

# 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

14. Jahrgang

September 1961

Heft 9

## DEUTSCHE UND NIEDERLANDISCHE MALEREI ZWISCHEN RENAISSANCE UND BAROCK

EINE NEUE ABTEILUNG DER MÜNCHNER PINAKOTHEK

(Mit 4 Abbildungen)

Seit einigen Monaten ist die Alte Pinakothek um eine im Erdgeschoß aufgestellte Abteilung reicher geworden, die für die altberühmte Galerie einen wesentlichen Zuwachs bedeutet, obwohl sie sich in der Hauptsache aus deren überlieferten Beständen zusammensetzt. Schon zur Zeit des Kurfürsten Maximilian I. (1597 – 1651) war die „deutsche und niederländische Malerei zwischen Renaissance und Barock“, wie man die neue Saalreihe etwas weitschweifig, aber treffend etikettiert hat, in den Münchner Sammlungen bevorzugt vertreten; und durch die Übernahme der Wittelsbachischen Galerien von Mannheim, Zweibrücken und namentlich von Düsseldorf gewann diese Abteilung vor etwa hundertundfünfzig Jahren einen derartigen Umfang, daß sich ihr nur der Prado in Madrid und das Kunsthistorische Museum in Wien an die Seite stellen lassen. Diesen besonderen Aspekt aufs neue zu voller Geltung zu bringen, war eine schon seit langem empfundene und nunmehr durch die Gunst der Umstände ihrer Verwirklichung näher gebrachte Ehrenpflicht.

„À quelque chose malheur est bon“, lautet eine alte, sich auch in diesem Fall bewährende französische Spruchweisheit. Durch die teilweise Zerstörung des Pinakothek-Gebäudes im Kriege war es erforderlich geworden, mit der Verwaltung an eine andere Stelle zu übersiedeln, wo sie sich bis zur Beendigung des provisorischen Zustandes einigermaßen zur Zufriedenheit eingelebt hat. Die Neuplanung ergab mithin die Möglichkeit, das Klenzschke Gebäude von den darin wenig zweckmäßig untergebrachten Verwaltungsräumen zu entlasten und das so freiwerdende Erdgeschoß für Sammlungszwecke auszunützen. Was heute gezeigt wird, ist der erste Teil dieser Umgestaltung; er betrifft einstweilen nur den Ostflügel und eine kurze Raumfolge an der nörd-

lichen Längsseite des Gebäudes. Später werden die entsprechenden Säle des Westflügels hinzugewonnen werden, in denen sich alsdann die altdeutsche Malerei ausführlicher und sinngemäßer darbieten lassen wird, als es an ihrer jetzigen Stelle möglich ist. Es hat gewiß seine Berechtigung, daß wir eine für unsere eigene künstlerische Kultur so ungemein wichtige Entwicklungsphase in besonderer Fülle zu veranschaulichen suchen; Bedenken aber werden nicht ausbleiben können, wenn sich unmittelbar neben den „übernationalen“ Meisterwerken eines Dürer, Holbein, Grünewald, Burgkmaier, Altdorfer oder Cranach mit genau der gleichen Akzentuierung umfangreiche Arbeiten mittlerer oder gar unter-mittlerer Qualitätsstufe dem Auge aufdrängen. Hier ist es angebracht, eine scharfe räumliche Trennungslinie zwischen demjenigen zu ziehen, was sich neben einem Rogier van der Weyden, einem Dirk Bouts, Memling oder Quentin Massys als gleichrangig zu behaupten vermag, und dem, was dagegen – für ein national und regional unvoreingenommenes Auge wenigstens – in fühlbarer Weise abfällt.

