

Rezensionen

GERHARD EIMER, *Bernd Notke. Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum*. Bonn, Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen 1985. 211 Seiten mit 125 Schwarzweißabbildungen und 11 Figuren, 16 Tafeln mit 27 Farbabbildungen, 1 Karte.

Eimers Buch ist lesenswert, fordert jedoch zugleich zu Widerspruch heraus. Bernd Notke hat der Kunstwissenschaft stets besondere Probleme gestellt. Dabei sind zu keinem anderen deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts so viele Urkunden überliefert. Allerdings handeln die meisten dieser Urkunden nicht von der Kunst Notkes, stellen vielmehr den Meister als Bürgen heraus, als Zeugen, als Vormund, als Testamentsvollstrecker, als schwedischen Reichsmünzmeister, als Beisitzer in bedeutsamen Aktionen wie der Einsetzung des Stockholmer Schloßvogtes, als Kaufmann, der seine gestrandeten Güter eintreibt, und schließlich als Werkmeister der Lübecker Petrikirche. Notke genoß offenbar über seine Kunst hinaus als allseits beschlagener, tatkräftiger Mann hohes Ansehen.

Notkes Kunst gab der Wissenschaft von jeher Rätsel auf. Seine gesicherten Werke zeigten, daß er wohl über großen Einfallsreichtum und ein ungewöhnliches Organisationstalent verfügte, machten jedoch auch deutlich, daß dieser Mann über das übliche Maß hinaus Mitarbeiter beschäftigte, dabei Helfer von unterdurchschnittlichem Können, wahrscheinlich um die einengenden Zunftregeln zu überspielen. Diese Unbekümmertheit, mit der er seine Mitarbeiter einsetzte, macht es schwer, seinen künstlerischen Anteil einzugrenzen. Außerdem hatte man sich damit abzufinden, daß er um 1480 plötzlich seinen Schnitzstil unübersehbar verändert hat.

Großes Interesse haben stets auch Notkes Auftraggeber gefunden. Der Lübecker Bischof Albert Krummedyk gehörte zu einer aus Schleswig-Holstein nach Skandinavien abgewanderten Sippe. Die Familie war in Skandinavien zu höchsten Ehren gekommen. Über den Lübecker Bischof war es offenbar Notke gelungen, in den Machtzentren der skandinavischen Welt Fuß zu fassen.

Eimers besonderes Verdienst ist es, das Wirken der Auftraggeber Notkes klarer als bisher beschrieben zu haben. Der lange in Rom tätige Albert Krummedyk, die skandinavischen Herren und der mit Erasmus von Rotterdam befreundete Adolf Greverade sind uns dadurch vertrauter geworden. Ausgespart hat Eimer freilich den engeren Kreis um Notke, des Malers auffallenden Zusammenhang mit den Goldschmieden. Nicht weniger als zehn Goldschmiede sind in den Urkunden zusammen mit Notke erwähnt. Auch gehörte der Maler und Bildschnitzer offenbar der von den Goldschmieden beherrschten Fronleichnamsbruderschaft zu Heilig-Geist an.

Dieses neue Wissen um die geschichtlichen Voraussetzungen kommt den Interpretationen der gesicherten Hauptwerke zugute. Am ausführlichsten befaßt sich Eimer mit der Stockholmer St. Jürgengruppe. Mit guten Gründen wendet er sich gegen den Mythos, der sich im Zeitalter des Nationalismus um dieses Werk gebildet hatte. Die breite Darstellung der Bedingungen, unter denen das Werk entstand, ist ein wertvoller Beitrag zur Geschichte der Frömmigkeit am Vorabend der Reformation.

Für diese weitausgreifenden Schilderungen des politischen wie geistesgeschichtlichen Umfeldes sind wir Eimer zu Dank verpflichtet. Mit weniger Glück versucht er, das Werk Notkes zusammenzustellen. Er geht davon aus, daß es unmöglich sei, die Hände voneinander zu scheiden, den Anteil Notkes abzugrenzen. Außerdem glaubt er, Notke habe, um den unteren Bevölkerungsschichten entgegenzukommen, neben Werken hohen Ranges auch Arbeiten für den Trivialbereich geliefert. Um ein Werk Notke zuschreiben zu können, beruft er sich daher einmal auf die besondere Qualität einer Skulptur, zum anderen genügt ihm aber auch ein Hinweis auf eine rein äußerliche Verwandtschaft zu einer gesicherten Arbeit Notkes.

