

Neues zum Autor der St. Georgs-Gruppe in Stockholm

Peter Tångeberg
Wahrheit und Mythos – Bernt Notke und die Stockholmer St. Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei. Ostfildern, Jan Thorbecke Verlag 2009. 171 S., 83 s/w Abb., 20 Farbtafeln. ISBN 978-3-7995-8405-0. € 52,00

Das Werk des Lübecker Malers und Kunstverlegers Bernt Notke wurde erst durch die inzwischen über 100jährige Forschung zu einem vorrangig bildhauerischen Œuvre. Notke ist so zum bedeutendsten Bildhauer des ausgehenden Mittelalters in Norddeutschland avanciert, ja, zu einem „Renaissancekünstler, der seinen großen Zeitgenossen in Italien in nichts nachstand“ (Walter Paatz, *Bernt Notke und sein Kreis*, Berlin 1939, 26f.). Der früher als Künstler nur schemenhaft, aber immerhin historisch in Quellen fassbare Notke hatte durch das ihm 1906 von Johnny Roosval zugeschriebene monumentale St. Georgs-Monument (*Abb. 1*) der Stockholmer Domkirche mit einem Schlag Format und Kontur erhalten (Die St. Georgs-Gruppe der Stockholmer Nikolaikirche im Historischen Museum zu Stockholm, in: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen* 27, 106–117).

KÜNSTLERKONSTRUKT

Die deutsche Kunstgeschichte hat Roosvals Zuschreibung und Begründung gern aufgegriffen. Allerdings erhöhten sich damit die Hürden, dem ohnehin schon sehr uneinheitlichen Gesamtwerk nun auch noch dieses Monument einzufügen, wa-

ren doch schon die Qualitäts- und Stilunterschiede der drei, durch Dokumente für Notke sicher belegten Schnitzwerke in Lübeck, Tallinn und Århus so gravierend, dass sich Max Hasse zu der Äußerung veranlasst sah: „Ohne die Urkunden würde kein Kunsthistoriker den Århuser Altar von 1479 und den Revaler (Tallinner) Altar von 1483 derselben Werkstatt zuschreiben.“ (*Kunstchronik* 30, 1977, 15) Das Widersprüchliche wurde auch von allen Kommentatoren gesehen, dann aber ‚weg-erklärt‘. Im Nachhinein besonders problematisch erscheint der von Paatz unternommene Versuch, Notkes Persönlichkeit vom Stockholmer St. Georg her zu entschlüsseln (Paatz, 1939, 39f.).

Aus der Rückschau betrachtet, ist es kaum nachvollziehbar, wie aus den dokumentarisch für Notke beglaubigten sowie den ihm – oft fälschlich – zugeschriebenen Werken eine so klar umrissene Künstlerpersönlichkeit oder ein sich deutlich abhebender Personalstil konstruiert werden konnte. Seit Paatz und Carl Georg Heise (*Lübecker Plastik*, Bonn 1926) verhartet die deutsche Kunstwissenschaft in autosuggestiver Fixierung auf das Renaissance-Genie.

Die lange umstrittene Zuschreibung des frühesten für Notke in Anspruch genommenen Werkes, des Lübecker Triumphkreuzes, wurde zwar durch die Funde der Signaturen in den beiden Assistenzfiguren bestätigt (Eike Oellermann in: *Kunstchronik* 26/IV, 1973 und 27/XII, 1974), Notkes persönlicher Anteil daran jedoch auf eine Projektleiterfunktion reduziert.

MUSTERBEISPIEL AN EXPRESSIVITÄT

Zur Stockholmer Georgs-Gruppe, die zwischen 1485 und 1489 entstand, kennt die Kunst des ausgehenden 15. Jh.s nichts Vergleichbares. Zeigt sie doch eine den Kirchenraum geradezu sprengende, weit überlebensgroße, allansichtige Kampfszene,

Abb. 1 St. Georgs-Monument,
1485–89. Stockholm, St. Nikolai
(Fotothek, ZI)

die ohne jeden architektonischen Bezug in den Raum gestellt ist – bizarr in ihren von Elchgeweihen grotesk ausgefransten Konturen, bizarr auch durch die zwar heftig bewegten, aber beziehungslos agierenden Figuren des Drachenkampfes selbst. Ihre sich ganz aus dem zeitgenössischen Kontext lösende Einzigartigkeit mag erklären, warum sich Kritik an der Zuschreibung Roosvals nicht durchsetzen konnte. Für manchen schien der St. Georg gerade wegen seiner Exaltiertheit gut zu dem als ‚dämonisch‘ beschriebenen Temperament Notkes zu passen.