Eine allgemeine Bemerkung musealtechnischer Natur möge an dieser Stelle eingeschaltet werden. Man wird beim Besuch von Galerien öfter die Beobachtung machen, daß sich Bilder von mittlerer Qualität sehr wohl hie und da zur Bereicherung des kunsthistorischen Gesamtaspektes unter Werke höheren Ranges einreihen lassen, falls es sich um kleinere, sozusagen „unauffällige“ Stücke handelt, daß aber die Einfügung eines nicht völlig niveaugleichen Bildes, wenn es durch umfangreiches Format seine Umgebung „an die Wand drückt“, von geradezu verheerenden Folgen für die Wirkung eines ganzen Raumes werden kann. Man denke sich einmal die beiden monumentalen Altargemälde von Tiepolo im Settecento-Saal der Pinakothek durch zwei gleich große Stücke von Künstlern wie Pittoni oder Diziani ersetzt, und man wird verstehen, worauf diese Bemerkung hinauswill. Und überträgt man das Gesagte von der italienischen auf die altdeutsche Malerei, so ist die unausweichliche Konsequenz, daß beispielsweise die vier jeweils drei Meter hohen Altarflügel von Martin Schaffner, die die Hauptwand des altdeutschen Saales im Obergeschoß beherrschen, und die Flügel des Kaisheimer Altars von Holbein d. Ä., die dort die Fläche einer ganzen Wand für sich beanspruchen, weitaus angemessener in einem großen Saal mit Seitenlicht – wie er im Erdgeschoß vorhanden ist – placiert werden könnten als hier, wo ihre an sich durchaus achtbare, aber hellbeleuchtete und gar zu voluminös zur Schau gestellte Mittelwertigkeit der einheitlichen Wirkung des Ganzen empfindlichen Eintrag tut.

Es versteht sich von selber, daß die Umgestaltung der ursprünglich für reine Verwaltungszwecke gedachten Räume in Galeriesäle und -kabinette nicht ohne schweres Kopfzerbrechen der dabei beteiligten kunsthistorischen und bautechnischen Fachleute vor sich gehen konnte. So mußte beispielsweise das frühere Vestibül in einen monumentalen Ausstellungsraum umgeschaffen, eine in ihrer Engigkeit unverwendbare Durchgangstür erweitert und nicht unwesentlich verschoben werden; aus einem zwangsläufig entstandenen dunklen Durchgangsraum ward wie durch Zauber ein

suggestives kleines Kabinett mit schreinartigen, von innen beleuchteten Wandvertiefungen, in denen sich miniaturhafte Figurenbilder der Manieristen des Sprangerkreises und Landschaftchen von Meistern wie Paul Bril und Jan Brueghel auf reizvoll ungezwungene Weise unterbringen und gruppieren lieben. Wenn dem so entstandenen Raumensemble naturgemäß etwas Zufälliges und Lockeres anhaftet, so empfindet der Besucher dies keineswegs als einen Nachteil, sondern eher als angenehmen Kontrast zu der im Obergeschoß herrschenden schematischen Einteilung in riesige Säle und kleine Kabinette, die sich beide in der gleichen langen Fluchtlinie aneinanderreihen (Abb. 2 - 3).

Trotz dieser gewissen Zufälligkeit in der Abfolge der axial verschieden gelagerten, nach Größenmaß und Proportion stark unterschiedenen Räume, hat sich das vorhandene reiche Bildmaterial recht übersichtlich und klar darin unterbringen lassen. Die historische Folge beginnt mit den sogenannten Romanisten, unter denen Roymerswaele mit dem berühmten Steuereinnahmerpaar von 1538, Hemessen sehr imponierend mit drei kraftvoll bewegten biblischen Szenen (Abb. 1) - auf einer Wand aneinandergereiht - und Willem Key mit der berühmten, früher Massys zugeschriebenen „Pietà“ sowie dem (einstmals Raffael genannten!) monumentalen „hl. Hieronymus“ besonders hervorragen. Es folgt in einem kabinettartigen Raum eine Anzahl kleinerer, naturalistisch oder genrehaft aufgefaßter Bilder, darunter die vor wenigen Jahren (1954) erworbene Ansicht eines „Gehöfts“ von Cornelis van Dalem, die, von 1564 datiert, beinahe als eine Inkunabel der Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts gelten könnte und das annähernd gleichzeitige, 1917 erworbene „Schlaraffenland“ von Pieter Breughel (1567 datiert). Der aus dem früheren Vestibül gewonnene angrenzende Raum, dessen ursprüngliche Bestimmung wohl nur die wenigsten heutigen Besucher ahnen dürften, nimmt die meist umfangreichen Werke der deutschen Malerei des späteren 16. Jahrhunderts auf, von den venezianisch beeinflussten Porträts eines Christoph Amberger um 1550 bis zu der von 1590 datierten monumentalen „Auferweckung des Jünglings von Nain“ von Hans von Aachen, die aus der alten kurfürstlichen Galerie München stammt.

