

den großartigen Eindruck des Gebäudes maßgebenden Bauplastiken sind zum größten Teil an Ort und Stelle erhalten, es kann also die alte Wirkung ohne jede historisierende Fälschung wiederhergestellt werden (Abb. 1). In diesem Zusammenhang müssen auch gewisse Angaben über die Kosten des Wiederaufbaues als unkontrollierbar und zweifellos übertrieben zurückgewiesen werden. Als zuständige Fachleute erklären wir im Bewußtsein unserer Verantwortung gegen Mit- und Nachwelt, daß wir gegen die Beseitigung des gesamten Schlosses oder einzelner seiner Teile, wie auch gegen die Veränderung seines Außenbaues Verwahrung einlegen müssen. Sollte sich denn in Stuttgart ein Vorgang wie der der Schleifung des Berliner Schlosses wiederholen, der in der ganzen Welt als Kulturbarbarei verurteilt wird? Es ist uns bekannt, daß man in der Ostzone nur darauf wartet, den Abbruch des Stuttgarter Schlosses propagandistisch auszuwerten.

Wird für das Gelände des Stuttgarter Schloßplatzes ein Wettbewerb ausgeschrieben, so muß verlangt werden, daß das Äußere des Neuen Schlosses in seiner früheren Gestalt erhalten bleibt.

Die Unterzeichneten bitten die Herren Abgeordneten, dieser Denkschrift in Anbetracht der Bedeutung der Frage sowohl vom heimatlichen wie vom gesamtdeutschen, ja vom europäischen Standpunkt aus ihre besondere Beachtung schenken zu wollen.

Mit dem Ausdruck vorzüglicher Hochachtung

Bauch, Baum, Endrich, Fegers, Fleischhauer, Frey, Genzmer, Ginter, Gombert, Hanson, Kopp, Lacroix, Merkle, Musper, Paatz, Passarge, Poensgen, Pée, Rieth, Schlippe, Schmidt, Tschira, Weise, Wentzel, Böhm.

## DIE AUSSTELLUNG FLÄMISCHER MALEREI IN LONDON

(Mit 1 Abbildung)

Allein die Tatsache, daß 621 Objekte aus dem Gebiet der flämischen Malerei und Zeichnung in Burlington House versammelt waren, wird den Kunstfreund wie den Gelehrten mit Dank gegenüber den Veranstaltern erfüllen. Und wer die Fülle von technischen und sonstigen Schwierigkeiten kennt, die neben der riesigen Verantwortung ein solches Unternehmen belastet, wird wohl geneigt sein, die Quantität des gebotenen Studienmaterials höher in Anschlag zu bringen als die offensichtlichen Lücken. Mißt man jedoch das Verwirklichte am Wünschbaren (so wie es das große Thema nahelegt) und am Optimum des Möglichen (so wie es die Einzigartigkeit des Ortes und die Tradition der Royal Academy fordern), so wird man, besonders im Hinblick auf die Zukunft, das Anlegen eines strengen Maßstabes nicht scheuen dürfen. Trotz mancher Perlen — Jan van Eycks Bildnis seiner Frau aus Brügge, die Seilernsche Grablegung, Rogers Bildnis eines Mannes aus Upton House, Memlings Floreinsaltärchen, sein Triptychon aus Chatsworth und die Bildnisse — trotz dieser Perlen wurde der Gesamteindruck der altniederländischen Abteilung leider durch allzu viel Gleichgültiges geschwächt. Neben *einem* echten van Eyck sind neunzehn — und kei-

