



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gesamtführer / Staatliche Museen zu Berlin

Staatliche Museen zu Berlin

Berlin, 1930

Die Gemäldegalerie

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96653](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96653)

DIE GEMÄLDEGALERIE

Geschichte der Sammlung

Als vor hundert Jahren der erste Berliner Museumsbau, Schinkels Werk, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, nahm die das ganze obere Stockwerk füllende Gemäldegalerie das Interesse vorherrschend in Anspruch. Wie alle staatlichen Museen des europäischen Festlandes zum Teile landesfürstlichem Schloßbesitz entstammend, war die Berliner Gemäldegalerie schon damals aus anderen Quellen reicher gespeist worden. Zwar hatte schon der Große Kurfürst niederländische Gemälde erworben, und der brandenburg-preußische Bilderbesitz war durch die oranische Erbschaft zur Zeit Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs II. vermehrt worden, zwar hatte Friedrich der Große seine Schlösser in Potsdam und Berlin mit italienischen und — glücklicher — mit französischen Gemälden ausgestattet, auch eine eigentliche Gemäldegalerie neben seinem Lieblingssitze Sanssouci eingerichtet, aber bestimmt wurde der Charakter der Berliner Galerie durch die 1821 vollzogene Erwerbung der Sammlung des englischen, in Berlin ansässigen Kaufmanns Edward Solly.

Aus den königlichen Schlössern wurden für das Museum 346 Gemälde gewählt. Wenn damals die Hauptwerke von Watteau in den Schlössern verblieben, so lag dies keineswegs daran, daß der König sich von ihnen nicht trennen wollte, vielmehr daran, daß die klassizistisch gebildeten Sachverständigen der galanten Kunst des 18. Jahrhunderts abgeneigt waren.

Das Beste, was aus den Schlössern gekommen ist und sich noch heute behauptet, waren Werke von Rubens, Correggios Leda sowie französische Bilder, die man gnädig mitgenommen hat.

Im Hinblick auf das geplante Museum, mit einer auf lehrhafte Vollständigkeit gerichteten Tendenz, wurden 1815 Gemälde aus der römischen Sammlung Giustiniani erworben, dabei hauptsächlich Werke von Caravaggio und seinen Zeitgenossen.

Solly, dessen erstaunlicher Sammeltätigkeit unsere Galerie die unbestrittene Überlegenheit im Besitze mächtiger Altartafeln des Quattrocento verdankt, ist als Persönlichkeit verschollen, seine Absichten und Motive liegen im Dunkel. Er soll nicht weniger als 3000 Gemälde zusammengebracht haben, von denen 677 für das Museum gewählt wurden, darunter, von der Fülle italienischer Werke abgesehen, die Flügel des Genter Altares und Holbeins „Gisze“. Mit der Solly-Sammlung erhielt die Galerie einen Zuwachs, dessen Wert und Bedeutung erst viel später gewürdigt wurden.

Zum Glück hat es der Berliner Galerie nie an Sachkundigen und historisch gebildeten Beratern gefehlt. Rumohr, der an Verständnis für die Entwicklung der italienischen Malkunst seiner Zeit voraus war, hat zwischen 1820 und 1840 glückliche Ankäufe vermittelt, der vielfach angefeindete Waagen, der durch Jahrzehnte die Galerie verwaltete, hat in einer Periode, in der kärgliche Mittel zur Verfügung standen, den Bestand nicht erheblich bereichert, war aber immerhin der angesehenste Bilderkenner seiner Zeit.

Einen Aufschwung nahm die Galerie bald nach 1870, als unter günstigen politischen und wirtschaftlichen Umständen den öffentlichen Sammlungen der Reichshauptstadt reiche Mittel zuflossen und mit Wilhelm Bode eine Persönlichkeit von unerschöpflicher Tatkraft in die Verwaltung eintrat. Bode hat zwischen 1872 und 1929 seine unvergleichliche und universelle Kennerschaft, seine stets wache Sorge, seine immer

ch
da
it.
r-
e-
n,
it-
ie
ln
n,
ht
n
n
er
r-
ig
n
n
st
s-
1,
er
n
er
ls
n
ie
it
le
i-
er

berete Energie dem Ausbau und der Pflege der Galerie gewidmet, zu der er offiziell und dienstlich in allen möglichen Verhältnissen stand.

Im Jahre 1874 wurde die Sammlung Suermondt angekauft und dadurch der ziemlich kümmerliche Besitz an holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts beträchtlich verbessert. Die Erwerbungen einzelner Stücke, die Bode mit wachsender Autorität mehr und mehr selbständig und unbehindert durchführte, erstreckten sich auf alle Gebiete. Viele Lücken konnten in elfter Stunde gefüllt werden, bevor der amerikanische Wettbewerb die Preise emportrieb und deutschen Museen den Ankauf von Schöpfungen der großen Meister nahezu unmöglich machte.

Die stark vergrößerte, aber auch gereinigte, vielfach gesiebte Galerie wurde 1904 im Kaiser-Friedrich-Museum nach Bodes tief durchdachtem Plan aufgestellt. Neuartig war die Unternehmung, den Gemälden durch Möbel, Architekturstücke und Bildwerke eine stilgerechte Rahmung zu schaffen, den Charakter eines Volkes, einer Periode auszuprägen durch das Beieinander von Kunstwerken dieser und jener Art, dieser und jener Technik.

Einen zweiten Umzug, eine neue Erweiterung der Berliner Museen hat Bode eingeleitet, bis ins Einzelne vorbereitet und über viele Hindernisse hinweg fast bis zum Ende geführt. Die Hauptsorge seiner letzten Jahre war das Deutsche Museum, in dem nun nach seinem Wunsch und Willen die deutschen und die altniederländischen Gemälde untergebracht worden sind.

Um die Gemädegalerie kennenzulernen, muß der Kunstfreund zwei Museumsbauten besuchen, die miteinander durch eine gedeckte, das Stadtbahngeleise überquerende Brücke verbunden sind; nämlich das Kaiser-Friedrich-Museum und das Deutsche Museum, das den einen Flügel des großen, eben vollendeten Neubaus in Anspruch nimmt. Die Bilder sind

nicht isoliert ausgestellt, vielmehr in Verbindung mit Skulpturen, Möbeln, Glasmalereien (vgl. den Abschnitt in diesem Führer über die Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen). Im oberen Stockwerke des Kaiser-Friedrich-Museums hängen die italienischen Gemälde annähernd in geschichtlicher Abfolge von 1250 bis 1800, die spanischen, französischen und englischen Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert, endlich die holländischen und flämischen aus der Zeit zwischen 1550 und 1750. In den beiden Stockwerken des Deutschen Museums ist nicht nur die deutsche Malkunst neu aufgestellt — von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts — sondern auch die Abteilung der altniederländischen Gemälde und selbst die in Frankreich und Spanien entstandenen Werke der Frühzeit, so daß die gesamte „primitive“ Kunst, soweit sie nicht italienischer Herkunft ist, das Kaiser-Friedrich-Museum verlassen hat.

