

Jan Friedrich Richter

Das Triumphkreuz im Dom zu Lübeck

Dokumentation einer Restaurierung

Denkmäler Deutscher Kunst

Herausgegeben vom
Deutschen Verein für Kunstwissenschaft



Jan Friedrich Richter

Das Triumphkreuz im Dom zu Lübeck

Dokumentation einer Restaurierung



Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin 2019

Gedruckt mit Unterstützung der Possehl-Stiftung
und der Ernst von Siemens Kunststiftung



Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V.
wird finanziert durch die Kulturstiftung der Länder

K U L T U R
S T I F T U N G · D E R
L Ä N D E R

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019 Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung
sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir
nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagabbildung: Triumphkreuzanlage im Dom zu Lübeck, Zustand 2015, siehe Abb. 1

Gestaltung: M&S Hawemann · Berlin

Schrift: Sabon · Papier: 135 g/m² Lumi Silk

Druck und Verarbeitung: Druckhaus Köthen GmbH & Co. KG · Köthen (Anhalt)

Printed in Germany · ISBN 978-3-87157-251-7

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9	2. Kurt Schmidt-Thomsen/Münster: Konzept der Restaurierung des Triumphkreuzes von Bernt Notke	116
Editorische Notiz	11	3. Eike Oellermann/Heroldsberg: Restaurierungsbericht	118
Die Triumphkreuzgruppe im Lübecker Dom – Eine Einführung	13	4. Diskussion	121
Palmarum 1942	29	5. Eike Oellermann/Heroldsberg: Die originale Bemalung des Triumphkreuzes von Bernt Notke	122
Die Restaurierungsmaßnahmen im Dom 1949–56	33	6. E.-L. Richter und H. Härlin/Stuttgart: Kurzbericht über die Analysen des Triumphkreuzes	130
Die Restaurierungsmaßnahmen im St. Annen-Museum 1949–56	41	7. A. Graßmann/Lübeck: Bernt Notkes Triumphkreuz: Die Inschriften und ihre Lesung	130
Die zweite Restaurierungsphase	49	8. Ewald Vetter/Mannheim: Zur Ikonographie des Triumphkreuzes	132
Protokoll vom Kolloquium über die Restaurierung des Triumphkreuzes von Bernt Notke im Dom zu Lübeck am 19.6.1974	77	9. Dieter Eckstein/Hamburg und Arnulf v. Ulmann/Lübeck: Holzbiologische Untersuchungen und werktechnische Beobachtungen am Triumphkreuz im Lübecker Dom	140
Internationales Kolloquium zum Werk des Bernt Notke, anlässlich der Restaurierung der Triumphkreuzgruppe im Dom zu Lübeck vom 22. September bis 24. September 1976	103	Nachwort	153
Programm	103	Bildnachweis	158
Vorträge	109	Tafeln	159
1. Eike Oellermann/Heroldsberg: Zur Geschichte des Triumphkreuzes von Bernt Notke sowie zum Anlaß zur erneuten Restaurierung.	111	Personenverzeichnis	241
		Literaturverzeichnis	244

Es ist manchmal, nein oftmals, vorteilhaft und lohnend, die ertragreichen, lobenswerten und erinnerungswürdigen Taten der Vorfahren nutzbringend aufzuzeichnen, damit deren Nachkommen, wenn sie dies lesen, wirksamer dazu angehalten werden, durch deren Vorbild ange-regt, noch größeren Eifer an den Tag zu legen und das, was jene durch bisweilen schreckliche Mühen und Arbeit erworben haben, damit es nicht elend zugrunde geht, mannhaft verteidigen, schützen und bewahren, ganz im Sinne des Dichters: Non minor est vitus, quam quaerere, parta tueri [Es ist schwerer, das Erworbene zu bewahren, als es zu erwerben].

Ovid, *Ars amatoria* 1,99; 2,13

Albert II. Krummediek, Widmung zur »Chronica Episcoporum Lubecensium«, Lübeck 1476 (zitiert nach Dormeier 2010, S. 61)

Vorwort

Die Publikation einer Restaurierungsdokumentation vierzig Jahre nach Abschluss der Arbeiten bedarf einer Erklärung. Die Triumphkreuzgruppe im Lübecker Dom gehört zu den zentralen Werken der spätmittelalterlichen Kunstgeschichte Lübecks. Sie ist durch Inschriften als Arbeit der Notke-Werkstatt verbürgt und bildet damit eines von insgesamt drei Werken, das für den Künstler zweifelsfrei belegt ist. Dessen Bedeutung ist seit langer Zeit umstritten. Bis heute besteht keine Einigkeit darüber, ob Notke als Künstler gearbeitet oder als hochbegabter Manager verschiedene Gruppen von Künstlern beschäftigt hat, ohne dabei einen eigenen Anteil an der Ausführung der Werke zu haben. Die Diskussion wird durch eine relativ dünne Faktenlage erschwert. Nur zu den für Notke belegten Werken in Aarhus und Tallinn existiert eine ausführliche Publikation, deren Fotodokumentation es erlaubt, sich ein halbwegs objektives Bild von der Ausführung der Skulpturen und Tafelmalereien zu machen.¹ Der Vergleich zu den zugeschriebenen Werken beschränkt sich dagegen auf eine überschaubare Anzahl von immer wieder publizierten Fotos, die allenfalls einen Ausschnitt der Objekte vermitteln können. Gleiches gilt für die Lübecker Triumphkreuzgruppe, die trotz vielfacher Bemühungen in ihrer Gesamtheit bis heute nicht umfassend publiziert wurde. Mit der hier vorgelegten Dokumentation wird der kunsthistorischen Forschung eine neue Arbeitsgrundlage geliefert.

Die Dokumentation geht aber weit über kunsthistorische Fragen hinaus. Die riesigen Ausmaße machen die Gruppe zu einem der prominentesten Werke kirchlicher Kunst in Lübeck. Seit Generationen beherrscht sie den Raumeindruck der ältesten Kirche der Stadt und besitzt damit eine weit über wissenschaftliche Fragen hinausreichende Bedeutung als Ausstattungsstück einer Gemeinde. Deren Belange sind nicht wissenschaftlich orientiert, sondern kirchlich, und unterscheiden sich stark von den Gegebenheiten des 15. Jahrhunderts. Das Konzept zur Restaurierung der Triumphkreuzgruppe musste diesen Belangen in irgendeiner Form Rechnung

tragen, schließlich fungierte der Dom als Besitzer des Werkes und als Auftraggeber der Arbeiten. Die heute gültigen Standards für die Restaurierung kirchlicher Kunstwerke sind relativ jung. Damals wurde in Lübeck um jeden Arbeitsschritt gerungen, gab es eine breite, mitunter sehr laute Diskussion in der Öffentlichkeit um den Sinn und das Konzept der Restaurierung, die einen wichtigen kulturhistorischen Aspekt der jüngeren Stadtgeschichte bildet.

