



Wolfgang Brückle, Pierre Alain Mariaux, Daniela Mondini (Hg.)

# Musealisierung mittelalterlicher Kunst Anlässe, Ansätze, Ansprüche

DEUTSCHER KUNSTVERLAG



DIE HERAUSGEBER Musealisierung des  
Mittelalters. Zur Einführung  
7

WOLFGANG BRÜCKLE Mittelalterliche Werke  
als Geschichtszeugnis und Kunsterzeugnis.  
Wege ins Museum  
11

PIERRE ALAIN MARIAUX Exposer au  
Moyen Âge? Le cas du trésor  
30

TOBIAS KUNZ Kultbild und Kunstobjekt.  
Protomuseale Ausstellung mittelalterlicher  
Bildwerke in Sakralräumen des 17. und  
18. Jahrhunderts  
46

CECILIA HURLEY Lenoir's Middle Ages.  
A Textual Exhibition  
65

MARKUS THOME Baukunst im Museum.  
Mittelalterliche Architekturteile als Anlass  
für historisierende Ausstellungsräume  
76

CHANTAL LAFONTANT VALLOTTON La mise  
en scène d'un Moyen Âge pittoresque au  
Musée national suisse. Des finalités diverses  
97

EVELIN WETTER Ungarns mittelalterliche  
Schatzkunst in Ausstellungen um 1900.  
Konfessionelle, ständische und national-  
staatliche Narrative  
111

MANUELA BEER Typenreihen und Museums-  
weihen für die mittelalterliche Kunst.  
Alexander Schnütgens Kölner Sammlung als  
kuratorische Herausforderung  
127

WOLFGANG BRÜCKLE Das Mittelalter als  
Prüfstein der Museumskultur. Szenografische  
Kontextproduktion seit 1750  
149

GASPAR COLL I ROSELL Une vision historique de  
l'art roman au Museu Nacional d'Art de Catalunya.  
Constantes et variations de l'exposition muséale  
de peintures murales détachées  
176

LENA LIEBE Curating Medieval Artefacts in  
Swedish Museums. Art Objects and Historical  
Narratives from the 1880s to the 1940s  
196

DANIELA MONDINI und ISABEL HAUPT  
Purismus oder Evokation? Beiträge von  
Franco Albini und BBPR zur Inszenierung  
mittelalterlicher Exponate in italienischen  
Museen der Nachkriegszeit  
211

NATALIE HOPE O'DONNELL A Thousand Years  
of New Art. Henie Onstad Kunstsenter  
in the 1970s  
235

PHILLIP LINDLEY Base Reactions. Temporary  
Exhibitions and Ephemeral Criticism  
250

WILLIAM J. DIEBOLD Balancing Medieval History,  
Culture, and Art in Exhibitions at the Turn of the  
Second Millennium. Europas Mitte um 1000 and  
Otto der Grosse, Magdeburg und Europa  
269

Register der Personen, Orte, Museen  
und Ausstellungen  
282

Bildnachweise  
292



## Musealisierung des Mittelalters

### Zur Einführung

1 Das vorliegende Buch ergab sich aus einem von den Herausgebern geteilten Interesse an Fragen des langen Nachlebens mittelalterlicher Kunst. Nicht immer ist es überhaupt angemessen, von einem solchen ›Nachleben‹ zu sprechen, denn diese Kunst ist ja vielerorts noch in demselben Gebrauch, für den sie geschaffen wurde. Das gilt aber nicht für Werke, die ins Museum gelangt sind, und schon vor dieser Einsetzung eines dem Mittelalter noch nicht geläufigen Bezugsrahmens gilt es nicht immer und überall. Schon im späten Mittelalter selbst deutet sich die Entstehung einer Kultur von Kunstliebhabern an, schon hier beginnt ein Nachleben der Werke, jedoch noch ohne eine tatsächlich nachweisbare Ausstellungskultur, in der die Werke mit einem die Wahrnehmung als Kunstgegenstände steuernden Rahmen (im wörtlichen und übertragenen Sinn) versehen worden wären. Größere Werke aus dem Zusammenhang von Kirchenausstattungen scheinen auch erst in der frühen Neuzeit in Sammlungen geraten zu sein, und erst in jener Zeit können wir die Zuschreibung von ›Gebrauchsvergangenheit‹ als eine Eigenschaft, die der Versammlung von Gegenständen an einem Ort zugrunde gelegt wird, aufkommen sehen. Im Museum und in Ausstellungen, die diesen Abstand bestätigen, vollendet sich ein Prozess, von dem allerdings zu betonen bleibt, dass er nie so radikal unumkehrbar ist, wie die Rede vom Nachleben glauben machen könnte.

2 In der Museumstheorie wird seit langem einerseits der Verlust von Bezugssystemen, der sich für die dem Museumspublikum präsentierten Gegenstände ergibt, hervorgehoben. Andererseits kennen wir eine ebenso weit zurückreichende Reihe von Stimmen, die das Museum im Gegenteil als eine Maschine für lebenserhaltende Maßnahmen und sogar für die Erzeugung eines reicheren Ge-

flechts von Bedeutungen ansehen. Im Regelfall beschränken sich Vertreter beider Ansichten allerdings auf kurze Stellungnahmen, zumindest in Bezug auf die sogenannte abendländische Kunstgeschichte (in den angrenzenden Kulturwissenschaften sieht es zum Teil anders aus). Dass solche Äußerungen immer wieder unter Bezugnahme auf die mittelalterliche Kunst auftreten, kommt nicht von ungefähr. Mittelalterliche Sammlungsbestände sind vor dem ›Zeitalter der Kunst‹ entstanden, und wenn auch dieses Zeitalter nicht so plötzlich und vollständig eintrat, wie die Bezeichnung glauben machen könnte, haben wir doch mit der Unterscheidung zwischen dem mittelalterlichen Kultbild hier, dem neuzeitlichen Kunstbild dort ein Hilfsmittel zur Hand, das die Schwierigkeiten des Museums mit dem mittelalterlichen Werk deutlich macht. Es war nicht hauptsächlich für die Betrachtung durch den Kunstliebhaber geschaffen; es entstand fast ohne Zusammenhang mit einem greifbaren, geschweige denn – in Begriffen, Praktiken, Einrichtungen für Sammler – institutionalisierten Diskurs über Kunst; es stellte bis in die Spätgotik hinein zumeist einen räumlichen und rituellen Zusammenhang in Rechnung, der schon die Rede vom ›Werk‹ im heute geläufigen Sinn heikel macht. Das heißt natürlich nicht, dass ursprüngliche Bedeutungen den Vorzug gegenüber später hinzugekommenen haben müssten. Aber das Gegenteil gilt ebenso und stellt für Kuratoren nicht erst in der jüngsten Zeit eine Herausforderung dar.

3 Die Aufsätze in diesem Buch beleuchten einige der Prozesse, die zur Aufnahme mittelalterlicher Artefakte in Museen und Ausstellungen führten, und einige Besonderheiten ihrer Präsentation. Damit soll ein Beitrag zur Beschreibung der Herausbildung ästhetischer Werte im Nachleben des Mittelalters ebenso wie der Herausbildung des Ausstellungswesens in

kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen geleistet werden. Wir wollen nachzeichnen, welche verschiedenen Mittel eingesetzt worden sind, um im Bewusstsein der Kontextberaubung und Neuordnung, die mit der Verbringung von mittelalterlichen Gegenständen in Sammlungen einhergehen, bestimmte Haltungen bei den Betrachtern hervorzubringen. Auf welche Wertvorstellungen und welche Deutungsansätze gründet sich, so lautete unsere Frage, die Inszenierung für das Museumspublikum und welche Rolle spielen die mittelalterlichen Ausstellungsstücke selbst bei deren Herausbildung und Verschiebungen? Und welche Auslegeordnungen sind bei der Eingliederung in das Ausstellungswesen behilflich? Geschichtsmodelle, ästhetische Urteile, Prozesse der kuratorischen Kontextbildung kommen dabei zur Sprache; sie sind jedoch zu sehr miteinander verwoben, als dass eine strenge Einteilung unseres Buchs nach Maßgabe dieser Prozesse eingeleuchtet hätte. Die einzelnen Beiträge erscheinen stattdessen in einer chronologischen Ordnung. Sie bieten Bausteine für eine Geschichte der Inszenierung einer bestimmten, wenn auch sehr weit gefassten Gegenstandsgruppe in Sammlungen und Ausstellungsräumen, einsetzend mit Übergangserscheinungen. Zugleich soll der Untertitel jedoch andeuten, dass sich eine Entwicklung im eigentlichen Sinn nicht nachzeichnen lässt. Lange glaubte man, dass in Tempelschatz und Kunst- und Wunderkammer und anderen Formen der Anhäufung von Dingen ebenso viele Vorläufer des modernen Museums zu sehen seien. In Wahrheit ist es schwierig, hier Verwandtschaft und folgerichtige Entwicklung zu finden. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich denn auch nicht vor allem (obwohl auch sie zur Sprache kommt) auf die Geschichte der Institution Museum, sondern auf die möglichen Orte, die in ihr für mittelalterliche Kunst geschaffen worden sind. Im Mittelpunkt sollte in einem allgemeineren Sinn die Musealisierung als Bezeichnung für eine Haltung zu den Gegenständen stehen. Mit Rücksicht darauf wird

ein Blick auf die Wege der mittelalterlichen Kunst in ihr Nach- oder Museumsleben in einem Einführungsaufsatz gegeben. Im Übrigen war es uns darum zu tun, möglichst verschiedenen gelagerte Fragestellungen zu verbinden: Blicke auf die fortwährende Überformung einzelner Museumseinrichtungen, Blicke auf die besonderen mit der Ausstellung einer schwer ausstellbaren Gattung einhergehenden Herausforderungen, Blicke auf die Lenkung des Besucherverständnisses durch Museumsführer, auf Ausstellungsdispositive als Vehikel für die Erzeugung bestimmter Erfahrungen und Verständnisweisen, auf Ausstellungen als politisches Ereignis.

4 Ziel der hier versammelten Beiträge ist es insofern, die Geschichte des Blicks, den wir auf die Welt und die uns umgebenden Dinge richten, zu untersuchen. Es geht also um die Entstehung verschiedener Paradigmen im Verlauf der Geschichte und um ihr Verhältnis zueinander. Wir haben auf diese Frage im Titel hingewiesen, indem wir von einer ›Musealisierung‹ in ganz allgemeinem Sinn sprechen. Wir verstehen darunter nicht nur die Verbringung von Gegenständen in Einrichtungen, deren Aufgabe in der Erhaltung der Gegenstände im Interesse einer mehr oder weniger umfassenden Öffentlichkeit besteht. Wir sprechen mit dem Wort auch von der Verschiebung von Interessen und Betrachtungsweisen oder von Blickregimen. Sie können wohlgemerkt auch aus Kirchen selbst Museen machen. Für den Besuch einiger Kirchen in Florenz wird heute Eintritt erhoben, ein deutliches Zeichen für die Ausweitung der Kunstzone auf einen eigentlich der religiösen Praxis zgedachten Raum. Zweifellos hat es immer eine Durchdringung beider Bereiche gegeben. Aber es ist doch die Ausnahme von der Regel geworden, dass ins Museum verbrachte Kunstwerke umgekehrt noch der Frömmigkeit dienen. Das geht auch aus einer Anekdote hervor, auf die schon wiederholt verwiesen wurde und die wir noch einmal wiedergeben: In der Staatsgale-

rie Stuttgart hängen einige altdeutsche Meister, darunter auch vollständige Altarretabel. Einer davon wurde, so heißt es, Gegenstand der Andachtsübungen einer Besucherin, die zu diesem Zweck an jedem Freitag das Museum aufsuchte und vor dem Werk niederkniete, angeblich mit einem Rosenkranz in der Hand. Als die Sache bekannt wurde, untersagte man ihr die Handlung. Diese Geschichte soll sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zugetragen haben. Gehen wir davon aus, sie sei wahr. Ist die Entscheidung der Museumsleitung nachvollziehbar? Wir wissen von keiner Kirche, in der man jemals umgekehrt die kennerschaftliche Bewunderung des Kunstwerks untersagt hätte, jedenfalls nicht in einer regelrechten Verfügung (dass, etwa im Rahmen von Andachtspraktiken oder liturgischer Akte, kaum Gelegenheit dazu war, steht auf einem anderen Blatt). Im Gegenteil beklagen sich schon mittelalterliche Stimmen über die Ablenkung, die der Kunstwert des Kirchenschmucks mit sich bringe. Dass nun im Museum, dessen Direktor sich kaum reformatorische Standpunkte zu eigen gemacht haben wird, religiöse Handlungen vor dem Bild untersagt werden, bedeutet vor allem, dass die Vorherrschaft des Kunstdiskurses fast vollkommen geworden ist, also der Anspruch auf eine ganz bestimmte Betrachtungsweise der Ausstellungsstücke nach Maßgabe der Rollenzuweisung, die mit der Musealisierung, wenn auch nicht nur durch sie und nicht unausweichlich, an die Kunst übermittelt wurde. 2007 wurde das einstige Kölner Diözesanmuseum anlässlich des Einzugs in einen Neubau in das „Kunstmuseum des Erzbistums Köln“ umbenannt. Auch diese Sprachregelung gibt einen Hinweis auf die gewandelten Bedingungen, unter denen die Sammlungsinhalte wahrgenommen (oder zumindest größere Besucherkreise angezogen) werden sollen.

5 Auch gegenteilige Tendenzen in der Ausstellungsgestaltung sind feststellbar. Nehmen wir an, dass Kirche und Museum in Anlässen, Ansätzen und Ansprüchen voneinan-

der zu trennen sind. Was soll man dann davon halten, dass das Kölner Wallraf-Richartz-Museum für die Möblierung des Raums, in dem die großen spätmittelalterlichen Retabel ausgestellt sind, Kirchenbänke benutzt? Oder von dem 2011 in einer Ausstellung der Londoner National Gallery über italienische Altaraufsätze vor 1500 unternommenen Versuch, den Museumsraum durch spezifische Lichteffekte zu ›heiligen‹, indem man LED-Kerzen vor Andachtsbildern aufstellte? Haben wir es hier mit bloßen Anspielungen auf die einstige Sinnproduktion zu tun oder mit einer Einladung, das Museum als Ort der Begegnung mit den Bedeutungen, für deren Erzeugung und Vermittlung die Ausstellungsstücke geschaffen wurden, neu in Stellung zu bringen? Drückt sich hier (und in viel länger zurückreichenden ähnlichen Vorgehensweisen) ein Unbehagen in der Museumskultur aus oder ein neuer Schritt in der Überantwortung des Museumsbesuchs an die Kultur des Spektakels? Dem Publikum stehen beide Betrachtungsweisen offen. Kuratoren müssen dennoch immer entscheiden, welchen Praktiken sie Vorschub leisten wollen, und ob die Rekonstruktion von Bedeutungszusammenhängen oder die Betonung von Kontextfremdung die größere Unwahrheit darstellt. Unseren Beiträgen ist zu entnehmen, dass diese Frage schon alt ist.

6 Im September 2007 richteten wir eine kleine Tagung, die sich unter dem Titel *Ausstellen im Mittelalter, ausgestelltes Mittelalter. Blicke aufs Museum und Blicke zurück* den hier vorgestellten Fragen widmete, im schweizerischen Riggisberg aus. Die damals anlaufenden Planungen für die Neugestaltung des Ausstellungsbereichs der dort ansässigen Abegg-Stiftung hatten einen willkommenen Anlass gegeben, und wir sind der Direktorin Dr. Regula Schorta für das gastliche Entgegenkommen und das wissenschaftliche Interesse an unserem Thema sehr dankbar. Ein Teil der hier versammelten Beiträge wurde bereits damals vorgestellt und diskutiert. In der Folge haben wir weitere Bei-

träge eingeworben. Angesichts der ungewöhnlich langen Vorbereitungszeit des nun vorliegenden Buchs haben die Autorinnen und Autoren viel Geduld bewiesen, auch dafür sind wir dankbar. Besonders verpflichtet sind wir jedoch der Mittelbauvereinigung der Universität Bern, deren Unterstützung die Durchführung der Tagung ermöglichte, sowie den Institutionen, die Mittel für die Drucklegung beigesteuert haben: der Faculté des lettres der Universität Neuenburg, dem Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura an der Accademia di architettura (Università della Svizzera italiana), der Hochschule Luzern und wiederum der besonders großzügigen Abegg-Stiftung.

Wolfgang Brückle  
Pierre Alain Mariaux  
Daniela Mondini

Zwei Hauptgründe für die Schwierigkeiten, die einer Einverleibung mittelalterlicher Kunst ins Museum hinderlich waren, liegen auf der Hand. Diese Kunst war ursprünglich ganz überwiegend für den Gebrauch in kirchlichem Kult und frommer Andacht bestimmt, außerdem zu gutem Teil für größere Präsentationszusammenhänge im und am Kirchengebäude und in vielen ihrer Erzeugnisse fest mit ihm verbunden. Sie hatte zudem einen schlechten Stand in den Augen frühneuzeitlicher Kunstliebhaber, die in ihren Sammelvorlieben die künstlerischen Maßstäbe der eigenen Zeit und der auf dieser Grundlage ausgedeuteten Antike in Anschlag brachten. Das galt jedenfalls für die große Mehrzahl der Sammler bis ins spätere 18. Jahrhundert hinein und fallweise noch weit darüber hinaus. So kam es verzögert zu einer Überführung von mittelalterlichen Stücken in Galerien. Bekanntlich ging mit der Romantik eine allgemeine Begeisterung für die Kunst des Mittelalters einher. Aber noch in den 1870er Jahren betrachtete Julius Meyer, damals Leiter der Gemäldegalerie in Berlin, gemäß einem Bericht Wilhelm von Bodes mittelalterliche Gemälde als überhaupt nicht galleriewürdig, weshalb er einige kurz zuvor erworbene westfälische und sächsische Altarbilder des 13. und 14. Jahrhunderts leihweise an den Kunstverein in Münster abgab.<sup>1</sup> Wo zuvor und danach mittelalterliche zusammen mit anderer Kunst in Ausstellungen zu sehen war, geben oft besondere Präsentationsweisen darüber Auskunft, dass eine jeweils verschiedene Betrachtungsweise von mittelalterlicher und nachmittelalterlicher Kunst als angemessen galt – und gilt. Über deren uns heute geläufige zeitliche Grenzen entstand zwar erst im 19. Jahrhundert Übereinkunft, der Selbstbeschreibung schon des italienischen Humanismus als neue Zeiterscheinung zum Trotz. Vor

allem nördlich der Alpen spielte für viele Geschichtsschreiber die Abgrenzung der eigenen Kultur von einer ›fremden‹ mittelalterlichen Vergangenheit lange keine große Rolle. Martin Warnke geht deshalb mit Rücksicht auf den deutschen Kulturraum sogar davon aus, dass es eine regelrechte Renaissance gar nicht gegeben habe.<sup>2</sup> Aber der Umgang mit Hinterlassenschaften einer Zeit, die man doch als ein in verschiedener Hinsicht überwundenes ›Altertum‹ verstand, setzte natürlich auch dort vor der Durchsetzung einer einigermaßen klaren Vorstellung von den Grenzen der mittelalterlichen Epoche ein. Die Erforschung der Kunsthistoriografie hat diese Frühzeit eines Nachlebens des Mittelalters lange vernachlässigt, von Einzelaspekten abgesehen. Erst im Verlauf der letzten Jahre hat sich die Aufmerksamkeit für die Sammler- und Gelehrtenkultur des 16. und 17. Jahrhunderts vergrößert, also für Haltungen und Ansätze noch vor der üblicherweise als Anstoß zur Diskursivierung der materiellen Kultur des Mittelalters in den Arbeiten von Jean Mabillon, François Roger de Gaignières und, als ihr Nachfolger, Bernard de Montfaucon angesetzten Zeit.<sup>3</sup> Deren Interessen, wenngleich durchweg als ›antiquarisch‹ zu

1 Wilhelm von Bode, *Fünfzig Jahre Museumsarbeit*, Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1922, S. 19.

2 Martin Warnke, *Spätmittelalter und frühe Neuzeit 1400–1750*, München: Beck, 1999, bes. S. 11 und S. 250.

3 Vgl. Wolfgang Brückle, *Frühes Nachleben der mittelalterlichen Kunst* (›Rezeptionen mittelalterlicher Kunst vor 1700. Inszenierung, funktionale Umdeutung und antiquarische Interpretation‹, Bildarchiv Foto Marburg, 19.–20. Januar 2012), in: *Kunstchronik* 65 (2012), S. 518–524, mit weiteren Literaturhinweisen; das vorliegende Buch wird dort noch unter anderem Titel angekündigt.

bezeichnen, gingen auseinander. Das gilt für die früheren Ansätze zur Auseinandersetzung mit dem Mittelalter erst recht, die Sammlungen von Kulturgut eingeschlossen. Angesichts der zu einem Gemeinplatz gewordenen Überzeugung, dass das Gefäß Museum eine neue Herrschaft über unsere Wahrnehmung seiner Inhalte ausübt, ist diese Einschränkung im Auge zu behalten nützlich.

Vielfältig war der Blick auf künstlerisch gestaltete Gegenstände, auch wenn das schwierig nachzuzeichnen ist, zweifellos schon im Mittelalter selbst. Zwar haben wir keine Kenntnis von regelrechten mittelalterlichen Kunstsammlungen. Aber schon für jene Zeit wird man ein Feld von möglichen Arten der Betrachtungsweise und Wertbestimmung, zum Teil verbunden mit Entscheidungen über die Aufbewahrungsweise der Gegenstände, voraussetzen dürfen. Es gab anscheinend sogar manchmal ein besonderes Interesse an Sammlungsgegenständen wegen ihres hohen Alters. Verschiedentlich kam es wohl ihres künstlerischen Wertes wegen zur Einverleibung älterer Skulpturenportale in Kirchengebäude. Von einer regelrechten Ausstellung kann man deshalb natürlich noch nicht sprechen, dienten sie doch dem ursprünglichen Zweck. Für die Kleinkunst gilt das nicht unbedingt. Karl v. von Valois hortete in der Schatzkammer der Pariser Sainte-Chapelle eine Sammlung, in der sich ausweislich eines Inventars einige Gegenstände »sehr altertümlicher Machart« befanden. Ähnlich teilt um 1400 das Verzeichnis der Schätze seines Bruders Ludwig I. von Anjou mit, dass ein Stück »ganz alter Machart« sei, also wegen des Alters Aufmerksamkeit – wenn auch nicht erwiesenermaßen Wertschätzung – auf sich zog.<sup>4</sup> Stellen solche Schatzkammern bereits Museen dar, und können wir die darin verwahrten Gegenstände bereits als Ausstellungsstücke bezeichnen? Eine zufriedenstellende Antwort auf diese Frage ist wohl nicht möglich. Denn einerseits dienten sie der Anhäufung von Wertgegenständen, ansatzweise vielleicht sogar unter Vergleichbarkeit

mit neuzeitlichen Sammelgewohnheiten. Und sie boten Gelegenheit zur Betrachtung dieser Gegenstände auch ohne Rücksicht auf irgendeinen Gebrauchszweck. Andererseits war der Zugang sehr beschränkt. Und die gehorteten Dinge konnten jederzeit wieder in kultischen Gebrauch kommen. Von einem bestimmten an diesen Orten vorherrschenden Blickregime kann nicht die Rede sein.<sup>5</sup> Aber was ist mit den Kirchengebäuden selbst als Ausstellungsorte? Gustav Friedrich Klemm vertrat die Ansicht, dass sie bereits als vorneuzeitliche Museen zu bezeichnen seien. Dieser erste Geschichtsschreiber des Museumswesens bezeichnete sie als »im vollsten Sinne Gemeingut« und wagte sogar unter Hinweis auf die angebliche Ausbildung ganzer Kunstschulen vor den dort zugänglichen Werken den Vergleich mit jüngeren Museen. Julius von Schlosser äußerte sich ähnlich. Für ihn war der Campo Santo in Pisa »das erste Museum alter Plastik« und eine Schule für die Künstler vom 13. bis ins 16. Jahrhundert. Bis heute taucht derselbe Gedanke in immer neuen Wendungen auf.<sup>6</sup> Sehr überzeu-

4 Vgl. Jean Wirth, *Sur le statut de l'objet d'art au Moyen Âge*, Genf: Haute école d'art et de design, 2007, S. 21 ff.; Danielle Gaborit-Chopin, *L'inventaire du dauphin futur Charles V, 1363. Les débuts d'un grand collectionneur*, Nogent-le-Roi: Éditions Laget, 1996, Nr. 50, S. 37 f. (»de très ancienne façon«); Henri Moranvillé, *Inventaire de l'orfèvrerie et des bijoux de Louis I, duc d'Anjou*, 2 Bde., Paris: Leroux, 1903–1906, Bd. 1, Nr. 163, S. 97 (»de bien ancienne façon«) und Nr. 326, S. 139 (»assez ancienne façon«).

5 Pierre Alain Mariaux, *Collecting (and Display)*, in: *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, hrsg. von Conrad Rudolph, Malden: Blackwell, 2006, S. 213–232, erläutert unterschiedliche mittelalterliche Betrachtungsweisen von Schatzkammerstücken. Schwierig zu bestimmen bleibt der Anteil ästhetischen Wohlgefallens.

6 Siehe Gustav Friedrich Klemm, *Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland*, Zerbst: Kummer, 1837, S. 135 ff.,

gend ist er einerseits nicht. Denn es bestanden weder Sammelaufträge, noch wurden die versammelten Gegenstände irgendeiner an ihrem geschichtlichen Zeugniswert ausgerichteten oder einer ästhetisch begründeten Ordnung im Raum unterworfen. Aber mehrdeutige Fälle gibt es andererseits doch. So empfiehlt die reformatorische Kirchenordnung von Mecklenburg im Jahr 1552, ehemalige Altarblätter mit Nägeln an der Wand zu befestigen.<sup>7</sup> Die Bilder sollten also im Kirchenraum belassen werden, während zugleich ihre Wahrnehmbarkeit als Altarbild – und damit die Gefahr, dass sie angebetet werden könnten – verringert werden sollte. Anders gesagt, die Musealisierung setzte in der Kirche selbst ein. Die Bilder dienten weiterhin vor allem der Belehrung der Gemeinde. Aber eben nicht nur. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ließ der württembergische Herzog Friedrich I. mehrere mittelalterliche Ausstattungsstücke in die eben errichtete Freudenstädter Stadtkirche schaffen, womit er wohl, nach dem Übergang der Landesherrschaft an seine Mömpelgarder Linie, der neuen Hauptstadt Traditionstiefe oder zumindest sich selbst den Ruf von Traditionsverbundenheit verschaffen wollte und noch kürzlich einen Vergleich jener Kirche mit fürstlichen Kunstkammern hervorrief.<sup>8</sup> Im Übrigen unterhielten manche kirchliche Einrichtungen und Würdenträger Sammlungen, deren Beispiel einen fließenden Übergang von der Schatzkammer zum modernen Museum zu betonen angemessen erscheinen lässt.<sup>9</sup> Von Reisenden wurden sie in der frühen Neuzeit kaum anders als andere Sammlungen wahrgenommen. Der »curiose und herrliche« Schatz von Saint-Denis und ähnliche Einrichtungen werden von Kaspar Friedrich Jencquel wegen der darin befindlichen Raritäten und Reliquien nicht anders als Bibliotheken und Kunstkammern zur Besichtigung empfohlen.<sup>10</sup> Das ist Eilean Hooper-Greenhills grundsätzlich berechtigter Warnung davor, unsere modernen Vorstellungen vom Museum auf die Vergangenheit in Anwendung zu bringen, entge-

genzuhalten.<sup>11</sup> Ihre an Michel Foucaults Diskursanalyse angelehnte Untersuchung des Gegenstands »Museum« bezieht sich nicht allein auf die Kunst. Sie ist in unserem Zusammenhang aber gerade deshalb erwähnenswert. Denn die Frage nach der Einordnung mittelalterlicher Kulturdenkmäler als Kunstwerke bleibt lange in der Schwebe. Anhand von Entscheidungen über die Zuständigkeit von Kennern und Sammlungen lässt sich das nachvollziehen. So wurde im Jahr 1707 ein emailliertes Kruzifix von seinem Finder Edward Thwaites

und Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908, S. 10; zuletzt Michelle P. Brown, *The Modern Medieval Museum*, in: *Companion* (Anm. 5), S. 639–655, S. 641 f.

7 Hinweis bei Eike Wolgast, *Die Reformation im Herzogtum Mecklenburg und das Schicksal der Kirchengeschichte*, in: *Die bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen*, hrsg. von Johann Michael Fritz, Regensburg: Schnell & Steiner, 1997, S. 54–70, S. 62.

8 Vgl. Hermann Gombert, *Das Freudenstädter Leseputz*, in: *Das Münster* 3 (1950), S. 257–265, bes. S. 257, und Christoph Seeger, *Freudenstadt. Winkelhakenkirche*, in: *Heinrich Schickhardt. Baumeister der Renaissance. Leben und Werk des Architekten, Ingenieurs und Städteplaners*, hrsg. von Sönke Lorenz und Wilfried Setzler, Leinfelden-Echterdingen: DRW, 1999, S. 150–157, S. 157 (mit oben erwähntem Vergleich).

9 Siehe Gregor M. Lechner, *Zum Stellenwert kirchlicher Museen im allgemeinen musealen Kontext*, in: *Das Münster* 61 (2008), S. 242–250, bes. S. 242 f.

10 Kaspar Friedrich Jencquel und Johann Kanold, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern*, Leipzig: Hubert, 1727, S. 33 und passim.

11 Siehe Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London und New York: Routledge, 1992, S. 7 f.

der Bibliothek von Oxford zur Aufbewahrung übergeben.<sup>12</sup> Man kann vermuten, dass er darin mehr das Zeugnis einer vergangenen Kultur als das Erzeugnis einer Künstlerhand sah, mehr einen möglichen Gegenstand von Wissenszuwachs als von sinnlichem Wohlgefallen.

Bibliotheken waren, anders als es Kunstsammlungen üblicherweise für sich in Anspruch nahmen, Orte der Wissenserzeugung. Aber auch die frühneuzeitlichen Kunst- und Wunderkammern, gewissermaßen natürliche Töchter der Schatzkammern, erfüllten eine Vielzahl von Zwecken. Das Verhältnis von antiquarischem Sammeleifer und ästhetischer Wertschätzung ist bei ihnen oft schwer zu bestimmen, ganz zu schweigen von ihrer Rolle als Aufbewahrungsort für die notfalls in Geldmittel umzuwandelnden Edelmetalle, aus denen viele Stücke bestanden. Viele heute im Museum aufbewahrte mittelalterliche Dinge haben in diesen Kammern ein paar Jahrhunderte überdauert, insbesondere in den von der Enteignung des Kirchenguts betroffenen Gebieten der Reformation. Friedrich der Weise ging mit gutem Beispiel voran: Er ließ Sakralkunst in seine Kunstkammer überführen, noch bevor von einem Abstandsbewusstsein zu der Kunst, die wir heute als mittelalterlich bezeichnen, gesprochen werden kann. Dem 1525 nicht mehr verwendeten heiligen Grab aus der Wittenberger Schlosskirche wurde als einem Neuzugang der Kunstkammer sogar ein eigener Sammlungsraum zugewiesen. Das Ergebnis ähnlicher Überführungen spiegeln auch die Verzeichnisse des Kunstbesitzes der württembergischen Herzöge, die für die Zeit um 1600 den Eingang eines »altfränkisch zwiefach Kreuz, verguldt, mit roten und blauen Glassteinlin«, entstanden um 1130, sowie die Schließe eines Pluviale aus der Zeit um 1470 vermelden. Der Stuttgarter Bürger Johann Jakob Guth von Sulz-Durchhausen besaß in seiner Kunstkammer um 1600 allerlei »alte« und »altfränkische« Stücke, darunter Gemälde, Elfenbein- und Alabasterschnitzereien sowie ein ausgemustertes Armreliquiar und

ein heute im Württembergischen Landesmuseum befindlicher romanischer Leuchter.<sup>13</sup> In Straßburg besaß der kulturgeschichtlich interessierte Sammler Elias Brackenhofer als Bestandteile seines Musaeum einige gotische Heiligenfiguren, darunter eine Grablegung aus Alabaster, die er ausdrücklich, wohl weil ihm das ungewöhnlich vorkam, als »altfränkisches, jedoch wohlgemachtes Stück« bezeichnet.<sup>14</sup> Letztere Zeugnisse sind für die Sammlungsgeschichte deshalb wertvoll, weil hier nicht einfach Kirchen- in Staatsbesitz übergegangen ist oder gar persönlicher Besitz nur von einem ins andere Gebäude verschoben wurde; Guth und Brackenhofer haben ihre Stücke wohl kaufen müssen. Was genau sie dazu verleitet hat, wissen wir nicht. Es mag gewesen sein, was wir eine »kulturhistorische« oder – in der Bedeutung nicht ganz deckungsgleich – eine »antiquarische« Neigung nennen. Dabei konnte eine geringe künstlerische Qualität, die von den Sammlern gar nicht in Abrede gestellt wurde, durch andere Werte verdeckt werden, sei es der Zeugniswert eines Gegenstands der vergangenen materiellen Kultur oder, in Verbindung damit, der schiere Reiz seines Alters, in dem die Authentizität der Überlieferung ein besonderes sinnliches Erlebnis vermitteln konnte. Stephen Bann hat mehrfach darauf hingewiesen, dass die von Bryan Faussett 1769 und in den Folgejahren verfassten Beschriftungen eines Gartenpavillons, in dem

12 Vgl. Simone Caudron, *Émaux champlévis de Limoges et amateurs britanniques du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin* 103 (1976), S. 137–168, S. 143.

13 Vgl. Fritz Bellmann u. a., *Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg*, Weimar: Böhlau, 1979, S. 242 und S. 257 ff., und Werner Fleischhauer, *Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart*, Stuttgart: Kohlhammer, 1976, S. 4, sowie für Guth S. 52 ff.

14 Zitiert nach Hans Rott, *Straßburger Kunst-kammern im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* N. F. 44 (1930), S. 1–46, S. 20.

er ein Taufbecken und andere von ihm zusammengebrachte Bildhauerarbeiten des Mittelalters ausstellte, eben diese Fetischisierung von Verfallserscheinungen bezeugen.<sup>15</sup> Sie bezeugen zugleich den Versuch, geschichtliche Gegebenheiten mit den Stücken zu verbinden, vor allem indem Faussett die von einem Vierpass umfasste Darstellung eines Herrschers als König Knut deutete. Nach derselben Verbindung von ehrwürdigem Alter und geschichtlichem Zeugniswert suchten anscheinend auch die Sachverständigen, die wenige Jahre später im französischen Saint-Denis darüber zu entscheiden hatten, was im Zuge der Neuplanung des Chors der Abteikirche mit den dortigen mittelalterlichen Grabmälern zu geschehen habe. Man stellte damals die Frage, ob die Grabmäler als »Monumente zum Gedächtnis unserer Könige oder einfach als jene Erzeugnisse der frühesten Zeiten, die Wert wegen ihres Alters haben«, besondere Rücksicht verdienten.<sup>16</sup> Das Ergebnis war allerdings, dass sie in zu schäbigem Zustand und künstlerisch völlig wertlos seien, dass also keine Umstände wegen ihnen gemacht werden sollten.

Gelegentlich ist durchaus auch vom Kunstwert die Rede, wie etwa oben bei Brackenhöfer oder wenn wir in der Beschreibung eines byzantinischen Elfenbeinkästchens im Besitz des württembergischen Herzogs von dem »schönen Model einer Kirche von lauter Bein und Knochen« hören.<sup>17</sup> Solche Bewertungen sind allerdings selten. Als die Stuttgarter Sammlungen neu geordnet wurden und eine Gemäldegalerie entstand, verblieben die gotischen Tafelbilder wohl deshalb in der Kunst-kammer, weil ihr künstlerischer Reiz als gering veranschlagt wurde. Noch 1854 lehnte das British Museum den Ankauf von Faussetts Altertümern ab, weil sie nicht Teil der Hochkunst seien.<sup>18</sup> Ohnehin gilt, dass ein Gutteil der mittelalterlichen Kunst, wo nicht einfach am ursprünglichen Ort belassen, in Hinterzimmern und auf Speichern oder, wie es in Freiberg noch im 18. Jahrhundert hieß, in einer »Götzenkammer« die Zeit überdauerte.<sup>19</sup>

Ein seltenes bildliches Zeugnis von einer solchen Zwischenlagerstätte ist uns in der Wiedergabe eines Raums im schwedischen Kloster Vadstena überliefert; dort hatte man die

15 Stephen Bann, *Clio in Part. On Antiquarianism and the Historical Fragment*, in: *Perspecta* 23 (1987), S. 24–37, S. 32 ff. und S. 36. Abbildung des Pavillons bei Ronald Frederick Jessup und George Zarnecki, *The Faussett Pavilion*, in: *Archaeologia Cantiana* 66 (1953), S. 1–14, Tafel 1. Er stand in Heppington bei Canterbury und blieb bis ins 20. Jahrhundert erhalten.

16 Dom André Malaret u. a., *Rapport de la Commission sur les Tombeaux de Saint-Denis [1781]*, in: Jules-Joseph Guiffrey, *Un chapitre inédit de l'histoire des tombes royales de Saint-Denis d'après les documents conservés aux Archives Nationales*, Paris: Menu, 1876, S. 39–53, bes. S. 46 f. Auf einen von Marc-Antoine Laugier noch früher vorgebrachten Vorschlag zur chronologischen Aufstellung der Grabmäler in Saint-Denis verweist Cecilia Hurley, *Laugier's Plans for Saint-Denis. A Forerunner to Lenoir's Musée des Monuments français?*, in: *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art Held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, hrsg. von Wessel Reinink und Jeroen Stumpel, Dordrecht: Kluwer, 1999, S. 545–552, bes. S. 545. Allerdings ging es Laugier m. E. eher um die zeitlich richtige Aufeinanderfolge der Herrscher als der Kunstdenkmäler.

17 Fleischhauer (Anm. 13), S. 98.

18 Vgl. Charles Roach Smith, *The Faussett Collection of Anglo-Saxon Antiquities*, in: *Collectanea antiqua* 3 (1854), S. 179–192, bes. S. 187.

19 Vgl. Heinrich Magirius, *Geschichte der Denkmalpflege. Sachsen. Von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945*, Berlin: Verlag für Bauwesen, 1989, S. 11. Manche Werke wurden nach langer Einlagerung zum Schmuck von Landkirchen benutzt. Der Hochaltar des Ulmer Münsters stand in einem Abstellraum, bis er 1760 nach Scharenstetten gegeben wurde; vgl. *Die Einführung der Reformation in Ulm. Geschichte eines Bürgerentscheids*, hrsg. von Hans Eugen Specker und Gebhard Weig, Ausst.-Kat. Ulm: Stadtarchiv, 1981, S. 76/78.



1. Johan Fredrik Martin, Bilderkammer im Kloster S:t Birgitta, Vadstena, Radierung, um 1800

abgetanen Kunstwerke des Mittelalters wohl eingelagert, ohne sich irgend eine Vorstellung über künftige Nutzungsmöglichkeiten zu machen (Abb. 1). Es sind genau solche Rumpelkammern, die bis in die Gegenwart hinein als Bezugsgröße in der Beschreibung von Museumseinrichtungen dienen, indem ihre Lieblosigkeit oder, viel seltener, ihre Anziehungskraft in einer Welt der »von einer postmodernen Museologie geliebten, einschüchternden Prachttempel« hervorgehoben wird.<sup>20</sup> Gerade in Schweden hatte man allerdings früher als irgendwo sonst eine staatlich geförderte Sammlung von Altertümern, die für die Landesgeschichte bedeutsam schienen, zusammenbekommen.<sup>21</sup> Sie wurde noch im 17. Jahrhundert gegründet und berücksichtigte Bodenfunde, für die 1734 Findern eine Vergütung und bei

Unterschlagung Strafen in Aussicht gestellt wurden, ebenso wie alte Schriftstücke und die künstlerische Ausstattung von Kirchen. Leider gibt es anscheinend keine Hinweise darauf, wie die damals geborgenen Stücke aufbewahrt und präsentiert wurden.

In regelrechte Kunstsammlungen gelangen Erzeugnisse des Mittelalters erst, als diese zu Sammlungen mit lehrhaftem Anspruch oder, anders gesagt, zu Museen im heute gebräuchlichen Sinn gemacht wurden. Das ge-

<sup>20</sup> Simon Watney, Accessibility, Display and Disorientation. The Exhibition of Medieval Art Today, in: *The Journal of the British Archaeological Association* 156 (2003), S. 171–177, S. 171 f.

<sup>21</sup> Vgl. Sigurd Curman, Entstehung und Entwicklung der schwedischen Denkmalpflege, in: *Zeitschrift für Denkmalpflege* 5 (1931), S. 1–8, bes. S. 5 f.

schah im 18. Jahrhundert. Aber auch hier ist mit Übergangerscheinungen zu rechnen. So brachte Margarete von Österreich an ihrem Hof zu Mecheln ab 1506 Kunstgegenstände aller Art zusammen. Die Dinge waren über die Wände ihrer persönlichen Räume verteilt, und aus den frühen Inventaren geht hervor, dass Aufmerksamkeit für das Alter der Gegenstände bestand, teils in Verbindung mit abschätzigen Bemerkungen über die klägliche Qualität der Werke, aber auch mit einem Verweis auf die herausragende Kunstfertigkeit Rogier van der Weydens. Ein Inventareintrag legt noch dazu den Eindruck nahe, dass ursprünglich als Buchmalerei entstandene Darstellungen um der besseren Ausstellbarkeit willen gerahmt und an die Wand gehängt wurden.<sup>22</sup> Damit ging unbestreitbar eine neue Rollenzuweisung einher. Die Bilder wurden nun nicht mehr vornehmlich im Rahmen der religiösen Erbauung, sondern als Bestandteil einer Kunstsammlung wahrgenommen. Grundsätzlich gilt dennoch: Wenn in Galerien des 18. Jahrhunderts und, an dessen Ende, in öffentlichen Museen mittelalterliche Werke zu finden sind, so als Bestandteile der damals aufgekommenen Betrachtungsweise von Kunst als einem Subjekt der Geschichte. Als einer der Ersten verfolgte der italienische Geistliche und Architekturtheoretiker Carlo Lodoli die Idee, dass eine Bildergalerie chronologisch gehängt und so eine Fortschrittsgeschichte der Kunst dargestellt werden könnte. Gemäß dem Zeugnis von Andrea Memmo hob diese von der Forschung wenig beachtete Sammlung mit byzantinischen Ikonen an und enthielt Bilder von Cimabue, Giotto und weiteren spätmittelalterlichen Malern, jeweils nach Schulen auf einzelne Räume verteilt.<sup>23</sup> Zweifellos stand bei dieser Auslegeordnung Giorgio Vasari Pate. Die berühmtere, von Christian von Mechel 1779–1781 eingerichtete Gemäldegalerie im Wiener Belvedere kann also nicht beanspruchen, als Erste die chronologische Hängung aufgebracht zu haben. Sie kann, wie bei Memmo zu erfahren, auch nicht als erste dieser Chronologie das Mittel-

alter einverleibt zu haben beanspruchen, obwohl erwähnenswert ist, dass dem eigenen Geschmack zuwider der Galerieleiter einige frühe Tafeln an den Anfang des Rundgangs setzen ließ, um die Kunstförderung Kaiser Karls IV. und die vermeintliche Erfindung der Ölmalerei durch die deutsche Schule zu veranschaulichen.<sup>24</sup> In Italien begannen unterdes bereits einige Liebhaber mit der Anhäufung von mittelalterlichen Kunstwerken, und Luigi Lanzi, der mit einigen von ihnen bekannt war, setzte sich aus Anlass der ebenfalls um 1780 vollzogenen Neuordnung der Kunstbestände in den Uffizien von Florenz dafür ein, dass eine Abteilung für mittelalterliche Skulptur und Malerei ein-

22 Dagmar Eichberger, Stilpluralismus und Internationalität am Hofe Margaretes von Österreich (1506–1530), in: *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, hrsg. von Norbert Nußbaum u. a., Köln: SH-Verlag, 2003, S. 261–284, bes. S. 272 ff. Die anscheinend umgewidmeten Pergamentbilder erwähnt Andrea G. Pearson, Gender, and the Devotional Portrait Diptych, in: *Sixteenth Century Journal* 31 (2000), S. 99–122, S. 102. Martin Wacker-nagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig: Seemann, 1938, S. 185, verweist auf mittelalterliche Bilder in italienischen Kunstsammlungen um 1500, aber leider ohne Hinweise auf deren Herkunft und Anschaffungsdatum.

23 Andrea Memmo, *Elementi dell'architettura Lodoliana, o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 2 Bde., Rom: stamperia Pagliarini, 1786, Bd. 1, S. 56 ff. Siehe auch Joseph Rykwert, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge und London: MIT Press, 1980, S. 289.

24 Christian von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Gallerie in Wien*, Wien: Selbstverlag, 1783, S. XVII. Siehe auch Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien: Kunsthistorisches Museum, 1995, bes. S. 33.

gerichtet werde, damit einerseits der Gang der Kunstgeschichte vollständig überschaut werden könne, andererseits aber die künstlerisch dürftigen Stücke aus jener Zeit nicht mit den jüngeren Meisterwerken vermischt würden.<sup>25</sup> Diese Beispiele für die Eingliederung von mittelalterlichen Gegenständen in die Kunst zeugen von der diskursiven Verschiebung, die sich durch die Ausrichtung an der Chronologie ergab. Indem die Werke Teil der Kunstgeschichte wurden, waren sie, so sollte man meinen, Kunst und als Gegenstände dieser großen Erzählung mit neuer Daseinsberechtigung ausgestattet. Aber dabei entstand nicht zwangsläufig ein neuer ästhetischer Wert. Friedrich Nicolai fand die Tafeln Theoderichs von Prag und Nicolas Wurmsers »hauptsächlich des Alterthums wegen« erwähnenswert, als er 1784 über die Wiener Galerie, deren Ordnung Melchior selbst mit der einer Bibliothek verglichen hatte, berichtete.<sup>26</sup> Er hielt es also für angemessen, Interesse und Haltung dem jeweils betrachteten Gegenstand anzupassen, und urteilte im gegebenen Fall als Antiquar. Man darf sich an Thwaites' Entscheidung, ein für Altertumskenner wertvolles Werk der Schatzkunst in eine Bibliothek zu geben, erinnert fühlen.

Allgemeine Museumsreife erlangte die Kunst des Mittelalters gewissermaßen durch Zwangsvollstreckung: Die französische Revolution, in deren Folge das Kirchengut enteignet wurde, verleibte mit dem 1795 eröffneten, jedoch kurzlebigen Musée des monuments français in Paris die romanische und gotische Kunst dem gerade entstehenden öffentlichen Ausstellungsbetrieb ein. Schon dem für die Zusammenführung beschlagnahmter Kunstgüter im aufgelassenen Kloster der Pariser Petits-Augustins zuständigen Künstler Gabriel François Doyen hatte ein Museum vorgeschwebt. Jedoch kam es erst nach seinem Weggang und langwierigen Planungen zustande. Es ist bekannt, dass damals viele Hindernisse überwunden werden mussten, weil bei den Behörden Zweifel am Sinn der Unternehmung bestanden. Ein Goldschmied, der in

Troyes mit dem Einschmelzen mittelalterlicher Kirchenschätze betraut gewesen war und hernach dafür belangt werden sollte, dass er ohne Erlaubnis Kunstgegenstände zerstört habe, konnte noch 1794 erklären, dass seines geringen Kunstwerts wegen der gotische Stil »von sämtlichen Museen und Sammlungen« abgelehnt werde.<sup>27</sup> Damals waren zwar Vorbereitungen für die Eröffnung des Pariser Museums schon im Gange. Aber auch Alexandre Lenoir als dessen Hauptbefürworter und Leiter beklagt sich später, dass er, als er mittelalterli-

25 Er konnte sich jedoch nicht durchsetzen, seiner Empörung über die damalige Zurschaustellung einiger gotischer Gemälde in der Galerie zum Trotz. Vgl. Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S. A. R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, in: *Giornale de' Letterati* 47 (1782), S. 1–212, S. 68, und Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin: Gebr. Mann, 1998, S. 333 ff., bes. S. 336. Siehe auch Gianluca Tormen, *Dipinti »sull'asse in Campo d'Oro«*. I primitivi nelle collezioni italiane tra Sette e Ottocento. Un itinerario, in: *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette et Ottocento*, hrsg. von dems. und Angelo Tartuferi, Ausst.-Kat. Florenz: Galleria dell'Accademia, 2014, S. 17–37, S. 21 f., wo vor allem der Widerstand von Lanzis Vorgesetztem gegen mittelalterliche Sammlungsstücke hervorgehoben wird.

26 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, 12 Bde., Berlin und Stettin: Selbstverlag, 1783–1796, Bd. 4, S. 494 f.

27 Louis-Joseph Rondot, *Aux citoyens représentans composant le comité de salut public et de sûreté générale de la Convention nationale*, Paris: Selbstverlag, Jahr III [1794], S. 4. Siehe auch Dominique Poulot, *Revolutionary »Vandalism« and the Birth of the Museum. The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror*, in: *Art in Museums*, hrsg. von Susan Pierce, London und Atlantic Highlands: Athlone Press, 1995, S. 192–214, S. 206.

che Werke berücksichtigen wollte, auf Widerstand stieß, weil Entscheidungsträger sie als »nutzlos für die Kunst« ansahen.<sup>28</sup> Er selbst hatte übrigens nicht im Sinn, diese Werke als vorbildliche Leistungen auszugeben. Aber er glaubte an den Zeugniswert des enteigneten Denkmalbestands. Moden und Stile konnten anhand der Sammlung anschaulich und so der Historienmalerei und dem Theater dienstbar gemacht werden.<sup>29</sup> Liebe zum Vaterland und Hass auf die Tyrannei konnten gefördert werden. Vor allem ergab sich aber die Möglichkeit einer lehrreichen Darstellung der Kunstgeschichte. Mit diesem Ziel im Auge tat er für die französische Skulptur und ansatzweise für die französische Baukunst, was Johann Joachim Winckelmann für die Antike getan hatte: Er ordnete die Werke chronologisch an und führte den Besuchern auf diese Weise vor, was er als eine geschichtlich fortschreitende Verbesserung des Geschmacks seiner Landsleute bis zu dessen Höhepunkt in der Renaissance ansah sowie als dessen nachmaligen Verfall unter den Bourbonen. Gesellschaftliche Umstände, so lautete seine von Winckelmann angeregte Erklärung, waren für beides verantwortlich. Um das zu zeigen, widmete Lenoir jedem Jahrhundert einen eigenen Raum. Er platzierte darin, was an mehr oder weniger hervorragenden Stücken zu bekommen war, und gab – das ist seine kuratorisch bemerkenswerteste Entscheidung – jedem Saal das Gepräge der jeweiligen Epoche oder, in Lenoirs eigenen Worten, einen »Charakter« und eine »genaue Physiognomie« der Zeit.<sup>30</sup> Hooper-Greenhills Behauptung, dass das Epistemon der Ähnlichkeit damals von dem einer abstrakten »Identität der Beziehungen zwischen den Gegenständen« abgelöst worden sei, ist insofern ebenso zutreffend wie falsch; im Epochenstil als eigentlichem Gegenstand der Ausstellung werden die beiden Kriterien miteinander verschränkt.<sup>31</sup> Lenoir scheint insbesondere im Saal des 13. Jahrhunderts eine gelungene Einlösung dieses Anspruchs gesehen zu haben, denn von ihm gibt er die ausführlichste Beschreibung. Er ließ

spitzbogige Durchgänge und im Gewölbe zum Teil gotische, zum Teil ihnen nachempfundene Schlusssteine einbauen; mittelalterliche Kapitelle und eine mittelalterliche Gewölbebemalung wurden nachgeahmt; Totenleuchten hingen von oben herab; die Fenster erhielten mittelalterliche Glasmalerei und gaben das Licht getrübt nach innen ab (Abb. 2).<sup>32</sup> Die allgemeine Unwissenheit der Epoche sollte so zum Ausdruck kommen und erklären, warum grobe Verstöße gegen den guten Geschmack in der damaligen Kunst die Regel waren.

Bereits Freiherr Johann Sebastian von Rittershausen hatte als Gegner der Aufnahme

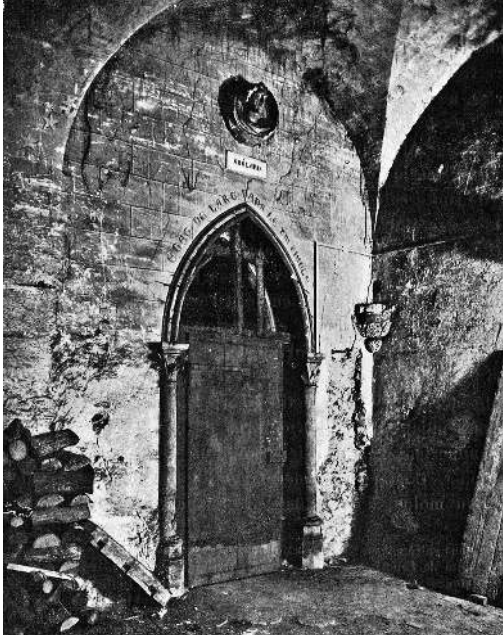
28 Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au Musée des monumens français*, Paris: Selbstverlag, Jahr VIII [1800], S. 4. Der immer wieder überarbeitete Katalog erschien zuerst 1793.

29 Alexandre Lenoir, *Projet de Catalogue du Dépôt provisoire des Petits-Augustins, présenté à la Commission temporaire des Arts* [1794], in: *Archives du Musée des Monuments Français*, 2 Bde., Paris: Plon, 1883–1886, Bd. 2, S. 169–201, S. 175. Schon 1790 war die Schonung von Denkmälern aus der Zeit vor 1300 wegen ihres Zeugniswerts für die Kostümgeschichte verfügt worden, vgl. den Hinweis bei Alexandra Stara, *The Museum of French Monuments, 1795–1816*. »Killing Art to Make History«, Farnham: Ashgate, 2013, S. 6 f. Bei Stara ist auch fast die gesamte ältere Forschung über Lenoirs Museum aufgeführt.

30 Lenoir (Anm. 28), S. 6. In früheren Ausgaben desselben Katalogs stehen weniger deutliche Äußerungen des Gedankens.

31 Hooper-Greenhill (Anm. 11), S. 185 ff. Ohnehin muss die Entstehung letzteren Epistems früher angesetzt werden.

32 Lenoir (Anm. 28), S. 139 f. Von der späteren Forschung blieb, soweit ich sehen kann, ganz unbeachtet, dass einer der Räume gut hundert Jahre nach der Schließung fast unverändert vorgefunden wurde. Vgl. Georges Huard, *La salle du XIII<sup>e</sup> siècle du Musée des Monuments français*, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 47 (1925), S. 113–126, bes. S. 117.



2. Paris, École des Beaux-Arts, ehem. Salle du XIII<sup>e</sup> siècle im Musée des monuments français, Fotografie vor 1925

von ›künstlerisch wertlosen‹ mittelalterlichen Gemälden in Mechels Wiener Galerie vorgeschlagen, dass sie in einem Antiquarium »by alten irdenen Todtenlampen vom schlechtesten Hafner gearbeitet« besser wirken würden.<sup>33</sup> Lenoirs Neigung zur Stimmungsmache war also nicht völlig beispiellos. Tatsächlich handelt es sich bei seinen Epochenräumen oder ›period rooms‹ auch nicht um die ersten überhaupt in der Ausstellungsgeschichte. Aber er richtete deren erste systematisch angelegte Folge aus dem Blickwinkel der Kunst- und Kulturgeschichte ein. Dass Lenoir eine »demokratische« Eingliederung des Mittelalters in den Reigen der Stilepochen bezweckt hätte, wird man angesichts der angestrebten Wertung für ein Fehlurteil halten müssen.<sup>34</sup> Aber ganz entschieden hat sich Lenoir nicht auf die Seite der Klassizisten geschlagen. In der Beschreibung des Raums, in dem er die Kunst des 13. Jahrhunderts zeigte, macht Lenoir zwar einerseits keinen Hehl aus seiner Abneigung gegen das

›finstere‹ Zeitalter. Tatsächlich entging Museumsbesuchern, denen sich die Werke späterer Zeiten im zunehmenden Licht fortschreitender Aufklärung zeigten, nicht die darin ange deutete unterschiedliche Wertung.<sup>35</sup> Immerhin betont Lenoir aber, dass eine Skulptur des heiligen Ludwig »für ihre Zeit sehr gut ausgeführt« sei, und ganz allgemein gesteht er den Zeugnissen des 13. Jahrhunderts bereits einen erkennbaren Willen zur Formgebung zu. An anderer Stelle spricht er sich deutlicher aus und kommt zu einem Lob der Kunst der damaligen ›Blüte‹ mittelalterlicher Kunst, die der bis in unsere Zeit nachwirkenden Vorstellung einer ›klassischen‹ Gotik Vorschub leistete. Im 14. Jahrhundert versanken ihm zufolge die Künstler nämlich in einer durch politische Zeitumstände begründeten Untätigkeit und Gleichgültigkeit, was »augenfällig bewiesen« werde durch einen Vergleich der in seinem Museum aufbewahrten Skulpturen aus jener Zeit mit denen, die dort das vorangehende Jahrhundert vertreten.<sup>36</sup> Es bleibt al-

33 Johann Sebastian von Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergalerie zu Wien*, Bregenz: Typographische Gesellschaft, 1785, S. 23.

34 Paul Duro, »Un Livre Ouvert à L'Instruction«. Study Museums in Paris in the Nineteenth Century, in: *The Oxford Art Journal* 10 (1987), S. 44–58, S. 46. Duro verweist auf Lenoirs Wunsch, die mittelalterliche Kunst möge Künstlern als Vorbild dienen, erwähnt aber nicht dieser Vorbildrolle besonderen Zweck einer Erzeugung historisch korrekter Kostüme. Er vernachlässigt auch die Einbettung der Mittelalterräume in Lenoirs Fortschrittserzählung.

35 Vgl. die bei Anthony Vidler, Grégoire, Lenoir et les »monuments parlants«, in: *La carnagole des muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, hrsg. von Jean-Claude Bonnet, Paris: Armand Colin, 1988, S. 131–154, auf S. 145 wiedergegebene Schilderung von 1806; darin wird der Übergang vom Saal des 13. Jahrhunderts in den Kreuzgang geradezu als Befreiung erlebt.

36 Alexandre Lenoir, *Musée des monumens français*,

lemal dabei, dass Lenoirs Geschichtsanschauung ihn zu einer ganz anderen Einschätzung künstlerischer Einzelleistungen zwingt, als wir sie etwa in einer nur wenig später von George Downing Whittington verfassten, eine Hochschätzung der Gotik bezeugenden Abrechnung mit den vielen Irrtümern des Franzosen finden.<sup>37</sup> Umso mehr lobt Whittington grundsätzlich die Aufnahme des Mittelalters ins Museum und die Einrichtung von Epochenräumen. François-Auguste de Chateaubriand war weniger duldsam, weil weniger als Whittington von kunstgeschichtlicher Wissbegierde angetrieben. Es kommt dabei zu einer bemerkenswerten Übereinstimmung in den Wertvorstellungen von französischem Museumsgegner und englischem Antiquar. So beklagt der Vicomte, der das Musée des monuments français in jeder Weise als Schändung der christlichen Kultur betrachtete, dass darin die alten Denkmäler »noch nicht einmal ihren Staub« behalten hätten und deshalb ebenso wie wegen des Verlusts ihrer einstigen Umgebung nicht Herz noch Vorstellungskraft ansprechen könnten.<sup>38</sup> Ganz ähnlich hatte Faussett die Beschwörung von Altersspuren als Anregung zur Versenkung in die Werke benutzt. Hier endet die Übereinstimmung aber auch schon. Denn anders als er war Chateaubriand vor allem der Überzeugung, dass der lebendige Gebrauchszusammenhang den Werken Berechtigung gegeben und dass die museale Betonung eines kunstgeschichtlichen Zusammenhangs ihnen Wert und Lesbarkeit genommen habe.

Auf diese Weise wird mit dem Streit um das Musée des monuments français die Frage nach der Museumswürdigkeit und Ausstellbarkeit mittelalterlicher Kunst ein Gegenstand der Theorie, und das Verhältnis von Zeugnis- und Kunstwert zur Herausforderung. In einem 1801 veröffentlichten deutschen Aufsatz heißt es, dass Lucas Cranachs Gemälde oft unter »geistlosen und unbedeutenden« Stücken hängen und in Vergessenheit geraten. Weil in den Kirchen »gleichsam im Exil«, will der Verfasser

sie in eine Galerie als »ihren verdienten Wohnort« gebracht sehen.<sup>39</sup> Wo es damals und in der weiteren Folge tatsächlich zu solchen Ortsveränderungen kommt, feiert die chronologische Ordnung große Erfolge, wenn auch nicht unwidersprochen. Hier ist kein Raum für eine vollständige Aufzählung der vielen, nur zum Teil erfolgreichen damaligen Planungen für Museumsausstellungen mittelalterlicher Kunst. Einige Beispiele müssen genügen: Zwischen 1805 und 1807 bringt Alexis-François Artaud de Montor eine Sammlung früher Italiener zusammen, deren jüngstes Stück von Perugino stammt. Der Sammler begründet seine Vorliebe damit, dass nirgends in den großen Galerien Europas die Vorläufer der Renaissance zu sehen seien, obwohl doch Raffael »nicht vom Himmel gefallen« sei.<sup>40</sup> Vielleicht zum Teil un-

*ou description historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'art*, 8 Bde., Paris: Guilleminet, 1801–1821, Bd. 2, S. 51, und Lenoir (Anm. 28), S. 148 (auf der Grundlage der falschen Datierung einer Skulptur, die in Wahrheit Karl v. zeigt) und S. 13. Bewunderung für die Baukunst des 13. Jahrhunderts äußert Lenoir ebd., S. 33 f.

<sup>37</sup> Siehe George Downing Whittington, *An Historical Survey of the Ecclesiastical Antiquities of France, with a View to Illustrate the Rise and Progress of Gothic Architecture in Europe*, London: J. Taylor, 1811, S. 206 ff., mit einer scharfsichtigen Kritik an Lenoirs Fehlgriffen bei der Anordnung der Ausstellungsstücke und den dabei zutage tretenden kunstgeschichtlichen Vorstellungen.

<sup>38</sup> François-Auguste Chateaubriand, *Génie du christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*, 4 Bde., Paris: Migneret, 1802, Bd. 4, S. 75.

<sup>39</sup> Theobald [Pseudonym?], Wunsch in Betreff der Gemälde von Lucas Cranach und Sohn [1801], in: *Archiv für Künstler und Kunstliebhaber* 1 (1803), S. 135–138, S. 135.

<sup>40</sup> Jean-Alexis-François Artaud de Montor, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, Paris: Schoell, 1808, S. 1 und S. 9.

ter dem Eindruck solcher privater Sammeltätigkeit, vor allem aber wie Artaud de Montor unter dem Eindruck von Lanzis Schriften sucht nach 1802 auch Dominique-Vivant Denon für seine Neuhängung der Louvre-Bestände nach frühen Meistern, die den Gedanken einer fortschrittlichen Entwicklung der Kunst zu veranschaulichen helfen könnten. 1814 kommt auf dieser Grundlage die frühe italienische und deutsche Malerei in den Salon Quarré.<sup>41</sup> Im darauffolgenden Jahr richtet der preußische Staatsdiener Johann Gustav Gottlieb Büsching auf eigene Faust eine Museumssammlung im aufgehobenen Breslauer Augustiner-Chorherrenstift ein; die altdeutschen Bilder nehmen darin nicht ganz zwei der fünf Räume ein.<sup>42</sup> Zur selben Zeit gelangt eine von dem Kaufmann Edward Solly zusammengetragene Bildersammlung unter Einschluss von altdeutschen und altitalienischen Meistern in seinem Berliner Wohnhaus zur Aufstellung. Zum »Erschrecken« eines Besuchers zeigte die nach Schulen vorgenommene Anordnung, wie es in einem Brief an Johann Wolfgang von Goethe heißt, dass die Bilder des 14. und 15. Jahrhunderts die späteren »beinahe vernichten«.<sup>43</sup> Raffaels Werk bildet nach diesem Zeugnis wie üblich den Höhepunkt der Kunstentwicklung. Aber in gewisser, leider unausgesprochen bleibender Weise machen ihre Vorläufer der Hochrenaissance diesen Rang streitig, wohl weil sie in der Berliner Aufstellung als der lebendigere Teil in einer unermüdlich aufwärts strebenden Entwicklung wahrnehmbar wurden. Allem Anschein nach waren die besten Gemälde auf Staffeleien aneinandergereiht, vermutlich jedoch ihrerseits in dichter Folge. Man darf aus dem Brief übrigens nicht auf eine besondere Vorliebe Sollys für das Mittelalter schließen. Damals kommen zwar bereits einige berühmte Sammlungen ausschließlich mittelalterlicher Kunst zusammen. Die Gebrüder Boisserée streben in Stuttgart sogar eine radikal moderne Präsentationsweise für die Meisterwerke der Gotik an, die mit Sollys Vorgehensweise die Heraushebung einzelner Stücke auf Stän-

dern teilt und noch dazu auf völlige Vereinzelung der Hauptwerke jeweils in einem einheitlich grau gestrichenen Raum setzt, wie wir das sonst erst im Ausstellungsraum des 20. Jahrhunderts kennen.<sup>44</sup> In Berlin setzen Wilhelm von Humboldt und Carl Friedrich von Rumohr aber durch, dass, zusammen mit anderen Werken »minderer Qualität«, die Gemälde des Mittelalters nicht als Bestandteil des für den neuen Museumsbau geplanten Rundgangs, sondern in rückwärtigen Räumen gezeigt werden, damit niemand gezwungen sei, sie »im Vorbey-

41 Monica Preti Hamard, *L'exposition des »écoles primitives« au Louvre. »La partie historique qui manquait au Musée«*, in: *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon*, hrsg. von Pierre Rosenberg, Ausst.-Kat. Paris: Louvre, 1999, S. 226–243, bes. S. 226 ff.

42 Zunächst wurde nur eine Gemäldegalerie, drei Jahre später eine Altertümersammlung eröffnet. Siehe Marek Hałub, *Johann Gustav Gottlieb Büsching 1783–1829. Ein Beitrag zur Begründung der schlesischen Kunstgeschichte*, Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997, S. 54 ff. und S. 67 ff., sowie Zofia Bandurska, *Königliches Museum für Kunst und Altertümer*, in: *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu. Kunstmuseen im alten Breslau*, hrsg. von Piotr Łukaszewicz, Breslau: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1998, S. 27–36, bes. S. 31.

43 Friedrich Schultz, Nr. 24 [Briefe an Goethe vom 24. Oktober bis zum 1. November 1817], in: *Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrath Schultz*, hrsg. von Heinrich Düntzer, Leipzig: Dyk, 1853, S. 167–169, S. 168. Siehe auch Robert Skwirblies, »Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte«. Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 51 (2009), S. 69–99, bes. S. 73 ff. Anregungen von Aloys Hirt und Karl Friedrich Schinkel scheinen für die Ausrichtung von Sollys Sammlung entscheidend gewesen zu sein.

44 Eröffnet 1819, Beschreibung bei Eduard Firmenich-Richartz, *Sulpiz und Melchior Boisserée als Kunstsammler. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Romantik*, Jena: Diederichs, 1916, S. 331 ff.

gehn« anzusehen. Etwa gleichzeitig schlägt Büschings Amtsnachfolger in Breslau sogar vor, einen dem Museum geschenkten Altaraufsatz auf dem Dachboden zu lagern, weil die Schau Räume sonst wie eine Rumpelkammer wirken würden.<sup>45</sup> Der Entwicklungs- und der Kanongedanke waren für die Verantwortlichen offenbar nur schwer in Einklang zu bringen, und so verhält es sich noch oft, wenn Museumsleiter die Paradigmen von Kunst und Kultur gegeneinander abzuwägen haben.

Wie wir dank Bodes Zeugnis wissen, erschien in Berlin noch im späteren 19. Jahrhundert das Mittelalter nicht würdig, zusammen mit Werken vermeintlich höheren Rangs ausgestellt zu werden. Für unseren Zusammenhang ist dieser Fall aber weniger wichtig als die unterschiedlichen Versuche, die Musealisierung auf vor dem ›Zeitalter der Kunst‹ entstandene Gegenstände anzuwenden. Sie lassen sich vor allem außerhalb der eigentlichen Kunstgalerien finden, in kulturgeschichtlichen Museen ebenso wie in Kirchen, wo wir Ansätze dazu schon im 16. Jahrhundert bemerkt haben. Laut einer Beschreibung von 1827 waren kurz zuvor an einer Wand der Kölner Pfarrkirche St. Severin alte religiöse Gemälde so aufgehängt worden, dass sie kunst- und geschichtsbezogene Kenntnisse vermittelten.<sup>46</sup> Anscheinend hatte man dort die Bilder in zeitlicher Folge angeordnet, entsprechend fortschrittlichen Galerieanordnungen. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts machen sich allerdings vor allem Bemühungen um eine stilistisch homogene Ausstattung des Kirchenraums bemerkbar. Alexander Schnütgen gab für diesen Zweck sogar Sammlungstücke wieder her. Man kann, wie es auch schon geschehen ist, darin eine ebenso ›museale‹ Kirchenausstattung erkennen, wie sie in St. Severin gegeben war.<sup>47</sup> Umgekehrt bemühten sich Museumsleute nun immer öfter darum, mittelalterlichen Werken ein Umfeld zu geben, das die Umfeldveränderung möglichst wenig auffällig erscheinen ließ. Als das Musée des monuments français nach Napoleons Sturz von der Auflösung bedroht war, regte

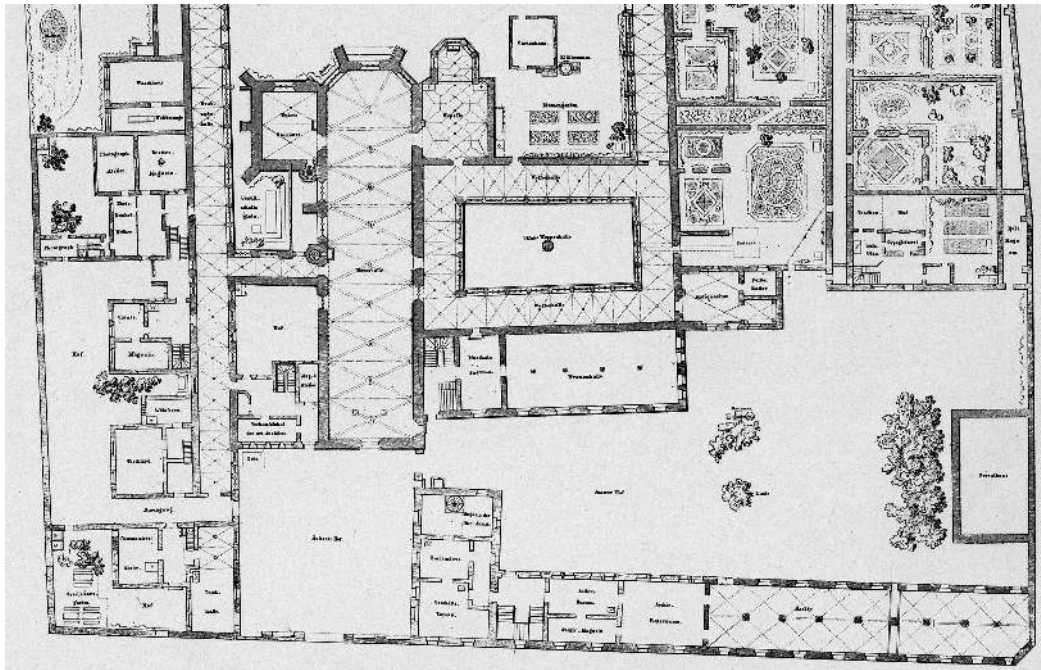
Lenoir die Lesung von Messen in den Räumen des ehemaligen Klosters an, um die Sammlung retten zu können. Der Vorschlag, der übrigens einen heute im Museum Schnütgen gepflegten Brauch vorwegnimmt, fand kein Gehör.<sup>48</sup> Aber bald trat die Anregung einer Vorstellung vom kulturellen Zusammenhang der Dinge in den Vordergrund. Die ehemalige Kartäuserkirche im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg wurde zwar in eine ›Kunsthalle‹ umgetauft (Abb. 3). Der erste Leiter des Museums betonte aber, dass man bestrebt sein werde, nur solche Ausstattungsstücke von Kirchen auf die Abteilungen für Skulptur und Malerei zu verteilen, die, weil fragmentiert, über ihren Gebrauch als kirchliches Gerät nicht mehr klar Auskunft geben konnten. Im Üb-

45 Vgl. Carl Friedrich von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien. Erinnerungen*, Leipzig: Brockhaus, 1832, S. 284, und Bernhard von Prittwitz, *Das Museum schlesischer Altertümer*, in: *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift* 3 (1881), Nr. 38 [1878], S. 281–295, S. 288.

46 Vgl. Theodor J. Josef Lenzen, Aphorismen aus Cöln's Geschichte, in: *Sammlung von Ansichten öffentlicher Plätze, merkwürdiger Gebäude und Denkmäler in Köln*, hrsg. von Johann Peter Weyer, Köln: Bachem, 1827, S. 1–153, S. 4. Die Begleitumstände beschreibt Christoph Schaden, »Daß viele solcher Kirchen des notdürftigsten entbehren«. Die Neuausstattung der entleerten Pfarrkirche St. Severin 1803–1828, in: *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, hrsg. von Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder, Ausst.-Kat. Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1995, S. 113–120, bes. S. 116.

47 Nicola Borger-Keweloh, *Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert*, München: Beck, 1986, S. 143.

48 Alexandre Lenoir, Au Roi [Brief von 1816], in: *Archives* (Anm. 29), Bd. 1, S. 436–439, bes. S. 438f. Seit der Neueinrichtung des Museum Schnütgen in der Kölner Cäcilienkirche wird dort zweimal jährlich Gottesdienst gefeiert; vgl. Günter Bandmann, *Das Schnütgen-Museum in Köln*, in: *Kunstchronik* 10 (1957), S. 157–160, S. 158.



3. Grundriss des Germanischen Nationalmuseums in der Nürnberger Kartause, Stahlstich, 1860

rigen wollte man die Dinge »ohne Rücksicht auf Kunst oder andere Merkmale« entsprechend ihrer ursprünglichen Bestimmung ausstellen.<sup>49</sup> Die damit einhergehende Aufmerksamkeit für eine passende Innenraumgestaltung fand zuerst in Deutschland, dann auch andernorts großen Zuspruch. Insbesondere das am Jahrhundertende nach dieser Maßgabe gestaltete neue Gebäude des Landesmuseums Zürich fand weit über die Landesgrenzen hinaus Beachtung.<sup>50</sup> Ironischerweise ergab sich aus eben dieser Verbrämung des Sammlungszusammenhangs im Dienst eines Authentizitätseffekts, dass die Rückerstattung einstigen Eigentums an die Kirchen erschwert wurde: Noch 1933 begegnet der gelehrte Priester und einstige Museumsleiter Mats Åmark dem Wunsch von schwedischen Gemeinden, wieder in den Besitz ihrer einst an Museen abgetretenen alten Ausstattung zu kommen, mit dem Hinweis darauf, dass die mittelalterlichen Bilder und Altarschreine »ihren besonde-

ren Hintergrund und ihre eigene Umgebung« verlangen und dass der gute Geschmack deshalb die Wiederaufstellung in Räumen, die nach dem Ende des Mittelalters umgestaltet wurden, verbiete.<sup>51</sup> Auf diese Weise wirkten in Schweden die im Historismus ausgebildeten geschmacklichen Grundsätze kuratorischer Arbeit auf die Herausbildung von Vorrechten des Museums über den ›Sitz im Leben‹ zurück, obwohl sie an jenen ausgerichtet gewesen waren. In Zürich werden übrigens die einst so viel

49 Vgl. Anon. [vermutl. Hans von und zu Aufseß], Die Sammlung kirchlicher Geräthe im germanischen Nationalmuseum, in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 4 (1856), Sp. 234–238, hier Sp. 135 f.

50 Henry W. Kent, The American Wing in Its Relation to the History of Museum Development, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 17 (1922), Nr. 11/2, S. 14–16, S. 14.

51 Mats Åmark, Kyrkan och fornvärdar, in: *Forvännan* 28 (1933), S. 111–114, S. 112.



4. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Saal für Religiöse Kultur im Mittelalter, Fotografie von 2015

gepriesenen Räume heute nicht mehr wie zur Eröffnungszeit genutzt. Wie das Germanische Nationalmuseum schon in seiner Frühzeit, so zeigt das Landesmuseum in seiner 2009 neu eingerichteten Schausammlung das Mittelalter zweimal: Am Beginn des Rundgangs vergegenwärtigt ein Raum, der von schwachem farbigem Licht und kirchlicher Musik erfüllt und in seiner aufdringlichen Inszenierung ziemlich missraten ist, die religiöse Kultur (Abb. 4). Am anderen Ende des Rundgangs erscheint mittelalterliche Kunst noch einmal, nun nach Gattungen geordnet. Als »autonome« Werke der Kunst können die Gegenstände allerdings, weil im Zusammenhang einer Gesamtpräsentation von angewandter Kunst und zum Teil in dicht stehenden Typenreihen angeordnet, auch dort nicht leicht verstanden werden.

Nach den ersten Versuchen der Gebrüder Boisserée wird mit einer Befreiung des Gegenstands aus Typen- und Stilgeschichte erst in der Moderne ganz Ernst gemacht. 1932 be-



5. *L'Europe gothique. XII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles.* 12<sup>e</sup> exposition européenne d'art, Paris, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 1968, Blick in den Saal des 13. Jahrhunderts

gründet Fritz Witte als Leiter des Museum Schnütgen seine neue Ausstellungsordnung damit, dass man heute »nicht mehr nebeneinander, sondern nacheinander« sehen wolle.<sup>52</sup> Das Museum sollte wirken, als sei es für jedes Ausstellungsstück allein errichtet worden. Vor den weißesten Wänden, in der gleichförmig gehaltenen Aufsockelung stört nichts mehr dessen Wahrnehmung als selbstgenügsames Meisterwerk. Damit hat, deutlicher als es je zuvor an Museumsinszenierungen ablesbar war, die Vereinnahmung mittelalterlicher Gegenstände durch die Kunst die Oberhand gewonnen. In den folgenden Jahrzehnten herrscht die von Witte eingesetzte Raumgestaltung überall vor (Abb. 5). Allerdings gibt es auch innerhalb dieser weißen Zelle, wie der

<sup>52</sup> Fritz Witte, Was wir sollen und was wir wollen, in: *Das neue Schnütgen-Museum in Köln. Ein Jahrtausend kirchlicher Kunst am Rhein. Zur Eröffnung am 19. 3. 1932*, d. i. *Kölnische Volkszeitung* vom 19. März 1932, Sonderbeilage, S. 134.



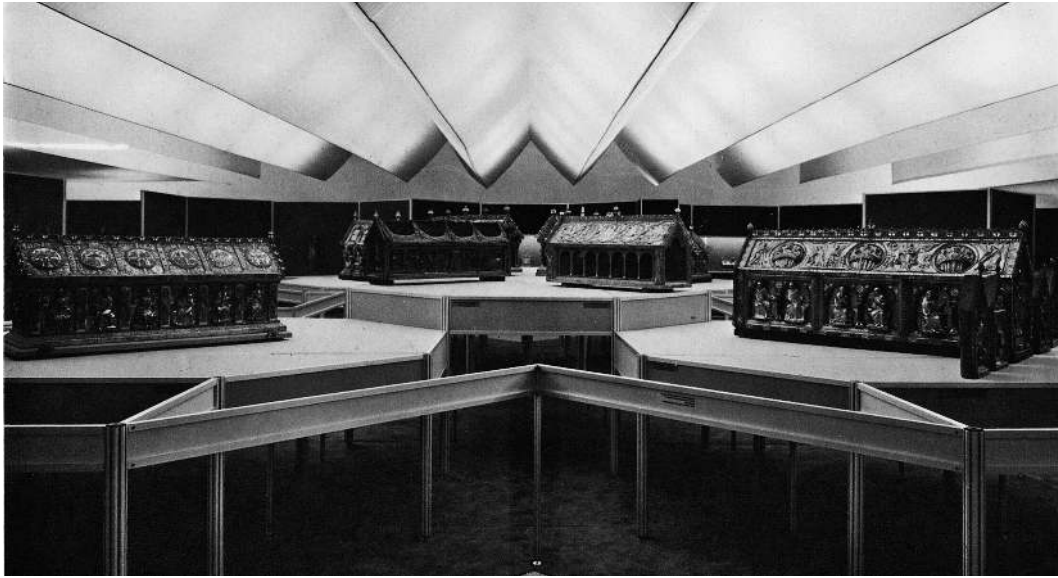
6. Verona, Museo di Castelvecchio, Einrichtung von Carlo Scarpa, 1958–1964, mittelalterliche Skulptur im Erdgeschoss



7. Verona, Museo di Castelvecchio, mittelalterliche Skulptur und Malerei im Salone della Reggia, Obergeschoss

Raumtyp inzwischen heißt, sehr unterschiedliche Formen des Bildeinsatzes. Carlo Scarpa nimmt bei seiner Umgestaltung des Museo di Castelvecchio in Verona, erfolgt von 1958 bis 1973, die Vereinzelung der Werke bereits als Grundlage für ein Spiel mit räumlich aufeinander bezogenen, obschon aus ganz verschiedenen Quellen stammenden Skulpturen und Gemälden (Abb. 6 und Abb. 7). Allerdings lässt sich zumindest im Rückblick nicht entscheiden, ob seine Gruppierung der Werke und die Sockel, die er für sie gestaltet hat, nicht gerade ihre erzwungene museale Vereinsamung unterstreichen. Scarpas Anordnung ist vielleicht sogar bewusst ebenso vieldeutig wie der Status der Werke selbst. Viele Präsentationsweisen nehmen seither diesen Ausweg, wenn auch nicht immer so unmittelbar vergleichbar mit Scarpas Ansatz wie Richard Deacons Sockel für eine 2001 veranstaltete Ausstellung englischer Skulptur des Mittelalters in der Londoner Tate Gallery. Das lässt sich zum Beispiel an der zwispältigen Aufnahme von Anton Legners Aufstellung acht großer Reliquienschreine in

der Kölner Ausstellung *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400* im Jahr 1972 nachvollziehen (Abb. 8). Legner wollte, dass die Stücke wie eine Versammlung von Schreinen vor dem Beginn einer Prozession wirken. Er verzichtete, um diese erzählerische Ausgangsvorstellung zu unterstützen, auf die mit Vitrinen einhergehende Distanz ebenso wie auf die Steigerung des metallischen Glanzes durch Beleuchtungseffekte. Er wollte auf diese Weise etwas von der Schreine ›Sitz im Leben‹ vermitteln; vor allem wollte er den Eindruck einer musealen Schatzkammer vermeiden. Die im Rückblick nicht sehr eindrucksvoll wirkende abgeschrankte Sockelgruppe erschien ihm geglückt, weil neutral und bei gut besuchter Ausstellung kaum noch sichtbar. In der Presse war zustimmend und ablehnend von der Aura, die angeblich zu erzeugen versucht worden war, und von der Verwandlung der Ausstellungshalle in ein Heiligtum die Rede. Aber es wurde auch ganz im Gegenteil beklagt, dass in der Ausstellung eben diese Aura und die Anmutung eines Heiligtums verloren gegangen seien.<sup>53</sup> Diese Ver-



8. *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400*,  
Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1972:  
Reliquienschreine aus Brüssel, Köln und Tournai

wirrung der Urteile zeugt vielleicht weniger von einer Verständnislosigkeit der Kritiker als davon, dass in der Verschränkung von Kontextzug und gesteigerter Präsenz der Gegenstände eine Festlegung vermieden worden war. Gilt dasselbe auch für einen jüngeren Fall? In Leeds fand 2002 eine Ausstellung mittelalterlicher Skulptur statt. Einige Ausstellungsstücke hatten zu Letztern gehört. Natürlich ist, wie immer wieder betont wird, die Verdeutlichung des ursprünglichen architektonischen Rahmens für die Wahrnehmung mittelalterlicher Kunst schwer zu leisten.<sup>54</sup> Wohl weil eine Anspielung darauf gemacht werden, aber nicht in einen Rekonstruktionsversuch münden sollte, setzte man in Leeds Fragmente einstiger Altaraufsätze in ein Metallgerüst, das Simon Watney in einer ungnädigen Stellungnahme mit der Warenauslage eines Bekleidungsgeschäfts verglichen hat.<sup>55</sup> Fotografien von einem noch erhaltenen Altaraufsatz hätten, so meinte er, in der Ausstellung bessere Dienste geleistet. Aber die Präsentation in Leeds erteilte gerade nicht nur Auskunft über die einstige Auf-

stellung, sondern setzte den Verlust in Szene. Sie bildete eine Metapher, nicht einen Beleg. Dass sie als Hilfsmittel zur Überführung der Fragmente in einen neuen Zustand als ›Werke‹ anzusehen sei, ist gerade deshalb allerdings noch weniger gut nachvollziehbar als Watneys Urteil.<sup>56</sup> Es scheint fast, als hätten die Aus-

53 Hier alles nach Anton Legner, Zur Präsenz der großen Reliquienschreine in der Ausstellung »Rhein und Maas«, in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, hrsg. von Anton Legner, Ausst.-Kat. Köln: Schnütgen-Museum, 1973, S. 65–94, S. 65 und S. 66 f.

54 Vgl. Paul Crossley, *Between Spectacle and History. Art History and the Medieval Exhibitions*, in: *Late Gothic England, Art and Display*, hrsg. von Richard Marks, Donington: Shaun Tyas, 2007, S. 138–153, S. 152.

55 Watney (Anm. 20), S. 174.

56 Stacy Boldrick, Introduction, in: *Wonder. Painted Sculpture from Medieval England*, hrsg. von Stacy Boldrick und Stephen Feeke, Ausst.-Kat. Leeds: Henry Moore Institute, 2003, S. 13–29, S. 28.



9. Halle, Museum für Kunst und Kunstgewerbe, Mittelaltersaal, in der Mitte Emil Noldes Gemälde *Abendmahl* von 1909, Fotografie nach 1920

stellungsmacher, indem sie für diese Auffassung werben, die eigene Inszenierung missverstanden. Aber gerade diese Möglichkeit eines Selbstmissverständnisses zeigt, wie offen für die Verbindung mit verschiedenen Lesarten und Ansprüchen auch die Installation in Leeds war, im Einklang mit den anderen hier erwähnten Beispielen aus der jüngeren Ausstellungsgeschichte mittelalterlicher Kunst. Mit unseren üblicherweise an das Museum herangetragenen Paradigmen – als da wären: Schatzkammer, Kunstkammer, stilgeschichtliche Galeriehängung, Epochenräume, weiße Zelle und dergleichen – bekommen wir solche Inszenierungen nicht mehr in den Griff.

Kürzlich beschrieb Amy Powell die neuen formalen und inhaltlichen Beziehungsgeflechte, die sich für mittelalterliche Kunst im Museum ergeben, als eine von der Kunstgeschichtsschreibung zu Unrecht vernachlässigte Bereicherung.<sup>57</sup> Tatsächlich beschäftigt sich die Wissenschaft mit der Sache nicht viel. Aber Museumsleute haben schon längst bewusst Kapital daraus geschlagen. In Halle wurde 1920 ein Gemälde von Emil Nolde in einen Raum mit goti-

schen Skulpturen gehängt, um die angebliche Wesensverwandtschaft von Mittelalter und Moderne zu veranschaulichen (Abb. 9).<sup>58</sup> Diese kuratorische Geste stellte eine als solche leicht erkennbare Aussage dar, weil sie dem Erwartbaren zuwiderliefe. Aber die von Powell gepriesene ›Promiskuität‹ der Werke herrscht, von ihr selbst unberücksichtigt, ohnehin überall, wo überhaupt ein musealer Zusammenhang entsteht. Bei dem Säkularisierungskommissar Büsching klingt es, als habe er das bereits 1811 erkannt: Zur Rechtfertigung seiner Musealisierungsbestrebungen führte er an, dass mittelalterliche Bilder, weil für die Andacht untauglich geworden, in den Kirchen nicht

57 Amy Knight Powell, *Depositions. Scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, New York: Zone Books, 2012, S. 11 und S. 17.

58 Vgl. Andreas Hüneke, Dokumentation zur Geschichte der Sammlung 1908 bis 1949 [2. Abschnitt], in: *Im Kampf um die moderne Kunst. Das Schicksal einer Sammlung in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Peter Romanus, Ausst.-Kat. Halle: Staatliche Galerie Moritzburg, 1985, S. 21–30, S. 30.

mehr am richtigen Ort seien und sich im Museum wieder »Leben verschaffen« müssten.<sup>59</sup> Schon das Künstlerische an der Kunst ist insofern ein Ergebnis von Promiskuität. Für die Aussagekraft von Stil gilt dasselbe. Als kurz vor 1925 eine deutsche Kunsthistorikerin durch das Museu d'Art i Arqueologia von Barcelona ging, war sie »ergriffen von der starken einheitlichen Wirkung«, die, so glaubte sie, nur vermittelt einer den Werken durch die katalanische Seele eingeblasene Harmonie erzeugt worden sein könne.<sup>60</sup> Tatsächlich war es wohl umgekehrt die Zusammenziehung so vieler romanischer Wandmalereien im Museum, die der Besucherin den Gedanken an eine in-nige Zusammengehörigkeit der Ausstellungsstücke eingab. Daraus folgt: Wo wir vom Museum sprechen, da müssen wir auch von Promiskuität, und wo von ihr, da müssen wir oft auch von Mythenbildung sprechen, insbesondere wo uns diese Promiskuität nicht mehr als Inszenierung auffällt. Andererseits bleibt festzuhalten, dass der Inszenierung einer Ausstellung und der Bestimmung eines Museums nie allein die Verfügungsgewalt über die Bedeutung der Gegenstände zugekommen ist, zumal sie angesichts der vielen einander überlagernden Diskurse und Interessen selten ohne Widersprüche und Kompromisse auskommen können. Der einst so sehr in den Vordergrund tretenden Stimme des »Ausstellungsmachers« Lenoir zum Trotz gab das Musée des monuments français Gelegenheit zur Betrachtung von Kunstdenkmälern als Meisterwerke ebenso wie als Geschichtszeugnisse und zur Versenkung in Gedanken an Tod und Tugend. August von Kotzebue zählte jedenfalls nach einem Besuch der Petits-Augustins die »Fortschritte der Kunst« neben dem »Kunstwerth« und die »entflammte Phantasie« neben der »Geschichte« als gleichermaßen bedeutsame Bezugsgrößen seines Museumserlebnisses auf.<sup>61</sup> Es bedarf nur kleiner Veränderungen in der Wortwahl, um diese Wandelbarkeit des Besucherinteresses nach Maßgabe von Kontextbestimmungen, über die das Museum nicht alleine ver-

fügt, als bis heute gültig anzuerkennen. Daraus ergibt sich am Ende, dass sich weder eine Abfolge von zwingend wirksamen verschiedenen Blickregimen, wie sie Hooper-Greenhill beschreibt, noch eine folgerichtige Entwicklungsgeschichte der Ausstellungen mittelalterlicher Kunst nachzeichnen lässt. Wir haben nur ein immer wieder erweitertes und verengtes Feld von miteinander in Austausch stehenden Ansätzen und Ansprüchen vor uns.

59 Johann Gustav Gottlieb Büsching, Über die Kunstschatze in den evangelischen Kirchen Breslau's. An den Herrn Professor Rhode, in: *Schlesische Provinzialblätter* 53 (1811), S. 330–340 und S. 416–419, S. 334. Ähnlich hatte er sich im Vorjahr in seinem ersten Vorschlag für die Einrichtung eines Museums geäußert, indem er darin die »heilige Kraft« der Werke verloren, deren »Kunstkraft« jedoch erhalten glaubt. Vgl. Hans Seger, Geschichte des ehemaligen Museums schlesischer Altertümer, in: *Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer* 1 (1900), S. 1–24, S. 13 (dort ohne Nachweis zitiert).

60 Gertrud Richert, *Mittelalterliche Malerei in Spanien. Katalanische Wand- und Tafelmalerei*, Berlin: Wasmuth, 1925, S. 21.

61 August von Kotzebue, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, 2. verm. Aufl., Berlin: Frölich, 1804, S. 180. Stara (Anm. 29), S. 116 f., beschreibt Lenoirs Werk als eine bewusst offene, vieldeutige Museumsinszenierung, in der »Fragmentierung« zum metaphorischen Vehikel von Sinn geworden sei. Eine Kritik an dieser Auffassung bringt des Verfassers Besprechung ihres Buchs im *Journal für Kunstgeschichte* 18 (2014), S. 335–343, bes. S. 341 ff.

Pierre Alain Mariaux  
**Exposer au Moyen Âge?**

Le cas du trésor

Interroger les lieux d'exposition, c'est interroger les cadres institutionnels dans lesquels des objets, des êtres, des idées sont présentés selon un ordre précis, avec une intention claire. Pour beaucoup, c'est interroger le musée et sa légitimité; mais il convient de dépasser le cadre institutionnel, de se détourner de ce lieu consacré afin de concentrer son attention sur ce qui est exposé, littéralement sur ce qui est «posé hors de» comme «mis en vue» ou tout simplement «étalé». Alors, la réflexion ouvre sur un catalogue (pour ne pas dire une panoplie) de lieux: lieu clos ou ouvert, lieu dévolu à la monstration, à l'ostension, à la vente aussi, lieu détourné ou perverti, lieu défini par le comportement de visiteurs comme de voyeurs ou de curieux, lieu parcouru, lieu évité, lieu public ou lieu privé, lieu sacré... Dans chacune des cas, ce sont le contexte, l'objet et le «public», plus ou moins présent, qui définissent ensemble ce qui forme un lieu d'exposition, à savoir une portion déterminée de l'espace. Car l'exposition apparaît comme un espace spécifique, défini par l'interaction sociale, qui ouvre sur la frange des mondes réel et construit (ou imaginaire): la vitrine, le socle, le podium, le cordon tendu entre deux pieds, le cadre, toutes les marques de mise à distance proprement définitoire, convoquées dans le processus de «muséalisation», signalent à leur manière une frontière nette entre ces deux mondes.<sup>1</sup>

Dès lors se fait plus pressante la nécessité de parcourir l'histoire des lieux d'exposition, que je ferai remonter à la période médiévale. Tracer cette histoire, c'est proposer un éclairage ponctuel sur des phénomènes tels que l'ostension, la monstration ou le remploi, et s'atteler à la rédaction d'une histoire tout au plus discontinue. Quand bien même nous ne parviendrions pas à faire le tour du phénomène, cette entreprise doit être conduite, car elle permet de débusquer l'objet médiéval et

d'établir son statut, dans la mesure bien sûr où l'analyse fixe son attention sur ses caractéristiques majeures que sont la matérialité, la performativité et la visibilité. L'exposition pose la question de ce qui est donné à voir, de la visibilité au sens large, à savoir aussi bien le visible que le visuel, et pose par conséquent la question de ce qui est montré par le truchement de dispositifs que je qualifierai provisoirement de «mises en scène». En considérant l'objet médiéval, il est possible de démonter les ressorts de la négociation permanente que l'on entretient avec le visible, avec cette conséquence aussi, essentielle pour notre regard actuel sur le monde: par l'exposition, il s'agit moins de rendre visible que de rendre présent.<sup>2</sup> Sans doute est-ce à partir du XIII<sup>e</sup> siècle que l'on perçoit le glissement sémantique de l'exposition vers le fait de «rendre visible», et non plus seulement présent comme le sup-

1 François Mairesse, Muséalisation, in: *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, éd. André Desvallées et François Mairesse, Paris: Armand Colin, 2011, pp. 251-269.

2 John Shotter, Creating Real Presences. Displays in Liminal Worlds, in: *Rhetorics of Display*, éd. Lawrence J. Prelli, Columbia: University of South Carolina Press, 2006, pp. 273-289. Thierry Lenain, Du culte des reliques au monde de l'art. Remarques sur la genèse de la critique d'authenticité, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 35 (2008), pp. 67-85, p. 72, pense pour sa part le mode de présentation des reliques comme «mise en spectacle de l'authenticité» et le reliquaire comme un «ancêtre lointain de la vitrine de musée», mais cela ne remet pas en cause le principe qu'il s'agit d'abord de rendre manifeste la présence (du saint, en l'occurrence). Sur la notion d'authenticité, voir Bruno Reudenbach, Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis. Grundzüge einer problematischen Gattung, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 4 (2000), pp. 1-36.

pose Roland Recht.<sup>3</sup> Présence et non pas visibilité, la nuance est cruciale: le reliquaire des lieux saints du *Sancta sanctorum* identifie l'origine de chacune des pierres au moyen d'une inscription en grec, mais ce système de classement est caché à la vue des fidèles, comme l'a montré Bruno Reudenbach.<sup>4</sup> En d'autres termes, l'ordre est présent mais demeure invisible.

Dans les pages qui suivent, mon ambition se limite à montrer la fécondité du champ, en m'intéressant plus particulièrement au cas exemplaire du trésor: il ne s'agit donc pas de dérouler une histoire univoque, mais d'indiquer en les illustrant quelques pistes de réflexion. Le trésor est exemplaire, en ce sens qu'il est un ensemble constitué en tant que tel et qu'il focalise l'intention double de celui qui le contemple, et ce dès le Moyen Âge. Décrivant le comportement des croisés qui entraient dans les églises de Constantinople pour les piller, Eudes de Deuil distingue ainsi les «voyeurs» des fidèles qui approchent le sanctuaire dans un but de vénération. Il précise en effet, dans une paraphrase libre du verset 4,20 du livre des Nombres, que les uns pénétraient «attirés par la curiosité, les autres par une fidèle dévotion».<sup>5</sup> Dans sa chronique de la seconde croisade, rédigée en 1148, Eudes explicite les deux raisons majeures qui motivent, autrefois comme maintenant, la visite d'un sanctuaire et de son trésor: la vénération et la curiosité. Ce faisant, il met le doigt sur le discret équilibre qu'il s'agit de préserver (aujourd'hui encore), entre la contemplation conçue comme prélude à la méditation et à la prière, et la contemplation esthétique qui ne peut, en aucun cas, se substituer à la précédente. C'est là le lieu d'une forte tension, effective ou présumée, entre ce qui relève du muséal et ce qui relève du sacré. Quoique séduisantes et chatoyantes, les enveloppes d'or ou d'argent, recouvertes de pierres précieuses ou non, les émaux, les soieries, viennent en effet en second, quand bien même il faut en assurer la sécurité et la visibilité. Au cœur du trésor se

tiennent les reliques, support de la vénération et objet de la dévotion.

#### Imaginaire du trésor

Fixer ou «précipiter» au sens chimique du terme les significations du vocable «trésor» dans une grille sémantique contemporaine ne servirait à rien: on peut dire en effet que le caractère polysémique du trésor et de son contenu au Moyen Âge se laisse difficilement réduire à quelques traits pertinents.<sup>6</sup> C'est, en un mot, un concept nomade, qui passe d'une discipline à l'autre, générant souvent de nouveaux savoirs parce qu'il peut désigner, tour à tour, un amoncellement d'objets hétéroclites, la Vierge Marie, l'objet d'une quête légendaire, une présence divine, une masse monétaire dans laquelle puiser, un enfouissement de sagesse, une trouvaille fortuite, une voie d'accès au passé.<sup>7</sup> Si la notion de trésor se révèle aussi fertile que fuyante, c'est qu'elle constitue une sorte d'évidence culturelle aujourd'hui, une catégorie immédiate qui se laisse mal enfermer dans une conceptualisation théorique ou scientifique. En recenser les avatars hypothèquerait toute démarche d'ob-

3 Roland Recht, *Le croire et le voir. Introduction à l'art des cathédrales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris: Gallimard, 1999, p. 97 et sv. Voir aussi p. 103, où l'auteur parle de «processus de visualisation accrue».

4 Bruno Reudenbach, *Reliquien von Orten. Ein frühchristliches Reliquiar als Gedächtnisort*, in: *Reliquiare im Mittelalter*, éd. Gia Toussaint et Bruno Reudenbach, Berlin: Akademie Verlag, 2005, pp. 21-42, en particulier p. 22.

5 Eudes de Deuil, *De profectioe Ludovici VII in orientem*, IV, éd. Virginia Gingerick Berry, New York: Columbia University Press, 1948, pp. 64/66 («alii curiositate videndi, alii veneratione fideli»).

6 Voir l'introduction de *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, éd. Lukas Burkart et al., Florence: Sismel, 2010, pp. 3-7.

