

*Katalog der Bildwerke in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover.* Bearbeitet von Gert von der Osten. München, Bruckmann, 1957. 327 S. m. Abb.

Ein Verzeichnis der Bildwerke der Landesgalerie Hannover wurde bisher schmerzlich vermißt. Es ist daher zu begrüßen, daß jetzt ein Katalog erschienen ist, der jeden Wunsch erfüllt, alle Stücke abbildet und auch sonst in jeder Hinsicht Vollständigkeit erstrebt. Der Bearbeiter, Gert von der Osten, hat sich sehr eingehend mit dem sehr reichen Bestand des Museums auseinandergesetzt, konnte über den nur handschriftlich vorliegenden Katalog von Einems hinaus eine ganze Reihe wichtiger Neubestimmungen treffen und bringt in dem Text zu einem einzelnen Stück nicht selten sogar eine umfassende Übersicht über eine ganze Gruppe von Bildwerken.

Die älteren Skulpturen des Landesmuseums stammen zumeist aus dem Raum zwischen Weser und Elbe, es handelt sich also, von einigen Importstücken aus den Niederlanden und Lübeck abgesehen, um Arbeiten aus Niedersachsen, Westfalen und den Thüringischen Randgebieten. Dazu kommen noch einzelne „fremde“, meist süddeutsche Arbeiten (Riemenschneider, Stoß). Das Schwergewicht liegt auf den mittelalterlichen Holzbildwerken und der neuerdings energisch vermehrten modernen Abteilung. In dieser ist auch die ausländische Skulptur von Degas und Rodin bis Calder und Marini hin mit wichtigen Beispielen vertreten. Nur auf ein paar Stücke sei besonders eingegangen, in der Hoffnung, die von O. aufgeworfenen Fragen der Lösung ein wenig näher zu bringen.

Die wichtigste Entdeckung O.'s ist zweifellos die Datierung des Nettlinger Kruzifixus (Nr. 1) ins 11. Jahrhundert. Die Entstehungszeit des Kruzifixus läßt sich wohl sogar noch enger begrenzen als O. vorschlägt (erste Hälfte bis Mitte bzw. zweites Viertel oder Drittel des 11. Jahrhunderts). Ob freilich die Arme des Kruzifixes ursprünglich sind, muß wohl bezweifelt werden. Einen so detaillierenden Naturalismus – die Adern (!) sind um die schwellenden Muskeln herumgeführt – hat das 11. Jahrhundert wohl doch nicht gekannt.

Die fast immer ihrer Fassung beraubten Holzbildwerke des 11. und 12. Jahrhunderts lassen sich gewöhnlich nur schwer datieren, da wesentliche Details erst mit der Farbe eingezeichnet wurden. Ohne daß sich eine Regel zu erkennen gibt, war es aber dem Schnitzer überlassen, wie weit er die Zeichnung durch vertiefte Linien vorbereiten wollte. An manchen Figuren hat der Faßmaler, der wohl mit dem Schnitzer gewöhnlich identisch war, fast alle Details erst mit der Farbe nachgetragen. Der Schnitzer des Nettlinger Kruzifixus hat jedoch die „Zeichnung“ weitgehend bereits mit dem Schnitzmesser angegeben. Wir können daher den Kruzifix trotz der verlorenen Fassung mit den genauer datierbaren Miniaturen vergleichen.

Am Nettlinger Kruzifix (Abb. 3a) sind, sehr auffallend, nicht nur die Rippen markiert, sondern die ganze Brust ist bis zum Schlüsselbein hinauf mit Schraffierungen bedeckt. Diese vom Plastischen her sinnlos erscheinenden Linien sind nur von der Malerei her verständlich. Berücksichtigt man die einst durch die Farbe noch unterstrichene Schraffierung, so wird man vor allem an jene Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erinnert, die sich um das Abdinghofer Evangeliar (Berlin; 1070 – 80) grup-