DIE GEMÄLDEGALERIE IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Die Achse der sogenannten Basilika zerlegt das im Grundriß dreieckige Gebäude in zwei Teile. Wer über die vordere Haupttreppe das obere Stockwerk betritt, hat die Wahl, sich nach rechts oder links zu wenden. Betritt er die Kabinette auf der rechten Seite, so entwickelt sich ihm die italienische Malkunst, deren glorreiche Geschichte ununterbrochen mehr als ein halbes Jahrtausend einnimmt; auf der linken Seite stößt er nicht auf Anfänge, sondern auf die Blüte der niederländischen Malkunst, zu deren Verständnis das Studium der Keime, der Vorgänger — im Deutschen Museum — unerläßlich ist.

Die italienische Malerei hat die ihr eigene Monumentalität im Wandgemälde, im Fresko entfaltet; eine Reihe von Tafelbildern kann deshalb unter keinen Umständen eine befrie-

lp-
em
en
d-
un-
pa-
nd
en
k-
t-
m
ig
in
so
ht
n-

ß
t-
h
r
e
ir
e
r
is
-
t
-
-
digende und vollständige Anschauung bieten. Immerhin gibt es außerhalb Italiens keine Stelle, wo der Weg, die entscheidenden Kräfte, die führenden Persönlichkeiten in dem Grad erkennbar werden wie in Berlin.

In den toskanischen Städten Siena und Florenz regten sich die Gestaltungskräfte zuerst. Die zur Konvention erstarrte Vorstellung betrachtet den um 1260 geborenen Florentiner Giotto als den Begründer der italienischen Malkunst. Etwa gleichzeitig mit ihm war Duccio in Siena tätig. Die Berliner Galerie besitzt in der Tafel mit dem Tod Mariä eines der wenigen Bilder, die seinen aus Fresken in Padua und Florenz bekannten Stil in kleinerem Format und kleinerem Maßstab deutlich zeigen, und Duccio ist vertreten mit einem Teilstück aus seinem urkundlich beglaubigten Hauptwerk, dem um 1310 vollendeten vierteiligen Altare des Domes von Siena. Giottos Schüler sowie die Nachfolger Duccios sind mit charakteristischen Beispielen ihrer Produktion vertreten.

Die Kunst in Siena, konservativ und kirchlich gebunden, pflegte vorzugsweise das Madonnenbild; der Schauplatz umwälzender, erneuernder Kämpfe, des Streites zwischen frommer Überlieferung und Naturbeobachtung wurde Florenz. Fast alle Namen, die von der kunstgeschichtlichen Lehre mit Nachdruck ausgesprochen werden, gewinnen Leben, wie Masaccio, von dem wir abgesprengte Teile des 1426 für eine Kirche in Pisa gemalten Altars zeigen können, wie Fra Angelico und Fra Filippo, dessen signiertes Meisterwerk, die im Walde das Kind verehrende Maria, aus der Kapelle des Palazzo Medici-Riccardi stammt. Botticelli, in dessen Schöpfungen sich der Zauber der florentinischen Frührenaissance den Kunstfreunden unserer Tage — vielleicht muß man heute schon sagen: der vorigen Generation — am stärksten offenbart hat, präsentiert sich eindrucksvoll namentlich mit zwei großen Altartafeln, dem Tondo, das zur Raczynski-Sammlung gehört, und der thronenden Madonna mit Johannes dem Täufer und

Johannes dem Evangelisten, dem 1484 für die Kirche S. Spirito in Florenz ausgeführten Altarblatt.

Die großen Tafeln von diesen und anderen Meistern sind in einem Oberlichtsaal aufgestellt, während kleinere Andachtsbilder, Predellen mit erzählenden Darstellungen, Bildnisse sowie dekorative Tafeln genrehaften und mythologischen Inhalts in den Kabinetten zusammen mit Bildwerken und kunstreichen Möbeln eine Anschauung von dem jugendlich hellen, festlich bewegten Leben der Stadt und der Zeit gewähren.

Aus Umbrien und Bologna zeigen sich Perugino und Francesco Francia nicht so imponierend wie Luca Signorelli, von dem wir Altartafeln, das mythologische Bild mit Pan, mit nackten, stark bewegten Gestalten, ein Werk, das nirgends seinesgleichen hat, und ein Männerbildnis besitzen.

In Oberitalien vollzog sich die Überwindung der gotischen Flächendekoration etwas langsamer als in Toskana. Von den führenden Meistern ist Gentile, der aus Fabriano in Umbrien stammte, aber namentlich im Norden tätig war, mit einem inschriftlich signierten Madonnenbilde vertreten, auch Squarcione tritt auf, der Lehrer Mantegas in Padua, dagegen nicht Antonio Pisano, der Medailleur und Maler, und nicht — wenigstens nicht mit einem gesicherten Werke — Jacopo Bellini. Von Andrea Mantegna, dem Schwiegersohn Jacopo Bellinis, der um die Jahrhundertmitte seine Tätigkeit in Padua begann, gingen die stärksten Anregungen aus. Sein tiefer Ernst, der Studieneifer vor antiken Monumenten und vor der Natur, die präzise Zeichnung kamen mittelbar namentlich der venezianischen Kunst zugute, da Giovanni Bellini, der zwischen 1450 und 1516 organisch sich wandelnd, die Malerei Venedigs der Hochrenaissance zuführte, von der Paduaner Lehre seinen Ausgang nahm. Von Mantegna sind das Männerbildnis sowie die Madonna mit dem gewickelten Kind (Abb. 37) — in der für sich aufgestellten Sammlung James Simon — zu beachten, von Giovanni Bellini das in Tempera gemalte

Frühwerk mit dem toten Christus zwischen zwei Engeln, sowie die Auferstehung Christi, aus seiner mittleren Zeit, bereits in Ölfarbe ausgeführt.

Die rauhe und asketische Kunst Ferraras hebt sich stark heraus, da die Hauptmeister Cosma Tura, Francesco Cossa und Ercole de' Roberti glänzend vertreten sind.



Abb. 37. Andrea Mantegna. Darstellung Christi im Tempel

Im ganzen nimmt es die Berliner Sammlung, was die italienische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts betrifft, mit jedem zisalpinen Museum auf, selbst mit der Londoner National Gallery.

Weit weniger glücklich präsentiert sich das 16. Jahrhundert. Raffael ist einseitig, nämlich nur durch Madonnen vertreten, von denen vier noch wesentlich im Stile seiner um-

brischen Frühzeit gebildet sind, nur eine, die aus dem Hause Colonna, der florentinischen Phase seiner Entwicklung angehört. Von Leonardo ein Altarbild, das aussagend in der Anlage und wert eingehender Beachtung, schwerlich ganz und gar von dem Meister selbst ausgeführt ist. Correggios Leda ist arg beschädigt auf uns gekommen.

