

Der neuentdeckte Altar des Meisters Bertram von Minden.

Von Professor Dr. J. Machens

Erst vor kurzem hatte das Museum für Kunst und Landesgeschichte (Provinzialmuseum) in Hannover eine Erwerbung gemacht, die das Bistum Hildesheim interessiert. Aus Wiesbaden, wohin des Schicksals Fügung sie verschlagen, waren zwei Flügel eines gotischen Altarschreines ins Museum gekommen, der am Ausgange des Mittelalters die Magdalenenkirche zu Hildesheim geziert. Sie verdienen es, einmal Gegenstand einer besonderen Besprechung zu sein; klingt doch das Bild der Kreuzigungsgruppe auf dem einen Flügel in Farbe und Zeichnung von ferne an Grünewald an, während auf dem anderen Flügel die Waffen Christi (arma Domini; vgl. Hymnus in der Mette des Festes der Lange und Nägel), d. h. seine Leidenswerkzeuge, dargestellt sind. Jetzt aber hat dasselbe Museum unter großen Opfern einen ganzen Altarschrein angekauft, der zwar nicht unserer Bischofsstadt, aber doch niedersächsischem Boden entwachsen und für die Kunstgeschichte unserer Heimat von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. Es handelt sich um einen bislang unbekannten Altar des Meisters Bertram von Minden.

Um die Bedeutung dieser Neuerwerbung zu würdigen, fragen wir zuerst, wer Meister Bertram war. Alfred Lichtwark, der verstorbene Direktor der Hamburger Kunsthalle, hat sich um die Aufhellung seines Lebensganges und wohl noch mehr seines Lebenswerkes große Verdienste erworben. Meister Bertram oder doch sein Vater stammte aus Minden in Westfalen, war bereits 1367 im Dienste der Hansestadt Hamburg tätig, die derzeit vielleicht 10 000 Seelen zählte, errang sich dort in steigendem Maße Vermögen und Ansehen, wie aus seinen heute noch erhaltenen Testamenten von 1390 und 1410 hervorgeht, machte wohl in der Zwischenzeit eine Wallfahrt nach Rom, die er laut Testament von 1390 gelobt hatte, und starb in Hamburg vor 1415, da sich in diesem Jahre Verwandte um seinen Nachlaß bemühen. Wenigstens 50 Jahre hat er der Kunst in Hamburg gedient, indem er gotische Altarschreine schuf.

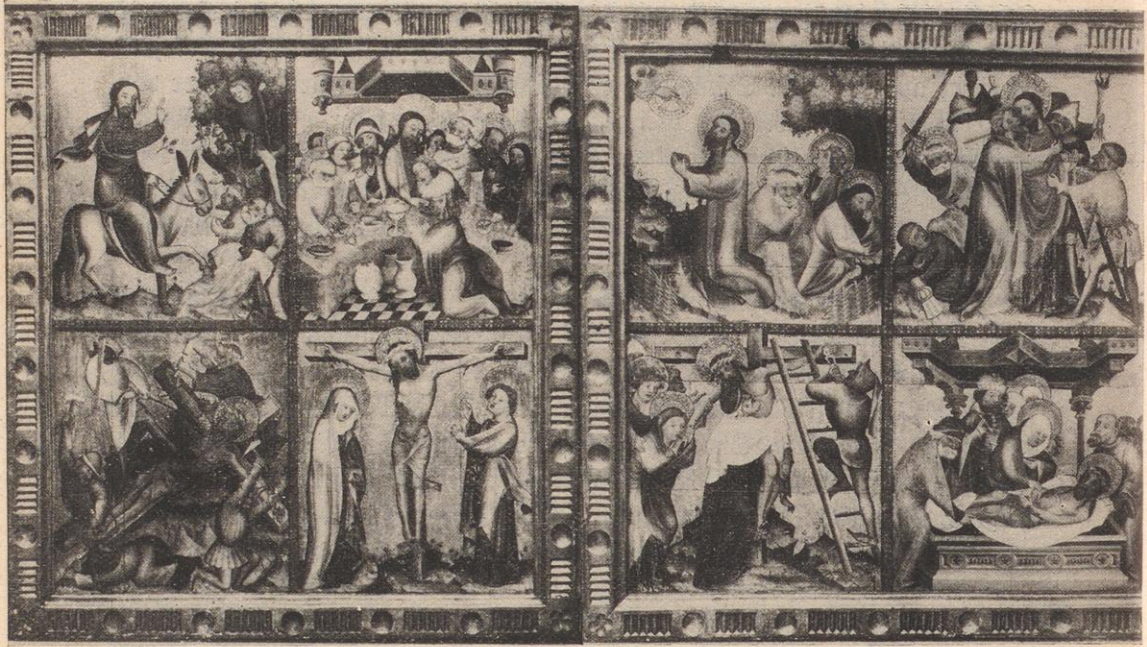
Und die Bedeutung seines Künstlerlebens in der Kunstgeschichte? Lichtwark sieht in Bertram einen der ersten Vertreter jenes malerischen Stils seiner Zeit, der sich vor allem im Uebergange von dem Flächenhaften zum Räumlichen und zur Perspektive, von der Kunst des Stilisierens zu immer steigender Naturbeobachtung, kundtut, Licht- und

