



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gesamtführer / Staatliche Museen zu Berlin

Staatliche Museen zu Berlin

Berlin, 1930

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

Gesamtführer durch die
Staatlichen Museen Berlins.



J. A. Schmoll gen. Eisenwerth.

Charlottenburg; Friedbergstr. 16

Portfel 2.

STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN

X

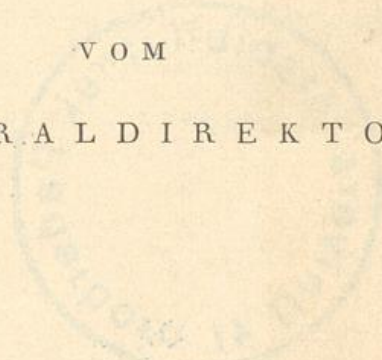
GESAMTFÜHRER

ZUR HUNDERTJAHRFEIER

HERAUSGEGEBEN

VOM

GENERALDIREKTOR



MIT 83 ABBILDUNGEN UND 20 GRUNDRISSEN

BRUNO CASSIRER, BERLIN

1930



02
SE
4000

Schunoll / 5649

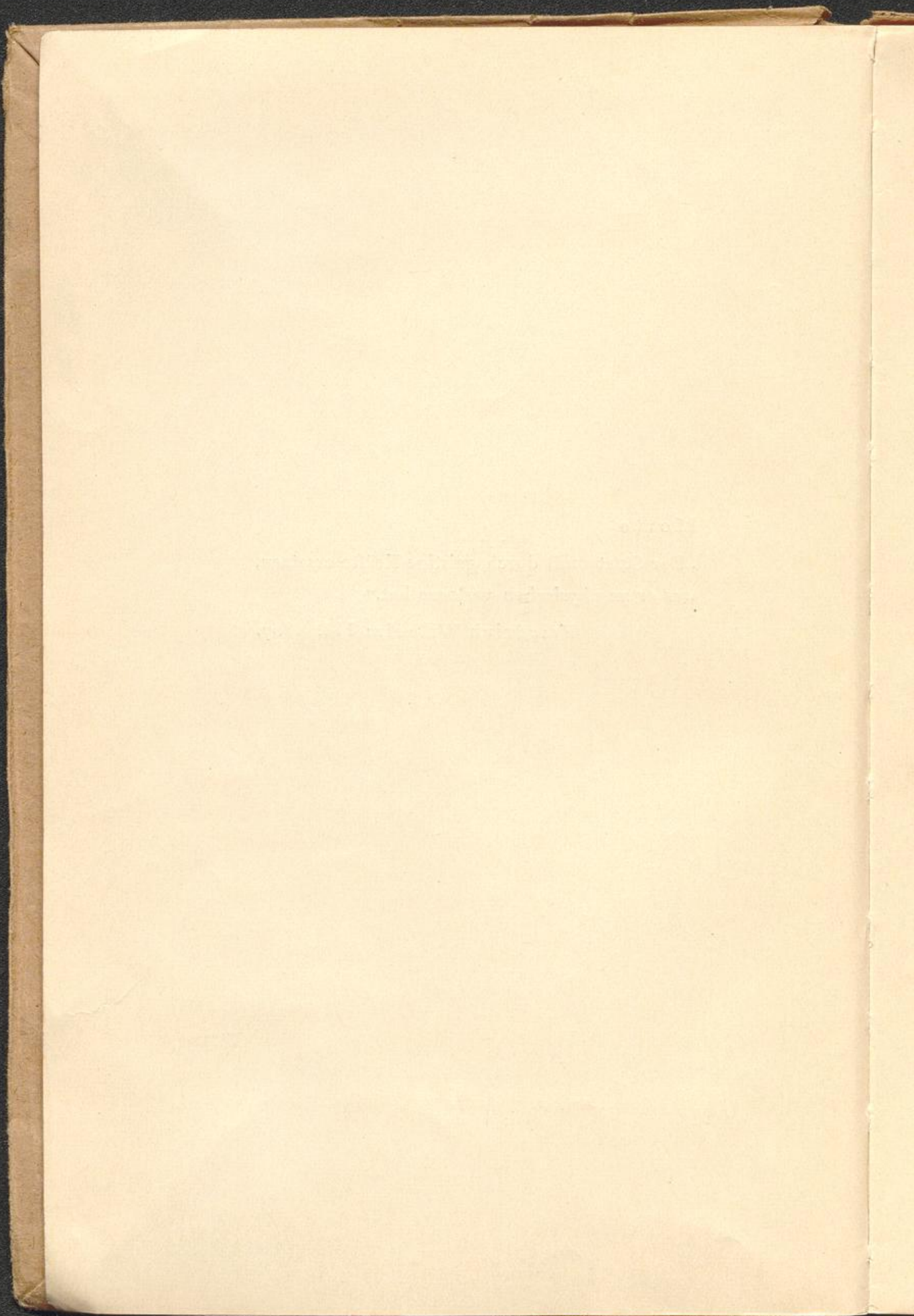
KFFB

Umschlagsentwurf von Alfred Mahlau-Lübeck
Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Motto

„Der Staat muß durch geistige Kräfte ersetzen,
was er an physischen verloren hat.“

Friedrich Wilhelm III. 1807.



VORWORT

Der erste „Führer durch die Königlichen Museen“, herausgegeben von der Generalverwaltung, erschien im Jahre 1880 zur Fünfzigjahrfeier der Museen. Er schloß sich der räumlichen Abfolge der damals nur in zwei Gebäuden: im „Alten Museum“ und im „Neuen Museum“ untergebrachten sieben Abteilungen an.

Heute kann dieser aus Anlaß der Hundertjahrfeier verfaßte „Gesamtführer“ einen Überblick über fünfzehn Abteilungen geben. In dem Maße, wie sich die verschiedenen Sammelgebiete verselbständigten und wie sich das Blickfeld der Forschung über alle Erdteile und alle Zeiten erweiterte, haben die Museen etwa ein Dutzend neuer Gebäude zu ihren beiden Stammsitzen hinzugewonnen.

Der Stadtplan Berlins weist an zwei Stellen geschlossene Museumsbezirke auf. Der eine Bezirk liegt im alten Zentrum: er wird von der Museumsinsel und ihrer nächsten Umgebung gebildet. Der zweite Museumsbezirk liegt im Südwesten, nahe dem Zeitungsviertel: Prinz-Albrecht-Straße und Stresemannstraße.

Die Verteilung des staatlichen Museumsbesitzes auf die einzelnen Bauwerke ist natürlich nicht nach einem festen Gesamtplan erfolgt, sondern sie hat sich im Laufe von hundert Jahren wesentlich unter praktischen Gesichtspunkten vollzogen. Und doch entspricht die heutige Lage der Museen im Stadtbilde einigermaßen auch einer geistigen Gruppierung. In den alten und neuen Gebäuden der Museumsinsel haben

sich mit der Zeit die kunstgeschichtlichen Sammlungen in engerem Sinne zusammengefunden, wobei naturgemäß die Grenzen zum Kulturgeschichtlichen hin fließen. Hier residieren die Antiken-Abteilungen, die Ägyptische und die Vorderasiatische Abteilung, die Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen und die Gemäldegalerie, die Islamische Kunstabteilung, das Münz- und das Kupferstichkabinett. In unmittelbarer Nachbarschaft sind im Schloß und im Zeughaus die kunstgewerblichen und die waffengeschichtlichen Sammlungen untergebracht. Sie bilden die geistige Brücke zu der vorwiegend völkerkundlich und kulturgeschichtlich orientierten Gruppe von Abteilungen im südwestlichen Museumsbezirk, also zu der vor- und frühgeschichtlichen Abteilung und zu den asiatischen, afrikanischen, ozeanischen und amerikanischen Sammlungen. Aber auch dieser Bereich ist nicht scharf abgegrenzt, weisen doch z. B. die ostasiatische Kunstsammlung und Bestände der Staatlichen Kunstbibliothek in die künstlerische Sphäre hinüber.

Versucht man die beiden großen Museumskomplexe in einer Gesamtschau zusammenzufassen, so entrollt sich ein Panorama der Kunst- und Kulturgemeinschaften von den frühesten Zeiten an bis zum Rokoko hin.

Die zeitliche Grenze für die Sammeltätigkeit der unter der Generalverwaltung zusammengefaßten Staatlichen Museen ist ungefähr mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts gegeben. Aber einzelne Abteilungen müssen, ihren Sammelaufgaben gemäß, auch Werke des 19. und 20. Jahrhunderts erwerben, so z. B. die moderne Abteilung des Kupferstichkabinetts, das Münzkabinett, das Zeughaus, das Schloßmuseum und die beiden Bibliotheken¹⁾.

Die Anordnung des vorliegenden, nach einem einheitlichen Grundplan und in gemeinsamer Arbeit entstandenen Gesamt-

¹⁾ Die Nationalgalerie gehört nicht zum Bereich der Generalverwaltung; sie mußte daher in diesem Führer unberücksichtigt bleiben.

führers folgt nach Möglichkeit der äußeren Verteilung der Sammlungen. Darüber hinaus sollen aber auch innere Zusammenhänge zwischen den Abteilungen erkennbar werden. Dies Buch will nicht nur durch architektonische Räume, sondern auch durch geistige Räume führen, es soll eine Anleitung zu genußvoller Betrachtung unserer Museen geben und den Besuchern die Erkenntnis erleichtern, daß die Berliner Museen nicht sinnlose Anhäufungen unzusammenhängender Gruppen von Sammelgegenständen sind, sondern organisch gewordene und planvoll sich entwickelnde Institute.

In einem Museumsführer, der den Zustand und den Besitz der Museen schildert, wie er war und wie er ist, darf schließlich nicht verschwiegen werden, was noch nicht ist und was erst noch werden soll. So befinden sich einige Abteilungen in außerordentlicher Raumbedrängnis und können weder ein wissenschaftlich einwandfreies noch ein ästhetisch befriedigendes Bild ihrer Bestände geben. Von der Raumnot der ägyptischen Abteilung gingen schon vor dreißig Jahren Bodes Neubauprojekte aus, und wir wissen heute noch nicht zu sagen, wo und wie die unvergleichlichen Schätze dieses Museums einmal würdig aufgestellt sein werden. Nach den rein völkerkundlichen Sammlungen der asiatischen Abteilung wird der Wanderer durch die Welt der Museen vergeblich Umschau halten. Umfangreiche Sammlungsbestände und damit Denkmäler für das Leben eines großen Teils der Menschheit sind aus Platz- und Geldmangel magaziniert und unzugänglich. Nachdem wenigstens Teile der außereuropäischen Kulturkreise in der Schausammlung des Museums für Völkerkunde eine wirkungsvolle Aufstellung gefunden haben, dürfte es eine Ehrenpflicht der Nation sein, die im Nachbarhause untergebrachten Zeugnisse der eigenen Vor- und Frühgeschichte nicht schlechter zu behandeln. Vorläufig führen die prähistorischen Sammlungen in den noch nicht sachgemäß hergerichteten Räumen des ehemaligen Kunstgewerbemuseums ein

unbefriedigendes und ihrer wissenschaftlichen Bedeutung nicht entsprechendes Dasein. Auch der hervorragende Besitz der Sammlung für deutsche Volkskunde muß in den unzulänglichen Räumen der Klosterstraße, unter Nichtachtung der einfachsten Grundsätze der modernen Museumstechnik, gezeigt werden, bis es gelingt, die für den inneren und äußeren Ausbau dieser Sammlungschwebenden Pläne zu verwirklichen. So bleibt auch neben und nach der Vollendung der Neubauten auf der Museumsinsel noch eine Fülle dringendster musealer Aufgaben zu lösen.

Die Hundertjahrfeier der Berliner Museen soll nicht nur den dankbaren Blick rückwärts lenken in die Periode der Gründung, des Werdens und Entstehens der Abteilungen und ihrer Häuser. Die Jubiläumsstimmung darf nicht dazu verleiten, im gegenwärtigen Zustand selbstzufrieden beharren zu wollen. Der Übertritt der Museen in das zweite Jahrhundert ihrer Geschichte wird vielmehr am besten dadurch gefeiert werden, daß wir den Blick hoffnungsvoll auf die Zukunft richten. Ein Ziel erreicht zu haben ist schön, schöner noch, dem nächsten zuzustreben.

Berlin, 1. Oktober 1930

Wilhelm Waetzoldt

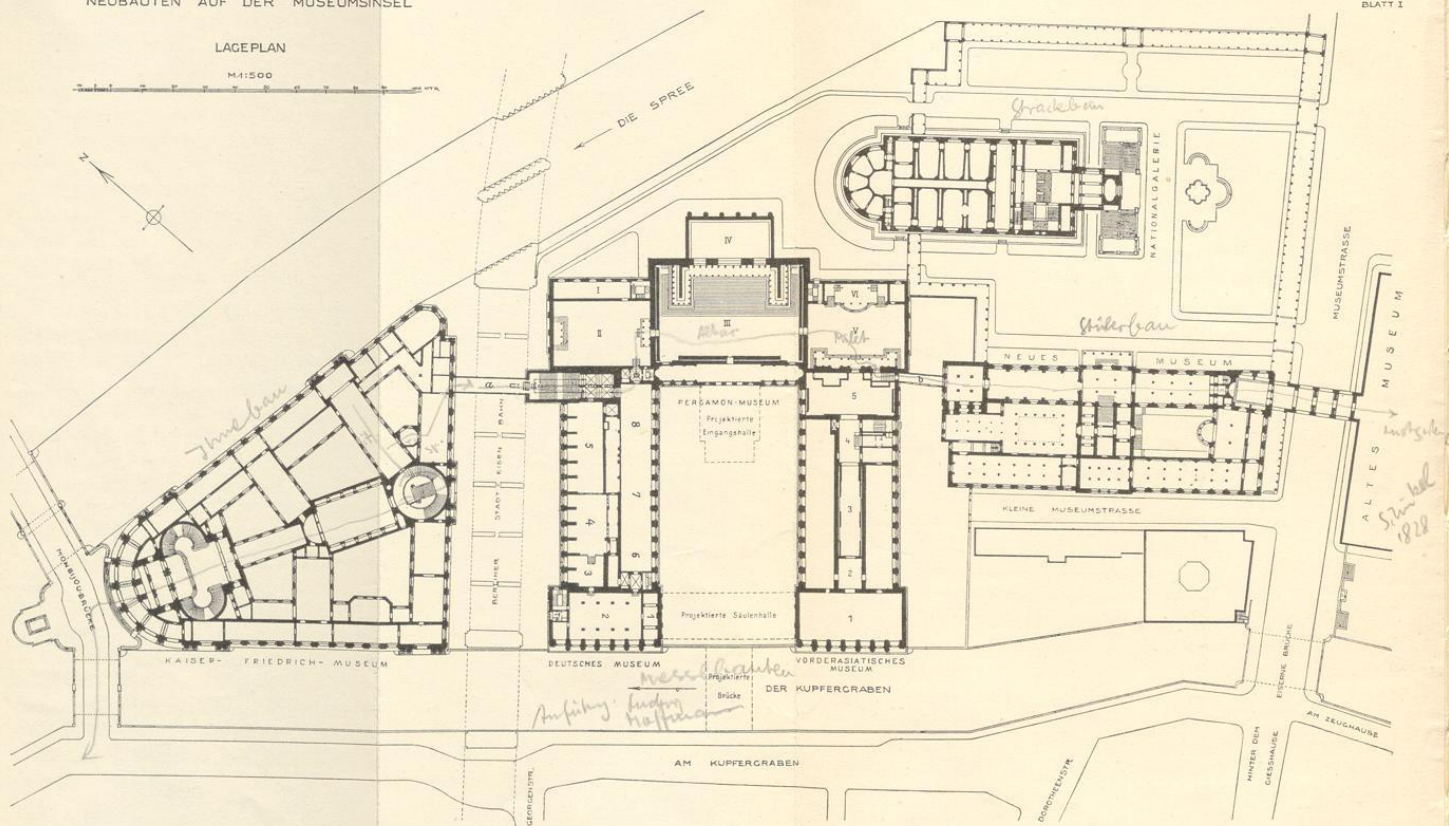
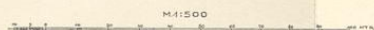
ng
der
ng-
der
ge-
ren
en.
ten
ler

nur
der
gen
azu
ren
un-
ge-
nft
ch,

ldt

BLATT I

M4:500



DIE ANTIKEN-ABTEILUNG

DIE GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN ANTIKEN IM ALTEN UND NEUEN MUSEUM

Entstehung

Das Alte Museum wurde auf Befehl König Friedrich Wilhelms III. von Schinkel in den Jahren 1824–28 erbaut und im August 1830 eröffnet, um den bis dahin in verschiedenen Schlössern verstreuten Kunstbesitz der Hohenzollern der allgemeinen Betrachtung zugänglich zu machen. Es ist neben der Münchener Glyptothek der älteste Museumsbau Deutschlands. Schon fünfzehn Jahre später wurde eine Erweiterung der Räumlichkeiten nötig. Das sog. Neue Museum wurde von dem Architekten Stüler errichtet und durch einen Straßenüberbau mit dem Alten Museum verbunden. Waren ursprünglich beide Bauten dazu bestimmt, Kunstwerke aller Zeiten aufzunehmen, so hat es das Anwachsen der Berliner Sammlungen mit sich gebracht, daß jetzt das Alte Museum in seinen beiden Stockwerken und das Neue Museum in acht Sälen ausschließlich Kunstwerke und Erzeugnisse des Kunstgewerbes aus dem griechisch-römischen Altertum enthalten.

Dabei bilden die vor hundert Jahren aus königlichem Besitz überwiesenen antiken Skulpturen einen wertvollen Grundstock der Sammlung, ihre eigentliche Bedeutung liegt aber in den Erwerbungen der letzten fünfzig Jahre, wie etwa der

Sammlung Saburoff, der berühmten thronenden Göttin oder der altattischen Frauenstatue und in den Zuweisungen aus den deutschen Ausgrabungen in Olympia, Pergamon, Magnesia, Priene, Milet und Samos. Gerade dadurch, daß der Hauptbestand erst in den letzten Jahrzehnten erworben wurde, unterscheidet sich die Berliner Sammlung von den meisten großen europäischen Museen, die wohl auf ein größeres Alter zurückblicken können und deshalb meist auch sehr viel reicher sind, bei deren Aufbau aber noch nicht die großen wissenschaftlichen Erkenntnisse der letzten Jahrzehnte in dem Maße nutzbar gemacht werden konnten, wie es bei dem Werden der Berliner Sammlung der Fall war.

Wegweiser durch die Sammlung der antiken Skulpturen

Der zentrale Kuppelsaal, den Schinkel in Erinnerung an das römische Pantheon schuf, vereinigt unten zwischen seinen korinthischen Säulen und oben in den Nischen der umlaufenden Galerie einen großen Teil der Statuen aus altem königlichem Besitz. Wie alle antiken Reste, die in früheren Jahrhunderten gefunden wurden, sind diese Götter und Göttinnen im klassizistischen Geschmack überarbeitet, gereinigt und mit modernen Ergänzungen wiederhergestellt worden, die ihren Charakter im Sinne ihrer Zeit stark verändert haben. Die antike Skulptur ist in diesem Raum in erster Linie klassizistisch-dekorativ; wie früher in den Schlössern und Palästen, so verbindet sie sich jetzt mit den Räumen des Museums zu einer künstlerischen Einheit. Bemerkenswert ist links neben dem Eingang die antike Kopie einer Frauenstatue (178) des 5. Jahrhunderts v. Chr., jetzt als Hera ergänzt; auf der rechten Seite eine weibliche Gewandstatue (583) mit ergänztem Oberkörper und Kopf, ausgezeichnete Originalarbeit des 3. Jahrhunderts v. Chr. Zu nennen wären auch die antiken Kopien nach einem Satyr (258) in der Art des Praxiteles und dem Meleager (215) des Skopas.

Von der Rotunde kommt man in den Nordsaal und geht nach links bis zur ersten Tür, die in den vorläufig mit Inschriften gefüllten Durchgangssaal I führt. Im anschließenden Saal beginnt die zeitlich geordnete Aufstellung der antiken Skulpturen. Die Werke der ältesten griechischen Kunst stehen in den Sälen II und III, die Skulpturen der klassischen Zeit und des Hellenismus in dem West- und Nordsaal IV und V, die römische Kunst im Ostsaal VI und schließlich die etruskischen Arbeiten im Saal VII.

Den Saal II beherrscht die 1925 erworbene altattische Frauenstatue (1800), ein völlig erhaltenes Meisterwerk aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Die strenge monumentale Haltung ist noch nicht gelockert, die Arme liegen fest am Körper an, die rechte Hand hält vor dem Leib einen Granatapfel, die linke liegt flach vor der Brust und steckt den Daumen unter das Mäntelchen. Mit besonderer Sorgfalt sind die parallel nebeneinander stehenden Füße gebildet. Die Gesichtsformen sind auffallend länglich, die Augen weit geöffnet mit stark hervorquellenden Augäpfeln. Der streng stilisierte Mund zeigt das altertümliche Lächeln. Die mehrfarbige Tönung mit vorherrschendem Rot und Gelb an der zylindrischen Krone, im Haar, auf dem Gewand und den Sandalen ist ungewöhnlich gut erhalten. Die Deutung der Figur auf Aphrodite, die Schöpferin des Granatbaums, hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Neben dieser Göttin stehen als Beispiele altattischer Kunst ein bärtiger Männerkopf (308), der sicher einmal zu einer Statue gehörte, und ein Mädchenkopf (1531) von einem Grabrelief, an dem sich auch deutliche Spuren roter Farbe erhalten haben. Das Bild dieser Kunst vervollständigen die modernen polychromen Nachbildungen einiger Kalksteinskulpturen (2410–15) von der Akropolis zu Athen, ein dreileibiger Dämon, der einst den Giebel des ältesten Athenetempels der Akropolis schmückte, und Stierköpfe. In besonders strengem und altertümlich befangenem Stil ist ein

Grabstein (731) aus Chrysapha in Lakonien gehalten, der thronende Heroen bei der Entgegennahme von Opfergaben zeigt.

Diese streng tektonische Plastik aus Attika und dem Peloponnes hebt sich deutlich ab von den ionischen Arbeiten dieser Zeit. Körper und Köpfe von Tieren und Menschen sind als einheitliche wuchtende Massen ganz auf den Umriß hin gesehen; keine Einzelheit läßt sich herauslösen. Ein großartiges Meisterwerk dieser Richtung ist der liegende Löwe (1790), er zeigt, was die reife Kunst des 6. Jahrhunderts aus einem orientalischen Typus zu schaffen verstand. Daneben steht eine Frau (1791) mit einem Steinhuhn auf dem Arm. Dasselbe Motiv in jüngerer Fassung zeigt eine andere Frau (1577). Zwei Torsen von sitzenden Frauen (1574/1575) stammen aus Milet, ebenso der kleine weibliche Kopf (1631) mit eng anliegendem Tuch, das die Ohren in sehr reizvoller Weise durchscheinen läßt.

Auf der Insel Naxos entstand der straffe archaische Torso eines Jünglings (1555), auf Kypros die drei Köpfe (1770, 1771, 1829), und von Knidos kommt der leider stark zerstörte sitzende Löwe (1724).

An der südlichen Schmalwand des Westsaals IV steht zwischen zwei Löwenköpfen, die einst als Wasserspeier den Zeus-tempel von Olympia schmückten, die berühmte thronende Göttin (1761) (Abb. 1); wahrscheinlich ist Aphrodite dargestellt. Im Kopf ist die altertümliche Strenge, die die enganliegende Gewandung noch beherrscht, bereits gemildert. Die anmutige Feierlichkeit dieser Göttin, die in den Jahren um 480 v. Chr. entstanden sein dürfte, bildet den Abschluß der Reihe der archaischen Werke.

Die Aufstellung der antiken Skulpturen der klassischen Zeit in dem West- und Nordsaal IV und V trägt dem Umstand Rechnung, daß sehr viele Werke griechischer Kunst, und zwar sind es häufig gerade die der namhaften Künstler, nur



Abb. 1. 1761. Thronende Göttin. Anfang des 5. Jahrh. v. Chr.

in Kopien oder Umarbeitungen aus der römischen Kaiserzeit erhalten sind. Diese antiken Kopien sind durch die Beschriftung kenntlich gemacht, im übrigen aber möglichst mit griechischen Arbeiten der gleichen Kunstepoche zusammengestellt. Als Hilfe für den Betrachter kann der Hinweis dienen, daß die griechischen Originale überwiegend Grab- und Weihreliefs sind, neben denen die Rundskulpturen stark zurücktreten. Umgekehrt ist die Mehrzahl der antiken Kopien nach Marmor- oder Bronzestatuen altberühmter Meister gearbeitet. Als Reliefs von Kopistenhand wären nur die beiden anmutigen Platten mit Tänzerinnen (1456/57) und die Darstellung der Medea mit den Töchtern des Pelias (925) hervorzuheben. Um mit den originalen Rundskulpturen zu beginnen, sei auf den Torso eines laufenden Mädchens aus Pergamon (P 20) hingewiesen, der wenige Jahrzehnte nach der thronenden Göttin entstanden ist. Einer jüngeren Zeit gehört die Grabfigur einer sitzenden Frau (1464) und die Statuette einer Aphrodite (586) aus Corneto an, beide Stücke sind charakteristisch für die breite Formgebung der unteritalischen Bildhauer. Der unfertige Frauenkopf (607) und die attische Gewandstatue (1459) könnten ihrem Stil nach in den Werkstätten der Parthenonskulpturen entstanden sein.

Unter den Grabreliefs im Saal IV gehört die Stele eines jungen Mädchens (1482) (Abb. 2), früher in der Sammlung Giustiniani in Venedig, zu den kostbarsten Stücken des Museums. Ganz schlicht, mit der feinen, herben Anmut der griechischen Kunst der Übergangszeit, steht das Mädchen aufrecht da, hält in den Händen eine Büchse, deren Deckel am Boden liegt, und entnimmt ihr mit der Rechten ein Schmuckstück, das nur in Malerei angedeutet war. Die nach oben sich leicht verjüngende Stele findet ihren Abschluß in einer prachtvollen Palmette. Einen ähnlichen Aufbau mit übereinstimmender Bekrönung zeigt das große Grabrelief eines Mannes (736), es stammt aus Karystos auf Euböa und dürfte in der zweiten

Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein. Ein Grabrelief mit der Darstellung von drei Männern, einem Priester und zwei Hopliten (1708), die einander die Hand reichen, ist ein schön erhaltenes Beispiel für die reife attische Kunst aus der Zeit des peloponnesischen Krieges, die bei klarster Formgebung mit zar- testen Mitteln Stimmungen nur eben andeutet. Die auf der oberen Abschlußleiste beigeschriebenen Namen des Sosias und Kephisodoros wird man auf den Priester und den linken Hopliten zu beziehen haben, denen der rechte Krieger als Stifter gegenübergestellt ist. Das Weihrelief mit Hermes und den Nymphen (709a) aus Italien, die Darstellung eines Brautraubes (1545) von Rhodos und das Relief (725), das als Weihgabe für einen Wagensieg gestiftet wurde, gehören derselben Zeit an.

Von den antiken Kopien in demselben Saal können die verwundete Amazone (7), die sich auf ein Erzwerk im Tempel zu Ephesos zurückführen läßt und die feierlich stehende Göttin (83) an der Längs wand des Saals, die Nachbildung einer Statue aus der Zeit des Phidias, eine ein-

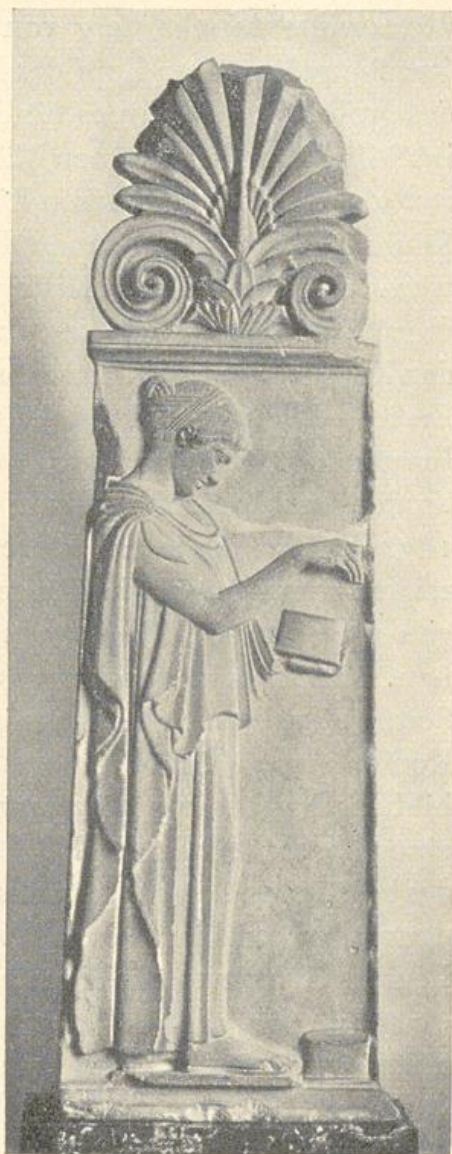


Abb. 2
1482. Grabstein eines Mädchens
5. Jahrh. v. Chr.

drucksvolle Anschauung von der statuarischen Kunst dieser Epoche geben. Der Kopf des Perikles (1530), ein Idealporträt des großen Staatsmannes für die Burg von Athen, schließt sich im Stil eng an den schönen Männerkopf auf der Stele von Karystos an. Die vielen anderen Köpfe und Torsen, die von antiken Kopien stammen, gewinnen dann erst ihr eigentliches Leben, wenn man sie sich mit Hilfe weiterer Kopien zu den vollständigen Statuen ergänzen kann, zu denen sie einmal gehörten: So den Kopf des Dichters Anakreon (1455) zu einer Kopie nach einer Erzstatue von der Akropolis zu Athen, den klar gearbeiteten Frauenkopf (603) zu einer Kopie nach einer Statue der trauernden Penelope. Die beiden bärtigen Asklepiosköpfe (158 u. 1832) gehen auf dieselbe griechische Statue zurück: sie können zeigen, wie weit bei aller Treue in Einzelheiten die Nachbildungen verschiedener Kopisten sich voneinander entfernen können. Neben der strengen, ganz in einen Mantel gewickelten Statue (1518) mit einem römischen Porträtkopf steht eine Kopie des zugehörigen Kopfes, die als Rest einer zweiten Nachbildung der Statue gefunden wurde. Der überlebensgroße Torso eines nackten Mannes (1789) ist die sorgfältigste Nachbildung des bronzenen Speerträgers des Polyklet. Der Knabentorso (514) daneben wurde nach einer bronzenen Siegerstatue kopiert. Am Fenster sieht man die besonders verständnisvolle Nachbildung eines Jünglingskopfes (1833) nach einem Bronzeoriginal desselben Künstlers kopiert. Besonders stimmungsvoll ist der leicht geneigte Jünglingskopf (479), ebenfalls am Fenster in der Ecke des Saales.

Die westliche Hälfte des Nordsaals V wird beherrscht von der attischen Grabmalkunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. Die Arbeiten sind größer und anspruchsvoller geworden, zum Teil mit Darstellungen ganzer Familienszenen in kapellenartiger Umrahmung; lebensgroße Figuren, wie die beiden trauernden Dienerinnen (498/99) muß man sich als seitlichen Abschluß eines großen Erbbegräbnisses denken; auch

der schreitende Löwe (1452) stand einmal auf einem Grab oder bildete mit einem Gegenstück zusammen den Eckaufbau in einem größeren Friedhofsbezirk. Neben diesen umfangreichen Arbeiten, aus denen das Grabmal des Thraseas (738) als starke künstlerische Leistung herausragt, stehen überall verstreut kleinere bescheidene Grabstelen und einzelne Köpfe aus größeren Grabdenkmälern. Weit über dieser Denkmalskunst steht ein großer weiblicher Kopf (616), der einmal zu einer bekleideten Statue gehörte. Er ist eines der Originalstücke, die einen Begriff geben von dem Können der großen griechischen Meister des 4. Jahrhunderts. An der Schmalwand des Saals steht die kopflose Gewandstatue einer Göttin (1725) von der Insel Samos, wahrscheinlich schon dem 3. Jahrhundert angehörend; die Fensternischen des Saals sind mit Weihreliefs aus verschiedenen Zeiten der griechischen Kunst gefüllt. In der östlichen Hälfte des Raums stehen Bildwerke der hellenistischen Kunst, meist aus Kleinasien stammend, so vor allem der pergamenische Frauenkopf (P 90), das Herrscherbildnis aus Pergamon (P 130) und der großartige Herakleskopf (1675). Dazwischen sind auch in diesem Nordsaal eine ganze Reihe von antiken Kopien aufgestellt, von denen nur einige wichtige Arbeiten genannt werden sollen: der schöne Aphroditetorso (28), ein junger Athlet, eine Kopie nach einem Werk in der Art des Lysippos (471), die berühmte tanzende Mänade (208), nach einer Bronze des 3. Jahrhunderts gearbeitet, und die von Rauch ergänzte sog. Polyhymnia (221).

In eine andere Welt fühlt man sich versetzt, wenn man die letzte Abteilung des Nordsaals V betritt, wo römische Bildnisse aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. ihre Aufstellung gefunden haben. Nach dem wogenden Reichtum hellenistischer Formen steht man unvermittelt vor der nüchternen Sachlichkeit dieser faltigen, realistischen Männerköpfe.

Eindringlich ist der großzügige spätetruskische Kopf (335) eines Mannes in mittleren Jahren und aus republikanischer

Zeit der Kopf eines alten bäurischen Aristokraten (1519). Sie bilden den Übergang zum Ostsaal VI mit den Werken der römischen Kaiserzeit des 1.–4. Jahrhunderts n. Chr. In diesem Raum herrscht neben den Sarkophagen, dekorativen Reliefs, Tischfüßen, Altären und Aschenurnen das Porträt; da stehen die Kaiserköpfe von Augustus bis zu dem oströmischen Kaiser Arcadius, zwei feine Porträts von Angehörigen des julisch-claudischen Kaiserhauses (1801 und 1802), ein bekränzter Antinous (363), ein etwas verschwommenes Porträt des jungen Marc Aurel (371), ein wichtiges Bildnis des Kaisers Maximin (1663) und in spätklassizistischem Stil das strenge Gesicht des Philippus Arabs (386). Zwischen diesen bestimmbar Bildnissen finden wir Porträts von unbekannten Männern und Frauen, Jünglingen und Mädchen, Kindern, Greisen, Greisinnen, Negern (1503) (Abb. 3) und Barbaren aus vier Jahrhunderten, am eigenartigsten das kräftige provinzielle Porträt eines derben Galliers (1808). Mit allen Zufälligkeiten und Eigentümlichkeiten der Rasse, des Alters und des Geschlechtes ausgestattet, bilden die Werke dieses Raums den denkbar größten Kontrast zu denen des gegenüberliegenden griechischen Saales.

Im Saal VII steht die Sammlung der etruskischen Skulpturen; es sind fast ausnahmslos Werke der Grabkunst, die in den einheimischen Steinen wie Stinkkalk, Alabaster und Travertin ausgeführt wurden; daneben fand auch gebrannter Ton vielfach Verwendung. Die etruskische Kunst hat sich von ihren ersten Anfängen immer in Verbindung mit der griechischen Kunst entwickelt, jedoch ohne nur zu kopieren. Die Verwandtschaft ist aber immer so groß, daß mit Hilfe griechischer Werke, die man zum Vergleich heranzieht, eine annähernde Datierung möglich ist. Die ältesten Skulpturen, in der Nekropole von Vulci gefunden, sind auf die Fensterseite verteilt. Aschenkisten und Urnen aus dem 6. und vom Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr., die zum größten Teil aus Chiusi stammen, stehen an den Schmalwänden des Saals; sie sind im Stil

und in den mythologischen Darstellungen ionischer Kunst
nächst verwandt. An den Säulen stehen hellenistische, relief-
geschmückte Aschenurnen mit Deckelfiguren, in der Mitte des

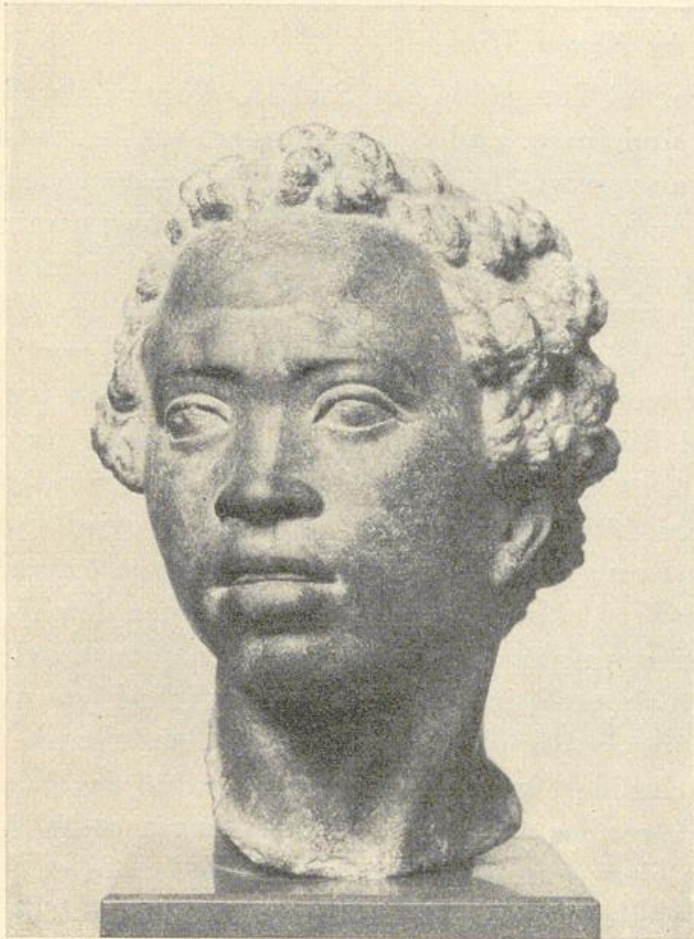


Abb. 5.

1579. Kopfeines Negerknaben. Aus Kleinasien. 2. Jahrh. n. Chr.

Saals eine architektonisch wichtige große Aschenkiste mit
Aufsatz in Form eines Hauses (1242). Sie stammt ebenfalls
aus Chiusi. In der Mitte der Längswand sind 18 Urnen, die
aus zwei geschlossenen Grabfunden aus der Gegend von
Volterra und Poggio della Città stammen, pyramidenförmig

aufgerichtet, zu beiden Seiten davon haben zwei große hellenistische Sarkophage (1263 u. 64), auf denen der Verstorbene in Lebensgröße dargestellt ist, ihre Aufstellung gefunden.

Wegweiser durch die griechische Vasensammlung des Antiquariums im Neuen Museum

Die großen Tongefäße im Saal IX dienten als Grabaufsätze, sie sind im 9. und 8. Jahrhundert v. Chr. entstanden, stammen also aus viel früherer Zeit als die ältesten griechischen Skulpturen; sie vertreten verschiedene Entwicklungsstadien des sog. geometrischen Stils. Zwei große Spitzamphoren zeigen eine rein ornamentale Verzierung durch Streifen, Zickzacklinien, fortlaufende Kreisornamente, die mit einem Zylinder aufgerollt wurden. In den Wandschränken zwischen den Fenstern sind Büchsen, Dreifüße, Schalen, Kannen und andere Geräte aufgestellt, die die gleiche Verzierungsweise, besonders häufig den Mäander, in Malerei zeigen. Bald wird das Tier in den Darstellungskreis aufgenommen, ohne den ornamentalen Charakter der Dekoration zu zerstören, da man den Tierkörper geometrisiert und durch Reihung zum Ornament macht. Demselben Prinzip muß sich auch die menschliche Figur unterordnen, wie die Grabamphora Inv. 3203 in Schrank 1 zeigt. Erst im 7. Jahrhundert konnte unter dem Einfluß des Orients sich eine Zeichenweise ausbilden, die das Ornament belebter und innerhalb der einzelnen Streifen unregelmäßiger über die Fläche verteilt. Eine schöne Auswahl dieser Gefäße enthält Schrank XIII neben der Türe rechts. Die menschliche Figur wird ebenfalls ihrer rein ornamentalen Funktion entkleidet und zum Träger eines Geschehens. Die Darstellungen bilden von nun an für längere Zeit Silhouetten in der schwarzen Glanzfarbe auf dem Tongrunde. Einzelheiten werden teils nur durch Innengravierungen angegeben, teils durch Bemalung mit weißer oder roter Deckfarbe hervorgehoben. Ein späteres, schon in das 6. Jahrhundert v. Chr. gehöriges Stück von aus-

gezeichneter Arbeit ist der korinthische Krater mit dem Auszug des Amphiaraos F. 1655.

Ähnlich arbeitete man in derselben Zeit in Athen; erst nach der Mitte des 6. Jahrhunderts tritt ein Wechsel im Formgefühl ein, man vermeidet die Dekoration in mehreren Streifen, über-

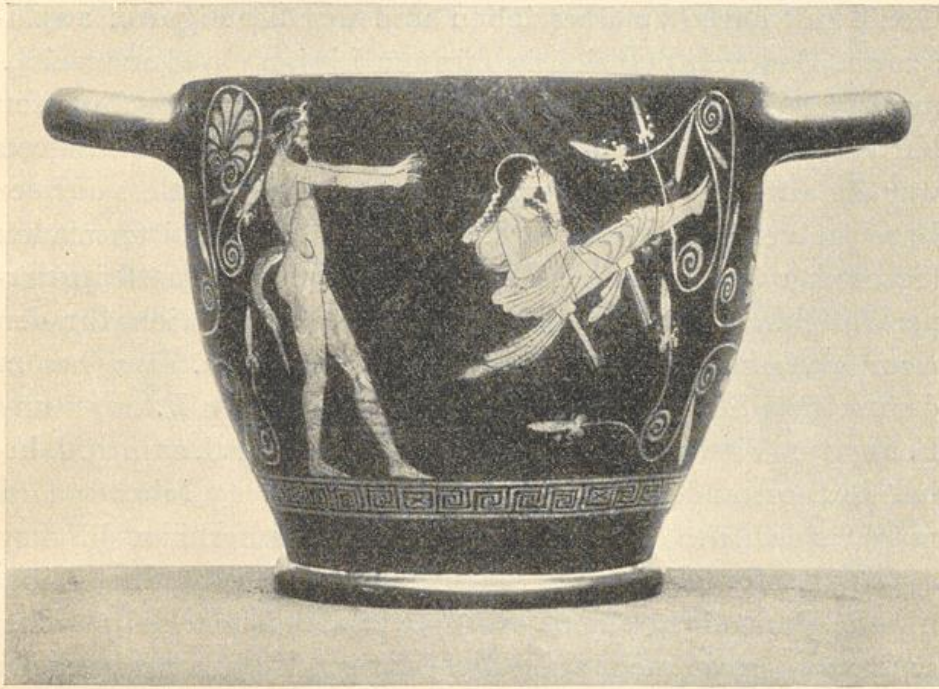


Abb. 4.
Attisches Trinkgefäß. Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. Darstellung eines Silens mit schaukelndem Mädchen

zieht das ganze Gefäß mit der schwarzglänzenden Farbe und spart entweder nur ein großes Bildfeld auf dem Gefäßkörper aus, oder fügt die Darstellung zwischen ein Palmettenspiralwerk unter den Henkeln. Sagen werden erzählt, so eine Szene aus dem trojanischen Krieg (Schränk 11 F. 1694), in Saal VIII (Schränk 3 F. 1715) ein Götterzug, Bilder vom Kampf (F. 1714) und Spiel (Schränk 4 F. 1870) der Helden; auch Bilder aus dem täglichen Leben finden sich unter den Darstellungen. Fast auf

der gleichen künstlerischen Höhe bewegen sich die kleinasiatisch- und italisch-jonischen Gefäße, von denen sich eine Auswahl in Saal IX Schrank 12 findet. Stilistisch stehen sie den klazomenischen Sarkophagen nahe, die gegenüber der Fensterwand aufgestellt sind.

Im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts beginnt man das ganze Gefäß mit Farbe zu überziehen und nur die Figuren auszusparen. Dadurch ließ sich in dünnen Linien eine Innenzeichnung geben, die an Feinheit die Ritzlinien in der schwarzen Farbe bei weitem übertrifft. Schon vor Mitte des 6. Jahrhunderts war die Sitte aufgekommen, den Namen des Künstlers auf der Vase zu verzeichnen, z. B. auf den sog. Kleinmeisterschalen (Schränk 1 und 4 in Saal VII). Bald treten einzelne Künstlerpersönlichkeiten mehr hervor, deutlich lassen sich für den Kenner verschiedenartige Werkstätten erkennen. Zwei besonders schöne Stücke dieser Zeit sind die Schalen F. 2278 und F. 2279 in Vitrine 10, die um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert entstanden sind. Schon vor der Mitte des 5. Jahrhunderts macht sich dann eine starke Wandlung bemerkbar, die man auf den Einfluß des großen Malers Polygnot zurückführt. Nicht nur die Darstellung eines Vorganges an sich ist die Hauptsache, sondern man versucht auch den geistigen Zusammenhang der Personen zur Darstellung zu bringen, wofür die Darstellung des Freiermordes durch Odysseus auf dem Skyphos F. 2588 (Schränk 16) ein Beispiel bietet. Der Krater Inv. 3172 zeigt den musizierenden Orpheus auf einem Felsen, aber auch die ganze aufmerksame Versunkenheit der Männer, die ihm zuhören. Gibt das Bild dieses Kraters eine Ahnung von der inhaltlichen Grundlage polygnotischer Malerei, so können die weißgrundigen Lekythen in Saal VIII, Schränk 2, mit ihren leuchtenden, tiefen Farben auf hellem Grund ein ungefähres Bild von der Farbwirkung monumentaler Gemälde geben. Die hervorragendsten Stücke gehören in die Zeit der Erbauung des Parthenon (448—432 v. Chr.).

Man betritt bei dem weiteren Rundgang einen Kuppelsaal VI, in dem römische Kopien nach griechischen Originalen aufgestellt sind. Auch sie sind wie in der Rotunde des Alten Museums vielfach ergänzt. In dem Verbindungsraum V zum Westsaal stehen späte Gewandtorsen aus den Ausgrabungen von Olympia und eine Reihe römischer Porträts.

Im folgenden Saal III findet die Vasensammlung ihre Fortsetzung. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts löst sich der erhabene Stil der vorhergegangenen Zeit in Zierlichkeit auf. Die Vasenformen werden schlanker, das Verhältnis von Form und Bild verschiebt sich, wieder wird das ganze Gefäß von der Dekoration übersponnen. Besonders im griechischen Unteritalien blühen keramische Industrien, deren Erzeugnisse, oft auch durch gesteigerte Buntheit, eine besonders prächtige Wirkung erstreben. Große apulische Volutenamphoren dienten zum Teil als Gräberschmuck. In mythologischen Darstellungen spürt man häufig den Einfluß des attischen Dramas oder der einheimischen Posse; Dionysos und sein Kreis spielen eine große Rolle. Dann aber beginnt man, in Attika wie in Unteritalien, die Gefäße wieder mehr als keramische Erzeugnisse allein durch die Schönheit der Form und Technik wirken zu lassen. Bei den schönen Krateren in Schrank 12 sind der schmale goldene Blattkranz, die roten Rändchen an den Übergängen der einzelnen Gefäßteile und die ornamentierte Lippe nicht selbständige Dekoration, sondern dienen gleichsam zur Hervorhebung der vollendeten Formung des Gefäßes. Eine Verzierung, die dreierlei Technik verwendet, Malerei, Ritzung und Stempel, aus dem 3. Jahrhundert, zeigen einige gute Beispiele aus Campanien. Solche hellenistische Reliefgefäße sind die Vorläufer der sog. Terra sigillata in der römischen Kaiserzeit. In beiden Perioden ahmte die Keramik öfter unverkennbar reliefverzierte Metallgefäße nach.

In demselben Stockwerk des Neuen Museums in Saal XI und Saal XII, Abtl. 5 und 6 hat man die Mumienbildnisse der ägyptischen Sammlung und des Antiquariums vereinigt



Abb. 5.
Mumienbildnis. 2. Jahrh. n. Chr.

(vgl. Führer S. 48). Es sind die besten auf uns gekommenen Beispiele antiker Porträtmalerei überhaupt (Abb. 5). Diese Bildnisse aus dem 1. bis 3. nachchristlichen Jahrhundert waren einmal über dem Gesicht des Verstorbenen in die Mumienhülle eingefügt; sie sind fast sämtlich im Fajum, im Gebiet des Mörissees, gefunden. Die frühesten dieser Porträts aus dem 1. Jahrhundert wirken weich und locker, fast impressionistisch; dem entsprach auch die große Wirkung, die sie nach ihrer Auffindung am Ende des 19. Jahrhunderts auf unsere zeitgenössische Kunst ausübten.

Wegweiser durch die Sammlung antiker Kleinkunst

Eine Doppeltreppe von der Mitte des Nordsaals der Skulpturensammlung führt zum Verbindungsgang zwischen dem Alten und Neuen Museum und dann weiter hinauf in das Antiquarium, das Werke der antiken Kleinkunst und des antiken Kunstgewerbes enthält.

Im Eingangsraum I steht eine vergoldete Bronzestatue einer Victoria aus Calvatone bei Cremona; zwei Schränke an der rechten Wand enthalten kleinere Marmorskulpturen aus verschiedenen Zeiten, ein weiterer Schrank links einen ägyp-

tischen Panzer, Helme aus Krokodilhaut, einige Schwerter aus Bronze und andere Waffenstücke.

Saal II enthält eine Sammlung antiker Helme, die meist aus der Stiftung des Freiherrn Franz von Lipperheide stammen. An Bedeutung findet die Sammlung nicht ihresgleichen. Besonders bemerkenswert ist der in der Mitte des Saales aufgestellte silberverzierte Gladiatorenhelm, und zwischen den Fenstern ein wahrscheinlich im Nemisee gefundener kolossaler halber Helm, der einmal als Dekorationsstück diente.

Im Saal III ist der größte Teil der antiken Bronzen aufgestellt. Fünf Großbronzen stehen an den beiden Schmalwänden des Saals und frei zwischen den Schränken; an der Eingangswand die noch fast knabenhaft gebildete Gestalt eines Jünglings (1), die angeblich bei Eleusis im Meer gefunden wurde. Der besonders gegossene Kopf ist nicht erhalten. Die schöne Arbeit dürfte um 400 v. Chr. entstanden sein. An der Wand gegenüber steht die berühmte Statue des betenden Knaben (2), die von Friedrich d. Großen erworben wurde und lange Zeit die Terrasse vom Schloß Sans-souci schmückte. Beide Arme sind ergänzt, die Arbeit stammt vom Ende des 4. Jahrh. v. Chr. In der Mitte des Saals sieht man einen laufenden bekränzten Knaben (4), der eine Tischplatte trug, eine Arbeit der römischen Kaiserzeit, die bei Xanten im Rhein gefunden wurde. Links davon steht Hypnos, der Gott des Schlafes, (1542) aus Jumilla in Spanien; an dem schönen hellenistischen Werk waren Kopf und Arme besonders gegossen und angesetzt; sie sind jetzt verloren. Dem Hypnos entspricht auf der Gegenseite des Saals der Bronzatorso einer bekleideten Frau (3) aus Kyzikos am Marmarameer, eine griechische Arbeit vom Ende des 4. Jahrh. v. Chr. In den Glasschränken steht neben vielem Bronzegerät eine Fülle von Kleinbronzen, die schönsten in dem freistehenden Schrank 7 neben der Statue des Hypnos, in ihm sind Funde aus dem Heiligtum des

Zeus in Dodona vom 6. bis 4. Jahrh. v. Chr. vereinigt. Der kleine, blitzschleudernde Zeus mit seiner hellblauen Patina ist eine der feinsten griechischen Kleinbronzen. Im Schrank 10 an der Längswand werden Funde aus Olympia, die bis ins 8. Jahrh. v. Chr. zurückreichen, aufbewahrt, meist sind es Tiere, die als Weihgaben gespendet wurden. Auch die beiden Schränke 1 und 2 an der Eingangswand enthalten hervorragende griechische und etruskische Arbeiten, so z. B. den Widderträger aus Kreta, die weibliche Stützfigur mit Blume aus Sparta, den Tänzer auf einem Speisetisch aus Chiusi, den bocksköpfigen Pan, das Mädchen mit Taube und den Ballspieler. Sehr schöne Arbeiten sind auch die sog. Spinnerin aus dem 5. Jahrh. v. Chr. im Schrank 15 an der Fensterseite und ihr gegenüber in Schrank 17 Theseus mit Minotauros aus hellenistischer Zeit. Schrank 12 und 13 an der Ausgangswand enthalten Statuetten des Hellenismus und der römischen Kaiserzeit. In Schrank 8 und 9 stehen römische und etruskische Arbeiten, oft von technisch hoher Vollendung.

Im Saal IV wird der berühmte Hildesheimer Silberfund aufbewahrt, der 1868 am Galgenberg bei Hildesheim gefunden wurde und neben manchen anderen Stücken das Tafelsilber eines vornehmen Römers aus augusteischer Zeit enthält. Die künstlerisch wertvollsten Arbeiten sind: im Schrank 1 eine Schale mit einer sitzenden Athena, im Schrank 2 eine Schale mit dem kleinen Herakles, der die Schlangen erwürgt, im Fensterschrank 3 ein großer Mischkrug mit feinsten Ornamenten (Abb. 6). Griechischen Gold- und Silberschmuck, z. T. mit sehr altertümlichen Darstellungen, enthält der Schrank 5, in dem Glasaufsatz steht eine schöne spätantike Handwaschanne mit zugehörigem Becken aus dem 4. Jahrh. n. Chr. Pult 9 enthält Silberschalen aus einem Fund von Hermupolis in Ägypten; daneben in dem kleinen Wandschrank 8 Reliefköpfe des Demosthenes und eines Silens von Silberschalen aus

Mysien, die in hellenistischer Zeit entstanden sein dürften. Auf der gegenüberliegenden Seite des Saals steht im Fensterpult 11 ein etruskischer Goldschmuck aus Capena im südlichen Etrurien, der dem 5. bis 4. Jahrh. v. Chr. angehört. Daneben



Abb. 6.
Mischkrug aus dem Hildesheimer Fund. 1. Jahrh. n. Chr.

an der Schmalseite des Saals im Pult 12 ein Schatzfund der frühen Kaiserzeit aus Pedescia im Sabinergebirge; er enthält goldene Armbänder in Schlangenform, Armringe, Fingerringe und geschnittene Steine. Im Pult 14 wird der Goldfund von Vetttersfelde in der Niederlausitz aufbewahrt, der im 6. Jahrh. v. Chr. in einer Kolonie am Schwarzen Meer entstanden sein

dürfte. Das Hauptstück ist ein 40 cm langer goldener Fisch mit merkwürdigen Tierfiguren darauf. Einen jüngeren Fund derselben Art findet man im Schrank 15. Er stammt angeblich aus Tschmyrew in Südrußland.

Saal V wird eingenommen von der Sammlung Friedrich Ludwig von Gans, die der Besitzer 1912 dem Museum geschenkt hat. Sie umfaßt vorwiegend Goldsachen und Gläser, daneben aber auch sehr schöne Terrakotten, Tongefäße und Bronzen. In dem Fensterpult 7 dem Eingang gegenüber ist besonders ein Goldschmuck (376/381) aus Makedonien aus dem 3. Jahrh. v. Chr. hervorzuheben. In dem zweiten Fensterpult 9 liegt ein ungewöhnlich kostbarer byzantinischer Schmuck aus einem Kloster in Assiut in Ägypten mit Teilen vom 5.—7. Jahrh. n. Chr. Die frei stehenden Mittelschränke enthalten in den Pultflächen Schmucksachen jeder Art bis hinab zur Völkerwanderungszeit. In den Aufsätzen sowie in den Wandschränken 3, 6, 8 stehen Gläser verschiedenster Art und Form. Unmittelbar neben dem Eingang ist eine große Amphora aus Olbia aufgestellt, die aus zwei farblosen Glasblöcken geschnitten ist; die Fuge ist durch ein vergoldetes Bronzeband verdeckt. Es ist ein einzig dastehendes Stück aus einer Zeit, da es noch keine Glasbläserei gab. Der Wandschrank 4 enthält Terrakottafiguren, die meist im 4. und 3. Jahrh. v. Chr. entstanden sind.

Im Saal VI sind Bronzegefäße und Geräte unter anderem aus Pergamon, Priene, und Ausstattungsgegenstände einer römischen Villa in Boscoreale bei Pompeji ausgestellt; so vor allem zwei Speisebetten, das eine aus Boscoreale, das andere aus Priene, dann aber auch Bronzegeräte und Gefäße für Küche und Speisesaal.

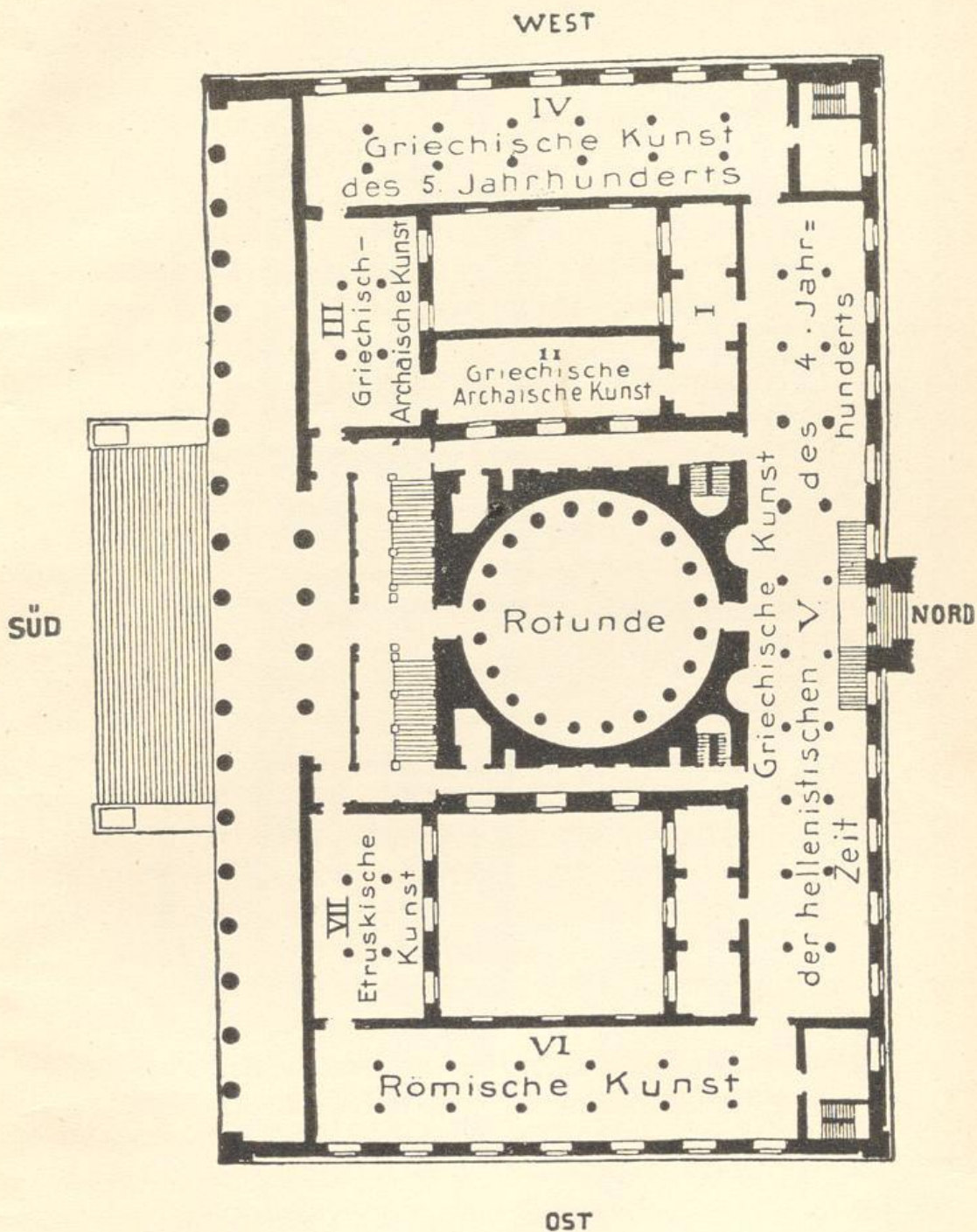
Saal VII enthält die Sammlung antiker Gläser, die durch die hervorragenden Stücke der Sammlung von Gans im Saal IV ergänzt wird. Es sind Gläser aus Syrien, Ägypten, Südrußland, einige auch aus Griechenland und dem Rheinland aus-

gestellt. Die Sammlung der Frau M. vom Rath, die 1913 erworben wurde, besteht zum größten Teil aus römischen Gläsern, die im Rheinland gefunden wurden. In den Fensterpulten 14 und 16 sind farbige Glasscherben aus Rom und aus Ägypten ausgestellt. Sehr beachtenswert sind zwei größere Mosaik an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand. Neben dem Fenster die lebendige Darstellung eines Kentauren, der die Leiche seines Weibes verteidigt. Die Arbeit stammt aus dem Fußboden eines Prachtsaals in der Villa des Kaisers Hadrian bei Tivoli. An der Wandmitte hängt ein Bruchstück aus dem Mosaikfußboden des Tempels der Fortuna in Praeneste mit Darstellung von Ägypten zur Zeit der Nilüberschwemmung. In einer Laube, deren Boden am Wasser steht, sitzt eine fröhliche Gesellschaft bei Trunk und Musik. Auf dem flachen Wasser kommt ein Fährmann mit seinem Boot heran; im Vordergrund ragen Lotospflanzen über den Wasserspiegel empor.

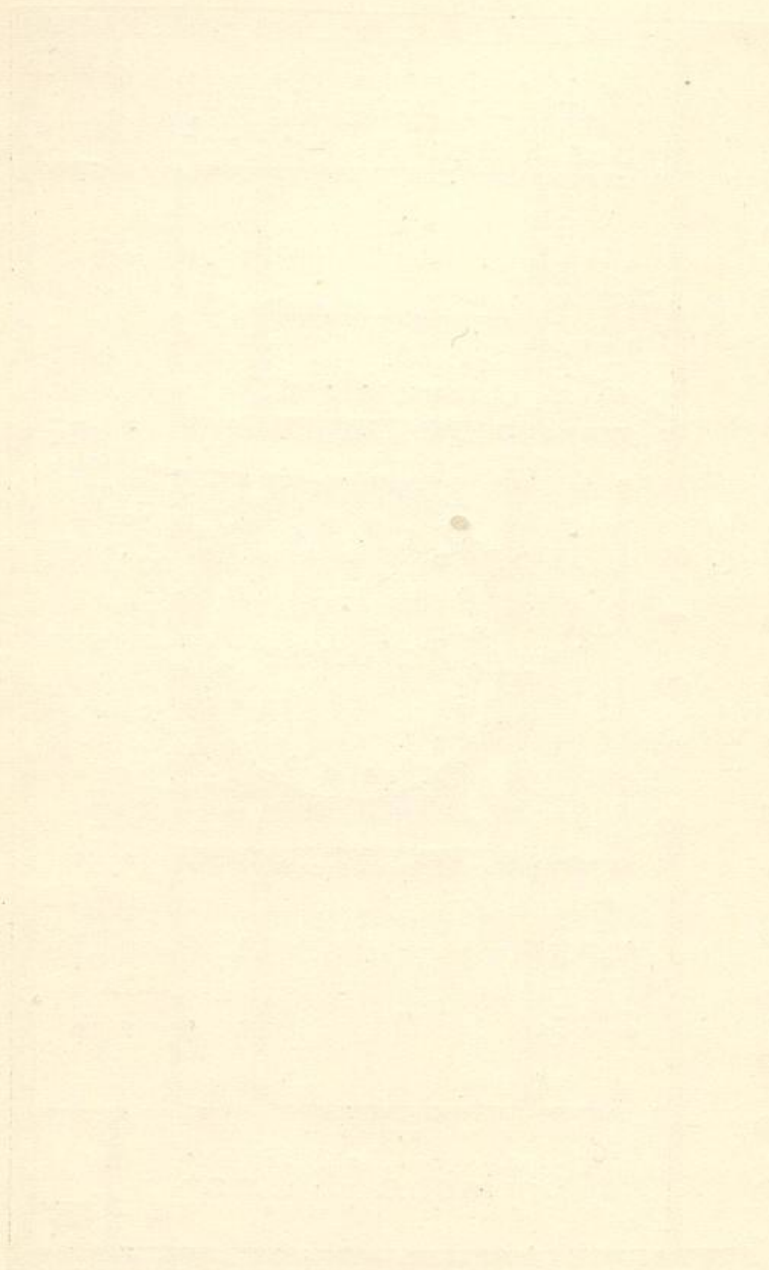
Im Saal IX sind die griechischen Terrakotten aufgestellt. Sie dienten als Weihegaben in Heiligtümern, als Beigaben für die Toten oder auch zur Ausschmückung der Wohnungen. Ihre Herstellung geht bis in die früheste Zeit zurück, die ältesten im Schrank 5 zwischen den Fenstern könnten noch aus dem 8. Jahrh. v. Chr. stammen. Ursprünglich wurden sie freihändig geknetet, später hat man beide Hälften gesondert aus Hohlformen gedrückt. Um ein Platzen oder Reißen beim Brennen zu vermeiden, wurde in der Regel in der Rückseite ein größeres Loch ausgeschnitten. Die Schränke sind nicht nach der historischen Reihenfolge angeordnet, um die künstlerisch wertvollsten Stücke in möglichst günstiges Licht zu stellen. Innerhalb der Schränke ist zeitlich und landschaftlich Zusammengehöriges zusammengestellt und vor allem auf die Vereinigung von gegenständlich Verwandtem Rücksicht genommen. Der Schrank 2 und 3 an der Eingangsseite enthält Mädchenfiguren des 4. und 3. Jahrh. v. Chr., die zum Feinsten und

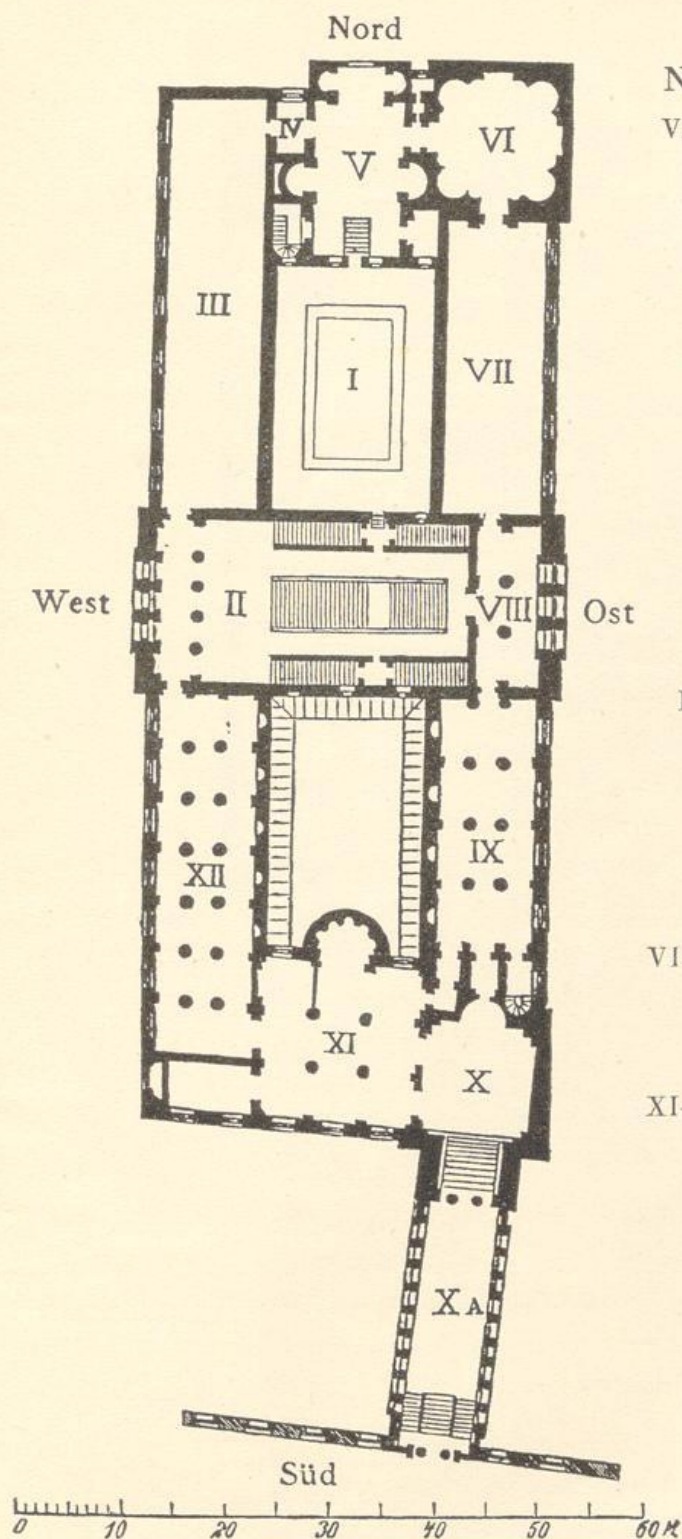
Anmutigsten gehören, was wir von griechischer Kleinkunst überhaupt kennen. Diese Figürchen stammen aus Korinth, Megara und vor allem aus Tanagra in Böotien, wo reiche Grabfunde eine Menge dieser kleinen Meisterwerke mit vorzüglich erhaltener Bemalung ans Tageslicht gebracht haben.

Literatur: Beschreibung der antiken Skulpturen. Berlin 1891. (Vergriffen.) — Kurze Beschreibung der antiken Skulpturen im Alten Museum, 3. Aufl., Berlin 1922. — Kekule von Stradonitz, Die griechische Skulptur, 3. Aufl. bearbeitet von B. Schröder. Berlin 1922. — Katalog der Sammlung antiker Skulpturen, Bd. 1. A. Rumpf, Die etruskischen Skulpturen. Berlin 1928. — Bd. 3. C. Blümel, Die griechischen Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. Berlin 1928. — Bd. 4. C. Blümel, Die antiken Kopien nach griechischen Originalen des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Erscheint demnächst.) — Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium Bd. 1 u. 2, Berlin 1885. (Vergriffen.) — Führer durch das Antiquarium, I Bronzen.
C. Blümel



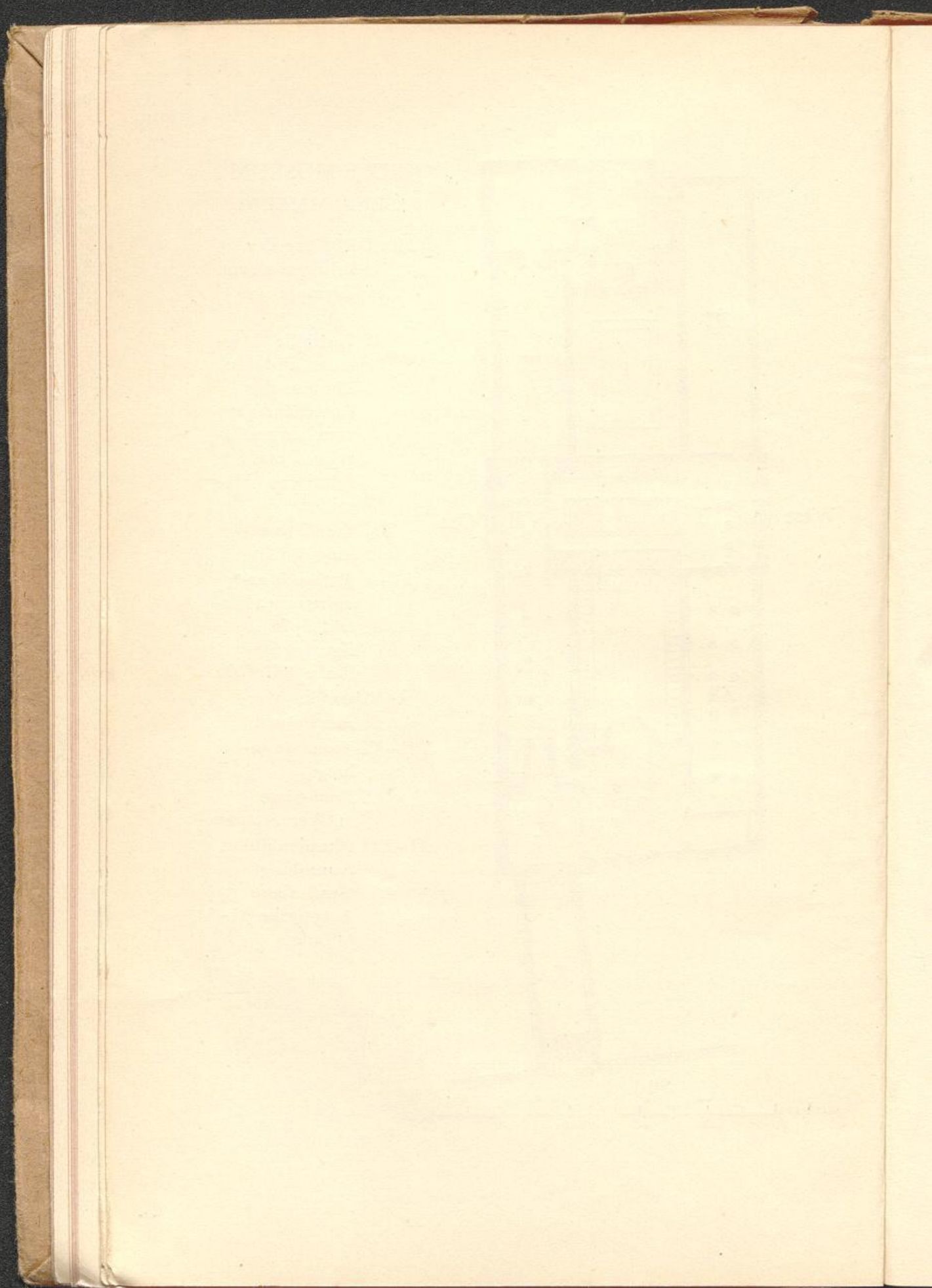
ALTES MUSEUM. ERDGESCHOSS

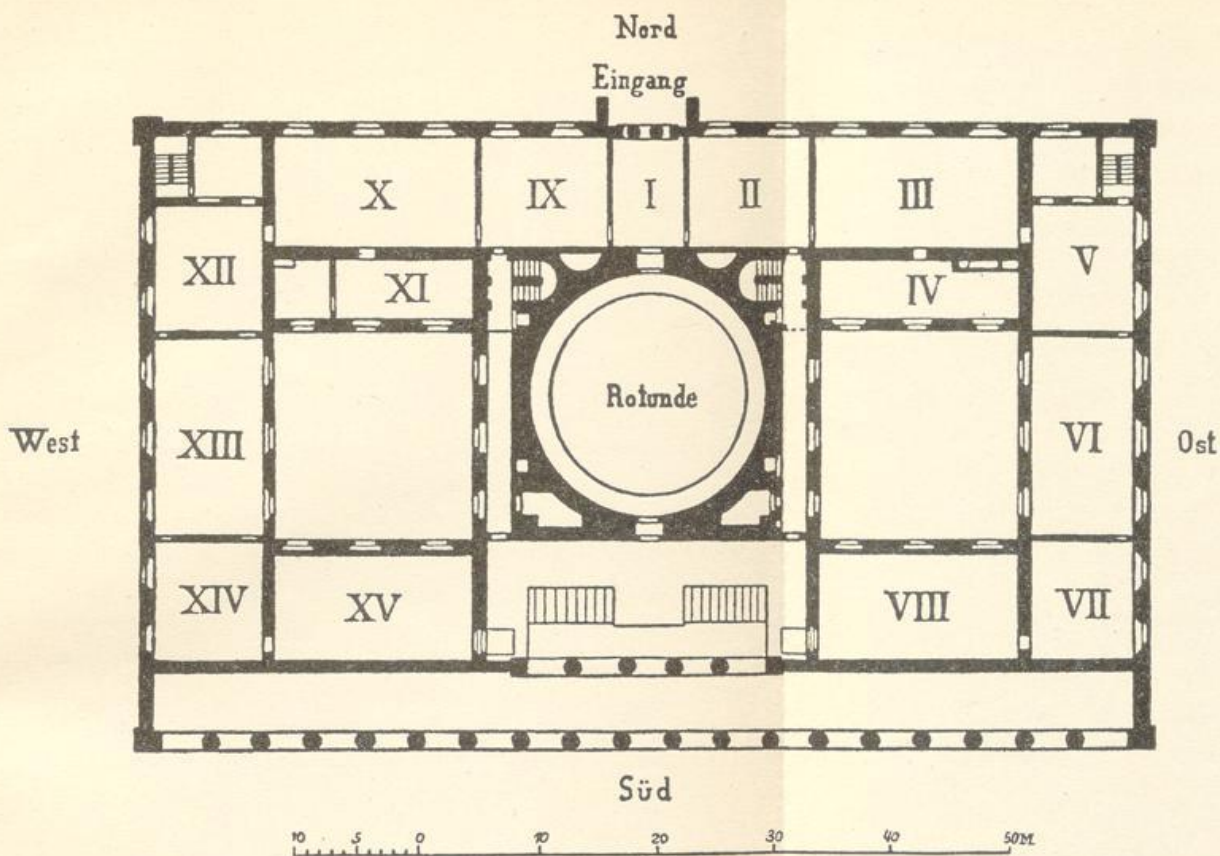




NEUES MUSEUM VASENSAMMLUNG

- I Abgüsse der Bildwerke von Olympia (geschlossen)
- II Vestibül: Marmorskulpturen. Abgüsse der Rossebändiger vom Monte Cavallo, Rom. Römische Mosaiken
- III Vasensammlung
- IV—V Antike Marmorwerke. Porträtköpfe. Rotfigurige italische Gefäße
- VI Antike Marmorstatuen
- VII—IX Vasensammlung
- X Nachgüsse antiker Statuen
- XI—XII Mumienbilder, Sammlung Graf, siehe ägyptische Abteilung





ALTES MUSEUM. ANTIQUARIUM

- I Vergoldete Bronze der Victoria von Calvatone bei Cremona. Waffen. — Kleine Marmorskulpturen
- II Helmsammlung
- III Figürliche Bronzen
- IV Gold- und Silberarbeiten. Hildesheimer Fund
- V Sammlung Fr. L. von Gans
- Va (Anliegendes Kabinett). Neuerwerbungen
- VI Bronzegeräte. Kleinfunde von Pergamon und Priene
- VII Glassammlung
- IX—X Terrakotten aus Griechenland, Kleinasien, Italien, Sizilien
- XI Studiensaal
- XII Funde aus der Bronzezeit Griechenlands und Kleinasiens. Kretisch-Mykenisches

DIE ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die ägyptische Kultur

Die Stelle am Mittelmeere, die zuerst eine Hochkultur hervorgebracht hat, ist Ägypten. Seine Bewohner waren im Süden und Westen von rasseverwandten Völkern umgeben, sind aber schon früh mit asiatischen Zuwanderern durchsetzt worden; Neger tauchen erst weit in der geschichtlichen Zeit auf: Die Ägypter und ihre Kultur gehören zum Mittelmeergebiet und nicht zum inneren Afrika.

Man kann den Beginn der durch Zahlen faßbaren Geschichte auf spätestens 3200 ansetzen. Ältere Kulturschichten werden mindestens in das fünfte Jahrtausend reichen. Sie zeigen früh ein gewisses eigenes Gepräge, doch sind Verbindungen mit dem Süden, Westen und Norden festzustellen. Am wichtigsten sind die noch aufzuhellenden Züge, die in die Richtung der nächsten, ebenfalls uralten Hochkultur im Stromlande des Euphrat und Tigris weisen.

Je mehr sich die Funde der geschichtlichen Zeit nähern, desto höher erheben sie sich über den primitiven Stand. Vor allem entsteht, wie in Babylonien, aus der Stufe der Bilderschrift eine Lautschrift, die aber äußerlich und innerlich ganz andere Bahnen gegangen ist als in Mesopotamien: In Ägypten sind die Grundlagen der Buchstabenschrift gefunden worden.

Um 3200 hat König Menes, ältere Versuche wieder aufnehmend, das Land zu einer Einheit verbunden. Diese Einigung ist für alle Seiten der Kultur Ägyptens von ungeheurer Be-

deutung geworden. Stets wird die Zusammengehörigkeit betont, wenn auch Erinnerungen an die alten Zustände noch immer gehegt werden.

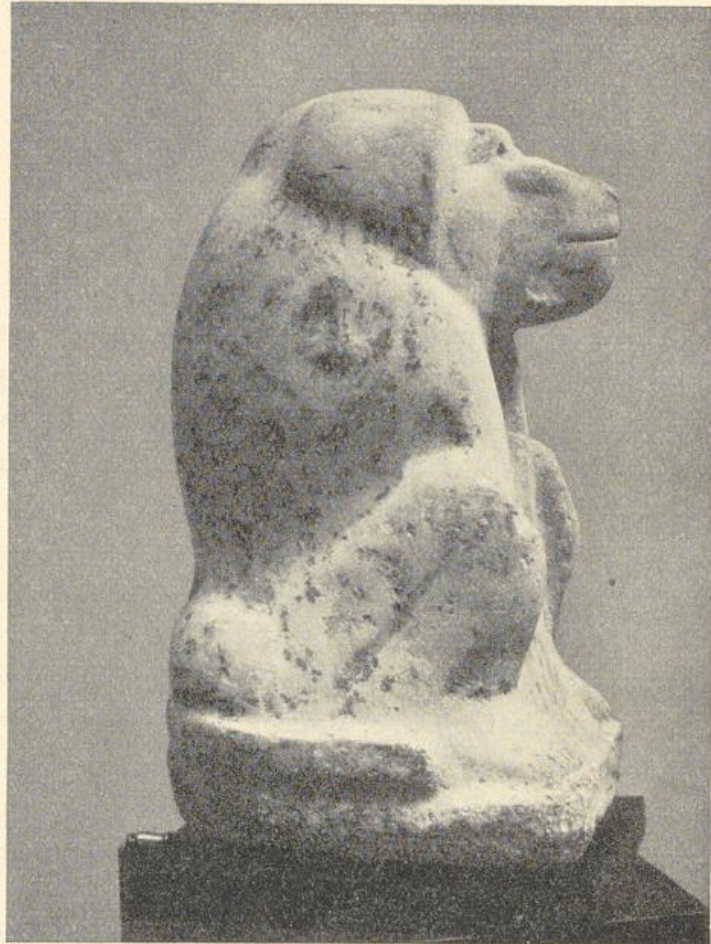


Abb. 7.
Pavian, um 5200 v. Chr. Aragonit

In der Kunst beginnen bald die Züge hervorzutreten, die wir später in allen Werken als „Das Ägyptische“ empfinden: die manchmal fast geometrische Reinigung und Ordnung der Formen, meist wohlthuend verbunden mit liebevoller Hingabe an die gesunden Naturformen. Mit Bewußtheit ist das ent-

wickelt worden seit 2800. Seitdem verliert die Frage nach dem Einfluß ausländischer Kulturen an Bedeutung. Die ägyptische Kunst geht jetzt ihren eigenen geraden Weg, verschließt sich keineswegs gegen Fremdes, aber formt, was ihr nehmenswert scheint, so ins Ägyptische um, daß ihr Gang nie gestört wird.

Der Weg ist allerdings oft zerklüftet, durch innere Wirren, aber auch durch Eingriffe der Nachbarn, die stets das fruchtbare Land beehrten. Doch mit unerhörter Zähigkeit hat das ägyptische Volk unter starken Herrschergeschlechtern dreimal solche Klüftungen überwunden, immer unbeirrt an das Alte anknüpfend, und doch jedesmal in neuen Formen seine Art reicher offenbarend. Die Forschung hat kaum begonnen die Ausdruckformen der einzelnen Zeiten scharf herauszuarbeiten. Vorläufig erscheint daher noch irrigerweise die ägyptische Kunst weiten Kreisen ohne Entwicklung.

Die Ägypter besaßen eine starke Veranlagung zu technischem Schaffen. So zeigt auch ihre Kunst den Drang zu handwerkmäßiger Vollkommenheit. Vor der Gefahr der Verflachung aber war das Volk dadurch bewahrt, daß sein ganzes Leben im Dienste zweier großer Ideen gestanden hat, der Religion und des Königtums. Weil es die große technische Kraft ganz unter diese beiden Mächte gestellt hat, konnte es in seiner Kunst zu begnadeten Stunden so Hohes und Reines schaffen wie auf keinem andern Gebiete: Seine Kunst ist seine größte Tat. Immerhin liegt in der Vereinigung dieser Strebungen auch die Problematik des ägyptischen Volkes.

Seit es sich um 2800 auf sich selbst besonnen hatte, war lange ringsum kein künstlerisch ebenbürtiger Nachbar. Erst um die Mitte des bewegten zweiten Jahrtausends konnte Syrien wenigstens einige Bildgedanken bieten. Weit näher an den Kern griff damals die Berührung der kretischen und mykenischen Kunst in ihrer rasch zupackenden Aufnahme der Augenblicksbewegung: Ägypten war in sich auf einen Punkt gelangt, wo es für deren Reiz aufgeschlossen war. Aber alles, was der Ägypter

übernahm oder in diesem Sinne neu schuf, hat er doch dessen entkleidet, was er als formenroh empfinden mußte.

Gab es mit diesen Künsten, und bis gegen das Jahr 500 v. Chr. hin auch noch mit der eigentlichen griechischen, wenigstens etwas Wesentliches gemeinsam in der Sprache der Kunst, da die Grundlage der Naturwiedergabe die gleiche war, so änderte sich das vollkommen, seit Griechenland jene ungeheure Umwälzung vollzog, in der es sich von der bis dahin in aller Welt geltenden geradansichtig-vorstelligen Naturwiedergabe abkehrte und einer sehbildmäßigen, mit Schrägansichten rechnenden zuwandte. Der Gegensatz dieser von Griechenland her eindringenden neuen Weltbetrachtung zu der einheimischen war in Ägypten schärfer als anderswo, da das alternde Ägypten die „vorgriechische“ Art geradezu fanatisch starr durchgebildet hatte. Es gab nur einen Kampf auf Leben und Tod, und wer in ihm schließlich siegen mußte, war nicht zweifelhaft. Die ägyptische Art hielt sich noch über den Beginn unserer Zeitrechnung hinaus als religiöse Überlieferung, aber daneben wurde auch Ägypten von der griechischen Kunstsprache erfaßt. Und als gar die Stütze der Religion sank, da konnte, was am Ägyptertum noch lebendig war, nur im fremden Gewande weiterwirken. So ist die koptische Kunst entstanden, die das lange Ringen der ägyptischen mit der griechischen Kunst abschließt.

