

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

August 1950

Heft 8

DIE AUSSTELLUNG „ARS SACRA“ IM MÜNCHENER PRINZ-CARL-PALAIS

(mit 5 Abbildungen)

Die bedeutendste deutsche kunsthistorische Ausstellung seit dem Kriege ist nun auch in Deutschland zu sehen. Unter dem neuen, schönen und vollen Namen „Ars Sacra“ wird die Berner Ausstellung „Kunst des frühen Mittelalters“ (vgl. Kunstchronik II, 1949, S. 245 ff.) in München in den Räumen des Prinz-Carl-Palais gezeigt. Ihre Zusammensetzung hat indessen einige Veränderungen erfahren. Manches, was in Bern zu sehen war, fehlt in München. Viel Neues ist hinzugekommen. Die Gegenstände aus Schweizer Besitz haben die Reise von Bern nach München nicht mitgemacht. Auch einige deutsche Besitzer haben ihre Objekte ganz oder teilweise zurückgezogen. Eine Reihe deutscher Museen, Kirchen und Sammlungen, die in Bern gar nicht oder nur mit wenigen Leihgaben vertreten waren, haben dagegen einen beträchtlichen Teil ihrer Schätze für München zur Verfügung gestellt, u. a. Hildesheim, Minden, Paderborn und Werden. Hinzugekommen sind die Elfenbeinarbeiten der Berliner Museen, die seit dem Kriege hier zum ersten Mal wieder zu sehen sind. Kronprinz Rupprecht von Bayern hat die Erlaubnis gegeben, die Kostbarkeiten der Reichen Kapelle und der Schatzkammer der Residenz auszustellen. Eine wesentliche Bereicherung erfuhr die Ausstellung schließlich durch die Bereitwilligkeit der Pariser Bibliothèque Nationale und der Wiener Nationalbibliothek, einige ihrer wertvollsten Handschriften nach München zu schicken.

So konnte die Münchner Ausstellung an qualitativ und kunstgeschichtlich bedeutenden Hauptwerken reicher werden als die Berner. Zugleich hat ihr Programm sich etwas gewandelt. Der Grundgedanke, in einer Auswahl qualitätvoller und zentraler Werke ein möglichst geschlossenes Bild der deutschen vorgotischen Kleinkunst zu geben, ist der gleiche. Geblieben ist auch der vorwiegend wissenschaftliche Charakter der Ausstellung. Doch lag in Bern — entsprechend der ursprünglichen Idee einer Dankes-Ausstellung der deutschen Bibliotheken an die Schweiz — das Gewicht auf der Buch-

malerei. In München dagegen sind die Akzente gleichmäßiger auf Buchmalerei, Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei verteilt. Neu hinzugekommen ist, den Komplex der „Ars Sacra“ auch nach der Seite des Andachtsbildes abrundend, der Werdener Kreuzifix sowie einige ottonische und romanische Holzskulpturen, darunter Imad-Madonna und Freudenstädter Pult. Ein besonderer Gewinn der Münchener Ausstellung ist es, daß von dem einzigen umfangreicheren Zyklus karolingischer Wandmalerei, der sich in Deutschland erhalten hat, den Kryptenmalereien von St. Maximin in Trier, die Märtyrerreihe der Altartumba nachträglich den Weg nach München gefunden hat. Allgemein noch zu wenig bekannt, steht sie hier zum ersten Mal in einem größeren Zusammenhang, der die Eigenart ihrer Stilbildung deutlich hervortreten läßt. Im Ganzen erscheint die Auswahl um eine Nuance souveräner als in Bern, folgerichtiger auf Qualität und kunstgeschichtliche Bedeutung gestellt. So sind von den im Katalog aufgeführten Stücken einige weniger wertvolle nicht ausgestellt worden. Für speziell Interessierte sind sie in der Handschriften-Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek bereitgestellt. Leider wurde dies im Katalog nicht bei den betreffenden Werken vermerkt. Die Aufstellung ist dank der kleinen Kabinette etwas lockerer als in Bern. Wie dort sind die Denkmäler nur mit der Katalognummer bezeichnet. Doch tragen die Vitrinen Hinweise auf die Schulen, der die in ihnen ausgestellten Objekte angehören.

