

Trotz späterer Einbußen blieb dieser kontrapunktische Grundgehalt im Prinzip erhalten. Auch deshalb ist heute der Trierer Dom mit seinem Reichtum an Ausstattung einzigartig. Im Mainzer Dom liegt der Schwerpunkt der Grabmäler mehr auf denen des Mittelalters und denen der Renaissance. In Trier steigert sich der künstlerische Kulminationspunkt zum Zusammenklang mit der zeitgenössischen Architektur, wozu man die Kunstwerke der Hochrenaissance einbezog. Irsch nennt 22 bedeutende Altäre, ohne die spezifischen Grabmonumente, Dehio-Gall führen 15 Altäre ausgesprochen hohen Ranges auf. Von Westen nach Osten verstärkte man in einem durchaus positiven kulissenhaften Effekt eine Wirkungssteigerung, welche noch heute besteht, trotz des veränderten Fußbodenniveaus. Altäre, Grabmäler, Kanzel, Beichtstühle, Chorgestühl, Chorgitter, die Fülle der barocken Bänke (nach Irsch davon 28 mit Intarsien), verkünden immer noch den barocken Charakter der letzten Umformung des Domes, dank einer theologisch-symbolischen, aber auch künstlerisch-geistigen Einheit. Eine Gegenwärtigkeit, die unsere so furchtbar angeschlagene Gegenwart nicht ignorieren kann. Eingriffe des 19. und 20. Jahrhunderts tasteten den Grundcharakter dieser Einheit zwar stark an, doch sie zerstörten sie nicht. Im Westchor entstand damals über der mittelalterlichen Tumba des Erzbischofs Balduin ein klassizistischer Baldachin aus älterem Bestand, eines der bedeutendsten Grabmonumente des Klassizismus in Deutschland überhaupt.

Die Gegebenheit von mehr als anderthalb Jahrtausend, gewandelt, geformt, moduliert bis zum letzten Höhepunkt des 18. Jahrhunderts, danach verändert, beeinträchtigt, jedoch nicht vernichtet, all das kam auf uns. Eine solche Gegebenheit steht der lebendigen Verwendung des Ganzen als Gotteshaus unserer Zeit nicht entgegen. Moderne liturgische Vorstellungen fordern einen zentralen, den Gläubigen nahe gerückten Zelebrationsaltar. Solche vom Zentrum der römisch-katholischen Kirche geförderten Wünsche sind auf das Selbstverständliche zu respektieren. Aber eben dieses Zentrum beweist gleichzeitig den Schutz einer erst durch den Barock wieder geschaffenen überzeitlichen Gesinnung und Haltung, die aus jedem Kunstwerk des Trierer Domes einzeln wie ebenso durch den festgefühten Rahmen der Architektur spricht, im nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt, den unsere Zeit als Aufgabe mit der von heute und morgen zu einen hat.

Werner Bornheim gen. Schilling

## DEUTSCHE MALER UND ZEICHNER DES 17. JAHRHUNDERTS

Berlin, Orangerie des Charlottenburger Schlosses

26. August bis 16. Oktober 1966

(Mit 4 Abbildungen)

Es war ein glücklicher Gedanke, für die Hauptausstellung der unter der Devise „Barock“ veranstalteten letztjährigen Berliner Festwochen ein für das Publikum neues und für die Forschung interessantes Thema gewählt zu haben. Die Verwirklichung des Projektes in Berlin barg Komplikationen eigener Art, da man mit Leihgaben aus Dresden, Leipzig, anderen Städten Deutschlands und aus Ländern des Ostblocks nicht



rechnen konnte und auch auf Bilder sehr großen Formates wegen des schwierigen Transportes und des knappen verfügbaren Ausstellungsraumes verzichten mußte.

Mehr als fünf Jahrzehnte sind vergangen seit der denkwürdigen Darmstädter Ausstellung von 1914 „Deutsches Barock und Rokoko“ (1650 – 1800), mit der zum ersten Male und zwar schlagartig das Interesse auf eine wenig beachtete Epoche deutscher Kunst gelenkt wurde. Damals konnte man Werke aus allen deutschen Museen und aus der Fülle des fürstlichen Kunstbesitzes auswählen und die weiten Räume des Residenzschlosses ließen eine würdige und großzügige Präsentation zu. In Berlin waren fühlbare Einschränkungen von vornherein unvermeidbar. Man bemühte sich, hier aus der Not eine Tugend zu machen, indem man die Ausstellung auf ein Jahrhundert beschränkt und versucht hat, die seinerzeit nicht einbezogene Kunst zwischen 1600 – 1650 mit besonders vielen Werken zur Geltung zu bringen. Daß man dabei darauf verzichtet hat, die manieristischen Strömungen zu präsentieren, die in Deutschland noch bis zur Jahrhundertmitte weiterlebten (z. B. Gündelach, Kager), mußte als fühlbare Einschränkung empfunden werden, ebenso wie das Fehlen von Werken der nach 1650 geborenen Meister, die ihrem Wesen nach noch zur Malerei des 17. Jahrhunderts gehören.

