

Die Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904.

Die Kunsthistorische Ausstellung des Jahres 1904 sollte zunächst eine Ergänzung und eine Fortsetzung der vor zwei Jahren in Verbindung mit der Grossen Düsseldorfer Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung ins Leben gerufenen Kunsthistorischen Abteilung bilden. Jene erste von glänzendem Erfolge begleitete retrospektive Ausstellung hatte sich auf die Werke der Gross- und Kleinplastik in Stein, Holz und Elfenbein, auf den Bronzeguss, die Edelmetallkunst und die Werke der Keramik, auf Waffen, Möbel, Stoffe beschränkt und auf diesen Gebieten in der sorgsamsten Auswahl der hervorragendsten Kunstwerke eine vollständige Entwicklungsreihe zur Geschichte der westdeutschen Kunst von den spätrömischen Zeiten an zu bieten gesucht. Ihr Schwerpunkt lag in der kirchlichen Kunst des frühen und hohen Mittelalters. Weitaus die kostbarste, das grösste Interesse und das weiteste Aufsehen erregende Gruppe bildete die Zusammenstellung der grossen romanischen Reliquienschreine des Rheinlandes in Verbindung mit den verwandten Goldschmiede- und Emailarbeiten.

Eine grosse Kunstgattung hatte von vornherein ausgeschieden werden müssen, schon deshalb, weil ihre Werke allein den ganzen für die Ausstellung zur Verfügung stehenden Raum gefüllt hätten, die persönlichste und am deutlichsten sprechende Kunstgattung: die Malerei. Ihre Schöpfungen vorzuführen, war der Kunsthistorischen Ausstellung im J. 1904 beschieden. Sie trat damit ergänzend ihrer Vorgängerin an die Seite, beide zusammen wollten sie ein volles und geschlossenes Bild von der Höhe des früheren künstlerischen Schaffens im westlichen Deutschland bieten. Illustrierte die Ausstellung des Jahres 1902 vor allem die Jahrhunderte des frühen und des hohen Mittelalters, so fand ihre Nachfolgerin ihren Schwerpunkt im 15. und 16. Jahrhundert. Waren es dort in erster Linie die Schätze der Kirchen und kirchlichen Sammlungen, so trat jetzt in grösserem Umfang der Privatbesitz hinzu. Und nicht unwürdig durfte sich die neue Ausstellung ihrer um zwei Jahre älteren Schwester an die Seite stellen. Die Beachtung, die ihr von seiten der Fachgenossen des In- und Auslandes, aus den Kreisen der Sammler und Liebhaber wie der Künstler geschenkt worden ist, scheint das Vertrauen zu rechtfertigen, das den Veranstaltern bei dem schwierigen und verantwortungsvollen Unternehmen von allen Seiten entgegengebracht worden ist. Noch mehr vielleicht als die frühere Ausstellung durfte diese Veranstaltung auf das rein künstlerische Interesse und Empfinden der weitesten Kreise rechnen.

Es kam diesem Plan zustatten, dass das Rheinland eine ähnliche Zusammenstellung überhaupt noch nicht gesehen hatte. Die Kunsthistorische Ausstellung in Köln vom Jahre 1876 und die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer in

Düsseldorf im Jahre 1880 brachten nur ganz vereinzelte Gemälde, und die retrospektiven Gemäldeausstellungen zu Düsseldorf 1886 und zu Aachen 1903 mussten sich auf ein verhältnismässig enges Gebiet beschränken. Gerade in



Fig. 14. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Kölner Meister um 1360.

den letzten Jahren war die Kenntnis der Anfänge der Malerei durch eine Reihe von retrospektiven Ausstellungen wesentlich gefördert worden. Im Jahre 1902 hatte die Exposition des primitifs flamands zu Brügge aller Augen erneut auf die Ursprünge der nordischen Malerei hingewiesen, und der Erfolg

dieser Ausstellung war, was die wissenschaftlichen Resultate, wie was den Besuch und man möchte sagen die Popularität betraf, ein ausserordentlicher und fast beispielloser. Die im Sommer 1904 mit so glänzendem Erfolge veranstaltete und so geschickt inszenierte Exposition des primitifs français zu Paris war direkt durch jene Brügger Ausstellung hervorgerufen und suchte die dort angeregten Fragen auf Grund eines umfänglichen und zerstreuten Materials der Lösung für Frankreich näher zu führen. Zur gleichen Zeit war in Palazzo publico zu Siena die Mostra d'antica Arte Senese veranstaltet, die fast ganz ausschliesslich das Trecento und das Quattrocento vorführte. Unabhängig von diesen und auch von der Brügger Ausstellung und jene doch nach einer Richtung hin ergänzend war die Düsseldorfer Ausstellung ins Leben gerufen worden. Das Rheinland, und zwar das Rheinland im weitesten Sinne, hat freilich im 15. Jahrhundert keinen Künstler vom Range der Gebrüder van Eyck und ihrer unmittelbaren Nachfolger aufzuweisen, dafür bringt es aber eine Kunst, die an Eigenart und Tiefe des religiösen Empfindens, an Frische des Naturgefühls der der meisten, an Reichtum, Mannigfaltigkeit und Fruchtbarkeit der aller anderen deutschen Provinzen voransteht; und es schien auch von Bedeutung, die Selbständigkeit der deutschen Meister und das Neue und Originale an ihnen gegenüber und neben den Niederländern ins richtige Licht zu setzen.

Schon unmittelbar nach dem Schluss der Düsseldorfer Ausstellung vom Jahre 1902 war zur Einleitung der Arbeiten für die neue Veranstaltung ein vorläufiger Arbeitsausschuss eingesetzt worden, bestehend aus den Herren Professor Dr. Clemen, Bonn, Provinzialkonservator der Rheinprovinz, als Vorsitzendem, Domkapitular Professor Dr. Schnütgen, Köln, als stellvertretendem Vorsitzenden, Dr. Renard, Bonn, als Schriftführer. Ausserdem traten ihm noch bei die Herren: Dr. Board, Konservator der Königlichen Kunstakademie, Düsseldorf, Professor Dr. von Falke, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Köln, Professor Dr. Firmenich-Richartz, Privatdozent an der Universität Bonn, Frauberger, Direktor des Zentralgewerbevereins, Düsseldorf, Dr. Hartmann, Bonn, Baurat Ludorff, Provinzialkonservator der Provinz Westfalen, Münster, Graf Paul Merveldt, Düsseldorf, Regierungspräsident a. D. zur Nedden, Coblenz.

Schon im Winter 1902 auf 1903 ward das detaillierte Programm in einer vom Vorsitzenden ausgearbeiteten Denkschrift aufgestellt, die die Grundlage der weiteren Verhandlungen bildete. Bei der Eigenart des in Frage kommenden Sammlungsgebietes und angesichts der zu erwartenden ausserordentlichen Schwierigkeiten, aus öffentlichem wie privatem Besitz wertvolle Kunstwerke zu erwerben, musste es dem Ausschuss darauf ankommen, einen möglichst grossen Kreis von Fachgenossen und Kunstfreunden persönlich für dieses ideale Unternehmen zu erwärmen und sich ihrer Mithilfe zu versichern. Wie schon im Jahre 1902, so ward auch diesmal ein grosser Vorstand eingesetzt, aus insgesamt 50 Personen bestehend, in dem die ersten Kunstgelehrten des Inlandes und eine Reihe von Vorständen ausländischer Sammlungen vertreten



XANTEN, VIKTORSKIRCHE.
EINZELFLÜGEL VON VICTOR UND HEINRICH DÜNNWEGGE.

waren. Ausserdem ward ein Ehrenvorstand eingesetzt, an dessen Spitze der Herzog von Arenberg trat; seiner Wirksamkeit ist ein grosser Teil des reichen Erfolges zu danken.