neswegs immer gute — Bilder von Joos van Cleve zu viel. Bosch fehlte ganz. Wenn gleich auch jeder Versuch einer Repräsentation Brueghels ohne die Wiener Bilder inadäquat bleiben muß, waren doch die zur Ausstellung gelangten Gemälde höchster Beachtung wert. Sehr begrüßenswert war das Beieinander der beiden Exemplare des Ikarussturzes, von denen jedoch keines eigenhändig sein dürfte. Die Darstellung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit ihren vielen interessanten und ungelösten Fragen war unbefriedigend; hauptsächlich u. E. deswegen, weil das Problem als solches nicht klar genug gestellt war; weder auf dem Gebiet der Landschafts- noch der Portraitmalerei rundete sich das gebotene Material zu einem Ganzen. Die Darbietung der Werke von Rubens war durch die gleichzeitige — vorbildlich geplante und höchst bemerkenswerte — Ausstellung der Ölskizzen im Museum Boymans wesentlich beeinträchtigt. Immerhin waren trotzdem unter den 66 Rubensbildern erfreulicherweise noch 6 Skizzen zu sehen. Der Hauptmangel aber lag im Fehlen wirklich großer — im doppelten Wortsinn — großer Bilder figuralen Charakters, ohne die eine Darstellung flämischer Malerei des Barock ein Torso bleiben muß. Zwar war van Dyck mit 99 Bildern vertreten; der Hauptakzent aber lag auf den Portraits der englischen Periode, die man nur sehr bedingt als ein Kapitel der flämischen Kunstgeschichte auffassen wird. Auch von Jordaens, dem dritten Großen der Antwerpener Schule, vermißte man eine seinem Range entsprechende Repräsentation, umso mehr, als die allgemeine Vorstellung von seinem Werk einer Verlebendigung bedarf. Von den sechs Brouwers waren zwei (Nr. 330 und Nr. 336) sicher nicht eigenhändig. Ihnen gegenüber breitete sich Teniers mit 36 Bildern derart aus, daß auch hier eine künstlerisch nicht zu rechtfertigende Akzentverschiebung eintrat. Die beiden sehr holländisch anmutenden Bildnisse (signiertes Selbstportrait und das zugehörige Bildnis der Frau des Malers) zeigten eine wenig bekannte Seite des Meisters. Vier Bilder aus Dulwich figurierten noch als Arbeiten des „älteren“ Teniers. Die Miniaturen — von Otto Paecht zusammengestellt und katalogisiert — waren eine sehr begrüßenswerte Bereicherung der Ausstellung und ihr geschlossenster Teil. Der Raum mit den Zeichnungen machte dagegen einen allzu improvisierten Eindruck; die vom Print Room des Britischen Museums aus eigenen Beständen zusammengestellte Schau entschädigte wiederum den Besucher durch die Fülle und die Qualität des Materials.

Für den Katalog der Akademie-Ausstellung hat Oliver Millar seine ausgebreiteten und gründlichen Kenntnisse über van Dyck zu Papier gebracht; Ludwig Burchard und Christopher Norris haben bei der Katalogisierung einiger Rubensbilder beratend mitgewirkt. K. T. Parker und J. Byam Shaw übernahmen die Bearbeitung der Zeichnungen; die altniederländischen Bilder wurden ungleichmäßig und z. T. ausgesprochen stiefmütterlich behandelt. Die Hängung zeigte das altvertraute Bild.

\*

Gewiß ist jede geplante Ausstellung ein nicht zu realisierendes „musée imaginaire“, dessen konkrete Gestalt stets in bestimmtem Grade von der Zufälligkeit des Erreichbaren abhängig sein wird. Aber ist es nicht die Aufgabe der Veranstalter —

ein künstlerisch und wissenschaftlich fundiertes Gesamtbild vorausgesetzt — aus dem schließlich Verfügbaren eine historisch und ästhetisch sinnvolle Einheit zu machen — nötigenfalls unter Verzicht auf das Mittelmäßige und Zweifelhafte (so interessant dieses als solches auch sein mag)? Die Frage der Herbeischaffung des Ausstellungsgutes ist ohne Zweifel äußerst kompliziert. Eine Lösung wird — abgesehen vom ausschlaggebenden konservatorischen Befund — stets von der Einsicht und Gutwilligkeit der Besitzer und Betreuer der Kunstwerke abhängig sein. Fraglos sind sie seit dem Kriege allzu oft und nicht immer mit absoluter Notwendigkeit geplagt worden, ihre kostbaren Schätze zu bewegen. Jedoch, so sehr man auch als Sammler oder Museumsmann aus prinzipiellen Erwägungen gegen den Transport von Kunstwerken sein mag, so muß man u. E. doch wissen, wann die Ausnahme zu machen ist. London scheint einer der wenigen Orte in der Welt zu sein, wo die „großen“ Ausstellungen möglich und wünschenswert, ja notwendig sind. Diese Einsicht sollte die Planung künftiger Ausstellungen in der Royal Academy bestimmen und sollte die Leihgeber geneigt machen, für diese (oder verwandte) Veranstaltungen diejenige Ausnahme zu machen, die die Regel bestätigt, was allerdings dann auch für die großen öffentlichen Sammlungen in England selbst zu gelten hätte, denen ja — wie das Beispiel des Britischen Museums und des Victoria- und Albert-Museums beweist — das Beschicken von Ausstellungen durchaus möglich ist. Im Hinblick auf gewisse Kommerzialisierungsgefahren, die den Ausstellungen zu drohen scheinen, hat Hanns Swarzenski kürzlich im Burlington Magazine (Bd. 95, Mai 1953, p. 151) zu dieser aktuellen Frage Stellung genommen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die einzige Rechtfertigung für derartig anspruchsvolle Ausstellungen in ihrer künstlerischen Qualität liegt; es käme darauf an, die Gelegenheit zu geben, dem Besucher die ausgestellten Objekte in der bestmöglichen Weise zum Genuß und zum Studium zugänglich zu machen, jede Anstrengung zu unternehmen, um verwandte Objekte zusammenzubringen, Neuentdeckungen mit dem Bekannten kritisch in Beziehung zu setzen, um auf diese Weise unsere ästhetische Erfahrung und unsere kunsthistorische Kenntnis zu erweitern und zu intensivieren.

