



Abb. 1. Trinkschale des Tonmalers Brygos. Attisch. Um 480 v. Chr. „Rückkehr vom Symposion“.

## DAS KUNSTGESCHICHTLICHE MUSEUM DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG

VON HEINRICH BULLE.

Der Epoche König Ludwigs des Ersten verdankt auch Würzburg einen glücklichen künstlerischen Anstoß. Zu dem Kreise, den zu Anfang des 19. Jahrhunderts der Kronprinz Ludwig in Rom um sich versammelte, gehörte als eine der originellsten Persönlichkeiten Martin Wagner, der Sohn des liebenswürdigen Würzburger Rokokokünstlers Peter Wagner. Er war nach einigen Studien in Wien und Paris im Jahre 1805 nach Rom gekommen, um dort bis an sein Lebensende festgehalten zu werden. Martin Wagner hatte als Maler begonnen, wurde aber durch den Kronprinzen der Bildhauerei näher gebracht und arbeitete später im Auftrage seines königlichen Herrn unter anderem die Modelle zu den Skulpturen am Münchner Siegestor und den großen Fries in der Walhalla. Nachhaltiger aber als durch diese eigenen Werke klassizistischen Gepräges hat Wagner für Bayerns Kunstleben durch das gewirkt, was er als vertrauter Gehilfe des Königs für dessen große Sammlungen ausführte. Die Glyptothek, diese vornehmste aller Antikensammlungen, ist in ihren wichtigsten Teilen durch Wagners Spürsinn und feinen Blick zusammengebracht worden, und seinem entschlossenen Handeln verdankt sie vor allem die Aegineten. Der König wird in seinen Briefen an Wagner, die das Würzburger Museum bewahrt, nicht müde Wagners „Redlichkeit, Geist, Kenntnis, Gewandtheit“ zu rühmen. Wagner selbst empfand es zwar als ein Opfer, wenn er sein eigenes Schaffen darangab, um im Dienste des Königs zahllose alte Kunstwerke zur Belehrung und Freude seiner Landsleute über die Alpen zu schaffen, aber er tat es mit Selbstbescheidung und mit jener idealen Gesinnung, aus der auch sein letztes Vermächtnis hervorging. Als Achtzigjähriger vermachte er eine kleine Sammlung von Marmorfragmenten, Gipsabgüssen und Kleinkunst, und eine

bedeutende Sammlung von Kupferstichen der Universität Würzburg mit der Bestimmung, „die Sammlung in passender, zweckmäßiger und instruktiver Aufstellung nicht nur den Mitgliedern der Universität, sondern allen Freunden edler Bestrebungen, gleichviel ob einheimisch oder fremd, Künstler oder Nichtkünstler zugänglich und nutzbar zu machen, und hiebei die größte Liberalität, soweit solche nur immer mit der Integrität der Sammlung vereinbar ist, vorwalten zu lassen“. In der Erkenntnis, daß eine Sammlung ohne laufende Mittel ein totes Ding ist, fügte er 1858, wenige Monate vor seinem Tode, in einer großartigen Nachstiftung sein ganzes beträchtliches Vermögen hinzu. Auch sagt die Schenkungsurkunde: „Da die Universität beschlossen hat, die Stiftung nach meinem Namen zu nennen, so erteile ich meine Zustimmung, ohne daß jedoch jemand verhindert werden soll, sich in patriotischer Gesinnung meiner Stiftung anzuschließen“. In der Tat sind durch das Vermächtnis des Würzburger Musikschuldirektors Fröhlich (1862) eine wertvolle Sammlung von Bildern und Stichen und durch das des Pfarrers Siegel (1870) eine kleinere Bildersammlung hinzugekommen. In unserer Zeit besitzt das Museum einen unermüdlichen Gönner und Helfer in der Person des Malers Franz Leinecker in München, eines geborenen Würzburgers, und neuerdings hat Geheimer Rat Prof. Prym in Würzburg mehrfach erhebliche Zuwendungen gemacht, anderer Gönner und Schenker hier nicht zu gedenken. Vor allem aber hat auch der Verwaltungsausschuß der Universität durch große Zuschüsse die Entwicklung der Sammlung in steigendem Maße gefördert.

Im letzten Jahrzehnt ist das Museum von Grund aus erneuert worden. Als Paul Wolters im Herbst 1900 die Verwaltung übernahm, mußte es ihm in aller und jeder Beziehung reformbedürftig erscheinen. In der inneren Verwaltung hatte ein Kustos Rabus, der unter Wolters' beiden Vorgängern zwölf Jahre die Geschäfte versah, fast wie ein böser Geist gewirkt. Als fühlloser Bürokrat konnte er kein Kunstblatt einreihen, ohne den Rand mit langatmigen unsauber geschriebenen Inventarvermerken zu bedecken und einen schmierenden blauen Museumsstempel darauf zu drücken. Wenn kein Rand da war, kam der unerbittliche Stempel mitten auf die Darstellung! Vor allem aber hatte Rabus die Inventare in so unglaublich unzweckmäßiger und schwerfälliger Weise umgestaltet und weitergeführt, daß er sich schließlich selbst kaum mehr darin zurecht fand. Wolters' erste Sorge war es daher, den Wust von 30 Inventaren auf 10 übersichtliche Foliobände zu übertragen, eine entsagungsvolle Arbeit, bei der er zugleich die Gegenstände auf das sorgfältigste wissenschaftlich neu bestimmte, so daß diese Bände nahezu den Charakter druckfertiger Kataloge haben. Für einen sehr großen Teil der Sammlung ist die neue Inventarisierung durchgeführt; zu vollenden bleibt sie noch für die Originale der antiken Kleinkunst und die Abgüsse, sowie für das Kupferstichkabinett.

Sodann wurde von Wolters die früher auf verschiedene Säle verteilte und mit der graphischen Sammlung vermengt aufgestellte Bibliothek in einen als Arbeitsaal eingerichteten Raum zusammen gebracht und damit der wissenschaftlichen Benützung zugänglich gemacht. Endlich wurde mit einer neuen Aufstellung sämtlicher Sammlungsgegenstände begonnen.