Die Diskussionen in Wissenschaft und Öffentlichkeit gaben der Restaurierung eine bundesweite Bedeutung. Die hohen Kosten, die sich bereits in den Vorkalkulationen abzeichneten, nötigten die beteiligten Stellen zur Einsetzung eines Gutachterrates, der sich aus den leitenden Amtsrestauratoren der deutschen Denkmalpflegeämter, Wissenschaftlern und Gemeindemitgliedern zusammensetzte. Die anhaltenden Diskussionen trugen letztendlich zur Entwicklung einer Restaurierungsethik bei, von der wir heute noch profitieren. Auch wenn der Begriff Ethik in keinem der hier publizierten Dokumente genannt wird, spiegelt der über Jahrzehnte währende Prozess dieser Restaurierung die unterschiedlichen Aspekte der Fachdiskussion wider wie kein Zweiter.²

Es sind demnach drei Aspekte, die diese Publikation rechtfertigen: die kunsthistorische Bedeutung des Werkes, die kultur- und stadtgeschichtliche Bedeutung der Restaurierung und der damit bundesweit gesetzte ethische Hintergrund.

Die Auswertung des Schriftverkehrs, der Besprechungsprotokolle und Arbeitsberichte sowie die Sichtung der Fotodokumentation erwies sich nach einer Zeitspanne von vierzig Jahren als überraschend aufwendig. Obwohl zum Abschluss der Restaurierung 1977 immer wieder eine vollständige Zusammenstellung der Dokumentation angemahnt worden ist, sind die Unterlagen mittlerweile über mehrere Institutionen in Lübeck verstreut, zum Teil wohl auch verloren gegangen. Damit liefert die vorliegende Darstellung auch einen Teil der bis heute nicht öffentlich greifbaren Dokumentationsleistung der Restaurierungsarbeiten.

¹ Erik Moltke: Bernt Notkes altertavle i Århus Domkirke og Tallinntavlen. 2 Bde. Kopenhagen 1970.

² Vgl. Katrin Janis: Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis (Forum Denkmal und Restaurierung 1). Phil. Diss. Bamberg 2002, München 2005. – Die Lübecker Triumphkreuzgruppe findet hier allerdings keine Erwähnung, obwohl die für den Gutachterrät tätigen Protagonisten ausführlich behandelt werden – eine für Lübeck bezeichnende Situation, die deutlich macht, wie schlecht es um die Publikation dieser Restaurierung

steht. – Vgl. auch ICOM Deutschland (Hrsg.): Die Ethik des Bewahrens: Konzepte, Praxis, Perspektiven (ICOM Deutschland – Beiträge zur Museologie, Bd. 4). Berlin 2014. – Ursula Schädler-Schaub: Wie bewahren Restauratoren Authentizität? Anmerkungen zur Restaurierungsethik heute – erster Teil. In: *Restauro* 1 (2017), S. 30–35, und dies.: Bewahren von Kulturdenkmalen als gesellschaftliche Aufgabe. Anmerkungen zur Restaurierungsethik heute – zweiter Teil. In: *Restauro* 2 (2017), S. 44–49.

VORWORT

An dieser Stelle sei ausdrücklich den vielen Kollegen gedankt, die mir bei der Suche geholfen und breitwillig den Zugang zu ihren Archiven geöffnet haben. Danken möchte ich Petra Kallies, Pröpstin des Ev.-Luth. Kirchenkreises Lübeck-Lauenburg, Dr. Claudia Tanck und Kriemhild Blossfeld, Archiv des Ev.-Luth. Kirchenkreises Lübeck-Lauenburg, Pastorin Margrit Wegner, Domgemeinde Lübeck, Domküster Markus Meier sowie den Mitarbeiterinnen des Gemeindebüros, Dr. Antjekathrin Graßmann, ehemalige Direktorin des Archivs der Hansestadt Lübeck, meinen Kolleginnen vom St. Annen-Museum Elke Krüger und Andrea Schwarz, Hon. Prof. Dr. Thorsten Albrecht, Dr. Jörg Rosenfeld, Dipl. Restauratorin Maire Müller-Andrae, Britta Butt M.A., Dr. Ludger J. Sutthoff, Hauptkonservator und Leiter der Abteilung Restaurierung am LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Dr. Charlotte Klack-Eitzen, Monika Schedel, Barbara Asfur, Hartmut Goege, Dr. Thorsten Goege und nicht zuletzt den beiden hauptverantwortlichen Restauratoren Eike Oel-

lermann und Dr. Arnulf von Ulmann, die mir mit vielen Hinweisen und Hintergrundinformationen geholfen haben, die Restaurierungsarbeiten wieder in die Gegenwart zu holen.

Danken möchte ich Prof. Dr. Wolfgang Augustyn, stellvertretend für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, der dieses Buch in seine traditionsreiche Reihe der »Denkmäler Deutscher Kunst« aufgenommen hat. Die Publikation lag in den bewährten Händen des Deutschen Verlags für Kunstwissenschaft. Dr. Hans-Robert Cram und Dr. Merle Ziegler sei für den unkomplizierten Arbeitsablauf gedankt, Sieghard Hawemann für das elegante Layout.

Bleibt zu hoffen, dass diese Dokumentation den Anlass dazu bietet, die erhaltenen Aktenbestände in Lübeck gesammelt zu sichern.

Magdeburg, im Sommer 2017
Jan Friedrich Richter

Editorische Notiz

Die vorliegende Darstellung beruht auf den Aktenbeständen der Lübecker Kirchenkanzlei, der Domgemeinde und des St. Annen-Museums. Sie beginnt zeitlich mit der Zerstörung des Domes in der Nacht vom 28. auf den 29. März 1942 und endet mit Abschluss der Restaurierungsarbeiten im Jahre 1977. Für die Einzelnachweise gilt folgende Systematik:

Aktenbestand der Kirchenkanzlei: »Ev.-Luth. Kirchenkreis Lübeck-Lauenburg, Kirchenkanzlei, Archiv, Aktenbestand [Angabe von Abteilung, Aktennummer, Dokumententitel]«; Aktenbestand der Domgemeinde: »Aktenbestand Domge-

meinde Lübeck, [Angabe von Aktenordner, Dokumententitel]«; Aktenbestand des St. Annen-Museums: »SAM, [Angabe von Aktenordner, Dokumententitel]«.