Daß eine so ragende, an dieser Stelle des Altertums stehende Kunst wie die ägyptische nicht bloß empfangen, sondern auch gegeben hat, liegt auf der Hand. Schon durch ihr bloßes Dasein hat sie anregend gewirkt und die empfänglichen seiner Nachbarn zu monumentalem Schaffen ermuntert. Dazu kommen aber auch greifbare Einflüsse. Hier nur einige Beispiele: Europa und Asien verdanken Ägypten das Bauen mit regelmäßigen rechteckigen Quadern. Nubien ist mit einer ägyptischen Kulturschicht bis über Meroë hinaus überzogen worden. In der kretisch-mykenischen Kunst würde manches andersaus-

sehen, wenn nicht Ägypten in ihrem Gesichtskreis gelegen hätte. Ausläufer ägyptischer Kunstformen sind bis nach Assyrien und Kleinasien gedrungen. Ja, als Ägypten längst nicht

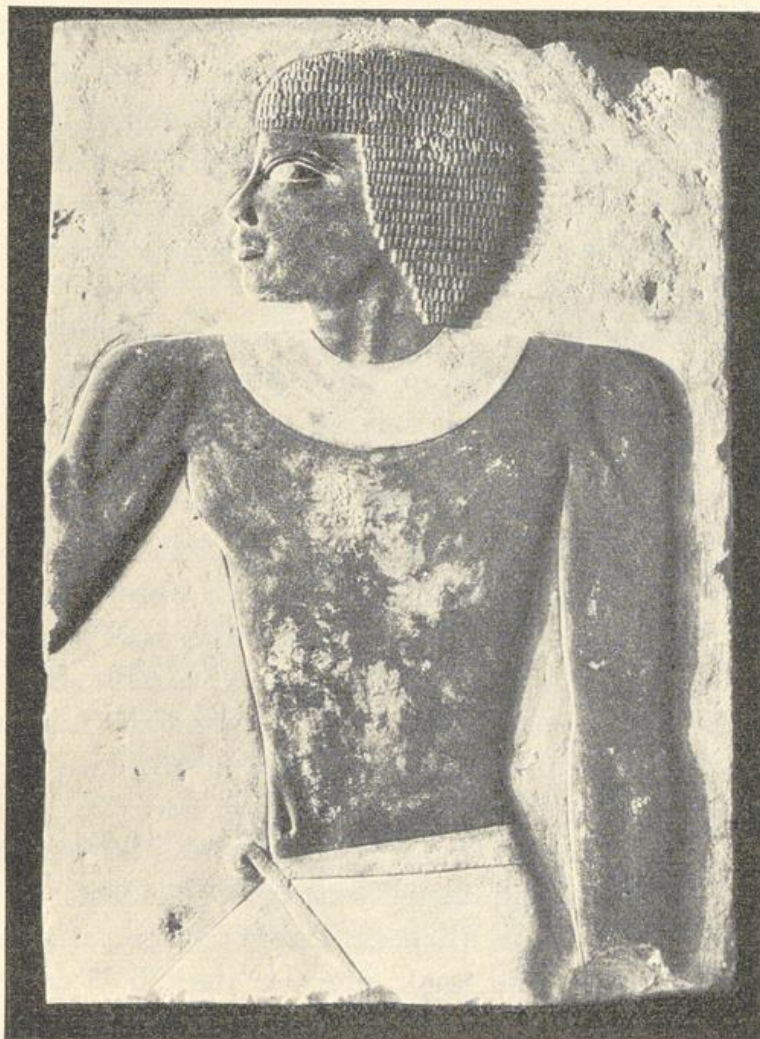


Abb. 8
Bildnis eines hohen Beamten um 2600 v. Chr. Kalkstein

mehr politische Vormacht war, im ersten Jahrtausend, bekommt die phönizische Kunst ihre eigentümliche Gestalt mit ihrer merkwürdigen Mischung starker babylonischer und

stärkerer ägyptischer Züge. In die reine, kühle Kunstschöpfung der Achämeniden sind ägyptische Bestandteile aufgenommen worden. Vor seiner erwähnten großen Wendung hat Griechenland unter anderm für seine statuarische Plastik und seine Säulen Anregungen empfangen. Nachher konnte ägyptischer Geist nur in der unaufhaltsam die Welt überziehenden griechischen Hülle wirken, wie etwa in der alexandrinischen Kunst. Griff nunmehr die griechisch-römische Kunst wirkliche ägyptische Formen und Inhalte auf, so geschah das nur aus der Freude am Exotischen oder dem Geheimnisvollen, das man im Ägyptischen empfand.

Das blieb genau so, als Ägyptens Kunst in der Renaissance mit Werken, die das Altertum nach Rom verschlagen hatte, wieder im Blickfeld der europäischen Welt erschien. Noch was nach der Wiederentdeckung des alten Landes durch Napoleons Gelehrte sich in der Kunst Europas an ägyptischem Einfluß zeigte, stand unter demselben Zeichen, lag vom Erfassen des künstlerischen Sinnes des Alten weit ab. Doch gerade um diesen Sinn setzte bald danach ein ernstes Ringen ein, das sich durch das ganze 19. Jahrhundert hinzieht. Unser Geschlecht hat die ägyptische Kunst mit besonderer Inbrunst in den Kreis dessen aufgenommen, worin es ein dem seinigen verwandtes Streben vorbildlich verkörpert findet. Kunstsinnige Forscher und Künstler mögen weiter einander helfen, das wahre Wesen der ägyptischen Kunst zu ergründen.

Sie steht vor unserem Blicke in ihrem in sich selbst ruhenden Werte. Sie ist aber auch eine der starken Wurzeln der Mittelmeerkunst, und damit auch der unsrigen. Und jetzt hat sie sich gar noch als eine Macht erwiesen, die über die Jahrtausende hinweg in unser eigenes Kunstleben eingreift.

Heinrich Schäfer

Literatur: H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst³, 1930.
Derselbe, Ägyptische und heutige Kunst, 1928.

Geschichte und Aufgaben der Sammlung

Der Grund zu der Sammlung wurde dadurch gelegt, daß der preußische Staat vor etwas über hundert Jahren für das geplante Museum die Sammlungen von Minutoli und Passalacqua ankaufte, denen nach der Eröffnung noch einige andere gefolgt sind. Aber erst Richard Lepsius, der die Ergebnisse seiner in den Jahren 1842 bis 1846 geführten Expedition hinzubachte, gab der Aufstellung die Richtung auf geschichtliche Ordnung. Auf Grund der erweiterten Kenntnisse wurde in einem neuen Anlaufe diese Ordnung dann nach 1885 von Adolf Erman reiner durchgeführt. Seitdem ist die Vermehrung darauf gerichtet worden, das Bild des geschichtlichen Ablaufes zu vervollständigen, aber vor allem dadurch eindringlicher zu machen, daß man für jede Zeit auf möglichst hervorragende und bezeichnende Kunstwerke bedacht war.

Die Vermehrung geschah durch planmäßige Ankäufe und Ausgrabungen. Unter diesen ist vor allem zu nennen die lange Kette der Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft, die durchweg auf der Person des Herrn James Simon beruhten. Sein Name steht auch an erster Stelle unter den Schenkern, die unsere Sammlung bedacht haben.

Eine ägyptische Sammlung darf keine reine Kunstsammlung sein, sondern muß auch die gesamte übrige Kultur Ägyptens vorführen. Bei einer so entlegenen Kunst ist das zu ihrem eigenen Verständnis nötig, und der größte Teil der Besucher wird die kulturgeschichtlichen Zeugnisse nicht missen wollen.

Das wichtigste Mittel, dem Besucher Genuß und Bildungsmöglichkeit zu erleichtern, liegt in der Art der Aufstellung. Sie soll unter den Kunstwerken die bedeutenden von selbst hervorstechen lassen und dafür sorgen, daß die kulturgeschichtlichen Teile sich den künstlerischen zwar anschließen, aber unterordnen. In dieser Beziehung kann die Leitung unserer Abteilung hier nur das Wunschbild andeuten. Es zu verwirk-

lichen ist dadurch unmöglich gewesen, daß die Sammlung seit Jahrzehnten schwer unter Raumnot leidet.

Dazu kommt, daß wir an Räume gefesselt sind, die zum großen Teil dunkel oder sonstwie ungeeignet sind. Zum Beispiel haben die Erbauer des Museums in der Begeisterung einige Säle als altägyptische ausgestaltet. Wir schonen sie, wie den „Säulenhof“, nur als ehrwürdige Denkmäler aus den Anfängen der Ägyptenforschung. Einen Versuch, zu zeigen, wie wir uns ägyptische Denkmäler aufgestellt denken, bietet, allerdings auch schon nicht mehr rein, der „Amarnasaal“.

Den Aufgaben der Abteilung als Forschungsanstalt dient daneben eine Sammlung von Gipsabgüssen, Photographien und sonstigen Hilfsmitteln. Dazu hat die Leitung stets Wert darauf gelegt, im Museum einen Sammelpunkt ägyptologischer Arbeit zu schaffen. Daher hat sie die dauernde Verpflichtung übernommen, die kostbaren Sammlungen des Ägyptischen Wörterbuches samt ihrem epigraphischen Apparat an Papierabdrücken usw. in ihre Räume aufzunehmen. Und als die Personalunion zwischen Abteilungsleitung und Universitätsprofessur, die man schon 1884 als Ausnahmefall glaubte besonders begründen zu müssen, 1914 unter dem Drange der Verhältnisse schließlich auch formell aufgelöst wurde, hat man in anderer Weise eine Verbindung zwischen Museum und Lehrbetrieb der Universität hergestellt. Wenn alle diese Gedanken sich noch nicht voll haben auswirken können, so liegt das auch wieder nur an den unglücklichen Raumverhältnissen.

H. Schäfer

Literatur: H. Schäfer, Sinn und Aufgaben des Berliner Ägyptischen Museums, 1920.

Wegweiser durch die Sammlung

Die vor- und frühgeschichtlichen Altertümer (vor 3000 v. Chr.) sind sehr vielseitig in der Sammlung vertreten (Saal VIII). Wir können hier das allmähliche Werden der

ägyptischen Kultur aus primitivsten Anfängen heraus verfolgen: wie in den meisten Ländern Europas steht das altsteinzeitliche Feuersteinwerkzeug am Anfang. Eigenägyptisches zeigt sich in der Jungsteinzeit und den ihr folgenden verschiedenen Kulturen besonders in der Tonware, bei der vor allem die auch künstlerisch bemerkenswerte Gegensätzlichkeit zwischen einer oberägyptischen Weißmalerei und einer vielleicht ursprünglich unterägyptischen Rotmalerei hervorzuheben ist. Wir sehen die Toten noch nicht als Mumien präpariert, sondern nur in Matten oder Felle eingewickelt in einfachen Gruben mit ihren Beigaben, unter denen besonders die Schminkgeräte (Schiefertafeln zum Zerreiben der Schminkstückchen, die aus schönen Steingefäßen mit kleinen Löffeln herausgeholt wurden) auffallen. Der Hauptteil dieser Funde entstammt der Ausgrabung des Gräberfeldes von Abusir el-Meleq in Mittelägypten, doch hat die Sammlung sich fast alles zum Gesamtbild noch Gehörige nach und nach verschafft. Dies gilt vor allem für die wichtigen Funde aus den Königsgräbern von Abydos, die durch prächtig geschnittene elfenbeinerne Möbelfüße in Form von Stierbeinen, Alabaster- und anderen Steingefäßen und durch vieles andere mehr bestens vertreten sind. Der plastische

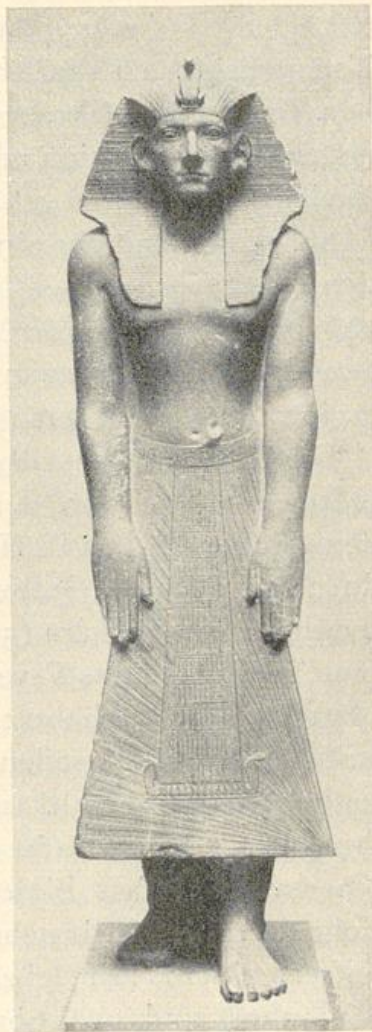


Abb. 9
König Amenemhês III. betend,
um 1820 v. Chr. Dunkler Stein

Schöpfergeist des Ägypters macht sich schon früh in trefflich aus Ton modellierten Menschen-, Tier- und Schiffsfiguren bemerkbar. Um 3200 v. Chr. erreicht die Rundbildnerei schon einen ersten Gipfel, der sich uns in der Aragonitstatue eines heiligen Pavians zeigt, dessen gebändigte und doch machtvolle Haltung (Abb. 7) sich von der eines ungebändig den Rachen aufreißen- den, noch vorgeschichtlichen großen Granitlöwen merklich abhebt. Die Kunst, den Menschen zu gestalten, hielt, wie sich aus einem gedrungenen Männerbildnis in gelbem Kalkstein ergibt, noch nicht ganz gleichen Schritt mit der Tierplastik.

Die Denkmäler der Pyramidenzeit des Alten Reiches (2800—2300 v. Chr.) leiden darunter, daß sie großenteils in den dunklen Sälen II, III und V untergebracht sind. Aus der durch die neuesten Grabungen so berühmt gewordenen Stufenpyramide von Sakkâra (3. Dynastie, um 2780 v. Chr.) stammt eine Tür, deren aus Fayenceplättchen bestehende Bekleidung Mattenwände nachahmt. Aus den unter dem Namen „Mâstaba“ bekannten großen steinernen Privatgräbern dieser Zeit besitzen wir drei Kultkammern — die des Meten aus dem Anfange der 4. Dynastie ist eine der ältesten, die es gibt —, deren lebensvolle Reliefs Bilder aus dem Alltagsleben veranschaulichen. Während wir neben der schönen Holzstatue des Perher-nofret, einem fast lebensgroßen granitenen Schreiber (im Säulenhof) und zwei Löwenköpfen an Statuarischem aus der Pyramidenzeit nicht allzu reich sind, liegt die Stärke der Sammlung in den ganz einzigartigen, aus Totentempeln der Könige und aus einem Sonnenheiligtum stammenden Flachbildern. Wiederum aus Raumnot hängen die besten Stücke in dunklen Gängen — so ein 8 m langes Jagdrelief und geschichtlich bedeutsame Szenen mit von Syrien heimkehrenden Schiffen und syrischer Beute —, während zahlreiche weitere Proben in den Magazinen ruhen. Besonders reizvoll und farbenreich sind die Reliefs aus den Jahreszeitendarstellungen in dem Sonnenheiligtum, in denen all das zum

Preise des Sonnengottes dargestellt wird, was dieser auf Erden werden läßt und am Leben erhält. Diese Reliefs werden in glücklicher Weise vervollständigt durch einige auserlesene, farbenprächige Porträtreliefs (Abb. 8) aus Privatgräbern (im Säulenhof).

Die Herrlichkeit des Alten Reiches ist in grausigen Wirren zusammengesunken. Die Denkmäler der zweiten ägyptischen Blütezeit, die des Mittleren Reiches (etwa 2100—1700 v. Chr.), sind durch drei Räume (Saal I, IV, V) verteilt, und einen Gesamtüberblick über unsere Schätze aus dieser wichtigen Periode zu gewinnen, ist zur Zeit fast unmöglich. Im Mittleren Reiche erklimmt die plastische Menschendarstellung einen besonderen Höhepunkt durch starke Durchdringung der Gesichtszüge, die wir besonders bei den Königsköpfen bewundern. Groß und einfach wirkt das Standbild Amenemhês' III. in betender Haltung (Abb. 9), ernst und abweisend das Sitzbild eines in seinen Mantel gehüllten Würdenträgers. Zwei riesige Königsbilder zeigen die architektonische Plastik der Zeit. Wie Spielsachen muten demgegenüber die mannigfaltigen, oft humorvollen Figuren unter den Grabbeigaben an. In den drei Särgen eines vornehmen Mannes namens Mentuhotep samt ihren zahlreichen Beigaben an Schiffen, einer Dienerinfigur, Kopfbänken, Stäben usw. besitzen wir eine vollständige, auf erheblicher kunstgewerblicher Höhe stehende Grabausrüstung jener Zeit. Neben den zahlreichen wissenschaftlich oder künstlerisch bedeutungsvollen Grabsteinen jener Zeit fällt eine große Zierinschrift aus dem Tempel des fajumischen Krokodilgottes auf, die die Bedeutung der Hieroglyphenschrift als vollwertiges Glied der bildenden Kunst aufs schönste veranschaulicht.

Die Altertümer des Neuen Reiches (1600—700 v. Chr.) bilden den größten Teil der Sammlung (Saal VI, VII, Amarnahof). Das Wiedererwachen ägyptischen Kunstgeistes nach der kurzen Verfallzeit unter der Herrschaft der asiatischen Hyksos

wird durch einige Reliefproben aus dem Terrassentempel von Dêr el-Bâhari bei Theben aufs beste veranschaulicht. Das Bildnis der Königin Hatschepsut, der Erbauerin des eben genannten Wunderwerks ägyptischer Tempelbaukunst, blickt uns aus den Zügen einer gewaltigen Granitsphinx entgegen, die einst in jenem Tempel gestanden hat, eines bildhauerischen Meisterwerkes voller Spannungen (Säulenhof). Der oberste Beamte und Günstling der Königin, Senenmût, ist uns in einem merkwürdigen Rundbild erhalten, das ihn in einen Mantel eingewickelt am Boden hockend zeigt, wie er die kleine Tochter der Königin zwischen den Beinen hält (Saal VI). Unter den Grabbeigaben des Neuen Reiches überraschen Fülle, Vielseitigkeit, Geschmack, Farben- und Blumenfreudigkeit. Das Mumifizieren der Leichen erreicht hohe Vollendung; in kunstvoll bemalten oder geschnitzten Särgen, oft dazu noch in schweren Steinsarkophagen werden die Mumien beigesetzt. Grabreliefs und Malereien erfreuen das Auge durch fein geschwungene Linien und lichte Farben. Den Höhepunkt dieser Freude an der Eigenschönheit der Linie erreichen die Reliefs in den Gräbern der Großen Amenophis' III., von denen die Sammlung im Vorraum zum Amarnahof eine erlesene Auswahl ihr Eigen nennt.

In den Funden von Amarna, der kurzlebigen Residenz des Sonnenverehrsers Echnaton (Amenophis IV., um 1370 v. Chr.) besitzt die Sammlung einen Schatz wie kein anderes Museum. In all ihren Regungen wird diese merkwürdigste Episode der ägyptischen Geschichte beleuchtet. Ein Sandsteinblock aus Theben trägt noch das Bild des früheren falkenköpfigen Sonnengottes im alten Stil, jedoch schon mit dem neuen Namen Aton; andere, kleine, entzückende Reliefbruchstücke zeigen den neuen Reliefstil, der sich uns auch in der Wandlung der Motive einprägt, wie sich etwa jetzt auf einmal der König mit seiner Gemahlin wie auf einem Gartenspaziergang oder mit Frau und Töchtern in der Laube kosend, meist unter dem neuen Bilde der strahlenden Sonnenscheibe, darstellen läßt.

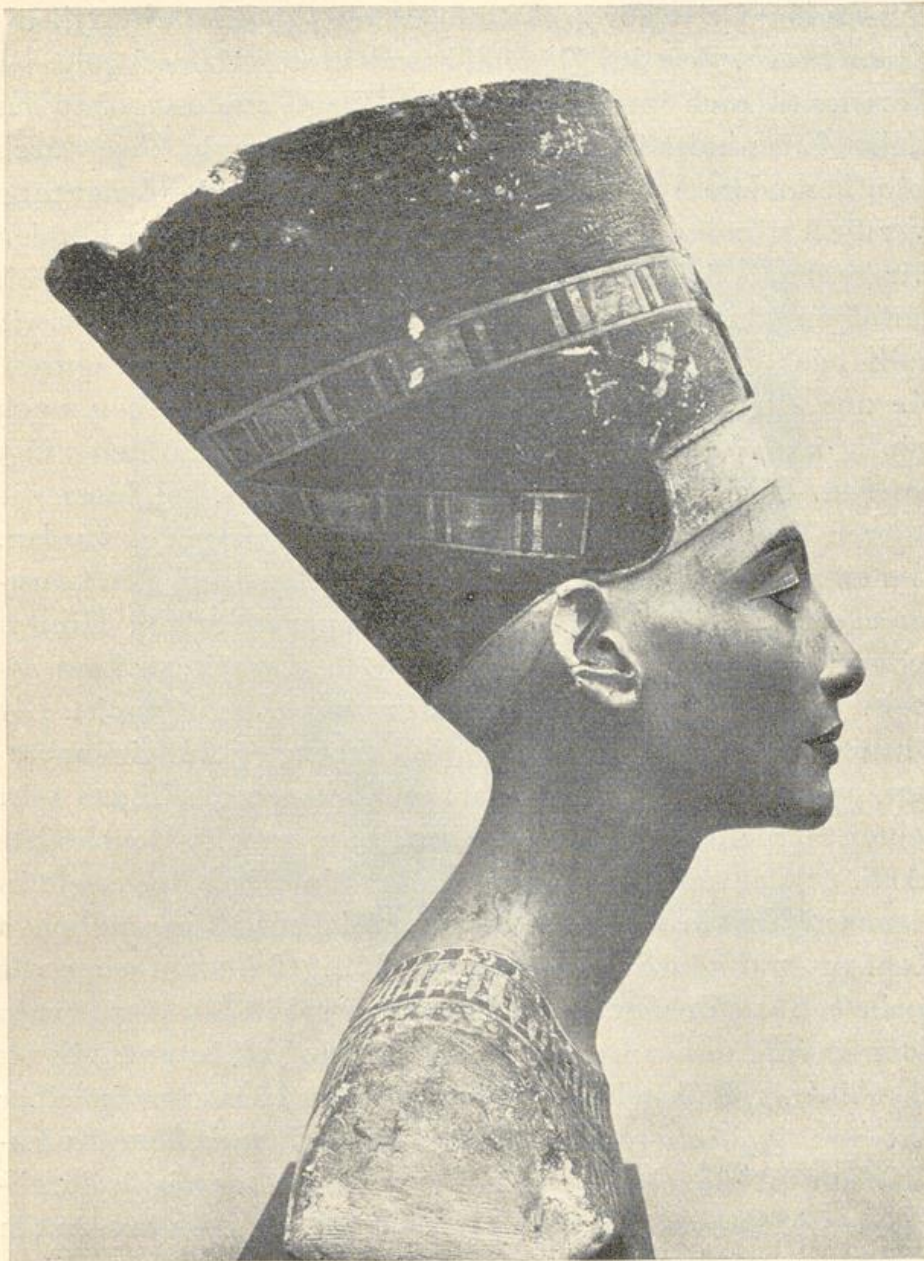


Abb. 10
Königin Nofretete. Um 1370 v. Chr. Kalkstein

Auch die Stuckmalereien von Estrichen atmen einen besonders naturnahen Geist, der beeinflußt ist von der kretisch-mykenischen Kunst. Wie im Flachbild und in der Malerei geht der Amarnastil auch im Rundbild neue Wege, wie uns schon das kleine Eibenholzköpfchen der ältlichen Königin Teje durch seine besondere Ausdruckskraft lehrt. Von höchster Bedeutung war die Auffindung von Bildhauerwerkstätten, an deren Funden wir heute die ägyptischen Bildhauer beim Gange ihrer Arbeit verfolgen können. Zahlreich sind die unfertigen Stücke sowie halb- oder ganz fertige Einzelglieder menschlicher Figuren, die uns zeigen, daß vielfach die Statuen aus einzelnen, auch häufig im Werkstoff verschiedenen Teilen zusammengefügt wurden. Dies letztere gilt auch für die Reliefs, bei denen die edleren Teile aus besonders feinem Material eingelegt wurden. Die entzückenden Prinzessinnenköpfe fallen durch den künstlerisch fast immer stark betonten, langgestreckten Hinterkopf auf, der, wie ein ganz realistisch gearbeiteter Kopf beweist, sicher auf eine Kopfverbildung zurückzuführen ist. Die Mutter der Prinzessinnen, Königin Nofretete, tritt uns in mehreren, sehr verschieden aufgefaßten Köpfen und einigen sehr feinen Statuetten entgegen; die berühmte bemalte Modellbüste (Abb. 10) der reifen Frau mit fast überfeinerten Zügen steht in eigenartigem Gegensatz zu einem mädchenhaft jugendlichen Kopf aus braunem Sandstein. Auch König Echnaton sehen wir mehrfach vor uns. Seine Häßlichkeit wird in den Werken aus dem Anfang seiner Reform fast karikaturhaft betont; ein oft abgebildeter Kalksteinkopf zeigt uns den Herrscher in einer Art von typisiertem Idealbildnis. Zwischen beiden Kunstäußerungen glauben wir nun den wirklichen, religiös durchglühten Menschen, so wie er vergeistigt aus dem bekannten Sonnengesang zu uns spricht, in einem wunderbaren Gipsbildnis zu sehen. Eine Durchsicht unserer völlig einzigartigen Sammlung der aus Gips gefertigten Köpfe von Privaten, frei von irgendwelcher künstlerischen Stilisierung,

gewährt uns einen Einblick in das damalige, rassenmäßig stark gemischte Aussehen der Ägypter. — Noch gar mancherlei hat der Amarnasaal zu bieten, besonders Einzelheiten vom Hausbau, wie z. B. Türlaibungen aus Kalkstein mit Inschriften und steinerne Gitterfenster, Einlageplättchen aus farbiger Fayence, allerlei Schmuck aus Fayence und Glas.



Abb. 11
Leidtragende. Kalksteinrelief, um 1350 v. Chr.

Die Amarnakunst lebt weiter in einer gewissen Verinnerlichung mancher späterer Flachbilder und in einer eleganten Zartheit einiger späterer Rundbildwerke. Ein Relief mit einer Gruppe sich verbeugender Höflinge atmet noch völlig den Amarnageist, ist indessen schon nach Echnaton, und zwar unter Tutanchamun in Memphis entstanden. Noch etwas später dürfte das tief empfundene Trauerrelief anzusetzen sein (Abb. 11), eine der feinsten Schöpfungen in der Technik des

versenkten Reliefs (von hier an wieder Saal VII). Das kampf-
durchtobte Ende des Neuen Reiches macht sich in unsrer
Sammlung bemerkbar durch einige treffliche Reliefbilder
feindlicher Völkertypen: Neger, Hethiter, Libyer, Syrer. Wäh-
rend die ausgewickelte Mumie eines Priesters aus der Zeit um
800 v. Chr. samt ihrem Pappsarge das Interesse vieler Beschauer
erregt, ziehen die leuchtend blau glasierten Totenfiguren der-
selben Zeit das Auge des Freundes guter Keramik auf sich.
Mancherlei Prachtstücke gibt es unter den Fayenceschalen
und -bechern zu bewundern, in denen anmutige Blumen-
motive spielen; auch sind die Goldarbeiten nicht zu vergessen,
die aus Sicherheitsgründen zur Zeit in einem Raum des Anti-
quariums im Oberstock des Alten Museums untergebracht sind.

In der Spätzeit, die mit der 25. Dynastie im Jahre
712 v. Chr. beginnt, macht sich ein Streben nach Wiederbe-
lebung längst vergangener Formen bemerkbar (Saal IX). Bei
den Flachbildern werden u. a. die Reihen Gaben bringender
Diener aus dem Alten Reiche wieder beliebt, während der alte
Harfner ähnliche Bilder des Neuen Reiches wachruft. In der
Rundbildnerei sind dunkelgrüne bis schwarze Steine und Hoch-
glanz beliebt. Ein unübertreffliches Werk besitzt unsere Samm-
lung in dem sogenannten „Grünen Kopf“ (Abb. 12), dem Kopfe
eines alten, kahlköpfigen Priesters, der noch ohne eine Spur
griechischen Geistes die Ägypter der Spätzeit auf der höchsten
Höhe plastischen Schaffens zeigt; der Kopfdürfte um 400 v. Chr.
entstanden sein. Die Herstellung von Bronzefiguren zeitigt in
der Spätzeit ganz besonders reizvolle Ergebnisse, so besonders
unter den Tierfiguren; in unsrer Sammlung gehören u. a. eine
lebensgroße, als Sarg für eine Katzenmumie benutzte Katzen-
figur, ein Falke, ein Ibiskopf und ein Ziegenkopf zu wahren
Meisterleistungen der Bronzekunst. Lehrreich für den Gang
der verschiedensten Bildhauerarbeiten ist eine ausgezeichnete
Sammlung von Schulstücken, die den jungen Bildhauern als
Vorlagen dienten. Im Sarkophagsaal hinter dem Armanahof

stehen drei bildgeschmückte Sarkophage aus dunklem Gestein, die die hohe Könnerschaft der ägyptischen Steinmetzen noch in spätester Zeit eindringlich vor Augen führen. Wegen der Raumnot sind die meisten Denkmäler ägyptischen Stils aus der griechisch-römischen Zeit (etwa 300 v. bis 300 n. Chr.)

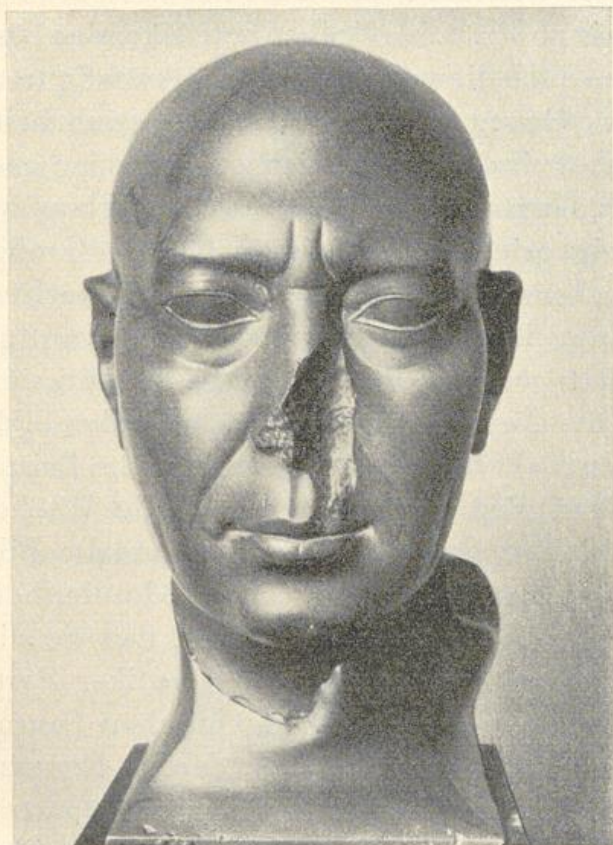


Abb. 12
Kopf eines Priesters. Um 400 v. Chr. Grüner Stein

magaziniert (teilweise in dem zur Zeit unzugänglichen Saal X). Von dem in Saal IX Sichtbaren sind drei Reliefs bemerkenswert, die einen Ptolemäerkönig ganz in Tracht und Stil der alten Pharaonen vor einheimischen Gottheiten zeigen. Eine Ptolemäerkönigin in ägyptischer Auffassung gibt eine durch feinstes Nachempfinden der vom Kleide verschleierte Körper-

formen auffallende Statue wieder, die notgedrungen im Säulenhof Aufstellung gefunden hat.

Die Denkmäler der griechisch-römischen Zeit in mehr oder weniger griechischer Formgebung sind im Anschluß an die Vasensammlung im Obergeschoß des Neuen Museums untergebracht (Saal XI). Wie in die Bronzefiguren griechische Grazie eindringt — z. B. bei einigen entzückenden Isisfiguren —, so offenbaren auch die zahlreichen Terrakottafiguren durchaus griechischen Geist; voll frischer Lebenswahrheit und mit feinem Humor sind alexandrinische Volkstypen gestaltet. Ein prachtvoller, dramatisch aufgefaßter Männerkopf aus schwarzem Stein zeigt griechischen Geist auch bei der Großplastik. Die im Niltal lebenden Griechen und Römer machten sich die Sitte des Mumifizierens zu eigen, das damals mit ganz besonderer Sorgfalt gepflegt wurde, nur gestalteten sie die Köpfe anders als die Ägypter; sie setzten entweder bildnisgetreue Stuckmasken auf, von denen sich sehr gute Beispiele in der Sammlung befinden, oder sie fügten das in Wachsfarben auf Holz oder in Tempera auf Leinwand gemalte Bild des Verstorbenen in die Binden ein. Diese Mumienbildnisse, die ihren besonderen Wert darin besitzen, daß sie die fast einzigen auf uns gekommenen Zeugen antiker Porträtmalerei bilden, sind vorzüglich in der ägyptischen Sammlung vertreten, so etwa in dem gesunden, derben Frauenantlitz der Aline, einem etwas schwächtigen Jünglingsporträt mit goldenem Kranze oder dem lebensvollen Bilde eines bärtigen Mischlings, das auch heute noch in der sorgfältig kassettierten Mumienumhüllung ruht. Die große Sammlung solcher Bilder, die das Antiquarium besitzt (s. S. 23/24), ist in räumlichen Zusammenhang mit dem Bestande unserer Abteilung gebracht. Einen letzten Ausklang findet diese Malerei in den bemalten Leichentüchern, die Ägyptisches und Griechisches in eigentümlichem Gemisch zeigen. In die nachchristliche Römerzeit gehören allerlei Marmorwerke mit ägyptisierenden Reliefs,

die ägyptischen Heiligtümern auf dem Boden Italiens entstammen.

Ein Rest ägyptischer Kunstformen, allerdings in stark barbarischer Abwandlung, hat sich bis weit in die christliche Zeit hinein in Nubien erhalten, dessen Beherrscher, wie ein großes Sandsteinrelief aus Meroë zeigt, sich mit negerhaftem Pomp als Pharaonen darstellen ließen (Saal XII im Obergeschoß). Der köstliche Goldschmuck einer nubischen Königin nachchristlicher Zeit steht fast ganz unter ägyptischem Einfluß, zeigt aber, in den Gemmen und Ringen z. B., auch griechische Kunstübung (zur Zeit in einem Zimmer des Antiquariums untergebracht). Der nubischen Sammlung aus der Spätzeit ist eine Übersicht über die zeitweise vom Ägyptischen völlig unberührte Eigenentwicklung dieses Südländes von der Frühzeit bis zum Neuen Reiche in guten Beispielen beigelegt.

Die der Ägyptischen Abteilung gehörigen christlich-ägyptischen (koptischen) Altertümer sind wegen der Raumnot zur Zeit unzugänglich; die eigentliche Sammlung koptischer Kunst befindet sich im Kaiser-Friedrich-Museum.

Alexander Scharff

Literatur: Führer durch die Staatlichen Museen zu Berlin, Die ägypt. Sammlung, 1929. — H. Schäfer, Die Kunst Ägyptens (Propyläen Kunstgesch. Bd. 2). — A. Erman — H. Ranke, Ägypten u. ägypt. Leben im Altertum, 1923.

Die Papyrussammlung (im 1. Stock, Saal XI und XII) will Ägyptens Geschichte und Kultur aus seinem schriftlichen Nachlaß anschaulich machen. Die Papyri — wir schließen hier unter diesem Namen des eigentlich ägyptischen Schriftträgers um der Kürze willen auch alle anderen Stoffe mit ein — die Papyri begleiten die Entwicklung des Volkes, seines Staates wie seiner Kultur, vom Anfang des 3. Jahrtausends v. Chr. bis weit ins Mittelalter hinein; sie zeugen ebenso vom eignen geistigen und politischen Leben der Ägypter wie von der

Herrschaft und der Sprache fremder Eroberer bis hinab auf den Islam und die Araber, die heute noch Glauben, Sprache und Schrift des Volkes bestimmen.

Schon im 4. Jahrtausend v. Chr. sind die Hieroglyphen zur Lautschrift und damit erst zum wirklichen Mittel schriftlichen Sprachausdrucks geworden. Die daraus abgeleiteten handlicheren Züge der Hieratischen Schrift dienten für Bücher, Urkunden und Briefe bis zum Ausgang des Neuen Reichs, und indem sie immer flüssiger und flüchtiger wurden, ergab sich die sog. Demotische, die „Volksschrift“ der Spätzeit bis über Christi Geburt hinaus. Diese drei Schrifttypen begleiten die Wandlung der ägyptischen Sprache in einer mehr als dreitausendjährigen Geschichte.

Während bis ins 19. Jahrhundert die Deutungsversuche der Gelehrten über ein geistreiches Raten nicht hinaus gelangten, förderte Bonapartes Feldzug in Ägypten den Stein von Rosette zutage, eine Inschrift in hieroglyphischem, demotischem und griechischem Text; aber erst 1822 schloß der geniale François Champollion mit diesem Schlüssel die Schrift der Ägypter auf. Seitdem ist im Laufe eines Jahrhunderts durch die Arbeit der Ägyptologen das Ägyptische eine lesbare und verständliche Sprache geworden.

In unserm reichen Bestande an Papyrusrollen und Blättern, die im Laufe eines Jahrhunderts erworben worden sind, nehmen die Schätze aus dem Mittleren Reiche einen besonderen Platz ein, weil damals die ägyptische Literatur ihre klassische Form fand; die Märchen und Wundergeschichten des Papyrus Westcar gehören wohl in diese Zeit, wenn auch die Niederschrift jünger ist; auf wohlerhaltenen Rollen wird des vornehmen Ägypters Sinuhe abenteuerreiches Leben in Ichrede dargestellt, muß der beredte Bauer seine rhetorischen Klagen dem Könige vortragen; dem gegenüber die seltsam fremde und tiefsinnige Dichtung vom Lebensmüden. Mitten in den amtlichen und wirtschaftlichen Betrieb eines Tempels

zu jener Zeit führen uns die Akten von Illahun, die unter dem Namen der Kahun-Papyri bekannt sind. Weit mehr ist aus dem Neuen Reiche erhalten: Totenbücher, Götterhymnen, medizinische Schriften, Stilübungen und viele Urkunden des Alltags. Aber auf den Höhepunkt politischer Macht und verfeinerten Lebens folgte Niedergang, Zerfall und endlich Fremdherrschaft, die Ägypten nicht mehr abzuschütteln vermochte. Als Provinz des Persischen Weltreichs mußte es fremde Besatzung ertragen; an seiner Südgrenze, auf der Insel Elephantine, saßen damals Juden, ursprünglich als Grenzwacht; das Glück hat unsrer Sammlung kostbare Schriftstücke aus dieser Kolonie, in aramäischer Sprache, der Verkehrssprache des Perserreichs, geschenkt, darunter Blätter aus den Sprüchen des Achiqar, die der Spruchweisheit des Alten Testaments nahestehen, das Ganze eine Quelle ersten Ranges für die Geschichte des Judentums.

Dann stürzte Alexander der Große das Persische Reich, und Ägypten wurde der Kern des hellenistischen Königreichs der Ptolemäer, bis 300 Jahre später Rom die gesamte Mittelmeerwelt in seinem Imperium vereinigte. In dem vollen Jahrtausend von Alexander, 332 v. Chr., bis zur arabischen Eroberung, 641 n. Chr., durchdrang die mächtige griechische Weltkultur und Weltsprache Ägypten, und wenn sie auch die Eigenart des Volkes nicht zerstören konnte, so prägte sie ihm doch in Staatsverwaltung, Rechtspflege, Wirtschaft und Bildung ihre Züge auf; das Lateinische blieb auch unter den Kaisern im Osten des Reichs auf die rein römischen Kreise beschränkt. Aus dieser Zeit stammt die große Mehrzahl der erhaltenen Papyri, die daher griechisch sind, Briefe, Privatverträge, Akten von königlichen und kaiserlichen Erlassen bis zum Tagebuch des Dorfschreibers. Unsere Sammlung besitzt die ältesten aller griechischen Papyrusurkunden, die noch fast in die Zeit Alexanders hinaufreichen, die einzige geschlossene Gruppe von Urkunden aus Alexandria, in der sog. Gnomon-Rolle eine römisch-ägyptische Rechtssammlung; aber am meisten

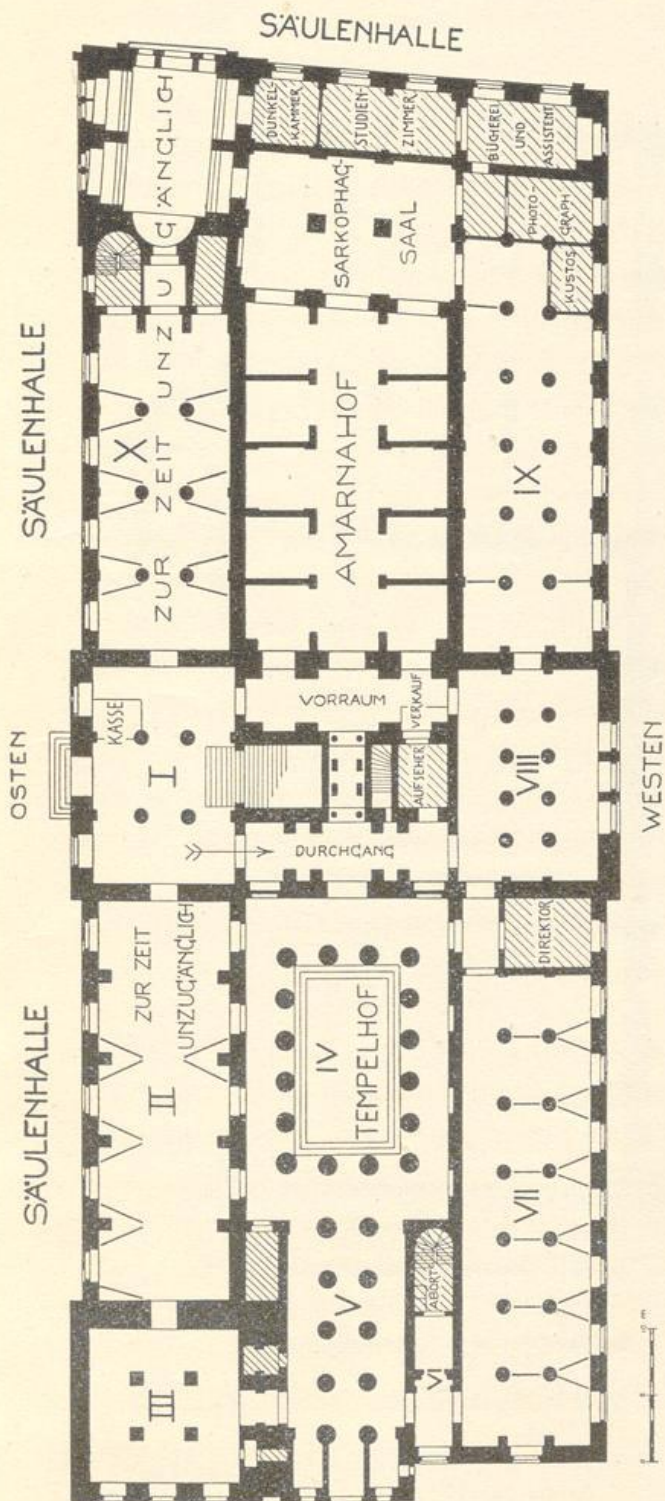
fesseln die vielen Privatbriefe, weil sie in Denken und Fühlen jener Menschen hineinschauen lassen.

Die eingewanderten Griechen haben auch ihre eigne Literatur gepflegt; deshalb konnten aus Ägypten verlorene Werke der Griechen zu uns kommen, Gedichte der Sappho, Reste griechischer Musik, der Kommentar des gelehrten Didymos zu Demosthenes, um von Homer und vielen anderen gar nicht zu reden; das Gedicht des Timotheos über die Seeschlacht bei Salamis ist die älteste aller griechischen Papyrusrollen, noch aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. Schließlich hat das Übergewicht des griechischen Wesens die Ägypter genötigt, ihre eigne Schrift durch die griechische zu ersetzen: sie schreiben nun ihre Sprache Koptisch, d. h. griechisch mit einigen Zusatzzeichen. Etwa um dieselbe Zeit ist das Christentum in griechischer Gestalt eingedrungen; aber bald haben die Ägypter es leidenschaftlich angeeignet, und was wir an koptischen Büchern und Blättern haben, ist christlich, weit ins Mittelalter hinein. Sogar die nur zehnjährige Herrschaft des Neupersischen Reiches über Ägypten hat schriftliche Spuren in den Pehlevi-Papyri hinterlassen. Aber einen völligen Umschwung leitet dann die arabische Eroberung ein, und zahllose arabische Schriftstücke zeugen von der aufgedrängten Sprache, Schrift, Religion und Sitte.

So bietet die Papyrussammlung der Wissenschaft reichen Stoff für die Geschichte der Sprachen, des Rechts, der Verwaltung, der Wirtschaft, der Religion und der Kultur im weitesten Sinne.

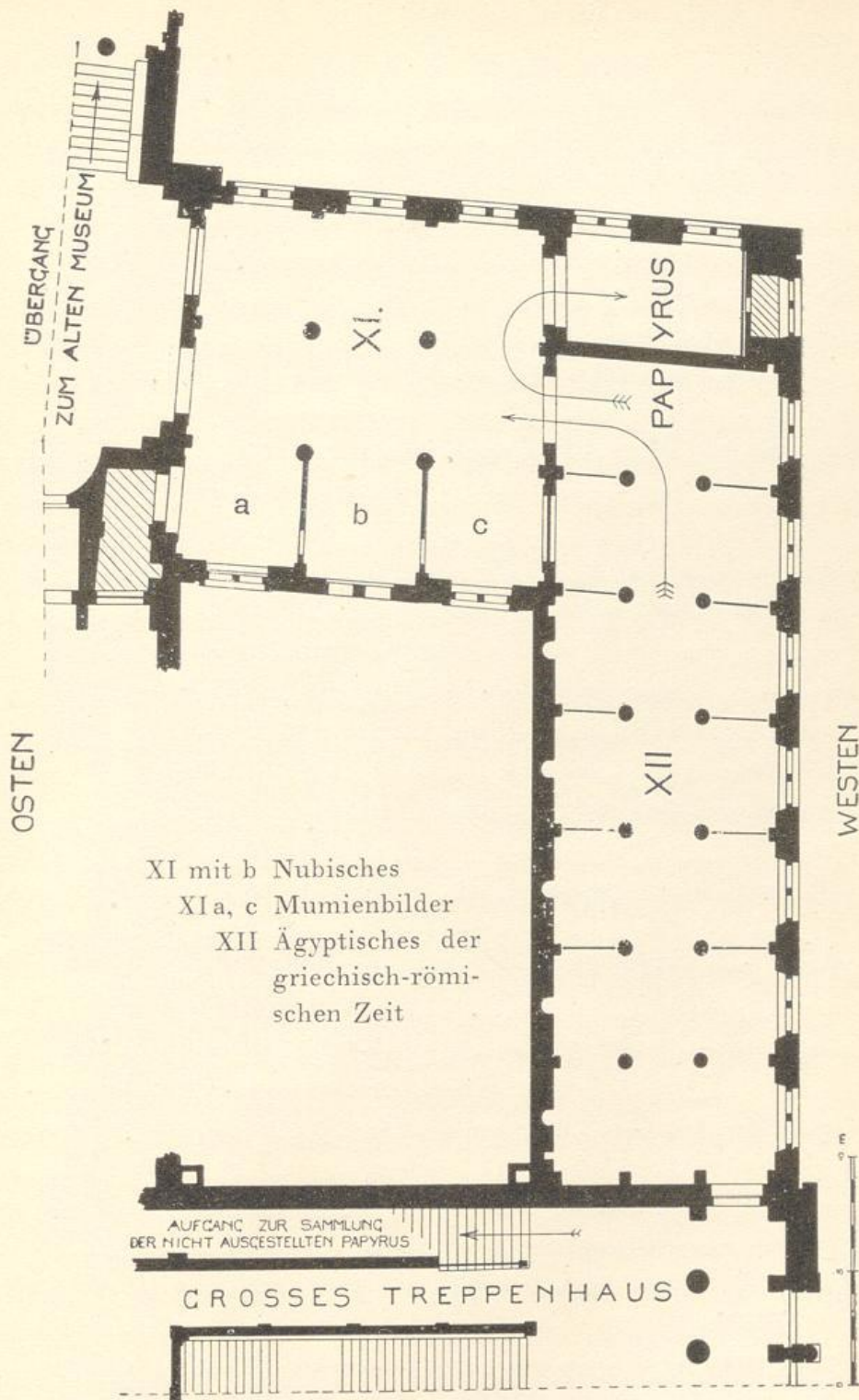
Wilhelm Schubart

Literatur: Die Papyri als Zeugen antiker Kultur, zugleich ein Führer durch die Papyrusaussstellung im Neuen Museum zu Berlin. Herausgegeben vom Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin. (Walter de Gruyter & Co, Berlin 1925.) — W. Schubart, Ägypten von Alexander dem Großen bis auf Mohammed. Berlin 1922.

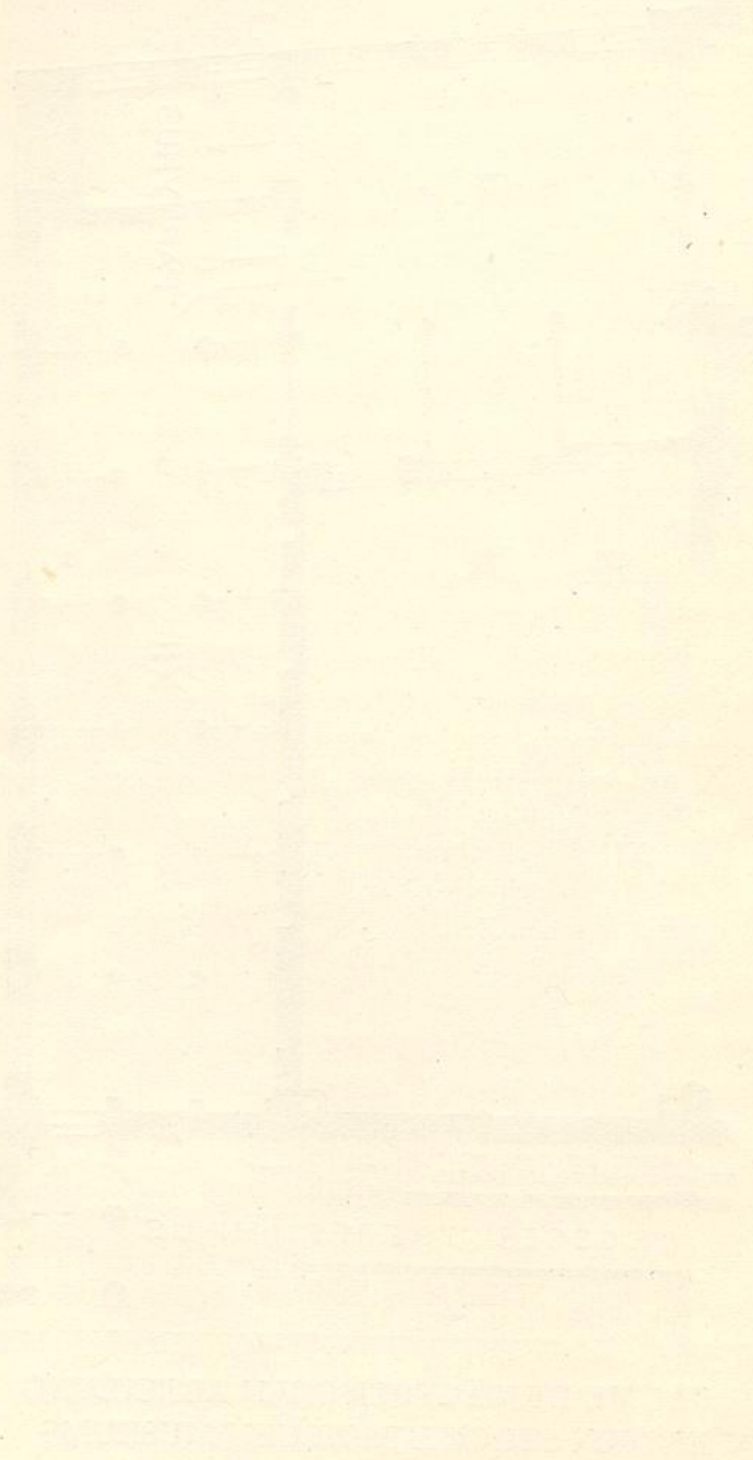


NEUES MUSEUM. ERDGESCHOSS

- | | |
|---|-------------------------|
| I Eingangshalle | VI, VII Neues Reich |
| II, III Altes Reich (nach Meldung zugänglich) | VIII Vor- und Frühzeit |
| IV Rundbilder verschiedener Zeiten | IX Spätzeit |
| V Altes und Mittleres Reich | X Zur Zeit unzugänglich |



DIE RÄUME DER ÄGYPTISCHEN ABTEILUNG
IM ERSTEN STOCK DES NEUEN MUSEUMS



DAS KUPFERSTICHKABINETT

Im obersten Stockwerk des Neuen Museums befindet sich das Kupferstichkabinett.

Es enthält:

1. Werke der vervielfältigenden Kunst (Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Steindrucke) aus allen Zeiten und allen europäischen Ländern,
2. Stadtansichten (Topographische Abteilung),
3. Handzeichnungen älterer Meister (bis 1800 etwa — moderne Zeichnungen sammelt die Nationalgalerie), Skizzenbücher, Miniaturen (Buchmalereien) in Einzelblättern und Handschriften,
4. Bücher mit Kupferstichen, Holzschnitten und Steindrucken illustriert, aus allen Zeiten,
5. Bücher mit Nachbildungen älterer Gemälde und Zeichnungen (Galeriewerke),
6. Handbibliothek mit Literatur über den Sammlungsbe- reich des Kupferstichkabinetts.
7. Photographien nach Gemälden und Zeichnungen älterer Meister.

Das Kupferstichkabinett ist in zwei Abteilungen getrennt. Der Eingang links führt zu den Sammlungen älterer, der Eingang rechts zu denen der modernen Kunst (etwa seit 1800).

Eine graphische Sammlung ist nicht eine Schausammlung wie eine Gemäldegalerie. Die nach Hunderttausenden rech-

nende Zahl der Objekte macht es unmöglich, den gesamten Bestand gleichzeitig sichtbar zu machen. Die Einzelblätter werden in Kästen und Mappen aufbewahrt, und ebenso wie die Bücher und Photographien den Besuchern in den Studiensälen auf Wunsch vorgelegt.

In besonderen Räumen werden in zwanglos wechselnder Folge Ausstellungen veranstaltet, zu denen nach historischen oder künstlerischen Gesichtspunkten Werke aus allen Gebieten der Sammlung vereinigt werden.

Im Vorraum der Abteilung für ältere Kunst (links der Treppe) werden meist Neuerwerbungen gezeigt und in einem Schaukasten mit Instrumenten, Platten und Abdrucken die Technik der verschiedenen graphischen Verfahren, Kupferstich, Radierung, Holzschnitt, Steindruck, veranschaulicht.

Der anschließende Studiensaal, in dem nichtausgestellte Werke vorgelegt werden, bildet zugleich den Durchgang zu einem der Ausstellungssäle. Jenseits desselben befinden sich die Sammlungsmagazine und Diensträume des Kabinetts.

Rechts von der Treppe betritt man als ersten Raum den Ausstellungssaal der modernen Abteilung, in dem gewöhnlich Werke neuerer Kunst und neuester Graphik gezeigt werden. Die Ausstellungsräume setzen sich fort bis zu dem Studiensaal dieser Abteilung.

In den Studiensälen liegen Kataloge aus. Auch die Zettelkataloge, zu denen ein besonderer Bildniskatalog gehört, können eingesehen werden. Sie verzeichnen jedes einzelne Blatt des Besitzes. Über die Sammlung und ihre Benutzung sowie über wissenschaftliche Fragen geben die diensttuenden Direktorialbeamten Auskunft.

Geschichte der Sammlung

Die Begründung des Kupferstichkabinetts geschah auf Anregung Wilhelm v. Humboldts, der schon 1830 den König

auf die Wichtigkeit des Studiums von Stichen und Zeichnungen aufmerksam gemacht hatte. 1831 wurde die zunächst nur aus den Zeichnungen Friedrich Wilhelms I. und den von Hauptmann v. Derschau gekauften graphischen Blättern bestehende Sammlung in einem Saale des alten Museums eröffnet, 1840 ins Schloß Monbijou und 1848 an ihren heutigen Standort im Neuen Museum übergeführt. Inzwischen waren bedeutende Erwerbungen gemacht, vor allem war 1835, wieder auf Betreiben Humboldts, die enorme Sammlung von Stichen, Holzschnitten, illustrierten Büchern und Zeichnungen des Generalpostmeisters von Nagler gekauft worden, die als der eigentliche Grundstock des Besitzes der Sammlung noch heute kenntlich ist. Gleichzeitig wurden die bisher bei der Akademie der Künste bewahrt gewesenen Sammlungen der Grafen Corneillan und Lepell übernommen. Die geringen Mittel gestatteten in den folgenden Jahrzehnten keine bedeutenden Käufe. Immerhin gewann das Kabinett 1874 mit der Zeichnungssammlung der Galerie Suermondt einen bedeutenden Zuwachs. Den Charakter einer großen öffentlichen Sammlung erhielt es durch die Tätigkeit Friedrich Lippmanns, der 1876 die Leitung übernahm. Die Sammlung wurde durch wissenschaftliche Ordnung und Katalogisierung, Anlage von Studien- und Ausstellungsräumen erst wirklich benutzbar gemacht. Der Besitz an Kunstblättern wurde systematisch ausgebaut, die Sammlung alter Druckwerke mit Originalabbildungen begründet. Vor allen Dingen wurden die Werke der drei Hauptmeister der graphischen Kunst, Schongauer, Dürer und Rembrandt, ergänzt und gepflegt, geringe Drucke durch bessere ersetzt. So wurde 1877 die Posonyische Dürersammlung angekauft, in der außer dem bedeutenden graphischen Werk sich auch 34 Zeichnungen des Meisters befanden. Das Rembrandtwerk wurde durch die Stiftung der Sammlung Lipperheide und Ankäufe aus der Sammlung Buccleugh, die Stiche Schongauers und anderer altdeutscher Meister durch die Sammlungen Felix

und Veit bereichert. 1882 wurde die Sammlung des Herzogs von Hamilton erworben, Handschriften mit Miniaturen aus dem 11.—16. Jahrhundert und Botticellis Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie, und in den nächsten Jahrzehnten zumal durch Erwerbung von Einzelminiaturen ergänzt. Die Schenkung der Sammlung Bernstein gewann dem Kupferstichkabinett kostbare französische Illustrationswerke des 18. Jahrhunderts. Die letzte große Erwerbung Lippmanns war die über 3000 Blatt umfassende Sammlung alter Zeichnungen A. v. Beckeraths, die besonders wertvolle italienische und niederländische Zeichnungen einbrachte. 1906 wurde die Sammlung Felix Bois in Madrid mit dem fast vollständigen graphischen Werk Goyas, darunter vielen Probedrucken und mehreren Unicus, angekauft.

Seither sind die Bestände aller Gebiete vornehmlich durch Einzelkäufe vermehrt und Lücken der Sammlung systematisch geschlossen worden.

Durch die schon 1896 erfolgte Überweisung der neueren deutschen Graphik, die bis dahin bei der Nationalgalerie bewahrt wurde, erfuhr der Sammlungsbereich eine grundsätzliche Erweiterung, die in der Folgezeit besonders gepflegt wurde.

Von den großen europäischen Kupferstichkabinetten ist die Berliner Sammlung die jüngste. Unter den deutschen ist sie die größte, von denen in Wien, London und Paris wird sie nach einigen Richtungen übertroffen. Nicht eben am Besitz alter Graphik, obwohl die Albertina durch die Übernahme der alten Kupferstichsammlung der ehemaligen Hofbibliothek ihren ohnehin überreichen Bestand noch erheblich bereichert hat. Soweit es sich um Werke der Frühzeit handelt, die zum großen Teile nur in je einem Druck erhalten sind, müssen alle, auch die größten Sammlungen, einander ergänzen. Die Stiche des Hausbuchmeisters kann man nur in Amsterdam kennen lernen, an denen des Meisters E S ist das Dresdner Kabinett rei-

gs
us
zu
en
ie
h-
r-
er
v.
r-
ig
en
ii-
ch
ch
en
e-
z-
gt
ie
ie
ch
er
n
n
t.
n
h
es
r-
i-

cher als andere. Das Berliner Schongauer- und Dürerwerk dagegen ist unübertroffen. Der Bestand an deutscher Graphik in Verbindung mit einer überragenden Sammlung von Zeichnungen alter deutscher Meister bildet eine Gesamtheit, wie sie die anderen großen Sammlungen nicht besitzen. Auch die Vielseitigkeit des Besitzes an niederländischen Zeichnungen wird von anderen Kabinetten nicht erreicht. Auf ihre Vervollständigung wird in erster Linie geachtet, der systematische weitere Ausbau der Sammlung als wesentliches Ziel angesehen.

Dagegen ist der Vorsprung, den die älteren Sammlungen Albertina, British Museum (Oxford, Windsor), Uffizien an Zeichnungen der großen italienischen Meister haben, nicht wettzumachen. Raffael, Lionardo, Michelangelo fehlen fast völlig in der Berliner Sammlung. Die Quattrocentomeister sind gut vertreten und die Dantezeichnungen Botticellis haben ihre Bedeutung für sich.

Durch die Sammlung alter Buchmalereien (Miniaturen) in Handschriften und Einzelblättern und die der illustrierten, gedruckten Bücher besitzt das Berliner Kabinett einen weiteren Sammelbereich als irgendeines der anderen großen Kupferstichkabinette.

Übersicht über den Besitz der Sammlung

I. Ältere Kunst (bis 1800)

Das älteste graphische Verfahren, schon seit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts im Gebrauch, ist der Holzschnitt. Künstlernamen kennt man zunächst nicht, erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts beginnen, soweit wir wissen, namhafte Meister sich dem Holzschnitt zuzuwenden (Wolgemut, Dürer).

Das Kupferstichkabinett besitzt etwa 220 Inkunabeln des Holzschnittes, der zuerst vornehmlich in Deutschland betrieben wurde, aus allen Stilgruppen. Fast alle sind koloriert, besonders die frühesten nur in Umrissen gezeichneten Blätter. Einige

Hauptstücke sind: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, vor 1400 (Schreiber 402), St. Christoph, um 1430 (Schreiber 1350a), beide süddeutsch, Madonna in der Glorie, niederländisch um 1460 (Schreiber 1108).

Schrotblätter, in einem Hochdruckverfahren wie der Holzschnitt, aber von Metallplatten hergestellt, sind zumal in Deutschland und Frankreich im 15. Jahrhundert entstanden. Die Zeichnung erscheint im wesentlichen weiß auf schwarzem Grunde, Lichter und Zierformen sind mit Punzen eingeschlagen. 87 solche Blätter sind vorhanden.

Der Holzschnitt, zunächst Einzelblatt, meist zu Devotionszwecken bestimmt, wird früh zur Buchillustration, zuerst in den Blockbüchern (Tafeldrucke), deren Text ebenso wie die Abbildungen in Holztafeln geschnitten wurde. Das Kupferstichkabinett hat 13 Blockbücher, darunter die *Biblia pauperum*, die Apokalypse, ein Planetenbuch.

Seit 1460 etwa gibt es mit Holzschnitten illustrierte Bücher, deren Text mit beweglichen Lettern gedruckt ist. Das Kabinett hat über 2000 derartige Bücher aus dem 15. und 16. Jahrhundert, deutscher, niederländischer, italienischer, französischer und spanischer Herkunft. Einige der bedeutendsten vorhandenen deutschen Inkunabeln sind: Der Ackermann von Böhmen, Bamberg, Pfister um 1461 (Pfister war der erste uns bekannte Drucker illustrierter Bücher); Breydenbach, Pilgerfahrt nach Jerusalem, Mainz 1486; Schedels Weltchronik und der Schatzbehalter, beide mit Holzschnitten der Wolgemutwerkstatt, Nürnberg 1493 bzw. 1491; Bibel, Lübeck, Stefan Arndes 1494.

Von italienischen Frühholzschnitten weiß man fast nichts. Nur wenige Einzelblätter sind erhalten, z. B. in der Biblioteca Classense zu Ravenna. Bekannt ist eine große Ansicht von Florenz, Unikum des Kupferstichkabinetts, und der um 1500 erschienene Plan von Venedig, Holzschnitt auf 6 Blättern, nach einer Zeichnung von Jacopo de' Barbari. Der Buchholz-

schnitt blüht vor allem in Florenz und Venedig. Als das schönste illustrierte italienische Buch gilt die *Hypnerotomachia Polifili* (Venedig, Aldus Manutius 1499).

Der Kupferstich setzt etwas später als der Holzschnitt ein. Der erste bedeutende Stecher ist der Meister der Spielkarten, nach einem gestochenen Kartenspiel so genannt, um 1430 am Oberrhein tätig. Er scheint der Lehrer des Meisters von 1446 gewesen zu sein, eines untergeordneten Stechers. Unikum seiner Passionsfolge im Kabinett.

Die Stecherkunst wird weiterentwickelt durch den wie die Genannten am Oberrhein (Mittelrhein?) tätigen Meister E. S. Seine spätesten Blätter sind 1467 datiert. Eine bedeutende Sammlung seiner Arbeiten ist vorhanden. Der führende Meister vor Dürer, Martin Schongauer, ist besonders hervorragend vertreten, ebenso wie Albrecht Dürer, der größte deutsche Kupferstecher. Seit ihm betreiben fast alle bedeutenden Meister der Graphik Holzschnitt und Kupferstich nebeneinander. Neben und nach ihm sind die wichtigsten Deutschen Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Hans Holbein (Probedrucke des Totentanzes), die wegen des kleinen Formates ihrer Stiche sog. Kleinmeister (die Brüder Beham, Pencz, Aldegrever u. a.) und der Landschaftler Augustin Hirschvogel, dessen Blätter aber nicht mit dem Grabstichel, sondern mit der Radiernadel gearbeitet sind. Die Radierung, im Gegensatz zum Kupferstich eine Ätztechnik, scheint zuerst von den Hopper in Augsburg angewendet worden zu sein. Auch Dürer und die Kleinmeister haben sich dieses erst durch Rembrandt voll entwickelten Verfahrens schon bedient.

Die von mehreren Stöcken farbig gedruckten Holzschnitte Cranachs, Wechtlins, Baldungs, Burgkmairs u. a. sind in bedeutender Zahl vorhanden.

Die graphische Kunst verfiel bald und rasch in Deutschland. Im 17. Jahrhundert bedeutet die Erfindung der Schabkunst durch Ludwig von Siegen die einzige Tat. Die Technik be-

steht im Herausschaben der Lichter aus der mit einem Wiegemesser aufgerauhten Platte und wurde später in Deutschland und den Niederlanden, im 18. Jahrhundert aber besonders in England gepflegt, wo die Werke der großen Maler in dieser Weise vervielfältigt wurden.

Im 18. Jahrhundert sind als deutsche Stecher von Bedeutung Georg Friedrich Schmidt (Porträte), Daniel Chodowiecki und Joh. Wilh. Meil zu nennen. Ihre Werke sind vollständig und mit zahlreichen Probedrucken vertreten.

In den Niederlanden ist zur Dürerzeit Lucas van Leyden der einzige bedeutende und fruchtbare Graphiker. Fast sein gesamtes gestochenes und geschnittenes Werk ist vorhanden. — Im 17. Jahrhundert hohe Blüte: In den südlichen Niederlanden die Schule der Rubensstecher, Vorstermann, Pontius u. a., (einziger großer Originalradierer Antonius van Dyck), in Holland: Hercules Seghers, von dessen überaus seltenen Radierungen das Kabinett 13 besitzt, vor allem Rembrandt, dessen radiertes Werk annähernd vollständig und in ausgezeichneten Drucken vorliegt (erste Etatdrucke des Hundertguldenblattes, vieler Landschaften und Bildnisse). Auch die übrigen holländischen Radierer sind stark vertreten, die Hauptmeister sind Adriaen van Ostade, Paulus Potter, Jacob van Ruysdael.

Italienische Kupferstiche des 15. Jahrhunderts gehören zu den größten Seltenheiten. Die ältesten, die anonym sind, sind florentinisch. Das Kabinett besitzt ein Blatt einer sonst nur in der Albertina erhaltenen Passionsfolge, die zu den frühesten italienischen Stichen gerechnet wird. Berühmt ist ein weibliches Profilbildnis, um 1450 gestochen, das in die Nähe des Domenico Veneziano gesetzt wird (Abb. 13). Auch Botticelli wirkte stilbildend auf den Kupferstich, ohne selber diese Kunst auszuüben. Zahlreiche in seiner Art gestochene Werke sind vorhanden, so eine große Himmelfahrt Mariä, die im Studiensaal dauernd ausgestellt ist. Von Pollajuolo

gibt es nur einen, von Mantegna, dem bedeutendsten italienischen Stecher der Frühzeit, nur sieben eigenhändige Stiche, die alle, zum Teil in hervorragenden Drucken, vorliegen.



Abb. 15. Unbekannter italienischer Meister des 15. Jahrh.
Damenbildnis. Kupferstich

Das Kabinett besitzt auch eine stattliche Sammlung von Nielloabdrucken. Niellen sind gravierte Zierplättchen, die, vor der Füllung mit schwarzem Schwefelsilber, zuweilen gleich

Kupferstichen auf Papier abgedruckt wurden. Die Kunst wurde hauptsächlich in Bologna gepflegt. Der Hauptmeister ist Peregrino da Cesena.

Im 16. Jahrhundert beherrscht die technisch vollendete Stecherkunst des Marcantonio Raimondi und seiner Schule den italienischen Kupferstich, der zur Reproduktionskunst wurde. Marcanton stach vornehmlich nach Raffael. Die Sammlung besitzt ein bedeutendes Werk seiner Stiche. Die Originalgraphik blieb auf die Radierung beschränkt. Außer Baroccio und Parmeggianino gab es aber keinen namhaften Meister, erst im 18. Jahrhundert erstanden zwei große italienische Radierer in Giovan Antonio Canale und Giovanni Battista Tiepolo. Der Holzschnitt erhält im Italien des 16. Jahrhunderts eine besondere Note durch die Pflege des Farbendruckes. Ugo da Carpi ist der wichtigste Meister. Einige bedeutende Holzschnitte gehen unmittelbar auf Tizian zurück: Trionfo della fede, Zug durchs rote Meer.

Die schönsten französischen Holz- (und Metall-) schnitte enthalten (seit 1490 etwa) die „Livres d'heures“ genannten Andachtsbücher (Hauptmeister: Geoffroi Tory). In Lyon arbeitet um die Mitte des Jahrhunderts Bernard Salomon (viele von ihm illustrierte Bücher).

Der bedeutendste französische Kupferstecher, des 15. Jahrhunderts ist Jean Duvet. Sein Hauptwerk ist eine Folge der Apokalypse. Glänzende Porträtstecher der späteren Zeit: Claude Mellan, Jean Morin, Robert Nanteuil, Antoine Masson, Gerard Edelinck, im 18. Jahrhundert Pierre und Pierre Imbert Drevet. Namhafte Radierer: im 17. Jahrhundert Claude Lorrain, Jacques Callot und dessen Nachfolger Abraham Bosse, im 18. Jahrhundert Honoré Fragonard, Gabriel de Saint-Aubin und die Illustratoren Moreau, Gravelot, Eisen, Choffard. Viele Stecher werden durch die Reproduktion von Gemälden Watteaus und seiner Schule beschäftigt.



Abb. 14
Albrecht Dürer. Bildnis seiner Mutter. Kohlezeichnung

Kostbar und in vielen vorzüglichen Drucken vorhanden sind die französischen Farbenstiche, von mehreren einander farbig ergänzenden Platten gedruckt. Erfinder der Technik war Jacob Christoph Le Blon (Bildnisse Georgs I. von Eng-

land und Ludwigs XV. von Frankreich), spätere Hauptmeister François Janinet und Ph. Debucourt. Francesco Bartolozzi druckte Radierungen in Punktiermanier von einer mehrgefärbten Platte.

*

In der Sammlung von Handzeichnungen älterer Meister ist besonders die deutsche und niederländische Schule an bedeutenden Werken namhafter Künstler reich. Deutsche Meister des 15. Jahrhunderts: Meister E S, Weibliches Brustbild. — Martin Schongauer, Madonna, Halbfigur des Johannes u. a. — Meister des Hausbuches, Liebespaar (Silberstift) und mehrere Federzeichnungen. — Außerdem bedeutende anonyme Blätter der Frühzeit. —

Albrecht Dürer: Neben der Albertina besitzt das Berliner Kabinett die reichste Sammlung von Zeichnungen seiner Hand. Einige hervorragende Blätter sind: Drahtziehmühle; Laute spielender Engel (1497); der sog. Belisar; Bildnis Pirkheimers (1503); Studien zum Helleraltar (1508); Dürers Mutter (1514) (Abb. 14); mehrere Silberstiftzeichnungen aus dem niederländischen Reiseskizzenbuch (1520-21); Christophstudien (1521). — Matthias Grünewald (Nithart): Das Kupferstichkabinett besitzt 16 von den 33 bisher bekannt gewordenen Zeichnungen des Meisters (Abb. 15), darunter Studien zur Stuppacher Madonna, zur Karlsruher Kreuzigung, und zum Isenheimer Altar, Studie zu einer Verkündigung u. a. — Andere besonders gut vertretene Hauptmeister sind: Hans Holbein der Ältere (74 Silberstiftporträts) und der Jüngere, Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Hans Burgkmair, Lucas Cranach der Ältere. — 17. Jahrhundert: Adam Elsheimer. Wenzel Hollar. — 18. Jahrhundert: Daniel Chodowiecki.

Niederländische Meister: Außer hervorragenden Zeichnungen aus dem Kreise der van Eyck, Memling, Goes eigen-



Abb. 15
Matthias Grünewald. Die heil. Dorothea. Kreidezeichnung

händige Blätter besonders von Hieronymus Bosch, Lucas van Leyden, Pieter Bruegel der Ältere (reiches Werk), Peter Paul Rubens, Antonius van Dyck. Rembrandt ist mit einer der reichsten Sammlungen der Welt vertreten: besonders schöne Blätter: Seine Braut Saskia (Silberstiftzeichnung, Abb. 16), die Judenbraut, Landschaftsstudien, darunter eine Ansicht von London. — Hendrik Avercamp, Willem Buytewech, Aelbert Cuyp, Adriaen van de Velde u. a.

Italienische Meister: Antonio Pollajullo, Aktstudie. — Sandro Botticelli, 84 Zeichnungen auf Pergament, in Silberstift und Feder, zu Dante's göttlicher Komödie, Domenico Ghirlandajo, Filippino Lippi, Perugino und seine Schule, Michelangelo, Madonna (Federzeichnung). — Unter den Zeichnungen der späteren Zeit besonders viele und gute Blätter von Giovanni Battista Tiepolo, Francesco Guardi und Pietro Longhi.

Französische Meister: Jean Foucquet, Bildnis Ursins (Gemälde im Louvre). Claude Lorrain, reiche Sammlung von Landschaften. Antoine Watteau und seine Schule.

Englische Meister: Thomas Gainsborough, George Romney, John Flaxman.

II. Miniaturen. (Buchmalerei auf Pergament)

1. Handschriften aus allen Epochen (11.—16. Jahrhundert), besonders bedeutend ein Evangeliar Heinrichs II., Reichenau um 1020. — Leben der heiligen Benedicta (aus dem sog. „Trésor d'Origny“), französisch, 1312 datiert. — Südditalienische Bibel, von einem Giovanni da Ravenna im 14. Jahrhundert geschrieben, wahrscheinlich aus dem Besitz Papst Leo's X. — Die sog. Toggenburgbibel (Bodensee, 1411 datiert). — Gebetbuch der Maria von Burgund, Gemahlin des Kaisers Max († 1482), mit ausgezeichneten Miniaturen der Brügger Schule. —

2. Einzelminiaturen (Ausschnitte aus Handschriften) aller Schulen. Einige Hauptblätter: Englisch, 14. Jahrhundert, der



Abb. 16
Rembrandt van Ryn. Bildnis der Saskia. Federzeichnung

heilige Michael. — Schule Rogiers van der Weyden, Kreuz-
abnahme (für Kaiserin Eleonore, Gemahlin Friedrichs III.
um 1450 gemalt). — Lombardische Schule 15. Jahrhundert,
der heilige Georg.

III. Die Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts

Zwei bedeutende Neuerungen sind der graphischen Kunst um 1800 zugewachsen, die Erfindung des Steindrucks durch den Münchener Alois Senefelder und die des Holzstiches durch den Engländer Thomas Bewick. Beide waren mehr Handwerker als Künstler.

Der Steindruck ist im Gegensatz zu dem Reliefdruck des Holzschnitts und zum Tiefdruck des Kupferstichs ein Flachdruckverfahren. Die Zeichnung wird mit einer fettigen Tusche oder Kreide aufgetragen, und der Stein nimmt, nach chemischer Herrichtung, nur an den so gezeichneten Stellen die aufgewalzte Druckerschwärze an.

Das Kupferstichkabinett hat eine besondere Senefeldersammlung (Literatur und Drucke). Weitere deutsche Inkunabeln des Steindrucks von W. Reuter, G. Schadow, K. F. Schinkel, K. Blechen, später F. Krüger, alle in Berlin, F. v. Olivier, M. v. Schwind u. a. in Süddeutschland. Früh wurde der Steindruck in Frankreich gepflegt: der erste bedeutende französische Steindruckmeister ist Eugène Delacroix, in Spanien, etwa gleichzeitig, Francisco de Goya, der die Möglichkeiten der neuen Technik schon fast erschöpfte. Beider Werke sind im Kupferstichkabinett in bedeutender Zahl vorhanden, von Goya mehrere Unika und, nächst dem Prado, die größte Sammlung seiner Radierungen.

Bewick benutzte für seinen Holzschnitt (Holzstich) den Grabstichel statt des Messers und Hirnholz (quer zur Faser geschnitten) statt wie früher Langholz (längs der Faser geschnitten) und grub die Zeichnung ein statt sie auszusparen. Das Bild erhob sich also aus dem Weiß in verschiedenen Tonstärken des Schwarz. Die neue Technik wurde zumal für den Reproduktionsholzschnitt wichtig. Auch der raffinierte japanische Farbenholzschnitt machte in Europa Schule. Die modernen Künstler, nach des Franzosen Vallotton und des Eng-

länders Nicholson Vorgang, bevorzugen wieder große und einfache Gegensätze von Schwarz und Weiß in flächiger Zeichnung und schneiden ihre Stöcke selber. Hauptmeister und Vorbild ist der Norweger Edvard Munch.

Der Kupferstich erlahmte im 19. Jahrhundert gänzlich zur Reproduktionstechnik, die Radierung nahm, wenn man von Goya absieht, erst spät einen bedeutenden Aufschwung.

Um 1840 beginnt in mehreren Ländern eine starke Blüte der Holzschnittillustration. Namhafte und im Kupferstichkabinett gut vertretene Illustratoren sind:

Frankreich: Gigoux (Gil Blas), Johannot, G. Doré (Balzac, Rabelais), Gavarni und vor allem Daumier (La grande ville u. a.), letzterer aber hauptsächlich durch seine Steindrucke bekannt.

England: D. G. Rossetti, Morris, Burne Jones, Ch. Ricketts.

Deutschland: Adolph von Menzel (Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen, Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen, Kleists Zerbrochener Krug), Rethel (auch bedeutende Einzelblätter), Neureuther (Nibelungenlied), Schnorr von Carolsfeld, L. Richter und Graf Pucci (Kinderbücher).

Starke Bewegungen auf dem Gebiete der graphischen Kunst setzen erst wieder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein.

Deutschland: Adolph von Menzel, der bedeutendste deutsche Meister der Graphik im 19. Jahrhundert, ist im Kupferstichkabinett am vollständigsten vertreten. Hauptwerke außer den schon genannten Buchholzschnitten sind seine Radierungen schon aus den 1840er Jahren (Radierversuche, Näherin am Fenster); ferner die Versuche mit Pinsel und Schabeisen: die Armee Friedrichs des Großen (Steindrucke). Seine fruchtbarste Zeit sind die 1840er und 50er Jahre.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird das Interesse für den Bilddruck in Deutschland von neuem rege.

X Hagenmayer
Huggeler

Max Klinger, reiches Radierwerk voll bedeutender Ideen (besonders große Sammlung vorhanden), Karl Stauffer-Bern, meist Bildnisse, radiert, in fast schabkunstartiger Feinheit durchgearbeitet (das vollständige Werk, in vielen Zustandsdrucken), Wilhelm Leibl, der nur gelegentlich zur Radiernadel griff. In Karlsruhe Hans Thoma (Radierungen und Steindrucke volkstümlichen und landschaftlichen Inhalts). Seiner Schule entstammen die Radierer Graf Leopold Kalckreuth und Adolf Schinnerer, letzten Endes auch Fritz Boehle, dessen starr plastische figürliche Radierungen eine Zeitlang sehr beachtet wurden. In Berlin Käthe Kollwitz, Schülerin Stauffer-Berns (Radierzyklen: Ein Weberaufstand, Bauernkrieg; Steindrucke, vornehmlich soziales Elend darstellend, zahlreiche Selbstbildnisse). Die Werke der drei Hauptmeister der Berliner Sezession, Max Liebermann, Lovis Corinth, Max Slevogt wurden fast bis zur Vollständigkeit gesammelt. Ferner Walter Leistikow (Steindrucke von Grunewaldseen), Hans Meid (u. a. radierte Folge Don Juan). Von Emil Orlik radierte Bildnisse bekannter Zeitgenossen; er belebte das Interesse für den Farbenholzschnitt und Farbensteindruck, der von vielen gepflegt wurde: Volkmann, Kampmann, L. v. Hofmann. Radierungen und Steindrucke von Grossmann, Purrmann, Lehmbruck.

Neue Richtungen in Deutschland: Franz Marc, Lyonel Feininger, Paul Klee, in Anlehnung an den Kubismus. — Die Expressionisten Emil Nolde, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner (Abb. 17), Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Max Beckmann. — Bildnisse und Buchillustrationen in Steindruck von Oskar Kokoschka. Figürliche Holzschnitte und Steindrucke von Ernst Barlach. — Satirische und zeitkritische Steindrucke und Radierungen von Kubin, Pascin, Grosz und Dix. Künstler der „neuen Sachlichkeit“: Alexander Kanoldt, Wilhelm Heise, Georg Schrimpf.

England: Die Radierung wird, nach bescheidenem Vorgang von Old Crome, Cotman, Read, Geddes u. a. seit etwa 1860 durch den Arzt Francis Seymour Haden und den Amerikaner Mc. Neill Whistler neu belebt. Der erstere schulte sich an Rembrandt, der letztere, ein kapriziöser, geist-



Abb. 17

Ernst Ludwig Kirchner. Brennendes Haus. Holzschnitt

reicher Zeichner, gelangte schließlich in seinen Landschaften zu einer völligen Auflösung des Linearen in atmosphärischen Dunst und flimmerndes Licht (Hauptfolge die „Venice Set“). Bedeutende Werke beider im Kabinett vorhanden. Sie blieben bis heute in England verehrte Vorbilder. Schüler Whistlers sind Joseph Pennell (Folge der „Wolkenkratzer“ und andere

Architekturradierungen und Steindrucke) und D. Y. Cameron. Alphonse Legros, allegorische Radierungen, von Millet beeinflusst. Frank Brangwyn radierte Landschaften und Bauten mächtigen Formats, Muirhead Bone zarte Kaltnadelarbeiten von Landschaften, Bauten und Bildnissen.

Der Steindruck wurde in England zu keiner Zeit besonders gepflegt. Der bedeutendste Meister der Frühzeit war Bonington. Seit 1890 etwa wurde durch Whistler, der etwa 160 Steindrucke schuf, das Interesse geweckt. Bildnisse von Will, Rothenstein. Feine Aktgruppen von Ch. H. Shannon.

Frankreich: Von dem größten Meister des Steindrucks nach Delacroix, J. H. Daumier, dem Schöpfer der politischen Karikatur in Frankreich, ist eine fast vollständige Sammlung z. T. in Probedrucken vorhanden, ebenso von dem gleichzeitigen, weniger bedeutenden Pariser Modezeichner Paul Gavarni. Die neuere französische Radierung beginnt mit den Architekturblättern des Charles Méryon. Reich vertreten die Graphiker der Schule von Barbizon: Rousseau, Daubigny, Corot und Millet. Die Impressionisten Manet, Degas, Renoir, Pissarro, der Bildhauer Rodin. — Umfangreiche Sammlung der Lithographien von Henri de Toulouse-Lautrec, dem Schilderer der Pariser Bohème und feinsten Meister des Steindrucks, den Frankreich in neuerer Zeit hervorgebracht hat. Von ihm auch Farbensteindrucke, ferner von Signac und Vuillard. Für die Entwicklung des modernen Holzschnitts sind die eigenhändig gedruckten Blätter von Paul Gauguin wichtig. Von Graphikern der neuesten Zeit sind Picasso, Derain, Maillol, Matisse, Utrillo u. a. vertreten.

Niederlande: In Belgien sind nur wenige Graphiker von Bedeutung zu nennen. Félicien Rops ist bekannt durch seine Radierungen erotischen, z. T. perversen Inhalts. Bedeutend und eigenartig ist James Ensor, von dessen die feste Form zugleich auflösenden und belebenden Radierungen meh-

n. rere Proben vorhanden sind. — In Holland waren mehrere
e- vorzügliche Landschaftler auch als Radierer tätig: J. B. Jong-
en kind, der freilich in Frankreich lebte, A. Mauve, W. Mes-
en dag und Jacob Maris; Matthijs Maris' Radierungen
von Märchenprinzessinnen sind technisch unvollkommen, ha-
rs ben aber einen fremdartigen Reiz. Alle sind sehr selten. Am
g- wirksamsten war Jozef Israels, dessen schlichte und naive
n- Radierungen im Kabinet ausgiebig studiert werden können.
l,

ks Nordlande: Von Carl Larsson Radierungen von Pariser
en Schulung und Steindrucke in seiner plakathaften, farbigen
1g Manier. Reiches Werk von Anders Zorn: Bildnisse und Akte
i- in raffinierter, freilich stets gleicher Radiertechnik. Land-
a- schaftsradiierungen des Norwegers Erik Werenskiöld. —
en Von dem größten Meister der nordländischen Kunst, Edvard
en Munch, der auf die neueste europäische Kunst, besonders auf
a- die deutsche, bedeutend eingewirkt hat, besitzt das Kupferstich-
n- kabinett eine große, mit besonderer Liebe gepflegte Sammlung.
le Von seinen Bildnisradierungen, seinen aufrüttelnden Darstel-
ld lungen des Lebenskampfes, Landschaften, Tieren usw. in Stein-
er druck, Radierung und Holzschnitten ist alles Wichtige zu-
e, sammenegebracht worden.

