

DIE ALTE PINAKOTHEK

FESTREDE

*gehalten in der öffentlichen Sitzung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in München am 8. Dezember 1953*

VON

ERNST BUCHNER

o. Mitglied der philosophisch-historischen Klasse

Mit 36 Tafeln

München 1954

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München



DIE ALTE PINAKOTHEK

FESTREDE

*gehalten in der öffentlichen Sitzung
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in München am 8. Dezember 1953*

VON

ERNST BUCHNER

o. Mitglied der philosophisch-historischen Klasse

Mit 36 Tafeln

München 1954

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

DEUTSCHE PHARMAKOTHEK

Copyright 1954 by Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

HOCHVEREHRTE EHRENGÄSTE

Es widerspricht nicht der hohen Tradition der festlich gestimmten Akademievorträge, wenn sie nicht ein scharf umgrenztes wissenschaftliches Einzelthema behandeln, sondern einem großen, drängenden Anliegen des kulturellen Lebens gewidmet sind. Und ein solches ist in hohem Maße die Alte Pinakothek König Ludwigs I. Um so mehr, als die Pinakothek die einzige der drei deutschen Weltgalerien ist, die ihren kostbaren und unersetzlichen Inhalt durch die Jahre höchster Gefahr gerettet hat, während die andere große Galerie fürstlichen Gepräges – Dresden – nach dem Osten entführt und die Berliner Sammlung in einigen Abteilungen, insbesondere der vlämisches, 1945 durch Brandstiftung grausam dezimiert worden ist.

Allzuleicht ist der Besucher einer großen Galerie geneigt, den reichen Sammlungsbestand als etwas selbstverständlich Gegebenes hinzunehmen und nicht als ein historisch Gewordenes zu begreifen. Es sei versucht, nach ein paar einleitenden Bemerkungen, mit kurzen Strichen Entstehung und Wachstum der Münchener Weltgalerie zu zeichnen.

Der Gesamteindruck der erlesenen Sammlung der Alten Pinakothek ist beherrscht von dem gewaltigen Kontrast zwischen der ernstesten, sakral gebundenen Hoheit der frühen Schulen und dem brausenden Schwung vollentwickelter Barockmalerei. Das herbe Jünglingszeitalter und die glutvolle, herbstliche Erntezeit europäischer Malerei stehen sich in einer wunderbar reichen Auswahl von Meisterwerken gegenüber und rahmen als großartiges Vorher und Nachher jene weltberühmten Hauptwerke der mittleren Zeit, der „klassischen Kunst“, die in Dürer, Grünewald und Altdorfer, in Perugino, Leonardo, Raffael, Tizian und Tintoretto gipfelt. Waren zuerst fürstlicher Ruhmsinn, barocke Sinnenfreude und der Wille zu glanzvoller Repräsentation die treibenden Kräfte für die Sammeltätigkeit, so haben später das neuerwachte, durch die Romantik geweckte Verständnis für die Kunst der

früheren Epochen und zugleich ein hohes kunstgeschichtliches Verantwortungsgefühl für die grandiose retrospektive Ergänzung des ererbten Werkbestandes gesorgt. Die frühen Niederrheiner und Kölner, die Franken und Schwaben, die Altbayern und Tiroler mit ihren goldglänzenden Altären und tief leuchtenden Bildtafeln sind in keiner anderen Sammlung so dicht und reich und hochwertig geschart – und ebenso sind die großen barocken Vlamen, voran Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck und Adriaen Brouwer kaum irgendwo so reich und glanzvoll vertreten. Trotz des dichten Wuchses mancher Schläge ist der Wald der Alten Pinakothek doch alles andere als ein streng systematisch geordnetes Gehege europäischer Malerei, wie etwa – der didaktisch-kunsthistorischen Absicht nach – das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin oder die Nationalgalerie in London. Allerdings werden die großen Lücken – die empfindlichsten sind: van Eyck, Hugo van der Goes, Bellini, Vermeer, Watteau – durch eine verschwenderisch reiche Vertretung mancher Hauptmeister und -schulen kompensiert.

Die Alte Pinakothek ist in wesentlichen Teilen der Typus einer historisch gewachsenen Galerie fürstlichen Gepräges, die ausgesprochene Sammlerpassionen erkennen läßt. Prachtliebende Potentaten, fürstliche Kunstfreunde, keine kunsthistorischen Doktoren haben sie geschaffen. Es sei versucht, Werdegang und Charakter der Sammlung zu erhellen und lebendig vor Ihnen erstehen zu lassen, indem ich die wesentlichen Fundatoren und die großen Sammlerpersönlichkeiten in historischer Folge, aber, wie es die knappe Zeit gebietet, tunlichst rasch an Ihnen vorüberziehen lasse.

Am Anfang steht als fürstlicher Auftraggeber, nicht als eigentlicher Sammler, Herzog Wilhelm IV., der Standhafte, dessen herbes, charaktervolles, wenig bekanntes Bildnis von der Hand Peter Gertners, des Hofmalers Ott-

Abb. 1 heinrichs, Sie vor sich sehen. (Der Louvre hat es vor 25 Jahren erworben.)

Wilhelm bestellt für sein „Lustgebäu“ bei der Neuen Veste von 1528 ab zwei historische Zyklen, die der Verherrlichung antiker und biblischer Helden und heroischer Frauengestalten geweiht sind. Der Auftrag ergeht an führende Maler der Reichsstädte Augsburg, Nürnberg und Regensburg und an die Meister der landesherrlich bayerischen Städte. Konnten auch die meisten der Maler dem hohen Flug des humanistischen Auftrags nicht folgen, so ist doch

Abb. 2 ein Wunderwerk deutscher und europäischer Renaissancemalerei darunter, die strahlende Mär von dem Sieg Alexanders des Großen über Darius bei Issus, auf der sich der wogende Völkerkampf zum großen kosmischen Welt-

geschehen weitete, in das die stürmisch erregte Natur, die dröhnend untergehende Sonne und die auf und nieder tosenden Wolkenmassen machtvoll einklingen. Es hat einen tiefen, symbolischen Sinn, daß dieser Auftrag eines bayerischen Landesfürsten am Beginn der Geschichte der Alten Pinakothek steht. Vor 150 Jahren, 1803, im französischen Exil der Tafel geschah es, daß Friedrich Schlegel vor der Alexanderschlacht, geleitet von Sulpiz Boisserée, der Sinn für die Größe altdeutscher Kunst aufging, zu deren Herold er wurde. Als er vernimmt, daß die Tafel aus München stammt, ruft er aus: „Wenn es daselbst noch mehrere Bilder von diesem hohen Werte gibt, so sollten deutsche Maler dahin wallfahrten wie nach Rom und Paris.“ Wilhelm IV., der hartnäckige und erfolgreiche Verfechter des alten Glaubens, war in der Wahl seiner Künstler gar nicht eng. Er holte sich aus Nürnberg, der Stadt der berühmten Konterfetter, als seinen Hofporträtisten Barthel Beham, der kurz vorher in dem bekannten Prozeß gegen die drei gottlosen Maler wegen Asebie abgeurteilt worden war. Lange Reihen seiner tüchtigen und gediegenen wittelsbachischen Fürstenbildnisse großen und kleinen Formats haben sich erhalten; die besten kamen in die Pinakothek.

Ohne Bedeutung für die Entwicklung der Münchener Gemäldesammlung waren Wilhelms Sohn und Enkel, Albrecht V. und Wilhelm V. Albrechts Kunstverständnis wurde lange überschätzt. Seine durch keine Sachkenntnis kontrollierte Leidenschaft galt der Antike, deren Werke er wenig glücklich sammelte und der fürstlichen Kunstkammer, in der sich ein buntes, vielschichtiges „Theatrum mundi“ mit kunstgewerblichen, ethnographischen, ikonographischen, naturgeschichtlichen Seltenheiten und Kuriositäten empor türmte. Und bei Wilhelm V., dem Frommen, verdrängt bald eine ungestüme Baulust den Sammeltrieb.

Dagegen ist sein Sohn, der Kurfürst Maximilian I., ein feingebildeter, besonnener, kenntnisreicher Kunstfreund und ein ebenso tatkräftiger als erfolgreicher Sammler gewesen, der klaren Kunstverstand mit der nötigen Energie, Erwerbungen höchsten Ranges durchzusetzen, verband. Die könnig prägnante Bronzestatue Georg Petels aus der Münchener Residenz gibt einen guten Abb. 4 Begriff von dem charaktvollen, gesammelten Wesen des Kurfürsten, der sein Land durch die furchtbaren Zeiten des großen Krieges geführt hat. Er ist der Gründer der großartigsten Dürersammlung der Welt. Als der Stern des reichstädtischen Nürnberg, das nicht mehr die Kraft und den festen Willen hatte, seinen wertvollsten Kunstbesitz zu halten, im Sinken war, hat er sich mit aller

Energie für die Erwerbung der Dürerschen Werke eingesetzt. Es ist weder ein Zufall noch ein Gewaltakt, sondern eineschicksalhafte Fügung gewesen, wenn
 Abb. 3 vor 326 Jahren die Apostel, das Palladium der deutschen Kunst, von Nürnberg nach München gewandert sind. Das Rad der Geschichte läßt sich nicht zurückdrehen. Maximilian gründet die Kammergalerie in der Münchener Residenz und legt damit das Fundament zur Münchener Galerie. Er scheidet klaren Blickes die hohe Kunst aus dem faustischen Wirrwarr der Kunstkammer. Neben Dürer waren in der Kammergalerie Hans Holbein d. Ä., Ulrich Apt und Hans Burgkmair, Engelbrechtsen, Lucas van Leyden, Swart van Groeningen und Willem Key trefflich vertreten, und viele Werke der Maximilianischen Sammlung zieren noch heute die Alte Pinakothek. Mit vier wuchtig bewegten Jagdstücken, die Maximilian bei Rubens für das Alte Schloß Schleißheim bestellt hat, legte der Kurfürst 1618 den Grund zu der weltberühmten Rubenssammlung der Alten Pinakothek. Die Löwen- und Nilpferdjagd haben sich durchgerettet, während die Eber- und Tigerjagd in der napoleonischen Zeit nach Westen entführt worden sind.
 Abb. 5

Maximilians Nachfolger, Ferdinand Maria, trat als Kunstsammler nicht in die Fußstapfen seines großen Vaters. Aber Max Emanuel, der Enkel, nimmt feurig, temperamentvoll, rasch zugreifend die Tradition wahrhaft großzügiger Sammeltätigkeit mit erstaunlichem Erfolg wieder auf. Ich zeige das charaktervolle Bildnis Max Emanuels von dem venezianisch geschulten Andreas Wolf aus der Münchener Residenz, das einen persönlicheren und wärmeren Eindruck erweckt als die weltläufigen Staatsbildnisse des Hofporträtisten Vivien.
 Abb. 7 Mit seinem annähernd gleichalten kurpfälzischen Vetter Johann Wilhelm, dem Schöpfer der Düsseldorfer Galerie, hat Max Emanuel den europäischen Rang der Alten Pinakothek begründet. 1698 kauft er in Antwerpen für 90 000 brabantische Gulden von Gisbert van Ceulen jene erlesene Sammlung von 105 Bildern, in der sich ein Dutzend Rubens, 13 van Dyck, 8 Brouwer befanden. Sie sind zum großen Teil noch in der Alten Pinakothek erhalten. In seinem festlichen Staatsschlafgemach im Schleißheimer Schloß hing, in einen kostbar geschnitzten Prunkrahmen eingelassen, das elementare, hinreißend gemalte Rubens'sche Spätwerk „Der bethlehemitische Kindermord“; daneben die zarte und feine „Ruhe auf der Flucht“ von van Dyck. Schleißheim ist von Anfang an als „Galerieschloß“ konzipiert. Sowohl Tintoretto's Gonzaga-Zyklus als die Rubensschen Skizzen zur Medici-Folge gelangten, so weit wir sehen, damals in die kurfürstliche Sammlung.

Einen Höhepunkt aber bilden die beiden Hauptwerke von Tizian: das ernste, düstere Bildnis Kaiser Karls V. und das gewaltige Spätwerk der Dornenkrönung, in dem der Meister in der Tiefe der Empfindung und in der Beseelung des breiten Pinselstriches dem späten Rembrandt so nahesteht. Abb. 6 Trotz mancher schwerer Einbußen hat sich die kurfürstliche Galerie Max Emanuels doch im wesentlichen durch die Zeiten gerettet und ist, was die Hauptwerke betrifft, in der Alten Pinakothek aufgegangen; was bei dem von furchtbaren Schicksalsschlägen heimgesuchten Leben Max Emanuels wie ein Wunder erscheint.