Im ersten Stockwerk des alten Universitätsgebäudes, das noch aus der Zeit des großen Universitätstifters Julius Echter von Mespelbrunn stammt, sind von Wolters das Kupferstichkabinett, und so gut es in den Räumen ging, die Gemäldesammlung in historischer Anordnung untergebracht worden, wovon die Neueinrichtung der Gemäldesammlung nach Wolters' Abgang im Sommer 1908 von dem damaligen Assistenten Dr. G. Hock zu Ende geführt wurde. Im zweiten Stockwerk, wo 1909 noch einige Räume hinzugewonnen werden konnten, befinden sich die antiken Marmororiginale und die Abgüsse; das dritte enthält eine prähistorische Abteilung und einen Saal mit neuerem Kunstgewerbe, deren Ordnung noch von Wolters und Hock vollendet worden war; hier findet sich auch der wertvollste Teil des ganzen Museums, die griechische und griechisch-römische Kleinkunst, sowie eine kleine ägyptische Sammlung. Im obersten Stockwerk ist endlich das Münzkabinett, das vor allem die bedeutende Sammlung fränkischer Münzen des ehemaligen Oberbibliothekars Ruhland enthält, daneben antike Münzen und neuere Medaillen und Plaketten. Ich habe seit Frühjahr 1909 in Gemeinschaft mit Assistent Zillinger Abgüsse, Vasen und Kleinkunst neu geordnet, so daß das ganze Museum am 24. Juni des laufenden Jahres, am Johannistage, als dem Geburtstage Johann Martin v. Wagners, mit einer kleinen Eröffnungsfeier der Öffentlichkeit übergeben werden konnte. Es ist an jedem Sonn- und Feiertag von 10—1 Uhr unentgeltlich zugänglich, zu anderen Zeiten auf Anmeldung beim Hausmeister.

Worüber ich hier berichten möchte, sind einige bei der Aufstellung gemachte Erfahrungen, sowie die Ziele, die der Weiterentwicklung des Museums zu stecken sind. Denn es ist unerlässlich, daß auch an den kleineren Museen nach einem Plane gearbeitet wird, der sich mit den übrigen wissenschaftlichen Sammlungen nicht nur derselben Stadt, sondern des ganzen Landes in Einklang setzt. Wenn man die lebhafteste Bewegung im Museumswesen während des letzten Menschenalters übersieht, so tritt die selbstverständliche, nur von örtlichem Egoismus noch bestrittene Notwendigkeit in den Vordergrund, daß die großen Kunstsammlungen der Hauptstädte alles Größte, was sie von einheimischer und fremder Kunst erlangen können, in sich vereinigen müssen. Jede höchste Kunstleistung wird durch ihre innere Kraft unabhängig von Zeit und Ort, und so erfreulich es ist, auch in der Provinz einem Meisterwerk ersten Ranges zu begegnen, so gleicht doch nichts der überwältigenden Wirkung, wenn die ganz Grossen vereinigt und unter sich sind. Die Kraft des Einzelnen wächst durch Vergleich und Gegensatz, und dieses Ziel ist darum das oberste. Für die Provinz bleibt die große Fülle dessen, was in der Wirkung örtlich beschränkt oder überhaupt nur in historisch-sachlicher Hinsicht von Bedeutung ist. Provinzmuseen werden daher die Teilung durchzuführen haben, daß sie alles, was in die Sphäre höherer Kunst emporragt, sorgfältig trennen von dem, was rein historisch und handwerklich ist. Denn auch hier muß dem, was durch die Kraft seiner Form sich zu unabhängiger Höhe erhebt, die stärkste mögliche Wirkung abgewonnen werden. Ist an einem Orte aus besonderen Neigungen oder Umständen in nicht bodenständiger Richtung gesammelt worden, so ist derartiges weiter zu pflegen, sofern ein dauerndes allgemeines Interesse daran haftet, aber es ist abzustoßen, wenn es ein unlebendiger Zweig ist. Denn gerade für

kleinere Sammlungen ist die Gefahr der Zersplitterung die größte und darum haben sie ihr Entwicklungsprogramm besonders sorgfältig zu umschreiben.

Das Würzburger Universitätsmuseum hat damit zu rechnen, daß sich am gleichen Ort ein Städtisches Museum befindet, das auch die Sammlungen des historischen Vereins für Unterfranken und die des Fränkischen Kunst- und Altertumsvereins in sich aufgenommen hat, also teils künstlerisch große Dinge wie die Riemen-schneider, dann das örtliche, und weiterhin überhaupt deutsches Kunstgewerbe und endlich die rein historischen Altertümer. Für das Universitätsmuseum kann es daher nicht die Aufgabe sein, in einer dieser Richtungen zu sammeln, und wenn durch Wolters' Vorgänger Sittl etwa gußeiserne Ofenplatten des 17. Jahrhunderts, alte Maschinen und Instrumente und fränkische Plastik fünften Ranges erworben worden sind, so sind solche Dinge innerhalb des Ganzen jetzt eher eine Last und bleiben ohne inneren Zusammenhang mit dem übrigen. Aus älterem Universitätsbesitz, dem ehemaligen technologischen Institut, ursprünglich aus dem Raritätenkabinett Bonavita Blanks, stammt eine Anzahl von kunstgewerblichen Gegenständen, besonders wertvolle venezianische und deutsche Gläser. Um diesem Zweig eine Art von Abrundung zu geben, ist er von Wolters und Hock durch einen schönen Schrank mit Fayencen und Porzellan vermehrt worden. Aber um eine solche Sammlung zu wirklicher Bedeutung zu bringen, bedürfte es weit größerer Mittel, als innerhalb der übrigen Aufgaben verfügbar bleiben, und es würde eine Konkurrenz gegen das Städtische Museum bedeuten. Hingegen wäre eine räumliche Vereinigung dieser Dinge mit dem gleichartigen Teil der Städtischen Sammlung von größtem Vorteil, da gerade das Kunstgewerbe erst zu seiner Wirkung gelangt, wenn man es in seiner Vielseitigkeit überblicken kann. Von diesem höheren sachlichen Gesichtspunkt aus würde man daher bei den Universitätsbehörden eine Übertragung dieses Besitzes in die Städtische Sammlung, als Leihgabe und unbeschadet des Eigentumsrechtes der Universität, befürworten können, wie dies früher schon mit den Waffen und ähnlichen Dingen der Blankschen Sammlung geschehen und wie umgekehrt die prähistorischen Altertümer aus dem Besitze des Historischen Vereins und der Stadt neuerdings als Leihgabe im kunstgeschichtlichen Museum mit denen der Universität vereinigt sind, wo sie der wissenschaftlichen Benützung bequemer zugänglich sind. Voraussetzung zu einer solchen Übertragung ist allerdings eine günstige Entwicklung des Städtischen Museums. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß der Plan eines großen Fränkischen Museums, der schon vor einem Jahrzehnt auftauchte, zur Zeit zurückgestellt ist zu gunsten einer Lösung, die nur eine provisorische sein kann. Der Vorort eines so von Kunst erfüllten Landes wie Unterfranken kann und wird sich auf die Dauer nicht der Verpflichtung entziehen dürfen, ein monumentales Museum zu schaffen, wie sich soeben das so viel kleinere Speier eines gegeben hat. Mit der Einrichtung weiterer Säle in dem jetzigen Gebäude an der Maxstraße, das ursprünglich für Schulzwecke gebaut ist, ist der idealen Forderung nicht Genüge getan, und Zeit und Kräfte werden verloren. Eine zweite Voraussetzung aber wäre eine streng wissenschaftliche Leitung einer derartigen Sammlung. Es ist kürzlich erst mit vollem Recht von München aus wieder darauf hingewiesen

