

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

60. JAHRGANG September/Oktober 2007 HEFT 9/10

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Sammlungen

Das wiedereröffnete Bode-Museum in Berlin

Von den Bauten der Museumsinsel war das ehemalige Kaiser Friedrich Museum, das seit 1957 Bode-Museum heißt, im Krieg am wenigsten beschädigt worden. Noch acht Jahre nach der Wende waren hier die in Ost-Berlin verbliebenen Teile der Skulpturensammlung, der Gemäldegalerie, des Ägyptischen Museums, der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung, des Museums für Ur- und Frühgeschichte sowie die Papyrus-Sammlung und das Münzkabinett untergebracht. Erst 1997 wurde eine Generalsanierung des Gebäudes in Angriff genommen, um Schäden zu beseitigen, spätere Entstellungen der originalen Bausubstanz wie Übermalungen nach denkmalpflegerischen Grundsätzen rückgängig zu machen und die Innenräume den derzeitigen Standards für Klimatisierung und Beleuchtung anzupassen. Der damalige, an der Museumsinsel wenig interessierte Generaldirektor hatte andere Prioritäten gesetzt und damit die Chance verpaßt, durch ein Engagement für diesen einzigartigen Komplex die Wiedervereinigung, nicht nur der Sammlungen, zu befördern. Der 1898-1904

nach Plänen von Eberhard von Ihne unter starker Einflußnahme von Wilhelm von Bode errichtete Bau wird heute als Denkmal des späten Historismus in allen Einzelheiten nicht nur respektiert, er wird sogar gefeiert.

Nach Abschluß der Sanierung 2005 begann die Einrichtung der 66 Ausstellungsräume, von denen vier von der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung und sechs ganz neu gestaltete vom Münzkabinett genutzt werden. In den übrigen Räumen sind die nach mehr als sechzigjähriger Trennung wiedervereinten Schätze der Skulpturensammlung in vorher nie gesehener Fülle vereinigt, obwohl im Krieg zahlreiche Werke zerstört worden sind. Den Besucher erwarten ungefähr 1700 ausgestellte Werke, nicht gerechnet die ungezählten Münzen und Medaillen. Die Kataloge der Nachkriegszeit belegen, daß mit dieser großen Zahl der Bestand an qualitätvollen Werken keineswegs erschöpft ist. Viel Bedeutendes, dort der Abbildung für würdige Befundenes befindet sich in den Depots.

Seit der Wiedereröffnung des Hauses am 17. Oktober 2006 ist der Andrang des Publikums immer noch sehr stark. Man möchte von einem Hunger nach Begegnung mit alter Kunst sprechen, was um so erstaunlicher ist, als eine nur durch 100 Gemälde aufgelockerte, sonst reine Skulpturenpräsentation – einzigartig in ihrer Breite – große Anforderungen an das Konzentrationsvermögen stellt. Aus diesem überraschenden Besucherinteresse nicht nur wirtschaftliches Kapital zu schlagen und es als Selbstdarstellungsmittel zu benutzen, sondern es im Sinne der Gründungsidee der Berliner Museen durch klug eingesetzte Museumspädagogik für die Zwecke einer möglichst breiten Bildung und der allgemeinen Hebung des kulturellen Niveaus zu nutzen, ist die große Zukunftsaufgabe des Hauses. Außer auf Vermittlung des ästhetischen Genusses, der durch wissenschaftliche Information gesteigert werden kann, kommt es dabei wesentlich auf die Entwicklung des historischen Bewußtseins an. Das Baudenkmal des Historismus ist selber historisch geworden. Uns trennt von ihm eine hundertjährige katastrophenreiche Geschichte. Wir können das Haus mit seinen Triumphgebärden und seiner schrankenlosen Hohenzollernverherrlichung nicht mehr wie der Besucher vor 1918 erleben, obgleich der Wilhelminismus im Neuen Berlin durchaus seine Nachahmer findet. Stand damals dem Überblick über eine mehr als tausendjährige Geschichte der abendländischen Kunst nur die Erfahrung der eigenen Gegenwart mit dem Gefühl einer großartigen, verheißungsvollen, von starken politischen Kräften getragenen Entwicklung gegenüber, so wird der heutige Besucher, wenn er nicht bloß flanierend wie in einem Warenhaus durch die Säle geht, mit drei Zeiträumen konfrontiert, dem in den ausgestellten Werken repräsentierten, der Epoche, die das Gebäude einschließlich der Reste Bodescher Inszenierungskunst veranschaulicht, und der Gegenwart im langen Schatten der Zerstörungssorgen des 20. Jh.s. Und wo in der Welt ist es

möglich, in einem Museum ein byzantinisches Elfenbein und einen vorbeifahrenden ICE mit einem Blick zu erfassen? Schließlich meldet sich die Gegenwart laut in den Zutatzen des Architekten Heinz Tesar zu Wort, in den von ihm neu gestalteten Räumen sowie in seinen kriegsschiffgrau gestrichenen Eisensockeln und plumpen Vitrinen. Dieser Dreiklang der Geschichte ist kein harmonischer. Er weckt das Denken und schärft den Blick.