Im Pfalz-Neuburger Zweig des Hauses Wittelsbach regt sich der Kunst- und Sammeltrieb nicht weniger kräftig als bei der Münchener Linie. Wie in München mit Wilhelm IV., so steht auch in Neuburg mit Wolfgang Wilhelm ein großer Auftraggeber, nicht ein eigentlicher Sammler, am Beginn der fürstlichen Kunstpflege. Anthonis van Dyck hat uns die distinguierte Erscheinung des Herzogs in einem noblen ganzfigurigen Bildnis der Alten Pinakothek festgehalten, das den Fürsten in lässig-vornehmer Haltung, begleitet von der großen treuen Dogge, zeigt. Abb. 9 1616 hat Wolfgang Wilhelm, der 1613 heimlich katholisch geworden war, Rubens das große Jüngste Gericht für die Neuburger Jesuitenkirche in Auftrag gegeben. Abb. 8 Es hat in der Alten Pinakothek die Mittelachse des großen Rubenssaals gebildet und wird sie in einigen Jahren wieder bilden. Bei der schwer sich emportürmenden Komposition mit den mächtigen Gestalten hat sich Rubens der Mithilfe von Schülern bedient.

Dagegen zeigt der einige Jahre später, höchstwahrscheinlich für die Neuburger Schloßkapelle gemalte „Höllensurz der Verdammten“ die nervige Kraft und das feurige Tempo des ganz persönlichen Pinselstrichs. Abb. 10 Selbst in der reichen Münchener Rubens-Sammlung kommt dieser gewaltigen Vision des Höllensurzes, auf der beim Posaunenschall des Jüngsten Gerichts die Leiberkatarakte in den Orkus stürzen, ein besonderer Rang zu.

Den lebendigen Kunstsinn und die Liebe zu Rubens erbte Johann Wilhelm, der Schöpfer der berühmten Düsseldorfer Galerie, von seinem Großvater. Er ist einer der großen, geborenen Sammlernaturen aus dem Hause Wittelsbach. Er ist zwar auf dem glänzenden Reiterstück des Franz Douven als großer Feldherr mit erhobenem Marschallstab im Donner einer Kanonade dargestellt, aber seine Triumphe suchte er nicht auf dem Schlachtfeld, sondern auf dem Gefilde der schönen Künste. Während der kleine, untersetzte Mann Abb. 11

auf dem pomphaften Paradeporträt in heroisch-theatralischer Pose erscheint, Abb. 12 gibt eine ganz ungeschminkte Bildnisstudie von der Hand seines Hofstatuaris Grupello einen sehr lebendigen Begriff von der kraftvoll stämmigen, vollsaftigen, wenig urbanen Natur des „Jan Wellem“, wie er im Düsseldorfer Volksmund genannt wurde. Schon zu seinen Lebzeiten galt die nicht allzu große, aber mit Spitzenwerken von Rubens, van Dyck, Rembrandt reich gesegnete Sammlung als eine der schönsten und bedeutendsten Galerien Europas. Nicht weniger als 32 Rubensbilder der Alten Pinakothek stammen aus der Düsseldorfer Sammlung, darunter so weltberühmte Werke wie „der trunkene Silen“, „Der Raub der Töchter des Leukippos“, „Der Früchtekranz“ usw. usw. Alles fast durchwegs eigenhändige Arbeiten. Ich zeige aus der glänzenden Rubenskollektion nur das Selbstbildnis des Meisters mit seiner ersten Gattin Isabella Brant in der Geißblattlaube, eines der großen Werke der Bildniskunst, in dem sich ritterliche Kraft, ungezwungene Vornehmheit und wahrer Seelenadel einen. Und dann das Juwel der Münchener Rubenssammlung, die „Amazonenschlacht“, den Vernichtungskampf des Athenerkönigs Theseus gegen die Amazonenkönigin Talestris auf der Brücke des Thermodon. Das Bild war der erste Rubens, den Johann Wilhelm um 1690 für seine Galerie erworben hat. Der Kauf macht ihm alle Ehre und erhellt blitzartig die Höhe seiner Intentionen. Aus den übrigen Meisterwerken der Düsseldorfer Galerie sei noch die Folge der sechs Szenen aus dem Leben Christi genannt, die Rembrandt für den Statthalter der Niederlande Prinz Friedrich Heinrich gemalt hat. Ich zeige das späteste und reifste Bild der Folge Abb. 15 „die Anbetung der Hirten“. Als wahrhaft fürstliche Mitgift brachte Johann Wilhelms zweite Gemahlin, Maria Loisia de Medici, Raffaels Madonna aus Abb. 16 dem Hause Canigiani nach Düsseldorf mit. Nach mancherlei Schicksalen – die Galerie mußte 1758, 1794, und 1805 geflüchtet werden – und nachdem 1799 der drohende Verkauf der Sammlung hintangehalten werden konnte, langten die Bilder am 7. Februar 1806 auf zwölf vier- bis sechsspännigen Wagen wohlbehalten in München an. Hier strömte nach dem Aussterben der Pfälzer und der Sulzbacher Linien auf Grund der Erbverträge der Kunstbesitz des Hauses Wittelsbach zusammen und bildete das mächtige Zentrum der Weltgalerie der Alten Pinakothek.

Hinter so starken, leidenschaftlichen Sammlernaturen, wie es Max Emanuel und Johann Wilhelm waren, traten die unmittelbaren Nachfolger in den Schatten. Von der Münchener Kurlinie haben weder Karl Albrecht noch

Max III. Joseph für eine wesentliche Vermehrung des Münchener Gemälde-schatzes gesorgt. In den mageren Jahrzehnten brachte 1768 das Legat des Kammerrats Franz Josef von Dufresnes mit zwei Murillos, der Rubensschen Susanna und dem prächtigen vlämischen Familienbild (unter dem Namen Frans Hals) einen erfreulichen Zuwachs. Kurfürst Karl III. Philipp, der Bruder und Nachfolger Johann Wilhelms, verlegte seine Residenz von Düsseldorf nach Mannheim und begründete dort die Mannheimer Galerie, für die er eine Anzahl kleinerer Bilder aus der Düsseldorfer Sammlung holte. Sein Hauptaugenmerk war auf den Ausbau des gigantischen Mannheimer Schlosses gerichtet; der systematische Ausbau der Mannheimer Galerie wird erst seinem Nachfolger, dem Kurfürsten Karl Theodor aus der Sulzbacher Linie, Abb. 18 verdankt. Ohne die Sammelleidenschaft und den energischen Zugriff eines Max Emanuel oder Johann Wilhelm hat Karl Theodor, dessen besondere Liebe den Holländern des 17. Jahrhunderts galt, mit Bedacht und Verständnis eine bedeutende Galerie zusammengebracht. Aus der langen Reihe der holländischen Bilder ragt Rembrandts große „Heilige Familie“ von 1631 hervor, ein Hauptwerk des 25jährigen Meisters. Unter den zahlreichen Sittenstücken aber gebührt die Palme Terborchs köstlichem Idyll des jungen flachsblonden Burschen, der ganz in sich versunken mit behutsamsten Hän- Abb. 19 den seinen Hund von Flöhen befreit. Mit unsäglichem Behagen kuschelt sich der Spaniol in den Schoß seines jungen Herrn. Verhältnismäßig wenig Vlamen, aber neben ein paar ausgezeichneten Brouwers und van Dycks die aus dem Nachlaß des Meisters stammende, im Nachlaßinventar „Silvia“ getaufte Abb. 17 „Schäferszene“ des Rubens, das prachtvoll belebte, nervig und feurig gemalte Liebespaar, das als eine großartig freie, ganz persönliche Huldigung des Meisters an seine junge Gattin Helene Fourment gelten darf.

Als 1799 mit Karl Theodor auch die Sulzbacher Linie ausstarb, kam Max IV. Joseph von Pfalz-Zweibrücken, der nachmalige König Max I., zur Regie- Abb. 20 rung. Er brachte, sozusagen als Hausgeschenk, die Zweibrücker Sammlung zum Wittelsbacher Gemälde-schatz, der in München kumulierte. Die Zweibrücker Galerie war eine vergleichsweise junge Gründung. Abgesehen von einigen Bildern, die noch auf Christian IV. zurückgehen, war sie die Schöp- Abb. 28 fung des Herzogs Carl August, der sich unter der Ägide seines Generaldirektors der schönen Künste Christian von Mannlich zu einem passionierten Sammler entwickelt hatte. Seine Galerie auf dem Schloß Carlsberg wurde 1793 durch die anrückenden Sansculotten aufs höchste gefährdet, konnte aber

durch Mannlichs Umsicht und Geschick im letzten Augenblick gerettet werden. Zwischen die zahlreichen Niederländer der Sammlung war auch eine deutsche Cosa rarissima, die kleine entzückende Geburt Christi von Martin Schongauer, geraten. Wichtig für den Wittelsbacher Gesamtgemäldebesitz waren die noch nicht reich vertretenen Franzosen, vor allem die beiden großen silbrigen Claudes, der kleine originelle Matthieu le Nain, die „Rübenputzerin“ von Chardin und das auf dem Sofa ruhende, nackte Mädchen von François Boucher.

Die Fülle der in München zusammenströmenden Bilder erforderte eine zentrale Verwaltungsbehörde und einen ganzen Mann. Den fand Max Joseph, der zwar kein Kunstkenner und keine Sammlernatur aber ein einsichtiger Monarch gewesen ist, in seinem alten Zweibrücker Bekannten, dem vielgewandten, feinempfindenden und kenntnisreichen Hofmaler Christian von Mannlich. Mannlich gebührt das Hauptverdienst, den bayerischen Gemäldeschatz durch die gefahrvollen Zeiten gerettet zu haben. Das feine Bildnis von Seele gibt einen guten Begriff von dem geweckten Maler und Hofmann, dem umsichtigen und tatkräftigen Museumsleiter.

Zu den alten kurbayerischen und kurpfälzischen Galerien, die zumeist barocken Charakter hatten, stieß 1803 mit der Säkularisierung der geistlichen Güter eine Fülle altdeutscher Altäre und Bildtafeln, die das Gesamtbild der Sammlung entscheidend veränderten und bereicherten. Da die altdeutsche Malerei nicht in der Einzeltafel, sondern im Flügelaltar gipfelt, war der Zuwachs an großen Altarwerken von Pacher, Holbein d. Ä., Burgkmair, Schaffner usw. von großem Gewicht. Als Beispiel zeige ich Flügelaußenseiten des Kaisheimer Altars vom älteren Holbein. Weiterer Zufluß kam aus den landesherrlichen Schlössern Dachau und Neuburg, das eine Reihe wertvoller kleiner Werke von Barbari, Baldung, Altdorfer, Pieter Brueghel d. Ä., Caron lieferte. Die in den folgenden Jahren durchgeführte Einverleibung der Reichsstädte, fränkischen Markgrafschaften und Stifte brachte manchen Zuwachs, doch erhielten Augsburg und Nürnberg in ihre neugegründeten staatlichen Gemäldesammlungen weit mehr zurück, als sie abgegeben hatten. Die Ansbacher Schloßgalerie und die ehemalige kurmainzische Galerie in Aschaffenburg, die später einige Hauptwerke gegen reiche Bilderkompensationen nach München abgaben, blieben im wesentlichen beisammen.

