

INTERNATIONALES KOLLOQUIUM  
ZUM WERK DES BERNT NOTKE

anlässlich der Restaurierung  
der Triumphkreuzgruppe im Dom  
Lübeck 22.-24. September 1976

(Vorträge )

## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	1
1. Eike OELLERMANN/Heroldsberg: Zur Geschichte des Triumphkreuzes von Bernt Notke sowie zum Anlaß zur erneuten Restaurierung	16
2. Kurt SCHMIDT-THOMSEN/Münster: Konzept der Restaurierung des Triumphkreuzes von Bernt Notke	21
3. Eike OELLERMANN/Heroldsberg: Restaurierungsbericht	32
4. Diskussion	34
5. Eike OELLERMANN/Heroldsberg: Die originale Bemalung des Triumphkreuzes von Bernt Notke	56
6. E.-L. RICHTER und H. HARLIN/Stuttgart: Kurzbericht über die Analysen des Triumphkreuzes	58
7. A. GRASSMANN/Lübeck: Bernt Notkes Triumphkreuz: Die Inschriften und ihre Lesung	62
8. Ewald VETTER/Mannheim: Zur Ikonographie des Triumphkreuzes	81
9. Dieter ECKSTEIN/Hamburg und Arnulf v. ULMANN/Lübeck: Holzbiologische Untersuchungen und werktechnische Beobachtungen am Triumphkreuz im Lübecker Dom	101
10. Erik SKOV/Kopenhagen: Die Altartafel im Dom zu Århus	110
11. Verner THOMSEN/Kopenhagen: Vorbericht von der Restaurierung des Altars in Åar- hus	126
12. N. BREGMANN und O. LELEKOWA/Moskau: Die Restaurierung des Altars von Bernt Notke in Tallinn	133
13. Gerhard EIMER/Frankfurt: Das Monumentale in der Kunst Bernt Notkes	140
14. Sten KARLING/Stockholm: Bernt Notke. Probleme der Stilkritik und Zu- schreibung	

12. N. BREGMANN und O. LELEKOWA/Moskau:

Die Restaurierung des Altars von Bernt Notke in Tallinn

Zuerst eine kurze Information über die ausgeführten Arbeiten.

In der Heilig-Geist-Kirche wurde dieser Altar wahrscheinlich im Jahre 1483 aufgestellt. In den Jahren 1625 und 1815 wurde er aufgefrischt, man kann das an den Skulpturen nachweisen, die eine Tempera- und eine Ölfarbschicht über der Originalfassung aufweisen. Vor unserer Restauratoren-Gruppe hatte schon einmal jemand versucht, die ursprüngliche Polychromie freizulegen, was schwere Beschädigungen der Farbschicht und Grundierung im Gesicht des Stifters - einer links im mittleren Teil knienden Gestalt - verursachte.

Die vielen kleinen Beschädigungen an der Grundierung und sogar an den Holzschnitzereien lassen sich mit den häufigen Umstellungen des Altars und mit den Auffrischungsarbeiten erklären. Nicht minder schädlich für die Skulpturen und den architektonischen Zierat war das tägliche, vielleicht sogar feuchte, Abstauben.

Gleich zu Beginn der Restaurierung wurde beschlossen, die Altarskulpturen nicht völlig auseinanderzunehmen, sondern allmählich eine Figur nach der anderen zu restaurieren. Dabei wird zunächst die Grundierung und die Farbschicht mit einer Vinylazetat-Wasserlösung befestigt, dann erst wird die ursprüngliche Polychromie mit organischen Lösungsmitteln, wie sie beim Restaurieren von Temperamalereien benutzt werden, und mit eigens hergestellten Pasten zutage gefördert. Mit fortschreitender Restaurierung vermehrten sich unsere Beobachtungen. Da die Übermalungen von 1625 kunstgeschichtlich einen bestimmten Wert haben, sind die Aufzeichnungen darüber besonders ausführlich gemacht worden.

Allgemeine Beschreibungen des Tallinner Altars sind in zahlreichen Schriften enthalten, so daß wir uns mit einigen Angaben über den Erhaltungszustand begnügen können.

Bei geöffnetem Altar sieht man ausschließlich die Skulpturen. Die Mitte zeigt "Das Erscheinen des Heiligen Geistes".