Die Anpassung der Sammlung an die Architektur war nicht ohne Kompromisse möglich, die nicht jeden befriedigen können. Ein besonderes Problem stellt die Nutzung der für Gemälde bestimmten Räume mit Oberlicht im Obergeschoß für Skulpturen dar. Das fehlende Seitenlicht stellenweise durch scharfes, dramatisierendes Scheinwerferlicht zu ersetzen, wirkt manchmal eher störend. Der Gesamteindruck des Hauses läßt die bei der Einrichtung ausgetragenen Meinungsverschiedenheiten nicht nur zwischen dem Architekten und den Wissenschaftlern, sondern auch unter diesen spüren. Die Restauratoren, an ihrer Spitze Bodo Buczynski, hatten erheblichen Widerstand gegen die Absicht des Architekten zu leisten, der zum Beispiel in die Wände der Basilika Fenster brechen wollte. Die überaus schwierige Gesamtkonzeption für die Verteilung der Sammlungskomplexe im Gebäude ist das Verdienst von Hartmut Krohm. Das Ergebnis stellt sich in – bis auf wenige Ausnahmen – durchweg gut ausbalancierten Räumen dar, wobei im einzelnen ihre befriedigende Wirkung den jeweils zuständigen Fachreferenten zu verdanken ist. Insgesamt verdient die erbrachte Leistung großen Respekt, über die übliche Eröffnungseuphorie hinaus.

Noch ehe man den Eingangsraum und das prunkvolle Treppenhaus betritt, wird man durch den Anblick der auffallend flachen, von einer Balustrade bekronen Kuppel, einem unmißverständlichen Sanssouci-Zitat, auf die Botschaft eingestimmt, die einst die großartige Mittelachse des Baues, das Rückgrat des

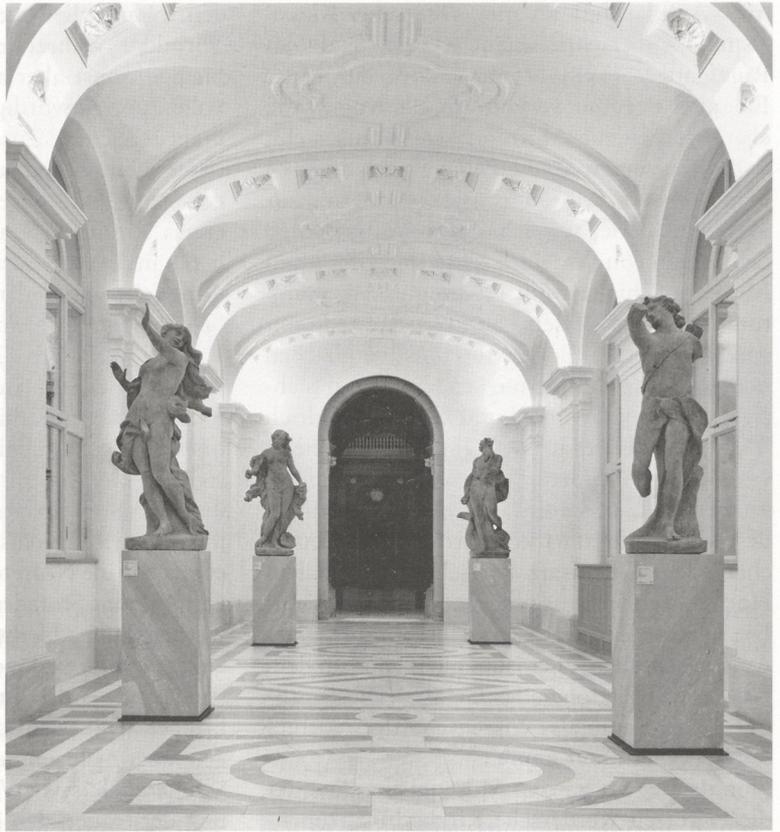


Abb. 1
 Berlin, Bode-Museum,
 Kamecke-Saal
 (Museum, B 559,
 A. Voigt)

Ganzen, vermitteln sollte, die Verherrlichung des Hauses Hohenzollern. In der großen Rotunde des Treppenhauses ist die Verschmelzung von Barock und Neobarock zu erfahren, der Brückenschlag vom Großen Kurfürsten in der Gestalt der Kopie von Schlüters Reiterdenkmal (auf dem originalen Sockel) zu Kaiser Wilhelm II. Es ist der Beginn der grandiosen Ouverture für das Ganze. Dann aber klagen in dem nun folgenden »Kamecke-Saal« (Abb. 1) die vier verstümmelten Attikafiguren Schlüters (von ursprünglich acht) von seinem zerstörten Landhaus Kamecke die Barbarei des 20. Jh.s an, die nicht in räumlicher und zeitlicher Ferne, sondern an Ort und Stelle vor nur zwei Generationen stattgefunden hat. Hier kann dem Besucher bewußt werden, daß alles im