pieren. Die Kölner Miniaturen lassen die Entwicklung dieses eigentümlich zeichnerischen Stiles am deutlichsten erkennen. Ein erstes Beispiel ist das Evangeliar aus St. Maria ad Gradus (Köln, Priesterseminar, um 1050). In dieser Handschrift ist jedoch die Zeichnung noch lockerer, weniger ornamentalisiert, hat noch modellierenden Charakter. Damit dürften bereits die Grenzen abgesteckt sein, in denen der Nettlinger Kruzifixus entstanden sein muß. Die ornamentale Schraffierung auf dem Brustkorb des Kruzifixes ist jedoch zu ausgeprägt, als daß man das Kruzifix an den Anfang des neuen Stils setzen könnte.

Einen weiteren Anhaltspunkt gibt uns die ungewöhnliche Schwingung des Körpers, sie hat der Nettlinger mit dem Kruzifix aus Benninghausen und dem etwas späteren aus St. Georg zu Köln gemein. Entsprechend der sehr extremen Stellung der Kölner Miniaturengruppe, vor allem des Abdinghofer Evangeliiars, sind die beiden letztgenannten Kruzifixe noch straffer durchgebildet. Das Nettlinger Kruzifix darf wohl als eine zu dem Benninghauser Kruzifix parallel gehende, aber weniger extreme Lösung aufgefaßt werden und daher ziemlich genau um 1070 datiert werden.

Gelegentlich zweier Figuren (Nr. 40, 41), die wahrscheinlich von einem in alle Welt zerstreuten Altarwerk aus der Lüneburger Johanniskirche stammen, stellt O. eine Gruppe von verwandten Arbeiten zusammen. Die Werke, zu denen auch die Chorstühle des Magdeburger und Bremer Domes gehören, werden bald in der Mitte des 14. Jahrhunderts, bald gegen 1400 angesetzt. Mit Recht entscheidet sich O. für die frühere Datierung. Einen festen Anhaltspunkt gibt wohl das Bremer Chorgestühl, da an einer Stelle auf interne Vorfälle des Jahres 1366 Bezug genommen ist. Eine solche Anspielung ist wohl nur in der Zeit unmittelbar nach den Ereignissen denkbar, und modische Details bestätigen auch eine Datierung des Gestühls in die 70er Jahre. Das ältere Magdeburger Gestühl dürfte bei der Weihe des Domes 1363 vollendet gewesen sein. Der Lüneburger Altar ordnet sich zwanglos zwischen diese beiden Gestühle ein. Es fehlt der Hinweis auf die Dissertation von Walther Koch „Das mittelalterliche Domgestühl zu Magdeburg“, Dresden, 1936.

Der Passionsaltar aus der Marktkirche in Hannover (Nr. 100) steht nicht ganz so isoliert da, wie O. annimmt. Er läßt sich an Hand des benutzten Werkstattgutes sogar in einen sehr bestimmten Zusammenhang einordnen. Die Schablone, nach der das Muster der Rückwand graviert ist, hat zuerst der Erfurter Regler-Meister auf seinen Altarflügeln in Karlsruhe und Kassel verwendet. Tatsächlich dürfte der Hannoveraner Schnitzer in Erfurt gelernt haben. Er hat offenbar (aus dem Nachlaß des Regler-Meisters?) nicht nur die Schablone mit nach Braunschweig genommen, sondern wohl auch die Passionsstiche Schongauers, die nachweislich in der Werkstatt des Regler-Meisters vorhanden waren. Freilich hielt sich der Meister des Hannoveraner Altares sehr viel genauer an Schongauer als der Regler-Meister. Noch um 1510 (!) wird für den Hochaltar der Salzwedeler Marienkirche auf das gleiche Werkstattgut zurückgegriffen, auf die Schablone, die Passionsfolge Schongauers sowie auf einige bereits am Hannoveraner Altar vorkommende Kompositionen. Dabei waren am Salzwedeler Altar z. T. sehr moderne Schnitzer mit der Ausführung betraut. Für den Judaskuß wurde diesmal

jedoch nicht der Schongauerstich zu Rate gezogen, sondern eine offenbar in der Werkstatt vorhandene Zeichnung nach der gleichen Szene des Regler-Altars!

