

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.

Die Geschichte der Plastik nach 1550 behandelt H. R. Weihrauch, wobei eine Berichtigung erlaubt sei: C. Floris' persönliche Anwesenheit in Schleswig und Königsberg ist nicht bezeugt, sein Name ist für beide Grabanlagen nicht einmal urkundlich belegt. B. Thomas weist in einem abschließenden Aufsatz auf die Rolle der manieristischen Kleinkunst hin, die der „großen Kunst“ durchaus gleichwertig ist.

Der Katalog umfaßt mehr als 500 Nummern, die aus über 150 Kirchen, öffentlichen und privaten Sammlungen, dem Kunsthandel Europas und der Vereinigten Staaten für diese Ausstellung entliehen wurden. Jeweils mehr als 100 Nummern des Kataloges entfallen auf Gemälde, Handzeichnungen und einige Druckgraphik, Plastik großen und kleinen Formates und schließlich auf Arbeiten der Edelschmiede und verwandter Künste. Möbel und Bildwebereien, Waffen und Keramik sind mit Einzelstücken vertreten. Die sachlichen Angaben zu den einzelnen Werken werden sehr bereichert durch kunstgeschichtliche Hinweise, die neuere Forschungsergebnisse vermitteln. Das Künstlerverzeichnis enthält 209 Namen, darunter 35 Deutsche, – fast ausschließlich Goldschmiede und Plastiker der Zeit um 1600.

Die Darbietung der einzelnen Kunstwerke, ihre Zusammenordnung in 9 Sälen, zu denen noch die Schatzkammer und eine Abteilung Handzeichnungen kommen, ist recht glücklich, denn sie beläßt bei guter Beleuchtung (zumeist Oberlicht) und unaufdringlicher Beschriftung jedem Werk seinen Eigenwert und gliedert ihre Vielzahl – auch für den Laien, der ebenfalls angesprochen werden sollte –, den Komplex Manierismus, nach Kunstgattungen und nach dem Anteil der europäischen Nationen gewissermaßen in Kapitel, etwa „Frühe italienische Manieristen“, „Autochthone französische Manieristen“, „Der Anteil der südlichen und nördlichen Niederlande“, dem sinngemäß auch englische und deutsche Leistungen eingefügt wurden.

Hinter dieser Anordnung der Ausstellung und der Bearbeitung des Kataloges (Redaktion R. van Lutervelt) steht eine erstaunliche wissenschaftliche und organisatorische Leistung, besonders wenn man bedenkt, wie oft wohl die Veranstalter auf wesentliche Werke infolge der Ausstellungsmüdigkeit der Leihgeber verzichten mußten. Viele Künstler sind nur mit einem einzelnen Werk in der Ausstellung vertreten, doch bietet sich dem Besucher ein überzeugend einheitlicher Eindruck, trotz der beträchtlichen Verschiedenheit der einzelnen Ausstellungsstücke, auch in der künstlerischen Qualität. Das reiche Netz europäischer Kunstbeziehungen des 16. Jahrhunderts wird anschaulich, wie der Anteil der Nationen; so tritt z. B. der kunstgewerblich-schmückende Zug im französischen Manierismus durch Zusammenordnung von Möbeln mit kleinformatiger Plastik und Emailarbeiten eindringlich hervor, wenn man den Saal verlassen hat, in dem Werke der in Frankreich tätigen Italiener und ihrer französischen Zeitgenossen (Primaticcio, dell'Abbate, die beiden Cousins und der neuerarbeitete anonyme „Flora-Meister“) hängen. Greco wird veranschaulicht mit selten gezeigten Werken aus europäischem und amerikanischem Besitz, und seine künstlerischen Voraussetzungen werden durch Werke von Schiavone, Tintoretto und Bassano belegt. Oder im Mittelsaal der Ausstellung bezeugt die Zusammenstellung von Freiplastiken des Adrian de Vries und des Giovanni da Bologna

mit älteren Gobelins, daß Manierismus mehr ist als kleinliche Zierkunst: hier ist die Größe des Manierismus deutlich geworden, wie sie sich in Fresken, Parkanlagen und im architektonischen Bereich offenbart, barocke Möglichkeiten andeutend.

Sehr aufschlußreich ist die Zusammenstellung der Handzeichnungen in Amsterdam: besonders die Königlichen Sammlungen in Windsor, die Kabinette in Amsterdam und Haarlem (Teyler-Stiftung) sowie Prof. van Regteren Altena haben bedeutende Blätter hergeliehen, sodaß unter vielen Einzelblättern Michelangelo, Parmigianino und Primaticcio, Callot und Bellange jeweils mit mehreren Blättern sehr schön vertreten sind.

Dankenswert und erfreulich ist es, daß für diese Ausstellung manch schwer erreichbares Werk zur Verfügung gestellt worden ist, unter den Gemälden das kürzlich aufgetauchte Doppelbildnis des Crispin van den Broeck (1525 – 1591?, *Abb. 1*), Heemskerks Venus von 1545, Pontormos Lautenspieler, eine frühe Landschaft des Pozzo-serrato, Ölbilder aus der Hand des Primaticcio (oder seiner nächsten Mitarbeiter?), – um nur einige zu nennen. Tibaldi, Parmigianino, dell'Abbate und Bunel wurden nochmals vorgeführt mit Werken aus der Fontainebleau-Ausstellung in Neapel von 1952, deren Vorarbeit diese Ausstellung Vieles verdankt. Auch bei den Plastiken gab es wichtige, bisher weniger bekannte Werke, z. B. Figuren vom zerstörten Lettner des J. Dubroeuq in Mons (1540er Jahre), Colijn de Noles Tugenden vom Kampener Rathauskamin (1545), Pilons Schmerzensmutter, G. v. d. Scharchts Merkur (ursprünglich vielleicht bei Tycho Brahe in Uraniborg) und nicht zuletzt Arbeiten von A. de Vries aus Drottningholm.

