

die die Museumsbesucher in die Werte der Sammlungen einführen und das Verständnis für die Kunstwerke erhöhen wollen. Diese Arbeit erstreckt sich nicht nur auf Erwachsene, sondern vor allem auch auf die Jugend, in der man die künftige Generation der Museumsbesucher sieht. Schließlich sei des vor kurzem wieder aktivierten „Vereins der Museumsfreunde“ gedacht, der, getreu seiner alten Tradition, einen Kreis von Kunstfreunden und Liebhabern um die Museen sammeln soll, daneben aber auch immer weitere Kreise für den Gedanken der Kunstpflege gewinnen und erziehen will.

Ferdinand Eckhardt

NEUERWERBUNGEN

DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS IN MÜNCHEN

In der Regelmäßigkeit der Erwerbungsberichte der deutschen Museen spiegelte sich früher die Dotierung mit einem entsprechenden Etat, die Gunst von Stiftern und Gönnern, die Initiative und der Spürsinn der Sammlungen und die Wissenschaftlichkeit ihrer Zielsetzung. Ein Museum, das auf sammlerische Ambitionen verzichtet, hört auf ein Museum zu sein, es wird zur Gedächtnisstätte seiner eigenen gewesenen Größe. Auch nach dem ersten Weltkrieg war die wirtschaftliche und finanzielle Krise so groß, daß die Fortsetzung dieser sammlerischen Wirksamkeit der Museen in Frage gestellt schien, wobei in automatischer Verkoppelung mit den gleichen Ursachen zur gleichen Zeit das Angebot des Wertvollsten und des Wichtigsten in einem vordem unvorstellbaren Maße wuchs. Ein Stillstand in der Sammeltätigkeit der Museen kann deshalb in solchen Notzeiten nicht als Symptom einer Saturierung gedeutet werden, sondern er ist unvermeidlich zugleich das offene Eingeständnis des Versagens gegenüber der moralischen Verpflichtung zur Erhaltung der bedeutendsten gleichzeitig aus vordem gesichertem Besitz abwandernden Kunstwerke für die Öffentlichkeit. Die Geschichte der Verkäufe aus der Sigmaringer Sammlung und aus dem Welfenschatz dokumentieren hinreichend, wie sehr in besonderen Situationen zwischen den beiden Weltkriegen Tatkraft und Findigkeit dazu beigetragen haben, daß deutsche Museen trotz größter Schwierigkeiten ihre Funktionen in hervorragender Weise erfüllt haben. Im Germanischen Museum in Nürnberg, das nur wenige bedeutende Exemplare barocker Plastik, Malerei und Graphik besaß, erstand in der gleichen Zeit, obwohl es sammlerisch schon fast „zu spät“ schien, eine ganz neue, repräsentative Abteilung dieser Kunst. Ähnliches gilt für die frühmittelalterlichen Bestände der Rheinischen Museen usw.

Häufig mußte in der Not zum Mittel des Tausches gegriffen werden. Mißgriffe, die bei solchen Tauschhandlungen geschehen sind, sind so offenkundig, daß kein Verantwortlicher mehr leichtfertig handeln kann. Die Abhängigkeit von der Zustimmung der Museumskommissionen und von der Genehmigung der Aufsichtsbehörden wirken als weiteres Regulativ. Jedenfalls aber wäre es die primitivste Konsequenz, aus warnenden Beispielen zu folgern, daß Tauschhandlungen in den Museen generell verwerflich seien. Zwar wäre damit eine Fehlerquelle getilgt. Diese größtmögliche Sicherheit fordert aber

ebenso die Verantwortung für den Verzicht auf die Erhaltung anders nichts zu erwerbender, neu auftauchender wichtigerer Kunstwerke für die Öffentlichkeit. Über diesen Zwang zur Abwägung der Wichtigkeitsgrade ist kein Arcanum zu breiten; denn es ist nicht Lust, sondern Not, die auch heute in den Museen zu solchen Überlegungen zwingt. Dieser Gewissenszwang muß ein Moment ernstester Sorgen jener Gesamtheit sein, deren Exponenten die musealen Einrichtungen sind.

Nach dem letzten Krieg war zunächst die Rettung des Museumsbestandes und die Schaffung von Obdach und Ausstellungsmöglichkeiten so sehr zur primären, akuten Aufgabe geworden, daß darob der Wunsch zur Besserung und Mehrung des Besitzes in den Hintergrund treten konnte. Zugleich mußte aber doch mit dem Bemühen begonnen werden, wesentliche Lücken, die sich im Sammlungsbestand durch Kriegsschäden (oder durch die Ausmerzungen moderner Kunst) aufgetan hatten, wieder zu schließen. Das wachsende Angebot aus Verkäufen des völlig verarmten Privatbesitzes und die immer schwieriger werdende Lage des Kunsthandels bieten heute wichtigste Erwerbungsgelegenheiten, deren Versäumen für die Museen nicht weniger tragisch ist als effektiv im Krieg eingetretene Verluste. Im folgenden seien einige Proben von Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums in München erstmals veröffentlicht. Wir freuen uns weitere Beispiele für eine spätere Fortsetzung ankünden zu können.

