

Das Museum: Vom Raritätenkabinett zur Repräsentation des Geistes

*Zur Eröffnung der Alten Pinakothek
in München¹*

Die Ausstellungen wachsen. Immer neue Museen erstehen. Ganze Galerien wandern. Eine Unzahl von Kunst- und Kulturgegenständen werden vor uns ausgebreitet. Mag man nun an die Umgestaltung des Fortunaheiligtums in Praeneste in ein Museum denken oder über den Neubau des Walraff-Richartz-Museums in Köln diskutieren und die Wiedereröffnung der Alten Pinakothek in München feiern, alle diese Unternehmungen stellen mit großer Dringlichkeit die Frage nach dem Sinn der Darbietungen.

Sicher möchte man kein antikes Museum aufbauen, einen Bezirk, in dem die Musen verehrt werden oder Bibliotheken, mit Statuen großer Männer geschmückt, die Raum für die Gelehrten-

¹ Die Wiedererrichtung der Alten Pinakothek in München verdanken wir vor allem dem Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Professor Ernst Buchner. Die Erneuerung des Baues — namentlich die Gestaltung der beiden Treppenaufgänge — ist ein Werk des Architekten Döllgast.

Im Anschluß an die Wiedereröffnung erfolgte die Publikation eines großartigen Tafelbandes: Buchner, Ernst: Die Alte Pinakothek in München. Meisterwerke der Europäischen Malerei. (68 S. mit 98 Schwarzweißbildern und 42 Farbtafeln. München 1957. Hirmer-Verlag, DM 78,—.

Der verdiente Forscher bietet eine Einführung in die Werke der Alten Pinakothek, die von ebenso großer Wissenschaftlichkeit wie Einfühlungskraft getragen ist. Die Bearbeitung des beigegebenen Bilderzeichnisses verdanken wir Dr. Carl Graeppler. Für die gute Qualität der Abbildungen bürgt der Name des bekannten Verlags für wissenschaftliches Lichtbild, Max Hirmer.

welt bieten. Solche Bauten errichteten die hellenistischen Herrscher in Alexandrien. Auch die Raritätenkammern der beginnenden Neuzeit sind nicht mehr Leitbilder unserer Museumsdirektoren, und der Kunsttempel des 19. Jahrhunderts wird ebensowenig angestrebt. Vielmehr gelten die Bemühungen jenem „Imaginären Museum“, von dem André Malraux spricht, und das nichts anderes ist als eine Selbstdarstellung des menschlichen Geistes, eine Erfassung des Absoluten, das nach Hegel gerade in der Kunst anschaubar wird. Einige Hinweise auf den Werdegang des Museums können diese moderne Auffassung verständlich machen.

In seinem Roman „Der abenteuerliche Simplicissimus“ läßt Grimmelshausen den Besucher einer Kunstsammlung erklären, „ich ästimiere die Rarität!“² Dieser Ausdruck kennzeichnet den Geist der fürstlichen Kunstkabinette der Renaissance. Man suchte seltene Dinge und Kuriositäten. Herr-

² Grimmelshausen, Johann Jakob Christoph: Der abenteuerliche Simplicissimus. 1. Buch, 24. Kapitel.

„Ich kam einsmals mit einem vornehmen Herrn in eine Antiquitäten- und Kunst-kammer, darin schöne Raritäten waren. Unter den Gemälden gefiel mir nichts besser als ein Ecce-Homo wegen seiner erbärmlichen Darstellung, mit welcher es die Anschauer gleichsam zum Mitleiden verzuckte. Darneben hieng eine papierne Karte, in China gemalt; darauf stunden der Chinesen Abgötter, in ihrer Majestät sitzend, deren teils wie die Teufel gestaltet waren. Der Herr im Haus fragte mich, welches Stück in seiner Kunstkammer mir am besten gefiele? Ich deutete auf besagtes Ecce-Homo. Er aber sagte, ich irre mich; das Chineser Gemäld wäre rarer und daher auch köstlicher; er wolle es nicht um zehen solcher Ecce-Homo mangeln. Ich antwortete: ‚Herr! ist euer Herz wie euer Mund?‘ Er sagte: ‚Ich versehe michs.‘ Darauf sagte ich: ‚So ist auch euers Herzens Gott derjenige, des Conterfait ihr mit dem Munde bekennet, das köstlichste zu sein.‘ — ‚Phantast‘, sagte jener, ‚ich ästimiere die Rarität.‘ Ich antwortete: ‚Was ist seltener und verwundernswürdiger, als daß Gottes Sohn selbst unsertwegen gelitten, wie uns dies Bildnus vorstellt?‘“

scher- und Philosophenbilder verzeichnen die alten Inventare der bayerisch-herzoglichen Kunstkammern. Bilder von Übeltätern und Mißgestalten werden angeführt; ebenso ein Salvator mundi „mit einem Schnürl, damit man des Bildes Augen bewegen kann“.³ Dazu kamen ausgestopfte Tiere, schwerfällige Uhren und Gegenstände aus fremden Ländern. So wird aus der frühmittelalterlichen Schatzkammer das Kuriositätenkabinett oder die Wunderkammer, und beide bilden den Ursprung unserer Museen.