Es spricht für die hohe, verpflichtende Auffassung staatlicher Kulturpflege und die klare Erkenntnis der erzieherischen und bildenden Wirkung einer

Weltgalerie, daß Max I. trotz des Zusammenstroms der Bilder in München weiterhin erhebliche Mittel für wesentliche Neuerwerbungen aufgewendet hat, beraten von dem energischen und gewandten Mannlich, der 1805–10 den dreibändigen Katalog der Münchener und Schleißheimer Gemäldesammlungen herausgab. Die treibende Kraft aber ist schon damals die überragende Persönlichkeit des Kronprinzen Ludwig, der sein leidenschaftliches Augenmerk auf den Ausbau der Sammlungen richtete. Neben wichtigen Tafeln der Altdeutschen (Dürer, Baldung, Altdorfer, Burgkmair usw.) sind es nunmehr vor allem Hauptwerke des italienischen Quattrocento und Cinquecento, die als notwendige Ergänzung der Sammlung erworben werden. Giotto, Filippo und Filippino Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Raffael, um nur die wichtigsten Namen zu nennen, ziehen mit charakteristischen Bildern ein. 1815 schließt Dillis, der Vertrauensmann des Kronprinzen, in Paris während des Friedensschlusses Ankäufe in Höhe von 215000 Francs ab. Die große Madonna Tizians, Cimas' Madonna mit Heiligen, die Madonna im Rosenhag von Francia, Murillos Thomas von Villanueva sind darunter. 1822 nach dem Tode Mannlichs übernimmt sein langjähriger Mitarbeiter Johann Georg von Dillis, der feinsinnige Maler, Weltgeistliche und gediegene Museumsmann, der vertraute Kunstberater und Reisebegleiter des Kronprinzen, die Generaldirektion der bayerischen Gemäldesammlungen. Er faßt im gleichen Jahr die gewaltigen, schwer übersehbaren Bilderbestände in dem ersten einheitlichen Inventar zusammen.

Abb. 23–25

Abb. 22

Abb. 27

Abb. 26

Über der Erwerbung seiner wertvollen Antikensammlung und dem Neubau der Glyptothek hat Ludwig, schon damals der Spiritus rector der Münchener Museumsangelegenheiten, die Bereicherung und den systematischen Ausbau der Galerie nie aus dem Auge gelassen. Sie sehen den Kronprinzen auf dem Ausschnitt aus dem Catelschen Bild der spanischen Weinkneipe auf Ripa Grande in Rom, wie er gerade ein paar neue Fiaschi bestellt. Neben ihm Thorwaldsen und Klenze. Obwohl ein Verehrer Raffaels und der klassischen Kunst, hielt sich Ludwig doch den Blick für die herbe Größe der früheren Kunstepochen offen. Die Erwerbung der Ägineten, mit denen der klassizistisch befangene Goethe nichts anzufangen wußte, war eine wegweisende Tat. Ludwig nahm lebendigen Anteil an der Wiederentdeckung der altdeutschen und präraffaelischen Kunst, die der Geistesbewegung der Romantik verdankt wird. Zwei Jahre nach seinem Regierungsantritt, 1827, setzt er mit der Erwerbung der berühmten Sammlung Boisserée einen Eckstein in den stolzen Auf-

Abb. 25

bau des bayerischen Gemäldeschatzes. Sowohl der König von Preußen, von Schinkel angefeuert, als der König von Württemberg, bei dem die Sammlung lange Jahre zu Gast war, haben sich um ihre Erwerbung bemüht. Rasch entschlossen, wie es seine Art war, greift Ludwig zu und erwirbt sie um 240000 Gulden aus seiner Privatschatulle. „Welche Sammlung habe ich nun, meine Herren!“ ruft er bei der Audienz vor den Brüdern Boisserée leidenschaftlich aus, „welche Sammlung, wenn das Alles beisammen seyn wird“. Doch gleich fügt er hinzu: „Nur wünsche ich, daß nichts davon in die Zeitungen komme und besonders, daß man den Preis nicht erfahre. Wenn man das Geld im Spiel verliert oder für Pferde ausgibt, meinen die Leute, es wäre recht, es müsse so seyn; wenn man es aber für die Kunst verwendet, sprechen sie von Verschwendung.“

Gerade das, was der Münchener Sammlung fast ganz fehlte, Hauptwerke der frühen Niederländer und der niederrheinisch-kölnischen Schulen, brachte Abb. 29 die Sammlung Boisserée in schönster Fülle. Rogier van der Weyden und Derrick Bouts, Memling und Joos van Cleve, die goldgrundigen, leuchtenden Altäre und Bildtafeln der Kölner, Stephan Lochner und die Maler mit den Abb. 30 Notnamen, die Meister der heiligen Veronika, des Marienlebens, der heiligen Sippe, vom hl. Severin und vom hl. Bartholomäus, gefolgt von dem Weseler Derik Baegert und Barthel Bruyn. Auch wertvolle oberdeutsche Tafeln fehlten nicht, u. a. die Flügel des Jabachschen Altars und die Pellersche Beweinung von Dürer und der köstlich frische Laubwald mit dem heiligen Georg von Altdorfer.

Ein Jahr später erwirbt Ludwig um 80000 Gulden die an oberdeutschen Abb. 32 Tafeln reiche Sammlung der Fürsten Wallerstein. Dürers Oswolt Krel und Altdorfers Donaulandschaft, Tafeln vom Hausbuchmeister, von Hans von Kulmbach, Hans Fries, Cranach und eine reiche Ernte schwäbischer Werke, vor allem von Zeitblom und Bernhard Strigel. Zusammen mit den altdeutschen Beständen aus der Klostersaufhebung und aus altem kurfürstlichen Besitz bildeten die Werke aus den Sammlungen Boisserée und Wallerstein nunmehr die reichste und umfassendste Sammlung altdeutscher Malerei. Es verdient angemerkt zu werden, daß Ludwig noch vor der Errichtung der Alten Pinakothek wesentliche Teile der neuerworbenen Sammlungen und Bilder aus altem Besitz, darunter Meisterwerke der alten Kölner, Werke von Hans Holbein d. Ä., Strigel, Dürer, Altdorfer usw. für die Filialgalerien in Augsburg und Nürnberg abzweigen ließ.

Auf die großzügigen Sammelerwerbungen folgen ein paar hochbedeutende Einzelkäufe. Aus dem Privatbesitz des Königs Max der kleine, kostbare „Johannes der Täufer“ von Hans Memling. 1828 gelingt endlich nach zwanzigjähriger Bemühung der Ankauf der Madonna Tempi von Raffael, der schönen „Täubin“, wie sie Ludwig in der Korrespondenz mit seinen Vertrauensleuten tarnend zu nennen pflegte. Nichts kennzeichnet besser die tiefwurzelnde, zähe, unbeirrbare Sammelleidenschaft Ludwigs als die Erwerbungs-geschichte der geliebten „Täubin“. 1829/30 folgt als krönender Abschluß der italienischen Erwerbungen Peruginos Hauptwerk, die hoheitsvolle, stille, tief beseelte Vision des heiligen Bernhard.

Abb. 31

Titelblatt

Es versteht sich von selbst, daß in einem Vortrag über die Alte Pinakothek der kostbare Inhalt, die Sammlung selbst, mehr Platz beanspruchen muß und darf als das bergende Gehäuse, wenn es auch, so banal es klingt, die Voraussetzung für die Wirksamkeit des Gemäldeschatzes bildet. Zunächst war es das Schloß, die Residenz, in der die fürstlichen Sammlungen zur Aufstellung kamen. Wir haben gesehen, wie die aus der Kunstkammer ausgesonderte Kammergalerie des Kurfürsten Maximilian I. in der Münchener Residenz die Keimzelle für die Münchener Galerie gebildet hat. Die beiden großen Wittelsbacher Sammlerfürsten des 18. Jahrhunderts, Johann Wilhelm und Max Emanuel, auf der politischen Ebene oft Antipoden, im leidenschaftlichen Sammeltrieb so eng verwandt, schufen für ihre Schätze einen würdigen architektonischen Rahmen. Johann Wilhelm, auf dessen Reiterdenkmal am Düsseldorf-Markt im Sockel eingegraben steht: „JOANNI GVILLELMO . . . PINACOTHECAE FUNDATORI MDCCXI“, erbaute am Rheinufer ein eigenes Galeriegebäude, das erst 1872 in einem Brand zerstört wurde. Max Emanuel ließ durch Effner sein Galerieschloß Schleißheim bauen, in dessen festlichen Räumen die Hauptwerke der kurfürstlichen Galerie in dekorativ reicher Anordnung versammelt waren. Noch heute vermittelt Schleißheim, nachdem die Bombenschäden größtenteils geheilt sind, einen lebendigen Eindruck einer fürstlichen Barockgalerie, immer noch sehenswert, wenn auch die erste Bildergarnitur längst in die Kapitale abgewandert ist.

Dienten in der Epoche Ludwigs XIV., der so vielen deutschen Fürsten als das nachahmenswerte Vorbild erschien, die im Schloß untergebrachten Gemäldegalerien dem Glanz der fürstlichen Hofhaltung, so setzte sich im ausgehenden 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung, die Tendenz,

dem Volk die Tore der Sammlungen weit zu öffnen, immer mehr durch. 1780/81 läßt Karl Theodor durch Lespilliez das erste Münchener Galeriegebäude, die sogenannte Hofgartengalerie, errichten, in der die wichtigeren Bilder aus Schleißheim, Nymphenburg und der Münchener Residenz vereint wurden. Die Anordnung der Bilder erfolgte nicht im entwicklungsgeschichtlichen Rhythmus, sondern nach inhaltlichen und angeblich qualitativen Gesichtspunkten, im sogenannten Gradationssystem, das nun freilich zu grotesken Zusammenstellungen verführte. Im 7. Saal, der – so heißt es in einer gleichzeitigen Schrift – „die Quintessenz des ganzen Gemäldebestandes birgt, wo überall nur Wahrheit und Natur, edle Einfachheit und tiefer Geist herrscht,“ hingen neben Dürer Balthasar Denner und Raphael Mengs. Doch die Zeit war nicht mehr fern, in der sich, inaugurirt von Winckelmann, die Idee von dem gesetzmäßigen Rhythmus der kunsthistorischen Entwicklung immer mehr durchsetzte. Sie war maßgebend für die Anordnung der Bilder in der Alten Pinakothek.

Die Vereinigung der Wittelsbacher Galerien in München, die Zugänge aus der Säkularisation, die wesentlichen Neuerwerbungen, nicht zuletzt aber die Verpflichtung des jungen Königtums zu gehobener staatlicher Kunstpflege und zu würdiger kultureller Repräsentation drängten mit Macht zur Errichtung eines großen, weithin wirkenden Galeriegebäudes. Nach dem Bau der Glyptothek war Ludwig die Seele der Galerieplanung. Ich muß mir versagen, auf die Spannungen und Kämpfe, die dem Bau der Alten Pinakothek vorangingen, einzugehen. Dillis, der feinsinnige Künstler und gewissenhafte Museumsmann, aber im Grund ein Cunctator, vermochte der kühnen Konzeption Ludwigs, der weit draußen nördlich der Glyptothek den Klenzeschen Neubau mitten im Grünen plante, nicht zu folgen – und riet zur Erweiterung der Hofgartengalerie. Aber da entlud sich der ludovizianische Groll über das Haupt des treuen und gewissenhaften, aber zaghaften und timiden Beraters: „Zwingen Sie mich nicht, meine alten, so oft bewährten Gefühle gegen Sie zu ändern, machen Sie, daß ich mich immer nennen kann meines lieben Dillis sehr geneigter Ludwig, Kronprinz.“

Von diesem Augenblick an war Dillis Feuer und Flamme für das von Ludwig sanktionierte Klenzesche Projekt. Alle Schwierigkeiten, Quertreibereien und Hindernisse werden überwunden. Am 7. April 1826, dem Geburtstag Raffaels, wird der Grundstein zum Bau der Pinakothek gelegt – und zehn Jahre

später, am 16. Oktober 1836, öffnen sich ihre Pforten dem Volk. Draußen am Abb. 34
Rand des vormärzlichen Münchens, auf freiem grünen Plan, erhob sich stolz
und würdig der edle, lang hingestreckte Bau. Mit schöpferischer Kraft und
feinem Proportionsgefühl hat Klenze Anregungen venezianischer und römi-
scher Palastarchitektur zu einer Lösung wie aus einem Guß verarbeitet. Er
schuf den Typus des neuzeitlichen Galeriebaus, der weiter wirkte nach Kassel,
nach Braunschweig und weit in die Welt hinaus. Es ist keine Übertreibung:
der erste große Galeriebau Deutschlands ist von keinem späteren übertroffen
worden. Kein Geringerer als Heinrich Wölfflin sagte darüber in einer Vor-
lesung: „Die Hauptform ist ein von Ost nach West gerichtetes Rechteck mit
Erdgeschoß und Obergeschoß, an dessen beiden Enden kurze quadratische
Querbauten vortreten. Wie aber die Schwierigkeit bewältigt wurde, einen so
langgezogenen Bau, ohne vortretendes Mittelstück, herzustellen, ohne dabei
langweilig zu werden, bleibt immer ein Meisterstück der Proportions-
kunst; man beachte die Vorbereitungen im Untergeschoß für die so außer- Abb. 35
ordentlich wohl lautenden rechteckigen Proportionen des Obergeschosses –
wie sich da Proportionen aus Proportionen entwickeln! Und in der Formen-
gebung im einzelnen überragt der Bau den Klenzeschen Königsbau um ein
Beträchtliches.“

Der Bau atmete wahre Größe und echte Würde und schlug den Besucher
in seinen Bann. Klenze war nicht nur Architekt, sondern auch ein Maler von
Rang und ein feinsinniger Sammler, dessen Kollektion zeitgenössischer Ge-
mälde später den Grundstock zur Neuen Pinakothek gebildet hat. Mit genia-
ler Empfänglichkeit für die durchgehende Melodie der europäischen Malerei
hat er einen groß empfundenen, wohlproportionierten räumlichen Rahmen
geschaffen, in dem die bald strengen, hieratisch feierlichen, bald wuchtig ge-
ballten und festlich rauschenden Klänge der europäischen Malerei rein und
stark zur Wirkung kamen. Daß die Bilder in den mit Seitenlicht versehenen
Ost- und Westtrakten nicht so günstig wirkten wie in den sieben großen, in
schönem Rhythmus sich folgenden Mittelsälen und in den Kabinetten mit
gutem Nordlicht, hindert nichts an der Tatsache, daß Klenze mit der Pina-
kothek der große Wurf gelungen war, der mit Recht Weltgeltung erlangt hat.