Dem Text ist im Anhang ein Personenverzeichnis beigegeben, das die für den Kontext wichtigsten Daten der beteiligten Restauratoren, Wissenschaftler, Theologen und Lübecker Privatleute auflistet. Das Literaturverzeichnis dokumentiert die gesamte Forschungsliteratur zur Triumphkreuzgruppe. Darüber hinausgehende Literatur wird in den Fußnoten aufgeschlüsselt.



1. Lübeck, Dom. Triumphkreuzanlage (Zustand 2015)

Die Triumphkreuzgruppe im Lübecker Dom – Eine Einführung³

Die Triumphkreuzgruppe im Lübecker Dom gehört zu den größten Werken ihrer Art.⁴ Sie war Teil einer umfassenden Neuausstattung, die durch Bischof Albrecht II. Krummediek um 1470 für die Vierung des Doms geplant wurde. Der gegen 1417 geborene, aus einem holsteinischen Adelsgeschlecht stammende Theologe hatte nach seinem Studium als Notar der Sancta Rota an der päpstlichen Kurie in Rom gearbeitet, bis er 1454 zum Domherrn in Lübeck ernannt wurde.⁵ Seine engen Beziehungen zum dänischen König und zum holsteinischen Adel, das gute Verhältnis zum Lübecker Bischof Arnold Westphal und nicht zuletzt seine Kontakte nach Rom dürften dazu beigetragen haben, dass er nach Westphals Tod 1466 zum 23. Bischof von Lübeck gewählt wurde.

Die überlieferten Quellen zeichnen ein auffallend zwiespältiges Bild von Krummediek. Auf der einen Seite steht der gewiefte Diplomat, der im Auftrag hochstehender Persönlichkeiten halb Europa bereiste, auf der anderen Seite der Bischof, der selbst den einfachen Mann mit seinen Problemen im Blick behielt – beides gepaart mit einem verschwenderischen Lebensstil, der über den eigenen Besitz hinaus auch das bischöfliche Gut ruinieren sollte. Krummedieks Amtszeit war geprägt von Auseinandersetzungen um die sich zunehmend anhäufenden Schulden ebenso wie von einem auffallenden Traditionsbewusstsein, das sich in der 1476 entstandenen »Chronica Episcoporum Lubecensium« niederschlug.⁶ Nur vor diesem Hintergrund lässt sich die Stiftung der Lübecker Triumphkreuzgruppe verstehen.

Die mit ihr zusammenhängende Neuausstattung der Vierung sollte offensichtlich die Stellung des Stifters als Bischof von Lübeck betonen. Für jeden unübersehbar ließ er sich in überlebensgroßer Form unterhalb des Triumphkreuzes darstellen, gleichberechtigt mit der gegenüber von ihm knienden Maria Magdalena – ein damals im kirchlichen Kontext fast vergleichsloses Inszenesetzen einer zeitgenössischen Persönlichkeit. Ihre einzige Lübecker Parallele bildet die vollplastische Darstellung am Grabmal Bischof Hinrichs II. Bocholt,⁷

dessen Stiftungen seit dem frühen 14. Jahrhundert die Ausstattung im Chor des Doms geprägt haben. Für Krummediek blieb damit nur noch die Vierung frei, die er dazu nutzte, das Stiftungskonzept seines Vorgängers durch eigene Vorstellungen zu ergänzen und sich dabei selber in den Vordergrund zu rücken.⁸

Obwohl verschiedene Auftraggeber daran beteiligt waren, lag der neuen Ausstattung offensichtlich ein Gesamtkonzept zugrunde. Den Auftakt bildete die Triumphkreuzgruppe, die nicht wie üblich nur auf einem Balken, sondern auf einem komplizierten architektonischen Unterbau zwischen den Pfeilern westlich vor der Vierung steht. Mit dieser Position folgt sie sächsischen Vorbildern des 13. Jahrhunderts, die auch für Norddeutschland maßgeblich waren und möglicherweise ihre Entsprechung in einem Vorläufer im Lübecker Dom besaßen.⁹ Unterhalb des Triumphkreuzes stiftete Krummediek einen neuen Altar »in honorem sanctae crucis et viginti quatuor seniorum«.¹⁰ Über die künstlerische Ausstattung dieses bereits 1571 wieder abgebauten Altars ist nichts bekannt. Da dort jedoch ein bedeutender Bestand an Reliquien präsentiert wurde, darf man wohl die Stiftung eines dafür zweckdienlichen Retabels voraussetzen.

Seitlich davon öffneten sich zwei durch den Unterbau markierte Durchgänge, mit denen die Triumphkreuzgruppe als Toranlage zur Vierung gekennzeichnet wird. Dieser Raumbereich scheint schon unter Krummedieks Amtsvorgänger Arnold Westphal baulich aufgewertet worden zu sein. In den sechziger Jahren wurde eine Reihe hochwertiger Gestühlsbänke für den Dom angefertigt. Mit einer Zahl von mindestens 19 Sitzen lässt sich außerhalb der Vierung kein anderer Ort benennen, an dem ein Gestühl dieser Größenordnung hätte aufgestellt werden können.¹¹ Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürften also bereits unter Westphals Ägide Planungen bestanden haben, die Vierung zu einem neuen liturgischen Zentrum innerhalb des Doms auszubauen.

³ Die folgenden Ausführungen beruhen in stark erweiterter Form auf meinen Einträgen in Ausst. Kat. Lübeck 2015 und Corpus II.

⁴ Maße: Gesamthöhe: 1.700 cm. Kreuzhöhe: 355 cm. Maria: H. 277 cm. Johannes: H. 284 cm. Maria Magdalena: H. 196 cm. Bischof Albert II. Krummediek: H. 197 cm. Adam: H. 184 cm. Eva: H. 180 cm. – Material: Eiche. Fremdmaterialien aus Leder, Pergament, Papiermaschee, Stricken, Blechstreifen aus Blei und Kupfer, Haaren.

⁵ Vgl. ausführlich Hasse 1952/53. – Dormeier 2010.

⁶ Abgedruckt in: *Rerum Germanicarum* Tom. II. *Scriptores Germanicos ab Henrico Meibomio Juniore [...]* Hamm 1688, S. 391–403.

⁷ Kdm. Lübeck 3, S. 236f.

⁸ Schellewald 2010.

⁹ Paatz 1939, Bd. I, S. 54. – Albrecht 2010, S. 108.

¹⁰ Vetter 1977c, S. 17.

¹¹ Corpus II, Kat. Nr. 28–31, S. 138–144.