7 Sur les concepts nomades, voir *D'une science à l'autre. Des concepts nomades*, éd. Isabelle Stengers, Paris: Seuil, 1997, et, plus récemment, *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, éd. Olivier Christin, Paris: Métailié, 2010.

jectivation: la mise en perspective historique du problème du trésor est d'autant plus difficile en effet, que la notion est riche et qu'elle a été progressivement recouverte, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle au moins, par une série de notions concurrentes et parallèles; il est difficile aujourd'hui d'aborder le trésor sans confronter le terme à des notions aussi diverses que bien commun, collection, musée ou capital. Mais on peut dégager l'imaginaire du trésor en conduisant une étude lexicale, comme le proposent Anita Guerreau-Jalabert et Bruno Bon.<sup>8</sup>

Leur étude a permis de préciser le champ lexical recouvert par le mot «trésor», pour toute la période médiévale, autour de l'articulation contenant-contenu, autour des objets du trésor et en s'intéressant plus particulièrement aux notions d'accumulation et de secret. En premier lieu, et cela n'étonne pas, le terme désigne un objet comme le lieu d'un objet; il permet d'identifier des objets matériels composés de matières riches et précieuses (or, argent, pierres, gemmes, ivoire, cristal de roche, soieries et tissus), mais également les reliques et les personnes: le Christ, la Vierge, et, dans le régime profane également, la Dame. Il est aussi convoqué dans le registre des valeurs spirituelles, où l'on trouve en grand nombre les trésors d'impiété, de mérites, de sagesse, d'amour, de pauvreté, de grâce, de paix... tandis que le cœur comme l'âme de l'homme, ses parts spirituelles, peuvent aussi être désignés comme un trésor. Lorsqu'il est associé à des valeurs spirituelles, le trésor relève de ce qui est secret ou caché. On peut articuler l'antithèse trésors célestes / trésors terrestres par une lecture serrée des sources scripturaires, qui montre parfaitement que le trésor entretient un lien privilégié avec l'accumulation et la circulation des biens.<sup>9</sup> Mais, et cela ne doit pas surprendre, l'accumulation est connotée négativement dans le cas de biens matériels et terrestres, positivement pour les célestes, tandis que les mots «thesaurus» et «trésor» (en ancien français) sont plus souvent associés à la notion de circulation et à celle de don qu'à celle de l'accumulation, sauf

dans le domaine spirituel. Pour le dire simplement, on fait circuler ici-bas les richesses matérielles pour accumuler, dans l'au-delà, les richesses spirituelles.

Le trésor n'a donc pas les valeurs matérielles comme référent premier et exclusif, avec la conséquence que les autres emplois se définiraient comme métaphoriques ou figurés. Bien au contraire, la notion s'applique tout autant à ce qui relève de l'immatériel, pour le dire de manière large, qu'à ce qui relève du matériel. Ensuite, les usages montrent que le trésor n'est jamais statique: il est mobile, pris dans le jeu du don et de la distribution. Ici comme ailleurs, il semble que le couple «spiritus» / «caro» fonctionne comme un opérateur de référence.<sup>10</sup> Le rapport hiérarchique entre le spirituel et le charnel joue en effet un rôle décisif dans la manière dont on saisit le trésor et son contenu, qui ne recoupe pas exactement le couple immatériel / matériel. On le retrouve à l'œuvre: 1. dans l'opposition entre ciel et terre, où il s'agit de préférer le trésor que l'on se forme dans le ciel à celui, périssable, que l'on amasse ici-bas; 2. dans l'opposition entre don / circulation et accumulation / immobilisation, car le trésor que l'on se forme dans le ciel est constitué par la charité, le don et l'aumône, pratiqués ici-bas; 3. dans l'opposition, enfin, entre le caché et le découvert, ou entre l'invisible et le visible.

La valorisation du trésor et des matières du trésor passe ainsi par leur inscription dans le registre du spirituel, que sanctionne d'une part une hiérarchie forte entre eux et qui impose d'autre part leur circulation continue dans

8 Anita Guerreau-Jalabert et Bruno Bon, *Le trésor au Moyen Âge*. Étude lexicale, in: *Le trésor au Moyen Âge* (note 6), pp. 11-31.

9 On pense ici, entre autres, à Mt 6,19-21; Mt 19,21; Lc 12,33-34; Lc 18,22; Mc 10,21.

10 Anita Guerreau-Jalabert, *Spiritus et caritas*. Le baptême dans la société médiévale, in: *La parenté spirituelle*, éd. Françoise Héritier et Élisabeth Copet-Rougier, Paris: Éditions des archives contemporaines, 1995, pp. 133-203.



1. *Trésors des églises de France*,  
Paris, Musée des arts décoratifs, 1965

l'ici-bas, mais aussi avec l'au-delà. Le trésor désigne donc bel et bien le lieu d'une concentration de «preciosa», mais celle-ci se situe dans le registre de l'épiphanie: brièvement, s'il est une interface entre l'en-haut et l'en-bas, le trésor est l'occasion d'une accumulation spirituelle, au sein de laquelle peuvent prendre place des échanges symboliques. Les muséographies qui mettent en scène des objets de trésor tendent à privilégier la concentration, l'accumulation des choses précieuses dans un espace occupé de façon optimale, au détriment de la dimension épiphanique. L'exposition consacrée aux trésors des églises de France, organisée en 1965 au Musée des arts décoratifs de Paris par Jean Taralon, qui a provoqué une multiplication décisive des réarrangements de trésors ecclésiastiques depuis, en est un exemple remarquable: elle privilégiait en effet la typologie et la série dans lesquelles chaque spécimen trouvait sa place (ill. 1).<sup>11</sup> De telles présentations, caractéristiques des décennies d'après guerre, relèvent d'une muséographie accumulative, inspirée probablement des gravures illustrant la monographie que Dom Michel Félibien consacre à l'abbaye de Saint-Denis. De

nombreux trésors ecclésiastiques reproduisent encore ce schéma, qui offre à la vue des objets dans des armoires tendues de velours rouge ou bleu, comme à Amiens, Chartres, Reims ou Troyes, et que l'on retrouve aussi dans les musées, notamment dans la salle d'orfèvrerie médiévale du Musée national du Moyen Âge à Paris (ill. 2).<sup>12</sup> Pour atteindre l'objectif de montrer la masse assemblée tout en marquant sa dimension épiphanique, il convient par conséquent de ménager des conditions muséographiques ou de construire un dispositif qui per-

<sup>11</sup> Michele Tomasi, Tutela e conoscenza. Les Trésors des églises de France. Parigi, Musée des arts décoratifs, 1965, in: *Medioevo, medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, éd. Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti, Pise: Edizioni della Normale, 2008, pp. 313-330.

<sup>12</sup> Voir les études réunies dans *Trésor d'église, musée d'art religieux. Quelle présentation?*, Paris: École nationale du patrimoine, 1998 et, au sujet de la salle d'orfèvrerie du musée de Cluny, Fanny Fouché, Exposer le patrimoine religieux. Un défi muséographique? Le cas du «trésor d'orfèvrerie» du musée de Cluny, in: *Histoire de l'art* 73 (2013), pp. 85-96.



2. Trésor de la Cathédrale de Troyes, salle basse, vitrine 1, photographie de 2003

mettent de maintenir au centre du propos ce qui fait le cœur du trésor médiéval, la relique.

En effet, l'un des motifs de tension entre le sacré et le muséal, mentionné plus haut, est le sort que nous réservons au corps exposé, dans le cas présent au corps du saint sous la forme de ses reliques.<sup>13</sup> De récentes restitutions ont permis de recentrer, voire peut-être tout simplement de poser la question du sort de ces mêmes restes en contexte muséal, et notamment d'interroger le devenir des reliques chrétiennes.<sup>14</sup> Car le statut des reliques en musée n'est jamais très clair: plusieurs institutions conservent des reliquaires qui contiennent encore des reliques; s'ils sont exposés tels quels, le public tend à adopter un comportement dévot, qui surprend dans un contexte où il est d'usage de privilégier le contenant sur le contenu, et d'accorder toute l'importance «symbolique» à l'enveloppe, souvent faite de matériaux précieux, et non à ce qu'elle préserve.<sup>15</sup> Les collections muséales de restes humains se sont formées au gré de la recherche scientifique et du développement de la colonisation du monde: matériel osseux, momies, échantillons et objets de collecte prélevés sur les peuples autochtones, préparations médicales, notamment. Quand bien même les modes d'acquisition restent la plupart du temps assez flous, il

**13** Voir à ce propos France Terrier, *Ces restes humains qui dérangent*, in: *museums.ch* 6 (2011), pp. 103–107, et Laure Cadot, *En chair et en os. Le cadavre au musée. Valeurs, statuts et enjeux de la conservation des dépouilles humaines patrimonialisées*, Paris: École du Louvre, 2009. Sur le plan du droit, Marie Cornu, *Le corps humain au musée, de la personne à la chose*, in: *Recueil Dalloz* 28 (2009), pp. 1907–1914.

**14** «Muséographe un corps est périlleux», rappelle Patricia Rousseau, *Le corps en vitrine. L'exposition des freaks muséaux*, in: *Helvetia Park*, éd. Marc-Olivier Gonseth et al., cat. d'exp., Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2010, pp. 360–364, p. 362. On constate cependant que seule une très petite partie de ces restes humains semble véritablement poser problème dans les débats les plus récents: ce sont assurément les restes réclamés par différentes communautés autochtones (Maoris, Indiens Yanomami, etc.) qui, parfois, ont provoqué des réactions les plus passionnées, comme si la présentation publique et la conservation de restes humains porteurs de valeurs spirituelles devenait problématique dès lors qu'il s'agissait de régler l'héritage colonial, mais ne soulevait aucun problème lorsque l'on parlait de reliques chrétiennes ou musulmanes.

**15** Jannic Durand, *Musées et reliquaires*, in: *Art et culture religieuse aujourd'hui*, éd. Dominique Ponneau, Paris: Bayard, 2003, pp. 90–93. À en croire l'article de Maev Kennedy, *British*

semble que l'acquisition et la présentation des restes humains soient admises par tous sans réticence. Mais nous ne suivrons pas Jean-Yves Marin, pour qui la tradition chrétienne d'exposer les corps saints a facilité l'appropriation et l'exposition par le musée des restes humains.<sup>16</sup> Premièrement, parce que le corps saint (sous sa forme réduite comme ossement, comme sous sa forme pleine en tant que corps embaumé) reste le corps *du* saint, le corps d'un individu au sens le plus fort du terme, conservé pour ses vertus; ceci n'est sans doute pas le cas de tous les restes humains conservés en musée, qui le sont en tant qu'«exempla» de divers ordres. Deuxièmement, le corps saint ou la relique sont exhibés suivant des rituels de monstration codifiés qui évoluent au cours du temps et qui ne sauraient être comparés stricto sensu à l'exposition, même si l'on peut parler, dans les deux cas, de dispositifs particuliers. Troisièmement, la fonction d'intercesseur du corps mort n'est assurément pas la même: il ne s'agit pas seulement, dans le cas du corps du saint, d'exercer une médiation entre l'ici-bas et l'au-delà, ou entre le visible et l'invisible, ou l'ici et l'ailleurs, et dans tous les autres cas, d'assurer un lien entre le passé et le présent. La relique a pour fonction de dire la présence et l'absence en même temps, car elle est une réalité matérielle, physique, et en même temps un «sacramentum», c'est-à-dire le signe d'une réalité invisible. La relique est un objet matériel; elle est l'indice de la présence du saint dans cette part de lui-même qui ne cesse jamais de lui appartenir, et qui le rattache à la temporalité terrestre, quand bien même le saint n'est plus là.

Comme il ne s'agit pas seulement de conserver du patrimoine et de l'offrir à la vue, exposer le trésor médiéval n'exigerait-il pas de repenser notre rapport à l'invisible?

Lieu de collection, lieu d'exposition?

L'histoire du collectionnisme est en effet marquée par de nombreux passages, qui sont comme autant de formes prises par la collection au cours du temps et qui annoncent, se-

lon certains, l'avènement du musée moderne. Au long de cette histoire, le trésor occupe une place singulière. Avec le trésor du temple, le butin, le dépôt funéraire, le cabinet de curiosités ou encore la chambre des merveilles, le trésor, en particulier le trésor ecclésiastique, passe pour être l'un des avatars spectaculaires du musée tel que nous le connaissons. Cependant, on chercherait en vain dans les «trésors», des enfilades de salles, des enchaînements de galeries qui, présentant une succession de styles et d'écoles par exemple, imposeraient du dehors une cohérence à l'ensemble ainsi formé. C'est pourtant de la sorte que le musée confère une homogénéité certaine aux collections et aux objets orphelins de leur contexte qu'il regroupe. La présence de «curiosa» peut certes transformer le trésor en une resserre patrimoniale ou culturelle, mais cela n'en fait pas un musée, en d'autres termes cela n'en fait pas le dépôt visible de l'art ou des arts appliqués, encore moins un lieu de délectation à l'instar d'un jardin zoologique. Même si sa constitution répond à une forte impulsion de récolte, le trésor ne se laisse donc pas réduire à la collection au sens moderne du terme. Le phénomène recoupe plusieurs activités dont le but est de tracer des relations multiples avec le passé, avec la mémoire collective de la communauté possédante, et surtout avec l'invisible. On relèvera en particulier: 1. la réunion (parfois frénétique) d'objets miraculeux, parmi lesquels en premier lieu bien sûr les reliques, mais aussi les curiosités naturelles; 2. le remploi, qui favorise le dépaysement de l'objet et contribue à le

Museum Remains UK's Top Attraction for Fourth Year Running, in: *The Guardian*, 28 Juin 2011, les conservateurs du British Museum devaient nettoyer les vitrines de l'exposition *Treasures of Heaven* chaque matin, parce que les visiteurs les embrassaient.

16 Jean-Yves Marin, Statuts des restes humains, les revendications internationales, in: *Le patrimoine culturel religieux. Enjeux juridiques et pratiques culturelles*, éd. Brigitte Basdevant-Gaudemet et al., Paris: L'Harmattan, 2006, pp. 337-349, p. 338.

rendre merveilleux; 3. l'usage propre des «spolia» dans la construction de la mémoire.

En concevant le trésor d'église comme un cabinet de curiosités, on manque un élément essentiel qui motive toute impulsion de récolte: le désir de rassembler concerne à la fois les matières – et il s'agit le plus souvent de matières miraculeuses et sacrées – et les personnes. Car ce ne sont pas des objets qui forment le trésor, même si, de toute évidence, ils le composent matériellement, mais plutôt la famille mythique et légendaire des ancêtres, des héros, ou des saints bienveillants qui prennent soin de la communauté possédante, et les matières (symboliques, merveilleuses, miraculeuses, sacrées) qui permettent d'entrer en contact avec elle. On rassemble des noms et des matières, tous deux rendus présents à travers les objets. Bien plus, tout trésor facilitant le recours au passé à travers l'usage de noms, de mythes et d'événements conçus comme des éléments du patrimoine légendaire, on peut se demander si le trésor n'est pas tout simplement le lieu où se trouvent rassemblés des individus – qu'ils soient des rois, des saints, ou des héros.<sup>17</sup> Le trésor se caractérise par la diversité et l'ambivalence de ses significations. Ceci fait pour une bonne part la fascination d'un imaginaire qui ne se limite pas au Moyen Âge occidental. Mais dans le Moyen Âge chrétien, le trésor revêt l'enjeu tout particulier de marquer un lieu culturel à partir duquel il devient possible de saisir la question de l'articulation entre la terre et le ciel, ces deux stations de l'histoire du salut, dans une combinaison toujours renouvelée de représentations visuelles et d'autorités textuelles offertes par la tradition. Dans son oscillation entre le matériel et l'immatériel, l'ici-bas et l'au-delà, le charnel et le spirituel, le trésor fonde sa signification au centre du mystère chrétien et se présente, dans le même mouvement, comme imagination devenue réalité. Ce sont donc les objets et leurs trajectoires biographiques qui doivent nous occuper lorsque l'on s'attache aux instances qui conservent et exposent, et dans lesquelles se forment des

symboles, des récits, des histoires. Le trésor est une machine à produire de la mémoire, des légendes ou des héros, en un mot à produire du passé; en tant que tel, le trésor procède donc du temps long de l'histoire.

#### Exposer, exposition

L'exposition n'est qu'une étape dans la délocalisation et la relocalisation des choses au cours de leur existence; cela a pour effet de les rendre présentes, tout en abolissant les distances spatiales (les choses des autres) et temporelles (les choses du passé). L'exposition, opération sensible destinée à créer des fictions, relève par essence de la monstration et de l'ostension, comme de l'interprétation. À proprement parler donc, toute exposition résulte d'un acte poétique qui la range dans l'ensemble des installations. Ceci a deux conséquences, à mon sens: d'une part, dans tous les cas, l'exposition engage l'historien à réfléchir aux dispositifs, donc aux discours sous-jacents. Mais d'autre part, et indépendamment des lieux, elle repose sur un parcours et par conséquent invite à un double cheminement, physique et intellectuel. En d'autres termes, l'exposition sanctionne l'interaction entre le matériel et l'immatériel, en en marquant les frontières; elle est l'occasion de se réconcilier avec le monde, de repenser en un mot la transcendance. Cet acte n'est ni anodin, ni gratuit.

En premier lieu, il convient de revenir au lexique, dont la richesse exprime la largeur du champ recouvert par la forme «exposer» et ses dérivés. Le sens premier du terme, tel qu'il apparaît en français autour de 1200, relève de

<sup>17</sup> Le traitement mémoriel des héros et des saints est particulièrement saisissant à Glastonbury, après l'invention de la tombe du roi Arthur en 1191, et à Saint-Denis, avec l'élévation des reliques dans le chœur et l'érection de l'autel des trois martyrs. Voir Stephan Albrecht, *Die Inszenierung der Vergangenheit im Mittelalter. Die Klöster von Glastonbury und Saint-Denis*, Munich et Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 93 et sv. et pp. 157 et sv. respectivement.

l'acte discursif: il s'agit de dire, de présenter en expliquant; cet acte laisse entendre la nécessaire dépendance entre ce qui est donné à lire, bientôt à voir, et sa compréhension par le public. On ne s'étonnera donc pas que le substantif «exposition», attesté une première fois vers 1120, signifie très justement «action de présenter par le discours, exposé, explication, commentaire».<sup>18</sup> La signification d'exposer est ainsi proche du verbe «exponere» en latin classique, à partir duquel il est forgé en français, avec le sens de dire, de présenter, d'expliquer, c'est-à-dire de rendre quelque chose accessible ou compréhensible au moyen d'un commentaire. Premièrement, je constate qu'exposer relève donc du discours. Dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, le verbe «exposer» s'enrichit dans le sens d'étaler, d'exhiber, de présenter à la vue (notamment des marchandises).<sup>19</sup> Ce glissement sémantique signale le déplacement résolu du sens de l'ouïe vers celui de la vue, motivé peut-être par le caractère somme toute évident de ce qui est rendu intelligible pour les sens ou, en un mot: de ce qui est «exposé». Ce faisant, il recoupe les significations portées, depuis le début du XII<sup>e</sup> siècle au moins, par un verbe très intéressant et passablement négligé, «desployer», sur lequel je reviens plus loin. On constate donc que c'est dans un second temps seulement qu'exposer s'apparente à une action de dévoilement, ou de mise à vue.

Mais par ailleurs, dans les deux cas, le fait d'exposer n'entretient aucune relation avec un lieu: est-ce à dire que l'exposition n'a que faire de la localisation? Comme l'exposition résulte d'un déplacement ou d'un remplacement, elle porte en elle une multitude de lieux et sanctionne sans aucun doute une rupture dans l'ordre des choses. Exposer revient ainsi à délocaliser, voire à relocaliser des choses au cours de leur vie de chose; il s'agit bien d'un processus d'ordonnement, qui relève de la «dispositio».<sup>20</sup>

Dispositif, display, desploi

Il serait vraisemblablement exagéré de qualifier systématiquement de «dispositifs» les pro-

cessus scénographiques ou de «mise en scène» qu'il me semble possible de suivre depuis la période médiévale. Ce terme, travaillé par la rhétorique comme le rappelle justement Cécilia Hurley-Griener, relève de la mise en ordre d'éléments selon un dessein précis.<sup>21</sup> Il désigne un phénomène discursif, que l'on peut débusquer par exemple dans la présentation du trésor de la cathédrale de Bâle à l'occasion des grandes fêtes liturgiques (ill. 3).<sup>22</sup> Dans ce cas, la disposition stricte des reliquaires croise à la fois l'importance hiérarchique entre eux, donnée par les contenus, et leurs aspects formels, où l'on insiste sur les pendants et la sy-

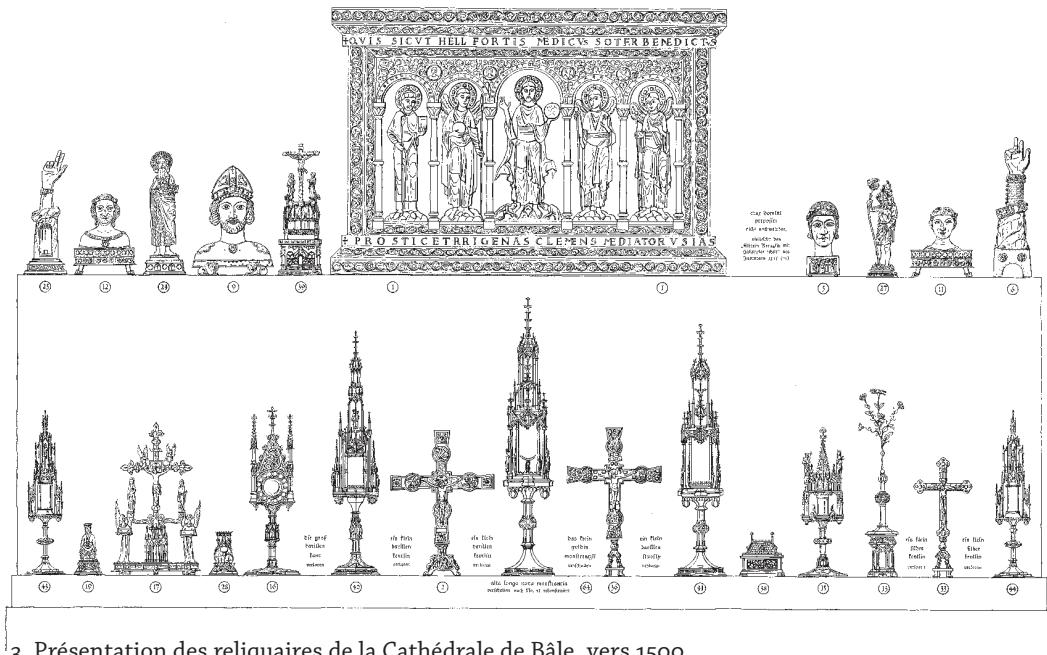
18 Robert Martin, Exposition, in *Dictionnaire du moyen français (1330–1500)*, www.atilf.fr/dmf, consulté en ligne le 29 août 2012.

19 Wolfgang Brückle, Paris als Denkmal guter Herrschaft unter Karl V. von Valois. Die Entfaltung öffentlichen Raums im Mittelalter, in: *Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Entstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne*, éd. Stephan Albrecht, Cologne: Böhlau, 2010, pp. 287–309, p. 302 et note 50, en relève très justement l'usage chez Christine de Pizan. Sur l'espace public comme espace d'exposition, voir aussi Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Walter de Gruyter, 1967.

20 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris: L'Harmattan, 1999. Voir aussi André Desvallées, Martin Schärer et Noémie Drouguet, Exposition, in: *Dictionnaire encyclopédique* (note 1), pp. 133–173.

21 Cécilia Hurley-Griener, Jalons pour une histoire du dispositif, in: *Culture et Musées 16* (2010), pp. 207–218; voir aussi François Mairesse et Cécilia Hurley, Éléments d'expologie. Matériaux pour une théorie du dispositif muséal, in: *Mediatropes 3* (2012), n° 2, pp. 1–27.

22 Rudolf F. Burckhardt, *Der Basler Münsterschatz*, Bâle: Birkhäuser, 1933, pp. 351–358; voir également Marie-Claire Berkemeier-Favre, Reliquien und Reliquiare im Leben der Bischofsstadt Basel, in: *Der Basler Münsterschatz*, éd. Burkard von Roda, Bâle: Christof-Merian-Verlag, 2001, pp. 329–336.



3. Présentation des reliquaires de la Cathédrale de Bâle, vers 1500

métrie; la présence de socles, l'usage de tissus colorés selon le rythme liturgique contribuent à la création du sens. Dans ce cas comme en d'autres, plus contemporains également, il s'agit d'une mise en ordre, qui entre pleinement dans le champ de la définition du dispositif proposée par Michel Foucault, à savoir «un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref: du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments».<sup>23</sup>

Le dispositif ne se confond a priori pas avec le terme anglais *display*, verbe et substantif à la fois, qui désigne tout artifice destiné à la présentation – dont la dimension commerciale est patente – et de même l'action de rendre manifeste à la vue, un acte par lequel on donne un surcroît de visibilité à l'objet. À l'origine du mot, on trouve le verbe français médiéval déjà

croisé, «despleier», «desploier», descendant lui-même du latin «*displicare*» signifiant déplier ou

23 Michel Foucault et al., *Le jeu de Michel Foucault* [1977], in: Id., *Dits et écrits 1954–1988*, 4 vols, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris: Gallimard, 1994, vol. 3, pp. 298–329, p. 299. Voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris: Rivages, 2007, p. 28 et p. 31: «Le lien qui rassemble tous ces termes [*appareil, dispositif, dispositio*] est le renvoi à une économie, c'est-à-dire un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes. [...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.» Pour une application aux sciences humaines et de la culture, voir également Mario Wimmer, *Dispositiv*, in: *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*, éd. Ute Frietsch et Jörg Rogge, Bielefeld: transcript, 2013, pp. 123–129.

dispenser; le préfixe dis- évoque en effet la séparation, la différence ou l'absence, et l'on retrouve ici la distinction entre les mondes réel et construit dont je parlais plus haut. «Déploier», c'est développer dans toute son extension une chose qui était pliée, telles les bannières par exemple. Mais c'est aussi, attesté dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, exposer dans le sens de disposer de façon à mettre en vue, d'étaler (des marchandises comme des trésors). Même si l'usage de déployer dans le sens d'exposer reste rare jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, l'idée générale, au moins à partir de 1130, reste celle de dérouler, d'étendre, d'étaler, de répartir, de montrer.<sup>24</sup> En tant qu'opération de mise à plat, ce déploiement présente deux caractéristiques majeures: premièrement, il est une mise en ordre, et par conséquent s'apparente au dispositif foucauldien; deuxièmement, il consiste à tout montrer, avec la conséquence suivante: ce qui est «desployé» devient à la fois visible *et* lisible.

Pour le Moyen Âge, nous pouvons énumérer les circonstances du «desploi»: ostensions, monstrations, processions. À cela deux remarques. En premier lieu, le «desploi» résulte d'un impératif rituel (plutôt que culturel), parce que le déploiement n'a lieu qu'en certaines occasions. Deuxièmement, le «desploi» médiéval n'engage pas nécessairement la visibilité de ce qui est déployé. Le rangement répond aussi à un impératif de lisibilité: dans l'armoire de la sacristie comme dans celle du trésor figurent des objets mis en un certain ordre, un ordre régulier et quasi invariant que l'on peut suivre depuis la période moderne, voire un peu avant (dès le XIII–XIV<sup>e</sup> siècle pour les objets mobiles; dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle pour des objets de plus grandes dimensions comme les retables) et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle en tout cas, parfois même jusqu'à nos jours dans le cas des trésors ecclésiastiques (ill. 4). De manière immuable, l'armoire est l'unité mobilière la plus petite qui scelle le sort des objets, dans leur conservation comme dans leur présentation.

Le XII<sup>e</sup> siècle signale un passage au visuel, qui se remarque entre autres dans la nouvelle ap-



4. Abbaye de Saint-Maurice d'Againe, Armoire du trésor, photographie vers 1907

préhension du corps du Christ et dans la transformation progressive du reliquaire en ostensor ou en monstrance, si l'on suit Recht.<sup>25</sup> Ce besoin accru de visibilité se fait notamment sentir dans le désir de voir l'hostie, ou mieux sans doute: le corps du Christ, qui trouve une réponse manifeste dans la célébration de l'élévation du Sacrement après sa confection par le prêtre. Il est très probable que ce besoin de voir l'hostie ne soit que le symptôme d'une exigence plus générale, dont la visibilité et l'exhibition de la relique constituait peut-être le préambule. En tous les cas, au concile de Latran IV en 1215, le canon 62 fixe l'interdiction d'exhiber la relique, non pas pour des raisons relevant de l'exposition, mais sans doute afin de ne pas favoriser par ce geste l'obtention de gains financiers. Il est par conséquent difficile d'af-

24 Pierre Cromer, *Déployer*, in: *Dictionnaire du moyen français (1330–1500)*, [www.atilf.fr/dmf](http://www.atilf.fr/dmf), consulté en ligne le 29 août 2012.

25 Recht (note 3), p. 112 et sv. Christof L. Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin: Weißensee Verlag, 2001, en fait quant à lui remonter l'origine au XI<sup>e</sup> siècle de manière convaincante.

firmer que cette interdiction tente de régler la multiplication des reliquaires transparents dès les années 1200 environ. Mais il est cependant vrai que l'arrivée massive et soudaine de reliques orientales sitôt après le pillage de Constantinople en 1204, a favorisé l'usage de dispositifs permettant la visualisation de ces «trophées».<sup>26</sup> Un exemple l'illustre à merveille; le bras-reliquaire de saint Nicolas, conservé dans le trésor de la cathédrale d'Halberstadt, présente, sous une forme assez commune au début du XIII<sup>e</sup> siècle, une nouveauté intéressante: le doigt du saint ramené par l'évêque d'Halberstadt Konrad von Krosigk en 1205 reste visible à travers une fenêtre de cristal, somme toute mis en scène de cette manière et présenté tel un «trophæum».

L'ostension: rendre présent l'invisible  
à travers la matière

La multiplication de ces reliquaires transparents résulte selon moi d'un glissement dans l'appréhension de la matière, voire des matières désormais valorisées et considérées comme précieuses; il semble que ce glissement se fasse progressivement depuis la période carolingienne et jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle environ, et qu'il comprenne également les procédés de remploi.<sup>27</sup> Car le remploi, du moins pour des raisons non pragmatiques, c'est-à-dire à des fins ornementales ou mémorielles, relève du double phénomène de l'exposition et de la conservation.<sup>28</sup> Une statue reliquaire comme celle de sainte Foy de Conques joue le rôle de cadre et de support merveilleux qui permet d'une part d'exposer les pierres précieuses ou taillées, et d'autre part d'en garantir la sécurité: on chérit donc ces pièces pour les mettre en valeur et, proprement, les exposer.<sup>29</sup> Le vase de Suger constitue également l'un des exemples les plus intéressants du milieu du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>30</sup> Mis en scène dans leurs récipients, les précieux restes deviennent certes visibles à travers des fenêtres de cristal, mais il s'agit surtout d'en signaler la présence. Les formes qui se multiplient bientôt invitent elles aussi à percevoir

cette présence: reliquaires «cinétiques», à mise en scène, cadres et icônes reliquaires permettant d'ordonner une collection de reliques autour du Christ ou de la Vierge, notamment.

On peut se demander si le caractère précieux (plutôt que sacré ou miraculeux) de certaines matières ne motive pas une mise en scène spécifique, dont le remploi ne serait qu'une forme. Le bras-reliquaire que l'abbesse Beatrix von Holte donne au trésor d'Essen après 1309 est tout autant remarquable, puisqu'il permet de rendre éminemment visible ce montage: le bras lui-même est posé sur un socle, monté sur quatre pieds qui le séparent du sol; la double manche, marquée par des orfrois sertis de cabochons, hiérarchise dans l'élévation et souligne la délicatesse du geste de la main qui tient le reliquaire architecturé entre ses doigts; la couleur des matériaux mis en œuvre, ou mieux sans doute: les sensations que créent ces matériaux, renforce cette mise en montre: de bas en haut, on s'élève vers le matériau le plus lumineux, on passe ainsi du cuivre à l'argent puis au cuivre doré. Outre les matières et les pierres

26 Voir Gia Toussaint, *Kreuz und Knochen*.

*Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2011.

27 Sur la valorisation des matières, voir Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Peterborough: Broadview Press, 2004. Voir également Kellie Robertson, *Medieval Materialism. A Manifesto*, in: *Exemplaria* 22 (2010), n° 2, pp. 99–118 et les articles réunis par Aden Kumler et Christopher R. Lakey, sous le titre «Res and significatio. The Material Sense of Things in the Middle Ages», in: *Gesta* 51 (2012), n° 1.

28 Stefan Laube, *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin: Akademie Verlag, 2011.

29 Beate Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

30 Suger, *Écrit sur la consécration de Saint-Denis. L'œuvre administrative. Histoire de Louis VII*, éd. Françoise Gasparri, Paris: Les Belles Lettres, 1996, pp. 154 et sv.

précieuses ou les gemmes antiques, les éclats de la Vraie Croix de même que des gouttes de sang du Christ sont très tôt scellés dans des récipients de cristal et fixés aux crucifix où ils occupent en quelque sorte la place du corps du Christ. Plus tard, peu après le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, les premiers exemples de reliquaires à «mise en scène» seront également des staurothèques. À la mise en scène des matières précieuses, succède une scénographie de la relique, bientôt du reliquaire au sein d'un ensemble plus grand, de façon spectaculaire ou dramatique. La mise en évidence des valeurs visuelles de l'objet et des qualités sensibles des matières opérées s'accompagne d'un goût très marqué pour la narration: le regard est ainsi conduit, guidé vers ce qu'il faut voir et comprendre.<sup>31</sup>

Donner à voir ne suffit pas, encore faut-il dire ce qu'il y a à voir. Le désir de voir conduit en effet très tôt à la mise en place de dispositifs visuels spécifiques, qui concernent tant l'arrangement matériel des objets que leur déplacement dans l'espace sacré. L'inscription active du cérémonial se fait par les placements, les déplacements, ou les orientations, et débouche sur la constitution d'une topographie cérémonielle, qui se déploie soit à l'échelle de l'édifice (présentation des reliques et des reliquaires sur l'autel, par exemple), soit à l'échelle de la cité à l'occasion de cérémonies solennelles d'ostension et de procession des reliques insignes. Il apparaît ainsi que le désir de voir s'accompagne d'une volonté ferme de montrer ou d'exposer, sans que l'on puisse parler d'une relation de dépendance dans un sens plutôt que dans l'autre. Ce que l'on montre avant tout, ce sont des matières précieuses ou des contenus. De ce fait découle, me semble-t-il, l'insistance portée sur la visibilité de la relique et du reliquaire considéré, dans certains cas, comme une relique à part entière. À proprement parler cependant, on ne montre pas encore l'objet: l'ostension, la monstration restent une invitation à regarder au-delà des apparences sensibles, au-delà des «visibilia». Il faut prendre

garde en effet à ne pas confondre des phénomènes, des outils ou des artifices qui relèvent de la représentation, du visuel, car l'exposition au sens médiéval n'est pas un phénomène qui cherche à rendre visible, mais plus simplement présent.

#### Donation et exposition

Dans un texte demeuré célèbre, le liturgiste Durand de Mende indique trois raisons pour lesquelles les trésors de l'église sont exposés au public. Je laisse de côté les deux premières, qui concernent la sécurité et la solennité, pour m'attacher à la dernière: «Troisièmement, en souvenir des offrandes, c'est-à-dire à la mémoire de ceux qui par le passé offrirent à cette église.»<sup>32</sup> Ainsi, l'acte de monstration du trésor de l'église est-il lié à la donation. Plus encore peut-être, l'acte de monstration acquiert une dimension commémorative, et lie donc dans un même élan: donation, mémoire et exposition. C'est un point capital. Commémorer le souvenir du donateur ou du bienfaiteur peut être parfois l'occasion d'exposer ses

31 Voir Bruno Reudenbach, *Heil durch Sehen. Mittelalterliche Reliquiare und die visuelle Konstruktion von Heiligkeit*, in: *Von Goldenen Gebeinen. Wirtschaft und Reliquie im Mittelalter*, éd. Markus Mayr, Innsbruck: Studien Verlag, 2001, pp. 135–147. Sur l'usage de fenêtres de cristal de roche, voir Ulrich Henze, *Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), pp. 428–451.

32 Voir Jean Belet, *Rationale divinatorum officiorum* (PL 202, cols 120–121), c. CXV: «De ornatu templi materialis. [...] Porro autem tres sunt causae quamobrem Ecclesiae thesaurus in magnis solemnitatibus in apertum proferatur. Et primo sane propter cautela considerationem, ut appareat quam cautus ille fuerit in servando qui istum servare debuerit. Tum vero propter solemnitatis venerationem, tandemque ob memoriam oblationis, quo videlicet in illorum offeratur memoria qui istiusmodi bona Ecclesiae prius obtulerunt.»



5. Selm-Cappenberg, St. Jean Evangéliste, Tombeau d'Otton de Cappenberg avec le chef reliquaire de Frédéric Barberousse

faits et gestes non seulement en rappelant les bienfaits portés à la communauté, mais en ravivant ses donations passées par l'exposition des objets à lui rattachés: des scénographies permettent ainsi de mettre ponctuellement en évidence ces bienfaits, par l'intermédiaire d'objets, le plus souvent d'objets conservés dans le trésor de l'église.

Tel est le cas de la fameuse statuette équestre de Charlemagne provenant du trésor de la cathédrale de Metz. Le cérémonial de la cathédrale précise l'usage de cette statuette, en tout cas au début du XVI<sup>e</sup> siècle: elle est «exposée» à l'occasion de la messe anniversaire de l'empereur carolingien, le 28 janvier. Déposée sur le lutrin la veille, au milieu des cierges, elle rejoint son armoire de la sacristie à peine l'office terminé.<sup>33</sup> À Saint-Jean de Cappenberg, c'est le chef reliquaire de saint Jean l'Évangéliste, donné par Otton de Cappenberg, le frère de Gottfried et co-fondateur de l'abbaye, qui prend

place sur un support en forme de croix tenu par Gottfried sur sa plaque tombale (ill. 5). Il ne s'agit pas de son lieu de conservation habituel mais plutôt d'un lieu d'exposition «temporaire», activé à l'occasion de la commémoration du fondateur.<sup>34</sup> À Saint-Paul de Münster,

33 Danielle Gaborit-Chopin, *La statue équestre de Charlemagne*, Paris: Réunion des musées nationaux, 1999.

34 Horst Appuhn, *Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I. Barbarossa in Cappenberg*, in: *Aachener Kunstblätter* 44 (1973), pp. 129–192, p. 158 et sv. Sur le chef reliquaire, voir également Wolfgang-Christian Schneider, *Die Kaiserapotheose Friedrich Barbarossas im Cappengerger Kopf. Ein Zeugnis staufischer Antiken-erneuerung*, in: *Castrum peregrini* 44 (1995), n° 217–218, pp. 7–53. Sur la fondation de Cappenberg, en dernier lieu: Ingrid Ehlers-Kisseler, *Zum Patrozinium des Stiftes Cappenberg*, in: *Analecta Praemonstratensia* 77 (2001), n° 1–4, pp. 5–24.

on retrouve la statue d'un chevalier à l'identité contestée dans le porche du bras sud du transept occidental, siège du tribunal épiscopal: contrairement aux autres figures tenant un livre ou tout autre attribut en le serrant assez près de leur poitrine, le chevalier de Münster projette sa main voilée dans l'espace, si bien que l'objet qu'il devait tenir ne touchait pas son corps.<sup>35</sup> L'objet précieux, mobile, qui peut prendre place sur le socle ainsi formé est là encore un reliquaire insigne conservé au sein du trésor cathédral: le chef reliquaire de saint Paul. À la cathédrale de Bâle, l'antependium offert par Henri II est habituellement conservé dans la sacristie, mais il est porté solennellement en procession et déposé devant l'autel majeur à l'occasion de sept grandes fêtes: Noël, Pâques, Pentecôte, Saint-Sacrement (Fête-Dieu), fête de l'empereur Henri, Assomption de la Vierge et la Toussaint. À la cathédrale de Bâle toujours, la croix dite de Henri II est exposée au milieu du jubé dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, à un endroit nommé le «Bitt», là où se trouve un tronc dans lequel les fidèles déposent leurs offrandes destinées à l'entretien du bâtiment. Pour rendre l'ostension spectaculaire, on accroche aux bras de la croix les deux ampoules du sang du Christ qu'avait rapporté de Beyrouth en 1149 l'évêque Ortlieb de Frobourg.<sup>36</sup> À Saint-Nicolas de Bad Wilsnack, dressée contre le second pilier du côté nord de la nef, se trouve la figure d'un évêque tenant un socle dans ses mains; selon l'hypothèse formulée une première fois par Horst Appuhn et reprise récemment par Claudia Lichte, seule la monstrance-reliquaire des trois hosties miraculeuses peut prendre place à cet endroit, dont la visibilité est renforcée par le fait d'avoir peint en noir le fond de la niche.<sup>37</sup> Évidemment, ce n'est pas le lieu de conservation habituel de la monstrance, mais bien l'un des lieux supposés de son exposition rituelle, activé à un moment particulier de l'année liturgique. La présence d'un socle ne doit pas étonner. On a vu ci-dessus que les reliquaires les plus importants de la cathédrale de Bâle, par exemple, étaient po-

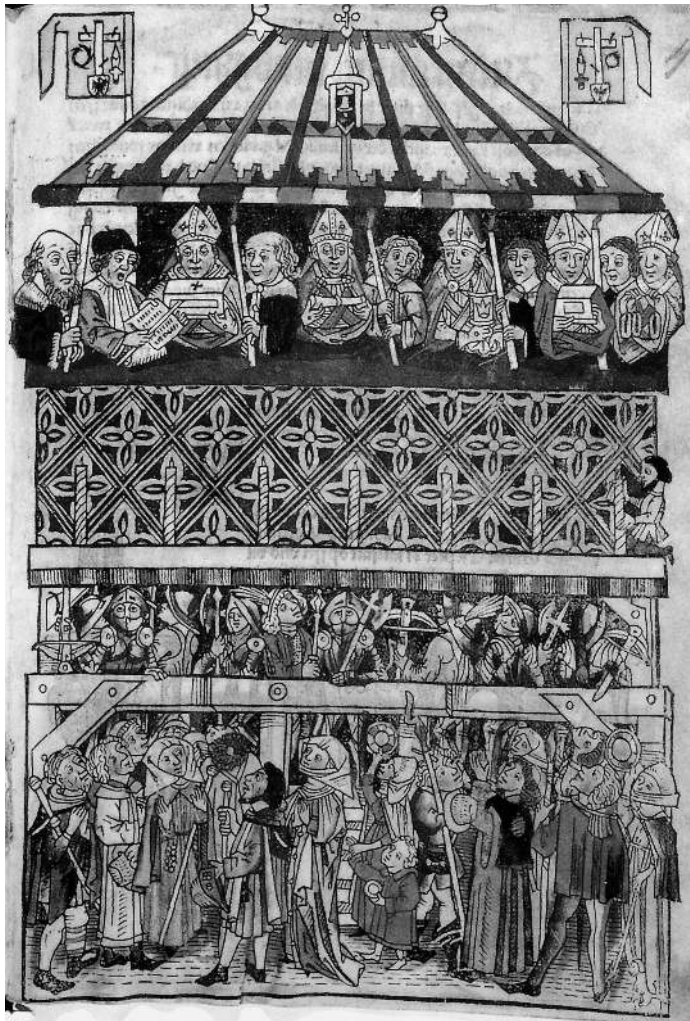
sés sur des socles de bois personnalisés et recouverts de tissus de couleurs différentes selon les occasions: blanche, bleue, rouge, noire avec des étoiles d'or. Disposer des reliquaires sur des socles à certaines occasions relèverait-il de l'exposition?

Avec ces derniers exemples, on comprend que l'objet médiéval puisse fonctionner à la fois comme document, car il instruit et sert d'exemple, et comme monument, dans le sens où, sans être exclusivement rattaché au souvenir particulier de son donateur, il en perpétue malgré tout la mémoire. L'objet peut être pris dans le jeu de l'exposition temporaire, imposé par la liturgie, qui le fait se déplacer à la frontière laïque du sanctuaire en quelque sorte (sur le lutrin, sur le jubé, au porche, dans les mains d'une figure) ou en le portant en procession, lui offrant une visibilité largement ouverte sur le public. Le cérémonial impose une mise en scène des objets, qui est l'une des formes les

35 Voir Joachim Poeschke, Candida Syndikus et Thomas Weigel, *Mittelalterliche Kirchen in Münster*, Munich: Hirmer, 1993, p. 53 et pp. 67–68, ainsi que Paul Pieper, *Das Paradies des Domes zu Münster in Westfalen*, Münster: Aschendorff, 1993.

36 Burckhardt (note 22), p. 46.

37 Claudia Lichte, *Die Inszenierung einer mittelalterlichen Wallfahrt. Der Lettner im Havelberger Dom und das Wilsnacker Wunderblut*, Worms: Werner, 1990 et Ead., *Der Havelberger Lettner als Bühne. Zum Verhältnis von Bildprogramm und Liturgie*, in: *Die mittelalterliche Plastik in der Mark Brandenburg*, éd. Lothar Lambacher et Frank Matthias Kammel, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1990, pp. 101–107. Voir aussi Folkhard Cremer, *Die St. Nikolaus- und Heiligblut-Kirche zu Wilsnack (1383–1552). Eine Einordnung ihrer Bauformen in die Kirchenarchitektur zwischen Verden und Chorin, Doberan und Meißen im Spiegel bischöflicher und landesherrlicher Auseinandersetzungen*, 2 vols, Munich: scaneg, 1996, vol. 1, pp. 132 et sv., qui, tout en refusant d'y reconnaître le portrait de l'évêque Johannes von Wöpelitz, reconnaît bien l'objet tenu par l'évêque comme le socle de la monstrance-reliquaire.



6. Ostension des reliques impériales devant la maison des Schopper, Nuremberg, gravure sur bois colorée, 1487

plus visibles de l'exposition: il s'agit à la fois de présenter, de montrer des objets, mais aussi de célébrer la mémoire de leur donateur en engageant ces objets, conçus comme un support possible de l'«historia», dans des procédés scénographiques rattachés à la célébration des souvenirs. À partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, ce sont de nouveaux lieux d'exposition qui sont ainsi activés: ils autorisent à parler d'exposition dans un sens résolument différent.<sup>38</sup> Il ne s'agit plus seulement de rendre visible, mais

38 Comme le souligne Willibald Sauerländer, *Architecture gothique et mise en scène des reliques. L'exemple de la Sainte-Chapelle*, in: *La Sainte-Chapelle de Paris. Royaume de France ou Jérusalem céleste?*, éd. Christine Hediger, Turnhout: Brepols, 2007, pp. 113–136, p. 117: «l'architecture gothique avec sa tendance à la visualisation du sacré [prête] à la mise en scène des châsses et des reliquaires une splendeur nouvelle et nulle part ailleurs leur magie mystérieuse ne se manifeste d'une manière aussi spectaculaire qu'à la Sainte-Chapelle».

bien de mettre en scène selon des dispositifs symboliques. Mais par ailleurs, la question du corps ne se tient plus au centre des préoccupations: c'est l'objet comme entité matérielle, et non plus en tant qu'il peut être considéré comme médiateur d'une réalité absente, qui devient le terme même de l'exposition.

Exposer pour repenser la transcendance ?

Dès lors, serait-il envisageable de rapatrier des solutions médiévales (ou tardo-médiévales) dans la pratique actuelle de l'exposition de l'objet médiéval ? Que l'on parle de dispositif ou de display, ces deux concepts «portent non seulement sur l'aménagement des œuvres dans un espace mais sur la mise en scène globale qui articule les œuvres d'art dans un lieu». <sup>39</sup> La dimension discursive du dispositif comme du display demeure cependant essentielle: par ce moyen, nous parvenons à articuler des objets et des lieux pour créer du sens. Parler d'œuvre d'art affaiblit l'assertion; elle induit une relation esthétique fondée sur la contemplation, là où le système créé permet en somme d'établir et de transmettre un discours par des objets, c'est pourquoi je préfère cette dernière notion. La présence d'un socle, d'un support ou d'un voile, isole l'objet de la main qui le tient. On peut interpréter ce geste comme une marque de respect ou un signe d'humilité, qui renforce le caractère sacré du don. Ce faisant, le geste crée aussi une distance que nous qualifierions de détachement discursif, qui est le propre de l'exposition.

Révéler des contenus par une petite fenêtre de cristal, voiler ou dévoiler les reliquaires selon des moments imposés par la liturgie, promener les «sacra» dans un espace sanctifié, sont des pratiques qui relèvent de la monstration. L'ostension, qui intervient à intervalles réguliers au cours de cérémonies fortement codifiées, est un cas particulier de la monstration (ill. 6). La monstration, à suivre cet exemple, confine de plus en plus à la foire car, dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle (premier témoignage à Aix-la-Chapelle en 1390), on annonce à l'avance, ce

que l'on va voir!<sup>40</sup> La monstration possède une dimension essentiellement instrumentale: par vocation, elle rend publique l'objet ou la chose. Il nous semble au contraire que l'exposition dépasse ce cadre strict, dans le sens où elle est transitive; en d'autres termes, elle indique comment regarder les choses. Bien sûr, l'exposition relève aussi de la monstration, mais avec ce petit plus semble-t-il: elle crée ce que j'appellerais un «effet d'illusion». Elle montre «in praesentia», elle rend présents des objets, des actions ou des acteurs, en les agencant dans un espace défini.<sup>41</sup>

39 Hurley-Griener (note 21), p. 216.

40 Sur l'ostension, je renvoie à Hartmut Kühne, *Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heilumsweisungen im römisch-deutschen Regnum*, Berlin: Walter de Gruyter, 2000.

41 Ces réflexions ont fait l'objet de quelques publications antérieures, notamment Pierre Alain Mariaux, *Exposer, remarques liminaires*, in: *Les lieux d'exposition et leurs publics. Ausstellungsorte und ihr Publikum*, éd. Valérie Kobi et Thomas Schmutz, Berne: Peter Lang, 2013, pp. 1–7, et Id., *Du trésor au musée. Notes pour une histoire de l'exposition des reliquaires au trésor de Saint-Maurice d'Agaune*, in: *Histoire de l'art 73* (2013), pp. 27–38.

Tobias Kunz

## Kultbild und Kunstobjekt

Protomuseale Ausstellung mittelalterlicher Bildwerke

in Sakralräumen des 17. und 18. Jahrhunderts

Mittelalterliche Bilder in Barockkirchen stellen ein nicht unbedeutendes Kapitel der Vorgeschichte des modernen Museums dar. Besonders die Zahl und Verbreitung der in frühneuzeitliche Altarbauten integrierten älteren Objekte ist groß. Doch ist das eigentlich bekannte Phänomen nur ansatzweise und kaum systematisch untersucht worden.<sup>1</sup> Vor dem Hintergrund jüngerer Forschungsinteressen unseres Fachs drängen sich verschiedene Erklärungsmuster auf: Man kann die Integration älterer Bilder im Kontext historisierender Inszenierungsstrategien der Klöster betrachten, als Traditionszeichen protestantischer Reichsstädte oder als Ausdruck des Bedürfnisses nach visueller Kontinuität in einem neu errichteten oder überformten Kirchenraum.<sup>2</sup> Im Folgenden wird aber ein anderer Ansatz verfolgt: Ich gehe der Vermutung nach, dass durchaus ästhetische Interessen bei der Einbindung mittelalterlicher Kunst in eine barock gestalteten Umgebung zum Tragen kamen. Fallweise sprechen im 17. und 18. Jahrhundert die Formen der Auf- und Ausstellung tatsächlich für eine Wertschätzung der fremdartigen Formensprache über die kultische Bedeutung hinaus – offensichtlich waren an die altertümliche Erscheinung Bedeutungsgehalte geknüpft, die man zur Schau stellen wollte. Wie lassen sich diese Inhalte begrifflich fassen?

Hilfreich bei der Beantwortung dieser Frage ist Alois Riegls berühmte Einleitung zum Denkmalschutzgesetz von 1903, ein frühes Hauptwerk rezeptionsgeschichtlich orientierter Kunstwissenschaft. In diesem Text werden als die drei wesentlichen Aspekte des Denkmalkults der Kunstwert, der historische und der Alterswert eines Objekts definiert und entwicklungsgeschichtlich differenziert. Von großem Interesse ist der letztere dieser ›Erinnerungswerte‹, nach Riegl der modernste und

1 Wolfgang Götz, Gotische Plastik in barockem Gehäuse, in: *Festschrift für Johannes Jahn*, Leipzig: Seemann, 1958, S. 187–193; die umfassendste Untersuchung liefert Herbert Beck, Mittelalterliche Skulpturen in Barockaltären, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 108 (1968), S. 209–293; außerdem: Hannes Etlzstorfer, Gotisches – im barocken Kleid. Stil- und Kultbildadaptionen im 17. und 18. Jahrhundert, in: *Gotik. Schätze Oberösterreich*, hrsg. von Lothar Schultes und Bernhard Prokisch, Ausst.-Kat. Linz: Schlossmuseum, 2002, S. 459–484; Gabriela Signori, Das spätmittelalterliche Gnadenbild. Eine nachtridentinische invention of tradition?, in: *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*, hrsg. von David Ganz und Georg Henkel, Berlin: Reimer, 2004, S. 302–329; Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008; Tobias Kunz, Der Hochaltar der Wiener Franziskanerkirche und die szenische Einbindung mittelalterlicher Bildwerke in Barockaltären, in: *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, hrsg. von Herbert Karner, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012, S. 89–98 und S. 196–198. Mehr Aufmerksamkeit fanden die besonders in Italien verbreiteten Einsatzbilder, meist ältere Gemälde oder Kopien nach diesen in barocken Tafelbildern. Siehe Martin Warnke, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 19 (1968), S. 61–102; Gerhard Wolf, Caecilia, Agnes, Gregor und Maria. Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit* 1 (1997), S. 750–795; David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg: Imhof, 2003, S. 334–378.

2 Zum klösterlichen Kontext siehe Tobias Kunz, Inszenierte Vergangenheit. Mittelalterliche Bild-

eine Folge des »jahrhundertlangen Kultus des historischen Wertes«, gleichwohl aber deutlich von diesem abzugrenzen: Während die Pflege von historischen Werten auf Konservierung des gegenwärtigen und gedankliche Rekonstruktion des »ursprünglich geschlossenen Zustands« abziele, schließe der Kult des Alterswerts jeden Eingriff in den natürlichen Verfallsprozess aus. Wurzelte die Erkenntnis des historischen Werts in der wissenschaftlichen Erforschung eines Objekts, erhebe der Alterswert infolge seiner eindeutigen Erkennbarkeit den Anspruch, »auf die großen Massen zu wirken«. Diese beiden »konkurrierenden Werte« stünden in einem negativen Abhängigkeitsverhältnis, indem die Verehrung des Alters erst durch Mangel urkundlich-historischer Erfassung eines Werks ermöglicht wird. Ihre zeitliche Einordnung fasst Riegl sehr konkret: »War das 19. Jahrhundert dasjenige des historischen Wertes gewesen, so scheint das 20. Jahrhundert dasjenige des Alterswertes werden zu sollen.«<sup>3</sup> Dieser bemerkenswerte Ansatz ist Ausgangspunkt der hier verfolgten Überlegungen. Stephen Bann hat unter Verweis auf englische Gelehrte der Zeit um 1750–1850, deren Wertschätzung antiquarischer Gegenstände schon weniger auf künstlerischen oder historischen Werten beruhte als auf den sichtbaren Zeichen von Alter und Zerfall, Riegls Datierung des Alterswert-Kults bereits infrage gestellt.<sup>4</sup> Darüber hinaus möchte ich zeigen, dass dessen scharfe Trennung von Geschichts- und Alterswert ebenso relativiert werden muss wie seine Definition des Alterswerts selbst: Denn es wird sich ergeben, dass er sich nicht nur auf Verfall und ›Unvollständigkeit‹ der Objekte stützte, sondern mehr noch auf deren ästhetisch fremdartige Erscheinung in der historischen Gegenwart des Betrachters.

Der Alterswert als besonderer ästhetischer Reiz von Kunstgegenständen wurde im 18. Jahrhundert nicht nur von weltlichen Sammlern wie John Soane oder Literaten wie Walter Scott geschätzt und instrumentalisiert, sondern auch von süddeutschen Prälaten, auf

deren Interessenlage sich der vorliegende Beitrag konzentriert.<sup>5</sup> Einleitend sei jedoch ein Blick auf den Umgang mit mittelalterlichen Bildern vor 1700 geworfen. Zeugnis davon geben insbesondere die Schicksale der großen Hochaltarretabel. Das seit 1350 im Chor der gotischen Stiftskirche in Oberwesel stehende Flügelretabel, eine Inkunabel seiner Gattung, wurde 1625 durch einen Aufsatz erweitert, der eine interessante ästhetische Auseinandersetzung mit dem älteren Werk darstellt (Abb. 1).<sup>6</sup> Er wurde 1901–1902 entfernt, um dem inzwi-

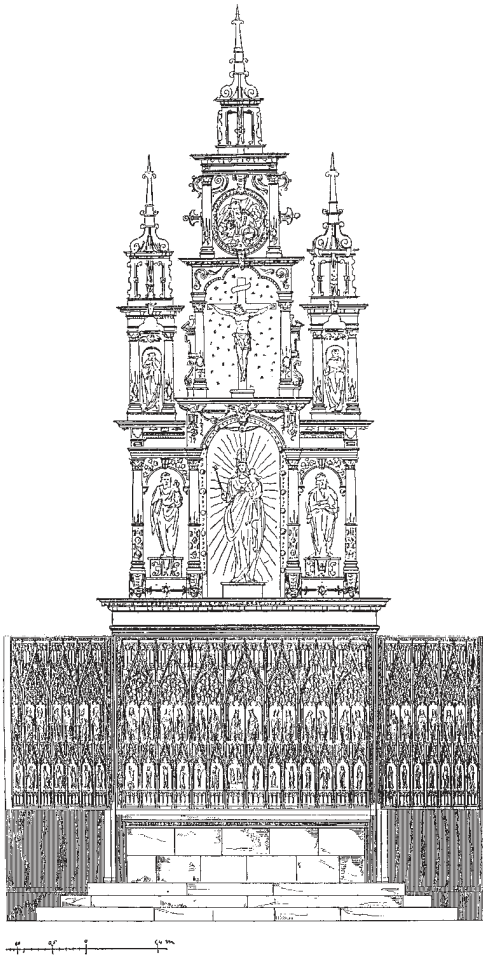
werke im Kontext barocker Klöster, in: *Mittel-europäische Klöster der Barockzeit. Vergewärtigung monastischer Vergangenheit in Wort und Bild*, hrsg. von Markwart Herzog und Huberta Weigl, Konstanz: UVK, 2011, S. 341–365; zum konfessionellen Aspekt siehe Grazyna Jurkowlaniec, *Remnants of a Shared Past. Medieval Monumental Crucifixes after the Reformation*, in: *Medieval Art and Architecture after the Middle Ages*, hrsg. von Alyce Jordan und Janet T. Marquardt, Cambridge: Scholars Press, 2009, S. 67–88.

3 Vgl. Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* [1903], in: *ders., Gesammelte Aufsätze. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Wolfgang Kemp*, Berlin: Gebr. Mann, 1995, S. 144–193, S. 156 und S. 160 ff.

4 Stephen Bann, »Views of the Past«. Reflections On the Treatment of Historical Objects And Museums of History, in: *Picturing Power. Visual Depiction and Social Relations*, hrsg. von Gordon Fyfe und John Law, London und New York: Routledge, 1988, S. 39–64, S. 47.

5 Die Fragestellung legt eine Eingrenzung auf den katholischen Bereich nahe; zur Verwendung altkirchlicher Bildwerke in protestantischen Gotteshäusern siehe den Sammelband *Die bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen*, hrsg. von Johann Michael Fritz, Regensburg: Schnell & Steiner, 1997.

6 Der Vertrag mit dem Freiburger Bildschnitzer Matthäus Heller im Bistumsarchiv Trier, Abt. 71/129, Nr. 204. Siehe Eduard Sebald, *Der Oberweseler Altar*, in: *Hochgotischer Dialog. Die Skulpturen der Hochaltäre von Marienstatt und*



1. Oberwesel, Hochaltar der Liebfrauenkirche, um 1350, Rekonstruktion des Zustands ab 1625 mit dem Aufsatz von Matthäus Heller

schen in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung erfassten mittelalterlichen Schrein durch einen neugotischen Aufsatz seine ursprüngliche Raumwirkung zurückzugeben, 1924 zurückerworben und an der Westwand des nördlichen Seitenschiffs aufgestellt.<sup>7</sup> Eine Rekonstruktion des immerhin 275 Jahre herrschenden sekundären Zustands zeigt die erstaunliche Anpassung der hoch aufragenden Ergänzung an den gotischen Aufbau des Retabels und vor allem an die räumliche Situation: Auf einen breiten Sockel, der genau bis zur Sohlbank des Chorscheitelfensters reichte,<sup>8</sup> folgt ein dreigeschossiger Aufbau, unten

Maria zwischen den Apostelfürsten, von einer durchgehenden Rückwand gegen das einfallende Licht abgegrenzt; darüber wird die horizontale Dreiteilung durch freistehende Tabernakel weitergeführt, zwischen denen das Licht scharf einfiel und die Kreuzigung somit einer anderen Wirkungsebene zuordnete. Durch die Bekrönung der drei »Fialen« durch übereck gestellte Laternen wurden Architektur motive des polygonalen Chors aufgenommen und das Retabel noch stärker mit seiner räumlichen Umgebung verbunden, als es durch die Binnenstruktur der Flügel und des Mittelschreins bereits der Fall war. Wenn Hans Peter Hilgers Deutung von Befunden am oberen Abschlussbrett des gotischen Schreins zutrifft, besaß bereits das Werk des 14. Jahrhunderts ein turmartiges Gesprenge, das nun lediglich monumentalisiert und aktualisiert worden wäre. Der Aufsatz von 1625 ordnet sich also dem älteren Schrein, der originären Umgebung und den herrschenden Maßverhältnissen unter. Ein wesentlicher Anlass seiner Errichtung scheint die optische Erhöhung des Hochaltaretabels, seine stärkere Akzentuierung und Sichtbarkeit jenseits des Lettners gewesen zu

*Oberwesel im Vergleich*, hrsg. von Hans-Jürgen Kotzur, Ausst.-Kat. Mainz: Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, 1993, S. 59–90, S. 60 f.; *Die Kunstdenkmäler des Rhein-Hunsrück-Kreises*, Teil 2.2. *Ehemaliger Kreis St. Goar: Stadt Oberwesel*, bearb. von Eduard Sebald, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1997, Bd. 1, S. 234 ff.; Norbert Wolf, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002, S. 95.

<sup>7</sup> Zum originalen gotischen Bestand gehörte ein 1625 entfernter Aufsatz, entweder in Gestalt eines schlichten Kamms oder, wie Hans Peter Hilger, *Der Kleine Dom*, hrsg. von dems. u. a., München: Bayerisches Nationalmuseum, 1990, S. 20, vermutete, ein Gesprenge mit Türmen. Kritisch dazu: Wolf (Anm. 6), S. 95.

<sup>8</sup> Der Sockel war ursprünglich niedriger, der hohe schwarze Kasten wurde 1924 hinzugefügt; vgl. Sebald 1997 (Anm. 6), S. 234.

sein, gemäß den liturgischen Forderungen des Tridentinums.

Auch bei größeren Eingriffen in die Substanz spätgotischer Schnitzretabel wurden deren Gestalt und Formprinzipien im 17. Jahrhundert respektiert und sogar kopiert. Ein berühmter Fall ist mit den Veränderungen des Schreins im oberösterreichischen Kefermarkt gegeben, veranlasst wahrscheinlich von den Linzer Jesuiten, die seit 1629 Vogtei und Lehnsherrschaft über die Wallfahrtskirche innehatten.<sup>9</sup> Herbert Beck hat eine inzwischen weitgehend akzeptierte Rekonstruktion des ursprünglichen Wolfgangretabels sowie eine Datierung der barocken Veränderungen vorgelegt. Anscheinend wurde der Wolfgangskult, der in der 1476 geweihten Kirche am Hochaltarretabel (1490–1497) mit der zentralen Figur des Heiligen im Mittelschrein kulminierte, schrittweise mit der gegenreformatorischen Marienverehrung verknüpft. Bereits kurz nach 1629 dürfte dies durch Hinzufügung von Reliefs aus dem Marienleben aus einem anderen spätgotischen Retabel in die Standflügel des Hochaltars eingeleitet und einige Jahrzehnte später, wohl noch vor 1670, mit der Platzierung einer hernach zu einem zweiten Wallfahrtsziel gewordenen Marienfigur im Gesprenge weitergeführt worden sein. Die Anpassung an den alten Bestand erfolgte sehr konsequent bis hin zur Nachbildung mittelalterlicher Figurenmotive bei den ergänzten Skulpturen, die von der Forschung lange nicht als barock erkannt wurden. Die Verknüpfung der beiden Kulte bedeutete hier eine Integration des Neuen in das Alte. Ebenso maßvoll griff man bei der *Tabula Magna* des Benediktinerklosters Tegernsee in den mittelalterlichen Bestand ein.<sup>10</sup> Vor seiner Verlegung an den Kreuzaltar 1716 war das monumentale gemalte Retabel aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts bereits durch Abnahme des gotischen Maßwerks und Goldgrunds, an deren Stelle eine barocke Hintergrundmalerei trat, verändert worden. Diese aufwendige Maßnahme könnte anlässlich einer überlieferten Hochaltarweihe von 1692, vielleicht sogar

schon im Zuge der ersten Veränderungen des Chorraums 1644 durchgeführt worden sein.<sup>11</sup> Durch die bewegte Kulisse wurde die dramatische Passionsszenerie den ästhetischen Ansprüchen der Zeit angenähert. Kernstück des Werks war aber nach wie vor der alte Bestand; sein Standort blieb bis 1716 unverändert.

Bei der Präsentation mittelalterlicher Wallfahrtsbilder sind grundsätzlich ähnliche Beobachtungen zu machen. Zwar ist oft das mittelalterliche Objekt aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst und zum Teil eines strukturell barocken Altars gemacht worden. Dennoch überwiegen vor 1700 Aufbauten, in denen die zentrale Skulptur mit ihrer Umgebung und anderen Bildwerken ein mitunter überraschend einheitliches Bild erzeugt.<sup>12</sup> Auffällig häufig werden mittelalterliche Kreuzfixe mit Assistenzfiguren an einen Nebentempel versetzt und dort vor gemaltem Hinter-

9 Siehe Herbert Beck, Barocke Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen, in: *Städel-Jahrbuch* 3 (1971), S. 133–160, bes. S. 146 ff.; Ulrike Krone-Balcke, *Der Kefermarkter Altar. Sein Meister und seine Werkstatt*, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1999, S. 29 ff.

10 Seit 1852 zerstreut und heute verteilt auf Museen in München, Nürnberg, Berlin und die Pfarrkirche in Bad Feilnbach. Siehe Karl Feuchtmayr, *Die Anfänge der Münchner Tafelmalerei*, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1935, S. 28 ff.; Sixtus Lampl, *Die Klosterkirche Tegernsee*, München: Hist. Verein v. Oberbayern, 1975, S. 64 f.; Helmut Möhring, *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430–1450*, München: scaneg, 1997, S. 25 f.

11 Sehr unwahrscheinlich ist die Datierung von Lampl (Anm. 10), S. 64 f., in die 1740er Jahre, spekulativ der Vorschlag von Feuchtmayr (Anm. 10), S. 32, der 1678 angibt. Aufgrund der Architekturmotive in der Kreuztragung (München) sowie des dramatischen Himmels in der Kreuzigung (Nürnberg) halte ich hingegen eine Entstehung um 1644 durchaus für möglich.

12 Beispiele bei Beck (Anm. 1), S. 235 ff.



2. München-Forstenried, Wallfahrtskirche Heilig Kreuz,  
Altar mit Mirakelkreuz, 1672

grund platziert oder mit neuen Begleitkulpturen versehen, die sich proportional und gestisch dem älteren Werk annähern. Selbst die Integration eines romanischen Kreuzes in einen Barockaltar konnte gelingen, wie das Arrangement des Hochaltars von 1672 in der vom Augustiner-Chorherrenstift Polling betreuten spätgotischen Wallfahrtskirche Heilig Kreuz in Forstenried bei München zeigt (Abb. 2).<sup>13</sup> Das Ensemble wirkt sehr einheitlich, die Bewegungen der barocken Begleitfiguren Helena und Bartholomäus angeglichen und der ganze Altaraufbau wie um den romanischen Kruzifix herum aufgebaut.<sup>14</sup>

Diese Vorlieben verändern sich nach der Jahrhundertwende zugunsten der Tendenz, das mittelalterliche Objekt von seiner Umge-

<sup>13</sup> Vgl. Hugo Eichhof, *Der König am Kreuze. Die Geschichte des Mirakelkreuzes von München-Forstenried*, Gröbenzell: Hacker, 1965; Manuela Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg: Schnell & Steiner, 2005, S. 709 ff.

<sup>14</sup> Geringfügige Veränderungen des Hintergrundes 1747 und 1949, ursprüngliche Fassung des Kreuzes 1947 freigelegt. Vgl. Johannes Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München: Callwey, 1978, S. 135 ff.



3. Dieburg, St. Peter und Paul, Blick in die alte Wallfahrtskapelle, 1697, mit ehem. Hochaltar von 1715 (jetzt Josephsaltar), rechts neuer Aufstellungsort des Gnadenbilds, seit 1749



4. Dieburg, St. Peter und Paul, Gnadenbild, frühes 15. Jahrhundert

bung zu isolieren – nach Riegl eine Voraussetzung für den Kult des Alterswerts. Besonders deutlich wird der Wandel bei Bildwerken, deren im 17. Jahrhundert geschaffener Kontext nun erneut verändert wurde, etwa im Fall des Gnadenbilds der Kapelle im südhessischen Dieburg auf kurmainzischem Gebiet (Abb. 3 und Abb. 4). Wenige Schritte südlich der gotischen Pfarrkirche befand sich bis 1697 eine kleine, 1232 geweihte Wallfahrtskapelle, in der eine Pietà aus dem frühen 15. Jahrhundert verehrt wurde.<sup>15</sup> Mit dem Ziel einer Förderung der Wallfahrt wurden nun beide Bauten durch

einen langen Querhausflügel vereint, der vom Westbau der Kirche abzweigt. Dieses ungewöhnliche Gebilde auf L-förmigem Grundriss entstand, da man zwar die spätromanische Gnadenkapelle abgerissen hatte, ihren Standort jedoch offenbar für unantastbar hielt, sodass in einer nach Süden gerichteten Apsis der

<sup>15</sup> Zu diesem bemerkenswerten Stück siehe Anja Damaschke, *Drei gotische Vesperbilder in Dieburg und Eschweiler. Zur Herstellungstechnik gotischer Vesperbilder aus Leder*, Dieburg: Verein für Stadt- und Heimatgeschichtsforschung, 2000, S. 13 ff.

neue Gnadenaltar exakt über der alten ›geheiligten‹ Stelle errichtet wurde.<sup>16</sup> Der 1697 zweifellos neu geschaffene Aufbau hat sich nicht erhalten, Wandmalereien in der Apsis zeigen aber die thematische Ausrichtung auf das Gnadenbild, das Standort und räumliche Disposition bestimmt hatte. Diese Referenz gegenüber dem authentischen Ort war offenbar obsolet geworden, als 1749 Peter Jäger im Auftrag des Kurfürsten Friedrich Karl von Ostein einen neuen Hochaltar für die Westwand in Verlängerung des gotischen Kirchenschiffs fertigte, in dem das Gnadenbild aufgenommen werden sollte.<sup>17</sup> Durch die Verlegung konnte es von einer weit größeren Zahl an Wallfahrern gesehen werden. Das mittelalterliche Werk wurde somit endgültig seinem früheren Kontext entrissen und Teil eines neuen Präsentationszusammenhangs, der frei mit der alten Substanz und Tradition verfuhr. Alter und Geschichte der Wallfahrt blieben aber präsent; die fremde Erscheinung der Pietà wurde durch einen kontrastierenden Hintergrund hervorgehoben. Die Authentizität des verehrten Objekts war, so scheint es, durchaus wichtig, jedoch nicht unlösbar an den originären Zusammenhang gebunden.

Es liegt nahe, diese Veränderungen zur Entwicklung der zeitgenössischen Architektur und zum Ausmaß der ›renovaciones‹ älterer Kirchen in Beziehung zu bringen. Nach 1700 nahm, zumindest in Süddeutschland, die Zahl vollständiger Neu- und umfassenderer Umbauten sprunghaft zu. Die mittelalterliche Architektur verlor dadurch ihre kurz nach dem Dreißigjährigen Krieg noch vorhandene und auch durch Erneuerungswellen im 17. Jahrhundert noch nicht gebrochene optische Dominanz.<sup>18</sup> Das Mittelalter wurde rarer und infolgedessen zweifellos ästhetisch fremdartiger. Mit der alltäglichen Selbstverständlichkeit, die gotische Altarschreine, Bilder und Skulpturen noch lange nach 1600 in den großen katholischen Kirchen besessen hatten, verloren sie auch zusehends ihren Charakter als Gebrauchsgegenstände und waren nun als

›Symbole des Altertums‹ für neue ästhetische Konzeptionen verfügbar.

Eine Zerstörung des ursprünglichen Rahmens, Schreins oder Raums einer Gnadenstatue sowie die Schaffung eines neuen Hintergrunds, vor dem sie in ihrer betonten Altertümlichkeit fremd und ausgestellt wirkt, werden nun an Wallfahrtsaltären zur Regel. Der Vereinzelung des Werks ging üblicherweise eine Beseitigung des Rahmens, des »altväterischen Truhelwerks«, »unförmlich«, »vermodert« und »wurmbstichig«, voraus.<sup>19</sup> Offensichtlich wurde das originale Einzelbild geschätzt und nicht der mittelalterliche Kontext. Spuren des Verfalls waren auf der einen Seite – einer etablierten Rechtfertigungsrhetorik

**16** Erst 1720 wurde durch die Hinzufügung eines Nordflügels ein T-förmiger Grundriss geschaffen. Vgl. *Die Kunstdenkmäler in Hessen: Landkreis Dieburg*, bearb. von Max Herchenröder, Darmstadt: Bergsträssen, 1940, S. 60–77, bes. S. 61 ff.; Ludwig Döry, Beiträge zur Ausstattung der Wallfahrtskapelle, in: *750 Jahre Gnadenkapelle Dieburg 1232–1982*, red. Peter Wagner, Dieburg: Pfarramt, 1982, S. 32–45, S. 36.

**17** Der erst 1715 aufgestellte, Maria geweihte Hochaltar wurde nun als Josephsaltar in die Gnadenkapelle gestellt, der vermutlich vorhandene Gnadenaltar von 1697 entfernt; vgl. Döry (Anm. 16), S. 36.

**18** Zahlreiche Beispiele für zwei oder mehr Etappen der Erneuerung bei Meinrad von Engelberg, *Renovatio Ecclesiae. Die »Barockisierung« mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg: Imhof, 2005, wobei die erste in der Regel eine vorsichtige oder nur partielle Überformung, eine Aktualisierung war, die spätere nicht selten ein völliger Neubau.

**19** Mit den Bezeichnungen »altväterlich« und »Truhelwerk« wurde 1666 das alte Retabel der Leech-Kirche in Graz belegt, bevor es beseitigt wurde; vgl. Beck (Anm. 1), S. 210, Anm. 1. Zu den anderen Begriffen siehe Johannes Ramharter, »Weil der Altar altershalben unförmlich und paufellig ...«. *Rechtsfragen zur Ausstattung der Sakralbauten im Salzburger Raum*, Wien: Böhlau, 1996, S. 26 ff.

folgend – Argumente für die Beseitigung historischer Substanz, andererseits aber Zeichen des Alterswerts und Teil der Verehrung, dies schon ganz gemäß Riegls Definition des von ihm auf eine spätere Zeit angesetzten Rezeptionsphänomens. Der Figur wuchs im Zuge ihrer Isolierung gesteigerte kultische Bedeutung zu. Wert und heilige Kräfte eines Gnadenorts, einer Kapelle oder Quelle konnten auf ein Einzelbild übertragen und darin zentriert werden.<sup>20</sup> Durch gezielt zugefügte Zeichen des Alters oder der Versehrtheit, etwa durch Schwärzung oder Hervorhebung von Hiebsspuren, konnte es zudem zum Identifikationsobjekt einer alten Institution werden, die sich ein neues Gebäude errichtet hat, oder zum Symbol der siegreichen Rekatholisierung.<sup>21</sup> Umschnitzungen von mittelalterlichen Bildern dienten selten einer Anpassung an das barocke Figurenideal, sondern in der Regel einer Betonung ihres altertümlichen Erscheinungsbilds.<sup>22</sup> Das Einzelbild konnte auf diesem Weg zum hauptsächlichen Träger des historischen Rangs einer Wallfahrt, einer Institution oder eines Ortes werden.

Es ist bemerkenswert, dass zu dieser Zeit einer Isolierung des mittelalterlichen Sakralbilds eine Einbindung des Hochaltars in die umgebende Architektur verstärkt wird.<sup>23</sup> Eine räumlich ausgreifende Anlage der Baldachine, farbliche Angleichungen der Übergänge und deren Überspielen durch Vorhänge oder Integration von Chorfenstern in die Altararchitektur, kompositorische und inhaltliche Bezugnahmen auf Deckenfresken sind Mittel einer solchen optischen Verklammerung von Altar und Innenraum. Zugleich wird versucht, den Altar durch Verdichtung von Motiven und Intensivierung von Farbe und Licht gegenüber dem Kirchenraum auszuzeichnen. In dieses Spannungsfeld wird häufig ein mittelalterliches Bildwerk eingesetzt, dessen fremdartige Gestalt an oder vor dem Hochaltar genutzt wird, um eine durch mehrere Realitätsstufen eingeleitete Vision zu suggerieren. Überspitzt lässt sich sagen, dass Altar und Kirchenraum,

indem sie optisch miteinander verbunden werden, zu einem vereinheitlichten Rahmen des isolierten mittelalterlichen Bilds gemacht werden.

In der Zwiefaltener Benediktinerkirche ist diese Vorgehensweise besonders deutlich fassbar (Abb. 5 und Abb. 6).<sup>24</sup> Eine spätgotische Marienfigur hatte bereits vor ihrer Platzierung am Kreuzaltar und im Zentrum eines hochkomplexen Ausstattungsprogramms in den diversen Erneuerungsphasen der frühromanischen Abteikirche, die 1739–1740 für den vollständigen Neubau abgerissen wurde, eine

20 Zahlreiche Beispiele bei Hans Aurenhammer, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung*, Wien: Österr. Museum f. Volkskunde, 1956, S. 40 ff.

21 Zum ersten Punkt siehe Kunz (Anm. 2); zum Thema der Versehrtheit: Leopold Kretzenbacher, *Das verletzte Kultbild. Voraussetzungen, Zeitschichten und Aussagewandel eines abendländischen Legendentypus*, München: Beck, 1977; Grazyna Jurkowlaniec, *Der inszenierte Blick. Das Gnadenbild und zwei »verletzte« Figuren in der Zisterzienserklösterkirche Grüssau im 18. Jahrhundert*, in: *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, hrsg. von David Ganz und Thomas Lentz, Berlin: Reimer, 2009, S. 200–217.

22 Siehe Beck (Anm. 1), S. 222.

23 Guido Reuter, *Barocke Hochaltäre in Süddeutschland (1660–1770)*, Petersberg: Imhof, 2002, S. 30 ff.

24 Neuere Literatur in engster Auswahl: Reinhold Halder, *Zur Bau- und Kunstgeschichte des alten Zwiefaltener Münsters und Klosters*, in: *900 Jahre Benediktinerabtei Zwiefalten*, hrsg. von Hermann Josef Pretsch, Ulm: Süddeutsche Verlagsgesellschaft, 1989, S. 141–215; Hermann Josef Pretsch, *Die Baugeschichte des Klosters Zwiefalten in der Zeit von 1659 bis 1716*, ebd., S. 217–228; Reinhold Halder, *Das Zwiefaltener Münster*, in: *Johann Michael Fischer 1692–1766*, hrsg. von Gabriele Dischinger und Franz Peter, Bd. 1, Tübingen: Wasmuth, 1995, S. 222–233; Reuter (Anm. 23), S. 171 ff.; Michaela Neubert, *Franz Joseph Spiegler 1691–1757*, Weissenhorn: Konrad, 2007, S. 183 ff.



5. Zwiefalten, Benediktiner-Klosterkirche, Blick durch das Langhaus auf den Kreuzaltar von 1752 mit Gnadenbild



6. Zwiefalten, Gnadenbild, frühes 15. Jahrhundert, 1756 umgeschnitzt

bedeutende Rolle gespielt. Wahrscheinlich unter dem 1421 bis 1436 tätigen Reformabt Georg I. Eger war sie für einen neu errichteten Marienaltar am Lettner angeschafft worden; in einer Weiheurkunde von 1517 heißt es: »das inmitten der Zwiefaltener Kirche aufgestellte Bild der seligen Jungfrau Maria«. Damit wurde die Stelle des Kreuzaltars am Lettner bezeichnet, denn dieselbe Statue wurde »die lebenswürdige Herrin unter dem Kreuz« oder »Muttergottes unter dem Kreuz« genannt.<sup>25</sup> Schon im späten Mittelalter befand sich also eine Marienfigur unter und somit in einer inhaltlichen Verknüpfung mit dem Gekreuzigten; offenbar handelte es sich bereits um die bis heute dort ausgestellte Skulptur.<sup>26</sup> Sie allein wurde vom

umfangreichen älteren Inventar in das Ausstattungsprogramm des Neubaus übernommen

25 Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, B 551 Büschel 8, P 61; wörtlich (nach einer Abschrift des 16. Jahrhunderts) bei Adolf Metzler, *Das alte Münster in Zwiefalten*, in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte* N. F. 38 (1932), S. 213–262, S. 256 und S. 262 (»ymaginem beatissimae virginis Marie in medio ecclesie Zwifaltensis erectum«, »amabilis domina sub croce«, »mater Dei sub croce«).

26 So schon von Metzler (Anm. 25), S. 262, und Halder 1989 (Anm. 24), S. 174 f., vermutet. Man hielt sie für sehr alt, Arsenius Sulger, *Annales Imperialis monasterii Zwifaltensis Ordinis S. Benedicti in Suevia*, Augsburg: Typis Mariae Magdalene Utschneiderin, 1698, Bd. 1, S. 192 f., datierte sie auf 1236.

men.<sup>27</sup> Johann Joseph Christian schnitzte das ursprünglich als Schutzmantelmadonna dargestellte Werk 1756 zu einer stehenden Muttergottes mit Kind um und verknüpfte diese durch Applikation eines Herzens mit der in Zwiefalten besonders populären, am Kreuzaltar praktizierten Herz-Jesu-Verehrung.<sup>28</sup>

In dem neuen Raumkonzept wurde sie nun in mehrere Bezugssysteme eingebunden. Ein erstes hat den Hochaltar zum Mittelpunkt, der trotz der großen Distanz zum Betrachter sehr nah wirkt. Guido Reuter hat herausgearbeitet, dass dieser Effekt durch eine optische Raumverkürzung mittels architektonischer Verjüngung nach Osten, einer Zunahme dunkler und kräftigerer Farben, der Lichtregie und der leichten Überhöhung des Altars gegenüber der umgebenden Architektur erzielt wird.<sup>29</sup> Besonders die Verteilung des Lichts ist bemerkenswert: Gegenüber dem Langhaus sind Querhaus und Chor nur schwach beleuchtet, in unmittelbarer Nähe des Hochaltars jedoch trifft durch ein hoch liegendes Fenster Licht direkt auf den Altar.<sup>30</sup> Ein ganz ähnliches Mittel ist bei der Marienfigur angewandt worden, die durch das perspektivische schmiedeeiserne Chorgitter von Josef Büssel mit dem Hochaltar zu verschmelzen scheint. Sie wird zu bestimmten Tageszeiten durch ein südliches Fenster schlaglichtartig beschienen und profitiert in den Abendstunden von einer überaus effektvollen Lichtdramaturgie. Optisch wirkt die Figur wie ein zweites Bild des Hauptaltars und ist durch die punktuelle Belichtung zugleich eine räumlich ungebundene irrealere Erscheinung mit dem Charakter des Numinosen, wozu ihr altertümliches Aussehen noch beiträgt. Sie wird somit einerseits in die komplexe inhaltliche Aussage des 1753 von Franz Joseph Spiegler geschaffenen Hochaltarblatts mit dem *Ratschluss der Erlösung* eingebunden. Zudem bezieht sie sich auf die Herz-Jesu-Verehrung am Kreuzaltar – eine Verbindung, die bereits am ursprünglichen Standort »unter dem Kreuz« angelegt gewesen sein mag – sowie das Thema der Assunta im Vierungsfresko.<sup>31</sup> Die gotische Schutz-

mantelmadonna, der man durch Entfernung der Schutzbefohlenen ihre mittelalterliche, offensichtlich als zu eng empfundene Aussage genommen hatte, wurde nun zur Schnittstelle verschiedener miteinander korrespondierender theologischer Systeme. Durch die Lichtregie und den goldenen Strahlenkranz ist sie aber auch separiert und als verehrtes Einzelbild der Raumbezogenheit entbunden. Zu dieser Vereinzelung trägt die Gestalt der Madonna bei. Christian hat sie nicht »barockisiert«, sondern »korrigiert«. Die neue Fassung unterstreicht die altertümliche Erscheinung. Inmitten des Innenraums der Klosterkirche mit seinem viel gelobten Zusammenspiel von Raum und Ausstattung, Architekturelementen, Stuck und Malerei, umgeben von stark bewegten Skulpturen, ist das mittelalterliche Werk als Ruhepunkt inszeniert. Durch die Kontinuität des Ausstellungsorts und seine altertümliche Gestalt wurde es, über seine kultische Bedeutung hinaus, symbolhafter Träger von Historizität und Referenz gegenüber der alten Kirche.<sup>32</sup>

27 Das alte, wohl 1517 entstandene Triumphkreuz wurde in der Vorhalle angebracht, verschiedene andere Stücke auf die Konventsgebäude oder kleinere Pfarrkirchen verteilt. Die bedeutenden Passionsreliefs (1520–1525) etwa, einst Hauptbilder der sieben nördlichen Seitenkapellen, wurden 1740 in die Armenhauskapelle in Tigerfeld verbracht; siehe zuletzt: *Die mittelalterlichen Skulpturen des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart*: 2.

*Stein- und Holzskulpturen 1400–1530. Ulm und südliches Schwaben*, bearb. von Claudia Lichte und Herbert Meurer, Ostfildern: Thorbecke, 2007, S. 171 ff.

28 Dokumentiert in einem verlorenen Manuskript von 1765, teilweise transkribiert bei Eduard Paulus, *Das alte und das neue Münster zu Zwiefalten*, in: *Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte* 11 (1888), S. 171–188, hier S. 183 und S. 187.

29 Reuter (Anm. 23), S. 174 ff.

30 Reuter (Anm. 23), S. 177 f.

31 Neubert (Anm. 24), S. 83 ff. (über das Hochaltarblatt) und S. 197 ff. (für das Vierungsfresko).

32 Siehe dazu Ulrich Fürst, *Die lebendige und sichtbare Historie. Programmatik Themen in*

Sicherlich entspricht die zentrale Stellung der Zwiefaltener Madonna in einem reinen Barockraum der mittlerweile geläufigen Praxis der Gnadenbildinszenierung. Sie spiegelt aber auch die Verlagerung von Sehgewohnheiten und letztlich auch den der mittelalterlichen Substanz zugesprochenen Wert wider. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht die Vorgänge und Lösungen in der gleichzeitig errichteten, vom Zisterzienserkloster Salem betreuten Wallfahrtskirche Birnau.<sup>33</sup> Im Zuge eines Rechtsstreits zwischen Abtei und Reichsstadt Überlingen um die Verlegung der Wallfahrt, 1746 an die heutige Stelle erfolgt, veranlassten die Zisterzienser in Antwort auf Zweifel an der Echtheit der Statue, einer thronenden Madonna mit Kind von etwa 1425, eine Autopsie.<sup>34</sup> Das Ergebnis der am 9. September 1751, zehn Tage vor der Kirchweihe, durchgeführten öffentlichen Untersuchung des Bildes, dessen neue Fassung das Misstrauen verstärkt hatte, ist in der Klosterchronik festgehalten:<sup>35</sup> Nachdem es vom Altar herab genommen und »ausgekleidet« worden war, konnte man aus der »Vermoderung des Holzes, und von denen Holzwürmern verursachten Löchlein das nur zugewiese Alterthum der Bildnus ersehen«. Außerdem war der Maler Antonius Greising, der schon vor Jahren die alte Skulptur restauriert hatte, als Zeuge anwesend und konnte die Statue als das ihm bekannte »Ur-alte Marianische Bildnus« identifizieren. Die Prozedur wurde am Ende der Kirchweihwoche wiederholt. Dieser Aufwand zeigt zum einen, wie eng die Akzeptanz einer Wallfahrt noch immer an einen bestimmten Ort gebunden war. Andererseits dokumentiert der Vorgang die Fokussierung auf das singuläre Objekt, das nun zum alleinigen Träger des Kultwerts geworden ist. Garant dieser Bedeutung ist das »Alterthum«, also die Authentizität der Figur.

Die Muttergottes auf dem Hochaltar ist wie in Zwiefalten als einziges »altes« Objekt Zentrum und Bezugspunkt in einem inhaltlich vielschichtigen Zusammenhang. Der barocke Kirchenraum der Birnau wirkt – wie der in Zwie-

falten – auch als Rahmen für das mittelalterliche Gnadenbild. Es ist offensichtlich, dass der in erster Linie durch Fremdheit definierte Alterswert der verehrten Figuren dabei Riegls Postulat der »Massenwirksamkeit« erfüllt und, entsprechend dem von ihm vorgeschlagenen Kriterium für eine besondere ästhetische Wirksamkeit, »unmittelbar zum Gefühle zu sprechen vermag«.<sup>36</sup>

Wie breit das Spektrum sekundärer Verwendungsmöglichkeiten mittelalterlicher Objekte im 18. Jahrhundert war, lässt sich anhand einiger sehr unterschiedlicher Fälle zeigen. Das vielleicht exzentrischste Beispiel eines sakralen »Museumsraums« im 18. Jahrhundert ist die Kirche des Zisterzienserklosters Schöntal an der Jagst. In seiner von 1683 bis 1732 dauernden Amtszeit drückte der auch als Dichter viel beachtete Abt Benedikt Knittel dem Kloster durch Architektur, Ausstattung und eine unübersehbare Zahl von Inschriften den wohl einzigartigen Stempel eines »literari-

*der Sakralarchitektur des Barock*, Regensburg: Schnell & Steiner, 2002; Engelberg (Anm. 18).

33 Siehe zuletzt Ulrich Knapp, *Die Wallfahrtskirche Birnau. Planungs- und Baugeschichte. Katalog der Planzeichnungen und Überblick über die Baugeschichte*, Friedrichshafen: Gessler, 1989; *Barockjuwel am Bodensee. 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau*, hrsg. von Bernd Mathias Kremer, Lindenberg: Fink, 2000; David Ganz, Gottesmutter und Honigschlecker. Klösterlicher Besitzanspruch und kulinarische Seherfahrung in der Wallfahrtskirche Neu-Birnau, in: *Rahmen-Diskurse. Kultbilder im konfessionellen Zeitalter*, hrsg. von David Ganz und Georg Henkel, Berlin: Reimer, 2004, S. 172–218.

34 Peter Kalchthaler, »Maria in Neu-Birnau«. Die Verlegung der Wallfahrtsstätte, die Kirchweihfeier und die Kirchweihpredigten in den Berichten des Salemer Klosterchronisten Matthias Bisemberger, in: *Barockjuwel* (Anm. 33), S. 81–113; Ganz (Anm. 33), S. 176 ff.

35 Mathias Bisemberger, *Maria in Neu-Birnau* [...], Konstanz: Labhart, 1751, S. 13 f. und S. 30. Siehe dazu auch Ganz (Anm. 33), S. 178.

36 Riegl (Anm. 3), S. 165.



7. Schöntal, Zisterzienser-Klosterkirche, Blick in die 1714 errichtete Vorhalle mit drei wieder verwendeten und neu interpretierten mittelalterlichen Grabmälern aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts sowie drei gotisierenden Denkmälern historischer Persönlichkeiten von 1714

schen Denkmals« auf.<sup>37</sup> Dabei bediente er sich auch ausgiebig älterer Ausstattungsstücke, die an mehreren Stellen des Klosters und besonders in dem 1708–1717 nach Plänen Johann Leonhard Dientzenhofers errichteten Langhaus der Kirche zur Aufstellung kamen.<sup>38</sup> Mittelalterliche Grabsteine wurden neu arrangiert und Teile eines Ausstattungskonzepts, das weit über die übliche Betonung von Alter und historischer Bedeutung des Klosters hinausgeht. In der Vorhalle wurden sechs Figuren wichtiger Personen der Klostersgeschichte aufgestellt (Abb. 7). Die das Portal flankierenden Bronzestandbilder des Konrad von Weinsberg und seiner Gattin Anna von Hohenlohe (1424–1428) sowie die Steinplatte des Stifters Wolfram von Bebenburg (1414) sind mittelalterlich, die Figuren Papst Alexanders III., des ersten Abts Herwick und des Kaisers Friedrich I. wurden 1714 von Georg Christoph Sommer gehauen.<sup>39</sup> Knittel entnahm die drei mittelalterlichen Epitaphien teilweise dem Chor, teilweise dem Konversenchor der alten Kirche

und vereinigte sie mit drei neuen Figuren, die den Stil des frühen 15. Jahrhunderts imitie-

37 Die Anlage hat gleichermaßen Historiker, Philologen und Kunstwissenschaftler interessiert, zuletzt: Friedrich Albrecht, *Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schöntal als literarisches Denkmal*, Marbach a. Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1989; Johannes Brümmer, *Kunst und Herrschaftsanspruch. Abt Benedikt Knittel (1650–1732) und sein Wirken im Zisterzienserkloster Schöntal*, Sigmaringen: Thorbecke, 1994; zur Inszenierung der Grabplatten demnächst: Lorenz Enderlein, »Umbettungen«. Retrospektive Sepulturen in barocken Klosterkirchen, in: *Aufklärung und sakraler Raum. Ausstattungsdiskurse im klerikalen Milieu des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Brigitta Coers u. a., Korb: Didymos-Verlag 2015 (im Druck).

38 Der Chor wurde 1717–1736 nach den Plänen Bernhard Schießers ausgeführt; zur Baugeschichte siehe Georg Himmelheber, *Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Künzelsau*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1962, S. 271 ff., bes. S. 277 ff.

39 Himmelheber (Anm. 38), S. 337.



8. Schöntal, Zisterzienser-Klosterkirche, Südwestecke des südlichen Seitenschiffs mit wieder verwendetem spätgotischen Doppelgrabmal des Philipp von Weinsberg d. Ä. und seiner Gattin Anna Stoffelsheim, 1717

ren.<sup>40</sup> Rahmen und erläuternde Inschriften in gotischen Minuskeln vereinheitlichen die Bilder zusätzlich, die nun die völlig neue Funktion von »historischen Monumenten« in einer »museal anmutenden Gedenk- und Ehrenhalle« erfüllen.<sup>41</sup> Erstaunlich ist der didaktische Anspruch der Konzeption: Zur Veranschaulichung des kaiserlichen und päpstlichen Protektorats oder der Stiftermemoria waren Darstellungen an der Decke der Vorhalle üblich, in denen der Stiftungsakt mit den Möglichkeiten eines Freskos umfassender hätte verbildlicht werden können. Knittel aber versammelt alle

nen in quasi-historischer Gestalt und – wie die Inschriften sagen – im Augenblick der Donation. Die Eingliederung in den schöpferischen und heilsgeschichtlichen Kontext bleibt nicht aus, wird aber erst über die räumliche Nähe zu den Bildern der Emporengeschosse verständlich. Gerade vor dem neuen inhaltlichen Hintergrund und innerhalb des egalisierten Rah-

40 Brümmer (Anm. 37), S. 153 ff., betont die Ungewöhnlichkeit des Bemühens um eine stilistisch und kostümhistorisch korrekte Wiedergabe; Abb. der Figuren auf S. 154 ff. Siehe auch Enderlein (Anm. 37).

41 Brümmer (Anm. 37), S. 158 f.



9. / 10. Schöntal, Zisterzienser-Klosterkirche, Platten vom Grabmal Philipp von Weinsberg d. Ä. und der Anna Stoffelsheim, nach 1506

mens erhalten die mittelalterlichen Bilder einen substanziellen Wert, werden zu eindringlichen Akteuren eines konstruierten historischen Ereignisses.

An den Langhauswänden arrangierte Knittel die Epitaphien und Grabplatten seiner Amtsvorgänger, die er in der Kirche oder Klausur aufgefunden und identifiziert hatte, paarweise auf identischen Sockeln und versah sie mit Inschriften. Sie wurden teilweise seinem 1714 in Schwäbisch Hall gedruckten Abtskalender entnommen, der somit auch als Cicerone beim Abschreiten der Langhauswände verwendet werden konnte.<sup>42</sup> Bemerkenswert ist aber vor allem das Arrangement von vier Platten an den Turmwänden des Langhauses, die keine Personen in historischen Schlüsselpositionen zeigen, sondern offensichtlich aus ästhetischen Gründen wiederverwendet und umgedeutet wurden.<sup>43</sup> Im nördlichen Seitenschiff wurden Grabplatte und Epitaph Albrechts von Hohen-

lohe († 1338) aufgestellt, die ältesten erhalten im Kloster. Vereinheitlichende Rahmen gleichen Maßunterschiede aus, die Inschriften auf den Sockeln deuten die Objekte im Sinne des Todesgedenkens. Dies geschieht auch mit dem qualitätvollen Doppelgrabstein Philipps von Weinsberg und seiner Ehefrau aus dem frühen 16. Jahrhundert, der in der Mitte durchgesägt und im südlichen Seitenschiff aufgestellt wurde (Abb. 8, Abb. 9, Abb. 10). Jo-

42 Ähnliches vermutet Brümmer (Anm. 37), S. 168. Parallel zu dieser Äbtegalerie verläuft noch eine zweite in Gestalt von Leinwandbildern, die Knittels Vorgänger 1677–1683 in Auftrag gegeben hatte und die nun auf Emporen oberhalb der Steinplatten neu ausgestellt wurden. Siehe Himmelheber (Anm. 38), S. 330.

43 Sie hätten eigentlich ihren Platz im Kreuzgang finden müssen, wo zahlreiche Grabmäler zweitrangiger Personen – ebenfalls musealisierend – aufgestellt wurden; Brümmer (Anm. 37), S. 169 ff.



11. Bad Saulgau (Landkreis Sigmaringen), sog. Schwedenkapelle, Altar mit romanischem Mirakelkreuz, 1734

hannes Brümmer hat vermutet, dass durch die Trennung des Paares und die Einbeziehung der funktional überflüssigen Tür auf den antiken Topos des Todesportals rekuriert wird, worauf auch die Inschriften hindeuten.<sup>44</sup> In der Schöntaler Klosterkirche werden mittelalterliche Grabmäler also auf drei verschiedene Arten umgedeutet: als Bilder handelnder Stifter, als Gedenksteine in einer Äbtegalerie und als eindringliche Mahnmale in einer Memento-mori-Inszenierung. Ihrer ursprünglichen Funktion entfremdet, sind sie zu Exponaten und für eine historistische Umdeutung verfügbar geworden. Zugunsten einer einheitlichen Galeriewirkung wurden Unterschiede der Maße und originären Aufstellung vereinheitlicht; das Langhaus hat den Charakter eines Museums erhal-

ten, in dem sich Belehrung und Erinnerung die Waage halten. In der Schöntaler Klosterkirche verwirklichte man also bereits um 1720 jenes »selbstbezügliche visuelle System«, das Bann als Kennzeichen englischer Skulpturengalerien der zweiten Jahrhunderthälfte bezeichnen sollte.<sup>45</sup> Ansatzweise wurde, so lässt sich auf dieser Grundlage sagen, bereits die Einbeziehung des einzelnen Objekts in einen Gesamt-

<sup>44</sup> Brümmer (Anm. 37), S. 173, Transkription und Übersetzung S. 247 f., Anm. 621 und Anm. 624.

Die Inschriften nennen nur sehr knapp die Namen, deuten die Gräber als Symbole des Todes und sprechen den Betrachter unmittelbar an – auch darin einer Konvention der Sepulkralkultur folgend. Ausführlich hierzu Enderlein (Anm. 37).

<sup>45</sup> Bann (Anm. 4), S. 135 ff.

effekt beabsichtigt, wie er Alexandre Du Sommerards 1832 eingerichtetes Musée de Cluny prägen sollte.

Das mittelalterliche Bildwerk als Träger einer konkreten historischen Situation zeigt die barocke Präsentation des wundertätigen romanischen Kreuzes im oberschwäbischen Saugau (Abb. 11).<sup>46</sup> Den thematischen Schwerpunkt des Altars (1734) der Kreuzkapelle bildet ein Mirakelbericht, der auf vier Tafeln seitlich des Kreuzes in Bild und Text erzählt wird und dessen »hellglanzend« Erscheinung vor der Kapelle am 12. März 1634 die Vertreibung der schwedischen Truppen zuschreibt.<sup>47</sup> Der Corpus aus der Mitte des 12. Jahrhunderts hat ein altertümliches Aussehen, das heute durch die frühgotische Fassung noch verstärkt wird. Zur Zeit seiner Eingliederung in den Barockaltar bedeckte ihn eine spätere, inzwischen entfernte Übermalung.<sup>48</sup> Auch ohne das helle Inkarnat wird sich aber der Corpus 1734 deutlich von dem dunklen Altarhintergrund abgehoben haben. Verstärkend traten die wahrscheinlich um 1230 vergrößerte Seitenwunde sowie die ursprünglich vorhandene und später erneuerte Krone hinzu.<sup>49</sup> In der kleinen Kapelle, vor dem barocken Altar, den die Hände des Gekreuzigten überragen und von dem er sich deutlich abhebt, ist das altertümliche Kreuz wie eine Erscheinung präsentiert und das Ereignis von 1634, die in einer der Szenen dargestellte »apparitio crucifixi«, auf eindringliche Weise nachzuerleben. Präsent ist aber auch das Geschehen vor den Toren Jerusalems, auf der Tafel hinter dem Kreuz dargestellt und ebenso in die Nachtzeit verlegt wie die flankierende Schwedenszene. Zudem korrespondieren die niedergeworfenen Soldaten der Legende mit dem Volk unter dem Kalvarienberg. Instrument dieser Parallelsetzung ist das mittelalterliche Bild.

