

# KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

3. Jahrgang

Mai 1950

Heft 5

## DIE AUSSTELLUNG DEUTSCHER MALEREI DES MITTEL- ALTERS IN DER ORANGERIE IN PARIS

(31. März bis 15. Juni 1950)

Am 31. März 1950 wurde in der Orangerie in Paris eine Ausstellung deutscher Malerei des Mittelalters unter dem Titel „Des Maîtres de Cologne à Albert Durer, Primitifs de l'Ecole Allemande“ eröffnet. Die Ausstellung, deren Bearbeitung in den Händen von Kurt Martin und dem Unterzeichneten lag, umfaßt 86 Tafeln des 14. und 15. Jahrhunderts, wobei die Dürergeneration von vornherein ausgeschlossen war. Als Abschluß und zugleich als Hinweis auf die künftige Entwicklung wurde lediglich Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1493 aus dem Louvre aufgenommen.

Durch die augenblickliche politische Situation weist das Gesamtbild der Ausstellung wesentliche Lücken auf: die böhmische Malerei ist vollkommen unzulänglich mit der allerdings sehr schönen Berliner Kreuzigung um 1360 und dem Marienodum um 1410 aus dem Germanischen Museum vertreten — die Glatzer Madonna war nicht transportfähig; auf den Anteil Schlesiens mußte praktisch ganz verzichtet werden, und ebenso wird das Fehlen des Gothaer Liebespaares als sehr schmerzlich empfunden. Mit ganz wenigen Ausnahmen aber haben alle Museen der Westzonen, einschließlich Berlin, ihr Bestes gegeben. Ganz besondere Anerkennung verdienen diejenigen ausländischen Museen (Wien, Zürich, Straßburg, Dijon und Paris) und die Kirchen in Dortmund, Nördlingen, Nürnberg und Tiefenbronn, die sich mit Leihgaben an der Ausstellung beteiligt haben.

Den Vorraum beherrschen die großformatigen niedersächsischen Tafeln (ein Flügel der Goldenen Tafel, ein Flügel des Passionsaltars von Meister Bertram und die Zehngebötetafel, alle aus Hannover); im übrigen ist er den Kölner und Nürnberger Meistern des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts gewidmet.

An der großen Wand des Hauptsaaes hängt in der Mitte der Tiefenbronner Altar

(der zum ersten Male seine Heimat verlassen hat); links und rechts daneben erscheinen zwei große Tafeln von Konrad Witz (Straßburg und Nürnberg), sie werden flankiert von zwei Flügeln von Multschers Wurzacher Altar aus Berlin. Diese Wand allein ist in ihrem herben Realismus von großartiger Eindruckskraft. Auf der gegenüberliegenden Wand — die Hängung wurde in dieser Form auf Anregung der französischen Kollegen (insbesondere von René Huyghe und Germain Bazin) durchgeführt — bildet die Lochnersche Darstellung im Tempel den Mittelpunkt. Ihr zur Seite hängen zwei Tafeln vom Meister der Darmstädter Passion, anschließend der Marientod des Konrad von Soest und die wohl zu Unrecht dem Meister der Goldenen Tafel zugeschriebene große Kreuzigung aus dem Wallraf — Richartz Museum auf der einen und der Marientod des Sterzinger Meisters (Karlsruhe) und die Kreuzigung mit dem Stifterbildnis des Grafen von Löwenstein von Hans Pleydenwurff (Nürnberg) auf der anderen Seite. Man denke sich dazu an den Schmalwänden drei Tafeln von Meister Francke (Hamburg), den Ortenberger Altar aus Darmstadt, vom Veronikameister die Münchner und Nürnberger Bilder, eine Gruppe bayerischer Malerei (Münchner Meister der Marientafeln aus Zürich, je eine Tafel aus Dijon und München eines bayerischen Malers um 1455—60) und schließlich die Stifterporträts von Herlin (Nördlingen) zusammen mit den an der Stirnwand angebrachten großen Flügeln des Meisters des Augustiner-Altars (Nürnberg), so hat man eine ungefähre Vorstellung von den den Haupteindruck bestimmenden Bildern der Ausstellung. In den dem großen Saal folgenden Kabinetten sind Hans Hirtz mit seinen vier Bildern und der Meister des Regleraltars aus Karlsruhe, die kölnischen und westfälischen Meister der zweiten Jahrhunderthälfte (Meister des Marienlebens, Meister der Ursulalegende, Koebecke, Meister von Liesborn), die Lübecker (Bernt Notke und Hermen Rode), Michael Pacher (München) und Rueland Frueauf der Ältere (Wien) ausgestellt. Ein weiterer Raum ist den kleinformatischen Bildern (Meister von Mondsee, Meister von Großmain, Wien, Meister des Bartholomäus-Altars, München, den Schongauertäfelchen aus Berlin, München und Wien) und schließlich den Bildnissen vorbehalten. Im letzten Raum hängt neben dem Passionsaltar des Hausbuchmeisters (Freiburg und Frankfurt) und dem Altar mit den Sieben Freuden Marias vom Meister der Heiligen Sippe (Paris und Nürnberg) als Point de vue die eindrucksvolle Kreuzabnahme vom Meister des Bartholomäus-Altars aus dem Louvre, die aus Anlaß der Ausstellung gereinigt wurde und beachtliche Feinheiten, z. B. in der Behandlung des Inkarnats zu Tage gefördert hat. Dankenswerterweise hat der Louvre außer den genannten Bildern von seinen Skulpturen die Magdalena Gregor Erharts und einen niederrheinischen Johannes von einem Ölberg aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zur Verfügung gestellt.

