

Fischerhäusern zerstört werden darf. Ist diese so oder so gewaltsame Entscheidung gefallen, gibt es nur noch schöpferische Arbeit: Gestaltungsfragen der Brückenausbildung, des Brückenkopfs am südlichen Donauufer, der Parkhäuser. Wie diese Fragen in Regensburg bisher beantwortet wurden, ist am Neupfarrplatz (Horten) und Dachauplatz (Parkhaus) zu studieren. Schließlich werden im Jahr 1990 nicht „4000 + 3000 + 4000“ Fahrzeuge auf die Altstadt einströmen, sondern ein Vielfaches dieser Prognose wird die totale Überlastung und schließlich den Verkehrsinfarkt herbeiführen (Abb. B). Eine Fehlinvestition also, da es die autogerechte Altstadt niemals geben wird?

Die vereinfachte Kardinalfrage, an der sich die Geister scheiden, lautet: Entweder mehr Verkehr auf kürzerem Weg in und durch die Altstadt oder großzügige Umgehung und Verkehrsverdünnung in der Altstadt. Beide Parteien behaupten, zum Wohl der schönsten und bedeutendsten mittelalterlichen Großstadt nördlich der Alpen zu sprechen. Müssen erst die Folgen einer grandiosen Fehlplanung lehren, wer Recht gehabt hätte?

Richard Strobel

INTERNATIONALES KOLLOQUIUM ZUM WERK DES BERNT NOTKE
anlässlich der Restaurierung der Triumphkreuzgruppe im Lübecker Dom
Lübeck, 22.—24. September 1976

(Mit 5 Abbildungen)

Die neuerliche Restaurierung der etwa 17 Meter hohen Triumphkreuzgruppe des Lübecker Domes (Abb. 3) ist soweit fortgeschritten, daß sich die Ergebnisse im wesentlichen abzeichnen. Das zweimal übermalte Triumphkreuz war beim Brande des Domes 1942 beschädigt worden, die Spitze des Kreuzes war vollkommen, der obere Teil des Querbalkens mit Ranken und Halbfiguren zumindest in der Oberfläche verkohlt. 1949—51 wurden die Figuren freigelegt und die Fassung des Kruzifixus ergänzt. In den folgenden Jahren konnte lediglich das von Fäulnis angegriffene Traggerüst saniert werden. 1955/56 wurde dann die gesamte Anlage restauriert. Damals hatte sich bei der Domgeistlichkeit die Auffassung durchgesetzt, in heutiger Zeit sei vom Liturgischen her nur noch der Kruzifixus zu rechtfertigen. Die Entscheidung über den Verbleib der Beifiguren wurde daher auf unbestimmte Zeit vertagt.

Das Konzept der Restaurierung war nach einer Probeaufstellung von einem größeren Gremium festgelegt worden. Insbesondere waren dabei zu berücksichtigen gewesen die optisch stark hervortretende Verkohlung der oberen Teile der Anlage und der Wunsch der Domgemeinde, eine Lösung zu finden, die sich schnell verwirklichen ließe. Der torartige Unterbau

wurde abgebeizt und nach vorgefundenen Resten neu gefaßt. Dabei wurden, vom Blau abgesehen, die im Mittelalter üblichen Farbmateriale verwendet. Die farbige Fassung des Kreuzes wurde wie die des Kreuzifixus ergänzt. Beschwichtigend wurde damals erklärt, die natürliche Alterung würde die aufdringliche Buntheit der Neufassung bald mildern.

1969 wollte eine neue Domgeistlichkeit auch die Beifiguren wieder aufgestellt haben. Die Neufassung hatte aber immer noch nichts von ihrer lebhaften Farbigkeit eingebüßt, so daß es schwierig war, die Beifiguren, die einen Teil ihrer Fassung bewahrt hatten und die niemand vollständig ergänzen wollte, der 1956 neugefaßten Anlage einzugliedern. Die Leiter der wichtigsten deutschen Restaurierungswerkstätten entwickelten ein neues Konzept. Während der Arbeit wurden in den Figuren Inschriften entdeckt, in denen Notke und seine Helfer genannt sind (Kunstchronik 1973, S. 93 ff. und 389 ff.; 1974, S. 419 ff.). Damit erledigte sich auch die zugespitzte Kontroverse um den Schöpfer des Werkes. So standen jetzt die Restaurierung des umfangreichen Werkes und das auf neuen Dokumenten basierende Werk Bernt Notkes zur Debatte. Eingeladen hatte das „Centre International d'Études pour la Conversation et la Restauration des Biens Culturels“ in Rom.