Schattenbehandlung einführt und den Fleischton wiederzugeben strebt. Er charakterisiert Bertram als einen Erzähler von dramatischer Kraft, der jede Gebärde aus seelischer Stimmung entspringen lasse, als einen Künstler von hoher Vielseitigkeit, der den gleichen Stoff immer wieder neu zu gestalten verstehe. Ueber die Mängel seiner Zeichnung helfe eine ausgesprochen koloristische Veranlagung hinweg; sein Blau und Rot verrate entzückende Tonigkeit. Alles in allem sei der Meister eine der ragendsten Begabungen jenes Zeitalters.

Nicht ganz so günstig urteilt Leo Bruhns über ihn. Er sieht in Bertram kein malerisches Genie, aber eine Künstlerpersönlichkeit, die mit Lebenslauf und Lebenswerk im Licht der Geschichte steht und zugleich der künstlerische Ausdruck seiner Zeit ist. Wie überhaupt die Malkunst jener Periode sei Bertrams Kunst herkömmlich idealistisch eingestellt, schreite aber über die Vergangenheit durch eine Fülle frisch beobachteter Einzelheiten deutlich fort. Enge Komposition, kleine Motive, untersekte Figuren, hübsche Bereicherungen des Hergebrachten durch kleine Neuerungen, das seien hervorragende Merkmale des ausgehenden 14. Jahrhunderts; das alles finde sich bei Meister Bertram. Noch im 15. Jahrhundert sei in Norddeutschland die Häufung vieler — natürlich kleiner — Bilder und Figuren bei den Altarwerken üblich; auch Meister Bertram habe als echtes Kind seiner Zeit den gotischen Unendlichkeitsdrang im Allzuvielen betätigt. Seine Stärke sei nicht Gesamtwirkung, sondern die Behandlung des Details, das bald unterhaltend, bald ergreifend sei. Doch wirke sich bei ihm die Entlegenheit des kleinen Hamburg und der Mangel an Anregung nachteilig aus.

Das steht also nach beider Urteil fest: in Bertram spiegelt sich wie in keiner anderen Künstlerpersönlichkeit in Niedersachsen und ganz Norddeutschland das künstlerische Denken und Können der Zeit gegen 1400 wider; Bertram ist ihr Repräsentant. Nun aber bahnte sich nicht nur in jener Zeit ein gewaltiger Umschwung oder Aufschwung in der Kunst an, in jener Periode liegt auch die Frühblüte der Altartafelmalerei im Norden Deutschlands. Das alles sind beachtenswerte Gründe, die für die Bedeutung Meister Bertrams sprechen und für ein Museum den Besitz eines Bertram-Altars wünschenswert machen. Es kommt hinzu, daß Meister Bertram mit Recht ein hoher Sinn für Farbenwirkung zugesprochen werden muß. Bertrams Schöpfungen ist bei aller Kühnheit seines Farbenspieles große dekorative Kraft eigen, wie vor allem der neuentdeckte Altar beweist.