Kunsthistorisch interessant ist die Gegenüberstellung der beiden 1930 erworbenen Bildnisse von Hans Christoph und Veronika Vöhlín des zweimal (in Tizians Begleitung) von Venedig nach Augsburg gereisten Holländers Lambert Sustris mit den beiden antiken Historien seines in Florenz unter Vasari geschulten Sohnes Friedrich Sustris, die dem altbayrischen Kunstbesitz (Galerie Schleißheim) entstammen: venezianische und florentinische Kunstweise treten sich hier in den Werken von Vater und Sohn in ungemildertem Kontrast entgegen. Zu bedauern bleibt, daß der Hauptvertreter dieser gerade für die bayrische Malerei der Spätrenaissance so wichtigen Gruppe italienisch geschulter Niederländer, Pieter Candid, nicht besser und charakteristischer vertreten ist als mit der unbeträchtlichen Halbfigur einer alttestamentarischen Heroine und dem kostümlich überladenen Bildnis der Herzogin Magdalena. Man kann sich nach ihnen

von der wahren Bedeutung ihres Schöpfers nur eine höchst unzulängliche Vorstellung machen. Eine Ergänzung des Sammlungsbestandes in dieser Richtung sollte daher angestrebt werden.

Wiederum folgt auf einen monumentalen ein intimer Raum mit den Bildern der deutschen Italienfahrer vor und um 1600. Johann Rottenhammer ist hier mit drei Kupferbildchen, darunter einem „Jüngsten Gericht“ en miniature von 1598, als Prototyp der nordischen Verniedlicher Tintoretto's angemessen repräsentiert, und von Adam Elsheimer sieht man das aus der Düsseldorfer Galerie stammende poetische Nachtstück der „Flucht aus Ägypten“ von 1609 neben der frühen, von der Frankenthaler Schule beeinflussten „Predigt des Täufers“ und dem bereits in Rom gemalten „Brand von Troja“ (auch diese Bilder sind bezeichnenderweise sämtlich auf Kupfer gemalt).

Den nördlichen Abschluß des Ostflügels bildet wieder ein dreifenstriger Raum, der dem südlichen Ecksaal mit den Werken der Romanisten entspricht. Er ist den sogenannten Manieristen des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts vorbehalten und hat als Hauptstücke eine farbenprächtige „Götterversammlung“ von Abraham Janssens (aus der kurfürstlichen Galerie München), eine jüngst erworbene „Diana mit ihren Nymphen“ (Abb. 4) des gleichen Meisters, ein monumentales mythologisches Bild von Goltzius von 1614 (Venus und Adonis in inniger Umarmung vor einer Landschaft) und eine jener damals so beliebten figurenreichen „Göttermahlzeiten“ von Abraham Bloemaert aufzuweisen. Eine freie Kopie von Rubens (1614 datiert) nach dem berühmten „Bogenschnitzenden Amor“ Parmigianinos in der Wiener Galerie rundet das Gesamtbild beziehungsreich ab. Es ist von hohem Interesse, diese effektvolle, wenn auch etwas vergrößerte Umgestaltung des gegebenen Bildmotivs mit der werktreuen Kopie zu vergleichen, die die Pinakothek von Joseph Heintz besitzt, und die aufschlußreiche direkte Konfrontation der beiden so verschiedenartigen Repliken sollte sich vielleicht einmal ermöglichen lassen.

