

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

18. Jahrgang

Januar 1965

Heft 1

DAS KABINETT DES BARON VON HÜPSCH

Zu der Ausstellung im Kölner Schnütgen-Museum

(Mit 3 Abbildungen)

In der an interessanten und kuriosen Persönlichkeiten reichen Geschichte des Kunst-sammelns in Köln, über die Otto H. Förster zusammenfassend gehandelt hat (Kölner Kunstsammler vom Mittelalter bis zum Ende des bürgerlichen Zeitalters, Berlin 1931) spielt der sogenannte Baron von Hüpsch (ein Name und Titel, den er sich selber verliehen hatte) eine bedeutsame Rolle. Dieser Sonderling, der von 1730 – 1805 ganz überwiegend in Köln lebte, hat mit geringen Mitteln in lebenslanger Arbeit durch Fleiß, Findigkeit und Geschick einen Kunstbesitz von erstaunlicher Vielfalt und hoher Qualität zusammengebracht, der schon zu seinen Lebzeiten die Bewunderung zahlreicher Besucher erregte. Daß Hüpsch die Sammlung testamentarisch dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt vermachte, hat seine Kölner Mitbürger sehr verärgert, ist aber bei den vielen Anfeindungen, die dem Sammler zuteil wurden, wohl zu verstehen. Was damals in 341 Kisten nach Darmstadt wanderte, wurde zum Grundstock für das heutige Hessische Landesmuseum; die Handschriften gehören zum großen Teil der Landes- und Hochschulbibliothek. Heute läßt sich nicht in allen Fällen mehr feststellen, was auf das Hüpsch'sche Vermächtnis zurückgeht.

Es war eine gute Idee der Kölner Museumsleitung, die für Hüpsch gesicherten Stücke, unter denen sich eine Reihe von Hauptwerken der Kölner Kunstgeschichte befindet, für die Zeit vom 10. August bis zum 18. Oktober von den Darmstädter Instituten zu erbitten, um sie aus Anlaß des Internationalen Kongresses in Bonn im Schnütgen-Museum zur Schau zu stellen.

Der Untertitel der Ausstellung heißt etwas mißverständlich „Ein Kölner Kunstkabinett um 1800“. Man könnte danach eine Rekonstruktion des Kunst- und Naturalienkabinetts erwarten, das der Baron Besuchern durch seine Haushälterin gegen gutes Trinkgeld zeigen ließ. Daran ist keineswegs gedacht, es dürfte auch kaum möglich sein. Hermann Schnitzler hatte einen anderen, fruchtbareren Gedanken. Er baute die Hüpsch'schen Bestände so organisch in seine Sammlung in St. Cäcilien ein, daß sie wie deren Bestandteil erschienen und sich nur durch die Form der Beschriftung abhoben.

Zu diesem Zweck mußte die schöne „lothringische“ Madonna aus dem Mittelpunkt der Kirche weichen, um dem großen Lochner Platz zu machen, der allerdings so tief aufgestellt wurde, daß man ihn eigentlich nur kniend bewundern konnte. Auf die Sockel an den Pfeilern, die sonst Holzplastik tragen, wurden letzte Erzeugnisse der Vitrinenbaukunst aus starken Plexiglasplatten gestellt, um die zahlreichen Elfenbeine aufzunehmen. Zwischen den Pfeilern hingen an Stellwänden die sonstigen Tafelbilder der Sammlung. Die frühen Handschriften lagen im höhergelegenen Westteil der Kirche, nahe der Siegburger Madonna, wobei etwa das Steinfeld der Missale (ehemals Dyson Perrins) aus dem Besitz Dr. Ludwig, Aachen, neben die Hüpsch'schen Bände gelegt wurde. Auf diese Weise änderte sich das Bild des so organisch in den Kirchenbau eingefügten Ganzen nur in Nuancen, man wurde veranlaßt, die Sammlung in ihrer Fülle von neuem zur Kenntnis zu nehmen, wenn man die Ausstellung sehen wollte.

Neben der Form der Aufstellung scheint dem Rezensenten der Katalog das Bemerkenswerteste an dieser Veranstaltung. Denn die Werke selber, sie dürften dem fachkundigen Besucher ganz überwiegend aus Darmstadt und aus der umfangreichen Literatur bekannt sein, der neue Akzente zu geben, nicht Sinn dieser Besprechung sein kann.