Nach der Besichtigung der freigelegten und in Arbeit befindlichen Figuren sowie der im unteren Teil bereits abgebeizten Anlage gab *Max Hasse* (Lübeck) einen Überblick über das Leben und Werk Notkes. Dabei legte er eine neue Deutung des strittigen Ratsentscheides von 1467 vor. Notke, der nach diesem Dokument 1467 bereits eine Werkstatt leitete, obwohl er noch nicht der Zunft angehörte, dürfte nicht, wie bisher angenommen, ein Freimeister gewesen sein, sondern nur ein freigesetzter Meister. Auch anderenorts war es damals üblich, jungen Meistern den Start zu erleichtern, indem man sie für die ersten Jahre vom Kauf des Bürgerrechts und des Zunftrechts befreite. Bei den Gesellen Notkes, die erst auf die Entscheidung des Rates hin vom Amt der Maler und Glaser aufgenommen wurden, dürfte es sich um Notkes Bereiter gehandelt haben, also um Leute, deren Zunftzugehörigkeit in der Tat anfechtbar war. Auch in Straßburg und anderen Orten wurden die Bereiter oder Zubereiter schließlich der Malerzunft eingegliedert.

Der Leiter der Restaurierungswerkstatt, *Eike Oellermann* (Heroldsberg bei Nürnberg), machte die Versammlung mit allen bekannten Daten des ungewöhnlich figurenreichen Werkes vertraut. Mit dem 1477 vollendeten Triumphkreuz ist nur ein Teil des ursprünglichen Planes erhalten. Unter dem Kreuz war ein Reliquienaltar vorgesehen, vor dem Altar das Grab des Stifters, des Bischofs Albert II. Krummedick. Der steinerne Lettner im Hintergrund wurde unmittelbar nach der Vollendung des Triumphkreuzes mit den Figuren der 4 Dompatrone und einer hölzernen Balustrade geschmückt. 1775 wurden einige „zum Spektacul“ am Kreuz hängende Figuren abge-

nommen (nach einer Anmerkung von Hasse wohl die Engel, die das Blut Christi auffingen) und das Ganze steingrau gestrichen. 1894 übergang ein Malermeister die gesamte Anlage mit Olfarben.

Kurt Schmidt-Thomsen (Münster) schilderte die Entwicklung, die zu dem heutigen Konzept der Restaurierung führte. Um auch die im Museum verbliebenen Beifiguren der Triumphkreuzanlage eingliedern zu können, empfahl 1970 ein Gutachten: „Die Figuren sollen gesichert und ihre Freilegung beendet werden. Danach werden sie im Dom aufgestellt. Vor der Aufstellung der Figuren soll eine Reduzierung der Farben am Tragegerüst bei einem kleinen Teil und im Zusammenhang etwa mit den Figuren des Adam und des darunterhängenden Engels (die damals schon aufgestellt waren) vorgenommen werden: Ästhetische Behandlung der Figuren mit einem minimalen Ausmaß farbiger Ergänzungen. Einstimmung des Unterbaues mit dem Zustand der Figuren. Bezüglich des Kruzifixus muß eine Sonderüberlegung angestellt werden, die erst am Schluß erfolgen kann, wenn das gesamte Kunstwerk zusammen zu sehen ist.“

Der daraufhin gebildete Gutachterausschuß entwickelte schließlich folgendes Konzept: „1. Rückgewinn des originalen Bestandes von 1471—77, soweit er noch erhalten ist, bestehend aus Holzkern mit unterschiedlich großen Resten der ursprünglichen Farbigkeit, eines Zustandes also, wie er seit 1775 nicht mehr erlebbar war. 2. Verzicht auf farbige Rekonstruktion oder Neufassung. Es werden lediglich zurückhaltende Retuschen eingesetzt, die, ohne zu interpretieren, der besseren Lesbarkeit und ästhetischen Geschlossenheit dienen. Solche Hilfen sollen bis zum Abschluß der Gesamtarbeit möglich bleiben. Die Schadstellen werden als integrierte Altersspuren toleriert. Sie spiegeln das Schicksal des Werkes, stellen aber keine gewollte Interpretation dar. 3. Rückführung der Einzelteile an ihren angestammten Platz im Dom in die zu erarbeitende, verbindliche, ikonografische Anlage“. Praktisch bedeutete diese Entscheidung die Abnahme der Neufassung und aller Ergänzungen des Jahres 1955/56.

