

verschiedenen Veranstaltungen doch die Hauptprobleme der heutigen Leonardoforschung in aller Klarheit hervortreten ließen. Die auf den Tagungen immer wieder erhobene Forderung, durch ein erweitertes und vertieftes Quellenstudium zu einer neuen kritischen Analyse und damit sichereren Wertung und Deutung des Leonardo'schen Werkes zu gelangen, zeigt den Weg, der zu gehen ist, und mancher Ansatz lehrt, daß er schon mit Erfolg beschritten wird. In diesem Zusammenhang ist es auch als Gewinn einzuschätzen, daß sich die einander oft unbekanntenen Gelehrten der verschiedenen Disziplinen — Historiker der Naturwissenschaften und Geisteswissenschaftler — bei diesen Veranstaltungen begegnet sind, persönlichen Kontakt gewinnen und ihre Arbeitsmethoden vergleichen konnten. Es ist zu erwarten, daß diese Begegnungen zu ständigen Verbindungen führen und daß die auf den Ausstellungen zur Anschauung und auf den Kongressen zur Diskussion gebrachten Probleme in gemeinsamer Arbeit weitergeführt werden.

L. H. Heydenreich

## AUFGANG DER NEUZEIT

*Zur Jubiläumsausstellung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg*

*(Mit 4 Abb.)*

Das 100jährige Bestehen des Germanischen Nationalmuseums konnte nicht eindrucksvoller gefeiert werden, als durch tätige Bekundung des „kulturgeschichtlichen Leitgedankens seines Gründers“, des Frhrn. v. Aufseß: Ludwig Grote und seine Mitarbeiter haben zum ersten Mal die deutsche Kunst und Kultur des Zeitraumes von 1530 bis 1650 als Geschichtsepoche unter der Bezeichnung „Aufgang der Neuzeit“ veranschaulicht.

Mehr als 2500 Gegenstände von durchweg hoher Qualität, darunter zahlreiche von weither gewährte Leihgaben, waren im Oberstock des Bestelmeyerschen Galerietraktes vereinigt; sie lassen sich im wesentlichen folgenden Bereichen zuordnen: Malerei und Handzeichnung, Kleinplastik (besonders in Metall), Goldschmiedekunst, zu der auch die wissenschaftlichen Instrumente gehören, schließlich Keramik. Hinzu kamen Werke der Druckgraphik (illustr. Flugblätter, Originalausgaben literarischer und illustr. wissenschaftlicher Werke), der Schmiede-, Plattner- und Stempelschneidekunst, sowie Gläser in verschiedenen Techniken. Möbel und Musikinstrumente veranschaulichten in Einzelstücken die Werkkunst des Holzes; Bildwebereien und selten gezeigte Kleidungsstücke vertraten die textilen Künste.

Schon diese summarische Aufzählung zeigt, daß die Auswahl repräsentativer Werke aus den einzelnen Lebensbereichen und ihre Gruppierung innerhalb gegebener Raumverhältnisse einer Bildergalerie als bedeutende Leistung der Museumstechnik zu werten ist. Die Objekte verteilten sich auf 34 Räume in 23 Abteilungen, — nicht eigentlich nach technisch-künstlerischen Gesichtspunkten, sondern gewissermaßen nach Kapitelüberschriften aus einer Kunst- und Kulturgeschichte des ersten Jahrhunderts der

Neuzeit geordnet, z. B. Deutsche Renaissance; Süddeutsches Bürgertum; Der Manierismus; Humanismus und Literatur. Es entsprach dem kulturgeschichtlichen Leitgedanken — bei dem heutigen Stand der Forschung dem wohl einzig möglichen Ordnungsprinzip —, daß jede dieser Abteilungen Werke verschiedener Techniken und Maßstäbe enthielt. So wurde auch eine lebendig-reizvolle Gruppierung der Gegenstände möglich. Zuweilen verunklärte sich dadurch jedoch die entwicklungsgeschichtliche Abfolge, der die Besucher wohl nachgehen wollten. Vieles mußte seines Wertes wegen in Sammelvitrinen gezeigt werden, und um das kulturgeschichtliche Ensemble zu wahren, hatte man — außer Nummern und Buchstaben — auf Beschriftung verzichtet. So wurde der Besitz des gut ausgestatteten Kataloges unerläßlich; ein kurzer gedruckter Wegweiser konnte dieses „Handbuch“ naturgemäß nicht ersetzen, da der große Umfang der Ausstellung zu knappster Formulierung selbst des Kataloges zwang. Wünschenswert wäre deshalb ein illustriertes wissenschaftliches Sammelwerk großen Formates, um, wie im Falle der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 und der Darmstädter Barockausstellung von 1914, den Gesamteindruck der Nürnberger Ausstellung zu bewahren. Ein solcher Plan würde jedoch an den Kosten scheitern, und so bemüht sich die Ausstellungsleitung, Neuaufnahmen aller Stücke für den Forscher zur Verfügung zu halten.