War das in keinem zeitgenössischen Dokument erwähnte Ensemble ein Siegesmonument, wie Roosval meinte, war es Grabdenkmal und Memoria für den Stifter Sten Sture oder stellt es gar ein frühes Beispiel für einen *Theatrum-sacrum*-Altar dar? Die Funktion ist bis heute nicht geklärt, und so blieb für seine Einordnung und Bewertung fast nur der Formenvergleich.

Im Unterschied zum Stockholmer Monument ist den für Notke gesicherten sehr heterogenen Werken aber eines gemeinsam: die altertümliche, aus dem sog. Weichen Stil tradierte Technik, bei Holzskulpturen nur die Grundformen von Gesichtern, Körperformen und Falten anzulegen und das Feinrelief der Fassung zu überlassen. Sowohl der Tallinner als auch der Århuser Altar wie auch die nicht von Eggert Svarte geschnitzten Randfiguren des Lübecker Triumphkreuzes zeigen diese Arbeitsweise. Eike Oellermann hatte darin ein Ratio-



nalisierungsmoment gesehen (‚do makete meister bernt notkes dit styke werkes...‘, in: Hartmut Krohm/Uwe Albrecht/Matthias Weniger (Hgg.), *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland*, Wiesbaden 2004, 239).

Die stärksten Einwände gegen diese Methode der Zuschreibung formulierte der Archivar Erik Moltke (*Bernt Notkes altartavle i Århus Domkirke og Tallintavlen*, København 1970). Er konnte in den Schriftquellen zu Notke nur dessen Unternehmertum erkennen. Rune Norberg griff die Kritik Moltkes an den Gründen für die Zuschreibungen zwar auf, wollte aber den Künstler Notke nicht gänzlich untergehen lassen. Die Lübecker Triumphkreuzgruppe sei in „ihrer strengen koloristischen Komposition“ in hohem Maße das Werk eines Malers (Bernt Notke noch einmal umbewertet, in: *Fornvånen* 66, 1971, 133f.) Zum Bildschnitzer



Abb. 2 St. Georgs-Monument, verborgene Skizze hinter Sockelrelief, 1485–89. Stockholm, St. Nikolai (Fotothek, ZI)

konnte Oellermann überzeugend glaubhaft machen, dass Notke „es nie gelernt hatte, ein Schnitzmesser zu führen“ (2004, 234f).

KRITISCHE REVISION

Peter Tångeberg unterzieht die bisherigen Ergebnisse der wissenschaftlichen Bemühungen um die St. Georgs-Gruppe einer kritischen Betrachtung. In der Gestalt des Georg und vor allem in der auch technisch hervorragenden Ausführung von Skulptur und Fassung sieht er überzeugende Gründe für eine Neuverortung des Monuments. Um das Werk unvoreingenommen beurteilen zu können, trennt er die wenigen schlüssigen von den mehrheitlich befangen zielgerichteten und nicht selten auch abstrusen Schlussfolgerungen der langen Forschungsgeschichte. Um es vorweg zu sagen: Tångebergs Bestimmung des hl. Georg als ein Hauptwerk flämischer Kunst überzeugt. Das gilt uneingeschränkt für den Ritter der Hauptgruppe und für die Prinzessin. Zweifel schüren allerdings die Sockelreliefs, deren provinzielle Durchschnittlichkeit nicht zu der kühnen Kampfgruppe passen will.



Abb. 3 Umschrift der Signatur des St. Georgs-Monuments (K. Endemann)

Unverständlich bleibt, warum Tångeberg bei seiner im Ganzen überzeugenden Argumentation den Brief des Henrick Wylsynck (eines der Testamentsvollstrecker Notkes) nicht erwähnt, den dieser um 1506 an einen ihm aus Stockholmer

Tagen bekannten Kaufmann, Tile Hampe, adressierte. Der ehemalige Mitarbeiter Notkes unterzeichnete seinen Brief mit „Henrick Wylsynck, de den Joryen help maken toe dem Holm“. Dabei liegt hier vielleicht die Antwort auf die von Tångeberg offen gelassene Frage nach den beachtlichen Qualitätsunterschieden zwischen der Hauptgruppe und den Sockelreliefs.

Seine Analyse leitet er nun seinerseits mit Stilvergleichen, Motivuntersuchungen und technischen Beobachtungen ein (S. 89 u.ö.), wobei der eine oder andere Vergleich doch genauer zu begründen wäre (z.B. S. 58, Unterschiede zwischen den lübischen und den flämischen Fasstechniken usw.). Tångebergs These bleibt hiervon freilich unberührt, zumal er sie mit einer, wenn auch erst 1629 datierten Quelle untermauern kann: der Reimchronik der Stadt Stockholm des Johannes Messenius. Schon Roosval kannte sie, hielt sie aber für unglaubwürdig, und Paatz zitierte sie zwar (370), bezweifelte aber den Wert dieser Überlieferung. Laut Messenius schrieb „Herr Sten [...] nach Antwerpen nach dem kunstfertigsten Mann, der

in der Bildschnitzerei zu finden sei. Jener [der Bildhauer] war in Stockholm lange beschäftigt, ehe er das Werk vollenden konnte“ (zit. n. Tångeberg, 118).