Oellermann beschrieb die Einrichtung der Werkstatt im Dom sowie die Organisation des für die Restaurierung verantwortlichen Teams mit dem etwa alle 6 Monate tagenden Gutachterrath, sprach über die Schwierigkeit, die ständig wechselnden Mitarbeiter in die Werkstatt einzubinden (seit 1971 waren hier 22 Restauratoren tätig). Im übrigen bekannte er sich zur Unantastbarkeit des Originals und damit des freigelegten Zustandes. Nur bei besonders empfindlichen Partien wurden unzusammenhängende Fassungsreste zusammengeschlossen. Aus dem Wunsch heraus, den vorgefundenen Zustand zu objektivieren, habe er das Pergament mit der Inschrift Notkes an seinem künftig unzugänglichen Platz belassen. Auch habe er dafür gesorgt, daß der Grabstein des Stifters wieder vor der Triumphkreuzanlage eingelassen wurde. Vor Abschluß der Restaurierung solle auch das Spanschächtelchen mit den Reliquien, heute im St. Annenmuseum, wie-

der im Kopf des Christus eingeschlossen werden. Um die ursprüngliche Konzeption wieder zu verdeutlichen, wolle er die Namen auf den Schriftbändern der Halbfiguren rekonstruieren.

Gegen die von Schmidt-Thomsen und Oellermann vertretene Auffassung wandte sich *Hasse*. Bei gefaßten Holzfiguren seien besondere Bedingungen gegeben: Der plastische Kern sei erhalten, nur die Oberfläche, die diesen Kern allerdings unterschiedlich deute, sei verletzt. Im übrigen stellte er folgende Thesen zur Debatte: 1. Mittelalterliche Figuren seien durch die Farbe, insbesondere aber durch die Farbgrenzen organisiert. Dies müsse man berücksichtigen zumal dann, wenn es mit verhältnismäßig geringen Mitteln möglich sei, die ursprüngliche Organisation zu verdeutlichen. 2. Durch den Verlust von Teilen der Fassung entstünden Farbgrenzen, die das Bildwerk vollkommen unkontrolliert organisieren. Damit könne man sich nicht bedenkenlos abfinden. Es sei zu unterscheiden zwischen Farben, die sich mit dem Holzton verbinden und daher Retuschen erübrigten, und solchen, die sich kraß gegen das Holz abhoben. 3. Da der Glanz die Rundung einer Figur optisch weitgehend bestimme, sollte sich auf den Retuschen der gleiche Glanz entwickeln können wie auf den originalen Partien. 4. Auf größere Entfernung verlören sich bei den schwachen Tonwerten des Holzes die Abstufungen. Das müsse zu Mißverständnissen führen, zumal wenn ein Teil der Einheit durch die erhaltene Fassung kräftig artikuliert sei (z. B. Hand der Maria; *Abb. 2b* entspricht der Nahsicht). Infolgedessen müßten Bildwerke, die wie das Triumphkreuz nur aus größerer Entfernung betrachtet werden können, stärker retuschiert werden als Bildwerke, die auf Nahsicht berechnet seien.

Diese Ausführungen lösten eine lebhafte Debatte aus. *Willibald Sauerländer* (München) erklärte, daß man *Hasse* in verschiedenen Punkten recht geben müsse. Andererseits würfen *Hasses* Ausführungen die Frage auf, welche konkreten, materiellen Anhaltspunkte für die Ergänzung der Fassungreste an der Triumphkreuzgruppe gegeben seien. Die Gefahr eines freien Rekonstruierens der Fassung dürfte nicht übersehen werden. Die Probleme seien im ganzen gesehen doch sehr kompliziert und nur in Zusammenarbeit zwischen Restauratoren und Kunsthistorikern zu lösen. *Georg Kauffmann* (Münster) empfahl, die Restaurierungsmethoden noch einmal zu überdenken, denn die puristischen Restaurierungen der italienischen Fresken hätten keineswegs immer befriedigende Ergebnisse gezeitigt. *Werner Bornheim gen. Schilling* (Mainz) warf *Hasse* Optimismus vor, bekannte sich uneingeschränkt zum Purismus, wollte in diesem Zusammenhang das Wort Retusche aus unserem Sprachschatz verbannt wissen und stellte sich hinter das von Schmidt-Thomsen und Oellermann vertretene Konzept. *Wulf Schadendorf* (Lübeck) verwies auf die Ästhetik des Torsos. *Schmidt-Thomsen* hob hervor, daß man sich bis zum Abschluß der Arbeiten Korrekturen vorbehalten habe. Im Zweifelsfalle sei er allerdings