Die Anordnung der Bilderschätze in der Pinakothek hat in den 110 Jahren
bis zu den schweren Bombenschäden in den Kriegsjahren manche einschnei-
denden Veränderungen erfahren. Sie waren früher nach unserer heutigen Auf-
fassung viel zu dicht gehängt und mit zuviel Mittelgut versetzt. Die 1909/10

von Tschudi durchgeführte völlige Neuordnung der Alten Pinakothek schaffte endlich Luft. Das breit wuchernde Mittelgut, in einer Galerie von hohem Rang der größte Feind des Außerordentlichen, wird ausgeschieden. Mehr als 600 Bilder wandern ins Depot oder nach Schleißheim. Die Hauptwerke können freier atmen und kommen unvergleichlich reiner und stärker zur Wirkung. Die großen spätgotischen Altäre, deren Bildfelder vielfach auseinandergerissen und verstreut waren, wie etwa Pachers Kirchenväteraltar, werden wieder zusammengefügt und können nun erst richtig gewürdigt werden.

Nur ganz cursorisch kann ich in diesem Zusammenhang auf das museale Kernproblem der Bilderhängung eingehen. In den Galerieschlössern oder den schloßartig angeordneten Galerien, die der Alten Pinakothek vorangingen, füllten die Bilder, wie heute noch im Palazzo Pitti, in drei und mehr Reihen übereinander in dekorativem Schluß die Wände. Es ging nicht um den künstlerischen Eigenwert eines Bildes, sondern um seine schmückende Funktion in einem großdekorativen Ensemble. Als Beispiel diene eine Wand des Rubenssaales in der Düsseldorfer Galerie Johann Wilhelms, ein Kupferstich Mechels aus der Prachtpublikation „La Galerie Electorale de Dusseldorf...“,
Abb. 33 die Nicolas de Pigage 1778 im Auftrag Carl Theodors herausgegeben hat. Der berühmte „Raub der Töchter des Leukippos“ muß im 3. Stockwerk hängen. Der Holländersaal der Alten Pinakothek unmittelbar vor der Tschudischen Neuordnung erinnert noch in seiner Überfüllung an barocke Gemäldearrangements, nur fehlte es an dekorativem Geschmack. Auf den dicht mit Bildern bepflasterten Wänden können die Gemälde nicht frei atmen.
Abb. 36

Ich zeige den gleichen Saal nach der Neuordnung, die von Tschudis Nachfolger Dörnhöffer noch verbessert wurde. Mit dem Briefmarkensystem der Hängung ist endgültig gebrochen. Der Bilderbestand, fast um die Hälfte verringert, ist wertmäßig stark intensiviert.
Abb. 37

Abb. 39 Noch reiner und glücklicher wirkte der Venezianersaal, der im früher nur mit Seitenlicht ausgestatteten Nord-West-Risalit gelegen war und durch Dörnhöffer und Architekt Bieber eine Kasettendecke mit gutem Oberlicht erhielt. Auch die stark verzerrende Photographie läßt noch etwas von der Harmonie dieses Raumes ahnen, dessen Gliederung und Hängung mit Recht zu den glücklichsten, wahrhaft vorbildlichen musealen Einzellösungen gezählt wurde.

Bei Kriegsbeginn mußte der Bilderschatz geborgen werden. Die Kriegsfurie schonte den würdigen Bau nicht und schlug ihm schwere Wunden. Lange schien es, als könnte der 1943 und 1944 durch Bombentreffer und Brände hart mitgenommene, aber keineswegs völlig zerstörte Bau nicht mehr zu neuem Leben erweckt werden. Abb. 41

Ich rufe eine Erinnerung an die Friedenszeit wach: das Zentrum der Pinakothek, der Rubenssaal, ein wahrhaft festlicher Raum. Die leuchtkräftigen Gemälde vor tiefrot bespannten Wänden. Der gleiche Raum ohne Decke und Boden nach der Katastrophe. Aber selbst die furchtbaren Wunden und klaffenden Lücken können dem vornehmen Bauwerk nicht seine Würde nehmen. Abb. 38
Abb. 40
Abb. 42

Ihm eignet die innere Größe antiker Ruinen und nicht zufällig wird die Erinnerung ans Forum Romanum oder die Römerbauten an der Via Appia wach. Aber die auflösenden Mächte der Natur, Sturm und Regen, Schnee und Eis, drohten das Menschenwerk langsam zu zermürben.

„Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch!“

Die Überzeugung, daß der edle Bau für München notwendig und unentbehrlich ist, setzte sich durch.

Der Entschluß der Bayerischen Staatsregierung, die Alte Pinakothek wieder aufzubauen, wird einmal, wie ich überzeugt bin, als eine der wichtigsten Entscheidungen im kulturellen Leben Münchens, Bayerns und Deutschlands vermerkt werden. Im Juli 1952 hat der Bayerische Landtag, der sich energisch für den Bau eingesetzt hatte, die erste Rate zur Wiederaufrichtung der Alten Pinakothek bewilligt. Seit dem September 1952 wird nach den Plänen von Professor Döllgast rüstig an dem Wiederaufbau gearbeitet, und zwar in einem so erfreulichen Tempo, daß der ganze Bau noch vor Einbruch des Winters unter Dach gekommen und der Rohbau im großen und ganzen vollendet ist. Die Aufgabe war, die großartige Gesamtwirkung der monumentalen Raumfolge des Haupttraktes zu bewahren und zugleich eine wünschenswerte Verbesserung in der Lichtführung durch Ersatz der unschönen Laternenhöcker durch liegende Oberlichte sowie eine günstigere museale Verwendbarkeit des Ost- und Westtraktes durch Einführung von Oberlicht zu erzielen. Es kann bei den beschränkten Mitteln nicht die Aufgabe sein, die würdigen und schönen Fassaden des Klenzebaues in ihrer alten Pracht schon jetzt zu Abb. 43-45

ergänzen. Das bleibt der Zukunft vorbehalten. Unter vorläufigem Verzicht auf eine repräsentative Außenwirkung soll der museale Kernbau möglichst bald seinem ursprünglichen Zweck dienstbar und für die Aufnahme der Meisterwerke fertig gemacht werden.

Die wichtigste Neuerung im Wiederaufbauplan ist die Verlegung des Haupteingangs vom Osten in die Mitte der Südseite. Diese neue Eingangslösung, die durch die weitgehende Zerstörung der Loggia ermöglicht und nahegelegt wurde, bringt folgende Vorteile:

1. Gewinnung schönen und wichtigen Ausstellungsraumes durch den Ausfall des bisherigen Treppenhauses, dessen Areal in die Flucht der Ausstellungsräume einbezogen wird. Die ganz wesentlich vermehrten Hängeflächen werden dringend benötigt, da eine gelockerte, die Hauptwerke möglichst isolierende Hängung zu erstreben ist.

2. Die ehemalige Loggia erhält durch die Einfügung von zwei korrespondierenden, parallel zur Front ansteigenden Treppenläufen eine wichtige architektonische Funktion.

3. Die einheitliche Führungslinie und die monumentale Folge der Mittelsäle bleiben gewahrt. Die Galerie kann sowohl auf der nach Osten als auf der nach Westen anlaufenden Treppe erreicht und verlassen werden.

Schreiten die Aufbauarbeiten in dem jetzt angeschlagenen Tempo fort und laufen die Mittel in der gleichen Höhe weiter wie bis jetzt, so darf damit gerechnet werden, daß die Meisterwerke in eineinhalb bis zwei Jahren wieder in ihr angestammtes Haus zurückkehren können.

Lassen Sie mich schließen mit einem Wort meines verehrten Lehrers Heinrich Wölfflin, des großen deutschen Kunsthistorikers aus der Schweiz: „Es ist ein Glück, in einer Stadt leben zu dürfen, in der die Alte Pinakothek steht!“

ABBILDUNGEN

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

- Titelblatt. Pietro Perugino, Die Vision des hln. Bernhard.
1. Peter Gertner, Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Paris, Louvre.
 2. Albrecht Altdorfer, Die Alexanderschlacht. München, Alte Pinakothek.
 3. Albrecht Dürer, Paulus und Markus. München, Alte Pinakothek.
 4. Georg Petel, Kurfürst Maximilian I. München, Residenz.
 5. Peter Paul Rubens, Die Löwenjagd. München, Alte Pinakothek.
 6. Tizian, Die Dornenkrönung. München, Alte Pinakothek.
 7. Andreas Wolf, Max Emanuel. München, Residenz.
 8. Peter Paul Rubens, Das große Jüngste Gericht. München, Alte Pinakothek.
 9. Anthonis van Dyck, Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg. München, Alte Pinakothek.
 10. Peter Paul Rubens, Der Sturz der Verdammten. München, Alte Pinakothek.
 11. Jan Frans van Douven, Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Schloß Nymphenburg.
 12. Gabriel de Grupello, Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Düsseldorf, Kunstsammlungen.
 13. Peter Paul Rubens, Selbstbildnis mit Isabella Brandt. München, Alte Pinakothek.
 14. Peter Paul Rubens, Die Amazonenschlacht. München, Alte Pinakothek.
 15. Rembrandt, Die Anbetung der Hirten. München, Alte Pinakothek.
 16. Raffael, Die Madonna Canigiani. München, Alte Pinakothek.
 17. Peter Paul Rubens, Schäferszene. München, Alte Pinakothek.
 18. Pompeo Batoni, Kurfürst Karl Theodor. München, Alte Pinakothek.
 19. Gerard Terborch, „Ein Knabe floht seinen Hund“. München, Alte Pinakothek.
 20. Christian Rauch, König Max I.. München, Max-Joseph-Platz.
 21. Hans Holbein d. Ä., Die „Passion“ vom Kaisheimer Hochaltar. München, Alte Pinakothek.
 22. Filippo Lippi, Die Verkündigung. München, Alte Pinakothek.
 23. Wilhelm von Kobell, Ludwig I. als Kronprinz. München, Neue Pinakothek.
 24. Wilhelm von Kaulbach, König Ludwig I. München, Neue Pinakothek.
 25. Franz Catel, Kronprinz Ludwig in der spanischen Weinkneipe in Rom (Ausschnitt) München, Neue Pinakothek.
 26. Tizian, Madonna mit Kind. München, Alte Pinakothek.
 27. Liberat Hundertpfund, Johann Georg von Dillis. München, Neue Pinakothek.
 28. Johann Baptist Seele, Christian von Mannlich. München, Neue Pinakothek.
 29. Rogier van der Weyden, Verkündigung, München. Alte Pinakothek.
 30. Meister der hln. Veronika, Die hl. Veronika mit dem Schweißtuch. München, Alte Pinakothek.
 31. Raffael, Die Madonna Tempi. München, Alte Pinakothek.
 32. Albrecht Dürer, Oswolt Krel. München, Alte Pinakothek.
 33. Christian von Mechel, Eine Wand des Rubens-Saales in der ehemaligen Düsseldorfer Galerie.
 34. Leo von Klenze, Die Alte Pinakothek (Südfront).
 35. Leo von Klenze, Die Alte Pinakothek (Mittelteil der Südfront).
 36. Der Holländersaal der Alten Pinakothek (1909).
 37. Der Holländersaal der Alten Pinakothek (1930).
 38. Der Rubens-Saal der Alten Pinakothek (1926).
 39. Der Venetianersaal der Alten Pinakothek (um 1925).
 40. Der Rubens-Saal der Alten Pinakothek nach der Zerstörung (um 1947).
 41. Mittelteil der Alten Pinakothek (um 1947).
 42. Die Alte Pinakothek von Süden (um 1948).
 43. Die Alte Pinakothek von Südosten (1953.)
 44. Die Alte Pinakothek (Südfront) (1953).
 45. Die Alte Pinakothek (Westfront) (1953).