Die Schwierigkeiten beginnen mit den Skulpturen, die im Anschluß an den Revaler Altar entstanden. Tatsächlich hat diese Stilphase in Lübeck ein breites Echo gefunden. Alle diese Werke unter dem Notnamen „Imperialissimameister“ zusammenzufassen, war zweifellos eine Verlegenheitslösung. Selbstverständlich könnte ein Teil dieser Werke in der Werkstatt Notkes ausgeführt worden sein. Doch wer will das beweisen? Das Pfingstrelief in Aspeboda, eine freie Wiederholung der Revaler Mittelgruppe, könnte trotz der geringeren Qualität in der Werkstatt Notkes entstanden sein, doch hat der Schnitzer des Reliefs offenbar auch die Predellengruppe des 1496 datierten Fronleichnamsaltares van der Heides geschaffen. 1496 war jedoch Notke längst in Schweden. Die Annelbdritt der Schiffergesellschaft im St. Annen-Museum geht zweifellos auf die gleiche Gruppe des Revaler Altares zurück. Eimer betrachtet sie sogar als eine Vorstufe zur Revaler Gruppe. Doch spricht alles dafür, daß sie mit „dat bilde“ identifiziert werden darf, das 1497 die Annenbruderschaft der Bootsleute mit 31 Mark bezahlte (*Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck* III, S. 350 Anm. 6). Der Preis wäre angemessen. Ein modisches Detail, der breite vorn abgerundete Schuh der hl. Anna, empfiehlt ebenfalls eine Datierung in die späten neunziger Jahre. Ist es nicht sinnvoller, unter solchen Umständen, wie bisher, von Werken aus dem Umkreis Notkes zu sprechen?

Der Altarschrein in Skellefteå kann tatsächlich in der Werkstatt Notkes entstanden sein. Skulptur wie Malerei sind mit dem Revaler Altarwerk verwandt. Doch die deutlich höhere Qualität des St. Erik im Dom zu Strängnäs mahnt auch hier zur Zurückhaltung.

Komplizierter wird die Situation, wenn es um Werke geht, die gemeinhin Henning van der Heide zugeschrieben werden, um die Pieta aus dem Heilig-Geist-Hospital im St. Annen-Museum, um den Kruzifixus der Storkyrkan zu Stockholm und um den Altarschrein zu Rytterne. Die Zusammengehörigkeit dieser Werke steht außer Frage. Kennzeichnen sind diese Skulpturen durch ihre besondere Nähe zum niederländischen Realismus. Durch ihre unbedingtere Naturnähe unterscheiden sich diese Skulpturen von den späteren Werken van der Heides. Der verbindlichere, stärker idealisierte Spätstil van der Heides basiert offensichtlich auf diesen Werken; von van der Heide her gesehen eine folgerichtige Entwicklung. Als Werke Notkes, unmittelbar nach der Vollendung der St. Jürgengruppe entstanden, wären diese wie modelliert wirkenden Skulpturen eine Überraschung. Notke müßte noch ein drittes Mal seinen Stil grundlegend verändert haben!

Das Vesperbild beläßt Eimer zwar van der Heide, meint aber, es müsse noch in der Werkstatt Notkes entstanden sein, also vor 1485. Den Stockholmer Kruzifixus setzt

Eimer ebenso wie den Altarschrein zu Rytterne um 1490 an, also zur selben Zeit wie den noch gänzlich dem Revaler Altar verpflichteten Schrein zu Skellefteå (1487—1492). Von van der Heide haben sich jedoch zwei vom Kruzifixus der Storkyrkan unmittelbar abhängige stärker idealisierte Fassungen in Kopenhagen aus Breninge und in Segeberg erhalten. Auch geht der Fronleichnamsaltar van der Heides von 1496 deutlich auf den Altarschrein zu Rytterne zurück. Wie soll van der Heide an diese doch nach Eimer in Schweden entstandenen Werke herangekommen sein? Auch wäre zu fragen: was hat dann van der Heide in den Jahren zwischen 1485 und 1496 geschaffen? Nach Ausweis seiner Vermögensverhältnisse und seiner späteren Werke war van der Heide in dieser Zeit der erfolgreichste Bildschnitzer Lübecks.

