

Das Benzinische Legat, aus 151 Gemälden bestehend, umfaßt vornehmlich jenen Abschnitt Münchner Kunst, der sich über den Zeitraum von 1840 bis 1900 erstreckt, darüber hinaus sind neben den Münchner Meistern wie Spitzweg, Schleich, Lier, Baisch, auch Bilder von Feuerbach, Schirmer und Morgenstern vertreten (Abb. 4).

In den zwanziger Jahren wurde die Sammlung erweitert durch moderne Maler wie Max Slevogt, Wilhelm Trübner, Albert Weisgerber und Hans Purrmann. Die Verpflichtung zur Konzentration auf einen beizubehaltenden regionalen Schwerpunkt schien sinnvoller als nur lückenhafte Überblicke vermitteln zu wollen. Ferner wurde, als Ergänzung, eine graphische Sammlung angelegt, die eine umfassende Übersicht über die europäischen Stilbewegungen seit der Jahrhundertwende ermöglicht. Leider erlitt diese Institution beträchtliche Einbußen durch die unruhlich bekannte „Ziegler-Kommission“. Dessen ungeachtet konnte der alte Bestand inzwischen nicht nur wieder erreicht, sondern noch wesentlich vermehrt werden.

Die kunsthandwerklichen Sammlungen der Landesgewerbeanstalt — ursprünglich als Vorbildersammlung für das damalige Gewerbemuseum gedacht — umfassen nahezu viertausend Gegenstände, die laufend durch ausgezeichnete Erzeugnisse führender deutscher Künstler und Werkstätten ergänzt werden. Ihren Grundstock bildet die im Jahre 1880 von dem Münchner Bildhauer Gedon erworbene Kollektion kunstgewerblicher Altertümer. Es handelt sich hier um Textilien, Glas-, Metall- und Eisenarbeiten, Keramik, Möbel und Buchdruck, die zeitlich gesehen, von der Spätgotik bis zum 19. Jahrhundert reichen. Kurzum: Unsere kunsthandwerklichen Sammlungen bilden auch heute noch einen wichtigen Teil der 1927 aus dem Gewerbemuseum hervorgegangenen Abteilung Museum der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt.

Im Kriege — das Kunstgut konnte noch rechtzeitig ausgelagert werden — wurde das Hauptgebäude zerstört, während die Galerie und ein Ausstellungsflügel unversehrt blieben. Die Neuinventarisierung und Neuaufstellung der Bestände, die Herausgabe eines Kataloges zum fünfzigjährigen Jubiläum der Pfalzgalerie (Teilkataloge erschienen 1885, 1916, 1926) und nicht zuletzt der begonnene Wiederaufbau des alten „Gewerbemuseums“, werden es ermöglichen, die Sammlungen wieder ins rechte Licht zu rücken.

Die Alternative Galerie oder Ausstellung wurde zugunsten von letzterem entschieden. Die Vergangenheit soll nicht mehr mengenmäßig, sondern wertmäßig präsentiert werden. Schausammlung und Studiensammlung werden dies im besonderen legitimieren.

K. F. Ertel

REZENSIONEN

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Köln in der Zeit von 1450 bis 1515. Berlin, Deutscher Kunstverlag 1952. 140 S. und 254 Abb. Katoniert DM 43.—, Ganzleinen DM 46.—.

Mit diesem fünften Band seiner Geschichte der deutschen Malerei der Gotik tritt Stange in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts ein. Wie er in seinem Vorwort selbst

betont, steht er damit einer neuen Situation gegenüber. Ein umfangreicher Bestand an Denkmälern läßt sich auf die Werkstätten von verhältnismäßig wenigen, in ihrer Entwicklung durch Jahrzehnte hindurch faßbaren Meistern verteilen, die monographisch behandelt werden. Die Klarlegung des spezifisch Kölnischen und der mannigfachen Einflüsse von außen, das Oeuvre der einzelnen Meister nicht nur fest zu umgrenzen, sondern auch in eine überzeugende Reihenfolge zu bringen, die ein Bild von der Entwicklung des einzelnen Künstlers und der Kölner Malerei als Ganzes gewinnen läßt, sind die Hauptanliegen Stanges. Dabei ist auf Vollständigkeit des Materials Wert gelegt. Auch die weniger qualitativollen Werke, die innerhalb der Gesamtentwicklung eine untergeordnete Rolle spielen, werden herangezogen.