Haus Versammelte Strandgut von Geschichtsprozessen ist und sich ursprünglich an anderen Orten befunden hat. Das zu grelle Licht mindert die Wirklichkeitserfahrung dieses Ensembles, über das danach die weitgehend nach Bodes Konzept wieder ausgestattete sogenannte Basilika mit seiner raffinierten Inszenierung der italienischen Hochrenaissance hinwegtäuscht. Die triumphale Achse endet mit der zweiten Rotunde des kleineren Treppenhauses, in dem die Kopie von Schadows Stettiner Denkmal Friedrichs des Großen im Kreis der originalen Marmorstatuen seiner Feldherren zugleich mit dem Ende der im Museum vorgeführten Entwicklung den Beginn der Berliner Bildhauerschule verkündet. Wer hinaufsteigt und von hier den besser

mit »Aufklärung« als mit »Deutscher Klassizismus« überschriebenen letzten Saal des Rundganges (258) betritt, wo in der Mitte Emanuel Bardous verwitterte, als Kunstwerk eher bescheidene Marmorbüste Kants steht, wird mit seinen Gedanken zu den anderen Häusern der Museumsinsel wandern, zur Nationalgalerie, wo Schadows Grabdenkmal des Grafen von der Mark steht, und zum Alten Museum Schinkels mit seinen antiken Skulpturen. Er wird dessen Pantheon-Rotunde mit den beiden des Bode-Museums vergleichen und die Entfernung ermessen, die in nur siebenzig Jahren von Schinkel und Gustav Friedrich Waagen zu Eberhard von Ihne und Wilhelm von Bode geführt hat. Die beiden Treppenhäuser des Bode-Museums, die mit der Rotunde des Alten Museums konkurrieren, verdeutlichen den Gegensatz zwischen nationalem Hochgefühl und weitgespannter Weltsicht. Die spätere Zeit hat hier selbstbewußt einen Aufstieg gesehen, aber ist es nicht eher ein dem Fluß der Spree folgendes Gefälle? Die Kultfigur Bode kann als Wissenschaftler Vorbild sein, als Charakter kaum.

Nur als Teil der ganzen Museumsinsel, zu der die Friedrich-Werdersche Kirche hinzuzunehmen ist, läßt sich die Substanz des Bode-Museums wirklich verstehen, und als Weltkulturerbe ist der Museumskomplex nicht zuletzt deswegen 1999 ausgezeichnet worden, weil er in einzigartiger Weise die Entwicklung des Museumsgedankens im 19. und frühen 20. Jh. spiegelt.

Ist der Abstand des frühen vom späten 19. Jh. groß, so ist er weitere hundert Jahre später gewaltig. Er fordert vom Besucher eines Museums, in dem dieser fast ausschließlich mit Menschenbildern konfrontiert wird, ein hohes Maß von Einsicht. Anders als in Sammlungen von Gemälden alter Meister, wo immer auch erzählerische Momente den Betrachter abwechslungsreich unterhalten, erheben insbesondere die aus Kirchen stammenden Werke den Anspruch, sie als das, was sie einmal waren, nämlich als ethische Appelle zu würdi-

gen. Namentlich die großen Statuen sind als Vorbilder wahrzunehmen: Christus, Maria, Heilige, sonst aber antike Götter und machtvolle, porträtwürdige Persönlichkeiten. Aus ursprünglichen Zusammenhängen herausgerissen, nicht selten beschädigt, ja verstümmelt, geben die Skulpturen mehr als die Gemälde etwas von ihren Schicksalen preis und appellieren in der musealen Vereinzelnung um so eindringlicher, bisweilen anklagend.

Bei der Dangelshheimer Maria, die heute als Werk des Nicolaus Gerhaert van Leyden gilt, vermittelt die Aufstellung in der Mitte eines intimen runden Kabinetts (136) etwas von der ursprünglichen religiösen Aura. Dennoch fröstelt sie hier. Sie spricht das Publikum durch ihren Liebreiz in besonderem Maße an, und mit ihr wird intensiv geworben. Ob sie so etwas wie die Nofretete, der höchst erfolgreich vermarktete Star des Ägyptischen Museums, werden kann, bleibt abzuwarten. Richtig ist es, die Hauptwerke der Sammlung durch entsprechende Aufstellung dem Besucher nahezubringen. Das ist in den meisten Fällen gelungen, aber nicht immer.