1. Steinkopf eines Gekrönten, vermutlich Regensburger Arbeit um 1290. Fragment, hoch 28 cm. Gefunden beim Bodenaushub im Hof des Klosters Niederaltaich (L.-Kr. Deggendorf) und als Dauerleihgabe des Klosters auf dem Tauschweg für das Bayerische Nationalmuseum erworben. Trotz Entstellung durch Demolierung der Nase ist das Bruchstück von dokumentarischer Bedeutung, weil sich an den Wangen, am Bart, an den Haaren und an der Krone sehr viele Spuren der alten Bemalung erhalten haben, was in der gotischen Monumentalplastik sonst nur selten anzutreffen ist. Formal steht die Skulptur der Stückplastik des Regensburger Dollinger-Saales am nächsten (vgl. Lotte Hahn, *Oberrheinische Kunst III*, 1928, S. 19 ff.). Die Arbeit in Kalkstein hat die Gesichtszüge geschärft. Im Gesamteindruck überwiegt das Voluminöse der beinahe vollrunden Gestaltung. Vor allem die Fülle der nebeneinander aufgereihten, spiralförmigen Haarlocken verleiht der Seitenansicht eine besondere Wucht. Alle Einzelheiten sind mit einem starken Empfinden für die Schwellung der Oberfläche ausgearbeitet, so daß eine merkwürdige Lebendigkeit des Ausdruckes entsteht. Die Begegnung einer altertümlichen lapidaren Schwere mit einer abstrahierenden Glättung im Sinne der „Gotik“ ist für die donauländische Plastik des späten 13. Jahrhunderts charakteristisch. Um 1300 dokumentiert die metallische Prägnanz des kugelförmigen Kopfes des hl. Florian in St. Florian (vgl. Karl Oettinger, *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, 1939, Tafel 1), die Klärung und Vollendung der immanenten stilistischen Tendenzen dieser regionalen Entwicklung. Es ist schwer abzuwägen, welche zeitliche Distanz den Niederaltaicher Kopf von diesem Werke scheidet. Die obere Grenze ist jedenfalls das chronologisch genau festzulegende Werk des sogenannten Erminoldmeisters (um 1283), das durch seine Verbundenheit mit den Archivoltenkulpturen des Hauptportales des Basler Münsters auch die genetische Verwurzelung in oberrheinischer Hüttenplastik mani-

festiert, die in dem Werk des Dollinger Meisters (hier trenne ich mich von dem Urteil L. Hahns ebenso wie von der Auffassung Ilse Futterers, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz*, 1930, S. 116) und des Meisters des Niederaltaicher Fragmentes merklich hinter einem eigenen regionalen Charakter zurücktritt.

2. Bronzestatuetten: Aktäon, hoch 58 cm. Nürnberg um 1560.

Das reizvolle literarische Motiv (das sich noch lange Zeit größter Beliebtheit erfreuen sollte), die knappe, kraftvolle Modellierung und die Tracht deuten unmittelbar auf Nürnberg, wo sich im Kreis der Labenwolfs verwandte Statuetten finden, so vor allem ein wohl von der gleichen Hand stammender, ins Horn stoßender Jäger im Germanischen Museum zu Nürnberg. S. Meller (*Die deutschen Bronzestatuetten der Renaissance*, München 1926, S. 33) hat diese Gruppe von Brunnenfiguren mit dem Bildhauer Lienhard Schacht in Zusammenhang gebracht, von dem bezeugt ist, daß er, allerdings erst in den siebziger Jahren, für einen vom König von Dänemark bei Georg Labenwolf bestellten, nur noch in einer Nachzeichnung und einem Stich nachweisbaren Brunnen die Modelle geliefert hat. Indessen ist die Forschung vor allem wegen des spärlichen Urkundenmaterials noch nicht genügend fundiert, so daß eine eindeutige Zuschreibung der Aktäonstatuette an einen bestimmten Meister nicht gewagt werden kann. Eine schwächere Variante der Statuette befindet sich im Frankfurter Museum für Kunsthandwerk. Die Statuette war für einen Zimmerbrunnen bestimmt. Bemerkenswert ist die Erhaltung des hohen Sockels mit der Applikation einer Mündungsmaske.

3. Büste eines Ordensheiligen, Birnbaumholz, hoch 39 cm. Art des Giovanni Giuliani, um 1700.

Der Büstenabschnitt ist ursprünglich. Offenbar war die Skulptur als plastische Bestückung an einem Chorgestühl oder einer Kanzel oder einem Sakristeischrank geschaffen und deshalb für Untersicht berechnet. Aufklärend für ihre genetischen Voraussetzungen ist vor allem ein Vergleich mit den Skulpturen an dem Chorgestühl von Giovanni Giuliani im Stift Heiligenkreuz bei Wien (vgl. Enrico Morpurgo, *I busti sul coro del monastero di S. Croce in Austria*, *Bolletino d'Arte*, Serie II, IV, 1924/5, S. 364 — Dagobert Frey, *Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz*, 1926, S. 117). Auf diesen Zusammenhang hat uns Herr Dr. Reiß hingewiesen. In der Tat ist die Ähnlichkeit einiger Büsten an dem 1707 aufgestellten Chorgestühl (besonders Morpurgo, *Abbildung* S. 367, 369) so groß, daß man die Hand des gleichen Bildhauers erkennen zu können glaubt. In diesem Werkkreis hat die italienische Typenprägung längst eine salzburgisch-österreichische Akzentuierung und Koloristik angenommen. Giuliani soll, bevor er zu Anfang der 90er Jahre nach Wien kam, bei Andreas Faistenberger in München gelernt haben. Es ist deshalb wohl auch kein Zufall, daß die pathetische Stilisierung der Büste des Ordensheiligen schon in den noch etwas konziser gearbeiteten Büsten von Christus und Maria an dem Kanzelkörper der Münchener Theatinerkirche vorbereitet scheint, die Andreas Faistenberger 1686 geschaffen hatte (vgl. Heinrich Stern, *Münchener Barockplastik*, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* N. F. IX, 1932, S. 179).

Theodor Müller