In diesem geschichtlichen Vorgang kommt ein allgemeines Gesetz zum Ausdruck: Die Rarität, die Ausnahme, regt unseren Geist zunächst an. Erst später forschen wir nach dem Gesetz und der Regel, die unser Sein sichern und die Ordnung des Geistes gewährleisten. In Bayern begünstigte ein besonderer Umstand die Entstehung der Alten Pinakothek und damit die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten in den gesammelten Werken: die Sammlungen der pfälzischen Wittelsbacher gingen durch Erbschaft nach München. Die Mannheimer Galerie und die Bilder aus Zweibrücken trafen ein und vor allem die Düsseldorfer Gemälde, die mit ihren Rubenswerken der Stadt München einen internationalen Vorrang sicherten.

Die Umsiedlung der Düsseldorfer Werke erfolgte im Jahr 1805. Inzwischen hatten sich zwei weltgeschichtlich bedeutende Ereignisse vollzogen, die nicht ohne Einfluß auf die Auffassung des Museums blieben: die französische Revolution und die Säkularisation. Beide brachten zunächst den staatlichen Sammlungen einen Zuwachs an sakralen Kunstgegenständen aus den aufgehobenen Klöstern. Darüber hinaus eröffneten sie die Galerien, die bis dahin der Aristokratie vorbehalten waren, dem Volk. Schließlich beschleunigten

sie den Profanisierungsvorgang der vorwiegend religiösen Werke: Eine Altartafel, die man aus der Kirche fortnimmt und in einem Ausstellungsraum neben andere Dinge setzt, hört auf, ein Gegenstand der Frömmigkeit zu sein. So wundert es uns nicht, wenn das Museum in der Zeit des Klassizismus und der Romantik Religiöses mit Ästhetischem mischt und das Ideal im Kunsttempel gesehen wird. Es scheint nur folgerichtig, wenn Schinkel das Alte Museum in Berlin (1823) mit einer Säulenfront versieht und das Pathos antiker Tempel lebendig werden läßt.⁴ Ein Vorspiel für dieses Ereignis läßt sich schon bei Hölderlin nachweisen, der eine ästhetische Kirche ins Leben rufen will. Am 4. Juni 1799 schreibt der Dichter von Homburg aus an seinen Bruder Karl: „Du hast nichts Kleines vor, lieber Bruder! wenn Du die Organisation einer ästhetischen Kirche darstellen willst und Du darfst Dich nicht wundern, so viel ich einsehe, wenn Dir während der Ausführung Schwierigkeiten aufstoßen, die Dir fast unübersteiglich scheinen. Die Bestandteile des Ideals überhaupt und ihre Verhältnisse philosophisch darstellen, würde schon schwer genug sein, und die philosophische Darstellung des Ideals aller menschlichen Gesellschaft, der ästhetischen Kirche, dürfte vielleicht in der ganzen Ausführung noch schwerer seyn.“⁵ Diese ästhetische Kirche“ Hölderlins ist verwandt mit dem „Pantheon der Kunst“ Hegels: „Was nun also die besonderen Künste in vereinzelter Kunstwerken realisieren, sind dem Begriff nach nur die allgemeinen Formen der sich entfaltenden Idee der Schönheit, als deren äußere Verwirklichung das weite Pantheon der Kunst emporsteigt, dessen Bauherr und Werkmeister der sich selbsterfassende Geist des Schönen ist, das aber die Weltgeschichte erst in ihrer Entwicklung

³ Reber, Franz von: Zur Geschichte des Bayerischen Gemäldeschatzes. Im Katalog der Älteren Pinakothek zu München. München 1922, S. XI.

⁴ Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Salzburg 1948. S. 31 ff.