worden, daß sich das Verwalten von Museen mittlerweile zu einer Kunst und einem Beruf ausgebildet hat, der eine eigene Vorbildung verlangt, so gut wie jeder andere, und daß jede Stadt mit irgend erheblichem Kunstbesitz auch ihren kunsthistorisch geschulten Museumsbeamten haben müsse. Was dadurch erreicht werden kann, zeigen viele mittelgroße Städte Norddeutschlands, wie Braunschweig, Magdeburg, Hildesheim und zahlreiche andere, wo es städtische Museen gibt, denen gegenüber die Würzburger Verhältnisse prähistorisch anmuten. Es ist eine alte Erfahrung, daß mit den größeren Zielen und mit einer wissenschaftlichen Leitung auch die Werbekraft der Museen, ihr Ansehen und ihre Benützung wächst, und es ist auf das dringendste zu wünschen, daß auch Würzburg dieser Fortschritt gelinge, ehe es zu spät ist, ehe die letzte fränkische Skulptur das Land verlassen hat!

Der wichtigste Zweig neuerer Kunst, den das Universitätsmuseum zu pflegen hat, ist das Kupferstichkabinett. Es hat einen Bestand von etwa 40000 Blättern, unter denen das 17. und 18. Jahrhundert vortrefflich, das ältere Deutsche gut vertreten ist. Unter den Handzeichnungen sind die Skizzenbücher Tiepolos unser besonderer Stolz. Die nötigste Vervollständigung ist die durch die graphische Kunst des 19. Jahrhunderts, wozu bescheidene Anfänge gemacht sind. Doch wird, sobald einmal eine neue wissenschaftliche Ordnung des Ganzen mit Hilfe eines Spezialkenners hergestellt sein wird, auch für die älteren Zeiten ein allmähliches gleichmäßiges Ausgestalten zu erstreben sein, da das Kupferstichkabinett der Universität nunmehr leider die einzige Sammlung ihrer Art in Würzburg ist. Denn die ansehnliche Kupferstichsammlung des Polytechnischen Zentralvereins, die im Anfang des 19. Jahrhunderts von Oberthür begründet, von dem Großherzog Franz II. von Toskana während seiner Würzburger Regierung (1805—1815) sehr gefördert, und die auf etwa 7000 Blatt angewachsen war, ist kürzlich dem Kunsthandel Preis gegeben worden und zwar auf Grund eines Gutachtens, das offenbar ohne jede Berücksichtigung und Kenntnis der örtlichen Verhältnisse abgegeben worden war. Sowohl der Vertreter der neueren Kunstgeschichte an der Universität, Prof. Knapp, wie ich selbst müssen Wert darauf legen, ausdrücklich festzustellen, daß dieser Verkauf in keiner Weise mit Billigung der Fachvertreter der Universität erfolgte, wie öffentlich fälschlich behauptet worden ist, sondern völlig ohne unser Vorwissen. Es wäre zweifellos zu erreichen gewesen, die Sammlung in Universitätsbesitz überzuführen und durch den Verkauf der Dubletten voraussichtlich sogar den Ankaufspreis zu decken, der wie es heißt ursprünglich auf 5000 Mk. angesetzt war. So aber gelangte die Sammlung für 7300 Mk. in den Kunsthandel; eine in Wien stattgehabte Versteigerung von 890 der besten Blätter erzielte einen Preis von 35000 Kronen und eine weitere Zusammenstellung von einigen tausend Bildnisblättern wird als Ganzes zum Verkauf ausboten. Selbst wenn in die Versteigerung, wie behauptet worden ist, für etwa 14000 Kronen anderes Material eingeschoben war, so bleibt immer noch ein großer materieller Verlust. Aber weit schwerer und beklagenswerter ist der ideelle Verlust und die traurige Tatsache, daß in einer Zeit, in der bei der unglaublichen Preissteigerung der Kunstwerke die Pflichten der öffentlichen Sammlungen immer ernsthafter begriffen werden, ein Gegenstück entstehen konnte zu dem berüch-

tigten Verkauf der schmiedeisenernen Gitter von der cour d'honneur des Würzburger Schlosses im Anfange des 19. Jahrhunderts. Dieser Fall ist wiederum eine laute Mahnung nach strengster wissenschaftlicher Verwaltung alles öffentlichen Kunstbesitzes!



Abb. 2. Trinkschale des Brygos. Innenbild Attisch. Um 480 v. Chr. „Die Folgen des Symposions“.

Die dritte bedeutende Sparte neuerer Kunst im Universitätsmuseum ist die Gemäldegalerie, die einiges ältere Deutsche, einiges Italienische, drei hervorragende Stücke Tiepolos, und viel mittelmittiges Niederländisches enthält. Die historische Reihe wird beschloffen durch etwa 70 Bilder des 19. Jahrhunderts, eine Leihgabe aus der neuen Pinakothek, die als „Filialgemäldegalerie“ in zwei Sälen sich unmittelbar an den Universitätsbesitz anreihet. Da die Galerie fast ausschließ-

lich durch Schenkungen entstanden ist, so ist kein eigentlicher Plan, keine innere Richtung zum weiteren Ausbau gegeben, und da auch die räumliche Ausdehnung auf Schwierigkeiten stoßen würde, so wird hier weniger auf eine planmäßige Fortbildung, als vielmehr auf weitere glückliche Umstände zu rechnen sein.

