

Stil des Künstlers ab. Nun aber ist der zweifellos bedeutende Maler der Ehrenfriedersdorfer Tafeln ein ausgesprochener Manierist.

Bei Hans Witten triumphiert an keiner Stelle die Form über den Inhalt. Ganz im Gegenteil sucht er unablässig unter der äußeren Schale nach der tieferen Bedeutung. Diese geistigen Grundlagen hat Hentschel, von der Ideenwelt des deutschen Spätmittelalters ausgehend, mit Erfolg aufzuweisen verstanden, so bei der Freiburger Tulpenkanzel die Danielssage der Bergleute, bei der Chemnitzer Geißelsäule die Auffassung als Andachtsbild, bei der Schönen Tür in Annaberg die Vision des Heil. Franz. Damit ist endlich der Weg zur richtigen Würdigung dieser Hauptwerke freigemacht. Dies sollte nicht weniger anerkannt werden, als die stärker ins Auge fallende glückliche Lösung des alten Rätsels, welcher Name sich hinter der Künstlersignatur H. W. verbirgt. Als Hans Witten von Köln, ein aus dem Rheinland stammender und wahrscheinlich im Harzgebiet ausgebildeter Meister wird der phantasievolle Künstler dank der Arbeit Hentschels in der sächsischen Kunstgeschichte noch mehr in den Vordergrund treten, als dies bisher der Fall war. Dabei darf er nicht als typischer obersächsischer Künstler aufgefaßt werden, etwa als charakteristischer Vertreter der spätgotischen Kunstblüte in den erzgebirgischen Bergstädten. Dafür war Hans Witten zu sehr eine Persönlichkeit für sich, befreit von den mittelalterlichen Bindungen der Bauhütten und Zünfte. Im Sinne der Renaissance hat er die alten Aufgaben tief durchdacht, wodurch er zu ganz neuen Lösungen gelangte. Aber was an Ideen und Formen in der abgeschlossenen Werkstatt des eigenwilligen Meisters entstand, das breitete sich im obersächsischen Volk fruchtbringend aus. Die zahlreichen Bergmannskanzeln und Kindertaufbecken zeigen an, wie das Werk Hans Wittens in dem gemeinsamen Schatz der heimatlichen Kunst aufging.

Dresden.

Eberhard Hempel.

Herbert Küas: Die Naumburger Werkstatt. Aufnahmen von Erich Kirsten. Berlin 1937, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft (Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, Band 26). 200 S. 130 Tafeln.

Das Buch, einem der bedeutsamsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte gewidmet, würde sich der Besprechung an diesem vornehmlich der Landesgeschichte vorbehaltenen Orte entziehen, wenn es sich nicht in seinem größeren Teile mit dem so lange vernachlässigt gebliebenen Statuenzyklus der Naumburger Bildhauer im Meißner Dom beschäftigte und durch die an ihm erprobten Betrachtungsmethoden zu neuen Erkenntnissen des Gesamtproblems käme. Vor kurzem wurde an dieser Stelle (Bd. 58) das Buch von Hermann Giesau angezeigt, welches in knapperer Form den gleichen Stoff behandelte. Küas verzichtet darauf, sich mit Giesau auseinanderzusetzen, weniger wohl, weil sein Buch im wesentlichen schon abgeschlossen war, als vielmehr, weil die tiefe Durchdachtheit und die abgerundete Form seiner Ausführungen eine Polemik überflüssig erscheinen lassen mochte.

Aus einer ungemein eindringlichen formalen Analyse der sieben Figuren im Achteckbau und im Chor, die vor allem auf der Korrektur der so ungünstigen Beleuchtungsverhältnisse durch die Mittel moderner Photographie beruht und die ihn im „Diagonalkontur“ den zusammengegriffenen Wesensausdruck der Gestalt im Gegensatz zu minder bedeut-