Die besondere Bedeutung der Ausstellung liegt darin, daß hier zum ersten Male der Versuch unternommen worden ist, mit Werken höchster Qualität einen Überblick über die deutsche Tafelmalerei dieser Epoche zu geben. An Vollständigkeit konnte selbstverständlich von vornherein nicht gedacht werden. Es galt, die wesentlichsten Erscheinungen in den bestmöglichen Beispielen zur Geltung zu bringen und die Auswahl so zu gestalten, daß eine echte und zugleich überzeugende Aussage über die deutschen

Leistungen der mittelalterlichen Tafelmalerei zu Stande kam. Es ist in der Tat ein denkwürdiges Ereignis, daß die deutsche Kunst 150 Jahre nach ihrer schwärmerisch begrüßten Wiederentdeckung durch die Romantik in Paris zum ersten Male vor die Weltöffentlichkeit tritt. Wenngleich die Ausstellung aus räumlichen Gründen — und im Hinblick auf die Geschlossenheit ihrer Wirkung sehr zu ihrem Vorteil — verhältnismäßig klein gehalten werden mußte, gibt sie doch wohl ein charakteristisches und repräsentatives Bild. Die ganze Schwingungsweite des spätmittelalterlichen deutschen Kunstwollens, vielgestaltig wie es sich durch die verschiedenen, gleich erratischen Blöcken sich erhebenden Persönlichkeiten und durch die Eigenständigkeit der dezentralisierten Lokalschulen gibt, kommt voll zur Geltung: das Lyrisch-Zarte in den Werken von Konrad von Soest und Meister Francke, das Drängende und Gewaltsame der Multscher und Witz, das Anmutig-Holdselige Stephan Lochners, das ergreifende Sich-Bemächtigen des Transzendenten in der Vision des Heiligen Bernhard vom Meister des Augustiner Altars, das „Phantastische“ (um einen Ausdruck Kuglers zu gebrauchen) eines Hans Hirtz, das Silbrig-Anmutige Hermen Rodes und das Schwerblütig-Mystische des großen Bernt Notke, die Pracht und das Pathos des Meisters des Bartholomäusaltars und die vom Südlichen durchleuchtete Kraft Michael Pachere — alles das ist da, und doch ist es schwer, wenn nicht unmöglich, den Gesamteindruck eindeutig zu definieren, weder in ästhetisch-psychologischer, noch in kunsthistorischer Hinsicht. Von einer deutlich ablesbaren „Entwicklung“ kann auch hier bei der ersten Zusammenstellung der deutschen Tafelmalerei des Mittelalters nicht die Rede sein. Diese Tatsache ist insofern bemerkenswert, als man von Fiorillo bis Otto Fischer immer wieder vergeblich versucht hat, einen „Entwicklungsfaden“ aufzuzeigen oder resigniert feststellte, daß der Stand der Forschung das Herausarbeiten eines solchen noch nicht erlaube. Allein, was Fiorillo angesichts der ihm sporadisch erscheinenden archivalischen Nachrichten (die er bekanntlich aus der gesamten ihm zur Verfügung stehenden historischen Lokal- und Reiseliteratur der Murr, Stetten, Westenrieder, Staphorst usw. mit Hilfe seines Sohnes in bewundernswerter Weise kollationierte) und wegen seiner lückenhaften Kenntnis der Denkmäler als Notbehelf ansehen zu müssen glaubte, die Ordnung der deutschen Schulen nämlich „nach Kreisen und Provinzen, in welche Deutschland geteilt war, ehe das ehrwürdige gothische Denkmal unserer Reichsverfassung zertrümmert wurde“, ist auch noch heute das einzig bewährte Ordnungsprinzip. Gerade dank der nunmehr weit umfassenderen Kenntnis der Denkmäler und Archivalien und auf Grund ausgebreiteter kunsthistorischer Spezialuntersuchungen ist wohl der Schluß erlaubt, daß es eine „Entwicklung“ wie sie sich in klassischer Reinheit in der italienischen Kunstgeschichte der gleichen Zeit darstellt, bei uns nicht gibt. Ihr Nichtvorhandensein ist ein Wesensmerkmal der deutschen Kunst. Das aber spricht nicht gegen ihre absolute Größe. Gerade neben den Leistungen des italienischen Quattrocento und der Altniederländer wird die Bedeutung der deutschen Kunst in allen Äußerungen zu der jetzigen Ausstellung rückhaltlos gewürdigt. Man ist bereit und sieht sich angesichts der Qualität gezwungen, die Primitifs Allemands neben Jan van Eyck und Masaccio in das europäische Musée imaginaire aufzunehmen.