Seine Werke zerstreuten sich im Laufe der Jahrhunderte in alle Welt. Museen in Paris und London, besonders aber die Kunsthalle in Hamburg



Altar des Meisters Bertram

Linke Hälfte

Museum für Kunst und Landesgeschichte, Hannover

erwarben, was sich aus dem Mittelalter in die Neuzeit herübergerettet hatte. In Hamburg bewahrte man vor allem den sog. Grabower Altar, den Meister Bertram für die älteste Hamburger Bürgerkirche St. Petri schon 1379 fertiggestellt hatte, den Buxtehuder Marienaltar, den Ferd. Stuttmann nicht mehr mit Sicherheit Meister Bertram zuschreiben möchte, und ein kleineres Hamburger Marienleben.

Im vorigen Jahre tauchte nun zum ersten Male im Nachlasse eines englischen Adligen ein Altar von Meister Bertram auf, von dessen Dasein bisher niemand wußte. Zweifach unterschied er sich von den bekannten Werken Bertrams. Während diese aus Gemälden und Skulpturen bestanden, war der neuentdeckte Altarschrein nur eine fortlaufende Reihe von Gemälden; nicht zuletzt aus diesem Grunde ist er in seiner Ganzheit erhalten. Die anderen Altäre sind zum Teil unvollständig, weil zugehörige Schnitzfiguren fehlen, teils haben sie in starkem Maße durch Uebermalung gelitten; hier dagegen liegt ein Werk in alter, fast ganz unveränderter Farbenpracht vor; selbst die Gemälde auf der Außenseite der Flügel, die über-



Altar des Meisters Bertram

Museum für Kunst und Landesgeschichte, Hannover

Rechte Hälfte

malt waren, sind so wiederhergestellt, daß sie, vom Goldgrund abgesehen keine wesentliche Schädigung aufweisen. Was Wunder, daß man keine Opfer scheute, um gerade ein solches Werk von Meister Bertram für das Museum in Hannover zu erwerben.

Das neuentdeckte Werk, ein gotischer Flügelaltar, mißt in geöffnetem Zustande nicht weniger als 4,56 Meter bei einer Höhe von 1,20 Meter. Auf dieser ansehnlichen Fläche entwickelt der Künstler eine doppelte Reihe von nicht weniger als insgesamt 16 gleichgroßen Gemälden, von denen acht das Mittelstück und je vier die Innenflächen der beiden Flügel bedecken (vergl. Abbildung). Im geschlossenen Zustand zeigte der Altar einst zwei größere Gemälde, Mariä Verkündigung und Krönung. Diese sind durch Zerfägung der Flügeltafeln von den inneren Gemälden abgelöst und rechts und links neben dem geöffneten Altare im Museum aufgehängt und verlängern die farbenprächtige Bilderreihe nochmals um mehr als 2 Meter in der Länge.

Während die Außenflügel künftiger Beschreibung überlassen bleiben, seien die Bilder, die der offene Altarschrein zeigt, einer näheren Betrachtung unterworfen. Ihr Thema lautet: Christi Leiden und Verherrlichung.



Altar des Meisters Bertram (Detail)

Abendmahl

Museum für Kunst und Landesgeschichte, Hannover

1. Christi Einzug in Jerusalem. Bezeichnend für des Meisters Art. Christi hoheitsvolle Gestalt ist bewußt überhöht; mehr als die Hälfte des gesamten Raumes dient einzig dem Zwecke, den Triumphator stark herauszuheben. Rechts gibt der Meister einen eng konzentrierten Ausschnitt aus der jubelnden Volksmenge. Am meisten ist wohl der Knabe hoch im Baume mit dem roten Wams und dem Beil im Gürtel gelungen. Gedrungene, absichtlich verkleinerte Jünger breiten unten ihr Gewand, damit der Herr darüber hinreite. Ein Palmenzweig schwirrt durch die Luft. Unten eine stilisierte Wiese, mit Gras und Blumen überjät; auf zahlreichen Bildern kehrt sie wieder.

