

MEISTERWERKE DES 18. JAHRHUNDERTS

Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank in der Alten Pinakothek

(Mit 8 Abbildungen)

Am 8. November 1966 hat die Bayerische Hypotheken- und Wechselbank eine Gruppe von Bildern in die Obhut der Alten Pinakothek gegeben. Die sieben Werke sind von Boucher, Goya, Greuze, Lancret, Pater und La Tour, der mit zwei Bildern vertreten ist. Die Alte Pinakothek hatte seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Zuwachs durch eine geschlossene Gruppe von Bildern von dieser Bedeutung nicht mehr zu verzeichnen.

Die bemerkenswerte Form, in der die Bank ihren Plan, eine Sammlung anzulegen, verwirklicht hat, sollte Schule machen. Für den Entschluß, die Maßstäbe reiner Rentabilität zurückzustellen und neben der wirtschaftlichen Aufgabe auch einer kulturellen Verpflichtung gefolgt zu sein, gebührt dem Aufsichtsrat der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank und seinem Vorsitzenden Max Geiger höchste Anerkennung.

Die Realisierung dieses Planes wurde dem Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Halldor Soehner, und seinen Mitarbeitern anvertraut. Damit konnten auch die Umrisszeichnungen der zu schaffenden Sammlung von Anfang an auf den künstlerischen Rang und die Gestalt ihrer zukünftigen Heimat, nämlich der Alten Pinakothek, abgestimmt werden. Jetzt ist ein Modellfall geschaffen, der den Interessen der Mäzene, der Obdach gewährenden Institution und nicht zuletzt des Publikums vollauf gerecht wird.

Auskunft über die einzelnen Werke gibt ein im Auftrag der Bank verfaßter Katalog, der die Bilder ganzseitig in Farbe, Details und Nachstiche in Schwarz-Weiß reproduziert. Die wissenschaftlichen Texte besorgte Hermann Bauer, der schon 1958 die französische Malerei für den Katalog der Ausstellung „Europäisches Rokoko“ bearbeitet hatte.

In der unmittelbaren Nachfolge Watteaus stehen Lancrets „Vogelkäfig“ (44 x 48 cm; *Abb. 7*) und Paters „Freuden des Landlebens“ (54,2 x 66 cm; *Abb. 4 u. 5*). Sowohl thematisch wie auch im malerischen Vortrag repräsentieren beide Bilder die Malerei des frühen Louis quinze in exemplarischer Weise. Lancrets Liebspastorale (vor 1736) besticht durch eine blau-grün überstrahlte Farbigkeit, die trotz aller Lichtsubstanz in festen Lasuren gegeben ist. Das „galante“ Konversationsstück Paters (1730/35) entwickelt dagegen aus einem braun-grün-goldenen Gesamtton gegen den Vordergrund zu eine flüssige, differenziert-locker vorgetragene Farbigkeit. In Bouchers 1741 datierter, breitformatiger „Hirtenlandschaft mit Fluß“ (68 x 112,5 cm; *Abb. 6*) hat sich das „als ob“ des gesellschaftlichen Spiels in einer dem Theater verwandten Sphäre verdichtet; gewisse Bühnenrequisiten sind unübersehbar, etwa der freie, „beispielbare“ Vordergrund oder die für Auftritte bereitstehenden rustikalen Gebäude zu beiden Seiten. Die theaterhafte „Unwirklichkeit“ – sie manifestiert sich gleichermaßen im Darstellungsmodus (Verzauberung durch Licht und Farbe) wie im Motivischen (etwa Schafe auf im Fluß liegenden Steinen) – wird bei Boucher dichteste künstlerische Wirklichkeit: das Arkadien des Rokoko. Die Porträts des Abbé Nollet (64,8 x 54 cm; *Abb. 3*)

und der Mademoiselle Ferrand (73,5 x 60,3 cm; *Abb. 2*) von Maurice Quentin de La Tour gehören in die Reihe der ersten Bildnisse des Louis quinze. Beide Werke sind um 1753 anzusetzen und besitzen die der „modernen“ Technik des Pastells eigene dezente Helligkeit und vor allem die nuancenreiche Noblesse farbig-toniger Werte. Die von der Lektüre Newtons aufblickende Dame und der in aufgeknöpfter Soutane erscheinende Abbé sind weit entfernt von aller Repräsentation des Standesporträts; geistvolle Menschlichkeit und menschliche Unmittelbarkeit sind die eigentlichen Gegenstände dieser Bildnisse. Bei Greuze gewinnt das Genre des 18. Jahrhunderts eine neue Dimension. Die wohl gegen 1775 entstandene, im Katalog „Die Klagen der Uhr“ genannte Leinwand (79,3 x 61 cm; *Abb. 8*) zeigt ein nach nächtlichem Rendezvous einsam in ärmlicher Dachkammer zurückgebliebenes Mädchen. Das Rokokohafte von Sujet und Szenerie wird durchbrochen von einem Aufruf zur Reflexion, der sowohl in der Pose des Mädchens selbst als auch in der Pointierung ihrer lichten Erscheinung gegen die außerordentlich weitgespannte braun-graue Tonigkeit des Interieurs spürbar wird.