Die venezianische Hochrenaissance — Palma, Tizian, Tintoretto, Paolo Veronese — leidlich vollständig und lehrreich im Zusammenhange, wirkt hier bei weitem nicht so breit ausladend mit Farbenglanz und malerischer Gelöstheit wie in Dresden, Paris, London oder Madrid.

Im 17. Jahrhundert war Rom die Akademie für die gesamte Kulturwelt. Niederländer, Franzosen und Deutsche bemühten sich hier um die allgemein gültige Schönheit. Beim Überblick über die italienische Produktion des 17. Jahrhunderts unterscheiden die Historiker zwei Richtungen, nämlich die von Bologna ausgehende eklektische Tendenz und die namentlich in Rom heimische „naturalistische“, deren Wegweiser Michelangelo da Caravaggio war. Seiner Gestaltung sind effektstarke, harte Gegensätze von Hell und Dunkel, Formenkenntnis im Anatomischen eigen und eine unbefangene, wenn auch nüchterne Auffassung. Er wirkte weithin mit seinem Beispiel über die Landesgrenzen, nach Spanien (Ribera), nach Frankreich, nach den Niederlanden. Mehrere Bilder bieten eine deutliche Anschauung von seinem „Helldunkel“, das der Funktion im Bild und der Wirkung nach etwas ganz anderes ist als Rembrandts „Helldunkel“.

Im 18. Jahrhundert, als es auf italienischem Boden ziemlich lethargisch zugeing, erlebte Venedig eine späte Nachblüte. Der unvergleichliche Dekorator G. B. Tiepolo, die Meister der Stadtansichten Antonio Canale, sein Neffe Bernardo Bellotto erwachsen in Venedig, gingen aber in alle Welt, da ihre Produktion zu fruchtbar und ergiebig war für eine Stadt. Nur Francesco Guardi blieb der Heimat treu. An glück-

lichen Proben dieser letzten Äußerung des italienischen Genies fehlt es unserer Sammlung nicht.

Ist das obere Stockwerk des Kaiser-Friedrich-Museums zur Hälfte der italienischen Kunst gewidmet, so bergen die Säle und Kabinette der zweiten Hälfte die in den anderen Kulturländern entstandenen Gemälde, soweit sie nicht in das neue, das Deutsche Museum überführt worden sind. Wir beginnen, um die niederländische Kunst, die bei weitem am meisten Raum in Anspruch nimmt, kennenzulernen, wieder an der Haupttreppe, indem wir uns nach links wenden. Die Kabinette mit Seitenlicht an der Südfront enthalten die holländischen Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, der großen Zeit der Maler und der großen Zeit des holländischen Staates; die flämischen Werke aus derselben Zeit sind in den Oberlichtsälen untergebracht.

Die Holländer betrachteten ihr Land, ihre See, ihre Häuser und sich selbst mit sachlicher Ruhe, genügsam und zufrieden. Ihrer Gestaltung ist ein unpathetischer Wirklichkeits-sinn eigen, dem alles Sichtbare, die gesamte Alltäglichkeit, bildwürdig erschien. Aus der großen Zahl der Talente heben sich heraus wie Berge im Flachland Frans Hals und Rembrandt.

Frans Hals lebte in Haarlem, wurde sehr alt und hat fast ausschließlich Bildnisse geschaffen. Als Beobachter der gegebenen Individualität überragt er alle Zeitgenossen, vielleicht abgesehen von dem Spanier Velazquez. Zu Anfang in lichter Lokalfarbigkeit und kecker Lebenslust, am Ende trübe, dumpf, fast schwarz und in starrer Ruhe, sind seine Männer und Frauen stets mit scharfer Ausprägung ihrer physischen und psychischen Eigenart überzeugend erfaßt. Seine Größe und sein Weg treten in der Berliner Galerie deutlich hervor. Abgesehen von dem Haarlemer Museum, wo seine Gildenstücke, seine Porträtgruppen einen überwältigenden Eindruck hervorrufen, zeigt er sich nirgends so reich und mannigfaltig wie hier.



Abb. 38. Frans Hals. Hille Bobbe

Man kann die umfangreiche Masse der holländischen Gemälde nach den Kunststätten (Haarlem, Leiden, Amsterdam) zu ordnen versuchen, kann drei Generationen unterscheiden, endlich nach den Bildgattungen, den Themen scheiden (Landschaft, Genre, Stilleben). Keine Gliederung geht rein auf, weil viele Maler den Wohnsitz wechseln, einige mehr als einer

Generation anzugehören scheinen, und manche vielseitig in diese und jene Bildgattung eingreifen.

Unsere Aufstellung schließt sich einigermaßen der zeitlichen Abfolge an. Rembrandt fügt sich der Einreihung am wenigsten und wächst weit hinaus über zeitliche und örtliche Grenzen.

Mehrere fast peinlich durchgebildete Werke aus der Leidener Jugendzeit, kühl im Ton, etwas theaterhaft aufgefaßt, Selbstbildnisse aus den dreißiger Jahren, leer im Ausdruck, stehen am Anfang. Nach Amsterdam übergesiedelt, wurde Rembrandt erfolgreich als Porträtist. Datiert 1641 ist das große Gemälde eines Ehepaares, der Mennonitenprediger Anslo mit seiner Gattin. Der Drang nach seelischer Vertiefung und dramatischer Belebung wandelt die schlichte Aufgabe. Man hat den Titel erfunden und sich daran gewöhnt: der Prediger tröstet eine Witwe. — Vom Jahre 1643 das Bildnis der Saskia, Rembrandts Gattin, an deren Seite er seine glücklichsten Jahre verlebte und die bereits 1642 gestorben ist. In diesen Jahren war der Meister angesehen, Aufträge und Schüler fanden sich ein, und er schuf im Einklange mit dem Geschmack und den Forderungen seiner Zeitgenossen. Bald überschritt er die Grenze, bis zu der verständnisvolle Gefolgschaft möglich war; indem er immer mehr er selbst wurde, mußte er verzichten auf Gewinn und Anerkennung. Seine letzten und höchsten Leistungen wurden erst lange nach seinem Tode gewürdigt.

Die religiöse Malerei, die es in Holland nicht gab, weil keine Kirchenkunst verlangt wurde, erschuf er aus eigenem Bedürfnis, als Leser der Bibel. Das Bildnis der Hendrickje Stoffels, seiner Hausgenossin (von 1658 etwa) (Abb. 39), Joseph und Potiphar (1655), der Mann mit dem goldenem Helm, sein Bruder (von 1652 etwa), offenbaren in der Berliner Galerie nicht nur die Freiheit seiner Malkunst, sondern auch, was er darüber hinaus vor jedem anderen Maler voraus hat, die Tiefe der seelischen Anteilnahme.



