

christlichen Teils. Über das 4. Jahrhundert hinaufzugehen, verbietet sowohl die Form des Codex wie die Fassung der Monatsbilder.

Aber auch in der vorliegenden Fassung bleibt der Chronograph der älteste für uns erreichbare Codex mit Illustrationen, und das gibt den Kopien ihren besonderen Wert. Es ist das Verdienst des kenntnisreichen Buches, diesen Wert neu begründet zu haben.

Johannes Kollwitz

*Les Primitifs Flamands*. III. Contributions à l'étude des Primitifs Flamands. 2. L'Agneau Mystique au laboratoire. Examen et traitement. Sous la direction de PAUL COREMANS. 130 Seiten, 168, teils farbige, Abb. auf 71 Tafeln. De Sikkel, Antwerpen 1953. Brosch. 320 frs, gebunden 360 frs.

Die in dem Bericht über die Restaurierung des Genter Altars (Kunstchronik, Dezember 1951, Seite 313 ff.) angekündigte Publikation der Ergebnisse der technischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen liegt nun glänzend ausgestattet und gedruckt vor. Ein Jahr lang ist das Altarwerk, vor und während der Restaurierung, Gegenstand aller heute nur denkbaren naturwissenschaftlichen Untersuchungsmethoden gewesen. Aus der Überfülle des gewonnenen Materials wird ein breiter Ausschnitt gezeigt. Das Buch ist damit nicht nur eine Quelle, die nun kunsthistorisch fruchtbar gemacht werden muß, sondern zugleich auch die vorbildliche Darlegung einer Methode. Darin ist es der Arbeit des gleichen Verf. über die Fälschungen van Meegerens zu vergleichen. Spätere Publikationen zu ähnlichen Themen werden sich kürzer fassen können.

Die einzelnen Sachbearbeiter beschränken sich bewußt auf eine schlichte Bekanntgabe der gefundenen Daten und technischen Fakten. Nur in einzelnen Fällen werden kunsthistorische Schlüsse mehr angedeutet als wirklich gezogen. Ein Kapitel, das die *Terminologie* klärt, erleichtert die Lektüre. Eine mit ausführlichen Quellenauszügen belegte *Zeittafel* beschreibt die Geschichte des Altarwerks vom Tage seiner Fertigstellung an (Rahmeninschrift s. u.) bis zur Rückkehr nach Gent 1951. Sie enthält vor allem die Nachrichten über die zahlreichen Restaurierungen im Laufe der Jahrhunderte, die Teile des Altars zu Palimpsesten gemacht haben, ein Zustand, an den die vorbildliche Restaurierung nur an wenigen Stellen gerührt hat. Der Abschnitt über den *Aufbau der Malschicht* basiert auf der in Brüssel zuerst erarbeiteten und nun mit Perfektion betriebenen Technik der Querschnitte durch die Malschicht. Sie gab in vielen Fällen — und ohne besondere Schwierigkeit — Aufschluß über spätere Übermalungen, ja sogar über deren zeitliche Ansetzung. Darüber hinaus zeigen die Querschnitte mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit den schichtenweisen Aufbau aus einer Vielzahl von mehr oder weniger transluziden Farblagen; wirklich opake wurden nur in wenigen Ausnahmefällen gefunden. Zur *Frage des Bindemittels* verweisen die Verfasser auf den Aufsatz in „Conservation“ I, 1 (vgl. Kunstchronik, Nov. 1953, S. 321). Als Basis fanden sie ein trocknendes Öl, das einen nicht identifizierten Zusatz enthält, bei dem sie an eine den Weichharzen ähnliche Substanz denken. Tempera schließen sie aus. Da sie aber leider die Begriffe „Tempera“ und „Emulsion“ zum mindesten mißverständlich formulieren (Tempera lediglich als „liant aqueux“, Ei-Kläre

hingegen als Emulsion), möchte ich die Möglichkeit noch nicht ganz aus der Diskussion ausscheiden, daß sich hinter dem unbekanntem Zusatz des Bindemittels in tiefer liegenden Malschichten eine wasserlösliche Substanz verbirgt, was eine Emulsion ergäbe. (Vgl. Reallexikon „Deckfarbe.“) Über die *Restaurierung* selbst, ihre Voraussetzungen, die Gesichtspunkte für die getroffenen Maßnahmen und ihre Technik wird ausführlich Rechenschaft abgelegt. (Vgl. Wolters, Kunstchronik, Dez. 1951.) Ein besonderer Abschnitt ist der dargestellten *Vegetation* gewidmet. 32 verschiedene Spezies werden identifiziert, von denen ein erheblicher Teil mediterran ist (Reise Jan van Eycks nach Spanien). Über einige während der Untersuchung aufgetauchte Einzelfragen wurde bereits früher von mir berichtet (s. o.). Die Theorie von H. Beenken und E. Renders, daß das Mittelbild eine Formatveränderung erlitten habe, konnte entkräftet werden. Die Frage, ob die berühmte Rahmeninschrift in der jetzigen Form original ist, bleibt zunächst noch offen. Bei den zahlreich festgestellten originalen Kompositionsänderungen sind mir — soweit das aus dem Studium von Abbildungen überhaupt möglich ist — in einigen Fällen Zweifel gekommen. So wäre zum mindesten zu erwägen, ob nicht die Fälle auf den Tafeln LX, XXV und XXXVIII nur Arbeitsabschnitte und keine Kompositionsveränderungen sein könnten. Jedenfalls ist es bei schichtenweisem Bildaufbau der natürliche Prozeß, zunächst die allgemeine Form zu geben und erst in weiter oben liegenden Schichten die Einzelformen einzutragen. (Vergl. Ch. Wolters, Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte. Frankfurt/Main 1938.)

Diese Zweifel deuten darauf hin, daß noch so zahlreiche und vorzügliche Abbildungen das Studium des Originals und der Originalbefunde in derartigen Fragen nicht ersetzen können. Sie sind häufig keine Unterlagen, von denen die Forschung ausgehen kann, sondern halten vielmehr Fakten fest, die bei der Arbeit vor und am Original gefunden wurden. Das trifft m. E. in manchen Abschnitten auch auf die vorliegende Arbeit zu. Sie sollte Anlaß zu neuen kunsthistorischen Fragestellungen geben, die dann durch sorgfältige Interpretation der technischen Fakten vor dem Original in Zusammenarbeit von Kunsthistorikern und Naturwissenschaftlern beantwortet werden könnten. Das Kapitel über Einzelprobleme zeigt dafür die Richtung an. Der umgekehrte Weg hingegen, der Versuch nämlich, von einer noch so großen Fülle routinemäßig gefundener Fakten über den materiellen Bestand zu sinnvollen kunsthistorischen Ergebnissen zu kommen, würde die Gefahr der Überanstrengung dieser Methoden mit sich bringen. Die vorliegende Arbeit könnte deshalb als neuerlicher Anstoß für eine intensivere Befragung der Originale, ja für eine wirkliche Bemächtigung naturwissenschaftlicher Untersuchungsergebnisse durch die Kunstgeschichte wichtig werden. Dabei hängt alles von der sinnvollen Fragestellung ab; z. B. nach dem Entstehungsvorgang in allen seinen Stadien, von der ersten Skizze bis zum fertigen Werk, oder nach der Wahl, Anwendung und Behandlung bestimmter Materialien. Sie verlangt allerdings die Kenntnis der Auswertungsmöglichkeit technischer Fakten und nicht zuletzt die der Grenzen ihrer Aussagefähigkeit.

Christian Wolters