An die Gruppe französischer Bilder schließt sich organisch an ein spanisches Meisterwerk von höchstem Rang: das Bildnis der Doña María Teresa de Vallabriga, Condesa de Chinchon von Goya, entstanden um 1783. Die Nähe der beiden Pastelle La Tours unterstreicht das Außerordentliche des reifenden Goya. Es handelt sich um den Typus des aristokratischen Standesporträts, die Condesa erscheint in lebensgroßer Dreiviertelfigur (151,2 x 97,8 cm; *Abb. 1*). Die Elemente dieses Bildtypus erfahren jedoch im Akt des Vorzeigens eine Umdeutung, fast Entwertung. Der vergoldete, geschnitzte Lehnstuhl steht abgewandt und dient lediglich als Stütze eines Standmotivs, dessen lässige Überlegenheit gezwungen wirkt. Die Drehung des Körpers, die strenge Parallelität der Unterarme, das erstarrte Rokoko-Gesicht – in all dem wird die aristokratische Pose von einer hintergründigen Verschlossenheit überlagert. Die attributive Würdearchitektur besitzt nur noch eine schemenhafte Substanz, sie erscheint in jedem Sinn am Rand. Im zentralen, der Farbtrias gegenüberstehenden Schwarz, im unkonventionellen Umriß öffnet Goya die Dimensionen, die er mit den Requisiten des Standesporträts nur verstellen konnte.

Über ihre künstlerische Bedeutung hinaus erfüllen alle Bilder der Sammlung Ansprüche, die ein Museum vom Rang der Alten Pinakothek stellen kann; d. h., sie sind in einem absolut einwandfreien Zustand und sie weisen gute, übersichtliche Provenienzen auf. Eines der Nordkabinette (Nr. 15) konnte nunmehr Goya allein gewidmet werden. Gegenüber dem schon früher vorhandenen Porträt des Don José Queralto von 1802 demonstriert jetzt die Doña Maria Teresa den Glanz und die Kühnheit des jungen Goya. Dem intimen und unmittelbar persönlichen Charakter der französischen Bilder entspricht ihre Hängung im – benachbarten – Kabinett (Nr. 16).

Sicher hätte es sich auch jedes andere der wenigen großen Museen alteuropäischer Malerei zur Ehre angerechnet, eine solche Sammlung aufzunehmen. Für die Geschichte der Alten Pinakothek bedeuten diese sieben Bilder jedoch sozusagen die Eröffnung einer neuen Abteilung; denn erst jetzt ist eine der glänzendsten Epochen der europäischen Malerei in einer der Pinakothek würdigen Weise vertreten. Ohne manchen Bil-

dern, etwa von Lemoine, Coypel, Chardin, Le Prince, Unrecht tun zu wollen – aus den alten Beständen ist es nur Bouchers „Ruhendes Mädchen“, das den Rang der nun übergebenen Bildergruppe besitzt. Die Umsicht, mit der die Sammlung zusammengestellt wurde, weist sich nicht allein dadurch aus, daß vom vierten bis zum neunten Jahrzehnt nur führende Maler vertreten sind, die Bilder bringen auch die für das Profil der Epoche entscheidenden Themen. Es gibt das Schäferspiel und das „Konversationsstück“, die „ländliche“ Inszenierung der fête galante. Das Künstliche des Jahrhunderts erscheint in der Kunst-Landschaft Arkadien, und schließlich füllt sich das Genre mit dem neuen Rousseauismus. Und endlich erscheint der für die Epoche bezeichnende Mensch mit seiner ratio als Glaube und seinem esprit als Form in zwei Bildnissen, die man als „aufgeklärt“ bezeichnen kann. Die malerische Potenz der Zeit gegen 1800 verdichtet sich in Goya, der mit seinem monumentalen Porträt sowohl die Überlebtheit des Dixhuitième wie die Möglichkeiten der Zukunft gleichermaßen demonstriert.

Mit der Übergabe der Sammlung wurden Lücken in den Beständen der Alten Pinakothek geschlossen. Man muß jedoch betonen, daß es sich dabei nicht um einen abschließenden Vorgang handeln sollte. Trotz der den mannigfaltigen Ansprüchen gerecht werdenden, Künstler und Themen repräsentativ umfassenden Zusammenstellung der Sammlung kann und sollte sie erweitert und verdichtet werden. Die Chancen auf dem Kunstmarkt für die Pinakothek werden von Jahr zu Jahr seltener. Mit Dankbarkeit ist zu vermerken, daß sie beim Aufbau der Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank in mustergültiger Weise genutzt wurden. Es sollte möglich sein, daß die neugeschaffenen Formen der Zusammenarbeit von Mäzenen, staatlichen Stellen und Fachleuten auch weiterhin solche rare Gelegenheiten ausschöpfen.

Bernhard Rupprecht

MITGLIEDERVERSAMMLUNG

DES DEUTSCHEN VEREINS FÜR KUNSTWISSENSCHAFT E. V.

Während des 10. Deutschen Kunsthistorikertages fand am 6. August 1966 in Münster die Mitgliederversammlung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft mit der Neuwahl des Vorstandes statt. Der Einladung waren 72 Mitglieder gefolgt.

Der Vorsitzende, Herr Waetzoldt, eröffnete die Versammlung und gedachte der verstorbenen Mitglieder des Vereins. Er berichtete, daß die Empfehlungen des Wissenschaftsrates auch den Verein einschließen. Der neu gegründete Gemeinschaftsverlag, der Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, wirke sich schon jetzt günstig auf die wissenschaftliche Arbeit des Vereins aus. Herr Waetzoldt hob ganz besonders das gute Verhältnis des Vereins zur Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Ständigen Konferenz der Kultusminister und dem Bundesministerium für wissenschaftliche Forschung hervor. Nach einem knappen Bericht über die ausgeglichene Bilanz bei Verein und Verlag ging Herr Waetzoldt näher auf das umfangreiche Forschungs- und Publikationsprogramm ein. Um die Leistungen des Vereins gegenüber seinen Mitgliedern auf dem Niveau der letzten Jahresgaben halten zu können, müsse man den Beitrag erhöhen.