Im 18. Jahrhundert nahmen ausführliche Erläuterungen historischer oder legendarischer Hintergründe wie in Schöntal und Saugau zu. Anscheinend bedurfte das mittelalterliche Objekt einer Erklärung durch »musealisierende« Schrifttafeln, um in seiner geschichtlichen

Bedeutung erfasst werden zu können. Anders lässt sich auch die Beschriftung eines so popu-

46 Werner von Matthey, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Saugau*, Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1938, S. 23; Erich Pattis und Eduard Syndikus, *Christus Dominator. Vorgotische Großkreuze*, Innsbruck u. a.: Tyrolia, 1964, S. 213; Bruno Effinger, Das romanische Großkreuz von Saugau, in: *Saugauer Hefte zur Stadtgeschichte und Heimatkunde* 1 (1981), S. 61–65; Beer (Anm. 13), S. 761 ff.

47 »Anno 1634 den 12ten Mertzen ist der / Schwedische feinde nacher Sauglen / khomen. Und hat alle Nacht in / dißer Capellen Wacht gehalten« (1. Tafel). »Die Schwedten haben aber / mahl in die Capell eintringen / wollen, da stunde dass Crucifix / hellglanzend vor der Kirchen Thür, / wovon sie mit großem Shrekhen / abgewichen« (2. Tafel). »Die Schweden haben diese Bildt- / nuß des gecreuzigten heylandts / verbrennen wollen, seindt aber von / Gott an der stell gestrafft worden« (3. Tafel). »Anno 1734 den 12ten Mertzen ist / die hundert jährige Festivitet myt / einer Solennen procession gehalten / worden. Gott gebe dass Saugau / und eine wehrte nachbarschaft auß / dißem gnaden brunen beständigen Gott- / lichen Seegen erhalten« (4. Tafel). Für unseren Zusammenhang ist es unerheblich, ob das Kreuzifix der Legende mit dem im Altar präsentierten identisch ist – Zweifel daran, wie sie Beer (Anm. 13), S. 763, äußerte, sind aber nicht angebracht. Kreuzkapellen dieser Art sind im frühen 17. Jahrhundert nicht ungewöhnlich, und die alte Bezeichnung als »Weiße Kapelle zum Schindelbild« (ab 1634 dann »Schwedenskapelle«) spricht dafür, dass es bereits 1634 ein Bild des Gekreuzigten gegeben hat; vgl. Matthey (Anm. 46). Die ursprüngliche Herkunft des 204 cm hohen Großkreuzes ist allerdings ungewiss.

48 Pattis und Syndikus (Anm. 46). Weitere Restaurierungen 1953 (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege) und Mitte der 1990er Jahre (Restaurierungswerkstätte des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart). Zur Datierung und stilistischen Einordnung siehe Beer (Anm. 13), S. 762 f.

49 Dafür spricht die sehr grobe Ausarbeitung der Haare. Vgl. Pattis und Syndikus (Anm. 46).



12. / 13. Wien, Stephansdom. Johannes-Capestrano-Kanzel an der Außenwand des Nordchors, ehem. Friedhofskanzel, kurz vor 1738 versetzt und erweitert um eine Figurengruppe nach Entwurf François Roettiers

lären und inhaltlich aufgeladenen Werks wie der Johannes-Capestrano-Kanzel am Wiener Stephansdom nicht erklären (Abb. 12 und Abb. 13). Die ehemals frei auf dem Friedhof stehende Außenkanzel, auf der der berühmte Franziskanerheilige um 1450 gegen die Türken gepredigt haben soll, wurde kurz vor 1738 an diesen zentralen Ort der Stadt versetzt und um eine große Figurengruppe mit der Darstellung des Predigers erweitert; auf dem Kanzelkorb informiert seitdem eine Inschrift über diesen Zusammenhang.<sup>50</sup>

Ein Kronzeuge für das Spannungsfeld von Kultbild und Kunstobjekt, das sich bei der Ausstellung mittelalterlicher Objekte vor 1800 ergab, ist der zwischen 1761 und 1764 errichtete Gnadenaltar im nördlichen Querhaus der Stiftskirche St. Peter in Salzburg, in dem die

verehrte *Maria Säul*, eine Schöne Madonna aus Steinguss, aufgestellt wurde (Abb. 14 und Abb. 15).<sup>51</sup> Die Figur galt bereits kurz nach ihrer um 1400 anzusetzenden Entstehung als Werk des hl. Thiemo, des 1102 verstorbenen

50 Vgl. *850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien*, hrsg. von Günter Dürriegel, Ausst.-Kat. Wien: Historisches Museum, 1997, S. 260.

51 Der Altar stammt von Lorenz Valentin Stumpfegger und Joseph Heiß. Siehe Hans Tietze, *Die Denkmale des Benediktinerstiftes St. Peter in Salzburg*, Wien: Schroll, 1913, S. CLIVf. und S. 16 ff.; Beck (Anm. 1), S. 264; Dieter Grossmann, in: *Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum. St. Peter in Salzburg*, red. Heinz Dopsch und Joswitha Juffinger, Ausst.-Kat. Salzburg: Dommuseum, 1982, S. 365. Die Madonna besitzt nicht mehr ihre originale Fassung.



14. / 15. Salzburg, Stiftskirche St. Peter, Gnadenaltar von Lorenz Valentin Stumpfegger und Joseph Heiß im nördlichen Querhausarm, 1761–1764, mit Wallfahrtsbild *Maria Säul*, Schöne Madonna aus Steinguss, im 18. Jahrhundert als Werk des hl. Tiemo angesehen

Abts von St. Peter und Erzbischofs von Salzburg.<sup>52</sup> Sie stand bis 1668 an einer Säule in der Veitskapelle und wurde zunächst 1671 mit neuer Krone an einem eigenen Altar aufgestellt.<sup>53</sup> Der Aufsatz von 1761–1764 ist ganz auf die Person Thiemos, des legendären Erfinders des Steingusses, zugeschnitten und scheint neben der Funktion als Gnadenort zugleich die eines didaktisch ausgerichteten Museumsstücks zu erfüllen: Im Auszugsbild ist der Heilige dargestellt, von einem Engel gekrönt; darunter und über der Nische mit dem Hauptbild befindet sich eine Kartusche mit dem Titel *S. Thiemo M. 1761*, also nicht der Name der Altarpatronin; links und rechts stehen, Maria zugewandt, Cäcilie und Agnes.<sup>54</sup> Die schon im Mittelalter übliche Gemeinschaft der beiden im Messkanon zusammen erwähnten Hei-

ligen bekommt hier durch die auffällige Betonung der Attribute Orgel und Lamm, die der Marienfigur wie Kirchenmodelle in Stifterbildnissen dargeboten werden, eine besondere Bedeutung. Die Musik wird der Skulptur des Agnus Dei gegenübergestellt. Dadurch wird geradezu programmatisch der sakramentale Kontext mit künstlerischer Virtuosität verbunden. Die mittelalterliche Figur ist als authentisches

52 Vgl. Gustav Gugitz, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch, Bd. 5: Oberösterreich und Salzburg*, Wien: Hollinek, 1958, S. 194 f.; Beck (Anm. 1), S. 264.

53 Vgl. Tietze (Anm. 51), S. LXXVIII, S. LXXXIX, S. XCV und S. 17 f. Der Altar musste 90 Jahre später dem heutigen weichen.

54 Bildhauer war Lorenz Hörmbler; siehe Tietze (Anm. 51), S. CLIV.

Werk von der Hand Thiemos zugleich beglaubigtes Kultbild und Kunstwerk. Eine Formulierung von 1666 weist auf diese Wertschätzung hin, indem sie Thiemos Sachverstand in der Anfertigung von Kunstwerken rühmend hervorhebt, »wie es noch etliche Stuck so im Closter S. Peter vorhanden bezeugen / darunter unvermuthlich unser L. Frawen Bildnuß aus Stein gegossen«. <sup>55</sup> Zusätzlich rechtfertigt die in demselben Text ebenfalls hervorgehobene Tatsache, dass die inzwischen nicht mehr praktizierte Technik des Steingusses als bewundernswerte Leistung des christlichen Altertums gelten dürfe, die hervorgehobene Neuaufstellung der Madonna als ›Kunstwerk‹.

Die Beispiele barocken Umgangs mit mittelalterlichen Kunstgegenständen, die hier zusammengetragen wurden, belegen ein vielfältiges Interesse des 18. Jahrhunderts an der Erprobung neuer Inszenierungsformen für das ästhetisch fremd gewordene Kulturgut. Sie zeigen, dass die Hochschätzung des Alterswerts eines Objekts und Ansätze zu seiner musealen Inszenierung bis auf diese Zeit zurückreichen. Zugleich belegen sie, dass beide Phänomene nicht allein auf die Sphäre säkularer Gelehrter zurückzuführen sind. Angesichts der hier behandelten Werke schwimmen zudem Riegls klare Abgrenzungen von historischem Wert, künstlerischem Wert und Alterswert eines Objekts. Bei der Verehrung der Salzburger Madonna scheinen sie sich zu durchdringen und gleichberechtigt nebeneinander zu stehen. Vielleicht der wichtigste Aspekt des Alters- und Kultwerts, jedenfalls vordringlicher als der von Riegl betonte Aspekt des Ruinösen, ist der von Fremdartigkeit und Erklärungsbedürftigkeit des Mittelalters. Er entsteht aber erst durch die mitunter planvoll vorgenommene Isolierung des Einzelwerks, ein Phänomen, das im katholischen Sakralraum bereits um 1700 weit verbreitet war.

<sup>55</sup> Vgl. Franz Dückher, *Salzburgische Chronica*, Salzburg: Mayr, 1666, S. 57. Diese Stelle zitiert auch bei Beck (Anm. 1), S. 266, Anm. 104.

Cecilia Hurley

## **Lenoir's Middle Ages**

A Textual Exhibition

In the introduction to his *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil* from 1847, Jules Labarte offered a brief survey of the development of studies on medieval objects and works of art in France. Such objects had been, he claimed, “disdained for several centuries”, and were thus often to be found “buried in the darkest recesses of sacristies, relegated to attics, used for the most banal purposes, handed over to children and passed about by a host of hands which are completely unaware of the value of these objects”.<sup>1</sup> The first scholar whom he named as having attempted to remove them from this oblivion and to bring them back to the light of day was Alexandre Lenoir, the founder and curator of the Musée des Monuments français.<sup>2</sup> In this museum, stated Labarte, “six rooms contained all the medieval monuments”.<sup>3</sup> His error is glaringly obvious: Lenoir's museum certainly did have six rooms, but these were by no means all devoted exclusively to the display of medieval works of art. For some reason, Labarte seems to have overlooked the fact that – even given a very generous reading of Lenoir's understanding of the term ‘Middle Ages’ – only three of the rooms were devoted uniquely to medieval objects: the rooms which Lenoir named the thirteenth-, fourteenth- and fifteenth-century rooms. In addition, some medieval objects were to be found in the introductory room and in the garden, but here, as in the three further century rooms, there were also objects dating either from antiquity or from the Renaissance and later, as indicated by their titles: sixteenth-, seventeenth- and eighteenth-century rooms. Nor was Lenoir averse to welcoming pieces that were more contemporary into his museum. In fact he was even, as one commentator pointed out, working on a room devoted to the artistic creations of his own time, the early nineteenth century: “I know that M. Le-

noir also intends to collect models of all the sculptural monuments created to honour His Majesty the Emperor and King; the advantage of this collection is that it will place before the eyes of both Frenchmen and foreigners the heroic acts of the greatest king of whom the Empire can boast – and the Empire owes all its glory to him. The gallery which will be devoted to this will be called the *Nineteenth-century Gallery*, or the *Gallery of the heroic actions of the Emperor Napoleon the Great*.”<sup>4</sup>

Despite Lenoir's clear wish – often stated in his writings on the museum – to present a collection illustrating all periods of art in France, and the fact that even the most cursory perusal of the list of works in the museum proves that there were many more Renaissance and later works than medieval ones housed there, the notion of the Musée des Monuments français

1 Jules Labarte, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil, précédée d'une introduction historique*, Paris: Didron, 1847,

p. 4. The idea had already been expressed, to some extent, in Alexandre Du Sommerard, *Les arts au moyen âge, en ce qui concerne principalement le Palais romain de Paris, l'Hôtel de Cluny, issu de ses ruines, et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*, 8 vols and atlas, Paris: Techener, 1838–1846, vol. 1, p. v: “Il fallut la création ou plutôt la dispersion à jamais regrettable de ce beau Musée des Monuments Français [...] pour arrêter l'attention sur l'effet et sur l'importance de ces vieilleries.”

2 In the section entitled “Archaeologists who were the first to deal with national antiquities”, Labarte (note 1), p. 4, states that “M. Alexandre Lenoir mérite d'être placé au premier rang”.

3 Labarte (note 1), p. 4.

4 Éloi Johanneau, Coup d'œil sur l'état actuel et futur du Musée des monuments français, consacré à l'histoire de l'art en France, in: *Mémoires de l'Académie Celtique* 4 (1809), pp. 39–45, p. 43. The italics appear in the original text.

that has persisted is the one expressed by Labarte. Hence it is often regarded as the first public museum institution devoted mainly or exclusively to medieval objects. This in turn raises the question of how exactly it is that Lenoir managed to create a museum which became in the public imagination so closely associated with the Middle Ages. How is it that the display of the medieval objects in the Musée des Monuments français has so often managed to eclipse the display of the other works of art there? Both of the discourses developed by Lenoir must be examined in any attempt to provide an answer to this question: the visual discourse (or display) which Lenoir, a master of scenography, exploited to such considerable effect in the museum, and also the scriptural discourse, equally carefully thought out, which he employed in a series of catalogues published over the two decades of the museum's existence and which served as an essential complement to the visual discourse.<sup>5</sup>

Lenoir's achievement is all the greater when seen in the context of his times. Even during the closing decades of the eighteenth century, medieval art was not highly regarded in France. Over the course of the century, various scholars had endeavoured to present medieval artistic works to a wider public, but had met with considerable resistance. Bernard de Montfaucon's attempt to provide a learned, luxurious and well-illustrated compendium of French medieval art and artefacts did not meet with public favour, and sixty years later, when Aubin-Louis Millin began to publish his *Antiquités nationales*, he found himself obliged to repeat the standard, generally derogatory, phrases about art which was clumsy and respected no known artistic rules.<sup>6</sup> Even at the beginning of the nineteenth century, Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt still felt obliged to justify his choice of subject by stating in the 'Discours préliminaire' to his *Histoire de l'art par les monumens* that whilst Antiquity, the Renaissance and later periods had been admirably researched by art histori-

ans, little scientific literature was available on medieval art and architecture. Thus it was that he felt himself obliged to repair this oversight and to undertake research which he found "off-putting, tiresome, sprinkled with problems, but nonetheless urgent since the monuments are being destroyed daily".<sup>7</sup> The situation was not the same throughout Europe: Millin acknowledged his intellectual debt to the English antiquarians who had, he stated, devoted far more time and trouble to "national antiquities" than had their French counterparts.<sup>8</sup> Several decades later, in the 'Avertissement' to his *Arts au Moyen Âge*, Alexandre du Sommerard (who was scarcely an admirer of Millin) concurred, observing that the English had prepared good and well-illustrated publications on medieval monuments and backing his argument with an impressive bibliography.<sup>9</sup>

5 For an early appreciation of the importance of this double discourse, see Du Sommerard (note 1), vol. 1, p. v: "ce beau Musée des Monumens Français, si pittoresquement classé, si bien décrit par Alexandre Le Noir".

6 See Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales, ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de la France, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*, 5 vols, Paris: Drouhin, 1790, "an VII" [1798], esp. vol. 2, article XIX on Notre-Dame de Mantes.

7 Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, 6 vols, Paris, Strasbourg & Londres: Treuttel & Würtz, 1823 [1810–1823], vol. 1, "Discours préliminaire", p. iii.

8 See Aubin-Louis Millin, *Antiquités nationales, ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de la France, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc., tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*. Prospectus, s. l. [Paris: Vve Hérissant], 1790, p. 3.

9 See Du Sommerard (note 1), vol. 1, p. vi.

Lenoir was, from this point of view, very much a man of his times. A would-be artist himself, Lenoir was anything but a medievalist. His academic training with Gabriel-François Doyen had led him to espouse the ideals of neoclassicism, and this was in turn to affect considerably his appreciation for and his understanding of the history of art. Logically then, the author to whom Lenoir turned when explaining his work and writing his introductory dissertation on the history of art for his catalogues was usually Johann Joachim Winckelmann. A quotation from Winckelmann appears at the very beginning of the preface in many editions of the catalogue, and quotations from him or references to him pervade the text.<sup>10</sup> As Lenoir suggests, much of the inspiration for his organization of his own museum resulted from his reading of Winckelmann's works, since it was the German scholar who had "principally developed, in his *Histoire de l'Art chez les Anciens*, the chronological passages of the arts".<sup>11</sup> Winckelmann's physical presence in the museum was ensured by a bust of him, sculpted for the museum director by Louis-Pierre Desseine; in the catalogue entry accompanying this piece Lenoir speaks of the "sublime man" to whom not only an art historian but also artists should be grateful.<sup>12</sup> In the light of Lenoir's admiration for the German art historian, it is scarcely surprising that one of the earliest versions of a catalogue of the museum – the *Notice historique*, published in 1795 – should present a tripartite history of the arts, where the works are presented in groups – paintings, sculptures, wood sculptures etc. – and subsequently, within these classes, divided into three chronological periods: "antiquities", "medieval monuments" and "monuments since the renaissance of the arts".<sup>13</sup> There is no introductory essay on the history of art in this early catalogue, and most of the entries remain highly factual. Lenoir names the building from which the piece was taken, following this provenance with a brief description of the materials, the iconography and, where possible, the artist's

name and the date of creation. Aesthetic judgments are few and far between, and are almost without exception restricted to the antiquities and the Renaissance or later works. Whereas throughout the sections devoted to the Middle Ages the entries generally correspond to

Amongst the authors he names are Horace Walpole, George Vertue, James Bentham, Roger Dodsworth, William Dugdale, John Britton, Francis Grose and Thomas Hearne.

<sup>10</sup> See Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des Monumens français [...]*, 4th ed., Paris: chez l'auteur, an VI [1798], p. 1, and id., *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au Musée des Monumens français [...]*, 6th ed., Paris: chez l'auteur, an X [1802], p. 1, note 1.

<sup>11</sup> Lenoir 1798 (note 10), p. 243, and id. 1802 (note 10), p. 317. On Lenoir's historical presentation see Stephen Bann, *The Clothing of Clío: a study in the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge: Cambridge University Press 1984, pp. 77–92. On an earlier such scheme for a chronological presentation of monuments relating to French history, see Cecilia Hurley, *Laugier's Plans for Saint-Denis. A Forerunner to Lenoir's Musée des Monuments Français*, in: *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art*, eds Wessel Reinink and Jeroen Stumpel, Amsterdam: Kluwer, 2000, pp. 545–552.

<sup>12</sup> Lenoir 1798 (note 10), p. 243 ("le respect que cet homme sublime m'a inspiré, la reconnaissance que lui doivent les artistes, tout m'a engagé à lui ériger un monument"), and id. 1802 (note 10), p. 317.

<sup>13</sup> Alexandre Lenoir, *Notice succincte des objets de sculpture et architecture réunis au dépôt provisoire national, rue des Petits-Augustins, au ci-devant couvent de la reine Marguerite*, Paris: Desenne, 1793, amounts to little more than a handlist. In Lenoir, *Notice historique des monumens des arts réunis au Dépôt national, rue des Petits Augustins, suivis d'un Traité sur la peinture sur verre*, Paris: Cussac, an IV [1795], the medieval monuments are sometimes referred to as "antiquités du moyen âge". Within this framework, the Middle Ages embrace the period from AD 600 to 1500.

the scheme outlined above, when describing works from other periods Lenoir is prepared to attempt several, albeit rudimentary, commentaries on the artistic and aesthetic qualities of a work of art. Describing four bas-reliefs by Germain Pilon, he states that they are “precious for art”, while the same artist’s monument to René de Birague, chancellor of France and cardinal, bears a bas-relief which is an “anatomical masterpiece” and a statue by Michel Anguier is “full of expression”.<sup>14</sup> Likewise, François Girardon’s group from the mausoleum of Armand Jean du Plessis, cardinal and Duke of Richelieu, which was taken from the Sorbonne, is “perfect sculpture in terms of its execution”. The statue of Charles Maigné by Paolo Ponzio Trebati is “precious for the work in it” and a lectern from the Carthusian monastery in Paris has carvings which are “full of grace and rendered very artistically”.<sup>15</sup>

An introductory essay on the arts in France was added to subsequent editions of the catalogue. This serves to reinforce the impression gained from the first catalogue, since here Lenoir’s prejudices become more and more pronounced. Medieval art and architecture are described as being “all of a style very far removed from the beau, and in a gothic taste which was not only imitated throughout the whole of Italy but also throughout Europe”, and all artistic productions of that period are characterized by their “bad taste”.<sup>16</sup> It was in Italy that the first steps towards better art were taken; Lenoir mentions especially Cimabue, who “was born to restore to painting the splendour of which so many centuries of barbarity and of wars had deprived it”.<sup>17</sup> In France, however, it was not until 1540 that the French school was founded; François I invited Italian artists to work at Fontainebleau and their example inspired French artists to emulate them.<sup>18</sup> Lenoir’s words about medieval art are thus hardly those which would be expected from the pen of a curator who was, only fifty years later, to be praised for his pioneering work when creating a museum of medieval art. His attitude

was never to change significantly and even in the later editions of his catalogue he remained faithful to this view of a period of artistic decadence which would not be reversed until the Renaissance. Yet, despite this clear antipathy towards a significant number of objects displayed in his museum, he managed to develop a number of strategies which he used in order to convince the visitors and the readers of the importance of these artworks, and to allow a new appreciation of medieval art.

One of the main elements of Lenoir’s ‘Middle Ages’ was the decoration of the rooms in which he housed the medieval exhibits, and the effects of what he created would haunt the popular imagination for decades. Thus, despite the Museum’s broad scope, the institution came to be identified almost exclusively with its medieval collections. Lenoir was aware of the impact that the various spaces within the museum could have on the visiting public and on the readers of his catalogue. He was determined to exploit to the maximum not only the objects

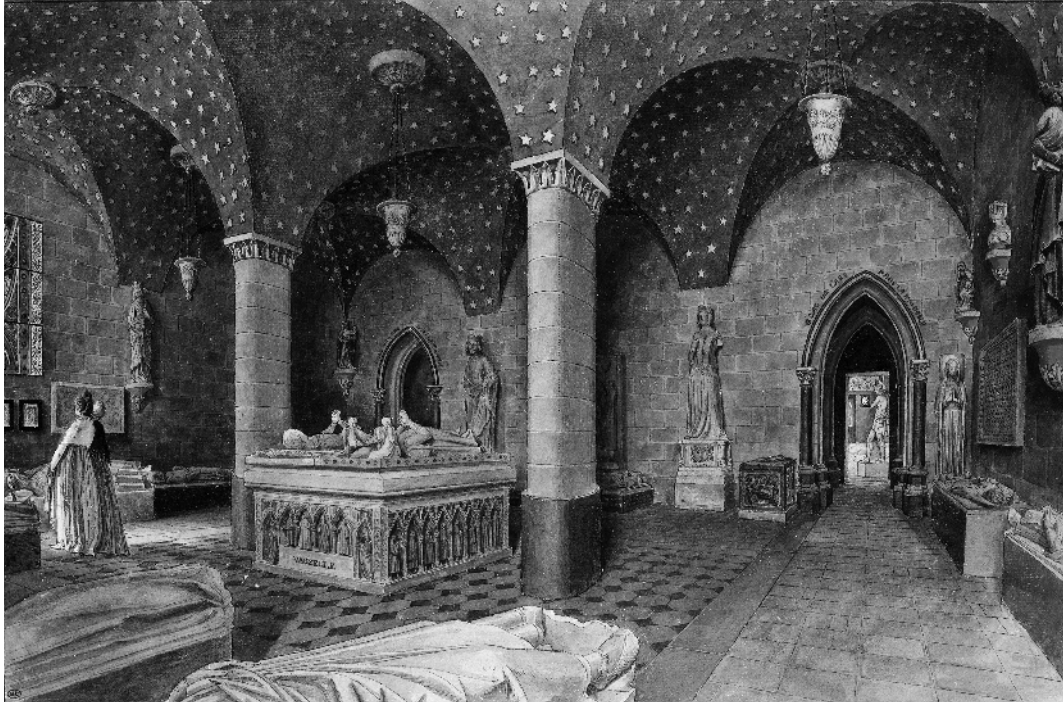
<sup>14</sup> Lenoir 1795 (note 13), no. 35, p. 12; no. 43, p. 14; no. 130, p. 27.

<sup>15</sup> Lenoir 1795 (note 13), no. 179, pp. 33–34; no. 284, p. 70; no. 336, p. 78.

<sup>16</sup> Lenoir 1798 (note 10), p. 32; see *ibid.*, p. 33, and *id.*, *Musée des Monumens français, ou description historique et chronologique des statues, [...] bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres, pour servir à l’histoire de France et à celle de l’art, ornée de gravures et augmentée d’une dissertation sur les costumes de chaque siècle*, 5 vols, Paris: Guilleminet, 1800–1806, vol. 1, p. 34: “Ce mauvais goût se perpétua sous la première et la seconde race des rois de France.”

<sup>17</sup> Lenoir 1798 (note 10), p. 35, and Lenoir 1800 (note 16), vol. 1, p. 37.

<sup>18</sup> See Lenoir 1798 (note 10), p. 12: “Avant que François Ier eût créé les arts en France, notre école était plongée dans la plus affreuse barbarie”; see Lenoir (note 16), vol. 1, pp. 15–16. See also Janet Cox-Rearick, *Imagining the Renaissance. The nineteenth-century cult of François I as patron of art*, in: *Renaissance Quarterly* 50 (1997), pp. 207–250.



1. Jean-Lubin Vauzelle, Musée des monuments français, Paris, Salle du XIII<sup>e</sup> siècle, watercolour, before 1816

that he had rescued from destruction but also the spaces available in the former convent des Petits-Augustins. In the thirteenth-century room, for instance, the colours, the lighting effects, the decoration were all carefully chosen in order to give the visitor the impression of entering a medieval chapel (ill. 1). The room's vaults were painted blue with gold stars, lamps were suspended from foliated bosses and stained-glass windows were inserted. The resulting atmosphere has been immortalized by Jean-Lubin Vauzelle; the image is certainly compelling, and its effect is confirmed by the description of the room given in the various editions of the catalogue. Lenoir opens this section with the words "If one enters the room containing this century's monuments, one sees surbassed vaults with ribs; these vaults are sprinkled with stars on a blue background and are supported by simple pillars decorated in a crude fashion", and he continues with further

details on the decor which he had chosen for this room: "The ogive doors and windows [...] ordered according to the style of architecture as renewed by the Arabs [...]. The low level of lighting here is a further reminder of the period; this was a type of magic used to keep in a perpetually feeble state those souls whom superstitious beliefs had already terrified."<sup>19</sup> The description is striking not only for the powerful impression that it conveys of the room's appearance, but also for the author's inability to conceal his disdain for both the period and its creations – the pillars are decorated "in a crude fashion" and the lighting is suitable for a room devoted to a period during which, as he claims, the population was terrified into a state of submission by the Church. Equally striking is the fact that, as the author advances from one room to the next, his descrip-

<sup>19</sup> Lenoir 1798 (note 10), p. 81, and Lenoir (note 16), vol. 1, pp. 180 et seq.

tions of the rooms' decoration become less and less detailed, ceding place to discussions of the works of art themselves. Thus, for example, the chapter on the seventeenth century opens with the phrase "We are therefore going to describe the seventeenth-century monuments", and the next chapter, on the eighteenth century, is likewise introduced only by a description of the state of arts in France during the century, with scarcely any mention of the decoration of the room in which these objects are to be seen. Lenoir himself was aware of this disparity, and was at pains to explain to his readers the reason for which he felt it so necessary to concentrate on the decoration of the thirteenth-century room: "Wanting to offer those with an interest in the arts and their history a vision of a century so far-removed from our own, I tried to take account of all those details that paint in the truest colours."<sup>20</sup> A vivid and highly evocative description of the atmosphere in the room therefore seemed necessary in order all the better to transport visitors and readers back to a century so foreign to them and their neoclassical taste.

However, the decoration of the rooms and their description in the catalogue constitute only one of the strategies adopted by Lenoir in his attempt to find a suitable way to present medieval objects. He was still confronted with the problem of how best to present the individual pieces which he had managed to gather together, and to find a way of convincing his audience of both their significance and their appeal.

Lenoir's work in the museum was being carried out against a turbulent background. The sudden transformation of France from a country living under an absolutist monarchy to a republic entailed a very abrupt change in the artistic landscape. Works of art were seized from émigrés, the Church was relieved of the treasures collected so carefully over the centuries, and the state suddenly found itself in possession of large numbers of works to be sold off or kept for the nation. Museums were cre-

ated, and display and conservation problems needed to be addressed with considerable urgency. The Musée des Monuments français was, in the new Parisian landscape defined by Pierre Bénézech in 1795, accorded a rather dubious honour, namely that of preserving the pieces generally considered to be less prestigious. The Louvre had the pick of the pieces, which meant that many paintings and antiques were transported there. Versailles was to house the French school, including French mythological sculpture.<sup>21</sup> Many of the pieces that Lenoir had saved and stored in his depot – antiquities, paintings and important sculptures, all enumerated in the first *Notice* – were therefore moved to other museums. Whereupon, Lenoir's challenge was that of choosing the best way to exhibit and present what was left, namely national sculpture and commemorative monuments. These were, however, the works that were deemed insufficiently important, famous, beautiful or noteworthy to be exhibited in the government's key revolutionary museums. Lenoir's task was a particularly difficult one, even six years after the outbreak of the Revolution. A common rallying cry amongst the revolutionaries was that of the need to overthrow and even to erase entirely France's feudal past. New forms of government and new laws represented a first step towards this aim, but there were still some who felt that the only means of liberating their country from the memories of its past lay in the destruction of all reminders of it and of the former ruling classes.<sup>22</sup> Coats of arms were to

20 Lenoir 1798 (note 10), p. 82, and Lenoir (note 16), vol. 1, p. 181.

21 See Dominique Pulot, *Musée, nation, patrimoine 1789–1815*, Paris: Gallimard, 1997, pp. 241 et seqq., and Andrew McLellan, *Inventing the Louvre: art, politics and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Berkeley: University of California Press, 1994, p. 169.

22 See Édouard Pommier, *L'art de la liberté: doctrines et débats de la Révolution française*, Paris: Gallimard, 1991.

be removed, portraits were to be destroyed, tombs desecrated and broken up.<sup>23</sup> In effect, almost all of the pieces that Lenoir had in his museum – national and commemorative sculptures – were none other than the very symbols of this past which the most ardent revolutionaries had wished to eradicate. Lenoir’s bravery in saving some pieces is now legendary, but it certainly exemplifies the problems that he was subsequently to face when planning how to present these pieces in his museum. After all, as the *Encyclopédie* had stated, a monument was usually connected with royalty, the nobility, the great families: “every architectural or sculptural object created to commemorate illustrious men or great events”.<sup>24</sup> This ran contrary to the ideals of a country where ‘liberté’, ‘égalité’ and ‘fraternité’ were the new watchwords.

The idea of ‘neutralizing’ these objects, of detaching them not only physically but also intellectually and emotionally from their earlier contexts, was of primordial importance. And this is what Lenoir did at first. For, as he states very clearly in the *Notice* of 1796, “whenever possible, I have taken care to gather together in the depot which is under my supervision, everything which illustrates early costumes [...]. I hope that this collection will later be interesting for artists who wish to depict costumes that are not easy to find [...]. These monuments should be considered merely as a collection of models dressed in the costumes worn at the time when they were created.”<sup>25</sup>

A collection of costumes, or at least of representations of costumes, was thus how Lenoir first decided to present his museum. In essence, therefore, the figures wearing the costumes could now be regarded as little more than tailors’ dummies, modelling various costumes of the past. Their actual identity, their role in history could thus be effaced.

Over the years, however, this vision of the Musée des Monuments français as a museum of historical costume was considerably modified. The history of dress in France did remain

important to Lenoir, and was always included in some form in the successive editions of his catalogue, sometimes in the form of a dissertation, sometimes as short excerpts from this dissertation appended to the different catalogue entries. But the idea of a museum whose principal ambition was that of illustrating the history of costume in France gradually receded, to be replaced by one which is more familiar, namely that of being a museum of French art and history. As Lenoir explained in the preface to his catalogue, the Ministry for Internal Affairs encouraged him to use the objects in his depot in order to create a “Musée des Monuments français, to be understood as relating to the history of France and the history of art in France”.<sup>26</sup>

Hence the curator needed to devise suitable historical and art-historical discourses for his new museum. Whilst the prejudices to be found in his art-historical discourse are clear to be seen and have already been discussed, the general assumption is that the historical discourse remained fairly factual and neutral. Surely, during these years, even after the first fury of the revolutionary crowds had abated, a curator – especially one as skilful at keeping himself out of trouble as was Lenoir – would avoid any inflammatory historical discourse. In short, the historical figures would still be ‘neutralized’. In fact, the opposite proves to be true, as can be seen from a close reading of the catalogues. The scriptural discourse is in fact

23 See Gilbert Romme, *Rapport [...] sur les abus qui se commettent dans l'exécution du décret [...] relatif aux emblèmes de la féodalité et de la royauté* [1793], in: Bernard Deloche and Jean-Michel Leniaud, *La culture des sans-culottes: le premier dossier du patrimoine 1789–1798*, Paris: Éditions de Paris, & Montpellier: Presses du Languedoc, 1989, pp. 92–99.

24 *Encyclopédie, ou, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 38 vols, Paris: Briasson, & Neuchâtel: Faulche & compagnie, 1751–1765, vol. 10, p. 697.

25 Lenoir 1795 (note 13), p. x.

26 Lenoir 1798 (note 10), pp. 3 et seq.

very important for a better understanding of the Musée des Monuments français and of the impression that it made on visitors. Not just because, once the museum was destroyed, this was all that remained, but also because a close reading of the catalogues allows us better to appreciate exactly how Lenoir chose to display the various pieces which he had, and the way in which he guided the reader both physically and emotionally around the museum. His awareness of the importance of the written word as either a complement to or a substitute for a visit of the museum and its collections becomes evident from the impressive number of editions of the catalogue published throughout the museum's history. Whilst these do present many analogies, particularly since Lenoir mastered the art of reusing his earlier texts in slightly different forms or in different parts of the catalogue, there are nonetheless some important modifications that can be observed. Shifting political allegiances, differing attitudes towards the Church and religion and revised opinions with regard to the history of art all find their echo in the series of catalogues that Lenoir penned. Likewise, there is also a formal development which can be observed from the first catalogues, the *Notices*, which generally correspond to an inventory, through the series of 'expository catalogues' including a succinct commentary on all the works, to the lengthy, six-volume work on the museum, which constitutes Lenoir's 'opus magnum' on the Musée's collections.<sup>27</sup>

The majority of the catalogues issued by Lenoir were in one volume, and fall into the second group, namely the 'expository' catalogue. The author's desire to exploit to the utmost the catalogue's character as a guide to his museum is very clear on many occasions throughout the text as, for example, in his explanation of the utility of the introductory gallery: "It struck me that an introductory gallery was essential as a starting-point for anyone visiting this museum. This room will contain monuments from every century, placed in chrono-

logical order [...]. In this room, we should examine the monuments relating to our history, and go back through the centuries to the earliest period of the monarchy."<sup>28</sup> Here, the author is an easily discernible presence, standing by the visitor, leading him through the museum, and indicating the pieces on show. This is a feature which marks all of the text, and indeed all the catalogue's successive editions. Deictic expressions abound – "this altar", "the tomb placed next to it", "close by" – as the visitor is escorted from one sculpture to the next. Lenoir, through his catalogue text, is here functioning as a true cicerone in his own museum. But the author's role does not end there. For the reader or visitor is guided not only physically but also emotionally; by means of the text, Lenoir attempts to shape his reaction to many of the pieces on display. And when aesthetic commentaries are not so readily forthcoming – for example in the sections devoted to the medieval objects – Lenoir does not hesitate to replace them with remarks on the morality of the person represented in a sculpture or on a tomb. For Lenoir enlivened his text not just with historical and biographical anecdotes but also with value judgements on the figures represented in the sculptures, a strategy diametrically opposed to the 'neutrality' which we have always imagined to have governed his discourse on the historical figures whose depictions were in the Musée des Monuments français. A passage taken from the introduction to the catalogue is striking in this respect: "Clovis's tomb is placed next to these monuments – the remains of an ancient temple – and shows the king lying down. We can still see on his face his audaciousness and his scheming nature; he changed religion to win allegiances.

27 In this section I am indebted to Giles Waterfield, *The origins of the early picture gallery catalogue in Europe, and its manifestation in Victorian Britain*, in: *Art in Museums*, ed. Susan M. Pearce, London: Athlone Press, 1995, pp. 42–73, esp. pp. 44 et seqq.

28 Lenoir 1802 (note 10), p. 8.

The list of Fredegund's crimes seems to be engraved in indelible letters on her tomb; time has not worn them away, and her veiled face is a device employed by the sculptor. The philosophical and tender Heloise, whose bust reveals her soul in its entirety, smiles and sighs even now for her lover. Abelard's coldness chills the spectator. Deseine, you depicted love on Heloise's lips. The tomb of envious Adam, abbot of Saint-Denis, is just next to the tomb of his victim the abbot of Saint-Gildas; Adam's successor, Suger, appears to pour a consolatory balm onto the evils which the fanatical abbot of Clairvaux heaped upon the wise Abelard."<sup>29</sup>

These are emotive and scarcely equivocal descriptions of important historical figures, and this is not the only case of such provocative vocabulary in the catalogue. For over the following pages, Lenoir presents the "criminal Birague", his colleagues, the Gondi, said to be "contemptible courtesans"; and the Medici who add to this "procession of assassins"; whilst nearby the bust of Montaigne "assuages the bitter memories which these images evoke".<sup>30</sup> In effect, Lenoir is here creating a historical show before the very eyes of the visitor or reader. The heroes and villains are clearly distinguished from each other, their virtues or vices neatly summed up in Lenoir's emotive commentary. Nor is this merely a rhetorical style developed solely for the preface but then abandoned once he began to write the catalogue entries, which should – or at least so one imagines – be more objective in their discussions. Here too, to take the example of Fredegund, Lenoir does not hesitate to inform the reader of the depravity of this woman, the queen consort of the Merovingian Frankish king Chilperic I. The tomb is described very succinctly: "Fredegund's tomb, made in mosaic. Clotaire II erected this monument to his mother in the year 600." Lenoir thereupon offers a short explanation on the technique employed to create the tomb, before launching into another highly coloured passage on Frede-

gund. Here she is over the space of a few lines described successively as "a monster", "a cruel woman" married to Chilperic whose assassination she apparently plotted.<sup>31</sup> Likewise, the section on Heloise and Abelard is replete with a delicate sensitiveness prefigured in the earlier passage in the preface. For, as Lenoir says at the beginning of this section, "the very act of naming Heloise and Abelard is enough to focus the attention of all sensitive hearts". The emphasis is on the sufferings of these "unfortunate lovers", who, "buried in their tomb, love one another for ever". And close to them is to be found the next monument described, that of Adam to whom, of course, Lenoir cannot resist adding the epithet "Abelard's tyrant".<sup>32</sup>

What must have been the effect of walking through these rooms with their evocative decoration, catalogue in hand, reading Lenoir's comments concerning the people shown in his museum? Fortunately, some accounts of visits to the museum provide an answer to this question. For example, in his *Erinnerungen aus Paris*, August von Kotzebue devoted several pages to his visit to the Musée des Monuments français. Declaring that his judgement of works of art was to a large extent based on what he felt when he saw them, he actually presents himself as an ideal visitor to Lenoir's exhibition display.<sup>33</sup> The description that he has left certainly confirms this impression. His reactions to the different monuments he had seen are indeed revealing when read in the light of Lenoir's catalogue. Kotzebue is "struck with terror" when he stands next to Fredegund's tomb, and "feels a strong pang of anguish" on seeing, in the next room, the tomb

<sup>29</sup> Lenoir 1802 (note 10), p. 8.

<sup>30</sup> Lenoir 1802 (note 10), p. 10.

<sup>31</sup> Lenoir 1802 (note 10), p. 109.

<sup>32</sup> Lenoir 1802 (note 10), p. 112, pp. 112–113, p. 115.

<sup>33</sup> August von Kotzebue, *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, 2 vols, Berlin: Frölich, 1804, vol. 1, pp. 180 et seqq., for his account on the museum, and vol. 1, p. 207, for his praise of sentiment.

of Abelard and Heloise.<sup>34</sup> He does at times allow his own reactions to prevail since, whilst Lenoir had emphasized the romantic story of the doomed lovers, the tender nature of Heloise, and the fact that “Abelard’s coldness chills the spectator”, Kotzebue quibbles with this opinion and instead opts for the exact opposite as a reaction.<sup>35</sup> For, as he says, “Abelard! Heloise! I place my hand on the stone which covers you: a cold and sensitive stone, should I say? But I draw my hand away rapidly, for this stone burns me.” This proves to be a rare case, nonetheless, since he follows this by saying that any lovers who visit Paris should visit this tomb and renew their vows in front of it, and then, on turning away, should “cast a scornful glance towards the tomb of Adam, Abelard’s bitter enemy”. A similar feeling of repugnance when faced with other morally reprehensible historical figures is surely the reason for which he does not wish to linger in front of the tomb of Birague, the cruel ally of Catherine de’ Medici, even though he admits to being intrigued by the representation of Valentine Balbiani, Birague’s wife, reading a book and stroking her dog, the very image of tranquillity and insouciance.<sup>36</sup> The effect of this image is, in his opinion, heightened by the fact that just beneath it is a bas-relief showing Birague’s wife on her death-bed. Kotzebue’s reactions and emotions are neatly distilled into one phrase which he adds at the end of his account of the museum’s rooms, just before he begins his account of his visit of the museum’s garden: “A sensitive man who visits these monuments, erected to commemorate great men and famous women, experiences a sentiment of veneration and respect.”<sup>37</sup> In Kotzebue’s view, it is not the artistic qualities of these works that impress the visitor, but rather their historical status as memorials to people who, by their actions, by their lives, by their virtues or their vices shaped the history of France. In fact, he admits that the works of art in the museum are by no means comparable in artistic terms with the great masterpieces to be found in the

Musée Napoléon. But, as he says, the Musée des Monuments français gives him the feeling that he has come to know personally the figures represented therein. As he says, he had never “felt so much emotion as when I found myself in the midst of the tombs of and the monuments to these great men”, for the very simple reason that the Musée des Monuments français allows him to “get to know them personally, and see if there are any traces of their genius in their features”.<sup>38</sup>

Kotzebue was not alone in recording such reactions to the Musée des Monuments français. Travelling journalist Francis Blagdon also published his impressions, gleaned during a visit to the French capital in the years 1801 and 1802. Once again the author records his impressions of certain historical figures, commenting on the “learned and tender Heloise” who is “sighing for the object of her glowing affection”, the “unfortunate Abelard, coldly reclined”.<sup>39</sup> Birague and the Gondi are dismissed as being “atrocious wretches” who collaborated with Catherine de’ Medici in plotting an “infamous massacre”, while Charles IX, “no less criminal, here exhibits on his features the stings of a guilty conscience”.<sup>40</sup> Blagdon, like Kotzebue, is aware of the fact that the Museum central des arts (soon to be renamed the Musée Napoléon) could lay claim to a more important collection in terms of the number

34 Kotzebue (note 33), vol. 1, p. 186 (Fredegund) and p. 186 (Abelard and Heloise).

35 See Lenoir 1802 (note 10), p. 9.

36 Kotzebue (note 33), vol. 1, pp. 187 et seq. (Abelard and Heloise), p. 188 (Adam), and p. 195 (Birague’s wife).

37 Kotzebue (note 33), vol. 1, p. 205.

38 Kotzebue (note 33), vol. 1, p. 206.

39 Francis William Blagdon, *Paris as it was and as it is, or a Sketch of the French capital illustrative of the effects of the Revolution [...] written by an English traveller during the years 1801–2 to a friend in London*, 2 vols, London: C. A. Baldwin, 1803, vol. 1, pp. 284 et seq.

40 Blagdon (note 39), p. 280.

of masterpieces that it houses. Yet, for both Blagdon and Kotzebue, the Musée des Monuments français offers a spectacle which can enthral both the art historian and the historian. For, as Blagdon concludes, "What a picture for the moralist is this assemblage of persons, celebrated either for their errors, crimes, talents, or virtues!"<sup>41</sup>

The reactions of authors such as Kotzebue, Blagdon and many others suggest that Lenoir's carefully planned use of both visual and verbal discourses certainly had the desired effect. And these reactions do go some way towards explaining the question, asked at the beginning of this contribution, namely how it is that an author such as Labarte could have stated that the Musée des Monuments français was devoted only to medieval works of art. In many ways the lowly status of medieval art and architecture at the end of the eighteenth century proved to be a blessing in disguise. Like many of his contemporaries, Lenoir was less than entirely convinced of the artistic quality or aesthetic value of such pieces. And yet he could not afford to dispose of them without considerably diminishing his collections and, at the same time, irritating the revolutionary government which had clearly defined the place his institution was supposed to take within the Parisian museum landscape of the time. He thus needed to develop a display strategy that would allow him to exhibit these pieces as advantageously as possible. Rather than attempting to combat the prejudices of his contemporaries, he actually chose to play up to them. The 'dark' centuries, during which fear and superstition struck the hearts of the population, were recreated in a room whose decoration and lighting effects were chosen to inspire these very feelings in the visitors' minds. And rather than attempting to find words to praise the artistry of the works on display, pieces which he himself felt to be "in bad taste", Lenoir decided to direct the visitor's attention to historical and biographical facts. He thus presented an unexpurgated history of France, one

which identified and clearly distinguished the heroes and the villains of the national past. Instead of trying to correct the received view of medieval France, which was not only faulty but also partial and biased, Lenoir decided to turn this tradition to his advantage. He emphasized the very characteristics that were felt to render the Middle Ages and its creations both inartistic and unappealing. In so doing, he captured the imagination of his visiting and reading public, creating a 'Middle Ages' which would come to be seen as being synonymous with the museum itself.

41 Blagdon (note 39), p. 274.

Markus Thome

### **Baukunst im Museum**

Mittelalterliche Architekturteile als Anlass für historisierende Ausstellungsräume

Mittelalterliche Architekturteile wie Kapitelle, Konsolen, Tympana oder Gewölbeschlusssteine ohne figürlichen Dekor, Basen, Säulenschäfte und Maßwerkelemente gehören im musealen Kontext zu den eher wenig beachteten Stücken. Das ist noch vorsichtig formuliert. Wie Frank Matthias Kammel feststellte, »scheint uns heute wohl kaum etwas so suspekt und fremd wie die museale Präsentation von Architektur«.<sup>1</sup> Dies gilt zumindest dann, wenn es sich bei den ausgestellten Objekten nicht um Modelle, bildliche Darstellungen oder Pläne, die eventuell sogar aus der Hand des Architekten stammen, sondern um größere oder kleinere Teile originaler Bausubstanz handelt. Lässt sich der ursprüngliche architektonische Zusammenhang anhand einzelner Fragmente kaum jemals unmittelbar erschließen, so vermögen solche Torsi hauptsächlich einen Eindruck von der formalen Gestaltung sich meist vielfach wiederholender Grundelemente, der Bauornamentik und dem handwerklichen Können der Bildhauer oder Steinmetzen zu vermitteln. Mit einer Wertschätzung als genuines Kunstwerk ist nur im Einzelfall, bei besonders qualitativvoller Bearbeitung zu rechnen. Umso mehr stellt sich die Frage, mit welchen Intentionen mittelalterliche Architekturfragmente in die Sammlungen gelangten und inwiefern diese zu unterschiedlichen Modi einer musealen Präsentation geführt haben. Die Kunstwissenschaft hat sich bislang kaum mit dem Thema befasst. Ins Blickfeld gerieten neben dem Cloisters-Museum in New York lediglich einzelne Ereignisse der Institutionengeschichte, so etwa der in spektakulärer Weise gescheiterte Versuch Wilhelm von Bodes, den Kreuzgang des Neumünsters in Würzburg für das Deutsche Museum in Berlin zu erwerben.<sup>2</sup>

Betrafen die ersten Ansätze einer musealen Präsentation von Architektur im 18. Jahr-

hundert vor allem antike Bauten, die im Kontext fürstlicher Museen oder Studiensammlungen in Form von Modellen und Abbildungen zur Schau gestellt wurden, so gewann das Mittelalter vor dem Hintergrund einer voranschreitenden, durch Revolutionswirren und Funktionsverlust infolge der Säkularisierung forcierten Zerstörung von Gebäuden mehr und mehr an Interesse.<sup>3</sup> Zumeist bildete der Wunsch nach einer zumindest teilweisen Erhaltung den Ausgangspunkt für die Musealisierung mittelalterlicher Architektur in Form einer Übertragung originaler Bauteile in die Sammlungen. Besondere Bedeutung erlangte dieses Vorgehen für die kulturhistorischen Museen des 19. Jahrhunderts mit ihrem Anspruch einer möglichst umfassenden Darstellung der künstlerischen Leistungen einzelner Epochen. Sie stehen deshalb im Mittelpunkt

1 Frank Matthias Kammel, Sakralarchitektur.

Gehäuse und Zeichen, in: *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2007, S. 253.

2 Zu The Cloisters siehe u. a. Daniel Kletke, *Der Kreuzgang aus St.-Guilhem-le-Désert in The Cloisters in New York*, Berlin: Dr. Köster, 1994, und William D. Wixom, Traditions et innovations au musée des Cloîtres, in: *Sculptures hors contexte*, hrsg. von Jean-René Gaborit, Paris: La documentation française, 1996, S. 93–110. Der Berliner Fall kommt unten noch einmal kurz zur Sprache.

3 Vgl. Werner Szambien, *Le musée d'architecture*, Paris: Picard, 1988; Franz Bischoff, »... das verkleinert opus recht vor Augen gestellt«. Zur Geschichte und Bedeutung des Architekturmodells von der Frühzeit bis zur Gegenwart, in: *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur. Die Aschaffener Korkmodelle*, bearb. von Werner Helmberger u. a., Landshut: Arcos, 1993, S. 33–48.

der folgenden Überlegungen, in deren Verlauf jedoch auch auf Alternativen, wie sie von Museen hier und da erprobt werden, Rücksicht zu nehmen sein wird.

Die Vorstellung, man könne Baukunst mithilfe von Architekturfragmenten im Museum präsentieren, stellte der Bildhauer Louis-Pierre Deseine in seinem 1803 verfassten Traktat *L'Opinion sur les musées* bereits infrage, als es im Pariser Musée des monuments français eben zu einem ersten derartigen Versuch gekommen war: »Wie soll man sich vorstellen, dass die Architekturfragmente, die auf den allgemeinen Zusammenhang der Gebäude, denen sie entnommen wurden, keinen Hinweis mehr geben, für eine umfassende, die Jahrhunderte überspannende Geschichte der Baukunst dienlich sein können?«<sup>4</sup> Im Vordergrund steht für ihn das Monument als strukturelle Einheit, das nicht durch einzelne Bestandteile repräsentiert werden kann. Nicht die in Museen zusammengestellten Bauelemente, sondern vor allem die in Bibliotheken verwahrten Grundrisse und Ansichten sind nach Ansicht von Deseine deshalb geeignet, die künstlerischen Qualitäten von Bauwerken zu verdeutlichen. Ungeachtet solcher Einwände gelangten bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein einzelne Bauteile in die Sammlungsräume und dienten dort einer Zurschaustellung mittelalterlicher Architektur. Erstrebenswert erschien allerdings in den meisten Fällen nicht die Aneinanderreihung von Einzelteilen im Sinne einer Formensammlung. Im Vordergrund standen vielmehr Versuche einer Nachbildung von Raumensembles unter Einbeziehung der zusammengetragenen Fragmente. Man könnte darin eine Antwort auf Deseine erkennen, aber dieses Vorgehen erfüllte nur scheinbar seine Forderungen, denn an die Stelle der komplexen Monumente traten als typisch eingestufte Struktureinheiten. Die historischen Bauteile, die es zu bewahren und zu zeigen galt, garieten dabei als konstituierende Elemente der Museumsarchitektur in den Dienst einer Kontextualisierung anderer Kunstwerke und der

Legitimation der inszenierten Bilder. Es wird zu fragen sein, was dies für den Anspruch einer gleichberechtigten musealen Ausstellung von Architektur als »Baukunst«, also als eine an sich bedeutsame und gleichberechtigte künstlerische Gattung bedeutet.

Lenoirs Musée des monuments français  
und die Tradition einer Wiederverwendung  
historischer Bauteile

Als Ausstellungsstücke im modernen Sinn wurden Elemente mittelalterlicher Architektur erstmals in Alexandre Lenoirs Musée des monuments français einbezogen. Das 1792 zunächst als Depot für die von der Zerstörung bedrohten Kunstgegenstände vorgesehene ehemalige Kloster der Petits-Augustins in Paris erhielt 1795 offiziell den Status eines Museums. Lenoir hatte jedoch schon zuvor damit begonnen, für den Transport zerlegte Objekte, zum Beispiel einige aus Kirchen herangeschaffte Grabmäler, wieder zusammenzusetzen.<sup>5</sup> Ein Besucher berichtet 1793 außerdem von Säulenschäften mit zugehörigen Basen und Kapitellen, die mithilfe von Eisendübeln in der Wand befestigt worden waren.<sup>6</sup> Architekturfragmente übernahmen in der Tat eine wichtige Funktion in Lenoirs Ausstellungskonzept. Bekanntlich verfolgte er vor allem die Zusammenstellung stilistisch geschlossener Ensembles in jeweils einem Jahrhundert der Kunstgeschichte gewidmeten Sälen. Dort waren die Architekturteile nicht isoliert ausgestellt, sondern, gewissermaßen zur illustrati-

4 Louis-Pierre Deseine, *L'Opinion sur les musées* [1803], zit. nach Werner Szambien, *Les musées tueront-ils l'art? À propos de quelques animations de Deseine*, in: *Les Collections. Fables et programmes*, hrsg. von Jacques Guillerme, Seyssel: Champ Vallon, 1993, S. 335–340, S. 337.

5 Vgl. Christopher M. Greene, *Alexandre Lenoir and the Musée des monuments français during the French Revolution*, in: *French Historical Studies* 12 (1981), S. 200–222, S. 209 ff.

6 Vgl. Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine 1789–1815*, Paris: Gallimard, 1997, S. 289.

ven Vervollständigung oder Homogenisierung eines Stilraums, in einen neuen architektonischen Kontext integriert. Lenoir berichtet, er habe den Saal des 13. Jahrhunderts »mit den Bruchstücken eines von böswilligen Leuten zerstörten Bauwerks eben jener Zeit« ausgestattet. Im Saal des 14. Jahrhunderts rahmten an den Wänden angebrachte Blendarkaturen aus Saint-Denis die unter den Dreipassbögen aufgestellten Grabfiguren (Abb. 1).<sup>7</sup> Vor allem für diese Erzeugung eines möglichst geschlossenen Gesamteindrucks der Räume ist Lenoirs Ausstellungskonzept berühmt.

Obwohl die architektonischen Elemente nicht im Mittelpunkt der eigentlichen Präsentation standen, galten sie Lenoir jedoch keineswegs allein als schmückendes Beiwerk und Kulisse. Mit der Übertragung und Integration von Bauelementen in das Museum verband sich vielmehr das Ziel einer Darstellung wichtiger Epochen der Baukunst im Dienst einer nationalen Kunstgeschichte. Fassadenteile und Portale der Schlösser von Anet und Gailon zierten die Außenwände der dem Museumskomplex vorgelagerten Höfe.<sup>8</sup> Ergänzend war geplant, einen weiteren Hof mit Architekturteilen des 13. Jahrhunderts auszustatten sowie den Kreuzgang des Pariser Zölestinerklosters abzutragen und als Erweiterung des Museums wieder aufzubauen.<sup>9</sup> Die museale Darstellung einer Geschichte der Architektur hätte dann wie die der Skulptur den Besuchern einen mehr oder minder vollständigen Gang durch die Epochen vor Augen geführt. Schon der Name des Museums legt nahe, dass es Lenoir, so sehr er sich vor allem um Bildwerke bemühte, durchaus um eine solche gattungsübergreifende Vervollständigung seiner »monumentalen Kunstgeschichte zu tun war. Um die Illustration der »fünf bekannten Epochen der französischen Baukunst« anhand charakteristischer Beispiele zu vervollständigen, beabsichtigte Lenoir nicht nur die Einrichtung eines dem 11. Jahrhundert gewidmeten Saals, sondern sogar die Überführung des erhaltenen Gewölbes aus dem Südquerhausturm der

Abteikirche von Cluny ins Museum und seinen Wiederaufbau in dessen Garten, berühmt geworden als sogenanntes Elysium.<sup>10</sup> Mit Rücksicht auf die Gestaltungsprinzipien Lenoirs lässt sich vermuten, dass das Klostergewölbe dort vermutlich nicht isoliert, sondern in Kombination mit anderen Objekten errichtet worden wäre, möglicherweise als überdimensionaler Baldachin für eines der zahlreichen Grabdenkmäler.

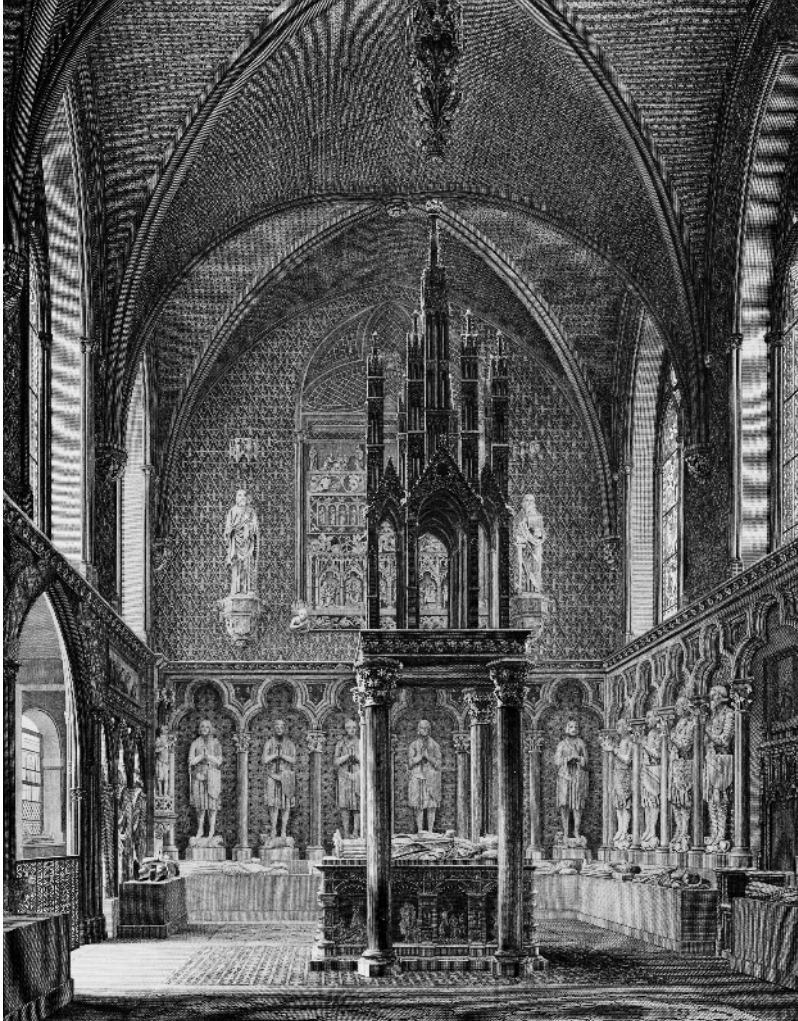
Die tatsächlich in die Ausstellungskonzeption einbezogenen Bauteile wurden sämtlich entsprechend ihrer ursprünglichen Funktion als Gliederungs- oder Dekorationselemente präsentiert, bildeten Bestandteile von Lenoirs fiktiven Monumenten oder ergänzten und bereicherten die museal genutzten Räume. Baukunst wurde in Form von Rauminszenierungen

7 Vgl. Alexandre Lenoir, *Musée des monumens français, ou description historique et chronologique des Statues en marbre et en bronze, Bas-reliefs et Tombeaux des Hommes et des Femmes célèbres, pour servir à l'Histoire de France et à celle de l'art*, 8 Bde., Paris: Guilleminet, 1801–1821, Bd. 1, S. 180, und Dominique Poulot, *Le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir*, in: *Le Musée de sculpture comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*, hrsg. von Caecilia Pieri, Paris: Éditions du patrimoine, 2001, S. 36–43, S. 39.

8 Vgl. Greene (Anm. 5), S. 213 f. Nach Auflösung des Museums fanden die Architekturteile der beiden Schlösser an den Ehrenhoffassaden der zwischen 1832 und 1840 von Félix-Jacques Duban errichteten École des Beaux-Arts erneut Verwendung. Siehe Szambien (Anm. 3), S. 80 f.

9 Vgl. Greene (Anm. 5), S. 218; Poulot (Anm. 6), S. 297; Roland Recht, *L'Élysée d'Alexandre Lenoir. Nature, art et histoire*, in: *Revue Germanique Internationale* 7 (1997), S. 47–57, S. 48.

10 Poulot (Anm. 6), S. 299; zum Jardin Elysée siehe Ulrich Rehm, *Ein Schlafplatz der Geschichte. Alexandre Lenoirs »Jardin Elysée«*, in: *Der bürgerliche Tod. Städtische Bestattungskultur von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. von Claudia Denk und John Ziesemer, Regensburg: Schnell & Steiner, 2007, S. 122–131.

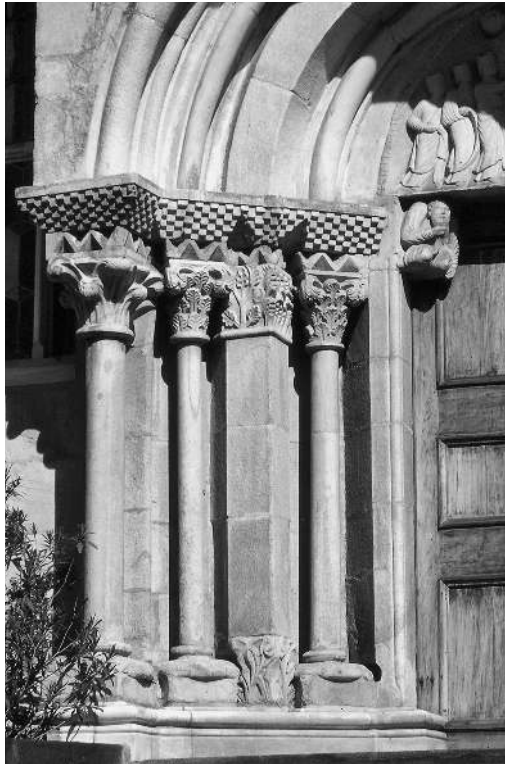


1. Jean-Baptiste Réville und Joseph Lavallée, Musée des monuments français, Salle du XIV<sup>e</sup> siècle, Kupferstich nach einem Entwurf von Jean-Lubin Vauzelle, 1816

gen vor Augen geführt, die unter Einbezug originaler Bauteile stilistisch einheitliche Interieurs nachempfinden. Auf diese Weise gewann der durch historische Bauteile ergänzte Klosterkomplex über seine Funktion als Museumsgebäude hinaus in einzelnen Abschnitten den Charakter eines begehbaren Ausstellungsgegenstands. Ein gegenläufiger Prozess ist für die Architekturfragmente selbst zu konstatieren. Sie erscheinen zwar in den Inventaren einzeln oder in Gruppen aufgelistet, waren jedoch

in den Sälen des Museums kaum mehr als Ausstellungsstücke wahrnehmbar. Eine dafür notwendige Installation, die Gegensätze zwischen einzelnen Stücken bewusst vorführt, oder gar eine isolierte Aufstellung von Kapitell- oder Gesimsfragmenten hätte offensichtlich dem Wunsch nach möglichst geschlossenen Sinn-einheiten widersprochen.

In Anbetracht des zur Verfügung stehenden Materials, dessen Zusammenführung nur die Wirren der Revolution ermöglichten, lag es für



2. St. Paul im Lavanttal,  
Benediktinerabteikirche, Südportal

Lenoir nahe, sich gegen die damals übliche, zwischen 1790 und 1794 auch im Zusammenhang mit der Einrichtung eines Département d'architecture im Louvre diskutierte Ausstellung von Architektur mithilfe von Modellen zu entscheiden.<sup>11</sup> Stattdessen folgte seine Konzeption dem bereits in Antike und Mittelalter praktizierten Vorgehen, als wertvoll und schön erachtete Bestandteile älterer Bauten durch Wiederverwendung zu bewahren. In aller Regel ging die Präsentation von Spolien, selbst wo sie bewusst als Erinnerungsträger und symbolisches Zeichen zum Einsatz kamen, mit der Einbeziehung in einen neuen architektonischen Kontext einher.<sup>12</sup> Wie in Lenoirs Museum führte die Bewahrung durch Wiederverwendung, verbunden mit dem Wunsch nach einer einheitlichen Gesamterscheinung, vielfach zur graduellen Überlagerung der Idee ei-

ner Zurschaustellung. Das gilt beispielsweise für den Umgang mit funktionslos gewordenen Elementen mittelalterlicher Chorschrankenanlagen im 16. und 17. Jahrhundert. Im Fall der Benediktinerabteikirche St. Paul im Lavanttal hatte der päpstliche Visitator nicht nur die Niederlegung des Lettners angeordnet, sondern dem Abt gleichzeitig zur Erhaltung von Skulpturen und Säulen geraten.<sup>13</sup> Infolgedessen nutzte man diese zur Errichtung eines neuen, repräsentativen Zugangs an der Südseite der Kirche in Form eines dem romanischen Baubestand angeglichenen Rundbogenportals (Abb. 2). Wie die Inschrift im Giebfeld verkündet, sollte damit die Dankbarkeit gegenüber den Gründern des Klosters zum Ausdruck gebracht werden: »FVNDATORIB[VS] GRAT[VS] HIERONYM[VS] ABBAS AN[NO] 1618 POSVIT«. <sup>14</sup> Für die integrierten mittelalterlichen Objekte ergab sich ein zwischen Bauschmuck und Erinnerungsträger changierender Status. In anderen Fällen, etwa den nachträglich im Brunnenhaus der Zisterzienserab-

<sup>11</sup> Szambien (Anm. 3), S. 31 ff.

<sup>12</sup> Siehe Hans-Rudolf Meier, Vom Siegeszeichen zum Lüftungsschacht. Spolien als Erinnerungsträger in der Architektur, in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, hrsg. von Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben, Zürich: vdf, 2000, S. 87–98; Dale Kinney, *The Concept of Spolia*, in: *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, hrsg. von Conrad Rudolph, Oxford: Blackwell, 2006, S. 233–252; Günther Binding, *Antike Säulen als Spolien in früh- und hochmittelalterlichen Kirchen und Pfalzen – Materialspolie oder Bedeutungsträger?*, Stuttgart: Franz Steiner, 2007.

<sup>13</sup> Vgl. Erika Doberer, Studien zum Südportal der Kärntner Stiftskirche St. Paul, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23 (1970), S. 232–238, S. 235 f.

<sup>14</sup> Die gesamte Inschrift zitiert bei Michael Schmidt, *Reverentia und magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg: Schnell & Steiner, 1999, S. 201.

tei Heiligenkreuz angebrachten Schrankenplatten und den in die barocken Choremporen eingebauten Treppenspindeln des ehemaligen Westlettners im Mainzer Dom, war man ebenfalls bestrebt, die älteren Teile möglichst nahtlos in den neuen Bauzusammenhang einzufügen.<sup>15</sup> Aufgrund fehlender Inschriften oder Hinweise in den Quellen bleibt eine inhaltliche Konnotation fraglich.

Ein ganz ähnliches Phänomen ist bei vielen Burgen und Ruinen in Parkanlagen festzustellen, die in den Jahren um 1800 und somit etwa zeitgleich mit dem Musée des monuments français entstanden sind: Wie in St. Paul und in Lenoirs Ausstellung hat man vielfach Architekturfragmente in den Prozess der kreativen Neuschöpfung eines vermeintlich mittelalterlichen Monuments mit einbezogen. So fanden bei Errichtung der Löwenburg in Kassel (Heinrich Christoph Jussow, 1793–1798) Elemente der abgerissenen Unterneustädter Kirche Verwendung.<sup>16</sup> Im Falle der Eberhardsburg im Park von Eulbach bei Darmstadt (Friedrich Ludwig von Sckell, 1810–1820) stammten die Spolien von der Wildenburg sowie Bauten in Reichenberg und Michelstadt, und der sogenannte Schillerturm im Park von Herrnsheim bei Worms (Friedrich Ludwig von Sckell 1815) nahm Schlusssteine aus dem Speyerer Domkreuzgang auf.<sup>17</sup> Die beiden letztgenannten Beispiele sind vor allem deshalb interessant, weil der für diese Gärten verantwortliche Friedrich Ludwig von Sckell in seinem 1818 in erster Auflage erschienenen Lehrbuch zur Gartenkunst vor der Verwendung originaler Bauteile für künstliche Ruinen warnte, »weil man nur zu bald entdecken würde, dass solche heterogenen Theile der erbauten Ruine nie angehört haben konnten«.<sup>18</sup> Obwohl von der kunsthistorischen Forschung immer wieder postuliert, stand eine historische Legitimierung der imitierenden Nachbauten mittels alter Bauteile offensichtlich nicht im Vordergrund. Es ging vielmehr um die Erzeugung eines möglichst authentischen Bildes. Dazu konnte sich eine getreue Kopie besser eignen

als ein mittelalterliches Stück, wie die Baugeschichte des neugotischen Turms, den sich der Freiherr vom Stein als Ergänzung seines Familiensitzes in Nassau errichten ließ, bestätigt. Denn anstelle der ausdrücklich für den Neubau erworbenen Bauteile der romanischen Pfarrkirche in Arnstein kamen bei der Ausführung ausschließlich Nachbildungen gotischer Kapitelle zum Einsatz. Um die Authentizität der Formen sicherzustellen, ließ der Bauherr im Vorfeld Zeichnungen und Abgüsse von Detailformen der Katharinenkirche in Oppenheim und anderer Bauten anfertigen.<sup>19</sup>

Dass die Wirkungsästhetik bei Gebäuden, die historische Formen imitieren, im Konzept des Landschaftsgartens eine zentrale Rolle spielte, erscheint in Anbetracht ihrer Funkti-

15 Zu Heiligenkreuz vgl. Markus Thome, *Kirche und Klosteranlage der Zisterzienserabtei Heiligenkreuz. Die Bauteile des 12. und 13. Jahrhunderts*, Petersberg: Imhof, 2005, S. 204 und S. 218; zu Mainz siehe Rudolf Kautzsch u. a., *Der Dom zu Mainz*, Darmstadt: Hessischer Staatsverlag, 1919, S. 147 ff.

16 Vgl. Heinrich Dehn-Rotfelser und Wilhelm Lotz, *Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*, Kassel: Döll & Schäffer, 1870, S. 313; Anja Dötsch, *Die Löwenburg im Schlosspark Kassel-Wilhelmshöhe. Eine künstliche Ruine des späten 18. Jahrhunderts*, 2 Bde., Regensburg: Schnell & Steiner, 2006, Bd. 1, S. 91.

17 Zur Eberhardsburg siehe Daniel Hess, *Modenspiel der Neugotik oder Denkmal der Vergangenheit? Die Glasmalereisammlung in Erbach und ihr Kontext*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50 (1995–1996), S. 227–248, S. 232; zum Schillerturm Heinz Biehn, *Residenzen der Romantik*, München: Prestel, 1970, S. 47.

18 Friedrich Ludwig von Sckell, *Beiträge zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber* [2. Aufl. 1825], Worms: Werner, 1982, S. 37.

19 Vgl. Gerhard Eimer, *Quellen zur politischen Ikonographie der Romantik. Steins Turmbau in Nassau*, Frankfurt a. M.: Kunstgeschichtliches Institut, 1987, S. 88.

on als stimmungs- und bildprägende Staffage naheliegend. Bemerkenswert bleibt jedoch die Nähe, die sich zwischen solchen Bauten und der von Lenoir im Musée des monuments français verwirklichten Präsentation von Architektur abzeichnet. Dort stand ebenfalls die mittels der Zusammenstellung erzielte Gesamtwirkung der Räume im Vordergrund. Das Prinzip der Wiederverwendung ging nicht mit der Inszenierung des Spoliencharakters einher. Vielmehr verschwimmt die ästhetische Grenze zwischen den Ausstellungsobjekten und der sie umgebenden Architektur. Gleichzeitig unternahm auch Lenoir nicht den Versuch, die ursprünglichen Monumente zu vergegenwärtigen. Wie schon der eingangs zitierte Deseine in seiner Kritik deutlich machte, beschränkte sich Lenoirs »Architekturgeschichte« auf eine Zurschaustellung charakteristischer Stilformen, die, wie Deseine meinte, den Gelehrten und Künstlern sowieso geläufig seien.<sup>20</sup> Zu einer Ausstellung von Baukunst im eigentlichen Sinn kam es auf diesem Weg nicht.

#### Historische Zeugnisse im Kontext stimmungsorientierter Erlebnisräume

Die im ausgehenden 18. Jahrhundert aufkommende Idee einer Kulturgeschichte erfreute sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts wachsender Beliebtheit und entwickelte sich schließlich zu einem wichtigen und äußerst populären Zweig der Geschichtswissenschaft. Der Versuch, als Ergänzung oder Gegenmodell zu einer auf Ereignisse und Personen konzentrierten Historiografie die Gesamtheit menschlicher Lebensumstände in den Blick zu nehmen, sorgte auch für eine Ausweitung des Quellenbegriffs und ein verstärktes Interesse an Alltagsgegenständen vergangener Zeiten. Als historische Zeugnisse gelangten vielfach zuvor unbeachtete Stücke wie Ofenkacheln, Ackergerät oder eben Architekturfragmente in die von Privatpersonen und historischen Vereinen zusammengetragenen Altertums-sammlungen, die als Vorläufer der kulturgeschichtlichen Museen anzusehen sind.

Bereits in der Diskussion, die der Gründung des Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny in Paris vorausging, wurde das öffentliche Bedürfnis nach einem Ort für die Sammlung von Kunstgegenständen mit dem Ziel ihrer Erhaltung mehrfach angeführt.<sup>21</sup> So erklärte Isidore Justin Taylor, Autor der *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* und seit 1838 Inspecteur général des Beaux-Arts, Paris dürfe in Anbetracht der bereits erfolgten Museumsgründungen in zahlreichen französischen Provinzstädten im Kampf gegen die weiterhin drohende Zerstörung der Monumente nicht nachstehen, denn »ohne Monumente kann es keine archäologischen Studien geben, und diese Studien sind heute von allgemeiner Notwendigkeit; es ist deshalb geboten, dass alle auffindbaren Fragmente von Architektur, Skulptur und Malerei gesammelt werden«. <sup>22</sup> Obwohl es vordergründig nicht die Schönheit und der Kunstcharakter der Objekte ist, sondern ihr Quellenwert für die historische Forschung, die eine Versammlung im Museum sinnvoll erscheinen lässt, bleibt die Aufzählung interessanterweise auf den klassischen Kanon von Architektur, Skulptur und Malerei beschränkt.

Die für Taylors Argumentation maßgebliche Ausrichtung auf die Geschichtswissenschaft prägte auch die Konzeption des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, vor allem in seiner Gründungsphase nach 1852. Als eigentliches Ziel der Institution definierte Gründungsdirektor Hans von und zu Aufseß die Erstellung eines »Generalrepertoriums

<sup>20</sup> Vgl. Dominique Poulot, *Architectural models. The birth of the museum of architecture in France during the Revolution*, in: *Lotus international* 35 (1982), S. 32–35, S. 35.

<sup>21</sup> Vgl. Pierre Marot, *Les origines d'un Musée d'antiquités nationales*. De la protection du »palais des thermes« à l'institution du »Musée de Cluny«, in: *Mémoires de la société nationale des antiquaires de France*, 9e sér. 4 (1969), S. 259–327, S. 301 ff.

<sup>22</sup> Zit. nach Marot (Anm. 21), S. 302.

über das ganze Quellenmaterial für die deutsche Geschichte, Literatur und Kunst.<sup>23</sup> Das zugehörige Museum, das aus Archiv, Bibliothek, Kunst- und Altertumssammlung bestehen sollte, war als Fundus dinglicher Quellen angelegt. Für die wissenschaftliche Ordnung aller Bestände entwarf Aufseß ein kompliziertes »System der deutschen Geschichts- und Alterthumskunde«. Darin fand auch die Baukunst, und zwar als erste Rubrik im Abschnitt der bildenden Kunst, ihren Platz. Unterschieden wurde unter anderem zwischen Kirchen, Klostergebäuden, Palästen und Häusern, monumentalen Bauten sowie Burg- und Befestigungsanlagen, die jeweils »im Ganzen« und »im Einzelnen« in der Sammlung vertreten sein sollten.<sup>24</sup>

Aus dem Anspruch, historische Zeugnisse zu sammeln und zu bewahren, ließ sich allerdings kein einheitliches Präsentationsprinzip ableiten. Gerade die Zuordnung der Architektur zu den bildenden Künsten erschwerte den Umgang mit Baufragmenten. Schon durch die Lösung aus dem ursprünglichen Kontext eines Teils ihres Quellenwerts beraubt, erfüllten Konsolen oder Gesimsstücke nur im Ausnahmefall die ästhetischen Kriterien eines Kunstwerks. Gleichzeitig sollten die Sammlungen nicht als bloße Anhäufung historischen Materials erscheinen. Um dem Museumspublikum Baukunst als solche zu präsentieren, mussten die Fragmente in ein Präsentationskonzept einbezogen werden, das größere Zusammenhänge zeigen und Raumsituationen erlebbar machen konnte. Nicht zuletzt deshalb bestimmte Lenoirs »ganzheitlich« argumentierendes Vorbild in den meisten Fällen den Umgang mit den historischen Bauteilen und die Art und Weise einer Ausstellung mittelalterlicher Architektur, beinahe ungeachtet der auf die Bedeutung des Originals für die historische Forschung ausgerichteten theoretischen Konzepte.

Als in Paris die von Alexandre Du Sommerard im Hôtel de Cluny zusammengetragene Sammlung 1843–1844 in ein öffentliches

Museum umgewandelt und das Gebäude mit dem Palais des Thermes verbunden wurde, beschränkten sich die Baumaßnahmen auf die Neugestaltung einzelner Räume. Entgegen älterer Pläne bezog man dabei nur vereinzelt mittelalterliche Bauteile aus anderen Zusammenhängen ein, etwa Maßwerfenster einer Kapelle der Kirche Saint-Jean-de-Latran und Wasserspeier von Saint-Benoît.<sup>25</sup> Die meisten Architekturfragmente verblieben in den bereits ab 1836 als städtisches Depot für Steindenkmäler genutzten Thermensälen oder gelangten in den Garten des Museums.<sup>26</sup> Der historische Baukomplex des Hôtel de Cluny bot bereits im ursprünglichen Zustand beste Bedingungen für die Einrichtung von Stilträumen und bedurfte deshalb lediglich kleinerer baulicher Ergänzungen.

Eine ähnliche Situation ergab sich im Fall des Germanischen Nationalmuseums, das 1857 das ehemalige Nürnberger Kartäuserkloster beziehen konnte. Am Beginn der Renovierungs- und Verschönerungsmaßnahmen

23 Satzung des germanischen Museums zu Nürnberg vom 1. August 1852, nach: *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, hrsg. von Bernward Deneke u. a., München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1978, S. 951.

24 Vgl. Hans von und zu Aufseß, System der deutschen Geschichts- und Alterthumskunde entworfen zum Zwecke der Anordnung der Sammlungen des germanischen Museums [1835], in: *Nationalmuseum* (Anm. 23), S. 977–992, S. 983.

25 Lenoirs Sohn Albert hatte in seinem 1833 vorgelegten Projekt eine größere Erweiterung unter Einbeziehung mittelalterlicher Bauteile vorgesehen. Als Eingang zu den der Gotik gewidmeten Räumen sollte das Portal von Saint-Germain-l'Auxerrois eingebaut werden. Dahinter sollte eine Art Kreuzgang einen Brunnenhof umschließen. Vgl. Marot (Anm. 21), S. 295 ff.

26 Vgl. Alain Erlande-Brandenburg, Evolution du musée de Cluny. Des collections d'Alexandre Du Sommerard à la préservation actuelle, in: *Monuments historiques* 104 (1979), S. 21–26, S. 23 ff.

standen dort Aufrufe, dem Museum altes Baumaterial für eine stilgerechte Wiederherstellung zu überlassen. Die Übertragung wesentlicher Teile von Kreuzgang und Dormitoriums trakt des örtlichen Augustinerklosters bildete die Grundlage für eine erste größere Erweiterung, den 1872–1877 errichteten Augustinerbau.<sup>27</sup> An diesem Beispiel zeigt sich deutlich, dass die Wiederverwendung einzelner Fragmente oder ganzer Bauteile letztlich im Widerspruch zu dem beschworenen Zeugnischarakter steht. Der jeweiligen räumlichen Situation angepasst, überarbeitet und vielfach frei ergänzt, erscheint der Nutzen der geretteten Objekte für eine archäologische Forschung zumindest stark eingeschränkt.

Die Nachahmung verschiedener historischer Raumformen und die Integration von Bauelementen aus unterschiedlichen Kontexten gilt als besonderes Charakteristikum der am Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Museumsgebäude des sogenannten Agglomerations-typus.<sup>28</sup> Mittelalterliche Architekturfragmente spielten beispielsweise für die Raumgestaltungen im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich eine entscheidende Rolle. Der Architekt Gustav Gull plante in seinem ersten, 1890 den eidgenössischen Räten vorgelegten Projekt noch einen gedeckten Gang zur regengeschützten Präsentation von Steindenkmälern im Außenraum. Darüber hinaus war eine Aufstellung von landestypischen Holzbauten vorgesehen.<sup>29</sup> Die Idee einer Ausstellung von Architektur mittels ganzer Häuser und einzelner Teile im Freien wurde jedoch nicht weiter verfolgt. Vielmehr fanden die auf Initiative des Gründungsdirektors Heinrich Angst und des Zürcher Kunsthistorikers Johann Rudolf Rahn erworbenen Bauteile alle im Inneren des Museums Verwendung.<sup>30</sup>

Auf diese Weise entstand neben der Kapelle als Bestandteil des dem Mittelalter vorbehaltenen Erdgeschosses der sogenannte Kreuzgang (Abb. 3). Die Maßwerköffnungen des Südwestflügels aus dem Kreuzgang des Zürcher Barfüßerklosters fanden als Fenster Verwendung,

während die gegenüberliegende Wand des Raums eine Arkadenreihe aus dem ehemaligen Dominikanerkloster in Zürich aufnahm.<sup>31</sup> Diese originalen Stücke bildeten nicht nur den Ausgangspunkt für die Struktur und Detailgestaltung der Museumsarchitektur, sondern fügten sich aufgrund einer großzügigen Auswechslung von »morschen Überresten« sowie Überarbeitungen und Ergänzungen vollständig in deren Erscheinungsbild ein.<sup>32</sup> Die formale Angleichung entsprach dem erklärten

27 Siehe Jörn Bahns, Die Museumsbauten von der Übernahme der Kartause im Jahre 1857 bis gegen 1910, in: *Nationalmuseum* (Anm. 23), S. 357–469, bes. S. 365 und S. 380 ff.

28 Vgl. Nikolaus Bernau, Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa, in: *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, hrsg. von Alexis Joachimides und Sven Kuhrau, Dresden: Verlag der Kunst, 2001, S. 33–56.

29 Vgl. *Zürich und das Schweizerische Landes-Museum. Den hohen eidgenössischen Räten gewidmet. Im Dezember 1890*, Zürich: Hofer und Burger, 1890, S. 19, S. 23 und Taf. 1.

30 Vgl. Gustav Gull, Zur Eröffnung des schweiz. Landesmuseums am 25. Juni 1898 in Zürich, in: *Schweizerische Bauzeitung* 31 (1898), S. 191–192, und 32 (1898), S. 7, S. 52–53, S. 59–60, S. 188–189, S. 198–199, bes. S. 198, sowie Hanspeter Draeyer, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889–1998*, Zürich 1999, S. 31 ff. Das museale Konzept wurde wohl zunächst von Angst und Gull gemeinsam entwickelt. Vgl. Chantal Lafontant Valloton, *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst: collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Bern: Peter Lang, 2007, S. 279 f.

31 Vgl. Regine Abegg, u. a., *Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Neue Ausgabe Band III.1. Die Stadt Zürich. Altstadt rechts der Limmat. Sakralbauten*, Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2007, S. 206 ff. und S. 257 ff.

32 Vgl. Gull (Anm. 30), S. 7.



3. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum,  
Kreuzgang, Fotografie von 1915

Ziel, Zimmer und Bauteile in einer Umgebung zu präsentieren, die »mit der ursprünglichen Bestimmung und dem Geiste des Zeitalters, in welchem diese kunstvollen Arbeiten geschaffen wurden, harmonierte«. Nur auf solche Weise konnte, so der damalige Direktionsassistent und spätere Museumsdirektor Hans Lehmann in einem 1900 veröffentlichten Beitrag, verhindert werden, dass die originalen Bauteile »ihren eigenthümlichen Reiz verlieren«. <sup>33</sup> Ausdrücklich wird hier für Architekturfragmente das Prinzip einer Präsentation in einem ihre ursprüngliche Zweckbestimmung vor Augen führenden Kontext gefordert. Dies entsprach ganz dem für das Schweizerische Landesmuseum insgesamt maßgeblichen Konzept, anstelle von einzelnen Objekten in Vitrinen stimmige Bilder vergangener Epochen vorzuführen. <sup>34</sup> Wie Angst an anderer Stelle betonte, diene der Einbezug mittelalterlicher Elemente in die Raumgestaltung dazu, »ein möglichst getreues und namentlich für das grosse Publikum

verständliches Bild vergangener Zeiten zu geben«. <sup>35</sup>

Obwohl die Bauteile im Bereich des Kreuzgangs, für sich genommen, ihrer Funktion entsprechend ausgestellt erscheinen, erweckt das entstandene Raumgebilde einen durch-

33 Hans Lehmann, Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich, in: *Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayrischen Kunstgewerbevereins München* 50 (1900), S. 43–53, S. 46 f.

34 Dieses Konzept wurde bereits im Vorfeld der Museumsgründung diskutiert und in der sogenannten Waldmann-Ausstellung in Zürich 1889 erprobt. Vgl. Heinrich Angst, Die Gründungsgeschichte des Schweizerischen Landesmuseums, in: *Festgabe auf die Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich am 25. Juni 1898*, Zürich: Polygraphisches Institut, 1898, S. 1–31, S. 17 ff.

35 Heinrich Angst, Die Installation der Sammlungen, in: *Schweizer Landesmuseum in Zürich. Siebenter und achter Jahresbericht 1898 und 1899*, Zürich: Orell Füssli, 1900, S. 22–46, S. 25.

aus merkwürdigen Eindruck, der auf die Kombination von Elementen unterschiedlicher Herkunft zurückzuführen ist: Die Arkadenwand wirkt mit ihrem gestuften Sockel wie ein Fremdkörper in dem mit einer Holzdecke des späten 15. Jahrhunderts in der Art eines Wohnraums abgeschlossenen Saal.<sup>36</sup> Offensichtlich stieß hier die Vereinbarkeit einer Kontextausweitung für das Einzelstück, in der seine Amputation rückgängig gemacht werden sollte, mit der Darstellung von ›Zeitgeist‹ durch die Versammlung verschiedener, einander ergänzender Geschichtszeugnisse an ihre Grenzen.

Als Reaktion auf kritische Stimmen räumte Angst zwar Unstimmigkeiten ein, beschwor aber gleichzeitig die Autorität der historischen Bauteile: »Allein eine alte Tür, wenn auch hundert Jahre jünger als das anstoßende Zimmer, ist immer noch besser als ein modernes Üding, und der Wirklichkeit entspricht die Sache insofern ebenfalls, als im Innern antiker Gebäude in der Regel aufeinander folgende Stilperioden vertreten sind.«<sup>37</sup> Offensichtlich stand nicht die Wahrnehmbarkeit der historischen Zeugnisse als solche im Vordergrund. Vielmehr sollte deren nahtloses Verschmelzen die Rauminszenierungen legitimieren, die nicht nur auf eine unmittelbare Verständlichkeit einzelner Teile, sondern auch auf die Erzeugung von Stimmungen zielten. So betonte Lehmann in seiner Würdigung des Kreuzgangs, es handle sich dabei um die »schon in Folge ihrer malerischen Reize meist bewunderte Partie des Museums«. Durchblicke und Beleuchtungseffekte seien geeignet, dem Besucher sofort das Gefühl zu vermitteln, welches man »beim Betreten mittelalterlicher Baudenkmäler unwillkürlich empfindet«.<sup>38</sup> Hier wird der Akt des Nacherlebens im Sinne eines intuitiven und damit massentauglichen Zugangs propagiert.

Trotz der in den Kommentaren betonten Bedeutung der originalen Architekturfragmente verschwindet das Ausstellungsstück als ursprünglicher Anlass zur Einrichtung einer Altertümersammlung nahezu vollständig hin-

ter einer Inszenierungspraxis, die es zum Ausgangspunkt und zur Rechtfertigung für stimmungsorientierte Erlebnisräume macht. Im Gegensatz zu den beinahe hundert Jahre zuvor entstandenen ›mittelalterlichen‹ Burgen und Ruinen in Landschaftsgärten sollte die Integration originaler Bauteile die formale Authentizität des Gesamtbildes garantieren. Anders als bei Gemälden, Skulpturen oder liturgischen Gerätschaften, die zumeist auch in einem neuen Kontext als Kunstwerk und Ausstellungsobjekt wahrnehmbar blieben, bedurfte es jedoch der kommentierenden Hinweise in einem Museumsführer, damit die wiederverwendeten Elemente überhaupt als solche ins Bewusstsein treten und ihre Legitimationsfunktion ausüben konnten. Deutlich wird dies am Beispiel des rekonstruierten Zimmers aus dem Haus zum Loch in Zürich. Obwohl in den meisten Beschreibungen von einer Kopie oder einer Wiederherstellung »nach bescheidenen Ueberresten« die Rede ist, wird im ersten offiziellen Museumsführer eigens darauf hingewiesen, dass für den Kamin ein »Original-Fragment« verwendet worden sei.<sup>39</sup> Je-

36 Das 1495 datierte Mittelstück stammt aus der St. Sebastianskapelle in Igels (Graubünden), die Seitenteile wurden rekonstruiert. Vgl. Gull (Anm. 30), S. 52. Die ursprüngliche Gestalt des Kreuzgangs und seiner Detailformen belegen verschiedene Ansichten aus den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts sowie eine Bauaufnahme von 1879. Vgl. Abegg, u. a. (Anm. 31), Abb. 260–266.

37 Angst (Anm. 35), S. 25.

38 Lehmann (Anm. 33), S. 48 ff.

39 Vgl. Hans Lehmann, *Offizieller Führer durch das Schweizerische Landesmuseum*, Zürich: Hoffer, 1898, S. 7; Anon., *Neuere Kunst- und Gewerbmuseen. III. Das Schweizerische Landes-Museum in Zürich*, in: *Deutsche Bauzeitung* 34 (1900), S. 161–163, 181–182, 209–210, S. 209. Der 1954 in zweiter Auflage erschienene Kurzführer vermerkt lapidar, es handle sich bei Decke, Gemälden und Kamin um Nachbildungen. Vgl. *Kurzer Führer durch das Schweizerische Landesmuseum*, 2. rev. Aufl., Zürich: Landesmuseum, 1954, S. 12.

doch wird dem Besucher weder mitgeteilt, um welches Stück es sich handelt, noch ist es als solches erkennbar.

Nur wo die Nachahmung weniger perfekt ausfiel, blieb für den aufmerksamen Betrachter die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Original und imitierender Kopie. In diesem Sinne lässt sich der Umgang mit mittelalterlichen Bauteilen im älteren Bayerischen Nationalmuseum rückblickend als eine Art alternatives Konzept ansprechen. Der Westflügel des 1867 eröffneten Gebäudes an der Maximilianstraße enthielt zwei als einschiffige, mit Seitenkapellen ausgestattete Kirchenräume gestaltete Säle, die für die Aufstellung gotischer Bildwerke bestimmt waren.<sup>40</sup> Um den Eindruck eines stilistisch passenden Erscheinungsbilds zu vervollkommen, fanden neben in Gips nachgeformten Konsolen, Wandvorlagen und Gewölben auch einige authentische Architekturfragmente bei der Raumgestaltung Verwendung, so etwa die kleine, über einem der Durchgänge in die Wand eingefügte Fensterrose aus dem Bamberger Franziskanerkloster (Abb. 4).<sup>41</sup> Eine flache Spitzbogennische fasste Türöffnung und Rose rahmend zusammen, sodass der Eindruck eines durchbrochenen Tympanons entstand. Im Vergleich mit dem Zürcher Beispiel blieb die Raumin szenierung in ihrer Nachahmung mittelalterlicher Formen zurückhaltend und in gewisser Weise abstrakt. Das eigentliche Ausstellungsstück hob sich durch seine andersartige Materialität und Farbigkeit deutlich von den hellen Putzflächen der Wand ab. Ein vergleichbarer Ansatz lässt sich im Märkischen Museum in Berlin feststellen. Der Architekt Ludwig Hoffmann nutzte für seinen 1908 eröffneten Bau den Gegensatz unterschiedlicher Materialien, um mittelalterliche Originalteile stärker sichtbar zu machen und verwendete auch Stücke mit deutlichen Alterungsspuren.<sup>42</sup>

Die Integration von Maßwerk oder anderen Bauteilen in die Museumsarchitektur entspricht im Prinzip der Aufstellung von Skulpturen und Altären an eigens dafür konzipier-



4. München, Bayerisches Nationalmuseum an der Maximilianstraße, Blick in den gotischen Saal, Fotografie um 1885–1898

40 Vgl. Birgit-Verena Karnapp, »diese Mir lieb gewordene Idee ...«. Zur Baugeschichte des alten Bayerischen Nationalmuseums an der Maximilianstraße, in: *Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*, hrsg. von Renate Eikermann und Ingolf Bauer, München: Hirmer, 2006, S. 59–71, S. 66 ff.

41 Die Fenster desselben Raums zierte Maßwerk, das 1863 auf Anfrage der Museumsleitung in dem damals als Kaserne genutzten Bamberger Klarissenkloster ausgebaut worden war. Vgl. Matthias Weniger, Originale Bauteile, in: *Das Bayerische Nationalmuseum* (Anm. 40), S. 225–236, S. 230.

42 Gleichwohl blieb auch dort die Erzeugung von Stimmungen erklärtes Ziel der Museumskonzeption und des Einbaus von originalen Bauteilen. Vgl. Ludwig Hoffmann, *Neubauten der Stadt Berlin. Band 8. Märkisches Museum*, Berlin: Helling, 1909,

ten Standorten. Der Unterschied besteht vor allem darin, dass dekorative Architekturelemente sowohl in ihrem ursprünglichen Kontext als auch in fragmentarischem Zustand nur ausnahmsweise im Sinne eines Kunstwerks betrachtet werden. Erst durch deren Zusammenspiel entsteht Baukunst. Der Versuch, diese mithilfe originaler Bauteile im Museum zu vergegenwärtigen, führte zur Neuschöpfung von Räumen und Architekturbildern. Im Streben nach möglichst eindrucksvollen, allgemeingültigen Typen entsprechenden Ensembles kam man der damaligen denkmalpflegerischen Praxis auffällig nahe: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc sah die Aufgabe einer Restaurierung vor allem darin, ein Gebäude in einen Zustand der Vollständigkeit zurückzusetzen, »der vielleicht zu keiner Zeit tatsächlich existiert hat.«<sup>43</sup> Dementsprechend dienten formal aufwendige Ergänzungen an Kirchen- und Schlossbauten häufig der Vervollkommnung des Bestands und der Inszenierung des Monuments. Wie in den Museen konnten einzelne Fragmente auch zum Ausgangspunkt für freie Ergänzungen werden. Das gilt etwa für den von Gull, dem Architekten des Schweizerischen Landesmuseums, unter Einbeziehung mittelalterlicher Bauteile vollkommen neu gestalteten Zürcher Fraumünsterkreuzgang.<sup>44</sup> Wie Baudenkmalier im 19. Jahrhundert erst durch ihre Restaurierung als Kunstwerke ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit rückten, wurde die im Museum auszustellende Architektur zumeist vor Ort neu konstruiert.

Alternativen: Architekturfragmente  
als Studienobjekte und Kunstwerke

Die Einrichtung von Studiensammlungen zur Förderung von Kunst und Handwerk spielte im Zeitalter des Historismus eine wichtige Rolle. Im Allgemeinen traute man auch den Altertümersammlungen zu, eine solche Funktion zu übernehmen. Dies wird beispielsweise im Zusammenhang mit der bereits angeführten Diskussion um die Gründung eines historischen Museums in Paris und den An-

kauf der Sammlung Du Sommerard deutlich. Die Objekte sollten nicht allein als historische Zeugnisse konserviert werden, sondern gleichzeitig eine Sammlung von Vorlagen für Neuschöpfungen bilden. Prosper de Barante brachte das Anliegen auf die knappe Formel: »Der Louvre soll dem Künstler, das Hôtel de Cluny für den Handwerker dienen.«<sup>45</sup> Später hob Edmond Du Sommerard als zuständiger Konservator mehrfach die Bedeutung des Museums im Hinblick auf eine internationale Konkurrenz im Bereich des Kunsthandwerks hervor.<sup>46</sup> Allerdings blieb die Ausstellung im Hôtel de Cluny weitgehend dem Prinzip der berühmten lebensnahen »Bilder« Du Sommerards verpflichtet, die das Vorbild für die Inszenierungsstrategien der bereits genannten kulturhistorischen Museen abgegeben hatten. Lediglich im Bereich der Thermensäle, wo neben Skulpturen hauptsächlich Architektur-

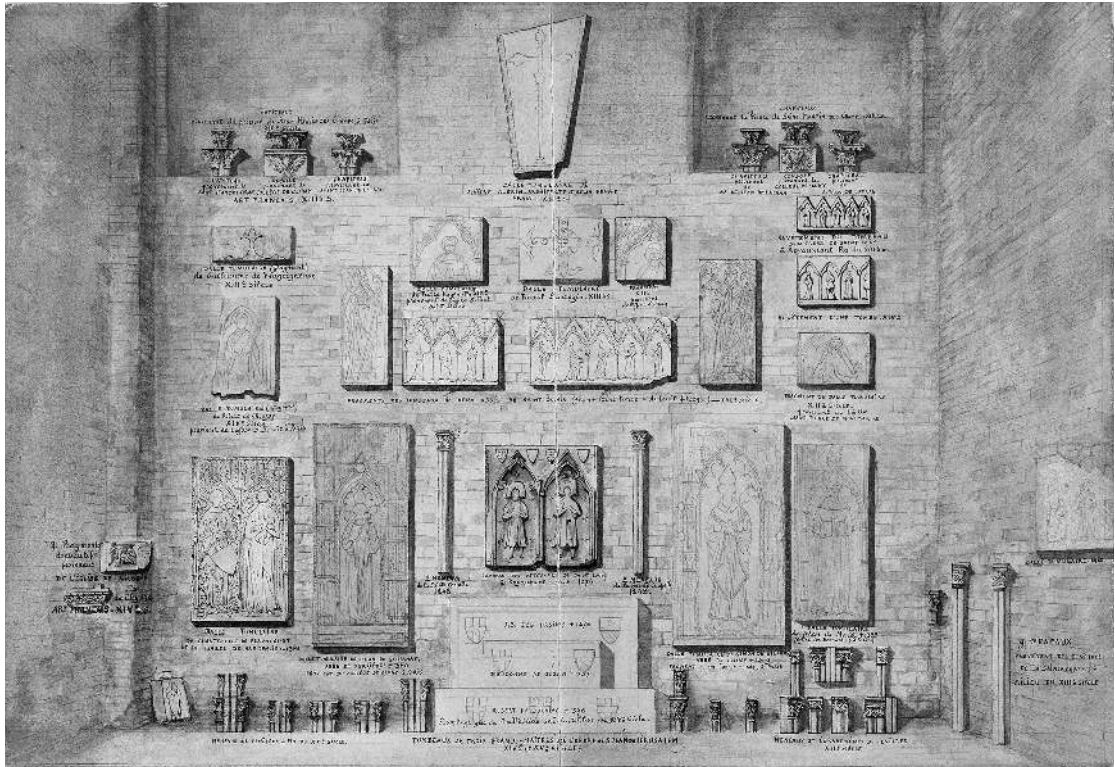
S. 11 ff.; Kurt Winkler, »Das markanteste Gefühl sei das der Bescheidenheit«. Zur Erstpräsentation des Märkischen Museums im Jahr 1908, in: *Gefühlte Geschichte. 100 Jahre Märkisches Museum*, hrsg. von Kurt Winkler, Berlin: Verlag M., 2008, S. 11–22.