Für den glanzvollen Abschluß der gesamten Abteilung aber sorgen die sich längs der nördlichen Seite des Klenzebaues anschließenden Kabinette mit den sorgsam durchgeführten, aufs reichste staffierten Landschaften von Jan Brueghel („Sammetbrueghel“). Es sind nicht weniger als 30 Werke dieses von Sammlern und Kunstfreunden jederzeit hochgeschätzten Meisters, die sich hier, größtenteils aus den Galerien von Mannheim und München stammend, zusammengefunden haben und in denen man die Eigenart des fruchtbaren Antwerpener von jeder denkbaren Seite her kennenlernen kann. Um ihn gruppieren sich andere, ziselierend durchgeführte Landschaften und Genreszenen seiner Zeitgenossen und Landsleute, unter ihnen Frans Francken, Alexander Keirincx, Joos de Momper, Roelant Savery und David Vinckeboons, der letztere mit einem von Figuren bis in die fernste Raumentiefe wimmelnden „Gang nach Golgatha“ von 1611 aus der Düsseldorfer Galerie, auf dem das vorgebliche Hauptmotiv von einer Fülle genrehafter Nebensachen fast ganz erdrückt wird.

Was bei der Würdigung der neugeschaffenen Abteilung ein keineswegs untergeordnetes Interesse beansprucht, ist die, um es mit einem Worte zu sagen: beispielgebende Art ihrer Schaubarmachung. Alle Räume sind in gedeckten Tönen mit Seiden- oder Sammetstoffen bespannt (die Brueghel-Kabinette mit einer japanischen Grastapete, die in idealer Weise mit der „Sammtartigkeit“ der Bilder harmoniert), und die Kunstwerke selber hängen durchweg in Augenhöhe, wodurch eine Betrachtung ohne Körperverrenkungen möglich wird. Wie fern sind wir hier von jener Art „avantgardistischer“ Galeriestäle, in denen selbst das obligatorische Tragen einer Schneebrille nur einen unzulänglichen Schutz gegen die schlohweiß gekalkten Wände gewährt und die grausam tiefe Hängung der Gemälde den Beschauer zu einem beständigen Wechsel von Knie- und Rumpfbeugen nötigt! (Abb. 2 – 3).

Und noch etwas verdient als richtungweisend für künftige Neuordnungen hervorgehoben zu werden: die sorgsame, taktvolle Anpassung der Rahmen an die einzelnen Bilder. Die fürstlichen Galerien früherer Jahrhunderte bevorzugten bekanntlich eine einheitliche Rahmung, ein für die Geschmacksrichtung jener Epoche bezeichnender, nur vom historischen Gesichtspunkt aus verständlicher Versuch, Verschiedengeartetes zu einer festlich-einheitlichen Wirkung zusammenzufassen. Die Galerie des Palazzo Pitti und die Dresdner Gemäldesammlung bieten heute noch charakteristische Beispiele dieser natürlich nur auf Kosten der einzelnen Kunstwerke möglichen Uniformierung. Gegenwärtig dürfte es wohl niemandem mehr einfallen, ein derartiges Rezept zu befürworten; doch scheint mir auch das entgegengesetzte Extrem, die Wahl individuell angepaßter Rahmen für jedes einzelne Gemälde, keine empfehlenswerte Lösung zu sein, aus Gründen, die sich leicht einsehen lassen. Im vorliegenden Falle hat man mit Glück einen mittleren Weg eingeschlagen: alle ausgestellten Werke sind einheitlich in dunklen Holzönen, aber in verschiedener Profilierung und Breite gerahmt; goldene Verzierungen bilden die Ausnahme und treten niemals aufdringlich hervor. Nur wer selber einmal mit der Aufgabe befaßt war, stilistisch geeignete alte Rahmen für alte Bilder auszusuchen, und zwar derart, daß sie sich gegenseitig nicht „weh tun“, wird ganz die Sorgfalt würdigen können, mit der in jahrelanger Mühe ein harmonisches, dem durchschnittlichen Beschauer eine Selbstverständlichkeit scheinendes Ensemble geschaffen wurde. Der Name von Leo Cremer, dem diese so eminent wichtige (und nur zu leicht unterschätzte) Aufgabe zufiel, soll hier mit besonderer Dankbarkeit genannt werden.