Auch der Abteilung für neuere Graphik ist — neben einer
umfangreichen Sammlung illustrierter Bücher des 19. und
20. Jahrhunderts — eine Handbibliothek mit auf die Bild-
druckkunst dieser Zeit bezüglicher Literatur historischen,
technischen und monographischen Inhalts angegliedert, die
den Benutzern der Sammlung zur Verfügung steht.

a. Literatur: F. Lippmann, Der Kupferstich, 6. Aufl. —
er M. I. Friedländer, Der Holzschnitt, 3. Aufl. — Die Zeich-
h nungen alter Meister im Kupferstichkabinett (beschreiben-
1- des Verzeichnis) herausgeg. v. M. I. Friedländer: Die deut-
te schen Meister, bearbeitet v. E. Bock, 2 Bde; Die nieder-
1- ländischen Meister, bearbeitet v. E. Bock u. I. Rosenberg,
2 Bde. Elfried Bock

ALFRED MESSELS NEUBAUTEN

(Pergamon-Museum / Vorderasiatisches Museum / Deutsches Museum)

Auf Friedrich Wilhelm IV., den „Romantiker auf dem preußischen Throne“, geht die Idee zurück, die von Spree und Kupfergraben umflossene Halbinsel im Herzen des friderizianischen Berlin zu einer „Freistätte der Künste und Wissenschaften“ zu gestalten. Die forumartige Anlage war gedacht als eine Residenz des Geistes, in der sich Museumsgebäude, Plätze, Denkmäler, Säulenhallen um ein sie alle überragendes tempelartiges Gebäude mit Hör- und Festsälen gruppieren sollten, das Ganze zugleich ein monumentales Denkmal für die Regierungszeit des Königs. Das „Neue Museum“ Stülers und Stracks „Nationalgalerie“ bilden Teile dieser großartig gedachten Anlage. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde zweimal versucht, im Wege der architektonischen Wettbewerbe eine Lösung für die Gesamtbebauung der Museumsinsel zu finden. Nachdem Ihne auf der Inselfspitze das Kaiser-Friedrich-Museum errichtet hatte, war die künstlerische Aufgabe: eine Mehrheit von Sammlungsgebäuden auf dem ungünstigen, überdies von der Stadtbahn durchschnittenen Raum zwischen Kaiser-Friedrich-Museum und Neuem Museum unterzubringen, noch wesentlich erschwert worden. Wilhelm von Bode stellte 1907 das museumstechnische Programm auf. Alfred Messel schuf die architektonischen Pläne, deren Durchführung nach seinem Tode (1909) Ludwig Hoffmann übernommen hat. Um einen Ehrenhof, das sog. „Museumsforum“, legen sich die drei Flügel der Messelschen Museumsbauten. Die Mitte nimmt das neue Pergamon-Museum ein. Ihm wird eine tempelartige Eingangshalle vorgelagert, zu der die Besucher von der Straße am Kupfergraben her über eine noch nicht gebaute Brücke und über das noch unvollendete Forum gelangen werden. Der Nordflügel der Neubauten ist das „Deutsche Museum“. Sein Treppenhaus ist mit dem ersten Stockwerk des benachbarten Kaiser-Friedrich-Museums durch einen die Stadtbahngleise überbrückenden Übergang verbunden. In den Südflügel der Messelbauten teilen sich die „Vorderasiatische Abteilung“ (Erdgeschoß) und die „Islamische Kunstabteilung“ (Obergeschoß), das Haus trägt den Namen

„Vorderasiatisches Museum“ und ist mit dem ihm benachbarten „Neuen Museum“ Stülers durch einen Übergang verbunden. Der Besucher kann von der Monbijoustraße (Kaiser-Friedrich-Museum) bis zum Lustgarten (Altes Museum) oder umgekehrt den gesamten Museumskomplex durchwandern, ohne eine Straße überschreiten zu müssen.

DAS NEUE PERGAMON-MUSEUM

Um das Hauptstück der Berliner Antikensammlungen, den Altar von Pergamon, würdig aufstellen zu können, schuf man ihm nach seiner Zusammensetzung ein eigenes Heim, das alte Pergamonmuseum. Aber bereits nach sechs Jahren mußte es im Rahmen der Erweiterungspläne dem großen Neubau Platz machen. In diesem gehört der ganze Mitteltrakt der Antikenabteilung, deren Schätze an griechischer und römischer Architektur, sämtlich Ergebnisse der Ausgrabungen der Berliner Museen, hier aufgestellt sind. Man soll künftig von der Wasserseite her, am Kupfergraben, auf das Forum und von dort durch eine Eingangshalle und eine breite vorgelagerte Galerie in den Mittelraum des Gesamtgebäudes gelangen, der dem Pergamonaltar allein vorbehalten ist. Bis auf weiteres wird dagegen der Zugang entweder von der Vasensammlung im Stülerbau her oder vom Kaiser-Friedrich-Museum aus erfolgen. Trotzdem wird die Beschreibung billigerweise mit dem Hauptsaal (III) beginnen.

Der große Altar von Pergamon, dessen Entdeckung und Bergung Karl Humann und dessen Erwerbung Alexander Conze verdankt wird, wurde in der ersten Hälfte des 2. vorchristlichen Jahrhunderts, wahrscheinlich von König Eumenes II., als Dankesmonument errichtet. Er zählte im Altertum bereits zu den Wundern der Welt. Diesen Ruf dankte er vor allem seinem herrlichen Reliefschmuck, dem gewaltigen, über 120 m langen Fries mit der Darstellung des Kampfes der hellenischen Götter gegen die erdgeborenen Giganten. War diese

Schöpfung schon im Altertum eine sehr beachtliche Leistung, die der Erbauer nur durch Berufung vieler Künstler aus verschiedenen griechischen Kunstzentren bewältigen konnte, so ist uns heute der pergamenische Fries der Hauptrepräsentant der großen hellenistischen Barockkunst. Wie sehr aber hier Skulptur und Architektur sich zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließen, das hatte die Aufstellung in dem engen alten Pergamonmuseum nicht recht zu veranschaulichen vermocht. Der Gedanke, lieber nur einen Teil, die Westseite mit der Freitreppe, wieder aufzubauen, diesen Teil aber in einem gewaltigen Saal zu zeigen, der ein Zurücktreten und damit die Möglichkeit des Erfassens mit einem Blick gewährte, stammt von Messel. Er vermied die Wiederherstellung des Gesamtbaues, für dessen Unterbringung ein um ein Vielfaches größerer Saal nötig gewesen wäre. Für die Aufstellung der übrigen Friesteile sah er die anderen Wände des Saales vor. Dadurch kommt nun allen Friesen das gute Oberlicht zugute. Das trifft besonders für den gegenüber der Treppe aufgestellten Ostfries zu, dessen Front im Altertum die Hauptseite bildete, weswegen hier auch die Hauptgötter von den besten Künstlern dargestellt sind.

An den Friesen selbst ist nichts Figürliches ergänzt worden. Auch von der Architektur sind viele Stücke antik. Besonders in dem linken Vorbau, den Abbildung 18 wiedergibt, ist von jedem Bauglied wenigstens ein Stück im Original eingefügt worden, so sind z. B. die vier Frontsäulen, mit Ausnahme der Eckkapitelle, ganz alt. Weitere Originalstücke, die als Beleg für die ausgeführte Rekonstruktion gelten, werden für Studienzwecke im Magazin aufbewahrt.

Im Altertum führte die große Freitreppe in einen Hof, an dessen Wänden in flacherem Relief mehr klassizistischen Stiles eine Bilderchronik das Leben des Telephos, des mythischen Ahnherrn der Dynastie, schilderte. Dieser Fries ist ungleich stärker zerstört als der große, seine Abfolge ist nur teilweise gesichert. Mit Ausnahme kleiner Stücke hat das Vorhandene in einem

Oberlichtsaal (IV) Platz gefunden, der, wenn auch beträchtlich kleiner als der ehemalige Hof, diesen ersetzt und von dem Besucher auf der Freitreppe zu erreichen ist. An der Stelle, wo der bis auf geringe Reste zertrümmerte eigentliche Opferaltar gestanden hat, ist im Boden ein Mosaik eingelassen, das aus dem größten der hellenistischen Herrscherpaläste auf der Burg von Pergamon stammt.

Geht man die Freitreppe des Altars hinab und wendet sich rechts in den anschließenden Nordsaal (II), den man von der Deutschen Abteilung her kommend zuerst betritt, so fällt der Blick zunächst auf eine Kolossalstatue der Athena aus der Bibliothek von Pergamon, eine antike Kopie der berühmten Goldelfenbein-Parthenos des Phidias. Im Hintergrund ist eine Fassade des ionischen Zeus-Sosipolis-Tempels von Magnesia am Mäander unter Verwendung von Originalsteinen aufgebaut. Er gehört, wie alles in diesem Saal, der hellenistischen Periode an. Während die Reste des Athenatempels von Pergamon in der Nordostecke fast ausschließlich aus Originalstücken bestehen, zeigen die beiden großen Säulenpaare an den Längswänden ein besonderes Aufstellungsprinzip: die Originalstücke sind in Augenhöhe belassen worden, die höher hinauf folgenden Aufbauteile sind in Kunststein nach Abgüssen ergänzt. Beide Male wurden zwei Säulen mit ihrem Gebälk in ganzer Höhe aufgerichtet, weil erst damit das Verständnis für die Proportionen geweckt werden kann. Der Beschauer soll zwischen die Säulen treten und anders als vor leeren Reißbrettzeichnungen die Architektur räumlich fühlen können. Die Originalgebälke daneben ermöglichen Studien; man kann an ihnen ermessen, mit welchen Einzelmitteln die Wirkung in der Höhe erzielt worden ist. Die Auswahl der Stücke ist von besonderer Bedeutung: den Athenatempel von Priene schuf Pytheos, der Erbauer des Mausoleums zu Halikarnaß, eines der sieben Weltwunder, Alexander der Große ließ den Athenatempel auf eigene Kosten beenden; hier vereinigten sich also der gewal-

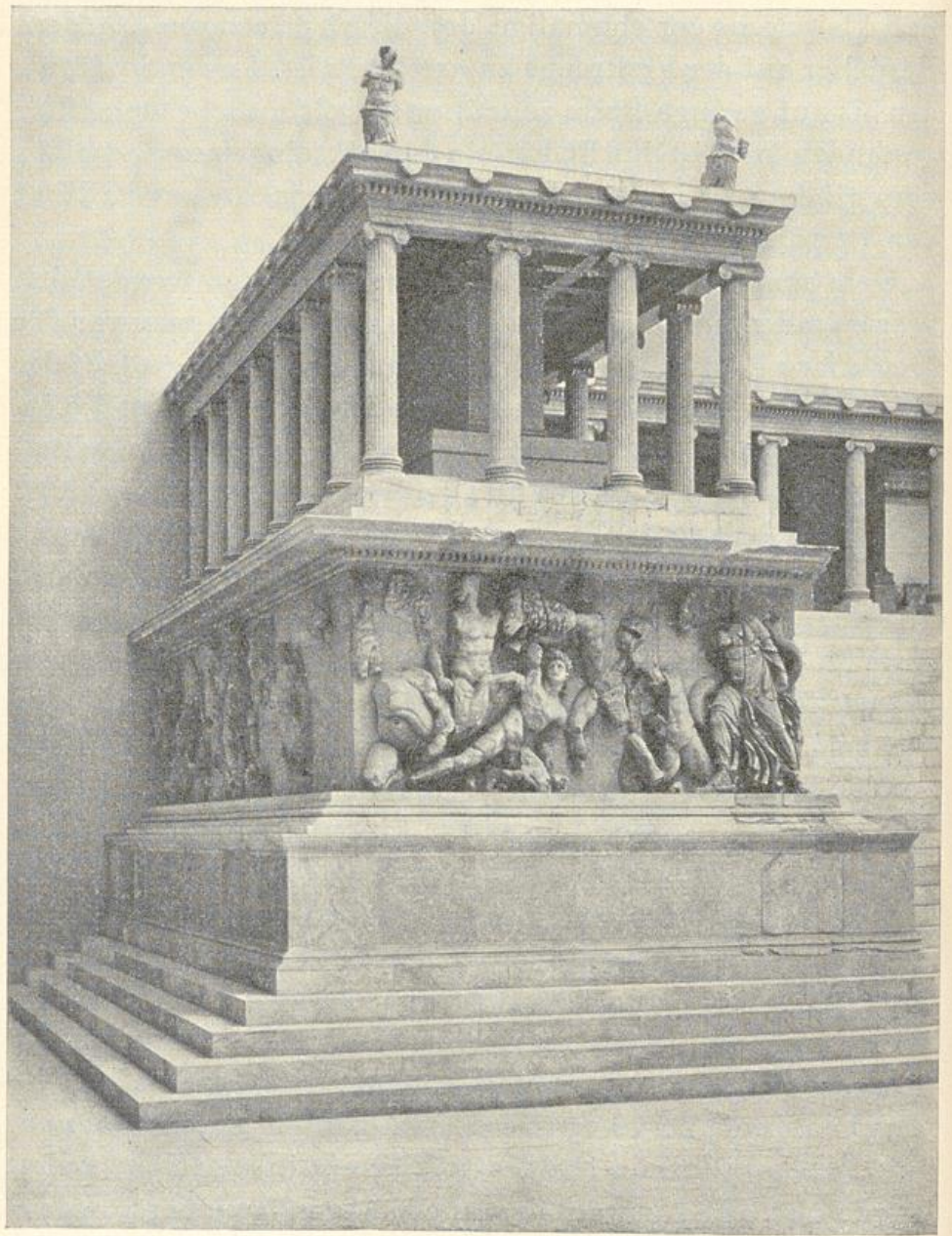


Abb. 18
Westflügel des Pergamonaltars

tigste Bauherr und der führende Architekt des 4. Jahrhunderts. Der Artemistempel von Magnesia aus dem Zeitalter der sinkenden griechischen Freiheit ist von Hermogenes gebaut, der als ein Gewährsmann des Vitruv auf die Baukunst des Abendlandes entscheidenden Einfluß gewonnen hat. Wie an dem älteren dieser ionischen Tempel der Bildfries fehlt, an dem jüngeren jede Säule anders ornamentiert ist, so haben alle sonst in dem Saal aufgestellten Proben ihre Besonderheiten, die von der üblichen Vorstellung griechischer Architektur abweichen; hier steht eine dorische Säule auf einer Basis — ein sonst ungewohnter Anblick —, dort zeigt eine dorische Halle ionisches Zahnschnittgebälk. Wie souverän die hellenistische Baukunst mit den überkommenen Stilformen zu schalten versteht, verdeutlicht am schönsten der vollständige Aufbau der Eingangshalle zum Athenaheiligtum auf der Burg von Pergamon aus derselben Zeit wie der Altar. Die Waffenreliefs an der Brüstung des Oberstocks sind Abgüsse. Wegen ihrer kriegsgeschichtlichen Bedeutung sind die Originale mehr in Augenhöhe an den Wänden angebracht worden. Rechts daneben ist eine Ecke des Rathauses von Milet aufgebaut, an dessen Fassade zwischen Halbsäulen dekorative Schilde mit Fenstern abwechselten. Links von der Athenahalle steht eine Ecke der Eingangshalle zu dem Vorhof des milesischen Rathauses, neben ihr ein Viertel eines der mächtigen Kapitelle des Tempels von Didyma.

Eine Tür führt hier in einen niedrigeren Nebensaal (I), in dem die nicht zahlreichen, zum Teil aber sehr beachtenswerten Architekturreste älterer Zeiten Aufstellung gefunden haben. Eine chronologische Betrachtung müßte an der Rückwand dieses Raumes beginnen. Das hinterste Kabinett birgt Originale altionischer Architektur, wovon der Wiederaufbau einer Ecke des Poseidonaltars von Monodendri bei Milet, Reste des Heratempels von Samos und daneben das wundervolle Antenkapitell aus Didyma zu erwähnen wären. Im mittleren

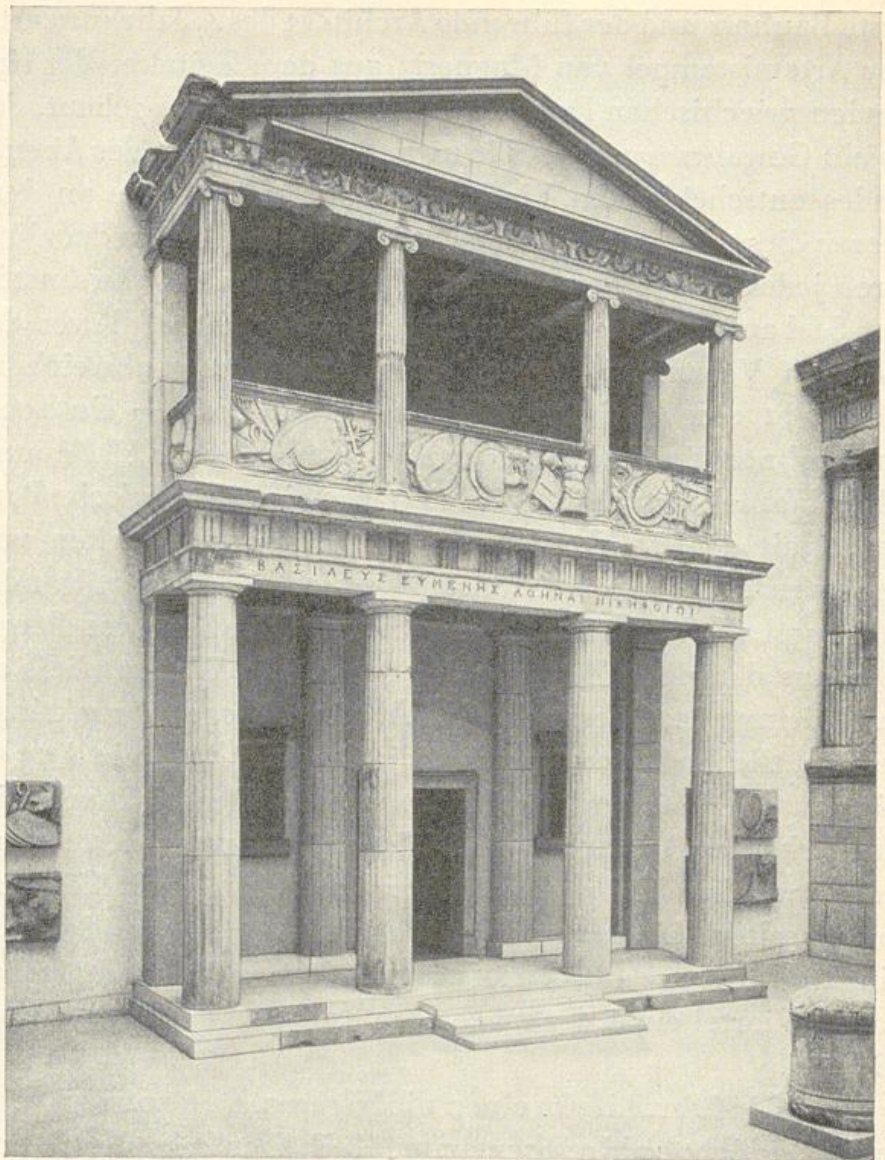


Abb. 19

Teil sind dorische Reste, sämtlich aus Olympia, aufgestellt. Im letzten folgen spätere Einzelstücke, die, wie ein Wasserspeier vom Zeustempel zu Olympia, noch klassischer Zeit oder, wie die anmutigen Ornamentproben vom kleinen Tempel von Didyma, schon hellenistischer Kunst angehören. Dazu gesellen

sich buntfarbige Terrakotten, die zur Verzierung der Dächer gedient haben.

Auf der anderen Seite des Pergamonaltar-Saales ist der Südsaal (V) der römischen Baukunst gewidmet. Eine Statue des Kaisers Trajan grüßt hier beim Eintritt. Alles aber beherrscht der große Aufbau des Marktttores von Milet an der westlichen Längswand. Um die Mitte des 2. Jahrh. n. Chr. von einem Privatmann gestiftet, legt der Bau ein Zeugnis ab von dem Glanz und Reichtum der großen Seestadt in der römischen Kaiserzeit. Gegenüber den griechischen Bauten neigen die römischen zu einer Überladung mit Ornament. Die Bogen-nischen mit Statuenschmuck und der durchbrochene Hauptgiebel sind barocke Erscheinungen; reizvolle Durchblicke durch die zierlichen tabernakelartigen Vorbauten hat man von den Pfeilern des Mittelttores aus. Gegenüber ist eine Ecke des römisch-korinthischen Trajanstempels und eine andere des römisch-ionischen Caracallatempels von Pergamon wieder aufgerichtet, beide im aufgehenden Teil ergänzt. Doch sind die Eckbekrönungen Originale. Weitere Stücke stehen an der Südwand des Saales. Den Trajanstempel umgab auf drei Seiten eine große Säulenhalle, von der ein Stück gegenüber dem Markttor wiederhergestellt ist. Nicht hierzu gehört der vorgelagerte, reich verzierte Teil eines Rundbaues. Er ist ein Stück der Bekrönung des zylinderförmigen Grabmals der Carfinia aus Falerii von der Form etwa des Grabmals der Cäcilia Metella vor den Toren Roms. Ein Paar von roten Granitsäulen mit Gebälk, vom Hof des Sonnentempels zu Baalbek, zeugt von der erwachenden Vorliebe für verschiedenfarbiges Material in der römischen Kaiserzeit. Mehrere Proben schöner Architekturglieder ebendaher haben vor und in der Trajanshalle (VI) Aufstellung gefunden. In ihrer Mitte steht ein monumentaler steinerner Dreifuß aus dem Rathaus von Milet. Unter den sonstigen im Saal verteilten Originalen verdient noch eine Basis vom Concordiatempel des

Augustus Beachtung. Den zeitlichen Abschluß bildet der Abguß eines spätrömischen Tores aus Sia im Ostjordanland. Seine Ornamentik verrät Tendenzen, die in gleicher Weise zur byzantinischen wie zur islamischen Kunst überleiten.

In der Mitte des Saales liegt ein Mosaikfußboden aus einem römischen Hause in Milet, mit der Darstellung des Sängers Orpheus inmitten der Tiere, dabei jagende Eroten. Die bildlosen Stellen waren von den hufeisenförmig gruppierten Speisefasos bedeckt. So wird durch die Buntheit des Fußbodens wenigstens die Erinnerung an die Farbigekeit der antiken Architektur wachgerufen, die sich keineswegs nur auf die Innenräume beschränkt hat. Angesichts der anschließenden Räume der vorderasiatischen Abteilung mit den lebhaft bunten Ziegelfassaden ist es nicht ohne Bedeutung darauf hinzuweisen, daß sich auch die griechisch-römischen Bauten durchaus nicht in kalter Steinfarbe präsentierten. So haben sich u. a. auch an einigen Stellen der Ornamentik des Marktttores noch rote und gelbe Farbspuren gefunden. Die Unmöglichkeit einer zuverlässigen Ergänzung und die falsche Wirkung solcher Bemalung in der Beleuchtung unseres Klimas ließen farbige Versuche an den verschiedenen Aufbauten nicht ratsam erscheinen. Aber daß die Farbe im Altertum die Wirkung aller Bauten stark beeinflußt hat, steht außer Zweifel.

Von den drei Durchgängen des Marktttores führt der linke zu dem Verbindungsgang mit der Vasensammlung im Stülerbau. Der mittlere bildet den vorläufig alleinigen Zugang zur Vorderasiatischen Abteilung. Gleichsam wie ein Symbol für den Ausklang der antiken Baukunst im Osten erscheint dahinter die parthische Palastfassade.

DIE VORDERASIATISCHE ABTEILUNG

Geschichte der Sammlung

Die Keime der Vorderasiatischen Abteilung liegen in den Sammlungen antiker Kunstwerke. Nach zeitweiliger Verwaltung durch die Ägyptische Abteilung sind 1899 die damals vorhandenen vorderasiatischen Altertümer von dieser gelöst und als selbständige Sammlung Fr. Delitzsch übergeben worden. Den Kern des Bestandes an Kunstwerken bildeten seit 1883 die großen Alabaster-Orthostatenplatten aus *Nimrud*, dem alten *Kalach*, einer assyrischen Residenz des 9. Jahrhunderts v. Chr., zumeist von den Wänden des Palastes Asurnasirpals (885—859). Überlebensgroße Gestalten des Königs, seiner Diener und schützender Dämonen sind auf ihnen im Relief wiedergegeben. Ebenfalls zum frühen Besitz gehört einer der schönsten babylonischen Grenzsteine, der „Kudurru“ des Königs Merodach-Baladdan (722—711) dessen Relief den Herrscher und den mit Land zu beleihenden Großen, Namens Bêl-ache-erba, in wundervoll klaren und zierlichen Formen darstellt, sowie eine ungewöhnlich reiche Sammlung vorderasiatischer Siegelrollen und Gemmen aus den verschiedensten Epochen, endlich palmyrenische und südarabische Bildwerke (und Inschriften).

Der andere Teil des alten Bestandes ist vor allem epigraphischer Art:

Zumeist Tafeln und Täfelchen aus gebranntem und ungebranntem Ton mit Keilinschriften des verschiedensten Inhalts. Zu den frühesten und bedeutendsten Erwerbungen dieser Art

gehört die bekannte Korrespondenz zwischen ägyptischen und vorderasiatischen Herrschern aus der Mitte des 2. vorchristlichen Jahrtausends. Die Tafeln, deren Hauptmasse nach Berlin gelangt ist (wesentliche Bestände besitzen ferner London, Kairo und Oxford), sind 1887 von Raubgräbern in *El-Amarna*, der Residenz Amenophis IV., gefunden worden. Einige dieser Dokumente, so die sich durch ganz ungewöhnliche Größe auszeichnende Liste der Geschenke, die der Mitanni-König Tusch-ratta bei Verheiratung seiner Tochter an Amenophis III. gesandt hat, werden später in der Schausammlung des Tontafelarchivs ausgestellt werden. Ferner ein äußerlich unscheinbarer Brief, in dem uns zuerst jene heute „hethitisch“ genannte Sprache entgegengetreten ist, die inzwischen (1905 bis 1907) durch die überraschenden Funde Winklers in *Boghazköi-Chattuschasch*, der Hauptstadt des Hethiterreiches, die Sprach- und Geschichtsforschung vor völlig neue Aufgaben gestellt hat. Auch von diesen hethitischen Urkunden, deren Hauptteil Eigentum des Konstantinopler Museums ist, besitzt die Vorderasiatische Abteilung wesentliche Stücke, von denen eine kleine Auswahl ebenfalls ausgestellt werden soll.

Dieser im Verhältnis zu den großen Londoner und Pariser Sammlungen kleine alte Bestand ist durch Ausgrabungsunternehmungen auf ein Vielfaches angewachsen. War man bisher auf Erwerbungen aus dem Kunsthandel und auf hochherzige Schenkungen angewiesen, so kam jetzt eine große Menge räumlich und zeitlich ohne weiteres festzulegender Funde von künstlerischem und geschichtlichem Wert herein.

Eine erste kleine Expedition war schon 1887 nach *Surghul* und *El Hibba*, zwei kleinen, sehr alten südmesopotamischen Ruinenstätten gegangen und hatte von dort Grab- und andere Funde des IV. und III. Jahrtausends mitgebracht, deren geschichtliche Stellung eigentlich erst nach dem Weltkrieg durch die Ausgrabungen von *Ur*, *Kisch* und *Uruk* ins rechte Licht gerückt worden ist.

Die Ausgrabung auf dem *Tell Halaf* bei der Chabur-Quelle in Nordmesopotamien, die M. Frhr. v. Oppenheim zwischen 1911 und 1913 veranstaltete, hat uns eine Anzahl kleiner Reliefplatten und einen großen Basaltvogel zukommen lassen, dazu werden noch keramische und andere Kleinfunde erwartet.

1898 wurde *Babylon* durch eine von der Deutschen Orient-Gesellschaft ausgerüsteten Expedition in Angriff genommen. Robert Koldewey bekam die Leitung, nachdem er bei einer 1897/98 vorausgegangenen Vorexpedition diese größte aller mesopotamischen Ruinenstätten in Vorschlag gebracht hatte. Der damalige Generaldirektor der Museen, Richard Schöne, war durch mitgebrachte Proben von babylonischen Schmelzfarbenziegeln bestimmt worden, sich für dies fast übergroße Werk einzusetzen.

Aufgabe war in *Babylon* insbesondere, die großen Königsburgen Nebukadnezars, die Tempel und die Stadtbefestigung, die Wohnhäuser und die Gräber zu untersuchen. Das Unternehmen ist bis 1917 durchgeführt, aber nicht zum Abschluß gebracht worden. Keramik, Kleinkunst, Schrifturkunden aus 2¹/₂ Jahrtausenden von 2000 v. Chr. bis 700 n. Chr. sind von dort zum Teil in unsere, zum anderen Teil in die Sammlungen von Konstantinopel und Bagdad gekommen.

Auch das von *Babylon* aus 1902/1903 mituntersuchte *Fara* schenkte uns einen Teil seiner Hinterlassenschaft, welche wie die aus *Babylon* mit dem Antiken-Museum in Konstantinopel geteilt wurde. Es sind eigenartige Stein- und Tongefäße, Schmuck und Geräte, vor allem aber Gruppen hochbedeutender Tontafeln, die aus bald nach 3000 v. Chr. entstandenen Schichten stammen.

In ebenso hohes Altertum hinauf reichen die Funde aus *Assur*, der ältesten assyrischen Tempel- und Königsstadt, die durch eine 1903 begonnene elfjährige Ausgrabung der Deutschen Orient-Gesellschaft, geleitet von W. Andrae, unter-

sucht worden ist. In ein fast vollständig wiedergewonnenes Stadtbild gliedern sich hier die Funde ein, welche zeitlich herabreichen bis ans Ende der parthischen Zeit im 3. nachchristlichen Jahrhundert.

1913/1914 war auch *Uruk* von der Deutschen Orient-Gesellschaft in Angriff genommen worden. Unter J. Jordans Leitung ist damals ein großer, in seleukidischer Zeit (2. vorchr. Jahrh.) errichteter, babylonisch gestalteter Tempel ausgegraben worden. Erst 1928 erfolgte die Weiterführung dieser Grabung mit Mitteln der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, und man ist dabei durch Teilung mit dem Irak-Museum zu Bagdad in den Besitz schöner Sammlungen ortseigentümlicher Bildwerke, Inschriften und Gebrauchsgegenstände von zum Teil noch unergündlichem Alter gelangt. Aus der mittleren Epoche, der kassitischen, um 1500 v. Chr., erhielten wir die Stücke einer merkwürdigen Ziegelrelieffassade von einem Innin-Ishtar-Tempel (s. S. 92), in dessen Gebiet sich die Ausgrabung der letzten Jahre bewegte.

Gliederung der Sammlung

Von den 15 Ausstellungsräumen der Sammlung werden zunächst nur die Säle 5, 4 und 3 mit dem Ishtar-Tor und der Prozessionsstraße zugänglich sein, dazu nur in dieser der Idee der Aufstellung widersprechenden Folge, da der eigentliche Zugang vom Kupfergraben und vom Forum her einstweilen nicht hergestellt werden konnte. Dieser Zugang wird später zuerst in den großen Kopfsaal 1 leiten, wo sich neben assyrischen Alabasterreliefs aus *Kalach* insbesondere die hethitischen und aramäischen Bildwerke, wuchtige Dolerit-Flach- und Rundbilder des II. und I. Jahrtausends v. Chr. befinden werden. Größtenteils stammen sie aus dem nordsyrischen Fürstensitz *Sendschirli-Scham'al*. Die schöne Doppelsphinxbasis und andere große Säulenbasen, Statuentteile, die kleinen fast grotesken Torlöwen, einige Basalt-Orthostaten mit Relief, z. B.

das schöne Relief des Fürsten Bar-Rekub mit seinem Schreiber, sind in den Palästen, das Relief der Königin mit der Dienerin am Speisetisch an einer Gruft gefunden. Zumeist gehört dies alles in die ersten Jahrhunderte nach 1000 v. Chr. Älter ist auch das große Basaltbild des Gottes Hadad aus *Gertschin* bei *Sendschirli* nicht. Es ist unten mit aramäischer Weihinschrift bedeckt.

Mit *Scham'al* verbunden ist auch die hier wieder aufgerichtete robuste Bild- und Inschriftstele des Assyrierkönigs Asarhaddon (680—669), die im südlichen Stadttor gefunden wurde und dort als Wahrzeichen der Eroberung von *Scham'al* aufgestellt war.

Wendet man sich nach durchgeführter Aufstellung im Kopfsaal nach links, so wird man dem inneren, hier in den alten Maßen errichteten Burgtore von *Scham'al* gegenüberstehen. Sechs dreifach lebensgroße, aus dem II. und I. Jahrtausend stammende Basaltlöwen (drei davon Originale) bewachen die beiden Durchgänge. Die beiden Tortürme tragen Reliefplatten, die als „Orthostaten“ einst die unteren Teile der Lehmziegelwände des südlichen der drei Stadttore von *Scham'al* und eines Palastes auf dem *Tell Halaf* (in Nordmesopotamien) panzerten.

Wer dieses Tor und seinen Torraum (2) geradeaus durchschreitet, gelangt nach *Babylon* in die Prozessionsstraße Marduks, des Stadtgottes von Babel. Einst von der fünffachen Länge unserer Wiederherstellung, 16 m breit zwischen zwei je 6 m dicken Festungsmauern, ein wenig in der Achse versetzt, führte sie auf das wichtigste alte Tor von *Babylon*, das Ishtar-Tor, hin. Zu beiden Seiten laufen die farbigen Relief-Löwen. Von den farbigen Zinnen der beiden Mauern und ihren Kavaliertürmen, sowie durch Senkscharten konnten die Verteidiger der Burg auf feindliche Eindringlinge wirken. Längs der Prozessionsstraße waren die weißen gelbmähnigen Löwen im Wechsel auf türkisblauem und dunkelblauem Grunde geordnet. Gelbe grünmähnige Löwen gab es nur auf

dunkelblauem Grunde. An Ort und Stelle ist kein einziger vollständiger Löwe mehr gefunden. Alle waren zu kleinen Brocken zerschlagen oder zerfallen. Es mußte daher die hellblauen und dunkelblauen Bildgründe auf die tief hinab zerstörten, aber dennoch ermittelten Mauervorsprünge, die höher ragende Kavaliertürme bedeuten, verteilt werden, wie es geschehen ist. Die Richtung der Löwen, den Ankommenden entgegen, ergibt



Abb. 21. Einer der Löwen der Prozessionsstraße

sich aus der Stellung der Stiere und Drachen in den Torleibungen, die an Ort und Stelle gefunden sind. Ebenso die Anordnung des Rosettenstreifens zwischen den beiden Gelbbändern. Über dem Löwenstreifen sind die Mauern bis zur Höhe der emaillierten Zinnen ergänzt.

Ein kurzer Durchgangsraum (4) fügt sich jetzt zwischen Straße und Tor ein als Vestibül für die Haupttreppe, die zur Islamischen Kunstabteilung hinaufführt. Er enthält in

zwei Reihen an den Wänden die rauhen Steinstelen assyrischer Könige (rechts) und hoher Beamter (links), sämtlich aus *Assur*. Diese so verschieden sorgfältig ausgeführten Denksteine tragen einfache Inschriften, die mit dem Worte salam: „Bild des . . .“ beginnen und sodann die Namen, Ämter und Titel der Inhaber bieten. Sie reichen von 1300—620 v. Chr.

Vor dem Ishtar-Tor lag in *Babylon* ein breiter, geräumiger Hof, hier annähernd dargestellt durch Saal 5. Unsere gewaltige Torfront gibt nur die des kleineren Außentores wieder, hinter dem ein mehr als doppelt so großes Innentor durch die innere Stadtmauer führte. Die Torhöhe hat das wahrscheinliche Maß von 15 m an den Türmen und 12 m an der Tür. Die Anordnung des Schmelzziegelschmucks ist durch die Funde an Ort und Stelle gut gesichert.

In einer zunächst fremdartig anmutenden Stempeltechnik stehen die Reliefs der Stiere und Drachen zumeist ohne Standlinie auf dem blauen Grunde, wechselnd weiß und gelb gefärbt, als seien die Flächen große bedruckte Teppiche, die oben und unten durch Reihen rosettenförmiger Nagelköpfe gehalten scheinen. Aber jene Technik wächst ganz natürlich aus dem Wesen des bildsamen Tonziegels heraus; es ist, als seien die Reliefs in die noch plastisch weiche Tonfläche eingedrückt.

Der Drache (*Muschrusch*) ist das heilige Tier des Marduk, der Stier ursprünglich das des Wettergottes Adad, der Löwe das der Göttin Ishtar, nach der das Tor benannt ist. Symbolisch weisen die Tiere also auf eine mächtige Göttertrias.

Zu beiden Seiten des Tores sind Teile der Hoffront des Thronsaales von der Königsburg in *Babylon* (der Südburg) angebracht, links wie rechts ein knappes Achtel der Breite und etwa nur die Hälfte der einstigen Höhe dieses imposanten Prachtbaues.

Sie sollen eine Anschauung vermitteln von der einst 55 m langen, wohl weit über 20 m hohen Front, die eine mittlere

große Bogentür und zwei kleinere Seitentüren besaß. Dazwischen standen auf einem Löwenfries die gemalten Säulen, von denen einiges in Fallage gefunden ist, mit dem Rahmen- und Leistenwerk der herrlichen farbigen Blüten- und Rankenfriesen, die nach langem Studium der Bruchstücke ermittelt sind.

Bei allen diesen Fronten von Thronsaal, Tor und Prozessionsstraße mußte und sollte vor allem die großartige Flächenwirkung dieser Schmelzfarbenkeramik durch große, hohe und breite Wandflächen und mit den Bändern und Streifen, die einst die Tierbilder und Säulenstellungen wie Teppichbordüren begrenzten, zur Geltung gebracht werden.

In technischer Hinsicht waren die Keramiker Nebukadnezars auf der Höhe: der Brand ihrer Formziegel, die Haltbarkeit ihres Schmelzes auf dem Scherben, die Schönheit der Farben, die Organisation des Versetzens in den Wänden sind kaum zu überbieten. Großartig ist der rücksichtslose Masseneinsatz des Materials. Es sind nicht dünne Fliesen, mit denen die Wände bekleidet waren, sondern der regelrechte Mauerstein ist Träger des Schmelzes — für uns heutige eine unerhörte Verschwendung.

Alle diese farbigen Wandflächen hat zwischen 600 und 550 v. Chr. der große Nebukadnezar II. in seiner Residenz errichtet. Die Arbeiten an ihrer Wiedergewinnung dauern seit Beginn der Expedition 1899 bis heute. Seit 1903 ist ein großer Teil der gesammelten Brocken hier in Berlin in äußerst mühseliger Arbeit, wie man leicht erkennen wird, zusammengesetzt worden.

Wer sich nun im Saale 5 umwendet und zurückblickt, oder wie es vorerst jeder tun muß, vom Saale des Milettores (also in umgekehrter Richtung) in das Vorderasiatische Museum eintritt, steht vor der Rekonstruktion einer Hoffront aus dem parthischen Palaste in *Assur* am Tigris, der einstigen ältesten Residenz der Assyrikerkönige, wo sich in

den Jahrhunderten um Christi Geburt, bis etwa 256 n. Chr., zeitweise der Sitz eines parthischen Satrapen befand.

Die Fassade ist eine Zeitgenossin des Milet-Tores (um 200 n. Chr.) Vier Hallen (Liwane) öffneten sich nach dem Palasthofe, die westliche hatte als Hoffront diese dreistöckige Blendarchitektur, welche die große Bogenöffnung umrahmte. Die Originalstücke davon sind nebenan ausgestellt. Die Fassade ist einmal als ganze, vielleicht bei einem Erdbeben, nach dem Hofe umgekippt und von den Ausgräbern dort arg beraubt vorgefunden, jedoch bis auf das letzte Maß und die letzte Form ermittelt worden. Wichtig ist sie als Bindeglied zwischen der altmesopotamischen und der berühmten sassanidischen Frontgliederung von *Ktesiphon*. Griechische Gliederung verschmilzt mit dem bodenständigen Rillen- und Bandwerk sowie mit dem iranischen, nach dem Hofe zu mit großem Bogen offenen Liwan-Raum, dessen geschlossene Rückwand wir hier unterdrücken mußten.

Nunmehr kann man von dieser „Liwan“-Halle aus durch die linke Saaltür den Anschluß an diese Spätzeit wiederfinden in dem kleinen Raum 6, der parthische, palmyrenische, früh-arabische und hellenistisch-orientalische Funde aus dem südlichen Mesopotamien enthalten wird.

In frühere Jahrhunderte führen uns die altiranischen, babylonischen, sumerischen Fundstücke der Säle 7 und 8, insbesondere die merkwürdige Eingangsfront mit Ziegelrelieffiguren wasserspendender Gottheiten von dem kassitischen Innin-Tempel in *Uruk* (15. Jahrh. v. Chr.). Sie sind aus Formen gedrückt, mit der Hand nachgearbeitet und vorerst einzigartig.

Im letzten Raum 9 dieser Folge treffen wir auf Kleinfunde aus den späten, durch die Assyrer zerstörten Fürstenpalästen der Burg in *Scham'al*: kleine Kunstwerke der Elfenbeinschnitzerei, Metalltechnik, Keramik; darunter befinden sich aber auch assyrische Waffen und Wagenzieren, wohl aus der Zeit der Kämpfe in und um *Scham'al*. Mancherlei Import-

ware vom Mittelmeergebiet her machen den Ort außerdem wichtig für die Forschung, die sich mit den Beziehungen zwischen Westen und Osten beschäftigt.

Aus Raum 9 gelangen wir wieder in das Burgtor von *Scham'al*, Raum 2. Dieses wird nun quer durchschritten, und verwandte Funde vom *Tell Halaf*, darunter der sonderbare



Abb. 22. Sumerische Tontafel aus Fara. Um 2700 v. Chr.

große Vogel, bieten sich in den Räumen 10 und 11 dar. Von 10 aus kann überdies die in originaler Größe wiederhergerichtete Gruft des Assyrikerkönigs Asurnasirpals II. (885—859) besichtigt werden. Sie liegt ein Geschoß tiefer, wie dereinst im alten Palaste zu *Assur*.

Umfangreiche Alabasterreliefs aus dem Palaste dieses großen und gewaltsamen Herrschers zu *Kalach* am Tigris finden wir in den folgenden Sälen 12 und 13 (einige schon im Kopfsaal 1).

Größere Denkmäler aus *Assur*, deren Zusammensetzung aus vielen kleinen Stücken gelang, wird man in Saal 12 finden, z. B. ein Kultrelief aus der Mitte des II. Jahrtausends und Basaltsäulen, die im 10. vorchr. Jahrhundert als Beutestücke aus westlichen Ländern nach *Assur* verschleppt sind. Letztere standen einst in der Reihe der Königsstelen, welche im Raum 4 Platz fanden.

Ebenfalls in Raum 12 befindet sich die Sammlung der Grabfunde aus *Assur*. Sie stammen aus Bestattungen der Pri-



Abb. 23. Alabaster-Relief Aurnasirpal II. 885—859 v. Chr.

vaten: Tonsärge, Schmuck und Gefäße, hier und da auch Waffen und ihre Bestandteile. Die Königsgräber waren ihrer beraubt.

Ferner hat uns *Assur* eine fast unübersehbare Menge inschriftlicher Funde gebracht, neben Dokumenten in aramäischer Sprache und hethitischer Hieroglyphenschrift vor allem Keilschrifttexte aus nahezu allen Epochen der Geschichte *Assurs*. Diese Tafeln gehören den verschiedensten Zweigen der akkadischen Literatur an. Aus mittellassyrischer Zeit ist herauszuheben ein u. a. familienrechtliche Bestimmungen

enthaltendes „Rechtsbuch“, das in einer Schausammlung ausgestellt werden wird. Außerordentlich reich ist ferner die Ausbeute an religiösen Texten: Epen, Hymnen, Beschwö-

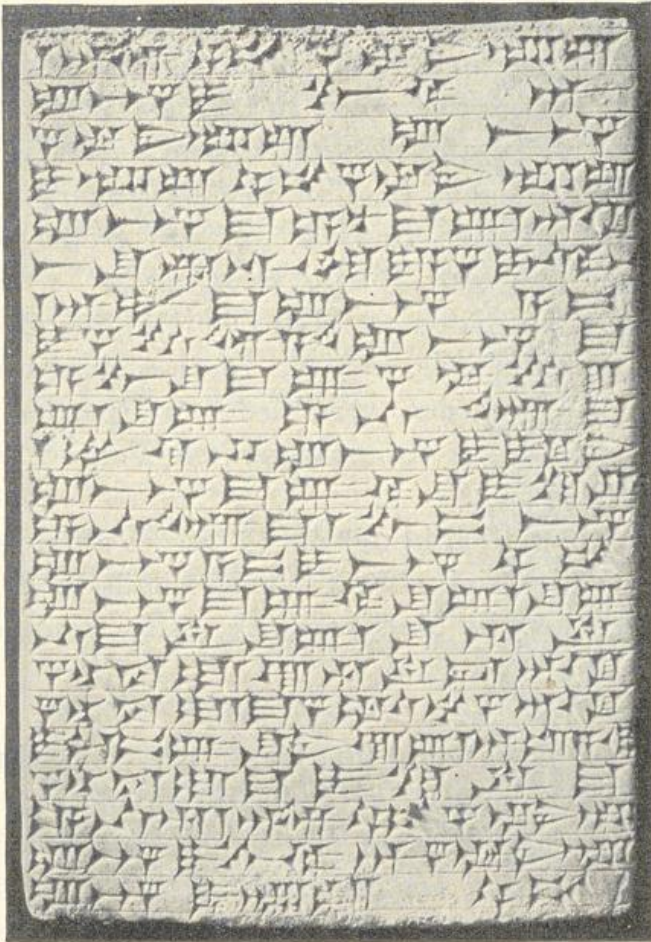


Abb. 24. Alabaster-Tafel Adadnirari's I. von Assyrien
1310—1281 v. Chr.

rungen, Ritualen, wie endlich an Urkunden juristischen und lexikalischen Inhalts. Hier werden auch Proben aus jenem hochbedeutsamen Fund von Tontafeln zu sehen sein, die uns die Grabung in *Fara* geschenkt hat. Sie sind der ersten Hälfte des 3. vorchristlichen Jahrtausends zuzuweisen und haben

besonders für die Keilschriftpaläographie hervorragende Bedeutung, das um so mehr, als uns neuere Forschungen in Südbabylonien, so auch die deutschen Grabungen in *Uruk*, in immer frühere Schichten der Schriftgeschichte zurückführen, so daß wir hoffen dürfen, in absehbarer Zeit nahezu von der Erfindung der Schrift an den Entwicklungsgang der Keilschrift lückenlos übersehen zu können.

In Saal 14 sind hauptsächlich Werke der sargonidischen Zeit des Assyrerreiches (8. und 7. Jahrhundert) zu finden, Alabasterreliefs, farbige Keramik und ein großer reliefierter Basalttrog aus dem Asur-Tempel in *Assur*.

Die hier in den Sälen 11 bis 14 vereinigten Objekte, zu- meist Ausgrabungsfunde, ergeben zusammengekommen ein lebendiges Bild von den verschiedenen Epochen der assyrischen Geschichte in ihrem gesamten Verlauf (von rund 3000 bis 606 v. Chr.).

In Raum 15 endlich klingt die Kunst des alten nördlichen Vorderasiens mit Originalwerken und Abgüssen der hellenistischen Zeit aus. Es sind kommagenische und parthische Altertümer.

Das Britische Museum überbietet uns beträchtlich mit seinen langen Reliefgalerien und Rundbildern aus *Kalach* und *Ninive*, und der Louvre mit seinen plastischen und inschriftlichen Schätzen aus *Susa* und aus *Tello* schlägt jeden Wettbewerb. Ebenso wenig können das Konstantinopler und das Angora-Museum an hethitischen Werken von uns überboten werden. Wenig besitzen wir wie alle anderen Museen an achämenidisch-iranischer Kunst. Nur die silberne Statuette eines Mannes (Abb. 24) und einige Steinreliefs geben hier einen Einblick.

Was uns befähigt, mit jenen großen Sammlungen in Wettbewerb zu treten, liegt auf anderem Feld. Überall ist der Versuch gemacht, die große Bauplastik in ein architektonisches

Bild einzuordnen, so z. B. auch unseren Altbesitz an Alabasterorthostaten der jung- und spätassyrischen Zeit. Sie sollen das architektonische Bild einiger Räume in *Kalach* und *Ninive* erstehen lassen. Das fordern sie als Bestandteile der Palastwände.

Auch die große chronologische Sicherheit, die wir durch die deutschen Ausgrabungen erhalten haben, können wir als ein Mehr buchen. Etwa zwei Jahrtausende von *Babylon* und drei Jahrtausende von *Assur*, dazu ein Jahrtausend von *Sendschirli* und nunmehr auch vier Jahrtausende von *Uruk* liegen hier vor unseren Augen ausgebreitet. —

Wir können in unseren Sammlungen verfolgen die sumerische, kassitische, alt- und neubabylonische, achämenidische, seleukidische, parthische Kultur im Süden und die mitannisch-subaräische, urartäische und früh- und spätassyrische im Norden bis in das Gebiet des Hethiterlandes, nach Kappadokien und nach Kommagene, und gelangen wieder südlich bis hinein nach Palästina und Südarabien (Jemen), hier allerdings meist nicht durch eigene Ausgrabungen. Bis an die Küsten des Mittelmeeres und des Roten Meeres gegen Westen hin, bis nach Armenien und Hochiran gegen Norden und Osten hin reicht also das Sammelgebiet der Vorder-



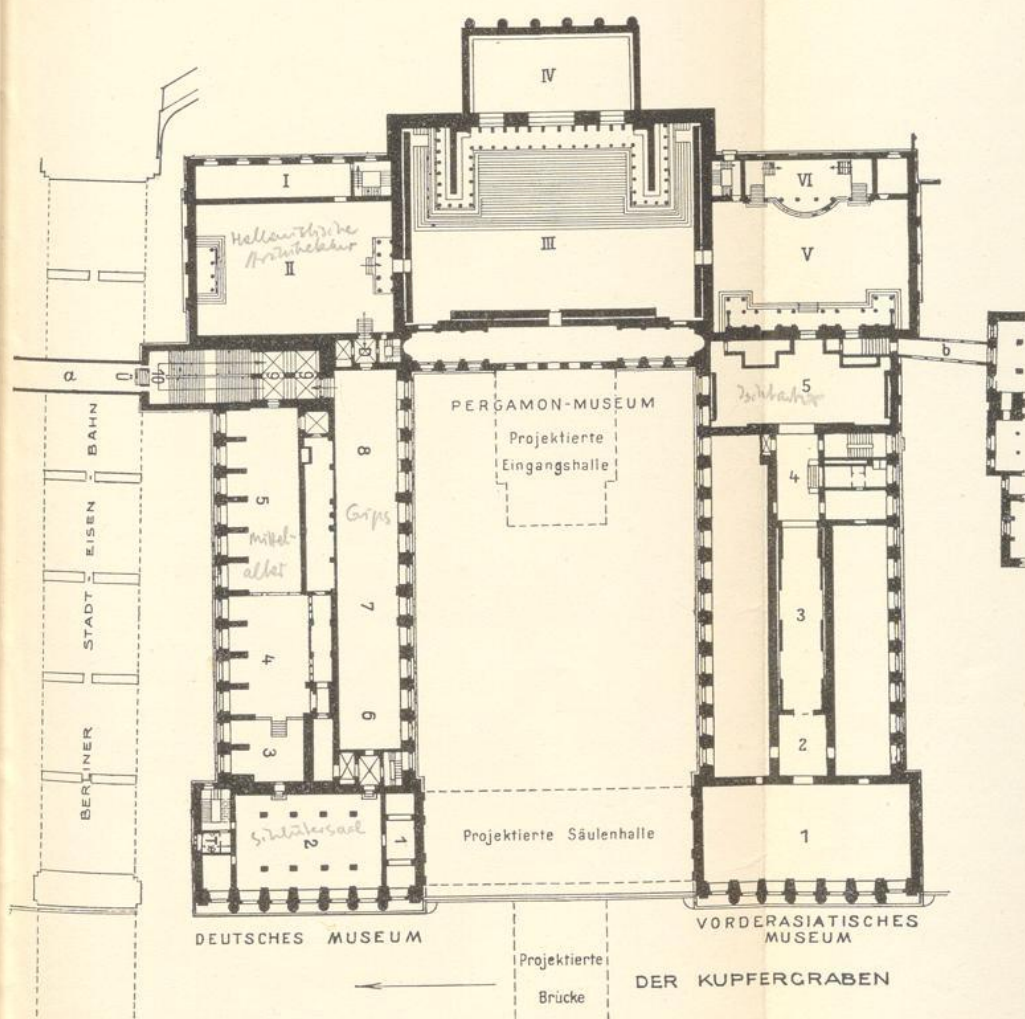
Abb. 25. Silberfigur
eines achämenidischen Persers.
4. Jahrhundert v. Chr.

asiatischen Abteilung. Daß es an Grenzfällen nicht fehlt, wird einleuchten. Der Vorstoß Alexanders des Großen hat, um nur zwei Beispiele zu nennen, griechisches Wesen tief in den Orient hineingetragen. Wir besitzen zahlreiche kleine hellenistisch beeinflusste Kunstwerke, insbesondere Tonfiguren, aus den Ausgrabungen in *Babylon*. Und auch ägyptische Kleinfunde fehlen nicht, die durch die Kriegszüge nach Westen und auf dem Handelsweg in den Besitz der Spätassyrier gelangt sind.

Damit schließt sich, auch äußerlich sichtbar, die vorderasiatische deutlich mit der Kultur der Mittelmeerländer zusammen. Aber dieser Zusammenhang ist ja viel tiefer begründet in dem, was der Okzident schon in früheren Jahrtausenden vom Orient empfangen hat. Auch dafür wird man handgreifliche Beweise in unserer Sammlung finden.

Walter Andrae

GRUNDRISS DER BERLINER MUSEUMSNEUBAUTEN AUF DER MUSEUMSINSEL



DEUTSCHES MUSEUM

- 1 Vorraum
- 2 Schlüttersaal
- 3-5 Originale des Mittelalters
- 6-8 Sammlung der Gipsabgüsse
- 9, 10 Vorraum und Treppenhaus

D Durchgang zum Antiken-Museum
(Saal der hellenistischen Architektur)
T Toiletten

PERGAMONMUSEUM

- I Frühgriechischer Saal
- II Hellenistischer Saal
- III Altarsaal
- IV Telephossaal
- V Römischer Saal
- VI Trajanshalle

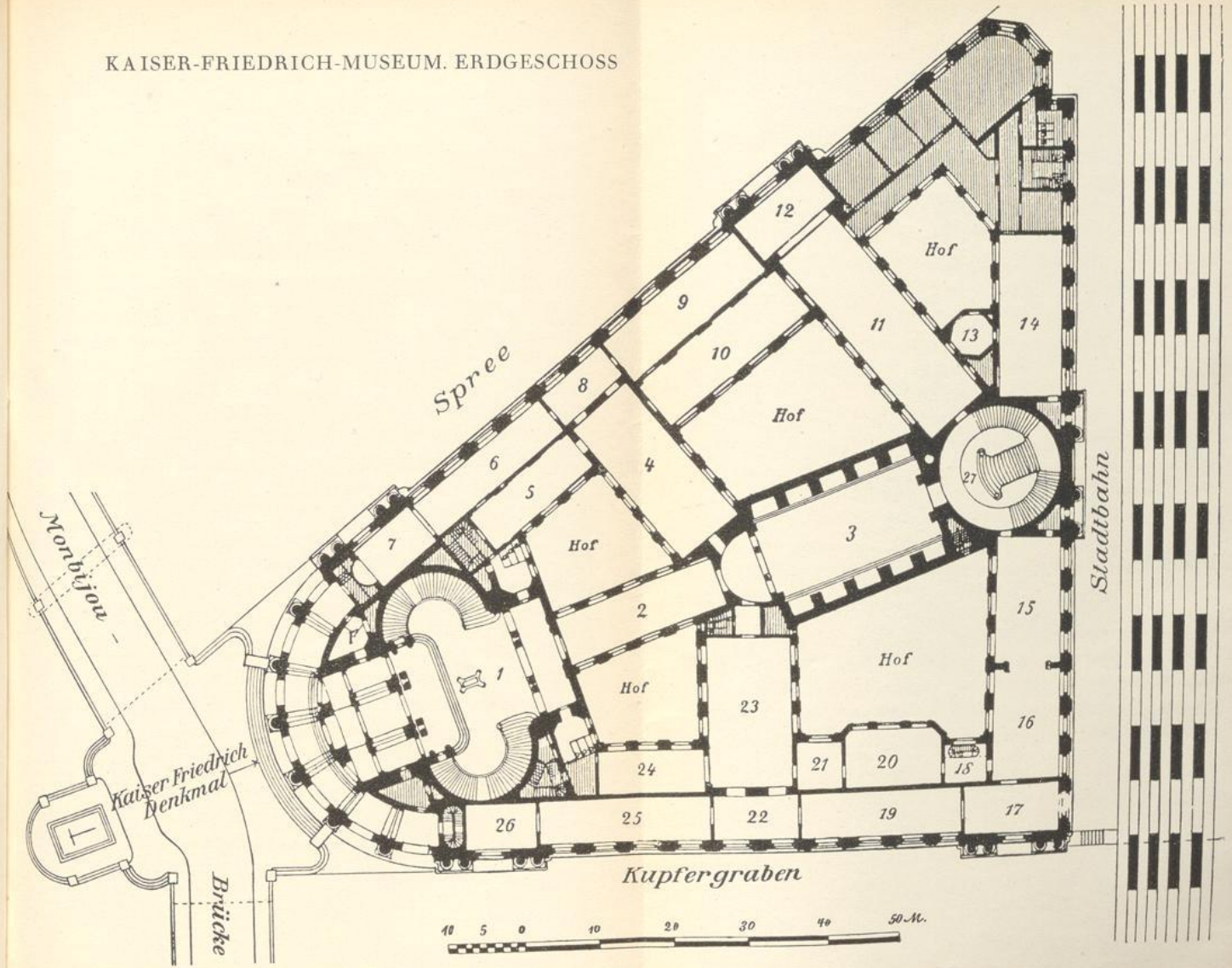
VORDERASIATISCHES MUSEUM

- 1-2 Vorläufig geschlossen
- 3 Prozessionsstraße aus Babylon
- 4 Stelenraum aus Assur
- 5 Ischtartor-Saal

a Übergang zum Kaiser-Friedrich-Museum
b Übergang zum Alten Museum



KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM. ERDGESCHOSS





DIE ISLAMISCHE KUNSTABTEILUNG

Entstehung

Die Islamische Kunstabteilung wurde im Jahre 1904 auf Veranlassung von Wilhelm von Bode begründet durch Schenkung einer von ihm zusammengebrachten Serie von Orientteppichen, durch Überweisung vereinzelter Objekte aus den Beständen des Kunstgewerbe- und Völkermuseums und durch leihweise Überlassung der umfangreichen Sammlung Sarre. Sie erhielt mit der damals als Geschenk des Sultans an den Kaiser nach Berlin gelangten Prunkfassade von Mschatta im Erdgeschoß des neu errichteten Kaiser-Friedrich-Museums eine vorläufige Unterkunft und wird erst nach der Fertigstellung des Südflügels der Museumsneubauten in dessen oberem Stockwerk ihre endgültige Aufstellung finden.

Die Abteilung ist in dem Vierteljahrhundert ihres Bestehens durch Erwerbungen im Orient und im europäischen Kunsthandel sowie durch Geschenke ihrer Gönner und Freunde nach den verschiedensten Richtungen systematisch ausgebaut worden und steht nach Zahl und Bedeutung der ausgestellten Objekte jetzt in einer Reihe mit den großen öffentlichen Sammlungen islamischer Kunst in Paris, London, Leningrad, Konstantinopel, Kairo und New York. Ihre wichtigsten Bereicherungen erfuhr sie durch die Überweisung der bei den deutschen Ausgrabungen in Samarra (1911/13) gemachten Funde und durch die 1922 erfolgte Schenkung von etwa 750 Gegenständen

der Sammlung Sarre (hauptsächlich Keramik, Metallarbeiten und Glas). Sie wird demnächst noch einen weiteren erheblichen Zuwachs erhalten durch die gelegentlich des Umzugs in die neuen Räume geplante Überweisung einer größeren Zahl maurischer, persischer und türkischer Kunsterzeugnisse, die vorerst noch zu den Beständen des Schloßmuseums gehören.

Abgesehen von ihrem eigentlichen Spezialgebiet sammelt die Abteilung von jeher auch Beispiele aus der dem Islam un-

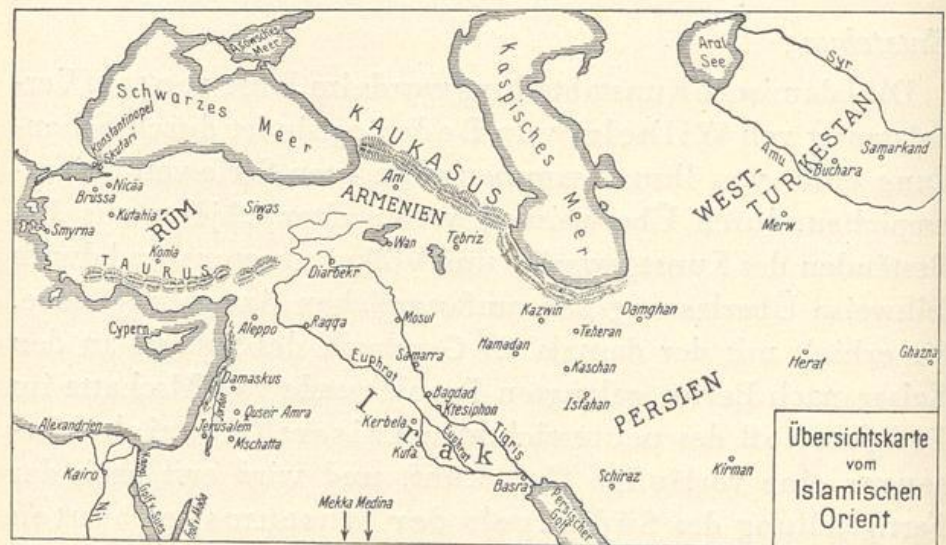


Abb. 26

mittelbar vorhergehenden parthischen und sasanidischen Epoche Persiens und Mesopotamiens, die als wichtigste Vorstufe der islamischen Entwicklung in Vorderasien in diesem Rahmen am vorteilhaftesten zur Geltung kommt.

Der besondere Charakter islamischen Kunstschaffens brachte es mit sich, daß außer der Architektur selbst nur Baudekor und Kunstgewerbe zur Ausbildung gelangten. Der Besucher wird also vergeblich nach Werken der Malerei und Plastik suchen, die sich schon wegen der religiösen Bedenken gegen

die Wiedergabe figürlicher Motive nicht frei entfalten konnten. Diese Bedenken waren zwar nicht stark genug, um die Darstellung von Tier und Mensch ganz zu unterbinden, aber sie erreichten doch, daß sie, wo sie überhaupt geduldet war, auf Wohnräume und Profangerät beschränkt und immer im Rahmen ornamentaler Stilisierung ohne naturalistische Tendenzen blieb. Die grundsätzliche Einstellung auf das Dekorative und Gewerbliche hatte andererseits den Vorzug, die Leistungen in technischer Hinsicht immer weiter zu steigern, so daß wir im Bereich der islamischen Welt die Vollendung bestimmter Zierverfahren erleben, die andere Kunstkreise gar nicht gekannt oder nur mangelhaft beherrscht haben (Fayencemosaik, Lüsterkeramik, Metalltauschierung, Glasemail, Brokatweberei usw.).

Die nationalen Gegensätze traten trotz der grundverschiedenen sprachlichen und ethnischen Zugehörigkeit von Arabern, Persern, Türken, Indern, Berbern und anderen Völkern, die im Rahmen mohammedanischer Zivilisation tätig waren, völlig zurück vor dem gemeinsamen religiösen Bekenntnis und der durch den Koran bedingten kulturellen Zusammengehörigkeit. Die Einheitlichkeit der arabischen Schrift bot in Verbindung mit der dominierenden Stellung der Kalligraphie an sich schon eine gewisse Gewähr für eine einigermaßen geschlossene Stilentwicklung. Ihre verschiedenen Phasen und regionalen Abarten aber wurden wesentlich bestimmt von politischen Schicksalen, wie sie im Wechsel der Dynastien, in der Zusammenfassung oder Zerreißung größerer Gebiete durch einzelne Herrscher und in der Verlegung der Machtzentren überhaupt zum Ausdruck kamen. Jedenfalls war das Luxusbedürfnis der Höfe immer der erste Anstoß zu einem neuen Aufschwung der Zünfte und Industrien, die bei kriegerischen Verwicklungen auch von den Eroberern oft geflissentlich geschont wurden.

Unter solchen Umständen ist es begreiflich, daß wir innerhalb der islamischen Kunst nicht eine arabische, persische, türkische Richtung schlechtweg unterscheiden, sondern ihre

Wandlungen nach Maßgabe der herrschenden Dynastien als omayyadischen, abbasidischen, fatimidischen, seldschukischen, mamlukischen, mongolischen, safawidischen, osmanischen Stil zeitlich und örtlich begrenzen. Bei der Neuauftellung der Bestände unserer Islamischen Abteilung soll versucht werden, nach Möglichkeit die eben angedeuteten kulturellen Zusammenhänge zu betonen, die bei der bisherigen Anordnung etwas zurücktreten mußten, da der Mangel an geeigneten Räumen nur eine Gliederung nach weiter gesteckten geographischen und technischen Gesichtspunkten gestattete.

Einen Überblick über die mannigfachen Stilbildungen, die im Laufe der Jahrhunderte die islamische Kunst gezeitigt hat, wird man am besten gewinnen, indem man in historischer Folge die Gestaltung des Baudekors betrachtet, wozu die in unserer Abteilung erhaltenen Beispiele ein geeignetes Anschauungsmaterial bieten.

Aus der Blüteperiode der Sasanidenzeit Persiens (5.—6. Jahrh.) besitzen wir eine Anzahl figürlicher und ornamentaler Stuckdekorationen sowohl aus der Persis wie aus der Hauptstadt Ktesiphon am Tigris (Ausgrabung 1928/29), Reste reichen Wandschmucks, wie er bei Lehmziegelbauten schon damals in Vorderasien üblich geworden war.

Die frühislamische Epoche, die für die Erforschung des Entstehens der neuen Kunstrichtung aus spätantiken und altorientalischen Traditionen von besonderer Wichtigkeit erscheint, ist bei uns reichlicher als in irgendeinem anderen Museum vertreten. Ihren Mittelpunkt bildet die Fassade von Mschatta, die als eine der bedeutendsten Erwerbungen der staatlichen Museen überhaupt gelten darf. Sie schmückte zu beiden Seiten des Eingangs die Mittelfront eines nicht vollendeten, massiven Lagerpalastes, den sich einer der omayyadischen Kalifen von Damaskus, wahrscheinlich Walid II. (743/744), im Ostjordanlande, mitten in der Steppe, errichten ließ. Die Wand, durch



Abb. 27
Detail vom Westturm der Fassade von Mschatta. 8. Jahrhundert

starke, wulstige Profile gegliedert und beherrscht von einem riesigen Zickzackband mit raumfüllenden Rosetten, ist in den Grundflächen noch in feiner, tiefer, im Wüstenlicht sicherlich besonders wirkungsvoller Steinmetzarbeit aufgelockert, links mit Tieren neben Vasen zwischen Rebstöcken und anderen Motiven, die auf die Mitwirkung christlicher Meister schließen lassen, rechts ausschließlich in vegetabilem Rankenwerk, in dessen Formung und Führung der islamische Ornamentstil seinen ersten monumentalen Ausdruck findet. Ein Fresko aus dem Badeschloßchen Quseir Amra (zwischen 711 und 750) beweist das Fortleben der hellenistischen Anschauung in der damaligen dekorativen Malerei, und mehrere Kapitelle aus Cordova zeigen, wie der in Mschatta geborene Omayadenstil in Andalusien noch bis ins 10. Jahrh. fortlebt, während er im Orient sehr bald einer neuen Strömung weichen muß.

Stuckfunde aus Ktesiphon verdeutlichen den Übergang vom omayyadischen Tiefendunkel zum abbasidischen, flacheren Schrägschnitt, der in den Sockelfriesen von Samarra im 9. Jahrh. zur klaren Gestaltung gelangt. Die naturalistischen Elemente des Dekors werden in abstraktem Sinneschematisiert und damit völlig neue Gebilde geschaffen. Zierbretter mit Schnitzwerk aus der Tulunidenzeit Ägyptens (9. Jahrh.) bezeugen, daß der „abbasidische Reichsstil“ auch dorthin Verbreitung findet. Freilich ist seine Herrschaft nur von kurzer Dauer; denn schon am Ende des 10. Jahrh. löst ihn die für Ägypten besonders fruchtbare fatimidische Kunstrichtung ab, die bei uns durch eine Serie reizvoller Türfüllungen verschiedener Größe und Form, mit Arabeskenwerk und charakteristischen Tiermotiven in aneinandergereihten Kreisen, in sorgfältiger Holzschnitzerei, vertreten ist.

In Vorderasien schafft um die Mitte des 11. Jahrh. das von türkischen Nomaden begründete Reich der Seldschuken neue kulturelle Bedingungen und einen einheitlichen Kunststil, der sich in Persien, Mesopotamien, Syrien und Kleinasien

durchsetzt und seine besondere Note durch das Hervortreten des keramischen Wanddekors erhält. Er wird bei uns durch Beispiele von Fayencemosaik aus Konia und durch Lüsterfliesen aus Persien vorgeführt; in der großen Mihrâbwand aus der Maidan-Moschee in Kaschan vom Jahre 1226 besitzen wir das imposanteste derartige Denkmal, das je in ein Museum gelangt ist und noch besondere Bedeutung gewinnt durch den Umstand, daß Kaschan als die Heimat der Fliesentechnik überhaupt angesehen wird. Auch Proben figürlicher Stuckplastik des 12. Jahrh. aus Persien und einige geschnittene Holztüren aus Kleinasien gehören hierher.

Die mit dem Mongoleneinfall um die Mitte des 13. Jahrh. beginnende neue Epoche bringt durch das Hereindringen ostasiatischer Formen der islamischen Ornamentik der betroffenen Länder eine gründliche Auffrischung. Das Fayencemosaik und der tiefe Reliefschnitt an Friesen und Kacheln gelangen in Westturkestan und Persien im 15. Jahrh. zur höchsten Vollendung und können in ihren verschiedenen Abwandlungen in unserer Abteilung ebenso verfolgt werden wie das Fortleben der Lüsterverzierung. Die letzte Blütezeit Persiens unter den Safawiden ist hinsichtlich der Raumausstattung nur durch einige figürliche Fliesengemälde des 17. Jahrh. aus Isfahan vertreten.

Im Baudekor der Mamlukenzeit in Ägypten und Syrien spielten Marmormosaik und Stalaktitenwerk eine entscheidende Rolle; wir können sie an der Wandnische eines damaszener Hauses in einem späten Beispiel zeigen. Erheblich älter sind die Proben von Holzfüllungen und Bronzebeschlägen, die von Kairener Türen z. T. noch des 14. Jahrh. herrühren. Von der maurischen Raumkunst, wie sie seit dem 12. Jahrh. in Spanien und Nordafrika sich ausbildete, vermag unsere Abteilung leider kein Bild zu bieten; unser Bestand beschränkt sich auf ein paar Alhambrasäulen mit Kapitellen und auf ein großes Ajimez (Doppelfenster) aus Holz mit reicher Durchbruchschnitzerei.

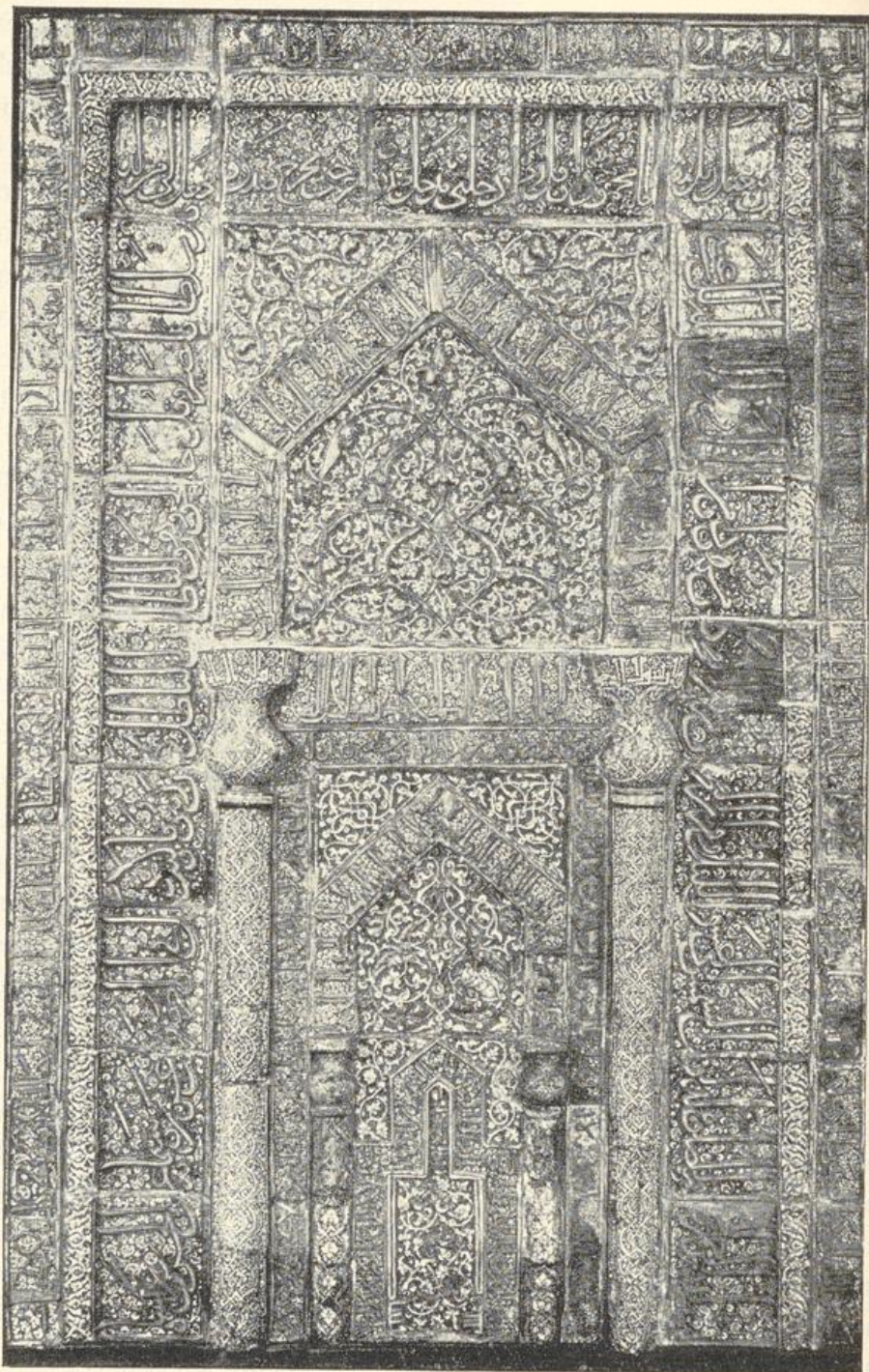


Abb. 28. Lüstermihrah aus Kaschan. Persien, dat. 1226 n. Chr.

Der osmanische Wandbelag von leuchtenden Fliesen mit vegetabilen Mustern in ganz neuer und außerordentlich mannigfacher Zeichnung, wie er in den Konstantinopler Moscheen und Palästen beliebt war, ist besser als in unserer Abteilung vorerst noch im Schloßmuseum zu studieren. Dagegen besitzen wir ein vorzügliches Beispiel türkischer Holzverschalung mit Lackmalerei in den Wänden eines 1603 datierten Prunkraumes aus einem Wohnhause in Aleppo, die wir im Neubau in geschlossener Aufstellung vorführen werden. Die auf einzelnen Zierbrettern dargestellten Szenen nehmen Rücksicht auf den christlichen Bauherrn und können im übrigen als Beleg für die starke Abhängigkeit von der persischen Malerschule gelten.

Die Erzeugnisse des Kunstgewerbes wird man entweder im Zusammenhang mit dem Baudekor im Rahmen der soeben skizzierten Stilentwicklung betrachten oder, vom Material ausgehend, in einer von technischen Gesichtspunkten bestimmten Gruppierung. Wir wählen im folgenden diesen zweiten Weg, den auch nach der Neuordnung der aufmerksame Besucher ohne Schwierigkeit finden wird.

Am reichhaltigsten und vollständigsten von allen Kunsttechniken ist in unserer Abteilung die Keramik vertreten, von deren Verwendung als Baudekor bereits oben die Rede war. Unter den Gefäßen nennen wir zunächst unglasierte Tonwaren aus Mesopotamien (9.—13. Jahrh.) mit geritztem, gepreßtem oder aufgelegtem Dekor, in der Seldschukenzeit vor allem in Mosul zu künstlerischer Wirkung gebracht. Dann beanspruchen die Lüsterfayencen besonderes Interesse, die den Mohammedanern bis zu einem gewissen Grade als Ersatz für das ihnen verbotene Goldgeschirr zu dienen hatten. Die Technik nahm ihren Ausgang vom Irak und stand, wie unsere Samarrafundamente erweisen, schon im 9. Jahrh. auf voller Höhe. Ihre weitere Verbreitung und ihre Blüte in den Zentren

von Raqqa, Raghes, Kairo und Málaga (10.—14. Jahrh.) läßt sich an unseren Beständen lückenlos verfolgen.

Einfarbig glasierte Reliefware setzt schon mit der parthischen Epoche ein und kommt in Persien im 13.—14. Jahrh. zu besonders reicher Entfaltung, gleichzeitig mit einigen mehrfarbigen Gattungen. Aus der frühislamischen Periode können wir vor



Abb. 29. Lüsterschale mit Lautenspieler. Persien, 13. Jahrhundert

allem Nachahmungen chinesischen Weißporzellans und farbiger Überlaufware aus Samarra und Ktesiphon vorführen, ferner aus Persien Sgraffito-Fayencen des 9.—11. Jahrh. (sog. Ghabri) und aus Turkestan eine Serie der in größerer Zahl sonst nur in einigen russischen Museen anzutreffenden Samanidenware des 9.—10. Jahrh. Die in engster Anlehnung an chinesische Blauporzellane entstandenen persischen Arbeiten des 16.—17. Jahrh. und die gleichzeitigen osmanischen Halb-

fayencen werden erst nach der zu erwartenden Ergänzung aus den Beständen des Schloßmuseums eine vollständige Übersicht gestatten.

Außer den ausgestellten Objekten besitzt die Islamische Kunstabteilung eine sehr reichhaltige und systematisch geordnete Scherbensammlung, die eindringendere Studien der keramischen Produktion im Orient ermöglichen soll.

Neben der Keramik pflegen in erster Linie unsere Knüpfteppiche das Interesse der Besucher zu erwecken. Wir besitzen drei Stücke, die zwar nicht zu den kostbarsten, aber zu den für die Forschung wichtigsten gehören: das ostanatolische oder kaukasische Fragment mit dem Kampfe zwischen Drachen und Phönix als frühestes Beispiel eines Tierteppichs (um 1400), den ältesten, bekannten spanischen Teppich (14. Jahrh.), für eine Synagoge hergestellt, und einen der frühesten und schönsten anatolischen Gebetsteppiche (15. Jahrh., mit prachtvollem Wolkenband). Außerdem bietet unsere Sammlung charakteristische Exemplare aller bekannten klassischen Gattungen des 15.—17. Jahrh.: persische Vasen- und Medaillonmuster, sog. Polenteppiche, kaukasische (sog. armenische) und ägyptische Teppiche sowie eine stattliche anatolische Gruppe (sog. Holbeinmuster, verschiedene Uschaktypen, Bergama usw.). Als berühmtes Prunkstück aus der Blütezeit der persischen Industrie nennen wir den großen, mannigfach belebten Tierteppich mit prächtigem Mittelschild und imposanter Borte. Dagegen hat die zwar im Handel vielfach geschätzte, kompositionell aber bereits degenerierte ältere Gebrauchsware des 18.—19. Jahrh. bei uns nicht Aufnahme gefunden.

Das dritte Hauptgebiet unserer Abteilung sind die Metallarbeiten, über deren verschiedene Ziertechniken unsere Sammlung vielleicht besser als irgendeine andere zu orientieren vermag. Durch neuere Erwerbungen ist es vor allem gelungen, die Lücke auszufüllen, die hinsichtlich der sasanidischen Erzeugnisse noch klaffte; wir besitzen jetzt aus dieser persischen

Frühzeit einige hervorragende Beispiele von Silber- und Bronze-
gerät, und die imposante Figur eines als Räuchergefäß ge-
dachten Vogels zeigt das Weiterleben dieser Kunstrichtung in
islamischer Zeit (etwa 7. — 8. Jahrh.). Bei den Ausgrabungen
von Ktesiphon und Samarra sind Metallgegenstände so gut wie
gar nicht gefunden worden, aber aus Ägypten haben wir eine
Serie z. T. gravierten, meist stark oxydierter Bronzen, die un-
mittelbar an die koptische Tradition anknüpfen und das Ver-
fahren bis in die hohe Fatimidenzeit (12. Jahrh.) fortsetzen; aus
dieser letzten Phase stammen auch einige kleinere plastische
Arbeiten. Die für die islamische Kunstindustrie besonders
bezeichnende Tauschierung mit Einlagen von Kupfer, Silber
oder Gold in Bronze kann man in allen ihren Abwandlungen
kennenlernen, von der sparsamen Inkrustation in Räucher-
schalen und Kannen des 12. Jahrh. aus Khorasan und Kurdistan
über die klassische Phase der Silbertauschierung in Mosul
(erste Hälfte 13. Jahrh.) zu den prunkvollen persischen,
syrischen und Kairener Arbeiten des 13. — 14. Jahrh. Wegen der
feinen Ziselierung der Motive eignen sich diese Stücke, die
oft auch epigraphisch von Wichtigkeit sind, besonders zum
Studium der Ornamentik der verschiedenen Stilrichtungen.

Die Waffenschmiedekunst ist in unserer Abteilung nur
durch vereinzelte, künstlerisch bemerkenswerte Beispiele ver-
treten; wer sich für dieses Gebiet interessiert, sei auf die auch
an orientalischen Arbeiten reichen Bestände des Zeughauses
hingewiesen. Islamische Schmuckgegenstände aus Gold oder
Silber sind überhaupt nur in ganz geringer Zahl erhalten; wir
besitzen einige schöne Beispiele, die in südrussischen Gräbern
gefunden wurden.

Die verschiedenen Glastechniken, die fast unmerklich aus
der spätantiken Industrie herauswachsen, Schliffmusterung,
Pressung, Fadenauflege, Noppenverzierung u. a., sind unter
den Funden von Samarra und Ktesiphon sowohl wie durch
das aus Grabungen in Ägypten erworbene Material vertreten.

Unter dem letzteren kommen ferner lüstrierte und schwere, geschnittene Gläser vor, charakteristische Erzeugnisse der Fatimidenepoche. Auch von den Prunkgefäßen mit Emaillierung und Vergoldung, wie sie im 12.—14. Jahrh. die syrischen Werkstätten hervorbrachten, kann unsere Abteilung eine hinreichende Vorstellung vermitteln. Ihr Bestand an intakten Stücken beschränkt sich auf einige Moscheeampeln, eine mit Polospielern dekorierte prächtige Weinflasche und eine Serie von Bechern, die in Tatarengräbern zum Vorschein ka-

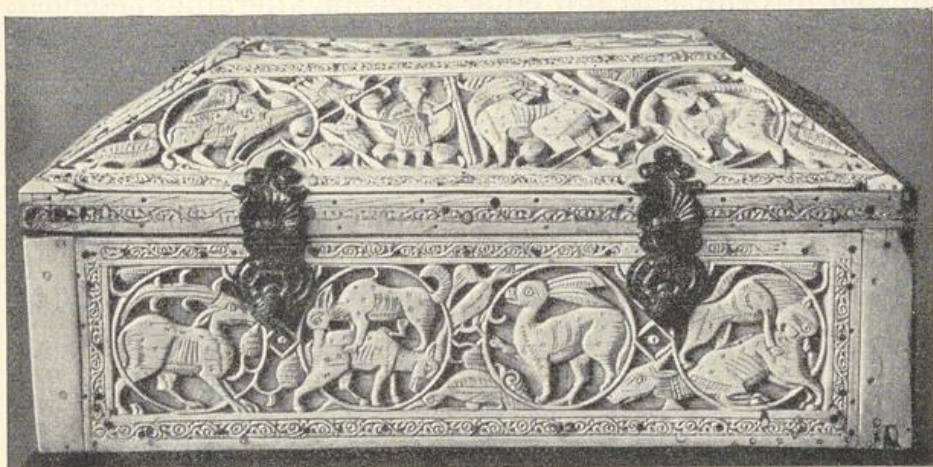


Abb. 50. Geschnittener Elfenbeinkasten. Unteritalien, 11. Jahrhundert

men, aber er wird durch eine reichhaltige Fragmentensammlung sehr vorteilhaft ergänzt.

Den berühmten fatimidischen Kannen aus Bergkristall, wie sie die Museen in Paris, London und Leningrad besitzen, haben wir leider kein ähnliches Objekt an die Seite zu stellen, sondern müssen uns mit einigen bescheidenen Schachsteinen und kleinen Reliquiaren aus diesem kostbaren Stoff begnügen. Dagegen können wir mit einigen sicherlich ebenso seltenen, im 11. Jahrh. in Ägypten oder Unteritalien hergestellten Elfenbeinschnitzereien aufwarten (Schmuckkasten und sog. Olfanthörner) und auch die in Sizilien im 12.—13. Jahrh. geübte Elfenbeinmalerei in besonders schönen Beispielen zeigen.

Hinsichtlich der Buchkunst weist unsere Abteilung noch erhebliche Lücken auf. Wir besitzen eine größere Anzahl von Ledereinbänden, meist Kairener Arbeiten des 13.—16. Jahrh., von denen nur wenige ausgestellt sind, sowie zwei große Holzdeckel mit Intarsia aus der ersten islamischen Periode. Dem 9. Jahrh. dürfte ein kalligraphisch und ornamental gleich bemerkenswertes kufisches Koranfragment, vermutlich aus Mesopotamien, angehören. Die persische Miniaturmalerei ist vorerst noch die schwächste Seite unserer Sammlung; wir müssen uns zunächst mit einer einzigen, allerdings besonders wertvollen Handschrift begnügen, die für die berühmte Bibliothek des Prinzen Baisongur in Herat 1420 hergestellt und von einem kompositionell und koloristisch bedeutenden Meister ausgemalt wurde. Glücklicher waren wir hinsichtlich der indischen Miniaturen aus der Zeit der Moghulkaiser (16.—18. Jahrh.), von denen eine große Zahl, z. T. von ganz hervorragender Qualität, seinerzeit aus den Beständen der berühmten Hamilton-Sammlung erworben wurde. Sie sind, vermischt mit Schriftproben berühmter Kalligraphen und mit anderen Blättern, in Sammelbänden vereinigt, die den Besuchern auf Wunsch zugänglich gemacht werden.

Die Entwicklung der islamischen Stofftechniken, vor allem der Seidenweberei, wird man an den reichen Beständen der Stoffsammlung im Schloßmuseum ziemlich lückenlos verfolgen können. In unserer Abteilung ist nur eine Serie von Textilfunden aus ägyptischen Gräbern ausgestellt, meist Erzeugnisse der im 10.—12. Jahrh. in höchster Blüte stehenden staatlichen Betriebe (Tirâz): Wirkereien in Seide auf z. T. sehr feinem Leinen, Stickereien in den verschiedensten Stichtarten, Zeugdruck, Damaste und andere Gewebe. Mehrere Stücke gewinnen dokumentarische Bedeutung durch die in den Schriftborten genannten Namen der regierenden abbasidischen oder fatimidischen Kalifen.

E. Kühnel

DIE ABTEILUNG DER BILDWERKE CHRISTLICHER EPOCHEN

Geschichte und Gliederung der Sammlung

Die Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen wurde vor etwa 50 Jahren von der Antikensammlung abgetrennt. Während bis dahin Erwerbungen aus dem weiten Gebiet der Skulptur des Mittelalters und der Neuzeit nur vereinzelt und gelegentlich gemacht worden waren, gab Wilhelm von Bode, dem die neue Abteilung anvertraut wurde, ihr von Anfang das große Ziel, die Höhepunkte aller Epochen in gewählten Werken darzustellen, und so das Verständnis für die Entwicklung der abendländischen Skulptur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts zu erschließen.

Die Sammlung gliedert sich in drei Gruppen: Die altchristlich-byzantinische, die italienische und die deutsche. Die beiden ersteren sind im Kaiser-Friedrich-Museum aufgestellt; die altchristlich-byzantinische im Erdgeschoß an der Spreeseite, die italienische zur Zeit noch größtenteils im Obergeschoß. Nach Vollendung der Neuordnung werden die italienischen Skulpturen, zusammen mit einzelnen Gemälden, die Kupfergrabenfront des Erdgeschosses einnehmen, während dort, wo sich jetzt noch die Mschattafassade und die Samarrafunde befinden, die Sammlung der Gipsabgüsse nach italienischen Werken der Originalsammlung zur Seite tritt.