43 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Restauration*, in: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Bd. 8, Paris: Morel, 1865, S. 14–34, S. 14.

44 Vgl. Abegg, u. a. (Anm. 31), S. 129 ff.

45 Zit. nach Marot (Anm. 21), S. 312. Vergleichbar die Argumentation von Prosper Mérimée in einem Brief an François Arago vom 3. Juni 1843. Zitiert in Paul Léon, *La vie des monuments français. Destruction, restauration*, Paris: Picard, 1951, S. 90.

46 Dany Sandron, *Edmond Du Sommerard und das Musée de Cluny. Zur frühen Entwicklungsgeschichte eines Museums (1843–1885)*, in: *Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers*, hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln: Stadt, 1993, S. 53–66, S. 55 f., hebt hervor, dass Du Sommerard selbst für die Präsentation der »Monuments Historiques de la France« bei mehreren Weltausstellungen verantwortlich zeichnete.



5. Paris, Musée de Cluny, Ansicht der Nordwand im Frigidarium, lavierte Federzeichnung, um 1880

fragmente Aufstellung fanden, gewann das Museum den Charakter einer Studiensammlung. An einer Wand des sogenannten Lapidariums rahmten Kapitelle und Maßwerkpfosten die achsensymmetrisch an den Wänden angeordneten Grabplatten und Tumbenfragmente (Abb. 5). Zwar bestimmte ein dekoratives System ihre Anordnung, die einzelnen Elemente blieben aber als Fragmente wahrnehmbar. Durch die aus jeweils ähnlich gestalteten Konsolen und Kapitellen geschaffenen Gruppierungen entstanden Musterreihen verschiedener Ornamentformen.

Vergleichbare Arrangements kennzeichneten die von und für Architekten konzipierten Studiensammlungen wie das erhalten gebliebene Sir John Soane's Museum, die Sammlung von Lewis N. Cottingham oder das 1852 eingerichtete Architectural Museum in London.<sup>47</sup>

Zahlreiche Bildseiten mit Darstellungen einzelner Bauelemente in Architekturpublikationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigen ebenfalls Übereinstimmungen mit der

<sup>47</sup> Siehe Susan Gail Feinberg, *Sir John Soane's »Museum«. An Analysis of the Architect's House-Museum in Lincoln's Inn Fields*, London, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1980; Helen Dorey, 12–14 Lincoln's Inn Fields, in: *John Soane Architect. Master of Space and Light*, hrsg. von Margaret Richardson und Mary Anne Stevens, Ausst.-Kat. London: Royal Academy, 1999, S. 150–173; Janet Myles, L. N. Cottingham's Museum of Mediaeval Art. Herald of the Gothic Revival, in: *Visual Resources* 17 (2001), S. 253–287, S. 265 ff.; Edward Bottoms, The Royal Architectural Museum in the Light of New Documentary Evidence, in: *Journal of the History of Collections* 19 (2007), S. 115–139, S. 117 ff.

Anordnung in Paris.<sup>48</sup> Erfreute sich eine solche ornamental wirkende Gestaltung im Kontext eines vornehmlich auf das gelehrte Publikum ausgerichteten Buchs großer Beliebtheit, so fanden entsprechende Objektarrangements nach der Jahrhundertmitte in Museen nur noch wenig Anklang. blieb für Gemäldesammlungen noch bis gegen 1890 eine durchaus vergleichbare, nach Formaten sortierte Hängung in verschiedenen Registern üblich, so erschien dies für Architekturfragmente und andere historische Gegenstände offensichtlich unangemessen. Stattdessen hielt man für deren Präsentation die bereits erörterte Schaffung von Stilträumen und Interieurnachahmungen für notwendig.

Eine Alternative bot die Verlagerung der Steindenkmäler aus den Museumsräumen ins Freie und deren Einbindung in den Landschaftsraum. Eine solche Lösung lässt sich beinahe als ›Rückkehr‹ der Objekte bezeichnen, die in vielen Fällen zunächst in Gärten lagerten oder dort bereits im Sinne einer Staffage eine gestaltende Funktion übernommen hatten.<sup>49</sup> Im Garten des Musée de Cluny fanden sich zwischen Bäumen und Buschwerk vereinzelte Säulen genauso wie einige aus nicht zusammengehörenden Basen, Dienststücken und Kapitellen errichtete Arrangements, teilweise von Abgüssen kleinerer Skulpturen bekrönt.<sup>50</sup> Die einzelnen Fragmente waren, ästhetischen Prinzipien folgend, zu Gruppen arrangiert worden. Es ging dabei aber offensichtlich nicht darum, neue architektonische Gefüge zu schaffen oder gar Denkmäler zu rekonstruieren. Selbst mehr oder minder vollständig in den Garten überführte Baukörper wie das Portal der Marienkapelle von Saint-Germain-des-Prés und eine Folge dreier Arkaden aus dem Kloster Notre-Dame in Argenteuil bewahrten durch die Vermischung mit ursprünglich nicht zugehörigen Stücken ihren fragmentarischen Charakter (Abb. 6). Die losen Ergänzungen bezogen die rekonstruierten Elemente in die Gestaltung einer offenbar als pittoreske Staffage angelegten Aufstellung ein.

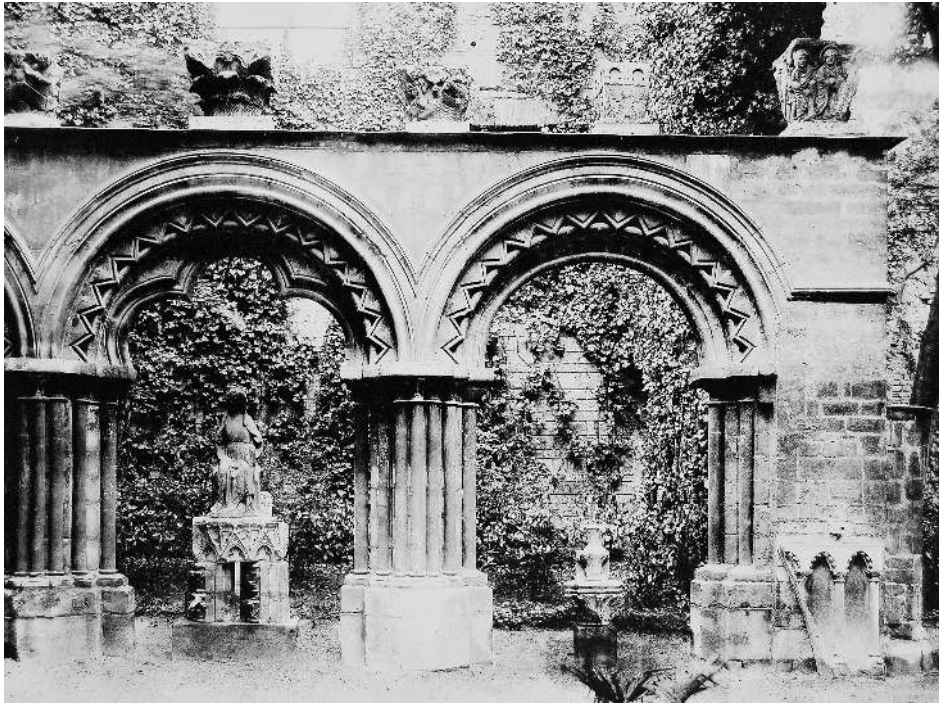
Die Ähnlichkeit dieser Präsentation mit Le-noirs berühmtem Jardin Elysée im Musée des monuments français liegt auf der Hand.<sup>51</sup> In beiden Fällen folgte die museale Präsentation einer romantischen, auf das Erzeugen einer sentimental Stimmung hinwirkenden Konzeption, als deren Vorbild die seit dem frühen 18. Jahrhundert entwickelten Landschaftsgärten mit ihren mittelalterlichen Ruinen oder Neubauten in fragmentiertem Zustand dienten. Die Einbindung der Objekte in den Naturraum des Museumsgartens und der Efeubewuchs milderten die Künstlichkeit der Zu-

48 Vgl. Klaus Niehr, Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk, in: *Bilderlust und Lese Früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, hrsg. von Katharina Krause u. a., Ausst.-Kat. Mainz: Gutenbergmuseum, 2005, S. 9–26, S. 16 f.

49 Relativ häufig findet sich der Verweis auf Kapitelle, die als Beeteinfassungen dienten. Vgl. etwa Mona Stocker, *Die Schottenkirche St. Jakob in Regensburg. Skulptur und stilistisches Umfeld*, Regensburg: Universitätsverlag, 2001, S. 62. Aus Landschaftsgärten in Museumsräume übertragen wurden zum Beispiel das Portal aus Brauweiler im Hessischen Landesmuseum Darmstadt und das Portal der ehem. Abteikirche Petershausen im Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Vgl. Moritz Woelk, *Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Berlin: Reimer, 1999, S. 15 und S. 71 f, sowie Ulrike Grimm, *Das Badische Landesmuseum in Karlsruhe. Zur Geschichte seiner Sammlungen*, Karlsruhe: Braun, 1993, S. 57.

50 Den Zustand am Ende des 19. Jahrhunderts dokumentieren die verschiedenen Ansichten des Gartens in *Le musée de Cluny. La pierre, le marbre, l'albâtre, la terre cuite. Soixante-quatre planches reproduisant près de deux cents motifs*, Paris: Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

51 Vgl. Viviane Huchard, Verwandlungen des Musée de Cluny. Eine europäische Sammlung mittelalterlicher Kunst auf ihrem Weg von der romantischen Sammlung Du Sommerards zum Musée national du Moyen Âge, in: *Renaissance der Kulturgeschichte?* (Anm. 28), S. 198–210, S. 204.



6. Paris, Musée de Cluny, Garten mit Ansicht der Arkaden aus dem Kloster Notre-Dame in Argenteuil, Fotografie von 1895

sammenstellung.<sup>52</sup> Einzelne Fragmente und Ensembles, die an Ruinen erinnern, konnten auf diese Weise als Teil einer geschichtlich gewordenen und von Geschichte durchdrungenen Landschaft erfahren werden und so für die schon von Lenoir angestrebte melancholische Stimmung sorgen.<sup>53</sup> Der Fokus lag wiederum nicht auf dem Einzelobjekt. Wie in den Räumen der kulturgeschichtlichen Museen wurden die Ausstellungsstücke zu Teilen eines Gesamtbilds und zu Stimmungsträgern.

Eine isolierte Ausstellung von mittelalterlichen Bauelementen und deren Inszenierung als Kunstwerke im weitesten Sinne blieb hingegen äußerst selten. Interessant erscheint das Beispiel des Bayerischen Nationalmuseums, dessen Sammlungen Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck nach seinem Amtsantritt als Museumsdirektor 1868 neu gliederte. Getrennt von den kulturhistorischen Räumen richtete er eine kunstgewerbliche Abteilung

mit insgesamt 18 Fachsammlungen ein, sodass das Museum Aufgaben erhielt, die es einer gewerblichen Vorlagensammlung vergleichbar machten.<sup>54</sup> Mittelalterliche Architekturfragmente aus Stein wurden allerdings nicht in

52 Vgl. Wolfgang Schepers, Zu den Anfängen des Stilpluralismus im Landschaftsgarten und dessen theoretischer Begründung in Deutschland, in: »Geschichte allein ist zeitgemäß«. *Historismus in Deutschland*, hrsg. von Michael Brix und Monika Steinhauser, Lahn-Gießen: Anabas, 1978, S. 73–92, S. 78 ff., und Recht (Anm. 9), S. 53 ff.

53 Vgl. Rehm (Anm. 10), S. 125 f.

54 Siehe Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck, *Entstehung, Zweck und Einrichtung des Bayerischen Nationalmuseums in München*, Bamberg: Buchnersche Verlagsbuchhandlung, 1890, S. 26 ff., und Michael Kamp, Das Bayerische Nationalmuseum unter Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck 1868–1885, in: *Das Bayerische Nationalmuseum* (Anm. 40), S. 84–94, S. 86 f.

diese Planungen einbezogen und verblieben in den Sälen, die einzelnen Epochen gewidmet waren. Dies erstaunt vor allem deshalb, weil Hefner-Alteneck den 1860 erfolgten Ankauf von beinahe hundert bei Restaurierungsarbeiten ersetzten Bauteilen der Würzburger Marienkapelle mit dem Hinweis begründet hatte, es handle sich dabei um eine »Modellsammlung aller Hauptbestandtheile der reinsten Gotik, woran sich sehr vieles lernen lässt«. <sup>55</sup> Ausschlaggebend waren offenbar zwei Dinge: einerseits seine Absicht, die hauptsächlich der »Kunstindustrie« zuzuordnenden Werke von den Hauptgattungen der Kunst zu trennen, zu welchen neben Skulptur und Malerei auch die Architektur zählte; andererseits spielte vermutlich die Tatsache eine Rolle, dass Architekturfragmente einen Hauptbestandteil der den früh- und hochmittelalterlichen Werken gewidmeten älteren Abteilung ausmachten. Wollte man »eine klare Uebersicht über die eigentliche Kunstentwicklung geben« und dabei einen möglichst vollständigen Epochenüberblick bieten, so konnte auf die Baukunst nicht leicht verzichtet werden. <sup>56</sup> Im Saal der Romanik fand sich eine Vielzahl von Kapitellen und anderen Bauteilen zu symmetrisch aufgebauten Arrangements zusammengefasst, wobei der ursprüngliche architektonische Zusammenhang der Objekte nur eine untergeordnete Rolle spielte. Im Gesamtkonzept der Ausstellung kam diesen dekorativ angeordneten Gruppen der Rang von Stellvertretern für die fehlenden großformatigen Kunstwerke der gleichen Epoche zu. Wo man »regelrechte« Kunstwerke zur Verfügung hatte, verzichtete man dagegen gerne auf die Architektur. In den Räumen, die späteren Jahrhunderten gewidmet waren, blieb die Zahl originaler Bauteile jedenfalls verschwindend gering. Als Sockel für Figuren wurde den gotischen Kreuzgangsälüchen oder Elementen einer Maßwerkbrüstung dort zudem eine im wörtlichen Sinne dienende Funktion zugewiesen.

Das hier angelegte Prinzip wurde in dem Museumsneubau von Gabriel von Seidl übernom-

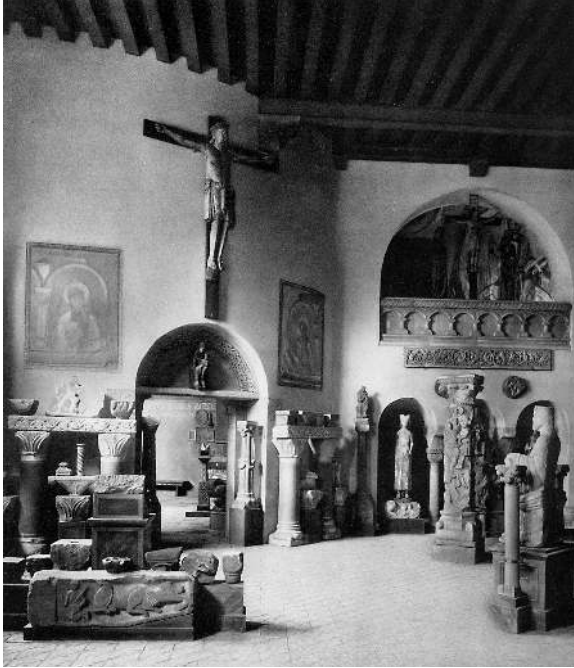
men. In dem als Lapidarium eingerichteten Saal 5 blieben die romanischen Architekturfragmente in Form von selbstständigen Einheiten in den Rundgang integriert (Abb. 7). <sup>57</sup> Die von der Zusammenstellung denkmalhaft wirkender Ensembles geprägte Anordnung erinnerte in ihrer Zufälligkeit noch an das Lapidarium und den Garten des Musée de Cluny. Eine systematische Reihung der Fragmente wollte man hier wie dort offenbar vermeiden. Im Gegenzug sollte die malerische Gruppenbildung den künstlerischen Wert der Altertümer hervorheben, der sich allerdings mehr auf eine dekorative Wirkung der Arrangements als auf eine Evokation der ihrer ausgestellten Einzelteile beraubten oder ganz untergegangenen Bauten gründete.

So wie man in München die romanischen Architekturfragmente auf besondere Weise inszenierte und ihnen damit den Status von Kunstwerken zu verleihen suchte, sind im Schweizerischen Landesmuseum die Backsteine aus St. Urban nicht in das sonst strikt verfolgte Konzept eines Einbaus der originalen Bauteile einbezogen worden. Stattdessen dienten die einzelnen Kapitelle und Frieselemente mit ihren unterschiedlichen Ornamenten als Vorlagen für die Herstellung neuer Formsteine, die dann als Baumaterial, Türeinfassungen und Arkadenöffnungen in den Museumsräumen genutzt wurden. Die Originale aber fanden in einem eigenen kleinen Raum, säuberlich auf Regalen aufgereiht, ihren Platz (Abb. 8). Durch ihren fragmentarischen, teilweise deutlich beschädigten Zustand erscheinen sie hier eindeutig als historische Zeugnisse präsentiert, deren Zweckbestimmung sich

<sup>55</sup> Weniger (Anm. 41), S. 228.

<sup>56</sup> Brief des Museumsdirektors Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck vom 1. Juni 1869 an König Ludwig II., zit. nach *Das Bayerische Nationalmuseum* (Anm. 40), S. 765.

<sup>57</sup> Vgl. *Der Neubau des bayerischen Nationalmuseums in München*, hrsg. von Gabriel von Seidl, München: Bruckmann, 1902, S. 73 f., und Weniger (Anm. 41), S. 230.



7. München, Bayerisches Nationalmuseum, Lapidarium, Saal 5 im Museumsneubau von Gabriel von Seidl, Fotografie von 1900



8. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Backsteine aus St. Urban im Raum 6, Fotografie vor 1915

anhand der unmittelbaren Gegenüberstellung mit den Nachbauten leicht erschließen lässt.

Diese auffällige Sonderbehandlung findet ihre Erklärung in der Bedeutung, die die damalige Forschung den Backsteinelementen im Zusammenhang mit der Suche nach einer eigenständigen schweizerischen Kunst beimaß. In seinem Beitrag zur Eröffnung des Landesmuseums deutete Rahn immerhin an, es könne sich bei den Stücken um die ältesten Belege für eine autochthone Kunstentwicklung in der Schweiz handeln. Mit ihrem flachen, mittels Holzmodellen erstellten Ornamentdekor eigneten sie sich gut als ideelle Vorläufer der Blütezeit schweizerischen Kunstschaffens im 15. und 16. Jahrhundert, als deren besonders charakteristische Hervorbringungen Rahn die Flachschnitzereien an Holzdecken und Vertäfelungen sowie die durch kleinformatige Darstellungen geprägten Wappenscheiben hervorhob.<sup>58</sup> Ließen sich die Stücke noch nicht

unmittelbar mit einer durch das Bürgertum getragenen Kultur in Verbindung bringen, so schienen sie mit ihrem kleinteiligen Dekor bereits grundlegende Tendenzen einer durch ihre Abneigung gegen das Monumentale geprägten Schweizer Kunst vorwegzunehmen. Die formale Nähe zwischen Schnitzfriesen und

58 Vgl. Johann Rudolf Rahn, Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. 9 (1897–1898), S. 225–233 und S. 262–270, S. 262 ff. In seiner 1876 veröffentlichten Darstellung zur Geschichte der Kunst in der Schweiz finden die Backsteinbauten zwar als »höchst merkwürdige Monumentalgruppe« Berücksichtigung, eine wichtigere Rolle kam ihnen aber offensichtlich erst im Zusammenhang mit der Museumsfrage und einer Präsentation einer eigenständigen nationalen Kunst zu. Vgl. Johann Rudolf Rahn, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich: Hans Staub, 1876, S. 393 ff.

Backsteinornamentik führte die bewusste Gegenüberstellung der Abbildungen zu Rahms Beitrag in der *Zeitschrift für bildende Kunst* anschaulich vor Augen. Beim Rundgang durch die Räume des Museums hätte ein aufmerksamer Besucher mit entsprechenden Vorkenntnissen diese Verbindungen innerhalb der chronologischen Abfolge ebenfalls nachvollziehen können.

Mittelalterliche Baukunst ausstellen?

Gegenüber den kulturhistorischen Bildinszenierungen und Erlebnisräumen konnte sich die in theoretischen Konzepten geforderte Ausstellung von Bauwerken mittels kleinformatiger Modelle in den Museen des 19. Jahrhunderts nicht durchsetzen. August von Essenwein bekundete als Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg zwar mehrfach die Absicht, »eine Sammlung von Modellen der wichtigsten Bauwerke, in denen sich auf dem Gebiete der kirchlichen, der bürgerlichen und der Kriegsbaukunst der Entwicklungsgang verfolgen lässt« anzulegen; verwirklicht wurde dieses Vorhaben allerdings nie.<sup>59</sup> Wie unter seinem Vorgänger gelangten weiterhin Architekturteile in die Sammlungen; allerdings fehlen Ansätze, diese in Gegenüberstellung mit Abbildungen der ursprünglichen Kontexte als Fragmente bestimmter Bauten zu präsentieren.<sup>60</sup> Wie das Beispiel der Backsteinelemente in Zürich verdeutlicht, hätte sich gerade eine Kombination von Fragmenten und Teilnachbauten oder Modellen für eine umfängliche Visualisierung von Architektur angeboten, wie dies auch Aufseß in seinem »System« mit der Forderung nach deren Präsentation im Einzelnen und im Ganzen angedeutet hatte.

Schon Gottfried Semper schlug in seinen 1852 veröffentlichten Darlegungen zur Konzeption von Museen, die einer »Anregung nationalen Kunstgefühles« dienen sollten, die Einrichtung architektonischer Modellsammlungen vor.<sup>61</sup> Im Hinblick auf eine Geschmacks-erziehung des Volkes forderte er Spezialmu-

seen für Keramik, textile Künste und Werke von Holzarbeitern (Tischler und Zimmerleuten) sowie Maurern und Ingenieuren. Wohlgermerkt dachte er dabei an die Präsentation von Objekten, die nicht für einen konkreten Ort geschaffen worden waren. Denn seiner Ansicht nach war es gerade die Lösung aus dem ursprünglichen Kontext, die die Gemälde und Skulpturen in den klassischen Kunstsammlungen für ein größeres Publikum unverständlich machten. In den reich ausgestatteten Bauwerken erkannte Semper »die eigentlichen Museen der hohen Kunst«.<sup>62</sup> Als letzte und wichtigste Gruppe sollten deshalb die durch Modelle zu veranschaulichenden Monumente das Zusammenspiel der unterschiedlichen Kunstgattungen verdeutlichen. Auf diese Weise ließe sich, so hoffte er, ein Studium künstlerisch gestalteter Einzelstücke in Verbindung mit der Verdeutlichung von übergeordneten Gestaltsystemen im Museum ermöglichen. Um dieses Ziel zu erreichen, hätten die gewünschten Modelle allerdings gerade die Ausstattung der Bauwerke sehr detailliert wiedergeben müssen. Ein relativ großer Maßstab und die Verbin-

59 Zit. nach *Nationalmuseum* (Anm. 23), S. 999.

60 In die Ausstellungssäle integriert wurde das als Geschenk Kaiser Wilhelms I. nach Nürnberg gelangte Refektoriumsportal aus Heilsbronn, während andere Stücke, etwa die Säulchen aus der Zwerggalerie von St. Johannes in Worms, im Museumsgarten aufstellung fanden. Vgl. *Fotoalbum. Architekturen, Skulpturen, Grabsteine Diverses*, um 1906, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, 4° Jk NUR 050/169, Bd. 1, Bl. 1, Nr. 427, und Kammel (Anm. 1), S. 252 ff. Für die sogenannte Heunensäule hatte Essenwein eine Verwendung als Sockel für eine reitende Germania vorgesehen, vgl. Bahns (Anm. 27), Abb. 236.

61 Vgl. Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles. Bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung. London, den 11. October 1851*, Braunschweig: Vieweg & Sohn, 1852, S. 61 ff.

62 Semper (Anm. 60), S. 63.

derung von Innen- und Außenansicht wären unabdingbar gewesen. Es ist deshalb fraglich, ob es Semper möglich gewesen wäre, den Plan, der in Deseine vielleicht einen Befürworter gefunden hätte, zur eigenen Zufriedenheit umzusetzen.

Wählte man in den kulturgeschichtlichen Museen auch einen entgegengesetzten Präsentationsmodus, indem man sich gegen die Trennung einzelner Gattungen und die Ausstellung von Architekturmodellen entschied, so stimmten die grundsätzlichen Auffassungen überein. Wie Semper galt den Verantwortlichen der ursprüngliche Kontext als besonders anschaulich und deshalb im Museum nachahmenswert. Idealerweise sollten sich die dort geschaffenen Einheiten in ihrer Funktion gegenseitig erklären. Architektur kam dabei als Raum schaffender Kunst eine entscheidende Bedeutung zu, da sie die sinnvolle Verortung anderer Objekte ermöglichte und zudem geeignet schien, Stimmungen zu erzeugen. Es lag somit nahe, historische Bauteile in die Museumsarchitektur zu integrieren. Diese Symbiose bedeutete insofern etwas Neues, als die bauliche Hülle nicht mehr allein den rahmenenden Hintergrund für die Kunstwerke bildete, sondern in bestimmten Bereichen selbst den Status eines Ausstellungsgegenstands erlangte. Gleichzeitig schloss allerdings die Forderung nach lebensnahen »Bildern« eine deutliche Abgrenzung der historischen Stücke von ergänzenden Kopien genauso aus wie eine Ausstellung von Fragmenten als sichtbare historische Zeugnisse oder Modellsammlung.

Die Entscheidung gegen eine Aneinanderreihung von Kapitellen und anderen Dekorelementen verdeutlicht, dass Architektur in den kulturhistorischen Museen als Teil der bildenden Künste präsentiert und nicht, wie in klassischen Studiensammlungen, auf eine Form- und Ornamententwicklung reduziert werden sollte. Gleichwohl stand anstelle der Evokation eines konkreten Monuments die Schaffung bestimmter Raumtypen oder als charakteristisch empfundener Durchblicke

und Beleuchtungssituationen im Mittelpunkt des Interesses.

In Anbetracht solcher Voraussetzungen bedurfte es besonderer Konstellationen, um Bauteile trotzdem isoliert zu präsentieren. Neben der eher außergewöhnlichen Einstufung als Eigenheit einer nationalen Kunstentwicklung, die in Zürich letztlich auf der ornamentalen Dekoration der einzelnen Stücke beruhte, konnte dafür vor allem das Bedürfnis nach einem vollständigen Epochenüberblick den Ausschlag geben. Um ihre Bedeutung zu betonen und sie als Kunstwerke zu inszenieren, hat man in solchen Fällen bewusst auf eine Integration in die Museumsarchitektur verzichtet. Im Umkehrschluss ist davon auszugehen, dass sich die Verantwortlichen durchaus des Verschwindens der historischen Objekte hinter den sonst üblichen, möglichst einheitlich wirkenden Inszenierungen bewusst waren. Sie nahmen dies genauso in Kauf wie zuvor Lenoir und die Architekten und Bauherren der historisierenden Parkbauten des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Die Architekturfragmente bildeten den Anlass und Ausgangspunkt für historisierende Nachbildungen bestimmter Raumsituationen, die dem Museumspublikum einen lebendigen Einblick in die Lebenswelt vergangener Zeiten gewähren sollten. Entgegen der Vorstellung einer visuellen Legitimation genügte zunächst offenbar allein das Wissen um ihre Existenz, um die Echtheit der musealen »Bilder« zu gewährleisten.

Dass die Idee einer Übertragung ganzer mittelalterlicher Bauteile verfolgt wurde, um sie als geschlossene Einheit im Sinne eines Kunstwerks im Museum zu präsentieren, ist nur in ganz wenigen Fällen nachweisbar. Essenwein hatte im Hinblick auf die Nutzung der Konventgebäude des ehemaligen Augustinerklosters für das Germanische Nationalmuseum zwar ausdrücklich auf die Schönheit der einzelnen Räume hingewiesen. Gleichzeitig stellte er aber in seinem Promemoria von 1873 fest, der Kapitelsaal nehme »durch seine Formen

das Interesse so sehr in Anspruch [...], daß es unmöglich ist, ihn passend zu benutzen«. <sup>63</sup> Selbst der Architekt und Bauhistoriker Essenwein hatte in seiner Funktion als Museumsdirektor offensichtlich vor allem die Schaffung von Ausstellungssälen im Blick und weist hier nicht auf die Chance hin, ein mittelalterliches Bauwerk zur Schau stellen zu können. Dies tat erst Bode, der zumindest zeitweilig den Plan verfolgte, die als einziger Teil der ehemaligen Stiftskirche Riechenberg bei Goslar erhalten gebliebene Krypta komplett in das projektierte Deutsche Museum in Berlin zu integrieren. Als Begründung für diese Maßnahme führte er den herausragenden künstlerischen Wert der bislang aufgrund ihrer abgeschiedenen Lage kaum beachteten Anlage an. Erst durch die Übertragung könnten »Tausende an diesem schönen Denkmal vaterländischer Baukunst sich erfreuen und belehren«. <sup>64</sup>

In Berlin ergab sich insofern eine besondere Situation, als das Deutsche Museum gemeinsam mit dem Pergamonaltar und der vorderasiatischen Sammlung in einem einzigen Baukomplex untergebracht werden sollte. Das hatte ein Nebeneinander von Objekten unterschiedlicher Kulturen zur Folge. In Anbetracht der großen architektonischen Hauptstücke der Abteilungen für antike und islamische Kunst erscheint es nicht ganz ausgeschlossen, dass Bode zumindest für eine kurze Zeit daran dachte, einen kompletten mittelalterlichen Raum als Kunstwerk zu präsentieren und damit in der Museumsabteilung, die betontermaßen die ›deutsche‹ Kunst repräsentieren sollte, ein Gegengewicht herzustellen. Seine über Jahre hinweg kämpferisch vertretene Überzeugung, dass der in Würzburg erworbene Kreuzgangflügel für die Wirkung der Mittelaltersäle von zentraler Bedeutung sei, weist in die gleiche Richtung, und gelegentlich sprach er sich für »die Verwendung möglichst vieler guter alter Baustücke« aus. Der auf Bodes Eintreten hin mit der Planung beauftragte Alfred Messel hatte seinerseits frühzeitig mitgeteilt, dass für das Museum ein Kreuz-

gang »dienlich« sein werde. Seine 1909 vorgelegten Entwürfe machen jedoch deutlich, dass das Konzept nicht weiter verfolgt wurde. Die Zeichnungen zeigen mit Nachbildungen mittelalterlicher Gewölbe ausgestattete, historisierende Räume. Entsprechend der von Bode bereits im Kaiser Friedrich-Museum mit großem Erfolg verwirklichten Konzeption sollten mittelalterliche Architekturfragmente die Ausstellung der eigentlichen Kunstwerke ergänzen und zu deren »monumentaler« Gesamtwirkung beitragen. <sup>65</sup> Bezeichnenderweise wurde die Integration der Riechenberger Krypta in das Deutsche Museum aufgegeben, weil man eine unzureichende Beleuchtungssituation voraussah. Bode wünschte stattdessen, nur die ornamentierten Säulen zu übernehmen und in einen imitierenden Nachbau einzupassen. <sup>66</sup> Ob die Idee auch deshalb nicht verwirklicht wurde, weil ähnlich spektakuläre Monumente wie der Pergamonaltar gar nicht zur Verfügung standen, bleibt der Spekulation überlassen. Jedenfalls sprach auch Bode schließlich nicht dem gesamten Baukörper, sondern nur einzelnen Teilen einen Wert als Kunstwerk zu.

<sup>63</sup> Zit. nach Bahns (Anm. 27), S. 387–390.

<sup>64</sup> Zit. nach Frank Matthias Kammel, Kreuzgang, Krypta und Altäre. Wilhelm von Bodes Erwerbungen monumentaler Kunstwerke und seine Präsentationsvorstellungen für das Deutsche Museum, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N. F. 38 (1996), Beiheft, S. 155–175, S. 163.

<sup>65</sup> Vgl. etwa Karin Schrader, Das Ende der »Museumsdekoration«? Wilhelm von Bode und das Deutsche Museum, in: *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Berlin: Staatliche Museen, 1995, S. 69–76, bes. S. 72 und S. 75 mit Anm. 23, sowie Petra Marx, *Die Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen. Ein sächsisches Bildwerk des 12. Jahrhunderts und sein Kontext*, Berlin: Lukas, 2006, S. 46 f.

<sup>66</sup> Kammel (Anm. 1), S. 163.

Chantal Lafontant Vallotton

## La mise en scène d'un Moyen Âge pittoresque au Musée national suisse

Des finalités diverses

L'importance capitale du Moyen Âge est un thème qui revient comme un leitmotiv dans bon nombre d'écrits et de discours prononcés lors de la création du Musée national suisse. Cette idée est développée par le président de la Confédération helvétique Eugène Ruffy, le jour de l'inauguration du musée le 25 juin 1898, dans les termes suivants: «La période allemande-burgonde ne nous retiendra sans doute pas très longtemps, car nous sommes trop attirés par le réveil de notre art suisse, qui commence au moyen âge pour s'étendre jusqu'à nos jours. Alors naissent pour nous les véritables jouissances artistiques?»<sup>1</sup> Outre son intérêt pour une meilleure compréhension de la hiérarchisation des périodes historiques, ces propos rendent compte du rôle phare attribué au Moyen Âge dans l'histoire de l'art suisse. Le Moyen Âge est non seulement détaché de la période allemande-burgonde, dont l'intérêt est jugé moindre, il est également considéré comme le point de départ de l'art suisse et de ses plus précieuses expressions artistiques. Cet article se donne pour propos une réflexion sur la place dévolue au Moyen Âge dans des salles du Musée national suisse, situé à Zurich, à l'époque de sa fondation.<sup>2</sup> D'une part, il examine les raisons pour lesquelles cette période jouit d'une attention particulière. D'autre part, il interroge les principes qui ont présidé à la mise en scène des collections médiévales. Dans cette optique, il creuse aussi la question des modèles qui ont inspiré les concepteurs du musée, tout en examinant le statut accordé aux objets exposés.

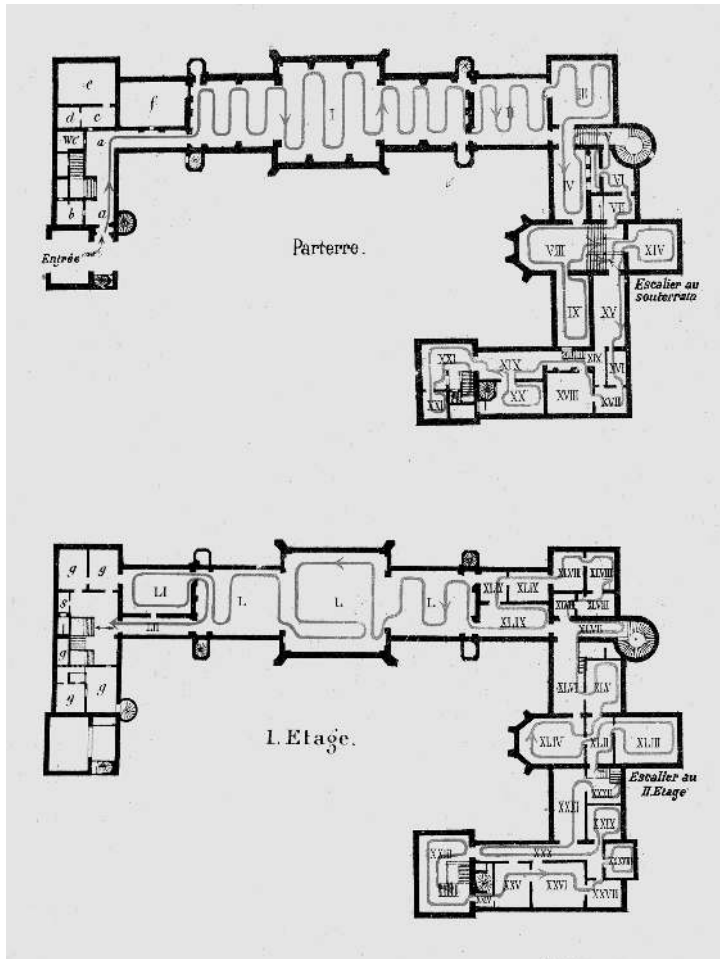
Une place prééminente pour le Moyen Âge

Regardons tout d'abord la place occupée par le Moyen Âge dans le parcours d'exposition tel qu'il se présente en 1898. Au moment de son ouverture, le Musée national suisse abrite cin-

quante-deux salles d'exposition, couvrant plus de 4'000 mètres carrés. Les salles sont distribuées de façon à organiser un parcours chronologique, de la préhistoire au début du XIX<sup>e</sup> siècle (ill. 1). Les trois premières salles abritent respectivement l'archéologie préhistorique, les collections de l'Antiquité romaine et les objets des époques allemande-burgonde et lombarde, dites aussi des «invasions barbares». Avec la salle 4, le visiteur pénètre déjà dans la section dite médiévale. Il découvre ici des sculptures en bois, des statues de la Vierge et de saints, ainsi que des autels d'église et une copie du plafond en bois peint daté du XII<sup>e</sup> siècle de l'église de Zillis dans les Grisons. Un couloir (salle 5), où sont exposées les portes d'une maison valaisanne du XV<sup>e</sup> siècle, mène à la salle 6 dite des briques de terre cuite de Sankt Urban et de Beromünster. La salle 7 ouvre la série des salles historiques. Le visiteur découvre d'abord la maison zum Loch à Zurich qui date du XIV<sup>e</sup> siècle, puis la chapelle (salle 8) ornée de peintures empruntées à l'ossuaire de Schwytz du XVI<sup>e</sup> siècle, qui renferme des antiquités ecclésiastiques: autels d'église, écus funéraires, vitraux. La salle 9 qui abrite des monuments fu-

1 Inauguration du Musée national suisse, discours prononcé à Zurich le 25 juin 1898 par Eugène Ruffy, président de la Confédération, Lausanne: Viret-Genton, 1898.

2 La présente contribution développe des réflexions présentées dans mon travail de doctorat: *Entre le musée et le marché. Heinrich Angst. Collectionneur, marchand et premier directeur du Musée national suisse*, Bern: Peter Lang, 2007. Elle approfondit en particulier la question de la mise en scène du Moyen Âge et de ses modèles, en prenant pour exemple trois salles d'exposition: la salle dite des briques de terre cuite de Sankt Urban et de Beromünster, la salle du trésor et la chambre de la chanoinesse Caecilia von Helfenstein.



1. Zurich, Musée national suisse, plan, 1898

néraires gothiques a pour décor un pavement du XVI<sup>e</sup> siècle, fac-similé de la Winterabtei de Wettingen, et un plafond authentique du Mittlerer Hof de Stein am Rhein datant également du XVI<sup>e</sup> siècle. Le visiteur accède à la salle 10 dite du Trésor renfermant de l'orfèvrerie religieuse et profane, ainsi qu'un choix de médailles et de monnaies. De chaque côté du Trésor part une enfilade de trois petits locaux (salles 11, 12, 13) où sont exposés des objets dits d'histoire culturelle d'époque plus récente. En remontant à l'entresol, au-dessus du trésor, le visiteur rejoint la section médiévale et découvre une nouvelle chambre «historique»: la

salle du Conseil de Melligen dans le canton d'Argovie, datée du XV<sup>e</sup> siècle. Un semblant de cloître, dont les arcatures proviennent des couvents des Dominicains et des Cordeliers de Zurich, occupe la salle 15. Les trois salles suivantes, 16, 17 et 18, abritent une des «perles» du musée, l'appartement de trois pièces de l'abbaye du Fraumünster à Zurich, daté de 1489 et 1507. Dans la salle suivante, les principales attractions sont le plafond, avec frises sculptées de style gothique tardif (1517), de l'église de Lindau dans le canton de Zurich et deux armoires gothiques qui servaient à renfermer les archives de Zurich. À partir de la salle 20, le vi-

siteur quitte le Moyen Âge pour pénétrer dans les espaces réservés à de nouvelles salles historiques et aux collections des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Le Moyen Âge est de nouveau à l'honneur à la fin du parcours de la visite. La salle 50 est aménagée en imposante salle des armes – plus de 700 mètres carrés – et abrite, dans une mise en scène grandiose, des objets d'armement de la fin du Moyen Âge et des Temps modernes provenant essentiellement de l'arsenal de Zurich.

Ce bref survol du parcours d'exposition traduit un déséquilibre important entre les époques: la période qui s'étend de la préhistoire au Haut Moyen Âge n'occupe que trois salles sur cinquante-deux; elle n'est traitée que comme une sorte de préface de la période principale, celle du Moyen Âge jusqu'à la fin de l'Ancienne Confédération.<sup>3</sup>

#### Le Moyen Âge idéalisé

La place prééminente qu'occupe le Moyen Âge au Musée national suisse est indissociable du contexte culturel de l'époque. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le Moyen Âge devient d'un intérêt capital un peu partout en Europe.<sup>4</sup> Sur un plan artistique, la production médiévale, longtemps dévalorisée par la grande histoire de l'art, se voit promue à la dignité d'art; à bien des égards, elle devient même le symbole du patrimoine national. En Suisse, l'historien de l'art zurichois Johann Rudolf Rahn a joué un rôle important dans la valorisation de la production artistique médiévale. En 1876, il publie une histoire des arts plastiques en Suisse des plus anciens temps à la fin du Moyen Âge. Dans cette *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, le Zurichois souligne que le pays est pauvre en grandes œuvres d'art et même orphelin d'un art spécifiquement national avant la fin du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>5</sup> Cette situation serait liée aux structures politiques et culturelles de la Suisse, ainsi qu'à son histoire. La configuration de la Confédération médiévale, composée de petites communautés liées par un lâche système d'alliances, aurait empêché l'éclosion d'un sentiment nation-

nal et de formes artistiques particulières. Ce n'est qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle qu'un art national aurait vu le jour, parallèlement à la formation d'une conscience nationale. Cet art «national» se serait exprimé dans des créations dites artisanales, tels

3 *Rapport de la majorité de la commission du conseil des états concernant la création d'un musée national suisse* (du 9 décembre 1889). Les sources disponibles ne nous permettent pas de conduire une véritable analyse statistique sur la place occupée par les diverses tranches temporelles dans les premières collections du musée. Les inventaires sont très lacunaires et mentionnent souvent sous un même numéro des ensembles d'objets, sans en spécifier leur nombre. Il est en revanche établi que les ensembles préhistoriques et les collections des Temps modernes sont substantiels en 1898. Sur le sujet, Lafontant Vallotton (note 2), pp. 205–212.

4 Sur le sujet, voir notamment Christian Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris: Plon, 1996; *Le Moyen Âge au miroir du XIX<sup>e</sup> siècle (1850–1900)*. *Actes du Colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines*, éd. Laura Kendrick et al., Paris: L'Harmattan, 2003. Pour la Suisse, notons qu'un numéro entier de la *Revue suisse d'art et d'archéologie* 54 (1997) est consacré à la découverte du Moyen Âge aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles; il contient les actes du 20<sup>e</sup> colloque de l'Association Suisse des Historiens et Historiennes de l'art sur le thème «Le Moyen Âge vu, revu et corrigé (XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles)». Voir également Guy Paul Marchal, *Nationalgeschichte im Vergleich. Das Mittelalter als Identitätsfolie in Frankreich, Deutschland und der Schweiz*, in: *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation*, éd. Schweizerisches Landesmuseum Zürich & Bundesamt für Kultur, Zurich: Chronos, 1998, pp. 146–157.

5 Johann Rudolf Rahn, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, Zurich: H. Staub, 1876, p. I. Voir également Gabriela Christen, En mémoire de la Nation. Images de la Suisse et de ses états d'âme, in: «Sonderfall?» *La Suisse entre le Réduit national et l'Europe*, éd. Walter Leimgruber et Gabriela Christen, cat. d'exp. Zurich: Musée national suisse, 1992, p. 34.

que vitraux colorés, produits de l'artisanat du métal, sculptures en bois et gravures sur bois conservés dans les hôtels de ville, les maisons des corporations et les intérieurs bourgeois. Les produits de cet art mineur ou domestique auraient été commandés par des bourgeois indigènes et un peuple libre luttant pour sa patrie. On peut rattacher les théories de Rahn à Hippolyte Taine. Cet illustre penseur, qui fut à la fois critique littéraire et critique d'art, psychologue et historien, soutenait la thèse que les grandes œuvres ne tombent pas du ciel et que l'art est toujours en rapport avec l'état social ou la philosophie latente d'un pays.<sup>6</sup> Derrière la littérature et l'art, Rahn, à l'instar de Taine, s'efforce de saisir la société qui a produit les œuvres ou les a rendues possibles. L'historien de l'art zurichois établit une concordance entre la production artistique, le système politique et le caractère de ses habitants. Parmi les arts helvétiques dans lesquels les anciens Confédérés auraient particulièrement brillé, le vitrail est mentionné au premier rang. Le xv<sup>e</sup> et surtout le xvi<sup>e</sup> siècle font figure d'âge d'or. L'essor prodigieux qu'a connu la peinture sur verre durant cette période conduira l'historien de l'art à conclure, en 1898, à l'existence d'une époque en Suisse où les liens entre l'artisanat et l'art étaient particulièrement puissants.

Les théories sur le génie artistique national de Rahn ont servi de miroirs à la politique d'acquisition et d'exposition des concepteurs du Musée national suisse. L'historien de l'art est d'ailleurs l'un des principaux théoriciens de l'aménagement du musée. Ses réflexions ont en particulier nourri la pensée du premier directeur du Musée national suisse, le zurichois Heinrich Angst. Dans le parcours d'exposition, tel qu'il se présente en 1900, les arts mineurs de la période gothique, au même titre que ceux de la Renaissance, y sont présentés comme des manifestations par excellence de «l'art suisse». Révélateur est à cet égard l'article publié en 1898 dans la revue *La Nature*: «Mais c'est dans le moyen âge et la Renaissance, avec leurs plafonds peints sur bois, leurs vitraux du trei-

zième au seizième siècle, leurs boiseries sculptées, leurs magnifiques poêles en faïence, leurs fragments parfois considérables de monastères, castels et maisons particulières, et leurs restitutions authentiques d'appartements entiers (privés ou publics), que nous trouvons les plus caractéristiques et précieuses manifestations de l'art et des mœurs suisses de jadis.»<sup>7</sup> Suivant Rahn, l'auteur stipule un rapport dynamique entre une période historique, une production artistique et les mœurs des habitants d'un pays. Le Moyen Âge et la Renaissance ont généré non seulement des hommes vertueux, mais aussi un génie spécifiquement helvétique.

Tout le Moyen Âge n'est pourtant pas à l'honneur au Musée national suisse. Si le gothique fait l'objet de toutes les attentions, l'époque dite des grandes invasions fait figure de parent pauvre. Elle se trouve même détachée du Moyen Âge, comme si les concepteurs du musée faisaient fi de la périodisation coutumière de l'histoire générale. Il faut dire que l'historiographie du xix<sup>e</sup> siècle tient en piètre estime les cinq siècles qui suivirent la civilisation romaine. Les peuples germaniques ont non seulement détruit Rome et sa culture; ils ont aussi fait basculer le monde dans la barbarie, d'où cette image du Haut Moyen Âge perçu comme une période de recul.

Au déséquilibre temporel correspond une démarche muséographique extrêmement différente suivant les périodes. En effet, la présentation des périodes préhistorique, romaine et allemande-burgonde est soumise à des règles muséographiques qui se distinguent fortement de celles en usage dans la section médiévale et de l'Ancien Régime. Grosso modo, l'installation des trois premières salles est basée sur une classification que l'on peut désigner de méthodique. Les objets sont exposés dans de grandes

6 Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Paris: Fayard, 1988.

7 Edouard-Alfred Martel, Le nouveau Musée national suisse à Zurich, in: *La Nature*, 15 décembre 1900, p. 34.



2. Zurich, Musée national suisse, salle 1 consacrée à la préhistoire, photographie avant 1934

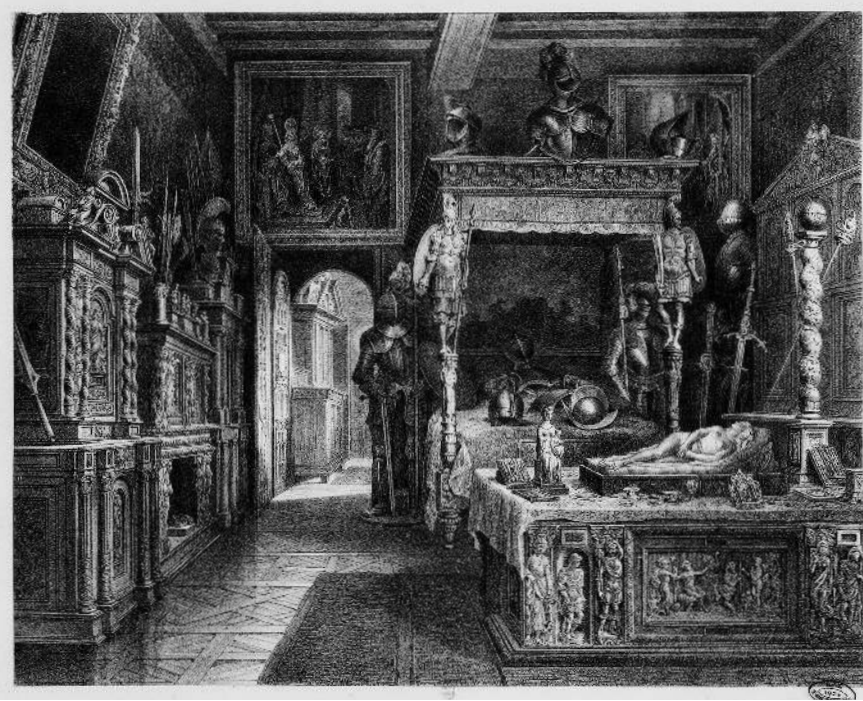
vitrynes par gisement archéologique ou par typologie suivant un ordre chronologique. La distribution des objets est soumise à un classement fondé sur la série, organisé autour de deux axes: l'évolution historique et la topographie (ill. 2). C'est un tout autre principe qui préside à l'aménagement des salles du Moyen Âge et des Temps modernes. Avec la période médiévale commence, en effet, un nouveau dispositif marqué par la suite de salles abritant des collections spéciales et surtout les «intérieurs historiques», qui bâtiront la renommée du Musée national suisse tant en Suisse qu'à l'étranger. Cette approche muséographique différenciée est explicitement évoquée par le conservateur genevois Jacques Mayor dans un article du *Journal de Genève* en 1898: «Il faut avoir bien vu ces salles I à III [...] pour goûter tout à fait, en connaissance de cause, les suivantes, avec lesquelles nous abordons le moyen âge. À l'extrémité de la grande galerie longitudinale, le

spectacle, si l'on ose s'exprimer ainsi, change soudain; ce ne sont plus les vitrynes uniformes et les objets d'aspect terne du «préhistorique»; il y a de la couleur; c'est à coup sûr une autre époque qui commence, mais c'est aussi un autre système de classification et d'arrangement. Le musée pittoresque qu'ont voulu faire les créateurs du musée national commence là.»<sup>8</sup> Cette conception d'un musée pittoresque revient de manière régulière dans les écrits des concepteurs et observateurs du musée.

#### Les modèles du musée et la mise en scène du Moyen Âge

Deux institutions muséales ont servi de source d'inspiration: l'Hôtel de Cluny à Paris et le Germanische Nationalmuseum de Nuremberg. Elles sont d'ailleurs mentionnées explicitement par Johann Rudolf Rahn comme ayant

<sup>8</sup> Jacques Mayor, Promenade au Musée national, II, in: *Journal de Genève*, 27 juin 1898.



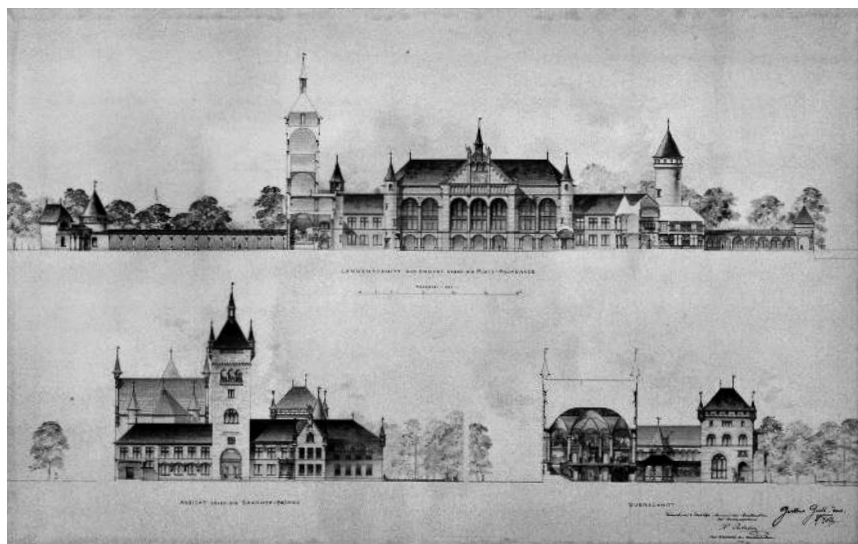
3. Isidore Laurent Deroy, La chambre dite de François I<sup>er</sup> à l'Hôtel de Cluny, lithographie, 1840

influencé les responsables du Musée national suisse.<sup>9</sup> Il faut dire qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ces deux musées occupent une position de premier plan dans le paysage muséal européen, pour tout ce qui concerne la mise en scène de l'histoire. Rappelons qu'en 1832 Alexandre Du Sommerard installe ses collections d'objets du Moyen Âge et de la Renaissance dans l'Hôtel des abbés de Cluny, datant de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Le décor moyenâgeux doit donner aux salles le caractère du siècle représenté. Les collections – essentiellement du mobilier, des objets précieux ou utilitaires – y sont mises en scène en forme d'évocations suggestives et pittoresques, afin de faire revivre le passé. Sur le plan muséographique, l'installation de la chambre dite de François I<sup>er</sup> fait de Du Sommerard l'inventeur de la *period-room* (ill. 3).<sup>10</sup> À la mort de Du Sommerard, les collections et l'hôtel sont acquis sur des crédits votés par l'Assemblée nationale dans le but de conserver l'ensemble. La

ville de Paris s'associe au projet en offrant les ruines des thermes gallo-romains attenantes à l'hôtel. Un musée est inauguré en 1844 sous le nom de Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. La nouvelle institution rencontre également un grand succès et contribue à la reconnaissance de la valeur artistique des œuvres du Moyen Âge.

9 Johann Rudolf Rahn, *Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* N. F. 9 (1898), pp. 225–233 et pp. 262–270, p. 227. Sur le sujet, voir aussi Chantal Lafontant Vallotton, *Le Musée national suisse et ses modèles muséaux, industriels et privés*, in: *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècle*, éd. Anne-Solène Rolland et Hanna Murauskaya, Paris: l'Harmattan, 2008, pp. 35–47.

10 Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris: Hachette, 2001, p. 110.



4. Gustav Gull, Projet de concours pour un Musée national suisse, dessin coloré, 1891

Le second musée auquel se rattache le Musée national suisse pour la présentation des collections du Moyen Âge est le Germanische Nationalmuseum de Nuremberg. Fondé en 1852–1853 à l’initiative du baron Hans von und zu Aufseß, le musée trouve abri dans un édifice ancien de la fin du Moyen Âge, le couvent des Chartreux. Comme à Cluny, le choix du lieu exprime le souci de replacer les objets anciens dans un cadre architectural conforme à l’époque de leur création. Après la création de l’Empire allemand en 1871, le Germanische Museum est officiellement élevé au rang de Musée national de l’art et de la culture allemande. L’art médiéval y occupe une place prééminente.<sup>11</sup>

Sur le modèle de l’Hôtel de Cluny et du Germanische Nationalmuseum de Nuremberg, le Musée national suisse s’attache à présenter ses collections dans un cadre architectural adapté aux objets. Le visiteur doit avoir ainsi l’illusion de les voir dans leur emplacement d’origine. Cet artifice a pu être réalisé grâce au fait qu’une série de chambres anciennes et de fragments architecturaux ont été reconstruits dans le corps même du musée avec toutes leurs formes et leurs dimensions originales. En jan-

vier 1892, l’architecte zurichois Gustav Gull reçoit des autorités de la Ville de Zurich le mandat d’élaborer un plan de construction du Musée national suisse et d’en diriger l’exécution.<sup>12</sup> L’extérieur du bâtiment emprunte à l’architecture d’un château. Gull choisit en effet de construire un bâtiment aux allures castrales, employant à l’intérieur comme à l’extérieur divers styles architecturaux issus du gothique et de la Renaissance, deux périodes qui sont visées comme références dans l’échelle des valeurs des concepteurs du musée (ill. 4). Une

<sup>11</sup> Roland Schaer, *L’invention des musées*, Paris: Gallimard & Réunion des musées nationaux, 1993, p. 83.

<sup>12</sup> *Weisung des Stadtrathes an den grossen Stadtrath und die Gemeindeversammlung betreffend das Landesmuseum*, Zurich, 2 août 1892. Sur le parcours de Gustav Gull, voir notamment Hanspeter Draeyer, *Das Schweizerische Landesmuseum Zürich. Bau- und Entwicklungsgeschichte 1889–1998*, Zurich: Schweizerisches Landesmuseum, 1999, pp. 15–18; André Meyer, *Museale Architektur am Beispiel des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich*, in: *Festschrift Walter Drack zu seinem 60. Geburtstag*, Stäfa: Th. Gut, 1977, pp. 211–213.



5. Zurich, Musée national suisse, salle 6 dite des terres cuites, reconstruction d'arcatures en briques de Sankt Urban, photographie vers 1900

concordance est recherchée entre le style architectural et l'ensemble du programme muséographique. Gull s'attache à incorporer dans la nouvelle construction la série de chambres anciennes et de fragments d'architecture acquis par la Confédération dans les années qui précèdent l'ouverture du musée. Le visiteur doit avoir ainsi l'impression que ces pièces étaient dès l'origine destinées à l'emplacement qu'elles occupent.

Les mêmes principes président à l'aménagement des salles d'exposition: tout est mis en œuvre pour créer des installations suggestives et pittoresques susceptibles de ressusciter le passé. À cet égard, les concepteurs du Musée national suisse s'apparentent aux historiens romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle qui, à l'instar de Jules Michelet, visent à permettre la résurrection du vécu. L'histoire est résurrection totale lorsqu'elle peut, écrit Michelet, «réchauffer les cendres refroidies». <sup>13</sup> Le souci d'éveiller chez le visiteur le sentiment de la vie d'intérieur «telle qu'elle a réellement existé» conduit les concepteurs à bannir par exemple les vi-

trines. Celles-ci ne sont utilisées qu'en cas de force majeure pour protéger les objets fragiles et précieux, comme l'orfèvrerie, la porcelaine ou les médailles. Elles sont alors conçues dans un style sobre de manière à ce que les visiteurs les remarquent le moins possible ou leurs formes s'inspirent du style de l'époque représentée, de façon à créer l'illusion qu'elles font partie du mobilier ancien. Toujours dans le but de ressusciter le passé, les légendes d'objets sont écartées. Dans les «chambres anciennes», celles-ci sont en effet presque inexistantes, par crainte de «présenter un aspect désagréable et gênant pour le visiteur». <sup>14</sup>

Le mobilier primitif des intérieurs n'ayant bien entendu le plus souvent pas survécu aux attaques du temps, les concepteurs n'hésitent

<sup>13</sup> Jules Michelet, *Histoire de France*. Préface de 1869, in: Id., *CŒuvres complètes*, Paris: Flammarion, 1974, vol. 4, p. 11.

<sup>14</sup> *Musée national suisse à Zurich. Rapport annuel 1905*, Zurich: Musée national suisse, 1906, p. 23. Voir François Dosse, *L'histoire*, Paris: Armand Colin, 2000.



6. Zurich, Musée national suisse, salle 10 dite du trésor, photographie vers 1900

pas à puiser dans les collections du musée des tables, des sièges, des bahuts, des poêles, des vitraux de provenance et de siècles divers pour faire «revivre» l'histoire. L'origine hétéroclite du mobilier est en effet jugée comme un inconvénient moindre par rapport à un intérieur auquel il manquerait un ou plusieurs éléments. Il n'est pas surprenant que ce bricolage soit particulièrement important dans les salles consacrées au Moyen Âge, compte tenu notamment de l'ancienneté des objets. Trois salles serviront d'exemple: la salle des briques de terre cuite de Sankt Urban et de Beromünster (salle 6), la chambre du Trésor (salle 10) et la Chambre de la chanoinesse Caecilia von Helfenstein – un des trois appartements des abbesses du Fraumünster de Zurich exposés dans le musée (salles 16, 17 et 18).<sup>15</sup>

Comme le suggère son intitulé, la salle des briques de terre cuite de Sankt Urban (salle 6) est consacrée aux vestiges de cette ancienne abbaye cistercienne du canton de Lucerne (ill. 5). Les briques originales sont exposées pour la plupart sur des socles en bois, mais

aussi contre les parois. Selon les préceptes de la muséographie d'ambiance, les concepteurs se sont évertués à placer la céramique médiévale dans un cadre architectural «vivant». Ils ont intégré un plafond peint provenant de la salle capitulaire de l'ancienne abbaye cistercienne de Kappel dans le canton de Zurich. Ils ont reconstitué à l'aide de moulage de briques les arcatures et les encadrements de portes et de fenêtres. Enfin, pour renforcer l'atmosphère sacrée du lieu, ils ont fixé contre les parois des crucifix, des statuette de saints et de la Vierge de provenance et d'époques diverses. La mise en scène, combinant imitation et éléments originaux, doit donner l'illusion au visiteur qu'il se trouve dans la salle d'un édifice religieux du Moyen Âge.

Dans la salle 10, dite du Trésor, le mélange est encore plus manifeste (ill. 6). La salle renferme de l'orfèvrerie religieuse et civile ain-

<sup>15</sup> Hans Lehmann, *Offizieller Führer durch das Schweiz. Landesmuseum*, Zurich: Hofer [1899]; *Guide du Musée national suisse*, Zurich: Direction du Musée national, s. d. [avant 1936].

si qu'un choix de médailles et de monnaies d'époques très différentes: reliquaires en argent de l'abbaye de Rheinau; chef-reliquaire de saint Jean-Baptiste, buste de saint Maurice de 1668; Christ en bronze et saints du XII<sup>e</sup> siècle; calices du XV<sup>e</sup> siècle destinés à la célébration du service divin; médailles commémorant l'alliance des cantons avec la France des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles; amulettes russes provenant de la campagne de 1799; dons de gouvernements étrangers à Zurich; coupes et gobelets aux armes de familles influentes.<sup>16</sup> Des dalles funéraires de chanoines et autres ecclésiastiques, datées du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, sont placées à l'entrée de la salle, comme si les concepteurs avaient voulu accentuer le caractère médiéval du lieu au regard du nombre considérable de pièces postérieures à 1500. Notons que la plupart des objets sont présentés dans des vitrines, compte tenu de leur valeur ou de leur petite dimension. Le dispositif régissant les œuvres ne répond pas tant à l'idée de mettre en valeur une évolution stylistique ou une thématique historique, mais au besoin de créer un ensemble prestigieux, susceptible d'émerveiller le visiteur. La mise en scène restitue en partie l'idée du trésor médiéval comme accumulation de «preciosa» en une masse indistincte. Les photographies de l'époque nous montrent des chefs-reliquaires placés au centre de la salle, entourés de vitrines renfermant des monnaies et des médailles. Les pièces d'orfèvrerie sont exposées en rangées superposées dans des vitrines murales. La somptuosité de l'architecture doit répondre à la destination de la salle: pour mettre en valeur cet ensemble hétéroclite, les concepteurs ont pris le parti de reconstituer une crypte romane aux voûtes peintes avec colonnes et chapiteaux.

Dans la salle 16, l'approche muséographique privilégiée pour présenter la Chambre de la chanoinesse Caecilia von Helfenstein se rattache directement au modèle de la *period-room*, popularisé par Du Sommerard. La chambre abrite un décor original composé du plafond de bois

en berceau, des poutres décorées du motif de vessies de poissons et de rosaces sculptées, des boiseries en gothique tardif, un plafond et une frise en bas-relief polychrome où figurent les armoiries von Helfenstein et «1489», date de construction (ill. 7). Dans cet ensemble «original», le visiteur découvre néanmoins des objets et du mobilier de provenances et d'époques diverses: poêle à carreaux vernissés du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, qui se trouvait à l'origine dans l'ancienne Hungerhaus à Rapperswil dans le canton de Saint-Gall; armoire de sacristie de Brigels; petit bahut, des chaises pliantes; coffre servant de siège et table, provenant des Grisons, daté de la fin du XV<sup>e</sup> et de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle; quatre vitraux avec figures et armoiries de la prévôté du Grossmünster de Zurich de la fin du XV<sup>e</sup> siècle sont enchâssés dans la fenêtre; une peinture du début du XVI<sup>e</sup> siècle, représentant le Christ couronné d'épines et la Vierge, est fixée au-dessus du coffre servant de siège; enfin quatre petites sculptures de saints du XVI<sup>e</sup> siècle provenant du couvent des capucins de Faido et une sculpture de sainte Catherine datée du XV<sup>e</sup> siècle, qui se trouvait à l'origine dans la chapelle de Zizers dans les Grisons, complètent le décor.

Les intentions de la mise en scène pittoresque

Résumons: la mise en scène n'obéit pas aux exigences d'un savoir méthodique ou scientifique. Il est d'ailleurs difficile de relever une hiérarchie entre les objets exposés. Elle ne répond pas non plus au besoin de mettre en valeur l'objet pour lui-même. Le dispositif ou plutôt les dispositifs choisis obéissent à des motifs complexes où se mêlent le souci de faire «revivre» l'histoire, de frapper l'imagination du visiteur et de développer le goût de l'art ancien. Cette orientation n'est pas sans conséquence

<sup>16</sup> Cette salle ne fut aménagée que dans les mois qui suivirent l'ouverture du Musée national suisse en juin 1898, l'architecte n'ayant point pu achever dans les temps cette partie de l'exposition. Jacques Mayor, *Promenade au Musée national*, III, in : *Journal de Genève*, 11 juillet 1898.



7. Zurich, Musée national suisse, salle 16 abritant la chambre gothique de l'ancienne abbaye du Fraumünster à Zurich datée de 1489, photographie vers 1900

sur le statut de l'objet: il se voit ainsi confiné à celui d'ornement ou de source d'émerveillement. D'une manière générale, le dispositif a pour but de «ressusciter» le passé. Tout particulièrement dans les salles historiques, les objets sont mis en scène en forme d'évocations suggestives et pittoresques, selon le modèle développé par Du Sommerard. Dans cette optique, on n'hésite pas à combiner originaux et copies ainsi qu'objets de provenances et d'époques diverses.

La notion de pittoresque, en allemand «malerisch», revient de manière régulière dans les écrits des concepteurs et observateurs du musée zurichois. Sa dimension va bien au-delà de la seule question muséographique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le pittoresque se pose en architecture comme une alternative au monumental, illustré alors par le néo-classicisme académique. D'un point de vue idéologique, il est associé à une attitude de conservation qui se manifeste avec force dans la plupart des pays d'Europe surtout entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette tendance se donne à lire comme

une réponse à ce qui a pu être perçu comme un sentiment de perte d'identité et d'authenticité dans une société industrielle en pleine mutation. Fait significatif, dans les années 1890 apparaît l'expression «Heimatschutz», traduite en Suisse romande par «Suisse pittoresque». Y sont célébrés la tradition, l'architecture vernaculaire et le régionalisme.<sup>17</sup> Le pittoresque se pose aussi comme une alternative aux influences étrangères. À travers un discours esthétique, il déploie en effet une critique de la standardisation et de l'internationalisation des modèles développés par la société industrielle. Cette critique prend une ampleur particulière en Suisse vers 1900, comme en témoignent les écrits du Neuchâtelois Philippe Godet, un des représentants les plus influents de la vie culturelle et politique de l'époque en Suisse romande qui pourfend les effets de l'in-

17 Sur le sujet, voir l'excellente étude de Diana Le Dinh, *Le Heimatschutz, une ligue pour la beauté. Esthétique et conscience culturelle au début du siècle en Suisse*, Lausanne: Section d'Histoire de l'Université de Lausanne, 1992.

dustrialisation et de l'urbanisation sur la société et le paysage des villes. Dans son ouvrage intitulé *Neuchâtel pittoresque*, Godet s'attache à promouvoir la protection des vieux sites, la redécouverte de l'architecture vernaculaire, le caractère local bien marqué et les anciennes coutumes.<sup>18</sup>

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre l'installation des salles du Musée national suisse avec leur coloration particulière et leur projet de valorisation du pittoresque. Comme le souligne le conservateur genevois Jacques Mayor, le pittoresque signifie ici une rupture avec les modes de présentation uniforme des collections – séries d'objets répétitives dans de grandes vitrines semblables – en vigueur dans nombre de musées suisses et étrangers depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>19</sup> Le pittoresque traduit la quête des singularités et particularités, le goût de la muséographie d'ambiance, de la couleur locale, d'une authenticité artisanale et architecturale enracinée dans la tradition. Il vise aussi à éviter le sentiment d'ennui, comme l'exprime aussi en 1898, Hans Lehmann, assistant d'Angst et futur directeur du Musée national suisse, dans un article publié à l'occasion de l'ouverture du musée: «[...] nulle part le sentiment d'ennui ou de satiété ne se révèle, chaque pas conduisant au contraire à de nouvelles surprises.»<sup>20</sup>

Cette remarque m'amène au deuxième effet recherché: celui d'émerveiller le visiteur. Dans la salle du trésor, ce n'est pas le désir de reconstituer le caractère et la physionomie d'une époque qui compte, comme en témoigne notamment le nombre élevé d'objets du XVIII<sup>e</sup> siècle; ce n'est pas non plus l'observation de l'œuvre individuelle qui importe. La mise en scène est basée sur l'accumulation d'objets religieux et profanes de provenances et d'époques diverses. Sur le modèle du trésor médiéval, il s'agit de créer un ensemble spectaculaire avec les plus belles pièces de la collection d'orfèvrerie du musée pour susciter la surprise ou l'émerveillement du visiteur. Il s'agit aussi de manifester la richesse de l'insti-

tution qui possède et, dans cette optique, peu importe qu'une part importante des pièces exposées soit bien postérieure au Moyen Âge.

En troisième lieu, l'aménagement des salles du Musée national suisse rend compte de la volonté des concepteurs de développer le goût de l'art ancien. Cet objectif est particulièrement frappant, si l'on considère les effets décoratifs recherchés par le dispositif mis en œuvre dans les chambres historiques. Comme l'a montré Thomas Gaehtgens, les collectionneurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avaient besoin de conseil pour aménager leurs maisons. Wilhelm von Bode, directeur de la Galerie nationale à Berlin et futur directeur des Musées royaux de Prusse (1905), organisait des expositions qui présentaient un choix des pièces les plus remarquables pour répondre aux besoins de représentation des amateurs d'art et pour les orienter dans leurs choix.<sup>21</sup> Plusieurs indices permettent de penser que certaines salles d'expositions du Musée national suisse ont été aménagées dans le but de servir aussi de sources d'inspiration à tous ceux qui cherchaient à enrichir leurs intérieurs d'objets de collections.<sup>22</sup> Trois ans après

18 Philippe Godet, *La ville et le vignoble*, Neuchâtel [s. n.], 1901.

19 Sur le sujet, voir Lafontant Vallotton (note 2), pp. 297–318.

20 Hans Lehmann, *Le Foyer domestique 2* (févr. 1899), pp. 65–66. Ce mode de présentation est jugé par exemple responsable du désintérêt que la population porte aux arts industriels. Voir Lafontant Vallotton (note 2), pp. 305–306.

21 Sur le sujet, voir Thomas W. Gaehtgens, *L'art sans frontières. Les relations artistiques entre Berlin et Paris*, traduit de l'allemand par Anne Charrière, Paris: Le livre de poche, 1999, pp. 101–107. Sur l'influence de l'historicisme dans l'aménagement intérieur en Suisse, voir notamment Eva-Maria Preiswerk-Lösel, *Arts précieux, Arts appliqués*, Disentis: Desertina, 1991, pp. 69–78.

22 Sur les interactions entre les expositions et les modèles d'aménagement domestique, voir: Bettina Köhler, *L'intérieur*, entre industrie et artisanat 1870–1900, in: *Mobilier et intérieurs suisses au XX<sup>e</sup>*

l'ouverture du musée, son rapport annuel pour l'an 1901 mentionne quelque quinze intérieurs privés et publics sis en Suisse et à l'étranger, dont l'aménagement se rattache directement à des salles du modèle zurichois.<sup>23</sup> Sur le marché international de l'art ancien, le succès rencontré par les salles d'expositions du Musée national contribue de façon décisive à promouvoir les «antiquités suisses». Des amateurs d'art se portent acquéreurs d'intérieurs entiers ou de pièces de collection pour décorer leurs habitations. Le premier directeur du Musée national suisse Angst participe activement à ce mouvement, comme en témoigne l'abondante correspondance qu'il a échangée avec des collectionneurs et des amateurs d'art établis en Suisse et à l'étranger.

#### Un dispositif figé

En 1898, la création du Musée national suisse vaut à ses auteurs les commentaires les plus élogieux. Un peu partout dans le paysage muséal occidental, on relève le caractère singulier du dispositif régissant la présentation des œuvres.<sup>24</sup> Une attention spéciale est accordée aux chambres antiques, admirées pour leur ambiance historique, l'incorporation d'éléments architecturaux et l'exposition directe des collections sans vitrines. On souligne la rupture de ce dispositif avec l'entassement de séries répétitives d'objets distribués suivant l'ordre systématique. Comme on l'a vu, le Moyen Âge a occupé une place centrale dans la modélisation des salles historiques.

Mais au début du xx<sup>e</sup> siècle, les pratiques muséographiques développées par le Musée national suisse sont remises en cause un peu partout en Europe. Plusieurs articles publiés dans la revue muséologique allemande *Museumskunde* émettent des avis critiques sur le modèle zurichois et d'une manière générale sur les chambres historiques. On considère que celles-ci occultent la spécificité et la singularité de l'objet. On remet en cause le recours aux copies et aux reconstitutions que nécessite ce type de présentations, dans la mesure où il fait

douter le visiteur quant à l'authenticité des objets exposés. On admet de plus en plus difficilement l'idée de pouvoir reconstituer le caractère et la physionomie d'une époque par l'assortiment d'objets en ensembles dits historiques ou pittoresques. Révélateur est à cet égard ce qu'écrit l'historienne de l'art allemande Marie Schuette en 1909: «Le classement par techniques adopté de manière presque instinctive et involontaire par les premiers musées d'arts décoratifs a été remplacé par un nouveau principe, fondé sur une approche d'histoire culturelle, où prédomine un dispositif pittoresque. Ces deux principes privent l'objet de son autonomie et en nient sa singularité.»<sup>25</sup>

Le rejet de ces pratiques muséographiques coïncide avec la fin de la période de l'historicisme. Le Musée national suisse entame un laborieux processus de réaménagement des salles d'exposition. Le souci de privilégier l'étude de l'objet, son développement technique et son iconographie, se substitue au désir d'immerger le visiteur dans l'atmosphère des

siècle, éd. Arthur Rüegg, Bâle: Birkhäuser, 2002, p. 35 et Adriaan Pit, Ausstattung von Museumsräumen, in: *Museumskunde* 1 (1905), pp. 67–75, p. 73.

23 *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Jahresbericht 1901*, Zurich: Musée National Suisse, 1902, pp. 14–15.

24 AF, E 84 Nr. 39, Bd. 6, *Summarischer Bericht über das Jahr 1899*, 24 janvier 1900. Ce texte complète les procès-verbaux du Musée national suisse.

25 Marie Schuette, L. F. Day über Kunstgewerbemuseen, in: *Museumskunde* 5 (1909), pp. 35–38, p. 36: «Das von den frühesten Kunstgewerbemuseen unwillkürlich und gleichsam instinktmässig angewandte technische Prinzip ist durch das kulturgeschichtliche verdrängt worden, dem sich bei der Aufstellung das malerisch dekorative zugesellt. Beides raubt dem kunstgewerblichen Gegenstand seine Selbständigkeit, leugnet seine Persönlichkeit.» Voir également Oswald Richter, Über die idealen und praktischen Aufgaben der ethnographischen Museen, in: *Museumskunde* 5 (1909), pp. 102–128, p. 103, et Pit (note 22).

temps passés. Fait significatif, au lendemain de la démission d'Angst, qui a, rappelons-le, dirigé les travaux d'aménagement des salles du Musée national suisse dans les années 1890, le nouveau directeur, Hans Lehmann affirme que les chambres historiques ne peuvent pas véritablement immerger le visiteur dans l'atmosphère des temps passés, contestant par là même un des principes fondateurs du musée. Il relève, à propos du réaménagement des collections de céramiques du Moyen Âge en 1905, que les concepteurs se sont efforcés plus que précédemment à grouper les types semblables, afin d'avoir une meilleure vue d'ensemble du développement de la fabrication des carreaux de poêle et du genre de leurs décors.<sup>26</sup> D'une manière générale, le nouveau concept cherche à présenter les objets suivant l'ordre chronologique ou d'après la nature et l'usage auquel ils sont destinés.<sup>27</sup>

Mais la configuration des lieux – l'imbrication entre architecture, décor et objets – se révèle être un puissant obstacle au renouveau projeté. Voici ce qu'on peut lire dans le rapport annuel du Musée national suisse pour l'an 1904: «Depuis sa fondation, on a cherché à obtenir dans le Musée une certaine unité d'impression, un accord entre les objets artistiques exposés; en faisant des modifications, on risque à maints endroits d'en détruire l'aspect pittoresque. Partout, lorsqu'on veut changer, on rencontre des difficultés causées par la configuration particulière de chaque local, ou par l'exiguïté du bâtiment, qui n'est plus en rapport avec la richesse des collections. On a cherché en maintes places, à remplacer des objets exposés jusqu'ici, par d'autres plus caractéristiques et meilleurs, achetés depuis, mais on a fait l'expérience que l'harmonie dans l'arrangement et la distribution des objets risque parfois d'en souffrir.»<sup>28</sup> Ce constat, émis au début du xx<sup>e</sup> siècle, garde aujourd'hui une certaine actualité. En 2006, dans une étude consacrée aux salles historiques des musées suisses, la Commission fédérale des monuments historiques rendait compte de la difficulté à ou-

vrir ces dispositifs aux évolutions et aux besoins contemporains.<sup>29</sup> Elle relevait que le problème était tout particulièrement délicat à traiter dans les cas où il y avait combinaison d'imitation et d'éléments originaux. Or ce mélange est particulièrement important dans les salles du Musée national suisse consacrées au Moyen Âge et à l'Ancien Régime. Cet état des choses explique en grande partie la permanence de pratiques muséographiques héritées de la fin du xix<sup>e</sup> siècle. Il explique aussi la difficulté qu'ont rencontrée et que rencontrent encore de nombreux musées à renouveler des images figées du passé.

<sup>26</sup> *Musée national suisse. Rapport annuel 1905*, Zurich: Musée National Suisse, 1906, p. 20.

<sup>27</sup> *Musée national suisse. Rapport annuel 1908*, Zurich: Musée National Suisse, 1909, p. 14. Il ne s'agit pas pour autant de revenir aux modes de présentations en vigueur dans nombre de musées des arts décoratifs du dernier tiers du xix<sup>e</sup> siècle, où les objets étaient alignés dans de grandes vitrines.

<sup>28</sup> *Musée national suisse. Rapport annuel 1905*, Zurich: Musée National Suisse, 1906, p. 24.

<sup>29</sup> Bernhard Furrer et Nina Mekacher, *Les salles historiques des musées*, document de base établi par la Commission fédérale des monuments historiques, 16 mai 2006.

Evelin Wetter

## Ungarns mittelalterliche Schatzkunst in Ausstellungen um 1900

Konfessionelle, ständische und nationalstaatliche Narrative

Bei Gelegenheit der 1913 im Budapester Kunstgewerbemuseum veranstalteten *Ausstellung alter Kirchenkelche, die in Ungarn hergestellt wurden*, in der auch zahlreiche Abendmahlskelche der Siebenbürger Sachsen vertreten waren, konstatierte Victor Roth, »daß die großen Gesetze der Ästhetik auch in kleinen Lebensgemeinschaften stets die gleich unverändert schaffende Kraft besitzen«. <sup>1</sup> Wie ein Prisma bündelt diese Äußerung die Komplexität einer Beschäftigung mit den mittelalterlichen Schatzkünsten im historischen Ungarn mit seinen diversen Konfessionen und Ethnien. <sup>2</sup> Roth, auch sonst ein besonderer Förderer einer Aufarbeitung der mittelalterlichen Kunst Siebenbürgens, betont insbesondere die kulturellen Leistungen der Siebenbürger Sachsen, deren evangelisches Abendmahlsgerät durch seine Vermittlung im Budapester Kunst-

Vorliegender Beitrag gründet auf meine 2008 an der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften der Universität Leipzig eingereichte Habilitationsschrift. Ebenso berührt er Aspekte eines von der Abegg-Stiftung in Riggisberg und der Kronstädter Evangelischen Kirche A. B. durchgeführten Projekts zur Erfassung des Kronstädter Paramentenschatzes. Die jeweiligen Ergebnisse liegen mittlerweile publiziert vor: Evelin Wetter, *Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn*, Ostfildern: Thorbecke, 2011, und dies., *Liturgische Gewänder in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt in Siebenbürgen*, mit Beiträgen von Corinna Kienzler und Ágnes Ziegler, Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2015. Nach der Abfassung des vorliegenden Aufsatzes erschien außerdem Martin Becher, Imre Henszlmann. Der Gründer der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung und Denkmalpflege, in: *Acta historiae artium* 51 (2010), S. 207–287.

gewerbemuseum gezeigt wurde. <sup>3</sup> Tatsächlich präsentierte man jedoch Objekte aus dem gesamten Königreich, ebenso wie die große Budapester Ausstellung von Goldschmiedearbeiten des Jahres 1884 Schatzobjekte aus katholischen, lutherischen und reformierten sowie aus orthodoxen und israelitischen Überlieferungszusammenhängen vereinte. <sup>4</sup> Sie kamen

<sup>1</sup> Victor Roth, Entwicklungsgeschichte des Abendmahlskelches in Siebenbürgen, in: ders., *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens*, Straßburg: Heitz, 1914, S. 137–243, S. 139, zuvor in zwei Lieferungen publiziert: Victor Roth, *Az egyházi kehely történeti fejlődése Erdélyben*, in: *Archaeológiai Értesítő* N. F. 32 (1912), S. 97–132, und ders., *Az erdélyi kelyhek stílbeli fejlődése*, Budapest: Franklin-Társulat, 1913. Als Katalog der Budapester Ausstellung erschien *A Magyarországhoz készült régi egyházi kelyhek kiállításának leíró jegyzéke*, hrsg. von Jenő Radisics, Ausst.-Kat. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 1913.

<sup>2</sup> Über Roth handelt ausführlicher Robert Born, Victor Roth und Hermann Phleps. Zwei Positionen der deutschsprachigen Kunsthistoriographie zu Siebenbürgen in der Zwischenkriegszeit, in: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hrsg. von Robert Born u. a., Berlin: Gebr. Mann, 2004, S. 355–380, bes. S. 356 ff.

<sup>3</sup> Aufrufe zur Gewährung von Leihgaben und Reaktionen zur Nachbereitung finden sich bei Victor Roth, Ausstellung sächsischer Abendmahlskelche, in: *Kirchliche Blätter aus der ev. Landeskirche A. B. in den Siebenbürgischen Landesteilen Ungarns* 4 (1912), S. 607–608, und bei dems., Die Ausstellung siebenbürgisch-sächsischer Abendmahlskelche, in: *Kirchliche Blätter aus der ev. Landeskirche A. B. in den Siebenbürgischen Landesteilen Ungarns* 5 (1913), S. 72–73.

<sup>4</sup> *A magyar történeti ötvösmű-kiállítás lajstroma*, Ausst.-Kat. Budapest: Franklin Társulat könyvnyomdája, 1884. Zu institutionellen, personellen

aus allen Landesteilen des historischen Ungarn, also mit Rumänien, der Slowakei und Kroatien auch jenen, die heute Nationalstaaten eigenen Rechts bilden.<sup>5</sup> Die Goldschmiedeausstellung von 1884 trug das Adjektiv ›national‹ zwar nicht im Titel. Dennoch führte sie die Objekte in einer von nationalstaatlichen Interessen geprägten Perspektive zusammen. Ähnliches gilt für die Millenniumsausstellung des Jahres 1896.<sup>6</sup>

Dabei ist grundsätzlich festzuhalten, dass mittelalterliche Schatzkunst im historischen Ungarn vor dem Hintergrund der diversen konfessionellen Umbrüche und osmanischer Bedrohung in der Frühneuzeit sehr ungleichwertig überliefert ist. Gerade Budapest weist infolge der 1541 erfolgten Erstürmung der alten Kapitale Ofen durch die Osmanen fast keine historisch angestammten Objekte auf.<sup>7</sup> Jedoch stellte die Stadt seit dem Aufbegehren gegen die Habsburger-Herrschaft im Verlauf des 18. Jahrhunderts und infolge des erstarkenden nationalen Diskurses, in dem Magyarentum und Staatsidentität weitgehend gleichgesetzt wurden, die unangefochtene kulturelle Metropole dar. Das galt zumal seit dem österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867.<sup>8</sup> Das damals aufkommende Ausstellungswesen hatte an diesem Diskurs, in dem konfessionell-ständische und nationalstaatliche Standpunkte aufeinandertrafen, einen bemerkenswerten Anteil, der im Folgenden rekonstruiert wird. Bildliche Dokumentationen der Ausstellungen jener Zeit sind nur in wenigen Fällen greifbar, aber ihre Konzepte lassen sich anhand von Katalogen, kleineren Ausstellungsführern und anderen Schriftzeugnissen fassen. In ihnen spiegeln sich die in vielen Fällen über Jahrhunderte hinweg wirksamen Kodierungsprozesse, mittels derer die Überlieferung als jeweils eigenes kulturelles Erbe beansprucht wurde. Mit Rücksicht darauf wird im Folgenden danach gefragt, warum mittelalterliche Schatzkunststücke im Königreich Ungarn in so unterschiedliche historische Erzählungen eingebunden wurden und welchen po-

litischen, didaktischen und ästhetischen Rahmen ihnen die jeweiligen Ausstellungen vor diesem Hintergrund gaben.

Vorreformatorische Messkelche werden in den lutherischen Gemeinden Augsburgs bis in die Gegenwart als Abendmahlskelche genutzt, und auch die Messgewänder kamen zumindest in den Stadtkirchen von Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben) und Kronstadt (rum. Braşov, ung. Brassó) noch bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts zum Einsatz. Wie Reliquiare zählen die ›vasa sacra‹ und Paramente zum kirchlichen Schatz. Anders als Reliquiare mit

und organisatorischen Hintergründen siehe Erika Kiss, »Történelmi« Kiállítások a 19. Században, in: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és Művészet Kapcsolatából Magyarországon*, hrsg. von Árpád Mikó und Katalin Sinkó, Ausst.-Kat. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2000, S. 514–520, S. 515 f.

5 Siehe zur Nationalitätenfrage Holger Fischer und Konrad Gündisch, *Eine kleine Geschichte Ungarns*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 138 ff.

6 *Die historischen Denkmäler Ungarns in der 1896-er Millenniums-Landesausstellung*, hrsg. von Béla Czobor und Emmerich Szalay, 2 Bde., Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co., 1902–1903; vgl. dazu Katalin Sinkó, »A História a mi erős várunk.« A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk, in: *A Historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*, hrsg. von Anna Zádor, Budapest: Magyar Tudományos Akad. Művészettörténeti Kutató Intézet, 1993, S. 132–147.

7 Zuzanna Ludiková, The Fate of Buda's Ecclesiastical Treasures, in: *Mary of Hungary. The Queen and Her Court 1521–1531*, hrsg. von Orsolya Réthelyi u. a., Ausst.-Kat. Budapest und Bratislava: Történeti Múzeum, 2005, S. 129–135.

8 Zur historisch-politischen Entwicklung Fischer und Gündisch (Anm. 5), S. 75–137, zum Ausgleich insbesondere S. 123 ff. – Den Ausbau der Metropole im Zeitalter des Historismus vor dem Hintergrund programmatischer Bezugnahmen auf einen ›nationalen‹ Stil behandelt auch Ernő Marosi, Bemerkungen zur Baukunst des Historismus in Ungarn, in: *Acta historiae artium* 49 (2008), S. 512–522.

ihren heilbringenden Inhalten oder als Reliquien verehrte Gewänder, nicht zuletzt Monstranzen zur Aufnahme der geweihten Hostie, boten Mess- und später Abendmahlskelche zunächst keinen Anlass zur ›Ausstellung‹ im Rahmen des Kults.<sup>9</sup> Ein Wendepunkt der Rezeption und eine Vereinnahmung für Ausstellungszwecke sind erst dort anzusetzen, wo diese Objekte zumindest zeitweise ihrer kirchlichen Nutzung entzogen wurden.

Für die Pfarrgemeinde der Schwarzen Kirche zu Kronstadt lässt sich dieser Wendepunkt vergleichsweise exakt bestimmen. Erstmals 1886 wurden im Rahmen der sogenannten Vereinstage, wie sie jährlich in der dritten oder vierten Augustwoche veranstaltet wurden, in einer regionalgeschichtlichen Ausstellung auch Kultgegenstände zur Schau gestellt. Darüber berichtet die Kronstädter Zeitung: »Zuerst fällt unser Blick auf zwei kunstvoll gearbeitete Glaskästen, in denen neun prachtvolle Paramente oder Kirchengewänder aus dem 15. Jahrhundert, und der reiche Kirchenschatz der Marienkirche in Kronstadt, 4 Kelche, 5 Kannen und 6 Patenen oder Oblatenschalen, aneinandergereiht sind. [...] Eine Ergänzung dieser Abteilung bilden die in einem doppelseitigen Glaskasten ausgestellten Kirchengewänder des Burzenlandes, zusammen 25 Stück.«<sup>10</sup> Zur weiteren Charakterisierung werden die Objekte nach ihrem Aussehen beschrieben: das Granatapfelmuster der goldgemusterten Samte und die Gold- und Seidenstickereien ebenso wie Motive und Techniken der Goldschmiedearbeiten (Abb. 1 und Abb. 2).

Nachdem einzelne Werke aus Siebenbürgen für die Budapester Großausstellungen ausgeliehen worden waren, regte sich auch der lokale Museumsbetrieb. Eine wichtige Rolle spielte dabei das 1908 gegründete Burzenländer Museum in Kronstadt, zumal infolge der mit dem Vertrag von Trianon von 1920 festgelegten Einverleibung Siebenbürgens in den rumänischen Staat dieser Institution betreffs der Selbstdarstellung der Siebenbürger Sachsen eine regelrechte Steuerfunktion zukam.<sup>11</sup> 1913 erhielt es



1. Kelch, 1504, Kronstadt, Ev. Kirche A. B.

<sup>9</sup> Zur liturgischen Entwicklung in Siebenbürgen siehe Erich Roth, *Die Geschichte des Gottesdienstes der Siebenbürger Sachsen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1954.

<sup>10</sup> Anon., Örtliche Angelegenheiten. Die Vereinstage. Die Kulturgeschichtliche Ausstellung, in: *Kronstädter Zeitung* vom 2. September 1886, n. p. Eine Liste der Leihgaben aus der Schwarzen Kirche gibt Ludwig Korodi, *Programm des evangelischen Gymnasiums A. B. zu Kronstadt und der damit verbundenen Lehranstalten. Am Schlusse des Schuljahres 1886/87*, Kronstadt: Evangelisches Gymnasium, 1887, S. 54.

<sup>11</sup> Vgl. Julius Teutsch, Unser Burzenländer Heimatmuseum, in: *Kronstädter Zeitung* vom 24. Mai 1936 (Festgabe zum hundertjährigen Bestehen), und Alfred Prox, Zur Auflösung des Burzenländer sächsischen Museums und zum Verbleib seiner Bestände, in: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 20 (1997), S. 57–62. Die Erforschung dieser Institution stellt ein Desiderat dar. Siehe zur Entwicklung eines vergleichbaren Bestandes Thomas Şindilariu, *Kriegsverluste, Wiederaufbau und Enteignung. Zur Archivgeschichte der Honterusgemeinde in Kronstadt* ab



2. Pluviale aus rotem, goldgemustertem Samt, Italien, 2. Drittel 15. Jahrhundert, Kronstadt, Ev. Kirche A. B.

die Schatzbestände der Schwarzen Kirche zu Kronstadt »mit Vorbehalt des Eigentumsrechtes zur Aufstellung«.<sup>12</sup> Eine undatierte Broschüre aus der Zeit um 1920 nennt, zwischen den Räumen für »Waffen und Erzeugnisse der Schlosser und Schmiede« und für die »Geologische Abteilung«, im Raum III für »Kirchliche Altertümer« neben barocken Ausstattungsstücken auch drei Tafeln des Marienburger Altars, ein Hostieneisen sowie drei »griechisch-orientalische« Bildwerke aus Perlmutter und Silber.<sup>13</sup> Sie stammen aus der Pfarrei St. Nicolai in der Schei, Kronstadts rumänischer Vorstadt, der schon im späten Mittelalter eine bekannte Schule angegliedert war und die als Zentrum der Orthodoxie weithin ausstrahlte.<sup>14</sup> Im Übrigen beschränkten sich die Exponate jedoch auf die vor- und nachreformatorische Ausstattung der sächsischen Pfarrkirchen, die unmittelbar mit der Erinnerung an den siebenbü-

gischen Reformator Johannes Honterus verknüpft werden. Des Weiteren fanden sich in der Dauerausstellung auch folgende Stücke: »11. Reihe von katholischen Meßgewändern dem 15. Jahrhundert entstammend. 12. Bild des Stadtpfarrers D. Franz Herfurth geb. 1853, † 1922. 13. Statue des Reformators Johannes

1944, in: *Zeitschrift für siebenbürgische Landeskunde* 28 (2005), S. 40–56. – Über Siebenbürgen nach Trianon zusammenfassend Harald Roth, *Kleine Geschichte Siebenbürgens*, Köln u. a.: Böhlau, 2. durchges. Aufl. 2003, S. 121 ff.

<sup>12</sup> Anon., *Bericht des Burzenländer Sächsischen Museums in Kronstadt 1913*, Kronstadt: Museum, 1913, S. 4.

<sup>13</sup> Anon., *Führer durch das Burzenländer sächsische Museum in Kronstadt (Honterushof Nr. 7)*, Kronstadt: Museum, o. J. [um 1920], S. 11.

<sup>14</sup> Harald Roth, Braşov, in: *Siebenbürgen*, hrsg. von dems., Stuttgart: Kröner, 2003, S. 37–43, S. 38.

Honterus, 1498–1549. 14. Stammbaum der Familie des Johannes Honterus. 15. Karte von Siebenbürgen von Johannes Honterus. (Nachdruck.) 16. Büste des Johannes Honterus«, sowie, in mehreren Schränken, »17. Gotisches Vortragekreuz, 18. Gotischer Kelch. 19. Zwei Monstranzen. 20. Taufbecken aus Honigberg. 21. Katholisches Meßgewand aus dem 15. Jahrhundert. 22. An der Wand zwischen den Mittelfenstern: Gipsabguß vom Grabsteine des Stadtpfarrers Simon Albelius 1593. 23. Der »Spadi«, ein Theologendegen, den die Professoren des Honterus Gymnasiums trugen. 24. Drei Kronen des »Rex«, womit früher der jeweiligen Cötuspräfekt des Honterusgymnasiums gekrönt wurde. Schulbücher, Kronstädter Drucke, Kalender etc. 25. Verschiedene alte rumänische Heiligenbilder. 26. Vom Eingang rechts die alte Schulglocke vom Jahre 1800, »Pulslocke«.<sup>15</sup>

Die Zusammenstellung ist selbsterklärend: Während in dem Museum rumänisch-orthodoxe Exponate nur am Rande auftreten, was angesichts seiner sächsischen Trägerschaft nicht verwundert, werden vorreformatorische Schatzstücke nahezu ausschließlich im konfessionellen, das heißt lutherischen Kontext präsentiert. Das hat liturgische Gründe. Tatsächlich wurden die altkirchlichen Ausstellungsstücke – abgesehen von den beiden genannten Monstranzen – auch im umgebauten Gottesdienst weiter benutzt. Zwar sind eine geordnete Ausräumung der Kronstädter Kirche und eine sukzessive Einschmelzung des silbernen Kirchenschatzes bezeugt, und die genannten Monstranzen sind ihr wohl nur entgangen, weil sie aus vergoldetem Kupfer gefertigt waren.<sup>16</sup> Die vorreformatorischen Messkelche und vor allem die Messgewänder wurden jedoch weiterhin genutzt.<sup>17</sup> Konfessionelle Kodierungen sind schon im Verlauf des 16. Jahrhundert zu beobachten. So predigt Damasus Dürr in den 1560er Jahren: »Wie mir wissenn das die schwermer gethan habenn, welch der Teuffel fur wenigenn iarn ynn unserm vaterland ausgeprüdigt hat. Die

finngen erstlich die bilder an aus der kirchenn zuwerffenn, sie thetenn die liechter weg, brachen die altar ab, verbotenn die lateinisch geseng, sie verderbten die messgewandt, die Caseln und machtenn deckelthücher drauss. Da solch kirchenngepreng war, bald fingenn die widersacher an zu predigenn wider das Abendmahl des hern.«<sup>18</sup> In Abgrenzung zu calvinistischen oder gar antitrinitarischen Strömungen, die den Kirchenprunk zum Anlass nahmen, nicht nur die katholische eucharistische Position, sondern auch die lutherische Abendmahlslehre anzuzweifeln, bezieht sich Dürr hier auf die von Martin Luther den *Adiaphora* zugezählten Praktiken und Ausstattungstücke, also die dem Glauben nichts nehmenden und nichts gebenden Mitteldinge, die zu Krisenzeiten hohe politische Bedeutung und damit Bekenntniswert erhalten konnten.<sup>19</sup> Die-

<sup>15</sup> *Führer durch das Burzenländer Museum* (Anm. 13), S. 11 ff.

<sup>16</sup> Ernst Kühlbrandt, *Die evangelische Pfarrkirche A. B. in Kronstadt*, Kronstadt: Presbyterium der ev. Gemeinde, 1927, S. 62, Taf. XXV.

<sup>17</sup> Siehe dazu Evelin Wetter, *Das vorreformatorische Erbe in der Ausstattung siebenbürgisch-sächsischer Pfarrkirchen A. B. Altarbildwerke, Vasa sacra / Abendmahlsgerät, Paramente*, in: *Humanismus in Ungarn und Siebenbürgen. Politik, Religion und Kunst im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Ulrich A. Wien und Krista Zach, Köln u. a.: Böhlau, 2004, S. 20–57; dies., *Der Kronstädter Paramentschatz. Altkirchliche Messgewänder in nachreformatorischer Nutzung* (mit einer Bestandserfassung in Zusammenarbeit mit Jana Kneifl-Fajt), in: *Acta Historiae Artium* 45 (2004), S. 257–315; Maria Crăciun, *The Construction of Sacred Space and the Confessional Identity of the Transylvanian Lutheran Community*, in: *Formierungen des konfessionellen Raumes in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Evelin Wetter, Stuttgart: Franz Steiner, 2008, S. 97–124, jeweils mit weiteren Angaben.

<sup>18</sup> Damasus Dürr, *Predigten 1554–1578*, Mühlbach: Unterwälder Kapitel, 1939, S. 13.

<sup>19</sup> Edit Szegedi, *Was bedeutete »Adiaphoron« / »Adiaphora« im siebenbürgischen Protestantismus*

ser lutherische Bekenntniswert ist noch in der Ausstellung des Burzenländer Museums greifbar: Obgleich es sich im Wesentlichen um mittelalterliche Ausstellungsstücke handelt, werden sie doch als Erbe der lutherischen Tradition aufgefasst und für die Regionalgeschichte geltend gemacht.