Schmerzlich ist die Verbannung des Kruzifixes und der trauernden Maria aus der Naumburger Moritzkirche, Hauptwerken der obersächsischen Skulptur von etwa 1220, in einen neu geschaffenen Doppelraum im Souterrain (02/03; *Abb. 2*), in der beklemmenden architektonischen Wirkung eine Mischung aus Krypta und Krematorium. Zusammen mit den Propheten von der Trierer Liebfrauenkirche gehören die Werke in den Raum mit der Empore aus Gröningen (141), den man durch ein oberfränkisches Portal des 13. Jh.s betritt. Der Kopf des Kruzifixus ist immerhin 1956 als Titelbild für ein Bildheft der Ost-Berliner Skulpturensammlung gewählt worden! Ebenso deplaziert ist im Untergeschoß, das nur wenige Besucher betreten, die hochbedeutende Madonna des Presbyter Martinus. Sie müßte einen zentralen Platz im Raum mit der frühmittelalterlichen Kunst Italiens (108, vgl. *Abb. 4*) einnehmen.



Abb. 2
 Berlin, Bode-Museum,
 Raum 02/03
 (Museum, B1013,
 A. Voigt)

Vollends schockierend ist ein unnummerierter, noch einige Stufen tiefer liegender Raum von brutaler, kalter Wirkung mit vier, freilich nicht überragenden Werken der Grabplastik (Abb. 3), einem den »modernen« Besucher nicht besonders ansprechenden, aber überaus wichtigen Gebiet. Es handelt sich um die liegenden Grabfiguren eines Paares (Spanien, Mitte 14. Jh.), zwei etwa gleichzeitige Grabsteine aus Boppard und den Kopf einer Äbtissin (Frankreich, um 1450), der in geradezu makabrer Weise auf einem glatten schwarzen Tisch aufgeklebt ist. Hier endet ein Fahrstuhl, und hier soll auch die sogenannte Archäologische Promenade münden, von der nach dem gebotenen Beispiel architektonisch das Schlimmste zu befürchten ist, ganz abgesehen von den statischen Gefährdungen und der Idee eines Schnelldurchlaufes durch die Kunstgeschichte der Antike. Wer die Unterwelt wahrnimmt, weiß die Ihnesche Architektur zu schätzen. Der Raum im Souterrain könnte, entsprechend verändert, die jetzt im Saal mit der Gröninger Empore (141) befindliche »Schatzkammer« aufnehmen, in der jetzt, ungegliedert durch architektonische Unterteilungen, in Vitrinen vereint, etwa 120 Kostbarkeiten aus

einem Jahrtausend von byzantinischen Elfenbeinen bis zu Kleinskulpturen der Zeit um 1500 vereint sind, die auch in Kabinetten des Obergeschosses gut aufgehoben wären.

Im Erdgeschoß ist die Orientierung leicht. Durch das nur in Teilen originale eingebaute Apsismosaik aus Ravenna ist die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung auf die Räume an der Spreeseite festgelegt. Die Objekte ganz unterschiedlicher Größe sind in etwas gedrängter Fülle präsentiert (110, 113-115). Daran schließt sich der übersichtlich gestaltete lichte Saal mit der italienischen Skulptur des frühen Mittelalters an (108; Abb. 4). Höhepunkte sind, trotz zum Teil schwerster Beschädigung, Werke von Nicola und Giovanni Pisano sowie von Arnolfo di Cambio, dessen Marientod seit 1945 nur noch ein Fragment ist. Die übrigen Räume an der Spreeseite enthalten deutsche und einzelne französische Skulpturen der Gotik. Auch hier werden Fragmente von Werken, die bis 1945 vollständig erhalten waren, gezeigt, so die beiden Köpfe des Prager Vesperbildes (auf unschönem Gestänge) oder die Reste der Kreuztragung aus Lorch. Der Saal 111 (Abb. 5), den man von der Apsis der Basilika aus betritt, wird als

Beginn der Skulpturensammlung erlebt, die chronologisch indes im Souterrain beginnt. Hier stehen die große Pariser Madonna von etwa 1330 und zwei eine Generation frühere Madonnen aus Lothringen, die Christus- und Johannes-Gruppe aus Sigmaringen (?) und, raumbherrschend, der große Mindener Flügelaltar von etwa 1420, dessen fast zweihundert Jahre ältere Predella in diesem Saal noch die Verbindung zur Romanik herstellt.

Es ist nicht immer leicht, die lokalen Schulen mit ihren ausgeprägten Stilmerkmalen, Zeugnis des spannungsvollen Wachstumsstrebens der konkurrierenden Regionen, zusammenzusehen. Die oberrheinischen Werke z. B. sind über mehrere Räume verteilt. Die der Orientierung dienenden Raumüberschriften treffen manchmal nicht das tatsächlich Gezeigte. So figuriert ein Erfurter Relief ebenso wie ein großer Augsburger Flügelaltar der Gemäldegalerie unter »Alpenländer, spätes Mittelalter« (106). Diese Beispiele sind indes nur Belege für die kaum zu überwindenden Schwierigkeiten, Kunstgeschichte mit originalen Beispielen zu schreiben und eine so umfangreiche Sammlung unter ästhetischen, topographischen und ikonographischen Gesichtspunkten sowie solchen des Materials und des Formats zu ordnen. In den Kabinetten des Obergeschosses trifft man bei der Kleinplastik auf die gleichen Schulen wie im Untergeschoß. Der Besucher benötigt ein vorzügliches Bildgedächtnis, um die Zusammenhänge zu sehen, und nur durch wiederholtes Studium kann er sich einen Überblick verschaffen. Die fünf Skulpturen Berninis z. B. finden sich, begründet, an drei verschiedenen Stellen (132, 134, 249).