Abb. 39. Rembrandt. Bildnis der Hendrickje Stoffels.

Neben Frans Hals erscheinen alle holländischen Maler klein, neben Rembrandt harmlos, flach und banal. Der gefährlichen Vergleichung sind natürlich zumal diejenigen Meister ausgesetzt, die bei Rembrandt gelernt haben, ihm zu folgen versuchen, ihn nachahmen, wie Gerard Dou, der schon in Leiden sein Schüler war, wie N. Maes, G. Flink, Eeckhout und Aert de Gelder.

Sieht man aber von der Vergleichung ab, so erfreut die holländische Malkunst des 17. Jahrhunderts durch eine Fülle selbständiger Talente, die ihre vorurteilslose Naturbeobachtung, zumeist auf eng umgrenztem Gebiete, tüchtig, gesund, in voller Harmonie zwischen Wollen und Können bewährt haben. Sie waren fruchtbar und zeigen sich in fast allen Galerien, auch bei uns mit ausgezeichneten Proben, nur Albert Cuijp und Hobbema nicht so, daß ihr Wert und ihre Bedeutung deutlich werden.

Die Schönheit des holländischen Flachlandes und des Meeres zu schildern ist Jan van Goyen nicht müde geworden, in seinen bald grauen, bald braunen, stets beinahe farblosen Bildern als ein Beobachter der Ferne. Er hat in Form und Farbe eine Konvention festgestellt, von der Salomon Ruysdael ausgegangen ist. Jakob van Ruysdael, Salomons Neffe, der von Haarlem nach Amsterdam übersiedelte, hat in der zweiten Generation, um 1650 mit seiner Tätigkeit beginnend, kunsthaft bauend, die Landschaft aus romantischer Anlage mit sonorem Klange durchseelt. Der größte Landschaftsmaler Hollands ist in Berlin vortrefflich und namentlich mannigfaltig, was die Motive betrifft, vertreten. Wälder, Wiesenflächen, das bewegte Meer, eine Stadtansicht, Hütten und Mühlen auf hügeligem Terrain; aber stets die hochsommerliche Stille unter bewölktem Himmel, die schwermütige Sehnsucht weckt.

Ehemals höher geachtet als heute waren die Maler, die das parkartig gepflegte Land darstellen, wie Adriaen van de Velde — seine „Farm“ in Berlin ein besonders glückliches

Beispiel — sowie die Maler, wie Jan Both und Berchem, die italienische Motive wählen.

Die ruhige, lichtbeglänzte See hat Jan van de Capelle, sich wie so viele Holländer spezialistisch beschränkend, dargestellt, und Jan van de Velde das mit Schiffen besetzte Meer, mit Verständnis für das Menschenwerk, für die Marine, nicht so sehr für das Naturelement.

Die Meister des Genres sind vollzählig versammelt. Adriaen van Ostade, der gutartige und zufriedene Bauern in feierabendlicher Muße darstellt, Pieter de Hooch, der in seiner besten Zeit — um 1655 — gemütvoll, ohne Sentimentalität, das häuslich bürgerliche Leben durch warme Farbigkeit und goldenes Lichtspiel verklärt, Gerard Terborch, der virtuosenhaft in silbrigem, gewähltem Tone würdevolle Herren in Schwarz und phlegmatische Damen in weißer oder farbiger Seide schildert. In Terborchs Genrestücken und kleinen Bildnissen wird das gesättigte und bonzenhafte Wesen der dritten Generation fühlbar, die Ebbe der Tatkraft. In der Kunst nahte ablösend die französische Form, in der Wirtschaft und im Seehandel die Macht Englands.

Für sich stehen von den Genremalern Jan Vermeer van Delft und Jan Steen. Der eine rückt weit ab von der Gemeinschaft durch die gesteigerte Tendenz zum Artistischen, der andere durch sein Temperament und seinen Reichtum an Einfällen.

Vermeer hat im Gegensatze zu seinen Zeitgenossen langsam produziert; es gibt von seiner Hand nicht viel mehr als dreißig Gemälde. Wir sind so glücklich, zwei von diesen Kostbarkeiten zeigen zu können. Stillebenhaft gesehene Motive, in kühler, gewählter Färbung, mit persönlichem Geschmack ausgebildet, mit einer bewußt und selbst pretentiös gepflegten und verfeinerten Pinselführung. Jan Steen ist fast in jedem Betracht sein Gegenpol, da er äußerst fruchtbar und sorglos malt, bald breit und kräftig, fast wie Frans Hals, bald sauber und spitz fast wie G. Dou, in der Erzählung mehr Humor, spöttische Be-

obachtung, Menschenkenntnis entfaltet als die gesamte übrige holländische Malerei zusammengekommen. Von seinen Bildern in Berlin verdient das Tauffest den Preis.

Typisch holländisch sind die mittleren Talente, die auf dem Boden einer erstaunlich gesteigerten allgemeinen Malkultur als Spezialisten erfolgreich waren, wie die Maler der Kircheninterieurs und die Stilleben-Meister. Unter den vielen ausgezeichneten Malern, die Früchte, Blumen, Gerät zu malen sich begnügten — sie sind fast ohne Ausnahme glänzend in unserer Galerie vertreten — steht Willem Kalf ungefähr an der Stelle, an der Vermeer unter den Genremalern steht.

Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts bietet trotz Rembrandts Genie das Gesamtbild einer demokratischen Gemeinschaft und eine verwirrende Vielfältigkeit der Bestrebungen, die flämische Kunst dieser Zeit dagegen wird im wesentlichen beherrscht von einer Persönlichkeit, von Rubens, und geht von einer Stadt aus, von Antwerpen. Der große Oberlichtsaal, in dem die hellen, weiträumigen, offenen, von Rubens, seinen Schülern und Nachfolgern geschaffenen Gemälde erstrahlen, enthält Altartafeln, Bildnisse, festlich dekorative mythologische Kompositionen, nackte Leiber, Bacchanale und in allem den Rhythmus einer elementaren Lebenskraft. Während die Holländer sich abgesperrt haben gegen die lateinische Form, hat Rubens sie aufgenommen, verarbeitet und schließlich überwunden. Seine gewaltige Tätigkeit reicht weit über die Landesgrenzen hinaus — nach Italien, nach Paris und nach London. Er war ein Organisator, ein Unternehmer; aus seinem Atelier ist so viel hervorgegangen, daß er in fast allen Galerien stattlich und eindrucksvoll auftritt. Berlin besitzt von ihm keinen so reichen Bestand wie etwa Wien, Madrid oder München. Immerhin kann der Kunstfreund die Freiheit und Sicherheit seines Vortrags auch hier genießen, namentlich in den kleinen farbigen Entwürfen, mit denen er Altarbilder und historische Dekorationen vorbereitete, und in den Tafeln aus

seinen letzten Jahren, in die Schülerhände nicht eingegriffen haben, wie die große Andromeda, die heilige Cäcilie und die Nymphen am Brunnen.

