

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

9. Jahrgang

Februar 1956

Heft 2

UBER DEN ERHALTUNGSZUSTAND EINER MADONNA VON MASOLINO

(Mit 10 Abbildungen)

Das Bild (Abb. 1), dessen Erhaltungszustand hier beschrieben werden soll, wurde 1930 als „School of Fra Angelico“ bei Christie versteigert, kam später in die Sammlung Contini-Bonacossi, Florenz, 1942 in die Sammlung Hermann Göring, 1945 in den Central Collecting Point, München, und wurde 1954 dem italienischen Staat übergeben. Daß die Zuschreibung der Tafel an Masolino richtig sei, hat, seit Longhi sie zunächst mündlich ausgesprochen hat, m. W. nie jemand bezweifelt. Sie schien aber zu jenen Fällen zu gehören, bei denen die einmal ausgesprochene Zuschreibung zwar völlig überzeugt, deren zeitliche Einordnung ins Oeuvre aber aus stilistischen Gründen merkwürdig schwierig ist. Scharf (Zeitschr. f. Kunstgesch. I, 1932, S. 312) schreibt: „Das bis auf einige Schäden im Goldgrund wohlerhaltene Werk dürfte noch vor der Bremer Madonna entstanden sein“. Longhi (Critica d'Arte V, 1940, S. 169 f.) betont, daß das Bild zwar zunächst einen frühen, an Lorenzo Monaco erinnernden Eindruck mache, kommt aber dann durch Vergleiche von Details, bezeichnenderweise von solchen der linken beiden Bilddrittel, zu einer Datierung zwischen 1430 und 1435. Oertel (Die Kunst, April 1949, S. 1 ff.) empfindet die Unausgeglichenheit der Komposition noch deutlicher: „Die Melodie der Linien ist noch nicht ins System gebracht. Die lange Kantilene des Mantelsaumes bleibt ohne Echo. Der Außenkontur der Gruppe, zur Rechten wie zur Linken, ist kurzatmig, voller unerwarteter Wendungen und Neuansätze. Gewiß, dieser häufige „Taktwechsel“ macht gerade den großen Reiz und die Eigenart des Bildes aus. Aber er führt uns auch auf seine Schwächen. Neben den schwerelos steigenden und fallenden Linien stehen unvermittelt lastende Vertikalen. Der Reliefgrad und die Konsistenz der Formen ist noch nicht ausgeglichen. Masolino selbst hat später diese Widersprüche überwunden.“ Er setzt das Bild auf Grund dieser Beobachtungen in die Zeit zwischen 1410 und 1420.

Diese Unstimmigkeiten, die die Verankerung im Oeuvre so erschweren, sind jedoch, wie die Untersuchung des Originals ergab, kein Stilmerkmal, sondern die Folge einer späteren Ergänzung des rechten Bilddrittels. Da die Besitzverhältnisse zur Zeit

der technischen Prüfung des Bildes noch ungeklärt waren, durfte das Bild dabei nicht berührt werden. So konnten lediglich optische Untersuchungsmethoden angewandt werden, und keinerlei Proben für Querschnitte, mikrochemische und spektralanalytische Untersuchungen entnommen werden. Die Untersuchung ergab keine Anhaltspunkte für eine zutreffendere Rekonstruktion des originalen Zustandes. Sie könnten möglicherweise bei einer Abnahme der Ergänzungen noch gefunden werden.

Das Holz des Bildträgers (Pappel, 101,5 x 53 cm) ist nur zu zwei Dritteln (35 cm) original. Das restliche Drittel (18 cm) ist durch ein altes Brett (ebenfalls Pappel) ersetzt worden, das von einem anderen Schädling als das Original befallen war und dessen aufgeschnittene Wurmgänge auf der Vorderseite teilweise mit Grundiermasse gefüllt sind, wie die Röntgenaufnahme (Abb. 7) zeigt. Die angeschnittenen Wurmgänge an der Fuge zeigen ebenfalls, daß das schmalere Brett erst verarbeitet wurde, als es schon von den Schädlingen befallen war (Abb. 4, Pfeil).

Die Ergänzung des Bildträgers würde an sich noch nichts gegen den Erhaltungszustand der Malschicht aussagen, da es sich ja um eine Teilübertragung auf ein altes Brett handeln könnte. Die Lumineszenzaufnahme (Abb. 2, auf der die Fuge mit Pfeilen „F“ bezeichnet ist), zeigt dagegen, daß zum mindesten auch die obersten Lasurschichten des rechten Bilddrittels neueren Datums sind. Sie greifen teilweise, offenbar um die beiden Bildteile einander besser angleichen zu können, auf die erhaltenen beiden Bilddritteln über, auf denen sich kleinere Retuschen und gewisse formverstärkende und schönende Lasuren (häufig strichelnd die originale Faktur nachahmend) finden.