Der Auftakt der Ausstellung ist akzentuierter als in Bern. Die frühchristliche Zeit ist durch so bedeutende Stücke wie das frühbyzantinische Christus-Maria-Diptychon und das Justinus-Diptychon aus Berlin, vor allem aber durch einige Blätter der Wiener Genesis vertreten. An Vorkarolingischem sind das Wiener Cutbercht-Evangeliar und das angelsächsische Knochenkästchen aus Braunschweig hinzugekommen.

In Bern war die ottonische Kunst der Kern der Ausstellung. Die karolingische stand etwas in ihrem Schatten. In München ist das Verhältnis ausgeglichener. Zu jenen Handschriften, die schon in Bern die großen karolingischen Malschulen charakteristisch vertraten, sind weitere hinzugekommen, darunter Hauptwerke wie das tounonische Evangeliar Kaiser Lothars aus Paris, das Sakramentar-Fragment der Schule von Corbie (ebenfalls Paris), aus dem franko-sächsischen Kreis der Berliner Psalter Ludwigs des Frommen aus St. Omer und von der Ada-Gruppe Dagulf-Psalter (Wien) und Soissons-Evangeliar (Paris). Um so mehr ist zu bedauern, daß Trier die Ada-Handschrift zurückzog. Es wäre eine seltene Gelegenheit gewesen, sie neben dem zweiten Hauptwerk der Schule, dem Soissons-Evangeliar zu sehen. Ähnlich ist es mit dem Aachener Schatzkammer-Evangeliar, das man gerne neben dem hinzugekommenen Evangeliar aus Cleve gesehen hätte. Beispiele Metzger Buchmalerei konnten auch in München nicht gezeigt werden. Dagegen gibt die Wiener Johann-Chrysostomos-Handschrift einen Eindruck von der unter angelsächsischem und westfränkischem Einfluß beginnenden Salzburger Produktion. Noch bedeutsamer fast ist die Bereicherung, die die karolingische Goldschmiedekunst erfahren hat. Neben dem Deckel des Codex Aureus steht nun auch das Arnulf-Ciborium. Dazu gesellt sich das Ardennen-Kreuz des Germanischen Museums und der kleine frühkarolingische Kelch des Hl. Liudgerius aus Werden. Von Elfenbeinarbeiten sind die Kreuzigungstafel der Liuthard-Gruppe aus dem Baye-

rischen National-Museum und das Kästchen mit Christus-Szenen der jüngeren Metzger Schule aus dem Braunschweiger Museum. In den Bereich der Monumentalkunst führt die Wandmalerei aus St. Maximin in Trier.

Von der ottonischen Buchmalerei und ihren großen Schulen hatte die Berner Ausstellung ein ungewöhnlich reiches, nahezu umfassendes Bild gegeben. Kaum eine der in deutschem Besitz befindlichen Haupthandschriften hatte gefehlt. Mit der einen Ausnahme des Codex Egberti sind sie alle nach München gekommen. Die Lücke, die das Gesamtbild der ottonischen Buchmalerei in Bern durch das Fehlen der Hildesheimer Produktion zeigte, konnte auch in München nicht ausgefüllt werden. Dagegen wurde die Reihe der Kölnischen Werke durch das Sakramentar von St. Gereon, die der Trierer durch das Evangeliar der Ste. Chapelle ergänzt, die beide die Bibliothèque Nationale zur Verfügung stellte. Das Bild der ottonischen Elfenbeinskulptur konnte vor allem aus Berliner Beständen mit wesentlichen Stücken bereichert werden: drei Platten des „Echternacher Schnitzers“ (Ungläubiger Thomas; Moses mit den Gesetzestafeln; Maiestas) und die Verkündigungstafel, die jener Gruppe zugehört, die Boeckler mit dem Meister des Registrum Gregorii in Zusammenhang bringt. Die von Weitzmann zusammengestellte Gruppe Fuldaer Elfenbeinarbeiten vertritt die Wand eines Reliquienkästchens mit Aposteln und Tierkreiszeichen (Bayerisches Nationalmuseum). Die bedeutendste Erweiterung hat die ottonische Kunst durch Werke der Goldschmiedekunst erfahren. Als ein weiteres Zeugnis jener, vielleicht Bamberger Filialschule, die schon in Bern durch den Tragaltar von Watterbach und einige Bucheinbände vertreten war, ist ihr kostbarstes Werk, das Kreuz-Portatile Heinrichs II. aus der Reichen Kapelle zu sehen. Von der figürlichen Treibarbeit der Reichenau selbst gibt die Wachs ausschmelze eines der Engel des Baseler Antependiums einen gewissen Eindruck. Aus der Regensburger Gruppe ist das Gisela-Kreuz hinzugekommen. Ihr darf man vielleicht auch die schöne Schmelzplatte mit dem Erzengel (Bayerisches Nationalmuseum) zurechnen. Die Hildesheimer Produktion ist durch die kraftvolle gegossene Krümme des sog. Bernwardstabes vertreten. Dazu kommen unter anderem zwei niedersächsische bzw. westfälische Armreliquiare (Braunschweig und Minden), das Filigrankreuz des Salzburger Domes und als kostbare Zeugnisse weltlicher Goldschmiedekunst die Krone der Hl. Kunigunde und die Adlerfibel des Mainzer Gisela-Schmuckes. Die für das Bild der ottonischen Goldschmiedekunst so wichtige Essener Gruppe, die man in Bern schon vermißte, fehlt leider auch in München. Für die Essener Madonna, das schönste Beispiel jener engen Verbundenheit des monumentalen Andachtsbildes mit der Goldschmiedekunst, die für die ottonische Vorstellung vom Heiligen so bezeichnend ist, gibt die Imad-Madonna trotz ihres fehlenden Goldbelages einen gewissen Ersatz. Ihr zur Seite steht der großartige formenstrenge Bronzekruzifix aus Werden. Daß der große Holzkruzifix aus Ringelheim, der nach seiner Restaurierung hier zum ersten Male ausgestellt ist, ottonisch sei, wird trotz mancher ottonischer Züge zumal in der Behandlung des Leibes wohl nicht unbestritten bleiben. Durch die große Zahl hervorragender Werke der Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei zeigt die Münchner Ausstellung ein Gesamtbild der ottonischen Kunst, in