Es liegt im Wesen des 16. Jhs., daß für seinen Ablauf Einzelwerke von überragender stilgeschichtlicher Bedeutung schwerlich zu benennen sind. Für diese Zeit gibt es keine eigentlich entwicklungstragende Kunstgattung, der man den Primat über die Schwesterkünste zuerkennen müßte, — wie nie zuvor folgt hier jede Kunstgattung ihren eigenen Gesetzen, mögen auch gemeinsame Grundvorstellungen bestehen (neues Verhältnis zu Natur und Antike; künstlerische Subjektivität). Im Rückblick verbinden sich die Eindrücke dieser Ausstellung oftmals mit Gedanken an Desiderata der Forschung.

So öffnet sich in der Malerei der Zeit von 1540 bis 1640 ein reiches Feld der Forschung, reif zur Ernte: Cranach d. Jg. stellt sich mit seinen Bildnissen gleichwertig neben Pencz und Mielich; das Thema der Aktdarstellung großen Formates bei Baldung, Bruyn (?) und Pencz ruft zur Behandlung auf. Gut vertreten ist die Malerfamilie vom Ring, doch bleibt die versuchte Zuweisung der in Nürnberg gut zu beurteilenden Celler Altarflügel an Ludger d. Jg. fraglich. Die Bedeutung der Malerei um 1600 wird in der Ausstellung sehr deutlich, — H. v. Aachen, Rottenhammer, Spranger, Heintz d. Ä. verdienen monographische Würdigungen, wobei neben ihrem persönlichen Stil, die ihnen gemeinsame Befreiung der malerischen Handschrift nach Person und Zeitpunkt darzustellen und entwicklungsgeschichtlich zu begründen wäre; neuerliches Studium der Handzeichnungen, insbesondere der Münchener und der gut bearbeiteten Berliner Sammlungen — beide hatten für die Ausstellung wesentliche Stücke zur Verfügung gestellt — würde nötig sein, um u. a. niederländische und Tizianische Einwirkungen auf die Deutschen gegeneinander abzuwägen. Zusammen mit Elsheimer vertritt Flegel den „neuen Realismus“ (Holzinger) gegenüber der u. a. durch ein unbekanntes Werk des G. v. Coninxloo (Priv. Bes.) vertretenen

Frankenthaler Gruppe, deren Eigenart bis gegen 1650 greifbar bleibt. Für die Wertung Elsheimers wäre es wohl nützlich gewesen, in der heute üblichen Art Handzeichnungen unmittelbar neben die nicht mehr zahlreichen eigenhändigen Gemälde zu hängen. Von Jan Liss wurde in Nürnberg wahrscheinlich zum ersten Mal eine größere Reihe von Originalen zusammengestellt, wenn seine Gemälde auch die räumliche Zusammenordnung mit denen Sandrarts nicht gut vertrugen. Sandrart hätte man gerne auch als Maler großer Altarbilder (Landshut, München) studiert. Deutlich wurde in der Ausstellung noch das Heranwachsen einer norddeutschen Barockmalerei, deren Hauptrepräsentanten Ovens, Willmann und Paudisz allerdings nicht mehr vertreten waren.

Eine große Zahl der Kleinplastiken, die E. F. Bange 1949 veröffentlichte, wurde in Originalen für die Ausstellung zusammengetragen, teilweise mit neuen Namen: den Apollobrunnen von 1532 schuf vielleicht Peter Flötner, und der stilgeschichtlich wichtige „Meister von 1561“ wird mit dem Münchener Hans Aßlinger identifiziert (E. W. Braun). Wenn auch noch manche Werke ohne feste Bindung an einen Meisternamen bleiben, so präzisierte die Ausstellung unser Bild von anderen Künstlern, z. B. H. Daucher und G. v. d. Schardt. Auch unter der fruchtbaren Nachfolge der Renaissance-Kleinbronzen gegen 1600 gibt es Überraschungen, wie den wohl aus Augsburg stammenden Merkur als Brunnenfigur, wahrscheinlich ein Frühwerk des Hubert Gerhard. Nach 1600 erheben sich auch die Schöpfungen der deutschen Holz- und Bronzebildhauer (Gerhard, die Zürn, Rodt, Krumper) durchgehend zu sakraler Feierlichkeit, die sich in der Folge bei Petel und Glesker (Auferstehungs-Christus aus Bamberg!) zu barocker Dynamik belebt. Norddeutsche Meister ließen sich dagegen weniger gut veranschaulichen, — ihre großen Leistungen sind meist ortsfeste Altäre und Epitaphe.