Unter Erweiterung des schon im dritten Bande Gesagten verteilt Stange die bisher ganz allgemein als „Lochner Nachfolge“ geführten Werke auf einige, von ihm zum Teil neu aufgestellte Meister. Dem Schöpfer des Heisterbacher Altares wird unter anderem auch der verstreute Altar mit Szenen aus dem Marienleben und der Passion zugeschrieben, von dem eine weitere Tafel mit der Anbetung der Könige in das Rheinische Landesmuseum, Bonn, gelangte (Kunstchronik 5 (1952), S. 167, Abb. 7). Die Vermutung, daß die Kreuzigung (ehem. Köln, jetzt Princeton, Abb. Reiners S. 96) zugehöre, ist ansprechend. Der Altar zeigt bereits den mittelrheinischen Einfluß des Meisters der Darmstädter Passion, der vom Meister der Johannesvision vermittelt wurde. Von der reizvollen Farbigkeit des Heisterbacher Altares ist nicht mehr viel übrig geblieben. Doch ist ein solches Nachlassen der Qualität mit der größeren Entfernung vom Vorbild denkbar. Die Tafel mit Mauritius und Genossen (G. N. M., Nürnberg, Gm 17), die Stange als Außenseite des Heisterbacher Altares vorschlägt, ist bei Kriegsende verbrannt (Band 3, Abb. 145, zeigt versehentlich Gereon und Genossen G. N. M., Gm. 14). Von dem 1458 datierten Gedächtnisbild für Werner Wilmerinck (W.-R. Mus. Nr. 97) ausgehend, wird eine weitere Werkgruppe zusammengestellt. Auf den Zusammenhang der Kreuzigung mit dem Altar aus dem Augustinerinnenkloster in der Zellen zu Köln (G. N. M., Gm. 18 u. 871) hat bereits der Katalog des Germ. Nat. Museums (1937) hingewiesen. Eine Hl. Agnes (Lugano), ein Altärchen mit dem Erasmusmartyrium (Köln; Abb. mit Flügeln bei Reiners, S. 104) und eine von F. Winkler veröffentlichte Gruppe von Miniaturen (W.-R. Jahrbuch 3/4 (1926/27) S. 123) werden angefügt. Die Nürnberger Flügel, das späteste Werk der Gruppe, verraten in dem Verhältnis von Raum und Figur bereits den Einfluß des frühen Rogier. Mit einem 1456 datierten Ursulazyklus (Köln, St. Ursula) wird u. a. die kleine Wiederholung des Dombildes (W.-R. Mus., G. N. M.) im Zusammenhang gebracht, die Lochners Werk verniedlicht. Der kürzlich im W.-R. Museum gereinigte Zyklus zeigt in der Freude am Stofflichen und den puppenhaften Figuren trotz seiner sorglosen Ausführung den Zusammenhang mit den Altarflügeln deutlich.

Wie einst Lochner, zugewandert, der Kölner Malerei neuen Impuls gab, so ist es nach dessen Tod wieder ein Fremder, der den ersten Anstoß zu grundsätzlich Neuem gibt. Die Vision des Hl. Johannes, die dem Meister den Namen gab, ist spätestens 1455/56, dem Todesjahr des Stifters Hermann Scherffgin, entstanden. Ein früheres