dem die einzelnen Kunstgattungen ihrer Bedeutung entsprechend vertreten sind. Bei der romanischen Kunst dagegen ist das Gewicht etwas nach der Seite der Goldschmiedekunst verschoben. Das liegt nicht nur an der relativ geringen Zahl der ausgestellten Handschriften. Über ein Drittel der im Katalog verzeichneten Codices sind weggelassen worden. Es liegt weitgehend auch an der Schwierigkeit, Goldschmiedekunst und Buchmalerei nebeneinander so aufzustellen, daß beide gleichermaßen wirken. Eine Vitrine mit Goldgerät wird den Blick immer mehr anziehen als eine anspruchslosere Buchvitrine — zumal dann, wenn wie in München in einem großen Raum die Handschriften in Pultvitrinen an den Wänden und die Goldschmiedearbeiten in hohen Vitrinen im Raum ausgestellt sind. Das leise Übergewicht der romanischen Goldschmiedekunst ist indessen kein Fehler der Ausstellung. Denn das gesteigerte Bedürfnis nach Reliquiaren und kultischem Gerät, in dem auch der Übergang von Gold zu vergoldetem Kupfer weitgehend begründet ist, gehört wesentlich zum Bild der romanischen Kunst. Deshalb bedauert man auch, daß keiner der großen, für die deutsche Romanik so kennzeichnenden Reliquienschreine gezeigt werden konnte.

Die Auswahl der romanischen Handschriften beschränkt sich auf wenige, besonders qualitätvolle Hauptwerke der wichtigsten Schulen. Von ihnen ist nun auch Hildesheim, das in Bern fehlte, durch das Ratmann-Sakramentar vertreten. Dagegen fehlt diesmal die Költnische Produktion, von der in Bern charakteristische Werke wie die Evangeliare aus München-Gladbach, St. Aposteln und St. Pantaleon zu sehen waren. Aus der spätromanischen Buchmalerei wurden u. a., dem neuen Namen der Ausstellung entsprechend, einige der in Bern gezeigten illustrierten Handschriften weltlicher Dichtung weggelassen. Neu hinzugekommen ist als ein französisches Beispiel das Hauptwerk der Pariser Buchmalerei des 13. Jhs., die Bible moralisée der Wiener Nationalbibliothek. Von Elfenbeinarbeiten ist die Neuerwerbung des Schnütgen-Museums, das ausdrucksstarke Fragment einer Kreuzabnahme, das Schnitzler mit einigem Vorbehalt in die Nähe der Bamberg-Michelsberger Gruppe setzt, meines Wissens hier zum ersten Male ausgestellt. Die romanische Goldschmiedekunst ist in reicher Fülle ausgebreitet. Wie in Bern ist die schwäbische Produktion nahezu vollständig, die des Maasgebietes gemessen an ihrer Bedeutung relativ schwach vertreten. Immerhin sind einige Meisterwerke des mosanen Bronzegusses neu hinzugekommen, wie der Kruzifix des Reiner von Huy und die beiden Leuchter des Hildesheimer Domschatzes aus der Werkstatt (wohl nicht von der Hand) des Meisters des Tragaltars von Stablo. Von den Költnischen Goldschmiedearbeiten, die man in Bern sah, fehlen u. a. die Erzengelplatten des Maurinusschreines, das Albertus-Kreuz aus St. Pantaleon und die niellierte Kelch-Cuppa des Kölner Diözesanmuseums. Einige wenige Stücke sind hinzugekommen, von denen der Gregorius-Tragaltar aus Siegburg das bedeutendste ist. Von den wenigen erhaltenen Goldschmiedearbeiten aus Bayern ist der spätromanische Ulrichskelch aus Ottobeuren zu sehen, vom Oberrhein neben dem schon in Bern gezeigten Kreuz von St. Trudpert das kleine Reliquienkästchen mit Halbfiguren aus Reichenau-Oberzell, das wohl eher um 1100 als um 1200 anzusetzen ist. Sehr beträchtlich konnte die Zahl der westfälischen und niedersächsischen Arbeiten vermehrt werden. Von Roger von