Es möge nicht undankbar erscheinen, wenn gesagt wird, was die Amsterdamer Ausstellung nicht enthielt und bei welchen Gebieten vielleicht eine gewisse Beschränkung ratsam gewesen wäre. Die Raffael-Schule war kaum vertreten; von Vasari hätte man gerne ein größeres Werk gesehen, und Corn. Floris wird nur im Katalogtext erwähnt. Ein Hinweis auf die im Manierismus neu hervortretende Form, Bedeutung und Verbreitung der Ornamentik, insbesondere der Grotteske, wäre wohl ratsam gewesen. Palissy, als Künstlerpersönlichkeit für das 16. Jahrhundert so bezeichnend, erschien mit einem Werk nicht ausreichend berücksichtigt. Dagegen wurde u. E. die neben und nach der Schule von Fontainebleau aufwachsende französische Malerei allzu breit dargestellt – so dankbar auch anerkannt wird, daß die französischen Forscher ihre Arbeitsergebnisse dieser Ausstellung eingegliedert und damit auf eine eigene Fontainebleau-Ausstellung verzichtet haben. Der späte Cranach und Gossaert, Clouet und Holbein waren zwar auf der Brüsseler Humanismus-Ausstellung vertreten, wir glauben aber, daß ihre Aufnahme auch in die Amsterdamer Ausstellung gerechtfertigt gewesen wäre.

Sicherlich lag es aber in der Absicht der Ausstellungsleitung, neben der triumphierenden Macht des Manierismus auch die Problematik dieses Stilbegriffes aufzuzeigen: umgreift die Bezeichnung „Manierismus“ wirklich die gesamte Kunst des ersten neuzeitlichen Jahrhunderts? Umschreibt der in Amsterdam veranschaulichte Begriff Manierismus nicht nur eine Komponente der Kunst des 16. Jahrhunderts?

Oft wird der Manierismus als antiklassisch und anaturalistisch bezeichnet, – in der Amsterdamer Ausstellung hängt aber mit Recht C. Ketels großes Gruppenbildnis von 1588 und die etwa gleichzeitige Zeichnung dieses Meisters „Der Tugendspiegel“ (Abb. 4, Stichvorlage, vgl. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. Bd. 44, 1923). Eine ähnliche Zweigeleisigkeit des künstlerischen Schaffens gehört zum Wesen Heemskerks und Ligozzis, Aertsens und Palissys; das Kompositionsprinzip des Groteskenornaments läßt sich ähnlich erklären. Der Schaffensprozess manieristischer Künstler ließe sich häufig charakterisieren als ein Widerstreit künstlerischer Individualität mit der dogmatisch-lehrhaften Vorstellung von „ars“ und „natura“. Ob man nicht den Stilbegriff des Manierismus komplexer fassen sollte im Sinne eines Stiles innerer Polarität, der sich „naturalistisch“ und ebenso „klassizistisch“ geben kann? Dazu fehlen sicherlich noch manche Arbeiten zur Künstlergeschichte, über die Künstlerpersönlichkeit des 16. Jahrhunderts überhaupt, dieses wesentliche Phänomen der beginnenden Neuzeit, – ihre bewußte Eigenständigkeit bei veränderter soziologischer Stellung, ihre neue Einstellung zu den politisch-religiösen und wissenschaftlichen Umwälzungen und den daraus neu erwachsenden Aufgaben. Im eigentlich kunstgeschichtlichen Sinne lassen sich dann vielleicht die verschiedenen Stilmerkmale manieristischer Kunst umfassender bezeichnen, etwa als Verselbständigung von Farbe und Linie und die daraus neu und vom Bildgegenstand losgelöst sich konstituierende Bilderscheinung, sowie als Herausbildung neuer Bildgattungen.

Wolfgang J. Müller

LOTHAR FRANZ VON SCHÖNBORN (1655 – 1729)

Zur Gedächtnisausstellung in Bamberg

Man schelte nicht auf die so tief verwurzelte Sitte von Jubiläumsausstellungen, hat sie doch heuer dem Freund barocker Kultur einen vollkommenen Genuß gewährt. Zu ihrem 300. Geburtstag wurden dem „Türkenlouis“ in Karlsruhe und Kurfürst Lothar Franz von Schönborn in Bamberg je eine Gedenkausstellung gewidmet, die einander überschneidend und ergänzend Wille und Leistung jener Epoche in der Persönlichkeit ihrer markantesten Vertreter vielfältig aufleuchten ließen.

War es dort der Türkensieger mit reicher Beute, aber auch der Reichsfürst mit Bauten in Böhmen und Baden wie dem imponierenden Kunstbesitz seiner Gattin (siehe Kunstchronik VIII, Heft 9), so hier der großartigste jenes kunstsinnigen Geschlechtes der Schönborn, als Kirchenfürst und kaiserlicher Berater wie als Landesherr und Sammler gleich hervorragend.

Es muß zum Lobe beider Ausstellungen betont werden, daß ein von weit zusammengebrachtes und durch Akten verankertes Kunstgut – je in einem sorgfältigen Katalog greifbar – auch in einer künstlerisch ansprechenden Form dargeboten wurde.

In den Schauräumen der Bamberger Residenz wurde einem der Jubilar unmittelbar gegenwärtig, waren es doch die Säle und Gänge, die er vor rund zweieinhalb Jahr-