⁵ Hölderlin: Große Stuttgarter Ausgabe. VI. Band. Stuttgart 1954. S. 330.

der Jahrtausende vollenden wird...“⁶ Dieser „sich selbsterfassende Geist“, die „selbstbewußte Innerlichkeit“,⁷ der „Absolute Geist“⁸ findet bei Hegel ebenso eine soziologische Gestalt wie bei Hölderlin. Hölderlin sucht die „ästhetische Kirche“. Hegel fordert, daß wir „von Gott als solchem zur Andacht der Gemeinde fortschreiten, als zu Gott, wie er im subjektiven Bewußtseyn lebendig und präsent ist“.⁹

Diese Gedanken des Philosophen beeinflussten vor allem die Staatsauffassung und Gesellschaftslehre. Sie entwickelten aber auch im künstlerischen Raum eine eigene Dynamik. Man setzte nämlich in seiner Nachfolge die künstlerische Form in Beziehung zur Gesellschaftsordnung und zum Zeitgeist.

Die Voraussetzung dazu war eine formale Betrachtung der Werke, die das Museum selbst nahelegte. Die Fülle der Kunstgegenstände forderte nämlich eine eigene Ordnung. Diese Ordnung konnte nicht mehr die Rarität, die Ausnahme gewährleisten, sondern das Gesetz, und zwar das Formengesetz der Kunstwerke selbst. Es wäre nun sehr reizvoll zu beschreiben, wie man allmählich und unter großen wissenschaftlichen Anstrengungen die Epochen unterschied; wie man von der Renaissance die Gotik und den Barock trennte und die Romanik als eigene Formenwelt schätzen lernte. Fast jede Forschergeneration hob eine neue Epoche der Geschichte in die Helle des menschlichen Bewußtseins. Für unsere Betrachtung genügt es zu beachten, wie mit einem Mal die Form einen Vorrang vor dem Inhalt erhielt. Man setzte Heiligenbild neben Fürstenporträt und Kreuzigung neben Genreszene, wenn nur die Stilverwandtschaft, der Fortschritt des Meisters, die großen Werte der Kunst und des Geistes einer Zeit sichtbar wurden. Diese formale Betrachtung der Werke ist uns so selbst-

verständlich geworden, daß man sie sogar als naturgegeben bezeichnet hat.¹⁰ Und doch ist der Kirchenväteraltar von Pacher nicht für das Museum geschaffen und der Dreikönigsaltar von Rogier van der Wyden nicht für die Alte Pinakothek gemalt.

Aus der formalen Sicht der Kunstwerke wird auch verständlich, daß der Bundespräsident vor einem Jüngsten Gericht von Rubens die Alte Pinakothek eröffnen und Generaldirektor Buchner Dürers Apostel „Penaten“, das heißt Hausgötter, nennen konnte. Beides – die Eröffnung vor dem Rubensbild und der Ausdruck für Dürers Werk – wollen nicht die christlichen Inhalte der Gemälde herabsetzen, sondern auf den geistigen Vorrang dieser Meister in der Münchener Pinakothek hinweisen.¹¹

Der religiöse Mensch neigt dazu, diese Vorgänge zu beklagen. Sollte man nicht wenigstens die sakralen Werke in den Kirchenraum zurückbringen? Abgesehen davon, daß solche Rückführungen praktisch unmöglich sind, kommt in diesen Klagen eine gewisse Wertblindheit zum Ausdruck. Auch im Museum behält nämlich das Werk sakrale Wirkkraft. Nicht so sehr vom Inhalt her – wir haben vorher darauf hingewiesen, daß die sakralen Inhalte der Bilder museumstechnisch zu wenig Beachtung finden –, sondern von der Form her. Wir vermögen zwar André Malraux nicht ohne Vorbehalt zu folgen, wenn er mit Hilfe des Museums ein neues sakrales Formgesetz aufzeigt, den Stil schlechthin, den er gegen alles Profane abgrenzt. Das Sakrale in der Form erscheint nach ihm überall dort, wo die strenge Linie vorherrscht, im Primiti-

¹⁰ Lachner, Johann: Post festum. Kritische Gedanken zur Alten Pinakothek. In *Süddeutsche Zeitung*: Montag, den 24. Juni 1957, S. 9. „Die Disposition im ganzen stimmt; sie ist von Natur aus gegeben.“

¹¹ Der Ausdruck „Sanctissimum“ (= Allerheiligstes) für Dürers Apostel scheint jedoch die Grenzen des rhetorisch Zulässigen zu überschreiten. Vergleiche *Neue Zürcher Zeitung*. Fernausgabe Nr. 180, Mittwoch, 3. Juli 1957, Blatt 3.

⁶ Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik. 1. Band, S. 132, 12. Band der Jubiläumsausgabe. Stuttgart 1927.

