

Kunst im Barock die Grundlagen dafür geschaffen wurden. „Das Feld war bereitet, um die späteren Früchte zu tragen“, um mit dem Autor zu sprechen.

Der kurz gefaßte Text des Buches ist klar gegliedert. Der Autor führt zunächst allgemein Dresden als Kunststätte zwischen 1550 und 1650 vor Augen, um im Anschluß daran die Aussage der Zeichnungen zur Dresdener Kunst zu prüfen. Für den Entwicklungsprozeß der behandelten Zeit sieht Schade drei Abschnitte: 1. Die Italiener und der Ausklang der Cranach-Schule zwischen 1550 und 1590. 2. Wanderjahre der Dresdener Kunst zwischen 1590 und 1620 und 3. Die erste Selbsthaftigkeit von 1620 bis 1650. Im folgenden alphabetisch angeordneten Katalog finden sich neben biographischen Notizen über die jeweiligen Künstler umfangreiche Angaben zu den behandelten Zeichnungen mit entsprechenden Literaturverweisen, dazu faksimilierten Künstlersignaturen und zahlreichen Abbildungen. Orts- und Künstlerverzeichnis sowie die Nachweise am Schluß des Buches runden die Arbeit ab, die wertvolles Material und damit zugleich die Anregung zur weiteren Beschäftigung mit der deutschen Kunst im Übergang von der Renaissance zum Barock bietet.

Friedbert Ficker

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie. Vollständiger Katalog = Band II der Gemäldekataloge. Bearbeitet von EBERHARD RUHMER mit ROSEL GOLLEK, CHRISTOPH HEILMANN, HERMANN KUHN, REGINA LÖWE. München 1969, 2 Bde. DM 85. - .

Nach dem 1963 noch in Kurt Martins Amtszeit erschienenen wissenschaftlichen Katalog der Spanischen Meister, bearbeitet durch Halldor Soehner, legt jetzt unter Erich Steingräbers Ägide die obengenannte Bearbeiter-Gruppe den zweiten, ebenfalls zweibändigen „Band“ vor. Er ist mit viel Berechtigung dem Andenken Soehners gewidmet. Hatte dieser doch mit dem Spanien-Katalog das – nur wenig, sinngemäß, geänderte – Grundmuster geliefert und viel Intensität in die Fortsetzung der so begonnenen Reihe gelegt, die er nicht mehr erleben sollte.

Und wenn der Berichtstatter sich auch besorgt fragt, ob denn wenigstens die Jüngeren unter den heute Lebenden Aussicht haben, noch in den Besitz eines vollständigen wissenschaftlichen Kataloges dieses Typus zu gelangen, der die größte deutsche Gemäldesammlung mit gleicher Sorgfalt erfaßte, da er, naturgemäß, wohl nur in diesem Tempo wachsen kann – so ist ganz gewiß für die Ermöglichung jedes derartigen Bandes Dank zu sagen, dies auch der Fritz-Thyssen-Stiftung für ihre Stipendien und Druckkostenbeiträge.

Die Gemäldebestände der Schack-Galerie als zweiten solchen Doppelband vorzuführen ist besonders glücklich. Es wird damit der Wille Schacks geachtet, seine Sammlung, die erst 1939 den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angegliedert worden ist, geschlossen auszustellen. Nach dem eigentlichen Konzept dieser Katalog-Reihe, nach „Malerschulen“ vorzugehen, hätte der Schack-Besitz sonst unter die Bände der Neuen Pinakothek aufgeteilt werden müssen. Man glaubt der gediegenen Bearbeitung übrigens anzumerken, daß bei manchen Bildern, die nahe Beziehungen zu solchen der



Neuen Pinakothek haben, deren fundierte Katalogunterlagen haben herangezogen werden können.

Der Band behandelt 190 Gemälde des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts vornehmlich von deutschen, österreichischen und schweizer Malern, sowie 85 Kopien nach italienischen, niederländischen und spanischen Originalen vornehmlich des 16. Jahrhunderts.

Unter den Kopien haben die Venezianer den Löwenanteil. Giorgione und Tizian waren Schacks Lieblinge. Er besaß zwanzig Kopien nach Tizian und nur fünf nach Raffael. Ohne sonderliches Interesse am Bildinhalt suchte er die malerische Qualität reproduziert zu erhalten. Diese Kopiensammlung, angelegt 1863 – 1880, schon um 1870 ein anachronistisches Kuriosum und als solches verspottet, ist doch für die Nachgeborenen eine kulturhistorische Merkwürdigkeit, zumal auch Meister wie Marées und besonders Lenbach als Kopisten dafür in Lohn und Brot gesetzt wurden. Wahrscheinlich nahm der Könner Lenbach als selbständiger Künstler dadurch nicht geringen Schaden, wie E. Ruhmer hervorhebt, der auch nicht glaubt, die Künstler hätten vom Kopieren „den von Schack erhofften erzieherischen Nutzen“ gehabt.