So sehr man sich bemüht, ein Bild von der Kunstleistung einer Stadt oder einer Region aus verstreuten Einzelwerken zu gewinnen, man stößt dann doch bisweilen auf Lücken in der so reichhaltigen Sammlung. Was das mittelalterliche Köln und was Nürnberg oder Lübeck um 1500 waren, wird garnicht oder kaum anschaulich, im Unterschied zur Kunstblüte in Florenz oder Venedig.

Die Kunstgeschichte ist ihrer Natur nach ein Labyrinth, dessen Durchdringung Anstrengung erfordert, und sie in einer »Promenade« leicht konsumierbar zu machen, heißt, sie zu verfälschen, aber man sollte dem Besucher einen Ariadnefaden in Gestalt eines Kataloges oder mindestens eines Verzeichnisses der ausgestellten Werke an die Hand zu geben, damit er einen Überblick gewinnt.

Überhaupt wird es eine Aufgabe sein, durch gut geschriebene Publikationen, auch zu Einzelwerken oder Werkgruppen, den Reichtum der Sammlung in der Tiefendimension zu erschließen. Der kleine Prestel-Museumsführer, der 243 Werke beschreibt und klein abbildet, zur Zeit das einzige Hilfsmittel dieser Art, erläutert keine Zusammenhänge. Unbedingt erforderlich ist eine Überprüfung der Beschriftungen, die nicht zuletzt dem Besucher helfen sollten, die Überlegungen nachzuvollziehen, die die Wissenschaftler bei der Aufstellung geleitet haben. Diesen ist es nicht anzulasten, wenn die Informationen bis auf wenige Ausnahmen denkbar karg sind, sondern höherer Gewalt. Viele Wirkungen werden durch solche Sparsamkeit verschenkt. Wie soll der normale Besucher wissen, was es mit den friderizianischen Generälen im kleinen Treppenhaus für eine Bewandnis hat? Wenn er Glück hat, entdeckt er an unerwarteter Stelle ein am Boden befestigtes Täfelchen mit einer Beschriftung, zu der er sich tief herabbeugen muß, um sie lesen zu können. Von Schadows Statuen des Alten Dessauers und des Generals Zieten sind die Reliefs von den Sockeln im angrenzenden Raum 258 ausgestellt, ohne daß die Beschriftungen auf die Statuen verweisen. Wer jedoch kunstgeschichtlich etwas vorgebildet ist und sich über die Aufstellung der großen, 1621 für Bückeberg geschaffenen Bronzegruppen von Adriaen de Vries im Raum mit Florentiner Hoch- und Spätrenaissance (124) wundert, erfährt nicht die Begründung, daß sie hier als Ersatz für fehlende Großplastik von Giambologna stehen. Besser würden sie in dem nur locker bestückten Raum 217 mit süddeutscher



Abb. 3
Berlin, Bode-Museum,
Keller mit Grabdenk-
määlern
(Museum, B1062,
A. Voigt)

Barockskulptur (Raumbeschriftung: »Süd-deutsche Renaissance«) zur Geltung kommen, wo man in etwas größerem Abstand ihre Vielansichtigkeit bewundern könnte.

Das größte Gewicht kommt in der Skulpturen-sammlung den italienischen Werken zu. Hier ist es nach dem Krieg gelungen, den Bestand an Arbeiten des Barock glücklich zu ergänzen. Das späteste Werk ist die 1981 erworbene »Tänzerin« von Canova. Den Italienern ist im Erdgeschoß die ganze Kupfergraben-seite, mit Ausnahme des Saales mit den in deutschen Museen sonst kaum vertretenen spanischen Meistern (131), eingeräumt. Dank der Fülle des Vorhandenen sind Oberitalien, Venedig, Florenz und Rom jeweils mit zahlreichen Werken vertreten. Hier sind die Räume, gemäß dem ursprünglichen Konzept Bodes, auch durch Möbel und eingebaute Spolien wie Kamine zu komplexer Wirkung gesteigert. Die hinzuerfundenen inkrustierten Marmorfußböden und – von Übermalungen befreiten – Holzdecken zielen auf den Eindruck eines Ensembles, in dem Symmetrien eine Ordnung herstellen. Eine unmittelbar vergleichende Betrachtung, etwa durch die Konzentration des herausragenden Bestandes von Werken Donatellos und seiner Werkstatt an eine ein-

zige Stelle, ist nicht intendiert. Nicht anders ist im Obergeschoß bei dem nicht weniger bedeutsamen Komplex von Werken Riemen-schneiders verfahren worden.

