgebilde eines Werkes ausgedehnt. Das ist das Entscheidende, und das ist auch die entscheidende Leistung der Deutschen, die im frühen **17.** Jahrhundert die Epoche der italienisch-niederländischen Wanderkünstler ablösten.

1936/3-4 - 76

1936/3-4 - 77

Die Faktoren, die diese Wegrichtung bestimmt haben, lassen sich nun ebenfalls bezeichnen. Man hat angesichts solcher Altarbildungen wie der Ratzeburger von jeher ganz allgemein an eine Wiederaufnahme spätgotischer Altarbildung gedacht, und es lassen sich in der Tat einige dafür sprechende Momente namhaft machen. Die predellenartige Bildung der Sockelzone, das damit im engsten Zusammenhang stehende Überkragen seitlich angesetzter Randteile, die Auflösung der Bekrönung in Ornamentwerk sind wesentliche Züge spätgotischer Schnitzaltäre. Jedoch das spezifisch Arteigene der Kunst des frühen **17.** Jahrhunderts, das ja auf jener Umwertung und Umdeutung aller Einzelbestandteile beruht, kann aus einem Zurückgreifen auf spätgotische Gestaltungsweise doch nicht erklärt werden. Der Ort, an dem vielmehr diese für die Geschichte der Plastik vollständig neue Erscheinung seinen Ursprung hatte, ist der Ornamentstich gewesen. Hier wurden seit dem späten **16.** Jahrhundert Aufgaben der Plastik, Altäre, Epitaphe und andere Gebilde sowie vor allen Dingen Einzelformen entwickelt, und der Grundsatz, die einzelnen Elemente und Begriffe zu verwirren und zu vermischen, stand immer im Vordergrund der Gestaltung. Es sei noch angedeutet, daß dieser Grundsatz dem "Groteskstich", einer reinen Ornamentstichgattung also, entnommen wurde, wo er bereits lange vorher verwirklicht worden war.

Vom Ornamentstich kam den deutschen Plastikern des frühen **17.** Jahrhunderts also Vorbild und Anregung zu ihrem Gestalten. (Die Lösung der Bekrönung in Dresden steht natürlich auch schon mit dem Ornamentstich in Verbindung) Das Werk des Oberdeutschen Wendel Dietterlin d. Ä. wurde vor allen Dingen die Hauptquelle. Daß dieser auf Titge selbst unmittelbar eingewirkt hätte, läßt sich kaum annehmen, da dieser damit zugleich auch Dietterlin'sches Formengut in sein Werk hinübergenommen haben würde. Titges Ornament geht aber aller Wahrscheinlichkeit nach auf das

Stichwerk des in Halle arbeitenden Nikolaus Rosman zurück, der im übrigen jedoch die charakteristischen Gestaltungsgrundsätze in seinen erhaltenen Blättern vermissen läßt, so daß noch eine andere Quelle aufzuspüren ist. Wo die Vorbild- und anregunggebenden Stellen nun im Genaueren zu suchen sind, wird Herbert Rühl in seiner Dissertation zu sagen wissen. Hier sei nur vermutungsweise der Hinweis auf das mitteldeutsche Gebiet zwischen Halle, Magdeburg und Braunschweig gegeben. Aus diesem Kunstkreis entnimmt Titge sicherlich das Formenwerk seiner Ornamentik, dorthin weisen ebenso die Typen seiner Figuren, und in diesem Gebiet konnte er, wie es die ganze Art und Haltung seiner Kunst voll auszuweisen vermag, die selbständige Umsetzung jener im Ornamentstich lebenden Gestaltungsgrundsätze ins Werk des Plastikers in einer ihm gemäßen Weise studieren. Andere Stichquellen als Dietterlin, mit denen man ja auch rechnen könnte, kommen nicht in Betracht. Titge hätte denn im Kreise des Sebastian Ertle und des Christoph Dehne seine Lehrzeit verbracht.

In seiner Figurenbildung und seinen Ornamentformen mag er hier stark verhaftet sein, und auch die Art, einen Altaraufbau in neuer Weise zu gestalten, wird er hier gelernt haben, jedoch nur die Art; denn

1936/3-4 - 77

1936/3-4 - 78

zu seiner Lösung in Ratzeburg gibt es im gesamten deutschen Kunstbereich keine Parallele. In diesem Punkt ist er auf Grund allgemeinsten Anregungen frei und selbständig verfahren. Aber dieser Punkt ist für die Beurteilung seines Altarwerks der entscheidende, denn dessen Analyse hatte ja gezeigt, wie sehr das Einzelne, also die Ornamentform an und für sich und selbst die Figur, vor der Gesamtgestalt zu einer untergeordneten Frage geworden war.