Mag also diese Kopiensammlung auch immer in Frage stehen – und damit auch der weitreichende Nutzen der das Kunsthistorikerherz wegen des Doppelspiels: Künstler und Kopist, naturgemäß erfreuenden Katalogisierung ein wenig fraglich sein – ich komme darauf zurück.

Doch bleibt mit 190 originalen Bildern dies nun einmal die größte deutsche Privatsammlung der umrissenen Art, die fast unversehrt erhalten ist. Sie ist in etwa 18 Jahren von 1857 bis 1874 mit einigen Nachgängen durch Adolf Friedrich von Schack (1815 – 1894), später Graf Schack in München errichtet worden und wurde in der Brienner Straße in einem 1862 angelegten, 1871/74 durch Lorenz Gedon in „deutscher Spätrenaissance“ neuerrichteten Galeriebau verwahrt und seit 1865 „interessierten Besuchern zugänglich“ gemacht. 1867 waren die bedeutendsten Bilder der Sammlung auf der Pariser Weltausstellung zu sehen. Dieser Kunstbesitz, dem Deutschen Kaiser vererbt, verblieb in München und bildete seit 1907/09 den repräsentativen Hintergrund der dortigen Preußischen Gesandtschaft.

Der Andrang der Besucher war 1874 ebensogroß wie zu den beiden Münchner Pinakotheken. „Daß die Galerie Schack den Herzen unserer Gebildeten soviel näher steht als die Staatsgalerien, liegt in ihrem Wesen als Schöpfung einer einzigartigen Menschenseele, deren innerste Herzensneigung sie offenbart. Sie hat dadurch den Charakter eines Kunstwerkes“, meinte Alfred Lichtwark.

Schack, welterfahren zumindest in vielen Ländern um das Mittelmeer und an spanischer, arabischer und persischer Literatur rezeptiv und produktiv interessiert, begann mit italienischen und spanischen Landschaften von Carl Morgenstern, Rebell, Klenze und anderen; eine topographische Linie, die er zeitlebens fortgesetzt hat. So ist einem literarisch tätigen Weltmann, dem das Naturalistische seiner Epoche eigentlich nicht lag, manches an guter Landschaft dennoch zugekommen. Zudem ist der ältere Schleich vertreten, Spitzweg mit 6 Bildern – davon charakteristisch je ein türkisches und ein



spanisches Motiv – gut repräsentiert und die realistische Historie in charakteristischen Proben vorhanden.

Doch liegt das Schwergewicht der Schack-Galerie wohl fraglos in den Kompositionen, das Verdienst des Sammlers hauptsächlich im Spürsinn für Begabungen dieser Art und in verhältnismäßig großer Liberalität. Wenn Lenbach seine Tätigkeit für Schack „künstlerische Leibeigenschaft“ nannte, so ist sein Sonderproblem schon gestreift. Immerhin hat Lenbach anerkannt: „Er zahlte elende Preise, aber er war der einzige, der irgendetwas bezahlte“. Böcklin, Feuerbach, Marées hat Schack in den kritischen Jahren über Wasser gehalten: „Mich leitete ... vorzüglich die Absicht, verschiedene bis dahin in beispielloser Weise vernachlässigte und durch die Ungunst des Publikums an den Rand des Unterganges geführte Künstler ihrer unwürdigen Lage zu entreißen und zur verdienten Anerkennung zu bringen“, so schreibt er selbst. Schack hat, nach Walter Josephi, „weit mehr junge Talente erkannt als verkannt“.

Der Katalog geht Schacks Erwerbungsweise genau nach. Die Sammlung enthält viele Arbeiten, die unmittelbar vom Künstler gekauft sind, eine erhebliche Zahl, die im Auftrag Schacks gemalt worden sind – wobei in der Regel eine Skizze oder Vorzeichnung, mitunter halbfertige Bilder (so Böcklins Amaryllis), manchmal anderswohin schon vergebene Erstfassungen als Grundlage dienten – und einige auch, für welche Schack die Anregung gegeben hat, einen vorerst nur literarisch gefaßten Gedanken auszuführen (so Feuerbachs Paolo und Francesca) oder sogar selbst die Idee gefaßt zu haben scheint (Feuerbachs Laura in der Kirche). Es spricht für Schack, daß er den schwierigen, zögernden Dreber beauftragte und ihn über sechs Jahre hin direkt und mittelbar endlich doch ermutigte, die Sappho fertigzustellen.