Helmarshausen sind nun auch seine beiden Hauptwerke zu sehen, der Abdinghofer Tragaltar der Paderborner Franziskanerkirche und der Tragaltar des Paderborner Domes. Von der Wirkung seines Stiles zeugen einige westfälische Arbeiten sowie die prunkvollen Scheibenkreuze des Hildesheimer Domschatzes. Die spätere Hildesheimer Produktion ist durch den Opusinterrasile-Einband des Ratmann-Sakramentars vertreten. Hier hätte man freilich gern eine der großen Grubenschmelzplatten des Hildesheimer Domschatzes gesehen. Von den spätromanischen Werken sind vor allem das Turmreliquiar des Mindener Domes, der Kelch der Braunschweiger Katharinenkirche sowie die Mindener Madonna zu erwähnen. Das Bild der romanischen Bronzegießerei wurde durch einige Großbronzen wesentlich bereichert: die als Kunstwerk wie als historisches Dokument gleich bedeutsame Bildnisbüste Friedrich Barbarossas, das Kopfreliquiar der Düsseldorfer Lambertikirche, den schönen lothringischen Osterleuchter des Bamberger Domes und den kraftvollen Pultadler des Hildesheimer Domschatzes, den man vielleicht in den Umkreis des Hildesheimer Taufbeckens setzen darf. Zu den rheinischen und bayerischen Textilien, die wie in Bern das Bild der romanischen Kleinkunst abrunden, ist u. a. das gestickte Leinen-Antependium aus Kloster Heiningen hinzugekommen. Von den wenigen romanischen Holzkulpturen ist das wohlbekanntere Freudenstädter Pult durch seine in sorgfältiger Restaurierung freigelegte ursprüngliche Fassung eines der interessantesten Stücke der Ausstellung. Sie entspricht so sehr der Buchmalerei, daß Gombert glaubt sie mit schwäbischen Miniaturen in Verbindung bringen zu können. Das scheint kein Ausnahmefall zu sein. Auch die Fassung des Forstenrieder Kruzifix, der vor kurzem die Restaurierungswerkstatt des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege verlassen hat, ist ganz wie Buchmalerei. Man bedauert, daß nicht auch er in der Münchner Ausstellung gezeigt werden konnte. Die enge Verbindung, die offenbar noch in romanischer Zeit zwischen monumentaler Holzkulptur und Kleinkunst bestand, wäre noch deutlicher geworden. Einer der Teile der Holzdecke von St. Michael in Hildesheim vertritt eindrucksvoll die romanische Monumentalmalerei.

Besonderer Erwägung bedarf der Katalog. Er enthält neben Literaturangaben eine Fülle z. T. neuer Beobachtungen und Hinweise auf kunstgeschichtliche Zusammenhänge. Schon im Berner Katalog hatte Boeckler mehrfach diese sachlichen Angaben mit knappen stilistischen Charakterisierungen verbunden. Sie erscheinen im Münchner Katalog fast bei jedem bedeutenden Stück. Auch darin geht dessen Wert weit über seinen unmittelbaren Zweck hinaus. Wer sich mit der deutschen vorgotischen Kunst beschäftigt, wird immer wieder nach ihm greifen. Ein glücklicher Gedanke war es, dem Katalog ein kurzgefaßtes erklärendes Verzeichnis der Fachausdrücke (von Ernst Königer) beizugeben, das dem Nichtkunsthistoriker die Lektüre erleichtert. Weniger glücklich erscheint mir das große Format und die Unterbringung der meist vorzüglichen Abbildungen im Text, die die Benutzung des Kataloges in der Ausstellung selbst erschweren.