Nicht immer gelingen Raumschöpfungen, in denen bei den Werken etwas von ihrer ursprünglichen Bestimmung anklingt. Das mit kostbaren Intarsien verzierte Chorgestühl aus der Kartause von Pavia, das Bode einst in der jetzt oft zu Veranstaltungen genutzten Basilika aufgestellt hat, steht nun im benachbarten Saal 124 Rückwand an Rückwand in der Mitte, als wäre es hier deponiert. Man sollte einen Weg finden, dieses bedeutende Werk wieder gemäß seiner ursprünglichen Funktion zu präsentieren.

Eine besondere Bereicherung der Italiensäle sind einige originale Sockel für Bildnisbüsten, die zahlreich und in zum Teil überragender Qualität vorhanden sind. Der Bestand an Werken der italienischen Renaissance ist so üppig, daß im Obergeschoß (220) eine Studiensammlung mit 91 Werken der italienischen Renaissance, Bronzen, Terrakotten und Marmorreliefs, wie ein kleines Museum im Museum eingerichtet ist. Hier steht an zentraler Stelle die umstrittene 1909 von Bode erworbene Florabüste, über die der verdiente



Abb. 4 Berlin, Bode-Museum, Raum 108 (Museum, B980, A. Voigt)

Peter Bloch 1980 in einem Bändchen über die Skulpturensammlung unter dem Etikett »Umkreis des Leonardo da Vinci« noch geschrieben hatte: »Inzwischen gilt die Flora wieder einhellig als authentische Arbeit«. Nun trägt sie die Bezeichnung: »England?, 19. Jh.? Sowohl Leonardo da Vinci bzw. seinem Umkreis zugeschrieben als auch als Fälschung des 19. Jh.s betrachtet.« Hier steht auch die früher als Werk Donatellos angesehene Bronzebüste des Ludovico III Gonzaga, die nun als Fälschung des 19. Jh.s verdächtigt wird. Es ehrt ein Museum und bestätigt seine wissenschaftliche Redlichkeit, wenn es begründete Deklassierungen seiner Werke akzeptiert. In anderen Beschriftungen, bei denen Unsicherheiten in der Einordnung durch Fragezeichen angedeutet sind, wird Forschungsbedarf signalisiert.

Sich im Obergeschoß mit seinen für Gemälde bestimmten Oberlichtsälen und seinen 22 Kabinetten an den Wasserseiten zu orientieren, ist schwerer als im Untergeschoß, weil die durchgehende Mittelachse nicht wahrgenommen wird und kaum Fenster zu den Innenhöfen vorhanden sind. Die Räume auf der Spree- und auf der Kupfergrabenseite sind hier nicht im Großen und Ganzen in Länder nördlich und südlich der Alpen geteilt, sondern es gibt unterschiedliche Nachbarschaften. Der Gesichtspunkt des Materials tritt bei den vier Kabinetten mit italienischen Kleinbronzen (237-240) oder bei dem Raum mit kleinformatiger Alabasterskulptur aus verschiedenen Ländern in den Vordergrund (211). In dem Raum mit italienischen Barockbozzetti ist es die Funktion in einem Arbeitsprozeß, die die kleinen Bildwerke miteinander verbindet



Abb. 5
 Berlin, Bode-Museum,
 Raum III
 (Museum, B1084,
 A. Voigt)

(249). Ein wichtiges Kapitel der Geschichte der Sammlung, nämlich ihr Anfang mit der Brandenburgisch-Preussischen Kunstkammer, wird in zwei Kabinetten mit barocken Bildwerken aus Elfenbein, Silber, Kupfer, Bronze, Eisen, Holz, Solnhofener Stein und Wachs gestreift (223, 225). Von den ausgestellten 55 Stücken stammen allerdings 22 nicht aus der Kunstkammer. Frühere Werke mit dieser Herkunft sind in anderen Zusammenhängen ausgestellt.

Mit den barocken Werken konkurriert als Leihgabe des Sammlers und Mäzens Reinhold Würth für drei Jahre eine »Kunstkammer Würth« mit 28 erlesenen Stücken in unmittelbarer Nachbarschaft (222). Es ist zu hoffen, daß dieser Raum danach weitere Arbeiten aus der Berliner Kunstkammer aufnimmt. Eine Hommage à Wilhelm von Bode ist außer der Rekonstruktion eines kleinen Ausstellungsraumes mit Wandbespannung, Ausstattung und der seinerzeit gebräuchlichen Beschriftung (236) ein nach einem Foto rekonstruiertes Kabinett mit historistischer Stuckdekoration als Einfassung von kleinen Deckenbildern Giovanni Battista Tiepolos, die 1902 erworben worden waren (261).

