

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

und Plastik nebst einigen bedeutenden kunsthandwerklichen Arbeiten darzustellen. So wurden die ehem. Provinz Sachsen, die Oberlausitz und Ostthüringen in die Ausstellung mit einbezogen und damit eine Umgrenzung gewählt, die dem alten Kur-sachsen etwa entspricht. Wie das Vorwort des Kataloges hervorhebt, handelt es sich in der Kunst Sachsens in der hier dargestellten zeitlichen Umgrenzung zwischen 1350 und 1550 nicht um eine stammesmäßig gewachsene Kunst. Eher ist das Wesen dieser obersächsischen Kunst in der Ausgrenzung aus stammesgebundenen Kunstlandschaften greifbar. Die Wahl des Ausstellungsortes war in erster Linie von dem Gedanken bestimmt, den Ausgangspunkt der obersächsischen Landesgeschichte, den Burgberg zu Meißen, in seiner Bedeutung für die Kultur dieser Landschaft ins Blickfeld der Geschichtsbetrachtung zu rücken. Zu dieser historischen Besinnung gesellte sich die Ausdruckskraft der baukünstlerischen Form dieses großartigen deutschen Profanbaues der Spätgotik, die den Werken der bildenden Kunst den ihnen zukommenden Lebensraum besser verschaffte als der neutrale Museumsraum es vermochte. Doch die Dekorations- und Historienmalereien an den Wänden und Gewölben der Burg setzten dieser Bestrebung oft eine harte Grenze, so daß sich die Ausstellungsleitung veranlaßt sah, die Werke über verschiedene nicht zusammenhängende Raumkomplexe in drei verschiedenen Etagen darzubieten, wobei auch eine – zum Glück unauffällige – Verspannung der Wandmalereien des 19. Jh. notwendig war. Man bedauerte, daß die in anderer Hinsicht so begrüßenswerten Raumverhältnisse, denen sich die Standorte der Bilder und plastischen Werke fügen mußten, eine chronologische Übersicht ebensowenig gestatteten wie eine Zusammenstellung der Werke nach örtlichen Schulen, Meistern und formalen Verwandtschaften.

Auf manches Hauptwerk mußte bedauerlicherweise verzichtet werden, weil entweder seines Umfanges wegen der Transport zu schwierig war oder die im gottesdienstlichen Gebrauch stehenden Kunstwerke von den kirchlichen Stellen nicht ausgeliehen werden konnten. So vermißte man den Annaberger Bergaltar des Hans Hesse, die Ebersbacher Pulthalter des Hans Witten und den monumentalen Christophorus des Freiburger Apostelmeisters aus dem Dom zu Freiberg.

Zweifellos lag gerade ein Vorteil der Meißener Ausstellung in der Tatsache, daß hier weniger Bekanntes, selbst wenn es nicht zur ersten Qualität gehört, zusammengestellt werden konnte. Überraschte doch den weniger mit der sächsischen Kunst Vertrauten die Vielseitigkeit des Gesamtbildes. Die Zeit zwischen 1350 und 1450 war nur spärlich vertreten. Daher war mehr eine Vielfalt erkennbar als die allmähliche Entwicklung des Landschaftsstiles. Die großen spätgotischen Plastiksammlungen der sächsischen Museen liehen hauptsächlich die zahlenmäßig dominierenden Werke der Zeit um 1500, in der sich die obersächsische Eigenart voll ausgebildet hat. Von den Hauptmeistern kamen der Meister von Geyer, der Freiburger Apostelmeister, Peter Breuer, Hans Witten trotz mancher Lücken vortrefflich zur Geltung.

Während die Plastik deutlich einen um 1525 erfolgten Bruch in der einheitlichen Stiltradition erkennen läßt, zeigen die Werke der Malerei eine bis gegen 1575

durchgehende Weiterentwicklung. Die Reformation, hervorgegangen aus Sachsen, hat der Malerei jene neuen Impulse zugeführt, die ihrer formalen wie ikonographischen Erforschung noch harren.

Lucas Cranach war durch die Quellnymphe, den Sterbenden und die Porträts des Ehepaars Wiedebach (sämtl. Leipzig, Museum der Bildenden Künste) mehr andeutungsweise in den Hauptzügen seiner Thematik aber recht qualitativ vertreten, Georg Lemberger durch die Löbener Kreuzigung und das Leipziger Schmidtburg-Epitaph. Als besonders dankenswerte Bereicherung lieh das Germanische Nationalmuseum Nürnberg das Bildnis des Nikolaus Seidl von Anton Heusler, dem der Katalog versuchsweise die Bildnisse eines Brautpaares, sig. AH. (Leipzig, Museum der Bildenden Künste) zuspricht. Eine gewisse Neuentdeckung war für die sächsische Kunstgeschichte das Bildnis des Paul Göpfer von Matth. Krodel d. Ä. aus dem Herzog-Anton-Ulrich-Museum zu Braunschweig. Das Wittenberger Niemeck-Epitaph und die Bautzener Porträtstudie des Francesco Comes vom jüngeren Cranach zeigten diesen Meister in recht ansprechenden Werken. – Leider befanden sich einige Werke der Malerei in wenig erfreulichem Zustand.

Das Programm der von der betont bürgerlich gesonnenen Kunst des Spätmittelalters bis zur ausgereiften Reformationskunst führenden Ausstellung wurde durch eine Überraschung gesprengt: die beiden seitlichen Engel des Wechselburger Triumphkreuzes, die nach der Befreiung von ihren entstellenden Übermalungen in der Restaurierungswerkstatt des Instituts für Denkmalpflege in Dresden jetzt die Originalfassung erkennen lassen. Überraschend die Frische der Fleischtöne mit der überall spürbaren Struktur des Eichenholzes bei anziehender Strenge des Stils. Von der weiteren Freilegungsarbeit der Triumphkreuzfiguren ist eine gute restauratorische Leistung und hoffentlich eine gediegene Veröffentlichung zu erwarten.

Der Katalog führt 125 Nummern meist mehrteiliger Werke an und bemüht sich, fachliche Angaben mit allgemeinverständlichen Erklärungen zu vereinen. Durch die systematische fotografische Erfassung der ausgestellten Werke und eine zu erhoffende Ausbeute an Einzelbearbeitungen möge die wissenschaftliche Auswertung der Ausstellung neue wertvolle Erkenntnisse im Gesamtbild sowohl der sächsischen als auch der deutschen Kunstgeschichte erbringen.

Ernst-Heinz Lemper

XVIII. INTERNATIONALER KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE

Venedig, 12. – 18. September 1955

(2. Teil, vgl. H. 1, S. 11 ff.)

Die nachmittelalterliche Zeit behandelten 6 Hauptvorträge und mehr als 80 Referate der Sektionen 3–5. Über die Hälfte aller Themen bezogen sich auf Malerei und Graphik. Die Architektur folgte in weitem Abstand (12 Beiträge, darunter galten 1 Hauptvortrag und 5 Referate Palladio); der Rest verteilte sich auf Skulptur (6), Kunstgewerbe (2) oder sonstige Einzelfragen.

In der Reihe der großen Vorträge hielt *Huyghe* (Paris) unter dem etwas irreführen-