

gung scheinen zunächst noch unvermeidliche Begleiterscheinungen dieser Einrichtungen zu sein.

Einige der neuesten Restaurierungen weisen darauf hin, daß sich die Einstellung des Metropolitan Museums zur Frage der Reinigung und der Ergänzung von Fehlstellen in einem Wandel befindet. Hier wie in vielen öffentlichen amerikanischen Sammlungen hatte das redliche und fast puritanische Bemühen der Verantwortlichen, die Kunstwerke von allen „Verfälschungen“ zu befreien, dazu geführt, sie häufig nur noch als Urkunden zu behandeln und auszustellen. Verfeinerte technische Ausrüstungen und Methoden schienen den Laboratoriumsergebnissen der Gemäldeuntersuchungen eine ähnliche Art von Unfehlbarkeit zu geben wie den Restaurierungsmethoden. Beide haben nicht die ungeteilte Zustimmung der Historiker und Kenner gefunden. Die Tatsache, daß hier die Naturwissenschaft und Technik nur eine dienende Rolle als Hilfswissenschaft spielen kann, daß ihre Befunde häufig vieldeutig sind und erst durch kunsthistorische und materialgeschichtliche Auswertung als Glieder einer Beweiskette sinnvoll werden können, wird in zunehmendem Maße erkannt. Hand in Hand damit gehen in erfreulicher Weise Anzeichen einer beginnenden Ablehnung von „Prinzipien“ in der Restaurierung. Hierher gehören auch Ansätze einer kritischen Einstellung zu Kunstharzfirnissen, die so hervorragende technische und leider immer noch so unerfreuliche ästhetische Eigenschaften haben.

Es ist wohl eine natürliche und auch andernorts beobachtete Entwicklung: das Gesicht heute neu geordneter Sammlungen kann seine Verwandtschaft zu älteren, gestern noch überwunden geglaubten Lösungen nicht verleugnen. Bewußte Festlichkeit, eine gewisse Repräsentation und Wärme sind an die Stelle der fast abstrakten Kühle getreten. Um jedoch die Bedeutung einer Darbietung, wie es die Neuordnung des Metropolitan Museums ist, ganz würdigen zu können, muß man sich zudem die so ganz anders geartete Geschichte, Stellung und Aufgabe eines amerikanischen Museums vor Augen halten, das in einem für Europa beinahe unvorstellbaren Ausmaß kultureller Mittelpunkt, Zentrum künstlerischer Austrahlung und musischer Erziehung ist.

Christian Wolters

## REZENSIONEN

PAUL HOFER, *Die Wehrbauten Berns*. Burg Nydegg und Stadtbefestigungen vom 12. bis zum 19. Jahrhundert. 104 Seiten Text mit 25 Abb., 24 Tafeln und einem Übersichtsplan. — Bern, Benteli-Verlag, 1953.

Die Bearbeitung der Stadt Bern für die „Kunstdenkmäler der Schweiz“, von der bisher zwei Bände 1947 und 1952 erschienen sind, hat Paul Hofer zu umfangreichen, gründlichst betriebenen Studien über die Entwicklung des Berner Stadtbildes veranlaßt. Neben der 1952 erfolgten Veröffentlichung der wesentlichen Ergebnisse im ersten Bande des Inventarwerkes sind die weiteren Untersuchungen über die Wehrbauten der Stadt jetzt als eine besondere Arbeit erschienen, die in ihrer Art als durchaus vorbildlich bezeichnet werden muß.

Bern liegt bekanntlich auf einem Bergplateau, das sich von Ost nach West erstreckt und sowohl im Norden wie im Süden von der Aare in langgestreckter Schleife mit der Kehre im Osten umflossen wird und dank dieser naturgeschützten Lage der gegebene Platz für eine Stadtgründung Herzog Berchtolds IV. von Zähringen war. Ihm gehörte die am äußersten Ostende über der Flußkehre gelegene Burg Nydegg. Sie wurde dann nach der Stadtgründung während des Interregnums zwischen 1266 und 1273 von den Bürgern zerstört. Hofer beginnt seine Untersuchungen mit dieser Burg, auf deren Stelle am Ende des 15. Jahrhunderts die Nydeggkirche erbaut worden war und wo 1951—53 Ausgrabungen veranstaltet wurden, deren Ergebnisse hier erstmalig ausgewertet werden. Die erste Anlage der Burg war entgegen den bisherigen Annahmen klein: ein festes Haus mit Schildmauer und landseitigem Halsgraben, doch müssen weitere Grabungen noch Einzelfragen klären. Eine spätere Vergrößerung auf mehr als den doppelten Umfang, mit einem neuen stattlichen Hauptturm, fiel zusammen mit der ersten Stadterweiterung. Nach Hofers Untersuchungen reichte die älteste um 1152—60 angelegte Gründungsstadt von der Burg bis zur Kreuzgasse, in deren Zuge ebenso wie in der Rathausgasse Reste der ehemaligen Westmauer festgestellt werden konnten. Erst Berchtold V. schob die westliche Abschlußmauer der auf die fast zweifache Ausdehnung vergrößerten Stadt bis zum Zeitglockenturm vor, der selbst im Laufe der Jahrhunderte mehrfach bis zur letzten Instandsetzung im Jahre 1930 verändert wurde, aber noch Teile des ältesten Mauerwerks bewahrt hat. Zahlreiche Einzelfeststellungen erhärten diese neue Darstellung vom ältesten Werden und Wachstum der Stadt. Die dritte Erweiterung nach Westen durch Einbeziehung der ersten „Neuenstadt“ erfolgte um 1256, zugleich wurde auch im Osten eine Brücke über die Aare am Fuß der alten Reichsburg geschlagen und 1273 nach Zerstörung der Burg ein neues Stadtquartier am jenseitigen Uferrand durch einen Mauergrütel eingemeindet, dessen rechtsufriger Brückenkopf mit dem später als „Felsenburg“ bezeichneten Turm, der bisher als ein Bau von 1487 galt, nach Hofers Darstellungen noch Reste des ursprünglichen Mauerwerks aus dem 13. Jahrhundert enthält. In ähnlich sorgfältiger und auf grundlegenden Untersuchungen fußender Darstellung werden vom Verfasser die weiteren Stadterweiterungen mit ihren Befestigungen geklärt, wobei außer den örtlichen Befunden auch alte Ansichten und vor dem Abbruch gefertigte Aufnahmen, insbesondere des so bedeutenden um 1345 erbauten Christoffelturms, als Beleg dienen.