Die nächste wissenschaftliche Arbeit zur Vorbereitung der Ausstellung erfolgte durch das Mitglied des Arbeitsausschusses, Herrn Prof. Dr. Firmenich-Richartz, einen hervorragenden Kenner zumal der älteren niederländischen und niederrheinischen Malerei, der seine ganze Kraft jetzt in den Dienst des Unternehmens stellte. Herr Dr. Firmenich-Richartz arbeitete eine vorläufige Liste von Bildern aus, auf deren Erwerb der Arbeitsausschuss nun vor allem sein Augenmerk richtete, und spürte auf ausgedehnten Reisen in den Rheinlanden bis nach Basel hin und in Westfalen dem weniger bekannten Gemäldebesitz nach. Zur Anwerbung der grossen Sammlungen, zumal der geschlossenen Kollektionen des In- und Auslandes, waren umfangreiche Verhandlungen zum meist persönlicher Art notwendig, die in erster Linie von dem Vorsitzenden geführt wurden. Um die westfälischen Kunstwerke hat sich, wie im Jahre 1902 der Provinzialkonservator der Provinz Westfalen, Baurat Ludorff, besondere Verdienste erworben, neben ihm der Vorsitzende des Westfälischen Kunstvereins, Rittmeister von zur Mühlen in Münster und Graf Paul Merveldt. Um die Berliner, wie um grosse einzelne ausländische Sammlungen hatte sich Dr. Max Friedländer, Direktor an der Königlichen Gemäldegalerie in Berlin, in der lebenswürdigsten Weise bemüht. Für die Herrichtung der Räume und die Verhandlungen über die Versicherung sorgte besonders Herr Dr. Board, der, in der zweiten Hälfte der Ausstellung entlastet durch Herrn Dr. Reiche, auch die Aufsicht in der Ausstellung führte. Der verantwortungsvolle amtliche Schriftwechsel lag in den Händen des Schriftführers Dr. Renard, der zugleich wieder, wie im Jahre 1902, die Einlieferung der Kunstwerke und die Ausstellung leitete.

Die Ausstellung sollte das ganze Gebiet der westdeutschen Malerei, vornehmlich der nieder- und mittelrheinischen, sowie der verwandten niederländischen und westfälischen umfassen, jedoch auch zu den Kunstzentren des Oberrheins hinüberreichen, die mit Köln und den Niederlanden als Gebende und Empfangende in regem Verkehr standen. Es schien von besonderer Bedeutung zu sein, die Entwicklung nicht erst am Beginn des 15. Jahrhunderts oder höchstens am Ende des 14. einsetzen zu lassen, sondern die Ursprünge der westdeutschen Malerei und ihrer einzelnen Schulen und Stile weiter zurück zu verfolgen, soweit als irgend möglich, und auf diese Weise eine Übersicht über die gesamte Entwicklung vom frühesten Mittelalter bis zur höchsten Blüte und über diese hinaus zu geben. Für die früheren Jahrhunderte mussten dabei zur Ergänzung der Tafelmalerei zwei andere Gruppen herangezogen werden: die Buchmalerei und die Wandmalerei. Dank dem Entgegenkommen der Verwaltungen der Bibliotheken, Archive und Kirchenschätze zu Aachen, Köln, Trier, Düsseldorf, Berlin, Stuttgart, Darmstadt, Wiesbaden, Gotha, Bremen usw., war es möglich geworden, eine ununterbrochene Reihe der hervorragendsten Werke der Buchmalerei des Mittelalters von den kostbarsten Schöpfungen der

karolingischen und ottonischen Malerschulen an zu geben. Eine von Arthur Haseloff angelegte reiche Sammlung von Photographien, die in einem eigenen Raum der Ausstellung untergebracht war, ergänzte die Originale durch die Vorführung aller verwandten und parallelen Werke. Von den Wandmalereien auch nur kleine Proben an Ort und Stelle zu bringen, war natürlich ausgeschlossen. Die rheinische Provinzialkommission und der Provinzialverein für Kunst und Wissenschaft in Münster hatten aber schon seit acht Jahren durch eine Reihe von besonders vorgebildeten Malern farbige Kopien nach diesen Dekorationen anfertigen lassen, die diese immer mehr verschwindenden malerischen Denkmäler mit möglichster Treue festhalten sollten. Aus diesen Sammlungen war eine zwar nur kleine ausgesuchte Anzahl aus verschiedenen Jahrhunderten der Ausstellung eingereiht, die aber doch eine ungefähre Entwicklung der monumentalen Malerei verdeutlichen konnte.

Die frühesten Tafelmalereien des 13. Jahrhunderts aus Goslar und Münster schlossen sich direkt an jene Werke der gleichzeitigen Wandmalerei an und führten so von selbst zu den späten Tafelmalereien hinüber. Bei der Vorführung der Hauptgruppe der Meisterwerke der westdeutschen Malerei aus dem 15. und 16. Jahrhundert war natürlich nach verschiedenen Richtungen hin eine Auswahl notwendig. Einmal konnte unmöglich die Absicht bestehen, bei dem Umfange des Gebietes die westfälische, die niederrheinische, die mittel- und die oberrheinische Schule gleichwertig zu bedenken. Für die niederrheinische Malerei besass das benachbarte Wallraf-Richartz-Museum in Köln, das in einer Stunde vom Ausstellungsplatz zu erreichen war, eine so vollständige und erschöpfende Reihe von erlesenen Stücken zum Teil allererster Qualität, dass ein Wettfeiern mit dieser Sammlung für dieses eine Gebiet natürlich ausgeschlossen erschien. Es erschien auch unrichtig, den Versuch machen zu wollen, etwa einzelne Perlen aus dieser Sammlung nach Düsseldorf zu bringen und dort in anderer Umgebung auszustellen. Der Fachgenosse, der diese ganze Schule zu studieren sich in Düsseldorf einfand, würde immer Köln und die Kölner Kollektionen dabei zu Rate gezogen haben. Auf der anderen Seite musste aber doch auch die Reihe der dort so glänzend vertretenen Meister hier in auserwählten Stücken vorgeführt werden, und es ergab sich so die Aufgabe, gerade aus fremden und entfernteren Sammlungen, aus versteckten Kirchen hervorragende Stücke auszuwählen und hier zu vereinigen, die jene in Köln vorhandene Reihe ergänzten, auch für den Kenner des Materials Neues boten und zugleich geeignet waren, die Forschung nach irgend einer Richtung hin anzuregen oder weiterzuführen. Eine Zusammenstellung der älteren Werke der westfälischen Tafelmalerei hatte bisher noch nie stattgefunden, und bis zur Fertigstellung des neuen Provinzialmuseums in Münster sind selbst die dort schon vereinigten Werke nur unvollständig oder gar nicht ausgestellt. So schien es eine willkommene und wichtige Aufgabe, in Düsseldorf, das schon im Jahre 1902 der reichen westfälischen Kunst neben der rheinischen Gastfreundschaft geboten hatte, den Versuch zu machen, die Hauptwerke der westfälischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts zu vereinigen. Es muss

als ein besonders glücklicher Umstand begrüsst werden, dass es möglich war, eine Anzahl von den wichtigsten der durchweg riesigen frühen Tafelbilder und Altarwerke aus den westfälischen Kirchen herbeizuschaffen.

Bei der Auswahl der mittel- und oberrheinischen Meister musste natürlich eine noch grössere Einschränkung herrschen. Hier wurden nur einzelne ganz hervorragende Werke ausgewählt, die geeignet waren, einen künstlerischen Massstab auch für das nördlichere Gebiet abzugeben. Für das 15. Jahrhundert waren die Hauptmeister Conrad Witz, Martin Schongauer und endlich der Meister des Hausbuches auf diese Weise vertreten, der letztere mit einer ganzen Reihe seiner Hauptschöpfungen.

Um die späte rheinische Malerei des 15. Jahrhunderts und die des beginnenden 16. richtig einschätzen zu können schien es notwendig, auch Hauptwerke jener Meister und Schulen, die damals die ganze rheinische Produktion in ihren Bann zwangen, der niederländischen, mit ihr zu vereinigen. Es konnte so der interessante Versuch gemacht werden, wenigstens für einige Gruppen Schüler und Lehrer oder Vorbild und Nachahmer, Meister und Kopisten direkt nebeneinander zu stellen und in dieser Zusammenstellung gelegentlich auch zu zeigen, worin der spätere dem Vorbild gleichzukommen oder es zu übertreffen sich bemüht hat.