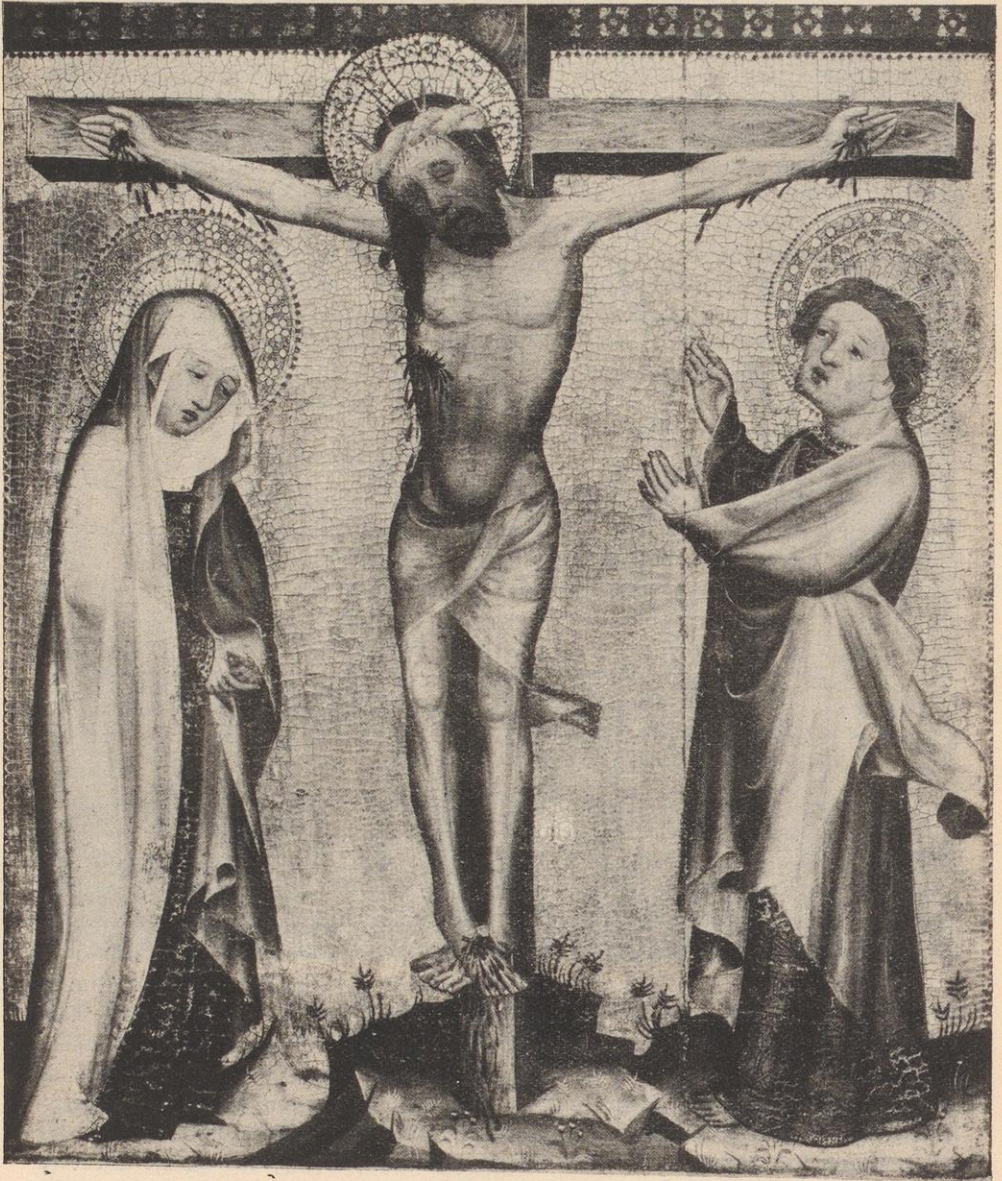
2. Das Abendmahl (vgl. Abbildung). Man vergleiche nur das allbekannte Abendmahl von Lionardo da Vinci in Mailand oder das von Ghirlandajo oder Fra Fiesole in Florenz. Welch breit angelegte Kompositionen! Bertram liebt engbegrenzte und gedrängte Szenen — der Einzug Jesu in Jerusalem und die Gefangennahme zeigen uns das gleiche Streben. An der Außenseite eines halbkreisförmigen Tisches steht der Herr; je drei Apostel stehen neben ihm auf beiden Seiten. Die anderen Apostel drängen sich dahinter; nur Johannes ruht an Christi Brust, und Judas kniet auf des Tisches Innenseite. Ein Baldachin schwebt über dieser Gruppe und scheint die Tischgesellschaft noch enger zusammenzuschließen.