Van Dyck war eine Zeit lang der Rivale, der sich bemühte, ebenso groß, dramatisch und wuchtig aufzutreten wie Rubens, von welcher Bestrebung des früh Gereiften ein Bild wie die Verspottung Christi Zeugnis ablegt. Bald mag er gefühlt haben, daß er nach seiner Anlage andere Wege zu anderen Zielen einschlagen müsse, er verließ die Heimat, bildete sich in Italien hauptsächlich an Tizians Schöpfungen und behauptete sich in Genua, dann in der Heimat und schließlich in England als der Porträtist der Aristokratie und der höfischen Gesellschaft. Mit psychologischem Scharfblick und Sinn für Anmut, weiblichen Reiz und vornehmes Gebaren begabt, ist er der Ahnherr aller erfolgreichen Porträtmaler geworden. Das Porträtpaar aus seiner Genueser Zeit (um 1624), der Carignan (von 1634) sind gute Beispiele seiner Kunst. Sentimental und gefallsüchtig — bei der Vergleichung mit Rubens — erscheint die Beweinung Christi, eines der vielen Altarbilder, die er um 1628 für niederländische Kirchen schuf.

Im Genrebild, in der Landschaft und im Stilleben waren die flämischen Meister bei weitem nicht so glücklich wie ihre holländischen Zeitgenossen, soweit sie sich nicht mit schwungvoller Dekoration in räumlicher Weite ergehen, wie Jordaens, Snyder, Jan Fyt. Eine Ausnahme: Adriaen Brouwer, der in Holland, in Haarlem ausgebildet, 1631 in Antwerpen Meister wurde. Er verbindet flämisches Temperament mit holländischer Sehweise. Leider kann man ihn als einen der großen Meister des Genres in Berlin nicht kennenlernen, wohl aber besitzen wir drei Landschaften von ihm, deren Stimmungskraft und Tonreichtum alles, was David Teniers geschaffen hat, verblassen machen.

In den Oberlichtsälen, die der Benutzer der Galerie betritt, nachdem er sich mit der niederländischen Kunst des 17. Jahr-



Abb. 40. Velazquez. Bildnis einer Dame

hunderts vertraut gemacht hat, ist quantitativ bescheiden spanische, französische und englische Malkunst ausgestellt. Fülle und Reichtum sind hier nicht zu erwarten. Diese Länder haben relativ wenig von ihrem nationalen Kunsterbe

abgegeben, so daß man nach Madrid, Paris und London gehen muß, um vollständige Anschauung zu erlangen.

Von den großen Spaniern ist Ribera, der lange Zeit in Neapel tätig als ein Nachfolger Caravaggios, mit dem heiligen Sebastian (datiert 1636) gut vertreten, Zurbaran mit einer Legendenszene (datiert 1629), Murillo mit dem populär gewordenen heiligen Antonius, Velazquez mit dem Frauenporträt aus seiner mittleren Zeit (Abb. 40), endlich Goya, von dem eine dunkle geistreiche Skizze sowie das Bildnis eines Mönches hervorzuheben sind.

In ähnlicher Art, eher mit Kostproben die Wißbegier anregend als sie mit Nahrung sättigend, ist die britische Kunst repräsentiert. Sie gewann nationale Eigenart erst nach der Mitte des 18. Jahrhunderts, und ihr Ruhm geht von den Bildnissen aus, die Gainsborough, Reynolds, Romney und Raeburn geschaffen haben.

Was die französische Malerei angeht, sind Berlin und Potsdam dank Friedrich dem Großen sehr beachtenswerte Fundstätten, und etwas von dem Reichtum der Schlösser ist in unser Museum übergegangen. Die in Rom gebildeten Meister der idealischen Landschaft, Poussin, Dughet und Claude Lorrain, treten würdig auf. Von Charles Lebrun ein Hauptwerk: der als Sammler berühmte Kölner Bankier Jabach mit seiner Familie.

Unter den drei Gemälden von Watteau verdient die große „Gesellschaft im Freien“ mehr Beachtung, als sie im allgemeinen findet. Das Bild ist unvollendet und an einigen Stellen überarbeitet, zeigt aber lehrreich des Meisters Arbeitsweise und gehört überdies zu seinen glücklichsten und bedeutendsten Kompositionen.

DIE GEMÄLDEGALERIE IM DEUTSCHEN MUSEUM

Als Bode den Plan aufstellte, der deutschen Kunst ein eigenes Haus zu bauen, stand er vor der Sorge, eine des anspruchsvollen Rahmens würdige Vertretung der Malerei zu beschaffen, da

en
in
en
er
e-
n-
n
es
e-
e-
te
n
e-
n
1,
n
n
2-
ls
2.
e
2-
n
d
1
1
s
1
1

die Berliner Galerie ihrer anfänglichen und ursprünglichen Zusammensetzung nach arm war an Gemälden deutscher Herkunft. Die deutsche Malkunst hat sich in Größe und Eigenart nur in zwei Jahrhunderten, nämlich zwischen 1350 und 1550, entfaltet und hauptsächlich im Süden.

Wer den Neubau des Deutschen Museums von dem oberen Stockwerke des Kaiser-Friedrich-Museums aus betritt, steigt die Treppe abwärts, um die ältesten Monumente zu finden, er muß dann aber den hauptsächlich mit Werken mittelalterlicher Plastik ausgestatteten Raum durchmessen, um am anderen Ende zu beginnen. Die historische Entwicklung fängt dort an, wo diese Halle an den Schlütersaal stößt.

Im Deutschen Museum sollen sich die üblichen museologischen Schlagbäume heben, also nicht säuberlich unterschieden werden zwischen Plastik, Malerei, freier Kunst und Kunstgewerbe. In enger Gemeinschaft können die in einer Zeit, in einer Landschaft geschaffenen Bilder, Skulpturen, Möbel, Glasfenster, Gewebe nicht nur dekorative Abwechslung bieten, sondern auch das Verständnis für die schöpferischen Kräfte jener Zeit und jener Landschaft vertiefen.