Im Lichte einer solchen Auffassung boten manche Säle in London einen gar zu zufälligen Anblick. Um so erfreulicher war es, daß aus den königlichen Sammlungen fast das gesamte einschlägige Material zu sehen war, daß die belgischen Museen und Kirchen sich tatkräftig beteiligt hatten und die Wiener Galerieleitung einen wesentlichen Beitrag dadurch leistete, daß sie neben Hauptwerken eine beträchtliche Anzahl von Kleinmeistern zur Verfügung gestellt hatte. Dublin hat nicht gezögert, das schönste Bild seiner Galerie (Gerard Davids Christus) zu schicken. Und auch die alten und neuen Privatsammler in England (von Lord Radnor bis zu Graf Seilern — um nur zwei Namen stellvertretend zu nennen) haben mit Leihgaben nicht zurückgehalten. Die deutschen Galerien (Braunschweig, Kassel, Köln, München) waren mit guten Bildern vertreten. Ihnen wie auch den holländischen Museen (Amsterdam und Rotterdam) hätte vielleicht in der Einleitung des Kataloges ein Wort des Dankes gewidmet sein sollen. Angesichts dieser Beteiligung von englischen Privatsammlern und von ausländischen Museen fragt man sich, warum beispielsweise die italienischen van Dycks,

die sich als Leihgaben in der National Gallery befinden, nicht in die Ausstellung gelangten und warum auf die bedeutungsvollen Genueser Bilder von Rubens in Kingston Lacy verzichtet werden mußte.

Ein paar Anmerkungen zu einzelnen Bildern:

Hubert van Eyck, St. Georg mit dem Drachen. (Mrs. L. A. Impey. Kat.-Nr. 1). Für jeden, der das Bild (14×10,4 cm) zum ersten Male im Original sah, eine überraschende Kostbarkeit, ein Juwel an Erhaltung und farbigem Glanz. Das in den (meist vergrößerten) Photographien wie hölzern anmutende Pferd verwandelt sich vor dem Original durch die meisterlich-minutiöse Behandlung zu einem überzüchtet-höfischem Wesen. Vor allem wird seine Verwandtschaft mit der Komposition im Stundenbuch des Maréchal de Boucicaut (1399—1407) deutlich. Die Hintergrundslandschaft, die bis in die zart verhauchenden Formen der Ferne mit magistraler Präzision gegeben ist, setzt das Turiner Stundenbuch voraus. Trotz aller Ähnlichkeit einzelner Baum- und Felsgruppen mit Campin, ist das winzige Täfelchen wegen der farbigen Kostbarkeit und seiner Landschaftsauffassung im ganzen eher im Eyck-Kreis denkbar. Ein 1445 für 2000 sueldos von Alphons V. von Aragon von Jan van Eyck erworbenes Bild gleichen Gegenstandes läßt sich leider nicht mit ihm in Verbindung bringen. Die figurale Komposition besitzt nicht die Räumlichkeit, die man von Jan van Eyck erwarten mußte. Als Frühwerk etwa Rogiers (wie Beenken kürzlich vorschlug) nicht vorstellbar, allein wegen der Perfektion der Technik und der Reife der Landschaftsauffassung. Wohl das Werk eines Eyck-Nachfolgers um 1440.

Jan van Eyck, Bildnis eines Mönches. (Musée Ingres, Montauban. Kat.-Nr.3). Nachfolger van Eycks aus der Memlingeneration.