Daß es sich um eine durch alle Schichten hindurchreichende Zerstörung und Ergänzung handelt, beweist erst die Röntgenaufnahme (Abb. 7). Sie zeigt die im ganzen ausgezeichnete Erhaltung der beiden linken Bilddritteln. (Der von der Brust der Madonna nach unten laufende weiße Schatten geht auf die Struktur des Holzes zurück). Rechts der Fuge sind jedoch nur mehr geringe Reste der alten Malerei in allen ihren Schichten erhalten: im Oberkörper des Kindes, dessen rechter Kontur aber nur im obersten Drittel gesichert ist, in Resten der Hand der Madonna und in Teilen des roten Kindergewandes. Das ausgeprägtere Craquelée dieser Partien weist darauf hin, daß das rechte Bilddrittel viel stärker mitgenommen war, als diese Reste auf das neue Brett übertragen wurden. Darüber hinaus erscheint im Röntgenbild, nach oben und unten anschließend, ein unregelmäßiger Streifen noch erhaltener alter Materie, wobei es sich aber weitgehend um Grundierung und Untermalung handeln dürfte, wie das Fehlen des Oberflächencraquelées andeutet. Die Grundierung der originalen Teile ist mit einer mittelfeinen, sehr gleichmäßig gewebten Leinwand unterzogen. Die Grundierung des angesetzten Teiles ist unter dem Goldgrund mit einer noch feineren, aber schräg laufenden Leinwand unterlegt. (Die Sprungbildung im Goldgrund ist wohl durch Rollen dieser Leinwand erzeugt). Unter den farbigen Teilen liegt eine gröbere Leinwandart, sie deckt sich im Kontur des Gewandes nicht genau mit dem heutigen Umriß, sondern läuft etwas weiter außen und folgt den Grenzen einer späteren Korrektur (mit eingekratztem Craquelée) des Goldgrundes. Hier zeigt

sich, daß nach der ersten anstückenden Restaurierung eine zweite „verschönernde Umrestaurierung“ stattgefunden hat. Beweis dafür sind die Abbildungen der Madonna in Christie's Season (1930, S. 6) und bei Longhi (Abb. 3), die noch den alten Zustand zeigen. Außer den Veränderungen des Konturs und der Faltengebung fällt besonders der schlechte Zustand der das Kind haltenden Hand auf, der durch die Röntgenaufnahme, die Lumineszenz- und Infrarotaufnahme bestätigt wird (Abb. 7, 8, 9, 10). Das Craquelée ist in den übermalten bzw. ergänzten Partien z. T. (im Ärmel) künstlicher Frühschwundriß, z. T. (im Inkarnat und Kindergewand) aufgemalt oder eingeritzt. Den typischen Unterschied des Craquelées und der Farbmaterie zwischen vergleichbaren Partien (Einzeichnung: Pfeile „M“ in Abb. 2) der originalen Malerei (Alterssprünge) und der Anstückung (künstliche Frühschwundrisse) zeigen die beiden Makroaufnahmen (Abb. 6). Für das unbewaffnete Auge ist der Unterschied praktisch unsichtbar, da sich Form und Größe der Farbinseln erstaunlich gleichen.

Für die Ergänzung, die wohl nicht lange vor dem ersten Auftauchen der Tafel anzusetzen ist, könnte die Bremer Madonna als Anhalt gedient haben. Eine in der Infrarotaufnahme (Abb. 5) sichtbare Vorzeichnung des Restaurators für eine nicht ausgeführte Auflockerung der Gewandpartie zwischen Hand und Knie der Madonna würde dem nicht widersprechen.

Da inzwischen die äußeren Hemmungen für eine Untersuchung der Tafel mit einschneidenderen Methoden weggefallen sind, ist zu erwarten, daß das geschilderte Ergebnis durch einen endgültigen Befund bestätigt und präzisiert wird. Vielleicht wird er die vierte Veränderung des Bildes in vier Jahrzehnten zur Folge haben. Jedenfalls dürfte die Klärung des Bestandes den Weg zu einer neuen Würdigung und sicheren zeitlichen Ansetzung der Tafel frei machen.

Christian Wolters

ALTE KUNST IN SACHSEN

Nach den eingehenden Forschungen über die obersächsische Kunst der Spätgotik, besonders nach zahlreichen fruchtbaren Arbeiten Walter Henschels, dürfte eine Ausstellung alter Kunst in Sachsen schon längst ein dringendes Anliegen gewesen sein. Zwar hat es in den letzten 30 Jahren nicht an ähnlichen musealen Darstellungen gefehlt – erinnert sei an die Ausstellung der Kunststätte Chemnitz 1924 –, doch war die regionale Beschränkung auf kleinere Kunstkreise Obersachsens nie einer Übersicht über die alte sächsische Kunst gleich zu erachten. Die nahezu vollständige Zerstörung der Sammlungen des ehem. sächsischen Altertumsvereins im Palais im Großen Garten zu Dresden hat Sachsen seiner zentralen Sammlung beraubt, ein nie wieder einzuholender Verlust, der für immer tief zu beklagen bleibt. So war die von der Lucas-Cranach-Kommission der Deutschen Akademie der Künste auf der Albrechtsburg in Meißen veranstaltete Ausstellung „Alte Kunst in Sachsen“ von besonderer Bedeutung. Hier wurde erstmalig die bisher auch in der Erarbeitung des kunstgeschichtlichen Stoffes gültige Grenze des ehem. Landes Sachsen verlassen, um einen kunstgeographischen Raum in seiner Ganzheit in Hauptwerken der Malerei