

Die Darstellung der künstlerischen Entwicklung Pantojas – wie im Katalog nach Bildgattungen aufgegliedert – ist primitiv, im Grunde nichts anderes als eine Aufreihung unzureichender, sich häufig wiederholender Bildbeschreibungen. Sein Verhältnis als Bildnismaler des Hofes zu Vorgängern und Lehrern (Tizian, Seisenegger, Sofonisba Anguissola, Moor, Sanchez Coello) und Zeitgenossen (Hans von Aachen, Frans Pourbus d. J. u. a.) einerseits, zu Nachfolgern und Schülern andererseits (Gonzalez, Villandrando) wird, wenn überhaupt, höchst oberflächlich behandelt. Die urkundlich belegte Verbindung zu dem Valencianer Francisco Ribalta, auf deren Wichtigkeit schon Sánchez aufmerksam gemacht hatte, wird zwar erwähnt, aber nicht in ihrer Tragweite für die religiösen Bilder der beiden Künstler untersucht. Es ist gewiß kein Zufall, daß die beiden Maler 1602 von Lope de Vega in einem Satz als die Erneuerer der spanischen Malerei genannt werden.

In dem einleitenden Kapitel: Quellen und Stand der Forschung, das sich für die Quellen eng an Sánchez anlehnt, wären beim 19. Jahrhundert, für das die Äußerungen der Forscher über den Künstler kommentar- und zusammenhanglos aneinandergereiht werden, so wichtige Autoren nachzutragen wie J. D. Fiorillo (Geschichte der spanischen Malerey, 1806; er, nicht Passavant 1853, „ist der erste deutsche Gelehrte, von dem wir ein Urteil über Pantoja besitzen“) und Louis Viardot (Notices sur les principaux peintres de l'Espagne, 1838, Musées d'Espagne . . . 1843 u. a.).

Christian Adolf Isermeyer

TOTENTAFEL

ERICH MEYER †

Am 4. Februar dieses Jahres starb Erich Meyer in Hamburg nach langjähriger, schwerer Krankheit. Durch sein überragendes Wissen auf dem weiten Gebiet des Kunstgewerbes wurde sein Name von den Fachleuten in Europa und in Amerika allenthalben mit größter Hochachtung, ja mit Ehrfurcht ausgesprochen. In allen Fragen des mittelalterlichen Bronzegusses galt er als die entscheidende, letzte Instanz.

Erich Meyer wurde am 29. 10. 1897 in Berlin geboren. Er stammte väterlicherseits aus einer westfälischen, mütterlicherseits aus einer rheinländischen Kaufmannsfamilie. Das Studium der Kunstgeschichte begann er in München bei Heinrich Wölfflin. Von 1919 bis 1924 studierte er in Berlin, wo er 1924 bei Adolph Goldschmidt mit einer grundlegenden Arbeit über die sächsische Monumentalplastik bis zum Ende des 12. Jahrhunderts promovierte. Seine finanzielle Unabhängigkeit ermöglichte es ihm, die ersten Jahre nach seiner Promotion auf Reisen zu verbringen. Seit 1927 gehörte er als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter dem Berliner Schloßmuseum an, wo ihm Otto von Falke ein großes Vorbild war. Von Goldschmidt hatte Meyer die streng empirische Systematik des Arbeitens gelernt, die für seine wissenschaftliche Tätigkeit immer bestimmend blieb und ihm überlegene Kennerschaft gab. Sein unersättliches Interesse für alle Formen der bildenden Kunst – nicht nur der Vergangenheit – brachte ihn auch in Verbindung mit Ernst Kühnel, der ihm Kenntnisse auf dem Gebiet des orientalischen Kunst-

gewerbes vermittelte, die für das Hamburger Museum noch ein Vierteljahrhundert später von größtem Nutzen sein sollten.

Als Mitarbeiter Otto von Falkes wurde Meyer in seiner wissenschaftlichen Tätigkeit bald auf die Bronzegeräte des Mittelalters gelenkt, deren Erforschung noch ausstand. 1935 erschien als erste Veröffentlichung der hoch bedeutsame Band „Romanische Leuchter und Gefäße, Gießgefäße der Gotik“, für den Otto von Falke die romanischen Leuchter, Kreuzständer und Gießgefäße bearbeitet hatte, Erich Meyer die Gießgefäße in Tierform. Sein Weg als Wissenschaftler war mit dieser zum Standardwerk gewordenen Publikation vorgezeichnet; das Grenzgebiet zwischen Plastik und Kunstgewerbe blieb sein eigentliches Forschungsthema.