Nach Osten wurde die Vierung durch den bereits im 14. Jahrhundert errichteten Lettner abgeschlossen, der im Zuge der Umgestaltung unter Bischof Krummediek eine neue hölzerne Verkleidung erhielt (Abb. 2).¹² Sie wurde von dem aus Magdeburg stammenden Bürgermeister Andreas Geverdes gestiftet und orientierte sich offensichtlich am Aufriss des 1449 begonnenen Lettners im Magdeburger Dom.¹³ Eine an der Konstruktion sich abzeichnende Planänderung lässt darauf schließen, dass die entstehende Verkleidung nach Beginn der Arbeiten in ein Gesamtkonzept für die Ausstattung der Vierung mit einbezogen wurde. Das zeigt sich nicht nur an der formalen Korrespondenz der an Lettner und Unterbau verwendeten Architekturformen, sondern auch an der aufeinander abgestimmten inhaltlichen Abfolge der beiden Toranlagen. Die Triumphkreuzgruppe markiert den Zugang zur Vierung, der Lettner wie üblich den Zugang zum Chor, der im Zuge des Umbaus allerdings mit der Aufstellung eines neuen Laienretabels besonders betont wurde.¹⁴

Die heute offenen Durchgänge am Lettner waren im Mittelalter von Gittern verschlossen. Das Laienretabel befand sich vor der Ostseite des mittleren Durchgangs, als höchst eigenwilliger Umbau eines Teils des von Hinrich II. Bocholt gestifteten Chorgestühls. Als Dreisitz konstruiert, verdeckte seine Rückwand den Durchgang, ließ sich aber wie bei einem Flügelretabel nach innen klappen und gab damit – während der Messen – den Blick auf den Hochaltar frei. Damit bildet das Laienretabel das seltene Beispiel für einen Flügelaltar, der im geöffneten Zustand keinen Bildschmuck zeigte, sondern mit dem Durchblick auf den Hochaltar das Allerheiligste der Kirche offenbarte.

Auf einer zentralen Achse verbindet die Krummedieksche Konzeption demnach den Kreuzaltar über Vierung und Lettner hinweg mit dem Hochaltar und damit zusammenhängend natürlich auch das komplexe theologische Programm der Triumphkreuzgruppe und die Memoria des Bischofs. Zwischen diesen beiden Polen liegt die Vierung, in der das Gestühl vor dem Laienretabel ein neues liturgisches Zentrum im Dom markierte. Obwohl nichts über den Einbau von Schranken bekannt ist, lassen Aufwand und Komplexität der neuen Ausstattung es doch fraglich erscheinen, ob die Vierung weiterhin für jeden zugänglich war und sich das am Lettner aufgestellte Retabel wirklich an die Laien richtete. Viel eher dürfte es sich um einen Versammlungsort des Domkapitels gehandelt haben, der in Ergänzung der Bocholtschen Stiftungen dem Chor gegenüber einen neuen Schwerpunkt setzte.

An diesen inhaltlichen Bezügen wird deutlich, dass es Krummediek bei seiner Stiftung um weitaus mehr ging, als um das persönliche Gedenken. Mit dem neuen liturgischen Zentrum scheinen Planungen aufgenommen worden zu sein, die bereits unter Bischof Westphal bestanden haben könnten. Sie lassen sich kaum als Konkurrenz zu den Bocholtschen Stiftungen im Chor verstehen, eher als deren Ergänzung, da mit Ausnahme des Laienretabels an der dortigen Ausstattung wohl wenig verändert wurde. Erst in einer 1478, also ein Jahr nach Fertigstellung der Triumphkreuzgruppe ausgestellten Ablassurkunde ist von der geplanten Stiftung eines neuen Hochaltarretabels die Rede.¹⁵ Über dessen Ausführung ist nichts bekannt und angesichts der zunehmenden Finanznöte von Krummediek ist es wenig wahrscheinlich, dass es je zur Ausführung kam. Mit der vom Kreuzaltar über Vierung und Laienretabel zum Hochaltar verlaufenden Blickachse wären die zentralen Altäre im Dom unübersehbar von den Stiftungen Krummedieks geprägt gewesen. Auch wenn die Neuausstattung ihre Wurzeln bereits in den Planungen von Bischof Westphal gefunden haben mag, so scheint Krummediek doch spätestens Ende der siebziger Jahre den Dom in großen Zügen nach seinen eigenen Vorstellungen umgestaltet haben zu wollen.

In den erhaltenen Teilen findet diese Neuausstattung ihren inhaltlichen Höhepunkt in dem ungewöhnlich komplexen Bildprogramm der Triumphkreuzgruppe. Das Kreuz ist als Lebensbaum gestaltet. Zwischen den Ranken befanden sich insgesamt 44 Halbfiguren von Propheten, Aposteln und Heiligen, von denen der Opfertod Christi vorausgesagt, bezeugt und nachgelebt wurde. Über ihnen schwebte eine Halbfigur Gottvaters als Bekrönung. Die Rückseiten dieser Reliefs sind bemalt, so dass das Heiligenprogramm auch von der Vierung aus erkennbar war. Seitlich des Kreuzes knien Maria Magdalena und Albert Krummediek, flankiert von Maria und Johannes. Der Bischof wird zum Zeugen der Kreuzigung und setzt sich damit in die Tradition derjenigen Heiligen, die entlang des Kreuzstammes dargestellt werden. Die Zahl der 24 Propheten korrespondiert mit den sogenannten 24 Ältesten, die in der Offenbarung des Johannes genannt werden. Ihnen war der Kreuzaltar unterhalb der Anlage geweiht, an dem Krummediek seine Messen zelebrierte und vor dem er nach seinem Tode 1489 begraben wurde. Im Lübecker Messbuch findet sich eine Rubrik, in der die 24 Ältesten mit den von Gott gewählten Bischöfen aller Kirchen, also auch derjenigen von Lübeck, gleichgesetzt werden.¹⁶

Der in der Messe nachvollzogene Opfertod Christi ist der zentrale Punkt des gesamten christlichen Weltbildes. Dies

¹² Ausst. Kat. Lübeck 2015, Kat. Nr. 4, S. 164–166 (Jochen Hermann Vennebusch) sowie ausf. Corpus II, Kat. Nr. 18, 19, S. 108–118.

¹³ Am Unterbau der Triumphkreuzanlage knien auf den äußeren Konsolen der Spitzbögen zwei Männer, die bereits von Walter Paatz als Stifter angesprochen wurden (Paatz 1939, Bd. I, S. 329). Sie lassen sich vielleicht als Darstellungen von Geverdes und seinem Sohn Jürgen interpretieren. Vgl. Hasse 1952, S. XI.