Gleich dem oberen Geschoß haben auch die neuen Räume des Parterre eine Beleuchtungsanlage erhalten, die ihren abendlichen Besuch ermöglicht und die so wohl-gelungen ist, daß die Schönheiten mancher Bilder unter künstlichem Licht noch besser zur Geltung gelangen als bei Tage. Jenen Besuchern der Pinakothek endlich, die sich von der Fülle des Gesehenen etwas erholen und zu „neuen Taten“ stärken möchten, sei die trostreiche Nachricht gegeben, daß sie hierfür in dem zweckmäßig gelegenen und mit geschmackvoller Einfachheit ausgestatteten Erfrischungsraum eine willkommene – und, wie der Augenschein lehrt, gern benützte – Gelegenheit finden werden.

Eine sich mir unabweisbar aufdrängende Besorgnis sei abschließend nicht verschwiegen. Durch die Eröffnung einer immerhin ziemlich umfangreichen, nur den nördlichen Schulen gewidmeten Abteilung und die in Aussicht stehende beträchtliche Erweiterung des altdeutschen Bilderbestandes könnte leicht das schon ursprünglich bestehende Mißverhältnis zwischen der italienischen, französischen und spanischen Schule einerseits und den „germanischen“ Schulen andererseits noch fühlbarer werden – was bei einer auf Universalität angelegten Galerie unter allen Umständen verhütet werden sollte. Es gibt hierfür zwei naheliegende Möglichkeiten. Die eine besteht darin, die im Obergeschoß durch das Abwandern eines Teils der Altdeutschen freiwerdende Behangfläche in geeigneter Weise den romanischen Schulen zugute kommen zu lassen, die andere in der Heranziehung der jetzt provisorischerweise von der chinesischen Sammlung Preetorius beanspruchten Räume für die italienische Malerei „zwischen Renaissance und Barock“. Da die jetzt neu ausgestellten niederländisch-deutschen Werke dieses Zeitraumes nun einmal unter überwiegendem italienischen Einfluß entstanden sind, dürfte es sinngemäß sein, diese nord-südlichen Beziehungen auch durch eine gewisse Anzahl von Räumen mit späteren italienischen Cinquecentisten entsprechend zu verdeutlichen. Gewiß sind die vorhandenen Sammlungsbestände in dieser Hinsicht nicht allzu reichhaltig, umfassen aber immerhin Künstler wie Pontorno, Beccafumi, Vasari, Spanier wie Beruguete, Pantoja de la Cruz und einige Anonyme von Qualität; auch ließen sich „manieristische“ Venezianer wie Palma giovane, Peranda und andere leicht in dies Ensemble einordnen, ganz abgesehen von der Möglichkeit, durch gelegentliche Ankäufe die Lücken der romanischen Bestände allmählich auszufüllen. Alle hier genannten Künstler, bis auf Pontorno und Beccafumi, sind zur Zeit in der Pinakothek nicht vertreten, obwohl es an ausstellungsreifen Werken ihrer Hand keineswegs fehlen würde; und die derzeit im Venezianersaal hängende, aus dem harmonischen Gesamtbild aufs empfindlichste herausfallende Madonna von Pontorno – die man sinngemäß durch den leider nach Schleißheim verbannten herrlichen „Amor mit zwei Hunden“ von Paolo Veronese ersetzen sollte – würde erst, unter Werke gleicher Art und Schule eingeordnet, zu entsprechender Wirkung gelangen. Bis dahin könnte ihr ein vorübergehendes Exil extra muros kaum nachhaltig schaden, zumal kompetente Pontorno-Spezialisten wie Clapp ihre Eigenhändigkeit mit einleuchtenden Argumenten anfechten.

Daß trotz all des Verdienstlichen, das von Ernst Buchner und Kurt Martin für die Pinakothek geleistet worden ist, bisher noch so manche Wünsche offengeblieben sind, möge nicht als Herabsetzung des von ihnen Geschaffenen aufgefaßt werden, vielmehr als ein Ansporn für die verantwortlichen Stellen – im besonderen für die bayerische Regierung –, alles Erdenkliche zu tun, um eine der schönsten Galerien, die unser Kontinent aufzuweisen hat, der internationalen Kunstwelt in einer Form darzubieten, die als ihrer selbst und unseres Landes würdig bezeichnet werden darf.

Hermann Voss