So stehen denn im Mittelpunkt der Schack-Galerie 11 Gemälde Feuerbachs, 16 von Böcklin, 5 von Marées (davon allerdings 4 Kopien), 27 von Lenbach (davon 17 Kopien). Und Moritz von Schwind ist nirgends reicher vertreten: 33 Bilder brachte Schack an sich, darunter in einem Zuge den größten Teil der von Schwind so genannten Reisebilder – seine persönlichsten Gelegenheitsarbeiten: 25 Gemälde, das Beste, was es überhaupt von ihm gibt. Und es rundete den Besitz, daß Schack die Gefolgsleute und Nachahmer z. B. Böcklins und Schwinds mit in seine Sammlung einschloß.

Griff Schack hiermit z. T. schon in das zurück, was vor dem streng Zeitgenössischen lag, traf er von den Älteren Genelli, Preller d. Ä., Führich, Steinle und E. N. Neureuther noch am Leben, so daß er sie beauftragen, von ihnen noch erwerben konnte, so hat er die meisten „Romantiker“ naturgemäß aus zweiter Hand gekauft, die Bilder von Dillis, J. A. Koch, Catel, Cornelius, L. Schnorr von Carolsfeld, H. M. von Hess zum Beispiel. Doch führt E. Ruhmers Satz (S. 10): „Nicht geringes Interesse brachte Schack der Romantik in allen ihren Erscheinungsformen und Möglichkeiten entgegen“, denn doch ein wenig irre: Norddeutsche „Romantik“, was immer das sei, hat Schack nicht besessen, weder Runge, noch Friedrich, Carus oder Dahl, geschweige denn Schinkel oder Wasmann.

So bilden den Kern zwei voneinander unabhängige Schübe „Deutschrömer“, die jüngeren zumal, und wenn Ruhmer die „gedanklich-manuelle Überanstrengung“ von



Genellis wie Feuerbachs Großformaten ganz richtig auch für Schack charakterisiert, so liegt eben das Glück der Galerie bei den malerisch-idealischen Leistungen Böcklins, Drebers und Marées', die kleineren Formate Feuerbachs nicht zu vergessen, und in den meist wundervollen Schöpfungen Schwinds.

Dies alles hätte ohne einen solchen Katalog wohl kaum so deutlich werden können. Er erfüllt weit mehr Wünsche, als man sie an einen normalen wissenschaftlichen Katalog richten darf. Die Bearbeiter, insbesondere offensichtlich Rosel Gollek, der die Hauptmeister anvertraut sind, stoßen erheblich über die Reproduktion des Gewußten vor, wobei günstig ist, daß offenbar nur selten das Quellenmaterial international erheblich verstreut worden ist. Die Entstehung der einzelnen Bildkompositionen wird sorgfältig verfolgt, viele Vorarbeiten, wo nicht neu nachgewiesen, so doch kritisch auch im Blick auf die Varianten sortiert, eigenhändige Repliken von solchen aus fremder Hand möglichst geschieden (so bei Böcklin und Feuerbach), die Topographie gelegentlich richtiggestellt (S. 25), gute Vorschläge zu Neudatierungen gemacht (z. B. Rottmann S. 315, Schleich 322, insbesondere Schwinds Reisebilder), zahlreiche Probleme der Forschung, auch solche, die jenseits des Schack-Besitzes liegen, zumal wiederum bei Schwind, aufgearbeitet, wobei zumeist gezeigt wird, wo Fragen noch offen stehen. Berechtigte Aufmerksamkeit wird der für das 19. Jahrhundert hochwichtigen, auch für das Problem der künstlerischen Doppelbegabung interessanten Frage gewidmet, von wem jeweils die Bildtitel stammen (z. B. S. 54–58, 66, 111, 131). Ob man einmal mit den Provenienzen von Schacks Käufen aus zweiter Hand noch weiter kommen kann? Jedenfalls sind dessen Schweriner Akten von R. Gollek durchgearbeitet worden.

Auch die monographischen Einleitungen (Künstlerviten) sind wertvoll, allgemeine Literaturangaben dazu nützlich.