¹⁴ Corpus II, Kat. Nr. 18, S. 108–113. – Ausst. Kat. Lübeck 2015, S. 164 (Jochen Hermann Vennebusch). – Zum Bildprogramm im Kontext des Triumphkreuzes vgl. Vetter 1990, S. 113–116.

¹⁵ Kdm. Lübeck 3, S. 117.

¹⁶ Vetter 1977c, S. 38f. – Vetter 1990, S. 112f. – Zum Missale vgl. Ausst. Kat. Lübeck 2015, Kat. Nr. 97, S. 418 (Hubertus Menke).



2. Lübeck, Dom. Lettner (Vorkriegszustand)

wird in der Triumphkreuzanlage mit dem Verweis auf dessen Anfang und Ende verdeutlicht. Die Schöpfung wird von der Darstellung des ersten Menschenpaares verkörpert, das als Bekrönung der Stützpfeiler am Unterbau dient. Ihm stehen die Darstellungen der Auferstehenden gegenüber, die vor den Trauerfiguren auf das Jüngste Gericht verweisen.

Mit dieser kurzen Beschreibung sind nur die wichtigsten Punkte des Programms benannt.¹⁷ Ursprünglich wird man sich die inhaltlichen Bezüge noch weitgefasser vorzustellen haben, weil ein nicht unbedeutender Teil der Ausstattung verloren gegangen sein dürfte. Aber selbst in seinem heutigen Zustand ist das Bildprogramm noch auffallend komplex, so dass man wohl in Krummediek persönlich den Urheber vermuten muss. Obwohl das Werk als Ganzes vergleichslos erscheint, mag sich in der Konzeption ein gewisses Traditionsbewusstsein spiegeln. Max Hasse hat, einem Hinweis Hans Arnold Gräbkes folgend, als vergleichbare Parallele auf das 1459 datierte Gedenkbild des Schweriner Bischofs Nicolaus Böddeker in der vom ihm gestifteten Marientidenkapelle in St. Georgen in Wismar hingewiesen.¹⁸ Es handelte sich dabei um zwei einander gegenüberstehende, bis in das Gewölbe hineinreichende Wandbilder in Form von Lebensbäumen. Sie zeigten einerseits den Stammbaum Davids, bekrönt von der Gottesmutter, andererseits Szenen des Sündenfalls und seiner Erlösung durch Kreuzigung und Auferstehung, bekrönt durch den Heiligen Georg. Unterhalb des Sündenfalls befand sich eine Darstellung des in Anbetung knienden Bischofs in annähernd gleicher Größe wie die Heiligenfiguren.

In ihrer Verbindung mit einer ausführlichen Gedenkschrift lässt die prominente Darstellung des Verstorbenen an die kniende Figur von Bischof Krummediek unter dem Lübecker Triumphkreuz denken. Böddeker lebte nach seiner Resignation als Bischof von Schwerin im Jahre 1457 als Domherr in Lübeck, wo er 1459 in der Mul-Kapelle des Doms beerdigt wurde. Er dürfte demnach mit Krummediek bekannt gewesen sein, so dass eine Kenntnis des Wismarer Gedenkbildes in Lübeck nicht unwahrscheinlich ist. Auffallend erscheint in Wismar das eigenartige Bildprogramm, dessen Konzeption man sich vielleicht im Umfeld des Lübecker Domkapitels vorstellen darf. Krummedieks etwa zehn Jahre später erfolgte Stiftung zeigt durchaus Parallelen, weniger den Inhalt als die ungewöhnlich raumübergreifende Komplexität betreffend, die den Stifter prominent in den Vordergrund rückt.

Das Triumphkreuz wurde am 15. August 1477 aufgerichtet und wahrscheinlich am 14. September, dem Fest der Kreuz-

erhöhung, geweiht.¹⁹ Knapp ein Jahr später unterschrieb am 11. September 1478 Erzbischof Johann von Lund zusammen mit sieben weiteren Bischöfen einen von Krummediek erwirkten Ablass zur Verehrung des Kreuzes. Bezüglich des Triumphkreuzes wird vermerkt, dass es »cum diversarum sanctorum reliquiarum [sic!] impositione necnon veri ligni sancte crucis, ut creditur, in pectore ejusdem effigiei in aurea cruce reclusi affixione« versehen sei.²⁰ In der bis 1629 entstandenen Lübecker Chronik des Heinrich Rehbein wird angeführt, dass Krummediek dem Gekreuzigten »ein herlig kleinodi an halz hencken laßen, das wahr ein gantz gulden † von etzliche [Mark lübisch] löttig mit edelgestein besetzt, aber dasselbe ist anno 1565 sonabens vor s. Thome [15. Dezember] bei nachtlicher weil durch des decani Knypers sonn, wie die rede zu der zeit ergangen etc., darvon geraupt«.²¹ Neben diesem Reliquienkreuz befinden sich in den Köpfen der Figuren des Gekreuzigten und des Johannes weitere Reliquien.²² Gerhard Eimer schließlich vermutete, dass die eigenwillige Handhaltung des Johannes sich dadurch erklären könnte, dass die Figur ursprünglich ein stabförmiges Reliquiar präsentiert habe.²³

Die Ausstattung mit Reliquiaren und die in die Figuren eingelassenen Reliquien sind in diesem Umfang eher untypisch für die Spätgotik. Krummediek wird man dennoch keinen übertriebenen Hang zur Reliquienverehrung unterstellen können. So ließ er 1467 eine angeblich von Heinrich dem Löwen aus dem Heiligen Land mitgebrachte Heilig-Blut-Reliquie überprüfen, die in Kloster Cismar verehrt wurde.²⁴ Als sich nach Öffnung des Reliquiars nur purpurfarbene Seide fand, untersagte Krummediek die weitere Verehrung. Die auffallende Häufung der Reliquien an seinen Stiftungen in Lübeck dürfte ihren Ursprung sicherlich in dem Bemühen finden, die Prominenz der Neuausstattung zu betonen, und könnte damit einer älteren Tradition folgen. Über das Vorhandensein eines Vorläufers der Triumphkreuzgruppe ist zwar nichts bekannt. Denkbar wäre aber durchaus, dass das Repositorium in den Figuren infolge einer Übernahme entstand.