Neben dieser Abteilung, die in historischer Folge und sorgfältig ausgewählt, die Entwicklung der westdeutschen einheimischen Malerschulen darstellen sollte, und die nur gelegentlich über die Grenzen dieses Gebietes hinausgriff, war nun noch eine zweite Abteilung eingerichtet, die das Beste umfassen sollte, was in den westdeutschen Privatsammlungen an wertvollen Gemälden jeder Art vorhanden war. Wie die Gruppe der rheinischen Sammlungen auf der Kunsthistorischen Ausstellung des Jahres 1902, sollte sie eine ungefähre Übersicht über die in Westdeutschland im Privatbesitz befindlichen Schätze bieten. Das Rheinland hat wohl am frühesten neben den alten fürstlichen Galerien auch die mehr nach gelehrten Grundsätzen zusammengebrachten bürgerlichen Privatsammlungen zu einer hohen Blüte sich entwickeln gesehen. Welche Fülle von bekannten Sammlern barg doch schon allein das heilige Köln. Aus Goethes Berichten sind uns die Jabach, Wallraf, Lyversberg, Vochem bekannt, die nach Darmstadt entführte Sammlung von Hüpsch, und diesen reihen sich dann die Kollektionen der Gebrüder Boisserée, Bertram, die Sammlungen Zanoli, Weyer, Merlo, Essingh, Oppenheim, Heberle, Clavé-Bouhaben an, um nur die wichtigeren zu nennen. Diese alten Kölner Sammlungen sind jetzt zum grössten Teil aufgelöst und zerstreut. Zwei der bedeutendsten zuletzt entstandenen, die Sammlungen Thewalt und Bourgeois, sind in allerjüngster Zeit in alle Winde zerstreut worden, aber die Stadt besitzt doch noch immerhin eine ziemliche Anzahl hervorragender und wertvoller Schätze in Privatbesitz. Dann aber war in den Schlössern und Sitzen des hohen rheinischen und westfälischen Adels, vor allem in den alten Fürstenhöfen, eine stattliche Reihe von grösseren und kleineren Gemäldegalerien enthalten, kaum im engeren Kreise bekannt, schwer oder gar nicht zugänglich, zum Teil ungenügend aufgestellt, aus

denen es die hervorragendsten Werke herauszusuchen und der Forschung bequem zugänglich zu machen galt. Der ganze Charakter unserer westdeutschen Privatsammlungen brachte es mit sich, dass hier neben der deutschen vor allem die



Fig. 15. Altenberg, Prinzessin Moritz von Sachsen. Stephan Lochner, Verehrung des Kindes.

flämische und holländische Malerei des 17. Jahrhunderts zur Geltung kam. Die äusserste zeitliche Grenze stellte der Beginn des 19. Jahrhunderts dar. Nur Werke von hervorragenden künstlerischen Qualitäten oder von besonderer kunsthistorischer Bedeutung sollten Aufnahme finden. Es würde einen geringen

Wert gehabt haben, hier etwa nur für kurze Zeit eine kleine Galerie dritten Ranges zusammenzubringen, wie sie die deutschen Provinzialstädte bergen; alles kam vielmehr darauf an, auch hier einzelne auserlesene Stücke allerersten Ranges zu vereinigen. Eine Ausstellung, die bei so beschränkter Bilderzahl nicht weniger als elf Rembrandts, neun Franz Hals und sechs van Dycks barg, durfte immerhin schon auf eine gewisse Beachtung Anspruch erheben.

Gegen 400 Bilder und 130 Bilderhandschriften waren für die kurze Dauer von einigen Sommermonaten in Düsseldorf zusammengebracht; 85 Privatbesitzer, 28 Kirchen, 23 Museen und Bibliotheken hatten ihre Schätze beige-steuert. Die Gemälde waren in dem Nordflügel des im Jahre 1902 neu erbauten massiven Kunstpalastes am Rhein in unmittelbarer Anlehnung an die Internationale Kunstausstellung in geschlossener Folge aufgestellt. Die Haupträume hatten durch den Einbau der grossen getönten Abgüsse nach Werken der mittelalterlichen Grossplastik, durch Nachbildungen der Kirchenportale von Münster, Trier, Andernach, Aachen usw. einen kirchlichen Charakter erhalten; zugleich bildeten diese grossen Portale die architektonischen Rahmen für die bedeutendsten Gemälde. Die Disposition der Räume war in der Weise getroffen, dass in dem mittleren grossen Hauptsaal, an dessen einer Seite ein Abguss des Paradieses vom Dome zu Münster mit allen Skulpturen eingebaut war, und der durch eine Nachbildung der Schauwand aus der Allerseelenkapelle im Kreuzgang des Aachener Münsters seine Zäsur erhalten hatte, die Entwicklung mit den frühesten Werken begann. Die Bilderhandschriften und einzelne Miniaturen waren in Standschränken und Vitrinen aufgestellt, die Gemälde an den Wänden und Scherwänden und zum Teil auch frei auf Staffeleien befestigt. Dieser mittlere Hauptsaal enthielt die früheste westfälische und die gesamte niederrheinische Malerei des 15. Jahrhunderts. In dem grossen Eckrisalitsaal, der durch die beiden eingebauten Portale der Liebfrauenkirche zu Trier und durch die romanischen Portale aus dem Trierer Dom und aus der Liebfrauenkirche in Andernach in seinem Eindruck bestimmt war, waren neben den oberrheinischen Werken zumal die westfälischen Bilder des 15.—16. Jahrhunderts zur Aufstellung gekommen. Den Mittelpunkt bildete vor dem Hochkreuz aus Xanten der herrliche Antoniusaltar aus Xanten, der hier in voller Schönheit mit seinen Schnitzereien wie mit seinen mächtigen Flügeln erschien, und hinter diesem Hochkreuz das gewaltige Flügelpaar vom Hochaltar des Meisters Jan Joest aus Kalkar. Als Aussichtspunkt war in der Mittelachse des ganzen Flügels Schongauers Madonna im Rosenhaag aus Kolmar aufgestellt worden. Die quadratischen Räume zur Seite des ersten Hauptsaales enthielten zunächst die Fortsetzung der westfälischen und der niederrheinischen Malerei im 16. Jahrhundert, im Anschluss daran die holländischen und niederländischen Werke des 15. und 16. Jahrhunderts und endlich eine Reihe von hervorragenden Privatsammlungen.

Es hatte sich, wie bei der Ausstellung des Jahres 1902, als erwünscht herausgestellt, einzelnen hervorragenden Sammlern eigene Räume zur Verfügung zu stellen, die dann von den Eigentümern selbst mit den erlesensten Stücken

ihres Besitzes ausgeschmückt wurden. So konnte zugleich auch von der künstlerischen Eigenart der einzelnen Sammlungen, von dem individuellen Geschmack ihrer Eigentümer ein reizvolles und anschauliches Bild gegeben werden. Im Erdgeschoss war zunächst die Sammlung Seiner Durchlaucht des Fürsten von Wied in dieser Weise aufgestellt und daneben eine Reihe von auserlesenen Proben aus der Galerie des Konsuls Eduard Weber in Hamburg. Auf der anderen Seite war eine Anzahl von feinen und ausgesuchten Stücken aus der inzwischen schon versteigerten Sammlung des verstorbenen Düsseldorfer Kunstfreundes Werner Dahl zur Ausstellung gelangt. Aus den Privatsammlungen Seiner Majestät des Königs von Württemberg, Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs von Hessen, Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha, Seiner Königlichen Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern, Seiner Durchlaucht des Fürsten von Liechtenstein waren ausserdem noch vereinzelt auserlesene Kunstwerke in den unteren Räumen, nicht in geschlossenen Abteilungen, zur Aufstellung gekommen.

In der oberen langen Galerie, die sich gegen den Rhein zu in grossen Fenstern öffnete, waren die Meisterwerke der holländischen und flämischen Schulen aus Privatbesitz untergebracht. Auch hier waren einige auserwählte Sammlungen besonders aufgestellt. Zunächst die von Adolf von Carstanjen mit auserlesener Kennerenschaft am Rhein zusammengebrachte Galerie, die eben leihweise für die Dauer von fünf Jahren im Kaiser-Friedrich-Museum Aufstellung gefunden hat. Daneben eine Sammlung der auserlesensten Stücke aus dem Besitz Seiner Hochfürstlichen Durchlaucht des Herzogs von Arenberg. Der erste deutsche Grandseigneur hatte sich hier an die Spitze der Hüter alten fürstlichen Familienbesitzes gestellt, die köstlichsten Tapisserien und Bilderhandschriften zur Verfügung gestellt und selbst die wertvollsten und kunstgeschichtlich wichtigsten Gemälde aus den beiden Galerien zu Brüssel und zu Nordkirchen ausgewählt. Ein Raum mit Bildern aus dem Besitz Seiner Durchlaucht des Fürsten Salm-Salm zu Anholt schloss sich an, weiter geschlossene Kollektionen aus der Sammlung Karl von der Heydt in Berlin und aus dem Besitz des Freiherrn von Heyl zu Hemsheim. Nur die Hauptsammler können hier noch genannt werden, die ihre Schätze in der liberalsten Weise zur Verfügung gestellt hatten, der Graf und Marquis von Hoensbroech auf Schloss Haag, die Freiherren von Hövel auf Haus Gnadenthal, von Ketteler in Ehringerfeld, von Brenken auf Wewer, von Heyl zu Darmstadt und von Steengracht auf Schloss Moyland, die Familienanwartschaft von Wesendonk zu Berlin, Herr Rittmeister von zur Mühlen in Münster, die Herren Professor Martius in Kiel, Geheimer Kommerzienrat Michel in Mainz, Geheimer Kommerzienrat Peill in Düren, Herr Charles Sedelmeyer in Paris, Domkapitular Schnütgen in Köln, Geh. Reg.-Rat Dr. von Kaufmann in Berlin, Geheimer Sanitätsrat Dr. Hoelscher in Mülheim am Rhein, Frau Dr. Virnich in Bonn und Frau Professor Bachofen-Burckhardt in Basel. Ihnen und allen sonstigen Sammlern des In- und Auslandes, den Direktoren der Museen zu Berlin, Dresden, Nürnberg, Köln, Gotha, Mainz, Bonn,

Münster, Budapest, Frankfurt a. M. und endlich allen Kirchenvorständen und Domkapiteln gebührt in erster Linie der Dank aller der Besucher, die sich in den vergangenen Sommermonaten an dieser kurzlebigen Galerie erfreuen durften.

