

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

5. Jahrgang

Februar 1952

Heft 2

LE SIÈCLE DE BOURGOGNE

1951 hat eine großartige Burgundische Ausstellung ihre Runde durch das Musée de Dijon, das Reichsmuseum in Amsterdam und das Palais des Beaux-Arts in Brüssel gemacht. Der Bestand war jeweils etwas variiert: in Dijon konnten beispielsweise die nicht-transportablen, museumseigenen Prachtgräber der Herzoge und der Altar des Jacques de Baerze aus der Chartreuse de Champmol einbezogen werden, in Brüssel der eben restaurierte Genter Altar und das Stundenbuch von Turin. Aber auch ohne solchen Zuwachs war der konstante Bestand der Ausstellung beträchtlich: Werke mit den erlauchtesten Namen von Melchior Broederlam bis Hieronymus Bosch und Albrecht Dürer, wie man sie in einem ähnlichen Ensemble seit der Exposition de la toison d'or in Brügge 1907, der großen Flandrischen Ausstellung 1913 in Gent und den „Trésors de l'Art Flamand“, Antwerpen 1930, nicht wieder zusammengebracht hatte.

Das Thema mußte, ganz abgesehen von seiner visuellen Suggestion, auch die Neugierde der Wissenschaft wecken. Gibt es doch kaum einen anderen ebenso schwer zu umgrenzenden Komplex von gleicher zentraleuropäischer Bedeutung wie diese sogenannte Burgundische Kunst, zu deren Ambiente Pisanello und Konrad von Soest ebenso gehören wie der Meister der Verkündigung von Aix und Hans Multscher. Faßt man das Problem aber strenger regional, so werden in dieser Kunst Ueberlieferungen sichtbar, die — beispielsweise in der Plastik durch die Mittlerschaft des Jean de Liège — bis in den Bereich jener mittelalterlichen „Art Mosan“ zurückreichen, die im gleichen Sommer 1951 in einer großen Ausstellung in Lüttich eine glanzvolle Darbietung gefunden hat.

Angesichts dieser evidenten Schwierigkeiten der Limitierung war es wichtig, das Thema dieser Burgundischen Ausstellung im historischen Sinn zu kommentieren. Dies ist in den Begleitworten der Kataloge durch L. Febvre und H. David, bzw. R. van Luttervelt und F. Vercauteren in vorzüglicher Weise geschehen. Leider hatte man

aber nicht den Eindruck, daß für die Auswahl der Objekte die für den Begriff des Burgundischen nur aus der politischen Geschichte zu gewinnenden Maßstäbe in gleicher Exaktheit verbindlich gewesen sind. Vielmehr mußte man vor allem auf Grund der Schwierigkeiten der Entleihungen nehmen, was sich an superben Titeln bot, und da es zwischen einem Jean Malouel und Hugo van der Goes oder Claus Sluter und Jan Borreman wirklich keine unmittelbaren formalen Gemeinschaftlichkeiten gegeben hat, so mußte sich die Ausstellung in all ihrer Schönheit unvermeidlich im Illustrativen erschöpfen, wenn man nicht als kunstwissenschaftliches Ergebnis die Erfahrung buchen will, daß ein Stilbegriff „Burgund“ tatsächlich nur an den Kunstwerken zu erweisen ist, die in der Spätzeit des 14. und im 15. Jahrhundert in den Landschaften zwischen Loire, Rhone und Rhein geschaffen worden sind. Leider konnte die Ausstellung im einzelnen (so etwa zur Klärung jener wichtigen, rätselhaft isolierten Gruppen von Plastik aus dem Kreis des Rogier van der Weyden) nichts Neues beitragen.

Liest man in den umfangreichen vorliegenden Quelleneditionen über burgundisches Hofleben, so gewinnt man den Eindruck, daß in dieser Phase das Kunstgewerbliche von der modischen Kleidung bis zum prunkvollen Tand des Hausgerätes eine später nicht wieder erreichte künstlerische (und soziale) Bedeutung gehabt hat. Hier liegt (vor allem auf dem Gebiet des Profanen) eine Wurzel jener Kleinkunst, die mit Unrecht für eine symptomatische Errungenschaft des 16. Jahrhunderts gehalten wird, und es ist beispielsweise kein Zufall, daß die Gültigkeit der burgundischen Hofkleidung bis zum Anbruch der spanischen Epoche reicht (bzw. in sie mündet). Eben diese Darstellung der Blüte eines höfischen Kunstgewerbes war eine merkwürdige Schwäche der Ausstellung. Zwar hat man sich nicht gescheut, Beispiele der großen Teppichserien bis aus Tarragona und Zamora herbeizuschaffen, und es entstand dadurch wirklich etwas von jener Folie, die man sich für die ursprüngliche Wirkung der burgundischen Pracht vorstellen muß. Es war aber durch nichts aufzuwiegen, daß die Schweiz aus der Burgunderbeute von 1476 unter ausdrücklicher Berufung auf deren Unantastbarkeit nur kleine Proben hatte zur Verfügung stellen können. Die Berner Ausstellung 1936 ließ ahnen, welche Bedeutung diesem Bestand für die Erforschung und für jede Darstellung des Burgundischen zukommt. Es ist eines der wichtigsten Anliegen, daß die Schweiz einmal eine Gesamtpublikation dieser Objekte mit allem Zubehör unternimmt.