Sehr stark sind aber die inneren Entwicklungstendenzen in der Antikenabteilung. Die Sammlung der bemalten griechischen Tongefäße hat internationale Bedeutung und sie steht in Deutschland ihrem Umfange nach an dritter Stelle hinter den allerdings sehr viel größeren von München und Berlin. Sie ist begründet worden durch eine glückliche und entschlossene Tat. Ludwig von Urlichs erwarb aus besonderen Mitteln im Jahre 1872 in Rom die Sammlung Feoli, die letzte noch nicht in Museumsbesitz untergebrachte Privatsammlung aus der großen Vasenernte von Vulci, durch die in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, der klassischen Ausgrabungsperiode Etruriens, dort zahlreiche Privatsammlungen entstanden waren. Die Sammlung Feoli bestand aus etwa 480 Gefäßen vorwiegend des 6. und der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., die gemäß den antiken Marktverhältnissen Etruriens in der Mehrzahl attischen Ursprungs sind. An geradezu glänzenden Beispielen von Amphoren, Hydrien und Schalen läßt sich hier die Entwicklung der griechischen Keramik und an ihr die Zeichenkunst in dem genannten Zeitraum übersehen und nicht wenige Stücke sind ersten Ranges in ihrer Art. (Abb. 1, 2). Aber damit ist auch zugleich



Abb. 3. Zwei Mädchen im Spiel des Ephedrimos. Gruppe aus gebranntem Ton. Böotisch. 4.–3. Jahrh. v. Chr. Geschenk des Herrn Geheimen Rates Prof. Pryn.

die Einseitigkeit der Sammlung gekennzeichnet. Schon die Phidiasische Epoche ist nur durch wenige, wenn auch gute Stücke vertreten, die jüngeren Stile aber, die in letzter Zeit immer mehr in den Vordergrund des wissenschaftlichen und kulturhistorischen Interesses treten, sind nur sehr lückenhaft und in bescheidenen Exemplaren vorhanden. Wo aber die eine Hälfte einer geschichtlich bedeutenden und künstlerisch großartigen Entwicklung so glänzend vertreten ist, da ist es eine zwingende innere Notwendigkeit, die Sammlung auch für das übrige auf die gleiche Höhe zu bringen. Hier wäre ein zweiter Martin Wagner ein dringender Wunsch. Auf alle Fälle muß dies Ziel stets als das oberste im Auge behalten werden, wenn es auch mit den laufenden Mitteln nur schwer und langsam zu erreichen sein wird.

Die übrige griechische Kleinkunst, Terrakotten und Bronzegerät, sowie die

etruskische und römische Kleinkunst sind in hoffnungsvollen Anfängen vorhanden (Abb. 3) und da hier zu dem öffentlichen Museumsinteresse das Bedürfnis des akademischen Unterrichts hinzukommt, so ist auch dies ein Zweig, der Pflege verlangt. Endlich ist ein kleines Zimmer mit antiken Marmororiginalen da, die teils aus Martin Wagners Besitz, teils aus der 1862 erworbenen, in Athen entstandenen Sammlung des bayerischen Legationsrates von Faber, sowie aus gelegentlichen kleineren Käufen stammen. Das wertvollste Stück, aus Wagners Besitz, ist ein Kentaurenkopf von ganz wundervoller Arbeit, nichts geringeres als ein Stück vom Parthenon; er gehört zu einer

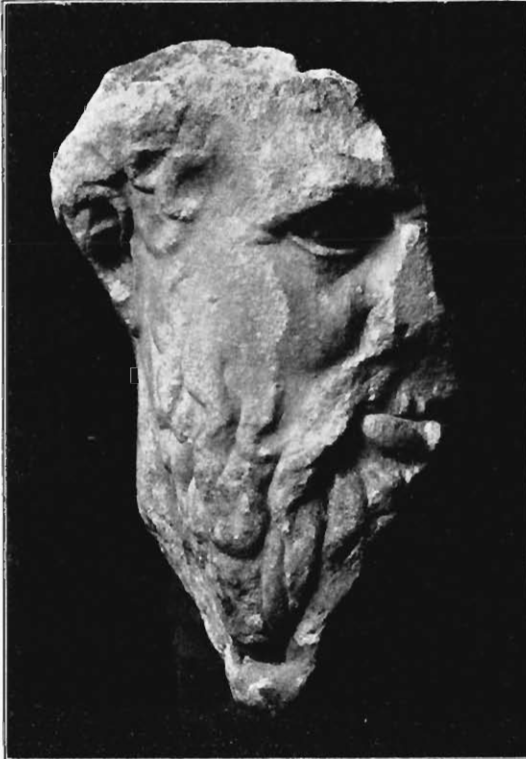


Abb. 4. Kentaurenkopf von einer Metope des Parthenon.  
Um 440 v. Chr.

jetzt in London befindlichen Metope (Abb. 4). Faber hatte allerhand feine Reliefs und Statuetten, einige hübsche Köpfe und viele Architekturfragmente zusammengebracht, unter diesen mehrere Stücke von dem Ornamentalschmuck des Erechtheions. Es ist ein Genuß, an solchen Bruchstücken bei aller scheinbaren Flüchtigkeit der Meißelführung die Sicherheit der Form zu bewundern, durch die sich auch am kleinsten Fragment die griechische Hand der guten Zeiten des 5. und 4. Jahrhunderts zu erkennen gibt.

Endlich ist von antiken Originalen eine kleine durch Wolters sehr glücklich vermehrte Sammlung ägyptischer Altertümer vorhanden, die mit mäßigem Aufwand sich für akademische Zwecke weiter ausgestalten läßt.

Dies alles ist nunmehr nicht nur in der erforderlichen historischen Gruppierung aufgestellt, sondern auch so weit es irgend ging, zu künstlerischer Wirkung gebracht. Beson-

ders sind für die Hintergrundfarben alle Möglichkeiten durchgeprobt worden. Für die Marmore wurde, da alle nur von geringen Abmessungen sind, ein größeres Zimmer in drei Abteilungen zerlegt mit Hilfe von Schränken und Vorhängen, die nischenartig angebracht sind. Für diese Vorhänge und als Hintergrund in den dunkel-braungrünen Eichenschränken erwies sich ein warm dunkelgrüner Leinenplüsch als das wirksamste, da er das matschimmernde Gelbweiß des Marmors am stärksten hebt und da er zugleich durch Reflexe belebt und reizvoll erscheint, ohne bei seiner dunklen Farbe sich gegen die Objekte vorzudrängen. Für die Tonstatuetten fand ich einen eigenartigen dunkelblauen Bespannstoff mit gelbem Querfaden, der die Umrisse stark klärt, ohne sie doch

hart zu machen, und der zugleich zu der meist warmgelben Terrakottafarbe harmonisch steht. Für die Vasen mit ihrem strengen Rot und Schwarz erwies sich das Kochelleinen mit seiner groben Faserung und in einer hellen gelblichweissen Farbe als vortrefflich geeignet, für die Bronzen endlich ein goldtoniger, feingewebter, aber doch nicht ganz glatter Wandstoff. So dürfte bis zu einem gewissen Grade das Ziel erreicht sein, daß bei einer angenehmen Gesamterscheinung des einzelnen Schrankes oder Raumes doch die Objekte schon von weitem als das einzig Wichtige heraustreten. Diesen Umstand zu betonen dürfte nicht überflüssig sein, weil auch jetzt noch bisweilen in Museumsräumen allerlei Schmuck angebracht wird, Wandfriese, lebhaftere Farben und ähnliches, die sich vordrängen und von den Sammlungsobjekten ablenken, statt, wie die gute Absicht ist, ihre Wirkung zu heben.