⁷ Hegel, a. a. O. S. 120.

⁸ Hegel, a. a. O. S. 123.

⁹ Hegel, a. a. O. S. 124.

ven, Byzantinischen, Romanischen und schließlich wieder bei Cézanne und vielen Modernen. Dieser „Stil“, diese sakrale Form in der Kunst ließ sich eben erst durch die Zusammenschau der Werke verschiedenster Epochen sichtbar machen, die das Museum bot. Ebenso das Profane, das nach Malraux vor allem die Griechen der klassischen und hellenistischen Periode entwickelten und das nachher die Renaissance, der Barock und der Naturalismus wiedergebracht haben. Solche Gedanken sind wohl kaum kritiklos hinzunehmen, aber sie regen an. Vor allem aber kann man von Malraux eine weltgeschichtliche Betrachtung der Form lernen. Denn tatsächlich repräsentieren die nach Epochen geordneten Werke den Geist. Zunächst den menschlichen Geist von seinen Anfängen, die wir beispielsweise in den Höhlenmalereien schauen können, über die archaischen Epochen des Orients und Ägyptens bis zu den Griechen und der Abendländischen Kunst. Das Museum zeigt die Ordnung der Denkmäler auf, die Gesetzmäßigkeiten der Form und wird so zu einer gewaltigen Heerschau der Geschichte und des menschlichen Geistes. Die Größe des Vorgangs und der Ordnungen aber transzendiert, das heißt übersteigt die Fassungskraft des einzelnen Menschen. So erweist sich das Museum tatsächlich als eine Manifestation des Absoluten Geistes im Sinne Hegels. Der religiöse Mensch aber vermag diesen Absoluten Geist nicht anders zu begreifen als den persönlichen Gott, der die Geschieke der Welt lenkt.

Eine eigene Gefahr zeigt Ernst Jünger auf, der im musealen Trieb die Todseite unserer Wissenschaft sieht.¹² Damit ist jedoch nur der Schatten der Museumsarbeit gemeint. Geht man vom Vitalen und Biologischen aus, sieht man in den Unternehmungen unserer Museumsfachleute die Auswirkung eines triebhaften Tuns, so mag dieses Urteil treffen. Erkennt man aber hinter ihrer

¹² Jünger, Ernst: Das Abenteuerlich Herz. Hamburg 1938/41. S. 149.

Arbeit die Bemühung des Geistes, so offenbart sich im Museum jene Ordnungsmacht, die Geschichte schafft, und die der Christ Gott nennt. Für eine solche Arbeit sind wir den Männern der Wissenschaft, die im Museum tätig sind, zu Dank verpflichtet. Es geht ihnen nämlich nicht mehr darum, Raritäten anzuhäufen. Man müht sich auch heute längst nicht mehr um jenen elfenbeinernen Turm eines zweckfreien Ästhetizismus, der das Ideal des Klassizismus war. Vielmehr wird in allen Unternehmungen das Bemühen um eine kollektive Imagination erkennbar, der Versuch, im Spiegel des Kunstwerkes den Sinn der Geschichte zu erfassen. So kann man über das moderne Museum jene Worte Edward Youngs setzen, die Charles Baudelaire aufzeichnete: „Imagination hat für mich nicht einfach die Bedeutung eines wunderlichen Einfalls, in welchem Sinne dieses vielmißbrauchte Wort benützt wird. Ich verstehe darunter vielmehr jene konstruktive Imagination, die eine weit aus höhere Funktion erfüllt und die, insoweit der Mensch nach dem Ebenbild Gottes geschaffen ist, eine ferne Beziehung zu jener Macht in sich trägt, durch die der Schöpfer sein Universum plant, schafft und erhält.“¹³

Herbert Schade SJ

Der Piltdown-Betrug

Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet ist das Piltdown-Problem gelöst. Der „Eoanthropus“ oder „Morgenröte-Mensch“ oder „Dawn-Man“, wie die Engländer sagen, existiert nicht mehr, ja hat nie existiert. Alle gefundenen Reste des Schädels ebenso wie die Tierknochen und Werkzeuge haben sich eindeutig als künstlich zurechtgemacht oder doch we-

¹³ Baudelaire, Charles: Zur Ästhetik der Malerei und der bildenden Kunst. Übersetzt von Max Bruns als der vierte Band von Charles Baudelaire's Werken in deutscher Ausgabe. Minden/W. (ohne Jahr). S. 190 ff.

Vergleiche auch S. Giedion: Architektur und Gemeinschaft. Hamburg 1956. S. 93 ff.