Außergewöhnliche Fähigkeiten, die er nicht nur als Gelehrter, sondern auch als Praktiker besaß, machten ihn zum idealen Museumsmann. So wurde er in den 30er Jahren von Berlin aus mit der Einrichtung der Museen in Prenzlau, Halberstadt, Danzig und Minden beauftragt, wovon noch heute sein „Führer durch das Dommuseum Halberstadt“ (1936) zeugt. Als Schriftführer des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft widmete er seit 1937 einen guten Teil seiner Arbeitskraft mit besonderer Liebe dieser Aufgabe, deren Erfüllung nicht zuletzt in den großen Publikationen des Vereins ihren Niederschlag fand. 1941 wurde Erich Meyer zum Kustos am Schloßmuseum ernannt. Er leitete die Abteilung mittelalterlicher Kunst in der schwersten Zeit der Berliner Museen.

1947 übertrug man ihm die Direktion des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, die er 14 Jahre lang innehatte. Der Entschluß, Berlin zu verlassen, fiel ihm überaus schwer. Das Hamburger Museum befand sich in einem desolaten Zustand, die Bibliothek war zur Hälfte verbrannt, Ausstellungsräume standen kaum zur Verfügung, das Museum war mit anderen Dienststellen und einem Wohnheim belegt, die Hamburger Sammlungen hielten einem Vergleich mit den Berliner Beständen der Vorkriegszeit nicht stand. Aber die in den Westen geretteten Berliner Kunstschätze befanden sich in den Auslagerungsorten Celle und Wiesbaden; eine Rückführung nach Berlin war nicht zu erhoffen. So verließ Meyer seine Heimat Berlin.

Zwei glänzende Kenner, Justus Brinckmann und Max Sauerlandt, hatten das Hamburger Museum seit 1877 zu einem der bedeutendsten Kunstgewerbemuseen des Kontinents aus dem Nichts aufgebaut. Ständiger Geldmangel behinderte jedoch sehr den Ankauf von Spitzenwerken oder ganzen Sammlungskomplexen. Ein Großteil der Bestände war in Form von Geschenken eingebracht worden, worauf sich vor allem Brinckmann glänzend verstand. Meyer konnte diesem Museum innerhalb kürzester Zeit internationales Ansehen zurückgeben, nicht zuletzt durch seine Ankaufserfolge. Seine Sammeleidenschaft, seine ungewöhnlichen Fähigkeiten als Praktiker wie als Finanzier, seine unermüdliche Schaffenskraft und seine eindrucksvolle, lautere Persönlichkeit öffneten ihm allenthalben die Türen. In Fortsetzung der Berliner Museumstradition bemühte er sich, hervorragende Einzelstücke zu erwerben, die – wie er selbst schrieb – den „Charakter des Einmaligen“ aufweisen sollten. Er entschloß sich, die Sammlungen des Museums durch Erwerbungen von Großplastik zu erweitern, obwohl die

Gegebenheiten hierfür eigentlich nicht mehr bestanden. Hervorragende Werke vor allem deutscher Plastik wurden in wenigen Jahren angekauft, womit eine entscheidende Akzentverschiebung in der ursprünglichen Idee der Anlage des Museums erreicht wurde, das bis dahin lediglich als Vorbildersammlung im Sinne der Kunstgewerbemuseen des 19. Jahrhunderts gedacht war. 1949, als kaum ein deutsches Museum Geld aufzutreiben konnte, erwarb Erich Meyer die kostbaren mittelalterlichen Textilien und Goldschmiedearbeiten aus Kloster Lüne; 1950 schenkte Philipp F. Reemtsma dem Hamburger Museum die erlesensten Cimelien der in den Westen geflohenen Elbinger Georgenbrüder. Den großen Petzolt-Pokal kaufte Meyer 1959 von einer schon zum Abflug bereiten amerikanischen Händlerin, indem er innerhalb von wenig mehr als einer Stunde an einem Samstagvormittag auf seine persönliche Bürgschaft hin das Geld von Finanziers zusammenborgte. Die Sammlungen des Hamburger Museums erfuhren gerade in diesen Jahren, in denen andere deutsche Museen nur wenig kaufen konnten, eine immense Bereicherung an europäischen und außereuropäischen Kunstwerken, die man anhand der Auswahl von 180 Objekten ermessen kann, die 1963 in einem „Bildführer“ zu Erich Meyers 65. Geburtstag publiziert wurde. Viele der kostbarsten Erwerbungen wurden laufend in den Erwerbungsberichten der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen (seit 1956) und im Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen (seit 1948) veröffentlicht. Vor allem die Antiken- und Orientabteilung, die Sammlungen von Kunstwerken des Mittelalters, der Bronzen, der Goldschmiede- und Textilkunst wuchsen zu bedeutenden Komplexen heran, die mehr sind als nur kunstgewerbliche Fachsammlungen. Aus der Reihe der durch Meyers Initiative veranstalteten Ausstellungen seien einige in Erinnerung gerufen, deren Wirkung durch wichtige Kataloge fort dauert: Norddeutsche Goldschmiedearbeiten und Stickereien des Mittelalters (1948), Orientalische Teppiche aus 4 Jahrhunderten (1950), Bildteppiche aus 6 Jahrhunderten (1953), Sechs Sammler stellen aus (1961). Neben der Museumsarbeit wirkte Erich Meyer seit 1948 auch als Honorarprofessor an der Hamburger Universität. Sein internationales Ansehen bezeugt die „Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag – 29. Oktober 1957 – Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg“.