I.

DIE ALTCHRISTLICH-BYZANTINISCHEN UND DIE
MITTELALTERLICH-ITALIENISCHEN WERKE

sind im Erdgeschoß des Kaiser-Friedrich-Museums in den Sälen 4 bis 8 untergebracht. Der Rundgang beginnt in Saal 7 mit den spätantiken und frühchristlichen Denkmälern aus Italien, der vordere Teil von Saal 6 enthält die frühchristlichen Denkmäler von Konstantinopel und Kleinasien, Saal 5 die zeitlich verwandte koptische Kunst, wozu noch einige Stoffe in Saal 4 gehören. Die mittelalterlich-byzantinischen Denkmale befinden sich in der Mitte von Saal 6, an dessen Ende sich die italienisch-vorgotische Kunst anschließt. Die gotische Kunst Italiens ist in Saal 8 aufgestellt.

Dem Wesen der frühchristlichen Kunst gemäß, die ihre stärksten Anregungen aus dem Osten empfing, legt die Berliner Sammlung ihr Schwergewicht auf die östlichen Kulturen. So ist die byzantinische und koptische Kunst besonders gut im Museum vertreten. Die mit diesen Ländern aufs engste zusammenhängenden östlichen Kulturen Persiens und des Islams findet der Besucher in der Islamischen Kunst-Abteilung (s. S. 99). Zum Studium der gleichstrebenden ostasiatischen Kulturen dürfte sich ein Besuch in der Turfansammlung des Völkerkundemuseums (s. S. 253) empfehlen. Zeitlich gewährt die Sammlung einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung der Kunst im Mittelmeergebiet von der ausgehenden Antike bis zum Beginn der individualistischen Kultur der Renaissance. So geben in der koptischen Kunst die Knochenschnitzereien mit Szenen der heidnischen Mythologie, Terrakotten, meist aus dem Fayûm, mit Götterdarstellungen und einige Purpurstoffe einen guten Begriff vom Wesen der alexandrinischen Kunst. Unter den italienischen Denkmälern entspricht das Relief mit den Hirtenszenen (J. 4684) dem Stil der hellenistischen Kunst (Saal 7). Auch das Thema einiger Sarkophagfragmente

mit Szenen des Land- und Hirtenlebens entstammt dem bukolischen Ideenkreis der Antike. Doch zeigen auch diese Werke schon das Bestreben, den Realismus der antiken Kunst zu überwinden und zu dem idealistischen Stil des Mittelalters überzugehen, in dem die auf das Übersinnliche gerichtete Anschauung des Christentums auch die Kunst in abstrakte Bahnen weist.

Von den gleichzeitigen Denkmälern der frühesten christlichen Kunst, wie man sie in den unterirdischen Grabstätten von Rom und Alexandria sieht, kann das Museum nur Werke der Kleinkunst, wie Goldgläser, Lampen in Ton und Bronze, Ampullen, Gemmen und Devotionalien zeigen. Einen ausgezeichneten Überblick über die reife christliche Kunst aus der Zeit nach ihrer Befreiung durch Konstantin den Großen von der Mitte des 4. Jahrhunderts an erhält man durch die reiche Sammlung der meist aus Italien stammenden Sarkophage. Auch diese Monumente übernehmen zunächst noch heidnische Themen, die in christlichem Sinne umgedeutet werden. So geht die Gestalt des guten Hirten in die christliche Kunst über. Auch Orpheus wird mit Christus gleichgesetzt. Ferner werden die Mahlszenen in christlichem Sinne verwendet (J. 3060). Ferner bietet die jüdische Kunst eine reiche Auswahl aus Szenen des alten Testaments, die als Voraussage und Parallele zu den ähnlichen des neuen Testaments in den Typenschatz der frühchristlichen Kunst aufgenommen werden: so das Opfer Abrahams und Jonas (J. 2704). Bald werden von den monumentalen Schöpfungen der Fresken und Mosaiken an den geheiligten Stätten in Palästina und Rom auch die christlichen Szenen dem Typenschatz eingeordnet. Die christliche Kunst von Byzanz und Kleinasien (Saal 6) zeigt eine ähnliche Entwicklung. Von den wenigen erhaltenen Denkmälern besitzt Berlin sehr wichtige Stücke. Die Schmalwand eines großen Sarkophages mit Christus zwischen den Aposteln (J. 2430) zeigt einen ge-



Abb. 31. Elfenbeinrelief
6. Jahrhundert. Thronender Christus

bräuchlichen heidnischen Sarkophagtypus in christlicher Umbildung. Schon weiter von der Antike haben sich die Darstellungen von Zirkusszenen auf dem interessanten Kugelspiel (J. 1895) entfernt. In dem Aufbau der Szenen, in denen der Zusammenhang der Komposition gelockert ist, und in der veränderten Perspektive ist das Relief weit von der alten Darstellungsweise entfernt. Auf großer künstlerischer Höhe stehen einige ägyptische und byzantinische Elfenbeinarbeiten (in der Vitrine am Fenster), vor allem das Diptychon mit Christus und Maria aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 31). Auch das große Apsismosaik aus S. Michele in Affricisco in Ravenna mit Christus zwischen den Erzengeln gehört der byzantinischen Kunst des 6. Jahr-

hunderts an, als Justinian Ravenna wieder seiner Herrschaft einverleibt hatte, und zeigt die mittelalterliche Welt in ihrer ersten großen Blüte. Die altbyzantinische Sammlung von Kapitellen und Bauteilen gibt einen Begriff von der großartigen Baukunst der östlichen Hauptstadt, die in der Hagia Sophia den schönsten Bau des Christentums errichtete.

Wohl den besten Begriff von frühchristlicher Kultur erhält der Beschauer durch die koptische Kunst, da sich im heißen Wüstensande Ägyptens alle Arten von Denkmälern, Bilder, Holzschnitzereien, Metallarbeiten, vor allem aber die wundervollen Stoffe (Saal 4, vgl. ferner die Ägyptische Abteilung S. 31 und das Schloßmuseum S. 228) des 3. bis 8. Jahrhunderts in wundervoller Erhaltung gefunden haben. Die christlichen Ägypter (Kopten) treten in ihrer Kunst in scharfen Gegensatz zu der hellenistischen Kultur Alexandrias und überwinden schon im 4. Jahrhundert den impressionistischen Stil der Antike. Hängt auch ihre Kunst aufs engste von der palästinensischen und vor allem der syrischen ab, so zeigt sich doch ein eigener Stilwillen, der den Werken der altägyptischen Kunst verwandt ist. Ein Kaiserkopf aus Kene (J. 4132), ein Bild des Abtes Abraham (J. 6114), einige Reliefs und Grabstelen geben ein Bild des mannigfaltigen und einheitlichen koptischen Kunstschaßens. Auch diese Abteilung bietet eine reiche Sammlung von ausgezeichneten Architekturteilen aus koptischen Kirchen und Klöstern in Ober- und Mittelägypten (Saal 5).

Die Kunst des hohen Mittelalters von Byzanz von der Zeit des Bildersturmes (725–842) bis zur Eroberung der Stadt durch die Türken (1453) schließt sich an die altbyzantinischen Denkmale in Saal 6 an. Die beiden Mosaikikonen „Christus als Erbarmer“ und die kleine Kreuzigung zeigen die Wandlung des Stiles von der strengen monumentalen Gestaltung, die wir von den Mosaiken in Monreale kennen, bis zu dem bewegten Stil des 14. Jahrhunderts. Ausgezeichnet vertreten die 3 Marmorikonen mit der Darstellung der Gottesmutter die verschiedenen Stilstufen der mittelbyzantinischen Kunst. Dem Relief der betenden Maria (J. 3248), das noch der Blütezeit der byzantinischen Kunst im 10/11. Jahrhundert angehört, stehen auch einige Elfenbeinarbeiten der ausgezeichneten Berliner Sammlung nahe, wie der hl. Michael oder das Triptychon mit der Kreuzigung (in der Mittelvitrine). Andere

Elfenbeinarbeiten zeigen die Umwandlung des Stiles im gotischen Sinne zu einer größeren Beweglichkeit. Von den im Mittelalter so beliebten byzantinischen Stoffen besitzt das Schloßmuseum gute Beispiele. Im Kaiser-Friedrich-Museum befinden sich nur zwei spätere Stickereien. Die byzantinische Keramik (Saal 4) steht in enger Verbindung mit den östlichen und islamischen Kulturen. In der Bauornamentik ist das Flechtband beliebt, wie wir es gleichzeitig auch in Italien und dem ganzen Mittelmeergebiet finden. Die Kapitelle sind gern mit Tierdarstellungen verziert, die wie die venezianischen Ziersteine an östliche Darstellungen erinnern. Aber auch Entlehnungen aus der Antike sind häufig, wie die Elfenbeinreliefs der Sternkästen oder das Marmorrelief mit Pan (J. 6436) beweisen. Auch nach der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken setzt sich in den christlich gebliebenen Provinzen der Stil fort. Griechenland und der Balkan, vor allem die großen Klöster, wie auf dem Athos, bewahren das Gut von Byzanz, wenn auch in erstarrter Form. So zeigen die Ikonen, von denen einige gute Beispiele in der Bilderwand (Saal 4) aufgehängt sind, noch den flächenhaften mittelalterlichen Aufbau auf Goldgrund. Stilistisch weisen die Bilder, vor allem aus der kretischen und süditalienischen Schule, gerne Einflüsse der venezianischen Malerei auf. Im Zusammenhang mit den griechischen Schulen steht auch die Entwicklung der russischen Kunst. Von den einzelnen Schulen, die in Nowgorod und Pskow in Nordrußland und später in Moskau vor allem ihren Sitz hatten, besitzt das Museum einige charakteristische Beispiele, die schon die Verschiedenartigkeit der Lokalschulen erkennen lassen, so das eigenartige Grün in der Ikone des hl. Michael, die Schule von Pskow, die strenge flächenhafte Gebundenheit in den 4 Heiligen, die Nowgoroder Schule, oder der miniaturhaft feine Stil in der kleinen Doppeltafel (Fenster- vitrine) mit Szenen aus dem Leben Mariä, die Stroganowschule in Moskau.

Das letzte Drittel des Saales 6 umfaßt die italienischen Denkmäler des hohen Mittelalters. Süditalien und Venedig bleiben hier im Banne von Byzanz. So schließt sich die thronende Madonna aus Apulien (J. 6273) vollkommen den Reliefs aus Konstantinopel an. Ebenso sind die Ziersteine mit Tierdarstellungen aus Venedig teilweise sogar von islamischen Vorbildern beeinflusst. Von der schönen altbyzantinischen Platte mit den trinkenden Pfauen (J. 2925) führt ein direkter Weg zu dem venezianischen Relief mit derselben Szene (J. 8). Auch in der Plastik von Campanien benützt man östliche Vorbilder, wie eine große Platte aus Neapel (J. 6709) mit Palmetten, oder ein Entenpaar (J. 6683; Saal 8) beweist, die beide auf sassanidische Vorbilder zurückgehen. Im übrigen Italien, wie an den Küsten der slavischen Adria setzt sich die Entwicklung in einer Auflösung der Formen und zu einer vollkommenen Stilisierung fort. Unterstützt wird die Wandlung vor allem durch die Einwirkung der östlichen Bandgeflechtornamentik (vgl. die Abgüsse der syrischen Denkmäler in Saal 11 und die koptischen Platten in Saal 5, J. 4764 ff.). Die frühchristlichen Menschen und Tierdarstellungen, wie man sie vor allem aus Ravenna im 4.-7. Jahrhundert findet (vgl. J. 3021), werden im 8. Jahrhundert in der italienischen Kunst vollkommen umstilisiert, so daß die Figuren zu reinen Ornamenten werden (s. J. 6272, 6720, 4 im Deutschen Museum, Saal 3). Die Freude an dem reinen Bandgeflecht hält sich in der italienischen Kunst bis in das 11. Jahrhundert, wie die Bronzeplatten der Tür von Casauria (J. 2990) beweisen.

Mit dem Wiederaufleben der lombardischen Bauplastik an den Domen von Mailand, Pavia, Cremona usw. im 11. Jahrhundert bildet sich in Oberitalien ein neuer, plastischer Stil. Der thronende Christus (J. 6374) und die Flucht nach Ägypten aus Venedig (J. 6364) sind gute Beispiele dieser Epoche, in der Antelami (1177-1233) der führende Meister ist. Der Einfluß der oberitalienischen Schulen erstreckt sich bis Toskana (J. 35).



Abb. 32. Holzstatue einer thronenden Madonna vom Meister Presbyter Martinus. Aus Borgo San Sepolcro

In Mittelitalien hält sich der alte von Byzanz ausgehende Stil noch lange, wofür die holzgeschnitzte Madonna des Presbyter Martinus aus Borgo San Sepolcro (Abb. 32) a. 1199 ein gutes Beispiel ist. In Apulien, vor allem am Hofe Friedrich II., bildet sich im 13. Jahrhundert unter Verwendung antiker Motive ein neuer Stil (Saal 8).

Der reizende Frauenkopf aus Scala (J. 36) oder das ganz antikisierende Fürstenporträt (J. 1771) sind Zeugen dieser Protorenaissance, von der Niccolò Pisano wichtige Elemente seiner Kunst übernimmt. Seiner Schule, die vor allem in Pisa und Siena arbeitet, gehört das Relief mit einem Bischof zwischen zwei Engeln

(J. 30) an. Sein Sohn Giovanni (um 1248–1328) überwindet die Einflüsse der Antike und wendet sich dem neuen Stil der Gotik zu, die von Frankreich ihre stärksten Anregungen empfängt. Der Engel einer Verkündigung (J. 2645) gibt ein Beispiel für seinen Frühstil, den man von der Kanzel in Pistoja kennt. Die dramatische Kunst seiner Spätzeit (um 1310) charakterisieren die beiden Sibyllen von der Pisaner Domkanzel (J. 2946). Noch gleichzeitig mit Giovanni, wenn auch altertümlicher im Stil, arbeitet Arnolfo di Cambio, von dessen Arbeiten an der Florentiner Domfassade das Kaiser-Friedrich-Museum die großartige Grablegung Mariä mit 2 Aposteln besitzt. Neben der starren Faltengebung, die noch an Niccolo erinnert, ist die Freiheit der Komposition sicher durch französische Vorbilder bedingt. Sehr nahe den Frühstil Giovannis steht die reizvolle Madonna mit dem Kind (J. 31) und ein wundervoller Christustorso in Holz (Mittelvitrine). Aus seiner Werkstatt kommen vier Apostelfiguren (J. 2641 ff). Der sienesischen Schule, die weicher im Stil und sentimentaler in der Auffassung ist, gehört der Mönch (J. 6379) an, der Tino di Camaino nahesteht. Die Auswirkung seines Stiles in Neapel zeigen einige Arbeiten, wie ein Madonnenrelief und die beiden reizenden Figuren von Trauernden, die schon französisch in der Auffassung sind.

Die entscheidenden Schritte zur Kunst der Renaissance finden wir in den Bildhauerateliers in Florenz. Meist sind es eingewanderte Meister, wie Andrea und Nino aus Pisa, die die Wandlung des Stiles vorbereiten. Die Madonna Ninos hat schon etwas von dem rundplastischen Stil, den die Meister der Domfassade am Ende des Jahrhunderts erstreben, aus dessen Zeit ein Engel (J. 2794) und ein Apostel (J. 6741) stammen, die nun zu den großen Meistern des 15. Jahrhunderts, zu Ghiberti und Donatello überleiten.

Literatur: Wulff, O., Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. Teil I. Altchristliche Bildwerke. 1909. Teil II. Mittelalterliche Bild-

werke. 1911 (2. Auflage von W. F. Volbach im Druck). — Wulff und Volbach, Ergänzungsband B. III. 1923. — Wulff und Volbach, Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden. 1926. W. F. Volbach

II.

DIE ITALIENISCHEN BILDWERKE DER RENAISSANCE UND DES BAROCK

Vor 100 Jahren, bei der Eröffnung des Alten Museums, war die kleine Sammlung neuerer italienischer u. a. Bildwerke nur ein Anhang zu der Abteilung antiker Skulpturen. Sie stammte aus den Nachlässen von Bartholdi und Nagler und enthielt in der Hauptsache späte Robbia-Arbeiten, so den Auferstehungsalter in der Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums. Gelegentliche Ankäufe der nächsten Jahrzehnte bedeuteten einen glücklichen Zuwachs, so die der Sammlung Paiaro (1841), die auch wertvolle Bildnereien des venezianischen Mittelalters enthielt, Minutoli (1861) und einzelner guter Arbeiten, wie der Mädchenbüste des Mino da Fiesole, Marietta Strozzi von Desiderio da Settignano und Begarellis große Kreuzigung. — Bodes erster größeren Erwerbung, der stattlichen Maratti-Büste (1873) und dreier Bildnisse aus dem Palazzo Strozzi in Florenz (1877) folgte in den nächsten 25 Jahren eine zielbewußte Vermehrung der italienischen Bildwerke, mit der ein sinngemäßer Ausbau der Abgußsammlung Hand in Hand ging. Schon der erste Katalog neuerer Bildwerke (von Bode u. v. Tschudi 1888) führt eine sehr beachtliche Sammlung vor; inzwischen ist sie so gewachsen, daß die italienischen Stücke der neueren Zeit allein drei Bände füllen.

Die Bedeutung der Sammlung liegt in der Gruppe der Quattrocento-Arbeiten (15. Jahrhundert), unter denen die Toskanas überwiegen. — Neben größeren Stein- und Erzbildnereien sammelte Bode als erster auch bemalte Ton- und Stuckreliefs, ihres malerischen Reizes wegen, und mehr noch, weil sie

als alte Nachbildungen verlorener oder nicht zugänglicher Originalkompositionen wissenschaftlich wertvoll sind. — Aus der geringfügigen Gruppe italienischer Kleinbronzen — einst in der Alten Kunstkammer im Schloß — schuf er durch zahlreiche Erwerbungen eine bedeutende Sammlung; auch hier, neben Gian Bologna, zumeist auf die Frührenaissance bedacht, während ältere, fürstliche Kollektionen die Folgezeit bevorzugt hatten. — Die italienischen Bildwerke der Renaissance und des Barock sind noch mit den Gemälden gleicher Herkunft im Obergeschoß vereint. Doch steht ihre Unterbringung im Erdgeschoß an der Kupfergrabenseite bevor.

Den Beginn italienischer Renaissanceplastik bildet eine Gruppe von bemalten Ton- und Struckreliefs, es sind meist halbfigurige Madonnen, deren etliche aus dem Umkreis der großen Übergangsmeister Ghiberti und Jacopo della Quercia stammen (Saal 29). Die lebensgroße, heute unbemalte Gruppe der Verkündung (ebenda) ist von einem sienesischen Meister und ebenso vom Beginn des 15. Jahrhunderts. Gotischer Linienrhythmus ist besonders der schlanken Madonna eigen.

Donatello, der Bahnbrecher naturalistischer Schilderung und letzte Hüter mittelalterlicher Tradition, zeigt diese Mischung seines Wesens besonders eindrucksvoll im Marmorrelief der Pazzi-Madonna und der großen bemalten Madonna mit vier Cherubim (Kab. 32 u. 34); als trefflichen Erzähler, der für den Akt das Vorbild der Antike nicht verschmähte, erweist sich im Marmorrelief der Geißelung (Kab. 32) und als Gestalter in Bronze im Tamburin schlagenden Engel vom Taufbrunnen in Siena, in der ausdrucksstarken Gestalt des Wüstenpredigers Johannes (Abb. 35) wie in der herben Büste Francesco Gonzagas (Saal 36). — Des wenig jüngeren Luca della Robbia Arbeiten sind mit denen seiner Nachfolger vereint (Kab. 31, u. etliche in der Basilika), weil die von ihm erfundene Technik der farbigen Tonglasur zu stark neben andern Bildwerken oder Gemälden

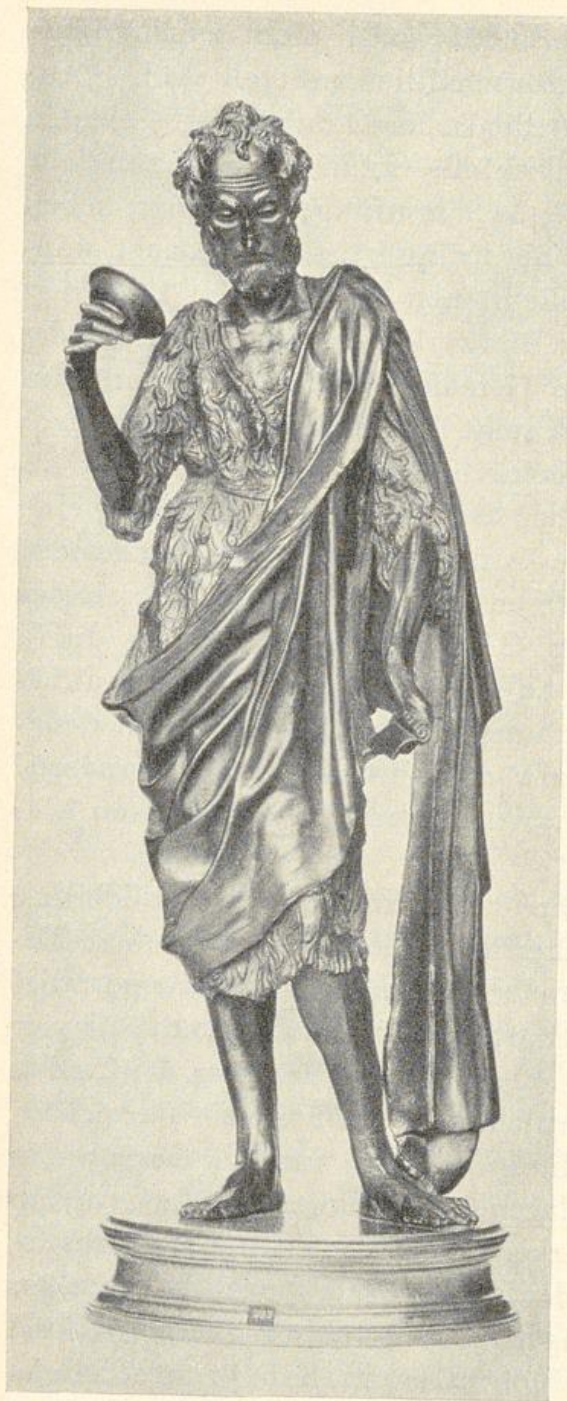


Abb. 33. Donatello: Bronzestatue Johannes des Täuflers. Florenz, um 1430

spricht. Indessen macht nicht diese neue Arbeitsweise, übernommen vom Gebrauchsgefäß, Lucas Bedeutung aus, sondern es ist sein Sinn für harmonische Komposition und seine intime Ausdeutung von Mutter und Kind. Die etwas derbere und mehr weltliche Kunst seines Neffen Andrea della Robbia zeigt sich am glücklichsten im Altar von Varramista (Basilika), der Stil von dessen Sohn Giovanni della Robbia in der der großen, bemalten aber unglasierten Beweinungsgruppe (ebenda). Die durch die düsteren Farben und strenge Komposition sehr eindrucksvolle Pietà (Kab. 31) dürfte einem noch späteren Nachfolger angehören.

Die Marmorbildner von Florenz aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatten ihren Führer in Desi-

derio da Settignano, dessen Madonnen in bemaltem Stuck (Saal 34), mehr noch seine Büste der Marietta Strozzi (Kab. 31) verfeinerte Ausdeutung des Individuellen und verfeinerte Marmortechnik — das sind die Besonderheiten dieser Gruppe — erkennen lassen. Die verschiedenen Temperamente der A. Rossellino und Mino da Fiesole treten in ihren Madonnenreliefs und ihren marmornen Bildnisbüsten (Kab. 40) deutlich hervor, während der jüngste der Gruppe, Benedetto da Maiano, in Tonarbeiten, wie der Büste Filippo Strozzi und in der großen bemalten Madonnenstatue (Saal 37) seine ruhige Wirklichkeitsdarstellung erkennen läßt. Von den zeitgenössischen Bronzebildnern sind A. Pollaiuolo, der Meister der Aktdarstellung jener Jahre, und Bertoldo, Donatellos Schüler und Michelangelos Lehrer, in den meisterlichen Herkulesstatuetten u. a. Erzarbeiten (Saal 36) kennenzulernen. Der dritte neben ihnen, Verrocchio, der Lehrer Lionardos da Vinci, war mit Reichtum auch wegen seiner fein durchgebildeten Tonmodelle, wie dem liegenden Jüngling (Saal 44) berühmt. — Unter den sienesischen Bildnereien dieser Zeit ragen das zarte Flachrelief einer Madonna und die größere Kreuzigung aus dem Umkreis des Francesco di Giorgio hervor; beide (Saal 34) meisterliche Schöpfungen einer Schule, die sich im Gegensatz zu dem wahrheitsdurstigen und herberen Florenz holde Anmut und den schwingenden Rhythmus des späten Mittelalters bewahrt hatte.

Bellano, Donatellos Gehilfe in Padua, leitet nach Oberitalien über (Madonnenreliefs von ihm in Saal 41); seinen germanischem Wirklichkeitssinn verwandten Stil übernimmt sein Schüler Andrea Riccio, der fruchtbare und schon zu Lebzeiten berühmte Meister der Erzbildnerei. Seine Tonstatuette des Dornausziehers (Saal 41) erscheint neben antiken Ausdeutungen dieses Themas wie eine Karikatur. Anders, harmonisch und voller Anmut sind manche seiner Kleinbronzen, wie die schlafende Nymphe, die Pomona und der Wasserträger

(Saal 36). — Die weichere Formengebung venezianischer Bildhauer von der Jahrhundertwende, denen Anlehnung an antike Vorbilder oftmals half, den Mangel schöpferischer Kraft zu verbergen, zeigt sich in den großen marmornen Wappenhaltern von Antonio und Tullio Lombardi (Saal 46); die krasse Nachbildung des Genueser Tamagnini offenbart sich in seinem Bildnis des greisen Acellino Salvago; und die eigenartige Mischung französischer, süditalienischer und venezianischer Formengebung tritt in der Büste der Prinzessin von Neapel, einem Werk des Dalmatiners Francesco Laurana (beide Kab. 42) als ein eigenartiger Reiz zutage.

Eindrucksvolle Bildnereien kleinsten Maßstabs aus allen Schulen finden sich unter den Plaketten (Kab. 33) und den Medaillen, die der kostbarste Besitz der reichhaltigen ersten Stiftung von Dr. James Simon (Kab. 39) ist. — Die Plaketten, meist Bronzegüsse nach berühmten Steinschnitten, deren Komposition der Aufbewahrung würdig schien; die Medaillen, durch Bildnis wie durch Inschrift und Darstellung im Revers, Urkunden des politischen und geistigen Lebens, und nicht zuletzt Kunstwerke von Rang. —

Zu dem ernsteren Stil des 16. Jahrhunderts leitet das Bildnis Papst Alexander VI. von Pasquale da Caravaggio (Saal 64) über; es wird freilich als bildnerische Leistung und Ausdeutung einer Persönlichkeit weit überragt durch das Gegenstück, Bastiano Torrigianis Bronzestatue Papst Sixtus V. — Von anderer Formung, doch ähnlicher Wucht, ist Mazzonis (?) Erzbildnis Francesco del Neros (Saal 36); während die Marmor- und Terrakottabüsten von Alessandro Vittoria, die den Prokurator Ottav. Grimani und den Admiral Contarini verewigen (Vorraum zu Saal 64 und Saal 45), der gemessenen Zurückhaltung des Manierismus entsprechen.

Wenig älter sind die großen Madonnenreliefs von Jacopo Sansovino, einem Florentiner, der an Michelangelo und Rom gebildet, den strengen großartigen Stil der Hochrenaissance

nach Venedig brachte und so auch zum Lehrmeister A. Vittorias wurde. Neben den farbigen Darstellungen (Saal 45) verdient das unbemalte Tonrelief der am Boden sitzenden Mutter Gottes (Saal 36, Abb. 34) als eine seiner grandiosesten Erfindun-



Abb. 34. Jacopo Sansovino: Tonrelief der Madonna. Römisch um 1525

gen Beachtung. — Aus mailändischer Werkstatt gleicher Jahre stammt die bemalte wächserne Halbfigur der Flora (Saal 36), die trotz vormals geäußerter Zweifel in den Umkreis Lionardos da Vinci gehört. Sie hat seine frauenhafte Lieblichkeit, die von lombardischen Nachfolgern immer wieder variiert worden ist, während in Florenz der Einfluß Michelangelos die

Stilentwicklung bestimmte, auch bei Ausländern, wie Gian Bologna. Seinen Bronzen (Saal 38) ist kühne Gruppierung und raffinierte Technik eigen, klare präzise Modellierung bei spiegelnder Oberfläche. Frischer und unmittelbarer wirken seine Tonmodelle, wie der stehende Herkules (Saal 47). Auch andere zeitgenössische Vorarbeiten zum Marmorwerke sind solche Überraschung, wie die liegende nackte Frau von Montorsoli (Saal 51).

Im Zeitalter des Barock, dem 17. Jahrhundert, steigert sich das Großartige ins Gewaltige, das Liebliche ins leicht Sentimentale und naturalistische Oberflächenbehandlung bis zur raffiniertesten Wiedergabe stofflicher Charakteristik. In diese Epoche gehört die zarte Gestalt des jugendlichen Johannes (Saal 45), die ihrer Schönheit wegen einstens für Donatello, dann Jahrzehnte hindurch für Michelangelo in Anspruch genommen wurde. Doch ist ein würdiger Meisternahme noch nicht für sie gefunden. Berninis Genie — er ist der führende Meister des italienischen Barock — offenbart sich in dem Brunnenmodell mit zwei Tritonen (Saal 51); sein Schüler Guidi hat die kühn bewegte Statuette des Phéliepeaux geschaffen, als Modell für des Ritters Grabmal in Frankreich. Seiner Büste des heiligen Filippo Neri ist jene impressionistische Marmorbehandlung eigen, die Bernini als Ausdrucksmittel barocker Empfindung herausgebildet hatte. Im Gegensatz zu ihnen suchte Algardi in gleichen Jahren durch subtilste Kleinarbeit den Menschen und seine Tracht, Ausdruck und Stofflichkeit zu charakterisieren, so in seiner trefflichen Büste des Laudivio Zacchia. — Glatter und weicher hat hundert Jahre später Bracci, der letzte Bildhauer des römischen Barock, Papst Benedikt XIV. interpretiert, einen Gönner Winckelmanns. Die schöpferische Kraft Italiens war erlahmt; die Wissenschaft begann sie zu erforschen.

Literatur: Schottmüller, Italienische und Spanische Bildwerke der Renaissance und des Barock in Marmor, Ton,

Holz und Stuck. Berlin 1913. — Schottmüller, Italienische Möbel und dekorative Bildwerke i. K. F. Museum. Stuttgart 1922. — Bange, Italienische Bronzen der Renaissance und des Barock. II. Teil. Reliefs und Plaketten. (3. Aufl.). Berlin 1922. — W. v. Bode(†), Italienische Bildwerke der Renaissance und des Barock. 2. Teil. Bronze-
statuetten (4. Aufl.). Berlin 1930. Fr. Schottmüller

III.

DIE DEUTSCHEN KUNSTWERKE

Die deutschen Kunstwerke sind seit 1930 im Nordflügel des Messelschen Neubaus in zwei Stockwerken untergebracht. Die Anordnung ist durchweg so, daß die Plastik jeder Epoche mit den zugehörigen Gemälden vereinigt ist. Sie will auf diese Weise nicht nur ein Bild der Zusammengehörigkeit beider Künste geben, die ja vor allem in der Kirche stets miteinander auftreten, sondern auch die innere Verwandtschaft der Stilentwicklung vor Augen führen. Malerei und Plastik derselben Epoche sind mehr als alle anderen Zweige künstlerischen Schaffens geeignet, einander wechselseitig zu erklären und zu ergänzen.

Die Aufstellung beginnt im Erdgeschoß hinter dem großen, als Eingangsraum gedachten „Schlütersaal“ am Kupfergraben. Das Erdgeschoß enthält an der Stadtbahnseite die Werke des Mittelalters, an der Front gegen den Ehrenhof die Sammlung der Gipsabgüsse; das Obergeschoß die Neuzeit von etwa 1430 an.

Die früheste Periode der deutschen Kunst wird eingeleitet durch die in einem Vorraum (Saal 3) vereinigten Stücke aus der Zeit der Völkerwanderung, die durch die Eigenart ihrer Zierformen die früheste Auseinandersetzung germanischen Empfindens mit den im Süden vorgefundenen Formen andeuten.

Steigt man einige Stufen empor, so befindet man sich in dem großen Raum des Mittelalters (Saal 4), der durch die

Gröninger Empore, ein Hauptwerk der romanischen Kunst in Norddeutschland, in zwei Hälften geteilt wird. Die erste enthält die Sammlung der Elfenbeinbildwerke und der frühen Bronzen, sowie Holz- und Steinbildwerke des 13. und frühen 14. Jahrhunderts. — In der zweiten Hälfte (Saal 5) dominieren die an der Rückwand aufgestellten gotischen Flügelaltäre, unter denen der aus dem Mindener Dom durch seine Predella in die früheste Entwicklung der deutschen Altarplastik zurückführt.

Unter den Elfenbeinschnitzereien sind die frühen Stücke, die bis in die Zeit Karls des Großen zurückgehen, von ganz besonderer Wichtigkeit für das Verständnis der Kunst nördlich der Alpen. Sie sind die wichtigsten, ja oft die einzigen Zeugen für die Entwicklung der Plastik in jenen Jahrhunderten, in denen aus antiken und byzantinischen Elementen die mittelalterliche, rein kirchlich und rein jenseitig orientierte Formsprache sich bildet. Die jungen Völker, die jetzt die Träger der künstlerischen Entwicklung werden, hatten von Anfang das Erbe der Antike unbewußt verwandelt, indem sie es übernahmen, und immer stärker regt sich ihr eigener, von dem antiken, in den Mittelmeerländern erwachsenen, grundverschiedener Formwille, bis endlich im 12. und 13. Jahrhundert auch Werke großer Form von einer neuen Blüte der Kunst zeugen, die der des Altertums ebenbürtig zur Seite tritt. Die Plastik des 12. Jahrhunderts, aus der der „Engel am Grabe“ mit seiner strengen, blockmäßig geschlossenen Form und der Schönheit seiner Linien hervorgehoben sei, die heroische und realistische des 13. mit dem groß empfundenen Naumburger Crucifixus (Ausgangswand des Saales 5) sind nur durch wenige, aber sehr wichtige und bezeichnende Beispiele in der Sammlung vertreten. Mehr schon das 14., dessen Hauptwerk, die Gruppe „Jesus und Johannes“, aus der Sphäre mystisch frommer Jesusverehrung in den Klöstern Süddeutschlands stammt (Abb. 35). Im 15. Jahrhundert, wo die bürgerliche Welt mit all ihrem Reichtum in die Darstellungen einzieht, und wo sich die

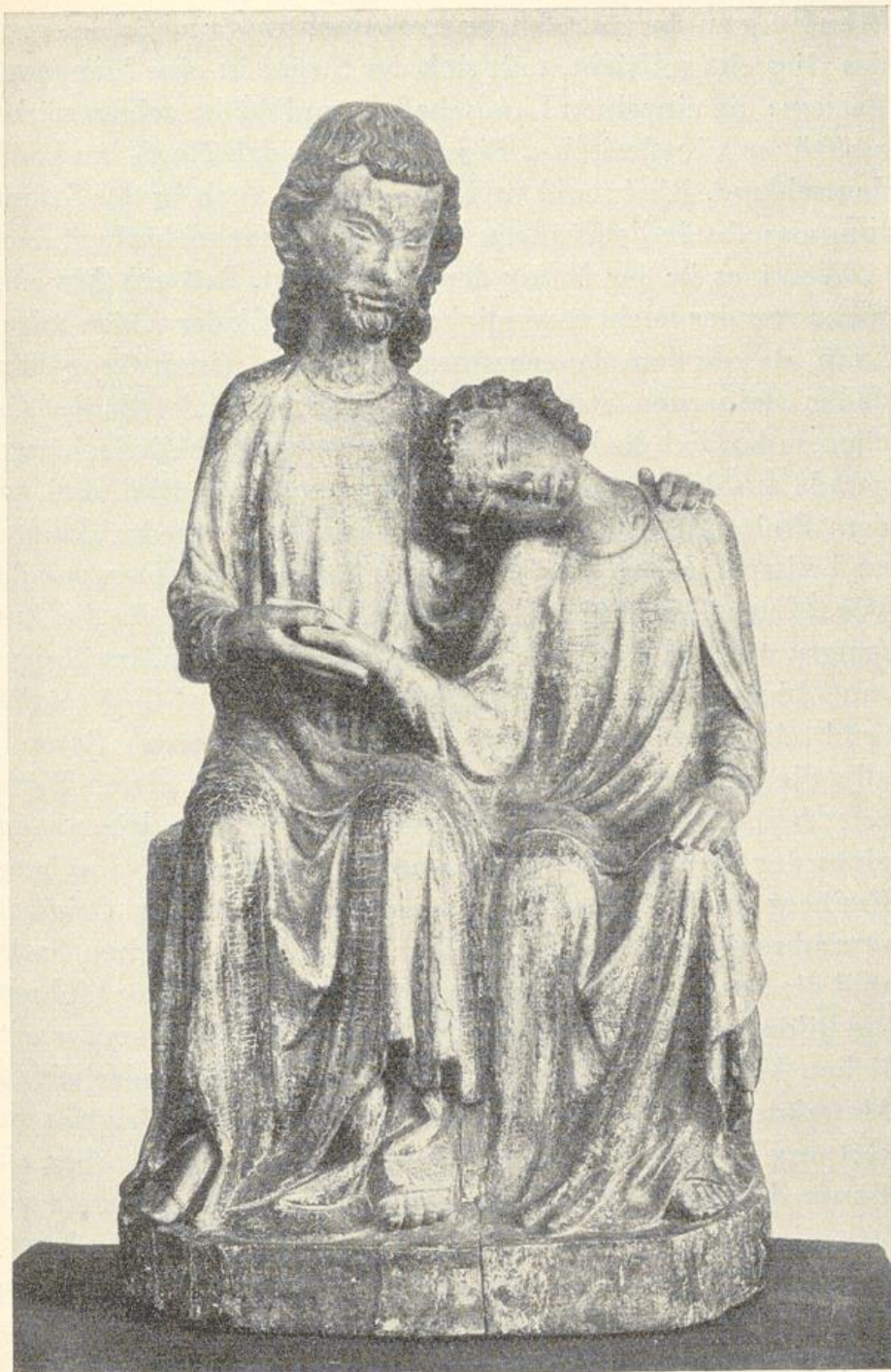
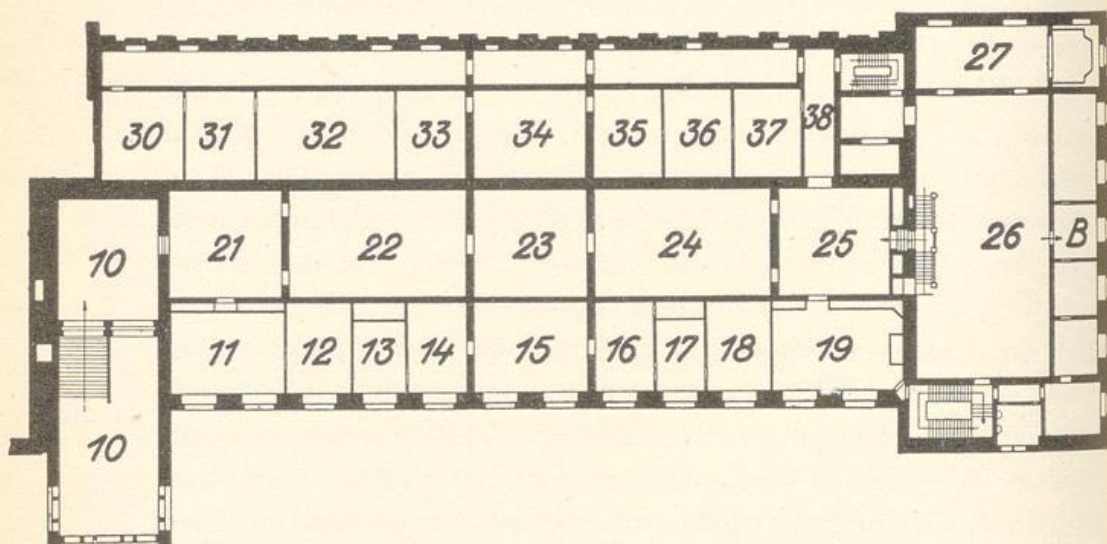


Abb. 35. Jesus und Johannes, Holzgruppe vom Bodensee. Anfang 14. Jahrhundert

Wendung zu der unbefangenen Betrachtung und Schilderung des Diesseits vollzieht, teilt sich der Strom in eine Menge von Bächen: die einzelnen Landschaften und Städte zeigen stärker als früher künstlerisches Eigenleben, so daß Nord- und Süddeutschland, Rheinland und Alpengebiet auch in der Sammlung als selbständige Kunstprovinzen sich zu scheiden beginnen.

Wenn es in der Natur der Sache liegt, daß ein Museum mehr von der leicht beweglichen Holzplastik der Altäre zeigen kann, als von dem dauerhafteren, fester an seinen Ort gebundenen steinernen Statuenschmuck der mittelalterlichen Kirchen, so darf sich doch das Deutsche Museum glücklich schätzen, gerade aus dem großen Jahrhundert deutscher Bildnerei, aus dem dreizehnten, bedeutende Zeugen der Kathedralskulptur zu besitzen in den vier mächtigen Prophetenstatuen von der Westfront der Trierer Liebfrauenkirche, die die Ausgangswand des mittelalterlichen Saales schmücken. Im übrigen muß hier die Sammlung der Abgüsse (Saal 6—8) ergänzend eintreten: sie bringt in ihrem (mittleren) Raum 7 alle die großen Werke, die den Ruhm jener ersten Blütezeit deutscher Plastik begründet haben: man wird kaum eines der Hauptstücke aus Bamberg, Straßburg, Naumburg, Freiberg und Wechselburg vermissen. — In der Originalsammlung enthalten die Pfeiler des mittelalterlichen Saales und die Schmalwände die von ihnen zur Fensterwand führen, die Bildwerke kleinerer Form, so geordnet, daß neben der zeitlichen Abfolge der Stilentwicklung auch die Besonderheit des Materials und die landschaftliche Zusammengehörigkeit zur Geltung kommt. So ist, dem Mindener Altar gegenüber, ein Raum der norddeutschen Kunst gewidmet, ein weiterer enthält die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu besonderer Blüte gelangte Tonbildnerei. Glasgemälde, Taufsteine und Architekturteile ergänzen das Bild der Malerei und Skulptur. Für die Einzelheiten muß auf den Sonderführer durch das Deutsche Museum verwiesen werden.

ing
ron
ker
üd-
m-
en.
im
gen
m-
fir-
en,
aus
tur
der
us-
gen
än-
7
ite-
um
rg,
ial-
les
en,
eit-
des
zur
ein
nt-
on-
ine
lp-
rch



DEUTSCHES MUSEUM. OBERGESCHOSS

- 10 Vorraum und Treppenhaus
- 11—18 Kabinette an der Stadtbahnseite: Gemälde, Skulpturen der Renaissance
- 21—24 Mittelsäle: Gemälde und Skulpturen der Spätgotik und der Renaissance
- 50 Dürer, Holbein, Altdorfer
- 31—34 Altniederländische Gemälde
- 35—37 Sammlung J. Simon
- 19, 25, 38 Spätrenaissance und Barock
- 26, 27 Rokoko und Klassizismus

Das Obergeschoß, zu dem man über das große Treppenhause am Ausgang des Saales gelangt, enthält drei parallele Reihen von Räumen. Die Oberlichtsäle in der Mitte und die Kabinette zur Rechten sind der deutschen Kunst gewidmet, die Räume links, die nach dem Ehrenhof zu liegen, enthalten die Sammlung altniederländischer Gemälde und am Schluß die im Jahre 1918 dem Museum als Ganzes geschenkte Sammlung James Simon.

Die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, die hier zur Darstellung kommt, bildet nach Umfang und Bedeutung den wichtigsten Teil der deutschen Sammlung. Bei den Skulpturen, die hier wieder durchweg mit den Tafelgemälden zusammen auftreten, kommt die zeitliche Aufeinanderfolge vor allem in den Mittelsälen zur Geltung. Bei der Erneuerung der Kunst, die mit dem 15. Jahrhundert einsetzt, hat die Malerei zunächst durchaus die Führung. Sie ist es daher, die im ersten Saal (21) mit ihren Bahnbrechern Konrad Witz und Hans Multscher den Eindruck bestimmt. In den drei folgenden Räumen halten sich die beiden Künste die Waage. Ja man kann gerade um die Wende zum 16. Jahrhundert in Süddeutschland fast von einem geistigen Übergewicht der Bildschnitzer sprechen. Gregor Erharts großartige Kaisheimer Schutzmantelmadonna steht mit Recht im Mittelpunkt des zweiten (süddeutschen) Saales (22), die zartere Ravensburgerin von Friedrich Schramm, die das gleiche Thema behandelt, zeigt, wie reich sich nun die verschiedensten Künstlerindividualitäten in derselben Landschaft nebeneinander entwickeln. Der Tiroler Altar aus Gmarr bei Landeck zeigt den süddeutschen Altartypus mit den großen Einzelfiguren in seltener Vollständigkeit und trefflicher Erhaltung auch der Farbe. Wie ein Gegenstück aus der Welt der niederländischen Kunst wirkt der im vierten Saal (24) ihm gegenüber aufgestellte Antwerpener Schnitzaltar mit seiner Menge von figürlich reich ausgestatteten Passionsszenen. Ihn begleiten Werke der Eichenholzplastik

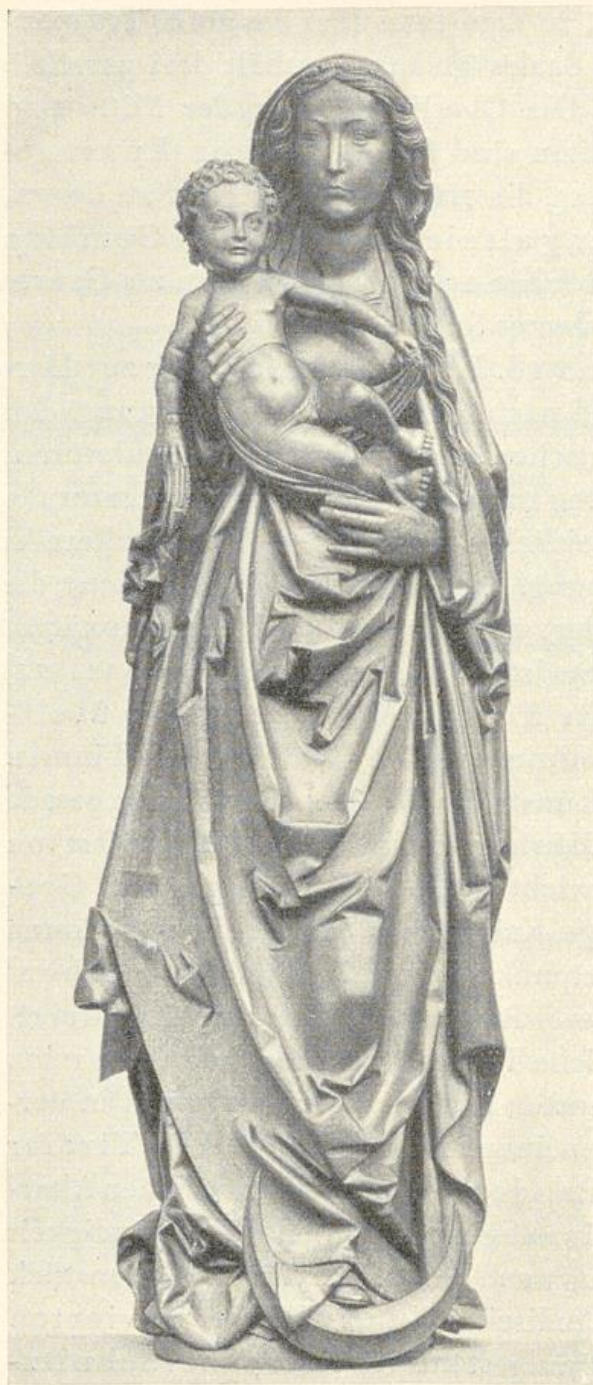


Abb. 36. Tilman Riemenschneider:
Holzstatue der Maria. 16. Jahrhundert.

vom Niederrhein. Auch ein großer Altar aus Mitteldeutschland hat hier Platz gefunden.

Die Kabinette ergänzen das Bild zunächst nach der landschaftlichen Seite hin: die vornehme, um 1470 führende Kunst vom Oberrhein hat hier ihre Stelle gefunden, dem populärsten süddeutschen Bildschnitzer um 1500, dem in Würzburg ansässigen Tilman

Riemenschneider ist ein eigener Raum (14) gewidmet, ebenso dem in Landshut tätigen Hans Leinberger, der zusammen mit Altdorfer den Stil der bayrischen Donaulande vertritt. Vor allem aber findet man hier den Teil der Skulpturensammlung, der von jeher ihren besonde-

ren Ruhm ausmacht: die Kleinplastik, die in der deutschen Renaissance ihre größte Blüte erlebte. Die Werke aus Buchs und aus Solenhofener Stein sind zum größten Teil im Daucher-Saal (15) in zwei Schränken zusammengestellt. Dieser Raum, der auch in seiner Ausstattung den Zeitcharakter anklingen läßt, enthält als Hauptschmuck Adolf Dauchers fünfzehn lebensgroße Halbfiguren aus St. Anna in Augsburg, berühmte Zeugen deutscher Kultur aus der Blüte Augsburgs, Stiftungen, und zum Teil auch Bildnisse der Familie Fugger.

Die Kleinbronzen aus der Vischerschen Werkstatt, die Plaketten Peter Flötners (Raum 18) zeigen die humanistisch befruchtete Liebhaberkunst der Zeit nicht bloß in einem andern Material, sondern auch kulturell von einer andern weltlicheren Seite her. Auch ihnen ist ein eigener Raum gewidmet. Er bildet den Übergang zu dem letzten Kabinett (19), dem der Spätrenaissance, dem der prächtige Kamin aus Husum, ein Hamburger Werk des frühen 17. Jahrhunderts, mit seinem Skulpturenschmuck den Charakter gibt.

Dieses letzte Kabinett schließt sich zusammen mit dem letzten Oberlichtsaal (25), der daneben liegt. Hier ist der Versuch gemacht, die kirchliche Plastik des 17. Jahrhunderts in Werken ihrer süddeutschen Hauptmeister, der Petel, Zürn und Guggenbichler, zusammen mit der Elfenbeinplastik und der übrigen Kleinkunst des Barock, vorzuführen.

Die Kunst der Spätzeit, die noch nicht lange museumsfähig geworden ist, durfte nicht fehlen im Bild der deutschen Plastik, der im 18. Jahrhundert noch einmal eine Blüte beschert war. Es ist ein besonderes Glück der Sammlung, daß sie, aus den ersten zukunftsfrohen Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, ein großes Meisterwerk besitzt, das ganz von selbst sich als Mittelpunkt darbietet. Paul Egells mächtiger, mit leichter Hand gestalteter Altar aus Mannheim nimmt die ganze Schmalwand des hellen großen Rokokosaals (26) ein, der am Ende der Oberlichtsäle sich öffnet. Schwungvolle Bewegung, lichte Far-

bigkeit und ein oft ekstatischer Gefühlsausdruck verbinden die Skulpturen des Saales: in festlich heiterer Pracht verglöhnt die kirchliche Plastik, die wir durch sieben Jahrhunderte hindurch begleitet haben. Tragen schon die Bilder des großen Rokokosaales einen ausgesprochen weltlichen Charakter, so verstärkt sich dieser Eindruck noch in dem schmalen Raum (27) hinter dem Mannheimer Altar. Am Fenster ist ein Porzellan-kabinett aus dem Merseburger Schloß eingebaut. Proben der Porzellanplastik, klassizistische Kleinkunst und intime Bilder geben hier ein Spiegelbild der bürgerlichen Kultur der Aufklärungszeit. Mit der Kunst Gottfried Schadows, dessen Reliefs aus dem Landhaus der Gräfin Lichtenau die Wände des Saales schmücken, stehen wir an der Schwelle unserer eigenen Zeit.

Literatur zur Deutschen Sammlung: Die Bildwerke des Deutschen Museums. Band I. Die Elfenbeinbildwerke. 1923. Band II. Die Bildwerke in Bronze und anderen Metallen; in Wachs und Perlmutter. 1923. Band III. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik. 1930. Band IV. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Kleinplastik. 1930. — Deutsche Skulpturen im Deutschen Museum. 80 Abbildungen, mit Einleitung. 1930. — Führer durch das Deutsche Museum (in Vorbereitung).

Theodor Demmler

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 Gemäldegalerie 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 Goijen 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 Ruijsdael 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. Velázquez. 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 Gemäldegalerien 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.

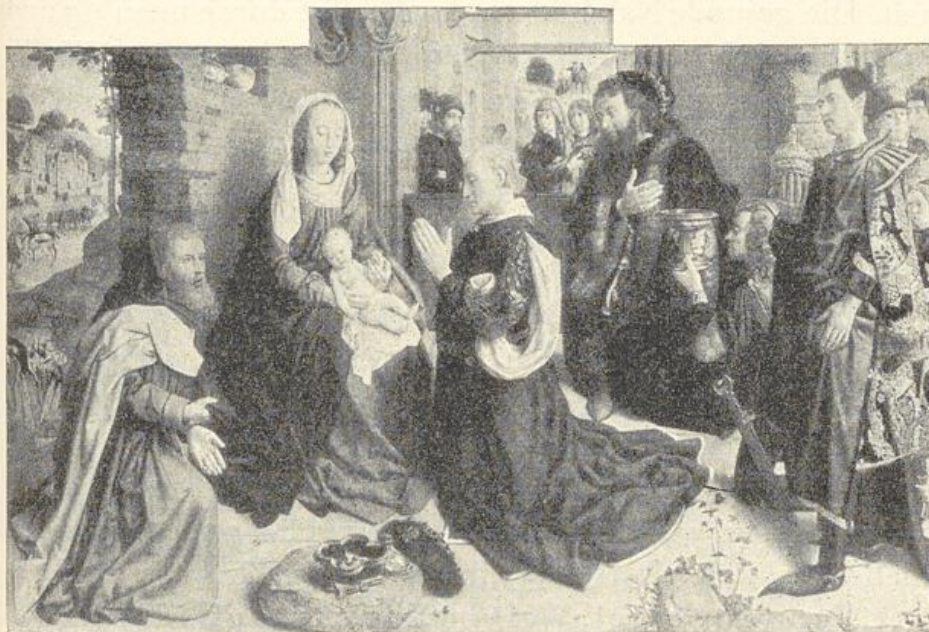


Abb. 42. Hugo van der Goes. Anbetung der Könige

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.

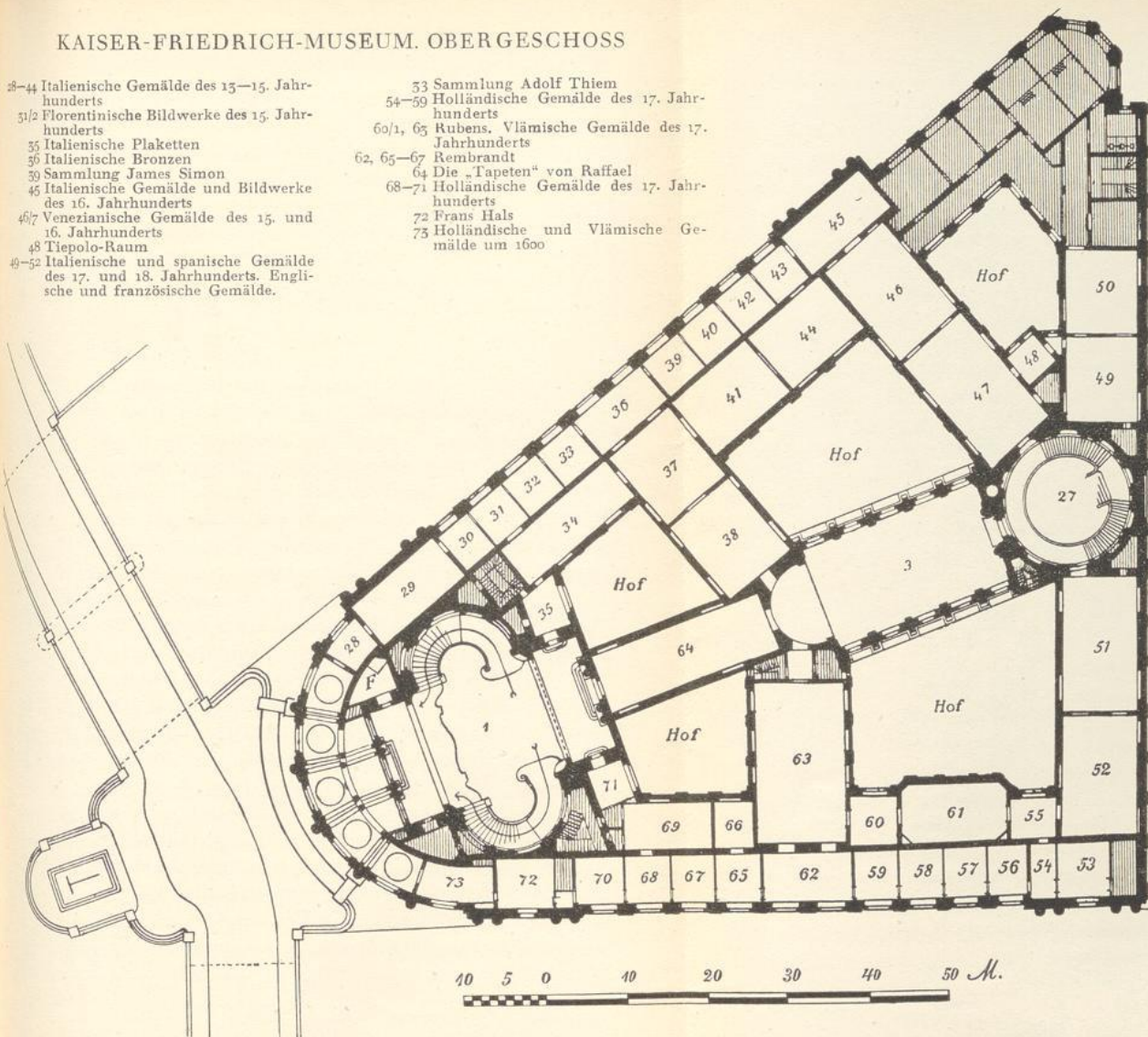
Die Berliner Galerie vermag wie keine andere Sammlung mit einer fest geschlossenen Kette von Monumenten die Bedeutung der altniederländischen Malkunst und den Weg, den sie nahm, zu veranschaulichen.

M. J. Friedländer

KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM. OBERGESCHOSS

- 28-44 Italienische Gemälde des 13-15. 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*



DAS MÜNZKABINETT

Geschichte der Sammlung

Das Münzkabinett soll unbeglaubigter Überlieferung zufolge von Kurfürst Joachim II. angelegt sein; jedenfalls hat schon der Kurprinz Georg Wilhelm, wie ein 1616 aus Kleve datiertes Verzeichnis beweist, eine kleine Münzsammlung besessen, die vermutlich den Grundstock der heutigen Staatssammlung bildet. Aus der Zeit seines Sohnes und Nachfolgers, des Großen Kurfürsten, sind nicht nur mehrere Inventare vorhanden, von 1649, 1665, 1670—72, die große Fortschritte der Sammlung unter diesem Begründer des preussischen Staates bekunden, sondern wir haben aus seiner Zeit auch die erste rühmliche Erwähnung des Kabinetts durch einen fremden Numismatiker, den Franzosen Patin, 1676. Auch fallen unter seine Regierung die ersten Erwerbungen ganzer Sammlungen, die des Erasmus Seidel 1642, die pommersche Erbschaft 1686, die pfälzische Erbschaft 1685. In jener Zeit wird auch die erste literarische Frucht reif, indem der bis 1685 pfälzische, seitdem brandenburgische Staatsmann und Gelehrte Ezechiel Spanheim seine „Dissertationes de usu et praestantia numismatum antiquorum“, 2. Auflage Amsterdam 1671, schreibt. Das erste gedruckte Buch über die Berliner Sammlung selbst, Lorenz Begers „Thesaurus Brandenburgensis“, erschien 1696—1701 unter dem Nachfolger, Friedrich I., unter dem an Erwerbungen die Sammlung des

Londoner Gesandten Bonnet zu nennen ist und zum ersten Male auch ein künstlerischer Nachlaß, der des berühmten Stempelschneiders Faltz, anfiel. Die Sammlung fand jetzt im Jahre 1703 im Neubau des Schlosses für etwa 130 Jahre ein dauerndes Heim. Nach einer kurzen Spanne der Stagnation in der geldarmen Zeit nach dem Schloßbau folgte sogar eine Zeit der Minderung unter dem sich andere Aufgaben als die der Wissenschaft und der höfischen Repräsentation setzenden Könige Friedrich Wilhelm I. Ja, dieser erschien gleich nach seinem Regierungsantritte im Kabinett und bestimmte an 300 größere Goldmünzen und -medaillen zum Einschmelzen. Unter dem großen Könige ist die zeitweise Überführung der antiken Münzen in den Antikentempel bei Potsdam zu erwähnen. Während seiner Regierung sind mehrere ganze Sammlungen gekauft worden, so die des letzten Fürsten von Ostfriesland und die des württembergischen Staatsmannes Kaspar von Pfau, wie denn unter Friedrich Wilhelm II. die bis dahin im Ansbacher Schlosse aufbewahrte Münzsammlung des Ansbach-Bayreuther Zweiges der Hohenzollern 1791 nach Berlin gelangte. Durch sie kam außer einem noch heute hervorragenden Goldmedaillon des Kaisers Valens eine wertvolle Reihe neuzeitlicher Münzen und Medaillen ins Kabinett. Vor allem stammt unsere unvergleichliche Reihe der herrlichen Nürnberger Medaillen der großen Zeit vorwiegend aus dieser Ansbacher, einige auch schon aus der pfälzischen Erbschaft. Gleich nach dem Regierungsantritt des dritten Friedrich Wilhelm wurden 1797—98 durch den kurz zuvor ernannten Leiter der Sammlung Henry die antiken Münzen aus dem Antikentempel entfernt und mit den neueren wieder vereinigt und ihnen später (1830) in dem eben fertig gewordenen Schinkelbau die Räume angewiesen, die das Kabinett bis 1904 innegehabt hat, in dem Nordwestteil des Erdgeschosses, der heutigen Bibliothek der Museen. Dort wurde auch zum ersten Male ein Schausaal mit einer ständigen Ausstellung

(u. a. von 1105 antiken Münzen) eröffnet. In den Kriegsläufen der napoleonischen Zeit hat die Sammlung mehrfach Einbuße erlitten, so 1806 auf dem eiligen Abtransport eines Teiles der Münzen nach Memel und mehr noch durch den — auch 1814/15 nur ganz ungenügend ausgeglichenen — Kunstraub Napoleons; 4000 Münzen fehlten bei der Rückgabe, darunter 2000 römische Bronzemünzen, ein auch heute noch wahrnehmbarer Verlust. Zuwachs erhielt das Kabinett durch die Übernahme der Sammlung der Akademie der Wissenschaften 1798 (etwa 5800 Stück), wodurch zum ersten Male eine nennenswerte Zahl deutscher Mittelaltermünzen gewonnen wurde und ferner die Medaillensammlung des berühmten Arztes J. C. W. Möhsen. Nach 1815 folgten weiter der Ankauf mehrerer Talersammlungen, dann der über 9300 Stück zählenden Sammlung von Privatmedaillen des Anatomen K. A. Rudolphi, dazu die der Zahl nach größte Erwerbung, die das Kabinett je gemacht hat, die 28000 Stück umfassende Allgemeinsammlung des Großkaufmanns P. P. Adler, endlich auch zum ersten Male eine Sammlung orientalischer Münzen (v. Diez) und eine solche chinesischer Münzen (Titsingh). Griechische Münzen enthielt die Sammlung des Gesandten in Konstantinopel v. Knobelsdorff, denen sich bis 1840 z. B. die des Grafen Sack, des Herzogs Peter Biron von Kurland, des Marchese Arditi, des Erh. v. Herrmann (etwa 12000 Stück) und des Generals Rühle v. Lilienstern (etwa 6000 Stück, darunter auch viel Mittelaltermünzen) anschlossen, darunter die von Arditi und Sack als Geschenke. Die Münzsammlung wurde 1830 dem Antiquarium angegliedert; übrigens wurden im Jahre 1835 die Münzen des Mittelalters und der Neuzeit von den antiken (auch örtlich) abgetrennt — eine schädliche Trennung, die 1868 wieder aufgehoben wurde — und dem später um die Geschichte der Medaillenkunst wohlverdienten Direktorialassistenten Bolzenthal anvertraut, während mit der Verwaltung der antiken Münzen Pinder betraut wurde.

Neben ihm aber arbeitete seit 1840 und seit 1868 als Direktor der nunmehr als eigene Abteilung eingerichteten Münzsammlung der Mann, der als Gründer des Münzkabinetts im modernen Sinne zu gelten hat, J. Friedlaender. Den Hauptwert auf die Vermehrung der wissenschaftlich wichtigsten und noch stark rückständigen griechischen Münzen legend, bei den Römern weniger auf Reihenbildung als auf schöne und seltene Einzelstücke achtend, aber auch den mittelalterlichen und neuzeitlichen Münzen und Medaillen usw. Beachtung schenkend,



Abb. 45. Bronzemedaille des Antonio Pisano auf Vittorino da Feltre.
Aus Sammlung Friedlaender. $\frac{7}{11}$ nat. Gr.

hat Friedlaender seine größten Erfolge in den finanziell günstigen Jahren 1866—1884 gehabt: neben kostbaren Einzelkäufen stehen Ankäufe ganzer Sammlungen, darunter allergrößten Stiles die Griechensammlungen C. R. Fox (1873, 11500 Stück), Graf Prokesch-Osten (1875, fast 11000 Stück, nur autonome), die Orientsammlung Guthrie (1876, über 15000 Stück) und die mittelalterliche von Grote (9500 Stück); dazu die kleineren Griechensammlungen von Güterbock, v. Rauch (1853 und 1878), Dannenberg (von ihm damals auch eine Sammlung Mittelalter), Sperling, Peytrignet, eine

Auswahl aus der Generalsammlung v. Gansauge, endlich die große Sammlung seines Vaters Benoni Friedlaenders schon 1861, etwa 17800 Stück: ihr verdanken wir vor allem die wundervolle Reihe schöner italienischer Medaillen der Renaissance, die Benoni größtenteils von Napoleons Schwester Elisa Bacciocchi übernommen hatte. Dadurch sind wir hier ungewöhnlich reich, besonders wenn wir die der Abteilung christlicher Skulpturen geschenkte Sammlung James Simon (1904, 1918) hinzurechnen; freilich dürfte der früher ohne Zweifel vorhanden gewe-



Abb. 44. Goldmedaillon (9 facher Solidus) des römischen Kaisers Constantius II. (337—361). Aus Sammlung Tyszkiewicz. $\frac{4}{5}$ nat. Gr.

sene Vorsprung vor London durch die dem South-Kensington-Museum vor einer Reihe von Jahren geschenkte Sammlung Salting, der Vorsprung vor Paris durch die dorthin vermachte Sammlung Armand-Valton reichlich ausgeglichen sein. — Schließlich gelangen Jul. Friedlaender auch zwei wichtige Erwerbungen auf römischem Gebiete, die der stets seltenen und begehrten sog. Medaillone des Grafen Tyszkiewicz 1873 und die Sammlung Sandes 1879—1884, über 1500 Stück von erlesenster Erhaltung. Endlich kamen bei Auflösung der Kunstkammer 1876 26 Holz- und 21 Steinmodelle der deutschen Renaissance (nebst etwa 30 geschnittenen Steinen,

meist mit Fürstenbildnissen des 16. und 17. Jahrhunderts) hinzu, denen wir seitdem unsere besondere Fürsorge widmen. Sie bilden die Krönung unserer Sammlung deutscher Renaissance-medailen, die wir, wenn sie auch ganz anders geartet sind, ebensohoch einschätzen wie die italienischen. Von allen Kabinetten kann wohl nur das Münchener sich von fern mit uns darin messen. — Als Friedlaender 1884 starb, stand das Kabinett unter den Münzsammlungen der Welt an 3. Stelle hart hinter London und Paris. Der Nachfolger, A. v. Sallet, legte weniger Wert auf Reihenbildung als auf ankauf hervorragender Einzelstücke, deren er eine ungewöhnlich große Zahl, besonders Griechen, Römer, Renaissance-medailen, erworben hat; er hat nur eine geschlossene Sammlung angekauft, seine eigene, fast nur erlesene Griechen umfassend. In seiner Zeit ist ferner, besonders durch das Verdienst seines Assistenten J. Menadier, das deutsche Mittelalter in den Vordergrund getreten: es wurde die Sammlung des bekannten Forschers Dannenberg (1892), dann 1896 die des Dr. Fikentscher jene etwa 5900 Stück, diese etwa 15300 Stück fränkischer, Gepräge umfassend, angekauft und weiter durch Erwerb ganzer Funde (z. B. Fulda, Ohrdruf, Kusey), Auswahlen aus solchen und durch systematische Einzelkäufe eine Sammlung geschaffen, die bald alles hinter sich ließ. In seiner 37 jährigen Tätigkeit (1884—1921) hat Menadier, seit 1898 Direktor, so allein die Deutschen Münzen von etwa 30000 auf über 100000 gebracht, hat ihnen in dem münzähnlichen Schmuckstück des Heginric ein Cimelium ersten Ranges verschafft und noch 1918 in dem Gelnhäuser Brakteaten der Beatrix ein gleich kostbares Juwel hinzufügen können. Auch die außerdeutschen Reihen des Mittelalters wurden nun auf- und ausgebaut, dabei auch die Neuzeit nicht vergessen; hier galt seine besondere Arbeit den Kippermünzen (von 1618—1623, wo das deutsche Münzwesen einen ähnlichen Zusammenbruch erlebte wie genau 300 Jahre später), den

Münzen mit Gegenstempeln (Funde von Erfurt und Waren-Malchin) und den brandenburgisch-preußischen Reihen. Für die neuzeitlichen Münzen der anderen deutschen Länder und Dynastien können wir zwar mit den Reihen der betreffenden lokalen Kabinette nicht in Wettbewerb treten; aber als Ganzes kann keines dieser Kabinette für die deutschen Münzen sich mit uns vergleichen. — Unter



Abb. 45. Silbernes Schmuckstück des deutschen Königs Heinrichs I. (919-936).
4/5 nat. Gr.

Menadier wurde auch eine gute Sammlung von deutschen Kupfermünzen (Heisinger 1903) und zwei kleinere ähnliche angekauft, vor allem aber die Sammlung Gariel, die später Ferrari besessen hatte und die die Prägungen der Karolinger (966 Stück) in unvergleichlicher Vollständigkeit bot. Stein-, Holz- und Wachsmodele, schöne Renaissancemedailen (besonders aus Sammlung Lanna 1911) und (auch emaillierte) Kleinodien, wie das des Abondio auf Wilhelm V. von Bayern, das sich würdig den herrlichen Stücken Georg Wilhelms und Johann Sigismunds aus altem Besitze anreihet, wurden nicht ausgelassen. Durch Legat fiel uns vor allem 1917 die an 5700 Stück umfassende Reihe der Berliner Medaillen (also aller in Berlin und auf Berliner Personen, auch die Hohenzollernfürsten, hergestellten Medaillen) des Geheimrats v. Kühlewein zu, die erste und fast einzige Schenkung großen Stiles, die das Kabinett erhalten hat, im Gegensatz zu seinen Londoner und Pariser Schwesteranstalten, die dank dem stärkeren Staatsbewußtsein des Engländer und Franzosen fast ihren Hauptbestand solchen hochherzigen Schenkungen schulden. Schon vor dem

Legat Kühlewein übrigens hatte Menadier eine wichtige Erwerbung für die neuere Berliner Medaille gemacht, nämlich den Werkstattnachlaß des fast vergessenen Medailleurs Posch und hat übrigens auch die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts neu emporgeblühte Kunst der Medaille gepflegt, ein Zweig, den wir heute bei unseren beschränkten Mitteln nicht mehr ausbauen können. Etwas zu kurz ist bei uns fast von jeher die Barockmedaille gekommen: Geprägt und nicht mehr gegossen, wie sie fast stets ist, tritt sie künstlerisch vor der früheren Medaille ja stark zurück, ist aber als Denkmal fürstlichen Repräsentationsbedürfnisses von Bedeutung. Auffallend arm ist das Berliner Kabinett besonders an Goldabschlägen solcher fürstlichen Medaillen der Barockzeit, besonders im Vergleich mit Gotha. — Noch unter Sallets Leitung hatte das Kabinett im Jahre 1885 aus der aufgelösten Kunstkammer die bis dahin herrenlosen Siegelpetschafte, darunter eine große Anzahl herrlicher, der Beachtung auch durch den Kunstfreund wohl werter, aus dem 13.—16. Jahrhundert, erhalten; dieser Grundstock wurde 1895—98 vermehrt um etwa 105 Stück aus der berühmtesten Petschaftsammlung, die je in Privathand war, der des Pariser Sammlers J.-B. J. Charvet, auf dessen Auktion 1883 sie unverkauft geblieben waren; seitdem gehört die Vermehrung der Petschaftsammlung, an die sich auch einige Goldbullen und die Bleibullen der Byzantiner, Kreuzfahrer, Venedigs und der Päpste zwanglos anschließen, zu unserer ständigen Aufgabe. Menadier war es auch, der zuerst das vormünzliche Geld wenigstens in einigen Proben sammelte und schon 1904 ausstellte, ohne natürlich in Wettbewerb mit den ethnologischen Sammlungen treten zu wollen, sowohl die Geldformen der sog. Naturvölker wie das Barrengeld der verschiedenen Zeiten und Länder. — Unter Menadier erfolgte 1904 die Übersiedlung in das Kaiser-Friedrich-Museum, womit eine völlige Neugestaltung der technischen Einrichtungen verbunden war; zwar die erst neuerdings auch von anderen

Abteilungen der Museen angenommene Trennung von Schau- und Studiensammlung bestand im Münzkabinett längst (seit 1850); aber die Überführung der Schausammlung in das erste Stockwerk erforderte besondere technische, die Unterbringung der Studiensammlung in möglichst feuer- und diebesicherem Tresor und die Einrichtung eines Studiensaales mit Handbibliothek für die Besucher besondere Diensteinrichtungen. Der Raum gestattete eine Schausammlung von über 10 000 Stück, die nun nach münzgeschichtlichen, für die Medaillen nach kunstgeschichtlichen Grundsätzen und in neuartiger Anordnung erfolgte. Auch für die systematische Ordnung der Studiensammlung hatte Menadier schon grundlegende Änderungen angebahnt, die nun in den neuen Räumen durchgeführt wurden: die Trennung der Münzen von den rechtlich und tatsächlich grundverschiedenen Medaillen und Marken die Einführung einer die münzgeographischen und münzgeschichtlichen Gesichtspunkte voranstellenden und möglichst vereinigenden Anordnung statt der bisherigen nach der politischen Einteilung der Gegenwart oder der Kreiseinteilung Maximilians. Im einzelnen wurde die Jahreszahl als oberstes Einteilungsprinzip aufgegeben und Münzperiode, Münzsorte ihr vorangestellt; die Neuinventarisierung danach leistet im wesentlichen Frh. v. Schrötter.

Neben Menadier verwaltete seit 1898 H. Dressel († 1920) die antiken Münzen selbständig, während für die islamischen und ostasiatischen Münzen von 1877—1885 A. Erman, von 1890 bis 1927 H. Nützel tätig gewesen sind, von denen jener die Orientalen nach eigenen Grundsätzen geordnet und inventarisiert hat, dieser die Kalifenmünzen in einem zweibändigen Katalog veröffentlicht und auch für die Erwerbungen (unser wichtigstes Stück dieses Gebietes ist die Schaumünze des Kalifen El-Muktadir-billah) gesorgt hat; für Ostasien ist bisher kaum etwas geschehen. — Dressel nahm für die griechischen Münzen das Friedlaendersche Prinzip der Erwerbung ganzer

Sammlungen wieder auf. Waren doch in den verflossenen 20 Jahren die anderen Kabinette durch bedeutende Schenkungen und Ankäufe stark vermehrt worden. Nunmehr glückte es Dressel, für den ersten Fall durch Mommsens Ansehen unterstützt, die beiden größten in deutscher Hand befindlichen Sammlungen von Griechenmünzen zu erwerben: 1900 die über 22 000 Stück, meist in erlesener Erhaltung zählende des berühmtesten Forschers auf diesem Gebiete, Dr. Imhoof-Blumer in Winterthur, 1906 die fast 28 000 des Ban-

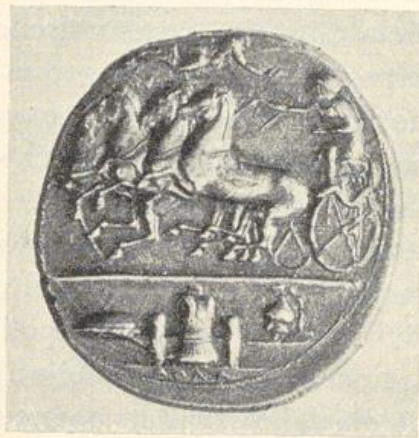


Abb. 46. Silbernes Zehndrachmenstück von Syrakus um 413—400 v. Chr., signiert vom Künstler Euainetos. Aus Sammlung Imhoof-Blumer. Nat. Gr.

kiers A. Löbbecke in Braunschweig. Seitdem hat Berlin auf dem Gebiete der griechischen Münze zahlenmäßig den Vorrang vor allen, und dürfte, soweit solche Dinge überhaupt vergleichbar sind, auch in der Durchschnittserhaltung und der Zahl der Cimelien es mit den beiden sonst größten in London und Paris aufnehmen. Zwischendurch erwarb Dressel in den fünf großen Goldmedaillonen von Abukir ein den Pariser Medaillonen von Tarsos ebenbürtiges Gegenstück. Seit 1908 wurde dann der Hauptakzent auf die Römer (und Byzantiner) gelegt; hier glückte 1910 der Erwerb der Auswahl aus der Sammlung Landgerichtsrat Schwarz, die Auktion Konsul

Weber brachte 1909 u. a. 18 der so seltenen römischen Medaillone, auf die auch sonst besonderer Wert gelegt ward. Im ganzen aber ist der jahrhundertelange Vorsprung von Paris und London hier noch nicht aufgeholt, ja Paris hat für Byzanz eben erst eine neue Vorgabe erhalten durch das Vermächtnis Schlumberger. Aber auch Wiens Vorsprung wird man in jetzigen Zeiten nicht mehr einholen können; übrigens dürfte in neuester Zeit auch Leningrad infolge der Einverleibung so vieler Privatsammlungen (Tolstoi, Jakuntschikoff, Stroganoff) zu den Sammlungen größten Stiles zählen, und seit dem Ankauf der Römersammlung Gneecchi ist auch das Thermenmuseum in Rom uns hierin überlegen (56000 Stück!).

Seit 1918 sind naturgemäß bei den beschränkten Mitteln des geschwächten Staates Gesamterwerbungen großen Stiles weggefallen, zumal auch dem Münzkabinett die Gunst reicher Gönner immer gefehlt hat, im Gegensatz zu den Staatssammlungen Westeuropas, wenn wir von gelegentlichen kleinen, dafür um so willkommeneren Gaben absehen.

Nur ein größeres Vermächtnis, das erste und einzige seit dem Kühleweins, fiel dem Kabinett zu — das von Dressel selbst. Außer seinem durch die Inflation entwerteten Barvermögen stiftete er seinen Antikenbesitz dem Kabinett, über den Tod hinaus ihm treu. Seine Münzen, etwa 2150 an Zahl, meist Römer, bedeuteten durch ihre stets schöne, oft außergewöhnlich schöne Erhaltung einen hohen Gewinn, seine Antiquitäten wurden im Sinne des Erblassers an das Antiquarium abgetreten. — Zuwachs, den das Kabinett seit 1921 sonst erlebte: 1924 wurden die antiken Münzen des Landesmuseum in Kassel angekauft, wodurch uns an 2000 Stück, meist Römer, zuflossen; 1928 folgte die Erwerbung der Kupfermünzen der zweiten Sammlung Imhoof-Blumer, über 1900 herrlich erhaltener und wissenschaftlich bedeutsamer Griechen, meist aus der Kaiserzeit; daß wir nur die Kupfer-

münzen und nicht auch das Gold und Silber kauften, zeigt den Gegensatz gegen die große Zeit um 1900 mit aller Deutlichkeit! Auf neuzeitlichem Gebiete lag die Gesamterwerbung der riesigen Sammlung von Kupfermünzen, -marken und -rechenpfennigen (23 000 Stück), die Dr. Freudenthal einst gesammelt. Auch eine kleine Sammlung schwedisch-pommerscher Münzen von 1751 ab ward gekauft. Für die Einzelkäufe trat das Altertum mehr zurück; nur ein $\frac{3}{4}$ pfündiges römisches Goldmedaillon sei erwähnt, da solche Stücke sonst nur in Wien liegen. Dagegen wurden an Renaissance-medailen namentlich einige deutsche emaillierte Kleinodien, Holz- und Steinmodelle erworben, und auch kostbare deutsche Denare, Brakteaten und groschenförmige Münzen, seltene Goldmünzen des Mittelalters und des 16. Jahrh., auch ausländische, konnten zugefügt werden. Systematisch erfolgte der finanziell ja erschwingliche Ausbau des neuzeitlichen Kleinsilbers, da hier zwischen der reichen Talersammlung alten Besitzes und dem durch die Freudenthalschen Reihen stark hervortretenden Kupfergelde eine merkbare Lücke klaffte. Für die außerdeutschen mittelalterlich-neuzeitlichen Reihen können wir, wenngleich wir überall wenigstens einzelne hervorragende Stücke und oft auch ganz stattliche Reihen aufweisen können, in förmlichen Wettbewerb mit der jeweiligen großen Staatssammlung natürlich nie treten: zählt doch die Privatsammlung des Königs von Italien, die bei weitem größte ihrer Art, an 73 000 Münzen. Wir haben nur 8500, obwohl unsere Italiensammlung, bes. durch B. Friedlaender, noch eine unserer besten Auslandspartien ist (freilich ist der Begriff Italien dabei wohl erheblich weiter gefaßt als bei uns). Immerhin soll in günstigeren Zeiten ein weiterer Ausbau unserer Sammlung auch fürs Ausland wenigstens nach der Richtung erfolgen, daß die münzgeschichtlich und allgemeinhistorisch wichtigsten Einzelstücke mehr beachtet werden als das bisher, wo Deutschland im Vordergrund stehen mußte, geschehen konnte.

Endlich ist seit dem Kriege ein neues, meist durch das Entgegenkommen der Ausgabestellen geschenkweise anfallendes Gebiet zugetreten, das Papiergeld, dessen 1914/23 aufgetretene Flut auch das Interesse an älterem Papier belebt hat; auch Notscheke und ähnliches rechnen wir darunter. Mit schönen Proben endlich, ohne die Absicht weiteren Ausbaues oder eines Wettbewerbs mit der großen Siegelsammlung des Staatsarchivs, sind als Ergänzung unserer herrlichen Petschaftsammlung nun auch die Wachssiegel des 13. bis 16. Jahrh. durch den Ankauf der Sammlung des Heraldikers Warnecke vertreten.

Der heutige Bestand und seine Anordnung

Die Sammlung umfaßt heute etwa 415 000 Gegenstände. Ihre Verteilung siehe in der Tabelle auf nächster Seite.

Die Anordnung dieser Schätze in der Studiensammlung ist streng systematisch: die griechischen Münzen — worunter alle antiken Münzen mit Ausnahme des italischen Aes grave, des römischen Geldes der Republik und der Reichsmünzen der Kaiserzeit verstanden werden — sind nach dem von dem wissenschaftlichen Begründer der Numismatik, dem Wiener Jesuitenpater J. H. Eckhel (1737—1798) aufgestellten geographischen Prinzip geordnet — mit einigen später vorgeschlagenen kleinen Abweichungen, die namentlich Euböa und die taurische Chersones betreffen —, das von Spanien beginnend ostwärts um das Mittelmeer herumgeht, von Syrien weiter ostwärts bis Indien reicht, woran sich dann Ägypten und Nordafrika anschließen. In jeder Landschaft folgen sich die Städte nach dem Abc, die Münzen der Landschaft als Ganzes liegen am Anfang oder Schluß. Bei jeder Münzherrschaft liegt Gold und Silber voran, das Kupfer folgt, alles in sich in ungefähr zeitlicher Folge. Einige Reihen von besonderer münzgeschichtlicher Bedeutung sind aus dieser Abfolge herausgelöst und zusammengelegt, wie die alten Elektronmünzen, die Pegasosstateren

von Korinth und Kolonien und die Kistophoren. Am Schlusse liegen die Unbestimmten und die griechischen Marken. Es folgen die römischen Münzen, erst das italische Schwergeld

	1930	1909 waren es ge- wesen:	1885 waren es ge- wesen:	Bestand der Samm- lung von	
				Paris ¹⁾ 1925	Wien 1927
Griechen	102 000	100 000	57 000	70 500	38 000
Römer und Byzan- tiner	42 000	35 000	33 000	53 500	111 000
Mittelalter u. Neu- zeit: deutsche	117 500	92 000	79 000	31 500	140 000
außerdeutsche	35 000	25 500			
Orient nebst Glas- stempeln	31 500	30 000	22 500	15 800	— ⁵⁾
Marken u. Rechen- pfennige sowie Gewichte	18 000	— ²⁾	— ²⁾	24 500	3 000 ⁶⁾
Medaillen usw.	24 000	20 000	7 000 ³⁾	38 500	500 ⁷⁾
Papiergeld	42 200	400	— ²⁾	?	32 000
Münzstempel, Pet- schafte u. Siegel	2 800	2 000	—	— ⁴⁾	10 000 ⁸⁾
	415 000	305 000	etwa 200 000	234 300	334 500

¹⁾ Aus anderen großen Kabinetten kenne ich noch die Gesamtziffer von Madrid: 160 000 Münzen, 15 000 Medaillen.

²⁾ Waren damals unter den Münzen gezählt.

³⁾ Nur Privatmedaillen, die der Fürsten und Städte waren damals unter den Münzen gezählt.

⁴⁾ Diese Objekte sind in Paris nicht im Münzkabinett, sondern im Archiv, wie die Siegel ja auch bei uns.

⁵⁾ In Wien an die ägyptisch-vorderasiatische Abteilung abgegeben.

⁶⁾ Nur Gewichte, die Marken usw. sind bei den neuzeitlichen Münzen mitgezählt.

⁷⁾ Nur Orden, die Medaillen sind in Wien bei den neuzeitlichen Münzen mitgezählt.

⁸⁾ Nur Münzstempel, die Petschafte und Siegel sind in Wien nicht im Münzkabinett.

(Aes grave), dann das Geld der römischen Republik, wobei die zeitliche Folge statt der nach dem Abc der Münzmeister durchzuführen vorläufig noch nicht gelungen ist, dann die Kaiser-münzen, die byzantinischen Kaiser von Anastasius ab, an deren Schluß die byzantinischen Teilreiche von 1204 ab. Innerhalb jedes Münzherren steht wieder Gold voran, Silber folgt, und das Kupfer schließt. Auf die Münzen folgen die römischen Marken (tesserae), die Kontorniaten, Gewichte und die Gegenstände aus Blei (tesserae, Siegel usw.), endlich die tönernen Gußformen römischer Münzfälscher.