für eine ehrliche Fehlstelle. *Hasse* wollte aus einer solchen Diskussion einen moralischen Begriff wie das von den Restauratoren immer wieder ins Spiel gebrachte Wort „ehrlich“ grundsätzlich verbannt wissen. Außerdem beklagte er, daß man auf die nun wieder verschwundene rekonstruierte Fassung nicht eingegangen sei. Diese Fassung habe nämlich u. a. deutlich gemacht, daß die vergoldete Inschrift auf dem Tragbalken ein unverzichtbares Element der Komposition gewesen sei. Erst durch die Vergoldung sei die Inschrift lesbar geworden. Vor allem aber sei durch die vergoldete Inschrift der Tragbalken als Gegenkraft zu dem Kreuz herausgestellt gewesen. Daraufhin erklärte *Schmidt-Thomsen*, diesem Hinweis wolle er nachgehen, doch könne nur ein Versuch zeigen, ob eine Vergoldung der Inschrift dem Ganzen zugute komme. Pastor *Karl-Heinz Stoll*, der Senior der evangelischen Kirche Lübecks, legte dar, daß er das von *Schmidt-Thomsen* vorgetragene Restaurierungskonzept mit großer Mühe seinen Kollegen, der Gemeinde und den Geldgebern nahegebracht habe. Diese hätten das Konzept nun akzeptiert. Daher sei es für ihn kurz vor Abschluß der Arbeiten nicht mehr möglich, ein neues Konzept zu vertreten. Schließlich forderte *Claus Zoega von Manteuffel* (Berlin) die Versammelten auf, die Kontroverse vorläufig auf sich beruhen zu lassen, und schlug vor, nach Abnahme aller Ergänzungen noch einmal zu prüfen, auf welche Weise man der Komposition am ehesten gerecht werden könne.

Dieter Eckstein (Hamburg) erläuterte die Ergebnisse der dendrologischen Untersuchungen. Auf Grund der gesicherten Jahreszahlen (1471 Vollendung der Maria, 1472 Vollendung des Johannes) konnte festgestellt werden, daß die Stämme für die Figuren unmittelbar vor der Bearbeitung im heimischen Wald geschlagen worden waren. Um den Stamm soweit wie möglich auszunutzen, wurden Maria und Johannes kopfüber aus dem Stamm herausgearbeitet. Die Stämme für die Magdalena und die Stifterfigur wurden zunächst axial aufgetrennt und dann wieder zusammengesetzt. Das Eichenholz der Lettnerbalustrade kam aus den Niederlanden. Es war zunächst zu Brettern verarbeitet worden. Zur Frage, ob die Stämme oder die Bretter eingeführt worden seien oder ob gar die fertige Anlage aus den Niederlanden bezogen worden sei, konnte *Hasse* beitragen, daß die Einfuhr eichener Bretter, sogenannter Wagenschots, üblich gewesen sei. Die Kontormacher oder Schniddeker hatten in diesem Fall das Recht, Wagenschot zu verarbeiten. Die technischen Daten ließen also erkennen, daß die Balustrade in der Werkstatt eines Kontormachers angefertigt sei.

Zum Thema Holz sprach der Restaurator *Arnulf v. Ulmann* (Lübeck) über die werktechnischen Vorgänge. An den architektonischen Teilen der Lettnerverkleidung weisen zahlreiche Ritzungen auf zeichnerische Vorlagen hin, die serienmäßig vervielfältigt wurden. Die Halbfiguren an den Kreuzenden sind aus gleichstarken Brettern herausgearbeitet und mit den Blattkonsolen nach einem einheitlichen Prinzip zusammengesetzt. Bei den großen Figuren

wurde soweit wie möglich die Form des Stammes gewahrt und nur im besonderen Falle wurde ein Stück angesetzt (Schulter des Johannes, Knie der Magdalena). Die kleineren Figuren waren alle einmal in einer Werkbank eingespannt gewesen, die großen dagegen nicht. Vor dem Verschließen der Aushöhlungen wurden die großen Figuren gerußt, dann die Schwundrisse ausgespänt und bündig geschnitten. Um einen Trocknungsprozeß einzuleiten, war das Rußen von zu kurzer Dauer. Vielleicht habe man die Figuren gegen Schädlinge absichern wollen, vielleicht sei sogar noch die schon den Griechen und Römern bekannte Vorstellung lebendig gewesen, daß Holz durch Brand an Festigkeit gewinne.

Hasse wies darauf hin, daß die großen Figuren des Triumphkreuzes im Gegensatz zu den übrigen Figuren dieser Zeit nicht auf 8 sondern nur auf 4 Seiten hin ausgerichtet seien (*Abb. 2a+b*). Da die Figuren nicht in eine Werkbank eingespannt waren, müssen sie bei der Bearbeitung, liegend aufgeblockt, jeweils um 90 Grad gedreht worden sein. Die besondere Technik spiegele sich also unübersehbar in der vollendeten Form wider.