Die konfessionelle Kodierung des Abendmahlsgeräts, stets unter Einbeziehung des mittelalterlichen Bestandes, spiegelt auch Victor Roths aus Anlass der Budapester Kelch Ausstellung zunächst 1912 auf Ungarisch, im Folgejahr auch auf Deutsch publizierte *Entwicklungsgeschichte des Abendmahlskelchs in Siebenbürgen*: »Wenn wir den Abendmahlskelch als einen Teil der Gesamtentwicklung [der allgemeinen Geschichte] betrachten, so wird auch er zu einem Verkündiger der Art und des Wesens derer, in deren Gemeinschaft er entstanden ist.«<sup>20</sup> Sowohl der Untersuchungsgegenstand ›Abendmahlskelch‹ als auch die Beschreibung von ›Gemeinschaft‹, verstanden hier als die zur Kelchkommunion zusammen tretende Gemeinde ebenso wie als Standesgemeinschaft der Siebenbürger Sachsen, verweisen auf den primär konfessionellen und mit ständisch-nationalen Momenten vermengten Hintergrund, vor dem Roth diese Zeilen verfasste.<sup>21</sup> Tatsächlich brachte die 1572 durch die sächsische Nationsuniversität, die als oberste Repräsentanz des Standes der Sachsen im von 1541 bis 1688 selbstständigen Fürstentum Siebenbürgen wirkte, beschlossene Annahme des Augsburger Bekenntnisses eine bis heute spürbare konfessionelle Prägung des Ethnikums der Deutschen im heutigen Rumänien mit sich.<sup>22</sup> In eben diesem Sinne berichtet Roth auch über die Budapester Schau von 1913. Präsentiert wurden, wie er zunächst festhält, die Stücke »in Glasvitrinen, die von allen Seiten besichtigt werden konnten, nach Jahrhunderten geordnet untergebracht, so daß dadurch über die Stile und Techniken der Perioden ein bequemer und zugleich intensiv lehrreicher Überblick zu gewinnen möglich war«. Mit der kunsthistorischen Erforschung allein

war das Ziel der Ausstellung aber noch nicht vollständig benannt. Denn zugleich schrieb man ihr, wie Roth im selben Zusammenhang betonte, eine Rolle in der kulturellen Selbstvergewisserung der Siebenbürger Sachsen zu: »Mit der Ausstellung haben wir Sachsen vor der großen Öffentlichkeit ein beredtes Zeugnis unserer Kultur abgelegt, worin man einen gewiß nicht gering zu veranschlagenden ideellen Gewinn erblicken darf.«<sup>23</sup> Mit dem österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867 gingen die politischen Rechte, die dem Stand der Sachsen im Spätmittelalter schrittweise zuerkannt worden waren, zu weiten Teilen verloren; die Sachsen bildeten seither politisch nur mehr eine ethnische Gruppe auf ehemaligem Königsboden.<sup>24</sup> Eine auf konfessionell-stän-

des 16. und 17. Jahrhunderts?, in: *Formierungen des konfessionellen Raumes* (Anm. 17), S. 57–74.

20 Roth 1914 (Anm. 1), S. 243.

21 Über die Abendmahlstheologie handeln Reimund Blüm, Zum Verständnis des Heiligen Abendmahls, in: *Goldschmiedekunst des Mittelalters. Im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt*, hrsg. von Bettina Seyderhelm, Ausst.-Kat. Dresden: Evangelische Kirche der Provinz Sachsen, 2001, S. 37–45, S. 41; Annette Reimers, Die Inschriften, in: Johann Michael Fritz: *Das evangelische Abendmahlsgerät in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches*, mit Beiträgen von Martin Brecht, Jan Harasimowicz und Annette Reimers, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2004, S. 72–82, S. 74. Siehe außerdem Konrad Gündisch, *Siebenbürgen und die Siebenbürger Sachsen*, München: Langen Müller, 1998, S. 89 ff., und betreffs der Historiografiegeschichte Edit Szegedi, *Geschichtsbewußtsein und Gruppenidentität. Die Historiographie der Siebenbürger Sachsen zwischen Barock und Aufklärung*, Köln u. a.: Böhlau, 2002.

22 Dazu Harald Roth, Ethnikum und Konfession als mentalitätsprägende Merkmale. Zur Frage konfessioneller Minderheiten in Siebenbürgen, in: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 24 (2001), S. 74–83.

23 Roth 1913 (Anm. 3), S. 73.

24 Vgl. Roth (Anm. 11), S. 109.

dische Momente fokussierte Ausstellungspraxis und eine entsprechende Rezeption von Veranstaltungen, die zwar nicht unter siebenbürgisch-sächsischer Regie durchgeführt, durch Gewährung von Leihgaben aber gleichwohl mitgetragen wurden, sind damit auch als Akte identitätspolitischer Traditionsbildung im neuen Staatsgefüge zu werten. Die Rolle, die der mittelalterlichen Schatzkunst in diesem Vergegenwärtigungsprozess zugewiesen wurde, scheint auf weiter zurückliegende, im Zuge der Konfessionsbildungsprozesse erlangte Bedeutungen zurückzugehen: Im polyethnischen Siebenbürgen, wo seit dem Mittelalter unter anderem Sachsen, Ungarn, Szekler und Rumänen lebten und seit dem 16. Jahrhundert jeweils unterschiedlichen Bekenntnissen anhängen, gerät der Bezug auf die liturgische Praxis, die sich in den jeweiligen Konfessionen durchgesetzt hat, zu einer identitätsstiftenden Geste par excellence. Für die Siebenbürger Sachsen Augsburgers Bekenntnisses materialisiert sie sich im mittelalterlichen Abendmahlsgerät, das im Zuge konfessioneller Abgrenzungsprozesse in die Gegenwart hinüber gerettet wurde. Den schließlich im Ausstellungsbetrieb von 1900 auftretenden Objekten mittelalterlicher Schatzkunst haftet daher ein ständisch-konfessionell definiertes Narrativ stets mit an.

Dieselben Objekte wurden aber auch in Budapest Ausstellungen einbezogen, mit deren Hilfe ungarische Kollegen das nationale Erbe des ungarischen Staates mit seinen verschiedenen Ethnien und Konfessionen hervorheben wollten.<sup>25</sup> Eine Vorreiterrolle für die bereits erwähnte Goldschmiedeausstellung von 1884 hatte die zugunsten der Opfer der Donauüberschwemmung im Palais des Grafen Károly im Mai 1876 veranstaltete Ausstellung kunstgewerblicher und historischer Denkmäler.<sup>26</sup> Auf Anregung von Anna Kornis, der Gemahlin von Graf Franz Zichy, war der Adel Ungarns um Objekte aus seinen Sammlungen ersucht worden. Die Ausstellung geriet so zu einer Bühne für die aristokratische Elite, die durch den Verweis auf ihr kulturelles Erbe ihren Führungs-

anspruch im bürgerlichen Projekt eines Nationalstaats zu bestätigen suchte.<sup>27</sup> Auswahl und Präsentation der Objekte mit entsprechend begleitenden Erzählungen in dem 24 Seiten umfassenden Katalog geben einen guten Einblick in die Darstellungsstrategien, die im Zusammenhang mit diesem ›Eliten-Projekt‹ entfaltet wurden.

Bezeichnend ist etwa die Einbindung des sogenannten Romy-Pokals, eines in Wahrheit nachmittelalterlichen profanen Goldschmiedewerks, in ein mittelalterliches Narrativ: »Silberner vergoldeter Pokal 1474. Renaissance Deckel, emailliert mit Medaillons, in welchen die Brustbilder röm. Kaiser und die Arbeiten des Herkules en relief dargestellt sind, geziert. Mit der Inschrift: ›Vita amico invidia morti comparanda est.‹ Im Innern des Deckels ›III. pr. d. Frid. mun. nup. civi Breg.‹ Dem Herzog Friedrich I. von Liegnitz zu seiner Vermählung im Jahr 1475 von der schlesischen Stadt Breg zum Geschenke. Angeblich ehemals im Besitze des König Matthias. Eigenth. der Familie Romy.«<sup>28</sup> Tatsächlich handelt es sich um

25 Grundlegend für das folgende: Kiss (Anm. 4), S. 514 ff.

26 A magyarországi árvízkarosultak javára Budapesten gróf Károly Alajos palotájában 1876. évi májusban rendezett műipari és történelmi kiállítás kitűnőbb tárgyainak lajstroma / Katalog der hervorragendsten Objekte der zum Besten der Ueberschwemmten Ungarns zu Budapest im Palais des Grafen Alois Károly im Mai 1876 veranstalteten Ausstellung kunstgewerblicher und historischer Denkmäler, Ausst.-Kat. Budapest: Gg Klösz, 1876.

27 Eine vergleichende Behandlung von Konzepten des Nationalen bietet Siegfried Weichlein, *Nationalbewegungen und Nationalismus in Europa*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, bes. S. 76. Siehe auch Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts* [1983], Frankfurt und New York: Campus, 2. erw. Ausg. 1996, S. 85 ff. und S. 106 ff.

28 *Ausstellung kunstgewerblicher und historischer Denkmäler* (Anm. 26), S. 5–7, Kat.-Nr. 22 b.

ein Geschenk der Stadt Breslau an Friedrich III. von Schlesien Liegnitz, anlässlich dessen Hochzeit im Jahr 1538.<sup>29</sup> Im Duktus knüpft der Eintrag jedoch an jene Schatzverzeichnisse an, wie sie etwa noch Péter Esterházy in seinem Familienroman *Harmonia Caelestis* humoristisch umformt, indem er das tatsächlich überlieferte Inventar der Besitztümer seines ›Vaters‹, aufgenommen auf der Burg Forchtenstein (ung. Fraknó) im Jahr 1645, fiktionalisiert und etwa »ein rundlich alt, puntziert silbern verguldt Willkom-flaschl mit postamenten« aufführt.<sup>30</sup> Einst wurde dieses Prunkgefäß in Form einer Feldflasche, das heute im Budapester Kunstgewerbemuseum bewahrt wird, als ›Corvinus-Flasche‹ angesehen.<sup>31</sup> Das Inventar der Burg Forchtenstein von 1696 spricht ferner von einem »Scyphus Regis Hungariae Matthias Corvini cum ejusdem Insignibus ac Corvo in superiori Parte Pomum depromente. A. 1481«.<sup>32</sup> Bei diesem gleichfalls im Budapester Kunstgewerbemuseum erhaltenen Objekt handelt es sich um einen Nürnberger Pokal, dessen Verbindung mit dem Corvinen offensichtlich einer im 17. Jahrhundert entstandenen Geschichtsklitterung seitens der Familie Esterházy geschuldet ist.<sup>33</sup> Solche Versuche lassen sich an zahlreichen Beispielen mittelalterlicher Schatzkunst auch für andere Familien belegen.<sup>34</sup> Letztlich auf das insbesondere nach der Schlacht von Mohács 1526 entwickelte ungarische Königsideal zurückgreifend, bedienen sich die Verfasser frühneuzeitlicher Inventare der panegyrischen Topoi höfischer Prachtentfaltung, um die aufsteigenden Familien mit der ruhmreichen Tradition des Matthias Corvinus zu verbinden.<sup>35</sup> Dasselbe Verfahren wird noch im Katalog von 1876 auf den Romy-Pokal angewendet: Der Eintrag setzt eine Erinnerungsmaschinerie in Gang, mit der das legendär oder inschriftlich verbürgte geschichtliche Ereignis, die angebliche Provenienz aus der Corvinischen Schatzkammer und das Eigentumsrecht der Familie Romy in eben dieser Vergangenheit verankert werden. Die Ausstellung schafft für diese Erfindung von

29 Im Jahr 2005 wurde der Pokal unter Lot 131 für 720.400 USD bei Christie's New York versteigert. Zur Rezeptionsgeschichte des Pokals siehe vor allem Júlia Papp, Daten zur ungarischen Geschichte des Romy-Bechers, in: *Dziela i interpretacje* 10 (2005), S. 85–99 und S. 186–191.

30 Péter Esterházy, *Harmonia Caelestis* [2000], Berlin: Berlin-Verlag, 2001, S. 46–56, S. 51. – Mutmaßlich handelt es sich um das Nachlassinventar Nikolaus Esterházy's, vgl. Kálmán Thály, Gróf Esterházy Miklós nádor kincstára, 1645, in: *Történelmi Tár* (1883), S. 755–767. – Zur Inventarevidenz der Esterházy-Schatzkammer siehe zuletzt András Szilágyi in *Die Esterházy-Schatzkammer. Kunstwerke aus fünf Jahrhunderten*, hrsg. von András Szilágyi, Ausst.-Kat. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2006, S. 209.

31 Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. E 59.1. Vgl. zuletzt András Szilágyi, Kulacs alakú díszedény, in: *Történelem – Kép* (Anm. 4), Kat.-Nr. VII–12, S. 437–439, und András Szilágyi, Prunkgefäß in Feldflaschenform, in: *Die Esterházy-Schatzkammer* (Anm. 30), S. 56–57.

32 *Inventarium Thesauri in Arce Frakno existentis*. Die 8. Januarii Annj 1693, 35, Nr. 9. MOL, Archiv der fürstlichen Linie der Familie Esterházy, Rep. 8. Fasc. C Nr. 37 NB, hier zit. nach András Szilágyi, Goldschmiedearbeiten aus dem 15. Jahrhundert in der Sammlung Esterházy und die Matthias Corvinus-Tradition, in: *Ars decorativa* 12 (1992), S. 22–33, S. 31, Anm. 9.

33 Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. E 61.8; Silber, vergoldet, H. 47 cm, Fuß-Dm. 17 cm. – Vgl. zur Forschungsgeschichte Szilágyi (Anm. 32), S. 31 f., Anm. 10.

34 Dazu zuletzt Enikő Buzási, Aktualitás és történeti hagyomány a 17. század végén: A Mátyás-kultusz a Batthyányak családi reprezentációjában, in: *Művészettörténeti Értesítő* 56 (2007), S. 115–138. Einen weiteren Fall behandelt Erika Kiss, A székely nemzet áldozópohara, in: *Történelem – Kép* (Anm. 4), S. 464–466.

35 Ágnes Ritoók Szalay, Die Geburt der ungarischen Nationalliteratur im Zeichen der Matthias-Tradition, in: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*, Ausst.-Kat. Wien: Schallaburg, 1982, S. 120–126, S. 125. Zum jüngsten

Tradition, die sich bislang auf eine mehr oder minder treuherzige Tradierung in Inventaren beschränkt hatte, eine Bühne im politischen Leben Ungarns. Diese Konstruktion fand weite Verbreitung, wie man an der hohen Katalogauflage ablesen kann.

Die *Ungarische historische Goldschmiedeaussstellung* des Jahres 1884, die von dem damaligen Leiter des Kunstgewerbemuseums György Ráth in den Räumen des Nationalmuseums zusammengestellt wurde, verfolgte unter anderem das Ziel einer Anregung kunstgewerblicher Produktion, wie es auch in den Gründungsprogrammen von Kunstgewerbemuseen nachgewiesen ist. Bemerkenswert ist jedoch angesichts der politischen Lage Ungarns, dass dessen »verbliebene Produkte einen ungarischen Geschmack spiegeln«, wie es in der Ausstellungsankündigung heißt.<sup>36</sup> Mit dieser Botschaft, die das Bewusstsein für eine historische Nationalidentität stärken wollte, wandte man sich an handwerklich-künstlerische Berufsgruppen ebenso wie an einen wissenschaftlich interessierten Besucherkreis, aber auch an ein breites Laienpublikum, dem insbesondere der im Oktavformat gebundene *Führer durch die Goldschmiedeaussstellung*, der ähnlich wie der nach Sälen und Schränken gegliederte wissenschaftliche Katalog auf die Präsentation rückschließen lässt, zgedacht war.<sup>37</sup>

Im ersten Saal waren prähistorische Goldschmiedearbeiten bis hin zum Avarengold ausgestellt.<sup>38</sup> Im zweiten Saal präsentierten sich die Werke des Mittelalters, die bereits durch den einleitenden Kommentar in ihrer Bedeutung hervorgehoben werden: »In den Schränken dieses ungeheuren Raumes wurden sämtliche Werke der kirchlichen Goldschmiedekunst aufgestellt, welche nicht nur von der hohen Geistlichkeit unseres Vaterlandes – mit geringen Ausnahmen – sondern auch von ausländischen Religionsgemeinschaften [...] zur Verfügung gestellt wurden. [...] Von den allerersten schüchternen Versuchen der christlichen Kunst, bis hinaus zu deren machtvollsten Entfaltung, in der Gothik und Frührenaissance,

und wieder hinabsinkend zu den Geschmacklosigkeiten des Barockstyles, ist hier alles vertreten und wir können verfolgen, wie byzantinische, italienische, französische, deutsche und ungarische Kunst wetteifern in der Ausschmückung ihrer Gotteshäuser.«<sup>39</sup> Natürlich durfte angesichts dieser auf das Mittelalter übertragenen Idee eines friedlichen Wettstreits der Nationen, in dem die Ziele der zeitgenössischen Volkswirtschaft widerhallen, das Ladislausreliquiar aus Wardein (rum. Oradea, ung. Nagyvárad) nicht fehlen (Abb. 3): Der Führer weist pflichtschuldigerweise darauf hin, dass einer der »wenn auch nicht werthvollsten, doch für uns Ungarn jedenfalls interessantesten Gegenstände der kirchlichen Abtheilung« die Büste des königlichen Landesheiligen sei. Die weiteren Erläuterungen zu diesem Exponat beziehen sich vor allem auf seine heikle Überlieferungsgeschichte.<sup>40</sup> Andere Vitri-

Stand der Forschung siehe *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458–1499*, hrsg. von Péter Farbaky u. a., Ausst.-Kat. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2008.

<sup>36</sup> Ausschreibung für die Teilnahme auf der Ausstellung: *Egyházműveszti Lap* 4 (1883), S. 151; dazu Kiss (Anm. 4), S. 516.

<sup>37</sup> Vgl. Kiss (Anm. 4), S. 516 f., sowie den *Führer durch die Goldschmiedeaussstellung*, hrsg. von János Szendrei, Lajos Thallóczy und Károly Pulszky, 2. verb. Aufl., Budapest, 1884, S. 3 f., und *A magyar történeti ötvösmű-kiállítás lajstroma* (Anm. 4).

Dagegen gibt die folgende zweibändige Prachtausgabe ebenso wie ihr auf Ungarisch verfasstes Pendant in der gleichen Aufmachung eine umfassende Zusammenstellung von Werken, die teils gar nicht vertreten waren: Charles Pulszky, Eugène Radisics und Emile Molinier, *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest*, Paris u. a.: A. Levy, o. J.; Károly Pulszky, Jenő Radisics: *Az ötvösség remekei a Magyar Történeti Ötvösműkiállításon*, 2 Bde., Budapest: A. Levy, o. J.

<sup>38</sup> *Goldschmiedeaussstellung* (Anm. 37), S. 7 ff.

<sup>39</sup> *Goldschmiedeaussstellung* (Anm. 37), S. 15 f.

<sup>40</sup> *Goldschmiedeaussstellung* (Anm. 37), S. 19 f.



3. Reliquienbüste des hl. Ladislaus, nach 1406 und 1600 (Krone), Raab, Kathedrale

nen und Schränke zeigten den Kanizsaikelch, das Zipser Neudorfer Kreuzreliquiar und eine »vollständige Sammlung von Kelchen, Hirtenstäben und Monstranzen im gothischen Style des XV. und XVI. Jahrhunderts«. Es handelte sich, wie der Verfasser bekundete, dem Zeugnis ausländischer Kunstkritiker zufolge um die bis dahin weitaus größte Ausstellung von Kirchenschätzen überhaupt: »Jede Arbeit, jede Manier ist hier vertreten, und auch wenn der Laie beim ersten Anblick, zahlreiche Gegenstände vollkommen ähnlich finden wird, so muss er, bei genauerer Besichtigung, dennoch die ungeheure Mannigfaltigkeit und den Reichthum der gothischen Verzierungen bewundern.«<sup>41</sup> In diesen Zeilen wird deutlich, dass die Zusammenstellung auf einen stilistischen und handwerklich-technischen Vergleich der Gegenstände hin angelegt war.<sup>42</sup>

Schon 1876 hatte eine kunstgewerblich eingestellte Rezeption das Interesse an der Ausstellung mitbestimmt; beide Unternehmungen

lieferten Vorlagen für die Güterproduktion des Historismus.<sup>43</sup> Dabei scheint das historische, teils auch legendenhafte Narrativ 1884 gegenüber der Ausstellung von 1876 etwas zurückgetreten zu sein. Spürbar ist vielmehr ein Bemühen um eine Verwissenschaftlichung im Umgang mit dem Material. Aber nicht nur insofern gingen die 1884 sichtbar werdenden Anliegen über die Förderung handwerklicher Technik wohl hinaus. In der obersten Reihe des Schrankes Nr. 8 zum Beispiel standen »dreizehn Monstranzen, darunter aus Agram [kroat. Zagreb], aus Járfalva [dt. Jahrndorf, gelegen im Burgenland], aus Prievidza [Slowakei], aus Pressburg [slwk. Bratislava]« und anderen Orten.<sup>44</sup> Es liegt nahe zu vermuten, dass

Zur Überlieferungsgeschichte vgl. jüngst Terézia Kery und Evelin Wetter, Reliquienbüste des hl. Ladislaus, in: *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387–1437*, hrsg. von Imre Takács u. a., Ausst.-Kat. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2006, Kat.-Nr. 4.91, S. 378–382.

<sup>41</sup> *Goldschmiedeausstellung* (Anm. 37), S. 23. – Vgl. zu den genannten Werken Evelin Wetter, Kelch mit Wappen der Familie Kanizsai, in: *Sigismundus rex* (Anm. 40), Kat.-Nr. 401, S. 391; dies., *Kříž s relikviou v Spišskej Novej Vsi*, in: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, hrsg. von Dušan Buran, Ausst.-Kat. Bratislava: Slovenská Národná Galéria, 2003, Kat.-Nr. 7.1, S. 805.

<sup>42</sup> Das belegt auch das in der Berliner Kunstbibliothek erhaltene Exemplar des wissenschaftlichen Katalogs aus dem Besitz des Markenforschers Marc Rosenberg, dessen Kommentare sich darin erhalten haben (Berlin, Kunstbibliothek SMPK, Sign. M 486 fkl).

<sup>43</sup> Ein ehemals der Berliner Kunstgewerbeschule gehörendes Exemplar des Katalogs (Anm. 26) enthält den Hinweis, dass einige Fotografien aus dieser Veröffentlichung »in die Sammelmappen verteilt« worden seien. Vgl. Berlin, SMPK, Kunstbibliothek, Sign. ZA Budapest 1876/1, Buchdeckel.

<sup>44</sup> *Goldschmiedeausstellung* (Anm. 37), S. 27. Zu den benannten Objekten siehe in der Reihenfolge ihrer Nennung: Ivo Lentić, Monstranca, in: *Sveti trag*.

jene aus dem gesamten ungarischen Reichsgebiet stammenden Goldschmiedewerke, die als kulturelles Erbe Repräsentationscharakter erhielten und in diesem Sinne zu einem Anknüpfen an die Geschichte einladen sollten, geradezu im Sinne eines ›mental mapping‹ die gegenwärtige Einheit Ungarns in der historischen Vielfalt darzustellen hatten.

Als ein ähnlicher Akt der identitätspolitischen Selbstvergewisserung ist die *Millenniums-Landesausstellung* von 1896 zu beschreiben, mit der laut Gesetzesartikel die »gebildete Welt« von den nationalen Leistungen unterrichtet werden sollte.<sup>45</sup> Ein auf Ungarisch und Deutsch erschienener Katalog zeugt von der Masse der vertretenen Werke.<sup>46</sup> Den breiteren Kontext stellt eine nachträglich und wiederum in zwei Sprachen erschienene Begleitpublikation her, indem sie Artikel zu den verschiedenen Gattungen oder auch Objektgruppen liefert, etwa zu kirchlichen Schatzkünsten oder zur mittelalterlichen Goldschmiedekunst.<sup>47</sup> Sie erläutert auch das historistische Ausstellungskonzept, das sich über das weitläufige Ausstellungsgelände mit großzügigen Gebäuden erstreckt.<sup>48</sup> Im Kommentar wird fassbar, dass der eigens errichtete architektonische Komplex ein umfassendes Erlebnis bieten sollte: »Wenn wir durch den Rittersaal zurückkehren, gelangen wir zu einer geräumigen, bequemen Treppe, die in das Stockwerk führt, wo besonders die glänzende Säulenhalle den Besucher überrascht. In dem der Hauptfäçade zugekehrten Theile, der durch ein rundes, bemaltes Fenster sein Licht erhielt, war eine Reihe ausgewählter Kunstwerke aus der Zeit Karls Robert's, Ludwigs des Grossen, Maria's und Sigismund's ausgestellt.«<sup>49</sup> In der umfangreichen Begleitpublikation tritt, indem darin das Material gemäß der Abfolge der Herrscherhäuser geordnet wird, anders als im Kurzführer die zusammenhängende Geschichtserzählung hervor.<sup>50</sup>

In gleicher Weise spielen die Exponate in ihrer Auswahl und vor allem die Architektur zusammen. Einen beredten Bezugsrahmen bie-

tet die »gothische Gebäudegruppe« von Ignác Alpár: Sie vereint Elemente der romanischen Abteikirche zu Ják sowie der Kapelle im heute slowakischen Donnersmarkt (slwk. Spišský Štvrtok, ung. Szepes-Csütörtökhely), einem Kleinod mitteleuropäischer Spätgotik, und schließlich der Burg Eisenmarkt (rum. Hune-doara, ung. Vajdahunyad), heute in Rumäni-

*Devetsvo godina umjetnosti zagrebačke nadbiskuije*, Ausst.-Kat. Zageb: Muzej Mimara, 1994, Kat.-Nr. 1, S. 381; András Szilágyi, Die Monstranz von Jahrdorf. Ein hervorragendes Denkmal der spätgotischen Goldschmiedekunst Ungarns, in: *Acta Historiae Artium* 20 (1974), S. 173–197; zu Prievidza: Ilona Cónová, Gotické zlatnické liturgické predmety na Slovensku – inventar, in: *Galéria – Ročenka* 2 (2002), S. 99–122, Kat.-Nr. 91, S. 116; zur Monstranz aus Pressburg vgl. Evelin Wetter, Monstranz von St. Martin in Preßburg, in: *Sigismundus rex* (Anm. 40), Kat.-Nr. 7.89, S. 643–644.

<sup>45</sup> Zitiert nach Béla Czobor, Einleitung, in: *Denkmäler Ungarns* (Anm. 6), Bd. 1, S. 1–10, S. 1. – Darüber handelt auch Sinkó (Anm. 6).

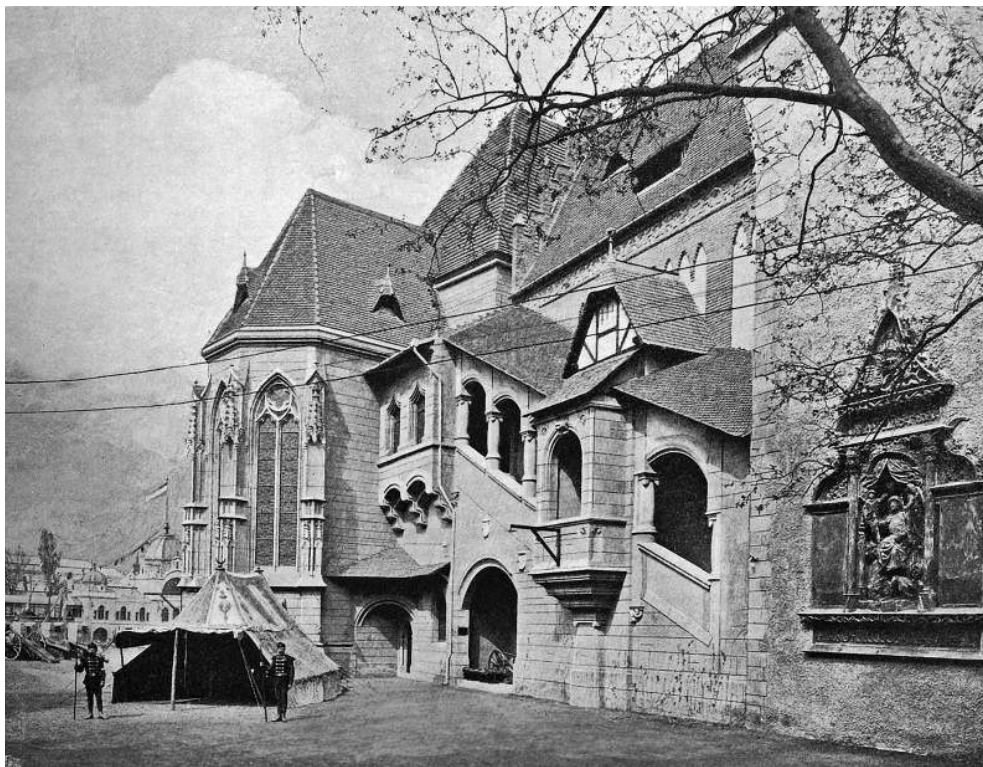
<sup>46</sup> *1896-er Millenniums-Landesausstellung. Amtlicher Katalog der historischen Hauptgruppe*, Ausst.-Kat. Budapest: Kosmos Kunstanstalt, 1886.

<sup>47</sup> Béla Czobor, Unsere kirchlichen Denkmäler aus dem XIV. Jahrhundert, in: *Denkmäler Ungarns* (Anm. 6), Bd. 1, S. 153–170; Joseph Mihalik, Die Goldschmiedekunst der Gotik, ebd., S. 228–246.

<sup>48</sup> Zoltán Bálint, *Die Architektur der Millenniums-Ausstellung*, Wien: Schroll, 1896.

<sup>49</sup> Béla Czobor, Die gothische Gebäudegruppe, in: *Denkmäler Ungarns* (Anm. 6), Bd. 1, S. 118–133, S. 129.

<sup>50</sup> Czobor (Anm. 45), S. 2: »I. Die Zeit der Landnahme und der Führer bis Stefan dem Heiligen. II. Von Stefan dem Heiligen bis zum Aussterben der Könige aus dem Hause der Árpáden (1000–1301). III. Die Könige aus den gemischten Häusern (die Glanzperiode unseres Vaterlandes, Ludwig der Große, die Hunyadys) bis zur Schlacht von Mohács (1301–1526). IV. Von der Schlacht bei Mohács (Zeit der Türkenherrschaft) bis zur Vertreibung der Türken (1526–1823). V. Die neuere Zeit bis zum Beginn der westlichen Einflüsse (1700–1750).«



4. Ignác Alpár, die historische Gebäudegruppe mit Donnersmarker Kapelle und Bautzener Corvinusdenkmal auf der Millenniumsausstellung von 1896

en gelegen und einst Stamburg der Hunyadi, der Familie des Matthias Corvinus (Abb. 4 und Abb. 5).<sup>51</sup> Beim »Rittersaal im ersten Stockwerke des Schlosses zu Vajda-Hunyad« handelte es sich um einen zweischiffigen, von fünf achteckigen Säulen aus rotem Marmor unterteilten mächtigen Raum, dessen Spitzbogensystem und Kapitellschmuck möglichst genaue Kopien der in Vajdahunyad bildeten.<sup>52</sup> Schon diese Zusammenstellung von aus verschiedenen Zeitabschnitten des Mittelalters stammenden Bauten, deren künstlerische Bedeutung für die Kulturgeschichte des Landes die Auswahl bestimmt hatte, kann man als einen Beitrag zur Festigung des Kanons betrachten. Wie in anderen historistischen Museumsbauten der Zeit generierte die aus »Zitaten« bestehende Kulisse den Rahmen für die Zusammenführung des nationalen Erbes. Denn eben hier

wurden die zahlenmäßig sehr umfangreich vertretenen sakralen Goldschmiedewerke und Paramente ausgestellt.

Eine der in der Begleitpublikation abgebildeten Innenraumaufnahmen zeigt im Vordergrund die Vitrine Nr. 40 und in deren Zentrum die Monstranz aus Trentschin, umgeben von weiteren Monstranzen und einer großen Anzahl Kelche.<sup>53</sup> Dahinter erstrecken sich zwei

51 Vgl. Ignác Alpár, Einleitung, in: Bálint (Anm. 48), S. 37. Zu Eisenmarkt zuletzt Radu Lupescu, Matthias Hunyadi: from the Family Origins to the Threshold of Power, in: *Matthias Corvinus* (Anm. 35), S. 34–49; zu Donnersmark siehe Juraj Žáry, Spišský Štvrtok, Kaplnka Nanebovzatia Panny Marie, in: *Gotika* (Anm. 41), Kat.-Nr. 1.3.29, S. 644–646.

52 Alpár (Anm. 51), S. 37, das Zitat ebd.

53 1896-er Millenniums-Landesausstellung (Anm. 46), Kat.-Nr. 1454–1503, S. 125–129. Über

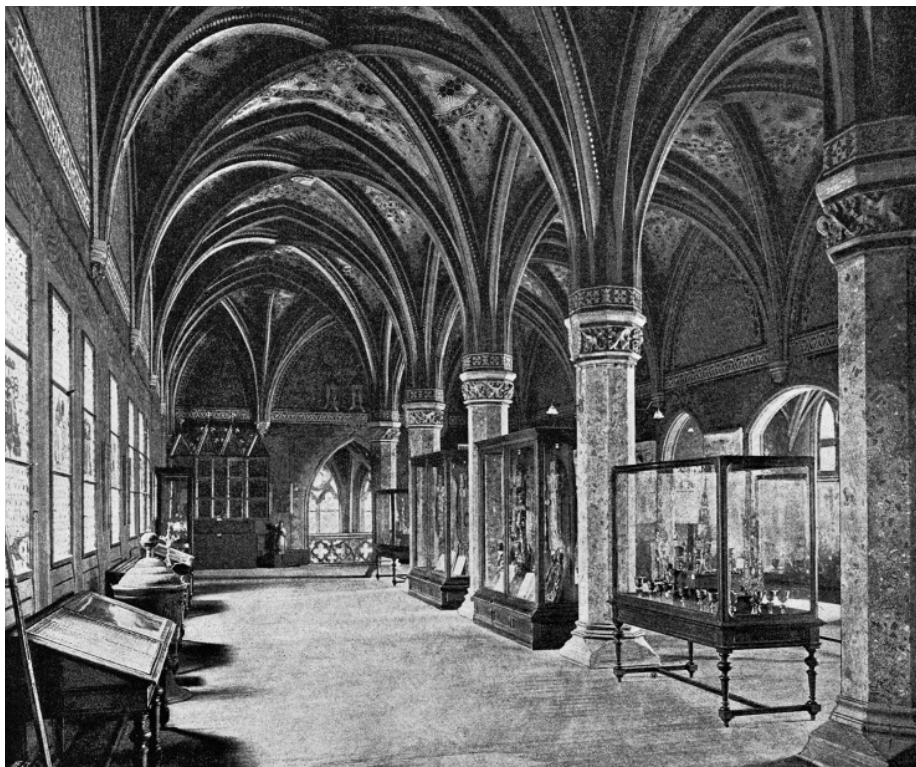


5. Ignác Alpár, Die Gebäude der historischen Gruppe auf der Millenniumsausstellung von 1896

Vitrinen mit liturgischen Gewändern (Abb. 6). Erstaunlicherweise spielt die architektonische Umgebung nicht auf den liturgisch-kirchlichen, sondern vielmehr auf den herrschaftspolitischen Kontext an. Wie im Fall der von profanen Goldschmiedewerken getragenen adeligen Erinnerungskultur, die sich in der Tradition der Inventare und zuletzt der gedruckten Ausstellungsführer artikuliert hatte, werden auch hier die Geschichtsläufe des gesamten Landes als Rahmen gesetzt. Dass dieses Geschichtsbild die Klage um umfangreiche Verluste einschließt, deutet noch einmal die kommentierende Passage des verantwortlichen Kurators zur Reliquienbüste des hl. Ladislaus aus Wardein an, die hier nicht nur als wichtigste Reliquie dieses ›Athleta patriae‹, sondern eben auch im Sinne einer nationalen künstlerischen Leistung zitiert und dabei sogleich mit den

Verlusten im Zuge der Türkenkriege assoziiert wird: »Dieses Werk ist wahrscheinlich eine Arbeit zweier berühmter Meister der Kolozsvärer Goldschmiedeschule, des Martin und Georg Kolozsvári, der Söhne des Malers Nikolaus, welche im Jahre 1370 im Auftrage des Várader Bischofs Demeter vor dem dortigen Dome die Statuen des hl. Stefan, des hl. Emmerich und des hl. Ladislaus und 1390 ebendort die Reiterstatue des hl. Ladislaus errichtet haben. Zu bedauern ist nur, dass während der Türkenkriege aus diesen Statuen Kanonen gegossen worden sind und so nur die ebenfalls von den beiden Meistern herstammende, in Prag befindliche

erwähntes Objekt handeln Anton C. Glatz, *Gotická monštrancia z Trenčína v legendách a faktoch*, in: *Galéria Staré Umenie* 8 (1984), S. 158–174, und Evelin Wetter, *Monštrancia v Trenčíne*, in: *Gotika* (Anm. 41), Kat.-Nr. 7.13, S. 811.



6. Ignác Alpár, Der Rittersaal der Burg zu Eisenmarkt mit Schatzkunstvitruinen auf der Millenniumsausstellung von 1896

Reiterstatue des hl. Georg noch erhalten geliebt ist.«<sup>54</sup> Für eine Zuschreibung an diese beiden Bildhauer und Gießer scheinen hier allein so fragwürdige Kriterien wie ›Prominenz‹ und ›Qualität‹ zu Buche zu schlagen.<sup>55</sup> Vor diesem Hintergrund tritt das Ladislausreliquiar, das unter großen Mühen über Weißenburg (rum. Alba Iulia, ung. Gyulafehérvár), Pressburg und Prag evakuiert und schließlich in Raab (ung. Győr) neu beheimatet wurde, als Stellvertreter für alle verlorenen Kunstwerke ein. Zugleich wird deutlich, warum gerade die Kunst des Mittelalters ins Zentrum der Ausstellungspraxis rückte: Die einzelnen Objekte dienten als Zeugen einer prosperierenden Herrschaft der Anjou, der Luxemburger und der Hunyadi. Sie schienen somit besonders geeignet, an die einstige Größe und Bedeutung des Landes zu erinnern, die erst mit

der verhängnisvollen Schlacht von Mohács 1526 nicht verwundene Einbußen erlitten.

54 Czobor (Anm. 47), S. 163f. Vgl. zur Ladislaus-tradition *Athleta patriae. Tanulmányok szent László történetéhez*, hrsg. von László Mezey, Budapest: Szent István Társulat, 1980, sowie Gábor Klaniczay, *The Uses of Supernatural Power. The Transformation of Popular Religion in Medieval and Early Modern Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1990, S. 90.

55 Siehe zum Objekt in Prag Ernő Marosi, *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14.–15. századi Magyarországon*, Budapest: Akadémiai kiadó, 1995, S. 86–123; zuletzt Barbara Drake Boehm und Jiří Fajt, Der hl. Georg tötet den Drachen, in: *Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, hrsg. von Jiří Fajt u. a., Ausst.-Kat. Prag: Správa Pražského hradu, 2006, Kat.-Nr. 77, S. 228–230.

Im Unterschied zum Ausstellungsbetrieb im siebenbürgischen Kronstadt, der insbesondere die konfessionelle Standesgemeinschaft in den Blick nahm, berücksichtigten die Budapester Ausstellungen Siebenbürgen vor allem in seiner Bedeutung für das Staatsgebilde des historischen Ungarn. Diese Stoßrichtung kommt auch noch im Vorwort einer Ausstellung des Budapester Kunstgewerbemuseums aus dem Jahr 1931 zum Tragen: »Die Vergangenheit des schätzerreichen Siebenbürgens gehört uns. Dort wurzelte dereinst die alte Kultur, deren Träger die Ungarn und die angesiedelten Sachsen gewesen sind. [...] Die verheerenden Stürme aber, die das Mutterland so oft verwüsteten, haben Transsylvanien verhältnismäßig verschont, so dass dort viel mehr Denkmale der alten Kultur und der Kunst erhalten geblieben sind, als in den meisten anderen Gebieten des ehemaligen Ungarnlandes.«<sup>56</sup> Julius von Végh verdeutlicht mit diesen Worten die Schwierigkeit einer historisch-kulturellen Selbstverortung in der Folge des oben erwähnten Vertrags von Trianon, in dem Ungarn weite Teile des einstigen Königreichs abgesprochen wurden.<sup>57</sup> Bei einem auf das gesamte Staatsgebiet bezogenen Geschichtsbild gerieten nun die wenigen erhaltenen Objekte, die außerhalb des heutigen Ungarn erhalten sind, zu Kronzeugen des historischen Narrativs.

Dass gerade Werke der mittelalterlichen Schatzkunst, und zwar sowohl sakrales als auch profanes Gerät, hierzu geeignet waren, mag in ihrer kommemorativen Bestimmung begründet liegen. Insofern reicht die Rolle der Goldschmiedekunst für die Ausbildung und Entwicklung des Fachs Kunstgeschichte in Ungarn über den bisher vor allem diskutierten Kontext der Nationalstildebatten hinaus.<sup>58</sup> Denn tatsächlich werden frühe Kodierungen der einen oder anderen Objektgruppe, wie sie bereits in der Frühneuzeit zu beobachten sind, auch im Ausstellungsbetrieb beschworen. Dabei ist nicht so sehr von einer »Erfindung von Tradition« zu sprechen.<sup>59</sup> Vielmehr handelt es

sich um eine neuerliche Bestätigung und Adaption bereits bestehender materieller wie ideeller Werte im Zeitalter der Nationsbildung. So zeigen sich die hier vorgestellten Kronstädter und Budapester Ausstellungsprojekte in ihrer Argumentation, Rhetorik und Inszenierung mehreren diskursiven Konstanten verpflichtet. Auf siebenbürgisch-sächsischer Seite ist es das konfessionell-ständisch definierte Selbstverständnis der nach dem Ausgleich von 1867 rechtlich auf den Status der Ethnie reduzierten Bevölkerungsgruppe. Auf ungarischer Seite wird hingegen in staatsgeschichtlicher Perspektive das Land in seiner mittelalterlichen Ausdehnung zu Bewusstsein gebracht. Zu diesem Zweck wurden in die Goldschmiedeausstellung von 1884 und die Millenniumsausstellung von 1896 auch Objekte aus den kirch-

56 Julius von Végh [Vorwort], in: *Erdély régi művészeti emlékeinek kiállítása / Ausstellung alten Kunstgewerbes aus Siebenbürgen*, Ausst.-Kat. Budapest: Iparművészeti Múzeum, 1931, S. 4–6, S. 5.

57 Siehe Jörg K. Hönsch, *Geschichte Ungarns*, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1984, S. 87–106; Anikó Kovács-Bertrand: *Der ungarische Revisionismus nach dem ersten Weltkrieg. Der publizistische Kampf gegen den Friedensvertrag von Trianon (1918–1931)*, München: Oldenbourg, 1997; Catherine Horel: *Les Lieux de Mémoire en Hongrie XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles. Continuités et ruptures*, in: *Études Balkaniques* 42 (2006), Nr. 2, S. 159–167.

58 Darüber handeln László Beke: *Forschungen über Goldschmiedekunst: ein Paradigma der Entwicklung der Wissenschaft*, in: *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule. 1846–1930*, hrsg. von Ernő Marosi, Ausst.-Kat. Wien: Collegium Hungaricum, 1983, S. 50–56, und Evelin Wetter, »Siebenbürgisches« oder »ungarisches« Drahtemail? Über die Ausprägung eines kunsthistoriographischen Topos, in: *Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa* (Anm. 2), S. 253–268.

59 Den Begriff prägte Eric Hobsbawm, Introduction. *Inventing Traditions*, in: *The Invention of Tradition*, hrsg. von Hobsbawm und Terence Ranger, New York: Cambridge University Press, 1983, S. 1–14.

lichen Institutionen der Siebenbürger Sachsen integriert.<sup>60</sup> Eine solche magyarisch-gesamtstaatliche Perspektive sollte man auch im 20. Jahrhundert zu wahren versuchen, wenn auch der Zugriff auf Leihgaben Beschränkungen unterlag. Das belegen die 1930 im Budapester Kunstgewerbemuseum durchgeführte *Ausstellung alter kirchlicher Kunst* und die *Ausstellung alten Kunstgewerbes in Siebenbürgen* von 1931.<sup>61</sup> In beiden Fällen konnte man nur solche Werke zeigen, die damals von ungarischen Institutionen oder aber in Privatbesitz verwahrt wurden. Einen Neuanfang jenseits nationaler Grenzen markieren erst die im neuen Jahrtausend durchgeführten Projekte.<sup>62</sup> Sie wurden von einem lebhaften Diskurs über die Kunsthistoriografien Ostmitteleuropas im 19. und 20. Jahrhundert begleitet.<sup>63</sup> Die hier diskutierten Ausstellungen mittelalterlicher Schatzkunst hatten daran offensichtlich einen unmittelbaren Anteil. Abschließend ist allerdings auch festzuhalten, dass sie Positionen, die bereits in der frühen Neuzeit geprägt worden waren, aufnahmen und fortschrieben. Entsprechend wurde auch die wissenschaftliche Bestandsaufnahme von diesen Positionen geprägt, und tatsächlich bestimmen sie auch den kulturpolitischen Diskurs Ungarns bis in die Gegenwart.

**60** In der Ausstellung von 1884 etwa die beiden prächtigen Objekte aus Heltau, heute Sibiu, Muzeul Național Brukenthal, Inv.-Nr. T 29/4749, T 30/4756; vgl. *A magyar történeti ötvösmű-kiállítás lajstroma* (Anm. 4), Saal II, Schrank 3, Nr. 17 und Nr. 19; in der Ausstellung von 1896 allerdings ausschließlich aus Kronstadt und in diesem Falle aus dem Kreis der Paramente: *1896-er Millenniums-Landesausstellung* (Anm. 46), Kat.-Nr. 898, S. 70 (heute in Kronstadt, Ev. Honterusgemeinde, unter Inv.-Nr. 323), und Kat.-Nr. 1508, S. 129 (unter den erhaltenen sechs Pluvialien nicht eindeutig zu bestimmen).

**61** *Régi egyházművészet országos kiállítása / Ausstellung alter kirchlicher Kunst*, Ausst.-Kat. Budapest: Kunstgewerbemuseum, 1930; *Ausstellung alten Kunstgewerbes* (Anm. 56), Kat.-Nr. 15–21, S. 9 ff. (sämtlich Werke der Goldschmiedekunst).

**62** Zum Beispiel *Gotika* (Anm. 41). Besprechungen: Ernő Marosi, Szlovák(iai) Gótika, in: *BUKSZ – Budapesti Könyvszemle* 18 (2006), Nr. 2, S. 129–141, und, hinsichtlich Deutung und Deutungshoheit nationale Positionen betonend, die Stellungnahme von Tomáš Kowalski in *Ars* 38 (2005), Nr. 1, S. 70–74, und auf Slowakisch in: *Historický sborník* 14/2 (2002), S. 177–180. Ein weiteres Projekt war *Sigismundus rex* (Anm. 40), rezensiert von Kinga German in *Kunstchronik* 48 (2006), S. 321–328.

**63** Vgl. *Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa* (Anm. 2); ferner das Themenheft von *Ars* 40 (2007), Nr. 2, über »The Borders in the Art History of Central Europe« sowie *The Nineteenth-Century Process of ›Musealization‹ in Hungary and Europe*, hrsg. von Ernő Marosi und Gábor Klaniczay, Budapest: Collegium, 2006; zuletzt die Beiträge über »How to write art history – national, regional or global?«, in: *Acta Historiae Artium* 49 (2008), S. 11–374.

Manuela Beer

## **Typenreihen und Museumsweihen für die mittelalterliche Kunst**

Alexander Schnütgens Kölner Sammlung  
als kuratorische Herausforderung

In den 1860er Jahren begann der Kölner Domkapitular Alexander Schnütgen, mittelalterliche Kunstwerke aller Gattungen zu sammeln. Zu diesem Zeitpunkt hatte das allgemeine Interesse an älteren kunsthandwerklichen Erzeugnissen einen ersten Höhepunkt bereits überschritten. Schnütgens reiche, schließlich mehr als zehntausend Objekte umfassende Privatsammlung wurde mit einem Anspruch aufgebaut, der in manchem auch in den zuvor bereits an vielen Orten ins Leben gerufenen Kunstgewerbekollektionen vorherrschte. Sie sollte vor dem Betrachter ein breites Panorama christlicher Kunstproduktion entfalten und von dem Reichtum einstiger Kirchengestaltungen und von der vorneuzeitlichen künstlerischen Schaffenskraft beredtes Zeugnis ablegen. Sie bildete aber, anders als die meisten jener Sammlungen, weit mehr als eine Zusammenführung von Vorbildern für die Neuschöpfung kunstgewerblicher Gegenstände, wie sie damals so oft zur Rechtfertigung der Musealisierung des Mittelalters ins Feld geführt wurde.<sup>1</sup> Schnütgens bezweckte darüber hinaus die Wiedergewinnung einer Einheit von Christentum und zeitgenössischer Kultur, in der jede, auch die kleinste kulturelle künstlerische Leistung christlich geprägt und der Glaube somit von der Kultur als Ganzes getragen wird. In diesem Zusammenhang sollte sie in der Gegenwart und in die Zukunft hinein wirksam werden und das Mittelalter als maßgebliche Inspirationsquelle vor aller Augen führen.<sup>2</sup> Schnütgens Sammlung beschränkte sich nicht streng, aber so überwiegend auf das Mittelalter, dass neben jenem die anderen Bereiche kaum ins Gewicht fallen und ihre Bedeutung in seinen Augen wohl vor allem in der Bestätigung von dessen fortwirkender kultureller Kraft erhielten.

Neben den geistlichen Verpflichtungen, die das Amt des Vikars und Pfarrkaplans am Kölner Dom, ab 1887 des Domkapitulars mit sich brachte, widmete sich Schnütgen mit stetig wachsendem Interesse der Kunst des Mittelalters. Zum ersten Mal fassbar ist dies 1867, als die Kunstsammlung von Johann Anton Ramboux bei Heberle in Köln versteigert wurde und Schnütgen einige Tafelbilder für seine Privatsammlung erwarb. »Colligite fragmenta ne pereant« – »Sammelt die Überbleibsel, auf dass sie nicht zugrunde gehen!« – so lautete unter Verwendung eines Bibelverses fortan das Motto des Geistlichen, dessen Sammelleidenschaft und Kenntnis der Kunst des Mittelalters beständig anwuchsen und ihn alsbald zu einem der wichtigsten Kunstkenner jener Epo-

<sup>1</sup> Vgl. *Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers*, hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen, Köln: Stadt, 1993, passim. Fritz Witte, *Sammlung Schnütgen Köln. Führer mit Bildern*, Düsseldorf: Schwann, 1910, S. V–IX, S. v, weist auf Schnütgens Absicht, »eine vorbildliche Lehrsammlung für Künstler und Kunsthandwerker« aufzubauen, ausdrücklich hin.

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Sammlung siehe *100 Jahre Schenkung Schnütgen. Eine Chronik*, hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen und Manuela Beer, Köln: Greven, 2006, sowie Manuela Beer, »... großzügig der Stadt Köln zum Geschenk gemacht«. 100 Jahre Schenkung Schnütgen, in: *Museen im Rheinland* 4 (2006), S. 3–10. Zu den ersten Präsentationen der Sammlung Schnütgen vgl. Ulrich Bock, Sammlungskonzeptionen und didaktisches Schrifttum zum Schnütgen-Museum in der Zeit seines Gründers und Fritz Wittes, in: *Alexander Schnütgen* (Anm. 1), S. 269–282.



1. Ausstellungsboje von Alexander Schnütgen, *Kunsthistorische Ausstellung*, Düsseldorf, 1902

che machten.<sup>3</sup> So gehörte er in den 1880er Jahren auch zu den maßgeblichen Befürwortern der Einrichtung eines Kunstgewerbemuseums in seiner Heimatstadt Köln, umgesetzt in der Museumsgründung im Jahr 1888.<sup>4</sup> Gleichzeitig betrieb Schnütgen mit Eifer und wachsendem Erfolg den Aufbau seiner Sammlung, die anlässlich der großen Düsseldorfer Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung von 1902 erstmals einer größeren Öffentlichkeit präsentiert wurde. Die in diesem Zusammenhang gezeigte *Kunsthistorische Ausstellung* brachte 546 Leihgaben aus seinem Besitz. Eine Fotografie von Otto Renard, publiziert in einem 35 Raumaufnahmen umfassenden Mappenwerk, vermittelt ein anschauliches Bild von der vom Sammler selbst eingerichteten Boje (Abb. 1).<sup>5</sup> In den Regalen reihten sich dicht an dicht Holzskulpturen und Werke der Goldschmiedekunst und des Bronzegusses; sie boten dem Ausstellungsbesucher ein überwältigendes Panorama mittelalterlichen Kunstschaffens, streng nach

3 Schnütgens Motto entstammt Joh 6.12; in der obigen deutschen Fassung benutzt er es in seinen *Kölner Erinnerungen* von 1919. Seit 1875 gehörte er dem Vorstand des 1853 gegründeten Kölner Diözesanmuseums an, dem er bereits ein Jahr darauf die Neuordnung der Sammlung und eine Ausstellung mittelalterlicher Kunst vorschlug. Ferner gab er die 1888 gegründete *Zeitschrift für Christliche Kunst* heraus, bekleidete 1891–1896 sowie 1900–1905 das Amt des Präsidenten des Christlichen Kunstvereins für das Erzbistum Köln und wurde in zahlreiche Gremien berufen, die sich der Förderung der Künste und der Erhaltung und Erforschung der Denkmäler verschrieben hatten.

4 Vgl. Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert*, München: Prestel, 1974, S. 49 und S. 63; Peter Volk, *Das Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Köln: Kunstgewerbemuseum, 1971; Gerhard Dietrich, *Museum für Angewandte Kunst Köln. Chronik 1888–1988. Museum, Kunst und Stadt im Spiegel der Presse*, Köln: Museum für Angewandte Kunst, 1988.

5 Der amtliche Titel der Ausstellung lautete

Gattungen und Funktionen – Büstenreliquiare, Kelche, Kreuzfixe – aufgereiht. Trotz der Gedrängtheit kommt in Schnütgens Anordnung kein Chaos auf. Seine Ausstellungsloje, auszugsweise fast eine Kopie der Präsentation in den Privaträumen des Sammlers, verrät einiges über seine Strategie und Zielsetzung. Für Schnütgen waren ›Kunst‹ und ›Kunstwertigkeit‹ nie das einzige Kriterium bei der Auswahl der Objekte: Er sammelte Kunstwerke ganz unterschiedlicher Qualitätsstufen, sofern sie Einblicke in die Gewohnheiten künstlerischer Materialbehandlung insbesondere im Mittelalter gaben; außerdem bestimmten ikonografische und motivgeschichtliche Interessen seine Sammeltätigkeit.<sup>6</sup> Die Typenreihe, also die Serienbildung zum Zweck einer lückenlosen Veranschaulichung von kulturellen Traditionen, wurde dementsprechend zu einer Leitidee im Arrangement seiner Sammlung.

Die nach Gattungen, Werkstoffen und zeitlicher Abfolge strukturierten Typenreihen spielten in der öffentlichen Wahrnehmung von Schnütgens Sammlung schon früh eine entscheidende Rolle.<sup>7</sup> Eine kurze Charakterisierung, die der Auflistung der Objekte im Katalog zur *Düsseldorfer Kunsthistorischen Ausstellung* von 1902 vorangestellt ist, macht dies deutlich: »Diese Sammlung, als Studienmaterial für den Besitzer und für Kunstfreunde, als vorbildliches Material für Künstler und Kunsthandwerker seit 1868 im In- und Auslande, namentlich in Köln erworben, umfasst vornehmlich mittelalterliche, daher zumeist religiöse, speciell kirchliche Gegenstände aus den Gebieten der (Tafel-, Miniatur-, Glas-) Malerei, der Plastik in Stein, Elfenbein, Holz, Metall, Leder, Papiermaché, der Goldschmiede- und Schmelzkunst, der Kunst-Weberei und -Stickerei. Als Entwicklungsreihen einzelner Gebrauchsobjekte (wie Kelche, Ciborien, Rauchfässer, Leuchten) oder einzelner Techniken (wie Polychromie, Email, Hinterglasmalerei, Buchschmuck), oder einzelner Schulen, besonders der rheinischen, sich darstellend, sollen sie den geschichtlichen Werdegang il-

lustrieren, wie er sich durch die Formen und ihre stilistische Eigenart zu erkennen giebt.«<sup>8</sup> Schnütgen war wohlgerneht weder der einzige noch der erste Kunstliebhaber, der Typenreihen sammelte und als solche inszenierte. Er stand vielmehr in einer Tradition, die ihre Blü-

*Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstausstellung.* Für die *Kunsthistorische Ausstellung* übernahm Schnütgen als einer der wichtigen Leihgeber auf Bitte Paul Clemens auch den Vorsitz. Die Aufnahme der Schnütgen-Koje findet sich in: *Deutsch-Nationale Kunstausstellung Düsseldorf 1902* [35 Tafeln, Fotograf: Otto Renard], Düsseldorf: Verlag der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung, 1903, Tafel 31. Vgl. außerdem *Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902. Illustrierter Katalog*, 2. Aufl., Düsseldorf: Verlag der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung, 1902, S. 127–160, Kat.-Nr. 1478–2023, sowie Armin Gottlieb Spiller, Alexander Schnütgen und die Kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1902, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins* 56 (1978), S. 70–97. – 1905 wurde Schnütgen zum Vorsitzenden des Vorbereitungskomitees für die Kölner Handwerksausstellung gewählt.

<sup>6</sup> Vgl. Manfred Brunner, Zur Sonderstruktur der Privatkollektion am Beispiel der Sammlung Alexander Schnütgens, in: *Alexander Schnütgen* (Anm. 1), S. 237–267, S. 237, unter Verweis auf Witte (Anm. 1), S. VIII.

<sup>7</sup> Daran hatte der Sammler sicher auch selbst Anteil. Schon 1876 veröffentlichte Schnütgen im Selbstverlag den *Catalog einer Sammlung von Geweben und Stickereien des Mittelalters und der Renaissance auf CLVI Tafeln 773 Nummern umfassend*, in dem er seine zum damaligen Zeitpunkt bereits umfangreiche Textilsammlung vorstellte und auf S. 1 die Zweckbestimmung der Sammlung dahingehend erklärte, dass sie »die Entwicklung dieser besonders für die Culturgeschichte so bedeutungsvollen Kunstzweige vom VI. Jahrhundert bis in neuere Zeit zur Darstellung bringt«.

<sup>8</sup> Vgl. *Kunsthistorische Ausstellung* (Anm. 5), S. 127 f.

tezeit bereits kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts erlebt hatte. Die damals in ganz Europa entstandene Kunstgewerbebewegung hatte in der Geschichte Heilmittel gegen die neu aufgekommene, als minderwertig empfundene Massenproduktion gesucht. Als materiellen Hinterlassenschaften vergangener Epochen kam kunstgewerblichen Objekten vor diesem Hintergrund eines historistisch geprägten Geschichtsverständnisses Zeugniswert zu. Kunstwerke des Mittelalters, oft ein wichtiger Sammlungsschwerpunkt, sollten in den damals gegründeten Kunstgewerbemuseen den zeitgenössischen Künstlern und Kunsthandwerkern als Anregung dienen.<sup>9</sup> Oft vernachlässigten diese Häuser althergebrachte Gattungshierarchien, die zwischen Malerei und Skulptur einerseits, also den Artefakten der sogenannten Hochkunst, und den Erzeugnissen der angewandten Kunst eine scharfe Trennlinie gezogen hatten. Aufgrund ihrer handwerklichen und ästhetischen Qualität wurde der angewandten Kunst hier sogar eine besondere Wertschätzung entgegengebracht. Die besondere Vorliebe für Hinterlassenschaften des Mittelalters und das systematische Zusammentragen von Kunstwerken aller Materialgattungen vom 10. bis zum beginnenden 16. Jahrhundert, wie sie die Sammlertätigkeit Schnütgens kennzeichnen, blieb damals allerdings selten. Nach wie vor standen sowohl in Privatsammlungen als auch in den Kunstmuseen Werke der italienischen Renaissance im Zentrum, wenn auch vielleicht nicht in dem von Schnütgen behaupteten Ausmaß. 1896 beklagte er sich in einem Gespräch mit Alfred Lichtwark darüber, »dass die masslose Bewunderung der Italiener eine richtige Werthschätzung unserer heimischen Meister hintanhält«.<sup>10</sup> Schnütgen war sich durchaus bewusst, dass die Wertschätzung mittelalterlicher Kunst in Köln ausgeprägter war als anderswo und dass er sich mit seinem Ziel, die heimatlichen Altertümer der Nachwelt zu erhalten, in die Nachfolge etwa von Wilhelm Carl Adolf »Baron« von Hüpsch, der Brüder Sulpiz

und Melchior Boisserée und Ferdinand Franz Wallraf einreihete.<sup>11</sup> Nicht selten bildeten sol-

9 Zu den ersten dieser Aufgabe nachkommenden Kunstgewerbemuseen gehören das 1852 gegründete Londoner South Kensington Museum, heute Victoria & Albert Museum, und das 1855 eingerichtete Bayerische Nationalmuseum in München. Die Entstehung und Zielsetzung der ersten Kunstgewerbemuseen behandelt Mundt (Anm. 4) sowie dies., »Über einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede von kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Museen, in: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Vorträge des Symposions im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg*, hrsg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz, München: Prestel, 1977, S. 143–149. Die seit 1851 stattfindenden Weltausstellungen leisteten ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis und zunehmenden Wertschätzung mittelalterlicher Kunstwerke durch die breitere Öffentlichkeit, vgl. Brigitte Buettner, *Toward a Historiography of the Sumptuous Arts*, in: *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, hrsg. von Conrad Rudolph, Oxford: Blackwell, 2006, S. 466–487, bes. S. 474 ff. Siehe außerdem Sven Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich. Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel: Ludwig, 2005, bes. S. 153 ff.

10 Vgl. Alfred Lichtwark, *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, 20 Bde., Hamburg: Lütke & Wulff, 1896–1920, Bd. 4, S. 20 (Brief vom 27. April 1896). Kultur- und kunsthistorisch orientierte Museen wie das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg und das Bayerische Nationalmuseum in München stellen mit ihren mittelalterlichen Beständen damals eher Ausnahmen dar. Auch in historisierende Interieurs fanden mittelalterliche Skulpturen nur vereinzelt als Dekorationsobjekte Eingang, so z. B. in das Turmgemach der Berliner Schriftstellerin Henriette von Paalzow, die diesen Raum als »historisches Bild« im Stil des Mittelalters einrichtete; vgl. Kuhrau (Anm. 9), S. 193.

11 Die französische Besetzung des Rheinlandes und die damit seit 1802 einhergehende Säkularisa-

che Sammlungen den Grundstock neu gegründeter Museen, wie es kurze Zeit später auch bei der Sammlung Schnütgens der Fall war.

Vorderhand war jedoch für die besondere Wirkung von Schnütgens Sammlung ihre Auf- und Ausstellung in den heimischen vier Wänden entscheidend. Wir haben glücklicherweise eine Reihe von Fotografien, die, 1910 entstanden, die Einrichtung von Schnütgens Wohnräumen in der Domkurie noch vor dem Übergang der Sammlung in öffentlichen Besitz zeigen.<sup>12</sup> Sie verdeutlichen, wie weit er mit seiner Inszenierung des Mittelalters von der in den vorausgegangenen Jahrzehnten aufgekommenen Vorliebe für eine integrative ›Raumkunst‹, von der Mehrzahl fortschrittlich denkender Sammler damals zum Maßstab für die Auswahl von Werken und deren Präsentation gemacht, entfernt blieb, obwohl auch er die Grenze zwischen Raumausstattung und Musealisierung an manchen Stellen zu verunklären suchte und zudem das fortwährende Wachstum der Bestände ihn zu manchen Kompromissen gezwungen haben mag.<sup>13</sup> Zweifellos bildete die enge Verbindung von Alltagsleben und Sammlertätigkeit aus Schnütgens Sicht den Wiederhall eines lebendigen Verhältnisses zu den Glanzzeiten christlicher Kultur und einen Spiegel der von ihm als Kleriker, Publizist und Sammler vertretenen Hoffnung auf deren allgemeine Wiederbelebung. Aber es herrscht doch der Eindruck vor, dass weniger die Einbindung der Kunst ins häusliche Leben als die Veranschaulichung entwicklungsgeschichtlicher Tatsachen zum Tragen kommen sollte. Man hat des mit Schnütgen befreundeten Bonner Sammlers Carl Roettgen Präsentation von vorwiegend mittelalterlichen Kunstgegenständen in seinem Haus mehr als ein »Museum« denn eine »Privatsammlung« bezeichnet, weil sich darin nicht mehr behaglich wohnen lasse.<sup>14</sup> Das trifft auf Schnütgens Sammlung mindestens im selben Ausmaß zu, und es kommt nicht von ungefähr, dass er angesichts der stetig wachsenden Fülle von Gegenständen schon um 1902 an die Übergabe

seiner Bestände an eine öffentliche Einrichtung dachte. Ihm muss deutlich vor Augen gestanden haben, dass in seinem Haus nur für ihn selbst die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge von Gebrauch und Form in wünschenswerter Deutlichkeit zutage traten.

Durch einen schmalen Gang gelangte der Besucher in die Sammlung. Die Eingangsgestaltung war von beachtlicher Dramaturgie.

tion hatten zur Auflösung zahlreicher geistlicher Gemeinschaften und ihres Kirchenguts geführt. Bei den nun öffentlich verfügbar gewordenen Kunstwerken nahmen die Objekte des Mittelalters in Zahl und Qualität in Köln eine Vorrangstellung ein, weshalb ihnen bald die Aufmerksamkeit von Sammlern zuteil wurde, gefolgt von einer steigenden Wertschätzung durch die allgemeine Öffentlichkeit. Siehe die Beiträge in *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, hrsg. von Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder, Ausst.-Kat. Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1995. Vgl. auch den bei Kuhrau (Anm. 9), S. 195 und S. 278, gegebenen Hinweis auf die »spezifisch rheinische Identität«, die der gebürtige Kölner Richard von Kaufmann mit seiner ab 1883 in Berlin zusammengetragenen Sammlung mit mittelalterlichem Schwerpunkt möglicherweise ausleben wollte.

<sup>12</sup> Vgl. Roswitha Neu-Kock, Alexander Schnütgen. Sammlung und Person im Spiegel der Fotografie, in: *Alexander Schnütgen* (Anm. 1), S. 283–301, bes. S. 286 und S. 298 ff.; zum Folgenden siehe auch Bock (Anm. 2), S. 269 f., und Brunner (Anm. 6), S. 239 ff.

<sup>13</sup> Siehe Alexander Schnütgen, Die Sammlung Schnütgen I–IX, in: *Zeitschrift für Christliche Kunst* 23 (1910), Sp. 97–100, Sp. 129–130, Sp. 161–162, Sp. 193–194, Sp. 225–226, Sp. 257–258, Sp. 298–292, Sp. 321–322, Sp. 353–354, bes. Sp. 99 und Sp. 226. Über zeitgenössische Inszenierungspraxis im Sinne der ›Raumkunst‹ handelt Kuhrau (Anm. 9), S. 210 ff.

<sup>14</sup> Richard Klapheck, Die Sammlung Roettgen [1909], zitiert nach Armin Spiller, Karl Roettgen (1837–1909), ein rheinischer Sammler, in: *Bonner Geschichtsblätter* 24 (1971), S. 59–67, S. 67.



2. Eingangshalle zur Privatsammlung Alexander Schnütgen, Domkurie, Margarethenkloster 7, Fotografie von 1910

Schnütgen versuchte hier anscheinend, eine ›mittelalterliche‹ Platzierung zu erreichen. An der spitzbogigen Doppelarkade des Vestibüls erwartete eine große Zahl von sorgfältig arrangierten Skulpturen den Besucher (Abb. 2). Romanische Löwen betonten die durch dunkle polierte Säulen mit Sockeln und Kapitellen geschaffene Portalsituation. In den Bogenöffnungen hingen zwei große Doppelfiguren, ursprünglich zur freien Aufhängung mit doppelter Ansichtigkeit im Kirchenschiff bestimmt, von denen die Gruppe der Muttergottes mit Kind und Anna Selbdritt noch heute ein Herz-

stück der Sammlung darstellt.<sup>15</sup> Bei Schnütgens Bemühungen um eine sinnstiftende Aufstellung der Objekte kam es hier wie auch anderswo zu eigenwilligen Lösungen: So stand im Eingangsbereich eine hochgotische französische Madonnenfigur auf einem Holzhund, der von einer hessischen Kanzel stammte. Diese Zusammenstellung hat natürlich nichts mit

<sup>15</sup> Doppelfigur der Muttergottes und der Hl. Anna Selbdritt, Meister von Osnabrück, um 1520. Die zweite auf der Fotografie erkennbare Doppelfigur ist anscheinend nicht in die Museumssammlung eingegangen.



3. Arbeitszimmer von Fritz Mayer van den Bergh  
in seinem Antwerpener Elternhaus, Fotografie nach 1904

der ursprünglichen Verwendung der Gegenstände zu tun; Schnütgen griff dennoch wiederholt zu ähnlichen Mitteln der Inszenierung, in seiner Wohnung ebenso wie auf der Ausstellung von 1902. Er war im Übrigen in diesem Vorgehen nicht allein; in der Sammlung Fritz Mayer van den Bergh etwa stützten damals zwei romanische Säulenfiguren aus Châlons-en-Champagne eine hochliegende Tischplatte, unter der eine Stifterfigur kniete (Abb. 3).<sup>16</sup> In anderen Fällen ging Schnütgen jedoch mehr nach Maßgabe seiner wissenschaftlichen Interessen vor: In diesem Sinne nutzte er das Vestibül zur Aufstellung seiner Palmesekollektion als Typenreihe. Auf einer der Fotografien von 1910 sind zwei gut zu sehen, der dritte ist im Hintergrund zu erahnen.

Im Obergeschoss setzte sich die Inszenierung der Sammlung mit abweichender Akzentuierung fort. Sie äußerte sich vor allem in einer nach Gattungen getrennten Objektbestückung der einzelnen Räume. Tafel- und Glas-

malereien, Skulpturen, kirchliche Gebrauchsgegenstände sowie allgemeines Kunstgewerbe waren hier ausgestellt. Eine besonders dicht gedrängte Präsentation der mittelalterlichen Kunstwerke charakterisierte die angrenzenden ›Spezialräume‹ oder ›Themenzimmer‹, die auf den Besucher eine sehr suggestive Wirkung gehabt haben dürften. Das sogenannte Goldschmiedezimmer enthielt an der fensterlosen Nordwand auf Regalen mehrere Hundert Werke der Metallkunst, in der Mehrzahl vergoldet, sodass der Eindruck einer Schatzkammer entstand, jedoch ohne dass hier ausschließlich Zimelien oder Curiosa versammelt worden wären, wie es für jene charakteristisch

<sup>16</sup> Brunner (Anm. 6), S. 269 f., bespricht Schnütgens ›Kombinatorik‹. Jozef de Coo, *Fritz Mayer van den Bergh. Der Sammler, die Sammlung*, Schoten: C. Govaerts, 1979, S. 25, weist auf die freundschaftlichen Kontakte zwischen Schnütgen und dem Antwerpener Sammler mit Kölnischen Wurzeln hin.



4. Goldschmiedezimmer in der Privatsammlung Alexander Schnütgen, Domkurie, Margarethenkloster 7, Fotografie von 1910

ist (Abb. 4). Die Mitte des Regals nahm eine rotgrundige Tafel ein, auf der die zahlreichen, meist wohl aus vergoldetem Metallguss gefertigten Altarkruzifixe angeheftet waren. Die Kruzifixe waren zwar entsprechend dem lehrhaften Charakter einer Vorbildersammlung in einer chronologischen, oben links beginnenden Reihung angebracht. Doch die dicht gedrängte, verschachtelte Unterbringung hob den Eindruck einer streng chronologischen Reihung zugunsten einer dekorativen Vertei-

lung wieder auf. Die übrigen Objekte waren von einem grünen Fond hinterfangen, so dass sich auch eine farbliche Differenzierung des Präsentationsraumes ergab. Im Einklang mit seiner Behandlung der evokativen Eingangssituation unterwarf Schnütgen seine Objekte auch in diesem Raum einer Hierarchisierung, die nicht allein von der Wertigkeit des Materials bestimmt war, sondern die ursprüngliche, meist liturgische Funktion mit einbezog. Altarkreuze, die seit dem ausgehenden

11. Jahrhundert den im Messopfer sich wiederholenden Opfertod Christi auf der Mensa versinnbildlicht hatten, nahmen in seinem Arrangement folgerichtig die zentrale Position ein, umgeben von zahlreichen »*vasa sacra*«. Unmittelbar über den Kreuzen und Kruzifixen standen große und besonders kostbare Monstranzen. Seitlich flankierten Kelche und Ziborien die Mitteltafel. Auf den unteren Regalbrettern schlossen sich liturgische Gefäße und weitere Gegenstände aus unedlen Metallen an, darunter etwa bronzene Weihrauchfässer und ganz unten Mörser und Leuchter. Das Ganze weckte wohl zunächst den Eindruck der Wiederholung des Gleichen. Aber für den Sammler lag die Bedeutung des Gesamtarrangements in der Betonung unterscheidbarer Einzelheiten, jeweils besonderer Ornamentformen oder einer eigenwilligen Formlösung beispielsweise in der Gestaltung eines Kelchfußes. Im Goldschmiedezimmer wird besonders gut deutlich, dass Schnütgen den Akzent nicht auf künstlerische Höchstleistungen legte, auch wenn er ein großer Kenner war und ihm Möglichkeiten zum Erwerb herausragender Stücke sicherlich willkommen waren. Sein ausdrückliches Ziel war es, »eine Sammlung zu schaffen, die als Studienmaterial für den Besitzer und für Kunstfreunde, als vorbildliche Lehrsammlung für Künstler und Kunsthandwerker dienen sollte«. <sup>17</sup> Hinterglasbilder, Papiermassenarbeiten und Tonfigürchen in großer Zahl bezeugen sein Interesse auch für die Werke der religiösen Volkskunst.

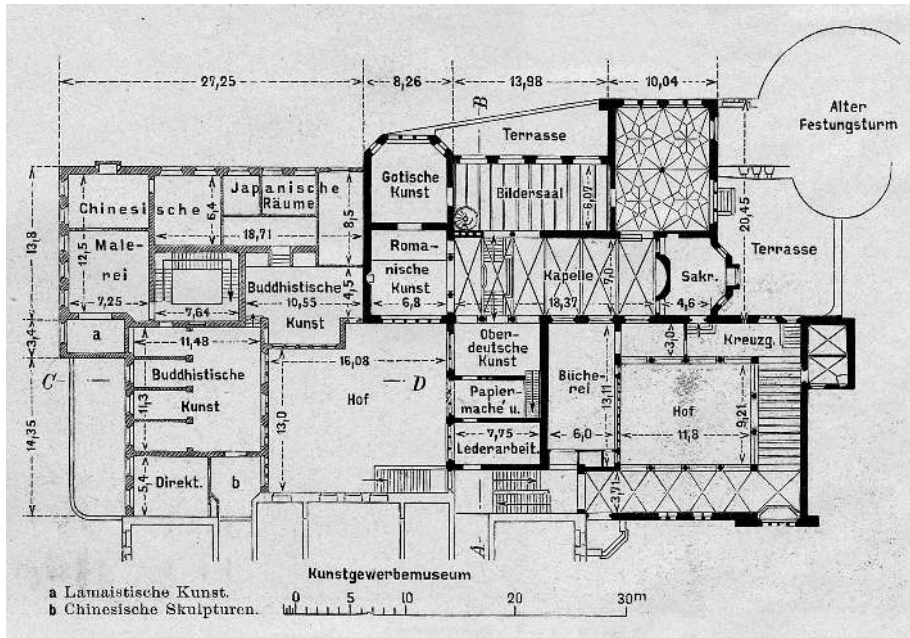
Für das »Skulpturenzimmer« entwickelte Schnütgen mit Rücksicht darauf, dass die meisten mittelalterlichen Holzfiguren ursprünglich in großen Schreinen aufgestellt waren, eine enge fünfachsige Regalkonstruktion. Sie stellte keine regelrechte Schreininimitation dar, sollte aber den Figuren wieder einen architektonischen Rahmen geben, in dem sie – bei aller Beengtheit – einen der ursprünglichen künstlerischen Konzeption entsprechenden Wirkungsraum erhielten. Für einen Teil von ihnen ließ Schnütgen offenbar separa-

rate, individuell gestaltete Regalöffnungen anfertigen. Zwei seiner schönsten Reliquienbüsten stellte er in bogenüberspannte Nischen. Der Raum, in dem Schnütgen hauptsächlich polychromierte Skulptur versammelte, muss mit seiner roten Leinwandbespannung sehr prächtig gewirkt haben. Die in den Regalen außerdem angestrebte chronologisch-stilistische Reihenbildung wurde hingegen nicht mit ganzer Folgerichtigkeit umgesetzt. Madonnen standen zwar neben Madonnen, aber vielfach dürfte die Größe und nicht die inhaltliche Verbindung zwischen den jeweiligen Figuren den Ausschlag für die Standortwahl gegeben haben. Auf dem frei stehenden Sakristeischrank präsentierten sich mehrere kleine Figuren bemerkenswerterweise neben einem Hobel von 1628, den Schnütgen offenbar sehr schätzte und der zeigt, dass die Grenzen zwischen Kunst auf der einen und Kunstgewerbe oder Kulturgeschichte auf der anderen Seite für ihn allenfalls eine untergeordnete Rolle spielte. Goldschmiede- und Skulpturenzimmer waren die einzigen beiden Räume, die eine offenkundig »lehrhaft-museale« Präsentation aufwiesen, recht verschieden von den übrigen sein Haus anfüllenden Arrangements.

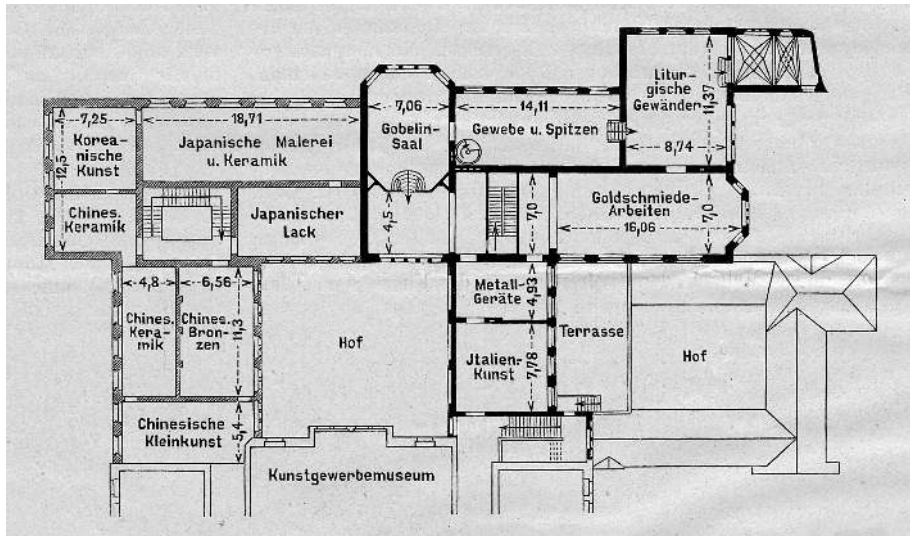
Sein erster Versuch, seine damals bereits berühmte Sammlung der öffentlichen Hand zu übergeben, scheiterte am Zögern des Kölner Erzbistums, dessen Diözesanmuseum er sie übereignen wollte. <sup>18</sup> 1906 teilte er deshalb

<sup>17</sup> Vgl. Witte (Anm. 1), S. v.

<sup>18</sup> Neben der großen Übereinstimmung in der Struktur beider Sammlungen dürften bei dem Plan einer Übereignung an das Diözesanmuseum auch persönliche Gründe eine Rolle gespielt haben. Das bereits am 2. April 1853 gegründete Diözesanmuseum hatte in seinen Anfangsjahren der Leitung des Kölner Weihbischofs und Generalvikars Johann Anton Friedrich Baudri unterstanden. Er hatte den jungen Schnütgen nicht nur zum Priester geweiht, sondern auch für die kirchlichen Kunstschatze begeistert. Zudem war das Diözesanmuseum zu demselben Zwecke eingerichtet worden, den auch Schnütgen für seine



5. Museum Schnütgen, Erdgeschoss, 1914; der für die Aufnahme gotischer Skulptur bestimmte netzgewölbte Saal hatte im 1513 erbauten Rinkschen Haus in Köln als Festsaal gedient



6. Museum Schnütgen, Obergeschoss, 1914; der zweijochige sterngewölbte Raum bildete ursprünglich die 1577 errichtete offene Halle im Haus Wedighe am Hof in Köln

dem Kölner Oberbürgermeister seine Schenkungsabsicht mit. Die Stadt nahm die Gabe so gleich an und akzeptierte die Auflage, innerhalb von drei Jahren auf städtische Kosten einen Anbau an das Kunstgewerbemuseum zur Unterbringung zu errichten sowie einen Assistenten zu berufen, der »auf dem kirchlichen Kunstgebiete recht erfahren« sein sowie dem Klerus, Theologiestudierenden und Künstlern besonderes Entgegenkommen zeigen sollte.<sup>19</sup> Im Mai 1910 konnten die ersten Objekte aus Schnütgens Privaträumen in den neuen Museumsbau überführt werden. Ein großer Festakt begleitete im Oktober desselben Jahres die Eröffnung des nun erstmals zugänglichen, 18 Räume umfassenden Museums. Zusammen mit Fritz Witte, auf Wunsch Schnütgens zum ersten Kustos des Museums bestellt, hatte sich der Stifter wiederum selbst um die Präsentation seiner Kunstschätze gekümmert. Die neuen Räumlichkeiten erlaubten eine großzügigere Aufstellung nach Maßgabe teilweise der stofflichen, teilweise der zeitlichen Zusammengehörigkeit. Deutlicher als in Schnütgens Eigenheim, in dem er nach eigener Aussage an mancher Stelle »kein eigentliches Studienbild« zu erzeugen imstande gewesen war, kam dabei seine Vorstellung von der wissenschaftlichen Relevanz der Frage nach der Bestimmung der Form durch das Material und Gebrauch und nach Typenwanderungen zum Tragen.<sup>20</sup> In einer kategorial facettenreichen Anordnung waren im Erd- und Obergeschoss Kunstwerke aller Gattungen zu sehen, wobei materiellen, medialen, kunstlandschaftlichen und stilgeschichtlichen Gruppen jeweils einzelne Räume vorbehalten waren (Abb. 5 und Abb. 6).

Das Museum barg im Erdgeschoss auch eine Scheinkapelle, das eigentliche Herzstück der Gesamtanlage. Schnütgen hatte bereits in seiner Privatwohnung am Margarethenkloster einen für seine Andacht genutzten Sakralraum mit einer großen Zahl von Sammlungsgegenständen angefüllt (Abb. 7).<sup>21</sup> Bei der Neuaufstellung wurde, in Wiederholung der vorherigen Anordnung, wieder der Palmeselchristus

untergebracht; darüber hing eine Doppelmadonna. An der Wand wurde eine Reihe von Kreuzifixen angebracht. Auch ein Chorgestühl fand hier Aufstellung (Abb. 8). Erstmals nahm nun außerdem eine Standvitrine eine Auswahl an Kelchen und Ziborien auf. Im Obergeschoss beherbergte ein Raum weitere Goldschmiedearbeiten des 13. bis 18. Jahrhunderts und spiegelte so, wenn auch verändert, das vormalige Goldschmiedezimmer von Schnütgens Privathaus wider. In der Kapelle war aber der ursprüngliche Funktionszusammenhang in der Liturgie für die Gruppenbildung ausschlaggebend. Schnütgen gab zwar nie den Gedanken der Lehrsammlung auf; im öffentlichen Museum trat aber mit der allgemeinen

Kollektion in Anspruch nahm; hatte es doch neben kirchlich-denkmalpflegerischen Aufgaben auch der Absicht gedient, Kunstwerke, Modelle und Nachbildungen »guter« Kunstwerke »zum Studium für Künstler und Handwerker nutzbar« zu machen.

Vgl. Mundt (Anm. 4), S. 24 und Anm. 42 auf S. 293 mit Zitaten aus einer anonymen Quelle von 1891. Zu Schnütgens Schenkungsabsicht und den Gründen für das Scheitern derselben vgl. Anon., *150 Jahre! 1853–2003*, hrsg. von Joachim M. Plotzek u. a., Köln: Diözesanmuseum, 2003, S. 10 f.

<sup>19</sup> Vgl. Anton Legner, *Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum*, Köln: Greven, 1991, S. 331.

<sup>20</sup> Schnütgen (Anm. 13), Sp. 130, sieht »interessante Einzelheiten und dekorative Werte« in gewissen Arrangements seiner heimischen Aufstellung vorherrschen. Eine Beschreibung der Raumaufteilung im Museum gibt Friedrich Carl Heimann, *Die Erweiterungsbauten des Kunstgewerbemuseums in Köln*, in: *Die Denkmalpflege* 16 (1914), S. 105–110, bes. S. 105 f.

<sup>21</sup> In Schnütgens Privatkapelle hingen vor einem barocken Schrank zwei Kaseln, und die Altarausstattung vereinte Objekte aus mehreren Jahrhunderten. Das Retabel führte seinerseits Objekte unterschiedlicher Herkunft zusammen: Die Predella gehörte nicht zu dem aufgesetzten Schrein, der wiederum von einer Reliquienbüste anderer Herkunft bekrönt wurde.



7. Kapelle in der Privatsammlung Alexander Schnütgen, Domkurie, Margarethenkloster 7, Fotografie von 1910

Bevölkerung ein anderer Adressatenkreis neben die Künstler und Kunsthandwerker. Auch hier verschaffte sich Schnütgens ursprüngliche Interessenbildung Gehör. In einer für die Bestimmung musealer Einrichtungen unüblichen, für seine eigenen Zielsetzungen jedoch charakteristischen Weise unterstrich er nämlich in einem Text von 1912 die Wirkungsmöglichkeiten, die seiner Auffassung nach der religiösen Kunst auch noch im Museum zukamen: »Fast noch höher ist die Anregung und Belehrung einzuschätzen, die hier das Volk gewinnt für seine künstlerischen und damit zusammenhängenden religiösen Bedürfnisse, zumal in der wehevollen Aufstellung, die durch

die glückliche Disposition der gut belichteten Räume ermöglicht wurde.«<sup>22</sup> Der Museumsarchitektur als umschließendem Gehäuse für die präsentierten mittelalterlichen Kunstwerke kam dabei eine besondere Rolle zu. Zwischen Objekt und Raum sollte ein Zusammenhang sowohl in der ästhetischen Erscheinung als auch in der religiösen Bedeutung der versammelten Gegenstände hergestellt werden. Dass der neue Annexbau durch den Kölner

22 Alexander Schnütgen, Die Entstehungsgeschichte der Sammlung Schnütgen, in: *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln*, hrsg. von Fritz Witte, Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft, 1912, S. 9–14, S. 13.



8. Erste museale Präsentation der Sammlung Schnütgen im neu errichteten Annexbau des Kölner Kunstgewerbemuseums; Blick in Raum 8 (sog. Kapelle), Fotografie nach 1910

Architekten Franz Brantzky in Anlehnung an die Romanik mitsamt vermeintlicher ›Kapelle‹, ›Sakristei‹ und ›Kreuzgang‹ gestaltet wurde, erschien dem Sammlungsgründer deshalb als ideale Lösung.<sup>23</sup> Mit dem Wunsch, ein größeres Publikum für seine Sammlung zu begeistern, öffnete sich Schnütgen einerseits der damals viel propagierten »Popularisierung der Kunst«, wie sie auch Valentin Scherer in seiner museologischen Bestandsaufnahme von 1913 verfocht.<sup>24</sup> Neben der pädagogisch motivierten Vermittlung der Kulturgeschichte, illustriert durch Kunstwerke und Gebrauchsgegenstände vergangener Epochen, spielte aber bei Schnütgen, und das hebt seine Sammlung von anderen zeitgenössischen kunstgewerblichen Sammlungspräsentationen ab, die religiöse Bedeutung der Objekte eine besondere Rolle.

Diese Hoffnung auf eine ihrer ursprünglichen Bestimmung nahekommende Bedeutung

<sup>23</sup> Vgl. Schnütgen (Anm. 22), S. 13. Der Architekt hielt sich in dieser Hinsicht an den damals für kulturhistorische Sammlungen als ideal empfundenen Typus der Museumsarchitektur; siehe dazu Nikolaus Bernau, *Die Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa*, in: *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, hrsg. von Alexis Joachimides und Sven Kuhrau, Dresden: Verlag der Kunst, 2001, S. 33–56. Zur Architekturauffassung Brantzky's siehe Käthe Menne-Thomé, *Franz Brantzky 1871–1945. Ein Kölner Architekt in seiner Zeit*, Diss. phil. Köln 1980, S. 218 ff. und S. 312 ff., sowie Bock (Anm. 2), S. 272.

<sup>24</sup> Vgl. Valentin Scherer, *Deutsche Museen. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Sammlungen*, Jena: Diederichs, 1913, S. 246. Weiterführend zur Schrift Scherers und dem damals immer stärker mit der Institution

der Bestände hielt Schnütgen nicht davon ab, sich in der von ihm herausgegebenen *Zeitschrift für christliche Kunst* um ihre wissenschaftliche Aufarbeitung zu bemühen. Eine systematische Erfassung unternahm jedoch erst Witte, der, verbunden mit einer ersten gründlichen Aufarbeitung, die ersten großen Bestandskataloge der Skulpturen und liturgischen Geräte des Museums veröffentlichte. Damit begann eine kunstwissenschaftliche, den Kunstwert der einzelnen Objekte verzeichnende Betrachtungsweise und allmähliche Ab- und Herauslösung aus der kunsthandwerklichen Lehrsammlung, wie sie Schnütgen aufgebaut hatte. Die Grundlagen für das Verständnis des Museums als Kunstsammlung im eigentlichen Sinn waren damit gelegt. Die Auseinandersetzung mit der von Schnütgen zur Grundlage seiner Sammeltätigkeit und Präsentation gemachten Typenreihe zieht sich wie ein roter Faden durch die weitere Geschichte des Museums, sei es in Abgrenzung, selektiver Rezeption oder bewusster Neuinszenierung. Witte hatte bereits kurz nach Eröffnung des Museums 1910 erkannt, dass die Inneneinrichtung zwar eine suggestive Wirkung hatte, die Besucher aber durch die große Fülle der präsentierten Kunstwerke zu verwirren drohte. Sie waren mit wechselnden Ausstellungskonzeptionen konfrontiert: Ikonografische, stilistische und chronologische Gruppen, eine Klassifikation nach Funktionen, nach Materialien oder nach Gattungen wechselten einander ab. Eine didaktische Erschließung über Beschriftungen war damals noch die Ausnahme. Witte verfasste zur Abhilfe den ersten Kurzführer, der in knappen Worten die Werke kommentierte und beim Durchschreiten der Säle benutzt werden konnte. Im Vorwort versucht er, Intention und Struktur im Sinne Schnütgens darzulegen.<sup>25</sup> Dabei geht er wie jener über den Anspruch einer Vorbildersammlung hinaus, indem er in schwärmerischem Tonfall und unter Berufung auf die romantische Idee »einer großen Universal- und Volkskunst« ein vergangenes, wiederzuerlangendes Kulturerbe der Na-

tion beschwört.<sup>26</sup> Auch seiner Auffassung zufolge soll das Museum die Zeitgenossen an jene Aufgabe erinnern.

Erst nach dem 1918 erfolgten Tod des Sammlungsgründers wagte man sich an eine Veränderung der wenig besucherfreundlichen und nicht mehr zeitgemäßen Präsentation. Nach zeitweiliger Schließung und Neuordnung der Bestände öffnete das Schnütgen-Museum mit neu eingerichteten Räumen Anfang 1921 wieder seine Pforten. Die Räume erschienen nun etwas ausgedünnt. Im *Kölner Tageblatt* hieß es, dass die »Betonung der Hauptwerke und die Aussonderung minderwertiger Kunst in die Magazine« wesentlicher Teil der Neukonzeption sei. Schnütgens ursprüngliche Grundidee einer Typenreihe kunsthandwerklicher Objekte wurde als »veraltete Dekorationsmethode« verworfen.<sup>27</sup> Eine gattungsübergreifende Anordnung trat an ihre Stelle; Großskulptur wurde so aufgestellt, dass ihre monumentale Wirkung für den Betrachter im Raum spürbar wurde. Ein entscheidender Einschnitt in der Sammlungs- und Präsentationsgeschichte erfolgte jedoch erst 1932, als die Erweiterung der Bestände eine angemessene Präsentation in dem als zu beengt empfundenen ersten Domizil nicht mehr gestattete. Das Schnütgen-Museum wurde aus der räumlichen Bin-

Museum verknüpften didaktischen Anspruch vgl. Bock (Anm. 2), S. 272, und Walter Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, passim.

25 Vgl. Witte (Anm. 1), passim.

26 Vgl. Witte (Anm. 1), S. x. Zur Rolle Wittes in einem extrem nationalistisch und katholizistisch geprägten Klima vgl. Nancy Netzer, *Collecting, Re/Collecting, Contextualizing and Recontextualizing: Devotion to Fragments of the Middle Ages*, in: *Fragmented Devotion. Medieval Objects from the Schnütgen Museum Cologne*, hrsg. von ders. und Virginia Reinburg, Ausst.-Kat. Boston: McMullen Museum of Art, 2000, S. 17–39, S. 24 ff.

27 Egid Beitz, *Die Neuordnung des Schnütgen-Museums [1923]*, zit. nach Bock (Anm. 2), S. 276.

dung an das Kunstgewerbemuseum gelöst und als eigenständiges Museum im neu aufgebauten Deutzer Heribertkloster eingerichtet. Der Sammlungsbestand hatte auch sein Gesicht ganz erheblich verändert. Durch die seit 1931 durchgeführte Neuordnung der öffentlichen Kölner Sammlungen gewann das Schnütgen-Museum große Bestände aus dem Kunstgewerbemuseum hinzu, insbesondere Glasmalerei und hochrangige Einzelstücke mittelalterlichen Kunstgewerbes, die der bislang auf die rheinisch-kölnische Kunst des Mittelalters konzentrierten Sammlung ein internationales Gepräge gaben.<sup>28</sup> Im Zuge derselben Maßnahme verlor das Schnütgen-Museum allerdings seine 123 Tafel- und Leinwandbilder umfassende Gemäldesammlung an das Wallraf-Richartz-Museum.<sup>29</sup> Witte sah sich insofern mit neuen Herausforderungen konfrontiert. In der ehemaligen Abtei waren zudem ganz andere bauliche Gegebenheiten als in den früheren Unterbringungsorten Ausgangspunkt der Präsentation.

Das neue Ausstellungskonzept war in seiner Raumkomposition und der Aufstellungsart der Objekte maßgeblich durch die Neue Sachlichkeit geprägt. Witte hatte aus der Not – der angespannten Haushaltslage der Stadt Köln – eine Tugend gemacht und in den weiten, gut belichteten Räumen die Prinzipien ›Einfachheit‹ und ›Sachlichkeit‹ zum Leitmotiv der Präsentation erhoben. Der erklärte Verzicht auf allen rein dekorativen Schmuck in der Inszenierung der Räume gehörte zum neuen Programm. In weitgehender Vereinzelnung sollte das Ausstellungsstück vor neutralem Hintergrund seine Schönheit entfalten und als künstlerisches Werk erlebbar werden (Abb. 9). Witte wünschte dabei den Eindruck zu erzeugen, dass das Museum gewissermaßen »für jeden einzelnen hochwertigen Gegenstand allein errichtet« worden sei.<sup>30</sup> Im Zusammenhang mit dieser wertbildenden Neuausrichtung gewann die künstlerische Qualität bei der Auswahl der Objekte ein immer größeres Gewicht. Es ist insofern nicht ganz passend, dass

Richard Marks in einer Beschreibung der angeblich damals wie heute üblichen musealen Präsentation von mittelalterlicher Kunst gerade Wittes Konzept als Beispiel für eine taxonomische, die chronologische Sequenz betonende Aufstellung heranzieht. In Wahrheit lehnte sich an die von Schnütgen als didaktisches Mittel bevorzugten Typenreihen nur noch die zusätzlich eingerichtete Studiensammlung an, in die ein Großteil der weniger qualitätvollen kunsthandwerklichen Gegenstände nun verbannt wurde. Die Bedeutung dieser für die Öffentlichkeit unzugänglichen Räume wurde anscheinend bereits als gering angesehen.<sup>31</sup> Es

**28** Darunter sind sehr bedeutende, für die Sammlung identifikationsstiftende Objekte wie der sogenannte Kamm des Hl. Heribert, Metz, spätes 9. Jh. (Inv.-Nr. B 100). Vgl. Peter Bloch, *Das Schnütgen-Museum zu Köln*, in: *Museumskunde* 29 (1960), S. 146–151, S. 147, und Manuela Beer, Kat.-Nr. 92, in: *Das Mittelalter in 111 Meisterwerken*, hrsg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen und Dagmar Täube, Köln: Greven, 2003, S. 140–141.

**29** Von den ursprünglich insgesamt 123 Tafel- und Leinwandbildern der Sammlung Schnütgen gingen durch Verkauf, Tausch oder Kriegsverlust dem Wallraf-Richartz-Museum von 1934 bis 1944 insgesamt 69 Objekte verloren. 54 Gemälde befinden sich noch heute in seinem Bestand. Vgl. Frank Günter Zehnder, *Die Gemälde der Sammlung Schnütgen*, in: *Kölner Museums-Bulletin* 1 (1993), Sonderheft, S. 17–30.

**30** Vgl. Fritz Witte, *Was wir sollen und was wir wollen*, in: *Das neue Schnütgen-Museum in Köln. Ein Jahrtausend kirchlicher Kunst am Rhein. Zur Eröffnung am 19. 3. 1932*, d. i. *Kölnische Volkszeitung* vom 19. März 1932, Sonderbeilage, o. S. [S. 1].

**31** Vgl. Richard Marks, *Image and Devotion in Late Medieval England*, Stroud: Sutton, 2004, Abb. 2 auf S. 5. Bei Paul Clemen, Randglossen und Zeitstimmen zum Problem ›Museum von heute‹, in: *Das neue Schnütgen-Museum in Köln* (Anm. 30), o. S. [S. 2], klingt verhaltene Kritik an, indem er unter Verweis auf das Schnütgen-Museum die Frage nach ›Schausammlung‹ und ›Studiensammlung‹ aufwirft.



9. Schnütgen-Museum in der ehemaligen Abtei St. Heribert, Raum der gotischen Holzskulpturen, Fotografie von 1932

existieren nicht einmal fotografische Aufnahmen.

Nach Kriegsende konnten die zwischenzeitlich ausgelagerten Kunstgegenstände nicht in das zerstörte Heribertkloster zurückkehren, und unter Wittes Nachfolger Hermann Schnitzler reifte nach 1950 der Plan heran, das Schnütgen-Museum übergangsweise in der romanischen Cäcilienkirche einzurichten. Nach aufwendigen Wiederherstellungsarbeiten fand die Sammlung 1956 in der Kirche einen neuen Präsentationsort. Er verleiht den dort ausgestellten mittelalterlichen Kunstwerken bis heute eine ganz besondere Wirkung (Abb. 10). Dass nun ein Kirchenraum zur Präsentation von Objekten, die fast alle ursprünglich Teil mittelalterlicher Kirchengeschichten gewesen waren, zur Verfügung stand, wurde von der Fachwelt und der breiten Öffentlichkeit gleichermaßen begeistert aufgenommen. Schnitzler wollte die romanische Kirche nicht nur als Hülle, sondern als Teil der Samm-

lung wahrgenommen wissen, aber zugleich eine zeitgemäße museale Inszenierung bieten. In Zusammenarbeit mit dem Kölner Innenarchitekten Herbert Selldorf ist ihm das gelungen, jedenfalls nach Ansicht der zeitgenössischen Kritik. Die *Deutsche Bauzeitung* urteilte über die Präsentation: »Sie fügt sich den von der Architektur bestimmten Verhältnissen in harmonischer Weise ein und zieht die Einzelwerke zu dem optischen Gebilde einer Gesamtschau zusammen [...]. Dabei wurde die Gefahr einer Pseudo-Kirche glücklich vermieden und die sachliche und doch beschwingte beglückende Atmosphäre eines Museums geschaffen.«<sup>32</sup> Wohlwollende Reaktionen finden sich auch in kunstwissenschaftlichen Fachzeitschriften und in der Tagespresse.<sup>33</sup> Die in den letz-

32 Karl Band, Erneuerter Schnütgen-Museum, Köln. Ein weiteres Beispiel für »Alt und Neu«, in: *Die Bauzeitung. Deutsche Bauzeitung. Fachzeitschrift für das gesamte Bauwesen* 8 (1956), S. 352–355, S. 352.

33 Vgl. Eduard Trier, Die Basilika als Museum.



10. Schnütgen-Museum in St. Cäcilien,  
Blick nach Westen, Fotografie von 1956



11. Schnütgen-Museum in St. Cäcilien,  
Blick nach Osten, Fotografie von 1956

ten Jahrzehnten stets weiter fortgeschrittene Säkularisierung der Gesellschaft scheint einer der Gründe zu sein, dass heute die in einem authentischen Sakralraum präsentierten mittelalterlichen Kunstgegenstände, fast sämtlich dem christlichen Ritus entstammend, bei manchen Leuten Berührungsgängste hervorrufen.<sup>34</sup> Doch bei der Neueinrichtung von 1956 wurde diese Rahmenbedingung noch nicht als problematisch empfunden.