Die größeren, um die zwei südlichen Innenhöfe angeordneten Säle lassen sich in einem Rundgang begehen, von dem aus die Kabinette zu erreichen sind. Vom kleinen Treppenhause gelangt man links in einen der Kunst der burgundischen Niederlande im 15. Jh. gewidmeten Saal (208). Wegen des Bildersturmes sind Skulpturen dieser Epoche selten. Dafür ist der Raum überwiegend mit Leihgaben der Gemädegalerie bestückt, so u. a. mit drei Kopien Michael de Coxies nach Tafeln des Genter Altars und zehn anderen Gemälden. Es folgt die Fortsetzung der Entwicklung in Brüssel, Antwerpen und am Niederrhein, u. a. mit einem figurenreichen Antwerpener Retabel vom Anfang des 16. Jh.s (209). Ein anschließendes Kabinett (210) dokumentiert mit wenigen, aber qualitätvollen Werken die französische Skulptur des 15. und frühen 16. Jh.s. Hier begegnet man auch England in einem Flügelaltar mit Alabasterreliefs. Überraschender ist indessen hier die gemalte Altartafel der ritterlichen Georgsbruderschaft aus der Georgskapelle der Danziger Marienkirche von etwa 1420, eine Leihgabe der Evangelischen Kirche.

Ein Höhepunkt der Skulpturensammlung ist der Riemenschneider-Saal (212) mit zwölf Werken des Meisters, darunter eine soeben getätigte Neuerwerbung. Der anschließende Raum (215) enthält Skulpturen aus verschiedenen Regionen Bayerns, an der Spitze drei Werke von Hans Leinberger. Ein Saal mit Werken der Augsburger und Nürnberger Renaissance (218) präsentiert u. a. drei lebensnahe Büsten aus der Grablege der Fugger in Augsburg – zwölf zugehörige sind Kriegsverluste –, die machtvollen Bildnisbüsten des Willibald Imhoff und seiner Frau Anna von Johann Gregor von der Schardt (auf störenden Sockelgestellten) und einen Nürnberger Schalenbrunnen in der Mitte. Hier wünscht man sich noch ein vollgültiges Werk von Veit Stoß. Ein Fremdling in diesem Raum ist der asketische Apollo von Ludwig Münstermann. Nicht weniger vereinzelt ist der Laute spielende Engel von Hans Brüggemann in einem der Kabinette mit süddeutscher Kleinplastik (216), die voll sind von Werken höchster Qualität (213, 214, 219, 221).

Der Rundgang wird fortgesetzt in dem von Martin Zürns riesigem Paar der hll. Florian und Sebastian aus Wasserburg am Inn dominierten Saal (217) mit deutschen Skulpturen des 17. Jh.s. Über den Balkon der Basilika gelangt man in den großen Saal mit deutschen Bildwerken des 18. Jh.s. Hier treffen Skulpturen Schlüters und seines Kreises, darunter zwei Lünettenreliefs aus dem Berliner Schloß, auf süddeutsche Meisterwerke, aus denen die Maria von Joseph Anton Feuchtmayer und der hl. Michael von Ignaz Günther sowie die Reste des großenteils 1945 zerstörten Hochaltars aus St. Sebastian in Mannheim von Paul Egell herausragen. Nördlich schließen sich ein Raum mit Werken der Wiener Kunst im Übergang zum Klassizismus (250; Matthias Donner und Franz Xaver Messerschmidt) an, während in entgegengesetzter Richtung in den Räumen 254 und 255 süddeutsche Rokoko-skulpturen kleineren Formates versammelt sind. Zur Bereicherung der Räume 254, 255

und 250 hat die Gemäldegalerie fast ihren ganzen, allerdings nicht umfangreichen Bestand an figürlichen Bildern des österreichischen und süddeutschen Rokoko, insgesamt 13 Werke, zur Verfügung gestellt, jedoch werden die Gemälde von Maulpertsch und dem Kremerschmidt nicht im Raum 250, wo sie hingehören – hier hängen zwei Bilder von Januarius Zick –, sondern in Raum 254 und 255 gezeigt. Ein Kabinett mit Werken, die den Einfluß von Rubens auf die süddeutsche und niederländische Barockskulptur (Georg Petel, Artus Quellinus) belegen (256), leitet über zu dem großen Saal mit der Überschrift »Klassizismus in Frankreich« (257). Hier stehen u. a. Werke von Bouchardon, Houdon, Chinard, Godecharle und Pajou, aber auch eine große Marmorvenus mit Amor mit der Bezeichnung »Italien oder Frankreich, 1. Hälfte 16. Jh., Fontainebleau?«. Die Gemäldegalerie hat für diesen Raum zwei grellbunte Bilder von Jean-François Detroy, zwei Landschaften von Charles-François Lacroix und das Bild mit den Ruinen von Nîmes von Hubert Robert aus ihrer Schausammlung zur Verfügung gestellt. Harmonischer ist der anschließende Raum mit Werken des deutschen Klassizismus (258).