Es lag nahe, den Katalog zu einer umfassenden Dokumentation des Kabinetts Hüpsch auszubauen und schon die Namen der Bearbeiter aus Köln und Darmstadt: Schnitzler für die Elfenbeine, Kurt Degen für die Goldschmiedearbeiten, Peter Bloch für die Handschriften des Museums, Hermann Knaus für die Handschriften der Bibliothek, Rolf Wallrath für die Tafelbilder bürgen dafür, daß das gelungen ist. Leider entspricht die Form des Katalogs nicht in jeder Hinsicht dem Rang der Bearbeitung. Schon das Überformat – es gleicht dem des von den hessischen Museen herausgegebenen Jahrbuchs – ist unglücklich und zwingt vielfach dazu, Abbildungen von Stücken auf einer Seite zu kombinieren, die kaum etwas miteinander zu tun haben. Dabei ist die Qualität der Abbildungen vielfach mäßig, was bei der Herkunft der Stücke aus zwei Sammlungen doch leicht zu vermeiden gewesen wäre. Man sollte bei solchen Unternehmungen heute auf eine gleichmäßig hohe Qualität von Fotografie und Druck Wert legen. Die beiden Farbtafeln für den Lochner und das Bild des Bartholomäus-Meisters sind zu loben.

Die Texte selber dürften vor allem für die Tafelbilder, wo sie mehrfach über mehrere Seiten gehen, schärfer akzentuiert sein, damit der Benutzer leichter zu dem kommt, was er sucht. Dabei hält der Rezensent die spaltenlange Aufzählung der Literatur zu jedem Stück für wenig ergiebig, wenn sie nicht in dieser oder jener Form mit den Texten verknüpft ist.

Doch wiegen diese Schönheitsfehler leicht im Vergleich zu dem Gewinn, den die umfassende Behandlung jedes einzelnen Stückes durch das Team der Bearbeiter bedeutet. Daß dabei vielfach in brennende Kontroversen eingegriffen wird, ist klar.

Erwähnt seien nur die als Fälschungen mehr oder weniger verdächtigen Stücke, die der in mancher Hinsicht von Skrupeln nicht belastete Baron (man lese die amüsante Charakteristik seines Wesens, die Hermann Knaus einleitend gibt) entweder selber in Auftrag gegeben hat oder auf die er hereingefallen ist. Beides wird vorgekommen

sein. Dazu gehören die Elfenbeine Kat. Nr. 5 und 6, die schon Goldschmidt angezweifelt hat, während sich Schnitzler eher zurückhaltend äußert. Doch weist die Kennzeichnung des Erzengels (Goldschmidt I, Nr. 17) als „raffiniert-kühl“ und „klassizistisch“ auf das späte 18. Jahrhundert, wobei man sich fragt, wo und von wem in jener Zeit so hervorragende Fälschungen ausgeführt sein könnten. Leichter gibt sich etwa der Buchdeckel des Evangeliiars (48) als Fälschung zu erkennen, dessen bislang angenommene Provenienz aus Köln, St. Andreas, Bloch anzweifelt, wobei höchstens zur Diskussion steht, ob die „gotischen“ Evangelistensymbole in den Ecken „nachempfunden“ sind, oder nicht doch original sein könnten.

Während im übrigen die Werke des Früh- und Hochmittelalters, seien es Elfenbeine, Emails, Miniaturen vielfach behandelt sind, gehören dreiunddreißig Einzelblätter aus mehreren Kölner liturgischen Handschriften des frühen 14. Jahrhunderts zu einem fast unbearbeiteten, in der Bibliothek liegenden Komplex. Knaus versucht verdienstvoll, diesen Bestand aufzuteilen und näher zu bestimmen, doch läßt sich das von dem Besucher kaum kontrollieren, weil nur zwölf Blätter mit Miniaturen in der Vitrine liegen. Auch wird bei der sonst reichlichen Bebilderung nichts davon gezeigt (Abb. 2 und 3).

Bei aller Würdigung des so vielfältigen Programms von Hüpsch' Sammeltätigkeit, das auch die Ausstellung nur unvollständig spiegeln kann, bleibt das Hauptwerk, das in seinen Besitz gelangte, Lochners Darbringung im Tempel von 1447. Weil diese Tafel von Wallrath so umfassend wie sonst nirgendwo gewürdigt wird, sei hier etwas näher darauf eingegangen (Abb. 1).