Abb. 1. Peter Gertner, Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Paris, Louvre

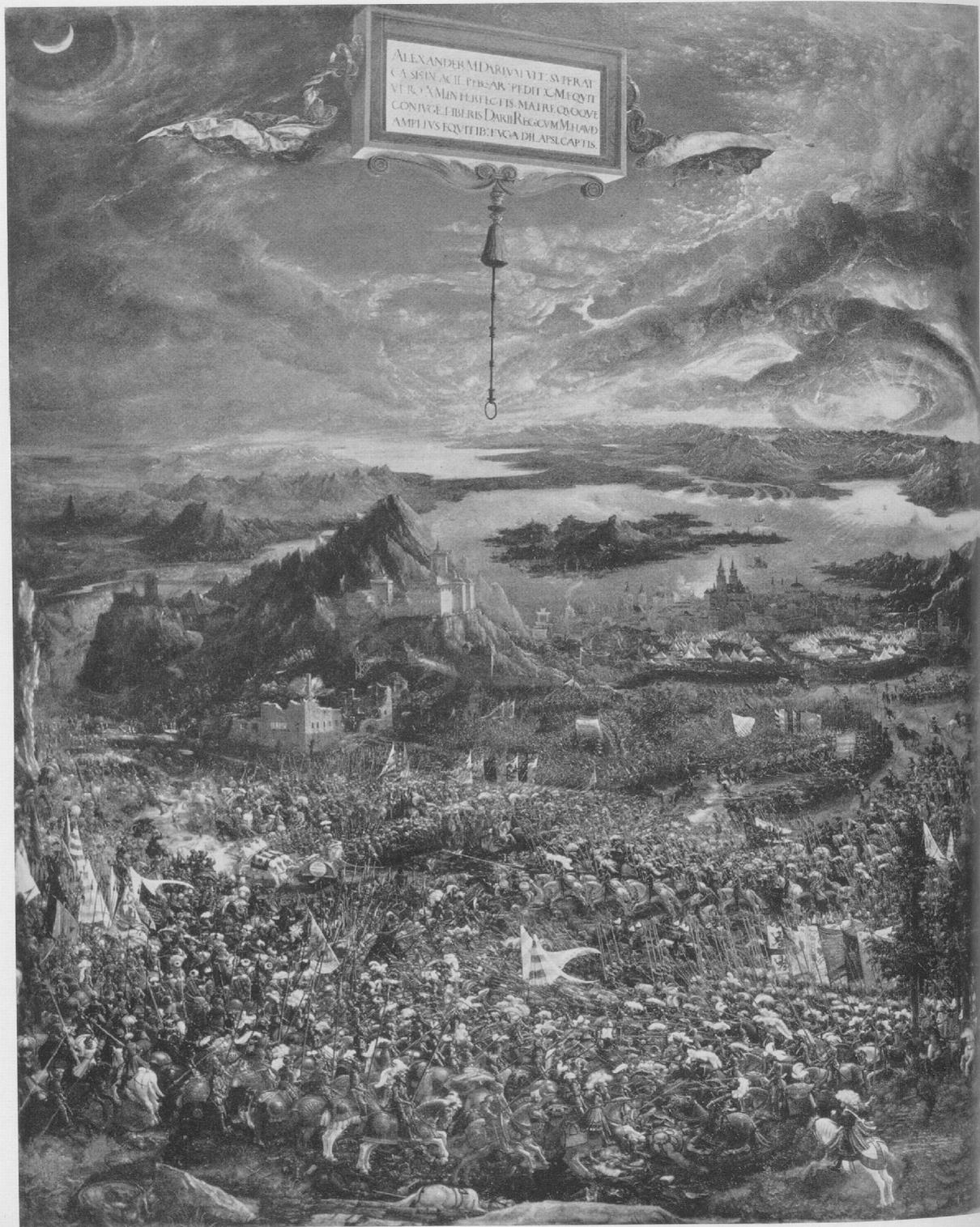


Abb. 2. Albrecht Altdorfer, Die Alexanderschlacht. München, Alte Pinakothek

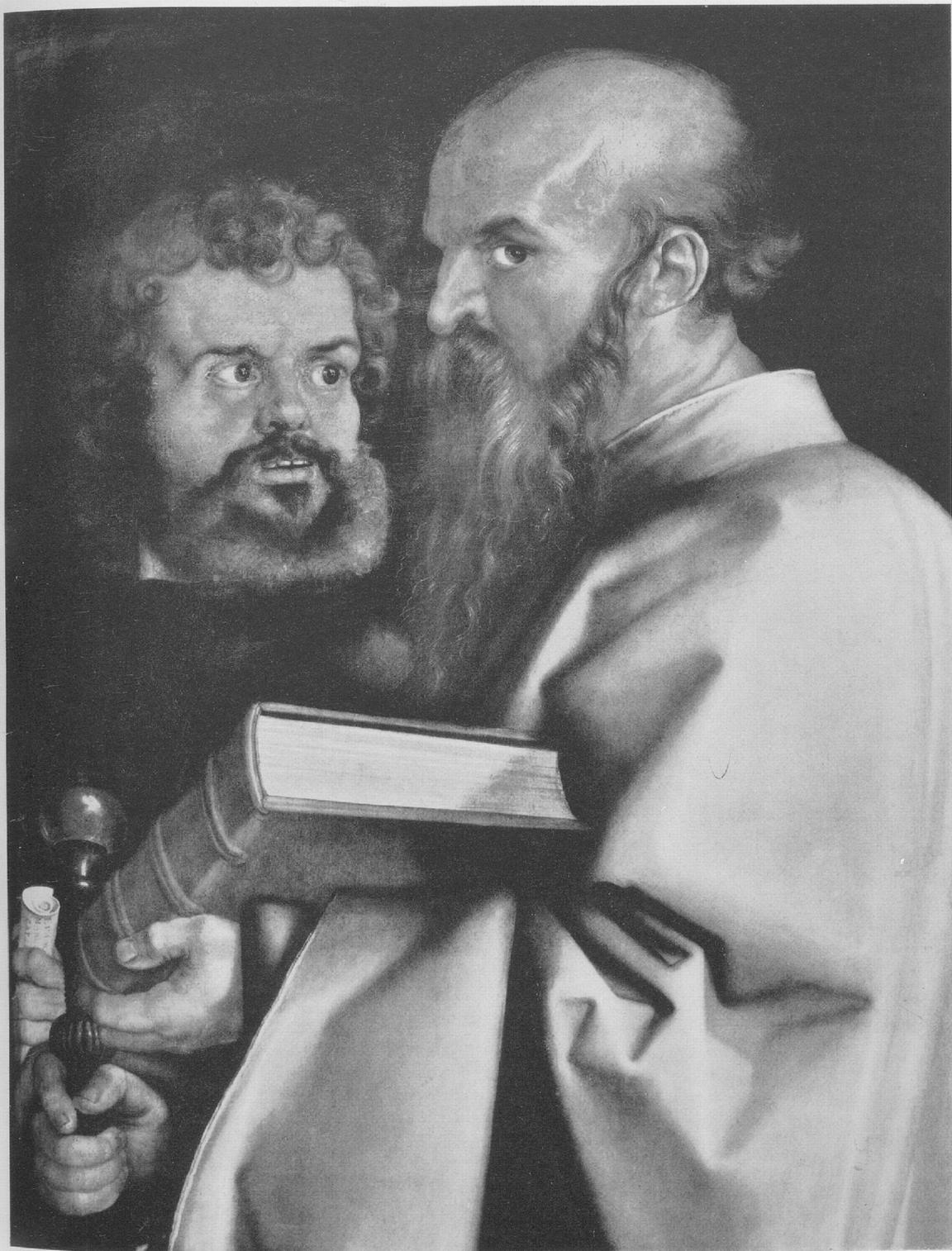


Abb. 3. Albrecht Dürer, Petrus und Markus (Ausschnitt). München, Alte Pinakothek



Abb. 4. Georg Petel, Kurfürst Maximilian I. München, Residenz



Abb. 5. Peter Paul Rubens, Die Löwenjagd. München, Alte Pinakothek

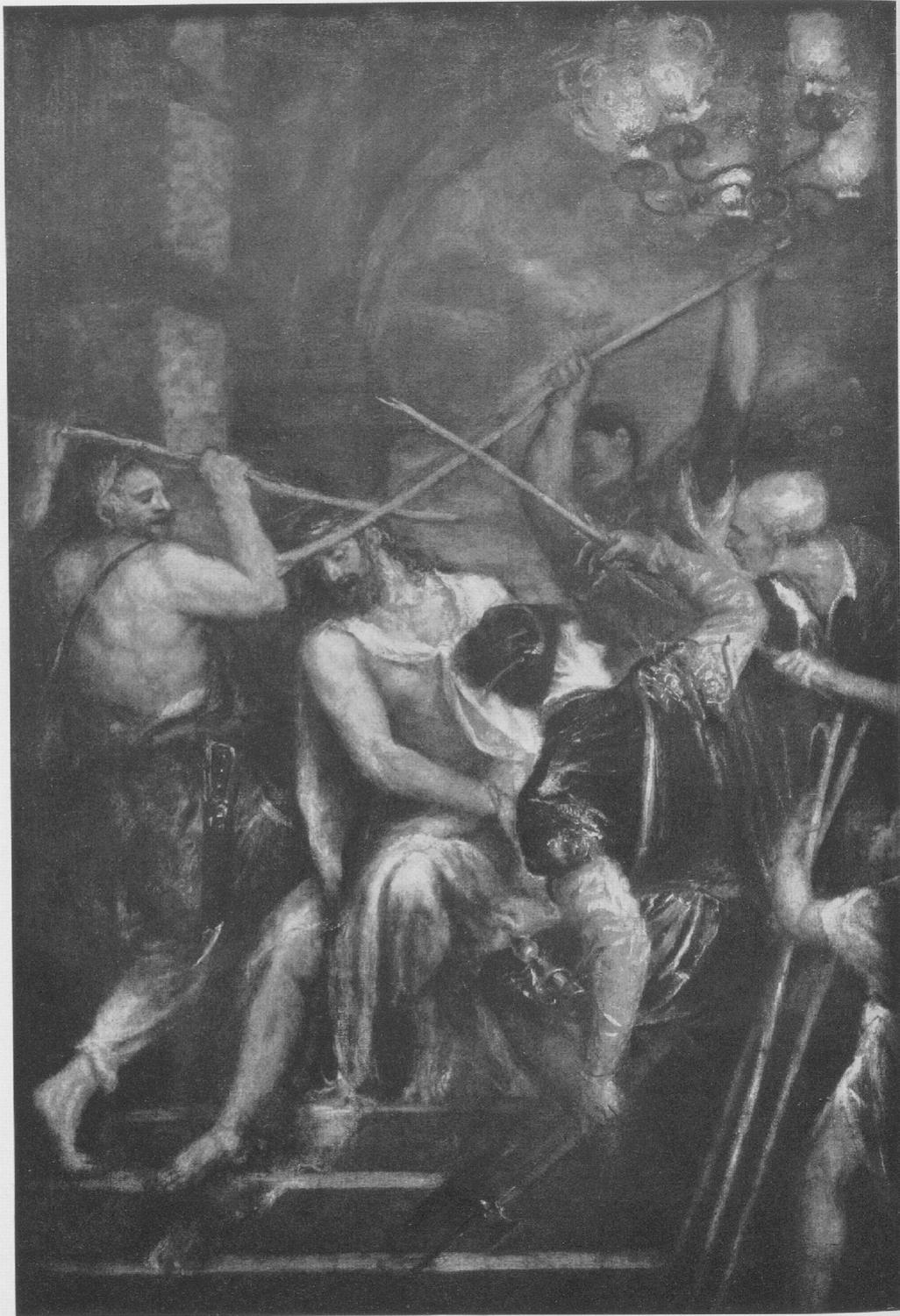


Abb. 6. Tizian, Die Dornenkrönung. München, Alte Pinakothek



Abb. 7. Andreas Wolf, Kurfürst Max Emanuel, München, Residenz



Abb. 8. Peter Paul Rubens, Das große Jüngste Gericht. München, Alte Pinakothek



Abb. 9. Anthonis van Dyck, Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg. München,
Alte Pinakothek