Datum ist jedoch wahrscheinlich. Der Meister zeigt sich in diesem Bild nicht moderner als Lochner, von dem er den Engel über Johannes übernimmt, sondern anders. Seinen engen Zusammenhang mit dem Meister der Darmstädter Passion hat bereits W. Hugelshofer (Städel-Jahrbuch 7/8 (1932) S. 79) erkannt. Die Bemerkung Stanges zu der Anbetung der Könige (Schweizer Privatbesitz) des Meisters „... dergestalt den Raum zu einer Grundlage der Bildkomposition zu machen, das war (für Köln) neu“, findet eine Bestätigung in dem obenerwähnten Bonner Bild. Der Lochner-Nachfolger übernimmt den äußeren Aufbau der Hütte, macht sie aber zu einer raum- und schwere-losen Hintergrundkulisse. Dem von O. Fischer (Pantheon 18 (1936), S. 318) zusammengestellten Werk des Meisters fügt Stange an: die Tafeln mit der Kreuzlegende (Frankfurt/M und Münster), die bereits Aldenhoven mit der Ärzetafel (ehem. W.-R. Mus. jetzt Lugano) in lockeren Zusammenhang gebracht hat, den Schmerzensmann von Engeln gehalten (Berlin 1198 A) und „mit einigen Bedenklichkeiten“ den rechten Flügel einer Verkündigung (Berlin Nr. 1199). Der direkte Einfluß der niederländischen Malerei ist erstmals deutlich faßbar im Werk des Meisters der Verherrlichung Mariae. Stange erkennt Rogier van der Weyden oder den Meister von Flémalle als die Gebenden und schreibt dem Meister bereits den Verkündigungsendel auf der Außenseite der kleinen Wiederholung des Dombildes zu. Ist dies richtig, so wäre auch werkstattmäßig sein enger Zusammenhang mit der Lochnerschule bewiesen. Aldenhoven sah in ihm noch einen Meister aus Lüttich.

Von dem dritten Meister, dem der Georgslegende, den Stange dem „Introitus des neuen Stils“ zurechnet, wird gesagt: „Schüler von Rogier war er, will er sein. Vielleicht hat er insbesondere bei dem Meister der tiburtinischen Sybille gelernt, aber Rogiers Kunst war sein Ideal“. Der Hinweis auf den Meister der tiburtinischen Sybille erfolgte zuerst von W. Schöne (D. Bouts, S. 51). Das früheste Bild dieses Bouts Folgers, das Frankfurter, kann nicht vor 1473 entstanden sein (W. Schöne, JdpKs 63 (1942) S. 1 ff). Im gleichen Jahr starb der Stifter des Georgsaltars, doch vermutet Stange einen wesentlich frühere Entstehung des Altares, um 1460. Reiners hat bei den Rückseiten des 1473 datierten Altares der Werkstatt des Meisters des Marienlebens aus St. Columba (G. N. M. Nr. 19/20) an den Meister der Georgslegende gedacht. Die Bilder unterscheiden sich in der Tat sowohl in der Komposition wie in der Farbgebung von den Vorderseiten und sind bis auf geringfügige Ausbesserungen unberührt. Die Gruppe um den König, Zeugen der Enthauptung der Hl. Columba (Abb. Reiners, S. 125), setzt die Kenntnis des Erasmusaltars von D. Bouts voraus. Sie kehrt aber ähnlich mit dem gleichen aufdringlichen Spiel der Hände auf dem Georgsaltar (St. Georg segnet den vergifteten Kelch, Abb. Reiners, S. 114) wieder. Der zunehmende Häßlichkeitsrealismus wäre typisch für das letzte Jahrhundertviertel. (Vgl. die Wiederholung des Münchner Marienlebens durch den Meister der Aachener Schranktüren.) Sollte der Georgsaltar doch erst beim Tode Peter Kannegiessers in Auftrag gegeben worden sein? Die Möglichkeit, daß der Meister, aus Löwen kommend, zunächst in der Werkstätte des Marienleben-Meisters arbeitete, kann eine Stütze in Stanges Zuschreibung der Kreuzigung des Grafen Sayn im Aachener Münster an den Meister der Georgs-