Meister von Flémalle, Grablegung (Graf Antoine Seilern, London. Kat.-Nr. 4). Nach wiederholter Begegnung mit dem Bilde, das ohne Zweifel eine der wichtigsten Entdeckungen der letzten Jahre auf dem Gebiet der altniederländischen Malerei und eines der bedeutungsvollsten Gemälde der Ausstellung war: nicht Robert Campin. Die trecentistisch-gotisierenden Flügel stehen in auffälligem Gegensatz zur Mitteltafel. Sie selber verbindet retardierende Momente (mit Weinlaub ausgezierter Goldgrund in zartem Relief wie auf dem in St. Sauveur in Brügge befindlichen Altärchen um 1400) mit einer an Campin gemahnenden Figurengruppe. Allein, bei aller Verwandtschaft des Physiognomischen, bleibt es doch im Gegensatz zu der räumlich-voluminösen Körperauffassung Campins bei einer flächenhaften Vordergrundmalerei. Die mit beinahe penetranter Eindringlichkeit gezeichneten Männergesichter lassen die Hand eines in kleinteiligen Formen denkenden Nachahmers spüren, wie denn auch die Rückenfiguren nicht die (etwa in Dijon oder Madrid zu beobachtende) raumverdrängende Kraft besitzen, sondern anscheinend vorgeprägtes Formengut reproduzieren. Auch ein Detail wie der (von Cornelius Müller-Hofstede beobachtete) Schematismus in der Behandlung der Nasenrücken scheinen gegen den Meister selber zu sprechen.

Dirk Bouts, Madonna mit Kind. (Sir Thomas Barlow. Kat.-Nr. 7). Im Gegensatz zu Schöne, der das Bild (1938) dem Meister der Münchner Gefangennahme zuwies, mit Friedländer: eigenhändig.

Roger van der Weyden, *Beweinung*. (Musée des Beaux-Arts, Brüssel. Kat.-Nr. 15). Replik gegen Ende des Jahrhunderts. Die Erweichung (und an manchen Stellen Unzulänglichkeit) der Form, die Intensivierung der Farbe und die „Verklärung“ des Landschaftlichen weisen auf den Umkreis Gerard Davids hin. Die Vermutung des Katalogs, diese wie auch die folgende Komposition könnten oben beschnitten sein, kaum zutreffend.

Roger van der Weyden, *Beweinung*. (The Earl of Powis. Kat.-Nr. 17). Entgegen der Meinung Muspers und Beenkens mit Friedländer: „Original um 1450“. Von vorzüglicher Erhaltung und besonders charakteristisch durch den Farbauftrag.

Memling, *Bildnis eines Mannes*. (H. M. the Queen, Windsor. Kat.-Nr. 28). Bei einer kürzlichen Reinigung, die vorbildlich genannt werden muß, wurde ein gemaltes Oval entfernt und eine Hand kam zum Vorschein.

Schule Roger van der Weydens, *Bildnis eines Mannes*. (The Earl of Derby. Kat.-Nr. 41). In der Literatur nicht festgestellt. Hervorragendes Bildnis, nicht aus der Werkstatt Rogers, Frühwerk Jan Gossaerts?

Jan Gossaert, *Madonna mit Kind*. (Kunsthistorisches Museum, Wien. Kat.-Nr. 58). Replik nach dem signierten und 1527 datierten Münchner Original, nicht umgekehrt, wie der Katalog nach Wiener Vorbild (1938) vermerkt. Die hypertrophe Muskelbildung des Christuskindes weist bereits auf eine spätere Entwicklung.

Flämisch, frühes 16. Jhdt., *Thronende Madonna mit den Hll. Ludwig (?) und Margarete*. (Mrs. M. T. Weld-Blundell und Colonel J. W. Weld. Kat.-Nr. 71. *Abb.* 2). Ein deutlicher Fremdkörper in der Ausstellung. Trotz offensichtlicher Verbindung zur van der Paele-Madonna nicht flämisch im Charakter. Die Intensität der porträthaften Züge erinnert an den französischen Meister von 1456, auch die stilistische Rigorosität in der Umbildung der menschlichen Formen ließe sich etwa im Spannungsfeld zwischen Fouquet und Georges de la Tour denken. Doch haben Grete Ring ebenso wie Hulin van Loo den französischen Ursprung abgelehnt und nennen es „Flämisch um 1510—1515“.