Oben müßte über den Aposteln der Heilige Geist zu sehen sein, ist es aber nicht mehr, ebensowenig wie in der Höhe der dekorativen Fenster die kleinen Propheten und andere biblischen Gestalten mit Rollen in den Händen. Nur zwei - Hiob und Tobias - sind erhalten geblieben.

Die Skulpturen. Die Altarskulpturen bestehen aus ganzen Eichenholzstücken, nur einzelne Teile wie Hände und Attribute wurden separat geschnitzt und mit Zapfen sowie mit Knochenleim an den Figuren befestigt, zweimal aber auch mit eisernen Nägeln; eine Hand des Apostels Paulus und ein Flügel bei einem der Engel mit Schildern; - das waren aber Ausnahmen und nicht die Regel. Die Sockel einiger Figuren sind nicht ausgesägt, sondern ausgehauen. Trotzdem sieht man viele Spuren von eisernen Stiften, die davon zeugen, daß die Skulpturen wie herkömmlich auf einer Werkbank geschnitzt worden sind. Auf der Rückseite sind sie ziemlich nachlässig bearbeitet, die Erbauer des Altars haben beim Aufstellen der Figuren sogar über die schon fertige Polychromie hinweg nachgehobelt.

Die einzeln stehenden Skulpturgruppen bestehen jede aus einem Holzklötz, außer dem knienden Stifter, der roh aus einem Stück gemacht, vom Rücken her ausgehöhlt, dann mit einem Eichenbrett verschlossen und endgültig bearbeitet wurde.

Die Skulpturen sind gut erhalten, sie sind verhältnismäßig wenig abgestoßen, aber die Gesichter und ein großer Teil der Hände der Altarfiguren sind beschädigt. Das Holz an fast allen Figuren ist in gutem Zustand, es ist weder angefault noch wurmstichig, bis auf das Figürchen eines Engels mit Wappenschild und zwei Blöcke von den aus je drei Aposteln bestehenden Gruppen.

Nicht unerwähnt bleiben darf, daß die Skulpturen des Altars vom Standpunkt der Kunst und der technischen Ausführung recht ungleich sind; das, was alle Figuren miteinander gemein haben, kann man jedoch schon jetzt konstatieren.

Abgesehen von einzelnen Unzulänglichkeiten, die fast jede Figur aufweist, und der etwas amorphen Anordnung der Figuren in der Altarmitte zeugt die Arbeit von professioneller Sicherheit

und sorgfältiger Durcharbeitung der Formen, bei der man sich fast gar nicht auf ein späteres Modellieren in der Grundierung verlassen hat. Gut geschnitzt sind die Köpfe mit individuellen Gesichtszügen, sehr schöne Zeichnung weisen das Haar und die frei und verschieden drapierten Gewänder auf. Das alles zeugt von wahrer Meisterschaft der Künstler.

Schwächer gestaltet sind an vielen Figuren die Arme oder genauer die Hände. Verglichen mit den anderen Skulpturteilen fügen sich manche nicht ganz organisch in den Körperbau ein, wenn sie auch fein modelliert sind. Gelenke, Fingernägel und die großen Adern sind nicht nur in die Grundierung geritzt, sondern auch aus Holz geschnitzt, mit ähnlicher Genauigkeit wie die Stirnen, Augen, Nasen und Münder.

Das Holz der Skulpturen wurde an den wichtigsten Stellen von Gesichtern, Armen und Kleidung vor dem Grundieren mit grobwebtem Leinen beklebt. Das unbeklebte Holz wurde für das Grundieren nicht speziell hergerichtet, nirgends, wo die Grundierung heute fehlt, findet man Spuren von Kerbungen, vielmehr ist die Oberfläche des Holzes überall gut bearbeitet.

