

zeichnung geradezu farbig aufblüht. Dort, wo die See dargestellt ist, wie auf der „Europa“ und dem Zandvoort-Aquarell, erhöht die fließende, durchsichtige Wasserfarbe noch die Erinnerung an die blauende Weite des Ozeans.

Die splittrig breite Konturierung der späten Bilder, die an Verbleiung von Glasfenstern erinnert, spiegelt sich in mächtigen Tuschpinselzeichnungen, wie dem Hamburger „Selbstbildnis als Angler“. Auch dieses ist ein selbständiges Kunstwerk, das nicht mehr vorbereitet, sondern aus eigener Kraft lebt, für den Maler Beckmann eine Art Bild-Ersatz. Das Blatt entstand 1949 in Boulder, wo Beckmann einen Ferienkurs leitete und wenig Gelegenheit zum Malen hatte. Um so stärker sind die Rückwirkungen der Tuschpinsel-Technik auf seine Malerei gewesen.

Auf der Ausstellung sind einige andere späte Zeichnungen großen Formates zu sehen, die in einer anderen Technik, der der feinen Federzeichnung, durchgeführt sind. Sie sind sämtlich freie, oft sehr phantastische Erfindungen und scheinen ohne Vorstufen im Werk des Künstlers. Doch geht diese Technik auf die Illustrationen zum Zweiten Teil des „Faust“ zurück, die Max Beckmann 1943 im Auftrag der Bauerschen Gießerei in Frankfurt begann. Die Wahl des Themas ging auf meine Anregung zurück. Beckmann hat die Zeichnungen im Format des geplanten Buches gemacht und beim Zeichnen stets eine in der Weiß-Antiqua gesetzte Seite neben sich gehabt. Er zwang sich zu dem ungewohnten Format in der Hoffnung, so ein Buch zu schaffen, das sich mit den Editionen Vollards, der die größten französischen Künstler heranzog, messen könnte. Er entschädigte sich für das kleine Format, indem er eine sehr feine Feder benutzte, die ihm erlaubte, trotz des beschränkten Raumes ein ausdrucksvolles Detail zu geben. Es entstand eine meisterhaft großartige Folge von Blättern, phantasievoll, lebendig. Die Hauptfiguren, Faust und Mephisto, sind neu geprägt.

Die gleiche feine Feder benutzte Max Beckmann, als er — noch in Holland — die Folge von Federlithographien schuf, die in New York unter dem Titel „Day and Dream“ 1947 erschienen sind. Die phantasievollen Federzeichnungen „Brunhild und Krimhild“, „Treffen der Götter“ und „Die Genießer“, die an einer Seitenwand des Ausstellungsraumes nebeneinander hängen — alle drei aus dem Jahre 1949 —, sind die letzten Ausläufer dieser von den Faust-Zeichnungen ausgehenden Entwicklung, ein später, kräftiger Trieb an dem weit verzweigten Baum von Beckmanns zeichnerischem Schaffen.

Erhard Göpel

DIE FREILEGUNG DES „UNGARNKREUZES“ VON ANDERNACH

(Mit 1 Abbildung)

Die Pfarrkirche Liebfrauen in Andernach am Rhein besitzt einen gotischen Kruzifixus aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts (vgl. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Mayen I, Düsseldorf 1941, Seite 115 f., Abb. 98), dessen bedenklicher Erhaltungszustand im Sommer 1953 konservatorische Maßnahmen ratsam erscheinen

ließ. Pfarramt und Landesdenkmalpflege beauftragten daher die Kölner Plastikrestauratorin, Frau Grete Brabender, mit der Untersuchung und mit der Ausführung der Arbeiten, die von Juni bis September 1953 dauerten.

Vor der Restaurierung ergab sich folgender Befund: Der Körper Christi und das Astkreuz (Höhe 90 cm) waren mit einer stark verschmutzten und schadhafte Ölfarbenbemalung bedeckt. Laut Erneuerungsinschrift am Fuße des Kreuzes stammte diese Farbschicht aus dem Jahre 1671. Beide Arme Christi waren abgebrochen. Der linke, durch Holzwurmfraß stark beschädigte Unterarm war früher durch Gipsfüllung und Bandagierung zu festigen versucht worden. Die im Inventar (siehe oben) ausgesprochene Vermutung, daß die Arme im 17. Jahrhundert ergänzt worden seien, bestätigte sich bei der Untersuchung nicht. Ein Ast des Kreuzes war abgebrochen. Mehrere Schadensstellen, die teilweise mit Gips geflickt waren, befanden sich ferner an den Füßen Christi. Der allgemeine Zustand der für die rheinische Kunstgeschichte bedeutenden Holzkulptur war schlecht, da der Holzkern morsch und durch Wurmfraß weiterhin bedroht war.

Der Rang des Bildwerkes verbot von vornherein, durch irgendwelche selbständigen Zutaten die künstlerische Substanz zu verändern. Sämtliche Maßnahmen wurden daher im Einverständnis mit der beaufsichtigenden Denkmalpflege unter dem Gesichtspunkt der Erhaltung des Vorhandenen getroffen. Fehlstellen, z. B. an den Zehen, wurden deshalb nicht plastisch ergänzt. Die bildhauerische Arbeit beschränkte sich vielmehr auf die solide Eindübelung der Arme und des einen Kreuzastes, sowie auf die Festigung des linken Unterarmes und des Christuskörpers.