Auch wenn das an der Burgunderbeute haftende Servitut eine Einbeziehung dieses wichtigsten historischen Bestandes unmöglich machte, so war dies nicht der einzige Wunsch, der unerfüllt geblieben ist. Vor allem gilt dies von der Goldschmiedekunst, deren Darbietung die für die Zeit typische Fülle mangelte. Das köstliche kleine Goldemailtriptychon aus der Sammlung Gutmann, der Affenbecher der Sammlung Rüttschi, das Chalcedon-Goldmedaillon Philipps des Guten aus der Münchener Schatzkammer, das Reliquiar Karls des Kühnen aus der Kathedrale von Lüttich, der Kelch der Jakobäa von Bayern aus Gouda und der Kelch Philipps des

Schönen aus Bern waren die hervorragendsten Beispiele, die man gern noch vermehrt gesehen hätte, zudem die wissenschaftlichen Probleme, die sich an die frühen Goldemailarbeiten knüpfen, jetzt durch die Thesen Krauheimers in einem neuen Licht erscheinen. Aber auch die Wucht der Bergkristallkrüge und Deckelbecher (Wien) gehörte zum Bereich der burgundischen Pretiosen, und aus dem Louvre fehlten jene Elfenbeinskulpturen, deren Vergleich die „burgundische“ Entstehung der Kußtafel aus St. Maurice und der Vanitasgruppe aus dem Bayerischen Nationalmuseum zur Gewißheit erhoben hätte. Leider fehlten auch die (charakteristischerweise) burgundischen Inkunabeln der Glyptik, der Onyxcameo mit der Darstellung einer Madonna in Wien und der Onyxcameo mit dem imago pietatis in Florenz.

So ist vielleicht das der Neuzeit zugewandte Gesicht der burgundischen Kunst trotz der Ausweitung bis in die Maximilianische Zeit in dieser Ausstellung weniger deutlich geworden als der „Herbst des Mittelalters“, unterstrichen vor allem durch die epische Note der zahlreich ausgelegten Meisterwerke der Buchmalerei. Immerhin war der Zauber des Eindrucks — vielleicht eben deshalb — stark genug, daß der Genter Altar in dieser Umgebung nicht mehr wie eine zur Tafelmalerei erhöhte Miniatur wirkte, sondern wie ein Juwel, kristallisch klar und voll magischer Leuchtkraft.

Theodor Müller

AUS DER AUFBAUARBEIT DER BREMER KUNSTHALLE

(mit 2 Abbildungen)

Seit dem letzten Bericht in der Kunstchronik über die Bremer Kunsthalle (Januar 1951) haben sich Haus und Sammlungen auf Grund staatlicher Hilfe und vor allem auch durch eine Reihe bedeutsamer Stiftungen von privater Seite erfreulich weiter entwickeln können. Die Bauarbeiten sind, bis auf die Wiederherrichtung des Lichthofes, vorläufig abgeschlossen. Zum Dezember 1951 konnten sämtliche Galerieräume wieder in Benutzung genommen werden, wobei gegenüber dem Vorkriegszustand ein großer Oberlichtsaal hinzugewonnen wurde (ehemals Festsaal mit Fresken von M. v. Beckerath — im Krieg zerstört). Er enthält heute die französische Malerei von Delacroix bis Manet als einen der Hauptbestandteile der Sammlungen und die eben erworbene „Venus“ von Maillol (siehe unten). Dieser Saal ist als einziger der neuen Räume mit grauem Velvet ausgeschlagen, während die übrigen neuen Säle und Kabinette mit hellgestrichenem Rupfen bespannt sind (französische Malerei und Plastik vom Impressionismus bis zur Gegenwart, deutsche Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts). Ein kleiner Oberlichtraum ist nur mit französischer Druckgraphik von ca. 1850 bis heute behängt, die regelmäßig ausgewechselt wird. In der Mitte steht hier das „eherne Zeitalter“ von Rodin, wie auch der „Täufer“ in einem anderen größeren Saal als Freifigur aufgestellt ist. In dem bereits hergerichteten Teil der Galerie wurde der größte Teil der Niederländer-Sammlung in drei Räumen (Lastman,