Als Füllstoff für die Grundierung wurde Kreide benutzt. Die Grundierung ist verschieden dick aufgelegt. An Gesichtern, Armen und Kleidung ist sie dicker als am Zubehör oder an den Seiten und Rückseiten der Skulpturen. Das Haar ist in eine Grundierung von verschiedener Stärke hineinmodelliert, angefangen vom feinsten Aufstrich bis zur dicken Schicht. Das Besondere an der Grundierung des Haars ist, daß sie in der unteren Schicht zwei oder drei Zentimeter lange Fasern und Borsten enthält, die sozusagen zur Fixierung dienen. Ebenso ist die Grundierung an vielen abgerundeten Teilen fixiert, z.B. an den Armen des Kindes in der Gruppe der heiligen Anna. Die Grundierung unterscheidet sich hier nicht nur durch ihre Stärke und die Zahl der Schichten, sondern auch durch ihre Struktur (Poren, Füllstoffe). An den architektonischen Details ist sie brüchiger und dünner und ist schlechter erhalten geblieben als an den Skulpturen. Bei diesen spaltet sich die Grundierung nicht in Schichten, sie ist nicht brüchig, sondern ziemlich fest, vor der Restaurierung aber hatte sie sich an allen Altar-

figuren vielfach abgelöst.

Beim Restaurieren war also zuallererst die Grundierung an Skulpturen und architektonischen Details zu befestigen. Dazu durchtränkt man sie mit einer Vinylazetat-Äthylen-Lösung in Wasser (SWED, 8 bis 10 %), die gut in die winzigsten Risse und Poren der Grundierung eindringt. Zum Festkleben nimmt man eine andere Wasserlösung, ein Co-Polymer des Vinylazetats mit Äthylhexylakrylat (WA2EGA, 10 bis 15 %). Diese Lösungen stellen uns aber nicht ganz zufrieden, denn die dünnen Grundierungsschichten auf unseren Skulpturen haben die Eigenheit, sich bei Sättigung mit Wasserlösungen während des Befestigungsvorgangs zu blähen. Daher darf eine Lösung nur in kleinen Portionen eingeführt und die zu befestigende Partie muß andauernd mit einem Wattebausch festgedrückt werden. Dieser Mangel hat uns genötigt, zum Befestigen der Grundierung andere Stoffe für organische Lösungen zu suchen.

Polychromie und Vergoldung. Die Vergoldung der Skulpturen ist gleichmäßig, es ist ein warmer Goldton auf einer nicht sehr dunklen, rötlichen Unterma- lung. Das Blattgold ist auf die gut hergerichtete Oberfläche aufgelegt, die Nähte sind derart geglättet, daß es sehr schwer fällt, ihre Größe und Anordnung festzustellen. Die Vergoldung am Hintergrund der Altarflügel und an den architektonischen Details ist sehr ähnlich wie die der Skulpturen. Das Haar einiger Figuren war auch vergoldet, seine Vergoldung ist teilweise erhalten geblieben, doch nach den Überbleibseln kann man sagen, daß das Blattgold dort eine rotbaune Unterma- lung hatte. Die Vergoldung des Haars ist matt und anscheinend geleimt. Verborgene Teile der Skulpturen weisen Zwischgold auf. Da das Silber dieser Zwischgoldpartien völlig oxydiert ist, sehen diese Stellen jetzt aus wie schwarz bemalt. Von Silber wurde an den Attributen und architektonischen Details ausgiebig Gebrauch gemacht, bei den letzteren wurde es direkt auf die weiße Grundierung oder auf eine grauweiße Kreideunterlage aufgetragen. Vielfach ist die Unterlage für das Silber an den Attributen von einem hellen Gelbbraun. Fast das ganze Silber ist nachgedunkelt und nur teilweise erhalten ge-



blieben. Die Vergoldung, das Zwischgold und der Silberbelag wird von zwei Schichten nachgedunkeltem Lack bedeckt. Der Lack wurde mit Mischungen organischer Lösungsmittel gesäubert. Dafür benutzte man Kompressen und Wattebäusche.

Die Grundfarben der Polychromie. Die Polychromie der Gesichter und Hände ist mehrschichtig, die Hautfarbe hat eine rosa Grundierung, an den Händen mit der Zeichnung der Venen. Für Haar, Gewänder und Attribute der Heiligen sowie für die architektonischen Details sind die Pigmente größtenteils nicht rein, sondern in Mischungen verwendet. Für die Bemalung der Altarfiguren wurden die Pigmente nicht so stark verrieben wie für die Malerei auf den Altarflügeln.