Die erstmalige Gelegenheit, einen Überblick über die Kunst der ersten Jahrhunderthälfte geben zu können, hat die Kenner des Stillebens veranlaßt, diese Kunstgattung stark, und man darf wohl sagen, in diesem Zusammenhang proportional über Gebühr ins Licht zu setzen, was auch nach außen in der Wahl eines Gemäldes von Wedig für das Umschlagbild des Kataloges und für das Plakat zum Ausdruck gekommen ist. Neben einer Reihe von Werken von Binoit, Soreau, Flegel, unter denen als Meisterwerke des letztgenannten das „Stilleben mit Glas und Pfeife“ und „Krug mit Pfirsichzweig“ hervorragten, sah man Stilleben von Stoßkopf und dem in Bern arbeitenden Straßburger Albrecht Kauw. Angesichts dieser stattlichen Reihe drängt sich erneut und nachdrücklich die Frage nach der Eigenständigkeit der deutschen Stillebenmaler bzw. deren Abhängigkeit von Niederländern wie Jacob van Es, Ambrosius Bosschaert und Osias Beert auf. Jedenfalls ist nicht zu übersehen, daß die Stillebenmalerei in dieser Frühstufe in Deutschland offensichtlich stagnierte und daß auch die Kunst dieser Gattung von Malern der folgenden Generation nicht auf dem Boden einer eigenen Weiterentwicklung erwachsen ist, sondern daß sich Künstler wie Stravius und Elliger d. Ä. erneut an niederländischen Vorbildern ihrer Zeit orientiert haben.

Der erste international bedeutende Maler des siebzehnten Jahrhunderts, Adam Elsheimer, war mit sicheren und mit zur Diskussion gestellten Gemälden und großartigen, die Atmosphäre römischer Landschaft meisterhaft einfangenden Gouachen vertreten. Angesichts der bis 5. Februar im Städel stattfindenden Elsheimer-Ausstellung erübrigt es sich, auf Spezialfragen näher einzugehen, so sei lediglich erwähnt, daß die „Sensation“ der Berliner Ausstellung die kürzlich von Ingrid Jost-van Gelder entdeckte, von der National Gallery in Edinburgh erworbene „Steinigung des hl. Stephanus“ (Kupfer, 34,5 x 28,5 cm) war, ein Meisterwerk von vorzüglicher Erhaltung und starker koloristischer Strahlkraft (*Abb. 1*).



Elsheimer war gegenüber den Niederländern weitgehend der Gebende. Dagegen haben sich die in Norddeutschland tätigen Knüpfer, Ovens, Paudiss – dessen tonig gemaltes Stilleben zu den schönsten Bildern der Ausstellung gehört hat – Tillmann, die von der Lokalliteratur überschätzten Scheits und Heimbach u. a. eng an ihre niederländischen Vorbilder angelehnt. Dies ist auch bei Willmann der Fall, bei dem sich das unvermeidbare Fehlen seiner in Schlesien gemalten Hauptwerke schmerzlich bemerkbar gemacht hat. In seinen ausgestellten Bildern zeigt er sich durchweg abhängig von der Kunst Rembrandts oder derjenigen des Rubens. Hinsichtlich Gottfried Kneller bedauerte man es, einen so produktiven Maler nur mit einem einzigen, mehr ikonographisch als künstlerisch interessanten Porträt vertreten gefunden zu haben.