Abb. 10. Peter Paul Rubens, Der Sturz der Verdammten. München, Alte Pinakothek



Oben: Abb. 11. Jan Frans Douven, Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Schloß Nymphenburg

Unten: Abb. 12. Gabriel de Grupello, Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz. Düsseldorf



Abb. 13. Peter Paul Rubens, Selbstbildnis mit Isabella Brandt. München, Alte Pinakothek



Abb. 14. Peter Paul Rubens, Die Amazonenschlacht. München, Alte Pinakothek

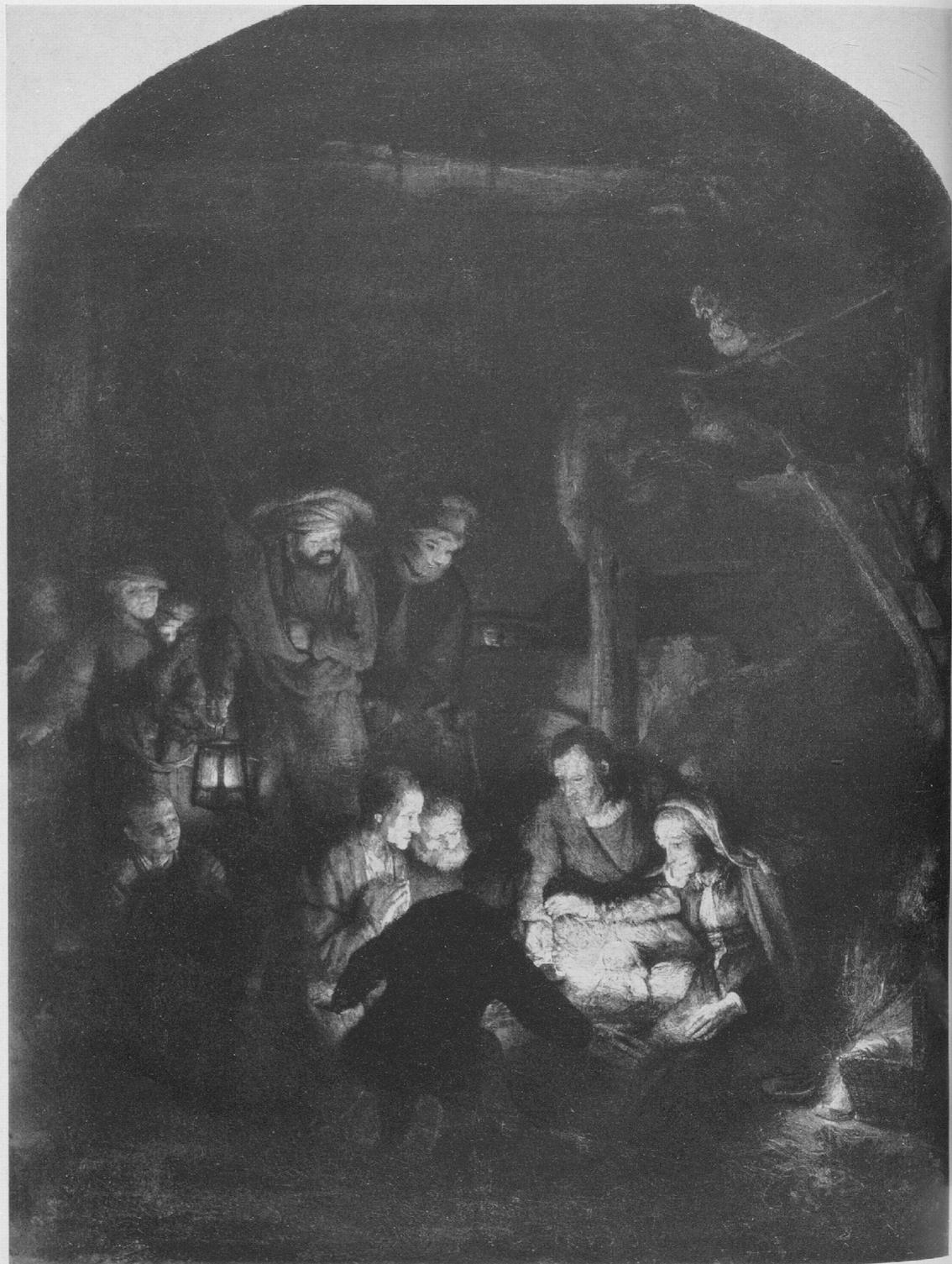


Abb. 15. Rembrandt, Die Anbetung der Hirten. München, Alte Pinakothek



Abb. 16. Raffael, Die Madonna Canigiani. München, Alte Pinakothek



Abb. 17. Peter Paul Rubens, Schäferszene. München, Alte Pinakothek



Abb. 18. Pompeo Batoni, Kurfürst Karl Theodor. München, Alte Pinakothek

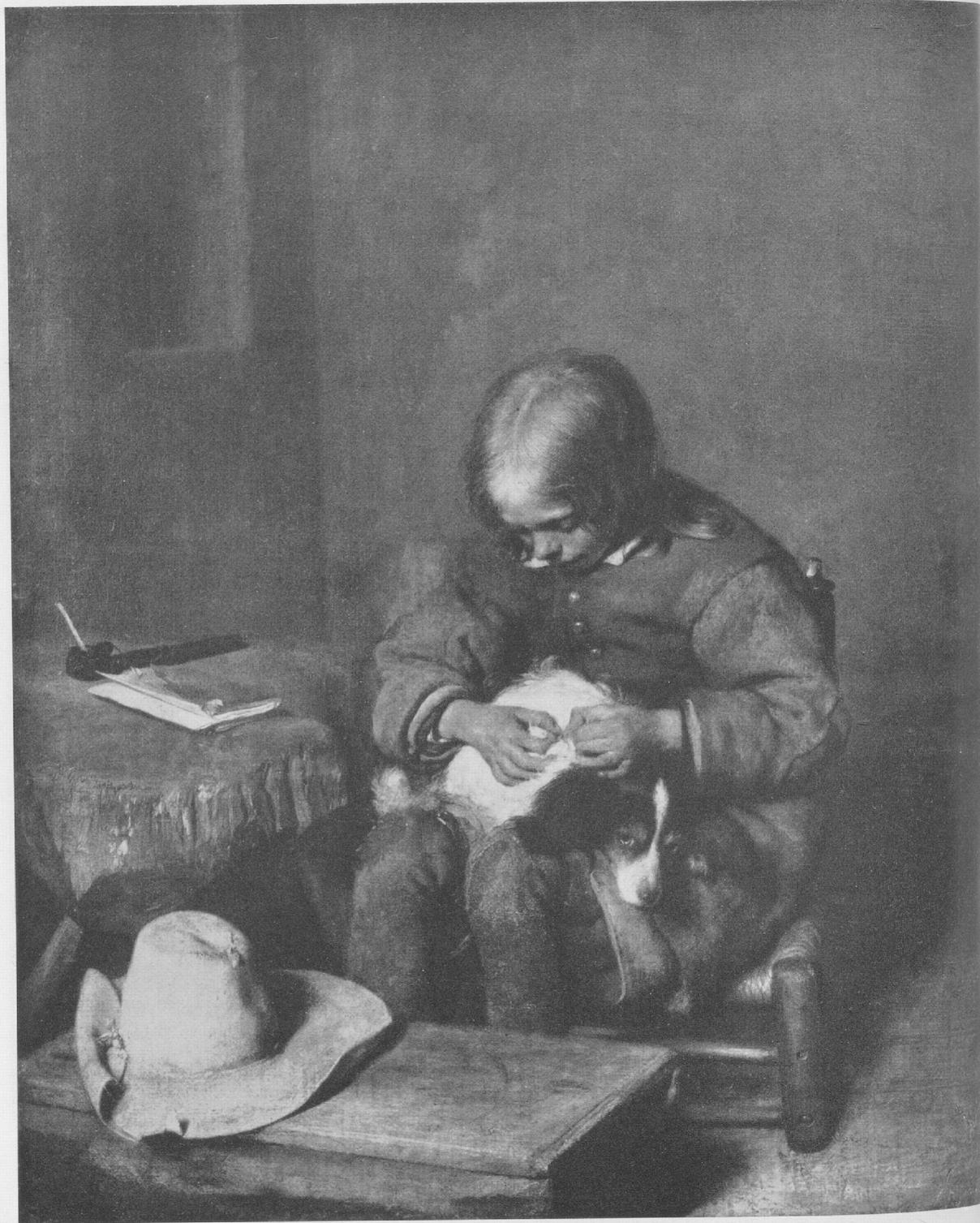


Abb. 19. Gerard Terborch, „Ein Knabe floht seinen Hund“. München, Alte Pinakothek



Abb. 20. Christian Rauch, König Max Joseph. München, Max-Joseph-Platz

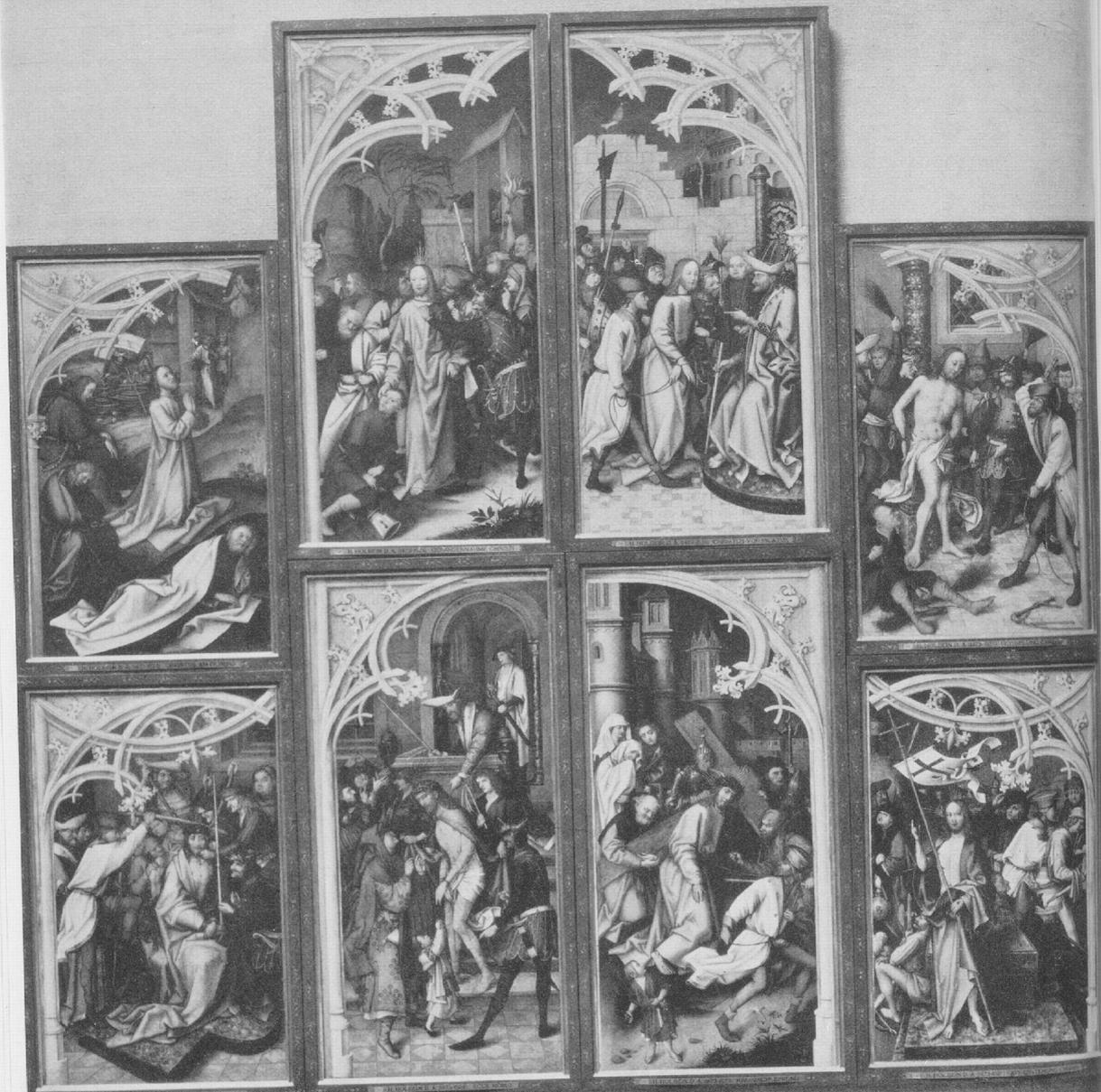


Abb. 21. Hans Holbein d. Ä., Die „Passion“ vom Kaisheimer Hochaltar. München, Alte Pinakothek