Die Ausstellung ist das Werk Albert Boecklers. Seiner Kenntnis und seinem Qualitätsgefühl verdanken wir die Auswahl der Objekte. Er hat die Ausstellung vorbereitet und organisiert. Er hat sie mit einem kleinen Stab getreuer Helfer aufgestellt. Von ihm

stammt der Katalog. In erster Linie ihm ist es schließlich zu danken, daß wir die Ausstellung in München sehen können. Er wurde dabei tatkräftig unterstützt durch die Direktion der Bayerischen Staatsbibliothek (Generaldirektor Hofmann, Direktor Ruf), das Bayerische Kultusministerium (namentlich Staatssekretär Sattler und Ministerialrat Keim), das Münchner Erzbischöfliche Ordinariat (Prälat Hartig) und nicht zuletzt durch die Public Affairs Division des amerikanischen Hohen Kommissars (Mr. Charles D. Winning, Mr. Edgar Breitenbach, Mr. Louis Miniclier, Mr. Stefan P. Musing) und den Bayerischen Rundfunk (Präsident Lippl), die der Ausstellung auch beträchtliche Geldmittel zur Verfügung stellten.

Karl Hermann Usener

KONRAD VON SOEST UND SEIN KREIS

Zu der Ausstellung des Dortmunder Museums in Schloß Cappenberg (mit 1 Abb.)

Diese Ausstellung, deren Zustandekommen neben den zahlreichen Kirchen und Sammlungen, die bereit waren, sich für einige Monate von ihren unersetzlichen Werken zu trennen, vor allem dem Leiter des Dortmunder Museums, Rolf Fritz, verdankt wird, stellt sich ein eng begrenztes Thema. Dieses Thema aber, wohl das großartigste, das die Kunstgeschichte Westfalens im Mittelalter zu bieten hat, füllt sie bis zum Rande aus. Um das Werk des Konrad von Soest, gipfelnd in den Altären von Dortmund und Wildungen, schließt sich der Kreis seiner westfälischen Zeitgenossen in ihren besten Leistungen.

Man muß in diesem Falle einmal auch von den Vorarbeiten sprechen. Es ist nicht zuviel behauptet, wenn man sagt, daß diese nicht zahlenmäßig, aber dem Gehalt nach sehr gewichtige Ausstellung die Frucht einer jahrelangen intensiven Bemühung um ihr Thema darstellt. Langwierige Restaurierungsarbeit war in der Werkstatt in Cappenberg zu leisten, um einige der großen Altäre des westfälischen Mittelalters in ihrem Bestand sichern und der Öffentlichkeit vorführen zu können. Es darf betont werden, daß die Wiederherstellung der Tafeln aus Bielefeld und Fröndenberg, Warendorf und Darup zu den Musterleistungen einer behutsamen, ihrer Möglichkeiten und Grenzen bewußten Restaurierungstechnik gehört. Das Hauptwerk der Ausstellung, der Wildunger Altar, wurde in den Werkstätten des hessischen Landeskonservators zu Marburg wiederhergestellt, wobei nur das Mittelbild in neuem Glanze strahlt, während die Flügel größtenteils noch den alten Zustand zeigen. Wir möchten die Meinung aussprechen, daß in diesem Falle die Reinigung um einige Grade zuweit getrieben wurde, die Spuren natürlichen Alterns zu sehr getilgt sind. Der unerfreuliche Zustand der Flügelbilder aber überzeugt den Besucher leicht von der Notwendigkeit von Maßnahmen, die den kostbaren Bestand solcher Tafeln sichern. Es wäre zu wünschen, daß auch der letzte der großen Altäre, der Berswordt-Altar der Dortmunder Marienkirche, in der Cappenger Werkstatt wiederhergestellt wird.

Der warme und milde Farbenglanz dieser Tafelbilder des frühen 15. Jahrhunderts ist für den Besucher, der nur schauen will, wohl der bestimmende Eindruck. Er steigert