Die große Ausnahme unter den Norddeutschen ist der Holsteiner Johann Liss, der nach holländischer Schulung in Venedig eine zeitlich zwar kurze, aber hervorragende Tätigkeit entfaltet hat; außer ihm haben nur Elsheimer und Loth nachhaltigen Einfluß auf außerdeutsche Künstler von Format ausgeübt. Das venezianische Settecento verdankte Liss entscheidende Impulse, und Fragonard hat bekanntlich begeistert das Gemälde des Deutschen in der Chiesa dei Tolentini in Venedig in einer Skizze festgehalten. Liss war mit einer Reihe schöner Beispiele präsentiert. Man sah neben dem oft gezeigten herrlichen „Sturz des Phaeton“ aus der Sammlung von Denis Mahon das Berliner Meisterwerk „Die Verzückung des hl. Paulus“, die „Auffindung des Moses“ aus Lille, das als Leihgabe des Bundes in die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe gelangte Gemälde „Venus und Adonis“ (Abb. 3) und das neuerdings von der Münchner Pinakothek erworbene großartige Bild „Der Tod der Kleopatra“, neben der erwähnten Kupfertafel von Elsheimer das wichtigste in den letzten Jahrzehnten neu aufgetauchte Meisterwerk deutscher Barockmalerei (mit Rücksicht auf die noch ausstehende wissenschaftliche Veröffentlichung im Katalog nicht abgebildet). Die originelle Leistung des phantasiebegabten Schwaben Johann Heinrich Schönfeld gelangte nicht zu voller Geltung. Immerhin sah man Bilder aus verschiedenen Schaffensperioden, darunter solche von bester Qualität (Abb. 4). Wie bei Elsheimer wird auch bei Schönfeld die in diesem Sommer in Ulm stattfindende monographische Ausstellung Gelegenheit geben, bisher offene Fragen zu klären. Ubrigens scheint die eigentümliche „Römische Phantasielandschaft“, welche im Stil und im Kolorit der von Blau- und Grautönen bestimmten, im Museums katalog und von H. Pée in die vierziger Jahre datierten Szene „Gideon prüft sein Heer“ sehr nahe steht, neben dem Monogramm das Datum 1643 zu tragen. Ebenfalls unter beherrschendem Einfluß durch die Kunst Italiens stand – wie die meisten Maler des süddeutschen Raumes – der aus München stammende Carl Loth, dem Venedig zur zweiten Heimat geworden ist. Loth war vor allem ein Meister des großformatigen Bildes, und so mußten die räumlichen Beschränkungen bei der Ausstellung zu einer wenig repräsentativen Auswahl von Werken führen. Daß man infolge der zeitlich knapp bemessenen Spannweite darauf verzichten mußte, Werke der Loth-Schüler Rottmayer, Seiter, Weissenkircher u. a. zu zeigen, ist bedauerlich, umso mehr, als sich damit auch nicht die Möglichkeit geboten hat, das schwierige Problem der Scheidung von Handzeichnungen der Loth-Schule zu studieren. Von den übrigen süd-



deutschen Malern trat als profilierte Persönlichkeit noch Joachim von Sandrart hervor, über dessen künstlerisches Schaffen man sich eine neue Monographie wünscht.

Überblickt man die Ausstellung als Ganzes – und hier sei erwähnt, daß die Zusammenstellung von Gemälden und Zeichnungen interessante Aspekte bot – so darf als wesentlicher Erfolg gewertet werden, daß durch sie auf ein weniger beachtetes Gebiet der europäischen Barockmalerei von neuem die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist. Eine wesentliche Hilfe für die Beschäftigung mit dieser Epoche bietet fortan der vorzüglich gearbeitete Katalog, in dem man die weit verstreute, schwer erfassbare Literatur übersichtlich zusammengestellt findet. Weniges ist nachzutragen wie die wichtigste Quelle zu Reschi: eine von F. S. Baldinucci verfaßte ungedruckte Vita des Künstlers in der Biblioteca Nazionale in Florenz.

Der Beurteiler der Berliner Barockausstellung muß sich im klaren darüber sein, daß diese nur einen begrenzten Einblick gegeben hat, auch darf er sich nicht über eine gewisse Ungleichmäßigkeit in der Auswahl der präsentierten Künstler und Werke hinwegtäuschen. Während beispielsweise die Zusammenstellung der frühen Stillebenmalerei und der Zeichnungen Elsheimers aus enger Vertrautheit der Bearbeiter mit der Materie erwachsen ist und man der norddeutschen Malerei weiten Raum eingeräumt hatte, kamen Maler wie Baur, Reschi, Stohrer u. a. mit je einem und dazu wenig aufschlußreichen Bilde entschieden zu kurz; andere Künstler waren wiederum nur mit Zeichnungen vertreten, so etwa der einfallsreiche, vor allem in Augsburg tätige Hans Ulrich Franck (*Abb. 2*). Für das Gesamtbild wirkte sich die zeitliche Begrenzung auf vor 1650 geborene Künstler nicht günstig aus; man hätte sich Porträts des Danzigers Adler und Stilleben des Hamburgers Berentz sowie manches andere gewünscht.

Ein Wunsch für die Zukunft wäre eine umfassende, von Einschränkungen äußerer Art freie und über den hier erfaßten geographischen und zeitlichen Bereich hinausreichende Ausstellung der Malerei des siebzehnten Jahrhunderts in Mitteleuropa. Nur in einer solchen Zusammenschau könnten auch Persönlichkeiten wie Kupetzky aus Ungarn, die Tschechen Scretta und Brandl und andere in ihrer Geltung greifbar, könnten viele jener engen, oft durch schulmäßige Bindung zustande gekommenen künstlerischen Verflechtungen spürbar werden. Es versteht sich von selbst, daß eine Ausstellung dieser Art, soll sie sinnvoll aufgebaut werden, nur zustande kommen kann durch die kollegiale Zusammenarbeit von Spezialforschern, wie sie immer mehr internationaler Brauch wird.