Das Stiefkind unseres Museums war bisher die Abgußsammlung, die Wolters

noch ganz in ihrem Urzustand hatte belassen müssen. Ganz unsystematisch angelegt, dazu unglaublich schlecht aufgestellt, war sie mehr ein Werk des Zufalls, und wenn auch aus Wagners Besitz einige seltene und interessante Stücke da

sind, so steht sie unter den Universitäts-sammlungen dieser Art doch zweifellos an allerletzter Stelle. Ihren Bestand so zu erweitern, daß wenigstens die großen Ent-

wicklungslinien der antiken Bildhauerei daran gezeigt werden können, ist ein dringendes Erfordernis des akademischen Unterrichts. Für die neuere Kunst Abgüsse zu sammeln ist eben erst mit Hilfe unseres Gönners Franz Leinecker begonnen worden, der uns ein kleines Kabinett mit italienischer Renaissanceplastik geschaffen (Abb. 5) und für die Füllung eines annoch fast leeren deutschen Zimmers einen verheißungsvollen Anfang mit der Bamberger Ekklesia gemacht hat.

Wenn somit die Vollständigkeit der Abgußsammlung nicht viel weniger als alles zu wünschen übrig läßt, so ist aus der Not eine Tugend gemacht und bei der Kleinheit unseres Besitzes der Hauptnachdruck auf die Aufstellung gelegt worden. Abgußsammlungen sind in künstlerischer Hinsicht immer noch ein ungelöstes Problem, viele meinen ein unlösbares. Jedermann gibt zu, daß der Gipsabguß ein unentbehrliches Mittel zum vergleichenden Studium der Bildhauerkunst ist, aber

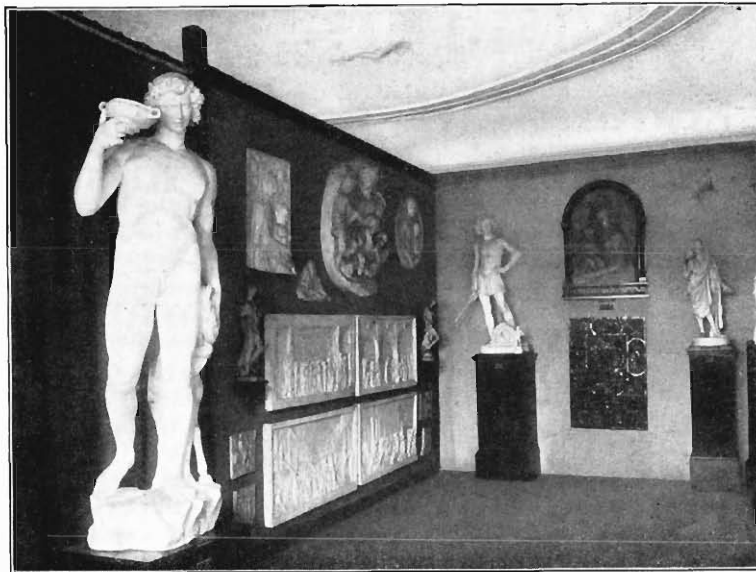


Abb. 5. Italienisches Kabinett, gestiftet von F. Leinecker.

man betrachtet ihn als ein notwendiges Übel, wobei der Nachdruck meist auf dem zweiten Worte liegt. Der kreidig kalte Ton des Gipses ist ein unerfreulicher Anblick, und die Undurchsichtigkeit der Oberfläche verhärtet und entstellt die Marmor- oder Bronzeformen des Originals. Abhilfe hat man auf verschiedenen Wegen gesucht. Gustav Pauli sagt in seinem Bericht über die Erweiterung der Bremer Kunsthalle (Museumskunde 1905, S. 142): „Die traditionelle Gipssammlung ist, soweit es möglich war, durch Tönung im Sinne des Originals ihrer Schrecken beraubt.“ Auch ich suchte früher vorwiegend in dieser Richtung das Heil und hatte den Ehrgeiz, die Erlanger Abgußsammlung ganz in Marmor- und Bronzefiguren umzuwandeln. Aber ich scheiterte nicht nur an der Geldfrage. Denn einzelne ziemlich gelungene Versuche, deren ich zwei in dieser Zeitschrift 1906 S. 36 und 41 veröffentlicht habe, beweisen nicht die Durchführbarkeit im ganzen. Nur dann, wenn eine Statue völlig unversehrt ist, kann der Versuch gewagt werden. Hat sie beschädigte Stellen oder gar fehlende Glieder und sei es auch nur die Nasenspitze, so ist sofort die Täuschung aufgehoben und der bemalte Gips kann schlimmer wirken als der weiße. Man müßte also für die Antike, wollte man ein ganzes Museum tönen, erst alles Fehlende ergänzen, eine Aufgabe, deren Unmöglichkeit nicht erst durch die berühmten kaiserlichen Konkurrenzen erwiesen worden ist. Nur in ganz wenigen glücklichen Ausnahmefällen — und auch da nur unter der Spitzmarke eines wissenschaftlichen Versuchs — ist eine antike Statue so glaublich ergänzbar oder ergänzt, daß der Erdenrest von rhythmischen Mängeln nicht allzu peinlich zu tragen ist. Bekannt sind die Versuche großen Stils, die durch Stadtrat Dr. Dohrn mit Hilfe Dr. Sievekings für das Stettiner Museum gemacht worden sind, eine Anzahl von Antiken nach sachverständiger Ergänzung galvanoplastisch in Bronze zu setzen (Museumskunde 1909, S. 112), wobei man vorwiegend solche Werke gewählt hat, die wir in römischen Marmorkopien nach verlorenen Bronzeoriginalen besitzen. Bei einer Anzahl von Statuen sind die ersten Eindrücke ganz überraschend stark. Der Forscher lernt hier tatsächlich Neues, besonders über die Wirkung der Umrisse, und dem gebildeten Laien kann das Wesen einer antiken Bronzefigur in einem überzeugenden Gesamteindruck vermittelt werden. Auf die Länge freilich wird man wohl in der Einzelform das nachträglich und künstlich ausgeglichene stärker herausfühlen. Jedenfalls aber kann man in Museen, die einen Ueberblick über die ganze antike Kunstentwicklung geben sollen, aus den genannten Gründen nicht daran denken — selbst wenn es finanziell möglich wäre — den traditionellen Gips durch Nachbildungen dieser Art zu ersetzen.