legende finden. Auch zwischen dieser Tafel und der Rückseite des Hochaltars in St. Columba bestehen engere Beziehungen. In einer zweiten Gruppe von Bildern, die er an die Tafeln aus Werden a. d. Ruhr (London, Nat. Gallery) anschließt, sieht Stange die im 8. und 9. Jahrzehnt entstandenen Spätwerke des Meisters, der dem übermächtigen Einfluß des Meisters des Marienlebens erlegen sei. Dieser ist seit Lochner die stärkste Persönlichkeit, die in Köln gewirkt hat. Trefflich charakterisiert Stange seinen Stil und seine Entwicklung vom Münchener Marienleben bis zum Tersteegen-Altar in Köln. Eine ausgedehnte Werkstatt muß er unterhalten haben. Was läßt sich aber noch in dieser Werkstatt unterbringen und was muß anderen, selbständigen, deutlich faßbaren Künstlern zugeschrieben werden? In der Frühzeit spitzt sich diese Frage auf die sog. Lyversberger Passion zu, den 1464 von Johann Rinck und seinem Sohn Peter der Kölner Kartause gestifteten Altar (W.-R. Mus. und Flügelaußen-seiten G. N. M.). Stange spricht sich entschieden für einen Meister der Lyversberger Passion aus, dem er außer dem Altar in Linz a. Rhein wie schon Reiners Christus am Kreuz mit Heiligen und die Marienkrönung (beide München, H. G. 629 u. H. G. 625) zuschreibt. Wir möchten ihm in dieser Trennung beipflichten. Die beiden Meister unterscheiden sich ähnlich wie D. Bouts von dem Meister der Münchener Gefangennahme, dessen Gefangennahme vom Altar aus St. Laurenz der Lyversberger wiederholt. Stange hofft, das Problem endgültig lösen zu können, indem er in den Tafeln der Darstellung im Tempel (London) und der Himmelfahrt Mariens des Münchener Marienlebens die Mitwirkung des Lyversbergers an dem großen Altarwerk erkennt. Daß Gesellenhände an einem Auftrag von solchem Umfang mitgearbeitet haben, ist anzunehmen. Auch die Verlobung, auf dem gleichen Flügel wie die Himmelfahrt, unterscheidet sich in der Farbe von den übrigen Tafeln. Im Gewand des Joadim und des Hohenpriesters treten die sonst nicht gebrauchten Schillerfarben auf. Den Meister des Linzer und des Rinck'schen Altares eindeutig wiederzuerkennen, war mir nicht möglich. Wie steht es nun mit dem zeitlichen Verhältnis? Der Linzer Altar wurde 1463, wahrscheinlich nach einer kurzen Zwischenpause, vollendet. Die Lyversberger Passion wurde 1464 gestiftet, die Kreuzigung mit Heiligen ist 1466 datiert. Für das Marienleben gibt es kein festes Datum; Stange vermutet eine Entstehung zu Anfang der sechziger Jahre. Bringt man aber den Altar mit der Kunst des D. Bouts in Verbindung, so sollte man doch annehmen, daß dessen 1464 bestellter Löwener-Altar eine der Voraussetzungen gewesen sei. Der Meister des Marienlebens hätte dann mit glücklicher Hand den vom Lyversberger eingeschlagenen Weg fortgesetzt. Bereits Schöne (D. Bouts, S. 51) hat diese Möglichkeit des Verhältnisses angedeutet, während Stange zwei durch Herkunft und Schule verwandte Meister erkennt, von denen der Schwächere, der Lyversberger, mehr und mehr unter den Einfluß des Stärkeren gerät.

In den Kreis des Meisters des Marienlebens rechnet Stange auch den der Aachener Schranktüren, einen „derben, aber sehr anschaulichen Sittenschilderer“. Auf die kühne Theorie H. Buschs (Meister des Nordens, S. 57 u. 106), die sich Thieme-Becker, Band 37, ohne Einschränkung zu eigen macht, daß es sich bei dem Meister um einen Wan-

derkünstler handele, der identisch mit dem Meister des Johannes-Altars in Hildesheim sei, wird nicht eingegangen.