Abb. 22. Filippo Lippi, Die Verkündigung. München, Alte Pinakothek



Abb. 23. Wilhelm von Kobell, Ludwig I. als Kronprinz. München, Neue Pinakothek

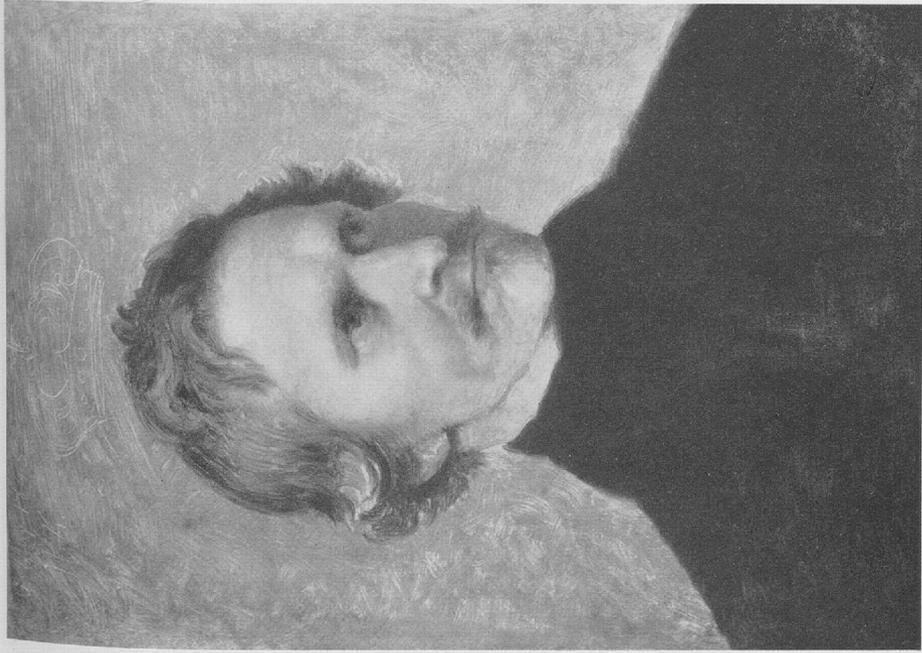


Abb. 24. Wilhelm von Kaulbach, König Ludwig I.
München, Neue Pinakothek



Abb. 25. Franz Carel, Kronprinz Ludwig in der
spanischen Weinkneipe (Ausschnitt).
München, Neue Pinakothek



Abb. 26. Tizian, Die Madonna mit dem Kinde. München, Alte Pinakothek



Abb. 27. Liberat Hundertpfund, Johann Georg von Dillis.
München, Neue Pinakothek

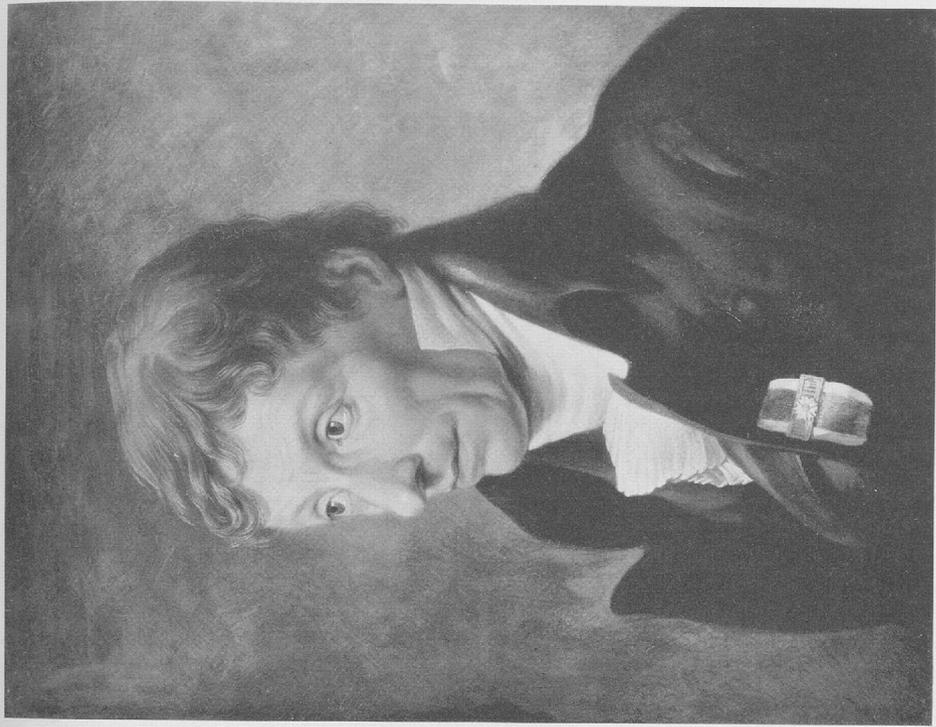


Abb. 28. Johann Baptist Seele, Christian von Mannlich.
München, Neue Pinakothek



Abb. 29. Rogier van der Weyden, Die Verkündigung. München, Alte Pinakothek



Abb. 30. Meister der hl. Veronika, Die hl. Veronika mit dem Schweiß Tuch. München, Alte Pinakothek