Für rein wissenschaftliche Museen hat sich Botho Graef bei der Einweihung des Jenaer Universitätsmuseums auf den strengsten Standpunkt gestellt (Museumskunde 1908 S. 64): „Wenn wir . . . einen Gipsabguß einer (durch den antiken Kopisten) alterierten Marmorkopie eines verlorenen Bronzeoriginals willkürlich mit irgend einer bronzeartigen Oberfläche versehen, so entfernen wir uns weiter vom Originale, als es der einfache Gipsabguß tut, und fälschen dessen Wirkung. Ein weißer Gipsabguß ist ehrlich, ein bemalter eine täuschende Spielerei, sie kann vielleicht erfreulich in der Ausstattung von Wohngemächern wirken, in ein Museum gehört sie nicht“. In höherem Maße noch gilt das von der Marmorimitation. Die Bronzewirkung kann



Abb. 6.

SAAL DER GRIECHISCHEN STATUEN, DIE EHEMALIGE GROSSE AULA. OBEN DER WALHALLAFRIES M. VON WAGNERS.



man heutzutage fast bis zur Täuschung nachahmen, wenigstens in München, wo sich diese Technik aus der Gedon-Lenbachschen Tradition heraus zu einer wahren Kunst erhoben hat, während von anderswo, insonderheit durch eine große rheinische Firma, bronzierte Gipse vom Aussehen berußter eiserner Öfen verbreitet werden. Die Nachahmung des Marmors jedoch mit seiner durchleuchteten Oberfläche ist noch ungelöst und wohl unlösbar.

Man wird also, wo immer das Bedürfnis nach Nachbildungen plastischer Werke vorhanden ist, sich klar machen müssen, daß alle Nachbildungen, die weißen so gut wie die gefärbten, nur Annäherungswerte geben, nicht den wirklichen Ersatz des Originals, und es wird somit von dem jeweils verfolgten Zwecke abhängen, welches Verfahren zu wählen ist. Für Museen, die wie die Universitätsammlungen in erster Linie dem wissenschaftlichen Vergleichen und der strengsten Einführung in das Formensehen dienen, wird der farbige Wiederherstellungsversuch die Ausnahme sein und das herbe Weiß der „absoluten“ plastischen Form die Regel bleiben müssen. Denn nur der unberührte Abguß gibt die sichere Grundlage für die Vergleichung der Einzelform.

Dennoch braucht nicht daran verzweifelt zu werden, auch den weißen Abguß zu einer einigermaßen künstlerischen Gesamtwirkung zu bringen, eine Aufgabe, die auch Graef in einem hoffnungsvollen Schlußsatz als lösbar bezeichnet. Jede Farbe ist relativ und ist durch die Nebenfarben beeinflussbar. Das „Häßliche“ des Gipses im Gegensatz zum Marmor ist neben der mangelnden Transparenz sein Weiß, das nicht warm ins Gelbliche geht, sondern ein eiskaltes Bläulichweiß ist. Stellt man den Gips vor eine farbige Wand mit starkem warmem Grundton, womöglich vor die wärmste aller Farben, das früher alleinseligmachende pompejanische Rot, so wird das Weiß noch kälter, noch kreidiger und stumpfer, die warme Umgebung drängt sich vor, frißt die Innenmodellierung auf, und die Statue steht als ein unerträglicher weißer Fleck vor der Wand. Also muß umgekehrt der Hintergrund noch kälter, noch indifferenter gemacht werden, als der Gips, und es ist ein Rechenexempel, das allerdings nur durch Versuche gelöst werden kann, die richtige Harmonie zu finden. Wir haben graue, gelbe, hellgrüne und für bestimmte Zwecke dunkelblaue Töne verwendet, von denen zweifellos das Grau das Vorteilhafteste ist. Insonderheit sind die Stoffhintergründe unseres Hauptsalles (Abb. 6), ein mitteldunkler grauer Rips, der je nach dem einfallenden Licht ins Grünliche oder Violette spielt, ein glücklicher Griff gewesen, da er in der Tat die gestellte Aufgabe erfüllt, dem Gips einen Anflug von Wärme zu geben. Zugleich aber verleiht er dem ganzen Saale eine vornehme Ruhe und Kühle. Die Fenster, die ohnehin zur Gewinnung eines höheren Lichteinfalls im unteren Drittel geschlossen werden mußten, erhielten schwachgelbe Köpervorhänge, wodurch unmerklich das einfallende Licht eine leichte warme Tönung bekommt. Und endlich wirft der warmgelbe Parkettboden ähnliche Reflexe zurück, so daß in der Tat die Abgüsse bei günstiger Beleuchtung fast die Wärme von Stein annehmen, und jedenfalls die „Häßlichkeit“ des Gipses völlig neutralisiert ist. Die Farbe der Sockel mußte in diese Harmonie einbezogen werden, jedoch war ich anfangs auf einem Irrwege, als ich es mit hellen Tönen versuchte, wie sie in Jena verwendet sind. Eine

schwere Farbe mußte in den Saal kommen, wenn er nicht — wie ein feiner künstlerischer Berater während der Versuche sich ausdrückte — ein „Geistersaal“ werden sollte. Zu dem Hintergrunds-Grau wurde dann ein tiefes, aber ganz stumpfes Blaugrün gefunden, das trotz seiner Schwere keineswegs hart zu dem Gipsweiß steht, da natürlich auch die Oberfläche des Ölfarbenanstrichs vollständig matt gemacht wurde. Selbstverständlich wären die üblichen weißen Zettel mit schwarzem