Die von Schnitzler einggerichtete Schausammlung bildete in mancher Hinsicht eine Symbiose der Leitmotive der vorherigen Sammlungspräsentationen, neu akzentuiert durch die stimmungsvolle Verbindung mit dem Kirchenraum – »bildhaft« nach einem Wort Christian Beutlers – und inszeniert unter Verwendung aktueller Gestaltungsformen und Materialien der 1950er Jahre.<sup>35</sup> Der Blick durch das Mittelschiff nach Osten zeigt, dass Wittes Tendenz zur Isolierung der Einzelfigur zumindest im Mittelschiff beibehalten wurde (Abb. 11). Unter Nutzung der Raumstruktur wurden viele Skulpturen als Pfeilerfiguren präsentiert. Der neue Sockel für die Figuren der Kölner Domchormensa erinnerte, am Ostende des Mittelschiffs errichtet, an eine reale Altarsituation.<sup>36</sup> Schnütgens eigenes Konzept von einem stimmigen »Bild« war mehr von kompositionellen

Gesichtspunkten bestimmt gewesen, und wo er im Umgang mit einzelnen Werken den Ein-

Zur Wiedereröffnung des Schnütgen-Museums in Köln, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 15. Mai 1956, S. 8, sowie Günter Bandmann, *Das Schnütgen-Museum in Köln*, in: *Kunstchronik* 6 (1957), S. 157–160. Bandmann betont auf S. 157 insbesondere die gelungene Verbindung von Studienmöglichkeiten und einer Zurschaustellung ästhetischer Qualitäten von Werken an einem Ort, »der ihrem Ursprung entspricht«.

<sup>34</sup> Dies geht u. a. aus den mündlichen Äußerungen einiger Museumsbesucher und der Auswertung von durch das Museum in den vergangenen Jahren anonym durchgeführten Besucherbefragungen hervor.

<sup>35</sup> Christian Beutler, *Schnütgen-Museum Köln*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 16 (1958), S. 101–105, S. 104. Für die gesamte Einrichtung wurde eine einheitliche Materialstruktur verwendet. Matt schwarz lackierte Stützen, grau gebeiztes Eichenholz und klares Glas waren die bestimmenden Materialien, der Beleuchtung wurde eine besondere Bedeutung zugemessen; Angaben dazu bei Herbert Selldorf in einem am 24. Juni 2003 abgefassten Memorandum im Archiv des Museums.

<sup>36</sup> Vgl. die Bemerkung bei Bandmann (Anm. 33), S. 158.



12. Schnütgen-Museum in St. Cäcilien,  
Reihe mit Bronzekruzifixen, Fotografie von 1956

druck eines ursprünglichen Zusammenhangs wiederbeleben wollte, da nicht zuletzt in der kunstpolitischen Hoffnung auf die Wiedereinführung der Kunst in den religiösen Ritus.<sup>37</sup> Hingegen lebten seine Typenreihen auch unter den gewandelten Bedingungen fort, vor allem in den Arrangements der liturgischen Geräte und Gewänder. Die Emporenbrüstungen wurden als Träger durchlaufender Vitrinenschaukästen zur Präsentationsfläche für Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten, Werke des Bronzegusses, Bergkristallobjekte und andere kunsthandwerkliche Erzeugnisse. In transparente Glasgehäuse eingestellt und von der Wandfläche gelöst, schienen die aufgereihten Kreuze und Weihrauchfässer gleichsam im Raum zu schweben und wuchsen gleichzeitig zu einer eigenen Binnenarchitektur zusammen. Die Paramente wurden wandgebunden in großen durchlaufenden Vitrinen an Süd- und Nordwand des Chores in dichter Folge aufgehängt. Liturgisch-funktionale Zusammenhänge waren für die Objektzusammenstellung in diesen Vitrinen bestimmend; alle für die mit-

telalterliche Messfeier bedeutsamen Ausstellungsstücke fanden hier ihre Unterbringung. Wir haben es also mit einem komplexen Beziehungsgefüge zu tun: Einerseits wurde der besonderen Ausrichtung von Schnütgens Sammeltätigkeit Genüge getan und, wie Beutler meinte, »dem forschenden Auge« Gelegenheit zum Vergleich und zur Erkundung der Wege künstlerischen Gestaltens gegeben.<sup>38</sup> Aber zugleich hatte die Inszenierung der Kreuze und Kruzifixe im südlichen Emporenraum einen fast mystischen Anstrich (Abb. 12). Eine etwa drei Meter lange und etwa 35 Zentimeter hohe Vitrine mit Corpora von 22 Bronzekruzifixen spannte sich über die gesamte Schmalseite des Raumes, flankiert von jeweils zwei großforma-

37 Schnütgen (Anm. 13), Sp. 225, rechtfertigt die Zusammenführung von Fragmenten verschiedener Herkunft zu Klappaltärchen mit dem Wunsch zu zeigen, dass auf diese Weise Einzelteile nicht nur vor dem Verfall bewahrt, sondern sogar wieder »in den kirchlichen Gebrauch« zurückgeführt werden können.

38 Vgl. Beutler (Anm. 35), S. 105.

tigen Kruzifixen an den angrenzenden Längswänden. Hier herrschte einerseits die bloße Typologie vor, die andererseits jedoch mithilfe intensiver Beleuchtung in eine eigene ästhetische Sphäre gehoben wurde.

Das Ringen um die angemessene Präsentation der Sammlung im Kirchenraum fand seinen Ausdruck gerade in diesen experimentellen, offenbar häufiger wechselnden Raumeinrichtungen. Wie Schnitzler im Vorwort zur dritten Auflage des Auswahlkatalogs selbst äußerte, sollte in der Cäcilienkirche Wittes Ausstellungsgedanke weiterwirken, aber mit Schnützens Typenreihen in Einklang gebracht werden.<sup>39</sup> Vor dem Hintergrund der generellen Krise der kunstgewerblichen Museen, ihrer einstigen Rolle als historistische Vorbildersammlung längst entwachsen, war das keine einfache Aufgabe. Schnitzler standen offenbar nur zwei Möglichkeiten vor Augen, die uns nicht mehr zwingend erscheinen, zitierte er doch 1956 in seiner Eröffnungsrede Paul Valéry mit den Worten, ein Museum sei seinen Besuchern »Grabstätte oder Schatzkammer«.<sup>40</sup> Er entschied sich für Letztere. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass das Museum in der Cäcilienkirche für Schnitzler eine bloße Übergangslösung darstellte. Er befürwortete während seiner gesamten Amtstätigkeit die seit Kriegsende in Köln diskutierte Einrichtung eines einzigen großen Museums für kirchliche Kunst im Schatten des Kölner Domes.<sup>41</sup> Dort sollten die Bestände von Domschatz, Diözesan- und Schnütgen-Museum vereinigt und zudem um wichtige Tafelgemälde des Mittelalters aus dem Wallraf-Richartz-Museum ergänzt werden. Eines der weltweit hochkarätigsten Mittelaltermuseen wäre so zustande gekommen. Die Pläne scheiterten jedoch, und es blieb bei Einzellösungen.

1970 übernahm Anton Legner die Geschäfte. Einige Grundprinzipien der von ihm alsbald in Angriff genommenen umfassenden Neukonzeption und -präsentation der Schausammlung wurden zuerst 1972 anlässlich der

großen Ausstellung *Rhein und Maas* erprobt.<sup>42</sup> Nach einer grundlegenden Umgestaltung wurde das Schnütgen-Museum unter Einbeziehung von Krypta und Vorkrypta am 21. Juni 1977 wiedereröffnet (Abb. 13). Die Neueinrichtung brachte eine freie Platzierung der Objekte und Figuren im Raum mit sich und war, wie Legner betonte, auf »Transparenz und Brillanz« ausgerichtet, obwohl er selbst bei anderer Gelegenheit versicherte, dass die 1908 für die Wirkung der damals noch ganz anders präsentierten Sammlung beanspruchten »Gemütsbewegungen tieferer Art« durch deren gesamte Geschichte hindurch maßgeblich geblieben seien.<sup>43</sup> Auf der in mittelalterlichen Kirchen bedeutsamen West-Ost-Achse – »in medio ecclesiae« – wurden Hauptwerke der Sammlung isoliert aufgestellt. In einer Standvitrine befand sich am westlichen Ende des Mittelschiffs die *Siegburger Madonna*. In

39 Vgl. Hermann Schnitzler, Vorwort, in: *Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl*, 3. erw. Aufl., Köln: Schnütgen-Museum, 1964, S. 11.

40 Vgl. Hermann Schnitzler, Vorwort, in: *Alte Kunst im Schnütgen-Museum*, Köln: Schnütgen-Museum, 1956, S. 9.

41 Hermann Schnitzler, Worte des Dankes, in: *Schnütgen-Museum Köln 1981. Kleine Festschrift zum dreifachen Jubiläum*, hrsg. von Anton Legner, Köln: Schnütgen-Museum, 1981, S. 11 f.

42 Über die Neueinrichtung und das ihr zugrunde liegende Konzept von 1977 berichtet Anton Legner, Das verjüngte Gesicht des Schnütgen-Museums, in: *Köln 3* (1977), S. 2–7, sowie ders. (Anm. 19), S. 347 ff. Vgl. auch ders., Kommentare und Dokumentation zur Ausstellung »Rhein und Maas«, in: *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Köln: Schnütgen-Museum, 1973, S. 9–24, wo es auf S. 9 heißt, dass in jener Ausstellung ebenso wie in den künftigen Projekten des Schnütgen-Museums die »Perzeption von ästhetischen Tatbeständen« den Vorrang vor visualisierter Information haben solle.

43 Vgl. Legner (Anm. 19), S. 352 und S. 333.



13. Zweite Neugestaltung der Schausammlung in St. Cäcilien;  
Blick nach Osten, Fotografie von 1977

der Mitte des Mittelschiffs folgte, niedrig schwebend ausgestellt, der Georgskruzifixus. Eine Gregorsmesse des Meisters der Heiligen Sippe, als Leihgabe aus dem Wallraf-Richartz-Museum, hing in der Apsis.<sup>44</sup> Diese isolierende Hervorhebung einzelner Hauptwerke, die neben Schnützens Typenreihen seit Wittes Neukonzeption von 1932 zu einem wichtigen Merkmal der musealen Inszenierung geworden waren, fand in der Neueinrichtung von 1977 eine noch stärkere Berücksichtigung als in der Ersteinrichtung am selben Ort. Um den Eindruck des Leichten und Schwebenden zu unterstützen, sollten die neu konzipierten Vitrinen nicht als einfache Glaskästen wirken, so Legner in einer programmatischen Erklärung, sondern frei schwebende Tablare mit in der Sechseck- oder Viereckform zum Objektschutz vorgeblendeten Scheiben bilden, auch sie »in den Harmoniemaßen des Goldenen Schnitts« und allseitig transparent. Darin schienen die Holzskulpturen frei im Raum zu schweben.

Fast alle Rückseiten der ursprünglich wandgebundenen Figuren waren für den Besucher sichtbar. Legner wollte auf diese Weise jedem Werk »seinen eigenen Umraum zur Entfaltung und zur Wirkung seiner Individuation« belassen.<sup>45</sup> Alles nicht zum Kunstwerk gehörige Material sollte vermieden werden. Neue, im Trend liegende Materialien fanden besonders als Hintergrundfolie in den Vitrinen Verwendung. Farbiges Leder hinterfing Altargläser und Bronzekruzifixe, die in ihrer Anordnung, wenn auch durch die Montage der einzelnen Kruzifixe auf quadratischen Hintergrundflächen unterbrochen, das Prinzip der Schnützenschen Typenreihe fortsetzten.

Unter Legners 1991 berufener Nachfolgerin Hiltrud Westermann-Angerhausen erhielt die

44 Inv.-Nr. K 10a/b: Siegburger Madonna; Inv.-Nr. A 9: Georgskruzifixus; Inv.-Nr. 167: Gregorsmesse.

45 Vgl. Legner (Anm. 19), S. 355 und S. 333, vgl. auch S. 354.



14. Dritte Neugestaltung der Schausammlung in St. Cäcilien;  
Blick nach Osten, Fotografie von 2003

Schausammlung ihr drittes Gesicht. In zwei Etappen wurden 2003 die neu eingerichtete Cäcilienkirche und 2010 ein Neubau zusammen mit dem nunmehr ebenfalls in die Schausammlung einbezogenen Verwaltungsbau von 1956 der Öffentlichkeit übergeben (Abb. 14).<sup>46</sup> Erstmals seit Einzug der Sammlung in die Cäcilienkirche wurden die verschiedenen Raunteile der romanischen Basilika, die durch die Entfernung der Vitrineneinbauten der 1970er Jahre zahlreiche Sichtachsen wieder zurückerhalten hatte, thematisch bestückt. Während die beiden Seitenschiffe zwei wichtigen ikonografischen Themen mittelalterlicher Kunst – Darstellungen von Maria und von Christus – gewidmet waren, wurde versucht, im Chor Aspekte der Liturgie anhand ausgewählter Objekte zu veranschaulichen.<sup>47</sup> Das Mittelschiff ist seit 2003 wieder völlig frei und wird seitdem vermehrt als Veranstaltungsraum genutzt, besonders für Konzerte alter Musik. Die Sakristei machte man durch die Ausstellung

von kostbaren liturgischen Gefäßen und Geräten sowie der Elfenbeinschnitzereien zu einer Nachfolgerin mittelalterlicher Schatzkammern, jedoch ohne die schummrige Beleuchtung, die dunklen Sockel, die Heraushebung von glänzendem Edelmetall durch Punktstrahler, kurz ohne die heute gängige Inszenierung von anderen noch fortbestehenden Schatzkammern aufzugreifen. Vielmehr trat nun wieder das Präsentationsprinzip hervor,

<sup>46</sup> Zur Neueröffnung 2003 erschienen begleitend zwei Publikationen, die ausführlicher die der Neukonzeption zugrunde liegenden Ideen erläutern, vgl. 2003 n. Chr. *Neueröffnung des Museum Schnütgens mit der Sonderausstellung Gegenwart Mittelalter = Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung* 11 (2003), Nr. 2, und *Das Mittelalter in 111 Meisterwerken* (Anm. 28).

<sup>47</sup> Was nicht ganz unproblematisch und schon auf Kritik gestoßen ist, da der Besucher die Choreinrichtung leicht für die ›reale‹ Inszenierung einer mittelalterlichen Situation halten könnte.

das schon bei Witte und Legner eine wichtige Rolle gespielt hatte: In Einzelvitrinen wurden in jedem Themensegment die bedeutendsten Hauptstücke der Sammlung hervorgehoben; in den größeren Wandvitrinen wurde ihnen eine dichtere Objektansammlung gegenübergesetzt. In dem 2010 eröffneten Museumsneubau empfangen in von Tageslicht durchfluteten Räumen die Gattungen Steinskulptur und Glasmalerei des Mittelalters nun den Besucher, der nach Durchschreiten der Textilpräsentation im abgedunkelten Raum des früheren Museumsfoyers in die helle Cäcilienkirche eintritt. Die Trennung der Materialgattungen ist ein aus den ersten Sammlungspräsentationen bekanntes Prinzip.

Eine Hommage an den Sammlungsgründer, an den auch die gestaffelte Aufstellung der Kapitellreihen nach Art eines Schaudepots erinnert, stellte die im ehemaligen Verwaltungsbau 2010 ebenfalls neu eingerichtete Studiensammlung dar, die aus konservatorischen Gründen wenig später wieder aufgegeben werden musste. Rund 450 meist kleinformatige Objekte, in der Mehrzahl erstmals ausgestellt, demonstrierten hier in 54 nach Gegenstandsgruppen geordneten Schubladen das Phänomen der Typenreihe. Der Besucher, der als Angehöriger der heutigen Informationsgesellschaft an eigenständige Generierung und Selektion von Wissen gewöhnt ist, konnte sich je nach Interesse und Stimmung auf die Spurensuche nach Hinterlassenschaften früherer Jahrhunderte begeben. Bewusst wurde an die Aktivität des Museumsbesuchers appelliert. Neben dieser besucherorientierten Erwägung spielte bei der Neuinszenierung von Typenreihen auch der Sammlungsursprung eine wichtige Rolle: Ihre Entwicklungs- und Bearbeitungsgeschichte wurde anhand dieser Präsentationsform sichtbar gemacht. Witte hatte im Deutzer Heribertkloster die Typenreihe vermutlich auf die sogenannte Studiensammlung begrenzt, sich im Übrigen vor allem auf die ästhetische Inszenierung des qualitätvollen Einzelobjekts in neutralem Raumgefüge

konzentriert und damit Abstand von den Zielsetzungen des Sammlungsgründers genommen. Schnitzlers Neueinrichtung des Museums in der romanischen Cäcilienkirche integrierte die Typenreihe wieder als ein Leitmotiv in die Sammlungspräsentation, wobei eine durch Licht und Vitrinengestaltung beförderte atmosphärische Verdichtung hervortrat. Die Sinnkrise und Neuorientierung nach dem Zweiten Weltkrieg mag bei der Wiederaufnahme dieser Inszenierungsform mittelalterlicher Kunstwerke eine wichtige Rolle gespielt haben. Bei der Neueinrichtung von 2010 sollte das Wiederaufgreifen des Reihungsprinzips auch zur Reflexion der Entstehungsbedingungen einer in ihrem Bestand und ihrer Ausrichtung von der besonderen Interessenslage des Gründers geprägten Museumssammlung beitragen. Seit der Berufung von Moritz Woelk zum Direktor im Jahr 2012 verändert die Schausammlung erneut ihr Gesicht, wobei neue thematische Zusammenstellungen und veränderte Ausstellungskonzepte demselben Ziel dienen, den Besuchern die anhaltende Bedeutung einer weit zurückliegenden Epoche zu vermitteln.

Wolfgang Brückle

## Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur

Szenografische Kontextproduktion seit 1750

Überlieferung verfährt wählerisch und damit auch zerstörerisch. Das gilt allgemein. Aber die Frage nach dem richtigen Umgang mit der immer fragmentarischen Überlieferung von Kunst beantwortet sich nicht ein für allemal, weil sie sich nicht für alle Gegenstände und nicht für alle Kunstbetrachter gleich stellt. Dass die Wissenschaft Kontext auf Kontext über die verstreuten Hinterlassenschaften früherer Epochen stülpt, ist jedenfalls nicht selbstverständlich. Die Musealisierung antiker Kunstwerke in der Renaissance kam noch ohne große Bemühungen um die Wiederherstellung von deren ursprünglichen Erscheinungszusammenhängen aus; den Liebhabern war das versprengte Einzelstück genug. Michelangelo Buonarroti kann als Kronzeuge für diese Haltung aufgerufen werden: Indem er in einer bald berühmt gewordenen Sentenz den *Torso vom Belvedere* als seinen eigentlichen Lehrmeister bezeichnete, gab er zu verstehen, dass dieses beschädigte Teil einer verlorenen Gesamtheit in seinen Augen klar und vollständig über die Kunstfertigkeit ihres unbekanntes Schöpfers Auskunft gab.<sup>1</sup> Viele frühneuzeitliche Imitationen solcher teilzerstörter antiker Werke zeugen davon, dass diese Haltung auf die Sammler überging, wenn sie nicht sogar von ihnen begründet worden war. Die Kunstliebhaber versenkten sich in das mehr oder minder zufällig überkommene Stückwerk, ohne sich durch dessen Unvollständigkeit behindern zu lassen. Sie mögen darin fallweise sogar einen willkommenen Anlass für Gedankenspielererei gesehen haben. Denn manche Werke geben auf den ersten Blick zu erkennen, dass ihre scheinbare Beschädigung planvoll inszeniert wurde, dass sie also ein handgreifliches *Concetto* für Kenner bilden.<sup>2</sup> Wir haben es bei dieser Vorliebe für Bruchstücke mit einer Extremform des Hangs zum Einzelstück zu tun, von dessen Anfechtung durch eine alternative Ausstellungspraxis

der vorliegende Aufsatz handelt. Dieser Hang, der sich über Jahrhunderte hinweg verfolgen lässt und nicht nur auf das antike Erbe bezieht, wirkt überall nach, wo die Vorstellung von der rein künstlerischen Bestimmung der Werke zu einer Suche nach autonomen, in sich vollendeten Ausdrucksformen führt.

<sup>1</sup> Vgl. den Brief von Giovanni Battista Paggi an Girolamo Paggi [1590], in: *Künstlerbriefe*, hrsg. von Ernst Guhl, 2. Aufl., überarb. von Adolf Rosenberg, Berlin: Guttentag, 1880, zweite Hälfte, S. 40–45, S. 42.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. das Stück von etwa 1570 aus dem Baseler Amerbach-Kabinett, behandelt von Felix Ackermann als Kat.-Nr. 48, in: *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Die Objekte im Historischen Museum Basel*, bearb. von dems. und Elisabeth Landolt, Ausst.-Kat. Basel: Historisches Museum, 1991, S. 68. Mit dem oben Gesagten steht im Einklang, dass Peter Geimer, *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*, Weimar: DVG, 2002, S. 38 und passim, die Entstehung der archäologischen Wissenschaft zur Zeit Winckelmanns an der Beschwörung des Fragments abliest. Versuche zur Wiederherstellung der verlorenen Vollständigkeit antiker Kunstwerke hat es natürlich durchaus gegeben. Uwe Bennert, *Bemerkungen zur Problematik des Fragmentarischen im »musealen« Kontext vor Rodin*, in: *Über das Fragment. Du fragment*, hrsg. von Arlette Camion u. a., Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1999, S. 301–320, S. 302, spricht sogar von einer auffallenden Ablehnung fragmentarischer Zustände von Antiken bei frühneuzeitlichen Kunstliebhabern. Die gegenteiligen Zeugnisse sind jedoch ebenso bemerkenswert. Siehe auch Wolfgang Brückle, *Freies Thema, offene Form. Zur Vorgeschichte der Moderne im Problem des Unvollendeten*, in: ders. und Kathrin Elvers-Švamberk, *Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne*, Ausst.-Kat. Stuttgart: Staatsgalerie, 2001, S. 125–140, bes. S. 131 f.

Damit sind Prozesse der Wertbildung und der Herausbildung von Erkenntnisinteressen in der Kunstbetrachtung berührt, und im Zusammenhang mit ihnen die Frage nach der Ausstellbarkeit der Werke. Wir können die konkurrierenden diesbezüglichen Haltungen nach ihren Extremen benennen: Die eine sieht das Werk, um ein Wort Julius von Schlossers aufzunehmen, als eine ›Insel‹ an. Sie betrachtet alle Begleitumstände der Hervorbringung und der Bestimmung gewissermaßen als bloße Akzidenzien gegenüber dessen Essenz. Die andere Haltung begreift das Werk als Teil einer Tätigkeit und Zeugnis einer Wirkungsabsicht, als Ergebnis einschränkender Bedingungen und bestimmender Funktionen. Seit Langem hat sich die zeitgenössische Kunstproduktion auf diese Tendenzen der Gegenstandsbefragung einzustellen versucht. Die Annahme, das Werk spreche sich am deutlichsten in der völligen Vereinzelung aus, hat in der Schöpfung der ›weißen Zelle‹ ihre Apotheose gefunden und auf die Vorstellung idealer Bedingungen für die ältere Kunst zurückgewirkt. Man kann das schon aus einem Beitrag über die Umgestaltung des Danziger Stadtmuseums heraus hören, in dem 1930 der lang ersehnte »eigene streng sachliche Aufstellungsplatz« für die Sammlung von Antikenabgüssen, die bisher im gotischen Kreuzgang des einstigen Franziskanerklosters untergebracht war, angekündigt wird.<sup>3</sup> In Anwendung solcher Ausstellungsgrundsätze wird die Verdrängung aller geschichtsstiftenden Zusammenhänge vollendet: Vom ästhetischen Einheitsideal und der Vereinzelung des Werks führt keine Brücke zur Nutzung des Museumsraums für Präsentationsformen, die im Gegenteil den Ausstellungsgegenstand als Ruine, Spur, Reliquie oder Dokument weiter ausgreifender Zusammenhänge benutzen, also von Zusammenhängen, wie sie jenseits der vier Wände des gegebenen Raums bestehen oder ehemals bestanden und die Unvollständigkeit des Ausstellungsgegenstands deutlich machen.

Wir haben es mit zeitgenössischen Kunst-



1. Joseph Beuys, Lagerplatz, 1962–1966, Installation in Vitrine: Lederrucksack, Weste, Luftpumpen, Messingfuß, Schweinsblase und andere Materialien, Mönchengladbach, Museum Abteiberg

werken, die Bezüge zur Welt außerhalb der Galerieräume aufrechterhalten, noch verhältnismäßig leicht, indem sie ihr Verhältnis zur musealen Präsentation selbst auszusprechen oder die Künstler zumindest kritisch damit umzugehen bemüht sind. Joseph Beuys etwa versuchte sich an Lösungen des Problems; seine Vorgehensweise liefert für unseren Zusammenhang nur ein Beispiel unter vielen, aber kein ganz beliebiges, wir kommen auf ihn zurück (Abb. 1). Heikler ist der Status von Sammlungsbeständen, die nicht im Gedanken an die Funktionsweise der modernen Institutionen des Kunstbetriebs zusammengelassen sind. Sie stellen seit ihrer Einverleibung in museale Repräsentationssysteme einen Prüfstein für das Ausstellungswesen dar. Unter

<sup>3</sup> Vgl. Walter Mannowsky, Neuordnung der Danziger Kunst-Sammlungen, in: *Museumskunde* N. F. 2 (1930), S. 134–137, S. 136.

ausschließlicher Rücksicht auf das Mittelalter handelt davon der vorliegende Text. Tatsächlich stellte sich das Problem besonders deutlich im Zusammenhang mit dieser Epoche, da Kunstwerke als Einzelstücke zumindest vor dem Ende des 14. Jahrhunderts kaum jemals mit dem ›Ausstellungswert‹ als einem Faktor, der die Formen der Zurschaustellung hauptverantwortlich regeln würde, zu rechnen hatten. Dieser von Walter Benjamin für diejenige sekundäre Eigenschaft von Kunstwerken, die mit der Schwächung ihrer Rolle im ›Kult‹ einhergeht, herangezogene Begriff ist allerdings auf die tatsächlichen historischen Verhältnisse nur unter Vorbehalt anwendbar. Denn Fälle, in denen nicht wenigstens die Vorstellung von einem idealen Kunstbetrachter Einfluss auf Gestaltung und Zurschaustellung der Kunstwerke gehabt hätte, sind kaum zu finden, und umgekehrt sind die Formen der Verehrung von Kunstobjekten vielfältiger, als es Benjamins Gegensatzpaar von ›Ritual‹ und ›Schönheitskult‹ nahelegt.<sup>4</sup> Die ersten Forderungen nach der Einrichtung von Sammlungen mittelalterlicher Kunst betonen mehrheitlich noch deren Wert als für die Geschichte der Region oder Nation bedeutsame Altertümer, die man deshalb trotz ihrer ästhetischen Minderwertigkeit nicht von der Sorge um das kulturelle Erbe ausschließen sollte.

Vermutlich der erste Ruf nach einer wirklich als Gefäß für die mittelalterliche Kultur gedachten Museumssammlung stammt von dem 1768 in Kassel lebenden Gelehrten Rudolf Erich Raspe, der damals ein »Museum gothischer Alterthümer von Karl dem Großen bis Albrecht Dürer« einzurichten vorschlug. Er wies in einer diesbezüglichen, an seinen Landesherrn gerichteten Eingabe darauf hin, dass dergleichen bisher noch nirgends unternommen worden sei, dass aber vaterlandsliebenden Deutschen ebenso wie einem unparteiischen Fremden, der »den Werth der Sitten und Künste nicht bloß nach der Mode misset«, und Geschichtsschreibern wie Künstlern eine solche Sammlung sehr gelegen kom-

men werde. Altäre, Skulpturen, Waffen und Pokale, auch alte Kleidungsstücke seien dafür zusammenzustellen und einiges Geeignete schon vorhanden. Raspe ließ es aber nicht bei der Angabe der Sammlungsgebiete bewenden. Vielmehr dachte er auch über eine passende Ausstellungsweise nach. Damit war die Frage aufgeworfen, die im vorliegenden Beitrag verfolgt wird: Es ging Raspe, wohl als erstem Museumsangestelltem, um die Schaffung eines geeigneten Umfelds für Zeugnisse einer als unwiederbringlich vergangen begriffenen Kultur. Seine aus diesem Umstand abgeleiteten Forderungen sind zwar knapp gehalten, aber aufschlussreich. Raspe verlangte, dass die Bestände als Gesamtheit zu präsentieren und nicht mit Gegenständen aus anderen Zeiten zu vermischen seien. Außerdem stellte er Überlegungen betreffs der Raumausstattung für diese besondere Sammlungsabteilung an und schlug eine Bemalung der Wände »mit gothischer Architectur en detrempe« vor. Er erzog also eine vereinheitlichende Hülle, die auf stimmige Weise über die Herkunft der Objekte Auskunft geben sollte.<sup>5</sup> Man nimmt allgemein

4 Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung [1936–1939], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1, Teilbd. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 470–508, bes. S. 483f.

5 Vgl. Rudolf Hallo, *Rudolf Erich Raspe. Ein Wegbereiter von deutscher Art und Kunst*, Stuttgart: Kohlhammer, 1934, S. 1ff. (für den Wortlaut des Schriftstücks, obiges Zitat auf S. 3) und S. 201. Auf S. 49 und S. 89ff. werden weitere Bemühungen Raspes um die wissenschaftliche Aufarbeitung der mittelalterlichen Landesgeschichte erwähnt. Siehe auch Wolf von Both und Hans Vogel, *Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel. Ein Fürst der Zopfzeit*, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1973, S. 75ff., sowie Andrea Linnebach, Die Gotik im Museum der Aufklärung. Raspes Aufbruch zu einer modernen Kunst- und Kulturgeschichte, in: *Der »Münchhausen«-Autor Rudolf Erich Raspe. Wissenschaft, Kunst, Abenteuer*, hrsg.

an, dass mit dem Beginn des Historismus bei Johann Gottfried Herder eine kulturgeschichtliche Deutung der Epochen aufgekommen sei, die bei Kunstfreunden und Gelehrten ein Verständnis für die Zusammengehörigkeit von deren Hervorbringungen geweckt habe.<sup>6</sup> Raspes frühes Zeugnis deutet jedoch an, dass sich das Phänomen nicht allein auf Grundlage des damals erstarkenden theoretischen Diskurses über Geschichte begreifen lässt. Bereits zu einer Zeit, als der mit ihm korrespondierende Herder noch eine deutliche Abneigung gegen die Gotik hegte, wird von Raspe dem Museum die Sorge für Gegenstände angetragen, die vor dem ›Zeitalter der Kunst‹ entstanden sind, und nebenbei zeigt er mit seinem Wunsch nach einem historistischen Raumschmuck, dass er der Angemessenheit bestehender Gallerieräume für die Darbietung solcher Gegenstände misstraute. Das ist bemerkenswert. Anscheinend sah Raspe im gering veranschlagten Kunstwert der Objekte den Anlass für eine besondere Umgebungsgestaltung. Sie sollten offenbar nicht vereinzelt mit den Werken neuerer Kunst konkurrieren müssen, wie es etwa bei einer Eingliederung gotischer Tafelbilder in die 1751, also damals eben erst vollendete Kasseler Gemäldegalerie spätbarocken Zuschnitts der Fall gewesen wäre. Vielmehr sollten die mittelalterlichen Kulturgüter als ein Ensemble auftreten können, das sie gegen alle rein ästhetischen Werturteile geschützt und an deren Stelle die Beschwörung ihres mittlerweile verlorenen kulturellen Zusammenhangs gesetzt hätte. Wegen mangelnder Begeisterung des Landgrafen kam es nicht zur Durchführung von Raspes Versuch, im Kunsthhaus, dem er vorstand, besagtes Kabinett einzurichten. Immerhin wurde aber im Vorgriff auf eine solche Gründung noch zwei Jahre nach dem überstürzten Abgang des Gelehrten aus Kassel ein romanischer Bronzeleuchter als Nummer eins der Altertümer-Sammlung inventarisiert (Abb. 2). Er hat sich bis heute im Kasseler Landesmuseum erhalten.<sup>7</sup> Inwieweit sich dieser Einsetzungsakt noch unmittelbar aus Ras-

pes Wirken erklärt, ist nicht mehr feststellbar. In der unmittelbar folgenden Zeit fand sich an Raspes früherer Wirkungsstätte jedenfalls zunächst kein so leidenschaftlicher Sachwalter des Mittelalters mehr.

Auf die veränderte Lage am Jahrhundertende kommen wir noch zurück. Zunächst ist festzuhalten, dass mit Raspes Grundannahme der Nichtvergleichbarkeit von ästhetischen Gegenständen verschiedener Epochen eine Provokation von Geschmack und Kunstgeschichtsschreibung der damaligen Zeit einherging. Ruft man sich in Erinnerung, dass bis weit ins 19. Jahrhundert hinein noch keine klare Unterscheidung einzelner nachmittelalterlicher Kunstepochen vollzogen wurde, so wird umso deutlicher, wie sehr bis dahin das Mittelalter mit seinen Produkten als ein von der eigenen Kultur geschiedener Fremdkörper

von ders., Kassel: Euregioverlag, 2005, S. 82–97, wo auf S. 86 f. einige der von Raspe vermutlich für die Sammlung vorgesehenen Werke namhaft gemacht werden.

6 Vgl. Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München: Wilhelm Fink, 2001, S. 42 f., 123 f., bes. S. 205, sowie Irene Antoni, *Die Staatsgalerie Stuttgart im 19. Jahrhundert. Ein »Museum der bildenden Künste«*, München: tuduv, 1988, S. 32.

7 Im Jahr 1777 hatte ein Capitain von Blumberg zu Holtzhausen in Hessen einen »Löwen von Metall, aus dessen Munde ein Leuchter hervorragt«, gefunden und ihn dem fürstlichen Antiquitäten-Kabinett überantwortet. Ein Zettel, der darüber Auskunft gibt, enthält außerdem die Anweisung, das Stück als »Antiquité trouvée en Hesse, Nr. 1« zu etikettieren. Heute trägt der spätromanische Leuchter die Inv.-Nr. B VIII.172; Antje Scherner half mir freundlich bei seiner Auffindung. Danach scheint weitergesammelt worden zu sein, denn Georg H. Hollenberg, *Bemerkungen über verschiedene Gegenstände auf einer Reise durch einige deutsche Provinzen. In Briefen*, Stendal: Daniel Christian Franzen & Grosse, 1782, S. 41, spricht von Schränken mit »Gothischen und Deutschen Alterthümern«.



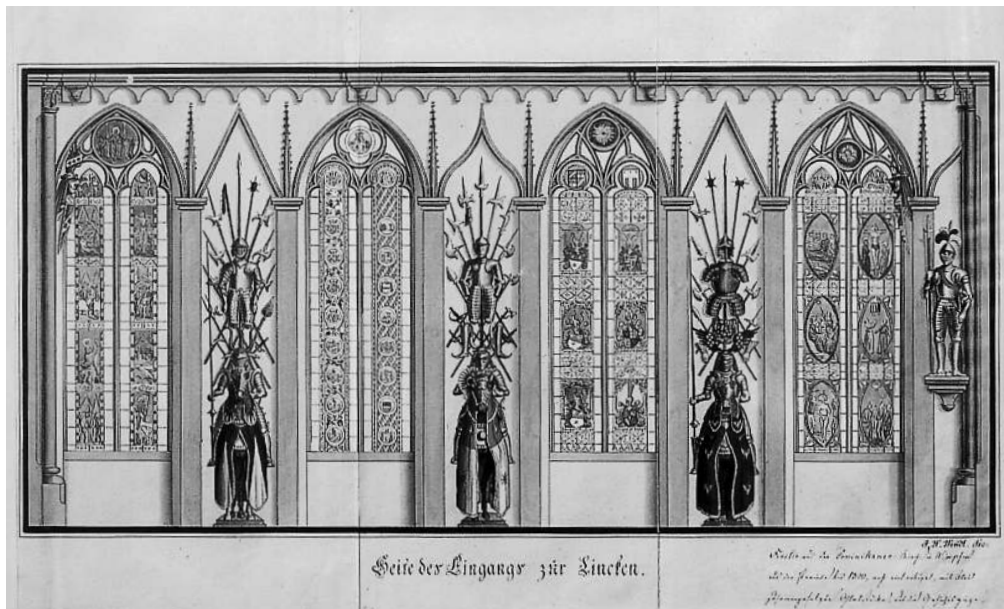
2. Löwenleuchter, deutsch, Bronze, um 1200–1210, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst

erscheinen musste. Vor diesem Hintergrund setzten auch andere Versuche einer Musealisierung mittelalterlicher Kultur auf eine gewissermaßen ›ganzheitlich‹ gestaltete Präsentation. Das gilt schon für das Pariser Musée des monuments français. Darin entstanden ab 1796 für mehrere Abschnitte des Mittelalters stilistisch jeweils möglichst stimmige Epochenräume, in denen der zum Konservator bestellte Künstler Alexandre Lenoir »das genaue Antlitz des dargestellten Jahrhunderts« abbilden wollte.<sup>8</sup> Für die Zeit nach 1805 ist ein gotisch gehaltener Ausstellungsraum für die Aufnahme einer allerdings unbedeutenden Schau­sammlung vaterländischer Altertümer auch in einem Museum in Liverpool bezeugt.<sup>9</sup> Aber diese Maßnahmen in Frankreich und England, deren Erstere als Versuch einer Verdeutlichung der Stilgeschichte im Sinne Johann Joachim Winckelmanns ohnehin einer zwiespäl-

tigen Wirkungsabsicht folgte, geben über die damaligen Versuche zur Erzeugung von Ganzheitlichkeit in der Präsentation des Mittelalters noch keine ausreichende Auskunft. Umso vielsagender sind zwei schriftliche Belege für den damaligen museologischen Diskurs in den deutschen Ländern. So ist kurz nach 1800 in einem Rechenschaftsbericht des Grafen Franz I. von Erbach-Erbach zu lesen, dass er es sich zur Aufgabe gemacht habe, vernachlässigte Altertümer vor der Vernichtung zu retten, und dass er in sein südhessisches Schloss einen Saal nach dem Vorbild gotischer Kirchen eingebaut habe, »damit wenigstens eine nicht unbeträchtliche Sammlung von gemalten Scheiben, die ich zusammengebracht habe, nach ihrer eigentlichen und ersten Bestim-

8 Lenoirs Museum beschreibt zuletzt Alexandra Stara, *The Museum of French Monuments 1795–1816. »Killing Art to Make History«*, Farnham: Ashgate, 2013. Siehe auch Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, New York: Cambridge University Press, 1984, S. 83 ff., und Elke Harten, *Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution*, Münster: Lit Verlag, 1989, S. 159 ff. Das obige Zitat entstammt Alexandre Lenoir, *Description historique et chronologique des monuments de sculpture, réunis au Musée des monuments français*, Paris: Selbstverlag, Jahr VIII [1800], S., S. 6 (»la physionomie exacte du siècle qu'elle représente«).

9 Das nach 1795 zusammengetragene, seit 1805 an oben erwähntem Ort beheimatete Museum barg hauptsächlich naturkundliche Stücke und Exotica; in einem gotisch geschmückten Raum (»painted in the gothic manner, and lighted by an elegant arched window of stained glass«) waren drei Rüstungen verschiedenen Alters zum Gedenken an die Zeit der Ahnen ausgestellt. Vgl. William Bullock, *A companion to the Liverpool Museum, Containing a Brief Description of Upwards of 4000 of its Natural and Foreign Curiosities, Antiquities, and Productions of the Fine Arts [...]*, 6. erw. Aufl., Hull: Privatdruck, 1808, S. 84.



3. Johann Wilhelm Wendt, Ostseite des Rittersaals im Schloss Erbach mit eingebauten Glasgemälden, Aquarell, 1805

mung könnte angebracht werden« (Abb. 3).<sup>10</sup> Diese Äußerung ist wünschenswert deutlich. Sie betont im Einklang mit Raspes Vorstellungen, dass bei der Präsentation von mittelalterlicher Kunst ein Kontextverlust rückgängig gemacht werden muss, und sie hält, hierin auskunftsfreudiger als Raspe, eine Anlehnung des Ausstellungssaals an die Erscheinungsweise von Sakralräumen fest. Offenbar wurde dieses von Franz I. angewandte Verfahren bald allgemein. Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein richtete für eine Sammlung mittelalterlicher Kunst in seinem Stammschloss um 1815 eine pseudo-gotische Kapelle und ein Oratorium ein, die er einem späteren Zeitschriftenbericht zufolge als »wesentliche Zugabe seines Werkes« betrachtete, und als 1816 Johann Wolfgang von Goethe über Kunst und Altertümer im Rheinland berichtet, erwähnt er einige von ihm besuchte Sammlungen altdeutscher Malerei, die in eigens errichteten Scheinkapellen untergebracht worden waren. Als Grund führt Goethe an, dass, weil »der Frömmigkeit entrissen«, diese Kunst als »in Privathäusern

nicht ganz an ihrer Stelle« empfunden worden sei.<sup>11</sup> Gewissermaßen wird hier der beson-

<sup>10</sup> Franz I. teilt seine Gedanken in einem auf 1805 datierten, von ihm verfassten Inventar mit. Vgl. die Auszüge bei Daniel Hess, »Modespiel« der Neugotik oder Denkmal der Vergangenheit? Die Glasmalereisammlung in Erbach und ihr Kontext, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 49/50 (1995–1996), S. 227–248, S. 233, sowie bei Wolfgang Glüber, Franz I. und der Rittersaal im Schloss zu Erbach, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* N. F. 2 (2006), S. 35–62, S. 49 (»der ganze Saal stellt also eine Kirche vor«) und S. 54, wo Überlegungen des Fürsten zur Bauart des vermutlich ebenfalls 1805 umgestalteten Saals Erwähnung finden. Der Fürst brachte sich übrigens selbst in den Besitz von noch am Ursprungsort vorhandenen Glasgemälden, obwohl er ebendiese Praxis beklagt.

<sup>11</sup> Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Über Kunst und Altertum I* [1816–1818], in: ders., *Ästhetische Schriften 1816–1820. Über Kunst und Altertum I–II*, hrsg. von Hendrik Birus, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1999, S. 11–279, S. 19. Die

deren Aura, die den ursprünglichen Kultwert der Gegenstände begleitet hatte, durch deren Darbietungsweise Tribut gezollt. Ganz reibungslos hat sich die Vorherrschaft des Ausstellungswerts, von Goethe als die des Geschmacks über die Frömmigkeit bezeichnet, also nicht ergeben. Wie das Zeugnis des Erbacher Fürsten macht sein Bericht deutlich, dass die christliche Kunst des Mittelalters zu der Zeit, in der allerorts ihre Musealisierung einsetzt, trotz steigender Wertschätzung als Störfall der üblichen, für ursprüngliche Kontexte unempfindlichen Sammelpraxis empfunden wurde. Szenografische Rückgriffe auf den Kirchenraum stellen in dieser Hinsicht eine Reparatursleistung dar.

Nicht zufällig tritt eine radikale Kritik des Museumswesens als einer Institution heutiger Kultur, wenn auch mehr nebenbei formuliert, 1950 in Hans Sedlmayrs umstrittenem Buch *Die Entstehung der gotischen Kathedrale* auf. Bekanntlich begriff Sedlmayr die Kunstwissenschaft als ein Werkzeug umfassender Zeitkritik. In diesem Sinne benutzte er sie auch in seiner Arbeit über die mittelalterliche Sakralarchitektur. Sie dient darin zum Anlass für einen Angriff auf die gegenwärtige Epoche, die in Sedlmayrs Augen ihre existenziellen Werte und ihr geistiges Zentrum verloren hat, und das bürgerliche Museum dient als Beweisstück für die daraus entstandene kulturelle Schiefelage: Es liefere Ikonografie statt Ikonologie, Teile anstelle von Integrität, eine Überschätzung von Stilphänomenen und eine »Zerstückelung des ganzheitlichen Geschehens auf isolierte Entwicklungsreihen«. In den Betrachtungsweisen, die das Museum fördert, könne es dem Mittelalter nicht gerecht werden. Denn es vollziehe, auf einen Begriff gebracht, die Auflösung des Gesamtkunstwerks, als dessen glänzende Verkörperung Sedlmayr die gotische Kathedrale ansieht.<sup>12</sup> Diese anachronistische Anwendung eines ästhetischen Konzepts des 19. Jahrhunderts auf die mittelalterliche Kultur deutet an, welches Ideal er der neuzeitlichen Museumskultur entgegenhält. Sein Leit-

bild ergibt sich aus dem Kirchengebäude als Zusammenfassung aller miteinander gleichzeitigen Kunstbestrebungen, als ein Gefäß für alle künstlerischen Äußerungen, jene ihrer-

Stelle wird üblicherweise auf Johann Lyversbergs Erweiterung seines Wohnhauses bezogen. Vgl. u. a. Susanne Mädger, Jakob Johann Nepomuk Lyversberg, Kaufmann und Kunstsammler, in: *Lust und Verlust. Kölner Sammler zwischen Trikolore und Preußenadler*, hrsg. von Hiltrud Kier und Frank Günter Zehnder, Ausst.-Kat. Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1995, S. 193–204, S. 195. Bei Goethe, wie oben, S. 31, heißt es aber auch von des Bonner Kanonikers Franz Picks Sammlung, sie habe mithilfe einer Scheinkapelle die Würde der ausgestellten Dinge bewahrt. Beide Äußerungen sind ferner zur Beurteilung seines nach einem Besuch der Darmstädter Sammlung geäußerten Vorschlags zur Errichtung einer Scheinkapelle für die dort gelagerten mittelalterlichen »Kirchengemälde« heranzuziehen, vgl. ebd. S. 67. Zu einer solchen Kapelle kam es tatsächlich, wenn auch viel später. – Ludwig I. folgte im Aufbau seiner Sammlung derjenigen der Brüder Boisserée, ging aber in der Präsentation eigene Wege. Über die Schauräume siehe L. [vermutlich Ludwig selbst], Noch einiges über die Sammlung altdeutscher Gemälde in dem fürstl. Oettingen-Wallersteinischen Schlosse Wallerstein und über die dortigen sonstigen Kunstschätze, in: *Kunst-Blatt* 5 (1824), S. 353–360, bes. S. 354 f. (obiges Zitat auf S. 354), sowie Georg Grupp, Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein als Museumsgründer, in: *Jahrbuch des historischen Vereins für Nördlingen und Umgebung* 6 (1917), S. 73–109, bes. S. 101 ff., und Gudrun Calov, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: *Museumskunde* 38 (1969), S. 1–196, S. 92 ff.

<sup>12</sup> Vgl. Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich: Atlantis, 1950, S. 535. Um eine Kritik einzelner Argumente Sedlmayrs bemüht sich Gert von der Osten, Museum und Öffentlichkeit. Für das Museum an die »Konservativen« unter seinen Verächtern [1970], in: ders., *Museum für eine Gesellschaft von morgen. Ansätze*, Köln: Wienand, 1971, S. 25–58, S. 26 f.

seits allesamt einem einzigen Ausdruckswillen unterworfen und nicht ohne einander noch ohne den geistigen Hintergrund denkbar, der sie hervorzubringen half. Sedlmayr beerbt in dieser Hinsicht offenkundig eine ganze Reihe von kulturkritischen Verehrern des Mittelalters, und in anderem Zusammenhang wird sich noch Brian O'Doherty derselben Gegenüberstellung bedienen, wenngleich in der entgegengesetzten Absicht, den ästhetischen Totalitarismus gewisser Ausstellungskonzepte herabzusetzen.<sup>13</sup> Die Abwegigkeit des in solchen Äußerungen fortlebenden romantischen Mittelalterbildes liegt auf der Hand. Aber die daran anschließende Institutionskritik wird dadurch nicht wertlos gemacht.

Jedenfalls beeinträchtigt Sedlmayrs Verachtung der Moderne nicht die Stichhaltigkeit der Annahme, dass die Einwirkung musealer Präsentation auf Werke, die für ein anderes Wirkungsfeld entstanden waren, Einfluss auf deren Sprachfähigkeit hat. Auch unter Abzug seiner Totalitätsidee gilt, dass jeweils unterschiedliche Bezugssysteme die Wirkung von mittelalterlicher und moderner Kunst zur Zeit ihrer Entstehung geprägt haben. Noch Jahrzehnte nach dem Erscheinen von Sedlmayrs Buchs vertritt denn auch Wolfgang Kemp einen nicht völlig unähnlichen Gedanken, indem er eine »Kunstgeschichte der Komplexität« einfordert, die sich in der Rücksichtnahme auf ursprüngliche Präsentationsweisen als anti-museal zu verstehen habe.<sup>14</sup> Im Übrigen war Sedlmayr nicht der Erste gewesen, der diese Einschätzung vorgebracht hatte. Von Raspe und von Sammlern der Romantik war schon die Rede. In Frankreich führte seit der Wende zum 19. Jahrhundert Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy angesichts der Überführung von mittelalterlichen und anderen Altertümern in das Pariser Musée des monuments français einen am Ende erfolgreichen Kampf gegen die Beraubung historischer Gebäude und, in seinen Worten, gegen die »Ermordung der Kunst im Dienst der Geschichtsschreibung«.<sup>15</sup> Ähnliche Stellungnahmen be-

gleiten seither die Musealisierung insbesondere der mittelalterlichen Kunst. 1811 betonen Halberstädter Geistliche, dass die kirchlichen Altertümer des Doms nur am ursprünglichen Bestimmungsort ihren Wert behalten könnten, und als 1818 in Lübeck ein Museum für sakrale Altertümer gegründet werden soll, regt sich Protest, weil man die drohende Entfernung der Kunst von ihrem angestammten Ort als nachteilig ansieht.<sup>16</sup> Zur Mitte des 19. Jahrhunderts äußert sich auch Gottfried Semper ablehnend über die im Dienst der Museumskultur erfolgte Plünderung von öffentlichen Bauten, die in seinen Augen »in ihrem vollen Zusammenhange die eigentlichen Museen der hohen Kunst sind«.<sup>17</sup> Ohne dass Sem-

13 Vgl. Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle* [1976], Berlin: Merve, 1996, bes. S. 10.

14 Wolfgang Kemp, Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität, in: *Texte zur Kunst* 1 (1991), Nr. 2, S. 89–101, S. 90 und passim. Verwandt sind beide Ansätze natürlich nur in Bezug auf ihren Blick auf das Museum.

15 Vgl. Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris: Crapelet, 1815, S. 58. Von derselben Warte aus hatte der als Aufseher über die in öffentlichem Besitz befindlichen Kunstdenkmäler tätige Architekt Louis-François-Joseph Biarez die Verlegung der Monumente nach Notre-Dame vorgeschlagen, weil sich so die Möglichkeit ergebe, sie angemessen zu präsentieren (»de placer convenablement les différents morceaux en les rapprochant du lieu pour lequel ils avaient été construits«). Zitiert nach Harten (Anm. 8), S. 172.

16 Vgl. Jörg Richter, Der Halberstädter Domschatz. Geschichte und Perspektiven, in: *Geschichte und Kultur des Bistums Halberstadt 804–1648*, hrsg. von Adolf Siebrecht, Halberstadt: Halberstädter Druckhaus, 2006, S. 275–287, S. 281, und Michael Brix, *Nürnberg und Lübeck im 19. Jahrhundert. Denkmalpflege, Stadtbildpflege, Stadtumbau*, München: Prestel, 1981, S. 202.

17 Vgl. Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls [1851], in: ders., *Wissenschaft, Indus-*

per vom Mittelalter ausdrücklich sprechen würde, kann man bei ihm dieselbe Vorstellung vom Gesamtkunstwerk finden, derer sich Sedlmayr für seinen Entwurf einer mittelalterlichen Kultureinheit bedienen wird, als er dem modernen Museum den Kampf ansagt. Man findet die Idee, wenngleich in abgeschwächter Form, sogar bei Alfred Lichtwark, der in einem Brief darüber klagt, wie viel schwieriger Kunstwerke zu verstehen seien, wenn sie einmal aus der Umgebung, für die sie bestimmt waren, gerissen wurden, und die Bemerkung anschließt, »was für eine Barbarei eigentlich unsere Museen sind«.<sup>18</sup> Wenn man die in allen diesen Äußerungen auftretenden Vorstellungen eines aus dem Gebrauchszusammenhang abzuleitenden oder ästhetisch stimmigen Ensembles zum Maßstab für mittelalterliche Kunstproduktion nimmt, dann ist tatsächlich schwer einzusehen, wie künstlerische Einzelwerke für sich sprechen sollen, wenn sie einmal aus ihm herausgelöst worden sind. Diese Einsicht hat in einem bemerkenswerten Fall sogar zu einer Kampagne geführt, in deren Folge die Bernt Notke zugeschriebene Skulpturengruppe mit dem heiligen Georg, 1865 ins Historiska Museet von Stockholm verfrachtet, 1906 wieder an ihren ursprünglichen Standort in der Storkyrka zurückgebracht wurde, heftigen Protesten des seinerseits um die angemessene Würdigung des Kunstwerks besorgten Museumsleiters Hans Hildebrand zum Trotz (Abb. 4). Der Kunsthistoriker Johnny Roosval warb sogar noch viele Jahre später für eine Wiedererichtung der längst abgerissenen Chorkapelle, in der das Kunstwerk ursprünglich und, wie er meint, passender aufgestellt gewesen sei.<sup>19</sup> Immerhin waren sich aber nicht nur Institutionenkritiker der Schwierigkeiten bewusst, die eine Musealisierung des Mittelalters begleiten. Die Gründer vieler Museen versuchten, sich ihnen zu stellen.

Frühe Ansätze zu einer kontextbezogenen Präsentation des Mittelalters wurden oben schon erwähnt. Sie begleiten das gesamte 19. und das frühe 20. Jahrhundert. Eigentlich be-

ginnen sie sogar noch vor der systematischen Musealisierung mittelalterlicher Kunst mit der Wertschätzung materieller Hinterlassenschaften des Mittelalters durch Sammler, die solche Geschichtsdokumente in neugotische Privaträume einfügen ließen, um, wie die Forschung zumeist annimmt, deren atmosphärische Wirkung zu steigern. Es ist nicht leicht, den Übergang zum eigentlichen Museum auf dieser Grundlage klar zu bestimmen. Jedenfalls tritt der Ausstellungstyp, der an der Wiege von ›Stil- und ›Epochenraum‹ steht, schon in Erscheinung, bevor öffentliche Einrichtungen sich um das Mittelalter bemühen: Wir können dergleichen Versuche einer Erzeugung passen-

*trie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz und Berlin: Kupferberg, 1966, S. 27–71, S. 63.

**18** Unveröffentlichtes Schreiben an Ernst Bernheim, vermutlich von 1881. Zit. nach Hans Präffcke, *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*, Hildesheim: Olms, 1986, S. 23. Bei anderer Gelegenheit bezeichnet Alfred Lichtwark, wenn auch nicht allein auf das Mittelalter bezogen, als die schönsten Museen jene, die nicht als solche gebaut wurden; vgl. den Hinweis bei René Wehrli, Antwort [auf eine Kritik Benedikt Hubers] und Stellungnahme des Direktors des Kunsthhauses, in: *Werk* 46 (1959), Nr. 2, S. 43–44, S. 43 (dort ohne Nachweis).

**19** Die Rückführung behandelt Allan Ellenius, *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier över verk från 1800- och 1900-talen*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1971, S. 128 ff., unter Hinweis auf die patriotischen Untertöne der Auseinandersetzung. Johnny Roosval, Sankt Görans färdig?, in: *Konsthistorisk tidskrift* 1 (1932), S. 97–102, S. 101, tritt für den Wiederaufbau der verlorenen Kapelle ein. Seine den ursprünglichen Aufstellungsort betreffende Ausgangsvermutung erwies sich allerdings als anfechtbar; siehe dafür Sten Anjou, Sten Stures Riksmonument. Bidrag till frågor angående rekonstruktion och uppställningsplats för S:t Göransgruppen i Stockholms storkyrka, in: *Fornvännen* 25 (1938), S. 343–359, bes. S. 350 ff. und S. 358.



4. Bernt Notke, Der heilige Georg erschlägt den Drachen,  
bemalte Holzskulptur von 1489, Aufstellung im Historiska Museet zu Stockholm,  
Fotografie nach 1865, Zustand vor 1906

der Bezugsrahmen für die ausgestellten Werke nämlich schon kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts ansetzen, also noch vor der Französischen Revolution, die zu Lenoirs Musée des monuments français führen sollte, und sogar vor Raspes Vorstoß. Das Konzept entsteht vielmehr im Umfeld von Kuriositätenjägern

und antiquarischer Gelehrsamkeit in England. Dort ließ um 1758 der reiche Sammler Richard Bateman sein in Old Windsor gelegenes Anwesen gotisch umgestalten. In einer Nische des größten Erdgeschossraums entstand eine Kapelle, worin eine Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke ausgestellt wurde, darunter ein

Schrein, verschiedene Reliquien, Elfenbeinarbeiten mit der Lebensgeschichte Jesu und Heiligenfiguren, mehrere Kruzifixe, Rosenkränze und eine silberne Marienstatuette. Raum und Sammlung sind nicht erhalten, weshalb die Forschung ihnen bisher keine Beachtung geschenkt hat. Jedoch vermitteln zeitgenössische Schilderungen der »katholischen Miniaturkapelle«, wie sie ein Fremdenführer bezeichnet, einen recht guten Eindruck. Offenbar war gotisierender Bauschmuck vorhanden, und die auf polygonalem Grundriss stehenden Wände waren vergoldet. Bald nach der Fertigstellung kam auch Mary Granville Delany zu Besuch. Das Ganze war ihrer Beschreibung zufolge so reich verziert und überfüllt, »dass man kaum ein Ding vom anderen unterscheiden kann«, und sie fügt hinzu, dass sie angesichts dieser »Darstellung« einer Kapelle wie in einen Guckkasten hineinzublicken glaubte.<sup>20</sup> Es muss sich bei dieser Zusammenstellung von christlichen Altertümern um einen der ersten allein dem Mittelalter gewidmeten Ausstellungsräume in der Neuzeit gehandelt haben, vielleicht um deren ersten überhaupt. Die kleine Sammlung war in den Augen von Mrs. Delany immerhin so ungewöhnlich, dass sie ihre Beschreibung in eine Bemerkung über die Ungebürlichkeit der Ausstellung, die ihr als bloßer Ulk erschien, auslaufen ließ, wobei sie insbesondere die Aufstellung einer »heiligen Figur« als anstößig empfand. Diese Kritik an der Zweckentfremdung religiöser Gegenstände zeugt davon, dass Kult- und Ausstellungswert damals tatsächlich miteinander in Konflikt geraten konnten. Der museale Charakter der gesamten Darstellung – wählt sie doch diese Bezeichnung selbst – scheint unstrittig zu sein. In dieser Hinsicht ist auch der Vergleich mit einem Guckkasten hilfreich. Denn darin gibt die Besucherin zu erkennen, dass die Darbietung der Sammlungsstücke nicht auf eine Einbeziehung in den häuslichen Gebrauch ausgerichtet war, sondern mit jener unsichtbaren Schranke rechnete, die üblicherweise bis heute den Museumsbesucher von der Benut-

zung von ehemals dafür bestimmten Gegenständen abhält. Diese Tatsache verdient Aufmerksamkeit. Goethes Äußerungen haben die Vorstellung genährt, dass es den rheinischen Sammlern bei ihren Überlegungen zur Präsentation mittelalterlicher Kunst um die Erzeugung von Stimmungswerten zu tun gewesen sei.<sup>21</sup> Nun ist es gar nicht leicht zu sagen, was eigentlich ein Stimmungswert ist. Unser Zusammenhang legt nahe, ihn als Ergebnis einer Vorherrschaft der Gesamtwirkung von Raumgestaltungen über die Wirkung der einzelnen Bestandteile zu bestimmen. Aber es ist nicht ausgemacht, dass seinetwegen andere Interessen ins Hintertreffen gerieten.<sup>22</sup> Dass in Old Windsor eine vereinheitlichende Gesamtwirkung erzielt werden sollte, ist offensichtlich und bedeutsam. Batemans Beitrag zur Szenografie zeigt jedoch in seiner Versessenheit auf den Anschein geschichtlicher Stimmigkeit, dass sich das 18. Jahrhundert bei der Darbietung mittelalterlicher Kunst nicht ganz in der

20 Siehe Anon., *Windsor, and Its Environs. Containing the Curiosities of the Town and Palace, the Royal Chapel of St. George, and the Seats in the Neighbourhood of Windsor*, London: T. Carnan and F. Newbery, jun., 1768, S. 80 (»a Roman chapel in Miniature«), sowie Mary Granville Delany, Brief an Miss Dewes vom 10. Oktober 1768, in: dies., *Autobiography and Correspondence. With interesting Reminiscences of King George the Third and Queen Charlotte*, hrsg. von Lady Llanover, 2. Serie, 3 Bde., Bd. 1, London: Richard Bentley, 1862, S. 175–178, S. 177 (»an exact representation of a popish chapel expensively decorated«). Vgl. auch T. Eustache Harwood, *Windsor Old and New*, London: Ballantyne Press, 1929, S. 321 ff.

21 Hess (Anm. 10), S. 238, Anm. 19, bezieht Goethes Vorstellungen von angemessener Unterbringung auf die Suche nach einem »Stimmungsträger« für Innenräume; vgl. ähnlich u. a. Locher (Anm. 6), S. 148.

22 Das zeigt vor allem Bann (Anm. 8), S. 77 ff. und S. 93 ff., in einem Vergleich der antiquarischen Strategien von Lenoir, Walter Scott und später Alexandre Du Sommerard.

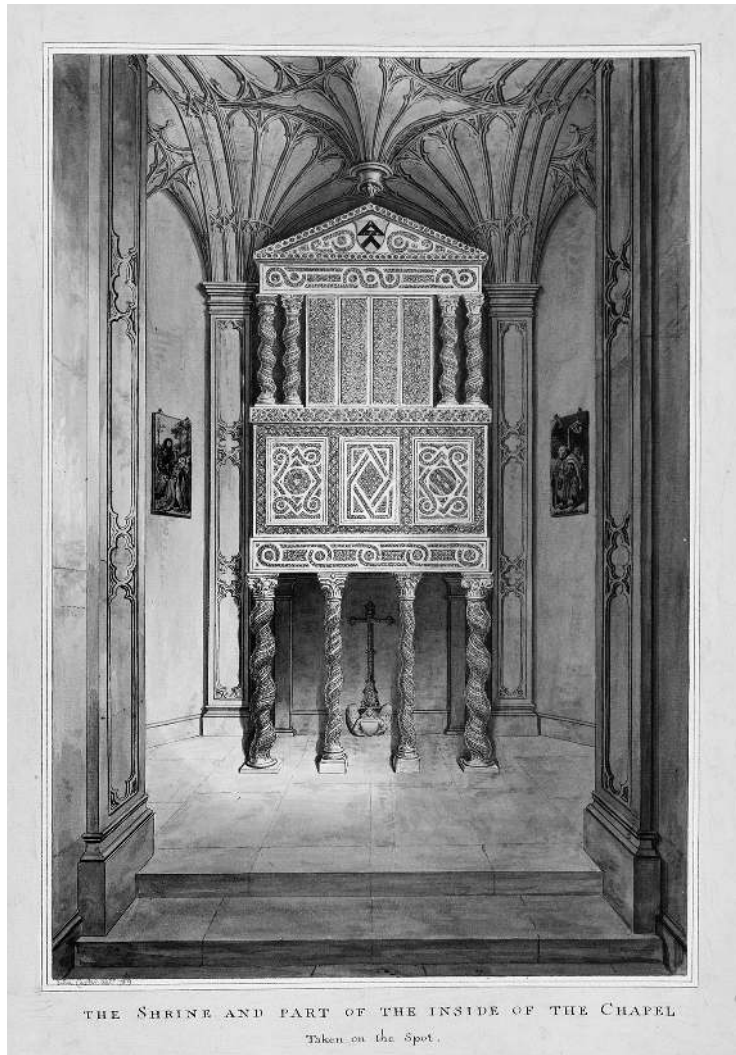


5. Anon., Die Chapel-in-the-Woods im Garten von Strawberry Hill, Twickenham, lavierte Federzeichnung, vor 1784

Begeisterung fürs Stimmungsmäßige verlor. Und das gilt nicht nur für Batemans eigenen Versuch. Es gilt auch für Horace Walpoles besser bekannten, aber betreffs seines Umgangs mit Sammlungsstücken aus mittelalterlicher Zeit noch kaum gewürdigten Landsitz Strawberry Hill.

Walpole baute ein bei Twickenham gelegenes Haus nach 1750 in mehreren Anläufen zu einem neugotischen Wohnsitz aus. Insbesondere ei-

nige mittelalterliche Glasfenster dienten der Zierde des Hauses, in dem er seine Kunst- und Altertümersammlung anordnete. Nachdem das Obergeschoss bereits einen anfänglich als »Kapelle« bezeichneten, jedoch als Kunstkabinett genutzten Raum erhalten hatte, ließ Walpole zur Unterbringung von mittelalterlichen Glasmalereien aus Bexhill und eines aus Santa Maria Maggiore in Rom herbeigeschafften vermeintlichen Grabmals zusätzlich noch die



6. John Carter, Schrein und Innenraum der Chapel-in-the-Woods, lavierte Federzeichnung, 1789

Chapel-in-the-Woods in gotischem Stil errichten (Abb. 5). Die Kapelle hat eine nicht ganz durchsichtige Planungsgeschichte, entstand aber am Ende ausdrücklich zu dem Zweck, das »Grabmal von Capoccio« und das Fenster »mit Porträts von Heinrich III. und seiner Königin« aufzunehmen, wie Walpole brieflich erläutert. Hinzu kamen mehrere Kruzifixe, eines davon auf einem Konsolengel aus Westminster Abbey platziert (Abb. 6).<sup>23</sup> Es handelt sich hier

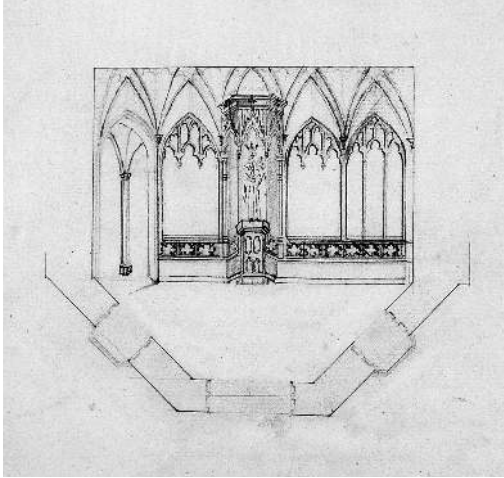
23 Vgl. Horace Walpole, To Cole [am 23. Oktober 1771], in: *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, hrsg. von Wilmarth Sheldon Lewis, Bd. 1, New Haven: Yale University Press, 1937, S. 243–244, S. 244. Vgl. auch den Brief an William Cole vom 17. Juni 1772, abgedruckt ebd. auf S. 254–256, worin auf S. 256 noch einmal die Unterbringung der Sammlungsstücke als Grund für die 1772–1774 erfolgte Errichtung der Kapelle genannt wird. In einem älteren Brief an Sir William Douglas Hamilton gibt Walpole allerdings

also um einen weiteren frühen Fall der Inszenierung von mittelalterlichen Kunstschätzen, die nicht den stilistischen und gattungstheoretischen Anforderungen an Werke, wie sie damals Einlass in die Kunstgalerien fanden, entsprachen. Walpole behauptet selbst in einem Brief, dass die mittelalterliche Kunst keinen eigenen »innewohnenden« Wert habe. Die von ihm verfasste Beschreibung des Hauses belegt denn auch die geringe Bedeutung des Mittelalters in der Sammlung: Sie verweist uns nur auf ein romanisches Reliquiar aus Limoges, einen gotischen Fingerring, eine Siegelform von 1406, zwei romanische Spielsteine aus Elfenbein und einen angeblich vorkarolingischen Kamm.<sup>24</sup> Diese Stücke erscheinen angesichts der Masse von antikem und neuzeitlichem Ausstellungsgut geradezu deplatziert und fanden wohl vor allem wegen ihrer gerin-

an, ein Stück wie das ihm nun durch dessen Hilfe zugegangene Grabmal ursprünglich als Kaminvorsatz gewünscht zu haben, und erste Entwürfe für die Kapelle sehen noch keine Aufbewahrung der erst später erworbenen Werke vor. Vgl. Horace Walpole, To Hamilton [am 22. September 1768], in: *Horace Walpole's Correspondence*, wie oben, Bd. 35, 1973, S. 406–408, S. 406 f. Das angebliche Grabmal Capoccios war für Walpole wegen der vermeintlichen Identität des ausführenden Künstlers mit dem Meister des Schreins von Eduard dem Bekenner in Westminster kunsthistorisch besonders bedeutsam. In Wahrheit handelt es sich allerdings um einen Tabernakel des späteren 13. Jahrhunderts; vgl. Julian Gardner: The Capocci Tabernacle in S. Maria Maggiore, in: *Papers of the British School at Rome* 38 (1970), S. 220–230, S. 220 f. Eine Beschreibung der Planungsgeschichte der Kapelle gibt Michael McCarthy, *The Origins of the Gothic Revival*, New Haven und London: Yale University Press, 1987, S. 59 ff; ebd. wird auf S. 79 auch die Umbenennung der »chapel« im Obergeschoss des Wohnhauses in eine »tribune« erwähnt. Die in der Gartenkapelle aufbewahrten Kruzifixe erwähnt Cole, der sich den Raum von Walpole bald nach der Fertigstellung zeigen ließ; vgl. seinen Tagebucheintrag vom 29. Oktober 1774 in: *Horace*

*Walpole. The Critical Heritage*, hrsg. von Peter Sabor, London: Routledge, 1987, S. 245. Hinweise auf die Kapelle geben auch Wilmarth Sheldon Lewis, *The Genesis of Strawberry Hill*, in: *Metropolitan Museum Studies* 5 (1934), Nr. 1, S. 57–92, S. 83 (ohne Erwähnung der Ausstattungsstücke), sowie Ann Chalcraft und Judith Viscardi, *Strawberry Hill. Horace Walpole's Gothic Castle*, London: Frances Lincoln Limited, 2007, S. 116.

**24** In einem Brief an Sir John Fenn meint Walpole, dass alle Malerei vor Holbein nur um der historischen Wahrheit willen Aufmerksamkeit verdiene; vgl. ders., To Fenn [am 17. September 1774], in: *Horace Walpole's Correspondence* (Anm. 23), Bd. 16, 1952, S. 232–235, S. 234 (»things that have no intrinsic value«). Wo es sich um die stilistische Bewertung von Kunst handelt, benutzt Walpole das Beiwort »gothic« zur Herabwürdigung; vgl. Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, London: Phaidon, 1976, S. 20, mit einer Textstelle von 1767. Die Sammlungsräume beschreibt Horace Walpole, *A Description of the Villa of Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill, near Twickenham. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, etc.*, Strawberry-Hill: Thomas Kirgate, 1774, S. 76 ff. (tribune), S. 113 f. und S. 144 f. (Chapel-in-the-woods), S. 156 (small closet). Siehe auch *Horace Walpole and Strawberry Hill*, bearb. von Stephen Calloway u. a., Ausst.-Kat. Twickenham: London Borough of Richmond upon Thames Libraries Department, 1980, Nr. 30, Nr. 137, Nr. 140, Nr. 153. Der liturgische Kamm erscheint dort unter Nr. 154 auf S. 41 als eine vermutlich frühneuzeitliche Fälschung, aber Thomas Cocke, Kat.-Nr. 496, in: *English Romanesque Art 1066–1200*, hrsg. von George Zarnecki u. a., Ausst.-Kat. London: Hayward Gallery, 1984, S. 366, rechnet ihn dem 12. Jahrhundert zu. Einschränkend gilt, dass im Fall einiger Stücke die Entstehungszeit nicht leicht zu bestimmen ist und dass Walpole nicht mit voller Konsequenz handelt: Ein angebliches Reliefbildnis Heinrichs III. hing im Treppenhaus, ein mittelalterliches Tafelbild in der Bibliothek (vgl. Walpole 1774, wie oben, S. 131 und S. 145).



7. John Chute, Aufriss und Grundriss des Oratoriums in Strawberry Hill, Twickenham, Tuschzeichnung, 1762

gen Größe Aufnahme im Haus. Denn als Walpole zu einem späteren Zeitpunkt Tafelbilder erwarb, die vormals zu einem mittelalterlichen Flügelaltar gehört hatten, ließ er sie ebenfalls in die Gartenkapelle schaffen. Auch die spätmittelalterliche Figur eines Engels brachte er nicht bei den anderen Sammlungsobjekten im Obergeschoss des Hauses unter, sondern in einem neugotischen, dem Hauptgebäude nachträglich angegliederten Oratorium (Abb. 7).<sup>25</sup> Es war mit seinem Weihwasserbecken ebenso wenig wie die Chapel-in-the-Woods oder Batemans kurz zuvor entstandene Hauskapelle für den tatsächlichen Gebrauch bestimmt. Vielmehr sollte hier dem eigenen Wohnsitz eine altherwürdige Anmutung gegeben werden. Aber Walpole hatte keine ernsthafte Geschichtsklitterung im Sinn. Es ging ihm eher um die Herstellung von angemessenen Rahmenformen für die Inszenierung von Kunst; gelegentlich spricht er von der Vervollständigung seines Hauses und seiner Sammlung in einem Atemzug.<sup>26</sup> Offenbar suchte der Bauherr mit der Einweisung seiner Ausstellungsstücke in einen pseudo-authentischen Zusammenhang nach einem Weg, den unmittelbaren Vergleich seiner von ihm als »Kuriositäten« be-

zeichneten Erwerbungen mit der kanonischen Galeriekunst, deren ästhetischer Vorrang für ihn außer Frage stand, zu unterlaufen.

Darin machte Walpoles Beispiel Schule. Raspe kann zwar, selbst wenn er Kenntnis von dessen Landsitz gehabt haben sollte, eigentlich kaum Anregungen von Walpole empfangen haben, gab es doch in dessen Haus selbst nicht viele mittelalterliche Stücke, und die Chapel-in-the-Woods stand noch nicht, als der Kasseler Beamte seine Pläne zu Papier brachte.<sup>27</sup> Auch der zeitweise von Walpole beschäftigte Künstler Johann Heinrich Müntz, der auf Umwegen nach Kassel gelangen sollte, hatte Strawberry Hill bereits vor deren Errichtung verlassen. Aber noch bevor mit der erwähnten Unternehmung des Grafen von Erbach-Erbach der Übergang zu denkmalpflegerischen Ansprüchen von Museumsgründern, die geschichtliche Werte in den Vordergrund stellen, aktenkundig wird, sind zwei andere Fälle der Inszenierung von mittelalterlicher Kunst bekannt, die sich auf Walpoles integrative Maßnahme zurückleiten lassen. Im Jahr 1773 beschloss Fürst Franz von Anhalt-Dessau un-

25 McCarthy (Anm. 23), S. 73, behandelt das Oratorium und spricht im Einklang mit Walpoles *Description* (Anm. 24, S. 3) von einer Heiligenfigur aus Bronze. Jedoch identifiziert Stephen Calloway, Horace Walpole and Strawberry Hill, in: *The Victoria & Albert Album* Nr. 1 (1983), S. 150–155, S. 151, die Figur stattdessen mit einem Messingengel aus dem 15. Jahrhundert. Über die historiografischen Bemühungen Walpoles um seine mittelalterlichen Tafelbilder, deren vermeintlicher Wert als Zeugnis der Landesgeschichte ihn mit ihrer vermeintlichen ästhetischen Minderwertigkeit aussöhnte, handelt Morris Brownell, *The Prime Minister of Taste. A Portrait of Horace Walpole*, New Haven und London: Yale University Press, 2001, S. 98 ff.

26 Vgl. Horace Walpole, To Cole (Anm. 23), S. 244. Ebd. findet sich die unten erwähnte Bezeichnung der mittelalterlichen Gegenstände als »curiosities«.

27 Linnebach (Anm. 5), S. 87, hält eine Anregung Raspes durch Walpole für möglich.



8. Wörlitz, Gotisches Haus, Innenansicht des Geistlichen Kabinetts, eingerichtet 1785–1786

ter dem Eindruck eines persönlichen Besuchs von Strawberry Hill, im Wörlitzer Park ebenfalls ein ›gotisches‹ Haus zu errichten. Darin brachte er seinerseits eine Gemäldesammlung unter, deren Bestände bis auf das Mittelalter zurückreichten, und ließ mittelalterliche, in der Mehrzahl in der Schweiz und Süddeutschland erworbene Glasfenster einbauen. Hinzu kamen Wandgemälde, die Ansichten mittelalterlicher Kirchen und, offenbar in Ermangelung von Originalwerken, gotische Skulpturen wiedergaben (Abb. 8). In einem frühen Führer durch die Wörlitzer Anlagen deutet August von Rode das Anwesen als einen Versuch des Fürs-

ten, »seinen Geist in die Vorwelt zu versetzen«, um »in der Mitte seiner ruhmvollen Vorfahren mit der Vorwelt sich selbst zu leben«.<sup>28</sup> Inso-

<sup>28</sup> August von Rode, *Das Gotische Haus zu Wörlitz, nebst anderen Ergänzungen der Beschreibung des Herzoglichen Landhauses und Gartens zu Wörlitz*, Dessau: bei Heinrich Tänzers sel. Wittwe, 1818, S. v. Vgl. für die Sammlung auch Calov (Anm. 11), S. 90, und Peter H. Feist, *Klassizismus und Neugotik in Wörlitz. Das Gotische Haus und sein »Gotisches Zimmer«*, in: ders., *Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft*, Dresden: Verlag der Kunst, 1978, S. 64–77, S. 68. Feist weist

fern hätten wir hier eher einen Fall von weltflüchtiger Autosuggestion als von Musealisierung mittelalterlicher Altertümer vor uns, gewissermaßen den Versuch einer Rückgewinnung von Kultwerten durch die Überführung der Dauerausstellung in Lebenspraxis. Andererseits hat Rode, der aus seiner persönlichen Abneigung gegen die Gotik keinen Hehl macht, das Unternehmen vielleicht in ein etwas schiefes Licht gesetzt. Schon 1797 erscheinen nämlich die 214 Glasscheiben einem Besucher als »für die Geschichte der Glasmalerei ein in seiner Art einziger Schatz«, womit er die Zugänglichkeit des Hauses und dessen Wahrnehmbarkeit als Museumseinrichtung bezeugt.<sup>29</sup> So ist es wohl am Ende nicht zulässig, Stimmungs-erzeugung und Ausstellungsgestaltung gegeneinander auszuspielen. Das gilt für Wörlitz ebenso wie für Strawberry Hill und Old Windsor. Dieselbe Zwiespältigkeit besteht auch in einem anderen Fall, der in der Forschung stets zusammen mit Wörlitz verhandelt wird. Er führt uns nach Kassel zurück, wo Raspe sich schon vor der Errichtung des Wörlitzer Refugiums für eine Altertümersammlung verwendet und dafür eine stilgerechte Umgebung gefordert hatte. Vielleicht bestand noch Kenntnis von diesem Plan, als Landgraf Wilhelm von Hessen vor 1798 in seinem Schlosspark die sogenannte Löwenburg errichten ließ: eine künstliche Burgruine, die er für den persönlichen Gebrauch bestimmte, worin er aber auch eine Sammlung von vaterländischen Altertümern zusammenbrachte, um die historische Wirkung vollständig zu machen. Zum Teil stammten diese Gegenstände aus anderen Schlössern des Landesherrn, zum Teil wurden sie eigens requiriert. Die neugotische Burgkapelle nahm einige mittelalterliche Glasfenster und Altargemälde auf, obwohl diese Kunstwerke und ebenfalls vorhandene Altarkerzen und Weihrauchgefäße für den Gottesdienst des calvinistischen Fürsten eigentlich unzumutbar erscheinen mussten; sie beherbergt außerdem bis heute die frühneuzeitliche Kopie eines Grabmals aus dem 12. Jahrhundert,

die dorthin »zur sicheren Erhaltung« gebracht worden war (Abb. 9).<sup>30</sup> Das gesamte Anwesen war als Rückzugsort für den Fürsten entworfen worden. Darin entfernte es sich von Raspes Vorschlag. Immerhin rechnete man aber von Anfang an mit Besuchern. Ein zeitgenössischer Reiseführer empfiehlt denn auch seinen Lesern die alten Glasmalereien und Heiligenbilder in der Kapelle als »vorzüglich betrachtungswerthe Gegenstände«. Im Übrigen richteten sich die Bestrebungen von Wilhelm durchaus nicht nur auf die Pflege zufälliger Geschmacksvorlieben. Schon als Erbprinz war er Mitglied der in Kassel ansässigen Gesellschaft für Altertümer geworden. Als amtierender Landgraf gab er ihr 1786 eine »mehr vaterländische« Ausrichtung, als sie, allen Bemühungen Raspes zum Trotz, bis dahin vorherrschend gewesen war.<sup>31</sup> Mit der Einrichtung der

darauf hin, dass die Schauseite des Hauses auf die venezianische Spätgotik Bezug nimmt; die späteren Anbauten folgen der englischen Tudor-Gotik. Vgl. auch ebd., S. 69 ff., für die Sammlungsbestände. Eine strikte Trennung nach Epochen, wie sie Raspe vorschwebte, lässt sich nicht erkennen; andererseits kann man (wie auch von Raspe vorgesehen) eine großzügige Einordnung der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts in die Gotik voraussetzen.

<sup>29</sup> Carl August Boettiger, *Reise nach Wörlitz 1797*, hrsg. von Erhard Hirsch, 8. überarb. und erg. Aufl., München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1999, S. 52.

<sup>30</sup> Vgl. Hallo (Anm. 5), S. 311 mit Anm. 19; Daniel Parello, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen. Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland*, Bd. 3.3, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2008, S. 281 ff.; Johann Konrad Dahl, Grabdenkmal des Pfalzgrafen Siegfried's von Orlamünde, in: *Die Vorzeit* 4 (1823), S. 226–253, bes. S. 226 f.

<sup>31</sup> Vgl. Wilhelm Döring, *Beschreibung des Kurfürstlichen Landsitzes Wilhelmshöhe bei Cassel*, Kassel; Aubel, 1804, S. 34, sowie Wilhelm I. von Hessen, *Wir Wilhelm von Gottes Gnaden. Die Lebenserinnerungen Kurfürst Wilhelms I. von Hessen 1743–1821*, hrsg. von Rainer von Hessen, Frankfurt a. M. und



9. Blick in den Chorraum der Kapelle in der Löwenburg, Kassel-Wilhelmshöhe, vollendet 1798

Löwenburg vollzog er also in der persönlichen Sphäre eine Hinwendung zum Mittelalter, wie er sie auch in der Kulturpolitik gefördert wissen wollte. Insofern bietet sich für diese Einrichtung wie für Strawberry Hill und das Gotische Haus in Wörlitz die Bezeichnung als ›Privatmuseum‹ an.<sup>32</sup> In allen drei Fällen trat der Besitzer als idealer Betrachter auf, jedoch offenbar jeweils im Bewusstsein, eine Ausstellungssituation für eine Sammlung von öffentlicher Bedeutung geschaffen zu haben.

New York: Campus, 1996, S. 199 (die Herkunft des dort gegebenen und offenbar zeitgenössischen, aber nicht nachgewiesenen Zitats blieb mir unbekannt). Both und Vogel (Anm. 5), S. 229 f., führen allerdings schon für die Zeit Friedrichs II. verschiedene Aktivitäten zur Sicherung der ältesten Landesgeschichte an. – Jürgen Klein, Heinrich Christoph Jussow, Erbauer der »Löwenburg« zu Kassel und die englische Neogotik, in: *Architectura* 5 (1975), S. 138–169, S. 160 ff., und Hans-Christoph Dittscheid, *Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schlossbaues am Ende des Ancien Régime*. Charles

Inwiefern unterscheiden sich nun diese Unternehmungen von dem musealisierenden Sammeleifer des Grafen von Erbach-Erbach oder den rheinländischen Sammlungen, von deren gotischem ›Überbau‹ Goethe berichtet? Zweifellos sind sie ohne Rücksicht auf ein Interesse an ästhetischer Selbstdarstellung nicht zu erklären, ebenso wenig aber ohne Hinweis auf das Interesse der Sammler an einer Heraufbeschwörung von Kulturgeschichte durch authentische Zeugnisse, für deren Ausstellung ein ›sprechender‹ Kontext nötig schien. Insofern ist der Unterschied zwischen allen hier behandelten Beispielen nicht groß. Es handelte sich jeweils um Privatsammlungen, die ohne Schwierigkeiten in das häusliche Leben der Besitzer integriert werden konnten. Sie entsprachen also alle nicht ganz Raspes Zielsetzung. Immerhin öffnete aber bereits Walpole sein Haus für kunstinteressierte Besucher und hielt darauf, dass niemand, der sich rechtzeitig anmeldete, vom Hausmeister abgewiesen werde.<sup>33</sup> Dass er selbst bei solchen Gelegenheiten für gewöhnlich nicht in Erscheinung trat, betont noch den musealen Charakter, den sein Landsitz besaß. Man ist deshalb versucht, zugleich mit Batemans Scheinkapelle auch die Chapel-in-the-Woods als einen Schritt zur Einrichtung einer angemessen gestalteten ›Abteilung‹ für mittelalterliche Kunst zu begreifen. Gleichermäßen ist in Wörlitz und Kassel der Wunsch offensichtlich, eine Präsentationsform zu erreichen, die authentische Daseinsbedingungen aus der Entstehungszeit der Kunstwerke aufleben lässt. Rodes Beschreibung des Gotischen Hauses unterstellte, wie wir gesehen haben, dem Fürsten idiosynkratische Beweggründe, und er hatte vielleicht nicht Unrecht. Aber das schließt nicht aus, dass grundsätzliche Überlegungen über die passende Aufstellung von Kunstwerken für deren Anhäufung am Ort verantwortlich waren. Die Einbindung in eine Wohnanlage bildet in dieser Hinsicht nur den Extremfall des szenografischen Anspruchs auf eine originalgetreue Wiederholung ursprünglicher Verwendungs-

*De Wailly, Simon Louis Du Ry und Heinrich Christoph Jussow als Architekten von Schloss und Löwenburg in Wilhelmshöhe (1785–1800)*, Worms: Werner, 1987, S. 196 ff., handeln über die Kapelle in der Löwenburg. Gegen beider Annahme einer unmittelbaren Ausrichtung der Löwenburg an Walpoles Landsitz wenden sich John Harris und Bernard Korzus, »Sich in der Anlegung der englischen Bau Arten wohl zu informieren«. Das Englische bei Jussow, in: *Heinrich Christoph Jussow 1754–1825. Ein hessischer Architekt des Klassizismus*, hrsg. von Hans Ottomeyer, Ausst.-Kat. Kassel: Staatliche Museen, 1999, S. 53–65, bes. S. 61 f. und S. 65, Anm. 54. Der von Harris und Korzus hervorgehobene politische Charakter der Architektursymbolik findet Rückhalt in den Erinnerungen des Landgrafen, der mit Rücksicht auf das Jahr 1806 beklagte, dass das alte gotische Gemäuer des Römischen Reichs in sich zusammengestürzt sei; vgl. Wilhelm I., wie oben, S. 355. Eine in seinem französischen Originaltext vorbereitete Anmerkung zum Wort »gothique« hat der Fürst nicht mehr eingearbeitet. – Klein, wie oben, S. 164, spricht der Löwenburg eine »Doppel-funktion von Wohnung und Museum« zu, geht aber nicht näher darauf ein.

**32** Als »Privatmuseum« bezeichnet Adrian von Buttlar, *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln: DuMont, 1989, S. 158, den 1795–1796 errichteten gotischen Turm im Park von Machern bei Leipzig. Es scheint sich dabei aber um eine Falschmeldung zu handeln. Denn bei Buttlars Gewährsmann (Günther Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, Worms: Werner, 1981, bes. S. 278 ff.) fehlt jeder diesbezügliche Hinweis, und auch in der Beschreibung jener »Ritterburg« bei Ephraim Wolfgang Glasewald, *Beschreibung des Gartens zu Machern mit besonderer Rücksicht auf die in demselben befindlichen Holzarten*, Berlin; Unger, 1799, S. 55 ff., ist von einem Museum nicht die Rede. Allenfalls ein »altes deutsches Ritterschwert« und einige Fenster »mit alten gemahlten Glasscheiben« könnten Anspruch auf die Würdigung als Ausstellungsstücke erheben.

**33** Das geht aus einem vermutlich von ihm selbst verfassten Werbezettel hervor, von dem sich ein Exemplar in der British Library erhalten hat

zusammenhänge, wie er danach für mehr als hundert Jahre die Innovationen in der musealen Präsentation leiten sollte.

Einer der ersten ausführlichen Entwürfe für ein auf die Wiedergewinnung des Mittelalters ausgerichtetes öffentliches Museum stellt sich nicht von ungefähr dieselbe Bauaufgabe, die für die hier behandelten Häuser des Adels bestimmend gewesen war. In einer Denkschrift des hessischen Malers Georg Wilhelm Issel wird in diesem Sinn 1817 ein Volksmuseum angeregt, das »in deutschem Stil«, also neugotisch errichtet werden und unter anderem folgende Räume beherbergen sollte: eine Scheinkapelle, eine Kirchenschatzkammer, ein Grabgewölbe, eine Waffenkammer, einen Ritter- und einen Fürstensaal.<sup>34</sup> Die nach kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten geeigneten Räumlichkeiten für Gegenstände aus allen Bereichen des mittelalterlichen Lebens wären also vorhanden gewesen. Es blieb in diesem Fall wie bei vielen anderen Museumsplänen jener Zeit bei der bloßen Papierform. Aber die Wunschvorstellung Issels legt den Eindruck nahe, dass man nicht nur Raumnot und Kostensenkung im Auge hatte, als man sich in der Folgezeit vielerorts für die Unterbringung von Altertümersammlungen in alten Gemäuern entschied. 1834 ordnete König Ludwig I. von Bayern an, dass in der Nürnberger Burg »ein förmliches Museum mittelalterlicher Kunst« eingerichtet werde, wobei Kapelle und Wohnräume für eine dekorative Aufstellung zu nutzen seien, also wohl für die Erzeugung des Eindrucks von einem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang.<sup>35</sup> Lübeck erhielt 1841 ein Museum für Altertümer in der Katharinenkirche. Wiederum in Nürnberg erfolgte 1857 im Zuge der seit 1833 vorangetriebenen Gründung des Germanischen Nationalmuseums der Ankauf des ehemaligen Kartäuserklosters aus dem späten 14. Jahrhundert. Seine teilweise bereits zerstörten Kreuzgänge wurden, als es zum Unterbringungsort für die Sammlung erhoben wurde, eigens wieder aufgebaut. Wie wir es aus früheren Museen schon kennen und

auch für Issels Vorstoß voraussetzen können, wurden auch hier die Sammlungsgüter zumindest teilweise entsprechend ihrer ursprünglichen Bestimmung verteilt: Grabmäler kamen in die Kreuzgänge, liturgische Objekte in die sogenannte Kapelle, eingerichtet im einstigen Kapitelsaal des Klosters (Abb. 10).<sup>36</sup> So ent-

(Incipit: »Mr Walpole is very ready to oblige any curious Persons with the sight of his House and Collection«, Signatur: 806.k.1, fol. 143).

**34** Die mit dem Titel »Über deutsche Volks-Museen. Einige fromme Worte über Museen deutscher Alterthümer und Kunst« versehene Schrift blieb ungedruckt. Auszüge bei Karl Lohmeyer, *Aus dem Leben und den Briefen des Landschaftsmalers und Hofrats Georg Wilhelm Issel 1785–1870*, in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz* 14 (1929), S. 165–323, S. 189 und Anm. 24 auf S. 314 f.

(Hinweise in der jüngeren Literatur fußen sämtlich auf diesem Beitrag). Einige von Issels Erwerbungen für die eigene Sammlung gehören heute zu den bedeutendsten altdeutschen Bildern im Darmstädter Landesmuseum.

**35** Wilhelm Schwemmer, *Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 40 (1949), S. 97–206, S. 144.

**36** Oft spielten zur Zeit der Gründung erster Mittelaltersammlungen auch die Suche nach großen leer stehenden Räumen und, wie in Nürnberg, der Zusammenhang mit denkmalpflegerischen Interessen eine Rolle. Beispiele bei Gudrun Calov, *Die Museumskirche*, in: *Festschrift Dr. h. c. Eduard Trauttscholdt zum siebzigsten Geburtstag am 13. Januar 1963*, Hamburg: Hauswedell, 1965, S. 20–38, passim. Auch die Einrichtung des Musée des monuments français in den aufgehobenen Petits-Augustins war nur aufgrund von pragmatischen Erwägungen zustande gekommen. 1795 bat Lenoir um eine Verlegung in den Invalidendom; vgl. Louis Courajod, *Introduction*, in: *Alexandre Lenoir. Son journal et le Musée des Monuments français*, 2 Bde., Paris: Honoré Champion, 1878–1886, Bd. 1, S. VII–CLXXV, S. CLXII f. (Brief vom 19. Germinal des Jahres IV).



10. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum in der Einrichtung von 1857, kirchliche Altertümer im ehemaligen Kapitelsaal der Kartause, Holzstich, 1858

stand ein Ensemble mittelalterlicher Stadtkultur, das zwar nicht der ›Wohnlichkeit‹ entsprechen konnte, die Batemans und Walpoles sowie die nachfolgenden Sammlungskonzepte mit sich gebracht hatten. Schon der Umfang der Sammlungsbestände stand dem entgegen. Ansatzweise sollte aber auch in einigen Räumen des Nürnberger Museums dem Kriterium funktionaler Zugehörigkeit Genüge getan werden, indem man die Exponate mit einer ›natürlichen‹ Umgebung ausstattete und sie dadurch als Gebrauchsgegenstände verständlich zu machen suchte, statt sie einer Beurteilung als Kunstwerke im engeren Sinn zu unterziehen. Bei der Gestaltung des Museums wurden also eine Lektüeranweisung und ein Anlass zur Vergegenwärtigung ursprünglicher Verwendungszusammenhänge gegeben.<sup>37</sup> Dieses Verständnis von angemessener Objektpräsen-

tation blieb noch lange gültig. Seine Auswirkungen lassen sich bis in den 1907 eröffneten Neubau des Darmstädter Landesmuseums hinein beobachten. Der Direktor hatte sich zuvor von seinem Kölner Kollegen Otto von Falke dazu überreden lassen, nachträglich einen neuromanischen Kreuzgang und eine neugotische Kapelle in den eigentlich schon fertig

37 Vgl. die Hinweise bei Rainer Kahsnitz, Die Kunst der mittelalterlichen Kirchenschätze und das bürgerliche Kunsthandwerk des späten Mittelalters, in: *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, hrsg. von Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz, München und Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1978, S. 690–760, S. 715 ff. Siehe auch Anon., *Das Germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Wegweiser für die Besuchenden*, 3. erw. Aufl., Nürnberg: Museum, 1865, S. 14.





12. New York City, Metropolitan Museum of Art, Gotische Kapelle in The Cloisters, in der Gestaltung angeregt von Kirchen in Carcassonne und Monsempron, vollendet 1938

andere, gotisch gehaltene, ist eine moderne Zutat (Abb.12). Gemäß einer dem Architekten Charles Collens gegebenen Richtlinie sollte es auf diese Weise möglich werden, den Exponaten jeweils einen Ort zuzuweisen, der sie zum Teil einer Komposition mache und ihren ursprünglichen Existenzbedingungen am besten entspreche. Auch hier gibt die Vorstellung eines sinnstiftenden ästhetischen Zusammenhangs zwischen Kunstgegenstand und Umgebung den Ausschlag, passend zu Collens' dem Bauherrn übermittelter Unzufriedenheit mit Museen, die eine wissenschaftliche Betrachtung mittelalterlicher Werke fördern mögen, aber deren »angestammte Umgebung« unterschlagen. Ihm selbst sei, fügt er hinzu, eine gotische Muttergottes lieber in einer Nische und im Schein einer Sanktuariumslampe als im

Kreuzgang sollte zur Aufnahme der Kleinkunst des Mittelalters dienen und in den Fenstern eines chorartigen Erkers die Glasmalerei aufnehmen. Otto von Flakes Vorschlag zur Eingliederung eines Kirchenraums begründete sich wohl ebenfalls vorwiegend aus der Rücksichtnahme auf die »zusammenhängenden Folgen mittelalterlicher Glasmalereien«; vgl. Friedrich Back, Aus der Bauzeit des Landesmuseums in Darmstadt, in: *Volk und Scholle* 11 (1933), S. 192–204, S. 194. Backs Bericht leitet die baulichen Entscheidungen aus den besonderen Gegebenheiten in Darmstadt her. Zugleich verwandelte sich das dortige Landesmuseum aber dadurch einer großen Gruppe von Museen an, die in ähnlicher Weise eine Folge historischer Raumtypen und Baustile aufnahmen. Eine Übersicht gibt Nikolaus Bernau, Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und

hellen Licht eines Galerieraums.<sup>39</sup> Diese Haltung kennen wir natürlich schon von viel früheren Museumskritikern. Der New Yorker Fall stellt sich zwar scheinbar zwiespältig dar, indem sich der Bauherr und seine Berater gegen ein »gefälschtes« Mittelalter ausdrücklich verwahrten; die Exponate und umgebende Neubauten sollten, den oben angeführten Vorgaben zum Trotz, klar unterscheidbar bleiben. Aber der Zusammenhang macht deutlich, dass die Einschränkung sich auf denkmalpflegerische Erfordernisse bezog und gewiss nicht der stimmungsvollen Einheitlichkeit entgegenwirken sollte. Denn in der erwähnten Richtlinie wird verlangt, dass das geplante Museum als solches möglichst nicht hervortreten und jedes Ausstellungsstück wie am ursprünglichen Ort wirken soll.<sup>40</sup> So weit ist man seither nicht noch einmal gegangen. Umso deutlicher bildet in dieser Forderung das Cloisters-Museum einen späten Ableger der seit dem 18. Jahrhundert unternommenen Versuche, die Ausstellbarkeit des Mittelalters durch eine Wiedereinsetzung in ursprüngliche Wirkungskontexte zu erreichen. Selbst der in The Cloisters vorgenommene Einbau von mittelalterlicher Bausubstanz hat ein fernes Vorbild in der Kasseler Löwenburg, wo Werksteine aus abgerissenen Kirchengebäuden Verwendung gefunden hatten.<sup>41</sup> Es ist allerdings nicht leicht abzuschätzen, ob jene Steine bereits den Rang von Ausstellungsstücken erreicht hatten. Sie mögen mehr der Steigerung einer authentischen Erscheinung des Ganzen gedient haben.

Wenn man die Leistungskraft aller dieser Ausstellungsorte und Museen daran messen wollte, ob sie das Mittelalter in den Kanon der Kunst einzugliedern fähig waren, so müsste man ihren Erfolg darin erkennen, dass sie mit der Zeit überflüssig geworden sind. Genau dieses Ziel hatte bereits Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc im Auge, als er mit dem Anstoß zum 1882 eröffneten Pariser Musée de sculpture comparée, statt dem Mittelalter einen eigenen, gleichsam geschützten Entfaltungsraum zu geben, die vergleichende Gegen-

überstellung mit der Antike suchte.<sup>42</sup> Die jüngere Geschichte musealer Präsentation zeigt, dass die dort angestrebte Kanonisierung er-

Nordeuropa, in: *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, hrsg. von Alexis Joachimides und Sven Kuhrau, Dresden: Verlag der Kunst, 2001, S. 33–56, S. 42 ff.

39 Brief an John Davison Rockefeller vom 25. August 1931, zitiert bei Mary Rebecca Leuchak, »The Old World for the New«. *Developing the Design for the Cloisters*, in: *Metropolitan Museum Journal* 23 (1988), S. 257–277, S. 261.

40 Preliminary Layout Nr. 1 von 1931: »All the individual exhibits should be exhibited in such a way as to place them to their greatest advantage and give each one a setting which would minimize the fact that it was an exhibit, but a part of a composition and naturally fitted into the particular spot best adopted to the conditions under which it existed in its original state.« Zitiert nach Daniel Kletke, *Der Kreuzgang aus St.-Guilhelm-le-Désert in The Cloisters in New York*, Berlin: Dr. Köster, 1994, S. 123 f. Vgl. auch George Blumenthal, *The New Cloisters*, in: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 30 (1935), S. 98–100, S. 100.

41 Als Herkunftsort nennen Heinrich von Dehn-Rotfelser und Wilhelm Lotz, *Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. Mit Benutzung amtlicher Aufzeichnungen*, Kassel: Döll & Schäffer, 1870, S. 313, insbesondere die Unterneustädter Kirche in Kassel.

