



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gesamtführer / Staatliche Museen zu Berlin

Staatliche Museen zu Berlin

Berlin, 1930

Die Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen

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

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 Samarrafund 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 Kunstschaffens. 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 Verkündigung (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 er 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

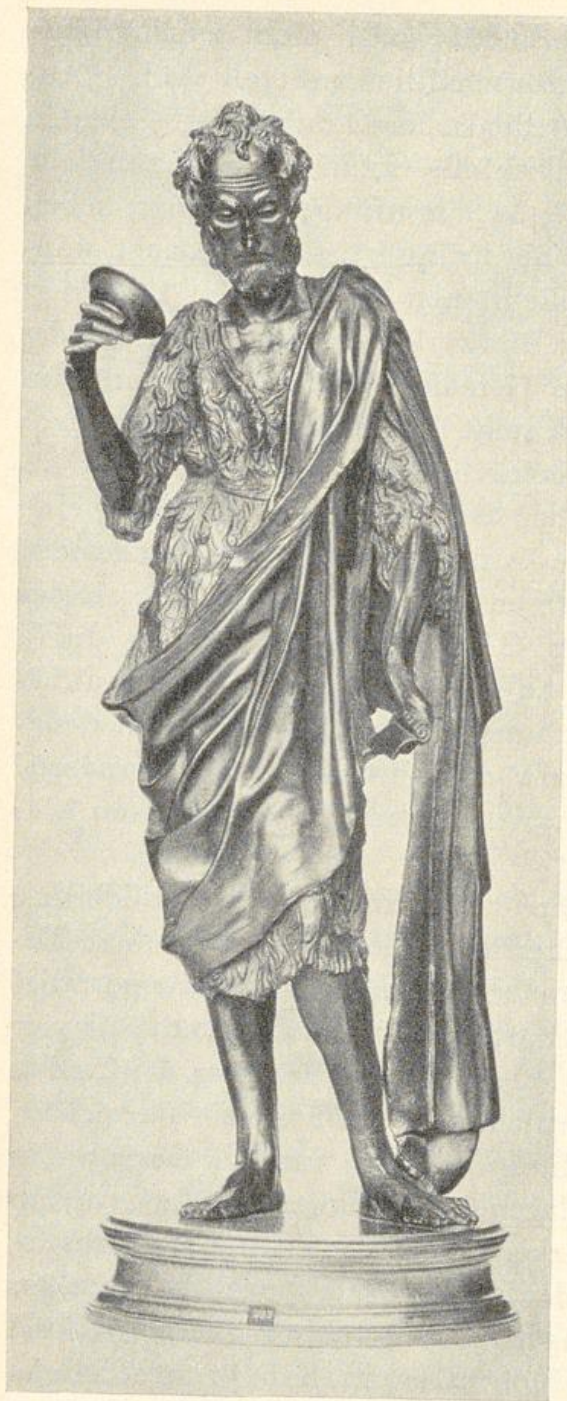


Abb. 33. Donatello: Bronzestatue Johannes des Täuflers. Florenz, um 1430

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

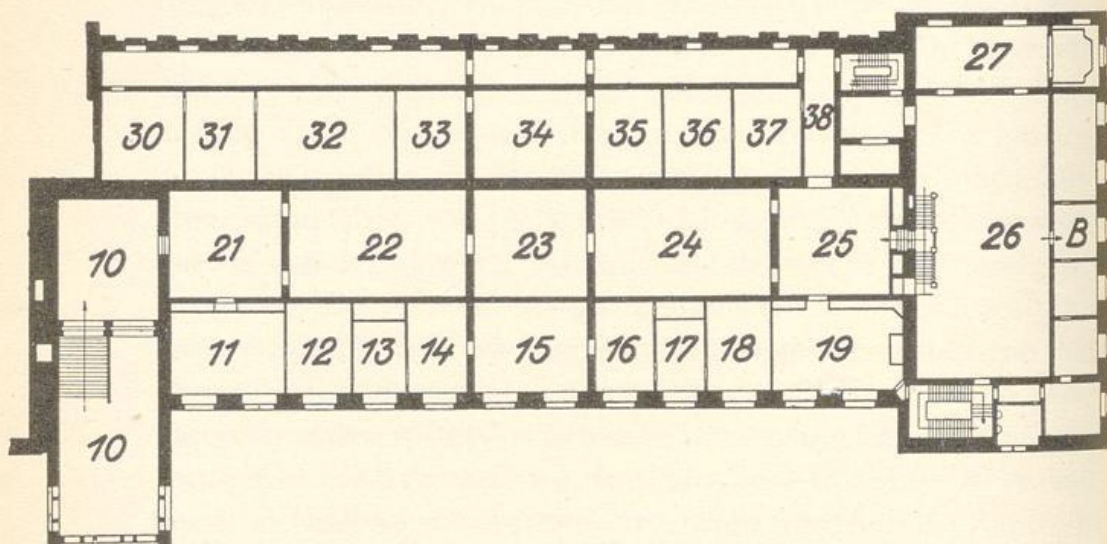


Abb. 35. Jesus und Johannes, Holzgruppe vom Bodensee. Anfang 14. Jahrhundert

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

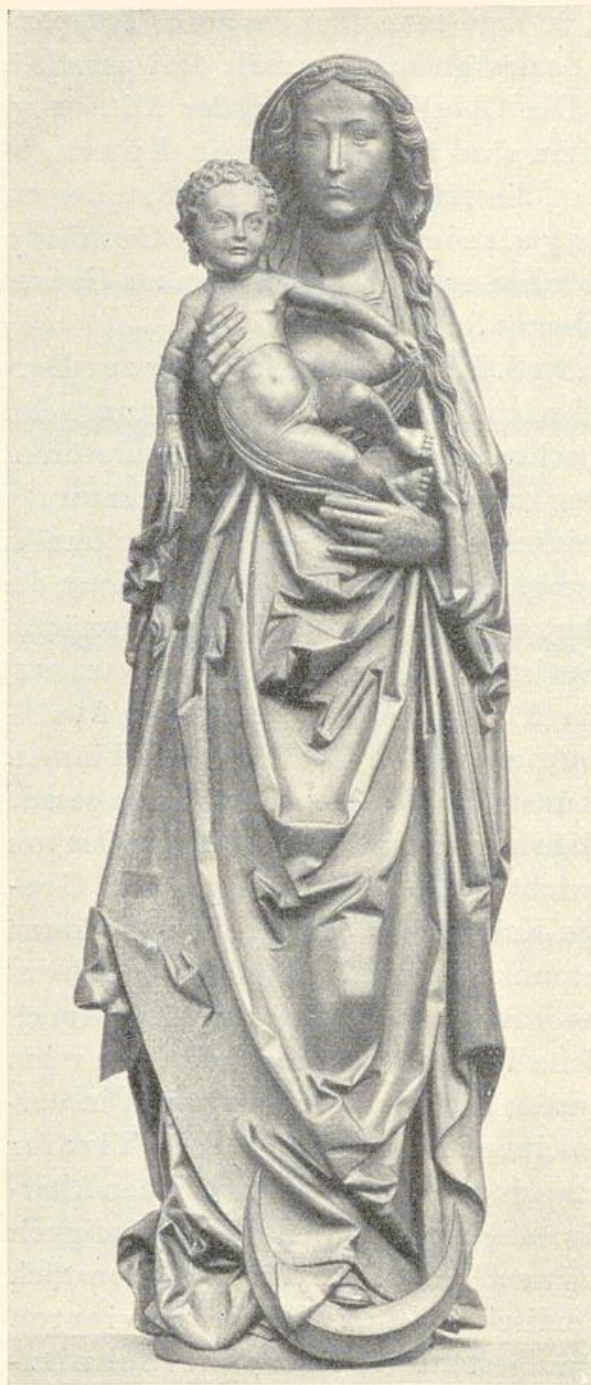


Abb. 36. Tilman Riemenschneider:
Holzstatue der Maria. 16. Jahrhundert.

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 Elfenbein-bildwerke. 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