Mit zahlreichen Stücken hat die Goldschmiedekunst — im 16. Jahrhundert von gleichem Range wie Malerei und Plastik — einzelnen Räumen der Ausstellung den geradezu märchenhaften Glanz von Schatzgewölben verliehen. Noch immer fehlt uns für die Erkenntnis des Stiles dieser Zeit eine zusammenfassende Würdigung des überreichen und meist schwer erreichbaren Materials, und so mag in diesem Punkte ein Wort der Kritik erlaubt sein: das Studium der Goldschmiedekunst war auf der Nürnberger Ausstellung sehr schwierig, weil der sonst so fruchtbare kulturgeschichtliche Leitgedanke bei der sehr verstreuten Aufstellung der Goldschmiedearbeiten weder die formale Entwicklung und den Wandel der Schaffensgrundlagen, noch Hauptorte und Meisterpersönlichkeiten in ihren kunstgeographischen und soziologischen Bedingungen deutlich werden ließ. E. W. Braun hat diese Aufgabe der Forschung für Nürnberg in einem Vortrag umrissen, in ähnlicher Art wären weitere ausführliche Städte- und Meistermonographien sehr zu wünschen. Zwar hatte man dem Goldschmied als einzigem Berufszweig eine eigene Abteilung der Ausstellung gewidmet; sie konnte aber die Zusammenhänge nicht hinreichend erhellen, obwohl gerade hier durch Werkmodelle, Ornamentstiche und Werkzeichnungen berühmter Goldschmiede, der alle Kunstbereiche im 16. Jahrhundert kennzeichnende Übergang von lokal-handwerklicher

Tradition zu von außen bestimmten, unterschiedlichen „inventionen“ hätte prototypisch verdeutlicht werden können. Mit dem „Merkelschen Tafelaufsatz“ (Leihgabe des Amsterdamer Rijksmuseums, *Abb. 2*) und den Modellen und Werkzeichnungen wäre in diesem Rahmen W. Jamnitzer als überragender Nürnberger Meister aufgetreten — ein experimentierender Universalkünstler mit Neigungen zu mechanischen Kunstwerken, naturwissenschaftlichen Interessen und einer ornamentalschöpferischen Begabung. E. Kris hat diesen Künstler mit B. Palissy zusammengestellt und stilistisch glänzend gekennzeichnet (Jb. K. hist. Slgn. Wien 1926).

Möglicherweise hätte das geschichtliche Bild der beginnenden Neuzeit sich gerade von der Goldschmiedekunst ausgehend präzisieren lassen, denn die in diesem Bereich erkennbaren Tendenzen wirken sich gleichstark in den übrigen Kunstgattungen aus. Die Herkunft der einzelnen Künstler, ihre Wanderungen und schließliche Ansiedlung in bestimmten Kunstzentren, in denen die Anfänge des Kunsthandels und -sammelns mit der neuartigen Präzisierung der Wünsche der Auftraggeber erkennbar sind, wären zu deuten als Züge einer neuzeitlichen Subjektivität der Künstlerpersönlichkeit, hinter die handwerkliche und generationsmäßige Bindungen im Laufe des 16. Jhs. zurücktreten.

Neben der eindrucksvoll repräsentierten neuen Kunstaufgabe der wissenschaftlichen Instrumente wären auch die Illustrationen wissenschaftlicher Werke zu würdigen, um die intellektualistische Haltung des mittleren 16. Jhs. als Komponente des späteren Barockstiles zu erfassen, führt sie doch zu einer bedeutenden Ausweitung der Ikonographie. In Stadtansicht, Pflanzen- und Tierbild wissenschaftlichen Charakters, profan-mythologischen und neu belebten Stoffen des Alten Testaments (Tobiasgeschichte z. B.) steckt das 16. Jh. bereits den Themenkreis für das 17. Jh. ab. Die Groteske wäre neu zu verstehen als eine Kombination von Naturgebilden und südlichen Kunstformen innerhalb einer nunmehr bildmäßig zusammengeschlossenen Fläche. Die Ausbildung neuer Typen in Haus- und Schloßbau, die Entstehung der neuzeitlichen Möbelformen, würde vielleicht Anlaß geben, neben den südlichen Eindrücken auch die französischen Einwirkungen auf Deutschland zu analysieren. In Nürnberg haben sich als Besitz patrizischer Familienverbände zahlreiche „Hausschätze“ erhalten, die ebenfalls auf der Ausstellung gezeigt wurden; ihre Zusammenschau mit den selten gewürdigten Kleidungsstücken der Zeit würde wahrscheinlich erweisen, daß in diesem Zeitraum bürgerliche und fürstliche Lebenshaltung ineinander übergehen. Die seit langem fehlende Geschichte der deutschen Tracht des 16. Jahrhunderts würde einen höchst verdienstvollen Beitrag zur schärferen Erfassung des in der Nürnberger Ausstellung veranschaulichten Zeitraumes bilden.