Treffend umschreibt Stange die Situation der Kölner Malerei um 1480. Der Meister des Marienlebens hatte noch einmal die gesamte malerische Produktion der Stadt einheitlich geprägt. Aber noch ehe er seine reifsten Alterswerke schuf, haben junge Meister, sehr entschiedene Individualitäten, diese Einheit gesprengt. Für den Meister des Bartholomäus-Altars konnte sich Stange auf die 1941 erschienene Monographie von Karl vom Rath stützen. Der Meister, dessen Kölner Geburt zweifelhaft ist, und der auf jeden Fall aufs stärkste von nord-niederländischer Kunst berührt in Köln auftaucht, gehört zu den eigenartigsten Persönlichkeiten der deutschen Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Kölner Kartause erscheint als ein Hauptauftraggeber und Stange sieht, einen Gedanken, den schon Reiners ausgesprochen hat, aufgreifend, in seiner Kunst den Niederschlag einer Mystik, die in der Kartause beheimatet war. Er denkt sogar daran, daß der Maler, der ohne Gehilfen arbeitete und keine Nachfolge hat, ein Konversbruder gewesen sein könnte. Nicht erst die Dormagen-Madonna (W.-R. Mus.), deren Flügel vielleicht das in einer Kopie erhaltene Bildnis des Bürgermeisters von Rottkirchen von 1479 war, muß bereits in Köln entstanden sein, sondern auch schon der Marien-Altar (Paris, Berlin, München). Der Marientod (Berlin) schließt sich an die Darstellung des gleichen Themas auf dem Hochaltar in St. Columba von 1473 (G. N. M.) an, die wiederum auf ein Werk aus dem Umkreis des älteren Sippenmeisters (Reiners, Abb. S. 39) zurückgeht. Für die Zuschreibung des Leyckmann-Porträts (München) an den Meister tritt Stange gegen vom Rath ein. (Wie auch E. Buchner kürzlich wieder in „Die Kunst“ 4 (1950), S. 311).

Auch die Entwicklung des Meisters der hl. Sippe gewinnt durch Stange an Klarheit. Ausgangspunkt ist für ihn der Kalvarienberg in Brüssel, der aus dem Vergleich mit ähnlichen westfälischen Darstellungen bereits um 1470 datiert wird. Das Bild läßt die Herkunft des Meisters aus der Werkstatt des Meisters der Verherrlichung erkennen. In die Frühzeit gehört auch der Altar der Sieben Freuden Mariä (Paris, G. N. M.), dessen Mitteltafel eine freie Kopie der Darstellung Lohners in Darmstadt ist. Die Kreuzabnahme in München endlich setzt die Kenntnis des um 1480 entstandenen Tersteegen-Altars des Meisters des Marienlebens und einen Stilwandel aus der Bekanntschaft mit der Kunst des Hugo van der Goes voraus, die in der Beweinung im W.-R. Mus. besonders deutlich in Erscheinung tritt. Auch das von Stange besonders hervorgehobene und dem Meister des Marienlebens zugeschriebene Diptychon im Bonner Landesmuseum (ehem. Berlin) steht mit dem Sippenmeister in Verbindung. Der Kopf des linken Reiters auf der Sebastiansmarter und der Joseph von Arimathäa auf der Kreuzabnahme kehren auf der Grablegung (ehem. Slg. Schnitzler) wieder. „Die aparten, farbig kapriziösen“ Bilder (E. Buchner, „Die Kunst“ 4, 1950, S. 319, „verfeinertes, raffiniertes Erzeugnis aus der späten Marienleben-Meister-Werkstatt“, lassen sich weder in der Typenbildung noch in der geschlossenen Komposition der Figurengruppen in der vorderen Bildebene oder der farbigen Haltung, in der „reifen Frühzeit“ dieses Meisters unterbringen.