ENTSTEHUNGORT UND FARBFASSUNG

Dagegen scheint Tångeberg davon auszugehen, dass das flämische Werk auch in den südlichen Niederlanden entstanden sei. Die ältere Argumentation bezog einen wesentlichen Teil ihrer Überzeugungskraft aus dem Umstand, dass die Errichtung des Monuments in Stockholm zwischen 1485 und 1489, wie Messenius ausdrücklich schreibt, gut mit einigen überlieferten Daten aus Notkes Leben übereinstimmte. 1483 und 1484 sind Reisen Notkes nach Stockholm belegt. Paatz schloss daraus, dass Notke für den St. Georgs-Auftrag nach Schweden übersiedelt sei (1939, 68). In der Tat kann man sich nur schwer vorstellen, dass dieses Riesenwerk, wenn auch zerlegt, per Schiff nach Schweden gebracht worden wäre. Kunstwerke, auch sehr große, sind zwar das gesamte Mittelalter hindurch über weite Strecken verschickt worden, doch handelte es sich dabei immer um zerlegbare Objekte wie Altäre. Die St. Georgs-Gruppe zeigt jedoch nach Kenntnis des Rez. keine Zäsuren, die auf ein Zerlegen für einen Schiffs-transport hindeuteten.

Zwar ist die Figur des Ritters (wie übrigens bei anderen Georgsfiguren auch) abnehmbar, die riesige Pferd-Drachengruppe aber – für beide Figuren waren Werkblöcke aus mehreren Baumstämmen zusammenzufügen – hätte in jedem Fall erst in Stockholm endgültig zusammengesetzt und eine eventuell schon in Antwerpen ausgeführte Fassung dort zumindest ergänzt werden müssen. Ohne ein eingespieltes Team von Holzfachleuten, Schnitzern und Fassmalern wären auch solche Restarbeiten an der Hauptgruppe nicht zu realisieren gewesen. Dieses Team musste der angeworbene flämische Künstler also mitgebracht haben. Vielleicht wurde es aber auch durch örtliche Kräfte aufgestockt. Aus dem späten Mittelalter sind solche vom Auftraggeber verlangten oder vom Auftragnehmer selbst gebildeten Arbeitsgemeinschaften bekannt (vgl. Hans Multschers Sterzinger

Altar von 1458; weitere Beispiele u.a. in Gerhard Weilandts Beiträgen „Künstlerinschriften auf Ulmer Retabeln“ und „Verträge mit Künstlern und finanzielle Abwicklung von Aufträgen“, in: *Meisterwerke massenhaft*, Stuttgart 1993). Hier ist der Punkt, an dem Wylsynck und vielleicht sogar Notke selbst wieder ins Spiel kommen könnten.

In der Fassung des Drachens, vor allem aber der Bodenplatte mit ihren unappetitlich-grausigen Speiseresten sieht Oellermann Notke am Werk (2004, 244), eine Überlegung, die angesichts der beispiellosen Verstöße gegen jede handwerklich-zünftische Regel nicht einfach beiseitegeschoben werden sollte. In der künstlerisch anspruchsvollen (handwerklich aber, wenn auch auf hohem Niveau, traditionellen) Fassung der übrigen Figuren einschließlich der Sockelreliefs ist Flämisches unverkennbar. In der Ausführung und vor allem im Motivrepertoire unterscheidet sich diese Fassung deutlich von jedem für Notke gesicherten Werk. Sie verschleift den Unterschied zwischen der deutlich bescheideneren künstlerischen Qualität der an den Sockelreliefs tätigen Schnitzer und dem Künstler der Hauptgruppe. Könnte Henrick Wylsynck hier tätig geworden sein? Legt man die Rekonstruktion von Gerhard Eimer zugrunde (*Bernt Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum*, Köln 1985, 114), so war das Monument durch eine Schranke mit den Reliefs der Georgslegende vom Laienraum getrennt. Denkbar wäre, dass die Aufträge für beide Teile aus Zeitgründen an verschiedene Teams unter einer Oberleitung vergeben wurden. Die gemeinsame Fassung sollte dann die Einheitlichkeit des Ensembles sicherstellen. Alle sich aus diesen Überlegungen ergebenden Fragen können jedoch letztlich nur durch eine neuerliche technische Untersuchung beantwortet werden.