Hierdurch hat der wissenschaftliche Katalog so etwas wie eigenes Kolorit bekommen. Dies besonders auch durch den – legitimen – Kunstgriff, zu den meisten Bildern Passagen aus Schacks Schrift „Meine Gemäldesammlung“ zu zitieren, meist unter „Ikonographie“ – was nicht immer ganz triftig ist –, manchmal auch unter „Zur Entstehung“. Diese Zitate geben dem Band anstelle einer ja auch kaum möglichen Nachschilderung etwas von der Stimmung mit, in der das 19. Jahrhundert, ja der Sammler selbst, das Ganze und das Einzelne sah.

Die drei Indices: Nummernkonkordanz, Künstlerverzeichnis und ikonographisches Register entsprechen dem Charakter der Sammlung und schließen, da Personen und Orte zur Ikonographie genommen wurden, alles auf. Im Künstlerregister findet M. Mogensen, der Kopist von Schwinds Auf der Wanderschaft (S. 364), sich nicht.

Das führt auf einen Punkt von allgemeinem Interesse. Sehr vernünftigerweise behandelt der Katalog auch die verlorenen Bilder der Schack-Galerie; es scheinen (S. 610) sechs Gemälde zu sein, jetzt ohne Inventarnummern, von denen ein Spitzweg Dezember 1918 gestohlen und je eine Kopie von Schwarzer und Wolf in den 20er Jahren verschollen sind, sowie drei Bilder, je eines von Cornelius, Hess und Schwind, die 1931 im Glaspalast in München verbrannt sind – doch ist damals noch ein zweiter



Schwind untergegangen, für den die Mogensen-Kopie die Inventarnummer 11696 erhielt. Also sieben Abgänge in gut 100 Jahren, keine Verkäufe dabei! Welche europäische Sammlung könnte so minimale Verluste, so schmerzlich sie sind, von sich vermelden.

Da im Katalog mehrfach die Meinungen und Vorschriften der Künstler für die Rahmung der Bilder gebracht sind (so von Schwind, Steinle), hätte man sich ein Wort über die Rahmen gewünscht.

Einige Einzelheiten fallen im Druck auf. S. 15 sollte es ja wohl Ludwig I. (statt II.), S. 87 Friedrich Wilhelm IV. (statt I.), S. 55 Architrav (statt Architrapp), S. 305 Bornhöved (statt Bornhöred) heißen. S. 437 Vegesack liegt in Bremen, nicht in Oldenburg.

Der Tafelband bildet mit Ausnahme der Kopien, von denen acht reproduziert sind, alle Gemälde ab.

Dieser Band hat einen Anhang, den Steingräber mit vollem Recht als ein Novum bezeichnet: Die Pigmente in den Gemälden der Schack-Galerie, bearbeitet von Hermann Kühn. Er enthält tabellenmäßig zusammengefaßte Pigment-Analysen von 262 Gemälden sowie eine Zusammenstellung der in den Gemälden insgesamt nachgewiesenen Pigmente. Da die Kopien in erheblichem Maße eingeschlossen sind – sie sind in dieser Hinsicht genauso aussagefähig wie Originale – und überdies ja viele dieser Bilder von mitteleuropäischen Malern im Süden entstanden sind, so ergibt dies wohl eine recht repräsentative Verwendungsstatistik von Pigmenten der Malerei insbesondere im mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts. Eine Bindemittelanalyse ist nicht unternommen worden. Die Auswertung der Ergebnisse bleibt späterer Publikation vorbehalten. Während der Katalog selbst den Befund der Bilder nur knapp und ohne Restaurierungsnachrichten bringt, enthält diese 111 Druckseiten umfassende „Zugabe“ wertvolle Feststellungen zum einzelnen Gemälde. Darüber hinaus aber stellt sie eine allgemein vorbildliche Publikation dar, die nachzuahmen freilich den deutschen Galerien nur auf der Basis des Doerner-Instituts möglich sein dürfte.

Gert von der Osten

HEINRICH HABEL: *Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaues* (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. VIII). Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1967. 196 S., 16 S. Tafeln. DM 48. –

Der immer wieder auftauchende Plan, den Konzertsaal des Münchener Odeons, eines der bedeutendsten Werke Klenzes, in seiner ursprünglichen Form zu rekonstruieren, war ein Anlaß für Heinrich Habels Monographie, die 1964 als Dissertation an der Universität München entstand: „Diesen wegen seiner edlen Formen und seiner hervorragenden Akustik einst vielgerühmten Konzertsaal, der im 2. Weltkrieg untergegangen ist, vor der Vergessenheit zu bewahren und wenigstens geistig wiederherzustellen, soweit und solange die (z. T. schon verlorenen) Quellen dies noch gestatten, ist die Aufgabe dieser Arbeit, die somit ein Beitrag zur Rekonstruktion