Ein Museum sollte bei der Ausstellung seiner Werke ein vernünftiges Verhältnis zwischen Dauerhaftigkeit und Veränderung, die nur als Verbesserung gutzuheißen ist, erstreben. Es pflegt zu befremden, wenn ein neuernannter Museumsdirektor sogleich die Ordnung seines Vorgängers durch eine andere ersetzt. So ist einerseits die mühevoll erarbeitete Konzeption Hartmut Krohms zu respektieren, andererseits muß ein so komplizierter und an Gliedern reicher Organismus wie die Skulpturensammlung Korrekturen ertragen, die sich aus der Erprobung des Hauses durch neue Einsichten ergeben. Ihm ist im übrigen zu wünschen, daß es von den üblichen exzessiven Leihwünschen weitgehend verschont bleibt, die ein ständiges Umräumen nach sich ziehen.

Das Bode-Museum ist ein gewaltiges Lehrbuch der abendländischen Geschichte und

Kunstgeschichte im Spiegel des plastisch gestalteten Menschenbildes, das zugleich bei den meisten Werken als Ebenbild Gottes zu verstehen war. Das verleiht der Sammlung ihr Gewicht und ihren tiefen Ernst, der einhergeht mit der Heiterkeit künstlerischer Vollendung. Eine Verdrängung dieser historischen Auffassung um einer Anpassung an moderne säkulare Einstellungen willen würde eine Minderung der geistigen Substanz bedeuten. Erst damit wird das Museum auch zu einem Lernort der Humanität. Überzeugend wird er durch die Atmosphäre, die von ihm ausstrahlt. Sie scheint gut zu sein. So empfindet man es

jedenfalls bei der Freundlichkeit des Personals an Kasse und Garderobe und der Umsicht der Aufsichtskräfte. Wo die Werke die Richtschnur für das Handeln der Fachleute liefern, wird sich diese Haltung einer Öffentlichkeit mitteilen und ihr Sehen beeinflussen.

Wenn es durch überzeugende Öffentlichkeitsarbeit gelingt, die Sympathien des Publikums für die Skulpturengalerie zu erhalten oder noch zu steigern, wird das Haus neue Maßstäbe für die ganze zerklüftete Berliner Museumslandschaft setzen und zur Überwindung einer hauptstädtischen Konzernmentalität beitragen.

Helmut Börsch-Supan

Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona

Rom, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16. Juni bis 29. Oktober 2006. Katalog hrsg. von Marcello Fagiolo und Paolo Portoghesi. Mailand, Electa 2006. 377 S., Ill. ISBN 978-88-370-4158-8, € 35,-

Roma barocca 1966: Das war Paolo Portoghesi großformatiger Band, üppig ausgestattet mit spektakulären Fotos (meist vom Autor selbst), eine *Storia di una civiltà architettonica* (so der Untertitel) aus einer Hand, mit Schwerpunkten auf den Hauptwerken von Berninis *Baldacchino* in St. Peter bis Piranesis S. Maria del Priorato neben weniger bekannten Bauten von Carlo Maderno (1556-1629) bis Emanuel Rodriguez dos Santos (1733-71). In zahlreichen Auflagen verbreitet, war er unentbehrlich für alle Forschungen zur römischen Barockarchitektur.

Vierzig Jahre später: Eine gleichnamige Ausstellung mit Katalogbuch im etwas kleineren Electa-Format, an dem über zwanzig Autoren mitgearbeitet haben und dessen einleitende »Litanei« (Titelei, Listen der Sponsoren und Komitees, Gruß- und Vorworte) fast zwanzig Seiten umfaßt. Dem Untertitel entsprechend konzentrieren sich die Ausführungen auf die drei herausragenden Künstler und

deren Hauptschaffenszeit vom Pontifikat Urbans VIII. (1623-44) bis zu demjenigen Alexanders VII. (1655-67). Wird dieser Katalog für die nächsten Jahrzehnte zur Standardreferenz?

Zunächst kurz zur Ausstellung: In vierzehn Sektionen wurden 155 Exponate verschiedenster Art gezeigt – beginnend mit Porträts der Protagonisten und endend mit Plänen des barocken Rom. Neben vielen bekannten Objekten gab es einige Neuigkeiten. Auf den mageren Beschriftungstafeln fehlten die Nummern zur Identifizierung in der kurzen Liste des Katalogs (S. 344-352), die indes auch lediglich auf die Behandlung der Werke in den Aufsätzen verweist. Herkömmlichen Tugenden von Ausstellungsdidaktik und Kataloggestaltung hatte man weitgehend abgeschworen. Bald nach der Eröffnung wurden zahlreiche Zeichnungen zurückgezogen, weil die klimatischen Bedingungen in den Räumen der Engelsburg nicht erfüllt werden konnten.