Der Inventarband über das Land Ratzeburg von Georg Krüger zählt als Schöpfungen Titges noch eine Reihe anderer Werke auf. Das Fesselndste unter diesen ist ohne Zweifel das "hängende" Epitaph für die Herzogin Katharina und den Herzog Augustus von Sachsen-Lauenburg, das **1649** im Chore des Domes errichtet wurde. Ornament und Ornamentales gibt es in diesem Werke genug. In viel stärkerem Maße als beim Altar ist hier auf den ersten Blick ersichtlich, wie sehr die Gesamtgestalt vom Ornamentalen her bestimmt wird. Sie stellt sich überhaupt einfach in einer Ornamentform, in einer großen Kartusche, dar. Diese Gestalt wurde in einer langen Entwicklung von der deutschen Plastik im frühen **17.** Jahrhundert erreicht. Im **16.** Jahrhundert kam das "Hängeepitaph" immer mehr und mehr zur Verwendung. Wie alle übrigen Aufbauten der Plastik setzte es sich ebenfalls aus den architektonischen Formen und Typen zusammen. Säule, Gebälk, Giebel, Triumphbogen, Ädikulia usw. waren die Grundelemente, und es handelte sich somit um eine Architektur, die in ebenderselben klassizistischen Weise wie der Dresdner Altar gestaltet, nur an der Wand aufgehängt worden war. Ein sinnwidriger Verstoß an und für sich schon gegen das Wesen der Architektur, der aber einzig insofern im **16.** Jahrhundert eine Neuerung darstellte, als man sich nicht scheute, Architekturen von größten Ausmaßen an die Wand zu hängen, während das "Hängende Epitaph" als Typus ja bereits lange Zeit bekannt war. Die Entwicklung verläuft nun so, daß auch hier das Ornament immer mehr und mehr um sich greift. Seitliche Ansätze, Kartuschen unten und oben treten hinzu, und ein Typus schält sich heraus, der einen architektonischen Kern in seiner Mitte aufweist, der bis zur Unkenntlichkeit durch das Ornament zersetzt sein kann, um den herum Ornamentformen gruppiert sind und der in seiner Gesamtgestalt stets mehr oder weniger dem Gebilde eines unregelmäßigen Rhombus gleicht. In das Ornament wird die Figur einbezogen und ihres Wesens entkräftigt, und sie erhält ornamentale Verwendung in einem gleichen Sinne, wie wir es beim Altar beobachteten. Auch beim Hängeepitaph tritt also der grundlegende Wandel in der Verwendung und Bedeutung der einzelnen Bestandteile ein.

Sehen wir die Hängeepitaphe des Ratzeburger Domes nun genauer an, so ergibt sich, daß sie sämtlich in irgendeiner Weise mit diesem Gestaltungsgrundsatz zusammenhängen. Freilich erfüllen sie das Prinzip nicht alle gleichartig, und es ist sicherlich im Epitaph des Herzogspaares weitestgehend danach verfahren, während beim Epitaph der Elisabeth von Parkentin (gest. **1624**) nur sehr schematisch vorgegangen ist. Zu diesem gesellen sich ihrem Charakter nach weiterhin die Epitaphe für die Domdechanten Andreas von Stralendorff (gest.

1936/3-4 - 78

1610) und Hartwich von Bülow (**1641** errichtet, laut Inschrift von Titges Hand stammend).