Die mittelalterlich-neuzeitliche Abteilung beginnt mit den Münzen der Völkerwanderung, Odovacer, Ostgoten, Vandalen, Westgoten, Burgunder, Langobarden, dann die Merowinger und Karolinger nebst den italienischen (aber nicht den angelsächsischen) Münzen der Zeit. Darauf beginnt die chronologische Folge, bei der das alte römische Reich vorgeht; dessen Landschaften stehen in folgender Reihe: südliche und nördliche Niederlande, Rheinland und Westfalen, Rheinfranken, Niedersachsen, Anhalt, Transalbingien, Brandenburg-Preußen (nebst dem deutschen Reich seit 1871), wettinische Lande und Thüringen, Ostfranken, Bayern, Schwaben und Alemannien, Schweiz; nunmehr die Lande der alten habsburgischen Monarchie nebst Böhmen, der Lausitz und Schlesien, dann Ungarn mit Siebenbürgen. Es folgt das Ausland, erst das romanische, Italien, Frankreich, Spanien, Portugal, dann das germanische: Großbritannien und sein europäischer Besitz, Skandinavien, das Baltikum; darauf das slawische: Polen, Rußland, die Südslawen, dann die Kreuzfahrer (hier auch die außerhalb Europas gelegenen Kreuzfahrerstaaten) und die modernen Balkanländer (außer der Türkei, deren Prägungen beim Orient liegen). Die überseeischen Länder in Asien, Afrika, Amerika, Australien, sowohl die selbständigen Staaten wie die Kolonien, schließen. Einige Sondergruppen, wie technisch interessante Münzen (dabei die sog.

Schraubtaler), Not- und Belagerungsmünzen folgen noch. Die Notmünzen enden mit denen des Weltkrieges, die, größtenteils von nicht münzberechtigten Gebilden ausgegangen, also staatsrechtlich nicht Münzen, einen guten Übergang bilden zu den Marken, an die sich wieder die Rechenpfennige anschließen, bei welchen Rubriken die Geographie den Faden der Abfolge bietet. Von den nunmehr folgenden orientalischen Münzen liegen die islamischen nach dem Prägeort, statt in der üblichen Abfolge nach den Dynastien; den Münzen folgen hier die sog. Glasstempel, wie den indischen und ostasiatischen Münzen die Amulette und Porzellanmarken.

Die Medaillensammlung umfaßt zunächst die Medaillen der Fürsten, Städte usw., die genealogisch bzw. geographisch liegen. Die übrigen, d. h. die auf Privatpersonen und die sog. Miszellenmedaillen, sind zur Zeit in Umordnung begriffen: geplant ist, sie innerhalb der Nationen nach Künstlern zu legen, für jeden Künstler ein Normaljahr seines Schaffens festzulegen und die Künstler nach diesem Normaljahre zu ordnen; die Auffindung der Medaillen auf eine bestimmte Person oder auf ein Ereignis muß dann durch ausführliche Register ermöglicht werden.

Eine reiche Sammlung von Kopien nach Exemplaren, die nicht in der staatlichen Sammlung liegen, meist in Gips, bildet eine wichtige Ergänzung, an deren Weiterausbau wir um so eifriger arbeiten, als der Erwerb von Originalen immer beschränkter wird.

Diese Studiensammlung des Kabinetts, der Zahl nach bei weitem der bedeutendere Teil, ist ernsten Forschern an den Besuchstagen des K.F.M. im Studiensaal nach Vorstellung bei dem leitenden Beamten zugänglich. Eine Schausammlung der für die Münz- und Kunstgeschichte wichtigsten Stücke, deren an 10 000 zählend, befindet sich unter Glas ausgestellt im Saal 15 und 16 des Kaiser-Friedrich-Museums. Die Abfolge ist dort eine andere als in der Studien-

sammlung, indem an der Eckwand im Durchgang 18 von Saal 20 zu Saal 16 einige Proben von vormünzlichem Gelde der „Naturvölker“ und am Eingang zu Saal 15 in einem Glasschranke Proben von Barrengeld gezeigt werden. Es folgt dann in Saal 15 zunächst die Münze des griechischen Altertums in vier kunstgeschichtlichen Perioden, der archaischen, der Blütezeit, der hellenistischen und der römischen Zeit. Darauf folgen die römischen Münzen der Republik und dann der Kaiserzeit, nach den Bildern geordnet, das Aes grave und die Medaillone am Schlusse. Die spätesten Römer und Byzantiner bilden den Übergang zu den Münzen der Völkerwanderung, den merowingischen und karolingischen. Daran schließen sich die deutschen Münzen des Mittelalters in zwei Perioden, der der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit und der der Staufer. Das spätere Mittelalter wird nach der Entwicklung der Hauptmünzarten, Goldmünzen (diese hier bis zur Neuzeit fortgesetzt), Groschen, Großpfennig und Kleingeld vorgeführt. Ähnlich die Neuzeit, bei der besonders die Kippermünzen und die Taler betont sind. Einige Proben der orientalischen Münzen bilden den Beschluß. Die neuzeitliche Entwicklung im Geldwesen der außerdeutschen Länder wird in Schaukästen an der Wand vorgeführt. An der Wand hängen auch Proben älteren Papiergeldes.

Der Kunst der Medaille gilt Schausaal 16. Gleichsam als Vorläufer zeigt ein Schautisch die großen griechischen Goldmedaillone aus Abukir nebst einigen römischen Goldmedaillonen in kunstreicher Fassung, sodann ein gleicher einige Schmuckstücke germanischer Arbeit. Bei den Medaillen selbst ist eine Scheidelinie gezogen zwischen Fürstenmedaille und nichtfürstlicher, um mit jener der historischen, mit dieser der kunstgeschichtlichen Seite der Medaille gerecht zu werden; und zwar folgen sich die Fürsten nach den einzelnen Dynastien, Haus Hohenzollern, Habsburg, Wittelsbach, Wettin, Welfen, die kleineren deutschen und die fremden Fürsten-



Abb. 47. Steinmodell auf Jakob Muffel (1532). Vom Künstler Matthes Gebel. Aus Sammlung Dannenberg. Nat. Gr.

häuser. Die nichtfürstliche Medaille dagegen ist nach kunstgeschichtlichen Grundsätzen angeordnet, wobei den beiden Hauptvertretern der Renaissance-medaille, der italienischen des Quattro- und des frühen Cinquecento und andererseits der deutschen des 16. Jahrhunderts der breiteste Raum gewidmet ist. Dort spielen Künstler wie Pisano, Matteo, Speran-

dio, Niccolo, hier Dürer, Schwarz, Hagenauer, Weiditz, Gebel die Hauptrolle. Der Blütezeit der Medaille in den Niederlanden (1630—1670) und in Frankreich (1600—1650) ist entsprechend Rechnung getragen. Der Prägemedaille, die von Mitte des 16. Jahrhunderts an zu herrschen beginnt, ist ihrer geringeren künstlerischen Bedeutung wegen und weil sie auch bei den fürstlichen Medaillen genügend vertreten ist, entsprechend weniger Raum gegönnt. Die Entwicklung der Medaillenkunst im 19. Jahrhundert ist durch Vorführung der Hauptvertreter derselben, aus Wien und Paris zumal, dargelegt. Die Berliner Medaille konnte besonders durch das Vermächtnis v. Kühleweins ausgiebig in besonderem Schranke gezeigt werden. — In Schaukästen an der Wand des Saales ist die Siegelkunst an einer Auswahl herrlicher Petschafte des 12. bis 16. Jahrhunderts gezeigt.

K. Regling

DIE MUSEUMSBIBLIOTHEK

Entstehung

Die Bibliothek der Museen ist nicht wie die Museen selbst durch einen Gründungsakt ins Leben gerufen worden. Sie spiegelt das allmähliche Werden von Archäologie, neuerer Kunstgeschichte und anderer Forschungsgebiete zu Disziplinen der Wissenschaft deutlich wider. Heute nimmt sie als Forschungsstätte im Zusammenhang mit den vier angegliederten Handbibliotheken (siehe unten) eine Stellung ein, die ihr durch die Vollständigkeit und Mannigfaltigkeit der Bestände in mehreren historischen Disziplinen einen Rang vor den allermeisten ähnlichen kunstgeschichtlichen und archäologischen Bibliotheken im In- und Auslande zuweist.

Inhalt und Umfang der Bibliothek

Die Bibliothek umfast rund 60 000 Bände, die sich zu zwei Drittel in Räumen des Erdgeschosses im Alten Museum befinden. Eine kleine Sammlung Bücher, vornehmlich zur Geschichte der italienischen Kunst, Dubletten des Vermächtnisses des Galeriedirektors Julius Meyer, ist im Studiensaal des Kaiser-Friedrich-Museums aufgestellt. Wie die 4 Handbibliotheken annähernd vollständige Sammlungen der zur wissenschaftlichen Bearbeitung der Gegenstände nötigen Literatur darstellen, also zur Ägyptologie, Assyriologie, Numismatik und Graphik, so bildet auch die Zentralbibliothek durch ihre Bestände, besonders auch an älterer wissenschaftlicher Literatur,

eine Forschungsstätte für die hier vertretenen Disziplinen der Archäologie und neueren Kunstgeschichte¹⁾. Im Kupferstichkabinett und Münzkabinett wird allen Besuchern neben den Originalen auch die Literatur vorgelegt, während vorwiegend Dozenten der Hochschulen, Privatgelehrte, Kunstsammler und -händler neben den Studenten die Bücherschätze an den anderen drei Stätten, der Zentralbibliothek und den Handbibliotheken der Ägyptischen und der Vorderasiatischen Sammlung, in Anspruch nehmen. Die Handbibliothek der Ägyptischen Abteilung berücksichtigt bei ihren Anschaffungen auch die Bedürfnisse des Universitätsunterrichts, weil die Ägyptische Abteilung zugleich als ägyptologisches Seminar dient.

Innerhalb der durch die originalen Kunstwerke, für die allein Literatur beschafft wird, gezogenen Grenzen ist die Literatur sehr reichhaltig. Sie umfaßt nicht nur Bücherschätze — wie an ganz wenigen Stellen noch —, die die Geschichte der Malerei und Plastik fast aller Zeiten und Völker des Orients und Okzidents behandeln, sondern auch die meisten Werke zur Geschichte des Sammelwesens und über Privatsammlungen, Kataloge aller Museen und eine große Sammlung von Versteigerungskatalogen vom 18. Jahrhundert bis auf die jüngste Zeit. Ältere Bestände, die sich aus den Büchern über Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (in Originalausgaben) und aus solchen über Heraldik und Genealogie zusammensetzen, ergänzen den Kern der Sammlung. Auf der anderen Seite sind neben den älteren die neuen Lexika, dazu Enzyklopädien, Akademiewerke, Schriften zur Lebensgeschichte einzelner Gelehrter und Zeitschriften aus verschiedenen Wissensgebieten vorhanden. Einen Begriff von der Reichhaltigkeit geben die Fachzeitschriften („Periodica“ im weiteren Sinne), von denen über 500 mit mehr als 3 Bänden

¹⁾ Die Bibliothek der Museen dient im Gegensatz zur Staatl. Kunstbibliothek nur der wissenschaftlichen Forschung und kann, nur nach vorheriger Anmeldung beim Bibliothekar, von 9—7 Uhr benutzt werden.

vertreten sind. Kunst-, Künstler- und Konversationslexika sind oft in zwei und drei, zuweilen in noch mehr Exemplaren im Bereich der Museen, da sie allerorten häufig gebraucht werden. Die bekannten Lebensbeschreibungen der Künstler („Vite“) des Vasari sind in 14 Ausgaben von den ersten (1560 bezw. 1568) an vorhanden, die Mehrzahl der sog. Quellenschriften von der Urausgabe bis zur jüngsten wissenschaftlich kommentierten. Alles in allem dürften die auf der Museumsinsel vereinigten Bücher den Beständen in London und Paris ebenbürtig, in einzelnen Gebieten, wie in allen das Sammelwesen betreffenden, ihnen überlegen sein.

Entwicklung der Bibliothek

Die schnelle Entwicklung der Bibliothek — in wenig mehr als 100 Jahren — ist die Folge der unregelmäßigen Beziehungen, in denen sie zu anderen Berliner Bibliotheken und zu den Museen selbst stand, so daß der Ausbau der Initiative einzelner und dem Zufall anvertraut war. In beider Hinsicht ist sie vom Glück begünstigt gewesen. Es wurde nicht systematisch, sondern gelegentlich gekauft, dann aber zuweilen großzügig. Die ausländischen Gesandtschaften wurden für den Erwerb von Büchern interessiert, und der lange amtierende Generaldirektor von Olfers (1839 bis 1869) scheint für die Bibliothek sich persönlich dauernd intensiv betätigt zu haben, so daß nach den ersten 50 Jahren ein so großer, allerdings heterogener Bestand vorhanden war, daß etwa die Hälfte aller Werke abgestoßen wurde, um Raum für einen systematischen Ausbau zu schaffen. Etwa seit 1870/71, seit dem trotz aller Fehlschläge segensreichen Protektorat des späteren Kaisers Friedrich, scheint der sachgemäße Ausbau der Bibliothek — zugleich mit dem energischen Aufbau der Sammlung — eingesetzt zu haben.

Einige der Ankäufe und Schenkungen, aus denen die Bibliothek erwuchs, seien kurz erwähnt. Der Bestand von knapp tausend Bänden, der schon vor der Eröffnung des Alten Museums

vorhanden war, wurde durch einen größeren Ankauf Waagens auf seiner Englandreise 1835 und durch den eines Teils der Bibliothek C. A. Böttigers erweitert. Bald darauf kamen die ziemlich großen Bestände aus mehreren Sammlungen hinzu, die teils gekauft, teils gestiftet worden waren. Die Sammlung des Generalpostmeisters Nagler, die bekanntlich den Grundstock des Kupferstichkabinetts bildet, enthielt neben einer stattlichen graphischen Handbibliothek zahlreiche kunstgeschichtliche Werke. Trotz des Widerspruchs der Akademie der Künste wurde auf Betreiben Olfers' 1841 die gräfl. Lepel'sche Bibliothek, die dorthin gestiftet worden war, eine sehr qualitätvolle kleine Sammlung von Werken zur Archäologie und Numismatik, überwiesen. Mit ihr kamen wie auch mit der Kupferstichsammlung Friedrich Wilhelms III. und der Bibliothek des Freiherrn von Goldstein-Berge, die fast ganz der Bibliothek zugute kam, zahlreiche Werke aus anderen Gebieten herein, so große Enzyklopädien, Stadtgeschichte, Literaturgeschichte, Geschichte. Den Kern der letzteren Sammlung machten die genealogischen und heraldischen Bücher aus, die noch heute den Grundstock dieser Gruppe in der Bibliothek bilden, ein Material, das wegen der beschränkten Raumverhältnisse leider nicht recht zur Geltung kommt. Aus etwas späterer Zeit stammt der „Apparat“ des Archäologen Gerhard (Pausen von Vasenzeichnungen usw.). Die Vernachlässigung der rein kunstgeschichtlichen Literatur zugunsten der archäologischen und numismatischen, die schon damals etwas systematischer gesammelt wurde, ist 1875 teilweise durch die Abgabe der Bestände aus einzelnen Abteilungen, namentlich des Kupferstichkabinetts, ausgeglichen worden. Seitdem verfügen nur noch 4 Abteilungen über geschlossenen Handbibliotheken ihres Sonderfaches, die von der Zentrale mitverwaltet werden.

In der zweiten Hälfte der Entwicklung der Bibliothek ist ihr systematischer Ausbau in regelmäßigen Abständen durch Einverleibung von Teilen der Bibliothek der an den Museen tätigen

Gelehrten ergänzt worden. So ist durch Julius Meyer eine sehr umfangreiche Sammlung von Galeriekatalogen in die Bibliothek gekommen, durch W. von Bode die Sammlung der Kataloge von Privatsammlungen und von Versteigerungen so vervollständigt worden, daß diese der Forschung im allgemeinen schwer zugängliche Literatur hier wohl so vollständig wie nirgends vorhanden ist. Eine besonders wertvolle Bereicherung war die Überweisung der kunsthistorischen Bibliothek des Preußischen historischen Instituts in Rom durch das Kultusministerium, aus der alle nicht vorhandenen Werke ausgewählt werden durften. Auch größere Sammlungen von Separatdrucken der Aufsätze einzelner Gelehrter oder Sonderabdrucksammlungen innerhalb einzelner Disziplinen sind an verschiedenen Stellen der Museen entstanden. Sie entstammen meist solchen, die von einzelnen Gelehrten angelegt worden sind. Teile der Büchereien von Julius Meyer, Friedrich Lippmann, Wilhelm v. Bode, Hermann Winnefeld, Georg Möller, Hans Mackowsky und Paul Seidel sowie der schriftliche Nachlaß W. von Bodes (Briefe von ihm und an ihn, Notiz-, Tage- und Reisebücher, Denkschriften) sind in neuerer Zeit in die Bibliothek gelangt.

1904 erhielt die Bibliothek zu ihren bisherigen die Räume des ehemaligen Münzkabinetts, das ins Kaiser-Friedrich-Museum verlegt wurde. Die alten Zimmer wurden als Magazin verwendet. Obgleich die Bibliothek damit beträchtlich mehr Raum erhielt, reichte er nur notdürftig. Seitdem ist der Platzmangel zu einer drückenden Kalamität geworden.

Aufstellung und Kataloge der Bibliothek

Infolge der großen Raumnot — die Bücher stehen im Magazin in 2 Reihen hintereinander — und infolge der Personalknappheit ist vor 10 Jahren die Bibliothek als Handbibliothek zur Selbstbedienung eingerichtet worden. In den 5 allgemein zugänglichen Räumen sind 2 Zimmer der Archäologie, 2 der

neueren Kunstgeschichte, der Lesesaal den wichtigsten Zeitschriften und allgemeinen Nachschlagewerken eingeräumt worden. Im Magazin (3 Zimmer) verblieben die ältere Fachliteratur zur Archäologie, die heraldischen, genealogischen, geschichtlichen, literaturgeschichtlichen und enzyklopädischen Werke, dazu die viel Platz beanspruchenden älteren, nicht mehr erscheinenden Zeitschriften und sämtliche Versteigerungskataloge. Die Aufstellung in den allgemein zugänglichen Räumen nach topographischen (und biographischen) Gesichtspunkten, die gestattet, die meisten Bücher ohne Inanspruchnahme des Katalogs zu finden, war möglich, weil in den Jahren 1912—1920 eine wissenschaftlich genaue Aufnahme sämtlicher Bücherbestände vorangegangen war. Die Buchbestände der Museumsinsel sind seitdem in einem Generalkatalog nachweisbar, der dauernd ergänzt wird. In ihm finden sich auch die Bestände der Nationalgalerie (im Auszug) verzeichnet. Durch photographische Aufnahme ist ein Auszug aus dem Katalog der Staatlichen Kunstbibliothek geschaffen worden, so daß die bei den Berliner Museen bis etwa 1925 vorhandenen Bestände, soweit sie Literatur über Kunst im weitesten Sinne enthalten, an einer Zentralstelle nachweisbar sind.

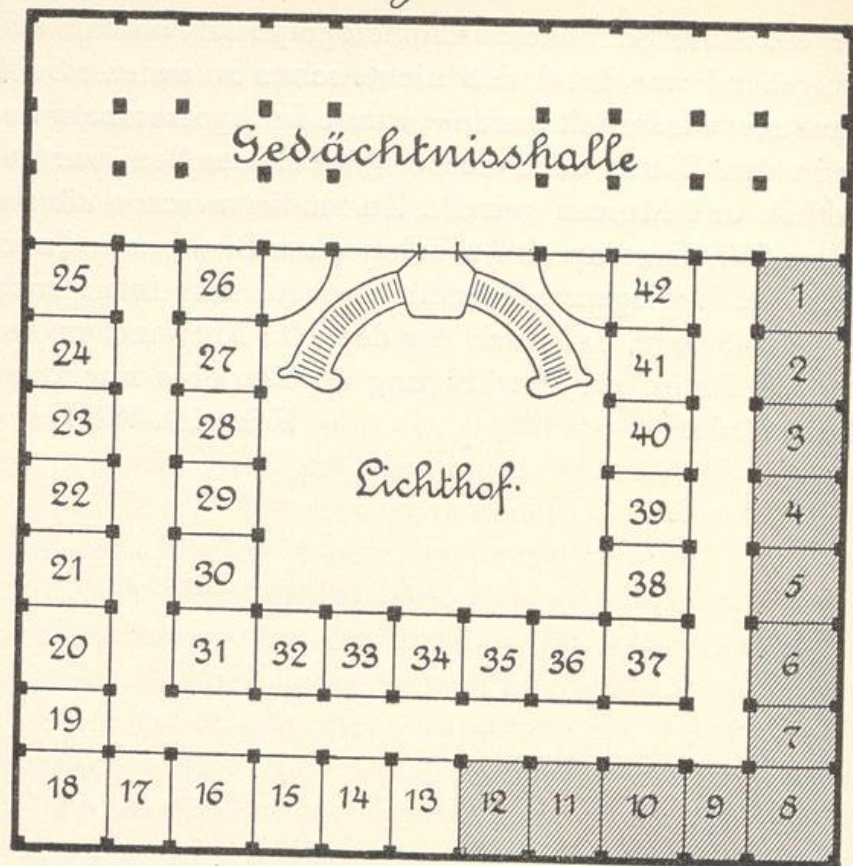
Der photographische Apparat

Der Bibliothek ist eine Foto-Clark-Stelle angegliedert, die ursprünglich bestimmt war, das in Büchern, Zeitschriften und Katalogen versprengte Material an Kunstwerken zu sammeln, um es analog den Photographiesammlungen der einzelnen Abteilungen wissenschaftlich geordnet der Forschung zugänglich zu machen. Das Verfahren hat sich nicht ganz bewährt, indem die Massenaufnahmen nach Abbildungen, die der Foto-Clark-Apparat beim Photographieren von Schrift und Druck gewährleistet, wegen der Verschiedenheit der Vorlagen in unserem Falle nur bedingt möglich sind. Nachdem die Versteigerungskataloge und eine Reihe von Zeitschriften auf

Bilder einzelner Schulen durchphotographiert worden sind — maßgebend war dabei, daß nichts schon an anderer Stelle Vorhandenes wiederholt wurde —, wurde der Apparat mehr und mehr in den Dienst der Forschungsarbeit der Benützer von Bibliothek und Museen gestellt. Zu Studienzwecken können hier zum Selbstkostenpreis Aufnahmen aus Büchern und nach graphischen Vorlagen hergestellt werden. Die Inanspruchnahme ist so rege, daß auch der doppelte Aufwand an Personen und Raum zur Bewältigung des Betriebes nur knapp reichen würde.

Friedrich Winkler

Obergeschoss



Unter den Linden

ZEUGHAUS. OBERGESCHOSS

Joch 1—12: Alte Waffen

- 1—2 Mittelalter
- 3—7 Renaissance
- 8—10 Schußwaffen und Armbrüste zur Jagd, 16.—17. Jahrhundert
- 11 Zeit des Dreißigjährigen Kriegs
- 12 Schußwaffen des 18. Jahrh.

Joch 13—39: Waffen- und Uniformsammlung im Zeitalter der stehenden Heere

- 14—22 Kurbrandenburg und Preußen im 17. und 18. Jahrhundert
- 23—25 Zeit der Freiheitskriege 1813—1815
- 26—31 Uniformen und Blankwaffen von 1815—1860
- 32—35 Zeit der Einigungskriege 1864—1871
- 36 Uniformen von 1880—1914
- 37—39 Weltkrieg 1914—1918 (in Vorbereitung)
- 40—42 Orientalische Waffen

DAS ZEUGHAUS

Geschichte des Hauses

Den Anstoß zum Bau des Zeughauses gab eine Willenskundgebung Kurfürst Friedrich Wilhelms in dessen politischem Testament vom 16. Mai 1667. Seinem Nachfolger, dem ersten König, blieb es vorbehalten, diesen Plan in den Jahren 1698—1706 zu verwirklichen. So gehen die ersten Entwürfe für den Bau noch auf die Zeit des Großen Kurfürsten zurück. Sie stammen von dem Hofbaumeister Ludwig des XIV., François Blondel, dessen Schüler Jean de Bodt, nach Beteiligung mehrerer anderer Architekten, die endgültige Gestalt dieses wohl bedeutendsten Berliner Baudenkmals bestimmte (Abb. 48). An den schmückenden Trophäen, Bekrönungen der Portale, Füllungen der Türen, Masken usw. ist der künstlerische Hauptanteil Andreas Schlüter zuzuweisen. Seine Masken sterbender Krieger im Lichthof, die zu seinen meisterhaftesten Schöpfungen gehören, sind unerbittliche und groß empfundene Darstellungen vom Ernste des Heldentodes (Abb. 53).

Als Arsenal für Kriegswaffen der Armee hat das Haus von 1706—1875 gedient. Daneben bestand dort mindestens seit 1730 eine Sammlung älterer Waffen, brandenburgisch-preussischer Fahnen und erobelter Trophäen.

Zum Abschluß kam die Baugeschichte des Zeughauses erst 1880 mit dem Einbau der Gedächtnishalle der preussischen Fürsten und ihrer hervorragendsten Heerführer und Staatsmänner. Geschichtliche Gemälde feiern

Hauptgeschehnisse der preußischen Geschichte vom Aufsteigen des Kurfürstentums bis zur Einrichtung des Deutschen Reiches.

Das Zeughaus öffnete von nun an seine Tore als historische Waffensammlung, deren ständig anwachsende Bestände, in den letzten zwei Jahrzehnten nach modernen musealen Grundsätzen neu geordnet und aufgestellt, eine fast lückenlose Ent-

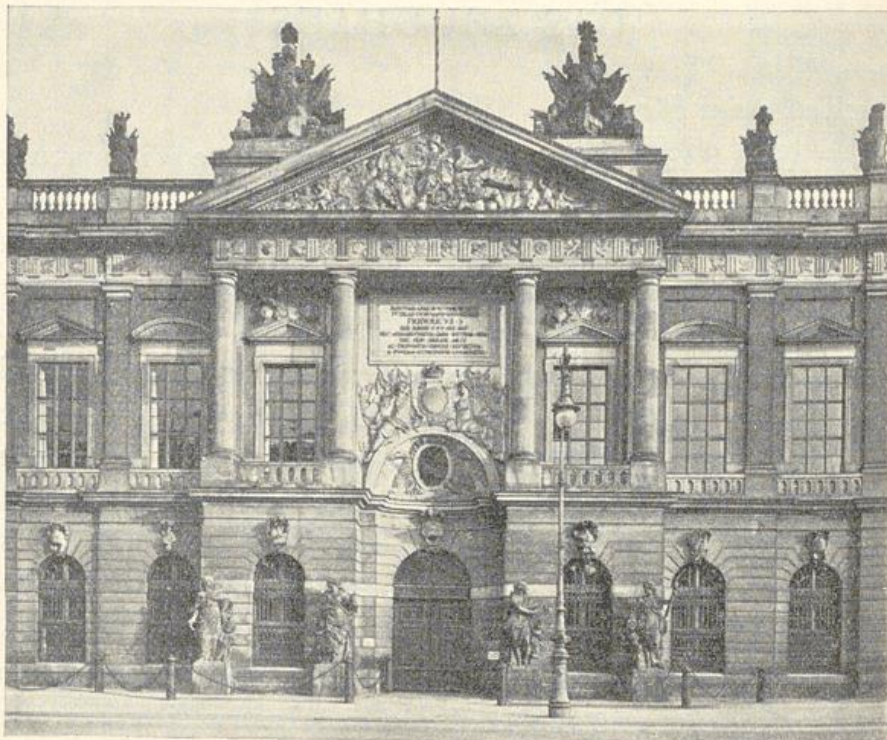


Abb. 48. Mittelfront des Zeughauses

wicklungsgeschichte aller Waffenzweige vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart bieten, reich auch an kunsthistorisch bedeutsamen Prunkwaffen und historischen Andenken.

Die Sammlungen

Die oberen Sammlungsräume nehmen, in historischer Folge jochweise gegliedert, alle Waffen auf, mit Ausnahme der Geschütze, die mit der Modellsammlung das Erdgeschoß teilen.

Die beiden ersten Joche des Obergeschosses (Joch 1, 2) sind dem Mittelalter eingeräumt. Ein Gräberfund des 8. nachchristlichen Jahrhunderts (Pultschrank 10a), aus der Gegend von Châlons-sur-Marne, die ziemlich vollständige Bewaffnung zweier fränkischer Krieger, liefert willkommene Gelegenheit, zunächst über die frühen Trutz- und Schutzwaffen einen Gesamtüberblick zu gewinnen.

Unter den Trutzwaffen steht an erster Stelle die Waffe des vornehmen, berittenen Kriegers, das Schwert. Seiner Bedeutung trägt die reichhaltige Sammlung von Schwertern Rechnung, die in den Pfeiler- und Fensterschränken der beiden ersten Joche in zeitlicher Anordnung und nach Typen geordnet sind. Schöne Schwerter mit gold- oder silbereingelegten Inschriften des 13. bis 15. Jahrhunderts vereinigen die Pultschränke 10 B und 19 A.

Mit den Schwertern wetteifern die außerordentlich mannigfaltigen und schönen Griffornen des Dolches im späten Mittelalter, die in erlesenen Beispielen des 13. bis 15. Jahrhunderts vertreten sind (Pultschränke 19 B und 20).

Ein erst jüngst erworbener kostbarer Grabfund aus Tuzla in Nordbosnien aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts (Schränk 5), zu dem außer Schwert, Dolch und Dolchmesser auch Schnallenreste vom Schwertgehänge (5 d) und vor allem ein kostbarer silberner Gürtel gehören (5 a), gibt wertvolle Auskunft über die Tragweise dieser Waffen.

Auf die Entwicklung der übrigen durch schöne Typenreihen vertretener Trutzwaffen des Mittelalters: Lanzen (Joch 1, Gest. 12a), Streithämmer und Streitkolben (Joch 1, Schr. 3), Helmbarten (Joch 1, 2, Gest. 12b u. 40), Armbrust (Schr. 22 u. 23) und Handfeuerwaffen (Joch 2, Gest. 40) kann nur kurz hingewiesen werden. Formal und technisch am lückenlosesten vielleicht und reichhaltigsten ist im Zeughaus die Entwicklung des Helms vertreten. Eine

große Zahl erlesener Exemplare führt im Anschluß an die großartige Helmsammlung Lipperheide der Antiken Abteilung (S. 25) die Weiterbildung dieser edelsten Panzerung vom frühen Mittelalter bis zum Barock künstlerisch durchaus ebenbürtig fort. Beschließt man noch die oft bizarren, aber immer typischen Helmformen unserer armeegeschichtlichen Abtei-



Abb. 49. Spangenhelm. Fundort Giulianova bei Ancona. Langobardisch. 6.—8. Jahrhundert

lung ein bis zur Pickelhaube und zum Stahlhelm des Weltkriegs, so bieten die Staatlichen Sammlungen hier eine über Jahrtausendreichende imposante Heerschau, die form- und waffengeschichtlich gleichermaßen lehrreich und eindrucksvoll ist.

So gehören denn auch zu den ältesten Beispielen frühmittelalterlicher Schutzbewaffnung im Zeughaus zwei kostbare Helme (Schr. 14). Es sind sog. Spangenhelme, wie sie der

lie
ei-
m
m-
ter
ei-

Konstruktion nach schon auf der Trajanssäule begegnen. Unsere gehören der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends an.

Der untere von beiden, ein Fund aus Guilianova bei Ancona (Abb. 49), ist über und über mit unbeholfenen, aber kunstgeschichtlich höchst bedeutsamen figürlichen Jagddarstellungen in gepunzter Arbeit bedeckt. Ein Mann mit dem Symbol des Kreuzes in der Hand weist auf einen christlichen Krieger als Träger, vermutlich einen langobardischen Fürsten. Um die Wende des 13. Jahrhunderts entwickelt sich aus dem beckenförmigen leichten ein schwerer Helm, der sog. Topf- oder Kübelhelm. Das Zeughaus ist in dem glücklichen Besitz eines frühen guterhaltenen deutschen Exemplars (Schr. 5, 2) aus Pommern. Der schmale Aufbau der Helmwände, die feine Verjüngung des Scheitels mit elegant abschließendem flachen Helmdach geben dem seltenen Stück von noch spät romanischem Formgepräge ein besonders vornehmes Aussehen.

Entsprechend der im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts zum Plattenharnisch zusammengeschlossenen Rumpfpanzerung entwickelt sich aus der Beckenhaube mit Visier, vertreten durch zwei charakteristische „Hundsgugeln“ der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts (Schr. 23, Nr. 4, 5), ein völlig den Kopf deckender „geschlossener Helm“, von dem gleichfalls ein einzigartiges Exemplar aus Fürstenwalde etwa von 1435–40 zur Stelle ist (Schr. 23 B, Nr. 7).

Inmitten des Joches 2 (Schr. 42) tritt der Harnisch in spätgotischer Ausreifung und Gestalt an einem der wenigen guterhaltenen, auf uns gekommenen Exemplare um etwa 1470 entgegen, technisch wie künstlerisch der Triumph mittelalterlicher Bewaffnung überhaupt. — Der ganze Körper samt den Gliedmaßen ist in ein sinnreiches System starker, geschmiedeter Platten geschlossen, fast lückenlos ohne die Bewegungsfreiheit sonderlich zu hemmen. Kopf und Hals werden durch Verbindung einer neuen Helmform, der Schallern, mit einem selbständigen, an der Brust befestigten Kinnschutz,

s,
r-
r-
t.
l-
e
r

dem „Bart“, geschützt, Leichtigkeit und wirksamen Schutz aufs glücklichste vereinend.

Wie sich die Schallern in Italien und anderen romanischen Ländern entwickelt, zeigt eine Reihe besonders schöner, neuerworbener Exemplare (Schr. 49 A). Der Kontur des zweiten (7) und namentlich des dritten Helms (8) der zweiten Reihe verrät bereits deutliche Anlehnung an antike Helmformen. Die prachtvolle Treibarbeit (7, 8), die dem spröden Material hier die letzte Feinheit in der Bewegung der Fläche und im Schwunge der Kontur abgewinnt, würde ihre hohe Meisterschaft bezeugen, auch ohne die eingeschlagenen Marken der berühmten Mailänder Plattnerfamilie der Misaglia.

Auf die ritterliche Reitausrüstung: Roßharnisch (Nr. 36, 43), Sporn, Steigbügel und ihre reiche Formgebung (Schr. 11 A, B) sei nur im Vorbeigehen hingewiesen.

Vor Verlassen der mittelalterlichen Abteilung werfen wir noch einen Blick auf die zahlreichen Schilde, Tartschen und Pavesen an den Wänden, vor allem auf die beiden großen Setzschilde des 13. und 14. Jahrhunderts (Joch 1, Nr. 2, 6) mit Erfurter Wappen, Meisterstücken strenger Heraldik.

Das folgende Joch (3) der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance wird beherrscht von einem besonders charakteristischen und eindrucksvollen Waffen- und Kunstdenkmal der Periode, dem Prunk- und Turnierharnisch Herzog Friedrichs II. von Liegnitz für Mann und Roß (reg. 1505 bis 1547), dessen Wappenschild die Roßstirn trägt (Abb. 50). Die prächtige Harnischgarnitur ist als das gemeinsame Werk zweier führender deutscher Meister erkannt. Konrad Seusenhofer, der kaiserliche Harnischmeister Kaiser Maximilians I. in Innsbruck († 1519), hat ihn etwa 1512–1515 geschlagen, der Maler und Radierer Daniel Hopfer in Augsburg (1470–1536) mit überreicher Ätzmalerie geschmückt. Der Harnisch ahmt im Banne des Zeitgeschmackes die Zivil-

tracht der Frührenaissance mit langen Rockschoßen und breiten Schuhen getreulich nach.

Die prächtige Harnischbrust mit Beintaschen (Schr. 54 B, 8), eine Neuwerbung der jüngsten Zeit, vermutlich geschlagen von dem hochgeachteten Augsburger Plattner Koloman, gen. Helmschmied (1470 bis 1532), macht mit einem neuen Harnischtyp bekannt, dem Fußmannsharnisch des deutschen Landsknechts. Der prachtvoll getriebene und geätzte Harnisch, gewiß von einem vornehmen Truppenführer getragen, ahmt in meisterlicher Weise, viel weiter noch durchgeführt als beim Liegnitzer Harnisch, die malerisch verwegene, „zerhauene“ Landsknechtstracht der Zeit nach.

Das besonders schöne Exemplar eines Landsknechtswertes, des sog. Katzbalgers (Schr. 50 B, 12.), mit vergoldeten Eisenteilen und beinbelegtem Griff bringt einen der bedeutendsten Landsknechtführer, Lazarus Schwendi, in Erinnerung, dessen Namen die Klinge trägt (1522–1584). Unter den künstlerisch äußerst feinen deutschen und italienischen Jagd- und Prunkklingen (Schr. 63) beachte man vor allem eine Reihe italienischer Kurzwehren, Cinque-



Abb. 50. Harnisch Herzog Friedrichs II. von Liegnitz. Um 1512–1515. Geschlagen von Konrad Sensenhofer mit Ätzungen von Daniel Hopfer

dea genannt. Ihre Ätzungen stammen von dem frühesten bekannten Meister dieser Ziertechnik, Ercole de Fideli aus Ferrara um die Wende des 15. Jahrhunderts.

Gegenüber im Schrank fallen unter den herrlichen Streitkolben zwei Prunkstücke ins Auge. Der Streitkolben mit geschupptem und vorgoldetem Knauf (Nr. 12) führt den Namen des Kardinals Ascanio Maria Sforza († 1505). Daneben der geschliffene Bergkristall als Kolben ist eine kostbare islamische Arbeit der Fatimidenzeit des 10. Jahrhunderts, vermutlich aus dem Schatz des Kalifen Aziz-Billah.

Das Renaissancejoch 4 wird von einer großen Zahl Feldharnische beherrscht, die sich durch ihre waffentechnische und formale Gleichheit als einem Typ zugehörig kennzeichnen, getragen von der deutschen Ritterschaft etwa von 1520—1535. Am auffallendsten ist die übereinstimmende Gliederung aller Flächen an Helm, Brust, Rücken, Arm- und Beinzeugen, mit Gruppen von herausgetriebenen breiten Furchen, sog. Riefelungen.

Die Turnierbewaffnung dieser Periode wird durch ein Stechzeug für das deutsche Gesteck mit der Meistermarke Valentin Siebenbürgers und der Nürnberger Beschau an der Brust würdig vertreten (Nr. 81). Die vier Fensterschränke sind Solinger Klingenschmieden (Schränk 74, 75) und ihren Lehrmeistern, den Spaniern, eingeräumt (Schränk 88, 89), sämtlich aus der Blütezeit der Klingenschmiedekunst vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, eine Auslese schöner Degen mit prachtvoll geschwungenen, reich verzierten Gefäßen. Die Namen der bekannten Solinger Schwertfeger, Clemens Horn (Schr. 74, 1, 2, 5, 7, 8), Peter Wirsberg (Schr. 74, 6), Peter Munsten (Schr. 75, 6), Joh. Wundes (Schr. 75, 7), sind hier mit glänzenden Beispielen vertreten. Von den Spaniern seien vor allem der berühmte Juan Martinez d. Ä. (Schr. 88) und Sahagun (Schr. 89, 4—6) genannt.

Mit Betreten von Joch 5 sind wir an einem Höhepunkt angelangt. Nicht nur finden sich hier die erwähltesten Waffen der ganzen Sammlung zusammen, gefertigt von ersten Meistern, sie sind auch, durchweg gilt dies von den Harnischen, von geschichtlich bekannten, deutschen Fürstlichkeiten getragen und geführt. Die Mehrzahl der Harnische geht auf brandenburgische Kurfürsten und Markgrafen des 16. Jahrhunderts zurück, die wenigen Überbleibsel der einst so glanzvollen kurfürstlichen Rüstkammer. Die drei Harnische der ersten Reihe (Nr. 98, 105, 108) trug Kurfürst Joachim II., gen. Hektor (reg. 1535—1571), bezeugt durch das kurbrandenburgische Wappen auf der Brust bei den beiden ersten (Nr. 98, 105), bei dem dritten (Nr. 108) begründet durch die hohe Qualität der Ausführung. Nr. 98 hat denselben Plattner zum Meister wie das Stechzeug im vorangehenden Joch (Nr. 81), Valentin Siebenbürger. Nr. 105, ein Feld- und Turnierharnisch, ist an den Beinzeugen als Arbeit Peters von Speyer (d. Ä.) bezeichnet, der im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts in Annaberg für den sächsischen und brandenburgischen Hof arbeitete. Der Harnisch trägt das Entstehungsdatum 1560. Die kurfürstlichen Harnische haben den Blick durchs Fenster auf die Schloßfront gerichtet, deren ältesten Flügel mit dem grünen Hut ihr prunkliebender Träger erbauen ließ, und zwar gleichfalls von einem aus Sachsen berufenen Künstler (S. 189). Aus der Werkstatt Peters von Speyer stammt wahrscheinlich auch der Halbharnisch vom Bruder Joachims II., dem bekannten Markgraf Johann von Küstrin (geb. 1513, gest. 1571). Die zugehörige Roßstirn trägt das Entstehungsjahr der ganzen Garnitur 1553. Alle diese Harnische unterscheiden sich vom Typus der vorangehenden Jahre nur in formaler Hinsicht. Die Helmglocke steigt zum Mittelgrad steiler als bisher empor, in der Brustmitte ist ein Grat herausgetrieben, der kurz über der Taille stark herausspringt. Es ist die sog. Tapulbrust, die

für den Harnisch der Zeit von etwa 1535–1550 charakteristisch ist.

Der prächtige Turnierharnisch rechts zu Pferd mit zahlreichen Ergänzungsteilen (Schr. 95) gehört dem Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach und Bayreuth (1539–1603), mit dem er am 24. August 1561 anlässlich der zu Leipzig gefeierten Hochzeit der Herzogin Anna von Sachsen mit Wilhelm I. von Oranien, dem Schweiger, in die Turnierschranken ritt.

Die das Joch flankierenden Schränke bergen die kostbarsten Renaissancehelme der Sammlung. Künstlerisch wie historisch von erstem Rang ist der getriebene Prunkschild König Heinrichs II. von Frankreich (1547–1559) in der Mitte (2). Die Treibarbeit, eine reich bewegte, prachtvoll ins Rund komponierte Reiterschlacht im heroischen Gewande, zeugt von höchster Meisterschaft und stammt vermutlich aus der Schule von Fontainebleau. Das würdige Gegenstück hierzu liefert im Schrank 112 A gegenüber die Prachtgarnitur von Sturmhaube und Schild (9, 14), ein Meisterwerk des bekannten Mailänder Plattners und Tauschators Lucio Piccinino. Zu den schönsten Degen der Sammlung gehören die zwei (Schr. 96, 4 und 6) des Kurfürsten Georg Wilhelm von Brandenburg (1619–1640), Glanzstücke aus der Werkstatt des bereits genannten Solinger Klingenschmiedes Clemens Horn.

Joch 6 schließt sich im allgemeinen zeitlich an das vorangehende an, ohne die Schwelle des 17. Jahrhunderts zu überschreiten, stilgeschichtlich etwa die deutsche Spätrenaissance bis zum beginnenden Barock umfassend. Unter den späten Turnierwaffen steht an erster Stelle der gebläute Fußharnisch mit prächtigen Goldätzungen (Nr. 127) aus einer Serie von ursprünglich zwölf gleichen Harnischen, die von dem Augsburger Plattner Anton Pfeffenhauser im Auftrage der Sophie von Sachsen (1568–1612), für deren Gemahl, Kurfürst Christian I. (1560–1594), angefertigt, aber

erst nach dessen Tode vollendet wurden. Als reines Prunkstück sowohl wie als Kunstleistung nimmt der getriebene und vergoldete Prunkharnisch Nr. 117 eine Sonderstellung ein, leider nur ein Bruchstück. Mit der nach Art der spanischen Wespentaille geschnürten und vorn abwärts gebogenen Brust gehört er dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts an. Komposition und technische Durchbildung weisen auf einen hervorragenden Künstler, der in Mailand zu suchen ist.

Das Eckjoch ist der Handfeuerwaffe, und zwar vornehmlich der Jagd- und Luxuswaffe des 16. und 17. Jahrhunderts eingeräumt. Ihre Vervollkommnung zielt vor allem und ständig auf Verbesserung der Schießvorrichtung, des Gewehrschlosses. Das älteste, das Luntenschloß (Schr. 159, Nr. 23), beruht auf einem einfachen Hebelmechanismus, der beim Abziehen die glimmende Lunte auf die Pfanne mit der Anfeuerung niederschlagen läßt. Dieses einfache, zuverlässige Schloß und nicht am wenigsten seine billige Herstellungsmöglichkeit sichert der Luntenmuskete eine überaus lange Lebensdauer als Kriegswaffe. In der Heeresbewaffnung wird sie uns bis in den Beginn des 18. Jahrhunderts begleiten (Joch 11, 14). In diesem der Jagd- und Luxuswaffe des 16. und 17. Jahrhunderts eingeräumten Joch tritt das Luntenschloß ganz zurück hinter dem wesentlich fortgeschritteneren, aber auch weit kostspieligere System des Radschlosses, einer deutschen, wahrscheinlich Nürnberger Erfindung um 1516 (Pfeilerschrank 150a). Es beruht auf der unmittelbaren Verwendung des uralten Prinzips des Feuerzeugs, nämlich des Schlagens, oder wie hier des Reibens von Feuer aus dem Stein mittels des Stahls. Die kostbarsten Gewehre dieses System verteilen sich auf den großen Mittelschrank (153) und die ringsumstehenden Pyramidenschränke. Besonders hervorgehoben sei im Schrank 153 A das französische Gewehr (3) von 1573 mit goldgeätztem Lauf, vorn in einem Kapitell mündend. Die vornehm geschäftete Büchse (153 B, 5) trägt die Initialen des Erzherzogs Mathias

(geb. 1557), des späteren Kaisers (1612—1619). An künstlerischer Feinheit und Reichtum der Verzierungen werden die Gewehre noch überboten durch eine Auslese schöner Rad-schloßpistolen in den Fensterschränken. Unter den vorwiegend deutschen Arbeiten sei nur auf die Pistole mit dem Wappen des Kriegsobersten Andreas Teuffel zu Gundersdorf und der Jahreszahl 1556 hingewiesen, deren Ätzungen mit dem meisterhaft geschnittenen Figurenschmuck des beinbelegten Schaftes wetteifern. Zu den jüngsten und glücklichsten Neuerwerbungen zählt eine Auslese französischer Pistolen (Schr. 164). Die älteste von diesen, mit französischem Königs-wappen, ist mit feinstem Rankenwerk durchbrochener Bronze-beschläge auf rotsamtener Folie bedeckt (8). Diese wahrhaft königliche Waffe wird an künstlerischer Feinheit vielleicht noch überboten von dem um wenig jüngeren Pistolenpaar darunter (9a, b). Eisenschnitt und Gravierarbeit an Lauf, Schaft und den vom dunklen Ebenholzschaft sich leuchtend abhebenden Silberbeschlägen erreichen eine in der Sammlung einzigartig dastehende Meisterschaft. Als Graveur zeichnet am Lauf und Schloß Isaak Cordier, vermutlich ein Mitglied der zu Beginn des 17. Jahrhunderts tätigen, bekannten Graveurfamilie Daubigny.

Wie die Gewehr- und Pistolensäfte werden auch die Armbrustsäulen seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe durch gravierte Beineinlagen verziert. Die reichsten Stücke dieser Art, darunter auch einige historisch wertvolle, sind im Schrank 216 des folgenden Jochs 10 vereinigt. Darunter die reichverzierte schwere Scheibenarmbrust mit dem Wappen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (reg. 1589—1613) und seiner zweiten Gemahlin Elisabeth, einer dänischen Prinzessin mit der Jahreszahl 1596 auf bunt bemaltem Bogen. Eine Auslese von Jagdschwertern und Hirschfängern in den Fensterschränken dieses Jochs beginnt mit köstlichen Proben deutschen Eisenschnitts, vornehmlich

des 17. Jahrhunderts (Schränk 210). Das Schweinsschwert Nr. 3 mit hervorragend schön geschnittenem Griff und Scheidenbeschlag fertigte der Münchener Eisenschneider Daniel Sadler 1621 für Herzog Albrecht VI. von Bayern.

Die auf nüchterne Zweckmäßigkeit und Vereinfachung gerichtete Entwicklung der Waffen kommt während des Dreißigjährigen Krieges (Joch 11) durch gesteigerte Produktion in ein immer schnelleres Tempo. Den Wandel der Zeit zeigt am sinnfälligsten die Rückbildung des Harnisches, die sich an den zahlreichen Stücken dieses Joches verfolgen läßt. Noch etwas von dem Glanz des alten Rittertums haftet dem vergoldeten Harnisch (Nr 243 a) aus dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts an, der sich ehemals in der Bayreuther Rüstkammer befand und vielleicht vom Großen Kurfürsten selbst (reg. 1640 bis 1688) getragen wurde. In Übereinstimmung mit der gleichzeitigen Kleidermode hat er ein völlig verändertes Aussehen angenommen, das durch die Wucht und Massigkeit der Formen das Empfinden der Barockzeit prachtvoll zum Ausdruck bringt. Eine gute Vorstellung vom Aussehen der leichten Reiterei gibt (Schränk 239) die malerische Bekleidung und Ausrüstung eines Offiziers dieser Truppengattung (Schr. 239). Neben dem Reiter- erhält sich bis ins 17. Jahrhundert auch der Fußmannsharnisch bei dem nach Art der Landsknechte mit dem Langspieß bewaffneten Fußvolk, den sog. Pikenieren (Gestell 243). Schränk 234 birgt das Originalkostüm eines Musketiers, so hieß er nach seiner Feuerwaffe, mit vollständiger Bewaffnung und Ausrüstung. Der Schnitt des schmucken, geschlitzten Rocks mit hohem Kragen, die mäßig weiten Pluderhosen gehören etwa der Zeit von 1600 an. Auf dem Kopf trägt er das „Schützenhäubel“, um die Schulter hängt das Bandelier mit Patronen, am Degengehänge Pulverhorn und Kugelbeutel, die ganze Ausrüstung des Schützen, Muskete und Gewehrgabel sind ihm beigegeben.

Wie sich das Radschloß am Jagdgewehr ausbildete, so hat auch die Jagdwaffe mehr als das Militärgewehr Anteil am Entstehen und Reifen des Stein- oder Batterieschlusses im 17. Jahrhundert, dem das Joch 12 eingeräumt ist. Ging das Radschloß aus dem Reibfeuerzeug hervor, so greift das Steinschloß auf das Schlagfeuerzeug zurück. Spätestens um 1800 verdrängt dieses schon fünfzig Jahre früher aufgekommene System dank seiner Vorzüge des schnelleren und sicheren Schusses das Lunten- und Radschloß und beherrscht das Feld bis tief ins 19. Jahrhundert. Das Barock Ludwigs XIV., das Rokoko und Empire liefern die Zierformen, mit denen wir in Eisenschnitt und Gravur den Gewehr- und Pistolenschaft und Lauf verziert sehen. Als klassischen Vertreter des Louis-Quatorze-Stils besitzt das Zeughaus (Schränk 259b, 4) eine kostbare Entenflinte von Desrogez aus dem Besitz des Sonnenkönigs. Der prachtvolle Goldbronzeguß eines in den Gewehrkolben von Ebenholz eingelassenen Delphins deutet auf den vermutlichen Anlaß, die Geburt des Dauphins Ludwig, 1661. Ein gutes Gegenstück hochwertiger deutscher Arbeit aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts liefert darüber das Gewehr und Pistolenpaar von Peter Wittmann in Gießen (2, 3). Den reichsten künstlerischen Aufwand erfährt auch jetzt die Auszierung der Pistole. Ihre höchste Entfaltung erlebt die Kunstfertigkeit des Eisenschnitts in Brescia (Schränk 256) an Steinschloßpistolen vom Ende des 17. und Beginn des 18. Jahrhunderts. Mit den reichbewegten Zierformen des Spätbarocks, den letzten Abwandlungen des gotischen Ranken- und Laubwerks, überspinnt ein spielend gehandhabter Eisenschnitt Lauf, Schloß und Kolbenkappe. An Pistolenpaaren von dem Laufschmied Battista Francino und dem Schloßschmied Carlo Bottarello (4a, b.) feiert diese Technik, von fast vollplastischen Figuren durchsetzt, höchste Triumphe. Eine Gruppe historisch und ortsgeschichtlich höchst beachtenswerter Gewehre und Pistolen führt nach Berlin (Schränk 259). Die Leib-

püschbüchse Friedrich Wilhelms, des Großen Kurfürsten, (10) mit seinem Emblem, darunter seinem Bildnisse, ist die Arbeit eines Jacob Zimmermann von 1646. Die sinnreiche Konstruktion wird von einem ruhenden Hirsch aus vergoldeter Bronze mit Halsband von Türkisen maskiert. An künstlerischem Rang wird diese Büchse weit überboten durch die Batterieschloßgarnitur von Gewehr und Pistolenpaar (6, 7), die der Berliner Büchsenmeister Demrath für König Friedrich I. fertigte. Die in Privatbesitz verstreute kostbare Garnitur wurde durch glücklichen Erwerb erst in jüngster Zeit im Zeughaus wieder vereinigt. —

Mit Joch 14 treten wir in eine neue Abteilung der Sammlung, der Epoche des stehenden Heeres ein, in Brandenburg-Preußen während der Regierungszeit des Großen Kurfürsten (1640—1688) angebahnt, unter seinem Nachfolger, dem letzten Kurfürsten und ersten König Friedrich I., durchgeführt. Das kostbarste Andenken dieser Epoche bildet das Reitergewand des kurfürstlichen Generalfeldmarschalls Derfflinger von elegantem Schnitt aus flämischem Tuch (Schrank 288). Vom Reiterführer Hennings von Treffenfels, dessen Büste in der Gedächtnishalle steht, sind Küras und Helm zur Stelle (Nr. 295), außerdem eine Reihe prachvoll gestickter Standarten seines Regiments (Gest. 294). Beherrscht wird das Joch von dem kostbaren reich gestickten Prunkzelt eines Paschas, das beim Entsatz von Wien 1683 von Friedrich von der Groeben im Dienste des Königs Sobieski von Polen als Führer der Avantgarde erbeutet wurde.

Im Gewölbe des Jochs begrüßen uns preußische Fahnen, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang gerade zu diesem Joch stehen. Sie setzen die lange Reihe von Heeresfahnen fort, die in Joch 1 an der Gedächtnishalle mit den Feldzeichen des Großen Kurfürsten beginnen und uns durch das ganze Obergeschoß und einen großen Teil des Erdgeschosses begleiten werden.

Die Durchführung eines streng geregelten Uniformzwanges für die preußische Armee datiert erst vom „Soldatenkönig“, Friedrich Wilhelm I. (1713–1740). Joch 15, das ihm gewidmet ist, wird rings an den Pfeiler umrahmt von einer großen Anzahl Porträts „Langer Kerls“ in ihrer natürlichen Lebensgröße, Grenadieren aus jener Riesengarde, die für seinen militärischen Geschmack charakteristisch sind (Nr. 298, 307, 320). Die einzige Originaluniform seiner Regierungszeit liefert die Knabenuniform eines Offiziers vom Königsregiment des Prinzen Ferdinand von Preußen (Schrank 310). In dieser stellte sich der Prinz nach gut begründeter Tradition, wie es Brauch war, zehnjährig als frisch gebackener Leutnant seinem königlichen Vater, Friedrich Wilhelm I., wenige Tage vor dessen Tode († 31. Mai 1740), vor.

Im Joch 16 eröffnen drei große Schränke (334, 335, 336) die bedeutende Uniformsammlung des Zeughauses mit Monturen der friderizianischen Infanterie und ihren charakteristischen langen blauen Röcken, hohen blechernen Grenadiermützen.

Mitten im Joch 18 steht die vollständige Uniform des großen Königs selbst, ein Interimsrock von seinem Potsdamer Bataillon Garde, aus seiner letzten Lebenszeit (Abb. 51). Schrank 367 birgt Uniformstücke seines Husarengenerals Zieten.

Der Inhalt der folgenden Joche 20–22 spaltet sich in zwei große Gruppen, Uniformen und Handfeuerwaffen. Bei den Handfeuerwaffen ist dieser Entwicklungsabschnitt bis zum Verschwinden des Flintenschlosses im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ausgedehnt. Die ersten vier Uniformschränke (Nr. 387, 389, 391, u. 402) vervollständigen die Sammlung friderizianischer Montur mit Uniformen der Kavallerie und Jäger.

Für die Zeit der Freiheitskriege ist durch Zusammenfassung mehrerer Joche (23–25) ein einheitlicher Raum geschaffen. In der Mitte stehn die Uniformen König Friedrich

Wilhelms III., (1797—1840) (Schränk 455), und seines Verbündeten, Franz' I., Kaiser von Österreich (1792—1835), die er als Chef des Kaiser-Franz-Grenadier-Regiments Nr. 2 getragen hat (Schränk 455 A). Langschränk 436 daneben enthält preußische Uniformen der Zeit, deren Eigentümer z. T. noch bekannt sind. Hauptkennzeichen dieser Perioden sind Frack und Tschako.

Einen Mittelpunkt des Interesses bildet als kostbarste Trophäe der ganzen Sammlung der historische Hut Napoleons I. (Schränk 473, Nr. 7, Abb. 52), den der flüchtende Kaiser nach dem unglücklichen Ausgange der Schlacht von Belle-Alliance 1815 dem siegreichen Blücher überließ. Das Gegenstück dazu bildet der Hut seines eigentlichen Besiegers in dieser Schlacht, Gneisenaus (Schränk 473, 5).

Die in den Jochen 26—31 aufgestellten Uniformen gehören dem Zeitraum zwischen den Freiheits- und Einigungskriegen, von 1815—1864, an. Eine große Etappe der Uniformgeschichte bezeichnet in Preußen das Jahr 1843,

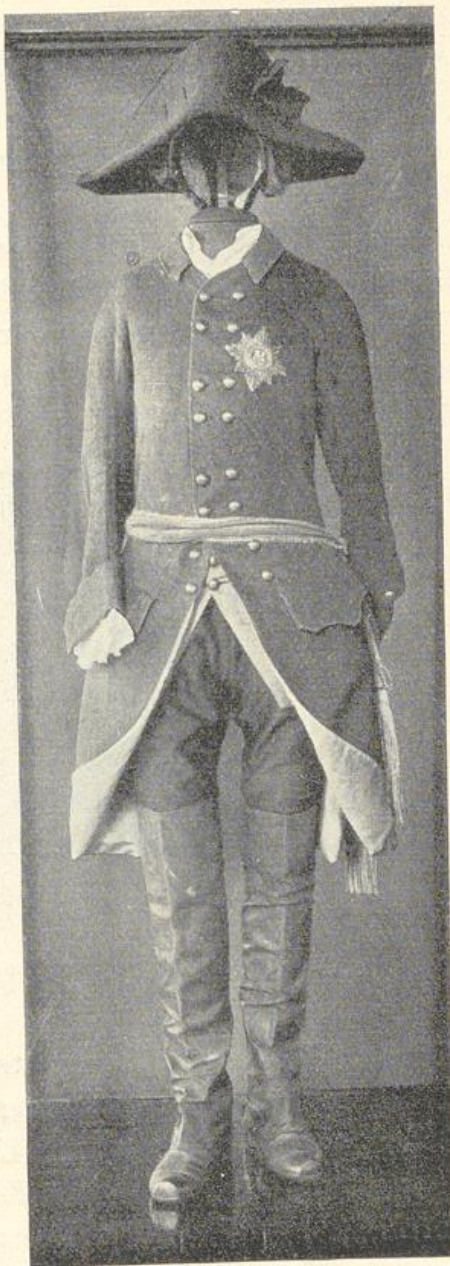


Abb. 51
Uniform Friedrichs des Großen

der Übergang vom Frack zum Waffenrock, vom Tschako zur Pickelhaube.

In der anderen Hälfte dieser Abteilung sind Blankwaffen aller europäischen Staaten aus der ganzen Epoche des stehenden Heeres vereint.

Die Joche 33–35 umfassen die Zeit der deutschen Einigungskriege 1864, 1866, 1870/71. Joch 34 enthält vor allem eine große Zahl von Uniformen und Erinnerungsstücke



Abb. 52. Hut Napoleons I. aus der Schlacht von Waterloo

Kaiser Wilhelms I. Inmitten des Jochs und der ganzen, den Einigungskriegen gewidmeten Jochreihe steht, wie es seiner Bedeutung ziemt, Bismarck. Die auch körperlich überragende Erscheinung des „eisernen Kanzlers“ wird durch seine Uniform der Seydlitz-Kürassiere aufs lebendigste ins Gedächtnis gerufen. Dem Deutsch-Französischen Krieg ist das dritte Joch (35) dieser Reihe gewidmet. Von Moltke, dem genialen „Schlachtendenker“ dieses Krieges, ist der Helm da (Schränk 653,3). Die beiden Gewehrpyramiden 650 A, 651 zeigen die verschiedenen Systeme beider Gegner. Waren Däne-

mark und Österreich 1864 und 1866 noch auf das gezogene Perkussionsgewehr angewiesen, einen Vorderlader mit Zündhütchenzündung (Joch 33, Gest. 607), so wetteiferten Preußen und Frankreich damals schon mit ungleich fortgeschrittenen Hinterladegewehren, dem Zündnadel- und dem Chassepotgewehr. Beim Zündnadelgewehr (frühe Typen, Joch 33, Gest. 603), einer genialen Erfindung Dreyes, handelt es sich um den ersten brauchbaren Hinterlader in der Geschichte der Handfeuerwaffen überhaupt (1836), den Vorläufer des heutigen Schlagbolzengewehres. In den folgenden Jochen 36–38 wird die Weiterentwicklung der Uniformen und Schußwaffen des Deutschen Heeres bis zum Weltkrieg geführt, für dessen würdige, noch in Vorbereitung befindliche Darstellung die folgenden drei Joche vorgesehen sind.

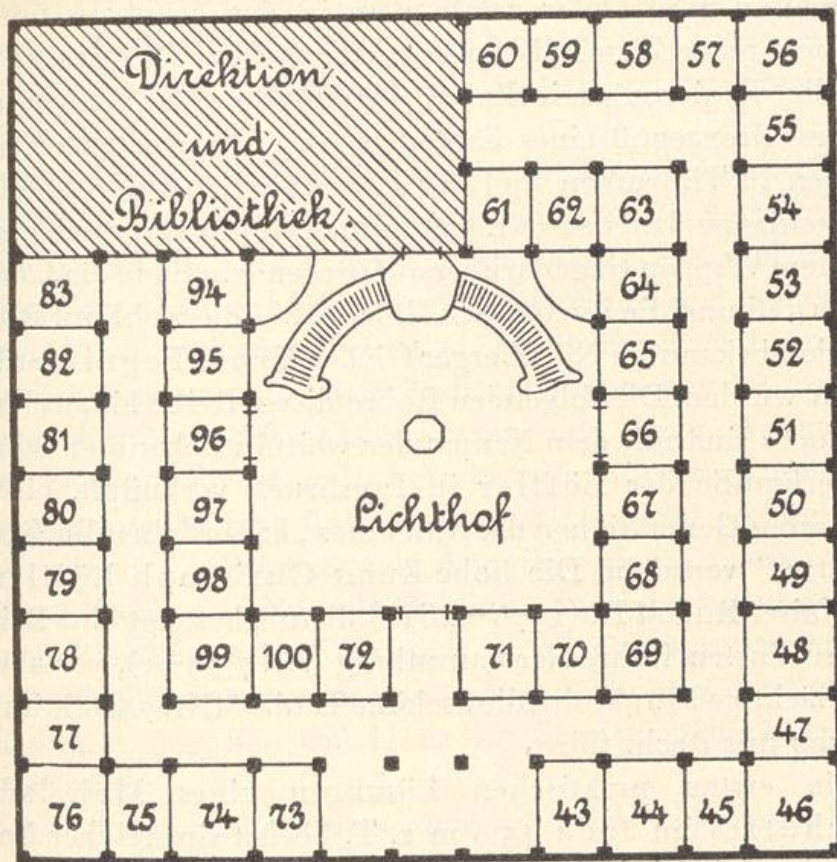
Die letzten drei Joche des Obergeschosses nimmt die Sammlung orientalischer Waffen ein, Ostasien in Joch 40, Türkei, Persien und Kaukasus schließen sich in Joch 41, 42 an. Trotz ihres bescheidenen Umfangs gewährt diese Sammlung einen guten Überblick, namentlich über die Haupttypen von Blankwaffen, in denen der Osten in früheren Zeiten der Lehrmeister des Abendlandes war. Besonders zu beachten sind in Joch 40 die hervorragenden japanischen, z. T. sehr alten Damastklingen (Schrank 754a) und die kostbare Sammlung von malaiischen Krisen (Schrank 755c). Unter den türkischen, meistens dem 18. u. 19. Jahrhundert angehörigen Klingen (Joch 41, Schrank 768 A, B) ragt der edelsteinbesetzte Säbel des Sultans Selim (1566–1574) mit Jahreszahl 1594 hervor (Schrank 768 A, Nr. 22). Die von der abendländischen stark abweichende Form orientalischer Schutzbewaffnung wird durch gute Beispiele japanischer (Joch 40 Nr. 751, 758), indischer (Joch 41 Nr. 771) und türkischer Harnische (Joch 41 Nr. 762) veranschaulicht. Waffengeschichtlich und künstlerisch werden diese übertroffen durch eine Sammlung

türkischer und mamelukischer Kesselhauben und gravierte Roßstirnen des 15. und 16. Jahrhunderts (Schrank 767). —

Treppabwärts führt die umfangreiche Geschützsammlung auf der Spreeseite des Erdgeschosses die Entwicklung des Geschützwesens von seinem ersten Aufkommen im 14. Jahrhundert bis in die Gegenwart in einer Vollständigkeit vor Augen, wie es kein anderes Museum zu bieten vermag.

Um die Wende des 13. zum 14. Jahrhundert etwa taucht die Pulverwaffe in der abendländischen Bewaffnung auf. Die frühesten Geschützrohre der Sammlung in Joch 45, eisengeschmiedet und von kleinsten Ausmaßen (Nr. 1—3), gehören etwa dem Ende des 14. Jahrhunderts an und sind als älteste überhaupt erhaltene Rohre von hohem waffengeschichtlichen Wert. Die Bombe, aus einzelnen Stäben daubenartig zusammengeschmiedet (Nr. 16 und 41), legte im 15. Jahrhundert mit mächtigen Steinkugeln von 120 kg Gewicht Stadt- und Burgmauern um. Als frühestes Schießgerüst dient eine hölzerne Lade (Nr. 29). Ein aus dem Geschützpark Karls des Kühnen († 1477) stammende Steinbüchse (Nr. 21) ist bereits fahrbar mit Räderlafette ausgerüstet. Eine große Zahl von sog. Kammerbüchsen des 15. Jahrhunderts, vornehmlich als Schiffsgeschütze verwandt, zeigen die frühesten Versuche einer Hinterladung (Nr. 28—35).

Den Übergang von der Gotik zur Renaissance vermittelt im Bogen zum folgenden Joch 43 eine Reihe von Geschützrohren aus der Artillerie Kaiser Maximilians I. (reg. 1493—1519) (Nr. 50—52). Offenbar von Anbeginn wurden die meisten Geschütze nicht aus Eisen geschmiedet, sondern von Bronze gegossen; schon im 14. Jahrhundert verband der Glockengießer nachweislich sein friedliches Handwerk mit dem Gießen von Geschützen. Sind gotische Bronzegeschütze leider fast ausnahmslos dem Ein- und Um-



Unter den Linden

ZEUGHAUS. ERDGESCHOSS

Joch 43–70 und Lichthof: Geschützsammlung

43 Mittelalter

44–47 Renaissance und Barockzeitalter

48–49 Kurbrandenburgische Artillerie des 17. Jahrhunderts

50–52 Preußische Artillerie des 18. Jahrhunderts

53–71 Das 19. Jahrhundert

Lichthof: Deutsche Fuß- und Feldartillerie des Weltkriegs

Vorhalle: Flugzeuge des Weltkriegs

73–100 Modellsammlung

schmelzen zum Opfer gefallen, so ist das Zeughaus um so reicher an schönen Bronzegüssen der Renaissance. In die Regierungszeit Kaiser Maximilians fällt noch der schöne Bronzeguß eines Falkonetts mit Wappen von Mühlhausen in Thüringen und der Jahreszahl 1515 (Nr. 62). Die Feldschlange daneben (Nr. 63) mit markgräfllich brandenburgischem Wappen trägt darüber auffliegender Band die Jahreszahl 1526 und die Buchstaben E. P. G. M., die wohl mit Recht auf den bekannten Nürnberger Gießer Ernst Pegnitzer bezogen wurden. Die folgenden Rohre dieser Reihe bis ans Ende des Jochs sind mit dem Namen der weithin bekannten Stückgießerfamilie der Löffler in Innsbruck verknüpft, die in mehreren Generationen das Amt eines „kaiserlichen Büchsenmeisters“ versahen. Die hohe Kunst Christoph Löfflers, der Kaiser Rudolf II. (1576–1612) diente, bezeugt eine Reihe der schönsten Rohre der Sammlung (Nr. 73 a–c), vor allem das mächtige Prunkrohr, die „schöne Taube“ (Nr. 74), die ihren Namen mit Recht führt.

Die ersten praktischen Lösungen eines Mehrladengeschützes im Joch 45 von z. T. höchst sinnreicher Konstruktion reichen in den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück. So trägt eines dieser sog. Orgelgeschütze mit dem Wappen von Sachsen-Merseburg die Jahreszahl 1604 (Nr. 106). Das entwickeltste Geschütz dieser Konstruktion führt nicht weniger als 64 Rohre (Nr. 99).

Das auf malerische Gesamtwirkung gerichtete Barock wird der künstlerischen Gestaltung des Bronzegusses auch beim Geschützguß wohl am meisten gerecht. Eine große Anzahl von Prunkgüssen des 17. Jahrhunderts in Joch 46 (Nr. 137–144) und den folgenden Räumen, vorwiegend mit deutschen Wappen und den Namen bekannter deutscher Gießer, legt hierfür bezeugtes Zeugnis ab.

Joch 47 wird beherrscht von einer mächtigen Kartaune in alter Lafette, die 1669 von dem bedeutenden Lübecker

Geschützgießer Albert Benninck für Holland gegossen wurde. Das Rohr zeigt unter dem Wappen der Generalstaaten in meisterhafter Ausführung die Darstellung eines bewegten Seegefechtes.

Die uniforme Schlichtheit der Geschützrohre im folgenden Joch 48 aus dem Geschützpark des Großen Kurfürsten kündigt aufs eindringlichste das Zeitalter der stehenden Heere an. Doch der Sinn für Repräsentation und Prunk, den dieser Fürst und sein Nachfolger, König Friedrich I., im Bau des Zeughauses so eindrucksvoll bekunden, kommt auch in einer Reihe von Prunkgeschützen mit ihren Wappen in den beiden folgenden Jochen beredt zum Ausdruck. Der vorgenannte Albert Benninck goß 1676 die schöne „Pallas“, einen 24-Pfünder mit dem Bildnis des Großen Kurfürsten (Joch 50, Nr. 202 b). Sein Nachbar, ebenfalls mit kurbrandenburgischen Wappen, ein Huldigungsgeschütz der Stadt Magdeburg, verdient als frühes Erzeugnis der Berliner Gießhütte, gegossen von Hinrich Scultz 1669, besondere Beachtung.

Als künstlerische Bronzegüsse stellt sich ihnen eine Reihe preußischer (Nr. 199) und französischer Bronzemörser (Nr. 201) des Jochs würdig an die Seite.

Aus der Glanzzeit der Berliner Gießhütte unter Johann Jacobi stammen im folgenden Joch 50 drei Geschützgüsse für den ersten Preußenkönig (Nr. 207, 208, 209). Der bedeutendste unter ihnen, das Prunkrohr „Albrecht Achilles“ mit prachtvoll als flügelbreitende Adler gearbeiteten Handhaben (Nr. 207), geht wahrscheinlich auf einen Entwurf Andreas Schlüters zurück. Es gehörte zu einer Serie von einstmals 12 dem Andenken seiner Vorgänger gewidmeten und 1708 gegossenen „Kurfürsten“-Geschütze, von denen sieben heute in Paris vor dem Invalidendom stehen.

Im Joch 51 sind den preußischen eisernen Rohren prunkvolle französische Bronzegüsse des 17. und 18. Jahrhunderts

gegenübergestellt, die von der Kunstfertigkeit der Gießmeister Ludwigs IV. und Ludwigs XV. eine glänzende Probe liefern, vor allem der Brüder Keller, der Lehrmeister Johann Jacobis im Kunstguß.

Die reich vertretene Artillerie Friedrichs des Großen füllt fast das ganze folgende Joch 52. Zwei friderizianische Haubitzen von 1760, also noch aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges, stehen am Gang (Nr. 278, 280), dazwischen das einzige vertretene lafettierte Geschütz seines Geschützparkes, ein Sechspfünder (Nr. 279a). Die beiden nächsten Joche (53—54) sind vor allem der Zeit der Napoleonischen Kriege Preußens gewidmet, die in den Freiheitskriegen von 1813 und 1815 ihren siegreichen Abschluß finden. Zur klaren Übersicht und dem Charakter dieser beiden Kriegsjoche entsprechend stehen die Geschütze der gegnerischen Parteien Mündung gegen Mündung einander gegenüber. Auf der Fensterseite Preußen mit seinen Verbündeten, gegenüber das Napoleonische Frankreich mit seinen Vasallen.

Die lange Reihe der folgenden Joche 55—62 führt vor allem die technische Weiterentwicklung der preußischen Artillerie bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fort und erreicht ihren Höhepunkt im Krupp-Joch (62). Das auf der Londoner Weltausstellung 1851 bestaunte Feldgeschütz Nr. 450 von Tiegelgußstahl — die Kruppsche Erfindung, die den längst nicht so widerstandsfähigen Bronze- guß verdrängt — verdient besondere Beachtung. Auch an der anderen umwälzenden Neuerung dieser Zeit, der praktischen Verwirklichung des Hinterladers, ist Krupp zum Vorteile Preußens hervorragend beteiligt. Seiner frühzeitigen Einführung verdankte Preußen einen wichtigen artilleristischen Vorsprung in den Kriegen von 1864 und 1866, denen die folgenden Joche 63—65 gewidmet sind.

Im Kriegsloch 1870/71 (67) fesselt ein von Krupp für die Belagerung von Paris geliefertes Ballongeschütz (Nr. 494),

der früheste Vorläufer des Flagggeschützes aus dem Weltkrieg, unsere Aufmerksamkeit.

Ganz im Schatten des Weltkrieges steht bereits das Material der letzten Joche (68—70) der Geschützsammlung, die vornehmlich der unaufhaltsamen Weiterentwicklung der deutschen Artillerie seit 1871 eingeräumt sind. Eine Unterbrechung bildet nur das Joch 69 mit einem bunten Gemisch exotischen Geschützmaterials chinesischer, japanischer und indischer Herkunft, das z. T. bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht.

Im Lichthof ist mit einigen Hauptgeschütztypen der deutschen schweren Artillerie des Feldheeres und der leichten Feldartillerie im Weltkrieg der deutschen Technik im Dienste der Verteidigung des Vaterlandes ein eindrucksvolles Denkmal gesetzt. Die technische Haupterrungenschaft ist der Rohrrücklauf, der zum modernen Schnellfeuergeschütz führt. Der „Tarnanstrich“ kennzeichnet die ganz veränderte taktische Bedeutung des modernen indirekten Schießens aus verdeckter Stellung.

Draußen in der Vorhalle begrüßen den Eintretenden zwei Zeugen der stolzen und gefürchteten deutschen Fliegerwaffe, Flugzeuge unserer beiden ersten Kampfflieger, die ihr Leben ließen, Oswald Bölcke und Freiherr Manfred von Richthofen.

Der nach dem Kastanienwäldchen gelegene Teil des Erdgeschosses enthält vor allem die Sammlung des Ingenieurwesens, Modelle von Schlachten, Geschützen sowie Militärfahrzeugen, Luftschiffen und Flugzeugen.

Paul Post

Literatur: Das Zeughaus. Amtlicher Führer. Die Baugeschichte und die Gedächtnishalle 1921. — Das Zeughaus. Amtlicher Führer. Die Waffensammlung I. Teil. Kriegs-, Turnier- und Jagdwaffen vom frühen Mittelalter bis zum

Dreißigjährigen Krieg. Ein Handbuch der Waffenkunde
mit 24 Tafeln und sechs Textabbildungen von Paul Post,
Berlin 1929.



Abb. 53
Maske eines sterbenden Kriegers. Andreas Schlüter.
Im Hof des Zeughauses

DAS SCHLOSSMUSEUM

Geschichte der Sammlung

Die erste Fürsorge für die Werke der angewandten Kunst, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Namen „Kunstgewerbe“ zusammengefaßt werden, ging — früher als in anderen Ländern — in Preußen von Beuth und Schinkel aus. Das Jahr 1821 brachte die Gründung einer „Gewerbeschule“ durch Beuth und den Beginn seiner im Verein mit Schinkel herausgegebenen „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“. Als dann nach der ersten Londoner Weltausstellung 1851 das S. Kensington-Museum gegründet war, dem auf dem Kontinent zuerst Wien mit dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie folgte, konstituierte sich im Jahre 1867 der Verein „Deutsches Gewerbemuseum zu Berlin“. Er begründete das Museum und die Unterrichtsanstalt. Private Mittel, Zuschüsse der Staatsregierung und seit 1871 die Friedrich-Wilhelm-Stiftung der Stadt Berlin ermöglichten Anfang und Weiterbau der Anstalten, die zuerst unter Leitung des Architekten Grunow im „Gropiusschen Diorama“ in der Stallstraße untergebracht waren. 1872 wurde Julius Lessing zum Direktor der Sammlung ernannt; von Beginn an erfreute sich das Museum der fördernden Anteilnahme des Kronprinzen Friedrich Wilhelm. 1873 zog das Museum in zwei Gebäude der damals nach Charlottenburg verlegten Königl. Porzellanmanufaktur um, auf dem Grundstück des heutigen

Landtages. 1876 erhielt die Sammlung einen gewaltigen, seine heutige Bedeutung fundierenden Zuwachs durch Überweisung der kunstgewerblichen Bestände der Königl. Kunstkammer, die im 18. Jahrhundert im dritten Stockwerk des Schlosses aufgestellt und 1830 dem Königl. Museum überwiesen worden war. 1879 bekam die Anstalt den Namen „Kunstgewerbemuseum“. Zwei Jahre später siedelte das Museum in das neu-erbaute Gebäude in der Prinz-Albrecht-Straße um, in dem es bis 1921 verblieben ist. 1885 wurde es vom Staat übernommen. Abgesehen von einigen großen geschlossenen Sammlungen, die im 19. Jahrhundert bis 1872 der Kunstkammer einverleibt worden waren, sind die wichtigsten Ankäufe des Kunstgewerbemuseums folgende:

Im Jahre 1874 das Ratssilber der Stadt Lüneburg, 1888 der mittelalterliche Kirchenschatz des Dionysiuskapitels von Enger bei Herford, 1882 die Dürerfenster von 1508 aus der Landauerkapelle in Nürnberg. Durch weitere planmäßige Erwerbungen, namentlich unter den Direktoren Julius Lessing († 1908) und Otto von Falke (1908—1927) ist das Museum zu einer der hervorragendsten kunstgewerblichen Sammlungen Europas entwickelt worden. Im Jahre 1921 erfolgte der Umzug des Museums in das Schloß. Es erhielt nun den Namen „Schloßmuseum“.

Das Schloßmuseum umfaßt das Obergeschoß (II. Stock) des Schlosses mit den Schlüterräumen fast ganz (Saal 1—37), das Mittelgeschoß mit den 1787—1790 eingerichteten Königskammern vom Westportal über die Nordfront bis zur Spree, das Erdgeschoß von demselben Eingang bis Portal IV am Lustgarten (Saal 38—73).

Das Museum enthält also die gesamten Sammlungen des früheren Kunstgewerbemuseums, vereinigt mit den zum Schloß gehörigen Kunstwerken, namentlich den Bildteppichen (Gobelins), Bildern, Skulpturen, Möbeln, Silberarbeiten, Porzellan und Glasgemälden. Große Teile der Sammlungsbestände

sind magaziniert oder als Studiensammlung aufgestellt wie z. B. die Stoffsammlung (vgl. S. 228).

Seit 1929 wird das Museum durch den „Verein der Freunde des Schloßmuseums“ in seinen Aufgaben gefördert.

Bei der durch die jetzige Aufstellung in den Räumen des alten preußischen Königsschlusses verursachten Undurchführbarkeit einer klaren historischen Entwicklungslinie ist es nicht möglich, hier spezielle kunstgeschichtliche oder technisch wertende Einführungen zu geben. Zu eingehender Besichtigung sei auf den reich illustrierten „Führer“ sowie auf die den einzelnen Fachgebieten gewidmeten „Handbücher“ verwiesen (Verkauf am Eingang).

Baugeschichte des Schlosses

I. Kurfürstliche Bauten vor 1700. Von der Burg, die Kurfürst Friedrich II., der Sohn des ersten brandenburgischen Hohenzollern, vor 1450 an der Spree errichtete, sind nur geringe Reste im Unterbau des „Grünen Huts“, eines Rundturms am Fluß, noch übrig. An der Stelle dieser Burg erbaute um die Mitte des 16. Jahrhunderts Kurfürst Joachim II. durch den aus Sachsen berufenen Baumeister Kaspar Theiß ein stattliches Renaissanceschloß, das den inneren (östlichen) Schloßhof umfaßte, nach Ost und Süd mit dreigeschossigen Bauten, nach West und Nord mit niedrigen Altanen. Auch der äußere (westliche) Schloßhof war damals von solchen Altanen umzogen. Der Hauptbau am Schloßplatz enthielt einen großen Festsaal und zwei Erkertürme an den Ecken; Teile des östlichen Erkers sind im Obergeschoß noch vorhanden. An der Spree steht vom Joachimsschloß noch die spätgotische Kapelle mit viereckigem Turmbau und die früher offene zierliche Renaissancelaube auf dem Grünen Hut (vom Delfter Zimmer aus sichtbar). Unter Kurfürst Johann Georg wurden gegen Ende des 16. Jahrhunderts hinzugefügt: an der Spree das von zwei Ecktürmen flankierte „Haus der Herzogin“, zwischen

den beiden Höfen der schmucklose Querbau und an der Nordseite der von Peter Kummer aus Dresden erbaute Apothekenflügel mit Spätrenaissancegiebeln. Von den Schloßbauplänen des Großen Kurfürsten kam nur wenig zur Ausführung. Im Querbau wurde der Alabastersaal errichtet, zu dessen Ausstattung die 12 jetzt in den Treppenhäusern und der Barockhalle verteilten Regentenstatuen von dem holländischen Bildhauer Eggers gehört haben. In dieser Zeit entstand der Galeriebau am Fluß, in dessen Obergeschoß die Porzellangalerie liegt, ferner der rechtwinklig anstoßende Flügel an der Nordostecke, der im Obergeschoß die Wohnung Friedrichs III. birgt. Von den Holländern Smids und Nering erbaut, zeigen diese Teile im Äußeren die schlichten Formen des holländischen Klassizismus aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

II. Das Schloß Friedrichs I. Der Schöpfer des mächtigen Barockschlosses in seiner heutigen Gestalt ist Kurfürst Friedrich III., seit 1701 der erste König von Preußen. Gleichzeitig mit seinen Bestrebungen um die Erhebung zur Königswürde begann er den Neubau in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts, um der erhöhten Staatsgewalt und Würde nach außen monumentalen Ausdruck zu geben. In Andreas Schlüter aus Hamburg, dem großen Bildhauer und Baumeister, fand der Bauherr den genialen Künstler zur Gestaltung seiner Pläne. Von 1698 bis 1706 erbaute Schlüter die um den inneren Schloßhof gelegenen drei Flügel, jeden mit einem säulengeschmückten Vorsprung — den Treppenhäusern — nach dem Hofe, in den Grundlinien dem Joachimschen Hofe mit seinen Treppentürmen folgend. Nur der Lustgartenflügel war ein vollständiger Neubau. Die Architektur Schlüters hängt eng mit dem römischen Spätbarock zusammen. Frei entfaltet sich seine Kunst in den Hoffassaden, die an plastischer Wirkung unter allen Schöpfungen des deutschen Barock voranstehen. Den Mittelpunkt seiner Fassaden bilden die Portale I und V;

das erstere zum Schloßplatz mit einer mächtigen durchgehenden Säulenstellung, das letztere am Lustgarten mit von Atlanten getragem Balkon. Für die Westseite des Hofes hatte Schlüter einen Kolonnadenbau geplant an Stelle des Querbaus. Im Innern zeigt das Obergeschoß heute noch die alte Anlage und zum Teil auch den Innenausbau Schlüters ziemlich unverändert. Den Mittelpunkt bildet der Schweizer Saal, zu dem die Haupttreppe hinaufführt. An den Schweizer Saal schließt sich südwärts die Zimmerflucht der Elisabethwohnung, nordwärts die prunkvollen Paradekammern, mit der Wohnung des Königs verbunden. Die höchste Steigerung erreichte die barocke Innendekoration im Rittersaal, der 1706 vollendet wurde.

Erst nach dem Abgang Schlüters, dem Eosander v. Goethe in der Bauleitung von 1707 bis 1713 folgte, wurde das Schloß durch die Umbauung des äußeren Hofes verdoppelt. Eosanders Werk gipfelt in dem mächtigen, dem Konstantinsbogen nachgebildeten Portal der Westfront; im Innern sind das Silberbüfett im Rittersaal und die große Galerie im Obergeschoß Zeugnisse seines Wirkens. Erst unter Friedrich Wilhelm I. wurde durch Boehme die verlängerte Schloßplatzfront in den Formen Schlüters ausgebaut und damit 1716 der ganze Bau vollendet.

Die unter Friedrich I. ausgestatteten Wohn- und Festräume des Oberstocks zählen zu den hervorragendsten Schöpfungen der Innendekoration des deutschen Barock um 1700. Vom Marmorsaal zu den Paradekammern und dem Rittersaal steigert sich die Wanddekoration und die prunkvolle Deckenbildung zu immer größerem Reichtum, der in der Bestimmung dieser Räume für feierliche Staatsaktionen seine Erklärung findet.

III. Aus der späteren Baugeschichte. Von den Wohnungsausstattungen Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs des Großen sind nur geringe Reste vorhanden. Dagegen ist die

für Friedrich Wilhelm II. eingerichtete Wohnung zum großen Teil noch wohlerhalten. Diese im Mittelgeschoß am Lustgarten gelegene Flucht der „Königskammern“ verdankt ihre glänzende Ausstattung im Stil Louis' XVI. und des Klassizismus der Kunst der Architekten Gontard und Erdmannsdorf. Von beiden sind je fünf in den Jahren 1787–1790 eingerichtete Räume erhalten. Unter Friedrich Wilhelm IV. ist 1852 über dem Eosanderportal die kuppelbekrönte Schloßkapelle Stülers aufgebaut worden, während gleichzeitig eine Erneuerung der Paradesäle die alte Schlüterdekoration vielfach veränderte. Die Bautätigkeit Kaiser Wilhelms II. war im Schloß auf den Innenausbau gerichtet: Der Neubau des Weißen Saals und des Joachimsaals (Majolikasaal), die Ausstattung der Gobelingalerie und des Königinnenzimmers durch Ihne sowie der unter dem Weißen Saal gelegenen Räume durch Geyer sind die wichtigsten Zeugnisse der letzten Bauperiode im Bereich des Schloßmuseums.