Angesichts der Reichtümer des Louvre und der im benachbarten Jeu de Paume ausgestellten französischen Impressionisten befragt man sich bei einer solchen Gelegenheit ja selber immer wieder — im Sinne einer Selbstkritik — über den eigentlichen Wert unserer mittelalterlichen Kunst. Und wie schwer ist es, bei der Verschiedenheit der „Werte“ zu einem objektiven Urteil zu gelangen! Denn nicht erst seit der Wiederentdeckung dieser Malerei in der deutschen Romantik, sondern schon bei Sandrarts „Kunst-Helden“ klingt bei allem „kunstliebenden Sinne und forschenden Fleiße“ stets ein patriotisches Gefühl mit, ein natürliches Verbundensein mit diesen Leistungen unseres Volkes, das vielleicht dazu angetan ist, unseren Blick zu trüben.

Sie nun in einem internationalen Rahmen zu sehen, befreit und erhebt die Dinge gleichsam und läßt ihre innigen und hohen Werte reiner zur Wirkung kommen. Was Waagen, noch beschwingt von der Entdeckerfreude dieser Malerei „die vollständige Ausbildung des germanischen Kunstnaturells im Geiste des Mittelalters“ genannt hat, dürfen wir hier aufs Neue bestätigt empfinden. Und im Sinne dieses mittelalterlichen Universalismus muß wohl auch Goethes Interpretation der altdeutschen Malerei in den Wahlverwandtschaften verstanden werden: „Aus allen Gestalten blickte nur das reinste Dasein hervor, alle mußte man, wo nicht für edel, doch für gut ansprechen. Heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Hingebung in Liebe und Erwartung war auf allen Gesichtern, in allen Gebärden ausgedrückt. Der Greis mit dem kahlen Scheitel, der reichlockige Knabe, der muntere Jüngling, der ernste Mann, der verklärte Heilige, der schwebende Engel, alle schienen selig in einem unschuldigen Genügen, in einem frommen Erwarten. Das Gemeinste, was geschah, hatte einen Zug von himmlischem Leben, und eine gottesdienstliche Handlung schien ganz jeder Natur angemessen.“

Hans Konrad Röthel

## DAS LANDESMUSEUM MÜNSTER NACH DEM KRIEGE

Im Mittelpunkt der Altstadt gelegen, umschloß das „Landesmuseum der Provinz Westfalen“ einen ganzen Komplex von Bauten verschiedenster Herkunft und Bestimmung, deren organische Zusammenfügung zu einer Art „Museumsinsel“ immer angestrebt, aber nie erreicht wurde. Der Errichtung des Museums war eine bis ins frühere 19. Jahrhundert zurückreichende, erfolgreiche Sammeltätigkeit mehrerer Vereine vorausgegangen, aus deren bereitwillig zur Verfügung gestelltem Besitz die Bestände zu einem wesentlichen Teil noch heute bestehen. Der Westfälische Kunstverein erwarb seit seiner Gründung im Jahre 1831 eine imponierende Folge von Tafelbildern des 15. und 16. Jahrhunderts aus Westfalen, der Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens widmete sich seit dem Jahre 1824 vor allem dem Aufbau einer umfangreichen historischen Bibliothek. Beide Vereine sind noch heute lebenskräftig und um Ausbau und Pflege ihrer Sammlungen besorgt.

Leider entschloß sich der Provinziallandtag in einer zwar wirtschaftlich blühenden, aber baukünstlerisch unerfreulichen Zeit zum Neubau, der im Jahre 1908 eingeweiht wurde.