Die Unterschiedlichkeiten in der Anwendung des beschriebenen Gestaltungsgrundsatzes innerhalb dieser einzelnen Werke sollen jedoch hier nicht mehr weiter aufgezeigt werden, da das nur dem Zwecke dienlich sein könnte, einen Entwicklungsverlauf der Epitaphbildung in Ratzeburg festzustellen, den es in derartig abseits gelegenen Kunstgebieten in Wirklichkeit gar nicht gegeben hat. Es verhält sich vielmehr so, daß sich in den Kunstzentren (in Magdeburg, in Bückeburg, in Südwestdeutschland) die Epitaphentwicklung schon am Anfang des Jahrhunderts mit allen ihren Möglichkeiten vollzogen hat. Von einer freien ornamentalen Gestaltungsweise kommt man hier sehr rasch zu einem einfachen Schematismus, und als die schöpferisch weniger starken Kunstgebiete Deutschlands um ein bis zwei Jahrzehnte später in den allgemeinen Entwicklungsverlauf der deutschen Plastik eintreten, finden diese in den Vororten des plastischen Gestaltens bereits alle Lösungen vor und können sie übernehmen. So läßt sich einzig und allein das verwirrende Bild der verschiedenartigsten Lösungen in Lübeck oder auch in Ratzeburg und an anderen Orten erklären, das durch keinen Entwicklungsgang in seine Logik gebracht werden kann. Im Punkte der Originalität war diese Zeit eine der ärmsten, die sich denken läßt.

Die Ornamentformen übernahm man in den Werken der späteren Jahre freilich nicht mit den zeitlich frühen Lösungen aus den Vororten der Epitaphgestaltung. Das Ornament steht bekanntlich unter allen Kunstzweigen am stärksten unter dem Zwange einer stetigen Fortentwicklung. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt entstehen hier neue Formen, die vor allen Dingen durch die Ornamentstecher gestaltet und verbreitet werden. Für die Ratzeburger Werke der vierziger Jahre wurde der Stecher Friedrich Unteutsch verbindlich; die früheren sind in ähnlichen Formen gebildet, wie sie etwa in Magdeburg zu finden sind. Im Figürlichen verharret man dagegen bei der einmal angeschlagenen Manier gänzlich. Hier gibt es kaum Entwicklungs- und höchstens Qualitätsunterschiede.

Wo wir uns an den Stand der Forschung halten wollen, bleibt uns noch von dem "Stehenden" Epitaph für den Superintendenten Petraeus (**1644**) und dem Schlagsdorfer Altar (**1641**) als Werken Titges zu sprechen. An ihnen kann nur noch einmal gezeigt werden, daß von einer Entwicklung im Ratzeburgischen nicht die Rede sein kann.

Gegensätzlicheres als die beiden Altäre läßt sich nicht denken. So kunstvoll komponiert und so vieldeutig in seiner Erscheinungsform der Ratzeburger sich darstellt, so simpel ist der Altar von Schlagsdorf. Er ist nichts anderes als ein Schema, ein schematisch gebildetes Epitaph, das man auf eine Mensa gestellt hat, und von den Gestaltungsgrundsätzen, die das Ratzeburger Werk beherrschten, blieb außer ganz allgemeinen, formelhaft angewendeten ornamentalen Vorstellungen nichts übrig. (Die Unterschiedlichkeit mit dem Hinweis auf die Verschiedenartigkeit der Auftraggeber - hier ein Dom und dort eine kleine Dorfkirche - erklären zu wollen, geht nicht an, da Mittel-

deutschland wiederum lehrt, wie man auch unter den bescheidensten Umständen ornamentale Grundsätze verwirklichen kann.) Das Epitaph für Petraeus ist aber ganz und gar ein klassizistisches Werk, zu dessen Gestalt Ornament und ornamentale Grundsätze - vom Aufsätze abgesehen - gar nichts beizutragen haben. Auch die rein klassizistische Lösung war also in der ersten Hälfte des **17.** Jahrhunderts in Ratzeburg möglich.

So erhalten wir denn durch die fünf besprochenen Werke folgendes Bild von Titges Schaffen:

1629 - Ratzeburger Altar - in höchst selbständiger Weise nach den ornamentalen Gestaltungsgrundsätzen des frühen **17.** Jahrhunderts komponiert, die Titge vielleicht in Mitteldeutschland kennengelernt hat.

- Altar in Schlagsdorf - wie das gleichzeitige Bülow'sche Epitaph nach einem zeitüblichen

Schema gebildet, dass noch mit der ornamentalen Gestaltungsweise zusammenhängt, durch seinen Schematismus aber schon wieder klassizistische Grundsätze mitsprechen läßt. Umriss in Rhombenform. Das ist etwas Ornamentales.

1641

Zu diesen beiden Werken gesellen sich in prinzipieller Hinsicht die Epitaph für Stralendorff (gest. **1610**) und Parkentin (gest. **1624**).

1644

- Epitaph für Petraeus - in klassizistischer Weise gestaltet.