Die Anfänge der rheinischen Malerei gehen noch in das 8. und 9. Jahrhundert zurück. Nur durch Vorführung einer ausgewählten Reihe von Bilderhandschriften liess sich hier ein ungefährer Begriff geben. Diese Serie setzt sofort im Zeitalter der Karolingischen Kunst mit einer Anzahl von Evangelienhandschriften ein, die vor allem in zwei Zentren einer hohen Kunst an der



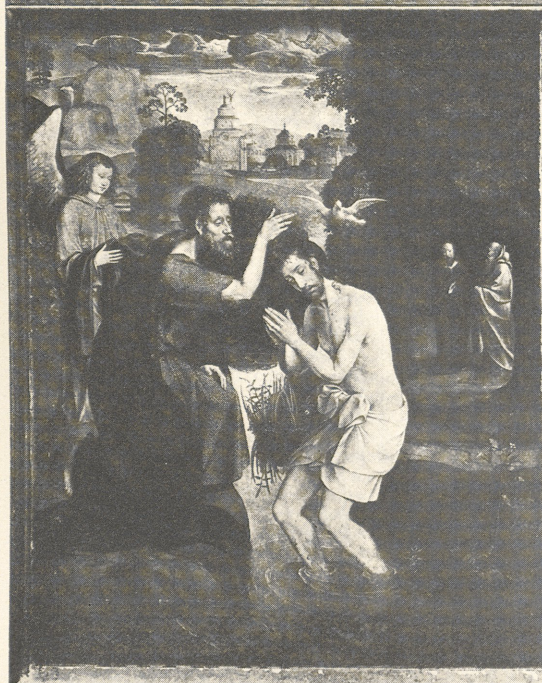
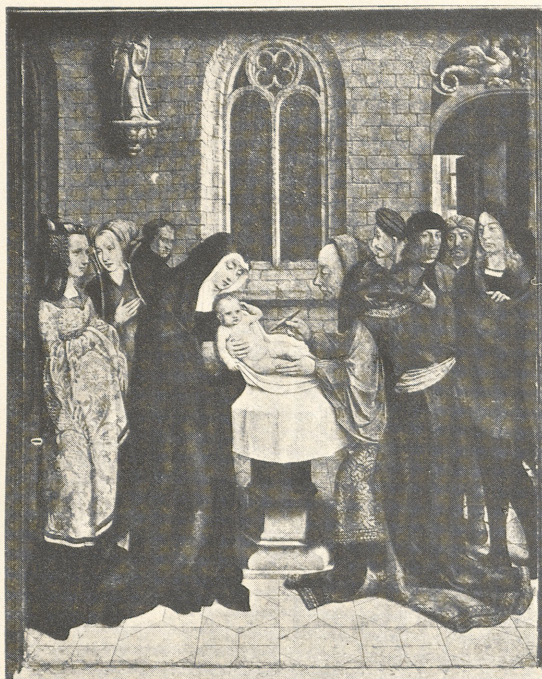
Fig. 16. Basel, Frau Bachofen-Burckhardt. Kölner Meister um 1480, die Verkündigung.

äussersten Westgrenze des Rheinlandes entstanden sind: in Metz und in Aachen. Auf Aachen wird eine Gruppe von Prachthandschriften zurückgeführt, die sämtlich vom Niederrhein stammen und so stark mit antiker Tradition erfüllt sind, dass man in diesen Evangelistenfiguren spätrömische Philosophen vor sich zu haben meint — wie dies vor allem der Evangelistenkodex des Aachener Münsters zeigt —, der Trierer Adakodex zeigt daneben in den schon wesentlich freieren, lebhafter bewegten Typen den hohen monumentalen Stil der zunächst auf Metz lokalisierten Schule. Wie stark, mit wie originellen Kräften in der auf die Höhezeit der karolingischen Kunst folgenden Epoche das Streben nach selbständigem Ausdruck, nach eindringlicher Verständlich-

machung des überlieferten Inhalts auftritt, das zeigt die hier zum ersten Male mögliche Nebeneinanderstellung der Apokalypse der Trierer Stadtbibliothek und des Psalteriums der Stuttgarter Landesbibliothek, einer der bilderreichsten Handschriften des frühen Mittelalters, in der dies leidenschaftliche Suchen nach Ausdruck sich fast gewaltsam äussert.

Zum Beginn der ottonischen Zeit treten die Malerschulen, die in den Klöstern am Bodensee, vor allem in der Reichenau sich gebildet haben, in den Vordergrund. Aufs neue wird jetzt in der ottonischen Kunst, wie einst in der karolingischen Renaissance, an die altchristlichen Vorbilder angeknüpft. Der Kodex Egberti der Trierer Stadtbibliothek, der um 980 auf der Insel Reichenau geschrieben und dann dem Erzbischof Egbert von Trier überreicht worden ist, bringt diesen Stil auch nach Trier. Das für Otto III. geschriebene Evangeliar des Aachener Domschatzes und die als Geschenk desselben Kaisers an das Kloster Echternach gelangte Prachthandschrift der herzoglichen Bibliothek zu Gotha, endlich das Evangeliar Kaiser Heinrichs III. in Bremen geben einen Begriff von der Ausdehnung, von den verschiedenen Richtungen, endlich von dem beginnenden Verkümmern dieser Zentralschule. Daneben besteht eine fruchtbare Produktion in den Klöstern und Stiften Kölns — hier wird im Gegensatz zur Trierer Gruppe die alte karolingische Überlieferung wieder aufgenommen — und das unter dem Kölner Erzbischof Gero gefertigte Evangelistar der Darmstädter Bibliothek mit seinen noch ganz dem Trierer Adakodex nachgebildeten Evangelistenbildern zeigt, wie stark das Nachleben dieser Vorbilder ist. In diese Zeit fallen auch die Anfänge der Wandmalerei in den Rheinlanden. In der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts sind die Wandmalereien in der Luciuskirche zu Werden und in der Westempore des Essener Münsters entstanden, die beide in den Typen, in der Technik, in der Stilisierung deutlich byzantinischen Einfluss zeigen und hier den Herd einer byzantinischen Infektion des Niederrheins aufdecken.

Am Ende des 11. Jahrhunderts entwickelt sich weiter der eigentlich romanische Stil in der Buchmalerei, der in Westdeutschland zunächst eine grosse Zahl von Denkmälern in Gestalt von ziemlich gleichartigen und geringe Originalität verratenden Evangelienhandschriften hinterlassen hat. Immer stärker wird jetzt das zeichnerische Element gegenüber dem malerischen — die kolorierte Umrisszeichnung verdrängt allmählich ganz die weiche, breite, malende Modellierung. Am Ende des 12. Jahrhunderts entsteht aus diesen Anfängen ein nationaler Stil, der in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts rasch seine höchste Ausbildung findet. Die verschiedenen Abschriften der Kölner Königschronik, die Chronik der Benediktinerabtei Deutz in der Sigmaringer Bibliothek, die ganz phantastischen Schöpfungen, die die Visionen der heiligen Hildegard illustrieren, geben interessante Beispiele dieses Stiles. Aber die Buchmalerei hat in dieser Periode nicht mehr jene ausschlaggebende Bedeutung wie in den früheren Jahrhunderten, und sie ist uns nicht mehr die einzige oder die vorzüglichste Quelle für die Geschichte der Malerei. Die Wandmalerei tritt jetzt selbständig, stilbildend und führend auf. Der Schatz von Wandmalereien, den



KALKAR, PFARRKIRCHE.
FLÜGEL DES HOCHALTARS VON JAN JOEST.