Die Berliner Galerie besitzt eine verhältnismäßig große Zahl von Tafelbildern aus dem 13. und 14. Jahrhundert, die zumeist in den kapellenartigen Fensternischen der langgestreckten Halle aufgestellt sind. Mehrere aus Westfalen stammende Altaraufsätze zeigen den aus Buchmalereien bekannten primitiven, streng linienhaften Stil. Die örtliche Herkunft mancher hier eingeordneter Bilder ist zweifelhaft. Der Begriff „deutsch“, selbst so weit wie möglich und eher rassemäßig als geographisch oder politisch gefaßt, trifft nicht überall zu. In den Niederlanden, in Frankreich entstandene Werke stehen neben österreichischen, niederrheinischen und böhmischen. Die Kunstgelehrsamkeit hat das stärkste Licht auf die Produktion in Köln und in Prag gebreitet. Ein ungewöhnlich bedeutendes Werk, die um 1350 in Böhmen geschaf-

fene aus Glatz erworbene Madonna in ganzer Figur, ein ungefähr gleichaltriges Diptychon, das nachweislich aus einer kölnischen Kirche stammt, verdienen um so mehr Beachtung, als es an Tafelbildern aus dieser Periode in den Gemädegalerien zumeist gänzlich fehlt.

Das Aufblühen der kölnischen Malkunst ist zu verfolgen. Ein Maler, der unter dem Namen Meister Wilhelm bekannt und sogar populär ist, dem die Gelehrten gelegentlich andere Namen gegeben haben, hat den zarten Ton zur Verherrlichung der Madonna angeschlagen, der die gesamte kölnische Malkunst durchklingt. Mehrere Werke seines Stils, zumal der Altar mit den Standfiguren von Heiligen, geben einen Begriff, wenn auch keinen so inhaltreichen wie die Bestände in Köln und München, von dem Wesen und dem Zustand der deutschen Malkunst in der Zeit um 1400.

Die Zeitgrenze, die wir beim Verlassen des unteren Stockwerkes und dem Betreten des oberen überschreiten, liegt um 1430. Die Gemälde der deutschen Meister sind über die Oberlichtsäle in der Achse und den zimmerartigen Räumen auf der rechten Seite längs der Stadtbahn locker verteilt, in dem Bestreben, sowohl die zeitliche Ordnung einzuhalten wie der landschaftlichen Gliederung — Oberrhein, Franken und Schwaben, Donaugegend, Niederrhein und Westfalen — einigermaßen gerecht zu werden. Der erste Oberlichtsaal (Raum 21) enthält Altarflügel, die zwischen 1430 und 1450 entstanden, eine neue Wirklichkeitsnähe ankündigen, im Geist und auch unter dem Einfluß der großen niederländischen Meister. Die Flügel des Wurzacher Altares, acht Tafeln, sind nach Aussage der Inschrift ein Werk von Hans Multscher aus dem Jahre 1437. Da aber dieser Ulmer Meister den Urkunden nach Bildhauer war, neigen die Gelehrten zu der Vermutung, die Inschrift nenne den Unternehmer des gesamten Altarwerkes und den Skulptor des verschollenen Mittelschreines, während die derbe und ausdrucksstarke Malerei auf den Flügeln nicht von ihm

herrühre. Wie dem auch sei, diese Bilder, wie die von dem in Basel um 1440 tätigen Konrad Witz und die vier Altarflügel des am Mittelrhein tätigen sogenannten Meisters der Darmstädter Passion sind als frische Zeugnisse selbständiger Naturbeobachtung und individueller Sehweise beachtenswert.

Die süddeutschen Altäre bestanden im 15. Jahrhundert fast regelmäßig aus einem Schreine, der farbige Holzskulptur enthielt, und aus Flügeltüren mit Malwerk auf beiden Seiten. Die Bildschnitzer und Maler arbeiteten einträchtig zusammen und regten sich wechselseitig an. Daraus ergibt sich die Berechtigung, deutsche Tafelbilder des 15. Jahrhunderts, besonders solche großen Formates, so dicht an farbige Statuen heranzurücken, wie es in den Oberlichtsälen versucht ist. Der 2. und 3. Saal (Raum 22, 23) enthält oberdeutsche Altarbilder, Werke von dem Meister des Hausbuchs, von B. Strigel, Burgkmair und anderen, der 4. (Raum 24) westfälische und kölnische, von dem Meister des Marienlebens, dem Meister des Aachener Altares und anderen. Der folgende (Raum 25) sowie der große tiefer liegende letzte Saal (Raum 26, 27) sind mit Gemälden aus dem 17. und 18. Jahrhundert ausgestattet. In dieser Spätzeit gab es kaum noch eine bodenständige deutsche Produktion, und der jahrzehntelang in Berlin tätige, aber in Frankreich geborene und ausgebildete A. Pesne mußte herangezogen werden, um den weiten Raum, der dem 18. Jahrhundert gewidmet ist, mit Gemälden würdig auszustatten.

In den Kabinetten sind zumeist die kleineren Andachtstafeln und die Bildnisse aufgestellt. Hier treten einige Persönlichkeiten auf, mit deren Namen der Ruhm der deutschen Malkunst verbunden ist, Hans Baldung, Lukas Cranach, der Meister von Meßkirch, Hans von Kulmbach und Amberger.

Hans Baldung (Raum 11) ist mannigfaltig und glänzend vertreten, nicht nur mit Altarbildern und einem Männerbild-

nis, sondern auch mit einem nach seinem Karton gewebten Bildteppich (Raum 22) und mit Glasbildern (oberhalb der Brücke, die vom Kaiser-Friedrich-Museum in das Deutsche Museum führt). Von Lukas Cranach: typische Werke in großer Zahl und zwei von seiner bekannten Manier freie Schöpfungen der Frühzeit — von 1503 und 1504 — das Porträt einer Frau und die „Ruhe auf der Flucht“.

Was wir von Dürer, dem jüngeren Holbein und Albrecht Altdorfer besitzen, ist in einem Oberlichtsaal (30) aufgestellt, der links vom Eingangssaal in einer Reihe mit den Räumen der altniederländischen Bilder liegt.

Von Dürer besaß die Berliner Galerie nichts, bis Bode, namentlich aus englischem Privatbesitz, sieben Werke von seiner Hand eroberte. Der um 1496 gemalte Friedrich der Weise, mürrisch, farblos, aber ernst und groß geformt, ist unmittelbar nach der ersten italienischen Reise entstanden, die Madonna mit dem Zeisig 1506 in Venedig. Das berühmte Meisterwerk der späten Zeit, das Bildnis Hieronymus Holzschuhers, verbindet wie ein spätes Bekenntnis Größe und feurig reformatorischen Geist mit pietätvoller Genauigkeit der Natur gegenüber.

Der jüngere Hans Holbein ist einseitig vertreten mit vier Männerbildnissen, die sämtlich in England entstanden sind. Durch den Reichtum des Beiwerks zeichnet sich das Porträt des deutschen Kaufherrn Georg Gisze (1532 datiert) aus, (Abb. 41) das zu den beliebtesten Werken der Galerie gehört. Später entstanden, noch reifer in der untadeligen Meisterschaft der Zeichnung, ist das Bildnis des Mannes mit den roten Ärmeln.