Letztes Ziel bliebe nach allem eine neue Sicht des „Aufganges der Neuzeit“ als einer in sich geschlossenen, eigenwertigen Epoche der Kunstgeschichte zwischen 1540 und 1640, deren Gravitationszentrum der Abschluß des Tridentinums im Jahre 1564 wäre. Dabei müßte sich herausstellen, ob unser Geschichtsbild dieser Epoche mehr durch die Auffassung D. Freys vom Manierismus als einer durchgehenden Stil Tendenz zu bestimmen sein wird, oder ob der Manierismus, wie ihn die Ausstellung ver-

anschaulichte, mehr eine wesentlich in der Hofkunst um 1600 wirksame Stiltendenz darstellt.

Angesichts der imponierenden Leistung der Nürnberger Ausstellung seien weitere Einzelfragen zurückgestellt, denn dankenswert bleibt diese Schau als eine jener genuin deutschen Ausstellungsunternehmungen: wie die genannten Berliner und Darmstädter Ausstellungen, wird auch die Nürnberger der kunstgeschichtlichen Forschung ein neues Feld öffnen, dem Geschichtsbewußtsein eine Epoche als Ganzes neu aufschließen.

Wolfgang J. Müller

## DIE MALEREIEN IM CHOR DER LÜBECKER MARIENKIRCHE

### *Restaurierung oder Fälschung?*

In einer Fülle von zum Teil sehr gut unterrichteten, zum Teil aber auch sehr sensationell aufgemachten Presseäußerungen ist über die Restaurierung der mittelalterlichen Ausmalung der Marienkirche in Lübeck berichtet worden. Die deutsche Kunstwissenschaft und die deutsche Denkmalpflege erwarten mit Recht eine sachliche Darstellung des mit der Restaurierung zusammenhängenden Fragenkomplexes auf Grund des Untersuchungsergebnisses der Gutachterkommission.

Der Tatbestand kann als bekannt vorausgesetzt werden. Es mag genügen, hier an folgende Daten zu erinnern: 1942 wurde der Bau durch Brand schwer beschädigt. Die unter abblätternden Kalkschichten allenthalben im Langhaus zutage getretene mittelalterliche Ausmalung wurde 1944 unter Prof. Sauer mann teilweise freigelegt (von dem Maler Kück), fotografiert und in Pausen festgehalten. Erst unter seinem Nachfolger, Dr. Hirschfeld, ließen es die inzwischen erfolgten Bausicherungsarbeiten zu, an die vollständige Freilegung und Restaurierung der Ausmalung heranzugehen. Durch die Kirchenleitung über das Kirchenbauamt Lübeck wurde der Restaurator Dietrich Fey beauftragt, am 26. Juli 1948 mit den Sicherungsarbeiten zu beginnen. Hierzu gab Dr. Hirschfeld als Landeskonservator von Schleswig-Holstein genau präzisier te denkmalpflegerische Richtlinien und Ratschläge bei örtlichen Besichtigungen, wobei er ausdrücklich verlangte, daß keine Ergänzungen vorgenommen werden dürften.

Zwei Momente haben sich bei dem über drei Jahre währenden Instandsetzungsvorgang verhängnisvoll ausgewirkt: Einmal der an sich begreifliche Wunsch der Kirche nach Ergänzung und Komplettierung des Gesamtprogrammes im Hinblick auf die Würde des kirchlichen Raumes, zum anderen die seit 1938 in der Schwebe gelassene Abgrenzung der denkmalpflegerischen Zuständigkeiten zwischen Lübeck und Kiel, d. h. zwischen der ehemals freien Hansestadt mit eigenem Denkmalschutzgesetz, Denkmalrat und Denkmalpfleger und dem Land Schleswig-Holstein mit seinem Landeskonservator.

Dietrich Fey sicherte sich für die Arbeiten den ihm schon von früher, zuletzt von der Zusammenarbeit am Schleswiger Dom 1937—1939 bekannten Maler Malskat sowie den Maler Dietrich. Bereits während der Instandsetzung im Langhaus ergaben