Der Ulzener Altar (Nr. 132) wird von O. als Jugendwerk Benedikt Dreyers bezeichnet. Diese Zuschreibung ist vom gesicherten Werk des Lübecker Meisters her nicht leicht zu verstehen. Schon seit über 40 Jahren beschäftigt sich die Forschung mit den Anfängen von Dreyers Schaffen, ohne daß auch nur in den Hauptpunkten eine Übereinstimmung erzielt werden konnte. Da bisher von keiner Seite der Versuch unternommen wurde, das Für und Wider abzuwägen, soll auf diese Frage ausführlicher eingegangen werden.

O., der mit einer selbständigen Tätigkeit Dreyers in Lüneburg rechnet, hält die Entstehung des Ulzener Altars in Lüneburg für wahrscheinlich. Der Altar ist jedoch sicher eine Lübecker Arbeit, denn die Flügelgemälde des Altars stammen von der Hand eines Lübecker Malers. Sie sind sogar den Malereien des Wurzel-Jesse-Altars aus der Lübecker Burgkirche so eng verwandt, daß beide Altäre annähernd gleichzeitig entstanden sein müssen. Die Schnitarbeiten des Wurzel-Jesse-Altars stehen wiederum den Bildwerken des Magdalenen-Altars von 1519 so nahe, daß zumindest die Frage aufgeworfen werden muß, ob der Wurzel-Jesse-Altar und damit auch der Ulzener Altar schon gegen 1510 geschaffen sein können. Die Malereien selbst unterstützen ebenfalls nicht gerade eine so frühe Datierung. Es sind merkwürdig ins Wuchernd-Vegetabilische übergehende Renaissanceformen verwendet, wie sie dann Dreyer selber gegen Ende des 2. Jahrzehnts für den Lettner der Lübecker Marienkirche benutzte.

Die Bildwerke des Ulzener Altars lassen, wie O. auf Grund eines Hinweises von J. Bier anmerkt, den Einfluß Riemenschneiders erkennen. Von den beiden Schülern Riemenschneiders, die sich gegen 1510 in Lübeck niederlassen, steht der Meister des Sippenaltars aus der Lübecker Burgkirche Dreyer tatsächlich so nahe, daß man verschiedentlich den Sippenaltar, wenn nicht sogar noch weitere mit diesem Altar zusammenhängende Werke, für Dreyer in Anspruch genommen hat. Mit dem Sippenmeister ist gelegentlich der andere Schüler Riemenschneiders verwechselt worden, der Meister des 1512 datierten Prenzlauer Altars. An den Sippenaltar schließen sich eine Reihe von Arbeiten an, die sicher in Hamburg entstanden sind (Fischer-Altar der Hamburger Jakobikirche, Altar der Hjørundfjord kirke, Norwegen). Man hat daher den Lübecker Sippenaltar auch der Hamburger Werkstatt zugeteilt. Die Hamburger Arbeiten sind aber zweifellos derber. Wohl sind auch dort Riemenschneidersche Typen benutzt, im Detail wird man jedoch nicht mehr so unmittelbar an die Kunst des Würzburger Meisters erinnert. Der Riemenschneider näher stehende Sippenaltar muß das ältere Werk sein (was auch bestritten wurde). Es liegt natürlich nahe, die höhere Qualität des Sippenaltars auf den noch lebendigeren Einfluß des Lehrmeisters zurückzuführen und alle Arbeiten einer Werkstatt zuzuschreiben. Gegen eine solche Deutung spricht ein bisher in diesem Zusammenhang noch nicht erwähntes Kruzifix aus der Lübecker Katharinenkirche (Abb. 3b; Fassung modern, heute in der Kapelle des Vorwerker Friedhofs). Dieses Kruzifix ist sicher von der Hand des Meisters der Burgkirchensippe, unterscheidet sich jedoch so nachdrücklich von dem Kruzifix des Kreuzaltars der Lüneburger