Obergeschoß

Raum 1. Der Weiße Saal, von Kaiser Wilhelm II. durch Ihne nach 1892 neu ausgebaut und durch die Galerie rechts erweitert. Die Fortsetzung der Weißen-Saal-Treppe führt zu der großen, unter Friedrich Wilhelm IV. durch Stüler erbauten, 1852 vollendeten Schloßkapelle.

Raum 2. Galerie des Weißen Saales. Provisorischer Ausbau. Darin vier Bildteppiche der Don-Quichotte-Folge, Paris, Gobelinmanufaktur, 1776–78. Deutsche Schmelzmalereien 17. und 18. Jahrhundert.

Raum 3 u. 4. Gobelingalerie mit Ausbau. Die nach 1707 von Eosander erbaute, 60 m lange Bildergalerie ist 1914 von Ihne erneuert und mit einer geschnitzten Eichenvertäfelung zur Schaustellung der 6 großen Bildteppiche versehen worden. Diese Bildteppiche mit den Kriegstaten des Großen Kurfürsten sind in Berlin von Pierre Mercier aus Aubusson und

von Casteels nach Entwürfen der niederländischen Maler Corn. Bega und Rütger von Langerfeld gewirkt und 1699 vollendet. Die Deckengemälde von Peter Coxi und die Stuckreliefs von Charles Claude Dubut aus Paris gehören zur ursprünglichen Ausstattung. Im Westausbau der Galerie: der Pommersche Kunstschränk, unter Leitung Philipp Hainhofers für Herzog Philipp II. von Pommern in Augsburg gefertigt und 1617 vollendet. Der fast vollzählig erhaltene, künstlerisch wie kulturgeschichtlich gleich wichtige Inhalt ist in den 6 Schränken daneben ausgestellt. In der Galerie die Sammlung der deutschen Gläser vom 15. bis 18. Jahrhundert. Am Ausgang der „Große Moskowitzerschränk“, Nürnberg um 1650.

Raum 5. Königinnensaal; moderner Ausbau von Ihne mit den zeitgenössischen Porträts der preußischen Königinnen. Kostüme und Schmuck.

Raum 6. Kostümsaal. Decke aus der Zeit Schlüters. 2 Gobelins aus der Don-Quichotte-Folge (vgl. Raum 2). Kostüme, Fächer, Dosen bes. von Berliner Emailkünstlern (Chodowiecki, Krüger, Thienpondt u. a.).

Hinter der Gobelingalerie beginnt die glänzende Folge der Paradekammern, der zur königlichen Repräsentation bestimmten, unter Schlüter prunkvoll ausgestatteten Festräume. Spätere Restaurierungen, namentlich die um 1845 durchgeführte Übergoldung der Dekorationen, ornamentale Bereicherung und die neuen Kamine beeinträchtigen die ursprünglich maßvollere Wirkung dieser genialen Barockschöpfungen.

Raum 7. Der Kapitelsaal. Als Schloßkapelle 1704 erbaut, 1879 zum Kapitelsaal des Schwarzen Adlerordens umgewandelt und durchgreifend erneuert. Das Gemälde der Stiftung des Ordens aus der Werkstatt A. v. Werners nach Skizze von Pesne. Der Thronessel zeigt die bei der Krönung 1701 verwendete Form.

Raum 8. Rote Samtkammer. Hier ist die alte Samttapete mit Silbertressen erhalten. Deckenmalerei von Leygebe. Tische und Sitzmöbel aus der Zeit Friedrichs I.

Raum 9. Schwarze Adlerkammer. Deckenmalerei von Leygebe. Tapete und Kamin aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Spiegelrahmen Reste der alten Silbereinrichtung (desgl. in Raum 11). Reiterbild Friedrichs des Großen von Camphausen 1870.

In den Schränken: Elfenbeinsammlung. Hervorzuheben in Schrank 61: Herkuleshumpen in Augsburger Silberfassung von A. Wickhert; Pokal, von J. H. Mannlich in Augsburg gefaßt, 17. Jahrhundert; Schrank 62: Prachtschüsseln und Kannen von Michael Maucher, Schwäbisch-Gmünd; Gefäße aus Nashorn und Kokosnuß.

Raum 10. Der Rittersaal. Als Thronsaal das prunkvollste Hauptstück der Raumkunst Schlüters. Korinthische Pilaster mit Adlerkapitellen gliedern die Wände; Schweifgiebel mit plastischen Geniengruppen durchbrechen in den Ecken das reiche Gesims und leiten über zu der Deckenmalerei von Wentzel, die z. T. mit ausgeschnittenen Figuren unmittelbar aus der Stuckplastik hervorgeht. Über den vier Türen die Weltteile, meisterhafte Gruppen von Schlüter. An der Ostwand das nach Eosanders Entwurf 1703 vollendete Silberbüfett. Darauf und darüber mächtige silbervergoldete Schüsseln mit Kannen, Kühlbecken, Pastetenterrinen u. a.; alles von Ludwig und Albrecht Biller in Augsburg. Ein Fremdkörper in der Schlüterdekoration ist der Trompeterchor aus versilbertem Holz über der reichgeschnitzten Mitteltür, den Friedrich II. als Ersatz für den 1745 eingeschmolzenen silbernen Chor, eine Arbeit von Lieberkühn 1739, hat herstellen lassen. Der Thronbaldachin und die Thronrückwand sind neu; die zwei Silberstühle von Sebastian Mylius in Augsburg sind die Reste des Silbermobiliars aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. Die vier kleinen Türen und der Büfettisch sind um 1840 mit

Zinkreliefs belegt und übergoldet worden.

Die Silbersammlung. Im Mittelschrank: Das Lüneburger Ratssilber, der größte alte Silberschatz aus bürgerlichem Besitz, gibt ein Bild des künstlerischen Reichtums, mit dem die Spätgotik und Renaissance die Rathäuser deutscher Städte ausgestattet haben. Der Lüneburger Ratsschatz besaß 1610 — also vor dem 30 jährigen Kriege — 225 Silbergeräte, von denen nur 36 noch erhalten sind, meist Schenkungen von Patriziern und meist Lüneburger Arbeit (Abb. 54). — Schrank 70: Kreuzgruppe mit Silberschmelz um 1325, aus dem Baseler Dom; Silberstatuette des heiligen Georg aus Elbing, Lübeck um 1470. — Schrank 72: Kaiserpokal von Wenzel Jamnitzer, Nürnberg, † 1585 (Abb. 55); Dianapokal von Hans Petzolt, Nürnberg, † 1633.

— Schrank 73: Kriegselefant als Tafelaufsatz von Chr. Jamnitzer, Nürnberg 1610; „Diana auf dem Hirsch“, Trinkspiel von Math. Wallbaum, Augsburg um 1600.

Raum 11. Rote Adlerkammer. Deckenbild von Gericke. Kamin und Tapete Mitte 19. Jahrhundert. Reiterbild des Großen Kurfürsten von Camphausen 1871. — In den Schränken:

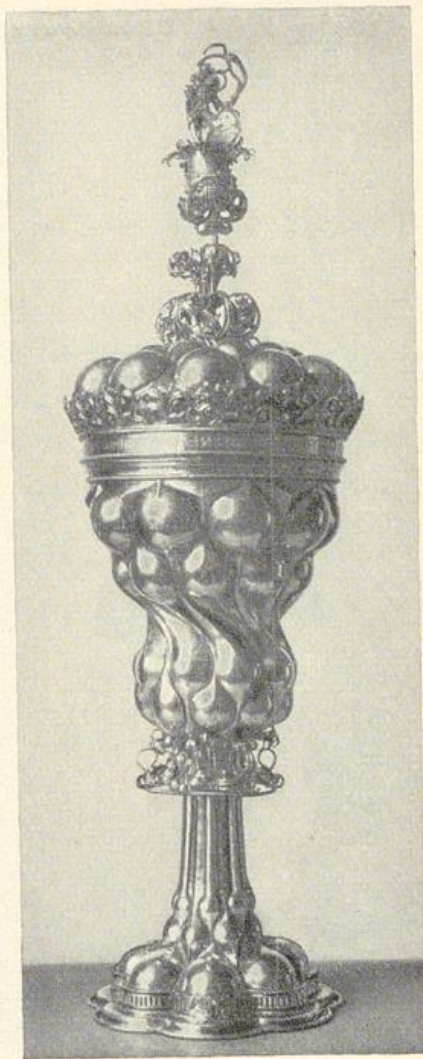


Abb. 54
Gotischer Pokal. Lüneburg 1486



Abb. 55
Kaiserpokal von Wenzel Jamnitzer

Barocksilber, zumeist deutsch, 17.—18. Jahrhundert.

Raum 12. Die Drap d'or-Kammer. Reiche Decke mit Spiegeln. Über dem Kamin Stuckrelief von Schlüter. Bildteppich mit Huldigung der Gewerbe vor Königin Sophie Charlotte, von P. Mercier, Berlin um 1701. Brokattapete 19. Jahrhundert. — In den Schränken Edeldzinnsammlung.

Raum 13. Königszimmer. Decke von Schlüter, neu bemalt. — Bernsteinarbeiten 17.—18. Jahrhundert.

Raum 14. Uhrenzimmer. (2. Paradevorkammer.) Alte Decke mit Malerei von Terwesten. Vier Rokogobelins aus der Petersburger Manufaktur. Sammlung von Uhren und wissenschaftlichen Instrumenten.

Raum 15. Fayencezimmer. (1. Paradevorkammer.) Alte, neubemalte Decke. Sammlung meist deutscher Fayencen vom 16.—18. Jahrhundert.

Raum 16. Der Schweizer Saal. Wachzimmer der Schweizer Garde; Vorraum an der Haupttreppe. Über dem Gesims: Trabanten und Zuschauer, gemalt von Terwesten. — Sammlung von Ofenkacheln und Öfen. Buntgemalter Ofen von D. Pfau, Winterthur 1738; Hamburger blau-

gemalter Ofen, 18. Jahrhundert. — Deutsche Glasmalereien, 3.—15. Jahrhundert.

Raum 17. Delfter Zimmer. (Vorzimmer der Elisabethwohnung.) Sammlung Delfter Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Raum 18. Süddeutsche Renaissance. (Speisesaal der Königin Elisabeth Christine.) Die Stuckdecke frühe Arbeit Schlüters mit Malereien von A. Terwesten 1702 (Mittelfeld neu). Bilder von Lukas Cranach. Brüsseler Wandteppiche um 1530. Frührenaissanceschrank der Flötnerwerkstatt, Nürnberg um 1540. Schreibpult des Herzogs August zu Sachsen von Christoph Müller 1554—55. In den Wandschränken Nürnberger und schlesische Hafnerarbeiten. In den Mittelschränken: Buchsschnitzereien, bes. Bandwirkerrahmen von Peter Flötner, Nürnberg um 1535, und Steinzeug aus Kreußen und Sachsen.

Raum 19. Süddeutsches Barock. (Sammetzimmer.) Stuckdecke von 1701, neu bemalt. Zwei Wandteppiche, Brüssel um 1570. Möbel u. a. Barockarbeiten.

Raum 20. Islamgalerie. Perserteppiche des 16.—17. Jahrhunderts; bes. in Schrank 149: Seidenteppich um 1600. Spanisch-maurische Majoliken mit Lüster, 13.—16. Jahrhundert; persische und türkische Wandfliesen 15.—17. Jahrhundert; Fayencen aus Kleinasien und Damaskus.

Raum 21. Marmorsaal. Von Schlüter als Festraum der Kronprinzenwohnung angelegt, am Ende des 18. Jahrhunderts verändert. Aus dieser Zeit stammt die Wandbekleidung aus Stuckmarmor und das Deckenbild von B. Rohde; aus der Schlüterzeit die plastischen Figuren auf den Gesimsen und die von Terwesten gemalten Figuren in der Voute.

Hier und in den nächsten Räumen die Sammlung der italienischen Renaissance. In den Schränken: Hervorragende Sammlung venezianischer Gläser des 15.—18. Jahrhunderts; an den Wänden Renaissancemöbel.

Raum 22. Italienische Frührenaissance. Das Zimmer ist erneuert; alt sind die Schlüterschen Figuren über den Türen und die geschnitzte Eichenholztür. — In Schrank 174: frühe Majoliken aus Rom, Orvieto und bes. Florenz, 15. Jahrhundert.

Raum 22a. Italienische Renaissancearbeiten.

Raum 22b. Geburtszimmer Friedrichs des Großen. Eichenes Wandgetäfel nach 1700. In der Mitte die Wiege Friedrichs des Großen.

Raum 23. Italienische Hochrenaissance. Altes Deckengemälde von Terwesten (1703); darin Brustbild des jugendlichen Kronprinzen Friedrich Wilhelm I., der diesen Schloßtrakt zuerst bewohnte. — Florentiner Wandteppich um 1550. Spinett des Herzogs Alfons II. von Ferrara.

Raum 24. Italienische Renaissance. Decke und Täfelung modern. — Über dem Kamin italienischer Wandteppich mit Groteskenornament; daneben zwei hervorragende Hochrenaissancetruhen: Neptuntruhe aus Venedig, Niobidentruhe aus Rom um 1550. An der Ausgangswand Brauttruhe von 1513 mit Wappen der Strozzi und Medici. Im Fenster Glasgemälde: Madonna von Francesco Cossa, Bologna um 1475.

Raum 25. Der Majolikasaal (Joachimssaal). Neu ausgebaut von Ihne und Nager im italienischen Renaissancestil. Ringsum 6 große Brüsseler Wandteppiche, Allegorien nach den „Trionfi“ des Petrarca, nach Entwürfen von Bern. van Orley († 1541). Die Majolikasammlung des Schloßmuseums ist von allergrößter Bedeutung. Hervorragende Arbeiten aus Caffagiolo, Siena und Faenza in Wandschrank 196. In Schrank 198: Faenza, bes. Platte mit Anbetung der Könige, 1523; Schrank 199: Lüstrierte Majoliken aus Deruta. Wandschrank 201: Lüstrierte Arbeiten aus Gubbio, zumeist von Maestro Giorgio Andreoli (1498—1552). Schrank 202: Hauptwerke aus verschiedenen Werkstätten. Schrank 203 und 204: Hochrenaissancemajoliken aus Urbino (Meister: Nicola da Ur-

bino, Guido und Orazio Fontana); Schrank 205: Spätarbeiten mit Grotteskendekor aus Urbino (2. Hälfte 16. Jahrhundert).

Zurück zum Schweizer Saal (Raum 16); dann rechts zu Raum 26. Eishofzimmer. Decke Anfang 18. Jahrhundert; der Kamin 19. Jahrhundert. — Pariser Gobelin um 1600. Eingelegtes Schreibkabinett, Koblenz um 1720. In den Schränken: Porzellan von Ludwigsburg (gegr. 1758), den kleineren süddeutschen und ausländischen Manufakturen.

Raum 27. Deutsches Porzellan. Erneuert bis auf die Supraporten mit den kupfergetriebenen Porträts Friedrich Wilhelms I. und der Königin Sophie Dorothea. — In den Schränken Porzellan aus Nymphenburg (gegr. 1748); Frankenthal (gegr. 1755); Höchst (gegr. 1746); Wien (gegr. 1718, 1744 verstaatlicht); Fürstenberg; Thüringen.

Raum 28. Schwanenkabinett. Porzellan, außerhalb der Manufakturen von Hausmalern bemalt.

Raum 29. Porzellangalerie. Diese zur kurfürstlichen Wohnung Friedrichs III. führende Galerie ist gleich dieser in schweren Barockformen unter niederländischem Einfluß nach 1680, vor der Berufung Schlüters, dekoriert worden. Die drei Supraporten aus der Schlüterzeit. An Stelle der vermauerten Fenster nach dem Eishof sind Spiegelnischen eingerichtet. Die Getäfelmalereien um 1870 nach altem Muster (in der Brautkammer). Sechs Frauenbilder von A. Pesne; August III. von Sachsen von Louis Silvestre.

Meißner Porzellan. Hervorzuheben: Barockvasen und Tiere von Kirchner und Kaendler um 1730. Große Vasen mit farbigen Fonds. Figuren und Gruppen von Kaendler, 1730 bis 1750. Schwanenservice des Grafen Brühl von Kaendler 1737—41. Geschirre mit Heroldmalereien.

Raum 30. Böttgersteinzeug (1710—19) und verwandte Arbeiten aus Plaue a. d. Havel und Bayreuth.

Raum 31. Kurfürstenzimmer. Der eingelegte Fußboden mit den Initialen C. F. 3. (Churfürst Friedrich III.); Decken-

malerei von Vaillant 1680. Die neuvergoldeten Sitzmöbel aus dem Ende des 17. Jahrhunderts.

Raum 32. Chinesisches Kabinett. Das vor 1700 eingerichtete Kabinett ist ein frühes und wohlerhaltenes Beispiel der damals modernen chinesischen Dekoration; die Wandvertäfelung ist chinesische Lackarbeit, geschnitten und bemalt.

Raum 33. Betkabinett. In der Stuckdecke Rundbild von Langerfeld 1683; die Kaminverzierung mit Königskrone und die Schnitzereien der Fensterlaibungen nach 1701 zugefügt. Wandbespannung aus italienischem Samtbrotat.

Raum 34. Eckzimmer. Reich eingelegter Fußboden mit den Initialen Friedrichs III. Deckenbild von Langerfeld. An den Wänden Bildnisse aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Raum 35. Brautkammer. Ursprünglich Schlafzimmer der kurfürstlichen Wohnung. Mythologische Deckenbilder von Vaillant um 1685; der Kaminaufsatz nach 1701 ausgeführt, ebenso die Wandbekleidung: Pfeiler aus Samtbrotat, dazwischen gestickt in Kreuzstich und Aufnäharbeit wilde Barockmuster mit chinesischen Vasen. Sitzmöbel mit Kreuzstichbezügen um 1700.

Raum 36. Ostasiatisches Kabinett. Ursprünglich ein Teil der Brautkammer; Deckenbild von Vaillant. Stellschirm aus geschnittenem Lack, China 17. Jahrhundert. Chinesische Emailarbeiten des 18. Jahrhunderts.

Raum 37. Chinagalerie. Innenausbau erneuert. Bildnis des Großen Kurfürsten und der Kurfürstin Luise Henriette von P. Nason, um 1665. In den Schränken chinesisches Porzellan des 15. bis 18. Jahrhunderts; Arbeiten aus Glas und Nephrit, Bronze und Email.

Im 2. Obergeschoß (Aufgang von der Gobelingalerie Raum 4) befindet sich die Stoffsammlung, eine hervorragende Sammlung von Textilien aller Zeiten und aller Art (Gewebe, Stickereien, Spitzen usw.); eine Anzahl Schauräume ist nach Meldung bei dem Stoffsammlungsverwalter zugäng-

lich; ebenso für wissenschaftliche Studien die nach Materien geordnete große Studiensammlung.

ERDGESCHOSS

In den Räumen des Erdgeschosses ist infolge des Neubaus und der Erweiterung des Weißen Saals nach 1892 von der alten Innendekoration so gut wie nichts erhalten. Die Räume 38 — 42 sind von Geyer ausgestattet.

Raum 38. Rokokozimmer. Lütticher Schreibränke um 1750 und 1770. Straßburger und französische Rokokofayencen. Schreibtisch mit Intarsien von David Roentgen, Neuwied um 1770.

Raum 39. Boucherzimmer. 3 Wandteppiche aus der in Beauvais um 1750 gewirkten Folge der „Götterliebschaften“ nach Boucher. Standuhr von Melchior Kambly in Potsdam, Schildpatt und Goldbronze. Pariser Kommode mit Lackmalerei von Boudin um 1775. Pariser Damenschreibtisch um 1750.

Raum 40. Louis-XVI.-Saal. 3 weitere Boucherteppiche aus der Folge der „Götterliebschaften“. Pariser Louis-XVI.-Möbel: Kommode und Schreibrank von Riesener, Pfeilerkommode aus Schloß Rheinsberg von P. Roussel, Schreibtisch von G. Benemann. Möbel von David Roentgen, Neuwied: Schreibrank mit eingelegten Chinoiserien um 1779 (Hauptwerk) (Abb. 56,) Kommode und Standuhr. Weichporzellan aus Sèvres, gegründet 1745, u. a. französischen Manufakturen.



Abb. 56
Schreibrank von David Roentgen

Raum 41. Süddeutsches Rokoko. Würzburger Rokoko-schränke; Schreibkabinett und Schreibtisch von D. Roentgen um 1770.

Raum 42. Erdgeschoßhalle. Stühle und Kaminschirm aus dem Boudoir der Königin Marie Antoinette in Versailles, von George Jakob (Paris 1763—93).

Raum 43. Korridor. Weißgestickte Altardecke, Nordwestdeutschland, 2. Hälfte 12. Jahrhundert. Gewirkte Bildteppiche der Spätgotik aus der Schweiz und Franken. Geschnitzter Emporenfries aus der Johanniskirche in Herford i. W., Anfang 16. Jahrhunderts: Stammbaum Christi (nach Israel von Meckenem).

Raum 44. Romanisches Kunstgewerbe I. Schatz des Dionysius Kapitels aus Enger in Westfalen; bes. taschenförmiges Reliquiar mit Zellenschmelz, Karolingisch 8. Jahrhundert; wahrscheinlich Taufgeschenk Karls des Großen an den Sachsenherzog Wittekind; Goldkreuz des Rogerus von Helmershausen, um 1100; Goldschmuck der Kaiserin Gisela, Gemahlin Konrads II., um 1025, in Mainz 1880 gefunden. Reliquienkreuz Kaiser Heinrichs II. († 1024) aus dem Baseler Domschatz. Kupferschmelzarbeiten aus Köln (u. a. von Nicolaus von Verdun) und Hildesheim; andere kirchliche Metallarbeiten. An den Wänden: Altarbehang aus Göttingen, farbige Seidenstickerei auf Leinen, 14. Jahrhundert. Fragment des ältesten deutschen Wirkteppichs aus St. Gereon in Köln, Ende 10. Jahrhundert. Niedersächsische Truhen 13.—14. Jahrhundert. Romanische Glasgemälde (Kreuzigung von Meister Gerlachus, Rheinland um 1220).

Raum 45. Romanisches Kunstgewerbe II. Kupferschmelzarbeiten aus Limoges 12.—13. Jahrh.. Möbel frühmittelalterlicher Form. Sassanidische Seidenstoffe um 600.

Raum 46. Frühgotik. Chorgestühl aus Kloster Altenberg bei Köln, nach 1300. Chorpult aus Herford in Westfalen, um 1300. Weißstickerei nach Vorzeichnung des Hausbuch-

meisters, um 1475 (aus Sammlung Figdor). An der Rückwand vor flandrischem Blumenteppich: Hausaltärchen aus vergoldetem Kupfer, Tournai um 1290. Zwei gravierte zinnerne



Abb. 57. Wandteppich des Simon von Wendt zu Varenholz 1548.

Zunftkannen, Schlesien um 1500. In den Schränken: gotische Monstranzen (Silber und Messing); Aquamanilien in Tierform; Messingleuchter u. a. Metallgerät.

Raum 47. Norddeutsche Renaissance. An den Wänden norddeutsche Wirkteppiche des 16. und 17. Jahrhunderts.

(Abb. 57.) Passionsbilder von Lukas Cranach um 1535, aus der ehemaligen Dominikanerkirche in Berlin. Eichenholzmöbel: Rheinische Brauttruhe von 1551. Kölner Stollenschrank um 1540. Westfälischer Stollenschrank im Stil Aldegrevers, um 1550. Flandrische Hausorgel. In den Schränken: Rheinisches Steinzeug mit Reliefzierat. Siegburger „Schnellen“, weiß glasiert. Kölner Frührenaissancekrüge, braun glasiert. Raerener Krüge, Arbeiten des Hauptmeisters Jan Emens, anfänglich braun glasiert, seit 1584 auch grau mit Blaufärbung. An der Rückwand Sturzbecher in Landsknechtsform (Zunftkrug der Kölner Kachelbäcker um 1550) aus bunt glasierter Hafnerarbeit.

Raum 48. Spätrenaissance. In den Schränken: Steinzeug aus Raeren und dem Westerwald. An den Wänden: Büfettschrank mit Bildintarsien von Melchior Rheydt, Köln um 1600. Reichgeschnitzter Antwerpener Überbauschrank.

Raum 49. Norddeutsche Gotik. Flandrischer Wirkteppich mit Triumph der Keuschheit um 1500. Lüneburger Schrank (Schenkschyve) und 2 rheinische Stollenschränke, Ende 15. Jahrhundert. Im Fenster: Frühgotischer Silberschmuck, in Pritzwalk gefunden.

Raum 49a. Raum für Sonderausstellungen.

Zurück zum Eingang; über die Haupttreppe Aufgang zum Mittelgeschoß.

MITTELGESCHOSS

Die Räume 50—57 sind nach dem Umbau des Weißen Saales neu ausgebaut im Barockstil, z. T. unter Verwendung alter Deckengemälde.

Raum 50. Französische Renaissance I. Möbel und Wandteppiche des 16. Jahrhunderts. Fayencen von Bernard Palissy († 1590), dem berühmtesten französischen Kunsttöpfer.

Raum 51. Französische Renaissance II. Zwei Gobelins aus einer Folge von Darstellungen höfischer Feste und

Maskeraden, um 1700, Geschenke Ludwigs XIV. an Friedrich I. Französische Renaissancemöbel.

Raum 52. Französisches Barock. Vier weitere Gobelins aus der gleichen Folge wie im vorigen Saal. Standuhr aus der Werkstatt von Ch. A. Boulle, Paris um 1725. Hervorragende Sammlung von Schmelzmalereien aus Limoges, 16. bis 17. Jahrhundert.

Raum 53. Barock. Französische Fayencen. Bücherschrank aus Mainz von J. J. Schacht, 1725.

Raum 54. Barockhalle. Büfett der Basler Safranzunft von Keller, 1664. Norddeutsche Barockschränke.

Raum 55. Korridor. Holländische Schränke des 17. Jahrhunderts.

Raum 56. Holländisches Zimmer. Antwerpener Spinnett; holländische Tür; Danziger Kabinettschränke.

Raum 57. Rotes Zimmer. Ursprünglich das Bibliothekszimmer der Königskammern. Möbel um 1800. Klassizistisches Kunstgewerbe aller Art; Steingut von Josiah Wedgwood. — Mit Raum 58 beginnt die Flucht der „Königskammern“, die 1787—1790 von Gontard und Erdmannsdorf als Wohnung für Friedrich Wilhelm II. eingerichtet wurden. Diese glänzende Reihe von Wohnräumen und Festsälen zählt zu den schönsten Denkmälern der frühklassizistischen Raumkunst in Deutschland. Die Schnitzerei an Möbeln und Wänden, die Stuckplastik, Malerei und die kunstvoll eingelegten Fußböden bilden einen Ruhmestitel des Berliner Kunsthandwerks. — Der Seidentamast an den Wänden und auf den Sitzmöbeln ist erneuert.

Raum 58. Königskammer I, entworfen von Erdmannsdorf. Bilder Friedrich Wilhelms III. und IV. von Krüger. Bureau von David Roentgen, Neuwied um 1770.

Raum 59. Königskammer II, entworfen von Erdmannsdorf. Schreibtisch von D. Roentgen, 1789.

Raum 60. Speisesaal, nach Erdmannsdorfs Entwurf mit Grottesken bemalt von Rosenberg; darin Bilder in Wachs-

malerei von Frisch und Tassaert. Die Fensterwand ganz mit Spiegeln vertäfelt. Kredenz Tisch nach englischem Entwurf von Shearer.

Raum 61. Säulensaal, entworfen von Erdmannsdorf, durchweg Stuckmarmor. Reliefs von Gottfried Schadow. In den Nischen der Rückwand Kopien nach der Antike von Cava-
ceppi; beim Eingang Achill und Penthesilea von Rudolf Schadow († 1822).

Raum 62. Thronsaal. Dekoration von Gontard. Thronbaldachin und Stühle gehören zur alten Einrichtung. Gemälde: Königin Luise und Prinzessin Friederike vor der Büste Friedrich Wilhelms II., von Weitsch, 1793.

Raum 63. Berliner Porzellan I. Dekoration von Gontard. Porträt Friedrichs II., von Pesne. Berliner Porzellan aus der Fabrik von Wegely (1752—1757) und Gotzkowsky (1761 bis 1763) im Schrank 437. Im übrigen Porzellan der seit 1763 königlichen Manufaktur, besonders hervorragende Blumenmalerei auf Servicen für die verschiedenen Schlösser.

Raum 64. Berliner Porzellan II. Dekoration von Gontard. Porträts von Pesne. Berliner Porzellangeschirre und Figuren.

Raum 65. Süddeutsche Gotik. Wandteppiche: Susannengeschichte, Mainz um 1500. Prophetenteppich, Nürnberg um 1470. Glasgemälde aus der Landauerkapelle in Nürnberg, nach Entwürfen Dürers (1508). Tisch aus dem Rathaus von Amberg (Oberpfalz), Ende 15. Jahrhundert (aus Sammlung Figdor. Wien). Bayerischer Schrank (1509). Sakristeischrank aus Feldkirchen in Kärnten (1539). Romanische und gotische Minnekästchen.

Raum 66. Zimmer aus Schloß Höllich in Franken, um 1570.

Raum 68. Zimmer aus Schloß Haldenstein bei Chur in Graubünden. Arbeit des Thurgauer Kunsttischlers H. S. von 1548, Decke 1607 erneuert. Fensterwand ergänzt.



Abb. 58. Schadowsaal

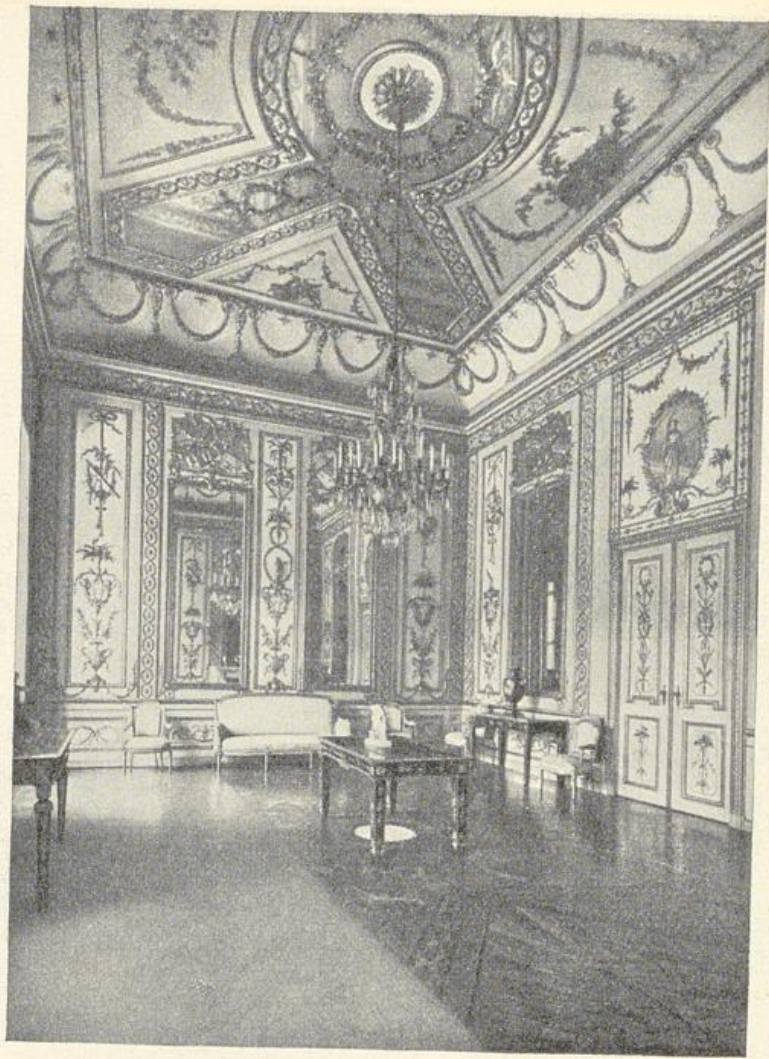


Abb. 59. Konzertsaal

Raum 69. Gang am Schlüterhof. Schmiedeeisenarbeiten 15.—18. Jahrhundert. Arbeiten der 1804 gegründeten kgl. Eisengießerei-Berlin. Nürnberger Puppenhaus und Puppenkirche, 17.—18. Jahrhundert.

Raum 70. Parolesaal (Schadowsaal). Hervorragende Innendekoration von Erdmannsdorf; die Stuckreliefs der Viktorien und Signiferi von Gottfried Schadow 1792. (Abb. 58.) Ebenfalls von Schadow die Büste Friedrich Wilhelms II. und

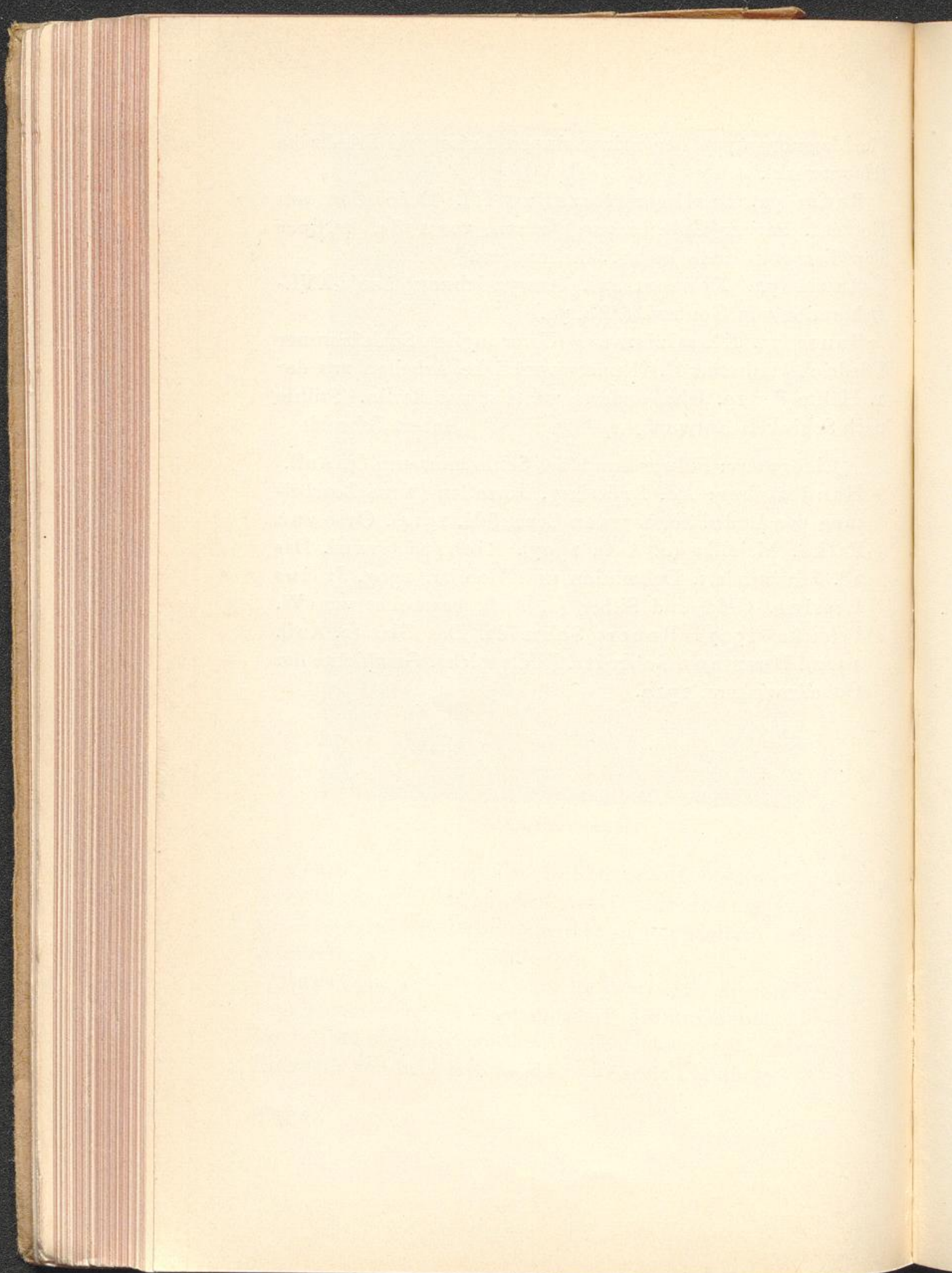
die Marmorgruppe der Prinzessinnen Luise und Friederike (Hauptwerk).

Raum 71. Berliner Porzellan III. Dekoration von Gontard. Pariser Gobelin von Neilson, vor 1784. Berliner Porzellan vom Ende des 18. Jahrhunderts.

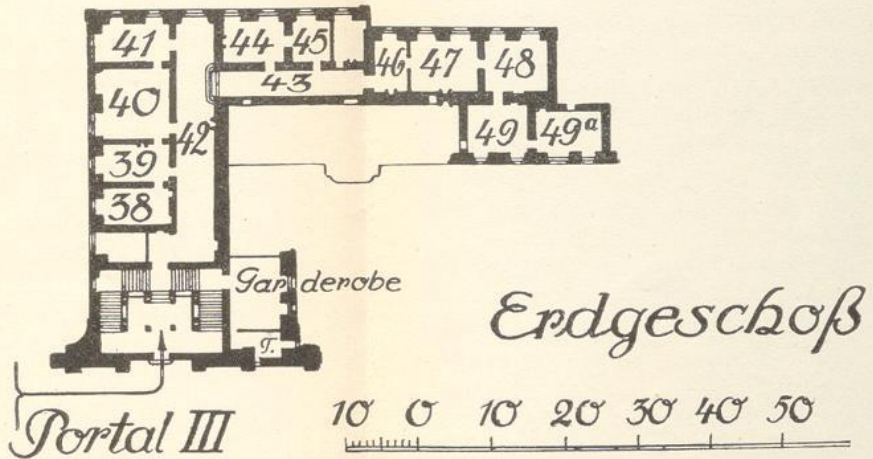
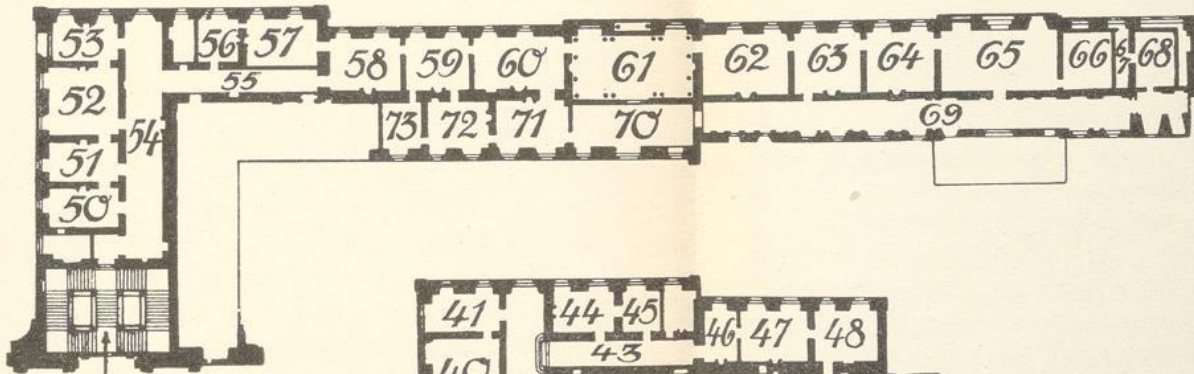
Raum 72. Konzertsaal. Ausgezeichnete Louis-XVI.-Dekoration von Gontard. (Abb. 59.)

Raum 73. Klassizismus. (Ursprünglich Schlafzimmer Friedrich Wilhelms II.) Kunstgewerbliche Arbeiten aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, zumeist aus Berlin. (Stühle nach Schinkels Entwurf.) Robert Schmidt

Literatur: Führer durch das Schloßmuseum (4. Aufl.) Handbücher: Ad. Brüning, Porzellan (Neue Bearbeitung von Ludw. Schnorr von Carolsfeld. 1914). Otto von Falke, Majolika (2. Aufl. 1907). Richard Graul. Das 18. Jahrhundert. Dekoration und Mobilar. 1905. Julius Lessing. Gold und Silber (2. Aufl. bearbeitet von W. Behncke, 1907). Robert Schmidt. Das Glas (2. Aufl. 1922). Hermann Schmitz. Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei 1919.



Mittelgeschoß

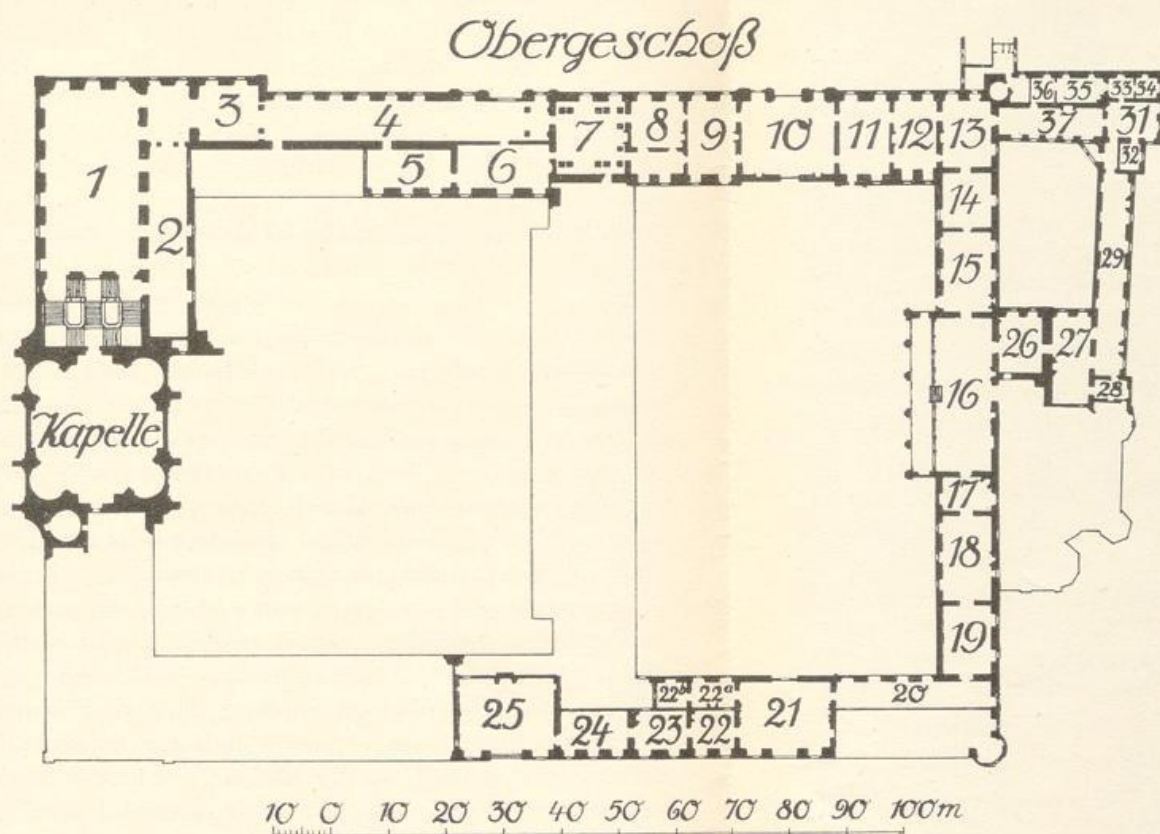


SCHLOSSMUSEUM

Mittelgeschoß
50—53 Französische Renaissance und Barock
57 Steingut
58—59 Königskammer I und II
60 Speisesaal
61 Säulensaal
62 Thronsaal

63—64 Berliner Porzellan
65 Süddeutsche Gotik
66 Zimmer aus Schloß Höllich in Franken
67 Zimmer aus Schloß Haldenstein
69 Guß- und Schmiedeeisen
70 Shadowsaal

71 Berliner Porzellan
72 Konzertsaal
Erdgeschoß
38—41 Rokoko und Klassizismus
44—45 Romanisches Kunstgewerbe
46 Frühgotik
47—48 Norddeutsche Renaissance
49 Norddeutsche Gotik



SCHLOSSMUSEUM

- | | |
|---------------------------------------|--|
| 4 Deutsche Gläser 15.—18. Jahrhundert | 17 Delfter Fayencen |
| 5—6 Kostüme | 18 Süddeutsche Renaissance |
| 9 Elfenbeinsammlung | 19 Süddeutsches Barock |
| 10—11 Silbersammlung | 20 Islamische Kunst |
| 12 Edelmetall | 21 Venezianer Gläser |
| 13 Bernsteinarbeiten | 22—25 Italienische Renaissance |
| 14 Uhrensammlung | 26—29 Deutsches Porzellan des 18. Jahrhundert |
| 15 Deutsche Fayencen | 36—37 Chinesisches Porzellan 15.—18. Jahrhundert |
| 16 Ofenkacheln und Öfen | |

DIE VÖLKERKUNDLICHEN ABTEILUNGEN

Geschichte der Sammlungen

Die Sammlungen des Völkerkundemuseums zu Berlin sind aus der alten Kunstkammer des Schlosses erwachsen, die sich ihrerseits aus einer Art von Schatzgewölbe und Hofhaltskammer („Weißzeugkammer“) zunächst zu einem fürstlichen Kunst- und Raritätenkabinett entwickelt hatte. In ihren Anfängen noch auf den prachtliebenden Kurfürsten Joachim II. (1535—1571) zurückgehend, büßte jedoch die erste Kunstkammer alle ihre Kostbarkeiten während des Dreißigjährigen Krieges ein. Sie wurde daher eigentlich erst vom Großen Kurfürsten zu dauerndem Bestand gebracht, der sie nicht nur neu begründete, sondern auch, dem Geschmacke seiner Zeit gemäß, teils nach der Seite der hohen Kunst, teils auch auf Seltenheiten aus allen Gebieten des Kunstgewerbes, der Natur und Geschichte hin, auszubauen bemüht war.

Zur Zeit Friedrich Wilhelms, des Großen Kurfürsten (1640—1688), beschränkten sich die ethnographischen Sammlungen fast ganz auf chinesische, japanische, indische und indonesische Seltenheiten, Waffen, Trachten u. a. Leider ging ein großer Teil der Kunstkammer, darunter auch „die ganze Sammlung außereuropäischer Seltenheiten“, im Jahre 1806 durch Fortschaffung nach Paris verloren. Erst seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts wandelte sich allmählich die „Kunst- und Raritätenkammer“ in einem Teile ihrer Bestände zu „Sammlungen für Ethnographie“ um, indem die mit der Zeit an-

wachsenden verschiedenen Sammlungen überhaupt sich zu wissenschaftlich selbständigen Abteilungen entfalteten. Aber noch im Jahre 1831 weist die Gliederung des soeben und im wesentlichen nach dem Vorschlage Wilhelm von Humboldts gegründeten Instituts an letzter, sechster Stelle auf „die Sammlung heimischer und nordischer Altertümer mit Einschluß der ethnographischen Gegenstände und der Kuriositäten“. Während nämlich W. v. Humboldt, im Hinblick auf die damaligen Bedürfnisse Berlins an Kunstsammlungen im engsten Sinne, sozusagen alles auf die Antike und die hohe europäische Kunst als absoluten Maßstab bezog, faßte Leopold von Ledebur die Aufgabe der Kunstammer universal auf. W. v. Humboldt dachte in seinem damals maßgebenden Gutachten (vom 14. Juni 1833) bei Kunst zuerst und hauptsächlich an die antike Skulptur und die Malerei in allen ihren Schulen und Epochen, an die sich das natürliche Gefühl wende. Die anderen Zweige betrachtete er nur als Nebenzweige von selbstverständlich sehr verschiedener Wichtigkeit, die sich aber gerade nach ihrem Verhältnis zu jenem Hauptzweige richte. Nicht unrichtig wird in der Festschrift zur Fünfzigjahrfeier der Kgl. Museen zu Berlin (p. 48—49) dieser Standpunkt W. v. Humboldts als „willkürlich“ bezeichnet, da die Bedeutung der ethnologischen und prähistorischen Sammlungen damals noch nicht entfernt zu ermessen war. Wie anders klingen folgende Worte L. von Ledeburs aus der gleichen Zeit (1831) über die Bedeutung der Kunstammer: „Denn diese hat nichts Geringeres zum Zweck, als den Geist und die Geschichte aller Völker und Zeiten, besonders aber des Vaterlandes, durch eine Reihe von Urkunden anderer Art als der archivalischen, nämlich durch Werke der Kunst und durch geschichtliche Merkwürdigkeiten wohlgeordnet vor Augen und zur klaren Einsicht zu bringen.“

In diesem Sinne hat dann Bastian gesammelt und gelehrt. Allerdings hat er hierbei einen bemerkenswerten Unterschied

zwischen praktischer und theoretischer Völkerkunde gemacht. Wies er doch der ethnologischen Abteilung die Veranschaulichung des Kulturbesitzes der Völker zu, die in den Rahmen der um die alte Mittelmeerkultur bewegten Weltgeschichte nicht inbegriffen sind. (Führer des Museums für Völkerkunde 1904, p. 3.) Bastian hat also im Sinne W. von Humboldts das Museum vermehrt, aber im Sinne Ledeburs seine eigene Lehre vom Elementar- und Völkergedanken aufgestellt.

Übrigens lief schon neben der von W. von Humboldt vertretenen künstlerischen eine namentlich von Bunsen (1828) in einer Denkschrift an den König niedergelegte wissenschaftliche Auffassung einher, in der man den keimenden Gedanken an Forschungsinstitute erblicken könnte (s. Zur Geschichte Kgl. Museen in Berlin. Festschrift 1880 p. 49).

Der Gedanke der Errichtung eines besonderen Museums am Lustgarten stammte ursprünglich von Schinkel (1823). Nach seinem Plane vom 31. Oktober 1825 sollte im Erdgeschosse des Museums u. a. die Kunstkammer untergebracht werden, die damals auch die ethnologische Sammlung umfaßte. Aber schon bei der Eröffnung (1830) erwies sich das Alte Museum als viel zu klein und der Bau eines zweiten, des Neuen Museums, als nötig, dessen Grundsteinlegung im Jahre 1843, dessen Eröffnung für den allgemeinen Besuch Anfang 1859 erfolgte. Die unter König Friedrich I. im 4. Geschoß des Berliner Schlosses untergebrachte Kunstkammer verblieb auch nach der Neuordnung der anderen Sammlungen bis 1856 an ihrem Orte, gab jedoch schon vor dieser Zeit viele ihrer Bestände an die verschiedenen Abteilungen des Alten Museums ab. Die übrigbleibende Kunstkammer umschloß bereits damals (1831) außer einer Abteilung für Kunst (Grundstock des Kunstgewerbemuseums) und Geschichte (Grundstock des Hohenzollernmuseums) eine förmliche „Abteilung für Völkerkunde“. Seit 1856 erscheinen die ethnologische und die nordische (nachmalige vor- und frühgeschichtliche) Samm-

lung im Erdgeschosse des neuerrichteten zweiten Museums, zwar von dem Direktionspersonal der Kunstkammer mitverwaltet, jedoch als selbständige Abteilung angesehen.

Von dieser Zeit an ist ein besonderer Aufschwung zu systematischer Sammeltätigkeit auf dem Gesamtgebiete der Völkerkunde zu verzeichnen, Hand in Hand gehend mit den neueren Entdeckungsreisen immer zahlreicher werdender Forscher in allen Erdteilen und den damit verbundenen Fortschritten der Wissenschaft.

Schon in den ersten Jahren der Tätigkeit Bastians an der völkerkundlichen Abteilung der Kunstkammer hatten die neu eintreffenden Sammlungen sich so rasch und stark vermehrt, daß bald der Plan reifte, ein eigenes Gebäude für sie und die prähistorischen Funde zu errichten. Der Plan wurde 1873 genehmigt. Der vom Baurat Ende gemachte Entwurf gelangte in den Jahren 1880—1886 zur Ausführung. Bereits 1875 war die Auflösung der Kunstkammer beschlossen, deren Verteilung auf das Kunstgewerbe- und Hohenzollernmuseum sowie die Skulpturengalerie zur Folge hatte, daß die ethnologische Abteilung fortan mit der für die nordischen Altertümer vereinigt blieb.

Sowohl durch die eigenen ebenso zahlreichen wie langen Reisen Bastians, die schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts sogleich mit einer achtjährigen Weltreise anhuben, wie auch dank seiner unermüdlichen Bemühungen bei in- und ausländischen Behörden, in Verbindung mit der Marine, der Humboldt- und der Ritterstiftung, der Afrikanischen Gesellschaft, der Berliner anthropologischen Gesellschaft, dem Ethnologischen Hilfskomitee usw. setzte ein bisher nie dagewesenes Zusammenwirken von Gouverneuren, Beamten und Offizieren in den Schutzgebieten, von Gesandten und Konsuln, von Gelehrten, Missionaren und Laien ein. Durch das Ineinandergreifen all dieser Kräfte strömten ungeheure Mengen gut bestimmter Sammlungen nach Berlin. Namentlich

die afrikanische und ozeanische Abteilung konnten so auf eine Höhe gebracht und auf ihr erhalten werden, die in keinem anderen Museum übertroffen oder auch nur erreicht wird. Diese Bemerkung eines gedruckten Führers durch das Berliner Völkerkundemuseum aus dem Jahre 1904 (p. 59) trifft im großen und ganzen wohl auch heute noch zu, da unsere Ernte glücklicherweise in eine Zeit fiel, in der noch ganz aus dem Vollen geschöpft werden konnte.

28 Jahre lang hatte Bastian das Völkerkundemuseum geleitet und in erstaunlicher Weise zu bereichern gewußt. Nach seinem Tode gliederte sich das Museum für Völkerkunde in einzelne selbständige Abteilungen. Die sammlerische Tätigkeit größten Ausmaßes hielt bis zum Ausbruch des Weltkrieges unvermindert an.

Das Museum für Völkerkunde glich daher sehr bald einem überfüllten und unübersichtlichen Magazin. Die von Wilhelm von Bode geplante großartige Umgestaltung wurde aber durch den Weltkrieg und seine Folgen verhindert. Selbst das als Kern einer ganzen Gruppe von völkerkundlichen Museen zunächst errichtete asiatische Museum in Dahlem mußte halbvollendet liegenbleiben und konnte seiner ursprünglichen Bestimmung nicht übergeben werden. Dafür bot das Freiwerden des benachbarten Kunstgewerbemuseums, Prinz-Albrecht-Straße 7, eines 1877—1881 von Gropius und Schmieden errichteten Baues, einige Entlastung. 1920/22 bezog die Vorgeschichtliche Abteilung das 1. und 2. Stockwerk, 1924/25 richtete sich die bis dahin magazinierte Abteilung für ostasiatische Kunst in Teilen des Erd- und Kellergeschosses ein. Die ungeheuerliche Überfüllung des alten Museums für Völkerkunde wurde auch dadurch nicht wesentlich erleichtert. Das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung bestimmte daher das Museum Königgrätzer Straße 120 für die Schau-, das Museum in Dahlem für die Studiensammlungen der völker-

kundlichen Abteilungen und ordnete gleichzeitig einen gründlichen Umbau des für seine Zwecke wenig geeigneten Museum für Völkerkunde an. Das erneuerte Museum wurde am 26. Juni 1926 eröffnet. Anschließend wurde das nunmehrige Museum für Völkerkunde I mit dem früheren Kunstgewerbemuseum, jetzt Museum für Völkerkunde II, durch einen Übergang verbunden, der einen Teil der Turfan-Sammlungen aufnahm.

Die völkerkundlichen Abteilungen bestehen aus:

1. der Abteilung der asiatischen Sammlungen, der die Sammlungen zur europäischen Volkskunde, mit Ausnahme der deutschen, angegliedert sind, und
2. der Abteilung der afrikanischen, ozeanischen und amerikanischen Sammlungen mit ethnologischem Forschungs- und Lehrinstitut.

Literatur: Kgl. Museen, Ethnographische Sammlung (nebst Karte) Berlin 1872; Kgl. Museen, Abteilung der Kunstkammer usw. verfaßt von dem Direktor dieser Abteilung Dr. Leopold Freiherr von Ledebur, Berlin 1871; Kgl. Museen, Führer durch die Ethnographische Abteilung von A. Bastian, Berlin 1877; Führer durch die Ethnologische Sammlung mit Einschluß der nordischen Altertümer. Berlin 1881 und folgende Jahre. Hinzuweisen ist ferner auf die beiden Festschriften je zum 70. und 80. Geburtstage des Generaldirektors W. von Bode.

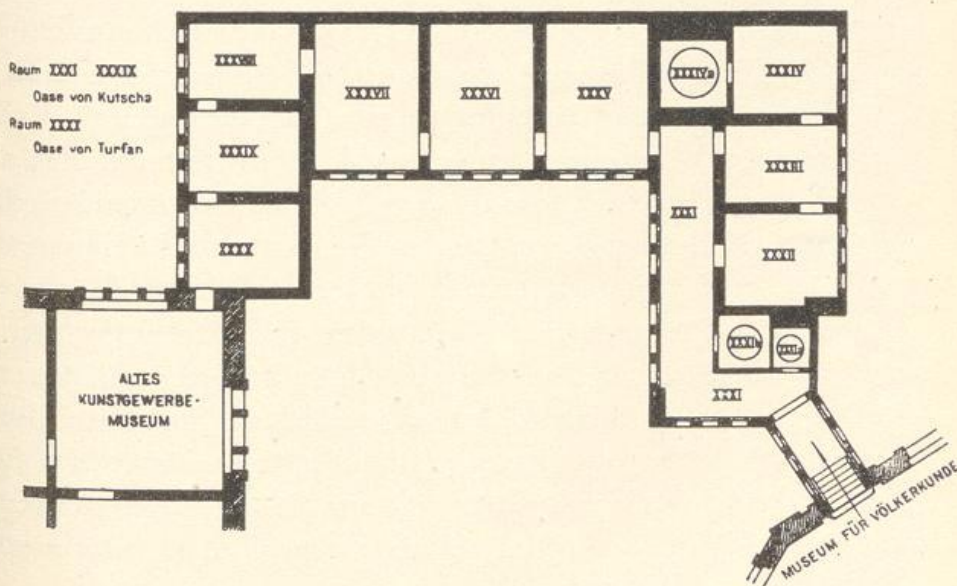
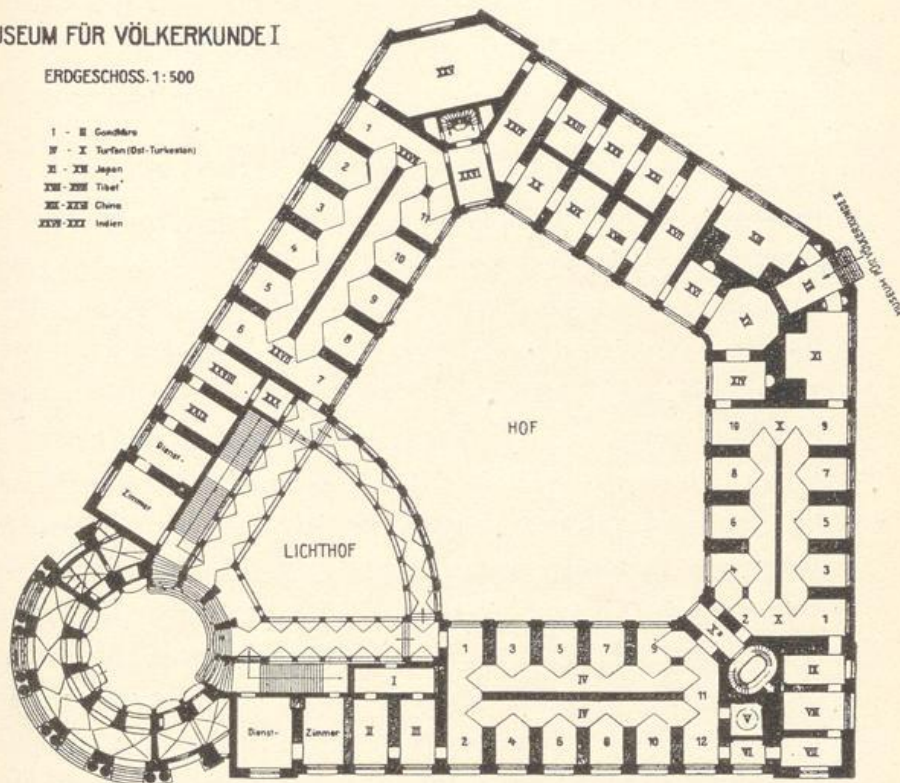
DIE ABTEILUNG DER ASIATISCHEN SAMMLUNGEN

wurde im Jahre 1928 durch Vereinigung der bisher getrennt verwalteten indischen Abteilung, ostasiatischen Abteilung und Abteilung für ostasiatische Kunst gebildet. Der indischen Abteilung waren die süd- und vorderasiatischen Sammlungen sowie die archäologischen Sammlungen aus Chinesisch-Tur-

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE I

ERDGESCHOSS. 1:500

- I - III Gondokoro
- IV - X Turfan (Dol-Turkestan)
- XI - XIII Japan
- XIV - XVII Tibet
- XVIII - XX China
- XXI - XXIII Indien



MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE I

kistan
lung
lunge

Di
und
mäßi
Persi
Katal
Berei
der P
Samr
Arzte
indie
Grun
des I
und f
Jagor
dete
vor a
Völke
Ein I
Samr
bung
Samr
gesch
Ganc
In
den r
Skulj
Indu
ist di
Samr

kistan, die sog. Turfan-Sammlungen, der ostasiatischen Abteilung Tibet und die nordasiatischen und europäischen Sammlungen angegliedert.

DIE INDISCHEN SAMMLUNGEN

Die indischen Sammlungen, die Vorderindien, Hinterindien und den indischen Archipel umfassen und rein verwaltungsmäßig mit den ethnographischen Sammlungen aus Vorderasien, Persien und Turkistan vereinigt sind, lassen sich nach den alten Katalogen bis zum Jahre 1803 zurückverfolgen. Wesentliche Bereicherungen brachten in älterer Zeit die Fahrten des Schiffes der Preußischen Seehandlung Prinzessin Louise (seit 1829). Die Sammlung Blume und die Sammlung des Dr. Philippi, eines Arztes der Seehandlung (1847), fügten Material aus Hinterindien hinzu, während die Sammlung von Kessel (1851) den Grund zu der Borneosammlung legte, und der reiche Besitz des Prinzen Waldemar von Preußen vor allem Vorderindien und Nepal veranschaulichte. In späterer Zeit tritt neben Fedor Jagor, dessen mit ungewöhnlichem Fleiß und Geschick gebildete Sammlungen nicht weniger als 4500 Nummern zählen, vor allem der Gründer und spätere Direktor des Museums für Völkerkunde, Adolf Bastian, in den Kreis der Sammler ein. Ein Inder, Saurindro Mohun Tagore, schenkte eine bedeutende Sammlung indischer Musikinstrumente. Von größeren Erwerbungen neuerer Zeit können hier nur die ethnologischen Sammlungen des Dr. Riebeck, die von Herrn Gerson Simon geschenkte Sammlung Waddell aus Nordindien und die Gandhāra-Sammlung des Dr. Leitner genannt werden.

In ihrer Gesamtheit gehören die indischen Sammlungen zu den reichsten in Europa. Die Bestände an den hellenisierenden Skulpturen aus Gandhāra, dem Fünfstromlande am oberen Indus, werden außerhalb Indiens nirgends erreicht. Auch sonst ist die indische Plastik im ganzen besser vertreten als in den Sammlungen der europäischen Hauptstädte. Die buddhistische

Frühkunst erscheint in den kostbaren Fragmenten von Bodh-Gayā und Sāntschī, während die künstlerischen Höchstleistungen der buddhistischen und hinduistischen Plastik des Mittelalters und die besonders hochstehenden Schöpfungen des Reiches Tschampa und des Khmervolkes in Hinterindien in Originalen fast vollkommen fehlen. Dagegen ist in Berlin die letzte Blüte der indischen Plastik auf den Sundainseln verhältnismäßig gut repräsentiert. Unter den ethnographischen Sammlungen ragen die Bestände aus Assam und dem indischen Archipel hervor.

Ausgestellt ist von diesen ungemein umfangreichen und kostbaren Sammlungen außer einer Auswahl von Stein- und Holzkulpturen religiösen Charakters nichts. Die völkerkundlichen Sammlungen aus Indien, Vorderasien und Persien, die mehr als neun Zehntel des ganzen Bestandes ausmachen, sind im Museum für Völkerkunde z. Z. überhaupt nicht zu finden. Sie sind, wie ein sehr erheblicher Teil der archäologischen Sammlungen, im Dahlemer Studienmuseum und im Museum für Völkerkunde II magaziniert und unzugänglich.

Auch die Aufstellung des kleinen sichtbaren Teiles der Sammlung hat unter Beschränkungen gelitten, die eine museale Wirkung verhindern mußten. Es wäre erstrebenswert gewesen, Vorderindien und die von seiner Kultur beeinflussten indischen „Kolonialländer“: Ceylon, Nepal, Birma, Siam, Kambodscha, Tschampa (Annam) und Indonesien (Java, Bali) in getrennten Räumen zu zeigen und die Kunstwerke zeitlich und örtlich gruppiert zu geschlossener Wirkung zu bringen.

Dieses Ziel ist nur annähernd verwirklicht. Ceylon, Birma und Siam fehlen einstweilen ganz. Das übrige ist in einem großen Saal (mit drei angeschlossenen Nebenräumen) untergebracht. Eine Längswand trennt den Saal in zwei Hälften, von denen jede in mehrere Nischen unterteilt ist. Daß in der Aufstellung Originale und Nachbildungen gemischt werden muß-

ten, hat sich immer mehr als ein schwerer Übelstand herausgestellt.

Vorderindien, dem Zentrum des indischen Kulturkreises, ist der größte Teil des Saales eingeräumt. Mit Ausnahme der Stirnwände mit ihrer Umgebung und der mittleren Trennungswand sind in den Nischen auf beiden Seiten nur vorderindische Skulpturen ausgestellt, und zwar, nach Kulte geordnet, auf der Hofseite brahmanische Skulpturen, auf der Straßenseite religiöse Plastik der Jainas und Buddhisten.

Von den ostasiatischen Sammlungen aus auf der Straßenseite beginnend, gelangt man zuerst zu den jainistischen Plastiken (Nische 1 und 2). Die steif dastehende nackte Gestalt der verschiedenen Jinas oder „Sieger“ beherrscht den Eindruck, doch geben einige Nebenfiguren und Architekturteile einen Begriff von der überströmenden Detailfülle der Jaina-Plastik des 10.—13. Jahrhunderts. Man denke nur an die marmornen Tempel des Mount Abu! Obwohl unsere Jaina-Skulpturen erst ins indische Mittelalter gehören, ist die Religion als solche alt, etwas älter sogar als der Buddhismus,



Abb. 60
Bodhisattva Simhanāda, Nordindien

dessen Plastik sich den Jaina-Werken in mehreren Nischen (3—5) auf der Straßenseite anschließt. Hier lernen wir einige Werke der frühindischen Kunst kennen (Nische 3). Das beste sind die Originalstücke der berühmten Steinzäune von Bodh-Gayā und Sāntschī (etwa 80—50 v. Chr.). Den Buddha, der erst etwas später persönlich dargestellt wird, haben wir zum ersten Male vor uns in einigen Gandhāra-Plastiken und in einem Werk aus Mathurā aus dem 2. Jahrh. n. Chr. Mathurā-Skulpturen begegnen uns in dieser Umgebung mehrfach; bemerkenswert darunter sind die fast lebensgroßen Darstellungen von Schlangengottheiten. Reich und gut vertreten ist die mittelalterliche buddhistische Plastik des östlichen Nordindiens aus der Pāla- und Sena-Zeit (8.—12. Jahrhundert; Nische 4, 5).

Gegenüber, auf der Hofseite, finden sich die brahmanischen Plastiken, die nicht zeitlich, sondern geographisch nach Nord- und Südindien und dem Kult nach als vischnuitisch oder schivaitisch gruppiert sind. Wir sehen hier Schiva in zartem Liebesspiel mit seiner Gattin Pārvatī oder Durgā, dort Devī (= Pārvatī) auf ihrem Reittier, dem Löwen, oder Durgā, wie sie einen Stierdämon zermalmt, oder dieselbe Göttin, in gerippeartiger, schrecklicher Gestalt. Ganescha, der elefantenköpfige Gott, ist ein Sohn Schivas. — Vischnu, der Welterhalter, ist in verschiedenen tierischen und menschlichen Inkarnationen auf die Welt herabgestiegen. Die Inkarnationen als Krischna in Gestalt eines auf der Schlange tanzenden Kindes und als Rāma, der Held des großen Epos Rāmāyana, mit Pfeil und Bogen sind besonders beliebt.

Von den altindischen Kolonialgebieten in Hinterindien sind nur Kambodscha und Tschampa durch einige Skulpturen vertreten. Die wenigen originalen Plastiken, die das Museum dorthier besitzt, stehen in der Nähe der Stirnwand, welche den Saal gegen die ostasiatischen Sammlungen abschließt. Kambodscha erlebte seine höchste Blüteperiode vom 9.—13. Jahr-

hundert n. Chr. Hauptstadt des Landes war damals das heute in Ruinen liegende Angkor. Von den großartigen Bauwerken der Zeit kann dem Besucher nur durch Photographien ein Begriff vermittelt werden. Ergänzend treten dazu die in reichem Maße vorhandenen Gipsabgüsse, welche die zweiseitige mittlere Trennungswand, die Stirnwand hinter den kambodschanischen Skulpturen und die Wände oben über den vorderindischen Plastiken auf der Hofseite schmücken. Die Gipse zeigen Reliefs aus der Tempelanlage Angkor-Vat (12. Jahrhundert), die außerhalb der Stadt Angkor liegt. In den Galerien des Umganges finden sich dort die abgegossenen Reliefs, die verschiedene Szenen aus den großen indischen Epen, dem Mahābhārata und dem Rāmāyana, und Mythen des Vischnukreises in kambodschanischer Auffassung darstellen. Höllenbilder zieren die Stirnwand, und an der Mittelwand haben auch einige Stücke aus der sogenannten historischen Galerie Platz gefunden, wo der Gründer des Tempels mit seinen Generalen und den unterworfenen Völkern wiedergegeben ist. — Die Gipse sind auf der Mittel- und Stirnwand in zwei Reihen übereinander angebracht. Der erzielte Eindruck entspricht also keineswegs dem in den nur halb so hohen Galerien.

Die Tscham sind ein von den Annamiten heute vollkommen zurückgedrängtes altes Kulturvolk. Ihr einstiges Reich Tschampa umfaßte in seiner Blütezeit vom 5.—10. Jahrhundert n. Chr. etwa das ganze heutige Annam. Alt-Tschampa war ebenfalls von Indien her beeinflußt; Brahmanismus herrschte. — Das Museum besitzt nur wenige Tschampa-Skulpturen, die mit kambodschanischen zusammen auf einem Postament vor der Stirnwand aufgestellt sind.

Im Archipel hat es ebenfalls ein großes indisches Kolonialreich gegeben. Seine Kunst ist uns am besten aus Java bekannt. Die dortigen hindujavanischen Bauwerke gehören in das 7. bis 14. Jahrhundert n. Chr. Berühmt ist der buddhistische Riesebau Boro-Budur aus dem 7.—8. Jahrhundert. Auf der Stirnwand

bei Nische 6 und 7 ist ein Stück aus einem seiner Terrassen-
umgänge in Abgüssen nachgeahmt. Auf den unteren Reliefs
sind Szenen der Buddhalegende wiedergegeben. Weitere Ab-
güsse solcher Szenen sind an verschiedenen Stellen in den
Nischen der Straßenseite oben in die Wände eingelassen. Das
Museum besitzt 5 originale Buddhaköpfe vom Boro-Budur und
eine ansehnliche Sammlung von sonstigen Skulpturen, so daß
die javanische Plastik, die sich durch zwei Nebenräume weiter-
zieht und Stücke verschiedenster Zeit umfaßt, weit besser als
z. B. die kambodschanische vertreten ist. Die besten Stücke sind
eine große Statue des Harihara und das Bild des Arapatschana-
Mandschuschrī, datiert 1343 n. Chr.

Ein kleiner, künstlich erleuchteter Durchgangsraum zeigt
einige Skulpturen aus Bali, wo der Hinduismus sich gegen-
über dem Islam bis in die Gegenwart behauptet hat.

Durch die heutige, 1926 auf halbem Wege steckengebliebene
Ausstellung wird der indische Kulturkreis leider unzureichend
repräsentiert.

Literatur: H. V. Stevens, Materialien zur Kenntnis
der wilden Stämme auf der Halbinsel Malāka, I. Teil:
Veröffentlichungen aus dem Königlichen Museum für
Völkerkunde, II 3/4, 1893; 2. Teil: ebenda III 3/4, 1904,
herausgegeben von Albert Grünwedel. — Albert Grün-
wedel, Buddhistische Studien, ebenda V, 1897. —
F. W. K. Müller, Beschreibung einer von G. Meißner
zusammengestellten Batak-Sammlung; ebenda III 1/2,
1904. — Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in
Indien, in der Serie „Handbücher der Staatlichen Museen“,
3. Auflage, Berlin 1920. Neue Auflage 1931. — Curt Sachs,
Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, ebenda,
Berlin 1915.

DIE ARCHÄOLOGISCHEN SAMMLUNGEN AUS OSTTURKISTAN

Landesgeschichte und Expeditionen

Zwischen China im Osten, Tibet im Süden, Persien im Westen und den nomadendurchwanderten Steppen Südsibiriens im Norden gelegen, ist Ostturkistan das wahre Herz Asiens. Bis ins Ende des vorigen Jahrhunderts galt es als ödes Wüstengebiet und war eins der „verschlossenen“ asiatischen Länder. Mehrere Reisende, darunter Adolf Schlagintweit und Dutreuil de Rhins, mußten ihre Vorstöße dorthin mit dem Leben bezahlen. Da unternahm 1894/96 Sven Hedin einen geglückten Pionierzug, einige Russen und Finnen folgten, und 1900/01 führte Marc Aurel Stein, ein Deutsch-Ungar in anglo-indischen Diensten, die erste archäologisch bedeutsame Expedition nach dem Süden des Landes aus. Groß war das Erstaunen der gelehrten Welt, als immer klarer wurde, daß in den Randgebieten Ostturkistans ehemals blühende Oasenstaaten weit größeren Umfangs als heute bestanden haben. A. Grünwedels Theorien, der schon früh auf die merkwürdige Verwandtschaft mancher Formen der hellenistisch-buddhistischen Kunst Nordwestindiens und der buddhistischen Plastik Chinas aufmerksam geworden war und eine Wanderung der buddhistischen Kunst durch Zentralasien nach China vermutet hatte, wurde in überraschender Weise bestätigt. Es zeigte sich jetzt, daß Ostturkistan im 1. Jahrtausend n. Chr. ein überwiegend buddhistisches Land war und seine Bevölkerung zum großen Teil aus Iraniern und Indern bestand, so daß es in dieser Zeit seinen Namen „Türkenland“ nur in begrenztem Maße verdient.

Durch Steins Erfolge von 1901 ermutigt, wurde im Berliner Museum für Völkerkunde alsbald eine Expedition nach dem Nordrande des Tarimbeckens beschlossen. Das Ziel war Turfan im Nordosten des Landes, wo nach den Reiseberichten des Russen Klementz Großes zu erwarten war. 1902/03 wurde die

Expedition von Prof. Grünwedel und Dr. Huth ausgeführt. Weitere Reisen folgten in den Jahren 1904/05, 1905/07 und 1913/14. Sie standen unter der Leitung der Professoren Grünwedel oder v. Le Coq. Ihr Begleiter, Herr Bartus, leistete allen vier Expeditionen unschätzbare technische Dienste. Gegraben wurde zunächst im Gebiet der Turfan-Oase (Nordosten), dann aber den ganzen Nordrand der Taklamakan-Wüste entlang bis weit nach Westen.

Andere Expeditionen: die Engländer unter Sir Aurel Stein, die Franzosen unter P. Pelliot, die Russen unter Klementz, Beresowskij und v. Oldenburg, die Japaner unter Ōtani sind ebenfalls in Ostturkistan tätig gewesen und haben mehr oder weniger reiche Sammlungen heimgebracht. Die englischen werden zu einem Teil im British Museum in London, zum andern in Delhi aufbewahrt, die französischen im Louvre und im Musée Guimet zu Paris, die russischen im asiatischen Museum in Leningrad, die japanischen im Gouvernement-Museum zu Seoul in Korea.

Die Berliner Sammlungen erreichen an Vielseitigkeit nicht die Sir Aurel Steins, dessen Expeditionen viel umfassender angelegt waren als die deutschen. Auch die auf Stoff gemalten Tempelbilder sind, dank der Ausbeutung Tun-huang, in London und Paris weit besser vertreten. So mögen unsere Sammlungen zwar auf diesem oder jenem Spezialgebiet hinter andere zurücktreten, einzigartig und unerreicht sind sie jedoch an Wandgemälden. In dieser Hinsicht wird dem Besucher in Berlin eine Fülle von Anschauungsmaterial geboten, das nirgendwo seinesgleichen hat. Die Expeditionen haben nicht hier und da ein gut erhaltenes Gemäldefragment abgelöst und heimgebracht, sondern ganze Wandflächen, ja den gesamten erhaltenen Tempelschmuck systematisch entfernt und mitgenommen. So ist es möglich geworden, hier in Berlin mehrere kleine Höhlentempel in Naturgröße aufzubauen und ihren Bilderschmuck gewissermaßen in situ zu zeigen.

Anordnung der Sammlung

Nach der Aufstellungsanordnung betritt der Besucher der „Turfan-Sammlungen“ zunächst zwei kleine Räume mit Plastiken aus Nordwestindien, sogenannte Gandhāra- oder graekobuddhistische Skulpturen (1.—3. Jahrhundert n. Chr.). Diese machen ihn mit der traditionellen Grundlage der buddhistischen Kunst Ostturkistans bekannt. Der Buddha sowie die Legenden von seinem Leben und seinen verschiedenen früheren Leben bilden den Stoff der Darstellungen. Die später immer wiederholten Darstellungstypen und legendären Kompositionen sind hier vorgebildet, jedoch nicht nach altindischer Tradition, sondern durchsetzt von allerlei hellenistischen Einzelmotiven und antiken Formelementen, die durch Vermittlung griechischer, aus dem hellenisierten Baktrien nach Gandhāra zurückgedrängter Künstler in Aufnahme gelangt waren: ein letzter Widerhall der Eroberung Asiens durch Alexander den Großen.

Von Nordwestindien aus breitete sich der Buddhismus und mit ihm seine griechisch beeinflusste Kunst über Ostturkistan nach China aus. Sie traf in den missionierten Gegenden auf verschiedene Völker, die zu der übernommenen Grundlage mehr oder weniger starke eigene Züge hinzufügten. Im Gebiete der nördlichen Seidenstraße, dem Arbeitsfeld der Deutschen, heben sich zwei Kunstkreise deutlich voneinander ab: ein westlicher, älterer (etwa 500—700 n. Chr.), dessen völkische Träger Indogermanen sind und eine Sprache sprechen, die der europäischen Gruppe dieser Sprachfamilie nähersteht als der indoiranischen. Diese Volksstämme werden gewöhnlich als Tocharer bezeichnet. Der andere, östlichere und jüngere Kreis (650—950 n. Chr.) umfaßt Volksstämme türkischer Zunge, die dem Ausdruck ihrer Kunst nach stark durch China beeinflusst sind.

Die Aufstellung beginnt in einem großen, in einzelne Nischen aufgeteilten Saal, der hauptsächlich Funde aus den Höhlen-



Abb. 61. Weibliche Gottheit, Wandgemälde
Kyzil. Um 700

klöstern von Kyzil bei Kutscha – alles typische Vertreter des westlichen Kunstkreises – enthält (Abb. 61). Dargestellt sind religiöse Themen: das Leben des Buddha, von Empfängnis und Geburt bis zur Teilung der Reliquien, und Begebenheiten aus seinen Vorgeburten, in denen er in allen möglichen Existenzformen erscheint. Die westliche, nach der persischen Kunst orientierte Schulung der Künstler von Kyzil zeigt sich in dem Vordringen einer flächenhaften, an Teppichmuster erinnernden Auf-

fassung, daneben im Motivschatz, besonders dort, wo die traditionsmäßige Bindung schwächer ist: in der Landschaftsdarstellung, bei dekorativen Aufgaben, bei der Wiedergabe von Nebenpersonen und in den rein weltlichen Stifterbildern. Da sehen wir stilisierte Berglandschaften, die ihre ältesten Vorbilder in kretisch-mykenischer Zeit haben und über Assyrien und Persien ihren Weg nach Turkistan und weiter gefunden haben, oder sasanidische Schmuckmotive: Kreismedaillons mit gegenständigen Tieren und die beliebten Muster der Seidenweberei, darunter Pik, Treff und Cœur, und endlich vollständige Trachten und Rüstungen des sasanidischen Persiens.

In einer anderen Klosteranlage in der Umgebung von Kutscha, in Kumtura, gibt es eine Anzahl von Höhlentempeln, die mit Gemälden in einer anderen Malweise geschmückt sind. Hier handelt es sich um viel flotter hingeworfene Maleien, deren Linienschwung, Kompositionsweise und Einzelmotive aufs lebhafteste von China her beeinflußt sind.

Das Zentrum dieser Kunstübung findet sich weiter im Osten, im Gebiet der Turfan-Oase. Dort liegt Chotscho,



Abb. 62. Fresko-Fußboden. Chotscho, 8.-9. Jahrhundert

die alte Hauptstadt der Uiguren, eines Turkvolkes, dessen Vertreter uns in den Stifterbildern lebendig entgentreten. Es sind porträthaft dargestellte, schlitzäugige und schwarzhaarige Leute, die sich auch in der Tracht wesentlich von den Bewohnern der westlichen Landstriche unterscheiden. Männer und Frauen tragen weite, bis auf die Fußspitzen herabfallende, langärmelige Gewänder, die in der Taille leicht gegürtet sind. Die Herren haben hohe Tiaren auf den Köpfen, die Frauen tragen kunstvolle Frisuren nach chinesischer Art.

Eine Anzahl der Bilder dieser Periode ist von künstlerisch bedeutender Qualität. Ihr Wert überschreitet den Rahmen

provinzieller Arbeit, und wir haben sie als Proben der sonst verlorenen, gerühmten chinesischen Malerei der T'ang-Zeit anzusehen (Abb. 62). Andere sind vor allem kultur- und religionsgeschichtlich interessant. So die 15 riesigen Bilder aus dem Tempel 9 zu Bāzāklik. In den Volkstypen der Begleitfiguren findet die Mannigfaltigkeit der Sprachen unserer Manuskripte anschauliche Bestätigung, und es zeigt sich hier, daß auch im Turfangebiet keineswegs nur Türken und Chinesen gelebt haben. Unter den porträthaften Darstellungen kann man Tocharer, Sogdier, Perser und Inder erkennen. Hinzugefügt sei, daß auch im Turfangebiet Gemäldefragmente in der westlichen, nichtchinesischen Malweise gefunden worden sind. In der alten Uigurenhauptstadt hat man auch die kostbaren Reste der Originalliteratur der Manichäer, darunter die berühmten, bei uns ausgestellten Buchminiaturen, entdeckt. Wie wir wissen, war die Herrscherfamilie der Uiguren im 8. Jahrhundert von China aus für die Religion des Persers Mani († 273) n. Chr. gewonnen worden, während das Volk überwiegend dem Buddhismus anhing. Selbst das Christentum, in nestorianischer Form, hatte im Turfangebiet Anhänger.

Mit den Wandgemälden sind — ganz abgesehen von den vielseitigen literarischen Dokumenten — die Schätze der Turfan-Sammlungen nicht erschöpft. Der Besucher sieht eine Fülle von interessanten Kleinfunden: Holzschnitzereien, Metallarbeiten, Seidenmalereien, Textilien, Keramik u. a. m. Die Plastik arbeitete, da geeigneter Stein nicht zur Verfügung stand, mit sehr einfachen Mitteln: man drückte die gewünschten Köpfe und Figuren in Stuckformen. Als Material diente Lehm, der mit Stroh und Tierhaaren gemischt ist und über einen festigenden Kern liegt. Das fertige Stück wurde mit einer Gipsschicht überzogen und bemalt. Trotz dieser primitiven Methoden sind oft ansprechende Wirkungen erzielt worden. Es finden sich Stücke bester Tradition, die noch ganz griechischen Geist atmen.

Der Eindruck der Turfan-Sammlungen auf den Besucher hätte geschlossener sein können, wenn die Aufstellung nicht stückweise hätte erfolgen müssen. Das Zusammensetzen der in verschiedenen Teilen abgelösten Bilder hat sich, unter den Kriegs- und Nachkriegswirren leidend, über zwei Jahrzehnte hingezogen, und auch die Räumlichkeiten wurden nur von Fall zu Fall zur Verfügung gestellt. Andererseits sind die Gemälde fest in die Wände eingelassen worden, so daß nachträgliche Umhängungen unmöglich sind. Heute sind darum manche Gemälde der gleichen Periode, ja der gleichen Tempelanlage, in weit auseinander liegenden Räumen zu finden.

Literatur: Albert Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin 1912. — Albert von Le Coq, *Chotscho*, Berlin 1913. — Albert von Le Coq, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*, Bd. 1—6 1922 bis 28 (Bd. 6 unter Mitarbeit von E. Waldschmidt). — Albert von Le Coq, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens*, Berlin 1925. — Albert von Le Coq, *Auf Hellas Spuren in Ostturkistan*, Leipzig 1926. — Albert von Le Coq, *Von Land und Leuten in Ostturkistan*, Leipzig 1928. — Ernst Waldschmidt, *Gandhara, Kutscha, Turfan, eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens*, Leipzig 1925.

DIE ETHNOGRAPHISCHEN SAMMLUNGEN AUS OSTASIEN

Aufgabenkreis

Sie umfassen folgende Gebiete: China im weitesten Sinne, Korea, Japan (nebst Formosa, den Ryūkyū-Inseln und den Ainu), Mongolei, Tibet, Annam, Tonking und Nordasien, also mehr als ein Drittel der Menschheit. Verhältnismäßig am besten ist Ostasien selbst vertreten, wenn auch hier noch

gewaltige Lücken zu schließen sind. Da die ostasiatische Welt, die sich ebenbürtig und im wesentlichen selbständig neben die mittelländische stellt, seine alte Kultur mit erschreckender Schnelligkeit der europäisch-amerikanischen Zivilisation preisgibt, ist hier eine der dringlichsten Aufgaben des Museums gegeben. Die ethnologisch ungemein bedeutungsvollen Völker Nordasiens sind bis auf einige planmäßige Sammlungen neuester Zeit sehr mäßig, die europäische Völkerkunde, abgesehen von den Lappen und Krimtataren, so gut wie nicht vertreten. Unter den vergleichbaren Sammlungen Europas steht die Berliner trotzdem mit an erster Stelle, namentlich auf dem Gebiete, das ihr den Namen gegeben hat. Allerdings hat die Religion die profane Kultur vollkommen überwuchert.