Wie oft hat man die Worte gelesen, die der Herr mit dem Kreuz des Deutschen Orden auf dem Zettel in seiner Linken dem Betrachter vor Augen hält: „Jehsu Maria geit uns loen, mit dem rechtfertigen Symeon, des Heltum ich hy zeigen schoen.“ Man hat das „Heltum“ sinnbildlich auf das Kind bezogen, das Simeon auf dem Altar hält. Wallrath verweist auf eine frühe Beschreibung des Bildes in einem Führer durch das Großherzogliche Museum in Darmstadt aus dem Jahre 1818, wo es heißt: „Eine männliche Figur hält ein Kreuz, das ganz eigen gestaltet ist.“ Aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß nur der Deutschordensritter gemeint sein kann (Abb. 1).

Diese Stelle bedeutet, daß man die Worte auf dem Zettel wörtlich zu nehmen hat, daß der Ritter ein reales Reliquiar in Kreuzform auf der Hand hielt. Wallrath ist es gelungen, den Beweis dafür anzutreten, indem er die beiden Befestigungslöcher für das Kreuz senkrecht über der Hand in der Malschicht gefunden hat. Danach muß das Reliquiar mindestens bis zu den Ärmeln des betenden Mannes links von dem Ritter emporgerichtet haben. Diese Feststellung gibt einmal eine überzeugende Erklärung für die sonst unverständliche Handhaltung des Ritters, zum anderen aber bedeutet sie den Nachweis der fast einmaligen Einfügung einer realen Reliquie in das Tafelbild. Mit Recht verweist Wallrath darauf, daß die Reliquie in dem Muttergottesbild des Fröndberger Altares, die Rolf Fritz entdeckt hat (Westfalen 28, 1950, S. 136), nur sehr bedingt als Parallele genannt werden darf.

Wallrath macht sich weiterhin Gedanken über die Rekonstruktion des Darbringungsaltares von St. Katharinen in Köln, dessen Mitte zweifellos die Darmstädter Tafel

bildete. Dabei geht er von der wichtigen, noch nicht ausreichend diskutierten Hamburger Diss. von Lotte Brandt (Stephan Lochners Hochaltar von St. Katharinen zu Köln, 1938) aus, die zum ersten Male aufgrund der Nachbildungen bei Koerbecke und dem Sippenmeister versucht hat, das Ganze für die Vorstellung zurückzugewinnen. Wallrath weist mit Recht den Versuch Brandts zurück, den Ansatz der Strebepfeilerarchitektur an den Rändern des Darmstädter Bildes zu einem Architekturgehäuse zu erweitern, in das die seitlichen Darstellungen eingefügt gewesen wären. Man wird nur mit einem geringfügigen Beschnitt des Mittelbildes an beiden Seiten rechnen müssen, so daß sich kaum ein volles Quadrat ergibt. Die Vermutung, die gemalten Strebepfeiler seien in plastische Rahmen (ähnlich wie beim Dombild) übergegangen, hat vieles für sich.

Das entscheidende Problem aber scheint mir in der Frage zu liegen: was hat sich rechts und links angeschlossen? Wie war das Gesamtprogramm des Altares? Brandt vermutet in dem linken Flügel die Verkündigung, rechts die Begegnung Christi mit Maria nach der Auferstehung, jenes ikonographisch so ungewöhnliche Thema. Wallrath denkt statt der Verkündigung an die Anbetung der Könige. Beide nehmen also die Darbringung als einziges Mittelbild, begleitet je von einem Bilde auf den Flügeln an. Das aber kann aus einer einfachen Überlegung nicht zutreffen.

Zehn Jahre nach Lochner, 1457, vollendete Johann Koerbecke in Münster seinen Altar für das Zisterzienserkloster Marienfeld. Die Bildfolge der Innen- und Außenflügel kann heute genau rekonstruiert werden (vgl. zuletzt Westfalen 30, 1952, S. 91). Dabei brauchte Koerbecke nach dem Schema der vierteilten Tafeln jeweils acht Darstellungen. Für die Innenseite sind es: Tempelgang, Verkündigung, Anbetung des Kindes, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Christus und Maria nach der Auferstehung, Himmelfahrt Christi, Aufnahme Mariens in den Himmel. Daß Koerbecke Lochners Altar gekannt hat, ist sicher. Der Vergleich des Darmstädter Bildes mit der Darbringung in Münster (vor kurzem vom Landesmuseum erworben) beweist es.

Als tertium comparationis aber kommt der Altar des Sippenmeisters hinzu, dessen Mitteltafel im Louvre, die Flügel im Germanischen Nationalmuseum sind (Stange V, Abb. 151 - 153). Dessen Mittelbild schließt sich bekanntlich noch enger als Koerbecke, der das Vorbild paradigmatisch in das „Westfälische“ umformt, an Lochner an. Das Programm aber ist das gleiche wie beim Marienfelder Altar, mit den gleichen seltenen Darstellungen der Begegnung von Christus und Maria und der Aufnahme Marias, nur daß Koerbecke, der ein achttes Bild braucht, den Tempelgang vorschaltet.