Mit einer Gesamtsumme von 2.000 Mark lübisch dürfte die Errichtung der Triumphkreuzanlage der mit Abstand teuerste Auftrag im damaligen Lübeck gewesen sein. Die Summe wird durch das 1485 in der Hansestadt gedruckte *Chronicon Slavicum* überliefert. Dort heißt es über Krummediek, »Hic [...] pretiosam in factura crucem in maiori ecclesia Lubicensi sumptibus multis, scil. duorum milium marcarum et amplius, una cum beneficio, in medio maioris ecclesie erexit anno

¹⁷ Vgl. ausf. Vetter 1977a, hier S. 132–140. – Vetter 1977b. – Vetter 1977c. – Freytag/Vogeler 2010.

¹⁸ Hasse 1952, S. XVI. – Vgl. Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin, Bd. 2: Die Amtsgerichtsbezirke Wismar, Grevesmühlen, Rehna, Gadebusch und Schwerin. Hrsg. von der Commission zur Erhaltung der Denkmäler. Bearb. von Friedrich Schlie. Schwerin 1898, S. 105–108. – Die Wandbilder wurden durch Witterungseinflüsse nach dem Zweiten Weltkrieg zerstört.

¹⁹ Vetter 1990, S. 109, 124–126.

²⁰ Zit. nach Kdm. Lübeck 3, S. 161, Anm. 2. – Vgl. Vetter 1977c, S. 18, Anm. 6 und Eimer 1983, S. 88, Anm. 51, und ders. 1985, S. 60f., 177.

²¹ Zit. nach Kdm. Lübeck 3, S. 161, Anm. 2. – Vgl. Erdmann 1989, S. 28.

²² Vgl. hier S. 96f., 150.

²³ Eimer 1985, S. 62.

²⁴ Vetter 1990, S. 126f. – Dormeier 2010, S. 60.

Domini 1477, quam ibidem benedixit«. ²⁵ Neben seiner eigenen Darstellung unterhalb des Kreuzes wird Krummediek auch durch Wappen und Inschriften als Stifter bezeichnet. So dient der frei schwebende Laubwerkknäuf unter dem Kreuz als Konsole für einen baldachinbekrönten Engel, der einen Bischofsstab und ein Schild mit dem Wappen Krummedieks trägt, einem goldenen Weidenbaum auf blauem Grund. Auf der Rückseite ist an gleicher Stelle das Wappenschild von Krummediek unter einer Helmzier mit zwei Widderhörnern angebracht. Der Triumphbalken trägt an der Vorderseite die weitgehend in Minuskeln geschnittene lateinische Inschrift »an[n]o . d[omi]ni . mo . cccc . lxxvij . R[everen]d[us] . in xpo . p[ater] . Et . d[omi]n[us] . d[omi]n[us] . albert[us] . crummedik . E[pi]sco[pu]s . lubice[n]s[is] . hoc . magnu[m] . opus . ad laude[m] . dei . p[ro]p[ri]is . suis . su[m]ptib[us] . fieri . fecit«. Auf der Rückseite des Balkens wurde bei der letzten Restaurierung eine in Gold gemalte niederdeutsche Inschrift rekonstruiert: »Anno . domini . m . cccc . lxxvij . vp . krutwiginghe [sog. Kräuterweihe am Fest Mariae Himmelfahrt, 15. August]. hefft . herr . albert . crummedik . eyn . bisschop . to . lubeke . dit . werk . to . dem . lave . gades . va[n] . sinem . erffliken . gude . bereden . laten [darunter, schriftlich nachgetragen] Wiederhergestellt im Jahre 1894«. ²⁶

Während Krummediek heraldisch, inschriftlich und durch seine bildliche Darstellung überdeutlich als Stifter gekennzeichnet wird, sind die ausführenden Künstler nur an versteckter Stelle vermerkt. Der Auftrag wurde gegen 1470 an die Werkstatt Bernt Notkes vergeben. Das lässt sich aus zwei Inschriften erschließen, die im Inneren der ausgehöhlten Trauerfiguren entdeckt wurden. Auf dem Rückbrett der Marienfigur befindet sich ein 1471 datierter, in Kreide geschriebener Text, der Bernt Notke als Meister mit vier seiner Gesellen benennt: »[De] meys[te]r / [ber]e[n]t / [not]ken / [g]esellen / Hege[r]t de s[n]yder / lwc[a]s ber[eder] / he[r]tyge / de Jwnge [?] / [ungültig gemachte Zeile] / ass[we]rus [?] [...?] / Im Iare M / CCCC LXXI [do] [wa]r[t] / dit [we]r[k] gemaket / got ge[v]e en all[e]n / dat [ewi]ghe le[ven] [In der Aushöhlung der Figur steht zu lesen] berent / fe [cit me?] / n[ot]ken«. ²⁷ In der Aushöhlung der Johannesfigur steht die 1472 datierte Inschrift auf einem angenagelten Pergamentstreifen. Dort wird ein weiterer Geselle erwähnt: »Anno domine(!) m [im?] cccclxxii iare do makede meister bernt notken dit stvke werkes myt hulpe siner gesellen genommet jn dat erste eggert suarte de snider lucas meer de bereder berent scharpeselle de bereder Ilges de bereder hartich stender en meler biddet got vor de selen dat em got gnedich si.« ²⁸

Die beiden Skulpturen müssen demnach 1471 bzw. 1472 zumindest schnitzerisch größtenteils fertiggestellt gewesen sein. Danach könnte es zu einer Unterbrechung der Arbeiten gekommen zu sein, da die dendrochronologischen Untersuchungen darauf hindeuten, dass der Kreuzifixus und die Figuren von Maria Magdalena und Bischof Krummediek erst um 1474 begonnen wurden. ²⁹ Der Grund dafür könnte in den Finanznöten des Bischofs zu suchen sein ³⁰ und in einer Veränderung der Werkstattstruktur, da Ende 1473 der in den beiden Inschriften genannte Schnitzer Eggert Swarte verstarb. ³¹

Zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe war Krummediek erst seit kurzem Bischof von Lübeck. Obwohl er aus einem schleswig-holsteinischen Adelsgeschlecht stammte und seit 1454 als Domherr in der Hansestadt lebte, wird man ihn in gewissem Maße als einen Außenstehenden betrachten müssen. Seine internationalen Kontakte durch die Tätigkeit als Diplomat und Notar der Sancta Rota trugen sicherlich dazu bei, an seine Stiftung einen künstlerischen Anspruch zu stellen, der sich deutlich von lübischen Gepflogenheiten absetzte. Auch Notke war damals ein Neuling in der Stadt. Er lässt sich erst seit 1467 archivalisch nachweisen, als der Rat von Lübeck einen von der Stadt Lassan in Pommern besiegelten Geburtsbrief anerkannte, mit dem seine ehrbare Herkunft bescheinigt wurde. ³²