Geschichte der Sammlung

Wenn man die wenigen aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammenden Zufallstücke mitzählt, so können die Ostasiatischen Sammlungen auf eine Vergangenheit von rund 100 Jahren zurückblicken. Eine regelrechte Sammel-tätigkeit entfaltete sich freilich erst, als in den sechziger Jahren unsere Beziehungen zum Fernen Osten, besonders zu China und Japan, lebhafter wurden. Einzelne Sammler waren es, die unermüdlich für die Vermehrung der jungen Bestände tätig gewesen sind. Von den siebziger Jahren an tritt der Name von Brandts, unseres nachmaligen Gesandten in China, in den Katalogen auf. Er brachte Werkzeuge und Geräte aller Art zusammen, die heute in China z. T. durch europäische verdrängt oder beeinflußt worden sind. Später richtete er seinen Sammel-eifer mehr auf die Religionskunde Chinas. Auch der berühmte Sinologe Friedrich Hirth ist zu nennen. Die chinesische Regierung überwies 1881 alle von ihr auf der Fischereiausstellung in Berlin ausgestellten Gegenstände, dasselbe tat die japanische, so daß mit einem Schlage ein äußerst wichtiges Gebiet der Volkswirtschaft mit aller wünschenswerten Vollständigkeit

gezeigt werden konnte. Den Grund zu einer Sammlung aus dem Gebiete der chinesischen Volkskunde legte der damalige Direktorialassistent Professor Grube auf seiner Reise nach China im Jahre 1897, während sein Nachfolger, F. W. K. Müller, auf seiner Fahrt ebendorthin die Sammlungen um eine große Menge von Gegenständen zur chinesischen und lamaistischen (tibetischen und mongolischen) Religionskunde bereicherte. Durch den wissenschaftlichen Beirat unserer Gesandtschaft in Peking Professor Adolf Fischer wurden die Sammlungen wohl zum ersten Male nach einem bestimmten Plane ausgebaut. Später gelang es Dr. Herbert Müller, sie um eine Reihe von z. T. hervorragenden Werken der chinesischen Vorgeschichte und Altertumskunde zu vermehren. Für Japan kann in dieser kurzen Übersicht nur die Gönnerschaft des Leibarztes der Kaiserin von Japan, Erwin v. Baelz, erwähnt werden: auf ihn gehen einige wirkliche Kleinodien aus der vorgeschichtlichen Zeit Japans zurück. Erwähnen wir noch die Tibetforscher Gebrüder Schlagintweit, deren Sammlungen z. T. in unserem Museum vertreten sind, und für dasselbe Gebiet den englischen Obersten Waddell nebst Professor Pander, so wird das Wichtigste genannt sein.

Ausgestellt ist von diesen reichen Beständen nur eine Auswahl religiöser Denkmäler aus China, Japan und Tibet. Die übrige geistige und die gesamte materielle Kultur Ostasiens wie die ganze Kultur Nordasiens und Europas erscheint in der Schausammlung überhaupt nicht. Nahezu die gesamten Bestände müssen also z. Zt. noch der Öffentlichkeit vorenthalten werden.

Aufstellung der Sammlung

Die ausgestellten Teile der Sammlungen sind im Erdgeschoss des ursprünglichen Museums für Völkerkunde, zwischen den indischen und den Turfan-Sammlungen, untergebracht. Von dem letzten indischen

Raume aus betritt man durch eine Art buddhistischer Kapelle oder einen sechseckigen Saal mit einem auf kaiserlichen Befehl 1770 gemalten riesigen chinesischen Tempelbilde einen durch die ganze Breite des Baues reichenden Raum mit chinesischen Steinskulpturen. Besonderes Interesse verdienen hier die nicht zu datierende, aber sicherlich sehr alte Marmorstatue eines Würdenträgers und die kostbaren Grabplatten der Han-Zeit (um Christi Geburt), sämtlich aus der Provinz Shantung. Bruchstücke von buddhistischen Skulpturen des 6.—8. Jahrhunderts, meist aus den Höhlentempeln von Lung-mên (Lungmön), nehmen die Fensterseiten ein. Es folgen auf der Hof- und Straßenseite je drei kleinere Zimmer, in denen der Versuch gemacht ist, die chinesischen Religionen, Ahnenverehrung, Taoismus, Buddhismus und Lamaismus — eine jüngere, ursprünglich tibetische Form des Buddhismus — darzustellen. Die Fensternischen des 1. Raumes nach der Straße zu enthalten außerdem Denkmäler der chinesischen Frühzeit, Orakelknochen aus dem Ende des 2. Jahrtausends vor Christus, frühe Sakralbronzen und Bruchstücke von lebensvollen Pferdefiguren aus Ton, die aus einem Grabe in Shantung stammen. Der abschließende Querraum ist dem tibetischen Lamaismus gewidmet, sechs unregelmäßige Eckräume, die in einem Gemisch von Originalen und Kopien Denkmäler des japanischen Buddhismus bringen, bilden den Abschluß gegen die Turfan-Sammlung. Unter den vermutlichen Originalen hat ein Kwannon aus Bronze, nach der Inschrift eine Weihgabe des Staatsmannes Taira no Shigemori aus dem Jahre 1176, hervorragende historische Bedeutung.

Literatur. E. Pander, Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu. Ein Beitrag zur Ikonographie des Lamaismus. Herausgegeben und mit Inhaltsverzeichnissen versehen von A. Grünwedel, Berlin, Spemann 1890, in: Veröffentlichungen aus dem Königl. Museum für Völkerkunde, Band I, Heft 2/3. — Ernst Waldschmidt, Die Legende vom

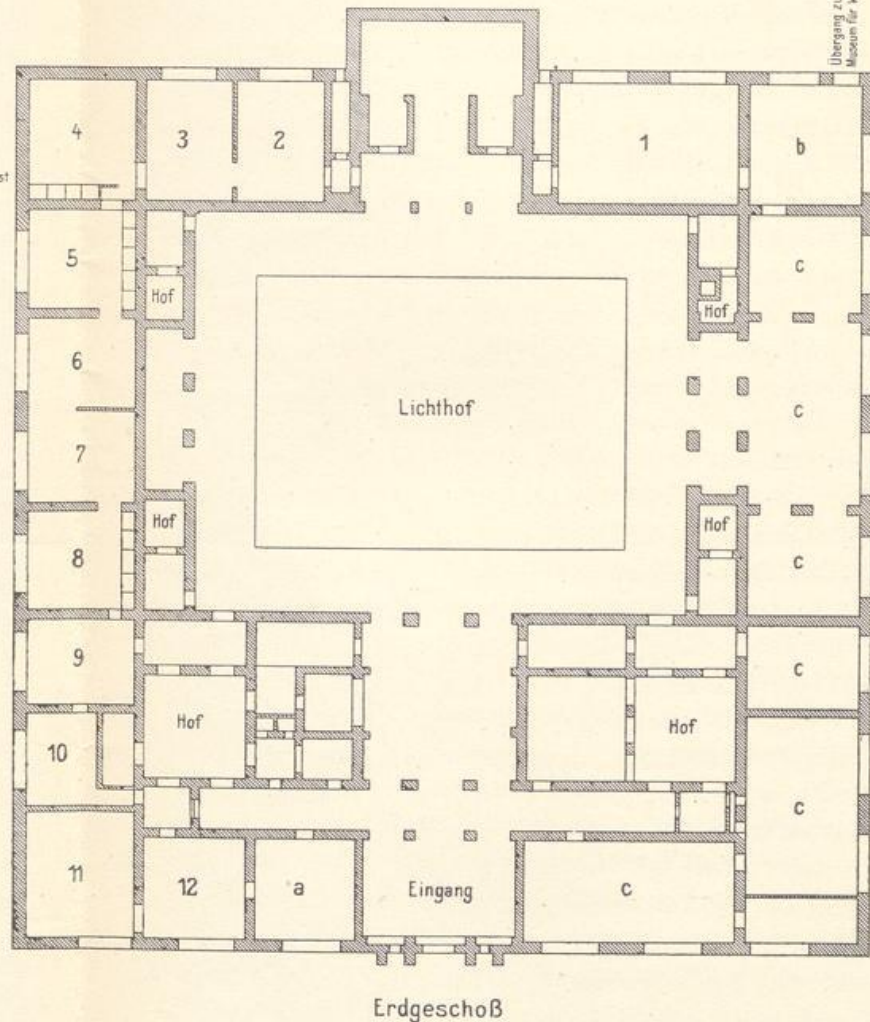
elle
fehl
urch
hen
icht
nes
Zeit
ng.
ahr-
ng-
und
uch
ver-
eine
lar-
aße
eit,
tus,
de-
en.
na-
in
des
luß
Ori-
ine
em

cha
us.
von
nt-
de,
om



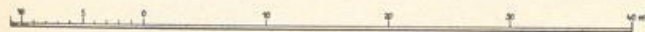
Ostasiatische Kunstsammlung
der
Abteilung der Asiatischen Sammlungen

- 1 China Vorbuddhistische Kunst
- 2 Buddhistische Kunst
- 3
- 4 China Sung
- 5 Japan Ashikaga
- 6 Japan Dekorative Kunst
- 7 16 u. 17. Jahrhundert
- 8 Japan Neuere Zeit
- 9 China Neuere Zeit
- 10 Getäfelter Raum
- 11 Chinesische Skulptur
- 12
- a Bibliothek
- b Turfan
- c Magazine



Übergang zum
Museum für Völkerkunde I

Erdgeschoß



MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE II

Leben des Buddha in Auszügen aus den heiligen Texten. Aus dem Sanskrit, Pali und Chinesischen übersetzt und eingeführt von . . . Mit vielen z. T. farbigen Illustrationen, wiedergegeben nach tibetischen Tempelbildern aus dem Besitz des Berliner Museums für Völkerkunde, Berlin 1929. — W. Grube, Zur Peking-er Volkskunde, Berlin, Spemann 1901, in: Veröffentlichungen aus dem Königl. Museum für Völkerkunde, Bd. VII.

DIE OSTASIATISCHE KUNSTSAMMLUNG

Geschichte der Sammlung

Die Ostasiatische Kunstsammlung wurde erst 1907 von Wilhelm von Bode begründet, der erkannt hatte, daß die künstlerischen Schöpfungen der hochkultivierten Völker des Fernen Ostens sich in den Rahmen völkerkundlicher Sammlungen ebensowenig einfügen lassen wie europäische Kunstwerke. Sie ist also die jüngste Abteilung der Staatlichen Museen und die einzige, die vom Grunde auf neu aufgebaut werden mußte, da die ostasiatischen Kunstwerke der älteren Abteilungen bei diesen verblieben. Mit den bescheidenen Mitteln, die vor allem Bode selbst zu gewinnen wußte, wurde zunächst in Ostasien selbst gesammelt, anfänglich von dem Leiter der neuen Abteilung gemeinsam mit Ernst Große, dem vor allem die Ankäufe aus dem Nachlaß des japanisch-pariserischen Kunsthändlers T. Hayashi zu verdanken sind. Von 1909—1913 ist die Vermehrung der Sammlung im wesentlichen das Werk Großes, der den diplomatischen Vertretungen in Tōkyō und Peking als wissenschaftlicher Attaché beigegeben war. Der Weltkrieg legte jede weitere Tätigkeit lahm, ein Vermächtnis der Frau Marie Meyer in Freiburg i. Br., an dessen Durchführung Große wieder den Hauptanteil hatte, brachte aber im Jahre 1915 einen gewaltigen Zuwachs, der die eben begründete Sammlung dem Umfange nach verdoppelte und quali-

tativ auf ein höheres Niveau hob. Auch die fast noch schlimmeren Hungerjahre des Staates und der Museen nach dem Kriege, die jede Vermehrung der Sammlung aus Eigenem unmöglich machten, wurde durch die großartige Schenkung der Sammlung Gustav Jacoby eine Zeit innerer und äußerer Kräftigung. Seit 1924 konnte der Ausbau der Abteilung in bescheidenem Maße wieder aufgenommen werden, vor allem durch eine Sonderbewilligung, die dem Leiter in den Jahren 1926 und 1927 eine Reise nach Ostasien ermöglichte. Immerhin bilden auch heute noch, wo nur die spärlichen Staatsmittel zur Verfügung stehen, Geschenke Privater mehr als neun Zehntel der Bestände.

An einen Wettbewerb mit den älteren Sammlungen Europas konnte die seit weniger als einem Vierteljahrhundert bestehende und niemals reich ausgestattete Abteilung nicht denken. Die chinesische Keramik, in den europäischen Hauptstädten der Kern, oft das Ganze der ostasiatischen Kunstsammlungen, ist daher in Berlin nur durch einzelne Proben vertreten, das Porzellan fehlt so gut wie ganz. Dafür kommt die ältere Kunst Chinas, vor allem die vorchristliche Sakralkunst in keinem Museum Europas ähnlich zur Geltung, wenn auch die ostasiatischen Sammlungen in Stockholm weit reicheres archäologisches Material bieten. Der eigene Besitz an Werken der chinesischen Plastik ist recht dürftig, aber schwerlich dürftiger als der anderer öffentlicher Sammlungen Europas. Daß sie scheinbar bei weitem an erster Stelle steht, verdankt sie der Leihgabe des Freiherrn Eduard von der Heydt. Mit einer Jadesammlung ist erst ein bescheidener Anfang gemacht, während die chinesischen Lacke sich einer wenigstens verhältnismäßig hohen Qualität rühmen dürfen. Unter den öffentlichen Sammlungen ostasiatischer Gemälde in Europa wird Berlin der Zahl nach an zweiter Stelle kommen, dem Werte nach an erster. Wirkliche Meisterwerke ostasiatischer Malerei finden sich in einiger Zahl nur in Berlin, obwohl

einige sehr bedeutende Schulen und Richtungen bisher nur durch Kopien und Nachempfndungen vertreten sind. Das gilt namentlich von der japanischen Malerei; im übrigen aber stehen die japanischen Sammlungen auf ansehnlicher Höhe und werden im Westen nur von den Bostoner Sammlungen übertroffen. Japanische Holzschnitte sind nicht hier, sondern in der Kunstbibliothek zu suchen.

Aufstellung der Sammlung

In der Aufstellung unterscheidet sich die Ostasiatische Kunstsammlung grundsätzlich von allen anderen Abteilungen der Staatlichen Museen. Sie ist weder in ihrer Gesamtheit ausgestellt, noch in eine Schau- und Studiensammlung geteilt. Die Magazine bilden vielmehr das Reservoir der Schausammlung, die selten mehr als etwa ein Zehntel der ganzen Bestände auf einmal zeigt und bis auf den Saal der vorbuddhistischen Kunst von Zeit zu Zeit gewechselt wird. Die Magazine im Keller-geschosse des Museums für Völkerkunde II bergen daher oft ebenso Wertvolles wie die Schauräume, die den Süd-, Ost- und einen Teil des Nordtraktes einnehmen. Dem ernsthaften Liebhaber und Forscher sind aber alle Kunstwerke auf Verlangen jederzeit zugänglich.

An den letzten Raum der Turfansammlung schließt sich der Saal der vorbuddhistischen Kunst Chinas, der vor allem frühe Sakralbronzen (Abb. 63), eine gute Sammlung der reich verzierten Bronzespiegel, Grabfiguren und -gefäße der Han- bis T'ang-Zeit (etwa 100—900 n. Chr.), reiche Tauschierarbeiten der Han-Zeit (um Christi Geburt) und Silbergefäße der T'ang (7.—9. Jahrhundert) enthält. Die Mitte nimmt eine kolossale Bronzepauke, vermutlich der Han-Zeit, ein, die größte und imposanteste ihrer Gattung. Jenseits des Hauptaufganges zur vorgeschichtlichen Sammlung, der sich störend in die Aufstellung einschleibt, gelangt der Besucher in zwei Räume, die hauptsächlich der buddhistischen Kunst Japans gewid-

met sind. Besonders die buddhistische Malerei des 13. Jahrhunderts ist durch einige Werke ersten Ranges repräsentiert. Ein Bildnis des Kaisers Saga (810—823), aus dem 14. Jahrhundert, das früher als kaiserlicher Besitz auf dem Klosterberge Hieizan

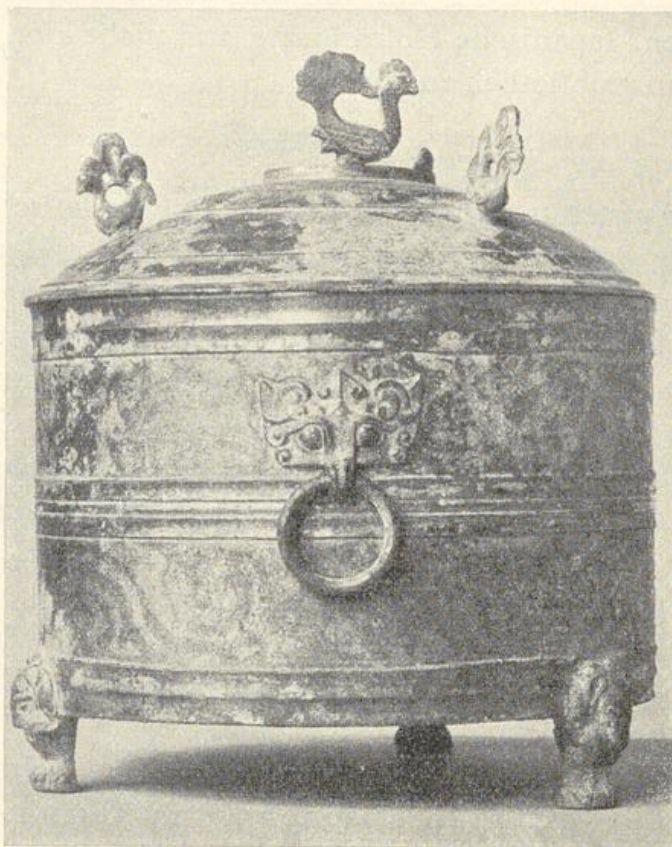


Abb. 63. Schmuckkasten, vergoldete, versilberte, gravierte und bemalte Bronze. China, um Christi Geburt

beinahe heiliggehalten wurde, verdient wegen seiner historischen Bedeutung Erwähnung. Unter der kleinen, aber erlesenen Gruppe japanischer Skulpturen ragen der Buddha Dainichi aus dem 12. Jahrhundert und einige Bruchstücke von berühmten Werken in japanischem Tempelbesitz hervor, die Fenster- vitrinen füllen auserlesene Werke der Kleinkunst, namentlich Lacke. Der anschließende Eckraum zeigt die Kunst der chi-

nesischen Sung- und Yüan-Zeit (10.—14. Jahrhundert), vor allem Malerei und Keramik. Die Landschafts- und Tiermalerei hat kaum je Seelenvolleres geschaffen als die Meister Han Jê-cho, Chung-jên (Abb. 64), Li Kung-nien usw., die sich



Abb. 64. Chung-jên. China 12. Jahrhundert. Landschaft

hier in einigen kleinen Meisterarbeiten aussprechen. Fünf Bilder aus einer berühmten Serie der 16 Schüler Buddhas (Lo-han) von Hsü-chin Chü-shih (13. Jahrhundert) geben von der seltenen religiösen Malerei der Sung eine Vorstellung. Hier wie in den folgenden Räumen ist der Versuch gemacht worden, durch Einbau von Bildnischen nach japanischer Art etwas von jener

Konzentration zu erreichen, die den Hängebildern in den japanischen Häusern so starke Wirkung gibt. In dem ersten, leider sehr dunklen Raume nach dem Hofe der früheren Kunstgewerbeschule bildet die Tuschmalerei der japanischen Ashikaga-Zeit (15.—16. Jahrh.) die natürliche Fortsetzung der Sung-Kunst, während der große anschließende Saal die prachtvolle dekorative Malerei des japanischen 16. und

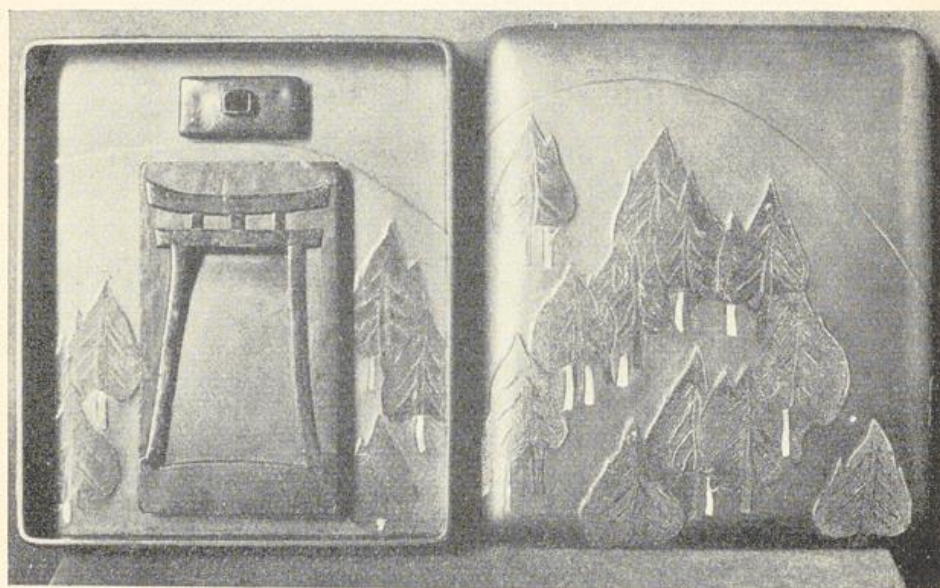


Abb. 65. Kōrin, Japan (1661—1716)
Schreibkasten, Goldlack mit Blei- und Perlmuttereinlagen

17. Jahrhunderts zeigt, die durch Masken und Gewänder für das Nōspiel und in den Fenstervitrinen durch reiche Lacke ergänzt werden. Ein bekanntes Album des großen Kalligraphen und Malers Kōetsu (1557—1637) und der noch berühmtere Lackschreibkasten des Kōrin (1661—1716, Abb. 65) mit dem Heiligtume auf dem Miwaberge gehören zu den kostbarsten Schätzen der Sammlung. Zwei Räume mit dem unscheinbaren, aber von stärkstem künstlerischen Leben erfüllten japanischen Teegerät und mit Lacken und Gemälden der

chinesischen Ming-Zeit (1368—1644) führen zu den letzten beiden Sälen auf der Nordseite, in denen die mit den anderen Sammlungen schwer zu vereinigenden chinesischen Steinskulpturen des 2.—8. Jahrhunderts Platz gefunden haben. Das meiste ist Leihgabe des Freiherrn von der Heydt. Dazwischen sind leider noch 2 französische Zimmer des 18. Jahrhunderts, Überbleibsel des früheren Kunstgewerbemuseums, eingesprengt.

Zu der Abteilung gehört eine umfangreiche Bibliothek zur Archäologie und Kunstgeschichte Ostasiens, fast durchweg in chinesischer und japanischer Sprache. Ein ähnlich reiches Studienmaterial ist wohl an keiner anderen Stelle in Europa vereinigt.

Otto Kümmel

ABTEILUNG DER AMERIKANISCHEN, AFRIKANISCHEN UND OZEANISCHEN SAMMLUNGEN MIT FORSCHUNGS- UND LEHRINSTITUT

Geschichte der Sammlung

Die Sammlungen der Abteilung gehen bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts zurück, denn bereits im Jahre 1802 waren „otahitische Merkwürdigkeiten“ gekauft worden. Weitere wichtige Erwerbungen erfolgten in den Jahren bis 1830: so 1818 der Ankauf der gräfl. Hoffmannsegg'schen Sammlung brasilianischer Merkwürdigkeiten, 1819 die Ersteigerung von Waffen und Kleidungsstücken aus der Cook'schen Sammlung (Auktion W. Bullok) und 1824 ähnlicher Gegenstände des Nachlasses Forsters, des Reisebegleiters Cooks; 1826 gelang der Erwerb von neuseeländischen Sammlungen des nordamerikanischen Schiffskapitäns Hardlock, 1827 von mexikanischen und anderen Gegenständen der Sammlung Deppe. Hierzu

kamen bedeutsame Zuwendungen von Privatpersonen, wie z. B. Alexander von Humboldts.

Unter dem Freiherrn von Ledebur, der 1829—1873 die Völkerkundliche Abteilung leitete, wurde die Sammlung wesentlich bereichert. Als Adolf Bastian, der 1869 unter ihm seine Museumslaufbahn begann, 1877 das Direktorat übernahm, wies sie schon sehr ansehnliche und wertvolle Bestände auf.

Durch die rastlosen Mahnungen und Anstrengungen Bastians und seiner Mitarbeiter wurden auch die amerikanischen Sammlungen, sowohl die ethnographischen wie die archäologischen, in gewaltigem Umfange erweitert. Er selbst brachte wichtige Sammlungen von eigenen Reisen aus den verschiedensten Gegenden der Neuen Welt mit. Es folgten die bahnbrechenden Ausgrabungen von Reiß und Stübel im Totenfeld von Ancon in Peru 1879. Eine der schönsten Sammlungen von Maya-Altertümern aus Yukatan und Tabasco (Slg. Jimeno) besorgte Bastian 1881 und bewirkte durch den sich aufopfernden C. H. Behrendt die Überführung der großartigen jungtoltekischen Steinreliefs von Santa Lucia de Cozumalhuapa in Guatemala 1884. Aus der Flut der nun zufließenden Sammlungen kann hier nur das Wichtigste angedeutet werden. Die Sammlungen der Nordwestküste, kostbare alte Stücke vom Nutka-Sunde noch von Cook's 3. Reise aufweisend und durch Reisen der Schiffe „Mentor“ und „Prinzess Louise“ vermehrt, wurden vor allem 1882 durch Paul Schulze und 1884/85 durch Adrian Jacobsen bereichert, 1887 durch Boas und Dieck, 1897 durch Karl von den Steinen sowie 1906 durch F. Jacobsen. Seit 1849 erfuhren auch die Eskimo-Sammlungen fortgesetzten wertvollen Zuwachs, der 1928 aus den Ergebnissen der 5. Thule-Expedition und die Königsche Labradorsammlung willkommene Ergänzung erfuhr.

Kostbare nordamerikanische Stücke enthalten namentlich die alten Sammlungen Hebenstreit, Engelmann, Prinz Max

von Wied, Köhler, Röver, Herzog Paul von Württemberg, von der Horck.

Das mexikanisch-mittelamerikanische alte Kulturgebiet, schon 1863 durch die bedeutende Sammlung Uhde gut vertreten, erhielt seit 1888 durch mehrmalige ausgedehnte Reisen Eduard Selters und seiner Frau und die anhaltende Großherzigkeit des Herzogs von Loubat und die Tätigkeit H. Strebels außerordentliche Bereicherungen. Die mittelamerikanischen Sammlungen einschließlich Guatemalas und Mexikos wurden durch W. Lehmann 1907—1909 und 1925—26 ausgebaut. Ethnographische Sammlungen sonorischer Stämme legte Preuß 1905 an, Bauer von den Mazateken 1903 und 1908.

Die Bestände Perus erfuhren Bereicherungen allergrößten Ausmaßes durch die Sammlung Macedo (1884), Centeno (1888), Hettner (1890), Uhle (1893—94), Bolivar-Plock (1897—1904), Arthur Baeßler (1899 über 11000 Stücke), Carlepp (1904), Gretzer (1907 über 27000 Stücke), Seler (1910). Von großen Erfolgen begleitet waren die beiden Xingu-Expeditionen Karl von den Steinens in Brasilien (1886 und 1889) und Ehrenreichs Reisen bei den Botokuden, Karayá und Purusstämmen (1886 und 1890). Weitere Sammlungen aus Brasilien beschafften H. Meyer (1897), Max Schmidt (1902, 1904, 1911 und 1928) sowie Kissenberth (1910). Hervorragend sind die Verdienste, die sich Koch-Grünberg (1905 und 1912) durch seine Sammlertätigkeit im Gebiete des Rio Negro, Uaupes, Branco und Orinoko erwarb. Die Archäologie Argentiniens wurde durch die große Sammlung Zavaleta (1906) hauptsächlich nach der Seite der sogen. Calchaqui-Kultur aufgebaut, während W. Lehmann (1929) eine Sammlung namentlich des älteren Drachenstils beschaffte. Die kolumbischen Sammlungen wurden durch Preuß (seit 1913) erweitert. 1928/29 gelang es durch die Vermittlung Erland von Nordenskiölds wertvolle Sammlungen von den Choco- und Cunaindianern Panamas und Kolumbiens zu erhalten.

Die Südsee-Sammlungen, deren Kern noch auf Cook und Forster, Rodbertus, den Prinzen Karl, den Prinzen Paul von Württemberg, Köhler, Hardlock, von Nagler zurückgeht, wurden vor allem durch die erste großartige Ausbeute des Marineschiffes „Gazelle“, sodann namentlich durch Arning, Thilenius, Schoede, Neuhauf, Thurnwald, Karl von den Steinen und Kapitän Geiseler sowie durch Ergebnisse der Marine- und Kaiserin-Augusta-Fluß-Expedition seitens des Berliner Museums abgerundet.

Den Grundstock der afrikanischen Sammlungen legten Ehrenberg und Hemprich, Nachtigal, Barth, Schweinfurth, Rohlf, Hildebrand, die Expedition nach der Loango-Küste.

In die Zeit Bastians fällt der Ausbau der einzig dastehenden Benin-Sammlung, um deren Zustandekommen sich F. von Luschan seit 1897 tatkräftig eingesetzt hat. Eine Ergänzung nach der frühgeschichtlichen Seite hin bilden die Frobeniusschen Terrakottenfunde aus Westafrika. Aus späterer Zeit seien noch Glauning, Herzog Adolf Friedrich von Mecklenburg, Ankermann, Weule und Schachtzabel hervor-gehoben.

Aufstellung der Sammlung

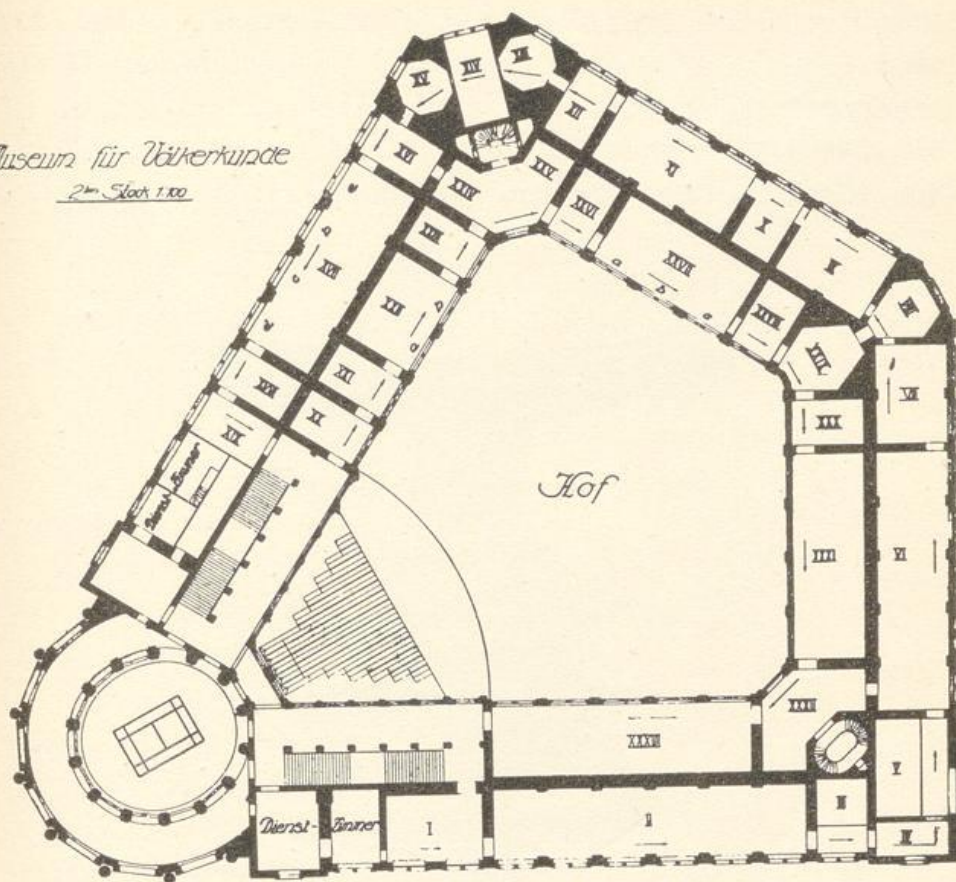
Die völkerkundlichen Sammlungen Afrikas, Ozeaniens und Amerikas des Berliner Gebäudes wurden im allgemeinen möglichst nach kulturgeographischen Gesichtspunkten so geordnet, daß die einzelnen Säle größere Kulturgebiete zusammenfassend veranschaulichen. Diese Gebiete sind von Karten, Photographien und Modellen erst teilweise begleitet.

I. Afrika

Die afrikanischen Sammlungen beginnen im Raum 20 mit der primitiven Kultur der heutigen Reste hellfarbiger Buschmänner und Hottentotten. Die Buschmänner sind kleinwüchsige Nomaden, ausgezeichnet durch höchst natu-

Museum für Völkerkunde

2^{ter} Stock 1:100



- I Australien
- II–VII Melanesien
- VIII Afrik. Hausbau
- IX–XII Kamerun
- XIII–XV Benin
- XVI–XVII Sudan
- XVIII–XIX Nord-Afrika
- XX–XXI Süd-Afrika
- XXII–XXIII Ost-Afrika
- XXIV–XXV Osthorn u. Abessinien
- XXVI–XXVIII Kongo
- XXIX Süd-Kamerun
- XXX–XXXI Mikronesien
- XXXII–XXXIII Polynesien

ral
die
Es
(K
Ba

ha
an
da
zu
be
ph

realistische Malereien und Ritzungen auf Stein, während die Hottentotten als Viehzüchter Fellkleidung verwenden. Es folgen die dunkelfarbigen Süd- und Südwestafrikaner (Kaffern, Herero, Ovambo, Sambesistämme), denen sich die Bantuvölker des ehemaligen Deutsch-Ostafrika sowie die

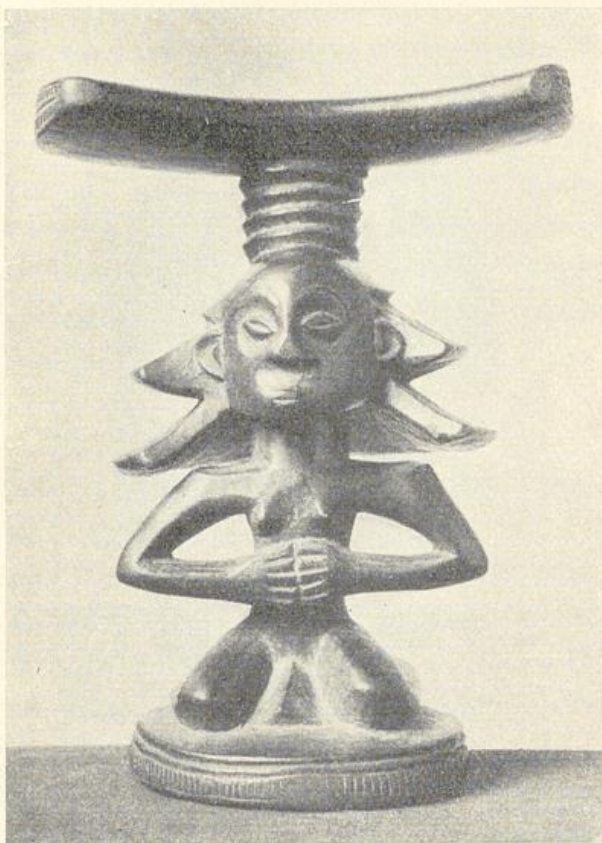


Abb. 66. Hölzerne Kopfbank, Urua

hamitischen und hamitisierten Stämme von Nordostafrika anreihen. Als Abschluß afrikanischer Kultur zeigt Raum 25 das aus kuschitischen, hamitischen und arabischen Völkern zusammengesetzte Hochkulturgebiet Abessiniens als Sammelbecken aller Hochkulturen der Nordhälfte Afrikas. Geographisch gliedern sich hieran die Niloten (Schilluk und Dinka),

die sprachlich und kulturell mit dem Sudan (Raum 17 c und d) Verwandtschaft aufweisen. Von Raum 27 ab tritt die „westafrikanische Kultur“ hervor mit Belegstücken aus dem Kongobecken, Nordangola, Kamerun und den anschließenden Ländern Oberguineas und festgehalten in Schöpfungen einer besonders schönen Plastik, die alten Sammlungen angehören.



Abb. 67. Kopf aus Terrakotta, Ife (Yoruba)

Mit der unvergleichlichen Sammlung von Altertümern aus Bronze, Elfenbein und Holz, die dem im Jahre 1897 zerstörten Benin (Nigeria) entstammen, und den prächtigen Stücken aus Yoruba sowie der alten Priesterstadt Ife (Raum 13—16) gelangt man in das Einflußgebiet der im Sudan in allen Schattierungen vorherrschenden, aus einer Mischung orientalischer und alter Mittelmeerkultur entstandenen Hochkultur. Von dieser beherbergt Raum 17 die Goldgewichte der Aschanti, Bronze-

arbeiten aus Nupe und andere Reste nubisch-byzantinischer Kultur des Zentralsudans. Eine hochentwickelte Lederindustrie leitet über zu dem im Norden des Erdteils heimischen arabisch-islamischen und berberischen Kunsthandwerk.

Nordafrika bildet den Abschluß des Rundganges, der einen umfassenden Überblick über alle Stadien und wesentlichen Formen der Kulturen Afrikas gewährt.

Besonders hinzuweisen ist noch auf eine vergleichende Zusammenstellung afrikanischer Haustypen in Modellen (Raum 8), auf die formenreiche Auswahl des Nordwestkameruner Kunstgewerbes (Raum 11) und die ausdrucksvollen, im strengen Stile gehaltenen Buschmannmalereien, die auch über ihr jetziges Wohngebiet nach Norden weiter hinaus verfolgbar, für die Urgeschichte Europas und Nordafrikas von hervorragendem Vergleichswert sind.

II. Ozeanien

Die Südsee-Sammlungen verteilen sich über die Kulturgruppen Neuhollands und der Torresstraße, Melanesiens, Mikronesiens und Polynesiens. Sie bergen zum Teil einzigartige alte Reliquien der Südseekunst, die bleibend mit Namen wie Cook, Forster und von den Steinen verknüpft sind.

Der Rundgang beginnt in Saal 1 mit den äußerst primitiven Kulturen Australiens, die namentlich durch rohe Steinwerkzeuge, Steinbeile mit geschliffener Schneide, Feuersägen, verschiedene Arten von Bumerangs, Wurfbretter und schmale Parierschilde — bei völligem Fehlen aller Blas- und Saiteninstrumente — gekennzeichnet sind. Das eigentümliche geistige Denken der Australier veranschaulichen die zu zauberischen Handlungen verwendeten Knochen und Hölzchen, die religiös bedeutsamen Schwirrhölzer und Fadenkreuze. Besonders das Archiv der eingeritzten Darstellungen auf den Seelenhölzern und Seelensteinen gewährt einen tiefen Einblick in die totemistische Gedankenwelt.

Den Übergang von der Kultur dieses Erdteils zu den Inseln Melanesiens und Mikronesiens vermittelt eine sorgfältig zusammengestellte Übersicht bearbeiteter Muscheln in allen Stadien der Herstellung, eine Sammlung, wie sie in ähnlicher Mannigfaltigkeit kaum anderwärts vorhanden sein dürfte.

In den Sälen 2—7 folgt ein Überblick über die Kulturen Melanesiens, die schon bisweilen über kleine Distrikte hin auffällige Verschiedenheiten zeigen. Von den reichen Wand- und Innenverzierungen der Häuser sind ganze Originalstücke



Abb. 68. Totenkult-Skulptur, Neu-Mecklenburg

ausgestellt. Besonders zu rühmen ist die in schönen kräftigen Ornamenten mit leuchtenden Farben verzierte Töpferei des ehemaligen Deutsch-Neuguinea, die große Ausmaße erreicht. Ahnenkult beherrscht die künstlerisch auf hoher Stufe stehende Plastik in Holz und Ton, sowie die eigenartig mit Ton übermodellierten Menschenschädel. Nicht weniger bedeutend sind die geschnitzten Ahnenbretter, die prachtvollen Federmosaiken in dachziegelartiger Technik, die menschliche Gestalten, Gesichter, Wasservögel und Kakadus darstellen. Den Höhepunkt der melanesischen Schausammlung bilden zwei Pano-

ramen mit Gruppen phantastisch maskierter Tänzer aus Neuguinea und Neupommern, die nach photographischen Vorlagen aufgestellt sind. Der kleinere Glasraum zeigt ein Zeremonialhaus aus Neuguinea mit Trägern überlebensgroßer Ahnenmasken; links eine Gruppe aus Britisch-Neuguinea, rechts eine vom Kaiserin-Augusta-Fluß-Gebiet, jede um einen Kultgegenstand versammelt. Im großen Glasraum sieht man links eine Tänzergruppe aus den Bainingbergen mit einem Maskenungetüm; es folgen Mitglieder des Duk-Duk-Geheimbundes, die mit ihrem Kanu landen, um das Erscheinen des großen Wassergeistes zu verkünden. Rechts stehen mehrere Gruppen von Maskenträgern der Sulka, mit riesigen schirmartigen Kopfaufsätzen: die Vertreter bestimmter Geister.

Ebenfalls glänzend vertreten sind die Gebiete Neumecklenburgs. Neben schweren Uli-Holzgestalten, die beim Totenkult und bei Fruchtbarkeitsriten eine Hauptrolle spielen, erregen dreifarbig gefärbte Totenfiguren, reich geschnitzte Friese und Kopfmasken die Aufmerksamkeit des Beschauers.

In Raum 30 ist die Fischerei Ozeaniens durch ausgewählte Belegstücke zusammengefaßt. Im mikronesischen Saal (Raum 21) fällt der reich geschnitzte Pfeiler eines Versammlungshauses ins Auge neben Gestalten von Eingeborenen aus Truk und von den Gilbertinseln in Tracht und Rüstung.

Die Längswand füllt eine Modellreihe von Seefahrzeugen Ozeaniens. Die für Polynesien bestimmten Räume bieten viele Kostbarkeiten dar, zum Teil noch aus alter Zeit stammend. Bewunderungswert sind die künstlerisch vollendeten Schnitzereien der Maori Neuseelands; einen Schatz ersten Ranges bilden die Stücke aus Hawaii: geflochtene Federmosaikarbeiten, Kultgeräte, prächtige Rindenbaststoffe, mächtige Holzschüsseln und Kürbisprunkgefäße. Dies sind Kostbarkeiten, die nur noch im Museum von Hawaii selbst (Honolulu) anzutreffen sind. Ebenso selten sind die erlesenen Stücke von

den Marquesasinseln, unter denen hier nur einer überlebensgroßen, alten hölzernen Ahnenfigur der Sammlung Karl von den Steinens gedacht sei.

III. Amerika

Die ethnographischen und archäologischen Sammlungen sind für die Gebiete von Nord- und Mittelamerika streng nach Kulturprovinzen bei innerer geographischer Abfolge gegliedert worden. Für die Sammlungen aus Südamerika ist neben der kulturgeographischen Verteilung der Versuch einer vergleichenden Übersicht des Gesamtbestandes nach verschiedenen Gesichtspunkten gemacht worden.

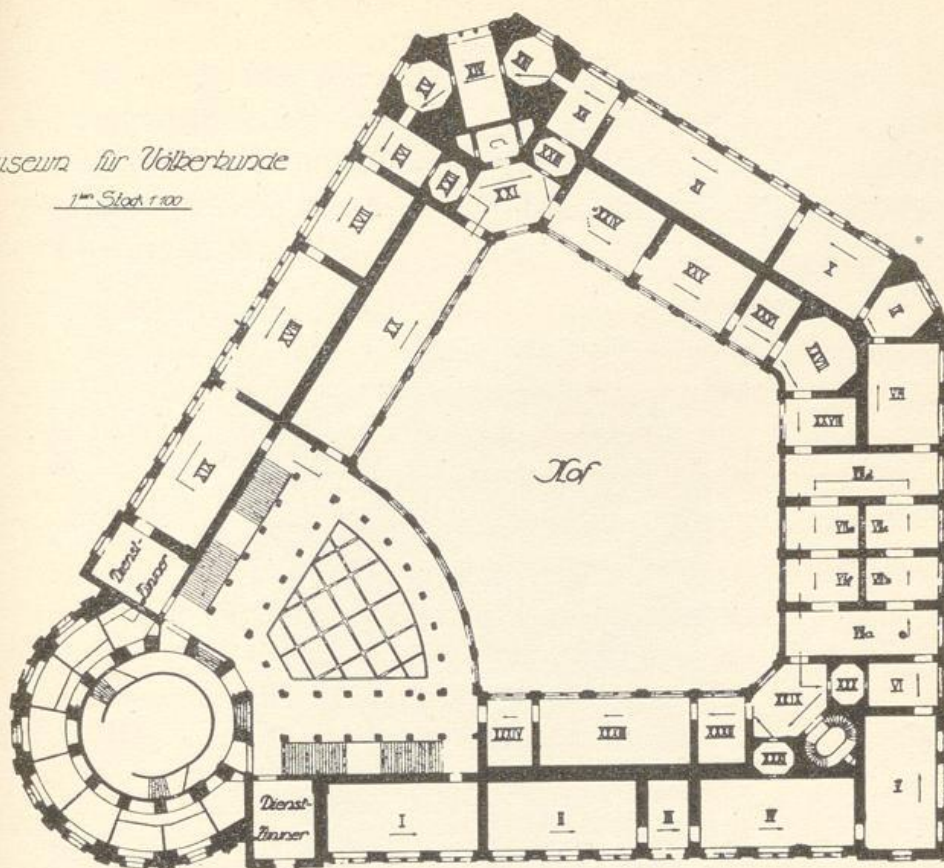
Die nordamerikanischen Sammlungen werden eingeleitet durch die Kulturen der Eskimo und Alëuten (Saal 1). Kaum zu überbieten an Schönheit und Seltenheit der Gegenstände ist die Alaska-Sammlung, in der vor allem hinzuweisen ist auf einen Nephritdolch, ein altes verziertes Wurfbrett und alte hölzerne Schamanenmasken.

Es folgen die Kulturen der Nordwestküste, vor allem mit der großartigen Sammlung Adrian Jacobsens, reich an Holzschnitzereien, Masken, Rasseln, kunstvoll gewebten Schultertanzdecken, Stäbchenpanzern, Waffen, schildförmigem Kupfergeld u. a. m. (Saal 2).

Kalifornien und das Plateaugebiet sind im Saal 3 vertreten. Von besonderer Vollständigkeit ist die Sammlung der Körbe, in denen einige der Stämme, wie die Pomo, sich hervortun. Die Prärieindianer, die Völker des Ostens und des Südostens sind im Saal 4 vereint. Ohnegleichen ist hier das bemalte Dakota-Medizinzelt. Kostbar sind die Wampumgürtel von den Irokesen, Ottawa und Delawaren; einer dieser Wampums ist über 300 Jahre alt; außerordentlich reich ist die Sammlung an guten alten Büffelfellmänteln von den Mandan, Hidatsa, Grosventres, Blackfeet, Assiniboin, Dakota, Ute und Pawnee.

Museum für Völkerkunde

1^{tes} Stock f. 100



- I Arktiker (Eskimo und Aleuten)
- II–V Nordamerika
- VI Mexiko und Mittelamerika: Moderne Völker
- VIIa–f, VIII, IX Golfküste u. Mayaländer
- X Südl. Mittelamerika u. Westindien
- XI–XVI Peru
- XVII Vgl. Abt. Masken, Schmuck, Kleidung usw., Begräbnis
- XVIII Vgl. Abt. Musik, Kunst, Spiel, Sport, Verständigung, Krieg, Verkehr, Stickerei, Flechtere, Malgeräte
- XIX Vgl. Abt. Bodenkultur, Viehzucht, Fischerei, Jagd,
- XX Regionale Abt. Naturvölker [Wirtschaft]
- XXI Tiahuanaco
- XXII–XXIII Mittelamerika, Kolumbien, Peru, Ecuador, Goldfunde
- XXIV Peru, Hochland, Ecuador
- XXV Südamerika, Prähistorie u. Moderne Andenvölker
- XXVI–XXVIII Kolumbien, S. Augustin
- XXIX Tzapoteken und Xochicalco
- XXX Nördl. Mittelamerika
- XXXI Tzapoteken
- XXXII Oaxaca
- XXXIII Azteken
- XXXIV Hochland von Mexiko

ar
ca
ph
de

ur
di
be
H
au

Das Gebiet der Pueblo (Saal 5) eröffnet zugleich die archäologischen Bestände, die über Casas Grandes und Zacatecas nach dem alten Mexiko theoretisch überleiten. Ethnographisch bilden die sonorischen Völker den Übergang zu denen des heutigen Mexikos.



Abb. 69. Tongefäß. Dep. Zimatlan (Oaxaca)

Außerordentlich reichhaltig ist die Archäologie Mexikos und Mittelamerikas vorhanden. In Saal 34 ist namentlich die primitive und die archaische Kultur durch typische Stücke belegt. Vorzüglich vertreten ist die alte Keramik Cholulas. Das Hochland von Mexiko zeigt vor allem die Funde verschiedener aufeinanderfolgender Stile aus Teotihuacan, Azcapotzalco und

anderen Orten. Besonders hervorzuheben sind die fein und bunt auf Stuck gemalten Tongefäße aus Jalapasco, Bruchstücke von Fresken und merkwürdige Steinreliefs aus dem Teopannacazco bei Teotihuacan. Schön sind die Tongefäße der Cholula-Periode. Saal 33 birgt die aztekischen Steinskulpturen und anderweitige Altertümer neben Abgüssen einiger der bekanntesten Monumente des Nationalmuseums in Mexiko. Hervorragend ist eine steinerne Opferblutschale, die Humboldtsche alabasterne Sonnengottscheibe; ganz einzigartig ist das Federmosaik aus einer Höhle bei Malinaltenango.

Sehr bedeutend sind die Sammlungen des Tzapotekengebietes, hauptsächlich vertreten durch figürliche Graburnen und Reliefgrabsteinplatten mit Hieroglyphen (Saal 32, 31 u. 29). In Raum 30 sind die wertvollsten Stücke des alten mexikanischen Kulturgebietes vereinigt: Mosaiken, Goldsachen, Masken, hervorragende Stücke der Kleinkunst, ein prachtvolles Muschelpektorale, „glasierte“ Gefäße, flache Steinköpfe, Alabastergefäße u. a. m.

Die aztekischen und totonakischen Steinskulpturen leiten über zu dem Gebiet der Maya, das sich auf die Säle 7 — 9 verteilt. Allem voran stehen hier die jungtoltekischen Steinreliefs von Santa Lucia, deren Typus in Baul neben Maya-Denkmalern vorkommt. Hervorragend sind die Tongefäße aus der Vera Paz, die Funde aus Chaculá und die späten datierten Stelenbruchstücke aus Sacchaná.

Es folgen die Funde aus Honduras mit feinen Steingefäßen vom Rio Uloa. In Saal 10 sind die Funde aus Salvador, Nikaragua, Kostarica und Panama vereinigt mit kostbaren Nephriten und einer Fülle großartigen Goldschmucks der Sammlung Lehmann-Wiss-Mertens. Im selben Raum ist auch die alte Antillenkultur untergebracht.

Die südamerikanischen Sammlungen beginnen mit Saal 19. Saal 20 bietet eine Übersicht über die zahlreichen Naturvölker. Hier dürfen an erster Stelle ein Federmantel und

eine Keule der alten Tupinamba genannt werden, eine herrliche Federkrone der Arauna, die große Signaltrommel der Tucano, eine besonders stattliche Holzmaske aus dem Xingu-Quellgebiet, die künstlich verkleinerten getrockneten Jivarköpfe und die beiden mit Federgehängen geschmückten Kopf-

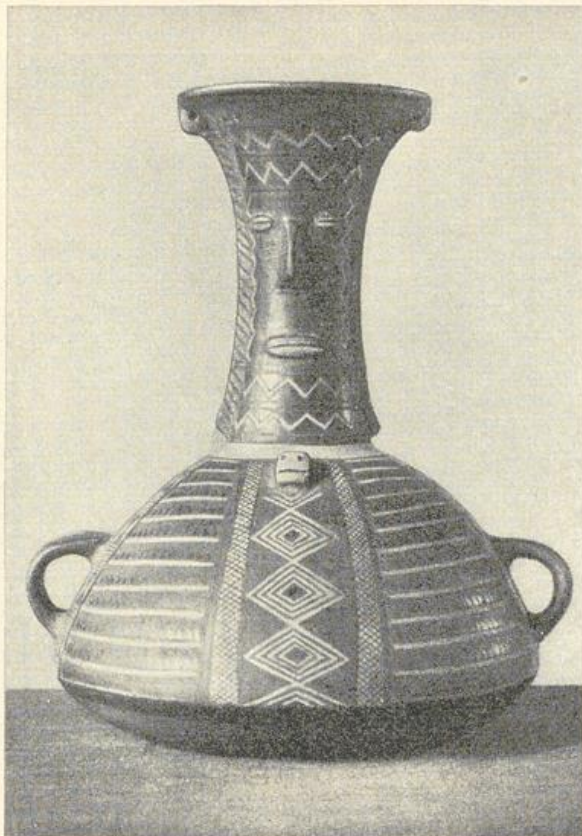


Abb. 70. Tongefäß. Cuzco-Stil

trophäen der Mundruku, ferner eine Bilderschrift der Cuna-indianer (auch z. Z. in der vergleichenden Sammlung untergebracht). In Raum 27 beginnt die Flucht der Säle mit den archäologischen Sammlungen Perus, die sich über Saal 18, 15, 14, 13, 12, 11, 23, 21, 24 fortsetzen bis zu den Altertümern aus Ekuador. Diese Bestände entfalten die erstaunliche

Fülle einer hochentwickelten, in einzelnen Tälern variierenden Kultur. Besonders hervorragend ist das große, reich gestickte purpurne Gewebe im Paracas-Stil (Saal 12). Die herrlichsten Schätze von Goldsachen des inkaischen, Chimu- und Tiahuanaco-Stiles sind im Raum 23, solche Costa Ricas im Raum 22 vereinigt. Saal 24 zeigt u. a. die eigenartige und

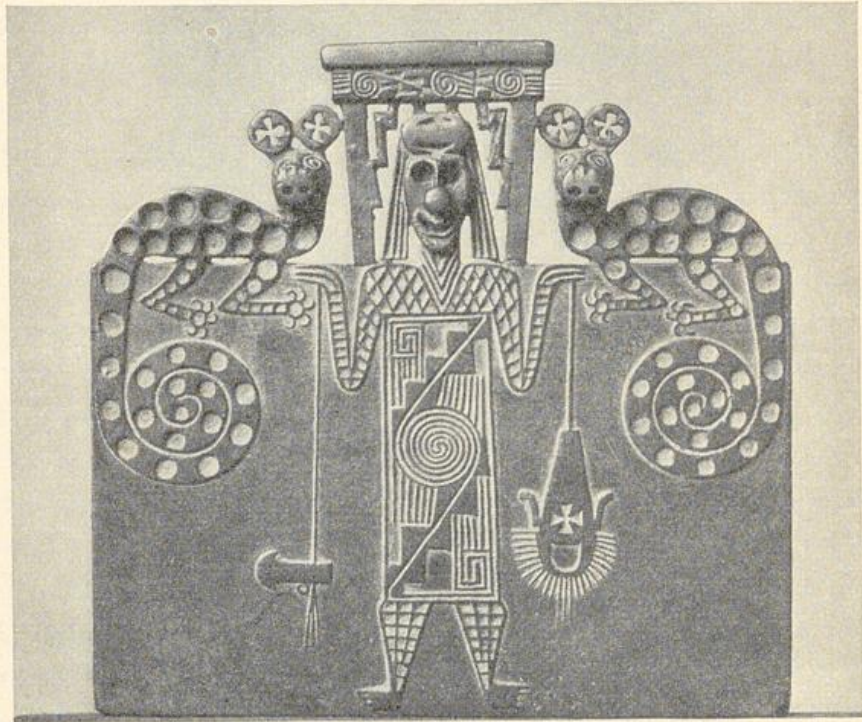
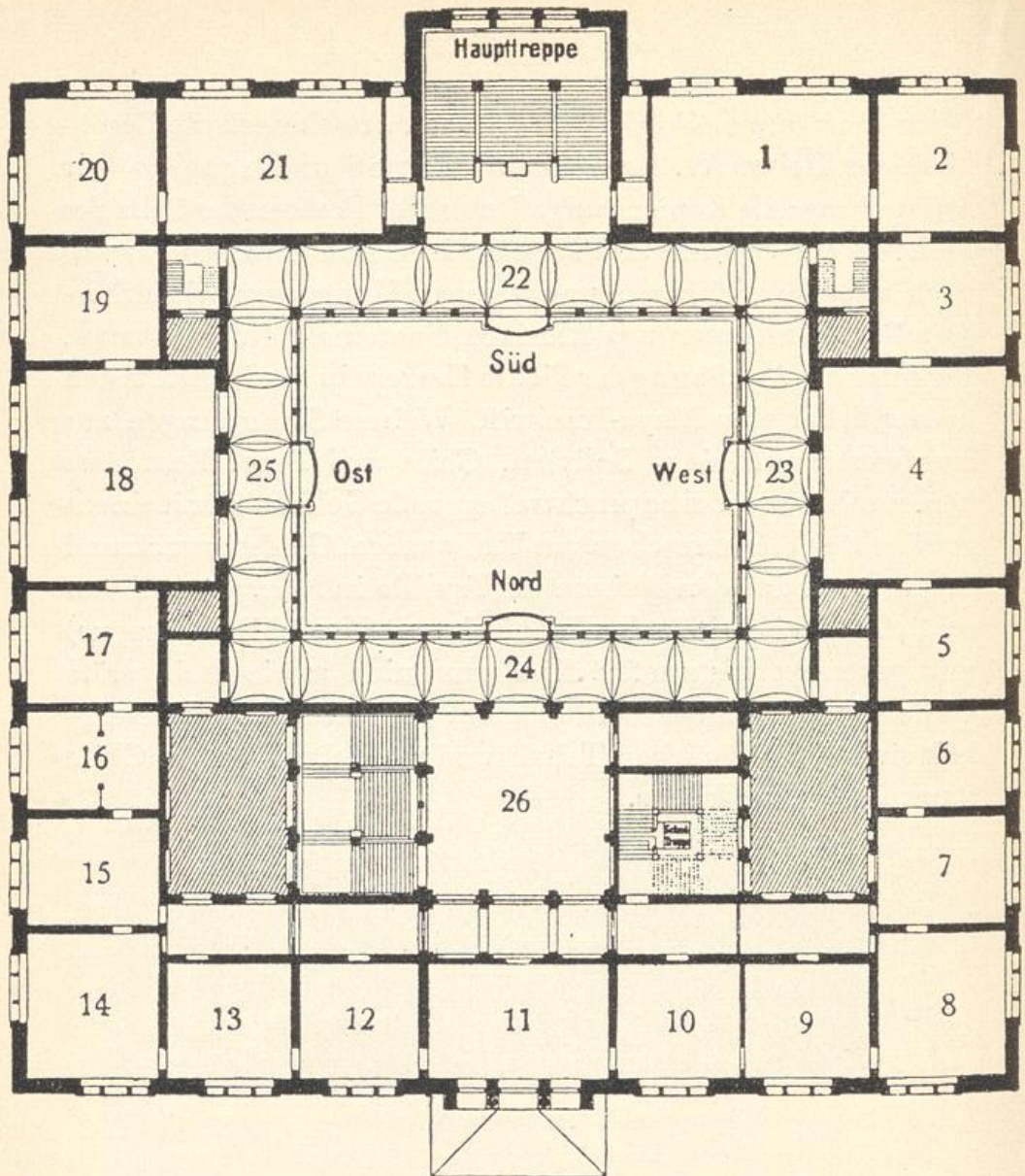


Abb. 71. Bronzeplatte. Tiahuanaco

immer noch sehr seltene Keramik von Recuay in stattlicher Anzahl. Die Altertümer von Ekuador, Argentinien, Chile, Patagonien sowie Brasilien und Venezuela sind in Saal 25 auswahlweise ausgestellt neben Gegenständen der heutigen Anden-Völker. Besonders wichtig sind die Kleinfunde vom Valenciasee (Venezuela) und die Calchaquibronzen. Endlich sind in den Räumen 26 — 28 die Altertümer aus Kolumbien, zum großen Teil in Gipsabgüssen, aufgestellt.

Im Dahlemer Forschungsinstitut gelangen die Ergebnisse der Reisen W. Lehmanns (1925/26 und 1929/30) zur Ausstellung: die Kopien jungtoltekischer Fresken der Cella des Tempels der Schilde und Jaguare in Chich'enitza (Yukatan) nach allen erreichbaren und eigenen Unterlagen wiederhergestellt, Altertümer aus Mexiko, Guatemala und Yukatan, darunter die Abreibung der Piedra Herrera in Baul, der ältesten bisher bekannten Maya-Inschrift. Weitere Sammlungen aus Nordwestargentinien, Bolivien, Chile und Peru. Besonders hervorzuheben ist eine prachtvolle, große Goldnadel mit einem geflügelten Tiermenschen aus Tiahuanaco, Goldschmuck und Bronzegerät aus den Ruinen bei Trujillo in Nordperu; hieran schließen sich Funde der Frühkulturen Nordchiles (Pisagua) mit gestreckt bestatteten Kindermumien sowie Steingeräte Chiles aus verschiedenen Perioden; von besonderer Wichtigkeit sind die Paläolithen Taltals und zwei ebenfalls aus Chile stammende Prunkbeile.

Walter Lehmann



MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE II. OBERGESCHOSS
PRÄHISTORISCHE ABTEILUNG

- | | |
|------------------------|---------------------------|
| 1 Ältere Steinzeit | 13–14 Jüngere Eisenzeit |
| 2–3 Jüngere Steinzeit | 15–17 Römische Kaiserzeit |
| 4–6 Troja | 18 Völkerwanderungszeit |
| 7 Altes Mittelmeer | 19 Goldfunde |
| 8 Kaukasus und Ungarn | 20 Wendische Zeit |
| 9–10 Bronzezeit | 21 Leihgaben |
| 11–12 Ältere Eisenzeit | |

VOR- UND FRÜHGESCHICHTLICHE ABTEILUNG

Geschichte der Sammlung

Der unter dem Einfluß des Humanismus entwickelte, auf die Erwerbung von griechisch-römischen Antiken gerichtete Sammeleifer europäischer Fürstenhäuser führt vielfach auch zur Gründung besonderer Kabinette, die zur Aufnahme von Funden aus den eigenen Gebietsteilen bestimmt sind. Zweck dieser Sammlungen ist, Beziehungen des betreffenden Landes zur Kultur des klassischen Altertums herzustellen. So beginnen in Preußen schon zur Zeit des Großen Kurfürsten Ausgrabungen und Erwerbungen von Funden aus den verschiedenen Landesteilen für die Berliner Kunstkammer. Zwei Sammlungen rheinischer Bodenaltertümer aus der Zeit der Römerherrschaft gelangen u. a. damals nach Berlin. Von der Erwerbung eigentlicher vorgeschichtlicher Funde, die man in dieser Zeit freilich noch dem Kreise der klassischen Antike zuteilt, hören wir zum ersten Male im Jahre 1707. Es handelt sich um den Ankauf jener schönen bronzzeitlichen Gefäße aus Wulffen bei Köthen, die Friedrich I. für den damals recht ansehnlichen Preis von 100 Talern erwirbt, und die noch heute eine Zierde der Abteilung bilden. Unter Friedrich Wilhelm I., der sich selbst so entschieden auf den Boden des eigenen Volkstums stellt, finden auch die heimischen Altertümer eine besondere Beachtung, wie die Berichterstattungen amtlicher Stellen über gelegentlich entdeckte Funde bezeugen.

Über Art und Herkunft der Erwerbungen des 18. Jahrhunderts fehlen leider alle Nachrichten.

Diese setzen erst wieder ein, als die vorgeschichtlichen Altertümer im Jahre 1830 von den übrigen Bestandteilen der Kunstkammer getrennt und als selbständiges „Museum Vaterländischer Altertümer“ in einer Galerie des Schlosses Monbijou aufgestellt werden. Dort verbleiben sie bis zur Vollendung des „Neuen Museums“, in dessen Erdgeschoß sie in den 50er Jahren neben der Ethnographischen Abteilung eine Neuauftellung finden. Dem damaligen Gesichtskreis entsprechend erhalten sie jetzt die Bezeichnung „Sammlung der nordischen Altertümer“. Wandgemälde und Darstellungen von Szenen und Gestalten des nordischen Sagenkreises unterstreichen diese Auffassung.

In rascher Folge mehren sich von nun an die Erwerbungen wichtiger, zum Teil umfangreicher Privatsammlungen. Hinzu kommen Geschenke und Stiftungen seitens vaterländisch und wissenschaftlich gesinnter Personen, die auf diese Weise die Bodenfunde, die durch Zufall oder vereinzelt in ihren Besitz gelangten, vor dem Untergang zu schützen und der Heimat und der Wissenschaft zu erhalten wünschen.

Von grundlegender Bedeutung für die weitere Zukunft der Sammlung wird in steigendem Maße die Betätigung Rudolf Virchows auf dem Felde der Vorgeschichtsforschung. Neben zahlreichen Überweisungen ihm zugehender Funde an die Abteilung sorgt er dafür, daß diese einen eigenen wissenschaftlichen Beamten erhält. Auf seinen Wunsch gibt Albert Voß seine ärztliche Praxis auf und übernimmt im Jahre 1876 hauptamtlich die Leitung der Sammlung, die er schon seit 1874 kommissarisch verwaltet hat. Er dehnt das Sammelgebiet auf die gesamten deutschen Länder aus. Überall sind seine Beauftragten tätig, und es gelingt in dieser Zeit, da die Fürsorge provinzieller und lokaler Stellen für die Bodenfunde noch nicht eingesetzt hat, wertvolles Material vor dem Untergang

oder dem Verkauf ins Ausland zu bewahren und nach Berlin zu retten. Die damit einsetzende lange Reihe vielfach äußerst glücklicher Erwerbungen läßt die Abteilung in kurzer Zeit aus einer hauptsächlich nord- und ostdeutsch eingestellten Sammlung zu einem gesamtdeutschen Zentralmuseum werden. In der Zeit von 1874 bis 1880 steigt die Zahl der Gegenstände von 12000 auf 18000.

Der aus diesem Anwachsen der Eingänge notwendig gewordene, im Jahre 1889 erfolgte Umzug in das Erdgeschoß des neuen Völkerkundemuseums trägt dem Raumbedürfnis Rechnung und ermöglicht eine übersichtliche Aufstellung nach Ländern und Provinzen. Wiederum unter dem Einfluß Rudolf Virchows erfolgt die Überweisung der durch Heinrich Schliemann ausgegrabenen, dem deutschen Volke zum Geschenk gemachten Sammlung trojanischer Altertümer.

Für die Abteilung aber bedeutet die Trojasammlung den entscheidenden Schritt ins Ausland. Dieser Weg wird jedoch erst von Carl Schuchhardt, der nach dem Tode von Voß am 1. April 1908 die Leitung der Abteilung übernimmt, mit voller Absicht beschritten und ausgebaut. Er erweitert den Gesichtskreis auf Gesamteuropa und das Mittelmeergebiet mit Ausschluß der eigentlich griechisch-römischen Antike. Unterstützt von Wilhelm von Bode, der diesen Bestrebungen große Förderung angedeihen läßt, gelingt es, zahlreiche Erwerbungen ausländischer Funde zu machen, darunter im Jahre 1910/11 die beiden Skelette der von Hauser in der Dordogne ausgegrabenen Eiszeitmenschen von Le Moustier und Combe-Capelle. Eigene Grabungen der Abteilung im Ausland, unter denen vor allem die von A. Götze in Südrußland und von H. Schmidt in Rumänien zu nennen sind, bringen neues wichtiges Material nach Berlin.

Neben diesen ausländischen Unternehmungen wird aber das einheimische Gebiet keineswegs vernachlässigt. Die großangelegten, der Aufklärung ganz bestimmter Forschungspro-

bleme dienenden Ausgrabungen C. Schuchhardts auf der „Römerschanze“ bei Potsdam, in Lossow, Starzeddel, auf dem Hühbeck, in Rethra, Arkona und Garz stellen die ganze ostdeutsche Bodenforschung auf eine völlig neue Grundlage. Bei der im Anschluß an die Durchführung des preußischen Ausgrabungsgesetzes notwendig gewordenen Einrichtung des Bodendenkmalschutzes wird A. Götze zum Vertrauensmann der Provinz Brandenburg ernannt. Neues zahlreiches Material fließt aus seinen Untersuchungen (Burg, Riewendt, Börnicke) der Abteilung zu.

Nach dem Umzug der kunstgewerblichen Sammlungen in das Schloß 1921 erhält die Abteilung das 1. und 2. Stockwerk im alten Kunstgewerbemuseum, und damit tritt endlich eine Behebung des immer unerträglicher gewordenen Raum Mangels ein. Kurz vor seinem Übertritt in den Ruhestand kann C. Schuchhardt im Jahre 1922 noch die Schausammlung der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Nachdem der innere Ausbau, wenn auch den Zeitverhältnissen entsprechend nur in bescheidenem Rahmen, in Fluß gebracht war, konnte die Abteilung den Außendienst durch Grabungen wieder aufnehmen. Von 1926 bis 1929 wurde der Burgwall von Lossow eingehend untersucht. Das Hauptergebnis ist die Feststellung eines großen früheisenzeitlichen Heiligtums, des bisher einzigen seiner Art. Trotz der verminderten Ankaufsmittel können auch jetzt noch zahlreiche Neuerwerbungen gemacht werden. Allerdings ist inzwischen wieder eine Erweiterung des Erwerbungskreises notwendig geworden. Die mit erstaunlicher Schnelligkeit sich vollziehende Ausdehnung des Blickfeldes der vorgeschichtlichen Forschung, die uralte weltweite Beziehungen zwischen den Kontinenten erkannt und die Lösung dieser Probleme in den Vordergrund ihrer Arbeit gestellt hat, bedingt eine neue Erweiterung des Kreises der Erwerbungen zunächst auf Asien und Afrika.

Von dem Wachstum der Abteilung kann man sich eine Vorstellung machen, wenn man bedenkt daß sie bei dem fünfzigjährigen Jubiläum der Museen 18000 Katalognummern, heute aber über 120000 umfaßt. Der Bestand hat sich also in diesen 50 Jahren versechsfacht. Daneben liegen an unaufgearbeiteten Beständen im Magazin noch etwa 30000 Gegenstände.

II. Aufgaben

Die Aufgaben und Ziele der Abteilung sind mit der Erweiterung des Sammelgebietes dauernd gewachsen. Hervorgegangen aus einem fürstlichen Raritätenkabinett, hat sie sich zunächst zu einer Art von brandenburgischem Provinzialmuseum und darüber hinaus zur Sammlung des Preußischen Staates entwickelt, bestimmt, die Altertümer aus staatlichem Grundbesitz und fiskalischen Arbeiten aufzunehmen und zu verwalten. Über diesen engen Aufgabenkreis ist sie schon von der Mitte der 80er Jahre ab bald hinausgewachsen. Ihr Material setzt sie in den Stand, die Kulturentwicklung und die Völkerbeziehungen im vorgeschichtlichen Europa an Hand der menschlichen Hinterlassenschaft deutlich zu machen.

Aufstellung der Sammlung

Was die augenblickliche Aufstellung der Abteilung betrifft, so werden die gesamten Gegenstände je nach ihrer Qualität, Erhaltung und Menge in einer Schausammlung und einer Studiensammlung verwahrt.

1. Die Schausammlung

Diese umfaßt den der Öffentlichkeit allgemein zugänglichen Teil. Sie ist zur Zeit in 21 einander anschließenden Sälen im 1. Stockwerk und auf dem Umgang des Lichthofes des alten Kunstgewerbemuseums untergebracht. Über Inhalt und Anordnung orientiert der nachstehend gegebene kurze Rundgang.

2. Die Studiensammlung

Zur Aufnahme der Studiensammlung ist das 2. Stockwerk im alten Kunstgewerbemuseum bestimmt. Sie umfaßt zur Zeit alle in den Abteilungskatalog aufgenommenen, in der Schausammlung nicht ausgestellten Funde. Sie dient in erster Linie wissenschaftlichen Zwecken. Die Aufstellung, die noch im Gange ist, erfolgt gemäß den an sie gestellten Anforderungen nicht wie in der Schausammlung in chronologischer, sondern topographischer Anordnung nach Ländern, Provinzen, Kreisen und Fundorten. Bis jetzt sind aufgearbeitet die preußischen Provinzen Schleswig-Holstein, Hannover, Westfalen, Rheinprovinz, Hessen-Nassau, Hohenzollern und Ostpreußen, die norddeutschen Länder sowie Bayern. Daneben konnte die Aufstellung der Funde aus Österreich-Ungarn, Italien, der Schweiz, Rußland und den baltischen Randstaaten beendet werden.

Der Zutritt zur Studiensammlung wird Interessenten, in erster Linie Gelehrten und Studenten, nach vorheriger Anmeldung jederzeit ermöglicht.

Mit der Einrichtung der Studiensammlung geht Hand in Hand die Aufarbeitung der außerordentlich umfangreichen Bestände, die bis zum Jahre 1922 in einem schuppenartigen Magazin in Dahlem notdürftig untergebracht und daher jeglicher Bearbeitung entzogen waren.

III. Rundgang durch die Schausammlung

Die Schausammlung (Plan Abb. 1) will die Kulturentwicklung im vorgeschichtlichen Europa und dem Mittelmeergebiet vorführen, angefangen vom ersten Auftreten des Menschen in der Eiszeit bis zu den Karolingern im Westen und der Christianisierung der Slawen im Osten. Dieser Aufgabe entsprechend ist die Sammlung nach chronologischen Gesichtspunkten geordnet. Ein Rundgang durch die Säle 1—21 führt die Funde in der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens vor.

Innerhalb dieser chronologischen Anordnung werden verwandte Kulturerscheinungen nach Möglichkeit zusammenhängend zur Anschauung gebracht. Funde außereuropäischer Herkunft sind den zeitlich und kulturell nahestehenden Fundgruppen der europäischen Länder angegliedert.

Saal 1 veranschaulicht das erste Auftreten des Menschen in der Eiszeit und seine Kulturentwicklung



Abb. 72. Seitenansicht des Schädels von Le Moustier (Frankreich)

bis zum Anfang der jüngeren Steinzeit. Schrank 3 (rechter Seitenteil) führt die roh zubehauenen Faustkeile des Chelléen vor, welche die älteste Kulturhinterlassenschaft des altsteinzeitlichen (eiszeitlichen) Menschen darstellen; daneben die feiner gearbeiteten Typen des Acheuléen und Handspitzen des Moustérien. Schrank 4 bringt die Kulturstufen des Aurignacien, Solutréen und Magdalénien zur Darstellung, welche zusammen einen jüngeren Abschnitt der Altsteinzeit bilden. Die

Steinwerkzeuge werden in diesen Stufen mehr und mehr durch Knochengeräte (Harpunen, Lanzenspitzen, Nadeln und Pfeile) verdrängt. Das geistige Leben der eiszeitlichen Jägerstämme kommt in den Erzeugnissen der bildenden Kunst zum Ausdruck. Schrank 7 zeigt die Relieffigur einer Frau aus Laussel. Schrank 11 Knochenschnitzereien und Amulette. Kopien von Höhlenzeichnungen und Malereien sind an der Fensterwand und in Schrank 4 angebracht. Die Körperbeschaffenheit des eiszeitlichen Menschen wird durch die beiden Skelette von Le Moustier (Neandertalrasse, Abb. 72) und Combe Capelle (Aurignacrasse) veranschaulicht (Schrank 6). Die mittlere Steinzeit, welche sich zwischen Eiszeit und geologische Gegenwart einschiebt, ist in den Schränken 14—17 durch norddeutsche und skandinavische Funde vertreten. In der Ecke anschließend eine Bestattung der gleichen Periode aus Berlin-Schmöckwitz.

Die Säle 2 und 3 enthalten die Funde der jüngeren Steinzeit (etwa 3000—2000 v. Chr.). Erste Aufnahme von Viehzucht und Ackerbau, Übergang zur Sesshaftigkeit, Zusammenschluß in größere soziale Gemeinschaften schaffen in dieser Periode die Grundlage aller späteren Kulturentwicklung. In der Aufstellung sind nach den typischen Tongefäßen und Steingeräten die verschiedenen Kulturkreise Mittel- und Osteuropas unterschieden: Saal 2, Schrank 7—10 nordischer Kreis; Schrank 4 westeuropäischer Kreis; Schrank 1 donauländischer Kreis, Schnurkeramik und Glockenbecher. Den Mittelpunkt des Saales bilden die Gräber von Rössen, Kreis Merseburg. — Saal 3 führt die Kulturgruppen des Donau-Balkangebietes mit ihrer bemalten Tonware vor. Neben verwandten Funden asiatischer Herkunft (Schrank 7/9) enthält dieser Saal noch bronzezeitliche Keramik aus Rumänien (Schrank 3 rechts).

Die Säle 4—6 sind den trojanischen Ausgrabungen Heinrich Schliemanns gewidmet. Ein Modellplan (Saal 4, Schrank 1) unterrichtet über die neun Stadtanlagen von Troja

und ihre zeitliche Stellung: Troja I (Steinzeit, nur wenige Mauern freigelegt), 3. Jahrtausend v. Chr.; Troja II (frühe Bronzezeit, drei Bauperioden), 2400—2000 v. Chr.; Troja III—V (Bronzezeit; dörfliche Siedlungen ohne bedeutende Reste), 2000—1500 vor Chr.; Troja VI (mykenische Zeit, die Homerische Stadt), 1500 bis 1100 v. Chr.; Troja VII (griechisch-geometrische Zeit), 1100 bis 700 v. Chr.; Troja VIII (griechische Stadt); Troja IX (römische Stadt). — Saal 4 enthält die Funde

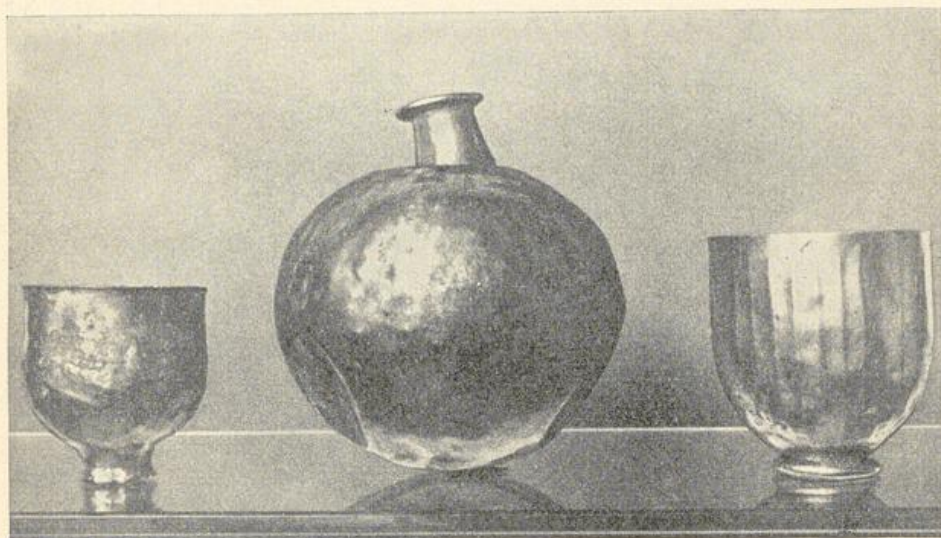


Abb. 75. Goldgefäße aus dem sog. „Schatz des Priamos“. Troja 2. Stadt

der ersten beiden Ansiedlungen (Schränk 2 Keramik von Troja I; Schränk 3 und 7 Gesichtsurnen von Troja II). Den Mittelpunkt der Ausstellung bilden die großen Schatzfunde der II. Stadt, in welcher Schliemann das Homerische Troja zu erkennen glaubte (Schränk 9 und 10; Abb. 73 und 74). Der gleichen Periode gehören die vier Prunkkäste in Schränk 11 an. — Saal 5 bringt die bescheidenen Funde der III. bis V. Ansiedlung, Saal 6 die Kulturhinterlassenschaft der VI. und VII. Stadt. — Die Altertümer der griechisch-römischen Zeit sind im Umgang (Licht-hof — Westseite) ausgestellt.

In Saal 7 sind im Anschluß an die Schliemann-Sammlung weitere Funde aus den Mittelmeerländern untergebracht. Die kretische Kultur der minoischen Zeit (Blüte um 1500 v. Chr.) ist in Schrank 2 durch Nachbildungen von Vasen, Steingefäßen und glasierten Tonplastiken vertreten, während Schrank 4 mykenische Funde und Gegenstände der griechisch-geometrischen Periode enthält. Die gleichzeitigen Kultur-

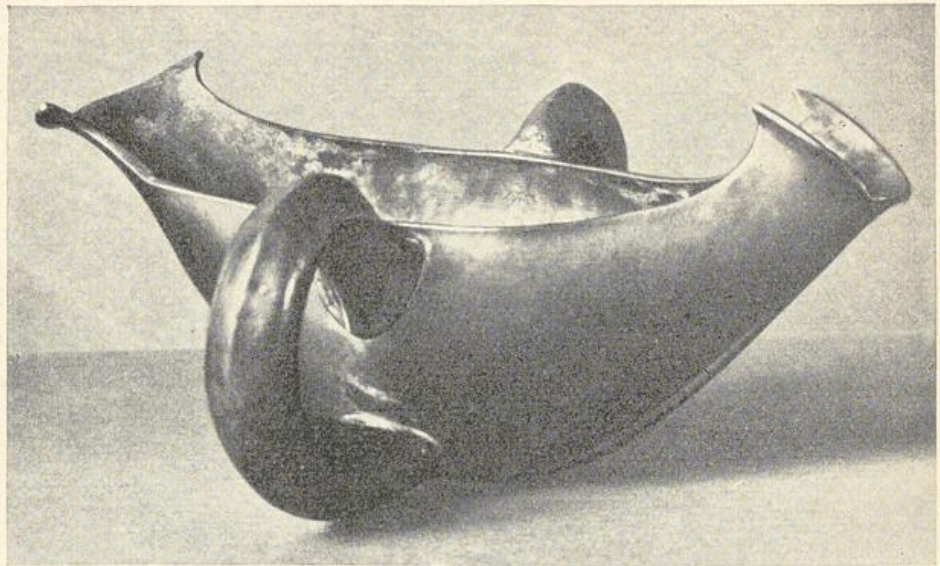


Abb. 74. Goldener Becher aus dem sog. „Schatz des Priamos“. Troja 2. Stadt

gruppen Italiens und Spaniens gelangen in den Schränken 1, 4 (Mittelteil), 5 und 6 zur Darstellung.

Saal 8 zeigt bronzezeitliche Keramik aus Ungarn und Funde verschiedener Zeitstellung aus den Kaukasusländern.

Saal 9 führt die Bronzezeit des nordischen Kulturgebietes (Norddeutschland-Skandinavien) vor. Schrank 4/5 enthält Waffen und Schmuck der älteren und mittleren Bronzezeit (etwa 1800—1000 v. Chr.), Schrank 6/7 eine Anzahl von größeren Depotfunden der jüngeren Bronzezeit (etwa 1000 bis 600 v. Chr.). Schrank 1 und die Fenstervitrine zeigen

bronzezeitliche Funde aus Mittel- und Süddeutschland. Im Eckschrank 8 Luren (Bronzetrompeten) aus Norddeutschland.

Saal 10 zeigt die ältere Lausitzer Kultur, welche während der mittleren Bronzezeit große Teile Nord- und Ostdeutschlands besetzt hält (etwa 1400–800 v. Chr.). Es lassen sich nach

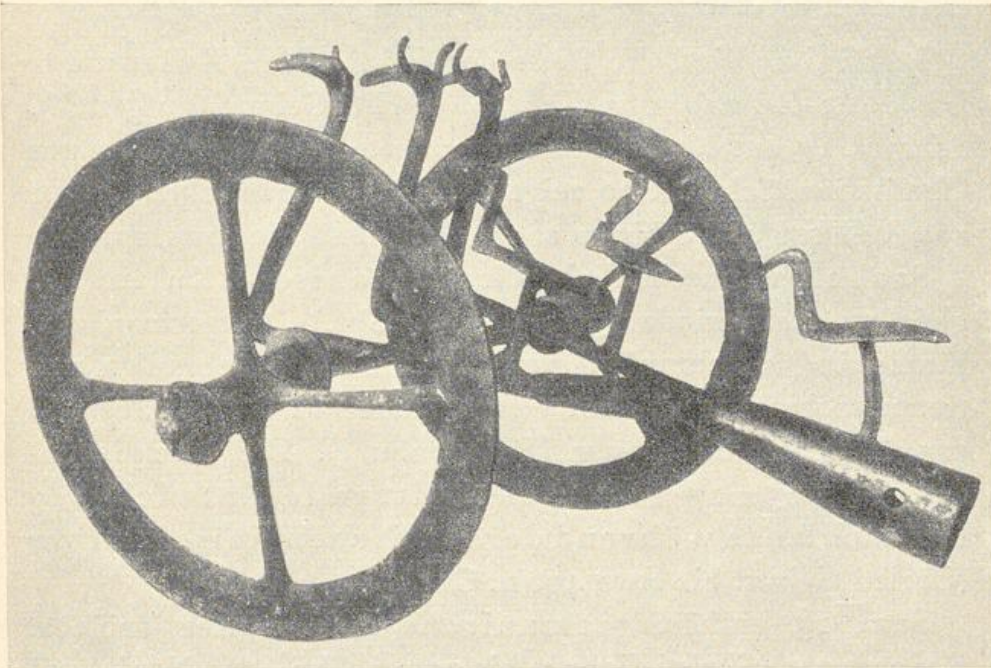


Abb. 75. Bronzewagen von Burg (Spreewald). 8. Jahrh. v. Chr.

den Gefäßformen drei Zeitstufen unterscheiden: 1. Buckelurnen (Schränk 1), 2. kannelierte Gefäße (Schränk 2), 3. Urnen vom Aurither Typus (Schränk 3). In Schränk 5 und 7 zwei kleine Bronzewagen von Burg im Spreewald (Abb. 75).

Saal 11 enthält anschließend Funde der älteren Eisenzeit aus Mittel- und Ostdeutschland (etwa 800–400 v. Chr.). Es handelt sich teils um Abkömmlinge der älteren Lausitzer Kultur (Göritzer und Billendorfer Typus, Schränk 1 und 2), teils um neu auftretende Gruppen, wie die westpreußische

Gesichtsurnenkultur (Schränk 3). Hausurnen aus Mitteldeutschland sind in Schränk 4 ausgestellt. Von den großen Burgwällen dieser Periode wird die sog. Römerschanze bei Potsdam an Hand dreier Modelle vorgeführt (Fensterseite).

Saal 12 enthält Funde aus dem Kreis der süddeutsch-alpinen Hallstattkultur (etwa 1000—450 v. Chr.). Schränk 4 zeigt die Rüstung eines späthallstattischen Kriegers aus Krain, Schränk 5 Tongefäße der gleichen Fundgruppe.

In Saal 13 sind die Reste der keltischen Kultur der La-Tène-Zeit (450 v. Chr. bis Christi Geburt) aufgestellt. Schränk 17 enthält reich ornamentierte Bronzebeschläge aus Oberitalien. Schränk 20 zeigt Funde der skythischen Kultur aus Rußland und Sibirien sowie altchinesische Bronzen.

Saal 14 veranschaulicht die germanische Kultur der gleichen Zeitperiode (500—100 v. Chr.). Ostgermanische Funde sind in Schränk 3, westgermanische in Schränk 4 vertreten. Schränk 1 enthält Gegenstände aus dem Gräberfeld von Börnicke bei Nauen (Brandenburg). Die anschließenden Säle 15—17 führen die kulturelle Entwicklung Deutschlands während der römischen Kaiserzeit vor (Christi Geburt bis etwa 400 n. Chr.).

Saal 15 enthält germanische Funde der frühen Kaiserzeit (Christi Geburt bis 200 n. Chr.) aus Nord- und Ostdeutschland. Die zahlreich vorhandene Einfuhrware (Sigillaten, Gläser und Bronzen) bezeugt lebhaftes Handelsbeziehungen zum römischen Gebiet.