1649

- Epitaph des Herzogspaares - weitgehendst wieder nach ornamentalen Gesichtspunkten gestaltet. Es steht unter den Ratzeburgischen Epitaphschöpfungen den Magdeburgischen Werken des Jahrhundertanfangs, die das Prinzip am folgerichtigsten verkörpern, am nächsten. Es erreicht diese in diesem Punkte freilich nicht. In der Beibehaltung des vom Ornament unversehrt gelassenen mittleren Triumphbogenmotivs läßt sich sehr wohl etwas Klassizistisches sehen. Die Magdeburger zertrümmerten das Motiv ebenfalls weitgehend.

Titge gehört nicht zu den Großen des frühen **17.** Jahrhunderts, zu Dehne, Wolf oder Zürn. Seine Art ist durchschnittlicher Natur, und er steht in einer Landschaft, in der seit Jahrzehnten nur durchschnittliche Leistungen anzutreffen gewesen sind. Die Entwicklung des frühen **17.** Jahrhunderts macht er aber in dem wesentlichen Teil seines Werkes voll und ganz mit; denn auch er richtet das plastische Schaffen gegenüber dem italienisch-niederländischen Klassizismus neu aus, indem er die ornamentalen Gestaltungsprinzipien aufgreift. Dabei erhebt er sich an zwei Stellen zu einer Eigenart, im Ratzeburger Altar von **1629** und im Herzogsepitaph von **1649**, womit er sich den Hauptmeistern seiner Zeit besonders nah an die Seite stellt. Sonst verfällt er jedoch in den Schematismus, der als Reduktion der ornamentalen Gestaltungsgrundsätze des Jahrhundertanfangs auszudeuten ist, und er schafft sogar in streng klassizistischen Bahnen, was zu der Zeit, als er so verfährt, auch wieder zeitgemäß ist; denn überblickt man nun zum Schluß das Gesamtgebiet der deutschen Plastik im frühen **17.** Jahrhundert, so erkennt man, daß nicht nur in Magdeburg, sondern

1936/3-4 - 80

1936/3-4 - unp.



Hauptaltar des Domes zu Ratzeburg. **1629**.
Aufnahme: Staatliche Bildstelle Berlin.

1936/3-4 - unp.

1936/3-4 - 81

überall in Deutschland die Lösungen, bei denen das ornamentale Gestaltungsprinzip in selbstherrlicher, großartigster Form zur Anwendung gebracht wurde, im ersten Jahrhundertdrittel liegen. Hier werden die Schöpfungen Wolfs in Bückeburg, der Überlinger Hochaltar Zürns wie die Magdeburger Epitaphe geschaffen, und auch der Ratzeburger Altar fällt mit seinem Entstehungsjahr **1629** gerade noch in diese Zeit hinein. Dieses erste Jahrhundertdrittel stellt sich uns ebenfalls in einer gewissen strukturellen Einheit dar. Bald darauf, in den dreißiger, vierziger, fünfziger Jahren wird man unfruchtbar im eigentlich schöpferischen Gestalten, und alles ist eigentlich möglich: Wiederaufnahme des Klassizismus, Erstarrung im Schematismus und dann trotzdem kühnste Konsequenz der ornamentalen Grundsätze noch einmal an einigen Plätzen Deutschlands (vor allem in Eckernförde). Titge fällt mit seinem Schaffen, soweit es heute erschlossen ist, in dieses zweite, im allgemeinen ärmere Jahrhundertdrittel. Das müssen wir bedenken und ihm umso höher zu veranschlagen wissen, daß er sich als Meister von nur durchschnittlichem Können zweimal doch auch mit selbständigen Leistungen darüber hinaus zu erheben verstand.

Schrifttum:

Kunst- u. Geschichtsdenkmäler des Freistaates Mecklenburg-Strelitz. II. Band: Das Land Ratzeburg, bearbeitet von Georg Krüger. Neubrandenburg **1934**. Hier finden sich Abbildungen der besprochenen Werke.

Herbert Rudolph: Die Beziehungen der Deutschen Plastik zum Ornamentstich in der Frühzeit des **17.** Jahrhunderts Berlin **1935**. (Deutscher Kunstverlag.) Diese Arbeit enthält bereits die Analyse des Ratzeburger Altars, die mit Erlaubnis des Verlages in vorliegender Abhandlung übernommen wurde.

Heimatbund und Geschichtsverein Herzogtum Lauenburg e. V.

© 2018. www.hghl.info

*