Die verdorbene Ölbemalung des 17. Jahrhunderts erschien jedoch nicht der Erhaltung wert, vorausgesetzt, daß sich unter ihr ältere Farbschichten befanden. Nachdem letzteres auf Grund mehrfacher vorsichtiger Sondierungen sicher war, wurde der Beschluß zur Freilegung gefaßt, der durch das außergewöhnliche Resultat gerechtfertigt wurde. Vom Korpus mußten vier Schichten, zwei Farb- und zwei Grundierungslagen, abgehoben werden. Unter ihnen kam eine fast vollständige und unberührte gotische Fassung zu Tage, die als die originale aus dem frühen 14. Jahrhundert angesehen werden muß. Die Fleishteile waren in einem blassen, rosa getönten Inkarnat, das Lententuch weiß mit blauem Futter, die Haare dunkelbraun bis schwarz. Die Blutspuren waren nur noch zum Teil vorhanden, da sie wohl bei den anschließenden Übermalungen abgeschliffen oder von den neuen Grundierungen absorbiert worden waren. Die Aufgabe des Kruzifixus als volkstümliches, weithin verehrtes Andachtsbild machte die Auffrischung der erhaltenen Blutspuren erforderlich.

Das Astkreuz hatte zwei Farbschichten mehr als der Korpus, insgesamt also vier zuzüglich der Grundierungen. Nach deren Abnahme erschien das jetzt sichtbare, leuchtende Mandelgrün, das auch als gotische, wenn auch nicht als erste Fassung anzusehen ist. Ein älteres, dunkles Grün war nur in kleinen Resten erhalten. Am Titulus konnte nach Entfernung von drei jüngeren Schichten eine Bemalung aus der gleichen Zeit freigelegt werden. Die Erneuerungsinschrift von 1671 wurde aus denkmalpflegerischen Gründen auf dem Kreuzstamm erhalten. Korpus und Kreuz wurden nach den Frei-

legungsarbeiten gegen Holzwurm gesichert, Fassung und Holzkern außerdem konservatorisch behandelt.

Seit der Restaurierung (Abb. 3) präsentiert sich das „Ungarnkreuz“ nicht mehr in der bekannten, altersgrauen Bemalung, sondern in den hellen Temperafarben seiner Zeit, die einen weitaus ursprünglicheren Eindruck vermitteln. E. Trier

VORTRÄGE DES ZENTRALINSTITUTES FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München veranstaltete im Winter 1954 den folgenden Zyklus von Vorträgen über ikonographische Probleme der mittelalterlichen Kunst:

F. Gerke (Mainz):

„*Duces in Militia Christi. Die Anfänge der Petrus-Paulus-Ikonographie.*“

Die Petrus-Paulus-Ikonographie der christlichen Frühzeit ist bisher der Vita der beiden Apostelfürsten gesondert nachgegangen. Es erhebt sich daher die Frage nach dem Ursprung des Apostelpaares in der frühchristlichen römischen Kunst.

Während man bisher auf Grund des kunstgeschichtlichen Materials der Meinung war, daß die paarweise Zuordnung von Petrus und Paulus in der frühchristlichen Kunst gegen 350 auf Grund von Harmonisierungstendenzen (Damasus: „... Petri pariter Paulique...“) entstanden sei, seien hier auf Grund neuen Materials und langjähriger Forschungen nachfolgende neue Ergebnisse fixiert:

1. Das apostolische Paar ist im 4. Jhdt. nicht auf den weströmischen Kunstkreis beschränkt, sondern auch in Malereien und Skulpturen im balkanischen und griechischen Raum und im Schwarzmeergebiet nachweisbar, und zwar in der reichsrömischen Fassung der „militia“-Idee, also mit dem „signum caeleste“ (im südungarischen Pécs, in Nisch und auf der Mensa von Warna; vgl. F. Gerke in: Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends, Bd. I,1, S. 117 ff. und I,2, im Druck).
2. In der westeuropäischen Plastik ist die gemeinsame Vorführung Petri und Pauli vor Nero auf einem Madrider Sarkophag eindeutig frühkonstantinisch belegt.
3. Die „corona“-Idee ist auf konstantinischen Riefelsarkophagen bereits auf die Orans bezogen („corona ob meritum de opera“), wobei dann Petrus und Paulus gemeinsam bei der „elevatio animae in paradisum“ assistieren.
4. Das „vexillum crucis“, das in der christlichen Literatur und Kunst seinen Fahnencharakter deutlich erweist, ist auf dem Sarkophag Lat. 171 schon in den Märtyrerezusammenhang gestellt und geht auf die neue christliche Reichsstandarte zurück, die Konstantin d. Gr. geschaffen hat und für die er eine eigene kaiserliche Wachkompanie von 50 Mann eingeteilt hatte. Sie ist das „caeleste signum“ bzw. das „vexillum dominicae crucis“, wie Rufin den Begriff des Euseb (τοῦ σωτηρίου ἑπιπέταλον) übersetzt.