Die Pigmente wurden in unserem Laboratorium verschiedenen Analysen unterzogen: einer mikrochemikalischen, einer Emissionsspektral-, einer Mikroröntgenospektral- (mit der Mikrosonde "Cameca") und einer Röntgenstrukturanalyse. Dabei ist festgestellt worden, daß das weiße Pigment auf allen untersuchten Skulpturen Bleiweiß, das blaue Azurit war. Als grünes war ein Kupfersalz, anscheinend Kupferazetat, benutzt. Die roten Pigmente sind Zinnober und ein organischer Farbstoff, der bei ultraviolettem Licht rosa leuchtete, was für Krapplack charakteristisch ist. Alle Farben sind dünn aufgelegt und weisen nur vereinzelte Spuren des Pinsels auf. Nach der Polychromierung wurden die ganzen Figuren mit Lack überzogen, der inzwischen teilweise eine Verbindung mit dem grünen Pigment eingegangen ist. Wir halten es für notwendig, die Lackschicht zu dünnen und nicht völlig zu entfernen.

Was die Polychromie der Gesichter und Arme betrifft, so sind für beide gemeinsame Methoden festzustellen, und zwar an den männlichen Gesichtern deutlicher und definitiver als an den weiblichen. Im allgemeinen sind Gesichter und Arme durchaus realistisch gestaltet, sie entbehren aber nicht einer gewissen technischen Stilisierung, die sich bei fast allen, dem Blick zugänglichen Skulpturen wiederholt. Auf hellorange oder blaßrosa Grund sind in Schichten Hautfarben von verschiedener Rötung aufgetragen. Das Rot der Wangen, Nasenflügel, Fingerge-

lenke und unbedeckten Ellbogen der Halbfigur Johannes des Täufers (in halber Lebensgröße) ist viel kräftiger und ziegel-farbener nuanciert als das zarte kalte Rot von Wangen, Kinn und Armen der heiligen Barbara (ebenfalls halbe Lebensgröße). Die Augen aller Figuren haben an den Ober- und Unterlidern dunkelrosa gemalte Fältchen. Die Oberlider haben eine dunkle Kontur, vielfach mit gemalten Wimpern, die Unterlider eine dunkelrosa Kontur. An manchen Augen treffen sich die beiden Konturen in den Augenwinkeln. Bei allen männlichen Figuren führen von den äußeren Augenwinkeln dunkelrosa Krähenfüße zu den Schläfen, es kommen auch dunkelrosa Runzeln von den inneren Augenwinkeln zu den Nasenflügeln hin vor, Runzeln über den Augen, auf der Stirn und an der Nasenwurzel. Die Polychromie der Fältchen und Runzeln folgt den in die Grundierung einmodellierten. Ähnlich wie die Gesichter sind die Hände polychromiert. An ihnen sind genauso dunkelrosa oder ziegelfarben die Sehnen, Grübchen, Gelenkfalten und Fingernagelbetten betont. Eine zusätzliche Eigenheit bei der Bemalung der Arme ist das Einzeichnen der Venen in den fleischfarbenen Schichten.

Die Augen sind fast alle gleich: Das Weiß ist bläulich, die Regenbogenhaut hat eine dunkle Kontur, die große, dunkle Pupille punktförmige Glanzlichter und vielfach eine dünne weiße Kontur. Die Augen der dunkelhaarigen Gestalten sind braun, die der grau- und blondhaarigen dunkelblau. Die Farbe der Lippen ist bei allen Figuren genau wie die der Wangen. Bei den männlichen Figuren ist das Haar von verschiedenem Grau oder Braun oder aber ganz schwarz. Die Bärte haben eine verwischte Farbgränze auf den hautfarbenen Wangen. Augenbrauen und -wimpern sind fast bei allen Figuren von derselben Farbe wie das Haar.

An den Gewändern und Attributen ist die Polychromie in den Farbzusammenstellungen der Spätgotik gehalten: Goldbrokat mit rotem oder blauem Futter, mit Aufschlägen und Ornamenten, in denen sich Blumenmuster und Granatäpfel wiederholen. Die Ornamente sind überall eingeritzt. Die Kopfbedeckungen der Frauen sind weiße Tücher; Bücher haben grüne Einbände und roten oder goldenen Schnitt; fast alle Postamente der Figuren sind grün.