Eine eindrucksvolle Szene! Gewiß, sie kann nicht in Wettbewerb mit den genannten Werken italienischer Meister treten. Bertram malte im hohen Norden, fern der Künstlerwelt des Südens, in einer Kleinstadt, die wenig Anregung zu geben wußte. Noch sind nicht alle Gestalten durchseelt; doch ist Durchseelung stets versucht und angedeutet. Verzeichnungen fehlen nicht. Man achte nur auf das Gesicht des Apostels an der rechten Seite oder auf den Kelch mit Hostien, der vom Tisch zu gleiten droht. Aber Bewegung fehlt dem Bilde wahrlich nicht.

Christus, nach gotischer Art im Sinne des Expressionismus wiederum überhöht, — in anderen Bildern hat Bertram Christi Gestalt noch mehr vergrößert — reicht Judas einen Bissen dar; er neigt dabei bewegt das Haupt und hebt die linke Hand in feierlicher Geste. Der Verräter heuchelt höchste Frömmung, indes der Lieblingsjünger an der Brust des Herrn die Augen schließt vor so viel Verworfenheit. Petrus steht daneben; Gesicht und Handhaltung verraten, daß er vom Herrn erfahren möchte, wer der Verräter sei, von dem er vorhin gesprochen. Zwei Jünger rechts, zwei andere links sprechen über die Frage miteinander. Die übrigen scheinen zu lauschen. Die zwei Apostel an des Tisches Enden sind beschäftigt, Speisen mit großem Messer zu zerlegen; doch bei der Frage nach dem Verräter stockt die Arbeit. In diesen zwei Apostelgestalten hat Bertram Gegenstücke geschaffen, die dem Bilde erhöhte Symmetrie und Geschlossenheit verleihen.

Kulturhistorisch interessant sind zudem manche Einzelheiten. Vorerst des Bodens Schachbrettmuster; bei jedem Bilde kehrt es wieder, das uns ins Innere eines Hauses führt. Sodann die Krüge für Wasser und Wein, die großen Messer, die runden Holzsteller, die Schale mit dem Fisch und jene mit dem Osterlamm, die Becher in der Form eines kleinen hölzernen, reißbeschlagenen Zubers. So oder ähnlich müssen wir um 1400 in Niedersachsen den Hausrat denken.

3. Christus am Delberge. Wieder herrscht Gedrängtheit und Konzentration im Bilde. Der Garten Gethsemane ist — schematisch stilisierend — als ein kleines Rondell gefaßt, mit einem Zaun von Flechtwerk umgeben. So ist es auch in einem gotischen Glasgemälde in der Sixti-Kirche zu Rom, so auf einem gotischen Delbergbilde im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin und anderswo. So ist von den Hildesheimer Traterherren und ihren Nachfolgern auf Wappen und Siegel der Lütchenhof dargestellt, auf dessen Grund und Boden das Priesterseminar jetzt steht. Der Zaun faßt die Szene zu einer strengen Einheit zusammen. Wieder ist Christus die überragende Gestalt; sie verrät eher ruhige Größe als heißen Seelenkampf. Der Kelch auf dem Felsenrande soll an das Wort vom Leidenkelch erinnern. Der Trost von oben und des Vaters Wille wird dargestellt durch eine Gotteshand, die aus den Wolken ragt. Rechts im Hintergrunde stilisierter Wald.