Ein neuer Ansatz, von dem her die Frage nach den Künstlern angegangen werden könnte, liegt in jener Kreideskizze, auf die allein Eimer aufmerksam gemacht hat (123). Die Skizze liegt verborgen hinter einem der Sockelreliefs (Abb. 2) und gehört wohl zu den im späten Mittelalter öfter

versteckt angebrachten persönlichen Signaturen und Fürbitten. Die schwungvolle Skizze zeigt im Zentrum einen Wappenschild mit zwei gekreuzten Walkerstangen, bekrönt von einem Stechhelm. Flankiert wird der Schild von zwei (Namens?)Abbraviaturen in Fraktur. Die Symmetrie dieser ‚Signatur‘ ignorierend, ist rechts eine weitere Abbraviatur angefügt (vgl. die Umschrift, *Abb.* 3). Sie zeigt einen deutlich anderen Duktus und stammt erkennbar von anderer Hand. Interessant ist, dass ihr Schreiber versucht hat, den selbstbewussten Gestus der beiden anderen Kürzel nachzuahmen. Weiterhin findet man zwei sehr naive Vogelskizzen von anderer Hand. Das bürgerliche Wappen dürfte ebenso wie die Abbraviaturen in der reichen Überlieferung der flämischen Gilden zu finden sein. Hier noch interessanter als das Wappen ist die dritte Abbraviatur mit den beiden Vogelskizzen, vielleicht eine Namensschiffre?

TRAGFÄHIGE THESE

Tängebergs These wird Bestand haben; Notke als Urheber muss im Zusammenhang mit dem St. Georg jedenfalls nicht mehr nachgegangen werden. Hingegen wirft das Monument selbst Fragen auf, die die Kunst des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit ganz allgemein betreffen, wie die intendierte Funktion der Kampfszene, die noch ungeklärte Plazierung in der Kirche und die gedachte Verbindung von Altar und Grabmonument. Der von Eimer aufgegriffene Vorschlag Sten Anjous (*Fornvänner* 6, 1938, 343ff.) scheint zwar tragfähiger als alle bisherigen, wäre aber erst noch zu beweisen: Anjou positionierte das Ensemble an der Stelle, an der üblicherweise der Lettner das Sanktuarium vom Laienraum trennt. Wie aber soll man sich das Arrangement von Laienaltar und den drei ungleichgewichtigen Gruppen vorstellen? Eimer (105 u. 122f.) hat hölzerne Schranken mit den Reliefs der Georgslegende vor dem Monument rekonstruiert, wo hätte dann aber der Zelebrationsaltar gestanden? Der Stifter Sten Sture hatte sich bei Papst Alexander VI. nachdrücklich um Reliquien bemüht und nach dessen Zögern seinem Anliegen dadurch Nachdruck verliehen, dass er auf die enormen Aufwen-

dungen für dieses Monument von bis dahin über 4000 Pfd. Silber hinwies.

Tängeberg bezweifelt zu Recht, dass der Reichsverweser Sture sein ehrgeiziges Projekt in das bürgerlich provinzielle Lübeck vergab. Wie seine hochadeligen Zeitgenossen sah auch er sich nach der bestmöglichen künstlerischen Lösung um und wurde, wie aus der Chronik des Messenius hervorgeht, in den burgundischen Niederlanden fündig. Für bedeutende Aufträge dieser Art wurden immer nur die besten Künstler gesucht, auch über den Horizont des eigenen Herrschaftsbereiches hinaus. Kaiser Friedrich IV. musste lange werben und schließlich Druck auf die Stadtverwaltung Straßburgs ausüben, um Niclaus Gerharts für sein Grabmonument in Wiener Neustadt zu gewinnen, und Herzog Ludwig der Gebartete von Bayern-Ingolstadt ließ ausdrücklich nach dem „Pesten Werkhman vnnd Visierer [...], den man dan vinden mag“, suchen, den er schließlich in dem modernen, im französisch-burgundischen Stil geschulten Hans Multscher im schwäbischen Ulm fand.

Eine nur fünfseitige Zusammenfassung in der Muttersprache des Autors zeigt, dass er die Zielgruppe seiner Ausführungen in Deutschland sieht. Die üppige Bebilderung hätte man sich allerdings so verteilt gewünscht, dass das Vergleichen auch ohne ständiges Vor- und Zurückblättern möglich wäre. Von Ausnahmen wie z. B. dem oben zitierten Aufsatz Rune Norbergs abgesehen, ist die Literaturliste vollständig. Allerdings führt sie vornehmlich die für die Zuschreibungsdebatte relevanten Beiträge auf, weniger solche, die sich mit anderen interessanten Aspekten des Monuments befassen. Insgesamt ist das lesbar geschriebene Buch geeignet, die nun allerdings interdisziplinär zu führende Debatte wieder aufzunehmen.

KLAUS ENDEMANN
Ludwig Ganghofer-Str. 13,
85551 Kirchheim,
Klaus.Endemann@online.de