42 Später wurde die Vergegenwärtigung der Auffassung von ähnlichen Entwicklungen in Antike und Mittelalter wieder aufgegeben, und zwar unter Hinweis darauf, dass diese Aufstellung der Abgüsse ihren Zweck völlig erfüllt habe; siehe Camille Enlart und Jules Roussel, *Le musée de sculpture comparée*, in: *Catalogue général du Musée de sculpture comparée au Palais du Trocadéro. Moulages*, 2 Bde., Paris: Librairie Alphonse Picard & Fils, 1925, Bd. 1, S. 5–8, S. 7. Vgl. auch Paul Deschamps, *Le Musée de sculpture comparée*, in: *Congrès archéologique de France* 97 (1935), 2 Bde., Bd. 1, S. 381–410, bes. S. 382.

folgreich vollzogen wurde. Kurz nach dem Ersten Weltkrieg äußerte sich Karl Scheffler ablehnend über den Einbau von zwei romanisch und gotisch gehaltenen Räumen in das Berliner Deutsche Museum, weil »schönen Kunstwerken« eine historisch angepasste Umgebung nur schaden könne; er stimmte stattdessen für ein neutrales Umfeld.<sup>43</sup> Bedeutsam an dieser Überlegung war zu jener Zeit vor allem, dass sie an mittelalterliche Gegenstände herangetragen wurde. 1930 unterwarf der Leiter des Danziger Stadtmuseums, dessen damalige Umgestaltung oben schon zur Sprache kam, die »kirchliche« Kunst des Mittelalters zwar noch einmal dem hergebrachten Anspruch einer gegenseitigen Steigerung von Werken und Umfeld, indem er die besondere Wirkung betonte, die sich durch eine Aufstellung im Kreuzgang seines Hauses ergeben werde, sobald jener von der Antikensammlung befreit sei. Aber seine Sorge war anscheinend schon mehr die angemessene Nutzung des Baudenkmals als die der darin unterzubringenden Werke.<sup>44</sup> Wo diese Erwägung keine Rolle spielte, bekam seither das vereinzelte Werk in mehr oder weniger streng neutraler Umgebung den Vorzug vor einer szenografischen Gestaltung von Kulissen und Beziehungsgefügen. Auf dieser Grundlage ließe sich folgern, dass die Gegenwart ihre ästhetischen Leitvorstellungen auf die Wahrnehmung des Mittelalters übertragen habe. Mit Erstaunen nimmt man deshalb Kenntnis vom Entwurf eines idealen Museums, den Werner Hofmann in einem Text von 1959 für die Kunst des 20. Jahrhunderts entwickelte. Er beklagt darin ganz ähnlich wie Sedlmayr das gegenüber der Kirche bestehende Defizit der Museen, die keine gemeinschaftsbildende Rolle mehr beanspruchen. Er wünscht sich eine Erneuerung der Institution, die ein »gegliedertes Ganzes« hervorbringe, ein »Gebilde«, eine »Schöpfung, in der sich der geistige Habitus der Epoche seine Form gibt«. Der Interessenbereich des Museums soll dementsprechend auf alle Gestaltungsgebiete ausgeweitet werden, die angewandte Kunst eingeschlos-

sen; die Ausstellungsräume sollen in Aufenthaltsräume verwandelt werden; das Museum soll sich als Auftraggeber für neue Kunst hervortun.<sup>45</sup> Wie könnte man einer Angleichung des Museums an die viel beschworene integrative Rolle des mittelalterlichen Kirchengebäudes näher kommen als mit diesem Ideal? Hofmann bezieht sich zwar nicht ausdrücklich auf die Kathedrale als Gegenbild zur ungenügenden gegenwärtigen Museumskultur, wie es Sedlmayr eben noch vorgemacht hatte. Er beruft sich vielmehr auf die Kunstauffassung des Bauhauses, das aber bekanntlich seinerseits das eigene Selbstverständnis aus einem auf das Mittelalter zurückprojizierten Ideal ganzheitlicher, in ein großes soziales Werk eingebundener ästhetischer Produktion abgeleitet hatte. Der berühmte Holzschnitt Lionel Feiningers auf dem Deckblatt des Gründungsmanifests von 1919 weist mit aller Deutlichkeit darauf hin.

Allerdings darf man diese Bezugskette nicht überbewerten. Hofmann tritt nämlich betreffs der Präsentation der Objekte dafür ein, jedem von ihnen eine ganze Wand zur Verfügung zu stellen. In dieser Hinsicht läuft sein Wunschbild, von dem er bezeichnenderweise gerade die mittelalterliche Kunst ausgenom-

43 Vg. Karl Scheffler, *Berliner Museumskrieg*, Berlin: Bruno Cassirer, 1921, S. 81, unter Bezugnahme auf Wilhelm von Bodes Pläne.

44 Vgl. Mannowsky (Anm. 3), S. 136.

45 Vgl. Werner Hofmann, Funktionswandel des Museums [1959], in: ders., *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, S. 265–276, passim. Als Auftraggeber tritt das Museum schon unter Lichtwark auf; vgl. Präffcke (Anm. 18), S. 69 ff. und S. 178. Unlängst hat Charles Jencks, *Black Box, White Cube, Ersatz Cathedral, Shopping Mall and Renta-Culture*, in: *The Art Newspaper* Nr. 109 (2000), S. 44–47, passim, noch einmal die Rolle des Museums als Erhalter der mittelalterlichen Kathedrale betont (bes. durch die »expression and celebration« der Grundtatsachen des Lebens, vgl. ebd. S. 47).

men wissen will, auf eine strenge Dekontextualisierung der einzelnen Kunstwerke hinaus. Damit entspricht Hofmann wiederum den ästhetischen Vorlieben der Spätmoderne. Nur auf Umwegen hat also die in der Neuzeit herrschende Vorstellung von der grundsätzlich anderen Einbettung mittelalterlicher Kunst in ihren Entstehungs- und Wirkungszusammenhang bei ihm die Vision eines ›lebenden‹ Museums hervorgerufen. Die Frage ist nun, wie dieser Versuch zu beurteilen ist. Er nimmt Maß an einem Kontext, der von der auf das Einzelstück bezogenen Kunstwissenschaft diktiert wird. Die weitläufigeren gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen auch die Werke der Gegenwart ihre Ursache haben und ihre Wirkung entfalten, kommen dabei ebenso zu kurz, wie diejenigen der mittelalterlichen Kunst in Sedlmayrs Vision der Kathedrale unterfordert wurden. In der Tat sind die Schwierigkeiten bei der Wahl einer ausreichend komplexen Präsentationsform von Kunst über die Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit hinaus verwandt. Zur selben Zeit, als Kemp seine oben erwähnte Forderung nach der vermehrten wissenschaftlichen Reflexion von Kontexten erhob, äußerte Timothy Clark die Vermutung, dass die Malerei des Abstrakten Expressionismus nur zu verstehen sei, wenn man die Wohnzeileinrichtungen der fünfziger Jahre, in denen jene Bilder ursprünglich als Fremdkörper erscheinen sollten, als ihren ursprünglichen Wirkungsraum berücksichtigt.<sup>46</sup> Es passt zu dieser Neuausrichtung der Forschung, dass sich kürzlich eine Tendenz zur halböffentlichen Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Privatwohnungen bemerkbar machte: Dort besichtigte man keine dekontaminierte Museumssphäre, sondern ein zeitgenössisches Umfeld, das mit der Kunst in Austausch tritt und deren ›Sitz im Leben‹ zur Mitsprache bringen soll. Umgekehrt hat das Genfer Musée d'art moderne et contemporain sogar die Einrichtung von Zimmern aus dem Haus des Sammlers Ghislain Mollet-Viéville nachgebildet und mitsamt den darin vor-

mals befindlichen Kunstwerken in die eigene Dauerausstellung überführt. Den Besuchern steht es frei, die dafür verwendeten Möbel zu benutzen.<sup>47</sup> Haben wir in allen diesen Fällen späte Ableger der szenografischen Zusätze vor uns, mit denen seit dem späteren 18. Jahrhunderts Fürsten und Privatleute ihre Sammlungen ausstatteten? Die Einbindung der Kunst in einen ›passenden‹ anti-musealen Bezugsraum und dessen Öffnung für die kunstbetrachtende Öffentlichkeit sprechen dafür. Vor diesem Hintergrund ist O'Dohertys oben erwähnter Vergleich der weißen Zelle mit einer Kirche, beide von ihm als exklusive Rahmenformen gerügt, offenkundig verfehlt: Im Gegenteil ergibt sich gerade in der Abkehr jüngerer Ausstellungen von der Vereinzelung des Kunstwerks und dem abstrakten Schau-raum ein Bezug zum kontextbedürftigen Mittelalter. Im Fall des eingangs schon erwähnten Beuys führte diese Vergleichbarkeit sogar zur Ausstellung einiger seiner Werke in St. Cäcilien in Köln, inzwischen Sitz des Museums

<sup>46</sup> Vgl. Timothy J. Clark, Zur Verteidigung des Abstrakten Expressionismus, in: *Texte zur Kunst* 2 (1992), Nr. 7, S. 43–55, S. 53.

<sup>47</sup> Über verschiedene derartige Ansätze berichten Pier Luigi Tazzi, Albrecht Dürer would have come too, in: *Artforum international* 25 (1986), Nr. 1, S. 124–128 (im Inhaltsverzeichnis wird der Artikel folgendermaßen angekündigt: »After all these divorces, finally a happy marriage – between art and life«); Valérie Mavridorakis, *L'appartement* [Faltblatt, hrsg. von Mamco], o. D. [nach 1994], n. p. (»des relations plus intimes, en marge de l'expérience de l'espace muséal public«); Daniel A. Walser und Peter Stohler, Kunst im Un-Privaten. Das »Un-Private Home« als Ort der Kunstvermittlung. Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen, in: *Thesis* 3 (2004), Nr. 4, S. 65–86, S. 66, mit einer Unterscheidung von ›Sammlerhäusern‹ und ›un-privaten‹ Räumen, die sich durch eine geringere Beschränkung des Publikumsverkehrs auszeichnen. Die älteren obigen Beispiele rechtfertigen diese Unterscheidung allerdings nicht.

Schnütgen.<sup>48</sup> Man kann darüber streiten, ob das Mitspracherecht dieses komplexen historischen Kontexts einer Kunst, die ihren fragmentarischen Charakter selbst betont, wirklich zuträglich ist. Gerade wegen dieser Eigenschaft sind Beuys' Werke im modernistischen Museumsraum wohl noch am besten aufgehoben. Aber damit stellen sie einen Sonderfall dar. Wenn wir von ihm und im Verfahren verwandten Künstlern einmal absehen, lässt sich im Hinblick auf die hier dargestellte Geschichte eine Wendung der Dinge feststellen, die von der Unverbrauchtheit szenografischer Ausstellungsentwürfe zeugt: Dieselben Mittel, die der mittelalterlichen Kunst einmal ins Museum hineingeholfen haben, helfen der zeitgenössischen Kunst wieder heraus. Der Verlust ritualisierter Wahrnehmungsweisen, der damit einhergeht, steht ihr gut. Für mittelalterliche Kunstwerke dagegen müssen andere Wege gesucht werden, wo es darum geht, ihrer Einengung auf die reine Idee der Kunst etwas entgegenzusetzen. Grundsätzlich sind Anspielungen darauf, dass sie im Museum eigentlich nicht zu Hause sind, jedoch nicht überholt.

48 Allerdings mit mäßigem Erfolg. Die Kuratorin vermied ein klares Wort über den Mehrwert des dabei entstandenen Beziehungsgeflechts, und demzufolge hatte eine harsche Kritik der Ausstellung ein leichtes Spiel. Siehe Hiltrud Westermann-Angerhausen, *Musik der Vergangenheit – Monument für die Zukunft. Joseph Beuys und das Mittelalter*, in: *Joseph Beuys und das Mittelalter*, hrsg. von ders. und Dagmar Täube, Ausst.-Kat. Köln: Schnütgen-Museum, 1997, S. 9–41, bes. S. 9, sowie Freya Strecker, *Joseph Beuys: Material und Substanz. Zur Ausstellung »Joseph Beuys und das Mittelalter«*, in: *Kritische Berichte* 27 (1999), Nr. 1, S. 48–65, bes. S. 56.

Gaspar Coll i Rosell

## Une vision historique de l'art roman au Museu Nacional d'Art de Catalunya

Constantes et variations de l'exposition muséale  
de peintures murales détachées

L'histoire du Museu Nacional d'Art de Catalunya fut longue. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Barcelone, principale ville de la Catalogne, souhaitait la création d'un musée qui regrouperait l'ensemble le plus important d'art catalan de toutes les époques, en plus d'autres musées à vocation plus locale. Cet objectif est atteint momentanément entre 1931 et 1939, à l'époque de la République espagnole, mais avec le coup d'état du général Francisco Franco suivi d'une quarantaine d'années de dictature, le processus s'interrompt. Il fallut le retour de la démocratie, mais surtout le gain de l'autonomie nationale catalane, pour reprendre le projet d'un musée catalan semblable aux musées nationaux d'Europe et du reste du monde. Cette histoire n'est cependant pas le sujet de cet article, qui traite exclusivement de la place de l'art roman au sein du musée. Ce sont les différentes conceptions et particularités de sa présentation qui seront commentées, engendrées entre autres par la décision de réunir dans ce musée une grande quantité de peintures murales que l'on y transportait des régions éloignées de la Catalogne. En effet, la présentation actuelle de cette partie des collections, qui ouvrait ses portes au mois de décembre 1995 sous la direction d'Eduard Carbonell, est à peine plus jeune que le musée même, constitué cinq ans aupar-

Écrit en 2010, cet article a été traduit du catalan par Carme Rodríguez. Au cours de l'année 2011, la section d'Art roman du Museu Nacional d'Art de Catalunya a subi une nouvelle rénovation, limitée aux aspects muséographiques. Même si nous en avons pris connaissance à la fin de la rédaction de notre étude, nous apporterons quelques éclaircissements désormais indispensables à la compréhension de la situation en cours d'étude et, surtout, en conclusion.

ravant par la Llei de Museus de la Generalitat de Catalunya au Palais National de Montjuïc.<sup>1</sup>

1 Jusqu'à cette date, l'ancien Museu d'Art de Catalunya avait fait l'objet d'un long et onéreux processus de restructuration commencé en 1988, après la fermeture du musée. Les travaux se sont prolongés dans tout le bâtiment jusqu'en 2004, date à laquelle les autres collections sont définitivement exposées et organisées en sections: art gothique et art de la Renaissance jusqu'aux premières avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, Cabinet des dessins, Gravure et Bibliothèque du musée. Sur l'histoire du Museu Nacional d'Art de Catalunya, voir Xavier Barral i Altet, *El Museu Nacional d'Art de Catalunya*, in: *Prefiguració del Museu Nacional d'art de Catalunya*, Barcelona: Lunwerg editores, 1992, pp. 15-23; Id., *El Museu Nacional d'Art de Catalunya i l'art romànic català. Història d'una gran col·lecció*, in: *Catalunya romanica*, vol. 1, Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1994, pp. 195-234; Jordi Casanovas, *Els antecedents del MNAC. Síntesi cronològica*, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 8 (2005), pp. 15-17; Cristina Mendoza, *El Museu Nacional d'Art de Catalunya*, in: *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona: MNAC et Ministerio de Cultura, Gobierno de España, 2009, pp. 16-35. Sur l'architecture du Palais National, voir Xavier Barral i Altet, *El Palau Nacional, el programa arquitectònic i els centres i serveis del Museu Nacional d'art de Catalunya*, in: *Prefiguració del Museu Nacional d'art de Catalunya*, Barcelona: Lunwerg editores, 1992, pp. 25-35; Josep Maria Montener, *El Palau Nacional a l'exposició de 1929*, in: *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona: MNAC et Ministerio de Cultura, Gobierno de España, 2009, pp. 36-50; Gae Aulenti et Valérie Bergeron, *El Museu Nacional d'Art de Catalunya. Una convivència amb el palau nacional de*

Cette nouvelle présentation signalait non seulement la fin de la première phase de renouvellement du musée, mais aussi l'aboutissement d'un long processus de neuf années pendant lesquelles la présentation de la section d'art roman avait été entièrement repensée, suite au départ à la retraite de l'ancien directeur des Musées de Barcelone Joan Ainaud de Lasarte en 1986, sous ses successeurs Joan Sureda, Xavier Barral i Altet et Carbonell, remplacé dès 2005 par Teresa Ocaña, qui a dirigé l'institution jusqu'en 2011; Pepe Serra a été nommé directeur au mois de janvier 2012. Le profond remaniement affecta l'emplacement même des œuvres d'art et conduisit à opérer divers déménagements dans le bâtiment, notamment la permutation des anciennes sections romane et gothique. Mais cela supposait aussi la consolidation et la restauration de quelques-unes des œuvres d'art, comme la nécessité de déterminer un projet muséologique et renouveler le programme muséographique. Ce dernier se fit avec la participation de l'architecte italienne Gae Aulenti, qui avait déjà eu la charge de diriger la première phase des travaux du Palais National de Montjuïc et sa présentation muséographique.

#### Considérations générales sur la section d'art roman du Museu Nacional d'Art de Catalunya

La présentation de 1995, très admirée par les spécialistes et la critique dès sa création, continue de l'être aujourd'hui encore pour son caractère novateur et son esthétique radicale dans le traitement de certains éléments, notamment la peinture murale. En accueillant à l'intérieur des salles du musée les peintures murales originales d'un grand nombre d'églises romanes catalanes, on intégrait dans l'arrangement des salles des châssis en bois visibles sur les parties extérieures des absides. Il s'agissait là d'une caractéristique qui n'existait pas dans les montages antérieurs de la collection, où les absides en bois étaient intégrées dans des structures architectoniques formées par les murs des salles d'exposition, laissant

visibles seulement les intérieurs concaves qui accueilleraient les peintures murales originales.<sup>2</sup> Pour le spectateur, regarder des peintures qu'il sait originales mais détachées de leur emplacement originel dans une structure qui conserve fidèlement l'aspect d'une abside, et voir dans le même temps le support évidemment artificiel de ces absides, est une expérience étonnante, très graphique et directe: on met ainsi en valeur au sein du dispositif muséal la spécificité du rapport entre l'œuvre d'art et son contexte architectural et géographique. Cette décision, osée, donna au montage actuel de la section d'art roman sa personnalité et sa modernité.

L'idée d'Aulenti consista en la superposition triple des niveaux architecturaux, où l'on perçoit le chevauchement des éléments de l'architecture éclectique et historiciste du Palais National avec les nouveaux espaces, murs et structures qui définissent l'itinéraire muséographique, et dégagent en leur centre et comme s'il s'agissait d'apparitions fantomatiques, les châssis de bois des absides romanes. Ceux-ci suggèrent, mais à l'intérieur du musée, l'architecture romane authentique de laquelle ont été arrachées les peintures exposées (ill. 1). L'importance particulière accordée à l'architecture est la raison profonde d'une muséographie qui distille un triple concept chronostylistique,

Montjuïc, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 8 (2005), pp. 31–38.

2 On trouve des parallèles dans d'autres musées, par exemple dans le montage actuel de la galerie des peintures et des vitraux du Palais de Chaillot à Paris; depuis 2007, l'ancien Musée de sculpture comparée s'est transformé en une «Cité de l'Architecture et du patrimoine». Il n'y a pas dans ces galeries d'œuvre originale, mais de très bons moulages de sculptures monumentales et des copies de peintures murales des époques romane et gothique. En ce qui concerne la peinture, ce que l'on peut voir de ressemblant avec le Museu Nacional d'Art de Catalunya est la priorité portée aux copies de peintures en volume au détriment des peintures planes, à la différence que ce sont des œuvres originales exposées à Barcelone.



1. Barcelone, MNAC, Palais National, Parc de Montjuïc, châssis des absides, présentation de 1995

typologique et thématique dans la présentation des œuvres d'art, et qui ne renonce pas, là où cela est possible, à une vision intégrale des arts, qui met en rapport différents genres artistiques dans les salles d'exposition: il s'ensuit que sont réunis, sous la prépondérance de la peinture murale, des exemplaires de devantails d'autel, de sculptures sur bois et de l'art décoratif. Cette idée n'était pourtant pas tout à fait nouvelle, car on avait déjà réuni ces différents genres à Barcelone auparavant. Pour comprendre véritablement ce montage, il ne suffit donc pas de pénétrer son parcours et d'en proposer l'analyse approfondie et critique: si les contributions muséographiques actuelles présentent indéniablement certains aspects novateurs, elles sont dans le même temps fortement liées à la tradition muséographique de l'institution initiée par le premier directeur, Joaquim Folch i Torres, dans la seconde décennie du XX<sup>e</sup> siècle.

La muséographie de 1995 souligne également l'importance accordée à la lumière, di-

recte dans les différentes pièces, tout en étant dirigée du bas vers le haut dans les absides. Ici, l'idée était de rechercher les effets d'ombre et de lumière au détriment d'une lumière excessive et aveuglante. La conception diffère des présentations plus anciennes, où l'on portait plus de crédit et d'intérêt à la lumière zénithale ou à l'environnement général d'une pièce (ill. 2). Les conservateurs du musée, Manuel Castiñeiras et Jordi Camps i Sòria, expliquent: «L'importance accordée à la lumière naturelle dans la muséographie de Folch a changé avec la lumière artificielle de Ainaud, qui suggérait une ambiance de prière à la lumière d'une bougie. Puis, tout cela a été perdu pour privilégier, avec l'installation de Gae Aulenti, une illumination plus moderne et aseptisée. De la même manière, les châssis en bois et plâtre des absides, cachés dans les muséographies précédentes, ont été considérés par l'architecte italienne comme de véritables pièces de musée, témoins muets de l'histoire des arrachements qui méritaient d'être regardés».<sup>3</sup> Les auteurs



2. Barcelone, Museu d'Art i Arqueologia, salle d'art gothique, photographie de 1915

renvoient ici à deux montages antérieurs de la section d'art roman proposés par deux anciens directeurs du Museu d'Art de Catalunya au Palais National de Montjuïc: le premier dirigé par Folch en 1934, le second par Ainaud en 1973. Ces deux montages traitaient d'une façon similaire l'intégration des absides dans les salles du musée: dans les deux cas, les structures de bois et de plâtre étaient intégrées dans les faux murs qui délimitaient chaque espace et chaque salle, évitant ainsi que le spectateur ne puisse voir leur envers et, dans la mesure du possible, qu'il soit distrait par l'architecture du bâtiment. Contrairement à ce que réalisera Aulenti, Folch et Ainaud voulaient que les sensations du spectateur ne soient pas heurtées; ils désiraient que les visiteurs bénéficient d'une ambiance proche de la sacralité des espaces originaux. Tout en soulignant que chaque abside devait être traitée individuellement, qu'il fallait rendre visible le rapport dimensionnel entre toutes les absides et établir un paysage d'ensemble selon leur chronologie, Au-

lenti insistait sur le fait que ce paysage devait être compatible avec «la forte présence architectonique originale» du Palais National.<sup>4</sup> Par là, l'ambiance mystique était remplacée par un arrangement désenchanté et métahistorique.

Malgré cette très importante différence et quelques autres mineures, la proposition muséographique actuelle intègre plusieurs des réalités présentes dans les montages antérieurs. Afin de mieux les comprendre, on devra s'arrêter sur quelques données de l'histoire du musée pour voir comment, depuis sa création, les différentes muséographies ont cherché à incorporer certains détails, que l'on peut considérer récurrents et qui se réduisent à quatre points: 1. Tous les montages se fondent sur un discours essentiellement chronologique des œuvres d'art, discours plus ou moins renforcé par la prise en considération des caractéristiques stylistiques. 2. Au discours chronologique se superposent quelques zones thématique-iconographiques ou pédagogique-techniques. 3. La tendance générale a été d'offrir une présentation intégrée des différents médias artistiques: peinture murale, peinture sur bois, sculpture sur bois et objet. On remarque la tendance à regrouper les présentations de la sculpture sur pierre, majoritairement architecturale, dans des salles indépendantes. 4. Les trois propositions historiques ont four-

3 Manuel Castiñeiras et Jordi Camps, *El Romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona: Lunwerg editores, 2008, p. 27.

4 Gae Aulenti et Valérie Bergeron, *El Projecte museogràfic. Lectura sensible de les obres d'art i de l'edifici acollidor*, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 8 (2005), pp. 107–116, p. 107. Pour connaître les intentions muséographiques de l'architecte, voir aussi Gae Aulenti, *El Palau Nacional, projecte arquitectònic i museogràfic. A propòsit de l'exposició permanent de l'art romànic*, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 3 (1999), p. 38–39, ainsi que Jordi Camps i Sòria, *El projecte museològic de la sala d'art romànic. Del 1995 al moment actual*, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 8 (2005), pp. 63–67.

ni des informations complémentaires relatives au contexte géographique et architectural des peintures murales transférées au musée. Ces informations se basent principalement sur divers éléments graphiques, tels que photographies, plans ou maquettes.

Au-delà de ces quatre propositions, on peut apprécier des différences notables dans l'évolution de la muséographie qui, selon moi, ne va pas toujours dans le sens d'une amélioration. Dans la présentation actuelle, on constate l'absence explicite de reconnaissance d'une dette ou d'allusion dans les guides écrits aux conceptions et aux expériences muséographiques des premières décennies du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, qui étaient par ailleurs, et sous certains aspects, clairement avant-gardistes au moment de leur création.

La genèse historique de la muséographie actuelle de l'art roman au Museu Nacional d'Art de Catalunya

Selon Ainaud, la première exposition universelle de Barcelone en 1888, puis l'inauguration en 1891 du Museu Episcopal de Vic «montrent une première étape dans la valorisation des peintures romanes sur panneau».<sup>5</sup> En effet, aux alentours de 1900, le naissant Museu de Belles Arts de Barcelone achetait les «antependia» d'Hix, de Seu d'Urgell, d'Avià et de Mosoll, ses quatre premières œuvres. Le musée, qui occupait l'ancien Palau de les belles Arts de l'*Exposició Universal*, bâtiment aujourd'hui disparu, est, avec l'ancien Museu Provincial de Antigüedades qui se trouvait situé, dès 1880, à la chapelle de Santa Àgata (à l'actuelle place du Roi de Barcelone), à l'origine de la fondation du musée actuel. En 1896, le Museu Diocesà de Solsona ouvre ses portes; l'ensemble de Solsona et de Vic, ce dernier considéré comme le premier musée ecclésiastique d'Espagne, conservaient tous les deux une partie très importante de pièces artistiques du Moyen Âge catalan.

Quelques années plus tard, en 1902, le Conseil municipal de Barcelone fondait la Junta Municipal de Museus i de Belles Arts et organi-

sait une *Exposició d'Art Antic*, c'est-à-dire d'art médiéval, dirigée par le politicien et historien Josep Pijoan. Celui-ci organise une première exposition d'art roman à la Seu d'Urgell et à la Cerdagne, à l'occasion de laquelle on acheta quelques devants d'autels peints qui s'ajoutèrent à la collection du musée de Barcelone. 1907 reste une année fondamentale pour la future consolidation du patrimoine architectural et muséologique de la section d'art roman catalan, car cette année-là est créé l'Institut d'Estudis Catalans, institution scientifique qui possède une section historico-archéologique où excelleront bientôt d'importants architectes et historiens tels Josep Puig i Cadafalch ou Pijoan.<sup>6</sup> Le premier s'intéresse à l'étude de l'architecture romane, le second essentiellement à la peinture. Ensemble, ils promeuvent une «mission archéologico-juridique, à la frontière avec l'Aragon», focalisée sur l'art roman de la Ribagorça, à l'occasion de laquelle on découvrit, derrière les retables gothiques ou baroques, recouvertes par les chaulages postérieurs, les peintures romanes de Sant Joan de Boí et des deux églises Sant Climent et Santa Maria de Taüll. Un peu plus tard encore, on découvrit d'autres peintures dans les Pyrénées et dans les régions d'Osona et du Vallès.<sup>7</sup>

Parallèlement, entre 1908 et 1909, le Musée de Belles Arts quitte le bâtiment provisoire de l'exposition et déménage au bâtiment

5 Joan Ainaud de Lasarte, *Arte Románico*.

*Guia*, Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona MAC, 1973, p. 11.

6 Par l'Institut d'Estudis Catalans, Josep Puig i Cadafalch publie avec Josep Goday et Antoni de Falguera *L'Arquitectura Romànica a Catalunya* entre 1909 et 1911. Voir aussi Jordi Camps, Montserrat Pagès et Gemma Ylla, *Puig i Cadafalch i la col·lecció de pintura del MNAC*, Barcelona: MNAC, 2001.

7 En 1907, la Junta de Museus de Barcelone commandera aussi au peintre Joan Vallhonrat des copies sur toile des peintures murales qui venaient d'être découvertes. Une publication, qui aura un important écho en Espagne et au-delà, est proposée sur la base de ces copies. Voir Josep

de l'ancien arsenal de la Ciutadella qui vivra, en 1915, l'ouverture officielle du principal musée de Catalogne sous le nom de Museu d'Art i Arqueologia de Barcelone. Les caractéristiques de ce musée ont été fort bien étudiées par Andrea Garcia.<sup>8</sup> Elle décrit avec minutie les espaces et les salles de ce «Palau de Museus», et explicite le programme tant muséologique que muséographique que la Junta de Museus ne précisa jamais. Il semble ainsi que s'y trouvait déjà le principe d'une intégration de différentes formes d'art, doublé d'une certaine volonté «scénographique» dans la présentation des œuvres et du mobilier médiévaux. Sur quelques photographies bien analysées par Garcia, on peut voir des compositions intégrées qui fusionnent différentes œuvres pour arriver à ce qu'elle nomme «exposition scénographique»: des baldaquins, tels celui d'Estamariu ou celui de Tavèrnoles; des Christs en Croix au-dessus des autels ou la *Majestat Batlló* (Christ richement habillé) suspendue au mur; des Vierges et autres sculptures sur bois; des «antependia» peints; des chapiteaux sculptés en pierre; tous réunis pour constituer des ensembles dans les espaces muséaux. La plupart de ces œuvres identifiables sont conservées jusqu'à aujourd'hui dans les collections du musée, de même que l'on y trouve encore ces arrangements complexes qui les mettent en rapport entre elles.

L'intérêt pour la peinture murale romane croît fortement à cette époque et suscite aussi les convoitises des marchands d'art. C'est ainsi que l'on mena un essai de déplacement des ensembles peints, à l'occasion d'une opération ambitieuse qui demanda l'aide de techniciens italiens appelés à détacher les peintures murales de leur support. La Junta de Museus, avec Folch, directeur de la Section d'Art médiéval et moderne du musée après 1918, réagit vivement pour empêcher cette opération. Pourtant, les peintures de l'abside centrale de Mur avaient malgré tout rejoint le Museum of Fine Arts de Boston. Malgré quelques discussions à l'interne, on décida de rapatrier les peintures

à Barcelone, pour être réaménagées dans le musée. L'opération, réalisée pendant les années 1919 et 1923, consista en l'arrachement des peintures, leur déménagement et leur réinstallation; le processus et le détail de cette opération forment un chapitre bien documenté de l'histoire du musée, décrit en plusieurs occasions.<sup>9</sup> L'acquisition des peintures par la Junta de Museus couvrait aussi les frais d'arrachement et de déménagement consécutifs, conduits par Franco Steffanoni, de Bergame, aidé en cela par deux acolytes, Arturo Dalmati et Arturo Cividini.

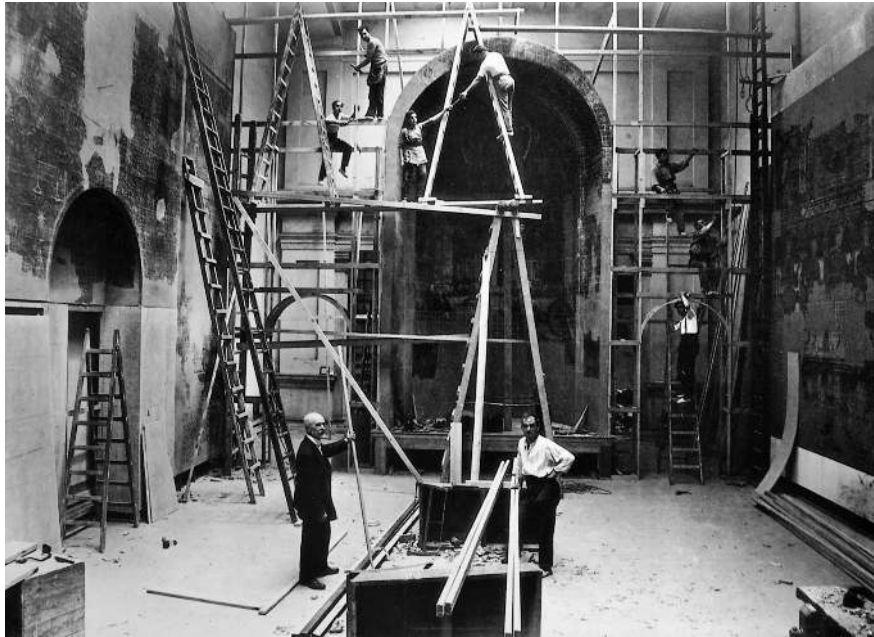
En 1920, Folch est nommé directeur du musée.<sup>10</sup> Sous sa direction, on agrandit les salles et on prépare une muséographie qui intègre quelques-unes des peintures romanes fraîchement arrachées, provenant des absides de Sant

Pijoan, *Les pintures murals catalanes*, Barcelona: Institut d'Estudis catalans, 4 vols, 1907–1921.

8 Andrea Garcia, *Els Museus d'Art de Barcelona. Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 543–648.

9 Voir à ce sujet Eduard Carbonell et al., Introduction, in: *Guia. Art romànic*, Barcelona: MNAC, 1997, pp. 7–20, p. 11 et 14. Pour d'autres informations sur la question du déménagement des peintures, voir Jordi Camps et Montserrat Pagès, *Història dels Trasllats dels absis*, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 3 (1999), pp. 17–29; Eduard Carbonell, *Història dels trasllats de la pintura mural romànica*. *Museologia per a la nova exposició permanent*. Introduction, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 3 (1999), pp. 3–16; et, du point de vue plus technique, Paz Marqués, Marta Serra et M. Angels Comella, *Arrencament, traspass i muntatge de la pintura mural*, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 3 (1999), pp. 91–96.

10 Sur Folch voir Mercè Vidal i Jansà, Joaquim Folch i Torres, *director dels museus d'art de Barcelona (1918–1939)*, in: *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona: MNAC et Ministerio de Cultura, Gobierno de España, 2009, pp. 50–73.



3. Barcelone, Museu d'Art i Arqueologia, installation des peintures murales de Santa Maria de Taüll, photographie de 1924-1925

Climent et Santa Maria de Taüll, de Sant Pere de la Seu d'Urgell, ainsi que des fragments de peintures des murs latéraux et des arcs des nefs de Sant Joan de Boí et Santa Maria de Taüll (ill. 3). C'est en 1924 que fut organisée la réouverture de la collection agrandie. Cette présentation est novatrice, par le fait de disposer les ensembles de peintures murales conformément à leur situation originelle dans les espaces réels des églises: aux fragments provenant des absides, on donne ainsi un effet de courbe (ill. 4); pour les fragments de peinture plane, on privilégie un accrochage sur les murs du musée, qui respecte l'orientation originale des nefs des églises. C'est de cette manière qu'on mit en place le fondement des montages ultérieurs du musée. En 1929, la deuxième *Exposició Internacional* de Barcelone se déroule sur la montagne de Montjuïc. À cette occasion, on construit le Palais National, dont les salles accueillirent l'exposition *El Arte en España*. Une fois l'exposition terminée, le bâtiment resta vide et on songea à le restaurer pour qu'il

puisse servir de siège du musée. Avec l'avènement de la République en 1931 et la récupération de la Generalitat de Catalogne (ancienne institution médiévale, abolie depuis 1714) comme nouveau gouvernement autonome, le bâtiment du «Palau de Museus» de la Ciutadella devint le siège du Parlement autonome, chassant par conséquent le Museu de Belles Arts i Arqueologia. Sur l'insistance de la Junta de Museus, la Generalitat acheta en 1932 la très importante collection de Lluís Plandiura, qui comptait 1869 œuvres d'art, dont une partie d'époque médiévale.<sup>11</sup> Cet achat, conjugué avec l'accroissement des fonds du musée, rendait plus urgent encore le déménagement et la

11 L'acquisition publique de cette collection a bénéficié d'un important appui populaire et provoqua une grande discussion politique afin de déterminer s'il était juste de procéder à ce genre d'achats avec l'argent public. Voir, pour cette discussion, Joaquim Folch i Torres, L'adquisició de la Col·lecció Plandiura, in: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 2 (1932), n° 19, pp. 353-382.



4. Barcelone, Museu d'Art i Arqueologia, abside de Sant Climent de Taüll, photographie de 1924–1925

recherche d'un nouvel emplacement adéquat. À cette même époque, le musée s'allia également avec l'ancien Museo Provincial de Antigüedades qui se trouvait à la chapelle de Santa Àgata.

La nouvelle institution, portant le nom de Museu d'Art de Catalunya, est ouverte en 1934 après d'intenses travaux de quatre longues années dont se sont chargés la Junta de Museus et la direction du musée. La portée de ces travaux, dirigés par l'architecte Ramon Reventós, fut importante, et l'on peut en souligner ici certains aspects: on réaménagea le bâtiment du Palais National, alors au bénéfice d'une exploitation temporaire et éphémère, en le rendant apte à une utilisation muséale. Entre 1931 et 1933, on déménagea les œuvres de la Ciutadella à Montjuïc. La Junta précisa quelle part du patrimoine devait rejoindre le Museu d'Art de Catalunya et quelles œuvres devaient être déplacées dans d'autres institutions: pour la première fois, on réalisa une carte des musées de la ville qui présentait un

musée archéologique, un musée pédagogique (rassemblant des moulages en plâtre de sculptures classiques) et un musée des arts décoratifs (en dehors des séries d'œuvres catalanes qui rejoignirent le Museu d'Art de Catalunya). Folch prépara un projet muséologique complet qui proposait un itinéraire très réfléchi, une muséographie soignée et définie pour chacune des sections, et qui prenait en compte la luminosité, la signalétique, la présentation, ainsi que la conservation et les aspects didactiques.<sup>12</sup> L'architecte Reventós raconte qu'«il a

<sup>12</sup> Afin de documenter et approfondir les différents éléments de ce projet muséologique, le *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* s'avère, entre les années 1931 et 1935, riche en renseignements, commentaires et photographies documentaires. Nous pouvons relever en particulier: Josep Llimona, *El trasllat, l'ampliació i la metodització dels museus*, in: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 1 (1931), n° 7, pp. 219–222; Joaquim Folch i Torres, *El desallotjament del palau de la Ciutadella*, in: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 3

été possible d'encadrer les peintures murales de façon telle que cela rappelle leur disposition originale, afin de les mettre ainsi en valeur par de meilleures conditions de lumière et d'espace. Les fenêtres des salles où sont installées des œuvres d'époque romane adoptent une forme d'arc en plein cintre et sont décorées par un vitrail d'une couleur qui rappelle l'albâtre. La plupart des pierres sculptées rassemblées au musée proviennent de différentes époques. Elles ont été installées dans le cadre de la construction de sorte à ce que chacune d'entre elles exerce la fonction pour laquelle elle était destinée. On trouve donc des chapiteaux, des consoles, des modillons, des arcs et des portails complets qui, tout en restant d'authentiques œuvres médiévales, remplissent à la fois le rôle de pièces de musée et d'éléments de construction et de décoration.»<sup>13</sup>

Cette attention à préserver, malgré les origines diverses des œuvres exposées au musée, une ambiance architecturale cohérente tranche singulièrement avec d'autres conceptions réalisées à la même époque à l'étranger, notamment celle proposée à partir de 1934 à la section The Cloisters du Metropolitan Museum of Art de New York. Dans le musée américain, les œuvres originaires de différents pays d'Europe étaient rassemblées en différentes ambiances ou espaces sous l'objectif principal d'introduire le public – surtout américain – à une idée générale de l'art médiéval européen, tout en visant une expérience somme toute initiatique. On essayait d'y achever une certaine unité de style, qui se manifestait dans les intitulés des différentes salles, parmi lesquelles on notera «la Salle Romane», «la chapelle de Fuentidueña», «la Chapelle gothique». Par contre, une recherche distancée des styles et une mise-en-scène de l'identité des lieux d'origine n'y étaient pas prioritaires. En effet, à New York, il s'agissait plutôt d'inviter le spectateur à un voyage imaginaire au Moyen Âge, à travers différentes ambiances, que d'offrir un discours scientifique de l'histoire de l'art, où les ensembles et les œuvres médiévales

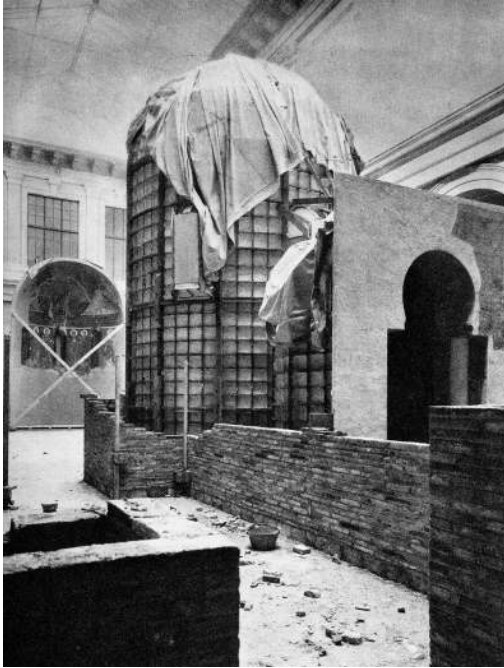
étaient exposés selon des critères d'ordonnement chronologique et de localisation bien définis.<sup>14</sup> À Barcelone, la réalisation, plus modérée et respectueuse des œuvres originales, évitait de tomber dans de tels remaniements historicistes, et rejetait dans le même temps le parti-pris d'une mise-en-scène excessive autour d'éléments hétéroclites.

Les sections d'art médiéval du Museu d'Art de Catalunya ont été acclimatées pour accueillir des œuvres originales, que ce soit de la peinture murale, des sculptures sur bois ou quelques éléments en pierre, tout en cherchant à rendre les espaces cohérents et à accompagner la jouissance esthétique du visiteur comme sa compréhension de la fonction litur-

(1933), n° 27, pp. 22–28; Ramon Reventós, Les obres de consolidació i habilitació del palau nacional de Montjuïc, in: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 4 (1934), n° 37, pp. 169–171; Joaquim Folch i Torres, El Museu d'Art de Catalunya al Palau Nacional de Montjuïc, in: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 4 (1934), n° 37, pp. 171–190; ainsi que Id., Inauguració del Museu d'Art de Catalunya, in: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 5 (1935), n° 44, pp. 1–36.

**13** Reventós (note 12), p. 170. Ces «pierres» d'époque provenaient de l'ancien musée de Santa Àgata. Il convient de relever qu'à cette époque, la ville possédait un dépôt digne d'attention d'éléments architecturaux médiévaux qui résultait des interventions urbanistiques des dernières années, à la suite entre autres de l'ouverture de la Via Laietana commencée en 1908 et dont l'urbanisation se poursuivit pendant les années trente.

**14** Dans la chapelle Fuentidueña par exemple, étaient réunies des peintures murales catalanes dans l'abside avec des sculptures sur pierre et sur bois d'origine castillane, accompagnées d'un candélabre aux bougies allumées. Voir Bonnie Young et Malcom Varon, *A Walk Through the Cloisters*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988, pp. 13–22. Sur l'histoire du Cloisters Museum, voir aussi Mary Rebecca Leuchak, The Old World For the New. Developing the Design for the Cloisters, in: *Metropolitan Museum Journal* 23 (1988), pp. 257–277.



5. Barcelone, Palais National, Parc de Montjuïc, montage d'une abside, 1932-1934

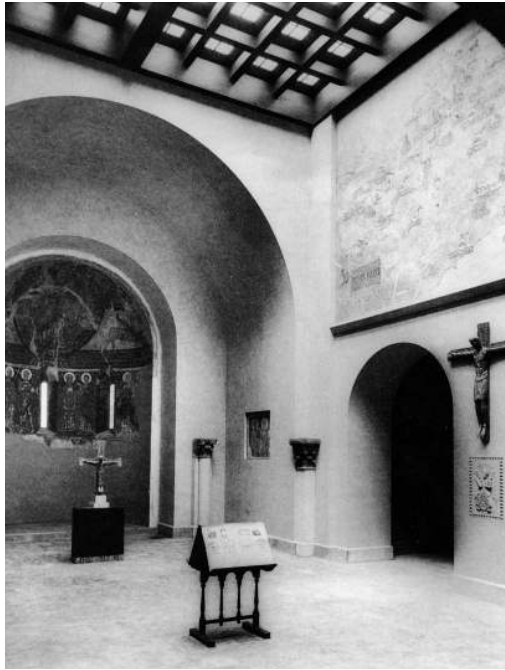
gique des éléments. La conception contextualisante de Folch se manifeste dans la présentation de quelques ensembles: les baldaquins couvrent les autels avec des «antependia» et des croix suspendues. Les absides romanes, déménagées de la Ciutadella, sont intégrées dans des structures architecturales qui redonnent vie aux bâtiments originaux; la principale différence était qu'à Montjuïc, l'exposition bénéficiait de plus de hauteur et d'espace, ce qui rendait la présentation des pièces plus accueillante pour le spectateur (ill. 5). À Montjuïc aussi, les conditions originales du bâtiment plus adapté aux besoins des expositions qu'à la Citadelle, ont permis une muséographie plus réfléchie, dans un certain sens plus scénographique, avec des liaisons plus souples entre les différents espaces d'exposition.

Un des aspects les plus originaux que présentait le montage de 1934 était son système de signalisation des œuvres, animé du souci de la préoccupation didactique de faire com-

prendre l'espace et l'édifice d'origine avec ses absides recrées, ses peintures originales et d'autres œuvres d'art. Il s'agissait d'un système de diagrammes où, dans les salles d'art médiéval, on se servait de lutrins semblables à des modèles liturgiques médiévaux, et où étaient reproduites les différentes localisations des œuvres dans la salle, avec les explications et la description de chacune des pièces exposées. Comme dans le cas des peintures murales romanes, la reproduction photographique des structures extérieures et le plan des églises permettaient de contextualiser les œuvres qui avaient été arrachées de leur support original. Afin de compléter les explications en catalan, espagnol, français, anglais et allemand, un prisme sommait chaque lutrin. Folch précise: «un système commode pour le lecteur et qui prend peu de place. Il consiste en un prisme à quatre facettes qui peut tourner à volonté et qui, sur chacune de ces facettes, présente une traduction dans une langue différente» (ill. 6).<sup>15</sup> À l'époque, ce souci d'une pédagogie plurilingue était assez avancé.

Une des conséquences de la guerre civile espagnole (1936-1939) a été que les œuvres d'art du Museu d'Art de Catalunya se sont retrouvées démontées, emballées et protégées. Une grande partie a été évacuée en dehors de Barcelone, dans les églises de certains villages des Pyrénées et surtout dans la ville d'Olot. Malgré cette situation très critique, l'art catalan restait visible en Europe. C'est aux fins de politique culturelle que la Generalitat républicaine organisait, en 1937, l'exposition «L'Art Catalan du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle» à Paris, au Musée du

15 Joaquim Folch i Torres, El retolament dels nostres objectes en els nostres museus, in: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* 5 (1935), n° 46, pp. 69-80, p. 80. Plus encore qu'en Espagne, la langue étrangère que les gens cultivés étudiaient au début et au milieu du XX<sup>e</sup> siècle était le français; l'anglais, et surtout l'allemand, étaient aussi des langues prestigieuses, appréciées spécialement pour des rapports internationaux de la bourgeoisie industrielle du textile catalan.



6. Barcelone, Palais National, Parc de Montjuïc, Section d'art roman, salle de Sant Pere de la Seu d'Urgell, avec le lutrin et sa signalétique, 1934

Jeu de Paume, puis quelque temps plus tard au château de Maisons-Laffitte. Les œuvres exposées donnaient une bonne représentation de la peinture et de la sculpture romanes et gothiques du musée.

Une fois la guerre terminée, le Museu d'Art de Catalunya ne rouvrit cependant pas ses portes immédiatement. Il faudra attendre 1942 pour que cela arrive et, en l'occurrence, dans des circonstances très peu favorables à une vision complète et intégrale de l'art catalan. Au Palais National de Montjuïc seules les œuvres d'époque médiévale jusqu'au baroque se trouvaient exposées. La section d'art moderne retourna à l'arsenal de la Ciutadella, que la dictature franquiste laissa comme siège du parlement catalan. Les musées d'art perdirent leur autonomie (la Junta de Museus fut suspendue jusqu'en 1951); les musées de Barcelone devinrent municipaux, dotés de ressources économiques restreintes et privés d'autonomie

de fonctionnement. La division entre le Museu d'Art de Catalunya et le Museu d'Art Modern devint une réalité qui ne s'arrangera pas jusqu'à la démocratie et la création du Museu Nacional d'Art de Catalunya entre 1990 et 2004. Malgré cette situation difficile, le montage des œuvres romanes au musée conserva essentiellement la même muséographie que celle créée par Folch, désormais remplacé dans sa fonction de directeur par Xavier de Salas. Pendant un long moment, il n'y eut aucune innovation; on enleva même les ressources linguistiques et didactiques. Cependant, la collection s'accroissait avec l'intégration des peintures de la salle capitulaire du Monastère de Sixena (Osca), partiellement sauvées d'un incendie pendant la guerre, et l'arrivée de nouvelles œuvres d'art qui appartenaient à des particuliers, telle par exemple la donation Espona en 1958.

La réouverture du musée interviendra avec le nouveau directeur Ainaud, à partir de 1948. Il fut le commissaire de la *Exposición internacional de Arte Románico* de 1961, organisée par le gouvernement espagnol sous les auspices du Conseil de l'Europe, avec un double siège à Barcelone et au Palacio de Gelmirez à Saint-Jacques-de-Compostelle. À Barcelone, les salles choisies étaient celles du Palais National de Montjuïc, où l'on exposa les œuvres catalanes du musée avec d'autres en provenance des principaux musées d'Europe et d'Amérique, riches en patrimoine roman.<sup>16</sup> Comme directeur du musée, Ainaud soutint une nouvelle campagne d'étude et d'arrachement de peintures murales.<sup>17</sup> Mais son travail le plus important fut celui du renouvellement de la section d'art roman, avec l'introduction

<sup>16</sup> Voir *El Arte románico. Exposición organizada por el Gobierno bajo los auspicios del Consejo de Europa*, Barcelona: Conservatorio de las Artes del Libro de Barcelona, 1961.

<sup>17</sup> Par exemple celles qui seront conduites entre 1960 et 1977 à la Vall de Boí, où l'on découvrira de nouveaux fragments de peintures dans les églises de Sant Joan de Boí et Santa Maria de Taüll.

d'un parcours et d'une muséographie renouvelés, commencé en 1971 mais ouvert au public deux ans plus tard. Le montage d'Ainaud reprend l'expérience de Folch des années trente et l'actualise. L'auteur du catalogue, publié à la suite de ce renouvellement, est explicite: «L'idée principale est de donner un ordre cohérent aux exemplaires et de réintégrer autant que possible les grands ensembles de peinture murale, de documenter leur contexte, leur structure plastique et iconographique, et de souligner dans le même temps la grande cohérence stylistique des collections de peintures sur panneau et de sculptures sur bois ou sur pierre.»<sup>18</sup> Si la majeure partie de la sculpture sur pierre et les objets précieux restaient en marge, en raison de leur traitement typologique, le nouveau parcours muséographique essayait désormais de recréer des ensembles cohérents de peinture murale, de peinture sur panneau et de sculptures sur bois, de manière ordonnée selon une chronologie que l'histoire de l'art avait fixée dans les années 1950.<sup>19</sup> À ce moment-là comme aujourd'hui, la peinture murale conduit le discours expositif; pourtant, en certains lieux, spécialement dans les salles d'ensembles importants comme celles de Sant Climent ou de Santa Maria de Taüll, se trouvaient certaines pièces de mobilier liturgique ou de peinture sur panneau qui accompagnaient les «fresques». C'était le cas du banc presbytéral en bois dans la salle de Sant Climent, ou l'«antependium» peint de Santa Maria dans le montage d'Ainaud, comme dans la présentation actuelle.

L'itinéraire strictement roman commençait ainsi avec l'abside de la chapelle de Marmellar du x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle, continuait avec les peintures sur chevalet de Sant Joan de Boí et Sant Pere del Burgal, des xi<sup>e</sup>-xii<sup>e</sup> siècles, et se poursuivait ensuite dans la partie centrale de l'exposition avec les ensembles de Sant Climent et Santa Maria de Taüll, du deuxième tiers du xii<sup>e</sup> siècle; le dernier ensemble pictural provenait de l'église de Sant Pere de Sorpe, de la fin du xii<sup>e</sup> siècle. Dans la mesure où les conditions

structurelles du Palais National de Montjuïc le rendaient encore possible, tous ces ensembles cherchaient à rappeler voire à reproduire les intérieurs des espaces d'origine des églises; dans certains cas, comme celui de Sant Joan de Boí, cela n'avait pas été tout à fait réalisable compte tenu des différences de niveau insurmontables du sol du musée, ce qui exigeait de placer les peintures dans deux salles différentes. Au milieu des ensembles pariétaux se trouvaient également des «antependia» peints ou de grande taille qu'on pouvait mettre en relation par leur chronologie ou grâce à leur origine. Le parcours se concluait avec le xiii<sup>e</sup> siècle, qui présentait moins de peintures murales, ce que montrait l'importance particulière accordée à la peinture sur panneau et à la sculpture sur bois polychrome des Christs en majesté et des Vierges.

Une des caractéristiques les plus importantes de la muséographie d'Ainaud était son caractère didactique. Ainaud était particulière-

<sup>18</sup> Ainaud de Lasarte (note 5), p. 18. Pour suivre les apports de Ainaud, on peut consulter Marçal Olivàr, *Barcelona. Museo de Arte de Cataluña*, Barcelona: Editorial Salvat, 1964; Joan Ainaud de Lasarte, *Museo de Arte de Cataluña. Románico*, Madrid: Ediciones Orgaz, 1980, et Id., *Les col·leccions de pintura romànica del MNAC*, in: *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 1 (1993), pp. 57-69.

<sup>19</sup> À cette époque, l'historiographie de l'art catalan en général et de la peinture romane en particulier augmente significativement. La structuration du discours de l'histoire de l'art roman catalan avec la définition d'écoles et de chronologies commence à cristalliser à ce moment-là. Entre autres, voir Josep Pijoan, *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelona: Ed. Alpha, 1948; Walter William Spencer Cook et José Gudiol Ricart, *Pintura e imagerie romànica*, Madrid: Ed. Plus Ultra, 1950; Joan Ainaud, *Pinturas románicas*, Paris et New York: Graphic Society, Unesco, 1957; de portée plus générale, *L'art Català*, 2 vols, éd. Joaquim Folch I Torres, Barcelona: Aymà, 1957-1961.

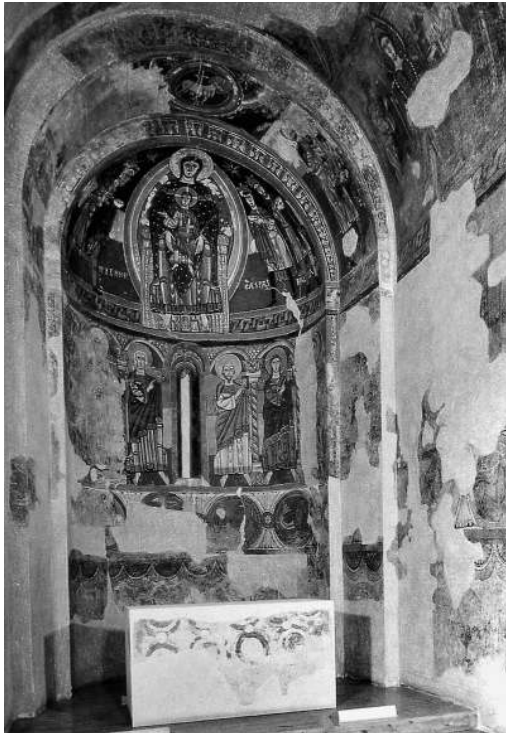
ment soucieux de transmettre au visiteur les aspects techniques et typologiques des œuvres d'art, notamment ce qui touche la condition spéciale des exemples de peinture murale faite à partir de fragments originaux arrachés d'architectures romanes encore conservées. Dans une première salle, une petite mais éloquente exposition de photographies était présentée, qui rendait compte des arrachements des peintures murales dans les Pyrénées et illustrait aussi différents aspects techniques. Cette proposition réussissait à montrer au public les caractéristiques spéciales des œuvres qu'il s'appropriait à contempler. De plus, Ainaud récupéra une version simplifiée des diagrammes avec explications, plans et photographies créés par Folch en 1934. À chaque ensemble pictural, on pouvait ainsi retrouver un panneau avec des informations tant historiques que topographiques.

Le traitement réservé à l'ensemble de Santa Maria de Taüll, le plus riche en peintures murales de tout le musée, constitue un exemple très important de cette disposition pédagogique. En sortant de l'espace dédié à Sant Climent, le spectateur se trouvait face à une première vue de l'abside peinte de Santa Maria, puis juste après, se tournant sur la gauche, il pouvait observer, dès l'entrée, l'espace basilical de l'édifice avec une autre vue de cette même abside tout au fond. De prime abord, le visiteur pouvait se trouver un peu décontenancé, dans la mesure où il n'était pas aisé de comprendre comment le même ensemble absidial peint pouvait être donné à voir deux fois, dans l'axe frontal et dans l'axe latéral. Un examen plus attentif permettait cependant de se rendre compte que les deux compositions n'étaient pas exactement identiques, bien qu'elles se ressemblaient beaucoup.

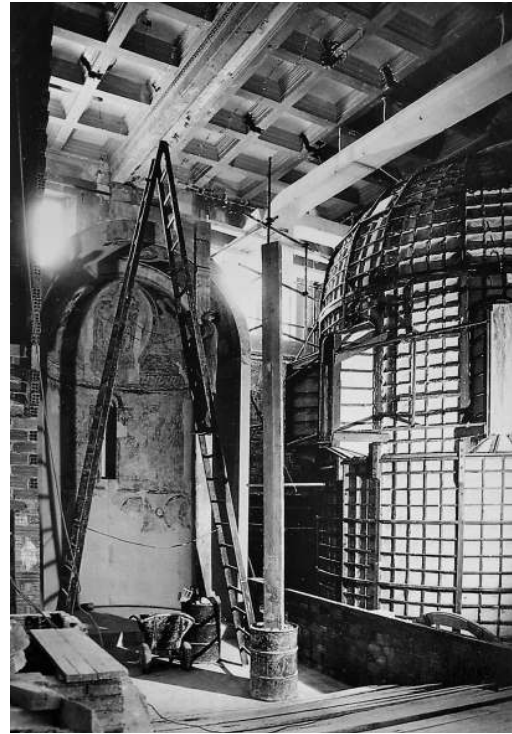
Sur les murs, les didascalies expliquaient aux visiteurs que les deux peintures transférées sur châssis concave, identiques en dimensions, correspondaient à deux couches distinctes de la même peinture: la couche la plus profonde, où l'on pouvait voir les profils de la composi-

tion et une échelle de couleurs réduite et rougeâtre, et la couche superficielle, où l'échelle chromatique était vivante, complète, et les détails des figures clairement appréciables.<sup>20</sup> Souvent, dans les publications et surtout dans le montage et les guides actuels du musée, on affirme que les peintures romanes catalanes sont des fresques; Ainaud préférait les appeler des «mezzo fresco», ou peintures murales de technique mixte, où la couche la plus profonde était une fresque et la couche superficielle une retouche où l'on reprenait la peinture murale à la tempera – qu'il appelait «gouache de mortier». Ainaud trouvait que ce sujet avait de l'intérêt pour les historiens et les restaurateurs. Mais pour le grand public, le muséologue considérait qu'on pouvait leur présenter d'une façon plus pratique, autrement dit d'une façon plus suggestive et d'une plus grande plasticité didactique, à partir de deux visions d'une même œuvre. Ainsi, le spectateur pouvait mieux comprendre les particularités du musée et la «magie» des arrachements. La double vision était d'autant plus complète qu'elle offrait des autels dans chacune des absides, ornés de croix et de devants d'autels de même origine quoique de périodes différentes. Ainsi, dans la représentation muséographique d'une même église on pouvait apprécier deux décorations différentes, toutes deux authentiques (ill. 7 et ill. 8).

20 Ces notes explicatives faisaient aussi référence à deux sujets d'aspect technique, mais néanmoins essentiels: le système employé pour l'arrachement des peintures et la technique avec laquelle cela avait été réalisé. En relation au premier sujet, on racontait que la technique d'arrachement de peinture employée en Catalogne pendant les années 1920 était majoritairement le «strappo», expression italienne qui désigne un arrachement de la couche picturale et non du mortier de préparation. Avec le «strappo», il était envisageable d'arracher les couches de peintures (deux dans ce cas) de façon indépendante; tandis que, si on les avait arrachées avec le mortier, il aurait été impossible de les différencier (cette technique étant nommée «stacco»).



7. Barcelone, Palais National, Parc de Montjuïc, abside de Santa Maria de Taüll, couche supérieure, montage de 1973



8. Barcelone, Palais National, Parc de Montjuïc, abside de Santa Maria de Taüll, couche inférieure, montage de 1973

Les ressources pédagogiques quant à elles, s'offraient en d'autres moments du parcours de la section d'art roman, sous la forme d'un diagramme technique qui présentait la technique de la peinture sur panneau en face d'un «antependium» authentique très richement peint, par exemple; ou encore, dans une petite salle près de l'abside centrale de Sant Climent de Taüll, l'exposition de quelques fragments de peinture arrachés au «stacco» dans l'abside latérale de la même église et qui contrastaient formellement – une peinture moins brillante à cause du matériel de support – avec la vision dominante de l'ensemble.<sup>21</sup>

Une autre caractéristique importante était la mise en relief d'une vision la plus complète possible des œuvres grâce à des points de vue différents, utiles et nécessaires pour en permettre une meilleure appréhension. Dans cer-

21 L'abside latérale de Sant Climent était peinte par un «maître» différent de celui responsable du très célèbre Pantocrator de Taüll de l'abside centrale; ces peintures ont été déposées au musée par Ainaud, quelques dizaines d'années après celui de la partie centrale. Dans le montage de 1995, ces morceaux latéraux de Sant Climent ont modifié la présentation: ils constituent déjà un espace concave qui imite une authentique abside latérale. On en a proposé la restauration pour imiter la technique du «strappo», en enlevant les restes de mortier; on a conservé la dernière couche picturale seulement, que l'on a fixée sur un panneau concave. Le résultat était comme si cette peinture avait été arrachée originellement selon la technique du «strappo». Actuellement, les deux absides centrale et latérale de Sant Climent présentent une morphologie identique et on ne peut pas se rendre compte visuellement du fait que les peintures ont été détachées à des moments et selon des techniques différents.

tains cas, cela pouvait affecter l'œuvre, telle la sculpture et plus précisément celle de bois polychromé sur toutes ses faces. Une pièce notable de cette manière d'exposer était un Christ en croix connu sous le nom de *Majestat Batlló*, entré dans la collection en 1915. Le Christ, d'une richesse splendide frontalement, ne présentait sur sa face arrière qu'une peinture avec le sujet de l'Agnus Dei partiellement visible. Dans le montage de 1973, la croix reposait sur un piédestal et on pouvait la contempler dans toute sa splendeur. Dans le montage de 1995, le musée ne montre plus que la partie frontale, car il est fixé au mur. Personne n'a donné une explication explicite de ce changement de critère dans la présentation actuelle de la sculpture; Camps rapporte, dans une petite étude monographique dédiée à cette œuvre, qu'«une bonne partie de la polychromie du revers de la croix a disparu, malgré le fait qu'il reste des traces de l'Agnus Dei au centre et des inscriptions sur la traverse».<sup>22</sup> De toute façon, les questions de conservation de l'œuvre mises à part, on remarquera que, dans le montage de 1995, pratiquement toutes les figures de bois sculptées de dimensions appréciables sont présentées accrochées au mur, selon un parti-pris de présentation immanquablement frontal. Il s'agit probablement d'une option générique recherchée. Par contre, dans le montage d'Ainaud, la *Majestat Batlló* était présentée aux visiteurs de façon isolée, dans un espace distinct juste avant de pénétrer dans la salle de Saint-Clement de Taüll. Ainaud avait donné à l'œuvre la signification d'œuvre «principale», qui devait introduire la typologie des Christs «en majesté» que le musée présentait dans les espaces suivants.<sup>23</sup>

La section d'art roman de 1995:  
une vision critique du montage

Si l'on se réfère aux quatre points donnés plus haut, la proposition muséographique rénovée en 1995 apparaît comme une constante dans l'évolution de l'institution. En premier lieu, le parcours présente un ordre essentiellement

chronologique ou stylistique, qui suit grosso modo la proposition de 1973, avec une importante variante cependant: de Sant Joan de Boí à Sant Pere de Sorpe, la présentation des absides peintes, qui se tiennent au centre du discours, reste pratiquement la même que celle présentée jusqu'alors. Deuxièmement, le discours muséographique parallèle au parcours chronologique des œuvres, caractéristique commune des divers montages historiques depuis les interventions de Folch, est désormais compris comme une intrusion dans les zones thématiques techniques ou iconographiques. Dans ce montage, les zones thématiques sont de type iconographique ou typologique. Contrairement à la proposition d'Ainaud, vieille de vingt-deux ans, les aspects pédagogiques relatifs à la technique ne sont pas développés au-delà de la présentation des œuvres elles-mêmes et des informations très succinctes des cartels des œuvres.

Carbonell, le directeur du musée qui inaugura la nouvelle section d'art roman, estime que la muséologie des beaux-arts doit se baser d'abord et surtout sur les vertus propres des œuvres, sur leur capacité de parler d'elles-mêmes, et non dans la convocation de ressources pédagogiques externes au discours. Dans le guide du musée qu'il a coordonné, Carbonell définit les quatre concepts principaux

22 Voir Jordi Camps, *Majestat Batlló*, in: *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa*, Barcelona: MNAC, 2008, pp. 400-403, p. 400. Voir aussi Id., *L'escultura en fusta*, in: *El Romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona: Lunwerg editores, 2008, pp. 137-163, p. 148, pour la décoration de face et de dos de la *Majestat Batlló*. Suite aux changements de 2011, l'image a retrouvé sa présentation ancienne sur un piédestal et l'on peut à nouveau apprécier l'autre face de la croix, ornée de l'Agnus Dei.

23 L'importance de la *Majestat Batlló* a été soulignée depuis son acquisition au temps de l'ancien musée de la Citadelle; voir Joaquim Folch i Torres, *Una Majestat romànica*, in: *Gasetta de les Arts* 1 (1928), n° 4, pp. 1-2.

de sa proposition muséologique, concepts déterminants dans la muséographie des salles: 1. Il faut «comprendre l'art comme un flux dans le temps». 2. Il est important de «donner une image globale de l'art d'une époque». 3. Il importe d'«enrichir avec des lectures parallèles ou concrètes, le discours chronologique et stylistique qui est le fil conducteur de l'exposition». 4. Il faut «déterminer l'essence du musée, qui est un musée d'art et non d'histoire». Il suit de cette conception arrêtée de la notion d'art, une stratégie assez commune: «On a voulu sauvegarder la relation directe entre le spectateur et l'œuvre d'art. On a voulu maintenir une relation fondée principalement sur la contemplation de l'œuvre, laissant de côté, en marge, tous les autres aspects explicatifs qui contextualisent l'œuvre d'un point de vue historique. Ces éléments explicatifs sont les textes – très réduits – des différentes zones, les vitrines didactiques, les brochures et la vidéo.»<sup>24</sup>

En conséquence, et comme il a été souligné précédemment, on comprend que les mises en parallèle des œuvres d'art avec des éléments proposés à des fins d'exposition ou pédagogiques sont minimales dans le montage actuel. Aujourd'hui, aucune salle ne rend compte, par le support de témoins photographiques contemporains, de la technique d'arrachement de la peinture murale ou des circonstances historiques qui ont rendu possible la collection du musée. Par exemple, la présentation de la première couche picturale de l'abside de Santa Maria de Taüll a disparu; on ne peut plus la comparer avec la couche superficielle définitive. Les cartels des œuvres parlent de «fresques», sans plus de précisions techniques ni mention de la technique mixte définie par Ainaud. Le spectateur, pour se rendre compte qu'il se trouve dans un musée qui possède des peintures originales transférées d'espaces architecturaux absents, peut s'appuyer sur quelques maquettes seulement, et une vague impression donnée par la présence visible des châssis représentant de fausses absides contenant d'authentiques peintures murales.

Les discours parallèles de la muséographie rénoverée par Carbonell et son équipe sont essentiellement iconographiques, typologiques ou synthétiques. La première salle de la section en est un bon exemple. Il s'agit d'une salle de type introductif qui tente de résumer les différentes typologies et les langages artistiques que présente la section: peinture murale, peinture sur panneau, sculpture sur bois, objets en métal émaillés et sculpture architecturale en pierre. De plus, la salle contient aussi des œuvres qui correspondent, en grande partie, à la période de la plus ancienne des œuvres exposées (VII<sup>e</sup>–XI<sup>e</sup> siècle). La salle constitue en partie une zone thématique de type iconographique: celui de la *Maiestas Domini*. Il s'agit donc d'une zone synthétique qui s'articule à partir de l'accès à la vision frontale de l'abside (la plus haute des œuvres exposées au musée), jusqu'à celle de Sant Pere de la Seu d'Urgell, accompagnée des deux «antependia» les plus anciens, tous deux christologiques: celui d'Ix et celui connu sous le nom d'*Apostolat d'Urgell*.<sup>25</sup> À côté des ces œuvres principales, il y a les sculptures, les objets et les œuvres en pierre (ill. 9 et ill. 10). À d'autres moments du parcours, on traverse d'autres espaces iconographiques articulés au discours général et qui l'interrompent, tel celui dédié à l'Ascension du Christ, en comparant les peintures de deux églises différentes: la peinture murale centrale de Marmellar (X<sup>e</sup> siècle) et celle de l'abside latérale de Mur (XII<sup>e</sup> siècle). Cette première salle a été partiellement remodelée en 2011: les devants d'autel d'Ix et de l'*Apostolat d'Urgell* ont été retirés et installés dans une autre salle, à côté des absides de Pedret. À leur place, on a installé des moniteurs par lesquels le public peut consulter d'anciennes photographies de l'arrachement des peintures murales lors de

24 Carbonell et al. (note 9), pp. 17 et sq.

25 Le cartel le nomme *Antependium de la Seu d'Urgell*, mais cette dénomination est inexacte.

Cette œuvre fut achetée pour la collection en 1900 par Pijoan qui n'a pas livré de renseignements sur l'origine exacte de la pièce.



9. Barcelone, MNAC, Palais National, Parc de Montjuïc, première salle: devants d'autel et autres œuvres, présentation de 1995

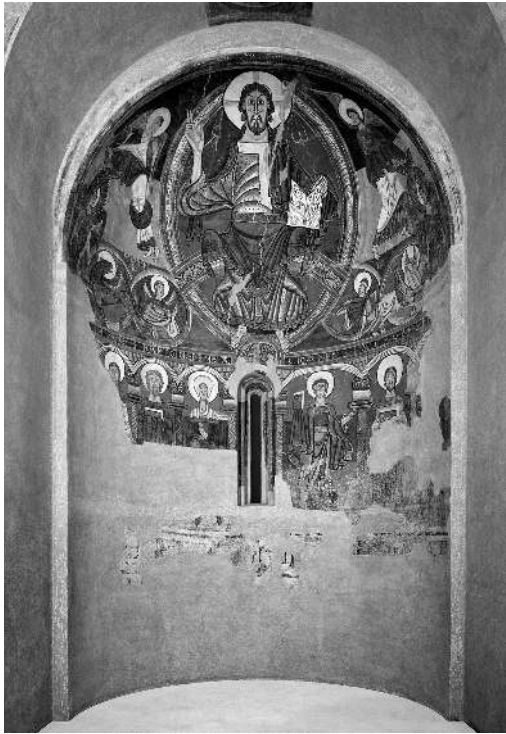


10. Barcelone, MNAC, Palais National, Parc de Montjuïc, première salle: chapiteaux et consoles du haut Moyen âge, présentation de 1995

leur découverte. Avec ce changement, l'histoire de l'exposition gagne en lisibilité.

Un troisième élément, qui persiste dans tous les montages du musée, est l'intégration des différentes formes artistiques, ou la tentative du moins de présenter une vision globale de la période artistique en question. On a déjà vu la définition d'une attitude explicite dans le dis-

cours de Carbonell. La zone de Sant Climent et de Santa Maria de Taüll illustre particulièrement bien cette idée: à côté des peintures murales de premier ordre, ont été intégrés des objets et le mobilier liturgique de ces mêmes églises; on peut ainsi voir dans la salle dédiée à Sant Climent des devants d'autel et des peintures latérales sur panneaux, un baldaquin,



11. Barcelone, MNAC, Palais National, Parc de Montjuïc, salle de Sant Climent de Taüll: peintures murales, présentation de 1995



12. Barcelone, MNAC, Palais National, Parc de Montjuïc, salle de Sant Climent de Taüll: mobilier liturgique, présentation de 1995

un banc de presbytère en bois, une cuve baptismale en pierre, des portes en bois avec des applications décoratives en fer forgé (ill. 11 et ill. 12). En tout cas, comme dans les propositions antérieures, les éléments architecturaux en pierre créent, en général, un discours typologique plus autonome, ce qui explique le fait qu'on leur ait souvent dédié des espaces à part.

Finalement, la proposition de 1995 recherchait aussi à contextualiser les œuvres dans des emplacements originaux du point de vue architectural et géographique. Les bien nommées «vitrines didactiques» doivent accomplir cette fonction, et c'est la raison pour laquelle on les suspend aux murs, à côté des grandes zones picturales. Elles sont en méthacrylate et présentent à l'intérieur une carte géographique qui localise l'emplacement original de l'œuvre, ainsi que sa situation en relation avec

d'autres églises qui se trouvent aussi au musée, une photographie noir et blanc de l'extérieur de l'église, un plan de même qu'une maquette architecturale peinte en blanc, où l'on peut voir l'extérieur et une partie de l'intérieur du bâtiment. À l'intérieur, on distingue, marqué en rouge, l'emplacement original des peintures murales. Depuis 2011, ces vitrines ont été substituées par de simples panneaux de textes et de photographies, limitant l'information qu'ils offrent. Des informations complémentaires sont quelquefois données, notamment si une partie des peintures se trouve exposée dans une autre institution; ainsi par exemple, la peinture murale de l'abside centrale de Pedret est exposée au Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, tandis que la partie centrale de Mur était vendue au Museum of Fine Arts de Boston. L'idée de placer le spectateur face à des



13. Barcelone, MNAC, Palais National, Parc de Montjuïc, Sainte Marie et saint Jean d'Erill la Vall, présentation de 1995

œuvres qui proviennent d'un ensemble dispersé entre diverses collections se voit aussi avec les sculptures en bois, comme dans le cas de la sainte Marie et du saint Jean originaires d'Erill la Vall. Ces deux figures sont accrochées au mur, tandis qu'un diagramme placé à proximité informe le spectateur qu'elles ne sont qu'une partie d'un ensemble plus important, partagé entre le Museu Nacional d'Art de Catalunya et le Museu Episcopal de Vic (ill. 13).<sup>26</sup>

Pour terminer ce parcours de la section d'art roman du musée de Barcelone, nous attirons l'attention sur une vertu et en même temps un défi que rencontre la scénographie muséale actuelle. Si l'on compare le musée aux époques antérieures, nous pouvons déclarer qu'il a intégré de nombreuses œuvres dans l'espace d'exposition de l'art roman, en particulier des fragments de peintures qui viennent des campagnes d'étude et des arrachements faits par Ainaud dans les années 1950 et 1960; ces fragments étaient alors gardés dans la réserve du musée. Ce fait est spécialement intéressant dans les espaces dévolus à Sant Joan de Boí et à Santa Maria de Taüll. Les fragments ont été restitués en interprétant dans la plupart des cas leur emplacement d'origine et en leur donnant la courbure nécessaire selon le type de support: des arcs gabarits entre nefs, colonnes,

fenêtres, et les pans des murs plans. Le défi est de taille quant aux peintures gardées au musée, qui proviennent de la Vall de Boí. Cette vallée des Pyrénées est inscrite au Patrimoine Mondial de l'Humanité par l'Unesco en 2000, ce qui fut le prétexte pour les institutions catalanes d'entreprendre une campagne de restauration et d'étude des églises romanes. Grâce à cette campagne, nous avons trouvé de nouveaux fragments de peintures qui n'étaient pas connus auparavant.<sup>27</sup> Dans le même temps, de nouvelles copies des peintures murales à Sant Joan de Boí et des répliques de la descente de croix en bois de l'église d'Erill ont été faites, sans oublier de notables activités d'étude et de récupération du mobilier liturgique de toute la vallée. Cette nouvelle réalité pose un défi au musée et aux institutions patrimoniales catalanes, celui de raconter mieux au public les rapports entre les œuvres d'art roman conservées au Museu Nacional d'Art de Catalunya et le territoire qui les a vu naître.

Récemment, le musée a fait un effort dans cette direction en organisant une exposition qui soulignait les rapports de la peinture romane avec leurs églises originelles. L'acquisition par le musée d'un morceau de peinture murale origininaire de la chapelle de Santa Caterina de la Seu d'Urgell fut le prétexte d'une exposition de ce fragment et de deux autres provenant de la même chapelle appartenant, respectivement, au Museu Episcopal de Vic à Barcelone et à la Fondation Abegg de Riggisberg,

26 Le musée a organisé en 2005 une exposition sur la sculpture en bois de la Vall de Boí, où l'on montra réunis divers fragments de l'ensemble d'Erill et où l'on présenta la découverte puis la dispersion des sculptures de cette vallée. Voir *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, éd. Jordi Camps et Xavier Dectot, Barcelone: MNAC, 2004.

27 Voir Lluís Visa, Descubierto en Taüll un fresco románico que representa el fratricidio de Caín, in: *El País Cataluña*, 19 juillet 2001, p. 7. Cette fresque est maintenant accompagnée d'une copie du fameux Pantocrator arraché il y a quatre-vingt-dix ans.

en Suisse.<sup>28</sup> Manuel Castiñeiras, commissaire, a pensé l'exposition et son catalogue comme une opportunité de porter à la connaissance du public l'histoire de ces peintures murales, leur origine, leur arrachement, leur dispersion géographique et leurs rapports avec l'art catalan. De telles activités muséales permettront de réparer, au moins partiellement, le préjudice dont ont souffert ces régions rurales, très isolées au début du XX<sup>e</sup> siècle et qui perdirent, quand bien même elle se trouve conservée en très bon état à Barcelone et offerte à la vue d'un public international, la majeure partie de leur patrimoine.

Cet article a été écrit au cours de l'année 2010, avant les derniers changements portés à la section d'Art roman du Museu Nacional d'Art de Catalunya. Quelques-uns des défauts de la muséographie de 1995 que nous avons relevés ont été corrigés. Les changements, très concrets, concernent trois aspects essentiels, déjà partiellement commentés: 1. La lumière et l'ambiance de certaines salles: en général, l'illumination est devenue moins environnementale et plus sélective, moins intense mais dirigée sur les œuvres d'art. Dans certains ensembles, comme les espaces dédiés aux églises de Sant Climent et Santa Maria de Taüll, on a choisi de plonger les salles dans une certaine pénombre et de n'éclairer que les absides et le mobilier liturgique. Ce parti-pris évoque la présentation plus intime d'Ainaud de Lasarte, quoiqu'un peu plus exagérée aujourd'hui. 2. Les explications relatives à l'arrachement des peintures murales, placées en tête de l'exposition. 3. La présentation des sculptures en bois, qui ne sont plus sujettes à un point de vue à la fois plus contextualisé au sein des ensembles picturaux et à une vision strictement frontale, limitée par les murs des salles. Comme nous l'avons déjà relevé, la *Majestat Batlló* a été replacée sur un socle et on peut à nouveau la regarder de toutes parts. De même, certains ensembles dérivés de la Crucifixion comme le groupe dit de la *Descente de Croix d'Erill la Vall*, entre autres, ont été placés à côté de certaines

peintures murales, dans ce cas celles de l'église de Sorpe qui présentent aussi une Crucifixion; si la relation thématique est évidente, le parcours des origines topographiques reste cependant confus.

<sup>28</sup> Voir *La princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Barcelone: MNAC et Museu Episcopal de Vic, 2009.

Lena Liepe

## Curating Medieval Artefacts in Swedish Museums

Art Objects and Historical Narratives

from the 1880s to the 1940s

In 1943, the Statens historiska museum in Stockholm reopened after a four-year closure, during which time the collections were transferred from the museum's old location, on the ground floor of the Nationalmuseum, to its present premises on Narvavägen. Even before the temporary closing of its doors in 1939, the need to revise the presentation of the museum's collection of older church art had been evident for a long time. Although there were efforts in the early 1920s to update parts of the exhibitions, the basic structuring principles were still those of the late nineteenth century, when the overall approach to the exposition had been to illustrate the main phases of the nation's cultural history. When the church art collection became accessible to the public again in 1943, the scenario had changed radically, and the novel display reflected a fundamental paradigm shift that had taken place in the preceding decades in the approach towards church objects from the Middle Ages and the post-Reformation period. Of special significance in this context are a number of exhibitions of older church art that were held in various places in Sweden in the 1910s and 1920s, the exhibition in the provincial town of Strängnäs in 1910 being the prime example of a fresh perspective on a vast group of artefacts that specialists and the broader public alike were only just beginning to respect fully as works of art.

This paper examines more closely how ideals for the display of older church art in Sweden changed from the late nineteenth century to the mid-twentieth century. The argument will focus on attitudes connected to medieval works of art, and the questions that will be addressed can be summarized as follows: what disciplinary interests and agendas lay behind the epistemological redefinitions of church

objects, from artefacts bearing witness to previous stages in the nation's cultural development to artworks appreciated for their aesthetic value and specificity from a formal, stylistic point of view? What role did nationalist sentiments play in the staging of the collections as part of the national heritage: in the rhetoric accompanying the exhibitions, and in the actual arrangements? What story do the varying stances on the idea of reconstructed church interiors as museological devices tell about prevailing attitudes towards the religious, spiritual origins of the works exhibited, and towards Catholicism as part of Sweden's past? I will seek to show that the novel perception of the objects can be understood in light of the efforts to consolidate art history as an academic field of study; that although the explicit ambition behind the 1943 installations in the Statens historiska museum was to recount the story of the development of Sweden as a nation, in actual fact the aestheticizing principles of display implemented in the medieval galleries were incompatible with the national narrative put forward in the prehistoric sections; and that the in no way unanimous response among curators and scholars towards reconstructed settings reflects a degree of reserve, or even unease, about the spiritual dimension of the medieval church objects.

In 1881, the Swedish Director of Antiquities and head of the Statens historiska museum, Hans Hildebrand, issued a policy statement in *Antiqvarisk tidskrift för Sverige* on the future of the museum.<sup>1</sup> By then, the museum's collec-

1 The Director of Antiquities was the secretary of the Royal Swedish Academy of Letters, History and Antiquities that until 1938 was in charge of the governmental caretaking and preservation of the cultural heritage. With the position came the directorship of the Statens historiska museum.

tions had been housed on the ground floor of the Nationalmuseum for some fifteen years, relocated there from a previous depot in an apartment on Skeppsbron, close to the Royal Palace, where, for the first time, they had been made accessible to the public on a regular basis.<sup>2</sup> In the statement, Hildebrand declared that the purpose of the museum was to present a complete overview over the nation's "cultural life" in its successive evolutionary stages.<sup>3</sup> The agenda explicitly included the museum's collection of medieval and post-Reformation church art. In keeping with the prehistoric artefacts that, at the time of Hildebrand's writing, made up the bulk of the museum's holdings, the exhibits of the church art collection were to be arranged chronologically and in series, highlighting as many works and as many typical specimens as possible.

When Hildebrand wrote his statement, church objects from the past were to an increasing extent being recognized as antiques worthy of preservation, and a new term, "church art", had begun to meet general acceptance. The implication of this novel category was that the objects in question were undergoing a change of status. They were no longer treated as mere relics from a bygone cult; they now belonged to the sphere of art.<sup>4</sup> For Hildebrand, however, this new labelling of church objects as art did not mean that they were to be differentiated from other kinds of cultural artefacts. He shared the contemporary notion of art history as a sub-discipline within general cultural history: a large and comprehensive area of study that, in Hildebrand's view, covered almost everything related to man, humanity and human activity, with the exception of political history.<sup>5</sup> Thus, an art object was valued mainly as evidence of the cultural life of a period, and, accordingly, the ordering of the exhibits into chronological and typological series that he advocated for the display of the museum's church collection was essentially the same as that for Neolithic pottery, Bronze Age buckles or Iron Age fibulae.

The medieval collection was housed in two rooms. Owing to a lack of sufficient space, the desired chronological arrangement could not be fully realized: instead, the exhibits had to be divided between the two rooms according to size, and then laid out chronologically as far as possible. The smaller of the two rooms housed various items related to the public life of the Middle Ages: weapons, tools, jewellery, liturgical vessels and textiles, seals and documents. The objects were organized in two chronological series that ran parallel, housed partly in cabinets standing along the main wall, and partly on tables in the centre of the room. Larger pieces were placed on the floor and along the walls. In the larger room, the exhibits were grouped in sequences according to cat-

In 1879, Hans Hildebrand succeeded his father, Bror Emil Hildebrand, in this double capacity.

2 Birger Nerman, *Ett museum växer fram II*. Statens historiska museum: samlingar och verksamhet, in: *Ad patriam illustrandam. Hyllningsskrift till Sigurd Curman 30 april 1946*, Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, 1946, pp. 177–224, pp. 105 et seqq.; Fredrik Svanberg, *Museer och samlande*, Studies 12, Stockholm: Statens historiska museum, 2009, p. 46.

3 Hans Hildebrand, Statens Historiska Museum och K. Myntkabinettet, in: *Antiquarisk tidskrift för Sverige* 6 (1881), no. 6, pp. 25–62, p. 8.

4 Kerstin Arcadius, *Museum på svenska. Länsmuseerna och kulturhistorien*, Stockholm: Nordiska museets förlag, 1997, pp. 97–99.

5 Hans Hildebrand, *Historia och kulturhistoria*, in: *Historisk Tidskrift* 2 (1882), pp. 1–28; Magdalena Hillström, *Ansvar för kulturarvet. Studier i det kulturhistoriska museiväsendets formering med särskild inriktning på Nordiska museets etablering 1872–1919*, Linköping Studies in Arts and Science no. 363, Linköping: Linköping University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Culture Studies, 2006, pp. 233 et seq. Despite vigorous efforts, Hildebrand did not succeed in gaining formal recognition of cultural history as an academic discipline; see Arcadius (note 4), pp. 94 et seqq.



1. Statens historiska museum, Stockholm, when housed on the ground floor of the Nationalmuseum; the medieval church art collection: the larger room, c. 1904

egory – baptismal fonts, grave slabs, reredoses, sculpted figures – and arranged in a way that, as Hildebrand writes, combined the scholarly requirements with a tidy and orderly manner of presentation (ill. 1).<sup>6</sup>

Hildebrand was explicit about the purpose of the museum as a national institution. In his view, the completeness of its collections was a necessary prerequisite for the scholarly study of the material remnants of the past. If scholars were hampered in their work by lacunae in the holdings, science would suffer and “the entire population will be deprived of the enlightenment it needs”.<sup>7</sup> By means of the exhibited series of artefacts, the position of each single object in general cultural development was to be clarified, allowing visitors to gain knowledge, as well as nourishment for their patriotic sen-

timent.<sup>8</sup> Hildebrand’s vision is entirely representative of the nineteenth century, when museums were generally considered places for the visitor to experience an ordered, encyclopaedic representation of the world’s evolution according to universal laws, including human social development and organization.<sup>9</sup> This edifying, disciplinary ideal reverberates in Hildebrand’s

6 Hildebrand (note 3), pp. 23 et seq.

7 Hildebrand (note 3), p. 10.

8 Hildebrand (note 3), pp. 8 et seq.

9 Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London: Routledge, 2000, pp. 126 et seqq.; Donald Preziosi, “Brain of the earth’s body”. Museums and the framing of modernity, in: *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, ed. Bettina Messias Carbonell, Malden MA: Blackwell Publishing, 2004, pp. 71–84.

ambition to make the collections illustrate the consolidation of the Swedish people into an undivided whole, a task brought to completion by virtue of the wisdom and strength of statesmen, and forming the basis for great deeds by a unified Swedish nation.<sup>10</sup>

Hildebrand's classification, in the early 1880s, of art history as a sub-branch of general cultural history corresponds to a categorization commonly accepted since the early nineteenth century, when German art historians began demanding acceptance of their specialty as a scholarly discipline by claiming affiliation to cultural history. Towards the end of the century, however, the strategy was reversed: now, German art historians sought recognition of their field of study as an autonomous discipline by insisting that it was separate from cultural history, based on specialized scientific methods and models of explanation distinctly its own.<sup>11</sup> At the turn of the century, a young Swedish scholar, Johnny Roosval, studied art history in Berlin with Heinrich Wölfflin and Adolph Goldschmidt.<sup>12</sup> When Roosval returned to Sweden and began to teach art history at the University of Uppsala, he brought with him pioneering insights into the latest procedures within art historical methodology, namely formal analysis and style criticism. In the following years, in Sweden just as in Germany, the systematic study of formal elements and stylistic characteristics were put forward as crucial criteria for art history as an academic discipline in its own right, independent of the more general perspectives of cultural history.<sup>13</sup>

The 1910 *Utställningen af äldre kyrklig konst i Strängnäs* emerges as a conscious effort to make this new order manifest.<sup>14</sup> The exhibition was hosted by Södermanland Antiquarian Society, at the initiative of art historian and restoration architect Sigurd Curman, Roosval, and Carl R. af Ugglas, a student of Roosval's.<sup>15</sup> The three men were also responsible for curating the exhibition. The completion of a 1907–1910 interior restoration of Strängnäs Cathedral, under the supervision of Curman, provid-

ed the primary impetus for the enterprise.<sup>16</sup> For ten weeks that summer, 1,388 objects collected from churches around the diocese were put on display in the gymnasium of the Strängnäs secondary school, decorated for the

<sup>10</sup> Hildebrand (note 3), p. 28.

<sup>11</sup> Kathryn Brush, *The Shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1996, esp. p. 92 and p. 121, and Dan Karlholm, *Handböckernas konsthistoria. Om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm, Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996, p. 49 and p. 55.

<sup>12</sup> Roosval's sojourn in Berlin turned out to be a decisive intellectual experience for him and a crucial moment in Swedish art historiography. It appears it was Goldschmidt, well acquainted with Swedish art himself, who encouraged Roosval to focus on his home country's medieval heritage in his studies. See Adolph Goldschmidt, *1863–1944. Lebenserinnerungen*, ed. Marie Roose-Runge-Mollwo, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1989, p. 107.

<sup>13</sup> Hans Pettersson, *Konsthistoria som universitetsdisciplin*, in: *8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*, Stockholm: Raster Förlag, 2000, pp. 63–91, esp. pp. 77 et seqq.

<sup>14</sup> See Hugo Palmköld, *De tidiga utställningarna av kyrklig konst och Sveriges Kyrkor*, in: *Konsthistorisk tidskrift 70* (2001), pp. 66–76, where several of the points made in the present essay are outlined in brief.

<sup>15</sup> For a detailed description of the circumstances and the arrangements of the Strängnäs exhibition, see Sigurd Curman, *Utställningen af äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910*, in: *Utställningen af äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910. Studier*, eds Sigurd Curman et al., 2 vols, Stockholm: P. A. Norstedt & Söner, 1913, vol. 1, pp. 1–26.

<sup>16</sup> Richard Pettersson, *Fädernesland och framtidens land. Sigurd Curman och kulturminnesvårdens etablering*, Skrifter från forskningsprogrammet Landskapet som arena nr 2, Umeå: Institutionen för historiska studier, Umeå Universitet, 2001, pp. 75 et seqq.



2. Utställningen af äldre kyrklig konst från Strängnäs stift, 1910:  
main view

occasion with the help of wooden planks, cardboard and distemper to give the impression of an ecclesiastical interior.<sup>17</sup> The central room of the building was divided into spaces reminiscent of a nave and chapels, with a chancel in the east end (ill. 2). The locker room served as a porch, and the public gallery was transformed into an organ loft. A Flemish reredose from Jäder Church in Södermanland was given the place of honour on the main altar in the chancel, surrounded by more Flemish and North German reredoses on side altars, and two seventeenth-century banners. The greater part of the objects were distributed chronologically in the side chapels: the Romanesque chapel (ill. 3), the fourteenth-century chapel, the fifteenth-century chapel, the heraldic chapel with nobility banners and epitaphs, the Baroque chapel, and the eighteenth-century

chapel. The exhibits were presented in a manner imitating, as closely as possible, their original setting and function. The reredoses were placed on altar-like socles furnished with textiles and candles, and the crucifixes were attached to roof beams in the arches separating the chapels from the nave.<sup>18</sup>

The organizers were at pains to emphasize the novel concept represented by the exhibition. In an article accompanying the exhibition, Roosval stated that “this is not just a collection of curiosities of historical interest but, similar to any exposition of paintings, an art exhibition”, and in the publication that docu-

<sup>17</sup> The exhibition catalogue contained 634 entries, whereas the number of single items amounted to 1,388. The exhibition was seen by 17,208 visitors; see Curman (note 15), p. 12 and p. 26.

<sup>18</sup> Curman (note 15), p. 19.



3. Utställningen af äldre kyrklig konst från Strängnäs stift, 1910: the Romanesque chapel

mented the event, its chief curator, Curman, explained that the ambition had been to display the artefacts in a way that not only illustrated their original setting and use, but also opened the eyes of the visitors to their aesthetic value.<sup>19</sup> Art historian Andreas Lindblom wrote a review of the publication where he drew attention to the implications for the study of church art as a scholarly subject. For him, both the exhibition and the publication heralded a new era: “The new feature that is, at this very moment, working its way ahead, rests in the very manner of how things are understood. The approach taken by the older generation has almost exclusively been that of cultural history. [...] But it is certain that if we are to grasp its true essence, a work of art has to be seen also from the point of view of art history.”<sup>20</sup> Lindblom had studied with Roosval

in Uppsala. From the manner in which he emphasizes “the point of view of art history”, it is clear that he is referring to the methodological appeal of stylistic analysis as introduced by Roosval in his home country only a few years earlier.

Lindblom’s somewhat confusing allusion to the medieval artefacts as de facto works of art can perhaps be understood as a statement regarding their inherent quality as objects of aesthetic value. Roosval’s remark that the Sträng-

<sup>19</sup> Sigurd Curman et al., Utställningen af äldre kyrklig konst från Strängnäs stift i Strängnäs sommaren 1910, in: *Konst och konstnärer* 1 (1910), no. 7, pp. 73–84, p. 77; see also Curman (note 15), p. 5 and pp. 13 et seq.

<sup>20</sup> Andreas Lindblom, Ett monumentalverk öfver kyrklig konst, in: *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri* 36 (1913), pp. 317–324, p. 317.

näs exhibition should be interpreted as an exposition of art points in the same direction. Seen from a present-day perspective, however, Roosval's insistence might seem contradictory: it could be argued that the scenic design of the gymnasium qualifies as a cultural-historical arrangement rather than as an art exhibition, and hence the opposite of what Roosval states. The organizers' aspirations become clearer, though, when compared with the guiding principles that had been followed by Hildebrand three decades earlier at the Statens historiska museum. Hildebrand's museum represents the cultural history agenda opposed by Roosval and his generation, with the artefacts laid out systematically in cabinets and exhibition cases, functioning as representative specimens in chronologically evolving series. Admittedly, the Strängnäs curators did not shy away from following a chronological structure in the placement of their exhibits, and, according to Curman, one of the chief aims had been to present a clarifying and instructive illustration of a "development" – presumably of formal characteristics, although Curman is not specific here.<sup>21</sup> This, however, did not mean that the exhibits were reduced to mere elements in scientifically ordered typological series. In the Strängnäs display, it was the individual work that was singled out and given prominence. In his commentary on the arrangements, Curman made special mention of the efforts exerted to provide each item with a colouristic setting and lighting that highlighted it favourably.<sup>22</sup> At stake was the very epistemological identity of the objects. The wooden statues, baptismal fonts and stained glass windows were no longer just historical documents, testimony in material form of previous stages in the nation's cultural development. In the hands of Roosval and Curman, they were reconceived as artistic works with an autonomous value, rooted in their formal qualities.

The Strängnäs exhibition set the standard for a number of ensuing expositions of old-

er church art that were held in the 1910s and 1920s.<sup>23</sup> Closest to Strängnäs in scope and format were exhibitions in Östersund, 1911, in Härnösand, 1912, in Hudiksvall, 1913, in Malmö, 1914, in Uppsala, 1918, and in Gothenburg, 1923.<sup>24</sup> It also deserves mentioning that

<sup>21</sup> Curman (note 15), p. 12.

<sup>22</sup> Curman (note 15), p. 13.

<sup>23</sup> See Sigurd Erixon, *Utställningarna*, in: *Svensk bygd och folkkultur i samling, forskning och vård* 3, eds Sigurd Erixon and Åke Campbell, Stockholm: Bokförlaget Gothia AB, 1947, pp. 89–106, pp. 89 et seqq.; Palmsköld (note 14), p. 66; Birgitta Sandström, *Till fromma för vetenskapen och för allmänhetens förståelse för dessa föremåls skönhet och historiska betydelse. Utställningarna av äldre kyrklig konst i Strängnäs 1910 och Härnösand 1912*, in: *Tegn, symbol og tolkning. Om förståelse og fortolkning av middelalderens bilder*, eds Gunnar Danbolt et al., Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2003, pp. 261–277; Bengt Thorndeman, *Medieval Wooden Sculpture in Sweden I. Attitudes to the Heritage*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1964, pp. 80, 83.

<sup>24</sup> See *Utställning av äldre kyrkliga föremål från Jämtland och Härjedalen i Östersund 1911. Katalog*, Östersund: Östersundspostens Tryckeri Aktiebolag, 1911; *Utställningen af äldre kyrklig konst i Härnösand 1912. Studier*, ed. Johnny Roosval, Stockholm: Bröderna Lagerström Förlag, 2 vols, 1914; Erik Salvén, *Utställning af äldre kyrklig konst, Hudiksvall: Helsinglands Fornminnessällskap*, 1913; *Äldre kyrklig konst i Skåne. Studier utgifna med anledning af Kyrkliga utställningen i Malmö 1914*, eds Otto Rydbeck and Ewert Wrangel, Lund: Berlingska Boktryckeriet, 1921; Henrik Cornell, *Studier i Upplands kyrkliga konst. Utställningen av äldre kyrklig konst i Uppsala 1918*, Stockholm: A.-B. Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag, 1918; Carl R. af Ugglas, *Äldre kyrklig konst från västra Sverige. Vägledning*, in: *Jubileumsutställningen i Göteborg 1923. Vägledning. Fortiden, Gamla Lödöse, Nya Lödöse, Privilegier och administration, Krigsväsen, Äldre kyrklig konst från västra Sverige*, Göteborg: Göteborgs Litografiska Aktiebolag, 1923, pp. 77–135.

the Strängnäs exhibition had a predecessor in Norrköping in 1906, where Otto Janse, amanuensis at the Statens historiska museum, arranged a display of older church art from the province of Östergötland as part of the larger *Konst- och Industriutställningen*. On this occasion, the exhibited items were distributed in four rooms or galleries according to category: iron-mounted doors in the first room, baptismal fonts in the second room, medieval roof trusses and wooden sculpture in the following gallery, and in the last room textiles and metalwork.<sup>25</sup> Roosval visited the show and wrote an enthusiastic review of it in the journal *Kult och Konst*. He encouraged his readers to go and see the exhibition with their own eyes, and further assumed that “it is to be hoped that the exhibition will have the effect surely wished for by its learned organizers, as well as by other friends of antiquities, namely, that it will awaken the sleeping interest in medieval church art among the general public, both in the province and in the country as a whole”.<sup>26</sup> For all the differences in curatorial strategies, Roosval’s own curatorial activity in Strängnäs would follow the same line.

In the publication that documented the Strängnäs exhibition, Curman repeatedly asserted that the careful staging of the exhibits, in order to make them appear as attractive as possible, was intended to stimulate the visitors’ general interest in the cultural heritage and, more specifically, to arouse a recognition of the need to salvage and preserve ancient monuments: “Our purpose with the exhibition was to spark the kind of interest in and appreciation of the old monuments that provide the surest and most important cornerstones for the sound and successful preservation of the cultural heritage”, Curman wrote, and he declared that the best means to achieve this goal was by making the visitors aware of the aesthetic appeal of the objects: “From that moment on, he is won over to our cause. The ancient monuments have earned themselves a new, true friend.”<sup>27</sup> Curman’s reasoning im-

plies that his priorities were somewhat different from those of Roosval and Lindblom. In addition to studying art history, Curman had trained as a restoration architect, and at the time of the Strängnäs exhibition he held a position as an expert in building restoration at Överintendentämbetet, the governmental office in charge of architectural planning. Thus, his professional career was linked to the central governmental institutions for the care and protection of the cultural heritage rather than to the academic world, and his prime concern was perhaps more that of an officeholder active in the practice of preservation than that of an art historian eager to promote his discipline as a bona fide academic science. In 1923, he was appointed Director of Antiquities, and thus took over the leadership of the Statens historiska museum. A transfer of the holdings from the cramped and highly unsatisfactory spaces in the Nationalmuseum was over-

25 See Otto Janse, *Medeltidsminnen från Östergötland*, Stockholm: Justus Cederquists Förlag, 1906; Johnny Roosval, Kulturhistoriska afdelningen på Norrköpingsutställningen, in: *Kult och Konst. Tidskrift för hymnologi, kyrkomusik, kyrklig bildande konst samt liturgiska frågor i allmänhet* 2 (1906), pp. 134–140, pp. 135 et seq.

26 Roosval (note 24), p. 135. As an inspiration for the Norrköping exhibition, Roosval mentions two recent exhibitions in Düsseldorf, giving the years as 1901 and 1905. There seems to be an error concerning the dates, however, since no such events occurred in these years. It is most likely that Roosval is actually referring to the two Düsseldorf exhibitions conceived in 1902 and 1904 by Alexander Schnütgen and Paul Clemen to give an overview of Rhenish medieval art, alongside exhibits from neighbouring ‘schools’ and from other periods. Both events had met with tremendous success.