Ernst-Ludwig Richter (Stuttgart) und *Oellermann* gaben einen Überblick über die Faßtechnik des Triumphkreuzes. Der Kreidegrund war mit Rücksicht auf die spätere Bearbeitung bald dünner bald dicker aufgetragen worden. So war z. B. der Grund in den Partien, die mit einem eingravierten Brokatmuster geschmückt werden sollten, verhältnismäßig dick angelegt worden. Kennzeichnend für Notkes Technik ist die ungewöhnlich reiche Verwendung fremder Materialien, von Lederstreifen (als Adern beim Christus), geflochtenen Schnüren (am Chormantel des Stifters), Pappmachéreliefs (Mitra des Stifters), gefaltetem Pergament (Turban der Magdalena) und Blechstreifen (Schriftbänder). Im übrigen unterscheidet sich die Bemalung in Technik wie in den Pigmenten kaum von dem, was allgemein üblich war. Auffallend ist lediglich der (wohl wegen der Höhe der Aufstellung) vorgenommene Verzicht auf Punzierungen. Die Brokatmuster wurden mit Hilfe von Pausen aufgezeichnet. Bei ihrer Ausarbeitung wurden meist tremolierte gegen glatte Flächen gesetzt. In ihrer Art einzigartig ist allerdings die ungewöhnlich sorgfältige Bemalung des Chormantels Krummedicks: Gold und verschieden ausgemischte Rottöne nebeneinander gesetzt. Wahrscheinlich habe der Wunsch des Stifters, seinen eigenen Chormantel ins Bild zu bringen, zu dieser ausgesprochen malerischen Lösung geführt. Dem Vorschlag, die weißen Mäntel der Maria, des Johannes und der Magdalena als Trauerkleidung zu deuten, wurde zugestimmt wie widersprochen.

Erik Skow und *Wilhelm Thomsen* (beide Kopenhagen) berichteten über die im Gange befindliche Freilegung des Århuser Altares. Das 12 Meter hohe Werk, 1479 von Notke vollendet, war 1888/89 restauriert worden, dabei waren die Fassungen der Rahmen und des Baldachins gänzlich erneuert und die Skulpturen wie die Gemälde weit über das notwendige Maß hinaus

übergangen worden. Die Fassung der Figuren ist auffallend gut erhalten, viel besser als am Triumphkreuz. In der Technik entspricht die Fassung im wesentlichen der des Triumphkreuzes. Auch hier wurde gefaltetes Pergament als Ersatz für geschnitzte Falten verwendet (Johannes). Für die ornamentale Ausgestaltung benutzte Notke hier auch Punzen. Skulpturen und Gemälde sind erst zum Teil freigelegt. Die hervorragenden Detailaufnahmen ließen jedoch erkennen, daß die großen Figuren bei aller Nähe zu den Bildwerken des Triumphkreuzes dennoch die Qualität der Hauptfiguren des Lübecker Werkes, der Maria, des Johannes und des Kruzifixus nicht erreichen. Über die Gemälde wird man erst nach Beendigung der Restaurierung ein abschließendes Urteil wagen können.

Michael Liebmann und *O. W. Lelekowa* (beide Moskau) vermittelten eine sehr eindringliche Vorstellung von den Skulpturen des Altarschreines im Revaler Heilig-Geist-Hospital. Der 1483 von Notke gelieferte Schrein war 1625 und 1815 erneuert worden. Nachdem zunächst die Gemälde restauriert worden waren, wurden jetzt auch die Skulpturen von ihren Übermalungen befreit. Die Freilegung des Schreines steht noch aus. Bei den verhältnismäßig kleinen Figuren hat Notke auf die bei ihm sonst so beliebte Verwendung fremder Materialien verzichtet. Die brillanten Detailaufnahmen lösten einige Überraschung aus. Nach der Freilegung ins helle Licht gerückt, wirkt der Ausdruck der Figuren, vor allem der Apostel, noch zugespitzter, als bisher zu erkennen war. Die schon zuvor geäußerten Zweifel an der Eigenhändigkeit dieser Bildwerke wurden bekräftigt.

A. v. Ullmann konnte durch einen Vergleich verschiedener Ansichten des Triumphkreuzes einigen der kleinen Figuren am Unterbau andere Plätze zuweisen als die, die sie zuletzt innegehabt hatten.

Ewald Vetter (Heidelberg) hatte die Aufgabe übernommen, für die rahmenden Figuren der Vorväter und Propheten die ursprüngliche Benennung zu ermitteln, um damit wieder eine Vorstellung des geplanten Programmes zu gewinnen. Die während der Restaurierung festgestellten Buchstabenreste auf den Spruchbändern und eine Restaurierungsskizze von 1894 ermöglichten eine verlässliche Identifizierung der Gestalten. So wurde z. B. die Dreiergruppe unter dem linken Querbalken (*Abb. 4a + b*) als die drei Jünglinge im Feuerofen, als Misael, Azarias und Ananias erkannt (bisher Malachias, Zacharias, Amos). Die Beobachtung, daß jeweils Gruppen in einem bestimmten Sinnbezug einander zugeordnet sind, erlaubt die Rekonstruktion der mit dem Kreuz verbundenen Vorstellungsinhalte.