Die feinen Muster an Gewändern und Bauten sind schwarz auf goldenen oder silbernen Grund gemalt. Die ursprüngliche Polychromie ist ziemlich gut erhalten. - Besonders schwer zu reinigen ist das Blau: Azurit auf einer grauen Schicht. Jetzt ist es sehr empfindlich und mit Lackschichten sowie späteren Malereien bedeckt. Bisher stellt uns keine der bekannten Methoden zur Säuberung dieser Farbe zufrieden, weil sich Beschädigungen der ursprünglichen Farbschicht nicht ganz vermeiden lassen, weshalb wir die Freilegung der blauen Gewänderpartien aufgeschoben haben, bis wir eine befriedigende Methode finden.

Beim Restaurieren der Skulpturen haben die Restauratoren die Temperamalerei von 1625 beseitigt, die die ursprüngliche Polychromie in versimpelter Form nachahmte. Ihr Wert vom Standpunkt der Kunst und der Technik und ihre Eigenart machten es erforderlich, alles detailliert auf Farb- und Schwarzweißfotos festzuhalten und Gesichter und Arme schichtweise freizulegen.

Anordnung der Skulpturen auf dem Altar. Technik des Zusammenbaus des Altars und Befestigung der Skulpturen. Nachdem wir Publikationen über den Tallinner Altar gelesen hatten, befaßten wir uns besonders eingehend mit den Einzelheiten seiner Beschaffenheit, weil die weitverbreiteten und in gewissem Grade eingebürgerten Ansichten unverkennbar im Widerspruch zu den Tatsachen stehen, die beim Entfernen der Skulpturen oder architektonischen Details vom Altar zutage getreten sind. So hat eine genaue Untersuchung des Throns der Muttergottes ergeben, daß sein Aufbau seit seiner Herstellung und Einfügung in den Altar nicht im geringsten geändert worden ist, während man bisher glaubte, sie habe auf ihrem Thron früher die Apostel, die sie umgeben, überragt. Als die Figuren aus den Altarflügeln entfernt wurden, fand man hinter ihnen weiß grundierte Flächen mit ihren Konturen, die außerdem mit braunem Ocker nachgezogen waren. Daran, wie die Figuren festgemacht waren, sieht man, daß sie niemals zum Auffrischen aus den Altarflügeln herausgenommen wurden. Das widerlegt die Behauptung, daß 1. der Hintergrund der Altarflügel neu vergoldet worden sei und daß 2. die Leisten mit den Namen der Heiligen in den eigens dafür eingehobelten Vertiefungen an

den Sockeln der großen Figuren der Altarflügel erst später angebracht worden seien.

Die Restaurierungsarbeiten an den Skulpturen und an den Malereien der Altarflügel gehen ihrem Ende entgegen, die technologische Untersuchung aber hat erste Resultate gezeigt, und wir haben erst jetzt rationelle Methoden für sie gefunden. Wir kommen von der unratsamen getrennten Untersuchung der Skulpturen und der Malereien ab. Sehr aufschlußreich sind im Hinblick auf die Maltechnik die Mikrofarbfotos von der Oberfläche, von denen wir jetzt ausgiebig Gebrauch machen.

### 13. Gerhard EIMER/Frankfurt:

#### Das Monumentale in der Kunst Bernt Notkes

Das kolossale Format der Holzplastik Notkes ist für seine Zeit ein Novum. Der Krakauer Altar von Veit Stoß wurde erst konzipiert, als das Lübecker Triumphkreuz fast vollendet war. Die überlebensgroßen Figuren von Stoß sind noch schreingebunden. Auch die Monumentalität Pachers - neuerdings von Nicolo Rasmus zu Mantegna in Beziehung gesetzt - liegt zeitlich später. Die Forschung, hauptsächlich bemüht um den Nachweis der Urheberschaft Notkes am Triumphkreuz, ist sich kaum bewußt geworden, welch ungeheurer Schritt das überlebensgroße Format eigentlich bedeutet. Aus der Nähe ist der ungeschlachte Korpus nicht mehr zu genießen, denn die der Kolossalplastik eigentümlichen Gesetze machen sich hier in voller Konsequenz geltend, in gleicher Weise wie wir sie an Resten von Statuen der späten Kaiserzeit in Rom studieren können, obwohl auch dort die Oberflächenbeschichtung meist verlorengegangen ist und sich damit der Eindruck vergrößert. Die Arbeit des Bildhauers an solchen