Daß der äußere Aspekt der Ausstellung so nüchtern war, lag sicherlich an dem bei Beibehaltung des natürlichen Lichtes zur Ausstellung von Gemälden ungünstigen Raum der wenig sich in die Breite erstreckenden Orangerie. Von dem Eingang auf der Mitte der Längsseite waren nach rechts und links auf einer zu den Fenstern parallel gestellten, mehrmals gewinkelten, halbhohen grau gestrichenen Stellwand die Gemälde und Zeichnungen bandartig aufgereiht. Bei einer solchen Anordnung mußte auf die Gruppierung von kleinen Bildern in Kabinetten verzichtet werden, ebenso wie auf den notwendigen räumlichen Abstand vor Großformaten und schließlich auf eine optische und bedeutungsmäßige Akzentsetzung. Man kommt nicht umhin, den Vergleich mit



anderen Ausstellungen internationalen Anspruchs zu ziehen, wie wir sie im Veneto und in Bologna zu sehen gewohnt sind. Dort werden fast in jedem Jahr – und stets überraschend phantasie reich variiert – in ästhetischer und in technischer Hinsicht voll befriedigende Lösungen erreicht, wobei freilich die Veranstalter auch bei den Behörden und Organisationen auf spontanes Verständnis für den kulturellen Wert einer repräsentativen Ausstellung und auf das zur stilvollen Präsentation selbstverständliche starke finanzielle Engagement rechnen können. Welch nachhaltige Faszination diese italienischen Manifestationen selbst auf das eigenwillige Paris ausgeübt haben, wurde sichtbar in der im Winter 1965/66 veranstalteten vorzüglichen Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen des sechzehnten Jahrhunderts aus französischen Provinzmuseen in der dortigen Orangerie.

Gerhard Ewald

## REZENSIONEN

*Lucas van Leyden, Pieter Bruegel d. Ä., Das gesamte graphische Werk*, Einführung von Jacques Lavalleye. Wien – München (Schroll-Verlag) o. J. (1966). 44 S. Text, 491 Abb. auf Tafeln.

Ungleiches ist in diesem Band vereinigt worden. Auf der einen Seite der „peintre-graveur“ Lucas van Leyden mit der Vielzahl seiner Stiche. Auf der anderen Seite Pieter Bruegel d. Ä., der vielleicht nur einmal eine Platte selbst bearbeitet hat und dessen Zeichnungen im übrigen von einer größeren Zahl berufsmäßiger Stecher, gewiß mit Sorgfalt, aber doch nie ohne den Verlust spezifischer Qualitäten, reproduziert worden sind. Geographische und zeitliche Distanzen treten hinzu, die vom Verlag (mit Schroll gemeinsam: Arts et Metiers Graphiques, Paris) vorgenommene Koppelung rätselhaft erscheinen zu lassen. Dieser Einwand wiegt jedoch gering gegenüber dem Vorzug und dem Verdienst, den das Buch hinsichtlich der Abbildungen hat. Ihre Qualität ist durchwegs sehr gut. Man hat darauf gesehen, nach Möglichkeit den jeweils ersten Druckzustand wiederzugeben. Ein ausdrückliches Lob gebührt dem Entschluß der Verlage, die originalgroße Reproduktion zum Prinzip zu erheben. Selbst die Blätter, deren Dimensionen das ansehnliche Format des Bandes (die Seite mißt 33 x 24 cm) überschreiten, sind generell mit einem originalgroßen Detail vertreten. Es versteht sich, daß damit für das Studium eine ungewöhnlich günstige Basis geschaffen worden ist.

Das gilt bei Lucas van Leyden in ganz besonderem Maße. Sein druckgraphisches Oeuvre, 1924 von M. J. Friedländer in einer Auswahl ediert, liegt bei Hollstein (Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, Bd. 10; auch gesondert erschienen) zwar vollständig katalogisiert, jedoch nicht ebenso vollständig, und in Qualität und Größe kaum einmal ausreichend, abgebildet vor. Der hier zu besprechende Band füllt also eine empfindliche Lücke, und man kann nur bedauern, daß dies nicht mit völliger Konsequenz geschehen ist. In der Vorbemerkung zum „Verzeichnis der Werke“ (S. 23) wird zu Unrecht behauptet, es seien einschließlich der Zuschreibungen alle Blätter aufgenommen worden. Die bei Hollstein unter den Nummern 23 – 31 besprochenen und