Diese Situation erscheint nicht ohne Bedeutung für die langanhaltende Diskussion um Notkes Anteil an der Ausführung der für ihn verbürgten Werke. Die ältere Forschung hat dabei hauptsächlich auf das 1479 durch die Notke-Werkstatt vollendete Hochaltarretabel im Dom zu Aarhus verwiesen. ³³ Die Figuren der Triumphkreuzgruppe seien von demselben Werkstattmitarbeiter angefertigt worden, der auch maßgeblich an der Ausführung des Retabels beteiligt gewesen sei. Notke dagegen habe die Triumphkreuzanlage nur entworfen. Bis zur Auffindung der Inschriften in den Figuren 1972/73 gehörte die Anlage allerdings nicht zu den für die Werkstatt gesicherten Arbeiten und konnte nur im Zustand der Neufassung des 19. Jahrhunderts beurteilt werden. Der schlechte optische Eindruck dürfte dazu beigetragen haben, Notkes Eigenanteil an der Arbeit abzulehnen, da er sich kaum mit der Vorstellung vom Künstlergenie vereinbaren ließ, das man in Notke zu erkennen glaubte. Mit den Arbeiten von Erik Moltke setzte dann eine bis heute anhaltende, positivistisch motivierte Kritik an der älteren Forschung ein, die nur noch archivalisch belegte Werke als Arbeiten der Notke-Werkstatt gelten lassen wollte. ³⁴ Nach Auffindung der Inschriften in

²⁵ Chronicon Slavicum, quod vulgo dicitur parochi Suselensis. Niedersächsisch und Lateinisch auf Grund der auf der Lübecker Stadtbibliothek erhaltenen Exemplare der Edd. princ. s. l. et a., hrsg. v. E. A. Th. Laspeyres. Lübeck 1865, S. 219.

²⁶ Vgl. hier S. 98f.

²⁷ Zit. nach Oellermann 1974, S. 420. – Zur Leseweise vgl. S. 61–63.

²⁸ Zit. nach Oellermann 1973, S. 94. – Zur Leseweise vgl. S. 57–59.

²⁹ Oellermann 1977d, S. 57, Anm. 10. – Vgl. hier S. 99, 150.

³⁰ Hasse 1952/53, S. 71.

³¹ Hasse 1973, S. 390.

³² Zur Interpretation der Quelle vgl. Hasse 1970, S. 41.

³³ Vgl. Paatz 1939, Bd. I, S. 56–58 und Kat. Nr. 1, S. 307–310. – Moltke 1970 (wie Anm. 1).

³⁴ Vgl. die Einträge zu Moltke im Literaturverzeichnis. – I. d. S. a.



3. Lübeck, Dom. Triumphkreuzanlage, Unterbau (Zustand während der Restaurierung 1975/76)

Lübeck folgte eine verbissen geführte Diskussion um die Arbeitsanteile einzelner Hände, die angesichts der großen stilistischen Unterschiede zwischen der Triumphkreuzgruppe und den Retabeln in Aarhus und Tallinn bis zum Anzweifeln eines kontinuierlich existierenden Werkstattverbandes führte.

Das Hauptaugenmerk der Diskussion galt der Ausführung der Skulpturen. Eike Oellermann dagegen wollte in Notke einen Fassmaler sehen.³⁵ Als Werkstattleiter wäre er demnach nur für den Entwurf und die abschließende Fassung der Arbeiten verantwortlich gewesen. Fraglich bleibt dabei allerdings, ob allein ein Maler für einen derart ungewöhnlichen Stilwechsel verantwortlich sein kann,³⁶ wie ihn die Triumphkreuzanlage gegenüber anderen Lübecker Werken zeigt.

Dies wurde bisher allerdings wenig beachtet. Die Triumphkreuzanlage ist durch ihre Geschichte und den damit verbundenen Namen des berühmten Meisters seit langem ein so fester Bestandteil der kulturellen Identität der Hansestadt,

dass nie deutlich werden konnte, wie fremd sie hier eigentlich ist. Dennoch wird man festhalten müssen, dass für die künstlerische Gestaltung in Lübeck jedes Vorbild fehlt, gleichermaßen Architektur, Motive, Figurenentwürfe und Stil betreffend.

Die Toranlage wird durch einen kurzen Fries versetzt angeordneter Kielbögen strukturiert, die einerseits von ihren Konsolen auf der Innenseite des Rahmens vor den Triumphbalken ausschwingen, andererseits dort auf Abhänglingen ruhend hinter den Balken zurückschwingen und sich dabei gegenseitig ebenso wie den Balken durchstoßen. Versetzt angeordnete Kielbogenfriese finden sich schon in der norddeutschen Retabelarchitektur des frühen 15. Jahrhunderts,³⁷ nicht aber in der räumlich vor- und zurückstoßenden Durchdringung wie an der Triumphkreuzanlage (Abb. 3). Die Vorläufer für derartige Formbildungen dürften im Westen zu suchen sein. So zeigen etwa Brüsseler Retabel aus dem letzten

Peter Tångeberg: Wahrheit und Mythos – Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei (Studia Jagellonica Lipsiensia, hrsg. i.A. des GWZO an der Universität Leipzig von Jirí Fajt, Markus Hörsch und Evelin Wetter, Bd. 5). Ostfildern 2009.

³⁵ Oellermann 2004. – Ebenso: Petermann 2000, S. 132–165.

³⁶ Vgl. in Reaktion auf Tångeberg 2009 (wie Anm. 34): Jan Friedrich Richter: Wer war eigentlich Bernt Notke? Bemerkungen zu einer auswegslosen Forschungssituation. In: Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahr-

hundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe. Hrsg. v. Jirí Fajt und Markus Hörsch (Studia Jagellonica Lipsiensia 15). Ostfildern 2014, S. 97–110. – Und wiederum in Erwiderung darauf: Peter Tångeberg: Auswegslose Forschung? Nachsätze zur Stockholmer St.-Georgs-Gruppe vier Jahre nach Erscheinen meines Buches, nebst einigen Bemerkungen zum neuen Band des Corpus' der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein. In: Ebd., S. 111–131, hier S. 111–123.

³⁷ Tångeberg 2009 (wie Anm. 34), S. 109.