Das Abschlußkapitel bietet eine gute Übersicht über die Hauptmomente in der Entwicklungsgeschichte der Stadtbefestigungen seit dem hohen Mittelalter. Während dieses mit Mauern, Türmen und Toren das bürgerliche Dasein zu sichern bemüht war, führte das Aufkommen der Feuerwaffen zur Anlage von Bollwerken vor den Mauern, aus denen die italienische Festungsbaukunst im 15. Jahrhundert die Bastionsfront entwickelte, bis schließlich Mauern und Türme aufgegeben wurden und der Hochbau durch den Tiefbau verdrängt wurde, bei dem die Stärke der Erdmasse entscheidend war.

Das Buch ist die erste wirklich gründliche und eingehende Darstellung des Werdens und Wandels einer Stadtbefestigung vom hohen Mittelalter bis zur Neuzeit.

Ernst Gall

MAX HASSE, *Das Triumphkreuz des Bernt Notke im Lübecker Dom*. Mit 55 Aufnahmen von Wilhelm Castelli. Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg 1952 (veröffentlicht mit Unterstützung der Possehl-Stiftung Lübeck). 21 S., 50 Bildtafeln.

Obwohl in der „Kunstchronik“ sonst Publikationen mit dem überwiegenden Charakter von Bildeditionen nicht besprochen werden, verdient die Monographie über das Triumphkreuz des Bernt Notke doch besonders gewürdigt zu werden. Die Restaurierung dieser Gruppe, erzwungen durch Kriegsschäden, hat zur Entdeckung künstlerischer Individualitäten und handwerklicher Besonderheiten geführt, die für die Forschung nach dem Vorliegen des großen Werkes von Walter Paatz über „Bernt Notke und seinen Kreis“ (Berlin 1939) ein so großer Gewinn sind, daß man es dankbar begrüßen muß, wenn nun Max Hasse unter Nutzung der Aufnahmen von Castelli in kluger und kritischer Auswertung aller während der gewissenhaften Restaurierung gezeitigten Beobachtungen in knapper Form eingehender Bericht erstattet, als es H. A. Gräbke in seinem Beitrag in der Festschrift zum 60. Geburtstag von C. G. Heise (Berlin 1950) möglich war.

Hasse opponiert, wie ich glaube, mit Recht gegen die Methodik einer Stilkritik, die Hände scheiden will, wo die Einheit des Werkes eine Persönlichkeit so komplexer Art voraussetzt, daß die Frage nach dem Anteil der Mitarbeiter unwesentlich wird. Als „Mitarbeiter“ erscheint in Hasses Darstellung viel eher der Auftraggeber Bischof Krummendik, der eine ebenso ungewöhnliche Persönlichkeit gewesen ist wie der Künstler. Notkes Triumphkreuz hing nicht, wie sonst üblich, am Choreingang, sondern im Scheitel des vorderen Vierungsbogens über dem Grabplatz des Stifters, bildete aber zugleich tiefenräumlich eine thematische und künstlerische Einheit mit dem Kreuzaltar am Lettner — eine Kühnheit der architektonischen Erfindung, die bereits die raumplastische Zweckverbindung der Stockholmer St. Jürgengruppe ankündigt. Auch die Typologie des Bildkreises, den Bernt Notke mit der Kreuzigungsgruppe verbunden hat oder den Bischof Krummendik dargestellt wünschte, vermag Hasse neu zu ergründen. Albert Krummendik erscheint auf Grund seiner Lebensdaten, die den ganzen Bereich der damaligen „Welt“ in sich schließen, als Protagonist der Kunst Notkes, die ebenso den engen Kreis des Bürgerlichen sprengt und, wie Hasse schreibt, „die Erlösung aus der genügsamen Kleinbilderwelt der norddeutschen Spätgotik“ bedeutet hat.

Merkwürdig, daß sich diese Ungewöhnlichkeit selbst noch im Materiellen erweisen läßt. Die Art, wie Notkes Figuren geschnitzt sind, verstößt gegen die geheiligten Gesetze der handwerklichen Überlieferung. Arme und Kopf des Crucifixus beispielsweise sind getrennt gearbeitet, der Corpus ist aus zwei Teilen zusammengesetzt. Bei der Maria ist der Arm mit dem Tuch für sich geschnitzt. Bei der Magdalena sind Sockel und Turban separat gearbeitet, das vorgestellte Knie ist angestückt. Die Aufzählung solcher „Sünden“ ließe sich noch fortsetzen: Verleimungen, wie ich sie sonst frühestens