Der Gnadenstuhl des Heilig-Geist-Hospitals im St. Annen-Museum wurde schon von Paatz allein wegen seiner qualitätvollen Ausführung Notke zugeschrieben. Stilistisch läßt sich diese Vermutung durch nichts stützen. Auch Eimer konstatiert: „Eigenwillig ist die expressive Modellierung des nackten Brustkorbes, welche die muskulöse Artikulierung der Anatomie wie in Rytterne und Löwen weit hinter sich läßt“. Diese Feststellung gilt erst recht, wenn man den Erbärmer eines unbestrittenen Werkes von Notke, der Gregorsmesse, zum Vergleich heranzieht. Letztlich unterstellt Eimer, Notke habe noch einmal im hohen Alter seinen Stil in entscheidender Weise verändert. Besser überlieferte Werkreihen zeigen, daß selbst Meister vom Rang des Veit Stoß und Riemen-schneiders an der einmal erarbeiteten Anatomie des Gekreuzigten ihr Leben lang festgehalten haben, wohl diese Anatomie im Laufe der Zeit ein wenig verfeinert, aber nicht von Grund auf neu gestaltet haben. Im Triumphkreuz des Lübecker Domes, in Rytterne bzw. dem Kruzifixus der Storkyrkan, in Löwen und im Gnadenstuhl begegnen wir vier verschiedenen Anatomien. Wie ich bereits in meinem Aufsatz über Benedikt Dreyer dargelegt habe, halte ich den Gnadenstuhl für eine Arbeit des jungen Dreyer.

Die bisher angesprochenen Zuschreibungen waren schon immer im Umkreis Notkes angesiedelt worden. Darüber hinaus überrascht Eimer noch mit einigen spektakulären Ergänzungen. So postuliert er, Notke habe für die Revaler Nicolaikirche eine zweite Fassung des Lübecker Totentanzes ausgeführt. Die Art, wie er sich über die Argumente hinwegsetzt, die nachweisen, daß das Revaler Fragment ein Teil des Lübecker Totentanzes sein muß, hat etwas Irritierendes an sich. Das Revaler Fragment entspricht in den Maßen genau dem Lübecker Totentanz. Die Kopie, die 1701 den alten Totentanz ersetzte, war um einen Streifen Himmels erhöht worden, um das Bild den neuen Segewohnheiten anzupassen. Die nachträgliche Erhöhung ist unzweifelhaft aus den Unstimmigkeiten zu erschließen, die diese Maßnahme mit sich brachte. Das neue Gesims schließt nämlich nicht mehr an die Gesimse der Kapellengitter an. Außerdem wird das Gesims von 1701 in ärgerlicher Weise von der 1475/76 angebrachten Orgelkonsole zerschnitten. Eimer ignoriert diese nachträgliche Erhöhung des Frieses ebenso wie die deutlich sich abzeichnenden Veränderungen, die sich aus dem Einbau einer Treppe ergaben, die zu der im 16. Jahrhundert errichteten Empore der Orgel hinaufführte. Über das Hauptargument, das zur Annahme geführt hat, das Revaler Fragment müsse aus der Lübecker Marienkirche stammen, geht er stillschweigend hinweg. Das Totentanzfragment ist wie fast alle Leinwandbilder des 15. Jahrhunderts auf einer nicht deckend grundierten Leinwand gemalt. Wie bei allen solchen Bildern ist die Leinwand braun geworden und hat