Der Beginn mit Malachias und Johannes dem Täufer am oberen Kreuzende weist auf die Beziehung zwischen Altem und Neuem Bund. In den Figuren am oberen Rand des linken Kreuzarmes künd'gt sich das Erlösungsgeschehen an; es nimmt seinen Anfang mit der durch die drei Jünglinge im Feuerofen alludierten Menschwerdung des Gottessohnes und vollendet sich in der Passion, deren heilsgeschichtliche Bedeutung am oberen und unteren

Rand des rechten Kreuzarmes zusammen mit der Göttlichkeit des am Kreuz sein Leben Hingebenden betont wird. Die Figuren zu seiten des Stammes führen dieses Thema weiter aus und stellen es durch den Hinweis auf das Wasser der Taufe und die eucharistische Species von Brot und Wein in sakramentalen Zusammenhang. Weiter kennzeichnen sie den Gekreuzigten als den Hohenpriester, der sich selbst als Opfer darbringt, und als König. Tod, Begräbnis, Befreiung der Vorväter aus dem Limbus und Auferstehung sind durch die Figuren am Kreuzfuß angedeutet, Himmelfahrt und Wiederkunft zum Gericht durch die am oberen Kreuzende angeordneten Gestalten. Nimmt man die auf den Heilsweg Christi zu beziehenden Aussagen zusammen, so entsprechen sie den Artikeln des Glaubensbekenntnisses. Die Anbringung der Apostel am Lübecker Triumphkreuz findet damit ihre Erklärung: Sie bestätigen mit ihren Sätzen, daß die Voraussetzungen des Alten Bundes sich in Christus erfüllt haben.

Weitere Artikel des Credo lassen sich mit den wiedergegebenen Bistumspatronen (Gemeinschaft der Heiligen), mit Magdalena (Vergebung der Sünden) und den Auferstehenden (ursprünglich hinter Magdalena und Bischof Krummedick plaziert) in Verbindung bringen. Der Hinweis auf das Ewige Leben ist implicite in der für das Kreuz gewählten Form des Lignum vitae enthalten, dessen staurologische Bedeutung auch die Einbeziehung der Stammeltern in das Programm verständlich macht. Seine Konzeption muß im Zusammenhang mit dem unter dem Kreuz knienden Stifter gesehen werden. Indem er seinen Glauben bekennt, wendet er sich an den Gekreuzigten und erhofft — angesichts des zu erwartenden Gerichts — wie Magdalena Vergebung, entsprechend der im „Dies irae“ enthaltenen Bitte: „Qui Mariam absolvisti . . . mihi quoque spem desisti“. (Zusammenfassung des Referenten.)

Diese Deutung wurde mit Zitaten ausführlich belegt. Wenn nicht alles glatt aufging, so mag das am Programm liegen, sowie an der mangelhaften Unterrichtung der Werkstatt Notkes durch die Geistlichkeit. David und Jonas kamen in dem Programm zweimal vor, die Propheten und Patriarchen mußten auf Attribute verzichten, David auf seine Krone und seine Harfe. Die Jünglinge im Feuerofen wurden sogar bärtig dargestellt (Abb. 4a+b).

Hasse untersuchte das Verhältnis der Bildschnitzer und Vergolder zur Zunft der Maler sowie die Reaktionen, die die Hochkonjunktur um 1460 und der Rückschlag um 1500 im Zunftleben dieser Gewerbe verursacht. Festgestellt wurde ein Vorrang der Meister, die den Pinsel führten und sich daher Maler nennen durften. Dieser Vorrang brachte es auch mit sich, daß die Bildschnitzer, die ihre Bildwerke selber faßten, fast überall der Malerzunft beitreten konnten. Soweit die Bildschnitzer im Titel der Zunft nicht gesondert ausgewiesen waren, konnten sie als Mitglied der Zunft der Maler auch als Maler auftreten. Wenn sie aber ihre Bildwerke nicht selber faßten, war in diesem Fall ihre Stellung anfechtbar. Den Vergoldern oder Zube-

reitern gelang es ebenfalls im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, als sie zu gesuchten Spezialisten aufgestiegen waren, in die Malerzunft aufgenommen zu werden. Nach 1500 versuchten die Zünfte, die Zugeständnisse der vergangenen Jahrzehnte wieder rückgängig zu machen und darüber hinaus die Freiheit des einzelnen weiter einzuschränken.