das Rheinland, den Westfalen aus dieser Zeit bergen, ist noch fast ungehoben. Von den rheinischen Werken sind aus frühester Zeit nur drei Zyklen durch aus'm Weerth eingehend publiziert, von den westfälischen Malereien sind nur ganz wenige Proben durch Lübke und Aldenkirchen mitgeteilt und Borrmanns grosse Veröffentlichung der mittelalterlichen Wand- und Deckenmalereien Deutschlands hat den äussersten deutschen Nordwesten fast unberücksichtigt gelassen. Die Kirchen der beiden Nachbarprovinzen bergen aber hier noch eine Fülle von zum grössten Teil ganz unbekanntem Dekorationen, darunter künstlerische Leistungen ersten Ranges. Die Rheinprovinz steht an Zahl und Bedeutung voran; hier allein lässt sich die ununterbrochene Entwicklung durch sechs Jahrhunderte zeigen, gleichmässig und durch Stücke von hohem kunstgeschichtlichem Wert belegen. Die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde hat soeben einen grossen Tafelband veröffentlicht, der zum Teil in kostbaren Farbendruck die bedeutendsten der romanischen Wandmalereien der Rheinlande festhält. Am Beginn des 12. Jahrhunderts stehen die Malereien in den Krypten von St. Martin in Emmerich und von St. Maria im Kapitol, dann folgen, durch je zwei Jahrzehnte voneinander getrennt, die Malereien im Westchor von Knechtsteden, in der Unterkirche von Schwarzrheindorf, im Kapitelsaal zu Brauweiler. Und fast unabsehbar ist der Reichtum im 13. Jahrhundert: Bacharach, Bonn, Trier, Linz, Boppard, Andernach, Limburg, Nideggen haben hier ganze Systeme der farbigen Dekoration oder einzelne Bilderfolgen aufbewahrt. Vor allem sind es die Kölner Kirchen, die eine reiche Ernte bieten: St. Gereon, St. Maria Lyskirchen, St. Pantaleon, St. Kunibert. Hier entwickelt sich ein Stil von hoher Monumentalität, aber von einer merkwürdigen Unruhe in der Gewandbehandlung, in eckig gebauschten, gebrochenen Falten und in zipfeligen, gezackten, flatternden Umrissen bauen sich diese Mantelfiguren auf.

Westfalen hat eine ganz ähnliche Entwicklung aufzuweisen. Den frühen Stil, den Stil der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, vergegenwärtigen hier die Malereien in der Hauptapsis von St. Patrokus in Soest, die eine starre und feierliche Ruhe atmen. Die Malereien in Lügde und in Methler führen dann zu jenem ausgebildeten freien bewegten Stile hinüber, dessen Hauptwerke die Malereien in der Kirche St. Maria zur Höhe in Soest darstellen. In diese Zeit fallen auch die ältesten Tafelmalereien. Die Ausstellung brachte das früheste Werk unter diesen, das aus der Walburgiskirche in Soest stammende Antependium aus dem Kunstverein zu Münster. Jener seltsam verwickelte, unruhige Stil der späteren Wandmalereien aus Soest und Köln, wie er sich in der einen Berliner Tafel aus der Marienkirche zur Wiese in Soest und in einer ganz verwandten Tafel der Sammlung Carrand im Bargello zeigt, konnte nur durch Bilderhandschriften vorgeführt werden.

Erst am Ende des 13. Jahrhunderts bringt die französische Gotik ganz neue freiere Ausdrucksformen, ein den älteren Meistern noch unbekanntes Gefühl für Grazie und Bewegung und in den schlanken, feingliedrigen, elastischen Gestalten auch einen ganz neuen Formenkanon. In den Wandgemälden der Abteikirche zu Brauweiler, der Kapelle zu Ramersdorf bereitet sich dieser Stil

vor, in den Malereien im Chor von St. Cäcilia zu Köln, in den Seitenschiffen von St. Andreas zu Köln tritt er schon ausgebildet und voll ausgewachsen auf; und derselbe Stil äussert sich nun auch in den Gradualien des Johannes von



Fig. 17. Bonn, Frau Dr. Virnich. Költnischer Meister von S. Severin, Frauenbildnis.

Valkenburg in Köln und Bonn vom Jahre 1299 und in den Handschriften, die um dieselbe Zeit für den Metzzer Bischof Reinald von Bar ausgeführt wurden.

Die nächste wichtige Etappe stellen am Niederrhein die Wandmalereien an den Chorschranken des Kölner Domes dar, die unter dem Erzbischof Wilhelm von Gennep zum Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden sind. Die langen Bilderfolgen mit den am Fusse hinlaufenden predellenartigen Friesen gleichen sowohl in der technischen Ausführung als in der Art der

Komposition und der Flächenbehandlung viel mehr Tafelbildern als Wanddekorationen, und sie reihen sich deshalb auch wie selbstverständlich in die Geschichte der Tafelmalerei ein.

In der niederrheinischen Kunst steht für die älteste Zeit die Gruppe der an die freilich sehr legendäre Figur des Meisters Wilhelm von Köln angeschlossenen Gemälde im Mittelpunkt des Interesses. Seit die Romantiker, Friedrich von Schlegel, die Boisserée, Brentano an der Spitze, diesen Meister entdeckt haben, ist er fast zu einer volkstümlichen Gestalt in Köln geworden. Er stellt für uns einen Kollektivbegriff dar, unter dem sich, wie unter dem Namen Homer, eine Reihe von künstlerischen Persönlichkeiten und selbst künstlerischen Richtungen verbergen, und es hat von jeher schwer gehalten, falsche oder schiefe Stilbezeichnungen auszurotten oder durch andere zu ersetzen. Als greifbare Künstlererscheinung tritt uns dann erst um die Wende des Jahrhunderts Hermann Wynrich von Wesel entgegen, jenes Meisters Wilhelm Nachfolger und Erbe. Ein halbes Jahrhundert noch halten sich diese Tradition und diese heimische Kunstsprache, in der noch der gotische Kanon leise nachklingt, dann folgt aber sofort der Schöpfer des Kölner Dombildes, Stephan Lochner, der erste kölnische Monumentalmaler, der noch einmal das alte liebgewonnene künstlerische Ideal der altkölner Malerei in einem herrlichen Werk voll von Jugendwärme und Innigkeit zusammenfasst. Er bringt frisches Blut und oberrheinischen Weltfrohsinn mit und führt als erster jetzt die lebensgrossen Figuren ein.

Seine herrliche Madonna mit dem Veilchen aus dem Kölner Priesterseminar, die für die Kirche St. Cäcilia geschaffen war, repräsentierte auf der Düsseldorfer Ausstellung in ihrer frischen und reinen Jugendlichkeit den Künstler mit seiner frühesten Monumentalschöpfung. Den vollen Gegensatz zur oberrheinischen Schule, aus der Lochner kam, bezeichnete das merkwürdige Bild des Meisters Konrad Witz, das die Galerie zu Strassburg überlassen hatte. Wie ganz anders sehen wir heute den Aufschwung der nordischen Malerei im 15. Jahrhundert an als früher. Wir begreifen sie als Ergebnis einer langen und organischen, schon seit einem Jahrhundert vorbereiteten Entwicklung. Nicht mehr in so einsamer Höhe wie einst thronen die Gebrüder van Eyck. In den Niederlanden, aber auch in Süddeutschland regt sich fast gleichzeitig der gleiche Geist einer inbrünstigen Naturverehrung. Die Konrad Witz, Lukas Moser und Hans Multscher streben jeder auf eigenem Wege ehrlich dem gleichen Ziele nach, wie der grosse nordische Zeitgenosse. Der Baseler Meister zeigt sich als der, der sich am energischsten und konsequentesten über das Wesen der modernen Malerei Rechenschaft gibt. Er ist zugleich der erste Künstler der Perspektive in deutschen Landen. Sein Strassburger Bild zeigt ihn auf der Höhe seiner Kunst. Zwei Jahre vor dem Tode des Meisters Witz ist jenes in ganz weichen braunen und grauen Tönen gehaltene Tafelbild mit den Heiligen Paulus und Antonius aus der Fürstlich von Fürstenbergischen Galerie zu Donaueschingen entstanden, das wohl ebenfalls auf Basel hinweist. Noch ein anderes Hauptwerk der oberrheinischen Malerei war als

point de vue in der grossen Mittelachse auf einem Ehrenplatz aufgestellt: Martin Schongauers Hauptwerk: die Madonna im Rosenhaag aus der St. Martinskirche in Kolmar. Das merkwürdige Werk, das gar wenig von der Lieblichkeit und Anmut atmet, die wir sonst an Schongauer kennen, zeigt eine herbe und fast abweisende Grösse, wie sie keiner der gleichzeitigen Meister in Deutschland aufzuweisen hat. Man möchte bei der ganzen Erscheinung viel eher an einen gleichzeitigen Niederländer vom Schlage Rogiers denken.