Altar des Meister Bertram (Detail)

Museum für Kunst und Landesgeschichte, Hannover

Kreuzigung

4. Judaskuß und Gefangennahme. Hier ist die Konzentration um Christus durch den fast pyramidenförmigen Aufbau auf die Spitze getrieben, vielleicht zu sehr gesteigert. Hier merkt man, daß Meister Bertram sie bewußt pflegt. Petri erhebendes Schwert und des Soldaten Fackel bilden oben rechts und links den fast symmetrischen Abschluß. Des Meisters Kraft zeigt sich nicht stark genug, Christi, Judas' und Petri Züge für solche Augenblicke wiederzugeben, aber der Scherge an Christi linker Schulter ist in meisterlicher Realistik getroffen.

5. Christus vor Herodes. 7. Christus vor Pilatus. Beide Male ein gotischer, baldachingekrönter Thron als Hintergrund für König oder Landpfleger. In Pilatus hat sich Meister Bertram offenbar mehr als in Herodes eingefühlt, der gar zu wenig inneres Leben zeigt. Dagegen weiß er Ausdruck und Bewegung in die Schergen zu bringen. Lehnt er sich dabei an die Uebung der Handwerksstuben an, die sich hier zuerst freie Darstellung erlaubten? Sind diese Typen nicht dem lebendigen Spiel auf der Volksbühne, vielleicht den in Hamburg sicherlich gepflegten Passionsspielen nachgebildet? Jedenfalls sind sie ein Zugeständnis an des Volkes Begehr.

6. Christi Geißelung. 9. Christi Annagelung. In beiden Bildern steht zwar die Gestalt des Heilandes wiederum bewußt im Mittelpunkt; doch hat sich des Meisters Malkunst ganz der Schilderung der Henker und ihrer grausen Arbeit zugewandt; er läßt sie ihres Amtes mit wahrer Wollust walten. Man schaue nur den Mann, der in gebückter Haltung und in zerlumptem Kleide Christi Bein an die Geißelsäule bindet, oder den anderen, der Christi Arm bei seiner Annagelung mit dem Strick gewaltsam reckt und dabei seinen Fuß auf Christi Brust setzt. Von hier sind Schlüsse auf das Volkstheater, aber auch auf den Volksgeschmack und — wenn auch mit Vorsicht — auf das Volksleben erlaubt. Die diagonale Lage des Kreuzes gestattet, den Bildraum geschickt zu füllen und Abwechslung in die Bilderreihe zu bringen.

8. Kreuztragung. 10. Tod. 11. Kreuzabnahme. 12. Begräbnis. Ein gemeinsamer Zug eint diese Bilder: die Schmerzensmutter bei der Passion. Maria hilft das Kreuz des Sohnes tragen — ein seltenes Motiv in der Kunst. Sie steht, vom Weh zerrissen und doch gefaßt, ganz in sich gekehrt, in Antlitz und Gebärde edel, unter Christi Kreuz (siehe Abbildung). Als Nicodemus Christi Leichnam vom Kreuze hebt, faßt sie mit beiden Händen nach des Toten rechter Hand und drückt sie, weinend und gebeugt, an ihre Wange; ein wundervoller Vorwurf für ein Vesperbild, von den Künstlern in dieser Form nicht oft gewählt. Als man den Sohn alsdann ins Grab hinabsenkt, steht sie vor allen Trauernden im Mittelpunkte des Bildes; schmerzbewegt, drückt sie die Linke auf die Brust, faßt mit der anderen nach des Sohnes Rechten und schaut ihm so zum letzten Male ins tote Angesicht. Die mittelalterliche Marienklage, die im Stabat mater ihren dichterischen Gipfel erklomm, hat den Meister und seine Auftraggeber tief bewegt; der Aufgabe, sie mit Pinsel und Palette darzustellen, zeigt er sich gewachsen. Man achte jedoch auch hier auf des Meisters Art, nur einen engen Ausschnitt aus der Wirklichkeit zu geben. So vor allem bei Christi Tode. Die Schächer, Henker, Phariseer fehlen; nur der Gekreuzigte, Maria und Johannes, unten Felsgestein und hinten Goldgrund, weiter nichts.