das Gemälde unansehnlich gemacht. Als 1588 Sylvester von Zwolle den Lübecker Totentanz restaurieren sollte, hat er offenbar den ersten, besonders stark in Mitleidenschaft gezogenen Teil an der feuchten Westwand und den anschließenden Teil der Nordwand durch eine Kopie ersetzt. Der Maler starb, bevor er seine Arbeit vollenden konnte. Von den Versen unter dem Bild hatte er erst eine Probe geschrieben, so daß der antiquarisch interessierte Pastor Jacob von Melle 1701 nur die ersten vier Verse und die Verse des zweiten Teiles notieren konnte, bevor der Totentanz neue Verse erhielt. Das Original des ersten Teiles des Lübecker Totentanzes wurde offenbar Reval überlassen. 1603 wurde ein Schnitzer (!) für ein Gestell bezahlt. Im Denkelbuch der Revaler Nicolaikirche heißt es nämlich in Fond 31, List 1, Nr. 5 Seite 3 a: „Thomas der Schnitzker hat in der aufstellen an den Totentanz etwas gearbeitet so ihm unbezahlt geblieben bei seligen Engell thor borchs Zeiten, so habe Ichs nuhn bezahlt laut dem Zettel N° 39 53 (Mk) (freundliche Mitteilung von Willem Raam, Tallinn). Auch die übrigen Argumente, die Eimer anführt, sind gänzlich unverständlich. Was soll man dazu sagen, wenn er eine gänzlich unverbindliche Urkunde für die Datierung seines Revaler Totentanzes auf 1468 heranzieht? Notke hatte damals über den Lübecker Rat den Revaler Rat gebeten, er möge seinem Verwandten, dem Priester Diderik Notken, gestatten, seine im Stadtbuch eingetragenen Güter nach eigenem Ermessen verwenden zu dürfen. Das Revaler Fragment stammt zweifellos aus der Lübecker Marienkirche.

Auch Eimers Aussage, die Schlußformel des Lübecker Totentanzes sei zu exakt, um leicht genommen zu werden, trifft nicht den Kern meines Vorschlages, statt 1463 1466 zu lesen. Der Schlußvers war nur in einer Kopie erhalten. Da eine VI im 15. Jahrhundert aus drei senkrecht nebeneinanderstehenden Strichen zu bestehen pflegte, kann der Kopist die Zahl als III gelesen haben. Totentänze entstanden gewöhnlich im Gefolge einer überstandenen Pest. Lübeck wie Reval wurden 1464 von einer Pest heimgesucht. Für seinen Revaler Totentanz beruft sich Eimer auf die Pest von 1464. Das Datum 1466 würde auch zu der Beschwerde Notkes von 1467 passen. Das Lübecker Maleramt hatte sich nämlich geweigert, Notkes Gehilfen (an dem zweifellos nicht zunftgerechten Leinwandbild) in ihr Amt aufzunehmen.

Was der Barbaraaltar der Danziger Marienkirche mit Notke zu tun haben soll, begreife ich nicht. Ich kann weder in den Malereien noch in den Skulpturen eine Verwandtschaft zu den Werken Notkes erkennen. Auch der Altartypus entspricht nicht dem, was in Lübeck üblich war. Bereits Adam Labuda (*Malarstwo Zablicowe w Gdansku w 2 pol XV w*) stellte Bezüge zur niederdeutschen Malerei fest, ging aber davon aus, und zwar mit Recht, daß der Altarschrein in Danzig gemalt sein müsse, denn die nackte Barbara, die zum Richtplatz geführt wird, ist eine genaue Kopie einer der Seligen aus Memlings Danziger Altar! Ebensowenig vermag ich zu sehen, was die Madonna in Peplin mit Notkes Werken gemeinsam haben könnte.