Abb. 31. Raffael, Die Madonna Tempi. München, Alte Pinakothek



Abb. 32. Albrecht Dürer, Oswolt Krel. München, Alte Pinakothek

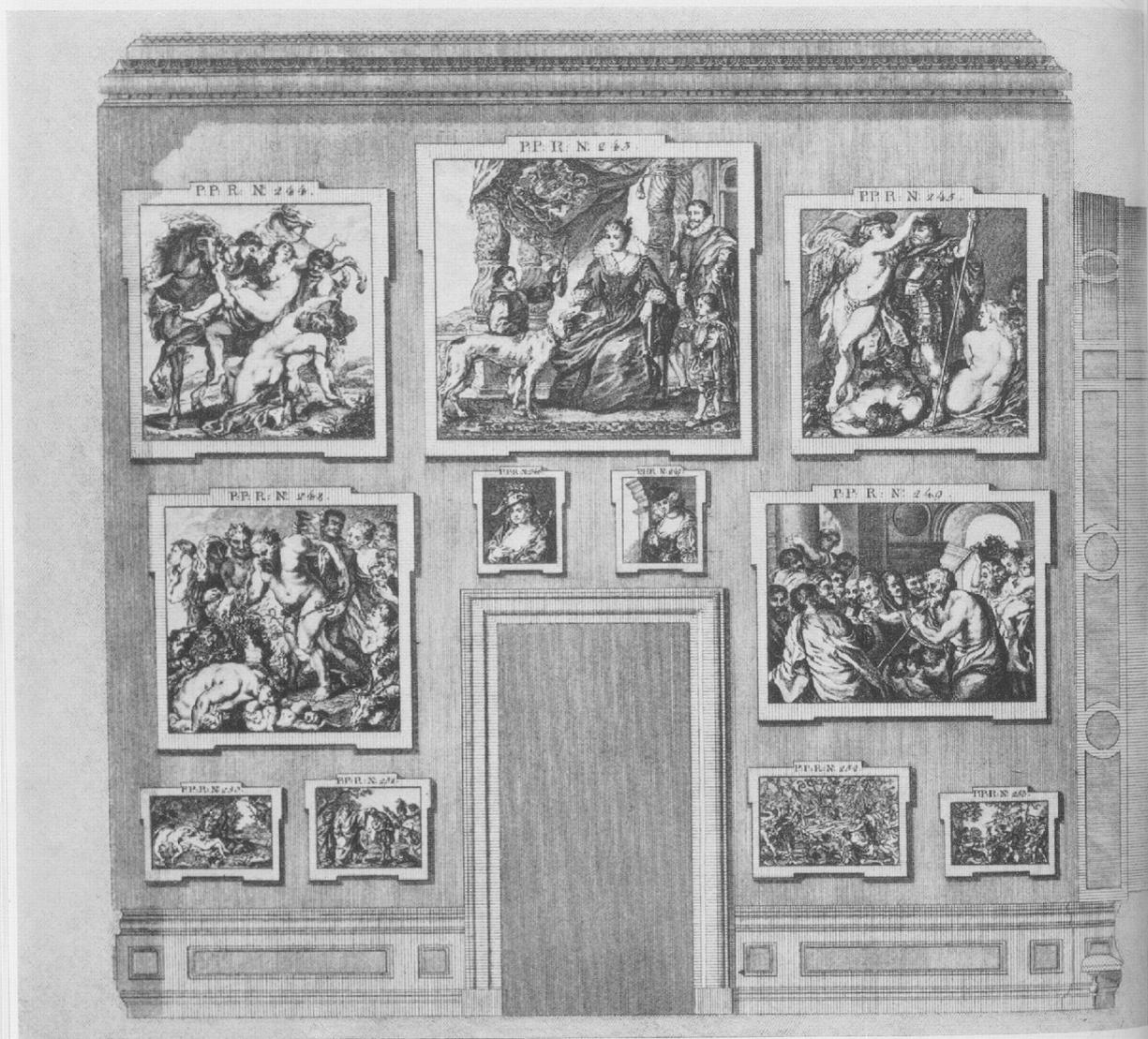
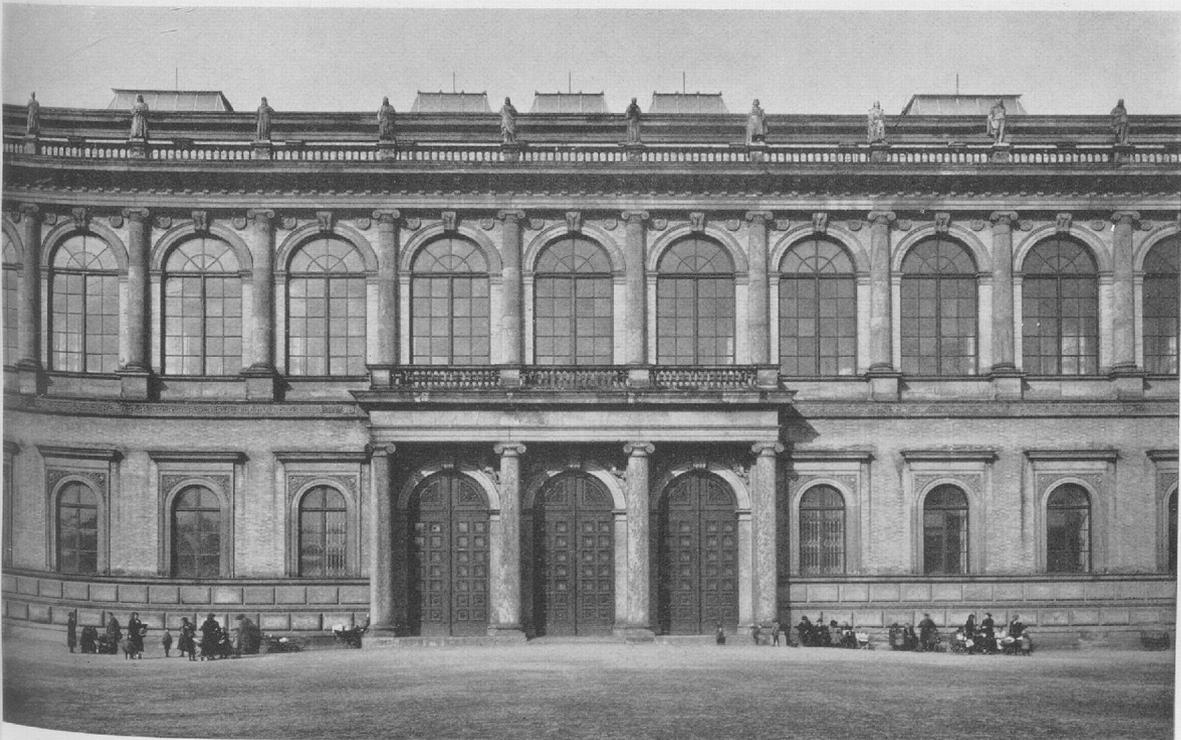
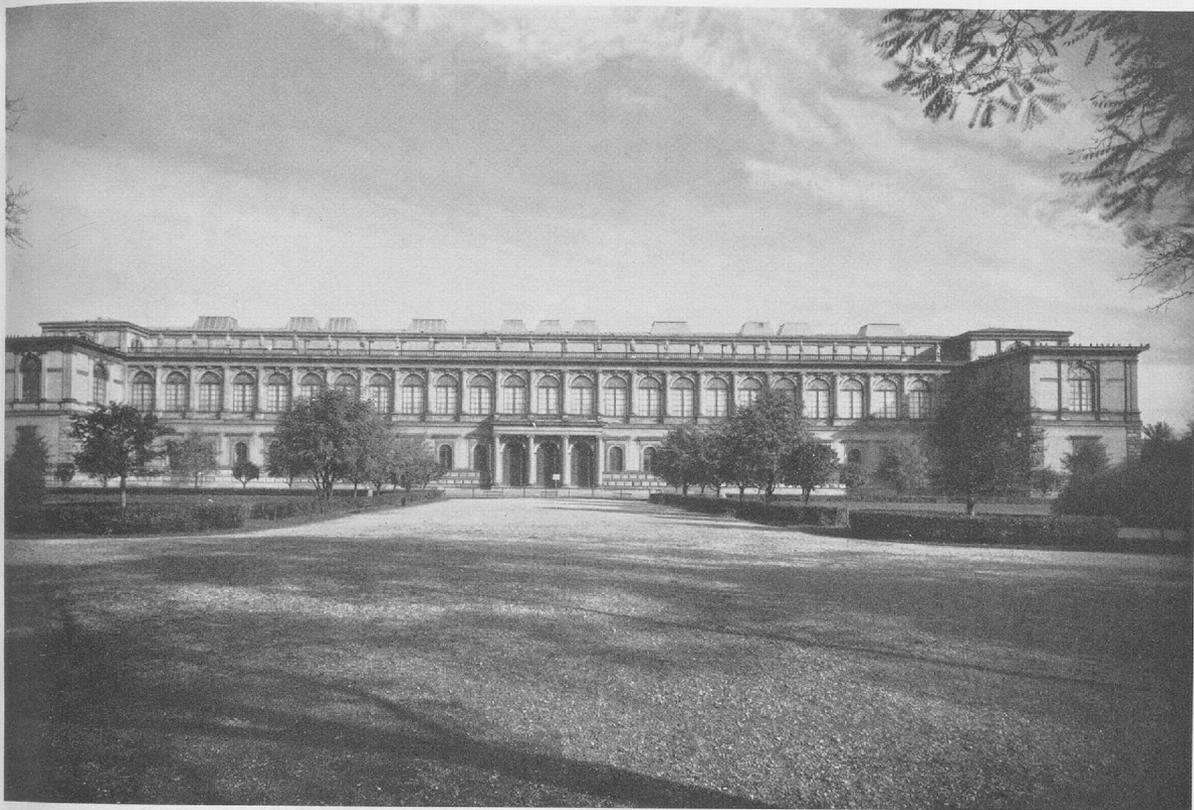
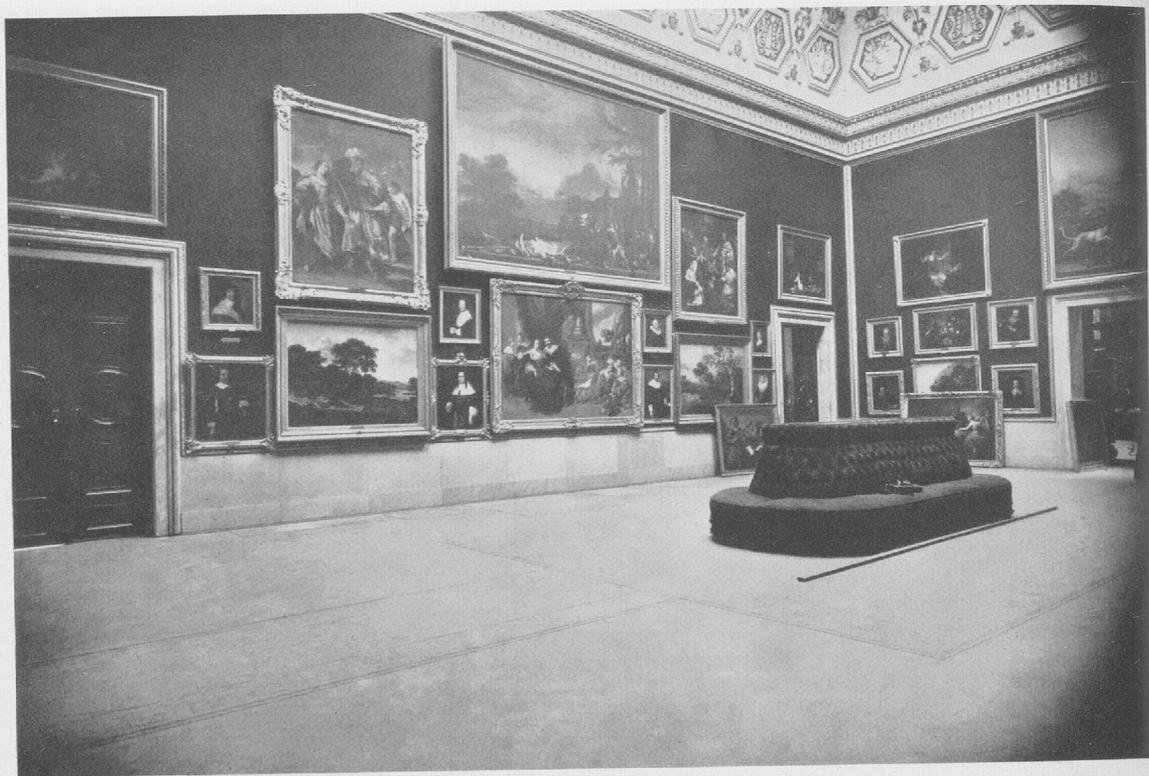


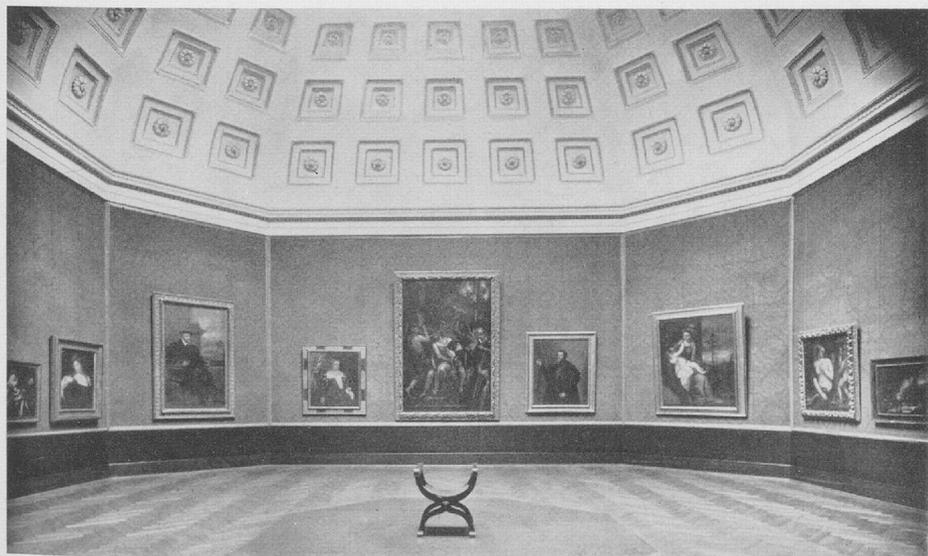
Abb. 33. Christian von Mechel, Eine Wand des Rubens-Saales in der ehemaligen Düsseldorfer Galerie



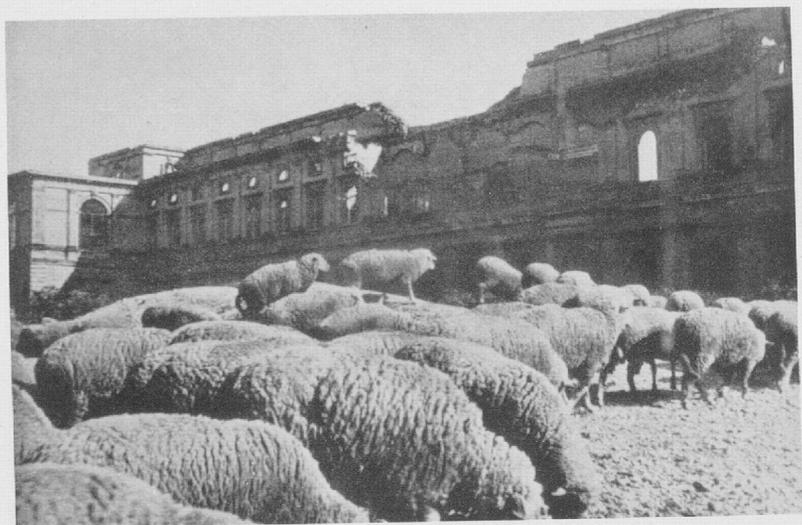
Oben: Abb. 34. Leo von Klenze, Die Alte Pinakothek (Südfront)
Unten: Abb. 35. Leo von Klenze, Die Alte Pinakothek (Mittelteil der Südfront)



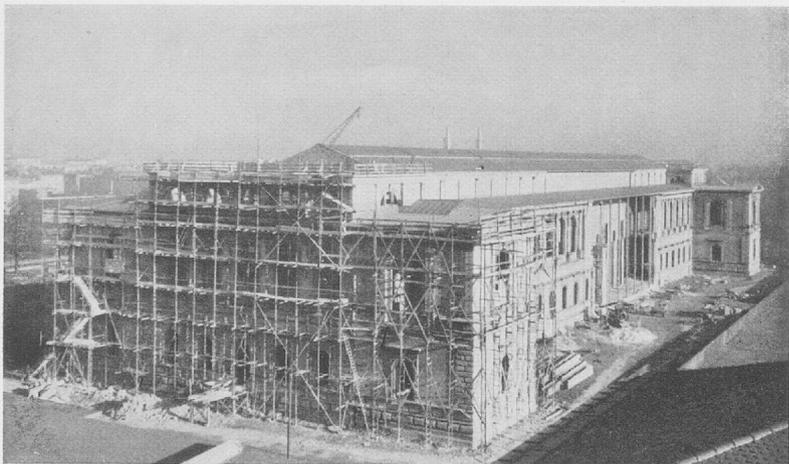
Oben: Abb. 36. Der Holländersaal der Alten Pinakothek (1909)
Unten: Abb. 37. Der Holländersaal der Alten Pinakothek (1930)



Oben: Abb. 38. Der Rubens-Saal der Alten Pinakothek (1926)
Unten: Abb. 39. Der Venetianersaal der Alten Pinakothek (1926)



Oben: Abb. 40. Der Rubens-Saal nach der Zerstörung (1947)
Mitte: Abb. 41. Mittelteil der alten Pinakothek (um 1947)
Unten: Abb. 42. Die Alte Pinakothek von Süden (um 1948)



Oben: Abb. 43. Die Alte Pinakothek von Südosten (1953)

Mitte: Abb. 44. Die Alte Pinakothek (Südfront) (1953)

Unten: Abb. 45. Die Alte Pinakothek (Westfront) (1953)