Auf eine Stellungnahme zu den Bildern von Rubens und van Dyck muß hier verzichtet werden, da sie den Rahmen einer solchen Ausstellungsbesprechung sprengen würde. Besonders die durch die Rotterdamer Ausstellung neu gestellte Frage der Rubensskizzen wäre gründlich zu untersuchen. Die Fülle des sehr ungleichmäßigen Materials, das jetzt unter dem Sammelbegriff „Rubensskizze“ zusammengefaßt ist, stimmt einen kritischen Beobachter allein deswegen skeptisch, weil sämtliche Schüler im Orkus verschwunden zu sein scheinen. Um nur einen Ansatzpunkt der Kritik anzudeuten: die Abraham- und Melchisedek-Skizze aus der Eucharistie-Serie (aus dem Besitz von Mr. und Mrs. Stoye. Kat.-Nr. 205) zeigt in der noch zu Tage tretenden Pinselzeichnung eindeutig die Züge der Rubens'schen Handschrift; die farbige Haut dagegen (bis zu dem ganz pastos gemalten, plumpen Putten) rührt offenbar von einem Schüler.

Rubens, *Landschaft mit römischen Ruinen*. (Louvre, Paris. Kat.-Nr. 173). Angeblich im gleichen Jahrfünft wie der Meierhof in Laeken aus den königlichen Sammlungen

entstanden; aber weder im räumlichen Aufbau noch im Detail eine Spur von der Hand des Meisters.

Rubens, Spielende Löwin. (The Earl of Normanton. Kat.-Nr. 233). Offenbar von Snyders.

van Dyck, Hl. Martin. (H. M. the Queen. Kat.-Nr. 142). Die Ergänzungen am rechten Bildrand, aus stilistischen Gründen nicht (wie im Katalog angegeben) gleichzeitig mit der Entstehung des Bildes, sondern spätere eigenhändige Pentimente.

H. K. Röthel

## ZEICHNUNGEN UND AQUARELLE VON MAX BECKMANN

*Ausstellung in der Graphischen Sammlung, München*

*(Mit 1 Abbildung)*

Anlässlich des 70. Geburtstages von Max Beckmann wurde am 12. Februar in München eine Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen Max Beckmanns eröffnet, die von der Staatlichen Graphischen Sammlung — von Dr. P. Halm besonders gefördert — und der Max Beckmann Gesellschaft gemeinsam veranstaltet wurde. Den Kern bildeten mehrere private Sammlungen, die in unmittelbarem Kontakt mit dem Künstler entstanden sind und jeweils Blätter aus den Jahren enthalten, in denen diese Beziehungen am engsten waren. Die meisten frühen Blätter kamen aus dem Besitz der Familie des Künstlers, von Frau Beckmann-Tube und Dr. Peter Beckmann. Einige steuerte die Bremer Kunsthalle bei. Ergreifende Zeichnungen aus der Zeit des ersten Weltkrieges sandte der Frankfurter Antiquar Walter Carl, darunter das „Selbstbildnis als Sanitäter“, eine bedeutende Vorstudie für das Stuttgarter Bild. Aus den ersten Nachkriegsjahren stammen die Skizzenblätter der Sammlung Reinhard Piper, die sich an seltener Graphik reicher als an Zeichnungen erwies. Aus dem Besitz von Günther Franke fügten sich die großen, bildhaften Blätter wie die „Italienische Zeitungsvorkäuferin“ (1928), der aus der Marées-Mappe „Gegenwart“ bekannte Bleistiftakt (1924), die „Jünglinge am Meer“ (1928), die Pastelle „Eislauf“ (1928) und „Brücke bei Rimini“ (1927) und das Aquarell „Sigurd und Siglinde“ (1933) an. Es wurde von zwei bedeutenden Aquarellen der Sammlung Hildebrandt Gurlitt „Holzfäller“ (1933) und „Szene in Zandvoort“ (1934) flankiert, zu dem die Gouache — eine von Beckmann selten benutzte Technik — des „Löwenbändigers“ (1930) trat. Den Raum dominierte die „Europa“ (1933) der Sammlung von Schnitzler, späte Blätter, ein großes „Selbstbildnis als Angler“ (1949, Hamburg); „Friedhof“ (1946, Dr. A. Hentzen), „Brunhild und Krimhild“ (1949, Günther Franke), eine holländische Landschaft, mit dem Füllfederhalter gezeichnet (1946) und zwei Porträtstudien (1944, aus Münchner Privatbesitz) gaben ein Vorstellung von der Entwicklung Beckmanns in den holländischen und amerikanischen Jahren. Die Auswahl von 85 Blatt konnte aus etwa 150 verfügbaren getroffen werden.