Unmittelbar nach dem Tode Stephan Lochners ändert sich das ganze Bild, das die niederrheinische Malerei bietet. Den kölnischen Meistern wird jetzt durch die grossen Niederländer das Konzept allmählich verrückt. Im Anfang noch befangen, zögernd, wenden sie sich immer entschlossener der lebhaften Dramatik der Niederländer zu, und zugleich lernen sie von ihnen den unbeugsamen und unbarmherzigen Respekt vor der Natur. Der erste dieser Künstler, der Meister des Münchener Marienlebens, war mit dem schönen Kreuzigungsalter aus der Sammlung der Frau Dr. Virnich vorzüglich vertreten. Der grosse Linzer Altar erwies sich als ein eigenhändiges Werk des sogenannten Lyversberger Meisters, und von dem Meister der Glorifikation konnte die Ausstellung ein wenig bekanntes Hauptwerk bringen, koloristisch eine der glanzvollsten Leistungen der ganzen Schule, das Motivbild des Grafen zu Neuenahr aus der Galerie von Carstanjen in Berlin. Von dem Meister der Sippe war auch ein höchst merkwürdiges Frühbild ausgestellt: die Anbetung der heiligen drei Könige, im Besitz des Grafen Landsberg-Velen auf Schloss Gemen. Im 16. Jahrhundert stehen die Meister Joos van Cleef und Bartholomäus Bruyn im Vordergrund. Von dem letzteren brachte die Ausstellung ein Hauptwerk: die Flügel des Essener Hochaltars vom Jahre 1525, die den grossen Stil des Meisters und sein bedeutendes Können vor seiner schmählichen Kapitulation vor dem Romanismus am besten offenbaren. In aller Schärfe zeigt sich bei diesen letzten Künstlern wieder der niederländische Einfluss. Wegen der engen Beziehungen zu den Niederländern durch mehr als ein Jahrhundert hindurch war diesen niederländischen Meistern denn auch ein Hauptplatz eingeräumt — alle Hauptmeister waren vertreten: Quentin Massys mit seinem entzückenden Diptychon im Besitz der Frau von Carstanjen in Berlin und seinem herrlichen Männerporträt aus der Galerie des Fürsten von Liechtenstein in Wien, mit Hauptwerken vor allem Patenir und Herri met de Bles.

Während die Geschichte der niederrheinischen Malerei durch die Untersuchungen von Ludwig Scheibler, Eduard Firmenich-Richartz und Karl Aldenhoven heute in den Hauptzügen klar vor unseren Augen steht, während hier das wichtigste Bildmaterial in einer umfangreichen Veröffentlichung der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde schon zusammengestellt vorlag, waren für eine Geschichte der westfälischen Malerei kaum die ersten Linien gezogen und die Grenzen provisorisch abgesteckt. Gerade für dieses Gebiet hat die Kunsthistorische Ausstellung in hohem Masse aufklärend wirken können. Kaum bekannte Werke sind ihren Verstecken entrissen worden, Bekanntes ist in

neuem Zusammenhang vorgeführt worden, neue und wichtige Ausblicke sind eröffnet worden. Die Zusammenstellung einer so stattlichen Reihe von frühen Altartafeln war überhaupt bislang noch niemals möglich gewesen; hier offenbarte sie zugleich, welche machtvolle Tradition und welche Fruchtbarkeit diese provinzielle Schule aufwies. Durch die ganze Schule geht ein stark konservativer Zug. Die Werke des Meisters Konrad von Soest, die um das Jahr 1400 geschaffen sind, zeigen in der Anordnung und im Aufbau noch völlig den Stil aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, und auch die beiden Gebrüder Dünwegge, die zum Beginn des dritten Jahrzehnts des sechzehnten Jahrhunderts jenes riesige Altarwerk für die Dominikanerkirche in Dortmund schufen, hinken hinter der Entwicklung der Nachbarländer her. Fast unberührt erscheinen sie von der Wandlung, die sich in dieser Zeit schon in den Niederlanden und auch am Niederrhein vollzogen hat. Dabei offenbaren die grossen Altartafeln der Frühzeit aber höchst aparte koloristische Reize — ganz neue reiche und subtile Farbenstimmungen, und zumal durch die reichliche Verwendung des Silbers Akkorde, wie sie den Nachbarschulen völlig fremd sind. Die Anfänge der westfälischen Malerei führten ausser den Werken des Meisters Konrad von Soest die grossen Altartafeln aus Warendorf, aus St. Pauli zu Soest und aus Fröndenberg vor, die mittlere Zeit die Werke des Schöppinger Meisters, die Flügelpaare der Altäre von Schöppingen und von Haldern, und von dem Meister von Liesborn die beiden Bruchstücke aus dem Kunstverein zu Münster. Die grosse Tafel aus St. Maria zur Höhe in Soest bildete den Übergang von der Schule des Liesborner Meisters zu der Kunst der Gebrüder Dünwegge. Das ausserordentliche Werk weist schon die Keime all der Vorzüge auf, die die beiden Dortmunder Meister ein halbes Jahrhundert später ausbilden. Für die Erkenntnis der Art der Gebrüder Dünwegge, für die Beurteilung des Verhältnisses zu jener Bildergruppe, die man bislang dem Kappenberger Meister zugewiesen hatte, endlich für ihre ganze künstlerische Einschätzung bot die Ausstellung ein umfängliches und wertvolles Material.

Für die Beurteilung eines der bedeutendsten Meister vom Mittelrhein, wohl des führenden Geistes, des Hausbuchmeisters, hatte die Ausstellung das wichtigste Material zur Stelle geschafft, und es schien wenigstens möglich, auf Grund der hier zusammengestellten Hauptwerke eine Sonderung vorzunehmen, Gruppen zu bilden, auch die Aufeinanderfolge der Hauptwerke zu bestimmen, die sich um die grosse Kreuzigungstafel des Freiburger Museums gruppierten (Fig. 19). Seit Max Lehrs und Flechsig den Blick erneut auf diesen Meister gelenkt haben, den wir wohl besser als nach dem Hausbuch im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg nach den Stichen des Amsterdamer Kabinetts nennen möchten, ist die Persönlichkeit des merkwürdigen Künstlers, der vom Niederrhein wie vom Oberrhein gleich starke Anregungen erhalten hat, immer mehr in den Mittelpunkt der mittelrheinischen Kunst gerückt worden. Die von Back vorbereitete Geschichte der mittelrheinischen Malerei wird ihm wohl endlich auch den richtigen Platz einräumen.

Auch für den äussersten Niederrhein hatte die Ausstellung wertvolles

Material zur Stelle zu schaffen gesucht. Einen Koloristen allerersten Ranges, der in manchen Einzelheiten der landschaftlichen Stimmung mit Grünewald wetteifert und in seinen goldig, schillernden bizarren Farben an die delikaten Reize japanischer Lackarbeiten oder an Limoger Emails erinnert, zeigte ein grosses Triptychon aus der ehemaligen Sammlung Lyversberg im Aachener