Saal 16 bringt das römische Kulturleben an Rhein und Donau zur Darstellung. In der Fenstervitrine sind kaiserzeitliche Funde aus Südrußland ausgestellt.

Saal 17 zeigt germanische Funde der späten Kaiserzeit (etwa 200—400 n. Chr.), darunter die goldplattierten Fibeln von Arnswalde (Schränk 1) und die Trinkgläser aus dem Gräberfeld von Folklingen, Lothringen (Schränk 2).

Saal 18 führt die germanischen Kulturen der Völker-

wanderungszeit und des frühen Mittelalters (ca. 400—1000 n. Chr.) vor. In der Aufstellung sind die Funde nach einzelnen Stämmen getrennt. Schrank 10 zeigt langobardische Funde aus Italien, Schrank 11 merowingische Schmucksachen aus Frankreich und Westdeutschland. Weitere fränkische Funde sind in den Schränken 2 und 12—14 ausgestellt (Abb. 76). Schrank 3/4 enthält Waffen und Goldschmuck aus dem altthüringischen Gräberfeld von Weimar, Schrank 7 die Ausstattung eines alemannischen Kriegergrabes von Oberflacht in Württemberg. Eine Wiederherstellung dieses Grabes befindet sich im Umgang (Lichthof — Ostseite). Die Vitrine neben Schrank 2 zeigt eine silberne, figural verzierte Schwertscheide von Gutenstein in Baden (Abb. 77). Bajuwarische Altertümer sind in den Schränken 2 (Mitte), 5 und 6 (Reihengräber von Inzing und Reichenhall) vertreten, während Schrank 1 Funde aus niedersächsischen Gräberfeldern enthält. Schrank 16/17 zeigt Waffen und Schmuck der nordischen Wikinger. Im Anschluß daran sind in Schrank 15 Funde aus dem altpreußischen Gräberfeld von Anduln, Kr. Memel, ausgestellt.

Saal 19 enthält die Goldfunde der Abteilung, darunter den Schatzfund vom Messingwerk bei Eberswalde aus der Zeit um 800 v. Chr.

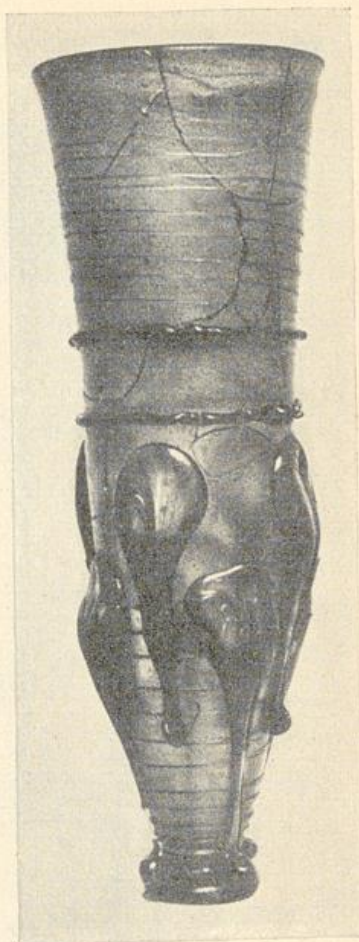


Abb. 76. Fränkischer Rüsselbecher aus blauem Glas
6. Jahrh. n. Chr.
Fundort: Nettersheim (Eifel)

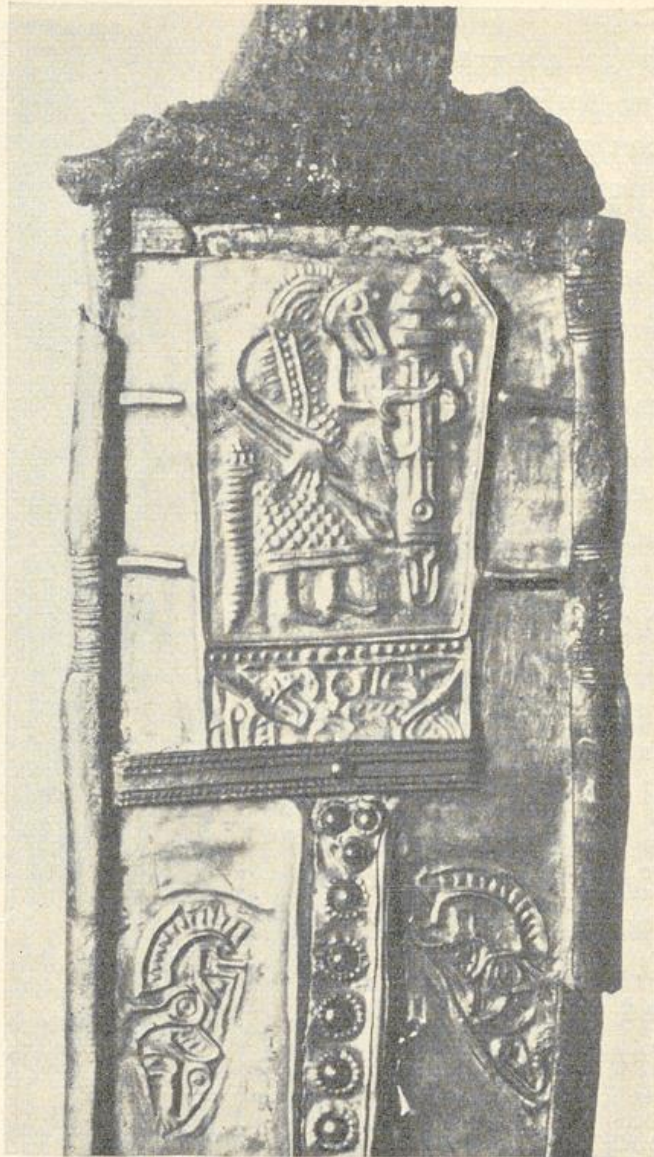


Abb. 77. Silberne germanische Schwertscheide von Gutenstein (Baden)
6./7. Jahrh. n. Chr.

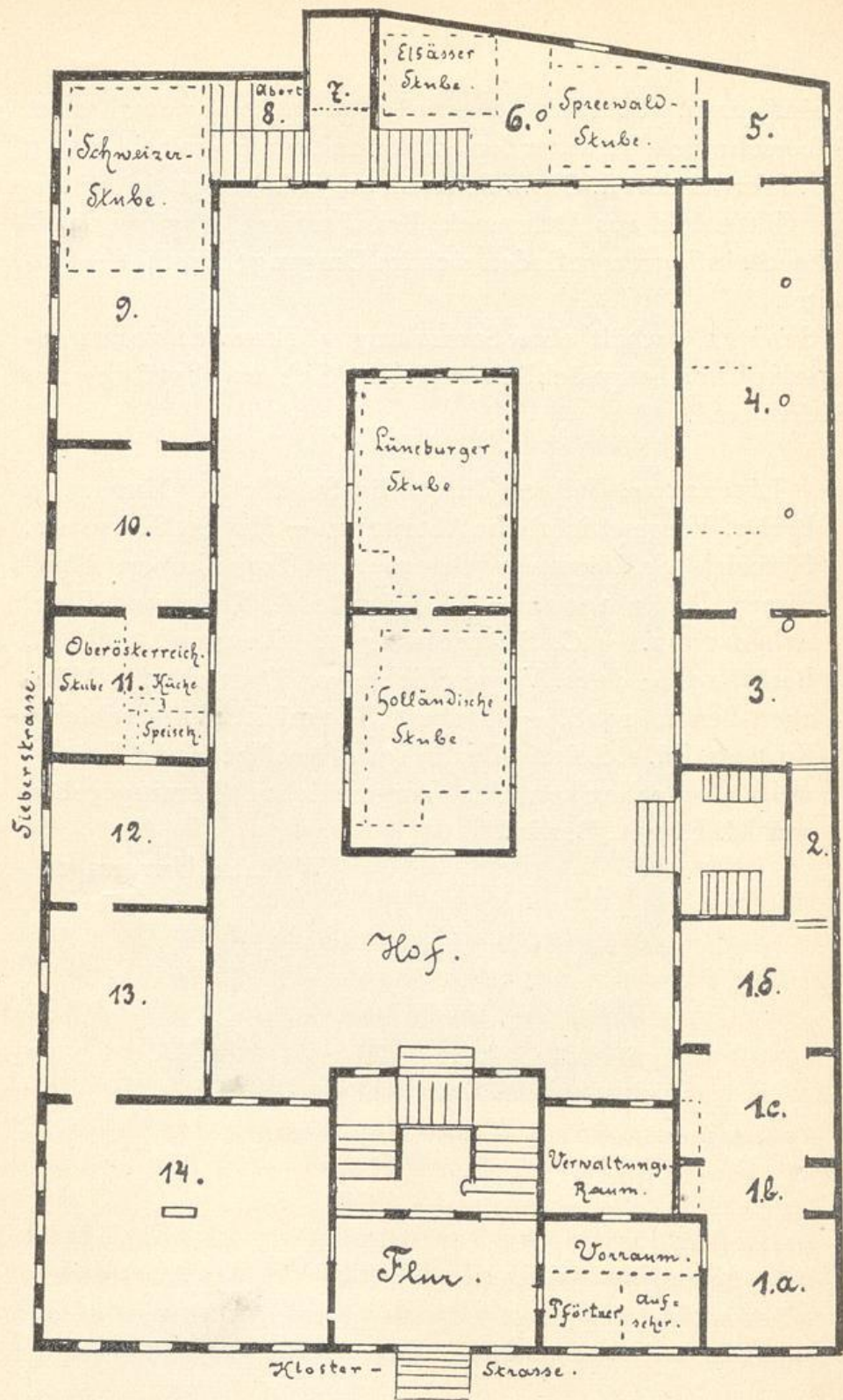
Saal 20 gibt eine Vorstellung von der wendischen Kultur Norddeutschlands bis zur Zeit der Christianisierung (etwa 800—1200 n. Chr.). An der linken Fensterwand Modelle der Tempelburgen von Rethra und Arkona, daran anschließend

Steinfiguren. Schrank 4 enthält wendisch-orientalischen Silberschmuck, darunter den Schatzfund von Holm bei Driesen (11. Jahrhundert n. Chr.). Schrank 20 (Ecke) zeigt ein hölzernes Götzenbild aus Altfriesack, Brandenburg. Abgüsse slawischer Steinfiguren befinden sich im Umgang (Lichthof — Ostseite).

Saal 21 enthält eine Sammlung völkerwanderungszeitlicher, hauptsächlich gotischer Schmuckstücke aus Südrußland.

Literatur: Führer durch die Staatlichen Museen in Berlin. Vorgeschichtliche Abteilung. — Hubert Schmidt, Heinrich Schliemanns Sammlung Trojanischer Altertümer, Berlin 1902. — W. Dörpfeld, Troja und Ilion, Athen 1902. — C. Schuchhardt, Alteuropa, 2. Aufl., Berlin 1926; ders. Vorgeschichte von Deutschland, München-Berlin 1928. — Hubert Schmidt, Vorgeschichte Europas, Bd. 1, Leipzig-Berlin 1924 (Aus Natur und Geisteswelt) — Reallexikon der Vorgeschichte, herausgegeben von M. Ebert, Berlin.

Wilhelm Unverzagt



STAATLICHE SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

STAATLICHE SAMMLUNG FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

Geschichte der Sammlung

Die Staatliche Sammlung für deutsche Volkskunde ist das bisher einzige Museumsinstitut im Rahmen der Staatlichen Museen mit ausschließlich nationaler Sammeltendenz und ist zugleich das älteste und erste deutsche Volkskundemuseum. Es befindet sich in dem Erdgeschoß des Hauses Klosterstraße 36, eines ca. 1715–20 durch Schlüters Mitarbeiter, Böhme, erbauten Palais für Staatsrat von Creutz. Die Gründung des Museums ist auf Rudolf Virchow zurückzuführen, der mit einem Freundeskreis unter dem Eindruck der Reichsgründung für die Hauptstadt ein Museum schaffen wollte, das allen Schichten des deutschen Volkes ein Bild von der Eigenart der deutschen Volksstämme und den überlieferten Ausdrucksformen ihres Volkstums in Tracht, Gerät, Wirtschafts- und Wohnkultur vermitteln sollte. Durch Schenkungen und Stiftungen wurden in kurzer Zeit beträchtliche Sammlungen geschaffen, die am 27. Oktober 1889 als Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes eröffnet wurden. In Verbindung mit dem Ausbau der wissenschaftlichen Volkskunde wurden die Sammlungen immer stärker nach volkskundlichen Gesichtspunkten erweitert, um nach dem Beispiele der nordischen Volksmuseen auch ein zentrales Museumsinstitut für die deutsche Volkskunde zu schaffen. Am 1. April 1904 wurde das Museum unter dem

Namen „Staatliche Sammlung für deutsche Volkskunde“ an die Staatlichen Museen angegliedert.

Der kulturhistorische Aufbau eines volkskundlichen Museums und die damit verbundene soziologische Fragestellung erfordert die Gliederung der Sammlungen sowohl nach stammesmäßigen und landschaftlichen Gesichtspunkten, als auch nach bestimmten Fachgebieten, wie sie Werkstoff und Werkform der Handwerksgebiete, geistige oder wirtschaftliche Zusammenhänge ergeben. Deshalb sind zwischen die landschaftliche oder stammeskundliche Anordnung, wie sie Stubeneinrichtungen, Möbel, Haus- und Wirtschaftsgerät, Volkskunst und Volkstracht vermitteln, vergleichende Darstellungen von Einzelthemen eingeschoben, wie etwa die Sammlungen von Hausmodellen, von Acker- und Viehwirtschaftsgerät, von Spinn- und Webegerät, von Textilien, Keramik, Spielzeug, Motivgaben, Festgebäcken, Festschmuck und Gegenständen des Volksaberglaubens. Das Sammlungsgebiet der Staatlichen Sammlung für deutsche Volkskunde ist das gesamte deutsche Siedlungsgebiet in Europa. Die verschiedenen Abteilungen umfassen heute bereits über 30 000 Gegenstände vorwiegend bäuerlicher Herkunft. Ihre Entstehungszeit ist größtenteils das 19. Jahrhundert; Möbel und Geräte reichen zum Teil bis ins 16. Jahrhundert zurück. Die ungenügenden Räumlichkeiten machen leider eine systematische Anordnung oder eine wirkungsvolle Aufstellung des Materials unmöglich.

Aufstellung der Sammlung

Die Vorhalle des Museums zeigt neben deutschen Bauernschränken und charakteristischen grenz- und auslandsdeutschen Volkstrachten einen Hochzeitswagen aus der Gegend von Tegernsee mit dem Hochzeitsgut, das die Braut mit in die Ehe bringt: Möbel, besonders den Leinenschrank mit selbstgesponnenem Flachs und handgewebtem Leinen, Hauswirtschaftsgeräte, Zimmerschmuck usw.

An die Vorhalle schließt sich ein Raum, in dem sich geschnitzte Holzmasken aus den deutschen Alpenländern (Abb. 78) befinden, die bei den zahlreichen Frühjahrsbräuchen, wie bei den Perchtenläufen im Salzburgischen, den Imster Schemenläufen u. a., getragen wurden.



Abb. 78. Geschnitzte und bemalte Perchtenmaske aus Tirol

RAUM I: Die landschaftliche Anordnung der Sammlungen beginnt hier mit Beispielen aus dem deutschen Osten, dem Memelland, den Provinzen Preußen und aus Pommern, das besonders durch seine kostbaren Trachten und Stickereien aus dem Weizacker bei Pyritz und durch die bestickten Brustlätze aus Rügen vertreten ist. Hervorragende Beispiele der Volkskunst stellen die Möbel, besonders die Pommerschen Brautstühle, und Kleingeräte dar, wie die männlichen Schnitzarbeiten, die ausgesägten Schiffswimpel, die reich geschmückten und bemalten Webebretter und die Mönchguter Flachsschwingelbretter mit ihren Kerb- und Flachschnittmustern, die mit rotem und grünem Wachs ausgelegt sind. Schränke und Vitrinen enthalten vergleichende Sammlungen von Volksschmuck, Kinderspielzeug und Puppen, Hochzeitschmuck und Hochzeitsgaben und von Schutz- und Heilmitteln aus der Volksmedizin und dem Volksaberglauben, sowie eine Sammlung von Schmuckkämmen aus den verschiedensten deutschen Landschaften.

In den Räumen I—IV sind ferner die Sammlungen aus den Gebieten der Ost- und Nordfriesen und des Sachsen-

stammes in Schleswig-Holstein, den Elbmarschen, Hannover, Oldenburg, Braunschweig, Lippe und Westfalen zur Aufstellung gelangt. An den Möbeln und



Abb. 79. Schleswig-Holsteinische Beiderwandweberei

Hausgeräten tritt die Kerbschnitttradition dieser Landschaften hervor, die mit der Verwendung von Eichenholz verbunden ist. Besonders die Mangelbretter enthalten altes Formgut. Beispiele charakteristischer Metallverarbeitung sind die landes-

üblichen Wärmepfannen. An den Trachten dieser Gebiete prägt sich die Vorliebe für Silberschmuck, farbenfreudigen Glasbesatz, große Bernsteinketten, Metall- und Perlstickerei aus, besonders dort, wo Klöster die Gold- und Silberstickerei gepflegt und ins Volk gebracht haben.

Die Tracht der Vierländer Elbmarsch zeichnet sich durch farbenkräftige Stickereien, Silberknopfschmuck und silberverschnürte Brustlätze aus. Eine bodenständige Tischlerkunst, die in der Ausschmückung mit hellen und dunklen Einlegemustern (Intarsien) ihre besondere Note erhält, hat sich hier im 18. Jahrhundert entwickelt.

Aus dem Landesgebiet Hannover ist eine ostfriesische Winterküche aufgestellt. Sie dient als Hauptwohnraum, zugleich als Küche und Schlafstube im Winter. Im Sommer pflegte man in einer besonderen, kleineren Küche zu kochen. Der Fußboden ist mit Ziegelsteinen gepflastert, die Wände mit holländischen Fliesen in vorwiegend blauen Mustern belegt. Der niedrige Kochherd besteht aus einem mit Fliesen bekleideten Kamin. An der hölzernen Decke ein Gerüst zum Trocknen von Fleisch und Gartenfrüchten. Zum Schlafen dienen die vorn mit Holzverkleidung versehenen Alkoven, deren Öffnungen mit Blaudruckgardinen verschlossen werden. Bemerkenswert sind die Geräte, welche der Erwärmung dienen, die bei den Stühlen auf dem Fußboden stehenden „Stövchen“ und die an der Bettwand hängende Bettpfanne.

RAUM II: Die Wände des Durchgangsraumes sind mit einer Holzvertäfelung verkleidet, die aus einer Lüneburger Bauernstube stammt. Die Kartusche des oberen Frieses trägt die Jahreszahl 1618. Unter der Täfelung ist ein Paneel von Fliesen in Delfter Art angebracht.

RAUM III: Virchow-Stube. Dieser Raum enthält die Sammlungen, welche zum 70. Geburtstag Rudolf Virchows, des Gründers des Museums, zusammengebracht wurden. Ein großer, reich geschnittener Schrank mit kräftigem Gesims und

stark vortretenden Füllungen aus Elmshorn in Holstein ist bemerkenswert. Diese als Hamburger Schapp bezeichneten Schränke, charakteristische Arbeiten der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, standen in den Dielen der niedersächsischen Bauernhäuser.

Die Möbel aus dem Alten Land bei Hamburg erhalten ihre Eigenart durch die Vorliebe für Drechselei und buntfarbige Bemalung auf rötlichem Grund. Beispiele davon sind die Sitztruhe mit Rückenlehne, Anno 1791, ein Tisch, Stühle mit Rücken- und Seitenlehnen, Wiege, Garnhaspel, Handtuchhalter mit fein gesticktem Handtuch, Teller- und Löffelhalter und Mangelbretter. Gleiche Farben in Rokokomotiven schmücken die Haubenschachteln.

Über der Sitztruhe an der Wand hängen Ammerländer Truhnbretter, über der Tür reichgeschnitzte und bemalte Lehnbretter von Wagen und Schlitten aus dem Alten Land. Am Fenster ein sogenannter Beilegerofen aus den Elbmarschen mit gußeisernen Platten, Reliefs mit biblischen Darstellungen. Auf dem Ofen ein ostfriesischer Tellerwärmer aus Messing und ein geschnitztes „Ofenheck“. Im Schrank die typischen Trachten und feinen Stickarbeiten aus dem Alten Land.

In einer Ecke Aufbau eines altertümlichen niederen Herdes aus den Wesermarschen mit hölzernem Schutzdach, dem sogenannten Rehm, und geschnitzten Pferdeköpfen. An eisernem Haken mit sägeartiger Auszackung zum Hoch- und Tiefstellen hängt der bronzene oder eiserne Grapen oder große kupferne Kessel.

Ein Schrank zeigt vergleichende Sammlungen von volkstümlichem Spielzeug, besonders Holzspielsachen aus den Schnitzereengebieten im Thüringer Wald, Erzgebirge und Oberbayern und Tonfiguren aus den Töpfereengebieten in Braunschweig, Schlesien u. a. Zwei Puppenküchen aus Brandenburg und Franken.

RAUM IV: Holzstube aus Schlesien. Die hier aufgestellte Bauernstube zeigt die Bauart im Gebiete des Riesengebirges und besonders im Hirschberger Tal. Die Fugen der waagrecht aufeinandergelegten Balken sind mit weißem Kitt oder Mörtel ausgestrichen. Wo der meist recht umfangreiche Koch- und Heizofen steht, ist die Wand gemauert und die Fußbodendielung davor durch Steinpflaster ersetzt. Die Möbel sind in bäuerlichem Rokokogeschmack bunt bemalt, das Himmelbett ist mit Leinenwebereien und Blaudruckstoffen ausgestattet, wie sie im 18. Jahrhundert in Schlesien und Sachsen hergestellt und durch ganz Deutschland verbreitet wurden.

An der Außenwand der schlesischen Stube ist eine Zusammenstellung von volkstümlichen Wirtschaftsgeräten, von Handmühlen, Stampfen, Wetzsteinen, Viehgeschirr usw. untergebracht.

Die Frauentrachten aus Braunschweig bevorzugen die reiche Verwendung breiter, bestickter und befranster Schmuckbänder, ein meist dunkles Brusttuch und eine weiße Halskrause, die Fräse. Unter den Haubenformen ist die kleine schwarze Bandmütze charakteristisch. Wie in ganz Niederdeutschland gehört zur Frauentracht der faltige rote Rock.

Auf dem Trachtenschränk Teller und Schüsseln aus Schleswig-Holstein, Krüge und Kannen aus verschiedenen deutschen Gebieten.

Ein beachtenswertes Erzeugnis religiöser Volkskunst ist das große Hungertuch aus der Hauptkirche Telgte bei Münster vom Jahre 1623. Die Darstellungen in Netzstickerei zeigen in den 4 oberen Reihen Christi Leidensgeschichte, in der 5. Reihe neutestamentliche, in der untersten Reihe alttestamentliche Symbole. Rechts unten ist die Widmungsschrift: „Zum Andenken an die heilbringende Leidenszeit und zur Zier der Kirche von Telgte. Im Jahre 1623. Mit der Nadel gefertigt.“ Die Bezeichnung Hungertuch geht darauf

zurück, daß solche Tücher in der „Fasten“-Zeit vor Ostern als Altarvorhänge dienten.

Die Sammlungen aus Hessen wurden der ungünstigen Raumverhältnisse wegen bereits hier an die westfälischen angeschlossen. Die Hessen bilden das Verbindungsglied zwischen Nord- und Süddeutschland. Daher weisen in diesem Grenzgebiet beispielsweise die Frauentrachten sehr verschiedenartige Haubenformen auf. Hessen ist eines der wenigen mitteldeutschen Gebiete, in dem sich die Tracht bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

Unter den hessischen Möbeln sind der wie im Mittelalter noch heute übliche Kastentisch und besonders die mit Tulpenmustern und Herzen geschmückten Brautstühle charakteristisch. Das Hausgerät zeigt vielfältige Verwendung von Kerbschnitt und Aussägearbeit.

Schaumburg-Lippe ist hauptsächlich durch die Bückeburgischen Trachten vertreten. Die Männertracht hat den enganliegenden, langen Rock mit langen Knopfreihe, die Frauentracht riesige Schleifenkappen, spitzenbesetzte und gehäkelte Schultertücher und schwere Bernsteinketten. — Aus der Lindhorster Gegend ein eindrucksvoller Brautschmuck: das perlenbestickte Brautgoller und die große Brautkrone.

In zwei Vitrinen befindet sich eine vergleichende Sammlung von holzgeschnitzten Gebäckformen für Lebkuchen, Spekulatius und Marzipan.

RAUM V: Von den zahlreichen Trachtengruppen des Raumes sind bemerkenswert: aus der Provinz Sachsen die Tracht eines Halloren, Mitglied der alten Salzsiederzunft in Halle, und die Tracht einer Bäuerin aus dem Drömling, aus dem Thüringer Land altenburgische Volkstrachten: eine Brauttracht in dunklen Farben mit engem, kurzem Rock — nur die Brautkrone, die über der Kappe getragen wurde, ist farbenfroh in Rot, Grün und mit Goldplättchenbehang. Eine Männer-

tracht mit kleinem, rundem Hut, langem Rock, schwarzer Lederhose und ledernen Trägern.

Aus der Mark Brandenburg und der Lausitz: Brauttrachten aus Ziebingen, Kr. Westernberg, aus Burg im Spreewald und aus der Gegend von Wittichenau in der Oberlausitz mit reichem, 17 Ketten übereinander umfassendem Halsschmuck. Die Flämingtracht der Frauen zeichnet sich durch die herzförmige, geblünte Flügelhaube aus. Im sogenannten „Ländchen“ bei Dahme wird an der Stelle der Haube jetzt ein dunkles Kopftuch mit buntem Blumenrande getragen.

An der Wand Fischereigeräte aus dem Spreewald, Schlitten und aus Holz und Knochen hergestellte Schlittschuhe.

Vergleichende Sammlung von Kerbhölzern. Der Gebrauch von Kerbhölzern als Merkzeichen ist uralt und über die ganze Welt verbreitet. Die einfachsten Kerbhölzer sind Stäbe, auf denen Leistungen oder Verpflichtungen durch Querkerben angemerkt wurden. Die Vitrine enthält neben diesen Kerbhölzern aus verschiedenen Berufsgebieten auch Hausmarken sowie Holzkalender, teils buchförmig, teils stabartig, aus Deutschland, Skandinavien (Runenstäbe) und von der Insel Ösel. Es sind sogenannte immerwährende julianische Kalender, die kirchliche Daten und Merktage für das Wirtschaftsjahr enthalten. — Außerdem Schulzenstäbe aus Pommern, Botenstäbe aus Westpreußen, Schlesien und Schweden, die zur Berufung des Gemeinderates in den Dörfern von Haus zu Haus gesandt wurden.

RAUM IV: Spreewälder Bauernstube: aus dem Dorfe Lehde mit zugehörigen Trachtentypen aus dem 18./19. Jahrhundert. An den Wänden Teller und Krüge, größtenteils Lausitzer Keramik.

In einem Schrank sind als vergleichende Sammlung Beispiele typischer deutscher Bauerntöpfereien und Gläser zusammengestellt. Besonders interessante Stücke sind

die pommerschen Krüge, das rheinische Steinzeug, die schleswig-holsteinischen Fayencen, die schlesische, hessische und süddeutsche Keramik in ihrer verschiedenartigen bodenständigen Technik und Ausschmückung.

Die Elsässische Bauernstube zeigt Möbel, die stilistisch noch an Gotik und Renaissance anklingen. Aus der Tracht sei auf den „Rosenhut“ hingewiesen, wie ihn Friederike von Sesenheim trug. An der Treppe in Maskenform geschnittene Mahlgangsöffnungen oberrheinischer Mühlen, Abwehrmittel für böse Mächte, eine Sammlung von Schmucktruhen und Wiegen, die letzteren mit volkstümlichen Aberglaubensmotiven und christlichen Schutzsymbolen geschmückt.

RAUM IX: In der holzgetäfelten Schweizerstube mit Intarsien verzierte Möbel im Stil bäuerlicher Hochrenaissance sowie ein Fayenceofen von 1665 aus Winterthur mit reichem, allegorischem Bildschmuck. Von den verschiedenen Hausgeräten sind die Milchkübel mit figürlichen Schnitzereien und eine Fruchtpresse in Tierform hervorzuheben.

An der Durchgangswand im nächsten Raum befinden sich vergleichende Sammlungen von Beleuchtungsgeräten.

Die nun folgenden Abteilungen umfassen die süddeutschen Stammesgebiete.

Der Schwarzwälder Trachtenkreis ist durch die heute noch lebendigen Trachten des Simonswalder und Guttacher Tales vertreten. Zur dunklen Grundfarbe der Kleidung steht der lebhafteste Schmuck der Schultertücher und Kopfbedeckungen in wirkungsvollem Gegensatz. Beispiele der reichen Schwarzwälder Volkskunst sind die farbenfrohen Brautkronen und Firmungskränze, die Glasbläsereien, Glasbilder, Strohpflechereien, Uhrmacherarbeiten, Schnitzereien und bunten Kacheln. Die Würtemberger Volkstrachten haben in der Betzinger Männertracht einen seltenen Typ ausgebildet, bei dem die weiße Farbe überwiegt. Die Rottenburger Frauen wählen für

ihre Kleidung eine fein abgestimmte Farbigkeit in Weinrot, Schwarz und Hellblau.

RAUM X: Die Fülle der bayrischen Volkstrachten ist durch neun ausgewählte Typen vertreten: aus Oberbayern die von Dachau, Teisendorf, Rosenheim und dem Chiemgau, aus Niederbayern die von Abensberg und dem Labertal, aus Franken die von Ochsenfurt und dem Hummelgau, aus Bayerisch-Schwaben die vom Allgäu und dem Lechtal. Die Kopfbedeckungen, Reginahauben, Radhauben und Riegelhauben und der üppige Silberschmuck der Lechtalerin und Dachauerin sind Zeugnisse einer hochentwickelten dörflichen und kleinstädtischen Handwerkskultur.

In den Schränken und an den Wänden Zusammenstellungen bayrischer Volkskunst, besonders religiöser Zimmerschmuck, Oberammergauer Schnitzereien, Unruhen, Hl.-Geist-Tauben, Heiligenfigürchen, Sterbekruzifixe, Rosenkränze, Hinterglasmalereien, sowie landesübliche Töpfereien. In den Vitrinen eine Auswahl von den in Bayern besonders gepflegten Silberfiligran- und Lederarbeiten. Oberbayrische Schränke mit reicher dekorativer Bemalung.

RAUM XI: Die Oberösterreichische Wohnstube enthält einen Herrgottswinkel mit religiösem Hausschmuck, Schnitzereien und Hinterglasbildern. In der kleinen Küche nebenan eine Sammlung von Kochgeräten, Waffeleisen, Feuerböcken und Pfannenknechten.

RAUM XII: Dieser Raum enthält eine Zusammenstellung aller Geräte, die zur Flachsbereitung und zur Herstellung von Faden und Gewebe dienen, von der Flachsbreche bis zum Webstuhl, sowie die zugehörigen Werkstoffe und Muster der Leinen-, Woll- und Beiderwandweberei aus Schlesien, Sachsen, Schleswig-Holstein und Brandenburg. Die textilen Hilfstechiken und ihre Instrumente sowie die primitiven Brettchenweberei für Borten und Bänder sind ergänzend dargestellt.

RAUM XIII: Sammlungen kultischer Opfer- und Weihegaben, Dankopfer für Errettung aus Gefahr und Not, die plastisch oder bildhaft das Objekt des Leidens oder den Leidensvorgang darstellen, aus Süddeutschland und Österreich mit vergleichenden Beispielen aus italienischen, französischen, spanischen u. a. Gegenden. Diese Votivgaben, oft hervorragende Beispiele bäuerlicher Kunst, wurden besonders den Gnaden-



Abb. 80. Votivgabe für den hl. Leonhard aus Bayern

madonnen und den Schutzheiligen geopfert. Reich vertreten sind die Opfergaben für den hl. Leonhard, den Schutzpatron des Viehs und der Gefangenen (Abb. 80). Der aufgestellte Wagen diente zur Opferfahrt zu der Kapelle des hl. Leonhard in Tölz.

RAUM XIV: Der Raum enthält vergleichende Sammlungen von Festgeräten und Festsymbolen für die Bräuche und Feiern im Jahres- und Lebensablauf, sowie von Gegenständen der Volksmedizin und des Volksaberglaubens. Die hei-

matliche Bauweise in den deutschen Stammes- und Siedlungsgebieten ist durch 43 Hausmodelle, Schenkungen von Dr. James Simon, dargestellt. Die Enge des Raumes verhindert jede Würdigung dieses wertvollen Anschauungsmaterials.

Konrad Hahn

Literatur. Führer durch d. Staatl. Museen zu Berlin „Die Sammlung für deutsche Volkskunde“, 4. Auflage, 1929. „Deutsche Volkskunst“, hrsg. v. E. Redslob. Sammelwerk, bis jetzt 11 Bände: Bayern, Brandenburg, Elsaß, Franken, Niedersachsen, Ostpreußen, Rheinlande, Schlesien, Schwaben, Thüringen, Westfalen.

Handwritten text in a cursive script, likely a letter or a page from a manuscript. The text is faint and mostly illegible due to fading and the age of the paper. It appears to be organized into several paragraphs.

56

DIE STAATLICHE KUNSTBIBLIOTHEK

Geschichte der Sammlung

Als Bibliothek des Kunstgewerbemuseums begründet und als solche bis zu der Übersiedelung der kunstgewerblichen Sammlungen in das ehemals kaiserliche Schloß nach dem Ende des Krieges weitergeführt, weist die Staatliche Kunstbibliothek auch in ihren heutigen Beständen die Zeichen einer Vergangenheit auf, die keineswegs ausgetilgt werden sollen, nachdem der Aufgabenkreis mit der Loslösung aus dem alten Zusammenhang von Kunstgewerbemuseum, -schule und -bibliothek und mit der Änderung des Namens ein anderer und weiterer geworden ist. Die zwei alten Hauptteile der Bibliothek, Ornamentstichsammlung und wissenschaftliche Bücherei, bilden den Grundstock der heute in dem Hause vereinigten vielfältigen Sammlungen, die in allmählichem Ausbau dem alten Kern angegliedert wurden. War die eigentliche Ornamentstichsammlung ursprünglich angelegt als eine Vorbildersammlung zur Anregung von Kunst und Handwerk, so bewahren die längst dieser Zweckbestimmung entwachsenen Abteilungen der graphischen Sammlungen der Staatlichen Kunstbibliothek einschließlich der ihr durch Stiftung einverleibten Lipperheideschen Kostümbibliothek diesen Charakter ihrer Entstehung, der sie in ihrem Aufbau von den in vielem verwandten Sammlungen des Kupferstichkabinetts unterscheidet. Auch die wissenschaftliche Bibliothek erweist, wenigstens in ihren älteren Beständen, die Sonderbestimmung

einer Handbibliothek des Kunstgewerbemuseums, da sie auf dem Gebiet der angewandten Künste besonders reichhaltig ist, und die Pflege dieses Gebietes wird auch fernerhin als eine Hauptaufgabe der Bibliothek betrachtet, obwohl seit ihrer Umstellung die Literatur über Malerei, Plastik und Architektur in gleicher Weise berücksichtigt wird.

Benutzung

Den Benutzern stehen alle diese Bestände in dem von morgens 10 bis abends 10 Uhr täglich außer Sonntags geöffneten Lesesaale wie in dem Saale der Lipperheideschen Kostümbibliothek, der wochentäglich von 10—1 Uhr, außerdem Dienstag und Freitag abends von 6—8 Uhr geöffnet ist, ohne Ausweis und Benutzerkarte zur freien Verfügung.

Inhalt und Anordnung

I. Bibliothek

Die eigentliche Bibliothek ist nach Fachgebieten geordnet und in ihren einzelnen Abteilungen dergestalt gegliedert, daß Werke allgemeineren Inhalts, die mehrere Gattungen, Länder, Zeiten, Persönlichkeiten behandeln, immer denen vorangestellt sind, die sich nur auf einzelne Kunstarten, Epochen, geographische Bezirke oder Meister beziehen. Innerhalb der so sich ergebenden Abteilungen werden die Werke ähnlichen Inhalts nach ihrem Erscheinungsjahr geordnet.

Den Werken allgemein kunstgeschichtlichen Inhalts vorangestellt sind in dem Katalog

1. Kunstlehre und Kunstpflege zunächst die Werke über das gesamte Gebiet der Ästhetik der bildenden Kunst sowie über Einzelfragen, wie Kunst und Wirtschaft, Kunst-erziehung, Denkmalpflege, Kunstsammler und Kunsthandel.
2. Kunstgeschichte nach Zeiten. In diesem Bande sind alle diejenigen Werke enthalten, welche einzelne oder mehrere

Epochen der Geschichte bildender Kunst im Zusammenhang behandeln, also zunächst allgemeine Kunstgeschichten, Künstlerlexika und Kunsthandbücher, ferner in zeitlicher Abfolge



Abb. 81. Galeazzo Alessi (1512—72)
Fassadenentwurf für S. Maria in Carignano in Genua. Federzeichnung

die Literatur über die bildenden Künste einzelner Epochen, von der Vorzeit bis auf unsre Tage, sowie die Volkskunst Europas.

Die Kunst des Altertums wird in einem zur Zeit in Vorbereitung befindlichen Bande zusammenfassend dargestellt werden, soweit die Literatur über dieses Sondergebiet in der Bibliothek zu finden ist.

3. Kunstgeschichte nach Ländern, d. h. diejenigen Werke, welche die Kunstgeschichte und Denkmäler einzelner oder mehrerer Länder, Landesteile, Städte behandeln.

3a. Asien. In diesem Bande werden, abweichend von dem alten Grundsatz der Gliederung nach Materialgruppen, sämtliche Gattungen der Kunst asiatischer Völker in systematischer Reihenfolge behandelt.

4. Baukunst.

a) Allgemeine Theorie und Geschichte der Baukunst sowie, nach den großen Stilepochen gegliedert, die Literatur über die Baukunst einzelner Zeiten vom Altertum bis zur Gegenwart.

b) Werke über einzelne Gebäudegattungen und besondere Baustoffe, wie Backsteinbau, Holzbau, Eisenbeton- und Glasbau, endlich die Gartenkunst.

5. Bildnerei. Nach den allgemeinen Werken über Technik und Theorie der Bildnerei werden zuerst diejenigen Werke verzeichnet, welche mehrere Epochen und Länder umfassend behandeln, und hierauf in historischer Abfolge solche, die einzelnen Epochen gewidmet sind, endlich Monographien über einzelne Meister. Am Schluß: Holz- und Elfenbeinschnitzerei, Wachsplastik; ferner Medaillen und Plaketten, Siegel, Steinschnitt und Gipsarbeiten nebst Gipsabgüssen.

6. Malerei und zeichnende Künste.

a) Geschichte der Malerei bis zum Ende des 18. Jahrhunderts,

b) von diesem Zeitpunkt bis zur Gegenwart. Neben der Tafelmalerei, die wieder nach Zeiten und Ländern gegliedert ist, und Monographien über Künstler in alphabetischer Abfolge verzeichnet, enthält dieser Katalog besondere Abteilungen über Buchmalerei, Wandmalerei, Mosaik, Glasmalerei, Aquarell- und Pastellmalerei und Zeichnung sowie Bildruck in Holzschnitt, Kupferstich und Lithographie. In einem Anhang Werke über Bildnis-, Landschafts-, Theatermalerei, Schatten- und Scherenschnitte.

7. Schrift und Druck. Die Literatur über geschriebene und gedruckte Schrift vom Altertum bis auf unsere Zeit, ferner über Bilddruck, soweit er sich auf photographische und photo-mechanische Vervielfältigungsverfahren gründet, endlich Buchdruck, Buchschmuck, Gebrauchsgraphik.

8. Formen- und Farbenlehre. Werke allgemeinen Inhalts, die Formen der Natur und der Kunst behandeln; also das Pflanzen- und Tierreich, einschließlich der Formenlehre des menschlichen Körpers, ferner Farbenlehre, Perspektive und Verhältnislehre, endlich das Ornament. Am Schluß Wappenkunde und Ikonographie.

9. Angewandte Kunst. Die allgemeine Literatur über das Kunstgewerbe, soweit sie nicht in den nach Werkstoffen gegliederten Gruppen der folgenden Bände aufgeteilt ist, sowie die Literatur über besondere Gruppen kunstgewerblicher Arbeiten, wie Kirchengenausstattung, Wohnungsausstattung, Ladeneinrichtungen, Beleuchtungswesen, endlich häusliches Gerät.

10a. Möbel und andere Holzarbeiten insgesamt sowie einzelne Gegenstände wie Stühle, Tische, Wagen, und Gattungen wie Intarsien, Drechslerei u. a.

10b. Metallarbeiten. Nach den Werken über das gesamte Gebiet der Metallarbeit werden zuerst Arbeiten in Gold und Silber behandelt, hiernach die unedlen Metalle, in drei Hauptabteilungen: Bronze, Zinn, Eisen gegliedert. Angeschlossen sind die Werke über ältere wissenschaftliche Instrumente, die Uhrmacherkunst früherer Zeiten und über Musikinstrumente. Die Literatur über Waffen ist in ihrem Hauptteil in der Kostümbibliothek zu finden.

11. Email — Kunsttöpferei — Glas. Kunsttöpferei in Steinzeug, Fayence, Majolika und Porzellan. Die Literatur über Glas behandelt fast ausschließlich das Hohlglas, also nicht Glasmalerei und Mosaik, die in Band 6 zu finden sind.

12. Buchbinderei — Leder — Papier. Werke über Technik und Geschichte der Buchbinderei und ihre Materialien, über

Papierherstellung, Wasserzeichen, Buntpapiere und Papier-
tapeten.

13. Textilkunst. Geschichte und Technik sowie Rohstoffe, Färberei und Weberei, von der Vorzeit bis auf unsere Tage, Zeugdruck und Batikarbeit, endlich Bildwirkerei, Stickerei und Spitzen.

Die Bände 14 und 15 enthalten unter dem Gesamttitel „Verschiedene Wissenschaften“ Abhandlungen über das Handwerk und seine Geschichte, über gewerblichen Rechtsschutz, Gebührenordnungen, die Kunst- und Gewerbeschulen und die Vereine für Kunst und Gewerbe, ferner die Literatur über Technik im allgemeinen.

Weitere Hilfswissenschaften behandelt die Abteilung Geschichte, Kulturgeschichte, Erdkunde, sowie Literaturgeschichte und Allgemeine Bücher- und Bibliothekslehre.

Die Bände 16 und 17 verzeichnen Kataloge von Museen, Privatsammlungen und Ausstellungen.

Zeitschriften

Die wichtigsten deutschen und ausländischen Zeitschriften und Jahrbücher über das gesamte Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes sowie eine große Zahl von Fachblättern des Handwerks werden in der Bibliothek gehalten (insgesamt etwa 270), und die jeweils neuesten Nummern liegen in einem offenen Schranke aus, so daß sie von den Besuchern selbst entnommen werden können.

Ein systematischer Katalog der Zeitschriftenaufsätze ist in Arbeit und kann auf Wunsch bereits benutzt werden, er wird entsprechend den Katalogen der Bücher gegliedert.

Abbildungssammlung

In engem Zusammenhang mit der eigentlichen Bibliothek steht seit ihrer Begründung die in den „Bildermappen“ ver-

einigte Abbildungssammlung, deren Ausbau zu einem für wissenschaftliche Zwecke zu reichenden Apparat erst in neuerer Zeit in Angriff genommen und noch nicht in allen Teilen gleichmäßig durchgeführt werden konnte.

Ganz schwach vertreten ist allgemein das Gebiet der Malerei, das im Kupferstichkabinett gepflegt wird. Befriedigend und in einzelnen Teilen schon sehr reichhaltig sind die Abteilungen der Baukunst und Bildnerei

Deutschlands, Frankreichs, Italiens. Durch die Gründung des „Deutschen Bildarchivs“, das sich die Pflege der Photographiensammlung für das Gebiet der deutschen Kunst zur besonderen Aufgabe macht, ist der Ausbau dieser wichtigsten Abteilung auch für die Zukunft gesichert.

Die Anordnung folgt in großen Zügen den gleichen Grundsätzen, die für den Aufbau der Büchersammlung maßgebend waren. Das photographische Material der christlichen Epochen Europas ist nach Kunstarten geschieden, Baukunst und Bildnerei ländersweise zusammengefaßt. Die Architektur ist nach Stilepochen geteilt und endlich geographisch nach den heutigen Landesgrenzen gegliedert. Der eigentlichen Architektur folgen besondere Bauteile, für die sich eine gegenständliche Zusammenfassung empfahl, so Kirchengeschichtsstücke, Brunnen, ferner Baugruppen, denen der Zweck einen bestimmten Stil



Abb. 82. Jakob Mores, Entwurf für eine Weinkanne. Um 1600. Federzeichnung

aufgeprägt hat, wie Ausstellungshallen, Museumsgebäude, Synagogen, endlich die Gartenarchitektur.

Das plastische Material ist in Stilgruppen zusammengefaßt. Bei der örtlichen Teilung ist nach rein kunsthistorisch-kulturellen Gesichtspunkten vorgegangen und auf heutige politische Grenzen keine Rücksicht genommen. Innerhalb der Kulturgruppen sind einzelne Meister und engere Lokalschulen herausgelöst. Eine Abteilung dekorative Plastik ist gesondert behandelt. Siegel, Münzen und Medaillen, geschnittene Steine folgen in einem Anhang. Die deutsche Plastik umfaßt im ganzen etwa 320 Mappen, die deutsche Architektur etwa 460 Mappen.

Das Kunstgewerbe ist ähnlich wie in den Katalogen der Bücherei nach verarbeitetem Material geschieden, also Holz, Metall, Ton, Glas, Gewebe. Die Möbel- und Holzarbeiten sind nach Stilen untergeteilt und gegenständlich (Stühle, Tische usw.) gruppiert. Die Metallarbeiten sind in Gefäße und Geräte geteilt, diese wieder in edle und unedle Metalle. Kirchengesamt und Schmuck bilden besondere Abteilungen. Uhren, wissenschaftliche Instrumente, Leuchtgerät, Türklopfer usw. sind dem Gerät angegliedert.

Es folgen kleinere Abteilungen, wie Ornament, Schrift und Druck, Wappen, Waffen und Naturstudien.

Die Kunst des Ostens (Indien, China, Japan), des Islam, der Vorgeschichte, der Naturvölker, des alten Ägypten, der Antike, Byzanz' und des christlichen Orient ist in geschlossenen Kulturgruppen zusammengefaßt. Man wird also das Kunstgewerbe des Islam oder Ostasiens nicht unter Kunstgewerbe, sondern unter Ostasien bzw. Islam zu suchen haben.

II. Graphische Sammlungen

Ornamentstiche

Das Kernstück der graphischen Sammlungen bildet die Ornamentstichsammlung. Es gibt kein wichtigeres Material für die Stilkunde seit der ausgehenden Gotik in den nor-

dischen Ländern und seit der beginnenden Renaissance in Italien als die zahlreichen Kupferstiche, die als Vorlagen für Handwerker und Bauleute geschaffen wurden. In den Zeiten der Wiederbelebung alter Stilarten wurden diese Ornamentstiche von neuem als Vorlagen begehrt, und es entstanden jene Sammlungen, von denen die des Berliner Museums durch den Ankauf der berühmten Sammlung Destailleur zu einer der bedeutendsten und seither durch systematischen Ausbau zu einer der vollständigsten geworden ist. Ein Katalog, dessen neue, stark erweiterte Auflage sich in Vorbereitung befindet, gibt Auskunft über den Inhalt dieser Sammlung. Ihrem Charakter entsprechend ist sie nicht nach stilgeschichtlichen oder biographischen, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten geordnet. Es sind zwei große Hauptgruppen geschieden. Die eine wird von den Vorlageblättern und Entwürfen vorwiegend ornamentaler Natur gebildet, die andere umfaßt Aufnahmen und Entwürfe für Werke der angewandten Kunst. So beginnt die Sammlung mit der wichtigsten und vollständigsten Abteilung, dem Ornament. Hier sind alle diejenigen rein ornamentalen Blätter eingeordnet, die in keiner direkten Beziehung zu irgendeinem Werkstoff stehen. Die Mauresken und Grottesken der Renaissancemeister, das Rollwerk in den verschiedenen nationalen Färbungen, das Knorpelwerk des beginnenden 17. Jahrhunderts, das Laub- und Rankenwerk, die Fruchtgehänge, Umrahmungen und Kartuschen der Barockzeit, das Bandelwerk, das reine Rocaillewerk und endlich die zopfigen und klassizistischen Umformungen des Ornamentes sind an zahlreichen Beispielen zu verfolgen.

In enger Verbindung mit dieser ersten Abteilung steht eine Sammlung von Vorlagen für Schmuck und Waffenverzierungen.

In einer besonderen Abteilung sind die Entwürfe für Gefäße und Geräte zusammengestellt. Neben den Schalen, Humpen, Pokalen und Nautilusbechern der Renaissance und

den Ziervasen und reichverzierten Tee- und Kaffeekannen des Barock und Rokoko umfaßt diese Abteilung ebenso das weltliche Gerät, Kron- und Wandleuchter, Teller, Schalen, Schreibzeuge, Handspiegel usw., wie das gesamte kirchliche Gerät, also Abendmahlskelche, Ziborien, Monstranzen, Rauchfässer, Kirchenleuchter u. a. m.

Auch die ornamentalen Vorlagen für Eisenarbeiten und Schmiedewerk, die Entwürfe für Gitter, Geländer, Schloßbeschläge und Schlüssel sind dieser Hauptgruppe „Ornament“ zugeordnet. Ebenso gehören die Vorlagen für die Textilkunst hierher. Außerdem besitzt die Bibliothek eine sehr reichhaltige Sammlung alter Modelbücher.

Den gleichen Charakter ornamentaler Verzierungen trägt eine kleine Abteilung von Buchbindervorlagen, der sich die umfangreiche Sammlung der Lehrmusterbücher für Buch und Druck anschließt. Von besonderem Interesse ist die Sammlung von Lehrbüchern der Schreibkunst, die etwa 450 Bände enthält.

An der Spitze der zweiten großen Hauptgruppe der Sammlung, die Aufnahmen und Vorlagen der verschiedenen Kunstgattungen umfaßt, steht die große Abteilung „Baukunst“. Sie wird eingeleitet durch einige das klassische Altertum behandelnde Lehrbücher und Aufnahmewerke der verschiedenen Nationen, während die übrigen Bestände nach Ländern geordnet sind. Einzelne Sondergebiete der Baukunst sind aus der großen Abteilung herausgezogen und in besonderen Gruppen zusammengestellt. So gewinnt man leicht einen Überblick über die Zimmerei, den Festungs-, Theater-, Wasser-, Straßen- und Brückenbau. Ebenso bilden die Wiedergaben des Bauornaments, wie Kapitelle, Säulenbasen, Konsolen, Karyatiden, eine Gruppe für sich, endlich eine Abteilung, in der nur Aufnahmen und Entwürfe von Türen und Fenstern zusammengestellt sind. An dieser Stelle ist ferner die Abteilung Gartenkunst angeschlossen. Die Literatur über die sogenannten

mathematischen Künste ist gleichfalls der Baukunst angegliedert. Den Lehrbüchern über die Perspektive folgt eine besondere Abteilung über Maschinen- und Instrumentenbau.

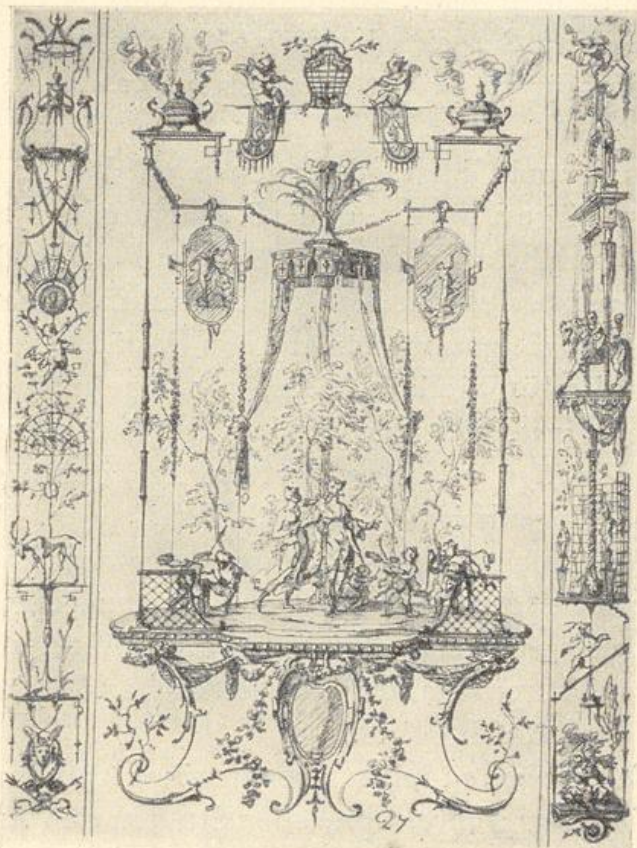


Abb. 83. Gilles-Marie Oppenort (1672—1742)
Entwurf für eine Grottesk-Füllung. Federzeichnung

Auf diese vornehmlich den Außenbau behandelnden Abteilungen folgte eine größere, der Inneneinrichtung gewidmete Gruppe. Hier werden Entwürfe und Aufnahmen von Möbeln gesammelt, Schränke, Tische, Stühle, Betten, aber auch spezielle Möbel, wie Leuchtertische, Lesepulte, Billardtische, Ofenschirme sind vertreten. Entwürfe für Kamine und Öfen bilden eine besondere Abteilung. Hieran schließt sich die kirchliche

Ausstattung, Altäre, Kanzeln und Grabmäler. Wegen der äußeren Formenverwandtschaft sind dieser Gruppe auch die Abteilungen Denkmäler und Brunnen zugeordnet. Unter den Brunnen finden sich Abbildungen von Grotten, Wasserkünsten, Kaskaden usw., vornehmlich der Barockzeit. Ein weiteres für den Barock wichtiges Gebiet sind die Entwürfe und Vorlagen für die prächtig verzierten Wagen, Schlitten und Schiffe.

Die Prunk- und Galawagen tauchen wieder bei den festlichen Aufzügen des 17. und 18. Jahrhunderts auf, die in vielen Kupferstichwerken festgehalten wurden. Die Ornamentstichsammlung besitzt eine stattliche Sammlung dieser Festlichkeiten, sie umfaßt zusammen mit den Beständen der Lipperheideschen Kostümbibliothek fast 700 Bücher und Einzelblätter. Sie ist systematisch gegliedert, den Anfang machen die festlichen Einzüge mit den für die Architekturgeschichte wichtigen Gelegenheitsbauten und Ehrenbogen. Den Höhepunkt dieser barocken Feste bildet das Feuerwerk. Es schließen sich die Kirchenfeste mit Abbildungen der glanzvollen Kirchenausstattungen an und schließlich eine große Abteilung Trauerfeiern, deren Hauptbestandteil die feierlichen Leichenbegängenisse und die Katafalke sind.

Diese Festlichkeiten leiten über zu einer Abteilung Dekoration, die außer den verschiedenen Studien und Aufnahmen von Wand- und Deckenmalereien auch die Theaterdekorationen umfaßt. Hieran schließt sich die Sonderabteilung „Münzen, Gemmen und Medaillen“ und eine Sammlung hauptsächlich durch Sinnbilder illustrierter Bücher. Den Abschluß der ganzen Ornamentstichsammlung bildet eine kleine Gruppe von Blumenbüchern.

Zeichnungen

In engem Zusammenhang mit der Ornamentstichsammlung steht die Sammlung architektonischer und ornamen-

taler Handzeichnungen. Ihr Grundstock entstammt ebenso wie der der Ornamentstichsammlung dem Kupferstichkabinett und der Sammlung Destailleur. Auch diese Sammlung konnte im Laufe der Jahre systematisch ausgebaut und noch in jüngster Zeit durch den Erwerb der Zeichnungssammlung des Professors Marc Rosenberg wesentlich bereichert werden.

Die Gliederung der Zeichnungssammlung folgt in erster Reihe örtlichen, in zweiter stilgeschichtlichen Gesichtspunkten. Die letzte Einteilung berücksichtigt aber auch hier die gegenständlichen Zusammenhänge, so daß etwa kirchliche Geräte oder Vasen, Bauteile, Wanddekorationen und ähnliche Gruppen zusammengefaßt werden.

Die deutsche Abteilung enthält nur wenige Proben aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dagegen aus der Spätrenaissance vielseitiges Material an Entwürfen für Geräte und Gefäße, für Flächenschmuck und dekorative Schreiner- und Architekturarbeiten. Den Höhepunkt bilden eine Reihe von Zeichnungen Wenzel und Christoph Jamnitzers und prächtige Blätter des Hamburger Goldschmieds Jacob Mores. Eine umfangreiche Sammlung von Glasfenster-
visierungen umschließt neben deutschen vorwiegend schweizer Arbeiten. Besonders reich ist die Sammlung an Arbeiten des Spätbarock und Rokoko. Von Architekturzeichnungen seien vor allen die 6 Mappen mit Entwürfen Balthasar Neumanns genannt. Neben Cuvillier und einigen anderen Münchner Künstlern sind zahlreiche Augsburger mit gesicherten Arbeiten vertreten. Von der Berliner Schule findet man außer Knobelsdorff vor allem von Nahl wertvolles Material. Bemerkenswert sind ferner die Meisterrisse der Mainzer Tischlerinnung von 1776—1816. Unter den anonymen Entwürfen aller Gattungen ist reichhaltiges Material für Kirchengestaltung vorhanden. Die deutsche Sammlung schließt mit Zeichnungen des klassizistischen Architekten Andreas Gärtner.

Die französische Abteilung beginnt mit zahlreichen Zeichnungen des J. A. Ducerceau. Die Entwürfe der Louis XIV.-Zeit behandeln vorwiegend die Innendekoration. Besonders gut vertreten ist das 18. Jahrhundert. Aus der Régencezeit sind der umfangreiche Bestand an Arbeiten von Claude Gillot sowie hervorragende Zeichnungen von Oppenort zu nennen. Die Mappen des Louis XV.- und Louis XVI.-Stiles umfassen das ganze Gebiet des Kunstgewerbes und der Architektur. Aus der Zeit des Empire sind vor allem Architekturzeichnungen vorhanden.

Die italienischen Zeichnungen, Entwürfe und Aufnahmen, beginnen mit der zweiten Phase der Hochrenaissance und bringen besonders reiches Material für das 17. und 18. Jahrhundert. Architektur und Baudekor spielen hier eine bevorzugte Rolle. Von Borromini bis zu Piranesi sind viele bedeutende Künstler vertreten. Die Sammlung von Blättern zur Szenengestaltung und Festdekoration kulminiert in den Bibiena und Filippo Juvara. Daneben Entwürfe für kunstgewerbliche Verwendung.

Aus der kleinen Sammlung niederländischer Zeichnungen der Spätrenaissance und des Barock sind die des Vredeman de Vries und Jacob Floris erwähnenswert. —

Alte Gebrauchsgraphik

In den eigentlichen Ornamentstichen erschöpft sich keineswegs die dekorative Phantasie der Kupferstecher und Radierer alter Zeiten. Es lag daher nahe, das Sammelgebiet auf jene Formen dekorativer Graphik auszudehnen, die nicht als Vorlageblätter gemeint, vielmehr zu besonderem Gebrauch, als Einladungskarten, Gedenkblätter, Festkarten, Glückwunscharten, Hochzeitsblätter, Trauervignetten, Diplome, Geschäfts- und Besuchskarten, Exlibris, Flugblätter und Reklamekarten hergestellt wurden, auf jenen Bereich also, das heute mit dem Namen der Gebrauchsgraphik bezeichnet zu werden pflegt.

Buchkunst

Ein besonders reicher Schatz ornamentaler Erfindungen ist in den Holzschnittleisten und -umrahmungen der alten Bücher zu finden. Es wurden daher nicht nur diese in die Sammlung einbezogen, sondern die Geschichte des Buches selbst in Schrift, Druck und Illustration dargestellt. Eine handlich geordnete Sammlung einzelner Buchseiten gibt einen knappen Überblick über die Geschichte der Typographie und Illustration. Sie beginnt mit einigen Proben handgeschriebener und illuminierten Buchseiten des Mittelalters, greift mit persischen Handschriften und Miniaturen nach dem Orient über und reicht mit Proben von Arbeiten moderner Schreibkünstler bis in die Gegenwart, um aber ihre eigentliche Fortsetzung in Druckseiten vor allem des 15. und 16. Jahrhunderts zu finden, die nach Entstehungsorten und Stilgruppen geordnet sind, um die Entwicklung der verschiedenen Druckschriften und Illustrationsarten an typischen Beispielen zu zeigen.

In Ergänzung dieser Sammlung wurde mit der Bibliothek des Architekten Hans Grisebach eine kostbare Sammlung mustergültiger Druckwerke vom 15. bis zum 18. Jahrhundert erworben. Die Eigenart dieser weniger umfangreichen als gewählten Sammlung besteht darin, daß sie wohl als einzige ihrer Art lediglich nach buchgeschichtlichen Gesichtspunkten geordnet ist. So bietet der im Lesesaal ausliegende Katalog ein übersichtlich gegliedertes Material, dem die Geschichte des Buches in allen ihren Verzweigungen unmittelbar abgelesen werden kann.

In der Zeit des wiederauflebenden Interesses an dem schönen Buche lag es nahe, eine Fortsetzung dieser Sammlung bis in die Gegenwart zu versuchen. Ein reichhaltiges Material an Pressendruck und illustrierten Büchern konnte zusammengetragen werden, das allerdings in seiner Zusammensetzung wie jede Sammlung zeitgenössischer künstlerischer

Arbeiten die Spuren des sich wandelnden Geschmacks deutlich zur Schau trägt und der immer unübersehbarer werdenden Menge von Luxusdrucken, die im Laufe der letzten Jahre in vielen Ländern erschienen sind, nicht mehr zu folgen in der Lage gewesen ist.

Wie die Grisebach-Sammlung durch die Sammlung einzelner Buchseiten, so wird die Bibliothek neuzeitlicher „schöner Bücher“ durch eine Sammlung von Einblattdrucken und Musterblättern der neu entstandenen Pressen wie der bedeutendsten Schriftgießereien ergänzt, die ein bequemes Studium der neuen Typen und Druckanordnungen gestattet.

Gebrauchsgraphik und verwandte Gebiete

Eine Fortführung der eigentlichen Ornamentstichsammlung über die Grenze des Empirestiles hinaus ist darum nicht möglich, weil der Gebrauch von Vorlageblättern seit jener Zeit aufzuhören begann. Dagegen sind jene Nebengebiete der Graphik, in denen sich die ornamentale Phantasie der Künstler auszuleben vermochte, auch im 19. Jahrhundert eifrig gepflegt worden, und die Gebrauchsgraphik ist im 20. Jahrhundert sogar zu einem besonders wichtigen Zweige der vielfältigsten Künste geworden.

Innerhalb der Gebrauchsgraphik des 19. Jahrhunderts ist am reichhaltigsten die Berliner Schule vertreten. Es folgen, nach Künstlern oder Städten geordnet, Arbeiten aus dem übrigen Deutschland. Im Gegensatz zu dieser chronologisch-topographischen Gruppierung wird durch eine Reihe von Mappen, die wesentlich Arbeiten Münchner Künstler enthalten, der Renaissancegeschmack der 70er und 80er Jahre gezeigt, zu dem sich der Jugendstil in bewußten Gegensatz stellte. Von ihm bewahrt die Bibliothek besonders reichhaltige Belege in charakteristischen Arbeiten aller wichtigen Persönlichkeiten. Eine dritte umfangreiche Abteilung führt den Titel „Vom Jugendstil zur Neuzeit“. Die letzte Gruppe, bei der auch die Gelegen-

heitsarbeiten der expressionistischen Maler eingereiht sind, umfaßt im wesentlichen Künstler, die erst nach dem Kriege hervorgetreten sind und die neuesten Tendenzen vertreten.

Während die Arbeiten aus Österreich und der Schweiz als Produkte des deutschen Kulturgebietes jeweils an die deutschen Gruppen angeschlossen sind, werden die übrigen Länder gesondert behandelt.

Eine umfangreiche Sammlung künstlerischer Plakate vor allem aus den Anfängen der Bewegung wird in eigenen Mappen verwahrt.

Die vergleichsweise geringen Bestände von dekorativen Zeichnungen neuerer Künstler sind mit ihren graphischen Blättern vereinigt. Größere Sammlungen von Zeichnungen sind aus den Nachlässen Otto Eckmanns und Joseph Olbrichs der Bibliothek überwiesen worden.

Den Sammlungen gebrauchsgraphischer Arbeiten schließt sich als ein Sondergebiet eine sehr reichhaltige Sammlung von Vorsatzpapieren an, die in der Hauptsache dem 18. Jahrhundert entstammen, mit Proben neuzeitlicher Arbeit aber wiederum bis in die Gegenwart führen. Die Anordnung folgt in ihren Hauptgruppen den technischen Verfahren, die zur Herstellung dieser Papiere benutzt werden.

In einer besonderen Abteilung werden an charakteristischen Proben die verschiedenen Verfahren des Bilddrucks erläutert. Voran stehen die Verfahren der Hand, also Holzschnitt, Kupferstich und Radierung sowie die Lithographie mit allen ihren Abarten.

Es folgen die photomechanischen Reproduktionsverfahren aller Art für ein- und mehrfarbigen Druck.

Angegliedert ist dieser Abteilung eine kleine Sammlung von Silhouetten sowie die Sammlung künstlerischer Photographien, die mit den Arbeiten des Engländers Hill beginnt und bis in die Gegenwart weitergeführt ist.

Japanische Holzschnitte

Endlich besitzt die Staatliche Kunstbibliothek eine nicht sehr umfangreiche, aber gut gewählte und das ganze Gebiet umfassende Sammlung japanischer Farbenholzschnitte. Ihre Anordnung folgt der üblichen Einteilung nach Schulen und Meistern. Sie beginnt mit den Werken der sog. Primitiven, Moronobu, der frühen Torii-Meister Kiyonobu, Kiyomitsu und Masanobu. Gut vertreten ist Harunobu mit einer Reihe seiner zartfarbigen Blätter. Es folgen Koryusai und Buncho sowie die Katsukawa-Schule mit Shunsho und Shigemasa. Mit den Blättern von Kiyonaga, Yeishi und Utamaro wird die klassische Blütezeit des Holzschnitts erreicht. An eine kleine Sammlung der seltenen Blätter Sharakus schließt sich eine große Zahl der meist der Bühnendarstellung gewidmeten Arbeiten Toyokunis. Es folgen die Hauptmeister des 19. Jahrhunderts Hokusai und Hiroshige sowie eine ziemlich umfangreiche Sammlung von Surimonos. Die Sammlung der Einzelblätter wird durch einen ansehnlichen Bestand illustrierter Bücher ergänzt, die nach dem gleichen System geordnet sind.

Der chinesische Holzschnitt ist mit guten Drucken aus den unter dem Namen Zehn bambushalle und Senfkorngarten bekannten Werken vertreten.

Lipperheidesche Kostümbibliothek

In eigenem Raume aufgestellt und hier der allgemeinen Benutzung zugänglich gemacht, stellt die Freiherrlich Lipperheidesche Kostümbibliothek, eine Stiftung des 1906 verstorbenen Verlagsbuchhändlers Franz Freiherr v. Lipperheide, eine wichtige Ergänzung der Bestände der Staatlichen Kunstbibliothek dar. Es sind in dieser Bibliothek die Quellenwerke zur Kostümgeschichte mit den wissenschaftlichen Arbeiten zur Kostümkunde in seltener Reichhaltigkeit vereinigt. Ein ausführlicher Katalog, dessen durch zahlreiche Neuerwerbungen stark erweiterte zweite

Auflage sich zur Zeit in Vorbereitung befindet, gibt über den Inhalt der Sammlung genaue Auskunft. Ihrem Wesen nach scheiden sich die Bestände in mittelbare und unmittelbare Quellenwerke. Zu den ersteren gehören Illustrations- und Abbildungswerke aller Art, in denen Darstellungen von Menschen in den Trachten ihrer Zeit zu finden sind. Von den Bilderhandschriften, Blockbüchern und Wiegendrucken des 15. Jahrhunderts reicht diese Gruppe bis zu illustrierten Büchern und Karikaturensammlungen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts setzen als die ersten unmittelbaren Quellenwerke die eigentlichen Trachtenbücher ein, die im 17. und 18. Jahrhundert ihre Fortsetzung finden, um zuerst von den Pariser Modebildern des 17. Jahrhunderts und seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert von den Modejournalen und Almanachen abgelöst zu werden, die ein reichhaltiges Material zur Geschichte des Geschmacks wie der Kleidung darbieten.

Der Katalog gliedert die gesamte Literatur zur Trachtenkunde, also Quellenwerke sowie kostümgeschichtliche Abhandlungen, zuerst in die großen zeitlichen Hauptgruppen und alsdann nach Ländern und Orten, so daß die Tracht aller Zeiten vom Altertum bis zur Gegenwart und aller Länder von Europa bis nach Asien, Afrika usw. hier studiert werden kann. Der 2. Hauptteil des Kataloges behandelt die Trachten einzelner Stände sowie die für besondere Veranlassungen gebrauchten Kostüme. Es sind hier die weltlichen und geistlichen, die Hof- und Amtstrachten, die Kleidungen der bürgerlichen Stände und endlich die Kriegstrachten, also auch die gesamte Literatur zur Uniformkunde, wieder in Quellenwerken ebenso wie in historisch-wissenschaftlichen Abhandlungen zu finden. Unter den Trachten für besondere Veranlassungen stehen die Festtrachten voran. Es sind hier zahlreiche Werke über Festlichkeiten verzeichnet. Ferner schließen sich die Abteilungen Sport und Spiel, Tafelsitten sowie die Literatur über das

Theaterkostüm an. In sehr vollständiger Reihe sind die Verordnungen über Kleider und Gebräuche gesammelt worden, ferner die Literatur über Mißbräuche der Tracht, in der zahlreiche Karikaturenwerke enthalten sind, endlich Schriften über Herstellung der Kleidung von der Bereitung der Stoffe bis zu ihrer Verarbeitung und die Techniken der verschiedenen zum Schmuck der Kleidung verwendeten Handarbeiten.

Die Anordnung der zahlreichen in Mappen verwahrten Einzelblätter folgt in großen Zügen der Anordnung der Büchersammlung. An den Wänden hängen kostümgeschichtlich interessante Gemälde, deren Reihe vom 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert reicht, in der Hauptsache Bildnisse, die Einzelheiten der Tracht besonders deutlich erkennen lassen.

Die Schrankfenster bieten Gelegenheit zu wechselnden Ausstellungen, in denen das vielseitige Sammelgebiet der Kostümbibliothek dargestellt wird. Ein besonderer Ausstellungsraum ist dem Lesesaal angeschlossen. In monatlich wechselnder Folge werden hier Teile der eigenen Sammlungen des Hauses unter besonderem Gesichtspunkt gezeigt, oder es werden in Leihausstellungen Themen aus dem weiteren Interessengebiet der Bibliothek behandelt. Curt Glaser

Literatur: Katalog der Ornamentstichsammlung des Kunstgewerbe-Museums. Leipzig G. A. Seemann 1894. — Katalog der Freiherrlich von Lippenheideschen Kostümbibliothek. 1. Bd. 1896 — 1901, 2. Bd. 1901 — 1905. Verlag von Franz Lipperheide. —

Für den „Freundeskreis der Staatlichen Kunstbibliothek“ gedruckt wird der „Zuwachs“, der jährliche Verzeichnisse der neuerworbenen Kunstliteratur bringt, außerdem Jahressgaben, in denen besonders kostbare und seltene Folgen von Kupferstichen, Lithographien oder Zeichnungen aus den graphischen Sammlungen in getreuen Nachbildungen veröffentlicht werden.

Zu den wissenschaftlichen Hilfsinstituten der Staatlichen Museen gehören:

1. Das Chemische Laboratorium (auf der Museumsinsel). Seine wissenschaftlichen Leiter und seine Einrichtungen stehen allen Abteilungen zur Verfügung. Hier werden die unentbehrlichen Untersuchungen über Art und Beschaffenheit des Materials der Sammlungsobjekte, über seine Erhaltung bzw. Wiederherstellung gemacht. Darüber hinaus unternimmt das Laboratorium Arbeiten im Interesse der staatlichen Denkmalpflege.

2. Die Gipsformerei (Charlottenburg, Sophie-Charlotten-Straße). Ihre Aufgabe ist, für die Bedürfnisse der Museen und für andere künstlerische und wissenschaftliche Anstalten sowie für das Publikum preiswerte Nachbildungen plastischer Kunstwerke aus den verschiedenen Abteilungen herzustellen. Die Verkaufsstelle der Gipsformerei befindet sich im Sockelgeschoß des Alten Museums (Eingang dem Dom gegenüber).

Die Staatlichen Museen verfügen über folgende Hörsäle und Ausstellungsräume:

1. Der Hörsaal in der Prinz-Albrecht-Straße neben der Staatlichen Kunstbibliothek, in dem in erster Linie die von der Staatlichen Kunstbibliothek organisierten Vorträge und Vortragsfolgen stattfinden.

2. Der Hörsaal des Museums für Völkerkunde (Stresemannstraße), der ausschließlich den Zwecken des Museums und der ihm nahestehenden wissenschaftlichen Vereinigungen dient.

3. Der Hörsaal und zugleich Ausstellungssaal hinter dem Pergamon-Saal auf der Museumsinsel.

4. Die gelegentlich als Ausstellungsräume dienenden Übergänge zwischen Altem und Neuem Museum, Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschem Museum.

5. Der Lichthof im Museum für Völkerkunde II (ehemaliges Kunstgewerbemuseum). Hier finden unter Leitung der Staatlichen Kunstbibliothek wechselnde Ausstellungen künstlerischen oder wissenschaftlichen Charakters statt.

6. Der Weiße Saal im Schloß für besondere Festlichkeiten.

Die Pressestelle (Altes Museum, Eingang Domseite), dient der Verbindung von Publikum und Museen durch Informierung der Presse, durch Werbung mit Druckschriften, Rundfunk und Film.

Die Verwaltungsräume der einzelnen Museumsabteilungen befinden sich in den Abteilungen, die Geschäftszimmer der Generalverwaltung (einschließlich der Kasse der Staatlichen Museen und des Dienstzimmers des Generaldirektors) liegen im Sockelgeschoß des Alten Museums (Berlin C 2, Lustgarten).

INHALT

Vorwort	5
Die Antiken-Abteilung	9
Die Ägyptische Abteilung	31
Das Kupferstichkabinett	53
Die Vorderasiatische Abteilung	83
Die Islamische Kunstabteilung	99
Die Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen	113
Die Gemäldegalerie	137
Das Münzkabinett	163
Die Museumsbibliothek	181
Das Zeughaus	189
Das Schloßmuseum	215
Die Abteilung der Asiatischen Sammlungen	244
Abteilung der Amerikanischen, Afrikanischen und Ozeanischen Sammlungen mit Forschungs- und Lehrinstitut	267
Vor- und frühgeschichtliche Abteilung	283
Staatliche Sammlung für deutsche Volkskunde	299
Die Staatliche Kunstbibliothek	313

WICHTIGE KUNSTPUBLIKATIONEN

JULIUS MEIER-GRAEFE, Corot

Mit 153 Lichtdrucktafeln. Format 27:34 cm. In Ganzleinen M. 100.—. In Ganzleder (50 Exemplare) 250.—

JOACHIM GASQUET, Cézanne

Mit 48 Lichtdrucktafeln. Format 25:33 cm. Numerierte Auflage von 500 Exemplaren. In Ganzleinen M. 70.—

EMIL WALDMANN, Wilhelm Leibl

Mit 260 Abbildungen und einem Oeuvre-Katalog. Format 23,5:30,5 cm. In Halbpergament M. 120.—

GOTTHARD JEDLICKA, Toulouse-Lautrec

Mit 157 Abbildungen und 7 Farbtafeln. Nr. 1—100 in Ganzpergament M. 100.—, Nr. 101—1000 in Ganzleinen M. 50.—

JAKOB ROSENBERG, Jacob van Ruisdael

Mit 112 Lichtdrucktafeln und einem Oeuvre-Katalog. Numerierte Auflage von 360 Exemplaren. In Ganzleinen M. 150.—

MAX J. FRIEDLÄNDER, Albrecht Altdorfer

Mit 111 Abbildungen. In Ganzleinen M. 18.—

KARL SCHEFFLER, Menzel

8.—11. Tausend. Mit 130 Abbildungen. In Ganzleinen M. 12.—

KARL SCHEFFLER, Die Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Malerei und Plastik.

Band I: M. 35.—, 38.—, 44.—. Band II: M. 28.—, 31.—, 37.—

CHINESISCHE KUNST

200 Hauptwerke der Chinaausstellung Berlin 1929. Nr. 1—50 in Ganzleder M. 375.— (vergriffen). Nr. 51—300 in Ganzleinen M. 300.—

Verlangen Sie ausführliche Einzelprospekte!

BRUNO CASSIRER VERLAG / BERLIN W 35

Schloß Monbijou mit Hohenzollern
enthält historisch und künstlerisch wertvolles
des kurbrandenburgisch-preussischen Hau-

Siegessäule, Platz der Republik, neu
1873 eingeweiht. Besteigung von 7-10 Uhr.

Staatl. Porzellan-Manufaktur, Be-
räume: Leipziger Straße 2 und Wegeler-
Keramische Sammlung: Wegelerstraße

Staatsbibliothek, Preussische, Unter-
den Linden 9-21 Uhr. Besichtigung von 10-12 Uhr.

Neue Synagoge, Oranienburger-
vorstadt 10-12 Uhr und nachm.

Technische Hochschule mit ihren
Berliner Straße 171. Sammlungen si-

Treptow-Sternwarte, Alt-Treptow
von 14-23 Uhr, im Winter von 14-20 Uhr
ist täglich von 14-20 Uhr zu besichtig-
en. Dir. Dr. Archenhold astronomisch
und Dreißigern; außerdem finden je-
den 8 Uhr und jeden Sonntag um 16, 18
Uhr Filmvorträge statt. Eintrittspreise: Be-
sonderheit, Führung durch das Astronomi-
um und Filmvorträge 0,75, 1, 2, 3, 4

Universität, 1754-1764 von Bou-
sewin erbaut, seit 1810 Universität,
Universität die Denkmäler antiker (griechi-
scher), Eingang Dorotheenstraße. Ge-
öffnet Dienstag von 10½-13½ Uhr.

Viktoriapark, am Kreuzberg, mit 2
des früheren Oberbürgermeisters Rob-
ert Moritz Arndt, Heinrich v. Kleist, Theodor
von Schenkendorf und Ludwig Uhland
das Bildwerk „Ein seltener Gang“.

Zoologischer Garten, Kurfürstenda-
m 7 bis 22 bzw. 23 Uhr, im Winter von 19
Uhr.

Alt-Berlin: Am Krögel, Mollent-
haus Peek & Cloppenburg.

Potsdam

Am Lustgarten: Stadtschloß.

Am Alten Markt: Nikolaitirche,

Garnisonkirche (Ruhestätte Fried-

richsriedenskirche, am Eingang zum

Schloß Sanssouci mit Terrasse und
Mühle.

Orangerie (Aussicht von den Tü-

Neues Palais. Marmorpalais,

D-Adolf Schmoll gen. Eisenwert
Stud. phil.

Berlin Charlottenburg 6, Friedbergstr.
76.



02SE4000

P
02

SE
4000

Lutherdenkmal vor der Marienkirche auf dem Neuen Markt. Nebenfiguren: Ulrich v. Hutten, Franz v. Sickingen, Melanchthon und Bugenhagen, außerdem zwei Gruppen Spalatin m. Reuchlin und Jonas mit Cruciger.

St. Marienkirche, Marienkirchhof, am Neuen Markt, schon 1292 erwähnt. Turm von Boumann in eigenartiger Gotik 1790 erbaut, 1818 erneuert, 1893–1894 nach den Entwürfen des Stadtbaurats Blankenstein umgebaut. Im Innern: Marmorkanzel von Schlüter, der eherner Taufstein von 1473, erst 1860 wieder aufgefundenen Totentanz und das Marmordenkmal des Feldmarschalls v. Sparr. Vor der Kirche ein steinernes Sühnekreuz zum Gedächtnis des 1325 erschlagenen Probstes Nikolaus von Bernau. Besichtigung: wochentags 12–13 Uhr; Eingang durch Portal III.

Mausoleum, Charlottenburg, Schloßpark.

Märchenbrunnen am Friedrichshain.

Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms des Großen, nach Prof. Reinhold Begas, enthüllt am 22. März 1897, Schloßfreiheit.

Nationaldenkmal, zur Erinnerung an die Befreiungskriege errichtet, auf dem Kreuzberg im Viktoriapark.

Nationalkriegerdenkmal (Invalidensäule), Invalidenpark. Besichtigung: täglich von 10–12 und 16–19 Uhr.

Nikolaikirche, an der Poststraße, die älteste Kirche Berlins, 1223 geweiht, Besichtigung und Führung jeden 2. Donnerstag im Monat, abds. 20 Uhr.

Opernhaus, Kaiser-Franz-Josef-Platz.

Palais Kaiser Wilhelms I., Unter den Linden 37. Besichtigungszeiten: im Sommer werktags $\frac{1}{2}10$ – $\frac{1}{2}18$ Uhr, Sonntag $\frac{1}{2}14$ – $\frac{1}{2}18$, im Winter werktags $\frac{1}{2}10$ – $\frac{1}{2}16$, Sonntag $\frac{1}{2}12$ – $\frac{1}{2}16$ Uhr.

Parochialkirche, Klosterstraße, zwischen Nr. 67 und 68, 1695–1703 in Form eines griechischen Kreuzes von Grünberg erbaut. Besichtigung nach Meldung beim Küster, Klosterstraße 65–67. Friedrich Wilhelm I. schmückte den 1713 nach Gerlachs Entwurf errichteten Turm mit einem Glockenspiel aus Bronze (Gießer Jan Albert de Grave, Amsterdam), das seit 1. Januar 1715 ertönt. Mechanisches Spiel: um halb und voll jeder Stunde je ein Choral, um $\frac{1}{4}$ und $\frac{3}{4}$ je eine Variante; Manualspiel: jeden Sonntag und 1. Feiertag von 13–13 $\frac{1}{2}$ Uhr; wird mehrmals in der Woche auf Rundfunk übernommen.

Gedenktafel am Hause Beek & Cloppenburg, Tiedt, Ludwig, Dichter, † 1853, seit 1881, C 19, Kollstraße 2, Ecke Gertraudenstraße.

Planetarium am Zoologischen Garten. 3mal täglich Vorführung.

Reichstagsgebäude, Am Platz der Republik. Besichtigungen: 1. an Wochentagen: a) wenn Plenarsitzungen des Reichstages stattfinden, 9 Uhr, b) wenn keine Plenarsitzungen stattfinden, 14 Uhr; 2. an Sonntagen, 13 Uhr.

Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, Kurfürstenbrücke, von Schlüter modelliert, 1703 enthüllt.

Reiterstandbild Friedrichs des Großen, Unter den Linden, von Rauch modelliert, 1851 enthüllt.

Reiterstandbild Friedrich Wilhelm III., Lustgarten, von Wolff modelliert, am 16. Juni 1871 enthüllt.

Reiterstandbild Friedrich Wilhelm IV., auf der Freitreppe der Nationalgalerie, von Calandrelli, am 10. Juni 1886 enthüllt.

Schauspielhaus, staatlich, 1819–1821 im griechischen Stil von Schinkel an Stelle des 1817 abgebrannten erbaut.

Schloß Charlottenburg, Am Luisenplatz. Besichtigungszeiten: im Sommer wochentags $\frac{1}{2}10 - \frac{1}{2}18$ Uhr, Sonntags $12 - \frac{1}{2}18$ Uhr; im Winter wochentags $\frac{1}{2}10 - \frac{1}{2}16$ Uhr, Sonntags $\frac{1}{2}12 - \frac{1}{2}16$ Uhr.

Schloß Monbijou mit Hohenzollernmuseum, am Monbijouplatz, enthält historisch und künstlerisch wertvolle Gegenstände aus der Geschichte des kurbrandenburgisch-preussischen Hauses Hohenzollern.

Siegessäule, Platz der Republik, nach Strads Entwurf, am 2. Sept. 1873 eingeweiht. Besteigung von 7-19, Winter von 8-17 Uhr.

Staatl. Porzellan-Manufaktur, Berlin, Ausstellungs- und Verkaufsräume: Leipziger Straße 2 und Wegelstraße 1, am Bahnhof Tiergarten. Keramische Sammlung: Wegelstraße 1, werkt. von 9-14 Uhr geöffnet.

Staatsbibliothek, Preussische, Unter den Linden 38. Geöffnet: werkt. von 9-21 Uhr. Besichtigung von 10-12 Uhr.

Neue Synagoge, Oranienburger Straße 30. Besichtigung: täglich vormittags von 10-12 Uhr und nachmittags von 14-16 Uhr.

Technische Hochschule mit ihren Sammlungen, Charlottenburg, Berliner Straße 171. Sammlungen siehe unter Museen.

Treptow-Sternwarte, Alt-Treptow 1. Geöffnet: im Sommer täglich von 14-23 Uhr, im Winter von 14-22 Uhr. Das Astronomische Museum ist täglich von 14-20 Uhr zu besichtigen. Jeden Dienstag, 20 Uhr, hält Herr Dr. Archenhold astronomische Vorträge mit zahlreichen Licht- und Drehbildern; außerdem finden jeden Mittwoch und Sonntagabend um 8 Uhr und jeden Sonntag um 16, 18 und 20 Uhr gemeinverständlich Filmvorträge statt. Eintrittspreise: Beobachtung mit dem großen Fernrohr 1 RM., Führung durch das Astronomische Museum 0,50 RM., Lichtbilder und Filmvorträge 0,75, 1, -, 2, - und 3, - Reichsmark.

Universität, 1754-1764 von Boumann sen. als Palais des Prinzen Heinrich erbaut, seit 1810 Universität, Kaiser-Franz-Josef-Platz. Vor der Universität die Denkmäler antiker (griechischer und römischer) Kunst. Universität, Eingang Dorotheenstraße. Geöffnet: Sonntag von 10-13 Uhr, Dienstag von $10\frac{1}{2} - 13\frac{1}{2}$ Uhr.

Viktoriapark, am Kreuzberg, mit Wassersturz. Im Park das Denkmal des früheren Oberbürgermeisters Robert Zelle, die Hermen von Ernst Morik Arndt, Heinrich v. Kleist, Theodor Körner, Friedrich Rückert, Max von Schenkendorf und Ludwig Uhland, sowie am Fuße des Wasserfalls das Bildwerk „Ein seltener Fang“.

Zoologischer Garten, Kurfürstendamm 9. Geöffnet: im Sommer von 7 bis 22 bzw. 23 Uhr, im Winter von 9 bis Dunkelheit. Schluß der Tierhäuser 19 Uhr.

Alt-Berlin: Am Krögel, Molkenmarkt, Potristraße, am Geschäftshaus Peet & Cloppenburg.

Potsdam.

Am Lustgarten: Stadtschloß.

Am Alten Markt: Nikolaikirche, Rathaus, Palast Barberini.

Garnisonkirche (Ruhestätte Friedrichs des Großen).

Friedenskirche, am Eingang zum Park von Sanssouci.

Schloß Sanssouci mit Terrasse und davorliegender Fontäne. Historische Mühle.

Orangerie (Aussicht von den Türmen).

Neues Palais. Marmorpalais, Schloß Babelsberg.