Zuvor waren die Malerzünfte im allgemeinen viel beweglicher gewesen, als bisher angenommen wurde. Die Zunftordnungen sind (eine jede für sich genommen) fast alle verhältnismäßig offen abgefaßt. Erst die Summierung der einschränkenden Maßnahmen, die in den verschiedenen Zunftordnungen und Zunftprozessen erwähnt werden, hat in der Forschung ein Bild entstehen lassen, das Maler und Bildschnitzer in eine allzu eingeeengte Welt versetzte. Zu diesem verfälschenden Bilde hat vor allem die Tatsache beigetragen, daß man die Korrekturen, mit denen die Zünfte auf veränderte wirtschaftliche Verhältnisse reagierten, weniger als momentane Reaktionen denn als Regelfall ansah. *Liebmann* hob im Anschluß daran die Sonderstellung heraus, die sich schließlich einzelne Künstler erobern konnten.

Antjekathrin Graßmann (Lübeck) erläuterte noch einmal die Lesungen der Inschriften. Die Lesung des in der Johannesfigur gefundenen Pergaments ist problemlos (vgl. *Kunstchronik* 1973, S. 93 ff.). Die schwierig zu lesende Inschrift in der Maria glaubt *Graßmann* nach Abstimmung mit *Klaus Friedland* (Kiel) und *Kurt Hector* (Schleswig) heute vollständiger lesen zu können, als in der *Kunstchronik* 1974, S. 119 ff. angegeben. Auf dem Rückbrett (undeutliche Lesungen und Ergänzungen eingeklammert):

de meys(te)r / b(er)e(n)t n(ot)ken / de (g)esellen / hegert de s(n)yder / lwc(a)s ber(eder?) / her(t)yge / de junge / (verwischte Zeile) / (scha)r(p)s(e)ll / (im) Jare m / cccclxxi d(o)wart / dit (we)rk gemaket / got geve on all(en) / dat (ewi)ghe levent.

Dazu in der Höhlung der Figur: berent fec(it?) (me?) no(t)ken. (Die Übersetzung der Inschrift lautet: „Meister Bernt Notke, die Gesellen Hegert der Schnitzer, Lucas Bereiter, Hartwig der Junge, Scharpsell [der Name ergänzt nach der vollständigen Inschrift von 1472]... Im Jahr 1471, da war dies Werk gemacht, Gott gebe allen das ewige Leben.“) Damit wäre, bis auf den Bereiter *Ilges*, die gleiche Mannschaft am Werk gewesen, die ein Jahr später auf dem Pergament genannt wird. Da eine Zeile gänzlich verwischt ist, könnte der Name des *Ilges* dort gestanden haben.

Erik Moltke (Kopenhagen) bezweifelte die Lesung *Graßmanns* und teilte mit, daß sein Versuch, die Inschrift zu lesen, in einer dänischen Zeitschrift erscheinen werde. Nach seiner Meinung seien für die Maria und den Johannes des Triumphkreuzes zwei Werkstätten mit zwei verschiedenen Mannschaften verantwortlich gewesen. Im übrigen wies er auf sein Buch über *Notkes Altartafeln in Århus und Reval* mit einer abweichenden Interpretation des *Notkeschen* Werkes hin.

Hasse untersuchte die Bedeutung, die die Übernahme allgemeiner Stilformeln für den Stilbruch im Werke Notkes gehabt haben könnte. Ohne die Urkunden würde kein Kunsthistoriker den Ärhuser Altar von 1479 und den Revaler Altar von 1483 derselben Werkstatt zuschreiben.

Die Formelhaftigkeit der mittelalterlichen Kunst lasse sich besonders deutlich an den Schönen Madonnen ablesen. Diese Formelhaftigkeit habe eine verhältnismäßig schnelle Verbreitung eines Stiles ermöglicht. Die bruchlos verlaufenden, gleichmäßig fließenden Falten hätten zudem gestattet, eine Figur ohne Schwierigkeiten aus zwei Ansichten zusammensetzen. Solange man auf Stilformeln zurückgreifen konnte, seien Modelle entbehrlich gewesen. Mit dem Aufkommen vorbereitender Modelle habe, zunächst in Italien, ein neues Kapitel in der Geschichte der Bildhauerkunst begonnen. In Deutschland hätten sich die Verhältnisse nur langsam verändert.

Als sich im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts gebrochene Falten durchsetzten, seien die Figuren nicht mehr so einfach zu überschauen gewesen, hätten sich nicht mehr aus zwei Ansichten zusammensetzen lassen, sondern hätten auf acht Seiten hin ausgerichtet werden müssen. Dadurch seien die Stilformeln meist zu kleineren Einheiten zusammengeschrumpft. Zugleich sei ihr Geltungsbereich auf Werkstattzusammenhänge eingeschränkt worden.