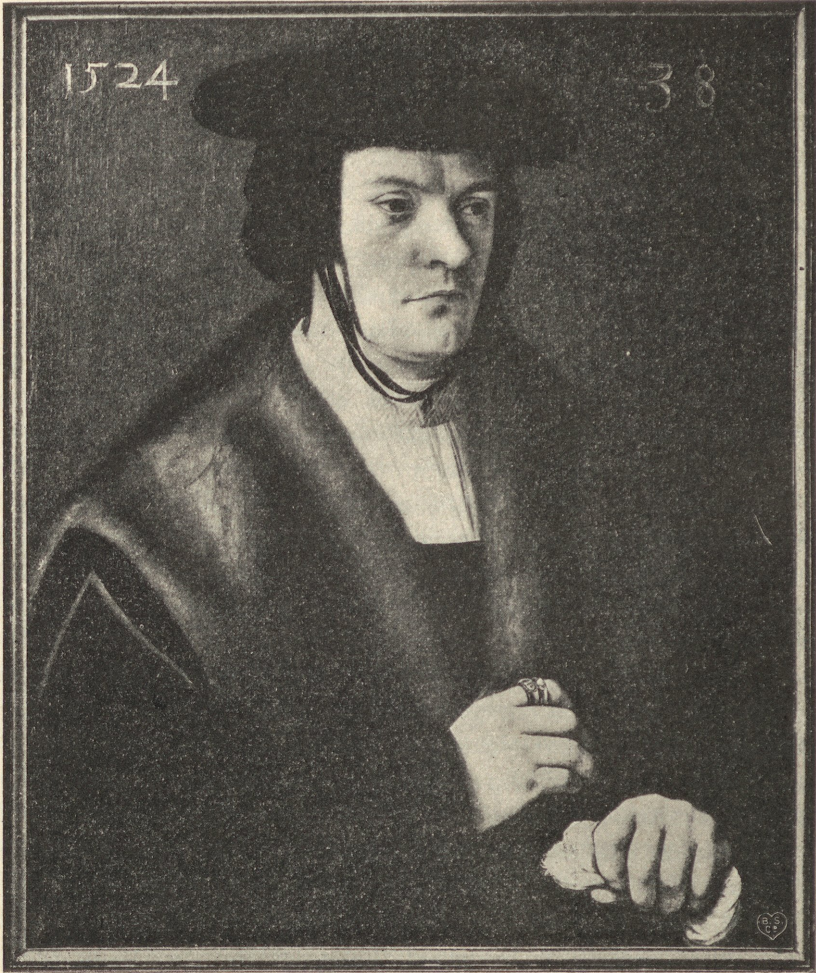


Fig. 18. Frankfurt, S. J. Goldschmidt,
Barthel Bruyn, Bildnis des Agrippa von Nettesheim.

Münster. Dann aber war von dem niederrheinischen Hauptmeister, von Jan Joest, das Doppelpaar seiner Hochaltarflügel aus der Nikolaipfarrkirche zu Kalkar hier aufgebaut, und zum ersten Male war es so möglich, das glänzende und gewaltige Hauptwerk dieses Künstlers, der am Anfang des 16. Jahrhunderts als letzter Sprosse der grossen holländischen Tafelmaler des vergangenen Jahrhunderts dasteht, in günstiger Beleuchtung zu zeigen (Tafeln). Die zwanzig Tafeln waren unmittelbar nebeneinander aufgestellt, natürlich ohne den grossen

geschnitzten Mittelschrein des Meisters Loedewich, der in Kalkar zurückbleiben musste.

Diese niederrheinischen Werke leiteten von selbst hinüber zu der niederländischen Malerei, der holländischen wie der flandrischen, von der die Kunst Westdeutschlands während des 15. und 16. Jahrhunderts ihre wesentlichsten Anregungen empfangen hatte. Es war hier Wert darauf gelegt worden, gerade die Meister zu zeigen, die bestimmend auf die benachbarten deutschen Schulen gewirkt hatten: neben Bartholomäus Bruyn stand Quentin Massys, dessen sprechende lebendige Charakteristik der ehrenfeste, aber nüchterne Kölner freilich nicht erreichte.

Was an einzelnen Werken der niederländischen und der deutschen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts sonst vertreten war, gehörte zu der Abteilung der westdeutschen Privatsammlungen, die in den unteren Räumen und in der oberen Galerie in geschlossener Folge Aufstellung gefunden hatten. Eine ganze Reihe erlesener Hauptwerke befand sich unter ihnen. Von älteren Werken der deutschen Malerei noch das Dürer-Porträt aus dem Privatbesitz des Grossherzogs von Hessen, das in vielem dem Münchener Bildnis des Oswald Krell verwandt erscheint. Von Albrecht Altdorfer brachte die Ausstellung ein bislang ganz unbekanntes, feines Bildchen mit dem Abschied der Apostel aus Frankfurt, von Cranach vor allem die prachtvolle, koloristisch bedeutende und unvergleichlich monumental aufgefasste Madonna aus der Sammlung des Freiherrn von Heyl in Darmstadt. In dem Raum, der mit den Gemälden aus dem Besitz des Fürsten von Wied gefüllt war, hielten vor allem die beiden wunderbaren Tafeln mit den Szenen aus dem Leben des heiligen Bertin von Simon Marmion, den aufmerksamen Besucher fest. Der prince d'enluminure, wie ihn Jean Lemaire nennt, hat hier zwei Werke geschaffen, die in ihrer künstlerischen Qualität den Malereien Memlings am Ursulaschrein zu Brügge noch überlegen sind, von einer unbeschreiblichen Feinheit in der Ausführung; und dabei welch eminentes koloristisches Gefühl in diesen nur auf Schwarz und Gelbgrau gestimmten Tafeln mit dem als leitende Farbe sich gleichmässig durchziehenden gedämpften Rot! Die beiden merkwürdigen Tafeln riefen vor allem das uneingeschränkte Entzücken aller Künstler hervor. Von seiten der französischen Kunstgelehrten, die vergebens für ihre Ausstellung der Primitiven darum geworben hatten, wurden sie auf das eifrigste studiert. Die Tafeln, die 1459 geschaffen worden sind, dürften am ehesten mit den figurenreichen Kompositionen von Memling in München und Turin verglichen werden. Sie sind aber wesentlich früher als alle datierbaren Bilder dieses Meisters. Die beiden Gemälde konnten seitdem dank dem gnädigen Entgegenkommen Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Fürstin von Wied und Seiner Durchlaucht des Fürsten Eingang in die Sammlung des Kaiser Friedrichs-Museums in Berlin finden.

Unter den Italienern fesselte vor allem das grosse, aus der Galerie des Königs Wilhelm I. von Holland stammende Gemälde aus der Fürstlich von Wiedschen Sammlung in Neuwied, das in dem sorgsam überlegten Rhythmus

der schönen schlanken Gestalt eine sichere Komposition Leonardos wiedergab, die kunsthistorische Welt immer wieder aufs neue. Eine wundervolle Kunst der Raumausfüllung zeigt sich hier mit einem fast allzu geflissentlich betonten Kontrapost in der Bewegung. Der Entwurf schliesst sich an die bekannten Kompositionen der stehenden Leda an. Es ist die Szene geschildert, wie die beiden Dioskuren und die Schwestern Helena und Klytämnestra eben die Eierschalen durchbrochen haben. Die Ausführung weist auf eine Gruppe von Bildern hin, für die man zuletzt ex consensu gentium den Namen Gian Petrino festgesetzt hat. Auf den bekannten Lionardoschen Karton der heiligen Anna selbdritt in London geht dann ein Bild Luinis zurück, das sich gleichfalls in der Sammlung des Fürsten von Wied befindet.

Für Rembrandt brachte die Ausstellung altes und neues; nicht weniger als 11 Bilder von ihm waren in den einzelnen Privatkollektionen untergebracht. Aus der Galerie in Schloss Anholt war das köstliche, übermütige und freche Bild erschienen, das die Geschichte von Diana und Aktäon wiedergibt, aus der Sammlung von Carstanjen das wundervolle breite Selbstporträt, oder vielmehr der Ausschnitt eines solchen — eines der letzten in der über 40 Nummern zählenden Reihe der Selbstbildnisse —, und endlich eine ganz neu entdeckte waldige Landschaft aus dem Besitz des Freiherrn von Ketteler in Schloss Ehringerfeld, vollbezeichnet, die den schönen, starkbeleuchteten Landschaften in Braunschweig und Oldenburg nahesteht. Das wundervolle Bild mit der Heilung des Tobias aus der Galerie des Herzogs von Arenberg, das hier in aller Musse studiert werden konnte, zeigte hier alle glänzenden Vorzüge seines Helldunkels. Überhaupt brachten die Schätze des Herzogs von Arenberg, die aus der Galerie in Brüssel und derjenigen des jüngst erworbenen Schlosses Nordkirchen ausgewählt waren, die anmutigsten Überraschungen für alle Freunde der holländischen und flämischen Malerei. Unmittelbar neben dem Rembrandt hing das unvergleichliche Interieur des Pieter de Hooch, eine der allerdelikatesten Schöpfungen des Meisters. Sodann erschien der trinkende Bauer von Franz Hals, das kleine feine Porträt eines Herzogs von Arenberg von van Dyck, das an die Bildnisse König Karls I. von England erinnerte. Von Hals brachte die Ausstellung daneben noch acht weitere Porträts, darunter die als Gegenstücke behandelten Gattenbildnisse aus dem Besitz der Frau von Carstanjen in Berlin und des Freiherrn von Heyl zu Herrnsheim in Worms. Von Jacob Ruysdael waren vier Bilder vertreten, darunter ein gleichfalls bislang völlig unbekanntes Stück aus dem Besitz des Freiherrn von Ketteler, ein Prachtstück von J. M. Molenaer, drei junge Männer und ein Mädchen beim Frühstückstisch in lebensgrossen Figuren, ein Hauptbild des Künstlers, wiederum aus dem Besitz des Freiherrn von Heyl zu Herrnsheim, aus der kostbaren Galerie des Professors Martius in Kiel neben dem bekannten Bild der Mutter Rembrandts ein Bildnis eines Sohnes Karls I. von van Dyck, die veränderte Wiederholung einer Gestalt aus dem Familienbild in Turin. Auch die Malerei des 18. Jahrhunderts war mit einigen auserlesenen Stücken vertreten: einem schönen Greuze und einem merkwürdigen



KALKAR, PFARRKIRCHE.
FLÜGEL DES HOCHALTARS VON JAN JOEST.