Sodann die Symmetrie. Bei der Kreuztragung links die Frauen, rechts die Henkergruppe, beide wiederum wie stets gedrängt. Bei der Kreuzabnahme entspricht der linken Gruppe um Maria auf der anderen Seite die Gestalt des Henkers auf der Leiter.



Altar des Meisters Bertram (Detail)

Himmelfahrt Christi

Museum für Kunst und Landesgeschichte, Hannover

Die Grablegung gewinnt rechts und links gleichmäßigen Abschluß durch die Männer, die den Herrn ins Grab hineinsenken.

13. Christi Höllenfahrt. Christus mit der Siegesfahne steht vor dem Eingang zur Unterwelt. Nicht als eine Höhle in der Erde oder — wie es andere Altäre im Hannoverschen Museum, die Bronzetür am Sakramentshäuschen in der St. Blasienkirche in Hannoversch-Münden (Abguß im Roermuseum zu Hildesheim) usw. zeigen — als befestigte Stadt, sondern als Rachen eines Ungeheuers erscheint die unterirdische Welt. So ist sie im 13. Jahrhundert in der alten Archidiafonatskirche zu Rettlingen

bei Hildesheim gemalt, so wiederum um 1500 am Karfreitagsgrabe zu Wienhausen bei Celle und anderswo. Flammen lodern aus dem Höllenrachen, Teufel umlagern ihn, Gebiß und Krallen wutschnaubend gegen Christus richtend, der ihre Herrschaft zerstört. Satan, ihr König, sitzt mit der Krone auf dem Haupte im Höllenrachen, halb Mensch, halb Affe oder Rabe; an seinen Händen trägt er schwere Ketten. Christus aber faßt den ersten, der dem Höllenschlund entsteigt, voll Güte an die Hand und zieht ihn aufwärts. Adam ist es, ganz bekleidet und mit langem Barte. Eva folgt und mit ihr eine große Schar aus allen Ständen.

14. Christi Auferstehung. Das offene Grab, vier schlafende Wächter in Ritterkleidern mit Hellebarde, Spieß und Speer, symmetrisch um das Grab verteilt und in der Mitte vor dem Grab, allübertagend, Christus mit der Siegesfahne, das ist alles; jedes Beiwerk fehlt. Man sieht es, wie der Meister die schlafenden Soldaten mit Vergnügen zeichnet; der eine sperrt den Mund weit auf, der andere lehnt gerade mit der Nase an dem Rand des Grabes. Solch burleske Typen gelingen auch dem Meister gut. Kultgeschichtlich wichtig ist es, auf die hier und bei der Höllensfahrt so stark betonten fünf Wunden Christi hinzuweisen. Ob die starke Hervorhebung der im steigenden Maße gegen Schluß des Mittelalters verehrten Wundmale auch mit der Einführung des Festes der Lanze und Nägel Christi im Jahre 1353 zusammenhängt?

15. Christi Himmelfahrt. Schon haben Wolken des Herrn Gestalt zur Hälfte bedeckt. Zwei Engel schweben rechts und links von ihm und spenden ihm die Huldigung des Weihrauchs. Der symmetrischen Anordnung oben entspricht das untere Bild. In dem erhöhten Felsgestein in der Mitte sieht man die Fußspuren Christi abgezeichnet. Auf beiden Seiten stehen die Apostelgruppen, die ehrfurchtsvoll nach oben schauen, geführt von Petrus und Johannes. Maria steht im Vordergrund auf der linken Seite, durch Platz und Haltung ausgezeichnet; wie bei so mancher Leidensszene bricht auch hier die Marienminne des Mittelalters durch.