*Hans Holbein
v. Lohningen* Im Deutschen Museum sind die altniederländischen Bilder aufgestellt (Raum 31–34), also Kunst, die in den Städten des heutigen Belgiens und Hollands in der Zeit zwischen 1430 und 1550 entstanden ist. Die Berechtigung zu dieser Angliederung liegt in stilhistorischen Zusammenhängen zwischen Deutschland und dem rassenmäßig und politisch mit dem „Reich“ verbundenen Kulturgebiete der Niederlande, das frei-



Abb. 41. Hans Holbein. Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze

lich in der ersten Blütezeit der Malkunst, im 15. Jahrhundert, von burgundischen Fürsten beherrscht wurde. Der Genter Altar, dessen Flügel wir fast hundert Jahre besaßen, bis daß der Machtspruch von Versailles sie uns nahm, das 1432 vollendete Werk der Brüder Hubert und Jan van Eyck, bestand ausschließ-

lich aus Malwerk. Nicht dienend, nicht an zweiter Stelle und mit der Skulptur verbunden, sondern souverän und eigengesetzlich erhob sich in Gent, Brügge, Löwen und Brüssel eine stolze Malkunst mit Errungenschaften in der Beobachtung des Lichtes, des Raumes, der Stofflichkeit, mit überlegener Kenntnis der Form und neuen maltechnischen Mitteln. Die ältere Geschichtsschreibung hat Jan van Eyck oder seinen mythischen Bruder Hubert als den Begründer der niederländischen Malerei und den Erfinder der Ölmalerei gefeiert. In der legendenhaften Überlieferung steckt ein Wahrheitskern. Eine genial umwälzende Tat ist in den Werken Jan van Eycks zu spüren, auch in der Madonna in der Kirche und dem Bildnis des Vliesritters, den hier ausgestellten, allgemein anerkannten Schöpfungen seiner Hand. Wenn der Kunstfreund staunend vor der unbegreiflichen Wahrheit, der saftigen Tiefe und dem Hellschwarz dieser Bilder steht, hat der Historiker mit wachsender Einsicht festgestellt, daß Roger van der Weyden, mit seinen Bildgedanken weithin örtlich und zeitlich herrschend, stärker als Jan van Eyck das Schicksal der nordischen Kunst bestimmt hat. Durch eine günstige Verkettung von Umständen treten in Berlin gerade diejenigen Persönlichkeiten hervor, die erst von der jüngeren Forschung als die entscheidenden Kräfte erkannt worden sind, nämlich Roger und van der Goes.

In vier Oberlichträumen, einigermaßen in historischer Abfolge, stehen zumeist kleine Tafeln von konzentrierter Kostbarkeit, offenbaren sich die Meister Jan van Eyck, sein treuer Gefolgsmann Petrus Christus, Roger van der Weyden, Dierick Bouts, der von Haarlem nach Löwen übersiedelte, Hans Memling, Gerard David und Hugo van der Goes. Unter mehreren Bildern liest man den Namen „Meister von Flémalle“, so unter dem drastischen Kopf eines fetten Mannes. Dieser von der Kunstgeschichte aus einer Rippe Rogers erschaffene Meister wird vielleicht von der Kunstgeschichte wieder getötet werden. Die Stimmen mehren sich, die in den Hauptwerken

des Flémalle-Meisters nichts anderes sehen als frühe Schöpfungen Rogers.

Hugo van der Goes war ehemals nur den Kunstfreunden bekannt, die den Portinari-Altar in Florenz bewundert hatten. Die beiden aus Spanien hergekommenen mächtigen Tafeln, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige (Abb. 42), sind kaum weniger als der florentinische Altar geeignet, den jungen Ruhm des um 1480 in Gent tätigen Meisters zu verkünden.

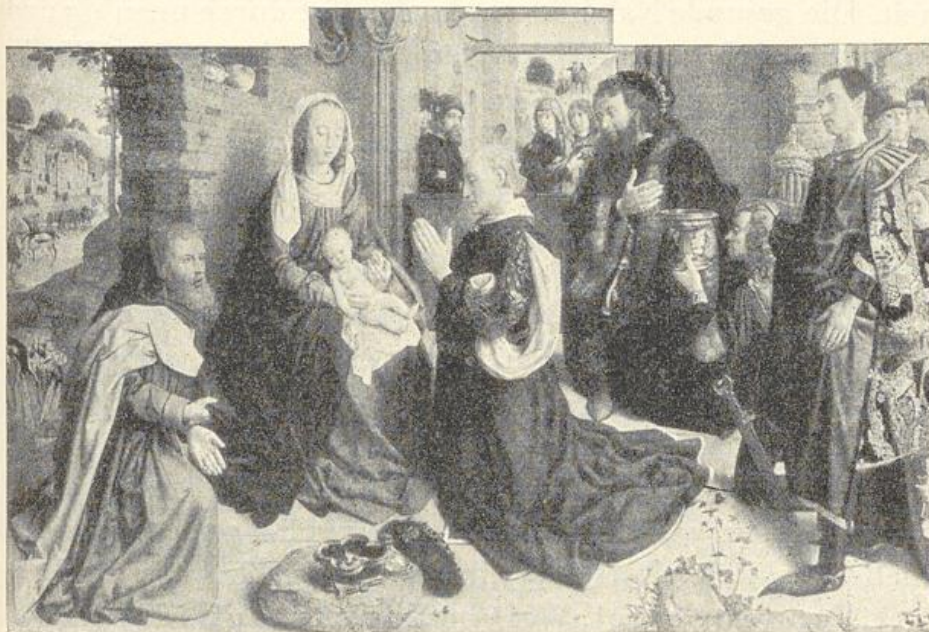


Abb. 42. Hugo van der Goes. Anbetung der Könige

Ist die Brügger Kunst (Hans Memling, Gerard David, Isenbrant) relativ schwach vertreten, so tritt der Norden, das heutige Holland, um so kräftiger hervor. In Berlin gesellt sich zu van Ouwater, dessen einziges beglaubigtes Werk wir besitzen, sein Haarlemer Landsmann Geertgen tot St. Jans, der vermutlich in Delft um 1490 tätige Meister der *virgo inter virgines* und Hieronymus Bosch.

Bedeutende Monumente der französischen Malerei des 15. Jahrhunderts, Jean Foucquets Tafel mit dem Bildnis

Etienne Chevaliers und Marmions Flügeltafeln aus St. Omer haben ihren Platz gefunden in der Nähe der niederländischen Bilder. Simon Marmion, der aus dem Grenzgebiet zwischen Frankreich und den Niederlanden stammt, ist mehr als der Miniaturmaler Foucquet nordwärts orientiert und durchaus hierhergehörig.

Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert verlor die niederländische Kunst an nationaler Eigenart und Zielsicherheit. Die gesunde Naivität wurde abgelöst durch unruhig und ehrgeizig nach neuen Wirkungen tastende, in raschem Wechsel sich ablösende Tendenzen. Quentin Massys, der mit der Hälfte seiner Wirksamkeit noch zum 15. Jahrhundert gehört, war in Antwerpen, dem neuen Zentrum, erfolgreich mit einer Malkunst, die den überlieferten Tugenden treu blieb, aber mit einer Gefühlsweise von bedenklicher Sentimentalität. Die Richtung, die er wies, sowie die Wege, die von jüngeren Meistern eingeschlagen wurden, von Jan Gossart, der das Heil in Italien suchte, von Bellegambe, Jan Provost, Joos van Cleve, den Holländern Lucas van Leyden, Jan van Scorel, Heemskerk zeichnen sich deutlich ab. Die alte Kraft regt sich immer wieder, wenn der Niederländer vor die gegebene individuelle Wirklichkeit tritt, also im Porträt. Maler, wie Jan Gossart, Jan van Scorel, Willem Key, Antonis Mor, haben meisterhafte Bildnisse geschaffen, von denen unsere Sammlung einige besitzt. Und um 1550 erstand ohne rechten Zusammenhang mit den Bestrebungen und Grundsätzen seiner Zeit in Pieter Bruegel ein Genie, das, seine Kräfte aus der Tiefe des niederländischen Volkstums schöpfend, vorurteilslos das bewegte Leben erfaßte. In die Zukunftweisend, steht ein Werk von ihm am Ende dieser Abteilung, die Tafel mit den Sprichwörtern.

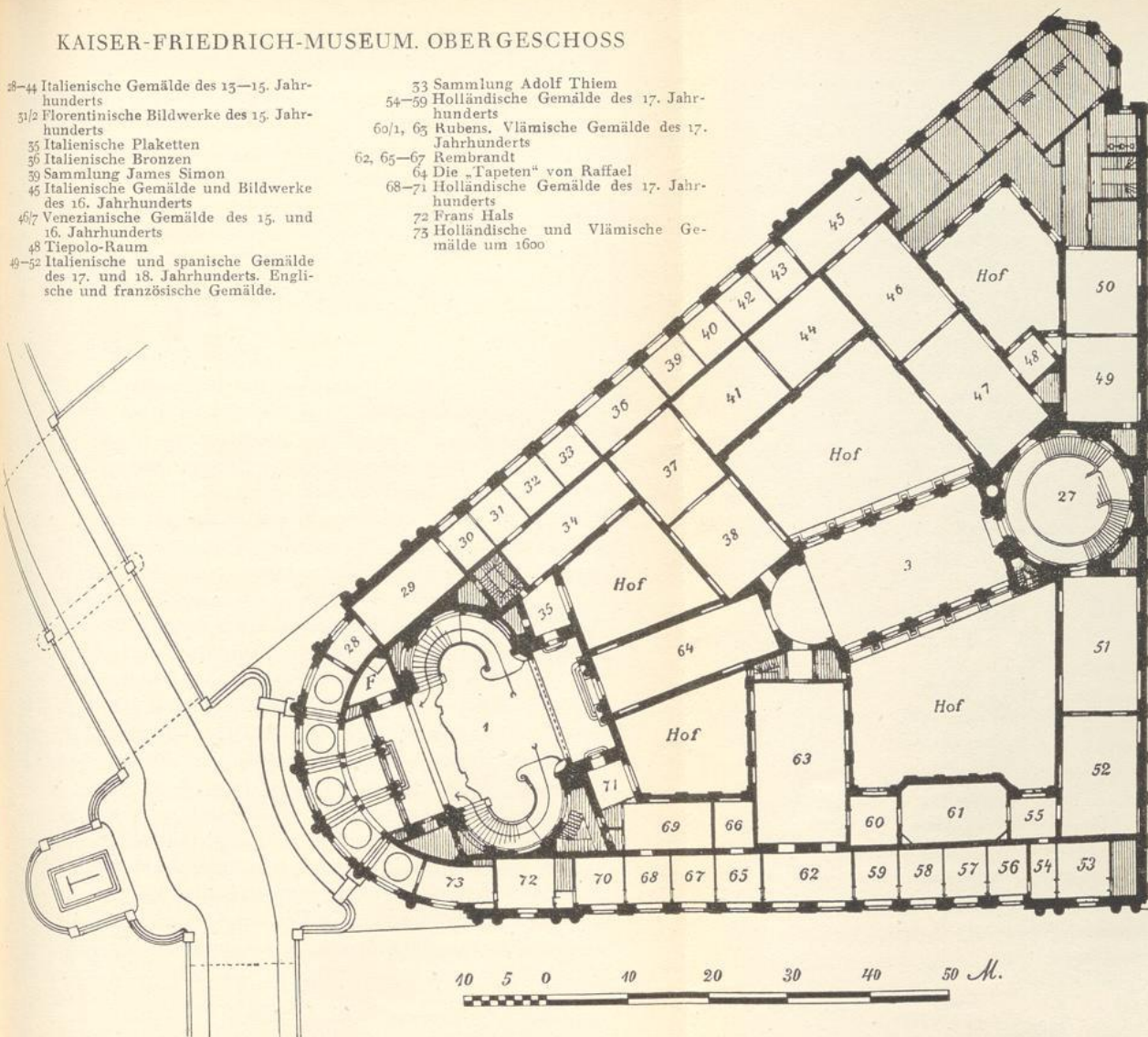
Die Berliner Galerie vermag wie keine andere Sammlung mit einer fest geschlossenen Kette von Monumenten die Bedeutung der altniederländischen Malkunst und den Weg, den sie nahm, zu veranschaulichen.

M. J. Friedländer

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM. OBERGESCHOSS

- 28-44 Italienische Gemälde des 15-15. Jahrhunderts
- 51/2 Florentinische Bildwerke des 15. Jahrhunderts
- 35 Italienische Plaketten
- 39 Italienische Bronzen
- 39 Sammlung James Simon
- 45 Italienische Gemälde und Bildwerke des 16. Jahrhunderts
- 46/7 Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts
- 48 Tiepolo-Raum
- 49-52 Italienische und spanische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Englische und französische Gemälde.

- 53 Sammlung Adolf Thiem
- 54-59 Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts
- 60/1, 65 Rubens, Vlämische Gemälde des 17. Jahrhunderts
- 62, 65-67 Rembrandt
- 64 Die „Tapeten“ von Raffael
- 68-71 Holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts
- 72 Frans Hals
- 75 Holländische und Vlämische Gemälde um 1600



10 5 0 10 20 30 40 50 M.

Gesch

Da

folge

schon

Kleve

lung

Staats

folgen

Inven

Fortse

Bische

auch

einen

fallen

Samn

Erbse

wird

1685

Geleh

praest

dam

liner

burge

Friedr

11*