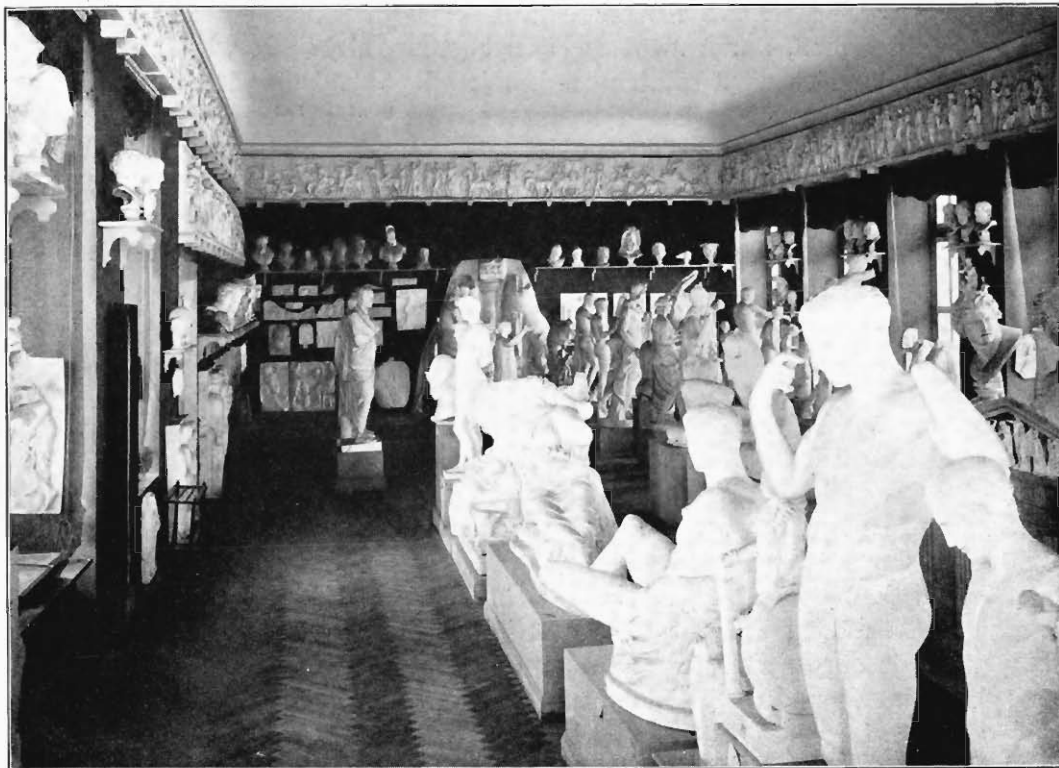


Abb. 7. Frühere Aufstellung der Abgüsse.

Aufdruck eine schreiende Unmöglichkeit gewesen. Die Unterschriften sind daher in weißer Farbe auf dunkle violettgraue Karten gesetzt worden, die nur wenig von der Sockelfarbe absteht, so daß sie sich etwa wie Steininschriften für den Gesamtanblick unterordnen, in der Nähe aber bequem lesbar sind. Obwohl so alles im einzelnen uns glücklich ausgeprobt schien, waren wir doch selbst aufs angenehmste überrascht, als alles aufgestellt war. (Abb. 6). Der Saal hatte als Ganzes eine Ruhe und feierliche Schönheit bekommen, die aufs beste für die Betrachtung des einzelnen vorbereitet.

Hierzu trägt allerdings auch bei, daß grundsätzlich nur Gleichartiges in diesen Raum gebracht ist, Statuen und große Reliefs, während Köpfe, kleinere Reliefs und der ganze wissenschaftliche Vergleichsapparat, der sich sonst an und zwischen den Sockeln herumzutreiben pflegt, in besonderen Räumen vereinigt sind. Ich kann

mir nicht versagen, in Abb. 7 und 8 den jetzigen Zustand des Saales dem früheren gegenüberzustellen, wo die Statuen wie Soldaten in Reih und Glied standen, wo die Wände mit Dingen von allerverschiedenstem Maßstab und Charakter bedeckt waren und all das gleichzeitig im Gesichtsfeld stand. Mit der nunmehrigen Abteilung des Saales durch Vorhänge ist nicht nur sehr viel mehr Raum gewonnen, sondern vor allem kann jede Statue für sich gesehen werden. Wo man aber mehrere auf



Abb. 8. Jetzige Aufstellung der Abgüsse.

einmal überblickt, da sind sie so geordnet, daß sie ihrem inneren Wesen nach sich gegenseitig nicht stören (Abb. 8). Übrigens stehen sämtliche Sockel auf Rollen, sodaß sie für Vorlesungs- und Vergleichszwecke beliebig verschoben werden können.

Unmittelbar unter der Decke haben wir das Originalmodell zu Wagners großem Fries in der Walhalla an seinem alten Orte belassen, da er wie ein Schmuckband den ganzen Saal günstig zusammenhält. Zwei kleine Erfahrungen möchte ich hier nicht unterdrücken. Von der Zerlegung des Saales durch Querwände fürchtete ich anfangs eine Beeinträchtigung dieses Werkes, das zu schädigen, wie immer man darüber denken mag, uns besonders fern liegen mußte. Aber das Gegenteil war der Fall. Denn erstlich stören die hängenden Stoffwände vermöge ihres leichten Charakters nicht im geringsten den Überblick des ganzen, andererseits

aber teilen sie das endlose Friesband für das nähere Beschauen günstig in Unterabteilungen, was, da die künstlerische Komposition selbst nur wenige Einschnitte hat, entschieden die Einzelbetrachtung anreizt und unterstützt. Ein zweiter Umstand verursachte mir einen größeren Schrecken. Als die graue Wandfarbe bis unter den Fries emporgeführt war, war dieser plötzlich ganz wirkungslos geworden. Die Modellierung erschien geschwächt, der ganze Streif bildete gewissermaßen mit der weißen Decke eine Einheit und war wie in die Höhe hinauf verschwunden. Es blieb nur der Ausweg, das weiße Gesims, das die Decke trägt, ebenfalls farbig zu machen, obwohl das gegen alle architektonischen Regeln ist. Aber nun griff das Grau der Wand gewissermaßen wie eine Hand hinter dem Frieze nach oben und zog ihn uns wieder herunter.

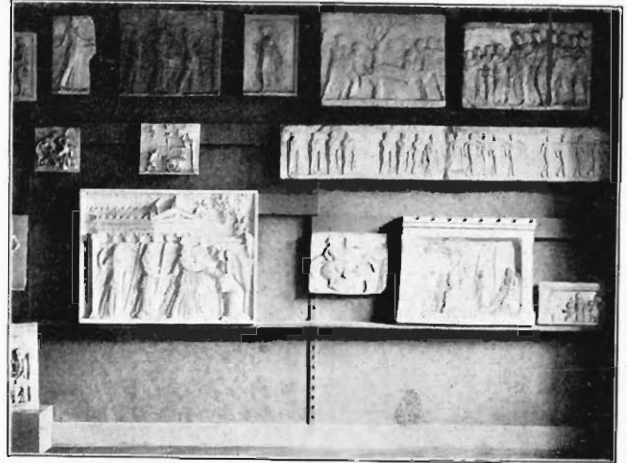


Abb. 9. Aufhängevorrichtung für die Reliefs.