Damenbildnis von Reynolds aus Aachen. Eine Aufzählung der hervorragenden Stücke ist hier unmöglich, und nur um eine Aufzählung könnte es sich handeln.

Die Ausstellung hat von Anfang an sich der weitestgehenden Beachtung der Kunstgelehrten und Kunstfreunde zu erfreuen gehabt. Den Forschern des In- und Auslandes, die in so reicher Zahl nach Düsseldorf geströmt sind, gebührt auch für die mancherlei wertvollen Fingerzeige und Hinweisungen über Provenienz und Zugehörigkeit der ausgestellten Werke der Dank der Ausstellungsleitung. Eine grosse

Zahl von Auslassungen in Fachblättern wie in Tageszeitungen und Wochenschriften beweisen die Intensität des Interesses. Von den grösseren Auslassungen sind zu nennen die von Paul Schubring, Julius Meyer-Graefe, Karl Voll, Gustav Frizzoni, Marguillier und zuletzt erschöpfend von Ludwig Scheibler und Hofstede de Groot. Die Ausstellung selbst aber suchte die wissenschaftlichen Resultate in etwa festzuhalten durch die Publikation eines umfangreichen Katalogs, in dem der wichtigste Teil, der die Gemälde umfassende, von Firmenich-Richartz, der der Abteilung der Bilderhandschriften von Paul Clemen, der der Tapisserien und Skulpturen von Paul Hartmann bearbeitet war. Ausserdem ist durch die Kunstanstalt von F. Bruckmann ein grosses Tafelwerk über die Ausstellung herausgegeben worden, das neunzig der hervorragendsten Werke in mustergültigen Lichtdrucken wiedergibt, mit einem Text

von dem Verfasser dieser Zeilen und Eduard Firmenich-Richartz. Auch an dieser Stelle sei nochmals, nachdem die in Düsseldorf durch sechs Monate vereinigten Kunstwerke wieder in alle Winde zerstreut sind, allen opferwilligen Helfern, den Hütern alten Gemäldebesitzes, wie den Sammlern, den öffentlichen Korporationen, den Domkapiteln und Kirchenvorständen, wie den Leitern der grossen und kleinen deutschen Galerien und Bibliotheken der ehrerbietigste und wärmste Dank dargebracht.

Bei den wiederholten Bereisungen der beiden Provinzen Rheinland und Westfalen und den eingehenden Prüfungen der für die Ausstellung in Betracht



Fig. 19. Mainz, Städt. Galerie.
Hausbuchmeister, Verkündigung.

kommenden Gemälde hatte sich ergeben, dass eine ausserordentlich grosse Zahl von Bildern, zumal von Holzgemälden, sich in einem so schlechten Zu-



Fig. 20. Kalkar, Pfarrkirche,
Jan Joest, Verehrung des Kindes, Aufsatzflügel
des Hochaltars.

stand befanden, dass eine sorgfältige und gewissenhafte Instandsetzung gar nicht zu umgehen war, wollte man überhaupt diese Gemälde auf die Dauer erhalten. Eine grosse Anzahl von den Holztafeln war gesprungen und bei einer beträchtlichen Reihe die Farbe zu einem nicht geringen Teile abgeblättert. Sehr viele zeigten weit fortgeschrittene Blasenbildung oder Neigung zu solcher, durch die der dauernde Bestand der Gemälde überhaupt in Frage gestellt war. So waren in den Rheinlanden vor allem die Gemälde in den Kirchen zu Calcar, Xanten, Rees, Kirchsahr, Cues, Essen, Aachen, in den verschiedenen Kölner Kirchen sorgfältiger Instandsetzung bedürftig, in Westfalen die Gemälde in den Soester Kirchen St. Patroclus und St. Paulus, in den Kirchen zu Warendorf, Fröndenberg und Lünen. Es verstand sich von selbst, dass die hier notwendig werdende höchst verantwortungsvolle Restauration nur unter der dauernden gewissenhaftesten Kontrolle und durch die zuverlässigsten und bewährtesten Restauratoren ausgeführt werden durfte. An Ort und Stelle war das unmöglich. Die Ausführung einer solchen zeitraubenden Arbeit an Ort und Stelle würde immer eine Beschleunigung verlangen, die

eine grosse Gefahr für die Solidität in sich schliessen würde. Die ganze Arbeit des Beseitigens, Niederdrückens und Anklebens der Blasen kann nur sehr langsam und sehr allmählich unter ständiger Überwachung ausgeführt werden. Vor allem ist an Ort und Stelle gar keine Möglichkeit, die komplizierten Apparate und

Schraubstöcke zum Spannen und Neuleimen und zum Parkettieren der Holztafeln aufzustellen. Es ergab sich jetzt die Möglichkeit, in Verbindung mit der kunsthistorischen Ausstellung diese Arbeiten in Köln und in Düsseldorf zur Ausführung bringen zu lassen. Die Königliche Staatsregierung hatte in Würdigung dieser Möglichkeit den Betrag von 5000 M., die Provinzialverwaltung von Westfalen 2000 M., die der Rheinprovinz 3000 M. bereitgestellt. Eine Reihe von Bildern konnten noch vor Beginn der Ausstellung instand gesetzt werden, andere während der Dauer der Ausstellung. Einzelne Arbeiten werden sich bis in das Jahr 1906 hinziehen. Von den Gemälden der Rheinprovinz sind auf diese Weise instand gesetzt: ein Triptychon zu Kalkar mit dem Tode Mariae, das vielfach gerissen war, und dessen Tafeln sich durchaus geworfen hatten, Tafeln aus der Pfarrkirche zu Rees, ein grosses Gemälde aus der jetzigen Propstei zu Aachen und das merkwürdige Triptychon mit dem Kalvarienberg aus der Stiftskirche zu Aachen, das Werk eines niederrheinischen Meisters um 1510. Die Flügel des Kalkarer Hochaltars von Jan Joest, die hier zum ersten Male in guter Beleuchtung zur Schau gestellt werden konnten, waren mit einem an vielen Stellen abgestorbenen Firnis bedeckt, der die Leuchtkraft der Tafeln stark beeinträchtigte. Sie sind in der sorgfältigsten Weise gereinigt, an vereinzelt Stellen ausgefleckt und dann neu gefirnisst worden. Eine besondere Sorge musste den Werken der Gebrüder Dünwegge in Xanten entgegengebracht werden. Die beiden Flügel des Antoniusaltars befanden sich in einem traurigen Zustand, zumal die Aussenseiten hatten durch ziemlich radikale Reinigungsversuche aus früheren Jahrzehnten und offenbar durch ein wiederholtes Abscheuern mit dem Putzlappen sehr gelitten. Die grossen Gewänder der Einzelfiguren waren ganz stumpf geworden, die Zeichnung kaum mehr erkennbar. Ein sorgfältiges Reinigungs- und Regenerationsverfahren hat hier die Farben in ihrer ehemaligen Tiefe wieder aufleuchten lassen. Auf den Aussen- und Innenseiten sind über 100 kleine Fehlstellen ausgekittet und ausgefüllt worden. In derselben Weise wurden die beiden Flügel des Meisters Dünwegge vom Hochchor behandelt. Die Restaurationsarbeiten waren in erster Linie dem Restaurator Heinrich Fridt in Köln anvertraut, der auch während der Dauer der Ausstellung an einer grösseren Zahl von Gemälden, zumeist in öffentlichem und kirchlichem Besitz, kleinere Schäden beseitigte. Über die Instandsetzung des Antoniusaltars in Xanten und der Hochaltarflügel des Bartholomaeus Bruyn in Essen wird im nächsten Jahresbericht der Provinzialkommission referiert werden. Die Ausstellung konnte so zugleich auch der staatlichen und provinziellen Denkmalpflege wichtige und hoffentlich für eine lange Frist nachwirkende Dienste leisten.

Clemen.