16. Die Geistesessendung. Sonst ist bei Pfingstbildern die Reihe der Apostel, die um Maria sitzt, geschlossen. Anders hier. Wieder sind die Apostel in zwei Gruppen aufgelöst. Maria sitzt im Mittelpunkt des Bildes, zugleich als Führerin der Gruppe links. Ihr gegenüber sitzt als erster auf der anderen Seite Petrus, durch einen Zwischenraum von ihr getrennt. Doch weiß der Meister Verbindungslinien zu schaffen. Maria hält dem Petrus ein aufgeschlagenes Buch entgegen, und Petrus redet mit Maria und erhebt dabei seine Rechte in edler Geste in der Richtung auf Maria hin. Ist auch die Darstellung des Zwiegesprächs bei aller Feinheit der Einzelgesichter nicht gelungen, die Lücke, die der Meister schuf, hat er geschickt und glücklich überbrückt; zugleich hat er die Szene wirkungsvoll bereichert. Vom Himmel schwebt der Hl. Geist herab; doch nicht in Feuerzungen; eine Taube, die den Olivenzweig trägt, senkt sich auf Maria nieder.

Welch reiche Fülle strahlt uns aus dieser Galerie von nicht weniger als sechzehn Bildern entgegen! Und das in einer ungebrochenen Farbkraft. Man merkt kaum etwas von dem Zahn der fünf Jahrhunderte, die schon an diesem Schätze deutscher und niederländischer Kunst nagten. So mag denn Bertrams Schöpfung durch seine Farbenwirkung den Wettbewerb mit den großen Altarwerken des Museums für Kunst und Lan-

desgeschichte, die sie an Alter sämtlich übertrifft, aufnehmen; sie mag das Interesse für die reiche Sammlung mittelalterlicher kirchlicher Kunst neu beleben, die dies Museum in sich birgt; sie mag von neuem das Auge für die große Vergangenheit der eigenen Heimat öffnen.

Literatur: Leo Bruhns, Bildner und Maler des Mittelalters. Leipzig (1928). Alfred Lichtwark, Meister Bertram. Berlin 1905. Ferd. Stuttmann, Der neuentdeckte Bertramaltar in Hannover. Kunstchronik und Kunstliteratur. 1930. Heft 8. Friedrich Winkler, Der neue Bertram-Altar in Hannover. Der Cicerone. 1930. Okt.-Doppelheft.

Leo von Klenze, ein großer Sohn unserer Heimat.

Lehrer Kaufmann, Hildesheim.

Am 18. Oktober d. J. haben die Zeitungen daran erinnert, daß vor 100 Jahren der Grundstein zu der Walhalla bei Regensburg gelegt worden ist. Dabei ist des Erbauers derselben, des Künstlers Leo von Klenze, gedacht. Es dürfte wenig bekannt sein, daß dieser große Künstler ein Sohn unserer Heimat ist. In der Zeit, als Prell die schönen Bilder in dem Rathaussaale zu Hildesheim gemalt hat, muß diese Tatsache noch mehr bekannt und das Andenken an den großen Sohn der Heimat noch lebendiger gewesen sein, denn Prell hat dem Baumeister auf dem Bilde „Der hl. Bernward empfängt den Kaiser Heinrich II. zu Hildesheim 1003“ die Gesichtszüge des großen Baumeisters Leo von Klenze gegeben. Das Andenken an diesen Künstler und berühmten Sohn der Heimat in diesem Jahre aufzufrischen, wäre an sich schon eine dankenswerte Aufgabe. Im folgenden soll aber mehr geboten werden: Es sollen durch die Ergebnisse der Forschungen über die Jugendzeit des Künstlers Leo von Klenze die Irrtümer in den bisherigen Biographien berichtigt, die unbestimmten und ungenauen Angaben durch bestimmte und genaue ersetzt werden.

In den Lebensbeschreibungen des Baukünstlers Leo von Klenze, sie mögen sich in Lexikas oder in Werken über Kunstgeschichte befinden, treffen wir im allgemeinen folgende Angaben: Leo von Klenze ist am 29. Februar 1784 auf dem Gute seines Vaters (der ein hoher Beamter war) „im Hildesheimischen“, „am Fuße des Harzes“ geboren. Manchmal wird als Geburtsort *Bockenau* oder auch *Bockenem* bezeichnet. Nirgends wird in Lebensbeschreibungen des Rechtsgelehrten und Professors an der Universität zu