Johanniskirche, daß man tatsächlich die Lübecker und Hamburger Werke voneinander absetzen kann. Dieser Lüneburger Altar wird von O. zwar Dreyer zugewiesen, er ist aber zweifellos eine Arbeit der Hamburger Werkstatt. Die geschraubten Bewegungen der Figuren sind für den Hamburger Schnitzer nur zu bezeichnend. Auch ist für das Muster der Rückwand die gleiche Schablone benutzt, wie für die beiden oben erwähnten Altäre der Hamburger Werkstatt. (Eine vergleichbare Schablone wurde gelegentlich auch in Lübeck verwendet, nicht aber im Kreise Dreyers und des Sippenmeisters.) Da sich die Gruppe um den Sippenaltar wahrscheinlich auf zwei Hände aufteilen läßt, darf man die beseelteren Lübecker Werke vielleicht wirklich für Dreyer in Anspruch nehmen, auch wenn eine Arbeit, die zwischen diesen Werken und den gesicherten Bildwerken Dreyers überzeugend vermittelt, bisher nicht gefunden wurde.

Die Bildwerke des Ulzener Altares wirken dem Sippenaltar und auch dem Prenzlauer Altar gegenüber ein wenig zaghaft, stehen aber in jedem Fall dem Meister des Sippenaltars näher, als dem auf drastischere Wirkungen ausgehenden Meister des Prenzlauer Altares. So scheint es sinnvoll zu sein, daß O. den Ulzener Altar an den Anfang des Dreyerschen Oeuvres setzt. Wenn sich die frühe Datierung des Altares auch noch von der Malerei her stützen ließe, käme man auch zu einer glaubhaften Reihenfolge und könnte den Ulzener Altar, das Kruzifix und den Sippenaltar den zwischen 1516 und 1520 geschaffenen Arbeiten Dreyers für die Lübecker Marienkirche (die im Kriege alle vernichtet wurden) voransetzen. Vorläufig sind jedoch die Brücken noch ein wenig schmal, die den Ulzener Altar mit dem Sippenaltar und diesen mit den gesicherten Werken Dreyers verbinden.

Obwohl für die Besprechung nur ein paar Stücke ausgewählt wurden, deren Problematik noch nicht voll gelöst ist, konnte der Rezensent im wesentlichen die Auffassung O.'s stützen. In den meisten Fällen kann man O. uneingeschränkt folgen.

Max Hasse

HANS AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Lieferung I: Alpha und Omega – Albert von Trapani. Wien, Verlag Brüder Hollinek, 1959, 80 S.

Wenn nach einer Zeitspanne von über dreißig Jahren erstmals wieder der Versuch gemacht wird, eine zusammenfassende Darstellung der christlichen Ikonographie in deutscher Sprache vorzulegen, so verdient dieses Beginnen Beachtung. Vergewegenwärtigt man sich dazu die Fülle neuer Kenntnisse, die in der Zwischenzeit auf diesem Gebiet mehr als auf jedem anderen der kunstgeschichtlichen Forschung erarbeitet wurden, dann wird man das Unternehmen A.'s ohne weitere Begründung als gerechtfertigt ansehen. Es wäre ein voreiliges Unterfangen, das auf größeren Umfang berechnete lexikographische Werk nach den Verdiensten und Mängeln seiner ersten Lieferung beurteilen zu wollen. Noch wird das Verhältnis zwischen Geplantem und tatsächlich Verwirklichtem nicht völlig offenkundig und tritt die innere Struktur des Lexikons, das System der Verweisungen, terminologische Entscheidungen und nicht zuletzt die Art der unvermeidlichen Kompromisse, nicht deutlich genug zutage.

Gemeinhin pflegen sich Lexikographen mit Vorbemerkungen vorzustellen, in denen