Die Reliefs, die Köpfe und die Kleinkunst befinden sich je für sich in den anstoßenden Zimmern und dem Korridor. Hier ist mehr auf die bequeme wissenschaftliche Verwendbarkeit Wert gelegt, als auf die künstlerische Wirkung, obwohl auch hier durch Zusammenstellung von innerlich und formal verwandten Dingen angenehme Gesamtbilder angestrebt sind. Vor allem ist auch hier die größte Beweglichkeit und Veränderbarkeit der Anordnung dadurch erreicht, daß die Reliefs nicht an der Wand, sondern an Holzlatten befestigt werden, die in senkrechte Eisen-



Abb. 10. Verstellbare Wandbretter für die Köpfe.

schiene verstellbar eingehängt sind (Abb. 9), ein für diesen Zweck ausgedachtes Verfahren. Die Köpfe, die vorwiegend zu genauer stilistischer Vergleichung dienen sollen, stehen reihenweise, wie die Bücher einer Bibliothek, auf Wandbrettern, die in der gleichen Weise verstellbar sind (Abb. 10). Die Rückwand ist hier tiefblau, um die Umrisse der eng stehenden Köpfe möglichst stark vom Hintergrund loszubringen. Für die Schränke mit kleinen

Statuetten endlich ist ein dunkles erdiges Grau gewählt worden, ebenfalls um die Konturen möglichst lebhaft zu machen; der Hintergrund ist grober Rupfen, der Anstrich der Schränke ist in dem gleichen einfarbigen Ton, nur etwas dunkler, danach gestimmt worden. Im letzten der Schränke, den wir auf diese Weise umarbeiteten, fanden wir als letzten Rest der Vorzeit noch die Ausklebung mit grellrotem Glanzpapier vor, das der häßlichen gelbgestrichenen Außenseite — „echt Eiche imitiert“ — durchaus ebenbürtig war.

Wenn ich ausführlicher auf das rein Museumstechnische in der Aufstellung der Abgüsse eingegangen bin, so geschah es in dem Gedanken, daß es sich hier eben um mehr als das Technische handelt. Es ist ein wissenschaftliches und künstlerisches Problem, das hier in kleinen Verhältnissen durchgearbeitet worden ist. Die Abgußsammlungen, die im 18. Jahrhundert eine so befruchtende Rolle gespielt — man braucht nur die Namen Winckelmann und Goethe zu nennen — und bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus sie behalten haben, sind in den letzten Jahrzehnten mit offenkundiger Mißachtung behandelt worden. Bis zu einem gewissen Grade mit Recht. So gut wie man nicht mehr den „bedeutenden Umriß“ als die ausreichende Wiedergabe eines Gemäldes ansieht, ist man auch bei der plastischen Nachbildung empfindlicher geworden und empfindet, wie der feinfühligere Bremer Kunsthallendirektor, vor allem ihre Schrecken. Zudem ist in den großen Museen dieser Art, wie in Berlin und zum Teil auch in Dresden, durch die stetige an sich erfreuliche Vermehrung die Raumnot gekommen, oder sie war wie in München von je vorhanden, sodaß die Säle immer überfüllter, ein Herausheben einzelner Stücke immer unmöglicher wurde. Die Sammlungen wurden daher immer mehr nur als Studienanstalten für Forscher, nicht als Museen für eigentlichen Kunstgenuß betrachtet. Aber das ist weder nötig noch wünschenswert. Nicht wünschenswert, weil gerade in der vergleichenden Betrachtung von Meisterwerken das einfachste und wichtigste Mittel zur Erziehung des Auges, zur Entwicklung des künstlerischen Empfindens gegeben ist. Und nicht nötig, weil sich tatsächlich die Schrecken des Gipses brechen lassen, wie mir Urteile über den Würzburger Saal gerade auch seitens künstlerisch gebildeter Laien bestätigt haben. Freilich wird man, besonders in großen Abgußmuseen, aus Raumnot nicht alles und jedes Stück so günstig beleuchten und so frei aufstellen können, daß es seine individuelle Kraft ungehemmt entfalten kann. Aber auch da wird ein Ausweg leicht zu finden sein, derselbe, den man auch für überfüllte Originalmuseen schon so oft vorgeschlagen, aber soviel ich sehe noch nirgends wirklich durchgeführt hat: die Trennung in Schausäle und Studienräume. Wenn man unter den — sagen wir 300 — Statuen, die man zu einem Überblick über die Geschichte der antiken Bildhauerei nötig hat, etwa die 50 besten glänzend aufstellt, so wird dadurch für den genießenden Laien ein Ausgangspunkt gegeben. Die übrigen mögen dann in anstoßenden Sälen gedrängter stehen, auf Rollen, um jederzeit zum Vergleich herbeigeholt zu werden, oder um abwechselnd auch einmal die Plätze jener 50 einzunehmen. Durch wechselnde Zusammenstellungen würde das Interesse auch weiterer Kreise wach gehalten werden, namentlich wenn sich öffentliche Führungen daran anschließen. Wie überraschend solche Gruppierungen wirken

können, mag eine kleine Erfahrung lehren, die zum Schlusse mitzuteilen ich mir nicht versagen kann. Bei dem Durchproben der günstigsten Verteilung der Abgüsse in unserer großen Saale war auch einmal der Laokoon als Gegenstück bei dem großen Türdurchbruch (Abb. 11) neben den Moses des Michelangelo gekommen. Da war es für die antike „Barock“gruppe etwas beschämend, wie sie räumlich und



Abb. 11. Moses und Niobe.

in ihren Ausdruckswerten neben dem Moses vollständig zusammenschmolz. Sie wirkte in aller ihrer Gräßlichkeit fast so zierlich und spielerisch wie eine Porzellangruppe. Die Niobe dagegen, die dann an ihre Stelle trat, hielt sich mit ihrem Pathos durchaus, ja sie war dem Moses an vornehmer Innerlichkeit des Ausdrucks zweifellos überlegen. So sind es weit mehr als nur museumstechnische Fragen, auf die uns Versuche dieser Art eine Antwort geben. Sie führen von scheinbaren Äußerlichkeiten unmittelbar in das Wesen des Kunstwerks.