Eine besonders große Zahl datierter Arbeiten lasse erkennen, daß sowohl die Meister um Notke wie die Meister um Hermen Rode zwischen 1480 und 1482 Stilformeln aufnahmen, die zuvor am Niederrhein verbreitet waren. Notke und seine Mitmeister hätten sich offenbar mit Hilfe dieser Formeln moderneren Vorstellungen anzupassen versucht. Die ersten Bildwerke der Notke-Werkstatt, bei denen noch ein wenig zaghaft die neuen Stilformeln angewendet wurden, seien die Figuren des Domlettners. Die vier Figuren dürften daher erst gegen 1480 entstanden sein. *Hans Peter Hilger* (Bonn) bestätigte die überraschende Verwandtschaft der Maria des Revaler Altares mit dem Klever Chorgestühl von 1474, verwies aber auch auf niederländische Vorbilder und zwar im Stilistischen wie im Ikonographischen.

Sten Karling (Stockholm) erläuterte seine früheren Zuschreibungen an Notke. Notke müsse bereits an den Schreinformen des 1468 vollendeten Hochaltarschreines für die Stockholmer Hauptkirche mitgearbeitet haben. Außerdem nahm er für Notke in Anspruch: den thronenden Thomas von Canterbury in Stockholm, den Kruzifixus der Stockholmer Nicolaikapelle, den Altarschrein mit dem hl. Knut in Naestved Kirche (Dänemark) sowie einige Grabplatten und Münzen. Auch auf die Stockholmer St. Jürgengruppe Notkes kam K. zu sprechen. Dabei machte er darauf aufmerksam, daß auf dem Sockelrelief „St. Georg verteilt die Münzen“ die dargestellten Münzen Abdrücke echter Münzen seien, ein für die Arbeitsweise Notkes charakteristisches Detail.

In dem abschließenden Referat ging *Gerhard Eimer* (Frankfurt) von dem zeitlich nicht genau begrenzten Aufenthalt *Albert Krummedicks* in Rom aus. Über die bisherige Vermutung hinausgehend, der denkmalhafte Charakter des Triumphkreuzes sei auf römische Eindrücke des Stifters zurückzuführen, wollte er die Monumentalität der Notkeschen Figuren und der gesamten Anlage aus dem Römischen herleiten. Er zeichnete ein Bild von den auf Monumentalität abzielenden Unternehmungen der damaligen Päpste, wies vor allem auf die Aufstellung der Dioskuren hin und meinte, das römische Beispiel müsse das Lübecker Unternehmen ganz unmittelbar beeinflussen haben, zumal in Deutschland vor dem Triumphkreuz *Notkes* keine Skulpturen dieses Ausmaßes entstanden seien und die Bewältigung derart monumentaler Aufgaben eine vollkommen neue Art des Sehens voraussetze. *Sauerländer* gab zu bedenken, daß sich in keinem der großen deutschen Dome eine Triumphkreuzgruppe erhalten habe, daß wir also nicht wissen können, ob es nicht doch Vergleichbares gegeben habe. Auch an den Triumphkreuzifixus in St. Martin zu Landshut wurde erinnert (1495, Körperlänge 5,80 m).

Im Namen der Kunsthistoriker bedankte sich *Sauerländer* für das gelungene Kolloquium. Er betonte, die Kunsthistoriker müßten sich zuweilen fragen, ob ihre Kriterien die gleiche Stichhaltigkeit hätten wie jene der Restauratoren, und lernen, ihre stilkritischen Schlüsse, ihre Zuschreibungen im Lichte der neuen, mit exakten Methoden gewonnenen Resultate zu überprüfen. Er bat darum, sich gemeinsam dafür einzusetzen, daß bei der bereits laufenden Restaurierung des *Blaubeuener Hochaltares* auswärtige Restauratoren und Kunsthistoriker zu Rate gezogen würden. *Paul Philippot* (Rom) sprach zum Schluß allen Beteiligten seinen Dank aus.

Max Hasse

REZENSIONEN

BERNHARD RUPPRECHT, *Romanische Skulptur in Frankreich*. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer. Hirmer-Verlag, München 1975. 151 S., 252 S. Taf., 8 Farbtaf. DM 136,—.

Das Unternehmen des Verlages Hirmer, die Hauptwerke der romanischen Skulptur Frankreichs in Bild und Dokumentation neu darzustellen, durfte von vorneherein der freudigen Aufnahme nicht nur im wissenschaftlichen Kreise sicher sein. Das wachsende Interesse an romanischer Kunst hat das Desiderat einer zusammenfassenden Darstellung ihres Kerngebietes seit langem immer spürbarer werden lassen. Doch nicht nur eine neue, breit gestreute optische Anschauung konnte man erhoffen — auch der Versuch