

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

erst aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts beobachten konnte, sich ergebend aus dem Freimachen vom Zwang des Blockes und aus dem Bestreben, das Räumliche in das Plastische einzubeziehen. Dazu kommt bei Notke die Verwendung von Lederstreifen und Schnüren als veristische Bereicherung der Oberflächenwirkung ganz im Sinn des *style rustique* und eine farbige Fassung, die schon keine Fassung mehr ist, sondern Bemalung zur farbigen Einstimmung der Fernwirkung. Kein Wunder, daß Notke, durch die Zunft angefeindet, eine „Freiheit der Hantierung“ genoß, die auch sozialgeschichtlich ein *Novum* war. Übrigens hat Hasse — was unter den vielen Qualitäten seiner Veröffentlichung noch besonders hervorgehoben zu werden verdient — die großenteils verlorene ursprüngliche Farbkomposition der Figurengruppe und ihre räumliche Auswirkung gewissenhaft rekonstruiert und beschreibend ausgewertet, wodurch die innere Ratio dieser nur manuell von Fesseln befreiten Kunst besonders anschaulich wird.

Theodor Müller

HERMANN BEENKEN, *Rogier van der Weyden*. 106 Seiten mit 131 Abbildungen und 4 Farbtafeln. F. Bruckmann, München, 1952.

Eine relativ begrenzte Anzahl von Werken, deren Schöpfer einer der größten Meister der abendländischen Malerei gewesen sein muß; eine kaum übersehbare Menge von Varianten, Repliken, Nachahmungen und Kopien, die einerseits die überragende Bedeutung jenes Großen erhärtet, andererseits durch eine beträchtliche Anzahl vorzüglichster „Werkstatt“-Arbeiten die klaren Konturen seiner Individualität erweicht; zu wenig Urkunden und Schriftquellen, um ein biographisches Gerüst von personaler Eindeutigkeit aus ihnen abzuleiten, an Zahl jedoch so viele, daß einer Fülle von Kombinationen Raum gegeben war; schließlich, um das ohnehin verwickelte Problem bis an die Grenze des Ausweglosen zu drängen: die Gegebenheiten der Geschichte erlauben, ja fordern (wie es scheint) die Annahme einer zweiten schöpferischen Persönlichkeit höchsten Ranges, so daß am Beginn der Tafelmalerie des Nordens zu dem berühmten Rätsel der Brüder van Eyck das zweite tritt: Robert Campin (der Meister von Flémalle?) und bzw. oder Rogier van der Weyden. Zu diesen in der geschichtlichen Substanz verankerten Problemen tritt noch ein verwirrender Überbau an kunsthistorischen Meinungen dergestalt, daß praktisch jedes Bild einmal einem der Meister zugeschrieben worden ist. Der Gedanke Hermann Beenkens, „das Echte und Wesentliche des originalen malerischen Werks von Rogier vollständig und mit vielen Details abzubilden“, war daher nicht nur eine Notwendigkeit, die dem augenblicklichen Stand der kunsthistorischen Spezialforschung entsprang, sondern auch die weiteren Kreise der Kunstfreunde, denen Rogier eine große, aber unklare Vorstellung bedeutet, mußten den Wunsch nach einer zusammenfassenden Darstellung mit guten Abbildungen hegen.

Man darf sagen, daß dem Autor (und dem Verlag) das Vorhaben im großen und ganzen geglückt ist. Nach den letzten zusammenfassenden Darstellungen von Hulin de Loo in der *Biographie Nationale de Belgique*, 1939, und von F. Winkler im *Thieme-Becker*, 1942 (beides ohne Abbildungen), stellt Beenkens Buch eine brauchbare