

## ZUR ERNEUERUNG DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS

(Mit 2 Abbildungen)

Bei der Wiedereröffnung eines ersten Bauabschnittes des Bayerischen Nationalmuseums nach dem Krieg habe ich in der „Kunstchronik“ (II. 1949, S. 93) von den Überlegungen und Absichten berichtet, die aus den Bemühungen um die schrittweise Behebung der schweren Kriegsschäden erwachsen. Zum Jubiläum des hundertjährigen Bestehens des Museums 1955 konnte ein zweiter Abschnitt dieser Arbeiten abgeschlossen werden. Damit ist jetzt wenig mehr als die Hälfte der Museumsanlage für die Öffentlichkeit wieder erschlossen. Im Erdgeschoß konnte jener „Rundgang durch die Jahrhunderte“ wieder vervollständigt werden, der von Anfang an die grundlegend lehrhafte, historische Demonstrationen des Museums gewesen ist. Im Obergeschoß wurden die Fachsammlungen für Porzellan, Fayencen und Glas als Kostprobe der kunstgewerblichen Abteilungen neu eingerichtet, deren Formenlehre der andere Zweck der Museumsgründung war (seit 1925 sich fortsetzend in der „Neuen Sammlung“ bis zur handwerklichen und industriellen Formgebung der Gegenwart). Dazu kommt im Untergeschoß die Neuaufstellung eines ersten Teilbestandes der volkskundlichen Sammlungen. Schließlich sei angemerkt, daß der landeskundliche Charakter des Museums durch die nach dem Krieg vollzogene Übernahme des Erbes des ehemaligen Bayerischen Armeemuseums und durch die Angliederung der Prähistorischen Staatssammlung verstärkt wurde. So entstand in dem organischen Wachstum von hundert Jahren ein vielgesichtiger Komplex und zwar, wie wir glauben, in einer durchaus sinnvollen, elastischen Entwicklung der ursprünglichen ideellen Konzeptionen des königlichen Stifters.

Die primäre Funktion jedes Museums, seine Objekte in gewissenhafter und behutsamer Pflege zu horten und seinen Bestand durch neue Erwerbungen zu mehren, bedarf keiner Erörterung. Wohl aber der Wandel der Gültigkeit in der Öffentlichkeit, zu erweisen vor allem an der Art der Darbietungen der musealen Schausammlungen. Wie verhält sich nun die Erneuerung des Bayerischen Nationalmuseums bzw. (um die unvermeidlichen Kompromisse, die bei der Neueinrichtung vor allem wegen Geldmangel leider dauernd gemacht werden müssen, in Abzug zu bringen) wie verhält sich die Tendenz der von uns getroffenen räumlichen Anordnungen und Aufstellungen zu der Konzeption der Gründungszeit? Die Frage mag als rhetorische Phrase erscheinen. Denn die unübersichtliche Überfülltheit der Räume und ihr pittoreskes Arrangement auf Bildwiedergaben aus dem ersten Gebäude des Museums an der Maximilianstraße, merkwürdigerweise aber fast unterschiedslos auch noch aus der 1900 vollzogenen Einrichtung des Neubaus an der Prinzregentenstraße wirkt völlig theatralisch und dadurch irreführend. Es ist offenkundig, daß wir heute sozusagen die gegenteilige Wirkung anstreben, nämlich eine größtmögliche Durchsichtigkeit und objektbezogene Klarheit. Obwohl dies Ziel eigentlich selbstverständlich erscheint, muß es ausgesprochen werden; denn auch in modernen Museen gibt es leider mitunter wieder eine verführerische Musikalität der Raumwirkung, in der die Objekte zum Dienen – wenn auch nicht mehr nur im dekorativen

Sinn – degradiert werden. Das entscheidende Kriterium müßte m. E. sein, daß jegliche Konzeption der Aufstellung eines Museums ausschließlich aus dem Verständnis für das immanente Maß der Objekte und aus dem Begreifen ihrer ursprünglichen Funktion erwachsen sollte.

Bei der Einrichtung der neuen Räume des Bayerischen Nationalmuseums hoffen wir, daß uns eine solche möglichst objektive Darbietung vor allem in den ersten Räumen der kunstgewerblichen Fachsammlung (Porzellan) gelungen ist. Besonders schwierig ist jegliche museale Aufstellung von monumentalen Kunstwerken des 18. Jahrhunderts. Hier kommt es darauf an, die wesentlichen ursprünglichen räumlichen Komponenten der Objekte im einzelnen und in der Gesamtheit anklingen zu lassen. Früher kopierte man unbekümmert ein malerisches Milieu als museale Rahmenform. Nachdem im Bayerischen Nationalmuseum Kriegsschäden diesen verlogenen Zauber getilgt haben, bemühten wir uns, bei der Wiederaufstellung der Kunst des 18. Jahrhunderts durch möglichst variable Unterteilungen eines großen Saales jene vielfältigen Tangenten von Objekt und Umgebung erahnen zu lassen und versuchten im gleichen räumlichen Zusammenhang als „Stimmgabel“ die ornamentalen Begleitformen der Rocailles in Boiserien, Seidenstickereien und Schmiedeeisen objektiv zur Geltung zu bringen.