4. Privatbesitz. Schrein eines Kreuzigungsreliefs (Detail). Brüssel um 1480–90

Drittel des 15. Jahrhunderts Maßwerkschleier oder -baldachine, bei denen die Kielbögen des unteren Registers ausgehend von ihren konsolförmigen Abhänglingen vor das nächstfolgende Register schwingen (Abb. 4).³⁸ Die räumliche Struktur derartiger Schleierbretter ist schnitzerisch relativ aufwendig, womit sich die geringe Verbreitung solcher Formen erklären dürfte. Obwohl die Entwicklung bei niederländischen Retabeln zu immer aufwendigeren Maßwerkformen führt, werden die Bögen innerhalb der einzelnen Kompartimente doch zunehmend in eine Ebene verlegt. Ein Ausschwingen lässt sich nach der Jahrhundertwende nicht mehr nachweisen. Dass diese Entwicklung vor allen Dingen einer werktechnischen Vereinfachung geschuldet ist, zeigt sich auch bei Notke. So orientiert sich bereits der Maßwerkschleier des 1483 datierten Tallinner Pfingstretabels an einem westlichen Vorbild, bei dem die versetzt angeordneten Kielbögen ohne

Ausschwingen in einer Ebene liegen.³⁹ Am Unterbau der Lübecker Triumphkreuzgruppe dagegen besitzt die raumgreifende Struktur der Kielbögen eine inhaltliche Funktion. Mit ihr werden zu Seiten des nicht mehr erhaltenen Kreuzaltars zwei Durchgänge markiert, anders als bei Notkes Retabeln, wo die Maßwerkschleier als Grenze zwischen Bild- und Kirchenraum fungieren. Damit erklärt sich in Lübeck auch die ungewöhnliche Montage des Balkens auf den seitlichen Holzpfailern. Hier wird nicht nur eine Figurengruppe aufgestellt, sondern ganz bewusst eine Torarchitektur als Durchgang zum neuen liturgischen Zentrum in der Vierung inszeniert.

Deutlicher noch verweisen zentrale Motive im Figurenprogramm auf niederländische Vorbilder. Die lebensgroße Darstellung der nackten Figuren von Adam und Eva dürfte das älteste erhaltene freiplastische Beispiel nördlich der Alpen sein.⁴⁰ Die Figuren wirken wie eine Paraphrase der ent-

³⁸ Vgl. die Beispiele bei Niklas Gliemann: Geschnitzte kleinformatige Retabel aus Antwerpener, Brüsseler und Mechelener Produktion des 15. und 16. Jahrhunderts (Phil. Diss Düsseldorf 2008). Petersdorf 2011, Kat. Nr. 7, 8, S. 138–143.

³⁹ Hasse 1970 (S. 45f.) verweist auf den Baldachin eines um 1480 in der Werkstatt Arnt van Kalkars entstandenen Marienretabels im Musée de Cluny. Vgl. Heribert Meurer: Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnider (Kunstdenkmäler des Rheinlandes. I. A. des Landschaftsverbandes Rheinland hrsg. v. Rudolf Wesenberg, Beiheft 15). Düsseldorf 1970, S. 58f. – Ähnlich aufwendig gestaltete, versetzt angeordnete Kielbögen fanden sich vermutlich schon an

Notkes um 1475 entstandenen Schonenfahrerretabel. Vgl. Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein. Hrsg. v. Uwe Albrecht. Bd. 1. Hansstadt Lübeck, Sankt Annen-Museum. Bearb. v. Jörg Rosenfeld und Christiane Saumweber. Kiel, 2. Auflage 2009, Kat. Nr. 64–66, S. 199–206. – Ausst. Kat. Lübeck 2015, Kat. Nr. 12, S. 190–193 (Jan Friedrich Richter).

⁴⁰ Die Darstellung von Adam und Eva an einem Lettner scheint aber kein Einzelfall gewesen zu sein, wie der gegen 1500 entstandene Lettner von Saint-Cécile in Albi beweist.



5. Gent, St. Bavo. Genter Altar. Hubert und Jan van Eyck, Gent 1432. Detail: Sibylle



6. Lübeck, Dom. Triumphkreuzanlage, Maria Magdalena (Zustand nach Abnahme der Retuschen 1972–74)

sprechenden Figuren am Genter Altar der Brüder van Eyck.⁴¹ Die seitliche Stellung, die vor die Scham gehaltenen Blätter, die eigenwillige Handhaltung des Johannes, der einen Apfel gehalten haben dürfte, finden ihre Entsprechung in Gent. Dort trägt die cumäische Sibylle, die im geschlossenen Zustand in der rechten Hälfte des zentralen Auszuges dargestellt wird, eine an der Front weit hochgezogene steinbesetzte Haube, wie sie ähnlich bei Maria Magdalena in Lübeck dargestellt wird (Abb. 5, 6).⁴² Die Heilige wird ab dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts bei norddeutschen und skandinavischen Kreuzigungsszenen generell durch ihre prächtige Kleidung besonders betont. Die in Lübeck verwendete Haube

ist als Motiv jedoch selten zu finden. Häufig ist der Kopf unbedeckt, wie bei van Eycks Kreuzigungsdarstellung in New York, oder trägt eine turbanähnliche Haube mit Kinnbinde, wie sie durch Rogier van der Weyden weite Verbreitung fand.⁴³ Der von Notke in Lübeck verwendete Typ mit der reichverzierten, weit hochgezogenen Front wird dagegen nur noch in seiner direkten Nachfolge bei Lütje Möller verwendet, einem ab etwa 1480 in Schleswig tätigen Bildschnitzer, der vermutlich als Geselle bei Notke tätig war.⁴⁴

Die Darstellung Albert II. Krummedieks in seiner außergewöhnlichen, überlebensgroßen Einbindung als Stifter in den Bildraum der Kreuzigung findet ihre Entsprechung bei van

⁴¹ Zum Genter Altar vgl. jüngst noch: Stephan Kemperdick und Johannes Rößler (Hrsg.): Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung (Ausst.-Kat. Berlin, Gemäldegalerie, 2014). Petersberg 2014. – Vgl. auch die entsprechenden Darstellungen an Hans Memlings um 1485 entstandenem Marienretabel in Wien, Dirk de Vos: Hans Memling. The complete works. London 1994, Kat. Nr. 53, S. 212–216.

⁴² Bei der Haube handelt es sich um zeitgenössische Mode, wie die Darstellung derselben Kopfbedeckung an dem verlorenen Portrait

Isabellas von Portugal beweist. Kemperdick/Rößler 2014 (wie Anm. 41), S. 21.

⁴³ Etwa an dem um 1450 entstandenen Braque-Triptychon im Louvre. Stephan Kemperdick und Jochen Sander (Hrsg.): Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Städel Museum, und Berlin, Gemäldegalerie 2009). Ostfildern 2009, S. 126f.

⁴⁴ Zu Möller vgl. Richter 2014 (wie Anm. 36).