Besorgnis erregende gesundheitliche Schäden zwangen ihn seit den späten 50er Jahren, seine rastlose Tätigkeit entschieden einzuschränken, und veranlaßten ihn schließlich, sich Ende 1961 vorzeitig pensionieren zu lassen. Er hoffte, jetzt endlich die Arbeit an den weiteren Bänden des Corpus der mittelalterlichen Bronzegüsse fortsetzen zu können, insbesondere am zunächst geplanten Band über die metallenen Kreuzfixe, obwohl bei Kriegsende in Berlin seine gesamten Notizen und Fotos verbrannt waren. Aber lediglich zwei Aufsätze zum spätgotischen Bronzeguß in Nürnberg und ein Beitrag zur Geschichte der Dinanderie kamen noch zustande. Zweifellos war er auch der beste Kenner deutscher Fayence unter den Lebenden; bezeichnend ist, daß uns von diesem Wissen nur ein einziger Aufsatz über Höchster Fayencen bleibt.

Erich Meyer hat es sich nie leicht gemacht. Exakteste Untersuchung, unablässige Zweifel an der Richtigkeit von Beobachtungen, ein klares und ungewöhnlich gewissen-

haftes Urteil sowie ein unbestechliches Auge gaben ihm überlegene Kennerschaft, nicht zuletzt auf dem schwierigen Terrain von „Echt und Falsch“. Hier war er eine international anerkannte Autorität; manchen Sammler und Händler wie auch Museen bewahrte er vor Schaden. Im Gespräch war Meyer für Laien wie für Fachleute überzeugend, vor allem wohl durch sein ausgeprägtes, stets spürbares Gefühl für Klarheit und Offenheit. Seine umfassenden Kenntnisse hat er – hart belastet durch die Arbeit im Museum – mehr im mündlichen Gespräch als in einem großen gedruckten Oeuvre weitergegeben, bescheiden, aber souverän, sachlich und ohne Rückhalt. Manche seiner Erkenntnisse konnte er auch mit großer Hartnäckigkeit verfechten, wenn er andere nicht zu überzeugen vermochte. So stellte er auch hohe Anforderungen an seine Mitarbeiter, die ihn nicht leicht zufriedustellen konnten. Seine Sprache war knapp; Berliner Witz und Humor hatte er sich allezeit bewahrt. Zahlreiche Ehrenämter wurden ihm angetragen, so vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft in Berlin, dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, dem Verein zur Erhaltung des kunsthistorischen Instituts in Florenz und dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Seit 1960 gehörte er zu den Mitherausgebern der neu erstandenen Zeitschrift Pantheon.

Der Tod dieses ungewöhnlichen Mannes ist für die Museen wie die kunstgeschichtliche Forschung ein schwerer Verlust.

Rainer Rückert

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Eva Börsch-Supan: *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum*. Berlin, Bruno Hessling Verlag 1967. 531 S., 209 Abb. auf Taf. mit Abb. im Text. DM 125. – .

Giovanni Carandente: *Giacomo Serpotta*. Torino, Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana 1967. 184 S., 32 Farbtaf., 75 Abb. im Text.

Luisa Cogliati Arano: *Andrea Solario*. Vorw. von Edoardo Arslan. Milano, Edizioni Tecnografico Italiano 1965. 143 S., 144 Abb. auf Taf. L. 5.000.

Herbert von Einem: *Masaccios „Zinsgroschen“*. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 14. Mit Diskussionsbeiträgen von Wolfgang Krönig, Hubert Jedin, Erich Dinkler. Köln-Opladen. Westdeutscher Verlag 1967. 83 S., 1 Taf., 20 S.Taf. DM 9.80.

Oreste Ferrari/Giuseppe Scavizzi: *Luca Giordano*. Collana di Storia dell'Architettura, Ambiente, Urbanistica, Arti Figurative. I. Testo; X, 269 S., 11 Farbtaf., 1 Taf., 26 S.Taf.; II. Catalogo delle opere, Bibliografia, Indici Analitici. 485 S.; III. Illustrazioni. 680 Abb. auf Taf. O. O. Edizioni Scientifiche Italiane 1966.

Heinrich Habel: *Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus*. Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 8. Berlin, Walter de Gruyter Verlag 1967. 196 S., 16 S.Taf.