Danach muß zwingend Lochners Altar die gleichen Darstellungen, mit denen doch wohl die sieben Freuden Mariens gemeint sind, gezeigt haben. Denn wie soll man es sich sonst vorstellen? Der Altar des Sippenmeisters ist sicher nicht vor 1470 entstanden, Koerbecke kann ihn also nicht gekannt haben. Beide Maler, der westfälische und der kölnische müssen unabhängig voneinander auf Lochner zurückgehen. Dabei hat es auch nichts zu bedeuten, daß die Bilder vor der Darbringung, Verkündigung und Anbetung des Kindes (die Anbetung der Könige ist verschollen) von Koerbecke aus heimischer Überlieferung selbständiger geformt sind als die ikonographisch ungewöhnlichen nach dem Mittelbild. Gerade das Programm der drei letzten Bilder führt notwendig zu

der Annahme, daß der Sippenmeister das Gesamtprogramm Lochners getreu überliefert, man vergleiche nur seine Formulierungen mit den entsprechenden Bildern Koerbeckes. Das bedeutet aber, daß die verlorenen Darstellungen Lochners den Nachbildungen des Sippenmeisters genau so nahe standen wie die Darbringung in Paris der Darbringung in Darmstadt. Mit anderen Worten: recht nahe. Die wichtigste Änderung liegt eigentlich in der Streckung des Formats, einmal abgesehen von dem durch die spätere Zeitstellung und durch den geringeren Rang bedingten Wandel. Es ist anzunehmen, daß auch die Seitenbilder Lochners nicht so extreme Hochformate waren wie beim Sippenmeister.

Der Hochaltar von St. Katharinen, den wir so rekonstruieren können, dürfte danach, wenn man etwa die gleichen Proportionen wie bei dem Altar des Sippenmeisters annimmt, mit geöffneten Flügeln eine Breite von ungefähr 5 m einschließlich der Rahmen besessen haben, was bei einer Höhe von gut 1,50 m keineswegs ungewöhnlich ist. Daß das Format dem Dreikönigsaltar gegenüber gestreckter ist, läßt sich durch das umfangreichere Thema leicht verstehen. Wir gewinnen auf diese Weise durch den kombinierten Vergleich eine recht genaue und detaillierte Vorstellung von Lochners großem Spätwerk. Paul Pieper

FRANZOSISCHE MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS VON DAVID BIS CESANNE
Ausstellung im Haus der Kunst in München
(Mit 1 Abbildung)

Zum dritten Mal seit Kriegsende wurde in München französische Malerei in einer repräsentativen Ausstellung gezeigt. Weit über das rein Künstlerische hinaus wirkte 1946 jene Darbietung als politisches Ereignis, die zum ersten Mal wieder die verfeimten französischen Impressionisten und die nachfolgenden Stilentwicklungen zeigte – das Tor in die Bereiche wahrer Kunst hatte sich geöffnet. 1952/53 folgte dann eine Erwiderung auf die 1949 in Paris veranstaltete Pinakothek-Ausstellung in Form eines eindrucksvollen Überblickes über die Malerei von Poussin bis Ingres. Hervorragende Werke, wie Watteaus „Gilles“, die „Inspiration des Dichters“ von Poussin – Hauptstücke von Boucher, Fragonard, von den großen Bildnismalern kamen nach München. An die Meister um 1800, David, Ingres, Gericault, die damals den Abschluß bildeten, schloß nun die eben zu Ende gegangene in ihrer Reichhaltigkeit die früheren noch übertreffende Ausstellung an.

Die Ausstellungsleitung hatte es sich angelegen sein lassen, gerade bei diesem Jahrhundert die unbestreitbare Suprematie der französischen Malerei durch die exemplarische Qualität dieser Schau zu beweisen. Mit dem Reiterbild Napoleons von David wurde die Ausstellung wie mit einem Fanfarenstoß eröffnet. Höher steht der „Marat“, ein künstlerischeres und politisches Manifest eindringlich durch die monumentale und tiefe Auffassung des Märtyrertums eines Revolutionshelden. Mit einem Bildnis wie das der „Marquise Orvilliers“ und der „Ansicht des Luxembourg-Gartens“ wurde der weite Radius von Davids malerischer Kultur belegt. Bei Ingres wird man sich für das feinsinnige Porträt der „Madame Gonse“ als eines seiner Meisterwerke, zu denen auch einmal die „Quelle“