Nun ist den Museen in der Gegenwart ein „Konkurrent“ erwachsen, dem sie selbst ihre Hilfe leihen, nämlich das Ausstellungswesen. Und die illustrativen Tendenzen vieler dieser Ausstellungen – und durchaus nicht der dümmsten – knüpfen merkwürdigerweise unmittelbar an das Museum des 19. Jahrhunderts an, wie wir es in der praktischen Museumsarbeit längst überwunden zu haben glauben. Da gibt es – abgesehen von den puren Gemäldeausstellungen – Darbietungen, in denen sich Original und Kopie, Modell und Photographie, Sachangaben und proklamatorische Appelle zu einem möglichst suggestiven Milieu verbinden, entworfen in der durchaus rechtschaffenen und doch fatalen Meinung, daß ein Eindruck entstehen solle, wie wenn man in einem gut ausgestatteten Bilderbuch blättert. Noch immer wird diese Erwartung von vielen Seiten auch den Museen entgegengebracht. Ich meine aber, die Museen sollten froh sein, diesen Illusionismus verlassen zu haben. Museen sollten auch nicht in den Wettbewerb mit diesem Ausstellungswesen eintreten und sollten selbst Ausstellungen nur dann veranstalten, wenn außer der Publikumswirkung auch ein Gewinn an Einsicht und Kenntnis, d. h. ein Nutzen für die Forschung errungen werden kann.

Das ganze Bemühen der historischen Museen muß es sein, Werke und Werte, die aus der Vergangenheit überkommen sind, gleich Dokumenten zu erhalten und ihre gegenwärtige Bedeutung möglichst objektiv sichtbar zu machen. Seit die Uferlosigkeit des Historischen allgemein bewußt geworden ist, droht Geschichte zur Anekdote und alte Kunst zum Affekt zu werden. Hier liegt, wie ich glaube, die große Mission der Museen im Sinne des Goetheschen Mouseion für die Gegenwart: daß sie nämlich nicht Attraktionen und Suggestionen zeigen, sondern durch lautere Wahrheit auch dem ungeschichtlich denkenden Menschen Ahnungen von den Ewigkeitswerten

vergängerer Epochen vermitteln. Wir wissen, daß alles, was wir im Museum tun können, nur Annäherungen sind. Je weniger aber auf die Dauer Kunstwerke in ihrer ursprünglichen Umgebung vor verändernden Einwirkungen bewahrt werden können, um so verantwortungsvoller wird die Funktion der historischen Museen für die Zukunft. Mag diese Überzeugung in der Erfahrungswelt unseres Jahrhunderts wurzeln, so berührt sie sich doch merkwürdig mit jenen Ideen eines Schelling, die einst Maximilian II. zur Gründung des Bayerischen Nationalmuseums in München bewegt haben.

Theodor Müller

## DER TRIUMPH DES MANIERISMUS

(Mit 2 Abbildungen)

Unter diesem Titel hat das Rijksmuseum zu Amsterdam vom 1. Juli bis zum 16. Oktober 1955 eine Ausstellung gezeigt, um den „Stil von Michelangelo bis Greco“ als eine ganz Europa umschließende Einheit zu veranschaulichen. Angeregt und unterstützt wurde diese Ausstellung durch den Straßburger Europarat, aus dessen Initiative auch die Brüsseler Ausstellung „Europäischer Humanismus“ (Dezember 1954 bis Februar 1955) hervorgegangen ist. Weitere Ausstellungen mit den Themen „Europäischer Barock des 17. Jahrhunderts“, „Spätbarock und Rokoko“ u. a. m. sind für die nächsten Jahre in den verschiedenen Ländern des Europarates geplant.

Für Planung und Vorbereitung dieser Manierismus-Ausstellung haben die Kulturbeauftragten beim Europarat und eine Reihe ausländischer Berater ihre Dienste geliehen, die Durchführung der Ausstellung lag jedoch allein beim Stab und Sekretariat des Rijksmuseums, wie aus den Bemerkungen zu ersehen ist, mit denen Jhr. D. C. Roëll, Hoofddirecteur des Rijksmuseums, den Katalog eingeleitet hat.

Der übersichtliche und gut ausgestattete Katalog (244 Seiten und 107 Tafeln) liegt in einer niederländischen und einer verbesserten französischen Ausgabe vor (Preis 3.50 Gulden). Mehr als 30 Seiten sind der Einleitung vorbehalten, deren umfangreichsten Beitrag R. van Luttervelt verfaßt hat: „Das Jahrhundert des Manierismus“; nach einem geschichtlichen Überblick werden die Probleme und Ideale dieser Kunst-richtung, ihre Zentren und ihre Verbreitung beschrieben, knapp und klar. Der Beitrag von B. Molajoli – nur in der französischen Ausgabe des Katalogs enthalten – behandelt den französischen Manierismus und seinen Einfluß auf den Norden; er umschreibt die beiden Perioden des italienischen Manierismus, die „manière bizarre“ der Frühzeit, wirksam besonders in der Toskana und Emilia, und die nach der Jahrhundertmitte zumeist in Rom geübte „grande manière“. Der Einfluß auf den Norden wird durch Hinweise auf die italienischen Voraussetzungen der Kunst Sprangers und des Hans von Aachen angedeutet. Ch. Sterling steuerte einen Aufsatz über die Schule von Fontainebleau bei, um ihre Bedeutung für den Norden und die französische Kunst des 17. Jahrhunderts aufzuzeigen, weil diese Kunstwelt nur noch in Zeichnungen und wenigen Resten überliefert ist. J. Adhémar behandelt die Bedeutung der Graphik für die Verbreitung manieristischer Formen und deutet damit auf einen Wesenszug des Manierismus, dessen Erforschung erst in den Anfängen steckt.