Die Zuschreibung der bedeutenden Triumphkreuzgruppe in St. Peter zu Löwen ist zweifellos die größte Überraschung, mit der Eimer aufwartet. Das Werk wurde Jan Borman und, gewiß abwegig, sogar Nicolaus Gerhaert van Leiden zugeschrieben. Der niederländische Charakter des Werkes ist unübersehbar. Die Anatomie des Christuskörpers hat nichts, wie behauptet, mit der Anatomie des Christus in Rytterne zu tun, sie ist viel detaillierter, mit deutlicherer Betonung des Knochengerüsts. Die Beifiguren sind in ih-

rer lockeren Drapierung grundsätzlich anders strukturiert als die bis hin zur Gregorsmesse ausgesprochen blockhaft ausgebildeten Figuren Notkes. Vom Ausdruck her haben wir es mit einem sehr viel feinnervigeren Menschenschlag zu tun als bei Notke. Wie der Autor den angekündigten eingehenderen Beweis führen will, ist mir bei so gravierenden Unterschieden schleierhaft. Äußerliche Ähnlichkeiten bestehen allerdings. Sie bezeugen jedoch nur, daß auch das Triumphkreuz Notkes auf südniederländischen Voraussetzungen basiert, erst recht die Kunst van der Heides.

Ich war 1970 in meinem Aufsatz über Bernt Notke davon ausgegangen, daß wir Notke bei seinem großzügigen Einsatz von Hilfskräften vor allem nur dann fassen können, wenn Notkes ungewöhnliches Organisationstalent sichtbar wird. Gegen heftige Kritik habe ich die Lübecker Triumphkreuzgruppe für Notke in Anspruch genommen. Der sensationelle Urkundenfund im Innern der Gruppe hat meine Auffassung bestätigt. Ich glaube, wir sind heute immer noch nicht weiter. Mit rein stilgeschichtlichen Mitteln kann man bei der Arbeitsweise Notkes sein Werk nur beschränkt eingrenzen. Wie die Untersuchung der Hölzer zu einer drastischen Reduzierung der von Paatz aufgestellten Werklisten geführt hat — in Lübeck war für alles „heilig Werk“ nur Eichenholz gestattet —, so werden vielleicht einmal dendrochronologische Untersuchungen erlauben, die Arbeiten aus dem Umkreis Notkes deutlicher gegeneinander abzusetzen. Es läßt sich ja nicht nur feststellen, wann, sondern auch wo die Hölzer geschlagen wurden.

Max Hasse (†)

ADOLF WEIS, *Die Madonna Platytera — Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenthemas*, hrsg. von Elisabeth Weis, Verlag Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster, Königstein im Taunus, 1985, 184 S., 118 Abb., davon 50 farbig, DM 59,—.

Eine Miniatur in einer syrischen Bibelhandschrift des 6. Jahrhunderts stellt Maria dar, die in beiden Händen eine dunkelblaue, schildförmige Aureole trägt, in dieser stehend Jesus als Kind, zu ihren Seiten Salomo und eine Ecclesia oder Sapientia meinende weibliche Figur — diese Illustration leitet die Weisheitsbücher des Alten Testaments ein (Paris, BN, syr. 341, fol. 118, Abb. 9). Mit der Geschichte dieses Madonnentypus, der üblicherweise Madonna Platytera genannt wird (zur Problematik dieser Benennung vor allem Horst Hallensleben, LCI III, 167 f., dessen Vorschlag, besser die Bezeichnung Große Panagia zu benutzen, nicht aufgegriffen wurde), hatte sich Adolf Weis (1915—1980) seit langen Jahren beschäftigt. Für ihn waren hier offenkundig, weit über gelehrtes Interesse hinaus, Fragen der eigenen religiösen Existenz berührt. In den letzten Jahren seines Lebens erarbeitete er trotz schwerer Erkrankung ein Buchmanuskript, das Frau Elisabeth Weis jetzt herausgeben konnte, nachdem sie auf Grund des vorhandenen Notizenmaterials die Anmerkungen formulierte und überprüfte, ein Literaturverzeichnis zusammenstellte, aus den noch von Weis ausgesuchten Abbildungen den Bildteil mit den Erläuterungen gestaltete und ein Register zufügte. Es ehrt den Verleger, daß er an dem Buchprojekt über den Tod des Autors hinaus festhielt und die Veröffentlichung des schwierigen Textes wagt. Es war dabei ein wenig glücklicher Gedanke, die Abbildun-