Die Jahrhundertwende sieht in Köln eine Reihe von bedeutenden Meistern auf dem Höhepunkt ihres Schaffens. 1499 bzw. 1501 entstehen der Thomas- und der Kreuzaltar des Bartholomäusmeisters für die Kartause, zwischen 1500 und 1504 der Sippenaltar der Famielie Hackeney, 1495 bis 1505 der Ursula-Zyklus des Meisters der Ursulallegende, um 1512 die große Anbetung der Könige des Meisters von St. Severin und auch schon die früheren Werke des Meisters des Aachener Altares, den Stange als den letzten echt kölnischen Maler bezeichnet. Einen entscheidenden Faktor sieht Stange in dem Wirken des Meisters der Ursulallegende, der aus Holland, aus dem Kreise von Geertgen und van der Goes kommend, auf den Meister der hl. Sippe und den von St. Severin gewirkt habe. Gegen die Trennung des Meisters der Ursulallegende von dem Severiner dürfte sich kein Widerspruch erheben. Ebenso befindet sich Stange im Recht, wenn er über H. Brockmann (*Die Spätzeit der Kölner Malerschule*, 1924) hinausgehend, im Meister der Ursulallegende den eigentlichen Schrittmacher erkennt. Das Bild dieses Künstlers ist getrübt durch die unterschiedliche Erhaltung und Ausführung der Leinwandbilder der Legende. Die unvergeßliche Stigmatisation des Hl. Franziskus (W.-R. Mus.) gibt aber die Möglichkeit, den ursprünglichen Eindruck der eigenhändigen Bilder des Ursula-Zyklus zu rekonstruieren. In Stanges ausführlichen Darlegungen erhält der Meister ein ganz neues Gewicht.

In dem ganzen behandelten Zeitraum ist kein einziger dem Werk nach faßbarer Meister mit seinem Namen und seinen Lebensumständen bekannt. Mit Recht beschränkt sich Stange darauf, Möglichkeiten der Identifizierung anzudeuten. Nur ganz wenige der Werke sind durch Jahreszahlen festdatiert; auch das Wissen um Stifter läßt in den meisten Fällen einen Spielraum von mehreren Jahren offen. Manches Problem wird ungelöst bleiben müssen, wenn nicht neue glückliche Archiefunde zu Hilfe kommen. Es steht zu hoffen, daß Stanges Werk dem Streben um die Kenntnis der Altdeutschen Malerei neuen Auftrieb gibt.

Peter Strieder

Der Brunnen auf dem Altstadtmarkt zu Braunschweig. Mit einem Geleitwort von Oberstadtdir. E. W. Lotz und Beiträgen von Metallbildhauer W. Kump, Dr. Ing. H. Gries, Prof. Dr. J. Göderitz und Dr. O. Stelzer. Braunschweig 1951, 4°, 59 S., 19 Abb.

Der Dreischalenbrunnen des Braunschweiger Altmarktes von 1408 wurde im Oktober 1944 durch Brandbomben weitgehend zerstört: große Teile der aus Blei gefertigten, mit figürlichen Reliefs, Wappen, Inschriften und Ornamenten gezierten Becken zerschmolzen, ebenso der neugotische Baldachin mit der Madonna und den vier Evangelisten von Howaldt (1847). Die erhaltenen Reste wurden in das Städt. Museum überführt. Sie bildeten die Grundlage für die Herstellung einer Kopie durch W. Kump 1945—51, deren besondere Schwierigkeit nicht zuletzt in dem Fehlen einer zuverlässigen maßgerechten Aufnahme des schon in der Romantik veränderten alten Bestandes lag. Die vorliegende Schrift verbreitert sich ausführlich über das Berechnungsverfahren der Quadratur und Triangulatur für den architektonischen Grundriß und Aufriß sowie über die zeitbedingten Erschwerungen der technischen Durchführung des die Stadt Braunschweig ehrenden Unternehmens, läßt aber einen exakten Restau-