27 Curman (note 15), pp. 5 and pp. 13 et seq. Sandström (note 23), p. 262, points out that the idea of mounting public exhibitions in order to stimulate public support for the preservation of older church art can be traced back to Janse’s 1906 exhibition.

due, and in 1943 the museum opened to the public in new facilities on Narvavägen in central Stockholm.<sup>28</sup> The prehistoric collections, including the Viking Age section, were located on the ground floor, while the entire first floor was devoted to the Middle Ages and the post-Reformation period.

Curman's ideas on the role of the museum as a national institution can be deduced from various written statements and declarations. As early as 1928, he had delivered an address to the government, in words strikingly similar to those of Hildebrand half a century earlier, where he envisioned the Statens historiska museum as a modern institution of education. For Curman, the main purpose of the museum was to "serve the desire from all levels of society for increased knowledge of the evolutionary history of mankind and of the nation in various fields."<sup>29</sup> The introduction to the 1945 companion guide to the collections stresses even more emphatically the national undertones inherent in the values that Curman considered fitting for the museum to communicate to the public. The new permanent exhibition constituted "a truly noteworthy and important addition to the armoury of Swedish culture, providing a clear-cut and concrete representation of our people's ancient evolutionary history, and teaching us to understand the exceptional position that our Swedish society has attained in the world, owing to the natural and organic growth of our national culture on that land that since time immemorial has belonged to our forefathers". The introduction concludes with the following appeal: "It is undoubtedly of utmost importance that all classes of society are acquainted with the main features of our country's evolutionary history from the earliest times: the links between ancient history, the present and the future; the importance of the labour and toil of past generations; and the exceptional continuity of our society's many-millennia-old existence. Such knowledge possibly offers the surest foundation for a sound and solid patriotism and a re-

liable civic spirit, not least in the times we are living through at present."<sup>30</sup>

One might call into question, however, to what extent the display of the medieval and post-Reformation collections actually lived up to Curman's desire for the new museum to communicate the history of the Swedish people together with the uninterrupted progress of the nation's cultural development to a public thirsty for enlightenment. In the layout of the prehistoric exhibition on the ground floor, the curators had gone to great lengths to present the artefacts in a manner that shed light on their function and practical usage in their original context, employing explanatory posters, models and reconstructions as didactic devices (ill. 4).<sup>31</sup> Upstairs, the ambience of the setting

28 On the circumstances surrounding the relocation and the new exhibition arrangements, see Sverker B. Jansson et al., *Tiotusen år i Sverige. Statens Historiska Museum*, Museiarkeologi no. 3, Stockholm: Statens Historiska Museum, 1989; Nerman (note 2); Pettersson (note 16), pp. 130 et seqq.; Bengt Thordeman, *Ett museum växer fram I. Lokalfrågor och inredningsproblem*, in: *Ad patriam illustrandam* (note 2), pp. 85–176.

29 Sigurd Curman, Riksantikvariens skrivelse med förslag till Statens Historiska Museums förflyttning till f. d. Positionsartilleriets kasernområde, in: *Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitets Akademiens årsbok 1928* (1928), pp. 35–67, p. 38.

30 Sigurd Curman, Statens Historiska Museum och dess byggnad, in: *Tiotusen år i Sverige*, eds Sigurd Curman et al., Stockholm: Statens Historiska Museum, 1945, pp. 11–22, p. 22.

31 It has been claimed that the educative, illustrative arrangements of the prehistoric display in the Museum of National Antiquities in 1943 were a novelty in the Swedish museum context; see Jansson et al. (note 28), p. 10 and p. 23, and Thordeman (note 28), pp. 162 et seq. Similar devices had, however, already been put to use at the Nordiska Museet in Stockholm in the early twentieth century, as well as at the 1923 Gothenburg Exhibition, and at several provincial museums; see Arcadius (note 4), pp. 197 et seq., pp. 243 et seq., p. 246;



4. Statens historiska museum, Stockholm:  
the Bronze Age Gallery, 1943

differed as much from this concept as from the previous display of the exhibits: instead of amassed formations of objects, the visitors were now met with sizable galleries with fewer works, dispersed more spaciouly on the floor and on socles. The church objects were presented as solitary artworks, either freestanding or on socles against plain white walls or undecorated screens, with textual information limited to discreet notices informing the visitor of each object's designation, date and provenance (ill. 5). The only deviation from this decidedly 'un-scenographic' display appeared in the so-called Gothic Hall, designed to suggest a nave at one end and a tower chamber, covered by a vault modelled after a vault in the Strängnäs Cathedral, at the other. The roof beams were striped in white and grey, and strings of pointed windows ran along the upper part of the walls (ill. 6). Adjacent to the Gothic Hall, a Romanesque church interior was installed with-

in a few years of the reopening of the museum, complete with an odoriferous tar church door, a floor set with stone slabs, a tiny chancel with a reredos on the main altar, and side altars furnished with wooden statues of a seated Virgin and St Olav (ill. 7). Thus, once the visitor had climbed the stairs to the first floor, the story of the rise and maturation of Swedish civilization told in the prehistoric rooms was suspended. The church objects were presented as a category distinctly different from the rest of the museum's collections, with no part to play in the grand narrative told downstairs about

Staffan Carlén, *Att ställa ut kultur. Om kulturhistoriska utställningar under 100 år*, Acta Ethnologica Umensia. Skrifter utgivna av Etnologiska institutionen i Umeå 3, Stockholm: Carlssons, 1990, pp. 66 et seq. and pp. 176 et seqq.; Hans Medelius, *Utställningarna*, in: *Nordiska museet under 125 år*, eds Hans Medelius et al., Stockholm: Nordiska museets förlag, 1998, pp. 273–311, p. 289 and p. 294.



5. Statens historiska museum, Stockholm:  
the Romanesque Gallery, 1950

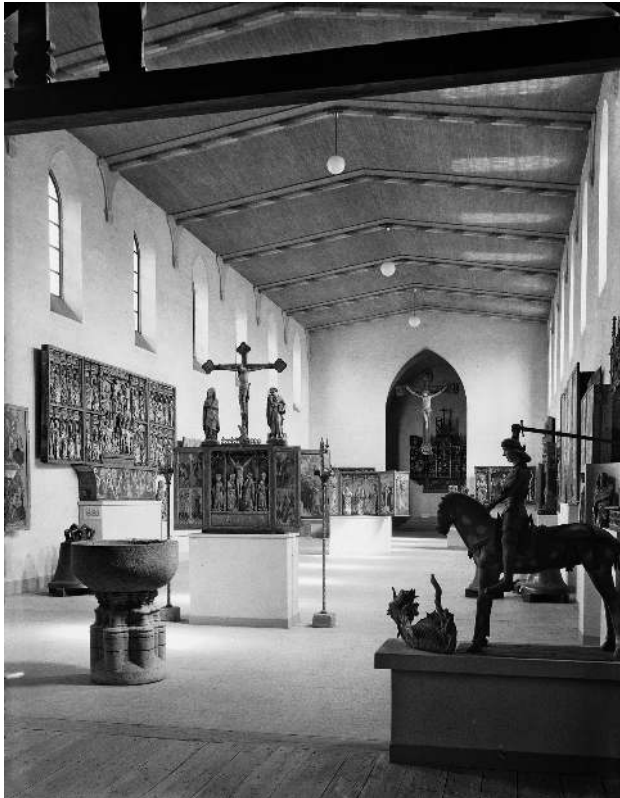
Sweden's development into a great cultural nation on the land inhabited and cultivated by her forefathers in days of yore.

The justification given by the curators of the 1943 installation was of a practical nature: the collections were put up in great haste, and time simply did not allow for careful planning and execution of the church art section.<sup>32</sup> Without denying the validity of this explanation, other factors as well might have influenced the choices made by the curators. One probable reason why the 'story of Sweden' concept – or, "Ten thousand years in Sweden", as the 1943 installations were collectively titled – collapsed when confronted with the church art collection could be the friction created by the encounter between, on the one hand, the actual character of the church objects, and, on the other, the guiding notion of cultural continuity from time immemorial to the present. Consciously or unconsciously, the curators capitulated before the fact that church art, and

particularly medieval art, is next to impossible to integrate into a nationalistic construction of history, where the hinge of the narrative is the organic growth of a uniquely Swedish civil community on the foundation laid on native soil by ancient forefathers.<sup>33</sup> In all essentials, medieval church art in Sweden constitutes a cultural import. The Christian cult that is the very reason for its existence arrived in Scandinavia from the south and the west, and perhaps also from the east. A large part of the surviving objects were either manufactured in workshops on the Continent or in the British Isles, or produced by foreign craftsmen active in Sweden. What is more, the entire confessional context, the Catholic faith, was regarded even well into the twentieth century as a foreign element, a closed chapter in Swedish

<sup>32</sup> Janson et al. (note 28), p. 26. The display of the church art collection was created by Olle Källström, with Aron Andersson as expert adviser.

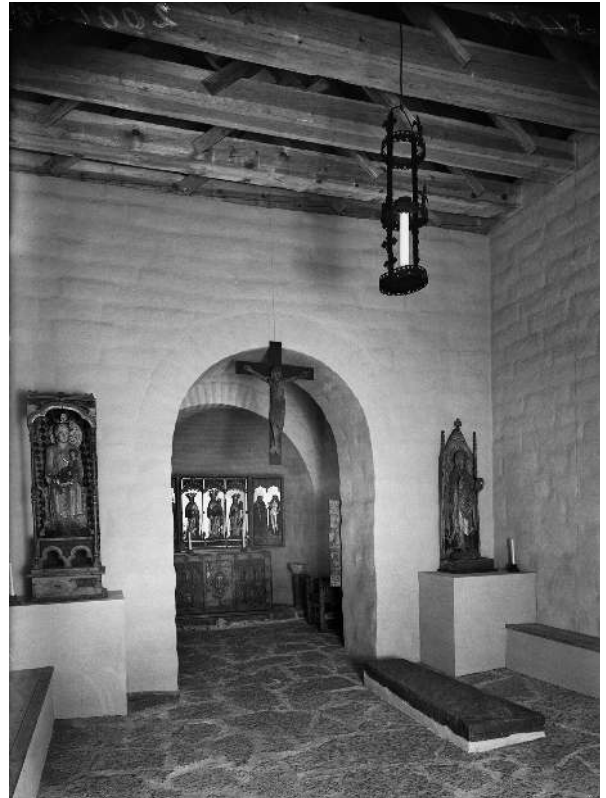
<sup>33</sup> See Curman (note 30), p. 22.



6. Statens historiska museum, Stockholm:  
the Gothic Hall, 1943

cultural history, and was treated in clearly negative terms by Sweden's professional historians.<sup>34</sup>

With the medieval objects not conforming to the nationalistic storytelling constructed around the prehistoric collections, the solution was to aestheticize, and to a certain degree also secularize, them. This tendency can be observed on several levels in relation to the treatment of medieval church art: hence, the care taken in the 1910 Strängnäs exhibition to present the objects in ways reminiscent of their original use did not spill over into academic discourse. In Swedish art-historical scholarship in general, the liturgical purpose for which medieval works were once made has until recently been largely disregarded. And in the display mounted in the Statens historiska



7. Statens historiska museum, Stockholm:  
the Romanesque parish church, ca. 1945

museum in 1943, the elements suggesting a religious setting were at first limited to the Gothic Hall.

This decision sits well with a recommendation on the future premises made by Lindblom in 1927. He advocated making the room housing the medieval collection "as inspired and atmospheric as possible, although without imitating a church".<sup>35</sup> He had actually attempt-

34 Lars-Olof Larsson, *Arvet efter Gustav Vasa. En berättelse om fyra kungar och ett rike*, Stockholm: Prisma, 2005, p. 303; Alf Härdelin, *Vasakungarna omvärderas*, in: *Signum. Katolsk orientering om kyrka, kultur och samhälle* 32 (2006), no. 3, pp. 59–62.

35 Andreas Lindblom, *Yttrande*, signed 4 January, 1927, Ämbetsarkivet 3, F XIII:3, Antikvarisk-Topografiska Arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm, p. 3.

ed something similar in 1921, when he rearranged the main room of the medieval collection, then still housed in the Nationalmuseum, to look less like the crammed storage it had become, and more like the interior of a chapel or oratory (ill. 8).<sup>36</sup> Important as the distinction he makes between evoking and imitating a church appears to have been, the next paragraph of Lindblom's 1927 memorandum shows that he was in no way adverse to the idea of imitating environments per se: he suggests considering the inclusion of a reconstructed interior, a Romanesque parish church for instance. Again, Lindblom was drawing on his own previous experience: in 1916, he and the then director of the Statens historiska museum, Bernhard Salin, had temporarily turned a corner of one of the rooms housing the Viking Age collection into a Romanesque chapel (ill. 9). The wall was built of carved planks from the Hemse stave church on Gotland, and once inside, the visitor encountered three of the highlights of the Romanesque collection: the golden altar frontal from Broddetorp Church in Västergötland, the seated Madonna from Mosjö Church in Närke, and the woven tapestry from Skog Church in Hälsingland.<sup>37</sup> The experiment was highly praised by art historian Helge Kjellin in a review the same year in *Tidskrift för konsthvetenskap* in which the tiny installation was heralded as a small but significant revolution, a harbinger of what a future Statens historiska museum might look like.<sup>38</sup>

However, not everyone looked favourably upon replicas of medieval churches as museological devices. Af Ugglas, one of the organizers of the 1910 Strängnäs exhibition, and a curator in the medieval department of the Statens historiska museum, advised strongly against the proposal to include a reproduction of a church interior in the future display. Such a feature might be acceptable in a temporary exhibition, he wrote in 1927, but as an element in a permanent installation, "the appeal to more or less muddled religious emotions and sentimental romanticism, evoked by such an arrangement,

would soon enough give rise to a sense of disgust, a more or less distinct uneasiness".<sup>39</sup> But af Ugglas was pleading a lost cause. At the time of his writing, church interiors already existed in several provincial museums. They were to be found in Lunds universitets Historiska Museum, in Lund, Skåne, as arranged in 1918 by Otto Rydbeck; in the Västergötlands Fornminnesförenings museum, in Skara, arranged by Erik Fischer, one year later; in the Gotlands Fornsal in Visby, arranged in 1925 by Roosval; and in the Smålands Museum, in Växjö, arranged in 1926 by Olle Källström, who was later involved in the design of the medieval galleries of the Statens historiska museum.<sup>40</sup>

36 Andreas Lindblom, *De gyllene åren*, Stockholm: Norstedts, 1952, p. 148; Nerman (note 2), p. 202.

37 For illustrated presentations of these objects, see *Klenoder ur äldre svensk historia. Treasures of Early Sweden*, Stockholm: Gidlunds, 1984, pp. 88 et seqq. and pp. 98 et seqq.

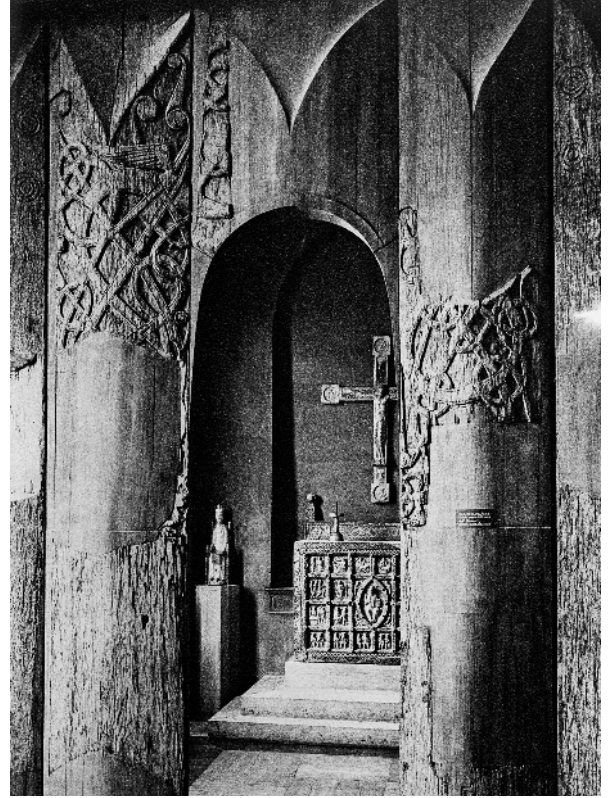
38 Helge Kjellin, En liten utställning af tidig svensk kristen konst i Statens Historiska Museum, in: *Tidskrift för konsthvetenskap* 1 (1916), pp. 92–93, p. 92. In his memoirs, Lindblom refers to Wilhelm von Bode's Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin as his immediate source of inspiration. He had visited Berlin in 1910, and Bode's novel display concept for the Kaiser-Friedrich-Museum, with period rooms where works of various genres were mixed, appealed to him as an alternative to the traditional layout of artefacts in rows of cases and cabinets. See Andreas Lindblom, *Löfstadsmuseets betydelse*, in: *Östergötlands fornminnes- och museiförening. Meddelanden* (1939–1941), pp. 43–48, p. 43, and Lindblom (note 36), p. 69 and p. 119.

39 Carl R. af Ugglas, P. M. till B. Salins program för medeltidsavdelningen samt mynt- och medaljkabinettet i planerad ny museibygnad, jämte A. Lindbloms yttrande däröver, signed 15 July 1927, Ämbetsarkivet 3, F XIII.3, Antikvarisk-Topografiska Arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm, p. 9.

40 See Arcadius (note 4), pp. 147 et seqq.; Christer Knutsson, *Smålands Museum*, Byggnadsminnen i Kronobergs län 2, Växjö: Länsstyrelsen i Kronobergs län, 1998, pp. 29 et seqq.; Axel Romdahl,



8. Statens historiska museum, Stockholm, when housed on the ground floor of the Nationalmuseum: the medieval collection, 1921



9. Statens historiska museum, Stockholm, when housed on the ground floor of the Nationalmuseum: the Romanesque chapel, 1916

In Stockholm, the above-mentioned Romanesque parish church was implemented only a few years after the museum opened at its new premises in 1943. The space that is today taken up by the reconstructed interior was initially used for a display of stained glass windows; but the floor plan of the 1945 companion to the permanent exhibitions of the new museum includes the parish church.<sup>41</sup>

In his 1949 doctoral dissertation on Swedish and Norwegian thirteenth-century wooden sculpture, art historian Aron Andersson declared his main task to be presenting the

Skaramuseets uppställning, in: *Västergötlands fornminnesförenings tidskrift* 4 (1920), no. 4, pp. 10–14; Johnny Roosval, Otto Rydbeck's museer, in: *Ord och Bild. Illustrerad Månadsskrift*

45 (1936), pp. 65–76; Otto Rydbeck, *Den arkeologiska forskningen och historiska museet vid Lunds universitet under tvåhundra år, 1735–1937*, in: *Meddelanden från Lunds universitets Historiska museum. Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundets i Lund årsberättelse 1942–1943* (1943), no. 3, pp. 1–129; Gunnar Svahnström, *Museimannen och utställningsbyggaren*, in: *Johnny Roosval: forskaren, läraren*, ed. Aron Andersson, Visby: Visum Förlag, 1982, pp. 93–111. An additional example is the Hallands Konstmuseum in Halmstad, opened in 1933, where a Romanesque chapel formed part of the permanent exhibition of the museum's collection of church art, see Palmköld (note 14), p. 75.

<sup>41</sup> *Statens Historiska Museum. Tiotusen år i Sverige II. Medeltiden. Vägledning*, Stockholm: Statens Historiska Museum, 1943, p. 28 and the floor plan on the cover; Curman (note 30), p. 19.

sculptures “as things of beauty, admirable as pieces of art”.<sup>42</sup> Andersson was an official at the Statens historiska museum: he had supplied the academic expertise when Källström arranged the church art collection in 1943, and he later became director of the Medieval Department. He was also Roosval’s last student, and the declaration in the dissertation is a confirmation of sorts of the axiomatic status that the classification of medieval church objects as artworks had achieved by the mid-twentieth century. In retrospect, the 1943 installation might appear as the ultimate fulfilment of Roosval’s insistence back in 1910 that church objects could and should be exhibited as works of art. Roosval’s reaction to the novel display, however, was negative. The arrangements were too dry and uninspiring for his taste, and in a private letter written in 1943 to his Norwegian colleague Harry Fett, he gives his judgment: “I do not like the museum now [...]. The sacramental has disappeared from our museum, whereas before, in all its poor cramped conditions, this is precisely the kind of quality it had.”<sup>43</sup>

For Roosval, the recognition of the medieval objects as works of art by no means excluded acknowledging their spiritual dimension; rather, these were factors that could and should work together in the museological context. In a speech at the inauguration in 1925 of the Gotlands Fornsal, where he had arranged over 300 objects in four rooms in a medieval warehouse, he stated that the objective of the museum was to present the exhibits in such a way that their original function and placement were made clear. This method of presentation comprised a recreation of the lighting conditions and surrounding space that had contributed to their aesthetic appeal at the time of their making. For this purpose, Roosval said, the museum, and not the church, was the appropriate location. In the church, with all its subsequent additions and interior changes, the medieval objects would seem like strangers; only in the museum could their authentic character be

made manifest.<sup>44</sup> Thus, although Curman and Roosval conceived the 1910 Strängnäs Exhibition in partnership, they later arrived at diverging standpoints on how to exhibit medieval works of art. Curman sacrificed the instructive arrangements and church-like settings for a more spartan and restrained display where the objects were largely left to speak for themselves, whereas Roosval did not hesitate to bring the church into the museum.

42 Aron Andersson, *English Influence in Norwegian and Swedish Figuresculpture in Wood 1220–1270*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1949, p. 95.

43 Letter from Johnny Roosval to Harry Fett, dated 6 August 1943, Brevsamling 707, Nasjonalbiblioteket, Oslo. I wish to thank professor Kristin Bliksrud Aavitsland for drawing my attention to the letter.

44 Svahnström (note 40), pp. 98 et seqq.

Daniela Mondini und Isabel Haupt

### **Purismus oder Evokation?**

Beiträge von Franco Albini und BBPR zur Inszenierung mittelalterlicher Exponate in italienischen Museen der Nachkriegszeit

Se arte è educazione, il museo deve essere scuola.  
Giulio Carlo Argan, *Il museo come scuola*, 1949

Der deutsche Begriff ›Aufklärung‹ dürfte sich in der italienischsprachigen Fachliteratur über kunsthistorische Themen der Nachkriegszeit nicht allzu häufig finden. Wenn Manfredo Tafuri ihn in seinem Überblickswerk zur italienischen Architektur von 1944 bis 1985 dem Kapitel über Museen voranstellt, umschreibt er damit aber durchaus die Zielsetzung, die viele Kuratoren und Architekten verfolgten, als in den 1950er Jahren die Institution Museum in Italien neu ausgerichtet und Museumsbauten neu gestaltet wurden.<sup>1</sup> Mittelalterliche Exponate spielten dabei eine bedeutende Rolle, möglicherweise weil sie durch das faschistische Regime ideologisch weniger vereinnahmt worden zu sein schienen als dies beispielsweise bei Werken der römischen Antike der Fall war.<sup>2</sup> Anhand zweier Fallbeispiele dauerhafter musealer Präsentationen der frühen 1950er Jahre untersucht unser Beitrag unterschiedliche Ausstellungsmodi mittelalterlicher Exponate in historischen Gebäuden. Analysiert werden die Beziehungen zwischen ausgestelltem mittelalterlichem Objekt und architektonischem Raum, Bezugnahmen auf die Geschichte sowie deren unterschiedliche Gewichtung durch die Architekten und Museumsdirektoren.<sup>3</sup>

Zu jener Zeit war die Reflexion über eine spezifische Didaktik der musealen Kommunikation noch relativ jung. Vor dem Hintergrund dieser Debatte entstanden die für ihre Poesie berühmt gewordenen Museumsreinrichtungen von Carlo Scarpa, dem heute wohl bekanntesten italienischen Museumsarchitekten jener Zeit. Seine Interventionen in der Gemäldegalerie der Accademia (1945–1960) und im Museo Correr in Venedig (1953 und 1957–1960), im Palazzo Abatellis in Palermo (1953–1954), in

1 Manfredo Tafuri, *Storia dell'Architettura Italiana 1944–1985*, Turin: Einaudi, 1986, S. 64.

2 Die erste Ausstellung, welche die Galleria della Accademia in Venedig nach Ankunft der Alliierten in den einzigen unzerstört gebliebenen Sälen zeigte, war der Malerei der sogenannten Primitivi gewidmet, vgl. Maria Cecilia Mazzi, *Musei anni 50. spazio, forma, funzione*, Florenz: edifir, 2009, S. 35. Dass das faschistische Regime durchaus auch mittelalterliche Kunst instrumentalisierte, hat jüngst Alessio Monciatti in seiner Studie über die ideologische Vereinnahmung Giottos als Gründerfigur der italienischen Kunst während des Ventennio gezeigt; vgl. Alessio Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La Mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Mailand: il saggiatore, 2010. In dieser Arbeit wird zudem deutlich, dass die Giotto-Ausstellung von 1937 mit ihren über dreihundert Werken (Vorläufer, Zeitgenossen, Nachfolge) durchaus ›moderne‹ Ausstellungsdispositive erprobte, die dann in großem Stil in der Nachkriegszeit zur Anwendung kamen.

3 Wir lehnen uns an die von Jana Scholze unterschiedenen Kommunikationsebenen und -codes an: 1. »Denotative Codes« übermitteln die Informationen, die ein ausgestelltes Objekt von seiner »vor-musealen« Funktion mit sich bringt. 2. Die inhaltlichen Zusammenhänge, die eine Gruppe von Objekten im räumlichen Setting der Ausstellung generieren, modifizieren die Konnotation des Exponats; man kann daher von »konnotativen Codes« sprechen. 3. Über das Zusammenwirken der denotativen und konnotativen Codes sowie über die Gesamtheit der Präsentation – also unter Einbeziehung der Ausstellungsarchitektur, der Vitrinen, des Beschriftungssystems usw. – gelangt man zur Analyse der »metakommunikativen Codes« einer Ausstellung, wodurch die meist unausgesprochenen wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Standpunkte und Ziele der Ausstellungsmacher näher gefasst werden können. Vgl. Jana Scholze, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld: transcript, 2004.

der Galleria degli Uffizi in Florenz (in Zusammenarbeit mit Ignazio Gardella und Giovanni Michelucci, 1954–1956) und insbesondere im Castelvecchio in Verona (erste Etappe 1958–1964) stießen auf große Resonanz.<sup>4</sup> Neue Maßstäbe setzte er aber nicht allein. Auch die zeitgleichen Museumseinrichtungen von Franco Albini im Palazzo Bianco in Genua (1950–1951) und von BBPR im Castello Sforzesco in Mailand (1954–1956), um die es im Folgenden gehen soll, galten als innovativ und wurden in Fachkreisen über die Landesgrenzen hinaus intensiv diskutiert.<sup>5</sup> Albini und BBPR setzten unterschiedliche Akzente im Umgang mit dem mittelalterlichen Exponat und mit dem dafür geschaffenen Museumsraum. Vereinfachend lassen sich die zum Tragen gekommenen Positionen mit den Schlagworten ›Purismus‹ und ›Evokation‹ beschreiben. Hier werden diese beiden Positionen gegenübergestellt: Erstere stellt eine Spielart der modernistischen Inszenierungspraxis in der sogenannten weißen Zelle dar, während Letztere zur Entstehungszeit als Bruch mit der Tabuisierung historistischer Traditionen angesehen wurde. Im Rückblick wirkt sie in dem Anspielungsreichtum, den die benutzten Zeichen entfalten, allerdings nicht so sehr ›historistisch‹ als vielmehr wie eine Ankündigung der Postmoderne.

Kulturelle Erneuerung und  
architektonische Transformationen

Die materiellen Kriegsverluste veränderten ebenso wie der politische Wandel vom faschistischen Regime zur demokratischen Gesellschaft den Blick der Italiener auf die eigene Vergangenheit und ihre Zeugnisse. Es mag mit dem tradierten Selbstverständnis Italiens als Kulturnation zusammenhängen, dass während des gesellschaftlichen Transformationsprozesses in der Nachkriegszeit dem Museum und der Kunst eine besondere Rolle zugestanden wurde, greifbar in einer Modernisierungswelle der italienischen Museumslandschaft.<sup>6</sup> Das Museum als »Sancta Sanctorum delle civiltà cittadine« – so 1957 der Pisaner Soprin-

4 Die Debatte über die Modernisierung des Museums wurde von Henri Focillon und Paul Valéry in der Zwischenkriegszeit angestoßen. Die Federführung lag beim 1926 gegründeten Office International des Musées, das aus der Commission und dem Institut de Cooperation Intellectuelle (dem Vorläufer der UNESCO) erwachsen war. Hierzu vgl. grundlegend Marisa Dalai Emiliani, »Faut-il brûler le Louvre?« Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni Trenta del Novecento e le esperienze italiane, in: dies., *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il »saper mostrare« di Carlo Scarpa*, Venedig: Marsilio, 2008, S. 13–49. Die Literatur über Scarpa ist sehr umfangreich, besonders hingewiesen sei auf *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, hrsg. von Licisco Magagnato, Mailand: Edizioni di Comunità, 1982; Christine Hoh-Slodczyk, *Carlo Scarpa und das Museum*, Berlin: Ernst, 1987; Sergio Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis. La galleria della Sicilia, Palermo 1953–54*, Mailand: Electa, 1989; Richard Murphy, *Carlo Scarpa and the Castelvecchio*, London u. a.: Butterworth Architecture, 1990; Bianca Albertini und Sandro Bagnoli, *Scarpa. Museen und Ausstellungen [1992]*, Tübingen und Berlin: Wasmuth, 1992; Nicholas Olsberg u. a., *Carlo Scarpa architecte: composer avec l'histoire*, Ausst.-Kat. Montréal: Centre Canadien d'Architecture, 1999; *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944–1976. Case e paesaggi 1972–1978*, hrsg. von Guido Beltramini, u. a., Mailand: Electa, 2000; Luciana Miotto, *Carlo Scarpa. I musei*, Turin: Testo & immagine, 2004.

5 Marisa Dalai Emiliani, Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rinvincita della storia, in: *Carlo Scarpa a Castelvecchio* (Anm. 4), S. 149–170. Seit diesem grundlegenden Aufsatz hat sich in Italien ein eigener museografiegeschichtlicher Forschungszeitung etabliert. Der Versuch einer Synthese findet sich bei Mazzi (Anm. 2); siehe auch: G. D'Amia, Entre sauvegarde et mise a jour: la scenographie des musees des années 50 en Italie, in: *Le Moniteur Architecture AMC* Nr. 129 (2002), S. 88–91; Orietta Lanzarini und Marco Mulazzini, L'esperienza del porgere. I musei di Franco Albini e Carlo Scarpa, in: *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, hrsg. von Federico Bucci und Augusto Rossari, Mailand: Electa, 2005, S. 149–163.

6 Insbesondere die noch in den 1920er und in den

tendente Piero Sanpaolesi anlässlich der *Mostra di Museologia* auf der XI. Triennale di Milano – war einer der Orte, bei dessen Neugestaltung gesellschaftspolitische Ideale verhandelt wurden.<sup>7</sup> Bis 1953 zählt ein Bericht des italienischen Erziehungsministeriums über 150 Museen, die entweder neu gegründet, wieder aufgebaut oder neu ausgestattet wurden.<sup>8</sup> Abgesehen von wenigen Ausnahmen wie beispielsweise der Galleria d'Arte Moderna in Mailand (1950, Ignazio Gardella) wurde der Großteil dieser Museen in historischen Bauten mit Denkmalwert eingerichtet.

Die Museumseinrichtungen zeigen durchaus eine große museografische Spannweite. Ein gemeinsamer Nenner der divergierenden Positionen liegt in der Betonung des Museums als Ort visueller Erfahrung für den modernen Menschen, dessen Sehgewohnheiten als durch Illustrierte und Kino überformt betrachtet wurden. Kernaufgabe des Museums sollte die »Erziehung des Sehens« sein, so formulierte es unmittelbar nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil 1945 der Kunsthistoriker Lionello Venturi in einem Aufsatz über die Aufgabe des Museums: »Eines der interessantesten gesellschaftlichen Phänomene der letzten dreißig Jahre ist die enorme Entwicklung und zunehmende Bedeutung des Sehens im kulturellen Leben von heute [...]. Es ist unnützlich zu beklagen, dass wer mehr schaut, weniger liest. Hingegen lohnt es, die neue Leidenschaft für das Sehen auf bildende Zwecke zu lenken, das heißt: ›das Sehen zu lehren.«<sup>9</sup> Wie auch sein Kollege Giulio Carlo Argan stand er unter dem Einfluss der Lektüre von John Deweys *Art as Experience* von 1934 und knüpfte an die im selben Jahr im Umfeld des Neuen Bauens formulierten Ideale des Museums als Bildungsstätte an.<sup>10</sup>

1957 widmete die anlässlich der XI. Triennale veranstaltete *Mostra di Museologia* den soeben wiederhergestellten italienischen Museen eine erste bilanzierende Überblicksschau. Sie sollte deren Rezeption nachhaltig prägen.<sup>11</sup> Nahezu alle damals vorgestellten Projekte finden sich

mittleren 1930er Jahren in Italien verbreitete historisierende Präsentationsweise – das sogenannte »Museo di ambientazione« – kam erst nach 1945 ganz aus der Mode; vgl. Mazzi (Anm. 2), S. 15.

<sup>7</sup> Piero Sanpaolesi, *Attualità del Museo*, in: *Catalogo della XI. Triennale*, Mailand: Centro Studi Triennale di Milano, 1957, S. 49–50, S. 49.

<sup>8</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945–1953*, hrsg. v. Giorgio Rosi u. a., Rom: Libreria dello Stato, 1953, S. 17–106; Dalai Emiliani (Anm. 5), S. 149 f.

<sup>9</sup> Lionello Venturi, *Il museo-scuola* [1945], in: Mazzi (Anm. 2), S. 243–246, S. 243: »Uno dei fenomeni più interessanti della civiltà degli ultimi trenta anni è l'enorme sviluppo e la progressiva importanza della visione nella vita culturale d'oggi. [...]. È inutile di lamentare che, guardando di più si legge di meno. Conviene invece di convogliare la nuova passione del guardare verso scopi istruttivi, cioè *educare la visione*.«

Bereits vor 1930 setzte sich Venturi für eine Demokratisierung und Didaktik des ›Sehens‹ im Sinne von Anleitungen zum visuellem Kunstgenuss für breite Schichten z. B. im Schulunterricht, ein; vgl. Lionello Venturi, *Una lezione su Giotto*, und ders., *Saper vedere*, beide publiziert in den *Annali della Istruzione Media 1931–1932*, popularisiert durch Matteo Marangoni, *Saper vedere*, Mailand: Treves-Treccani-Tumminelli, 1933.

<sup>10</sup> Dalai Emiliani (Anm. 5), S. 166, Anm. 30, verweist auf die 1934 in Madrid auf dem internationalen Kongress über Museumsgestaltung propagierten Ideen. Eines der Leitmotive war die Selektion einzelner Kunstwerke aus den überfüllten Sammlungen und die von Focillon seit 1921 empfohlene Ablösung vom Klassifikationszwang nach Schulen; vgl. *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, 2 Bde., Paris: Société des Nations Office, 1934. Den Beitrag Italiens zu diesem Kongress und die italienischen Rezeption von Henri Focillons *La vie des formes* von 1934 beschreibt Mazzi (Anm. 2), S. 12. John Deweys *Art as Experience*, zuerst 1934 erschienen, erschien übersetzt und kommentiert von Corrado Maltese als *L'arte come esperienza*, Florenz: La nuova Italia, 1951.

<sup>11</sup> Vgl. *Mostra di Museologia*, in: *Catalogo della XI. Triennale*, Mailand 1957, S. 49–55.

im 1962 publizierten Standardwerk *Musei* von Roberto Aloi wieder.<sup>12</sup> In dem 1965 erschienenen, nach Ländern geordneten Überblickswerk *The New Museum* von Michael Brawne eröffnet gar eine Auswahl aus diesen italienischen Beispielen den Reigen.<sup>13</sup> Bei all diesen zumeist bereits vor dem Krieg zu Museen umgestalteten Gebäuden hatten sich Kuratorinnen und Kuratoren sowie Architekten in der Nachkriegszeit auf zwei Ebenen der Frage nach ihrem Verhältnis zur Geschichte zu stellen. Und zwar einerseits auf der architektonischen Ebene: Wie sollte – nach der zeitgenössischen Terminologie – der »historische Behälter« gestaltet werden? Inwieweit sollte er als Baudenkmal zugleich auch Ausstellungsobjekt sein? Welchen historischen Leitschichten sollte man bei der architektonischen Restaurierung folgen? Andererseits waren auf der museografischen Ebene spezifische Ausstellungsräume zu schaffen. In welche Beziehung werden Exponate zum Raum, zueinander und zu den Ausstellungsvorrichtungen, also Bildträgern und Vitrinen, gesetzt?

Der Beitrag von Caterina Marcenaro und Franco Albini im Museo di Palazzo Bianco in Genua

Beispielhaft lassen sich diese Fragen anhand der Neueinrichtung des Museo di Palazzo Bianco in Genua verfolgen. Der kurz vor 1550 an der repräsentativen Strada Nuova (heute Corso Garibaldi) erbaute Palast der Familie Grimaldi wurde nach einem Besitzerwechsel im frühen 18. Jahrhundert umgebaut, blieb aber in seiner Ausstattung unvollendet. Er stellt ein Beispiel für die unerfüllt gebliebenen Ansprüche der Genueser Oligarchie im Settecento dar.<sup>14</sup> Schon im 19. Jahrhundert befanden sich in ihm private Kunstsammlungen. Nachdem die Stadt Genua den Palast 1884 als Legat von der Marquise Maria Brignole-Sale erhalten hatte, wurden die Sammlungen 1892 den in ihm eröffneten Gallerie comunali überlassen. In der Folge dominierte die museale Nutzung des Baus. Im Krieg durch einen Bombenangriff stark beschädigt, wurde der Palast zwi-

schen 1945 und 1949 durch den Genio Civile, das Amt für Kulturgüterschutz, wieder aufgebaut und einem sogenannten »restauro critico« unterzogen, das heißt: Ergänzungen aus dem 19. Jahrhundert wurden entfernt und die Hülle des Settecento einschließlich der für Genueser Paläste traditionellen geometrischen Pavimente wurde wieder hergestellt. Mit der Umgestaltung der Pinakothek wurde sodann der Architekt Franco Albini betraut.<sup>15</sup> 1951 eröffnet, ist das Museo di Palazzo Bianco ein Produkt der engen Zusammenarbeit mit der Museumsdirektorin Caterina Marcenaro. Albini, der sein Architekturstudium 1929 am Politecnico in Mailand abgeschlossen hatte, war in den 1930er Jahren vor allem als Designer tätig und hatte bereits einige bemerkenswerte Innengestaltungen für Messen und Ausstellungen geschaffen (1935 den INA-Pavillon für die Fiera di Milano, 1936 die *Mostra dell'oreficeria antica* anlässlich der VI. Triennale di Milano und 1941 die Ausstellung *Mostra del Bianco e del Nero e di*

<sup>12</sup> Roberto Aloi, *Musei-architettura-tecnica*, Mailand: Hoepli, 1962.

<sup>13</sup> Michael Brawne, *Neue Museen, Planung und Einrichtung*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1965, S. 30–65.

<sup>14</sup> Zur Baugeschichte siehe Ennio Poleggi, *Strada Nuova, una lottizzazione del '500 a Genova*, Genua: Sagep, 1968.

<sup>15</sup> Giulio Carlo Argan, La Galleria di Palazzo Bianco a Genova, in: *Metron* 7 (1951), Nr. 45, S. 25–40; Luigi Moretti, Galleria di Palazzo Bianco in: *Spazio* 7 (1952/1953), S. 31–40 und S. 106; Caterina Marcenaro, Le concept du musée et la réorganisation du Palazzo Bianco à Gênes, in: *Museum* 7 (1954), Heft 4, S. 250–267; Antonio Piva und Vittorio Prina, *Franco Albini 1905–1977*, Mailand: Electa, 1998, S. 234–239; Augusto Rossari, *Leggerezza e consistenza: I musei genovesi*, in: *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Anm. 5), S. 43–61; Federica B. Cavalleri, Palazzo Bianco, Genua: galleria civica d'arte, in: *Progettare per il costruito. Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, hrsg. von Maurizio Boriani, Novara: De Agostini 2008, S. 139–146; Mazzi (Anm. 2), S. 51–58.



1. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, Saal der Flämischen Meister

*Scipione* in der Brera). Die Zeit der großen Aufträge brach für ihn jedoch erst nach dem Krieg an, als er sich an urbanistischen Projekten für Stadtkerne beteiligte und in Genua neben der Museumseinrichtung des Palazzo Bianco auch jene des Palazzo Rosso (1950–1962) sowie das Museo del Tesoro di San Lorenzo (1952–1956) verwirklichen konnte.

Im Palazzo Bianco neutralisierten Caterina Marcenaro und Franco Albini die barocke Architektur im Inneren so weit wie möglich, ohne jedoch die Raumdisposition zu verändern. Der Museumsrundgang durch die vorwiegend aus Gemälden bestehende Sammlung ist chronologisch angeordnet und wird von einem herkömmlichen Schulen-Modell strukturiert. Bevor die mittelalterlichen Exponate und auch die neuzeitlichen Skulpturenbestände 1980 in das ebenfalls von Franco Albini und Franca Helg neu eingerichtete Museo di Sant'Agostino in Genua abwanderten,

konzentrierte sich die Kunst des Mittelalters (13.–15. Jahrhundert) im ursprünglichen Museumsparcours von 1950/1951 auf drei der 18 Räume des Palastes, nämlich die ersten beiden Säle im Erdgeschoss und den großen Hauptsaal des Piano Nobile für die Malerei der flämischen, franko-flämischen und holländischen Meister (15.–16. Jahrhundert).<sup>16</sup> In den übrigen Sälen war vorwiegend Malerei der frühen Neuzeit bis um 1800 ausgestellt.

Die bewusst zeitgenössische Gestaltung bestimmt den Raumeindruck (Abb. 1). Kristalltüren ohne Metalleinfassung erlauben dem Blick, weite Raumsequenzen zu erschließen;

<sup>16</sup> Der Wiederaufbau des kriegszerstörten Klosters Sant'Agostino in Genua wurde ab 1962 Franco Albini anvertraut und nach verschiedenen Etappen 1979 bzw. 1984 abgeschlossen. Vgl. Maria Botto, *Museo di Sant'Agostino*, Genua: Sagep, 1989, S. 7–12, und *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Anm. 5), S. 58 f., S. 182 f.

die orthogonalen und diagonalen Raster der spiegelglatten Böden aus Marmor und Schiefer, die an den Raumgrenzen nicht halt machen, unterstützen diese Möglichkeit. Die Wände sind in neutralem Grau gehalten, während Stuckaturen und Gewölbe weiß gestrichen sind. Die Fensternischen werden durch Lamellenstoren neutralisiert und in horizontal gestreifte, gedämpft schimmernde Wandabschnitte verwandelt. Auf halber Höhe im Raum hängt an Eisendrähten das riesige Rechteck der dunkel eingefassten Leuchtstoffröhren als Signum höchster museologischer Modernität – wurden doch die meisten italienischen Museen erst nach 1945 mit elektrischer Beleuchtung ausgestattet. Ihr kaltes Licht bricht sich diffus an den grauen Wänden, vor denen die Gemälde hängen. Die Hängevorrichtung der Bilder – an einer Schiene knapp unterhalb des Gewölbeansatzes befestigte Metallstangen, an denen die Bilder festgeschraubt sind – strukturiert die Wände mit einer Sequenz vertikaler Linien.

Von den etwa 1500 Sammlungsstücken wurden in Anwendung strenger Qualitätskriterien lediglich 200 Werke ausgestellt, während der Rest zum Teil in andere Museen abwanderte bzw. in den für Konsultationen zugänglichen großen Depots aufbewahrt wird. Die strikte Selektion wurde von der Museumsdirektorin damit begründet, dass die geringe Qualität einiger Werke »der visuellen Erziehung des Publikums« schaden würde.<sup>17</sup> Im Eröffnungskatalog von 1950 hatte die Kuratorin bereits erläutert, dass in der neuen Inszenierung das Paradigma ›Palazzo‹ durch das des ›Museums‹ ersetzt worden sei, wobei die Raumfolge wie die Abfolge von Kapiteln eines illustrierten kunsthistorischen Handbuches erlebt werden sollte.<sup>18</sup> Die Absicht, jegliche Historismus-Reminiszenz zu unterdrücken, veranlasste die Museumsleiterin Marcenaro und den Architekten Albini dazu, alle nicht aus der Epoche der Gemälde selbst stammenden Bilderrahmen ersatzlos zu entfernen.<sup>19</sup> Die rahmenlosen Gemälde vor der neutralen Wand lassen

tatsächlich an Abbildungen von Kunstwerken auf den weißen Buchseiten eines kunsthistorischen Lehrbuchs denken. Es wurde auch darauf verzichtet, die Räumlichkeiten des Museums wieder mit den vorhandenen Stilmöbeln einzurichten. Die qualitative Läuterung der Sammlung sowie die »aseptische« Präsen-

17 Marcenaro (Anm. 15), S. 256: »Certaines œuvres antérieurement exposées, mais dont on a estimé qu'en raison de leur qualité assez faible elles nuiraient plutôt qu'elles ne contribueraient à l'éducation visuelle du public et même qu'elles risqueraient de désorienter le visiteur non averti, furent remplacées [...].«

18 »Nell'attuale museo è stato programmaticamente abbandonato il concetto di ›palazzo‹ ed è stato rigorosamente perseguito quello di ›museo‹. [...] Nella disposizione delle opere è stato seguito [...] un criterio cronologico e, al tempo stesso, di affinità linguistica e di scuole, in modo che le sale si svolgano come i preordinati capitoli di un'antologia figurativa.« Caterina Marcenaro, *Catalogo provvisorio*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1950, S. 3.

19 Hiermit schlossen sie an eine von Cesare Brandi mitinitiierte Debatte an. Jedoch distanzierte sich Brandi von der radikalen Lösung im Palazzo Bianco, die er wegen des Verzichts auf ein räumlich vermittelndes Element anstelle dieser Rahmen als »simplizistisch« kritisierte; vgl. Cesare Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro* [1958], in: ders., *Teoria del Restauro*, erw. Ausg., Turin: Einaudi, 1977, S. 123–130, 127; deutsch in Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*, München: Anton Siegl, 2006, S. 145–150. Brandi hatte schon 1942 mit der Hängung rahmenloser Leinwände historischer Gemälde experimentiert; vgl. ders., *Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, in: *Le Arti* 4 (1942), S. 366–371. Für die Auffassung, dass der Bildrahmen, wenn als bloßer »Schmuck« eingesetzt, der »echten Schönheit Abbruch« tue, berief er sich auf Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg: Meiner, 1974, §14, S. 65.

tation der Exponate ohne dekorative Fremdelemente und ohne Erinnerung an das historische Umfeld ihrer vormusealen Verwendung (indem ihre denotativen Codes weitestmöglich neutralisiert wurden) war Ergebnis einer Auffassung vom Museum als Ort der unmittelbaren ästhetischen Kunsterfahrung: »Je größer der Abstand und je deutlicher das Werk von der Epoche, der es entstammt, getrennt werden kann, desto unmittelbarer und lebendiger ist unsere Reaktion und um so fruchtbarer ist die Kontaktnahme.«<sup>20</sup> Das Exponat ist von seiner funktionalen, also kultischen oder dekorativen Aufgabe befreit und präsentiert sich nicht als historisches Zeugnis, sondern als rein ästhetisches ›Subjekt‹ in voller Zeitgenossenschaft. Es gelten nicht mehr die Kategorien von ›Alt und Neu‹, sondern die von ›Echt und Falsch‹ nach Maßgabe einer an Kants Idealismus anschließenden Ästhetik.<sup>21</sup> Die Kunstwerke sind – neben vereinzelt platzierten eleganten Ledersesseln im Albini-Design – die einzigen Gegenstände, die in diesen kühlen Räumen eine Daseinsberechtigung haben. Sie haben den Raum erobert, indem sie vor den Wänden zu schweben scheinen oder an Metallstangen befestigt sind, die Kapitellen und Säulenstümpfen eingepflanzt wurden. Das Eigenleben der sich in den glatten Böden spiegelnden Kunstwerke ist derart ausgeprägt, dass Besucher in diesen abstrakten, verklärten Räumen der Kunst nicht wirklich vorgesehen zu sein scheinen (jedenfalls sind uns keine von Albini autorisierten Fotografien mit Besuchern in den Museumsräumlichkeiten bekannt). Geschaffen wurde so ein Museum für die Kunstwerke, Räume der Differenz zur Alltagswelt – ein artifizielles, zeitloses Universum.

Die Auffassung der Museumsverantwortlichen vom Verhältnis zwischen Alt und Neu zeigt sich beispielhaft in der Gestaltung der Tragstrukturen der Exponate. Die mittelalterlichen Kapitelle und Säulenstümpfe oder Steinzyylinder, die zu Basen der Bildträger umfunktioniert wurden, haben in dieser Inszenierung keinen ästhetischen Wert, der ihnen eine

eigenständige Existenzberechtigung im Museumsraum verleihen würde. Erst durch ihre Einfügung – gewissermaßen als Spolien – in einen zeitgenössischen Funktionszusammenhang bekommen sie ein Daseinsrecht. Marcenaro formulierte dieses Konzept folgendermaßen: »Das vollständige und authentische Erfassen der Vergangenheit würde ihr unausweichlich alle Kraft nehmen. Gerade aufgrund ihrer Fremdheit und ihres fragmentarischen Charakters kann sie die Gegenwart mit Anspielungen, mit Anregungen und mit Sinngebungen bereichern, die der historischen Epoche eigentlich fremd sind. Kein Zeugnis der Kunst, der Wissenschaft oder Geschichte lebt, wenn es nicht eine Bedeutung für die Gegenwart hat. Das Zeugnis ist kein totes Dokument der Vergangenheit, sondern eine neue Gegenwart, die sich erschafft und die eine spezifische Rolle spielt und ein Ziel zu erreichen hat in der neuen Wirklichkeit, in die es sich einbringt.«<sup>22</sup> Wie das kontrastierende Verhältnis der Träger zu den Kunstwerken von einer Aktualisierungsabsicht bestimmt ist, so sollen sich die Artefakte durch unkonventionelle Paarungen gegenseitig beleben. In der Loggia vor dem

20 »Plus l'écart est grand et plus nettement l'œuvre a pu être isolée de la génération qui l'a produite, plus notre réaction est immédiate et vive, plus la prise de contact est féconde.« Marcenaro (Anm. 15), S. 254. Von der aseptischen Präsentation spricht Hoh-Slodczyk (Anm. 4), S. 7.

21 Marcenaro (Anm. 15), S. 257.

22 »La compréhension absolue et authentique du passé le rendrait irrémédiablement inerte. C'est par son étrangeté ainsi que par son caractère fragmentaire que le passé peut enrichir le présent d'allusions, de suggestions, de significations certainement étrangères à l'époque. Aucun document d'art, de science ou d'histoire n'a de vie s'il ne comporte pas une signification contemporaine. Le document n'est pas un témoin mort du passé, mais un nouveau présent qui se crée et qui a donc un rôle particulier à jouer, un but à atteindre dans la réalité nouvelle où il vient s'introduire.« Marcenaro (Anm. 15), S. 254.



2. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, südliche Loggia, Eingangsbereich der Sammlungen: Gegenüberstellung einer byzantinisierenden Muttergottes mit einer Madonnen-Skulptur von Pierre Puget

Eingang zum Hauptsaal der Flämischen Meister, wo Anfang und Ende des Rundgangs zusammenliefen, war eine Madonnenskulptur von Pierre Puget einer byzantinisierenden, zu einem Rechteck zurecht gesägten Madonnen-tafel des 13. Jahrhunderts gegenübergestellt – eine mittelalterliche und eine barocke Madon-na im Dialog (Abb. 2).

In Albinis Museumsräumen unterschied sich die Behandlung des mittelalterlichen Artefakts als ein rein ästhetisches Kunstobjekt nicht von derjenigen eines barocken oder modernen Kunstwerks. Die Geschichte existierte in diesem Museum nur als Geschichte der Kunst, als Geschichte der Formen und der Stile. In der chronologischen Anordnung der Kunstwerke folgte das Museum im Palazzo Bianco zwar jener traditionellen Organisationslinie, die im Laufe des 19. Jahrhunderts kano-

nisiert worden war. Es radikalisierte sie aber insofern, als die Kohärenz der Chronologie zugunsten einer spannungsvollen ›Verwandtschaft‹ der Formen zurückgenommen wurde. Dies war beispielsweise gleich im ersten Saal der Fall, in dem abgenommene Fresken des 13. Jahrhunderts mit dem *Crocefisso dei Caravana* vereint waren, weil dieses damals als spanisches Werk des 16. Jahrhunderts geltende große hölzerne Kruzifix wegen seiner Expressivität »mittelalterlich« und daher mit den Malereien des Duecento assoziierbar erschien (Abb. 3). Zu guter Letzt bekamen die Kuratoren mit ihrer Zuordnung Recht, denn heute gilt das Kruzifix als eine rheinisch-westfälische Arbeit aus den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Heute im Museo Sant'Agostino in Genua aufbewahrt, Botto (Anm. 16), S. 74. Vgl. Claro di



3. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, Saal 1: Crocifisso dei Caravana

Die Rezeption der Neupräsentation der Sammlungen des Palazzo Bianco in Architekturzeitschriften und in der museologischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre vermittelt den Eindruck, dass die relativ überschaubare Anzahl mittelalterlicher Exponate durch die Konservatorin, den Architekten und die Kritik privilegiert behandelt wurde, einerseits vielleicht wegen ihrer »einfachen«, »primitivistischen« Ästhetik, die sie dem modernen Geschmack näher erscheinen ließen als Werke des Barock und Rokoko. Andererseits stellten die mittelalterlichen Exponate die interessanteren und individuelleren Herausforderungen für das Design der Ausstellungsstrukturen dar.<sup>24</sup>

Ganz neu und sehr aufwendig war die Präsentation der Fragmente vom Grabmal der Margarete von Brabant von Giovanni Pisano

Fabio, Crocefisso detto dei Caravana, in: *La sacra selva. Scultura lignea in Liguria XII–XVI sec.*, hrsg. von Franco Boggiero, Piero Donati, Mailand: Skira, 2004, S. 124.

<sup>24</sup> Moretti (Anm. 15), S. 33–36, veröffentlichte auch Detailzeichnungen der Befestigungsdispositive. Die Mittelalterrezeptionen im frühen 20. Jahrhundert behandelt ausführlich, jedoch unter Beschränkung auf Deutschland, Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München: Silke Schreiber, 1990. Eine Studie über die Mittelalterrezeption in Europa in der »zweiten Moderne« steht unserer Wissens noch aus. Hinweise gibt Willibald Sauerländer, Von den »Sonderleistungen Deutscher Kunst« zur »Ars Sacra«. *Kunstgeschichte in Deutschland 1945–1950*, in: ders., *Geschichte der Kunst. Gegenwart der Kritik*, hrsg. von Werner Busch u. a., Köln: DuMont, 1999, S. 277–292.



4. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, Saal 2: Marmorfragment des Grabmals der Margarete von Brabant von Giovanni Pisano

(Abb. 4 und Abb. 5).<sup>25</sup> Dieses besonders bedeutende Exponat war im ersten Stock im zweiten Saal zusammen mit dem byzantinischen Pallium aus San Lorenzo ausgestellt, einem in einer großen Vitrine aufgehängten Hauptwerk byzantinischer Seidenstickerei der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Nur in diesem Raum wurden mit einer eingezogenen Wand aus grauem Schiefer die Fenster der Südseite verschlossen, wohl weniger um die lichtempfindliche Textile zu schonen, als um der Skulptur aus weißem Marmor einen kontrastreichen, dunkle-

ren Hintergrund zu geben.<sup>26</sup> Hier wurde auch das »lebhaft« geometrische Muster des Pavi-

<sup>25</sup> Heute ist das Fragment in die große Mittelaltersammlung des Museo di Sant'Agostino abgewandert. Siehe Ida Maria Botto, *Le »perigrinazioni« del monumento funebre attraverso i secoli*, in: *Giovanni Pisano a Genova*, hrsg. von Max Seidel, Genua: Sagep, 1987, S. 217–228.

<sup>26</sup> Eine Leuchtstoffröhre in der Vitrine (entsprechend damals neuester Technik und entgegen heutigen konservatorischen Maßstäben) sorgte für eine starke Ausleuchtung der Vorderseite der



5. Genua, Gallerie Comunali di Palazzo Bianco, Design und Neuordnung von Franco Albini und Caterina Marcenaro, 1949–1951, Saal 2: Grabmal der Margarete von Brabant und byzantinisches Pallium aus San Lorenzo

ments mit einem grauen Spannteppich stillgelegt und somit jede Reminiszenz an den historischen Palazzo neutralisiert. Margarete von Brabant, Gemahlin des deutschen Königs Heinrich VII. aus dem Haus Luxemburg, war infolge einer Epidemie 1311 in Genua verstorben. Giovanni Pisano erhielt 1313 den Auftrag für ein Grabmal, das im Chor der Kirche San Francesco di Castelletto in Genua aufgestellt wurde. Die Fragmente zeigen die Halbfigur der Königin, die von zwei Engeln aus ihrem Totenbett gehoben wird. Ob es sich, wie Max Seidel meint, um die »elevatio animae« oder entsprechend einer These von Johannes Tripps um die leibliche Auferstehung der Königin handle, stand zum Zeitpunkt der Aufstellung in Palazzo Bianco nicht zur Diskussion.<sup>27</sup> Kein Bildzeugnis überliefert das Aussehen dieses Grabmals vor dessen Zerstörung 1797. Man darf an ein mehrgeschossiges Grabmonument denken, wie es sich für eine Königin gehörte,

die zudem nach ihrem Tod fast wie eine Heilige verehrt wurde.<sup>28</sup>

mittelalterlichen Textilie; die Hängevorrichtung erlaubte auch eine Betrachtung der Rückseite.

27 Max Seidel, Sanctissima Imperatrix, in: *Giovanni Pisano a Genova* (Anm. 25), S. 121–163; Johannes Tripps, Eine Schutzheilige für Dynastie und Reich. Giovanni Pisano und das Grabmal der Margarete von Brabant in Genua, in: *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, hrsg. von Michael Viktor Schwarz, Luxemburg: Centre luxembourgeois de documentation et d'études médiévales, 1997, S. 27–49; Carlo di Fabio, Depositum cum statua decumbente. Recherches sur Giovanni Pisan à Gênes et le monument de Marguerite de Brabant, in: *Revue de l'art* Nr. 123 (1991), S. 13–26.

28 Seidel (Anm. 27), S. 121–163, bes. S. 160ff., veröffentlichte ein approximatives Vorstellungsbild des Ensembles und rekonstruierte den Aufbau in Analogie zum um 1320 fertiggestellten

Die Inszenierung, die Albini und Marcenaro für das 1,2 m breite Skulpturenfragment konzipierten, schuf ein völlig neues Ensemble: eine mobile, moderne Skulptur. Auf einer mit einer hydraulischen Hebevorrichtung versehenen, teleskopisch verlängerbaren Stahlröhre ruhte eine drehbare schmale Bühne, auf der die fragmentarische Figurengruppe aufgestellt war. Per Knopfdruck ließ sich mittels eines hinter der Schieferwand versteckten elektrischen Motors die Präsentationshöhe verstellen. Die langsame Rotation der Gruppe sollte mehrere Ansichten ermöglichen. Dieses Dispositiv bot in den Augen der Ausstellungsmacher die optimalen Bedingungen für das Studium der mittelalterlichen Skulpturenfragmente. Es erfüllte den museografischen Traum einer totalen Mehransichtigkeit und übertraf somit ältere Ausstellungsverfahren, die auf drehbaren Sockeln dem Blick des Betrachters meist antike Skulpturen darboten.<sup>29</sup> Die Präsentationsmaschine von Albini, abgebildet in zahlreichen museologischen Zeitschriften sowie Architekturzeitungen der 1950er Jahre, wurde zur Ikone für die neue »futuristische« Manier – so Germain Bazin 1967 – der italienischen Museografie, die den radikalen Kontrast zwischen Alt und Neu suchte.<sup>30</sup> Der mechanische Ausstellungsapparat für Skulptur machte jedoch nicht Schule. Man kann sich vorstellen, dass ein nicht spezialisiertes (aber auch ein spezialisiertes) Publikum mehr von diesem Apparat als vom Werk Giovanni Pisanos fasziniert war, und die Kritik blieb nicht aus. Man bemängelte die »funktionale Kälte« der Präsentation, die den Skulpturen ihre Poesie nehme.<sup>31</sup>

Bereits im Jahr 1968 entfernte man die Skulpturengruppe aus der Ausstellung und demontierte den Träger, der so kontrovers diskutiert worden war. Bei der Neuaufstellung im Genueser Museo di Sant'Agostino verzichtete man auf eine gleichermaßen dynamische Präsentation.<sup>32</sup> In der ursprünglichen Inszenierung der Skulpturengruppe von Giovanni Pisano arbeiteten die Kuratorin und der Architekt ohne jegliche denotative Codes: Sie verzichte-

Grabmonument des Kardinals Riccardo Petroni von Tino di Camaino im Sieneser Dom. Zur Rekonstruktion des Aufstellungsortes des Grabmonuments linker Hand im Chor von San Francesco di Castelletto siehe Giorgio Rossini, *San Francesco di Castelletto*. *Dagli inizi alle demolizioni ottocentesche*, ebd., S. 229–261, Abb. 195.

29 Das war auch bei der *Paolina Borghese* von Antonio Canova der Fall; die 1805–1808 in Rom geschaffene Skulptur hatte in ihrem Sockel eine Drehvorrichtung, vgl. Mazzi (Anm. 2), S. 53.

30 Vgl. Germain Bazin, *Le temps des musées*, Liège: Desoer, 1967, S. 271: »par réaction contre l'emprise trop pesante du passé, les muséologues italiens ont souvent la tentation de présenter les objets d'art d'une façon futuriste, pour l'affirmation, dans les accessoires d'exposition, de matériaux et de formes modernes faisant un violent contraste avec les œuvres.«

31 Franco Russoli, *Pour une muséographie efficace*, in: *L'Œil* Nr. 61 (1960), S. 40–47, S. 43 f.: »on arrive parfois [...] à un excès de froideur fonctionnelle comme pour le merveilleux chef-d'œuvre de Giovanni Pisano, fragment du Monument funéraire de Marguerite de Brabante, placé sur une base mobile et tournante d'acier et de bois: remarquable mécanisme qui permet de voir la sculpture sous tous les angles, mais qui [...] en diminue la valeur intrinsèque et n'en respecte pas la mystérieuse poésie, car elle la soumet au caprice, au plaisir paresseux et hédoniste du visiteur.«

32 *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Anm. 5), S. 59: »La deludente sistemazione dei frammenti scultorei del monumento funerario di Margherita di Brabante – trasferiti a Sant'Agostino da palazzo Bianco – collocati su un sordo basamento di pietra nera, suggerisce qualche breve considerazione finale sulle esigenze di conservazione che »i musei interni« richiedono quali testimonianze ormai storiche, di una stagione irripetibile della museografia e della storia dell'architettura italiana. Nel caso della Margherita di Brabante, con lo smantellamento della sistemazione originale di Albini, si è perduto non solo un pezzo di bravura di design, ma soprattutto un elemento essenziale alla comprensione e alla completezza dell'intero allestimento che risulta in tal modo monco.«

ten auf Elemente, die den historischen Kontext des Objekts und seinen ursprünglichen Funktionszusammenhang als Teil eines Monumentalgrabmals nachvollziehbar gemacht hätten. Im Rahmen der chronologisch geordneten ›Mustersammlung‹ galt das Fragment als ausreichend aussagekräftig und es mussten keine weiteren Bezüge (etwa durch Aufladung mit konnotativen Codes) zwischen den Exponaten geschaffen werden. Jedes Kunstwerk sollte sich selbst genügen und sich vermittels seiner ästhetischen Qualitäten erklären. Die Einheit, die über die Gruppierung der Objekte entstand, verwies nur auf das jeweilige Kunstgeschichtskapitel, das die Besucher gerade durchliefen. Als man sich beispielsweise 1950 für die ›dynamische‹ Präsentation des Grabmalfragmentes entschied, wusste man noch relativ wenig über das Ensemble des Grabmonuments und über die ursprüngliche Lokalisierung des Bildnisses der Königin weit oben im Chor von San Francesco di Castelletto. Die radikale Inszenierung der Skulptur ist eine bescheidene und zugleich deutliche Deklaration des eigenen historischen Unwissens über das Objekt und des daraus abgeleiteten Verzichts auf einen wie auch immer gearteten Rekonstruktionsanspruch. Die Argumente veröffentlichte Marcenaro in der Zeitschrift *Museum* im Jahr 1954: Man habe, sagt sie, den mechanischen Träger nicht aus Respektmangel gegenüber Giovanni Pisano gewählt.<sup>33</sup> »Wenn dieses Stück auf einem gewöhnlichen Sockel oder in einer Nische aufgestellt worden wäre, dann hätte diese willkürliche Präsentationsweise, die zudem die schwierige Frage nach ›echt und falsch‹ aufwirft, das Fragment erdrückt [...].«<sup>34</sup> Diese Überlegungen reflektieren die hohe Sensibilität gegenüber dem Exponat, das gerade durch seinen fragmentarischen Charakter und seine Alterität der Gegenwart neue Bedeutungen suggerieren könne.<sup>35</sup>

Marcenaro distanzierte sich von historisierenden Ausstellungsweisen, wie sie 1892 und 1910 verwirklicht worden waren, da sie die Wirkung des Originals verfälschen könnten.<sup>36</sup>

Das mittelalterliche Kunstwerk wurde vielmehr durch seine museografische Aktualisierung als ästhetische Inspirationsquelle für das moderne Auge aufbereitet. Franco Albini formulierte das 1954 folgendermaßen: »Im kulturellen Rahmen unserer Zeit ist das Ziel von Ausstellungen und Museen, dem Publikum zu verstehen zu geben, dass die ausgestellten Werke – seien sie alt oder modern – zu seinem wirklichen Leben, zu seiner lebendigen Kultur gehören, dass die Tradition eine immer wieder erneuerte Wirklichkeit ist, fortgeführt in der Gegenwart durch moderne Künstler, die ihr täglich ihre eigenen Schöpfungen hinzufügen, und dass die Probleme der Kohärenz zwischen Gesellschaft und Kunst in jeder Zeit bestehen bleiben [...].«<sup>37</sup> Die Wertschätzung für die Mu-

33 Vgl. Marcenaro (Anm. 15), S. 257 f.

34 Marcenaro (Anm. 15), S. 257 f.: »Si cette pièce avait été placée sur un socle quelconque ou au creux d'une niche de marbre, cette présentation, d'ailleurs arbitraire et posant l'épineuse question du vrai et du faux, aurait écrasé le fragment [...].« Ebd. heißt es weiter: »[...] cette solution a suscité bien des commentaires qui n'ont pas tous été favorables. Outre que ni les sources ni les documents ne contiennent d'indications qui auraient permis de présenter cette pièce dans son cadre primitif, son caractère fragmentaire laissait une entière liberté à cet égard. D'autre part en raison de sa valeur, il fallait en faciliter le plus possible l'examen; aussi a-t-on cherché à isoler cette œuvre et à la placer sur un support mobile.«

35 Marcenaro (Anm. 15), S. 254.

36 Zu den früheren Aufstellungen in Palazzo Bianco vgl. Botto (Anm. 16), Abb. 181 und Abb. 182. Im Jahr 1910 war die Skulpturengruppe vor einer gotisierenden Spitzbogennische aufgestellt.

37 »Si potrebbe riassumere che il fine delle esposizioni, musei e mostre, nel quadro culturale del nostro momento, è quello di far comprendere al pubblico che le opere esposte, antiche o moderne che siano, appartengono all'attualità della sua vita, alla sua cultura viva; di far comprendere che la tradizione è una realtà, sempre nuova, che è continuata nel presente proprio dagli artisti moderni

seumseinrichtungen von Marcenaro und Albini erwies sich jedoch als nicht sehr langlebig. Seit 2006 zählt die Strada Nuova mit dem Palazzo Bianco als ihrem Schaustück zum ›Weltkulturerbe‹, dem jedoch lediglich der Straßenzug mit den größtenteils kriegszerstörten und wiederaufgebauten Gebäuden zugeschlagen wurde. Die Museumseinrichtung des Palazzo Bianco erfuhr hingegen 2008 eine weitere Erneuerung.<sup>38</sup>

Costantino Baroni, BBPR und die Neuorganisation der Civiche raccolte d'arte im Castello Sforzesco in Mailand

Eine andere Herangehensweise als Marcenaro und Albini wählten der Kunsthistoriker Costantino Baroni und das Architekturbüro BBPR beim Wiederaufbau und der Reorganisation der Civiche raccolte d'arte im Castello Sforzesco in Mailand. Hinter BBPR standen Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti und Ernesto Nathan Rogers, die sich nach ihrem Studienabschluss am Politecnico in Mailand 1932 zusammengeschlossen hatten und mit Bauten wie der Mailänder Torre Velasca von 1958 die italienische Nachkriegsarchitektur maßgeblich prägten.<sup>39</sup> Beispielhaft für die vielfältigen Aktivitäten der Büropartner ist Rogers' architekturtheoretische Tätigkeit als Leiter der Zeitschrift *Casabella-Continuità* von 1953 bis 1964. Die Erweiterung des Titels der Zeitschrift *Casabella*, einem wichtigen Organ des Movimento moderno in den 1930er Jahren, durch das Wort ›Continuità‹ kann als programmatisches Bekenntnis zu einem Traditionsbewusstsein, das sich nicht in formaler Nachahmung erschöpfen sollte, verstanden werden.<sup>40</sup> Konkretisiert findet sich dies in der von 1948 bis 1963 durchgeführten Wiederherstellung des Castello Sforzesco und der Erneuerung von dessen Museumseinrichtung, die uns hier beschäftigen soll.<sup>41</sup>

Dass die Reparatur der Kriegsschäden mit einer Neuorganisation der Sammlungen verbunden wurde, verdankt sich insbesondere dem Engagement des Museumsdirektors Ba-

roni. Die Festung ist aufs Engste mit der Geschichte der Stadt verbunden: 1368 unter den Visconti als Signorienburg errichtet, nach der teilweisen Zerstörung während der ambrosianischen Republik von Francesco Sforza 1450 wiederaufgebaut, war sie anschließend lange als Symbol der habsburgischen Fremdherr-

che ogni giorno vi aggiungono la loro creazione; di far comprendere che i problemi di coerenza tra società e arte permangono in ogni tempo [...].« Franco Albini 1954, zit. nach *I musei e gli allestimenti di Franco Albini* (Anm. 5), S. 185 (dort ohne Quellenangabe).

**38** Vgl. [www.museidigenova.it/spip.php?article25](http://www.museidigenova.it/spip.php?article25) (15. Oktober 2011).

**39** Vgl. zu BBPR Ezio Bonfanti und Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana, 1932–1970*, Florenz: Vallecchi 1973; Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers. *Lo studio architetti BBPR a Milano. L'impegno permanente*, hrsg. von Antonio Piva, Mailand: Electa 1982; BBPR, hrsg. von Serena Maffioletti, Bologna: Zanichelli 1994.

**40** Vgl. Ernesto Nathan Rogers, Continuità, in: *Casabella-Continuità* Nr. 199 (1953/1954), S. 2–3. Dieses Editorial liest sich wie ein Programm: »Dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non maniera: non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo.«

**41** Zur Museumseinrichtung im Castello Sforzesco von BBPR vgl. bes. Ludovico Belgiojoso u. a., Carattere stilistico del Museo del Castello, in: *Casabella-Continuità* Nr. 211 (1956), S. 63–68; Mario Labò u. a., Dibattito sul museo del Castello Sforzesco a Milano, in: *L'Architettura. Cronache e Storia* 4 (1958), Nr. 33, S. 152–163; Bonfanti und Porta (Anm. 39), S. 150 ff.; Sonja Mocerì, »I registri invadenti« del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano. Genesi, ragioni e futuro di un allestimento storico (1948–1956), in: *Studi su Carlo Scarpa 2000–2002*, hrsg. von Kurt W. Forster und Paola Marini, Venedig: Marsilio, 2004, S. 259–287; Federica B. Cavalleri, Castello Sforzesco. Galleria civica d'Arte, in: *Progettare per il costruito* (Anm. 15), S. 147–154.

schaft verhasst.<sup>42</sup> Seit 1893 befand sie sich im Eigentum der Stadt und wurde durch den Architekten Luca Beltrami einem »restauro storico« unterzogen.<sup>43</sup> Diese Restaurierungskampagne basierte auf umfassenden Bauuntersuchungen sowie Quellenstudien und ließ die Sforzaburg als Rahmen für die städtischen Sammlungen neu entstehen. Die quadratische Anlage mit Ecktürmen, die einst als Tyrannenburg am Stadtrand sowohl Schutz nach Außen als auch nach Innen zur Stadt hin gewährt hatte, gliedert sich in drei Höfe: die Piazza d'Armi, die Corte Ducale und den Cortile della Rocchetta als ursprünglichen Residenzbereich, in dem Beltrami die Museen einrichtete. Umstrittener Schlusspunkt der schöpferischen Restaurierungsmaßnahmen Beltramis war die Rekonstruktion der so genannten Torre del Filarete, dem 1452 erbauten Uhrenturm, der bereits 1521 bei einer Pulverexplosion zerstört worden war. Die Rekonstruktion wurde 1905 als Memorialbau für den ermordeten König Umberto I fertiggestellt.<sup>44</sup>

Die schweren Kriegsschäden des von Beltrami überformten Castello Sforzesco betrafen auch die Sammlungsräume im Cortile della Rocchetta und in der Corte Ducale. Die Baukommission, der unter anderem die Verantwortliche für die Kunstsammlungen der Lombardei, Fernanda Wittgens, und der Kunsthistoriker Roberto Longhi angehörten, wollte das äußere Erscheinungsbild im Vorkriegszustand wiederhergestellt sehen, die Sammlungsräume aber modernisieren, wobei die neuen Elemente nicht in einen allzu großen Kontrast zum Charakter des Kastells treten sollten.<sup>45</sup> 1947 erhielten BBPR den Auftrag zur Durchführung der Reparaturen. Diese Arbeiten wurden bereits 1950 abgeschlossen.

Die Neuorganisation der Museen erfolgte in zwei Etappen.<sup>46</sup> 1954–1956 inszenierten BBPR

42 Zur Bau- und Nutzungsgeschichte des Castello Sforzesco siehe Stanislaus von Moos, *Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur*, Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis, 1974, bes. S. 35 ff. und

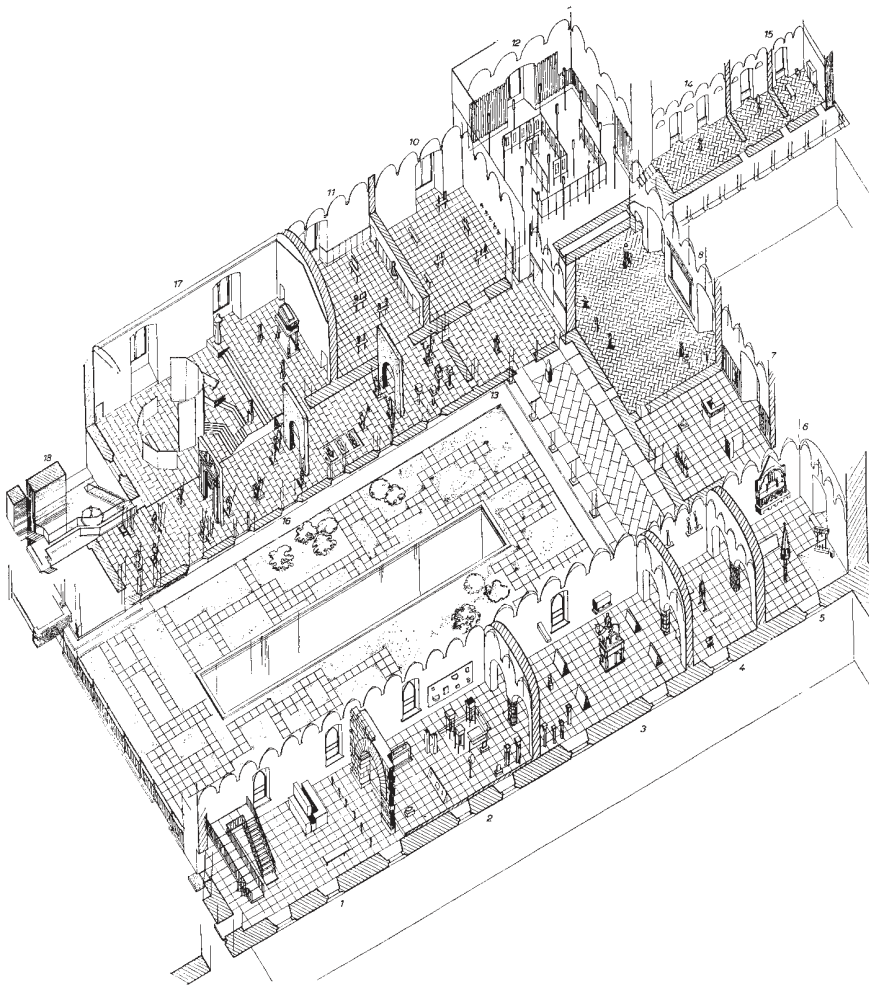
S. 55 ff.; *Il Castello Sforzesco di Milano*, hrsg. von Maria Teresa Fiorio, Mailand: Skira, 2005.

43 Vgl. Amedeo Bellini, Luca Beltrami. Tesi sul restauro. L'esempio del castello di Milano, in: *Luca Beltrami e il restauro dei castelli 1893–1993*, hrsg. von Sezione Lombardia dell' Istituto Italiano dei castelli, Rom: Istituto italiano dei castelli, 1997, S. 9–20; Carolina di Biase, Luca Beltrami e il progetto per il Castello Sforzesco, ebd., S. 35–83; *Luca Beltrami architetto. Milano tra Ottocento e Novecento*, hrsg. von Luciana Baldighi, Mailand: Electa, 1997; Amedeo Bellini, Il castello di Luca Beltrami, in: *Il Castello Sforzesco di Milano 2005* (Anm. 42), S. 225–257 (mit einer Liste der ab 1884 erschienenen Veröffentlichungen Luca Beltramis über den Castello Sforzesco).

44 Denkmalpflegetheoretiker wie Ambrogio Annoni kritisierten, dass es sich um eine »ricomposizione storica« handle, die den gültigen Kriterien nicht Stand halte, auch wenn das Volk erfreut sei. Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz stellten in ihrer 1908 publizierten Filarete-Monografie sogar fest, dass Filarete die Autorschaft an dem ihm zugeschriebenem Turm abgesprochen werden müsse, und regten damit eine allgemeine Diskussion über Zuschreibungsfragen an; vgl. di Biase (Anm. 43), S. 68–77, bes. S. 76. Wesentlich weniger kritisch als die Diskussion um 1900 gibt sich der Katalogeintrag von Irene Meißner, Filarete-Turm des Castello Sforzesco, Mailand, Italien, in: *Geschichte der Rekonstruktion – Konstruktion der Geschichte*, hrsg. von Winfried Nerdinger, München: Prestel, 2010, S. 302–304.

45 Das Restaurierungskonzept der Begleitkommission fassten BBPR am 20. Juli 1948 folgendermaßen zusammen: »ripristinare le parti esterne dell'edificio nell'aspetto precedente alle distruzioni belliche, eseguire all'interno [...] le aggiunte e gli adattamenti per una sistemazione, [...] ci si è preoccupati al massimo grado di non introdurre elementi in contrasto con l'organismo e l'ambiente caratteristico del Castello.« ASBAA, Milano: Castello Sforzesco 1945–1948, A. V. 137.2994, zit. nach Moceri (Anm. 41), S. 264.

46 Vgl. Moceri (Anm. 41), bes. S. 259 ff.



6. Mailand, Civiche raccolte d'arte Castello Sforzesco, Axonometrie mit Aufstellungsplan der Skulpturensammlung im Erdgeschoss, Design und Neuordnung von BBPR und Costantino Baroni, 1956

in den Sälen um die Corte Ducale im Erdgeschoss die uns hier beschäftigende Skulpturensammlung, während im Obergeschoss die Pinakothek und die Sammlung von Möbeln und Gobelins neu eingerichtet wurden. Die Museumseinrichtungen im Castello Sforzesco stellten Baroni und BBPR vor andere Herausforderungen, als sie Marcenaro und Albini im Palazzo Bianco in Genua begegnet waren. Man hatte es mit Strukturen zu tun, die weitgehend durch die Neuinterpretationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt waren; das stell-

te die Scheidung nach den Kategorien ›alt‹ und ›neu‹ im Sinne von ›echt‹ und ›falsch‹ infrage. Die prinzipielle Annäherung an die Entwurfsaufgabe war durch den faszinierten Blick geprägt, mit dem diese Vertreter des Movimento moderno dem historischen Bau begegneten, ohne allzu streng ›philologisch‹ zwischen authentischen älteren und jenen im 19. Jahrhundert überformten Teilen zu unterscheiden. Die Festungsmauern, Türme, Gräben und Brücken, die räumliche Varietät der drei Höfe – in all dem sahen BBPR die Zutaten für eine ro-



7. Mailand, Castello Sforzesco, Design und Neuordnung von BBPR, 1956, Erdgeschoss: Eingang mit dem romanischen Stadttor Arco della Pusterla dei Fabbri

mentisch orchestrierte unmittelbare Kommunikation mit dem Besucher.<sup>47</sup> Auf diese Weise wollte man nicht nur der Popularität des Castello Sforzesco als innerstädtischer Erholungszone Rechnung tragen. Mit einer leicht verständlichen Präsentation des Sammlungsgutes sollte auch dem didaktischen Anliegen des Museums entsprochen werden.

Museumsdirektor und Architekten entwickelten im Spannungsfeld von historischem Gebäude, Ausstellungsgegenständen und museologischem Eingriff Inszenierungsstrategien, die sich beispielhaft anhand der Übernahme mittelalterlicher Motive und des Umgangs mit Artefakten des Mittelalters in der Skulpturensammlung aufzeigen lassen. Der Rundgang ist grob chronologisch organisiert (Abb. 6). Skulpturen aus Stein und Holz von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert finden sich in den Raumabschnitten 1 bis 6; die Skulptur der Frührenaissance, die sich sozusagen zeitgenössisch mit dem sie umgebenden Bau zeigen konnte, wurde in den Räumen konzentriert, in denen sich auch größere Teile der originalen Wand- und Deckenbemalung erhalten hatten, am suggestivsten in der ehe-

maligen Cappella Ducale, in der die lebensgroße Steinfigur einer jungen Frau vor einer Marmor-Madonna mit Kind zu beten scheint. Für die erst 1952 für die Sammlungen erworbene *Pietà Rondanini* von Michelangelo, die den Schluss- und Kulminationspunkt des Rundgangs bildet, nahm die Ausstellungsgestaltung einen Systemwechsel vor.

In der Eingangszone ist die Trennung zwischen Kassenbereich und Ausstellung durchlässig ausgestaltet. Eine auf wenigen Metallstützen frei aufliegende Kette, an deren Ende je eine Kugel hängt, verweist auf den ursprünglich fortifikatorischen Charakter des Castello ebenso wie auf das erste, unübersehbare Exponat, den *Arco della Pusterla dei Fabbri* (Abb. 7).

47 Belgiojoso u. a. (Anm. 41), S. 63: »Prescindendo da considerazioni filologiche e senza voler discriminare troppo tra le parti autentiche e quelle apocrife, dovute ai restauri, bisogna convenire che questa grandissima costruzione suscita nel suo insieme sentimenti patetici: le forti muraglie, l'armonica e variata composizione dei tre cortili, le torri, i torrioni, i ponti che scavalcano il fossato, l'intrico di scale e scalette, di passaggi scavati e di lievi passerelle: vi sono tutti gli ingredienti per una

Dieses Mailänder Stadttor des 12. Jahrhunderts, das 1900 demontiert worden war, hatte bereits Luca Beltrami in die Sammlungen integriert und im ersten Hof, der Piazza d'Armi, im Freien ausgestellt.<sup>48</sup> BBPR inszenierten das Tor nun in einem Innenraum als Triumphbogen und eigentlichen räumlichen Startpunkt der Ausstellung.<sup>49</sup>

Auf Geschichte wird hier sehr unterschiedlich Bezug genommen. Der historische Raum ist abgesehen von der Decke weitgehend neutralisiert. Die schmiedeeiserne Kette als neu gestaltetes Element darf man als Beispiel für die von BBPR auf Unmittelbarkeit angelegte Kommunikationsform mit den Besuchern verstehen, die Elemente des Ortes aufnimmt und in eine zeitgenössische Sprache übersetzt. Das mittelalterliche Stadttor ist nicht nur Exponat, sondern übernimmt als raumgliederndes Element zugleich auch eine Funktion im neuen musealen Kontext. Erst nachdem man es durchschritten hat, beginnt die Skulpturenausstellung, die zahlreiche Objekte zeigt, welche für die Geschichte Mailands von Bedeutung sind. Im ersten, die Spätantike und das Frühmittelalter betreffenden Abschnitt werden einige architektonische Reste des frühchristlichen Vorgängerbaus des Mailänder Doms mittels Absenkung des Bodenniveaus als halb im Boden freigelegte archäologische Funde inszeniert. Bereits diese architektonischen Exponate verdeutlichen eine Zielsetzung der Architekten, die im Einklang mit Deweys Auffassung von Kunst als Essenz ästhetischer Erfahrung und Argans optimistischer Vision des Museums als Schule steht.<sup>50</sup> Das Museum im Castello Sforzesco sollte für BBPR eine volksbildende Funktion erfüllen und dementsprechend auch bildungsferne Schichten ansprechen, ihren Sehgewohnheiten entgegenkommen und so dank einer spontanen Emotionalität einen Zugang zu den Exponaten erlauben.<sup>51</sup>

Eines der bedeutendsten mittelalterlichen Ausstellungsobjekte ist das Grabmonument von Bernabò Visconti, das von seinem Rei-

terstandbild feierlich überragt wird.<sup>52</sup> Auch dieses 1363 gefertigte und 1385 überarbeitete

orchestrazione romantica d'immediata comunicatività.«

48 Vgl. Luca Beltrami, *La Pusterla dei Fabbri*, Mailand: Umberto Allegrretti 1900; Bellini 2005 (Anm. 43), S. 247, Abb. 118, zeigt Beltramis Inszenierung des Tors, das regelrecht im Castello verbaut wurde.

49 Belgiojoso u. a. (Anm. 41), S. 65 f.: »Il solenne Portale della Pusterla dei Fabbri, che è stato portato nell'interno dalla sua sede esterna, dove era assai meno impressivo, s'apre come un arco trionfale stupefacente.«

50 Giulio Carlo Argan, *Il museo come scuola*, in: *Comunità* 3 (1949), Nr. 3, S. 64–66, 65, S. 65: »Considerando l'arte come esperienza e la sua storia come la storia dello sviluppo dell'esperienza estetica dell'umanità, si può concludere che soltanto l'educazione formale fornita dall'arte ci dà l'attitudine a situare gli atti della vita quotidiana in un tempo e in uno spazio definiti, cioè a prendere coscienza del mondo in cui operiamo. [...] Se arte è educazione il museo deve essere scuola [...].« In derselben Zeitschrift postuliert Licisco Magagnato ein aktives Museum, das folgende drei Funktionen erfüllen müsse: ein »istituto di educazione e di studio, centro di conservazione e restauro, monumento turisticamente efficiente ed attrezzato«; Licisco Magagnato, *Il museo attivo*, in: *Comunità* 7 (1953), Nr. 17, S. 56–59, S. 56.

51 Belgiojoso u. a. (Anm. 41), S. 65: »[I Musei] del Castello Sforzesco si contrappongono alla Pinacoteca di Brera, aulica, nel severo e classico contorno del Richini, come un insieme atto a rappresentare una funzione didattica popolare, facilmente accessibile all'intelligenza delle masse, alla loro spontanea emotività, al loro bisogno di espressioni spettacolari, fantasiose e grandiose.«

52 Vgl. Luca Beltrami, *Le prigioni dell'arte*. Il monumento di Bernabò Visconti, in: *Rassegna d'arte* 4 (1904), S. 133–137; Graziano Alfredo Vergani, *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Mailand: Silvana, 2001; Peter Seiler: »Praemium virtutis« oder »abomina-



8. Mailand, Castello Sforzesco, Design und Neuordnung von BBPR, 1956, Erdgeschoss, Saal 3: Grabmonument von Bernabò Visconti, 1385

Werk von Bonino da Campione hatte bereits Beltrami in die Sammlungen verbracht und im Außenraum zusammen mit weiteren spätgotischen Grabmonumenten im Portico dell'Elefante, also unter den Arkaden des Corte Ducale, aufgestellt.<sup>53</sup> BBPR inszenierten das Grabmal prominent in der Mittelachse des großen dritten Saals, sodass es die gesamte Raumfolge des Südflügels des Corte Ducale dominiert: Bernabò Visconti reitet auf die Besucher zu, eskortiert von vier Tablaren, die sich aus dem Boden aufbäumen und die als Träger von Reliefs fungieren (Abb. 8). Die Aufstellung und Ausleuchtung und die damit bezweckte Wirkung des wuchtigen Exponats in dem relativ niedrigen eingewölbten Raum wurde wie bei allen künstlerisch hochwertigen Exponaten mittels aufwendiger Bemusterungen anhand von Gipsen überprüft.<sup>54</sup> Anklänge an einen von Fahnenträgern begleiteten Ritter mögen durchaus beabsichtigt gewesen sein, ist die theatralisch anmutende Inszenierung des Grabmals doch darauf angelegt, dem Besucher

einen unmittelbaren Kontakt mit dem Kunstwerk zu ermöglichen. Es stellt sich ihm direkt in den Weg. Die Präsentation erlaubt aber auch

bile idolum«? Zur zeitgenössischen Rezeption des Reitermonuments des Bernabò Visconti in Mailand, in: *Praemium Virtutis III. Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, hrsg. von Joachim Poeschke u. a., Münster: Rhema, 2008, S. 111–134.

53 Das Grabmal stand zuvor in San Giovanni in Conca; diese Mailänder Kirche wurde 1879 teilweise rückgebaut. Vgl. Maria Teresa Fiorio, »Per ospitare la vita intellettuale cittadina«, in: *Il Castello Sforzesco di Milano 2005* (Anm. 42), S. 311, Abb. 143.

54 Vgl. Maria Teresa Fiorio, »Per ospitare la vita intellettuale cittadina«, in: *Il Castello Sforzesco di Milano 2005* (Anm. 42), S. 309–323, bes. S. 317 ff. mit Abb. 151–155, und Moceri (Anm. 41), S. 275, zur Serie der maßstabsgerechten Bemusterungen mit Gipsen von Mario Perotti für die Aufstellung der Pietà von Michelangelo (Fotografien im Civico Archivio Fotografico, Mailand).

ein kennerschaftliches Detailstudium aus der Nähe. Eine Anlehnung an die ursprüngliche Aufstellung des Monuments in der Mailänder Kirche San Giovanni in Conca und dessen Funktion für das Totengedenken wurde hier jedoch nicht gesucht. Im Zentrum stand die suggestive Wirkung des Ritters in der Burg.

Den Versuch, einen historischen Kontext formal mit modernen Mitteln anzudeuten, um den Exponaten ihren Wirkungsraum zurückzugeben, zeigt beispielhaft die Montage der Architekturfragmente des gotischen Portals von Santa Maria in Brera. Im Steinboden des Ausstellungssaals wurde ein Bereich ausgespart und mit Flusskieselpflaster (den für die Po-Ebene typischen »ciottoli«) ausgelegt, um den Eindruck einer lombardischen Piazza zu suggerieren. Das Fragment der Basen des Portalgewändes steht direkt auf diesem Straßenbelag. Reste des Bogens sind entsprechend ihrer ursprünglichen Höhe über dem Boden auf metallenen Trägern montiert und vermitteln damit einen Eindruck des ehemals Ganzen.

Die Exponatträger geben ihre Modernität deutlich zu erkennen, kontrastieren mit den mittelalterlichen Artefakten und reagieren doch auch auf sie. Romanische Werke werden mehrheitlich von hölzernen Trägern gestützt, während die Metallträger in der Regel bei gotischen Skulpturen zum Einsatz kommen.<sup>55</sup> Auf bewegliche Träger wurde verzichtet, was konservatorischen Überlegungen und dem Umstand geschuldet sein mag, dass das Museum im Castello Sforzesco von zahlreichen Schulklassen besucht wird. Bei der Montage des Fragments eines Christus in der Mandorla, die auf der Rückseite eine Muttergottes birgt – die Arbeit eines toskanischen Meisters aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts – erscheint der Metallträger, dessen Aufstellung beide Ansichten erlaubt, als klar konstruktive Figur, die mit ihrer strengen Geometrie vielleicht gotische Konstruktionsprinzipien reflektiert, sich aber zugleich deutlich als modernes Element präsentiert. Eine völlig andere Inszenierungsstrategie findet sich bei einem ge-

kreuzigten Christus des 13. Jahrhunderts, dessen verlorenes Kreuz durch eine raumgreifende Holzkonstruktion ersetzt wurde. Das neue Kreuz ist dergestalt in einem kleinen, kreuzgratgewölbten Ausstellungsraum montiert, dass die Installation den Raumeindruck einer Kapelle hervorruft. Jedoch zeigt sich das Holz des Kreuzes nicht wie üblich mit seiner breiten Seite dem Besucher, sondern mit der Schmalseite, um so die moderne Intervention durch den Bruch mit der Darstellungskonvention trotz Beibehaltung des Materials Holz zu verdeutlichen (Abb. 9).

Die zeitgenössische Kritik bewertete die Versuche, suggestive Räume zu schaffen, durchaus unterschiedlich. Der Architekt Giuseppe Samonà lobte insbesondere die lebendige räumliche Inszenierung der Ausstellungsobjekte wie beispielsweise der Porta della Pusterla, die »diesen Wunsch nach Belebung des Innenraums scharfsinnig erfüllt«.<sup>56</sup> Kritischer äußerte sich die Redaktion der von dem Architekturtheoretiker und -historiker Bruno Zevi gegründeten Fachzeitschrift *L'Architettura. Cronache e Storia* über die Collagierung von Fragmenten und »die Vorliebe für die Technik des »Fragmentarischen«, die »beliebige« Interpretation der Kunstwerke, die in »abnormer« Lage aufgestellt und von ihren »extravaganter« Trägern erstickt werden: kurz, über die »grotesken« Zutaten, mit denen die für die Moderne charakteristische Methode der Dissoziation und Dissonanz verbunden ist«.<sup>57</sup> Die

55 Vgl. Mario Labò, A favore del Museo, in: *L'Architettura. Cronache e Storia* 4 (1958), Nr. 33, S. 154.

56 Giuseppe Samonà, Un contributo alla museografia, in: *Casabella-Continuità* (1956), Nr. 211, S. 51–53, S. 52: »centra acutamente questa esigenza animatrice dello spazio interno«.

57 Labò u. a. (Anm. 41), S. 155: »[...] al gusto e alla tecnica del »frammentario«, alla interpretazione »arbitraria« delle opere d'arte situate in posizioni »anormali« e soffocate dai loro »stravaganti« supporti: in breve, all'ingrediente del »grottesco« che é implicato nel metodo di dissociazione e di dissonanza, caratteristico del linguaggio



9. Mailand, Castello Sforzesco,  
Design und Neuordnung von BBPR, 1956,  
Erdgeschoss: Christus auf Holzkreuz  
in kapellenartigem Raum

Museumseinrichtung von BBPR im Castello Sforzesco stellte seinerzeit durchaus ein Skandalon dar. Baroni und BBPR rüttelten mit der Theatralität ihrer Objektpräsentationen an einem »Historismus-Tabu«, das spätestens in der Nachkriegszeit die Museumslandschaft Italiens, aber auch Europas und Nordamerikas, erfasst hatte. Man konnte hier wie die Redaktion von *L'Architettura. Cronache e Storia* Fragmentarisches und Dissonanzen feststellen und diese als Charakteristikum der zeitgenössischen Architektur sehen. Mit mindestens ebenso großer Berechtigung lässt sich die Museumseinrichtung aber auch als auf mehreren Ebenen an die Geschichte anknüpfende, sie fort-

entwickelnde und mit ihr spielende Installation verstehen. Der museografische Ansatz operiert in manchen Fällen kohärent mit den denotativen Codes, also jenen Zeichen, die auf das vormuseale »Leben« der Exponate verweisen und deren ehemalige Wirkungsräume in moderne Formen übersetzen. Andererseits luden die Museumsverantwortlichen durch gelegentlich überraschende Zusammenstellungen die Ausstellungsobjekte mit auch vollkommen fremden Konnotationen auf, etwa wenn im Renaissancesaal den Marmorbüsten anthropomorphe Sockel untergeschoben werden, sodass diese humanisierten Exponate als Volksschar das große, im Zentrum des Saals aufgebaute *Gonfalone di Sant'Ambrogio* umstellen.<sup>58</sup>

Haben BBPR im Castello Sforzesco ihr Ziel erreicht, ein »volksnahes« Museum zu schaffen? Sprechen die durchgehende szenografische Gestaltung und die Brechungen, die anspielungsreich, in moderner Formensprache und mit ironischen Eingriffen Rückbezüge zur Geschichte herstellen wie bei dem als Falltor ausgestalteten Museumseingang, die von BBPR beschworene »Intelligenz der Massen« oder doch eher jene der Eliten an? Nach wie vor ist für Mailänder Schulklassen ein Besuch des Museums wegen seiner Sammlung Pflicht. Bei ihnen wird die spontane Annäherung dank eines emotionalen Zugangs vielleicht im Vordergrund stehen. Die Inszenierung erlaubt jedoch Betrachtungsmöglichkeiten auf vielen Ebenen. Der Architekturhistoriker Roberto Pane sah 1958 in der konsequenten Ästhetisierung von Bauwerk und Sammlung durch BBPR gar den Ausdruck einer elitären Haltung und kritisierte »den intellektualistischen Snobis-

moderno.« Direktor der Fachzeitschrift war Zevi, dessen Einschätzung diese redaktionelle Bildunterschrift wiedergeben dürfte.

<sup>58</sup> Vergleichbare Strategien musealer Präsentation finden sich bereits im 1795 eröffneten, von Alexandre Lenoir eingerichteten Pariser Musée des monuments français, das im ehemaligen Konvent der Petits-Augustins u. a. Reste der königlichen Gräber aus Saint-Denis zeigte.

mus des Castello Sforzesco«. <sup>59</sup> Aus heutiger Perspektive scheinen BBPR mit dieser Museumseinrichtung, die sich durch ihre vielschichtigen und vielfach ironisch gebrochenen Bezugnahmen auf die Geschichte des Bauwerks und der darin präsentierten Kunstwerke auszeichnet, Entwurfstrategien der Postmoderne vorweggenommen zu haben.

#### Purismus oder Evokation

Die museale Ausstellung mittelalterlicher Objekte pendelt bis heute zwischen den beiden Polen ›Purismus‹ und ›Evokation‹. Die Wahl der museografischen ›Tonart‹ hängt unter anderem davon ab, welche Werte eines Exponats betont werden sollen: Sollen wie in Albinis Museumsräumen im Palazzo Bianco die ästhetischen Werte durch Isolierung in einem ›Labor des Kunsterlebens‹, nicht allzu weit vom Konzept des Kunstmuseums als weiße Zelle entfernt, hervorgehoben werden? Oder soll die Aufmerksamkeit kulturgeschichtlichen, soziologischen, psychologischen Werten gelten, indem räumliche Resonanzkörper geschaffen werden, die vormuseale Kontexte des ausgestellten Gegenstands anklingen und durch überraschende Fügungen im Raum die Kunstwerke gleichermaßen unterhaltend und bildend in Erscheinung treten lassen? Das Dilemma des museografischen Konzepts von BBPR für das Castello Sforzesco kommt, wie dies bereits von der zeitgenössischen Kritik wahrgenommen wurde, in der Aufstellung des Schluss- und Höhepunkts der Skulpturensammlung zum Ausdruck: Die 195 cm hohe Skulptur der *Pietà Rondanini* von Michelangelo forderte eine andere, individualisierende Ausstellungsweise. Während bei den meisten Exponaten der Sammlung, die im Grunde aus einem Lapidarium des 19. Jahrhunderts erwachsen war, der historisch-antiquarische Wert als Zeugnis der Vergangenheit Mailands dominierte, fand sich das Architekten- und Kuratorenteam bei Michelangelos unvollendeter Skulptur mit dem Werk eines Künstlers konfrontiert, der seit Giorgio Vasaris *Vite de' più eccellenti pitto-*

*ri, scultori e architettori* als Genie galt. Die herausragende Stellung der *Pietà Rondanini* innerhalb der Sammlung wurde – auf durchaus problematische Weise – 1999 durch den ›Workshop Michelangelo‹, der Projekte für eine neue museale Inszenierung der *Pietà* entwickelte, und 2011 durch die ihr gewidmete Sonderausstellung *L'ultimo Michelangelo* verdeutlicht und kulminiert im Weltausstellungsjahr 2015 in der äußerst fragwürdigen Entfernung und isolierten Neuaufstellung der Skulptur in einem eigenen ›Museum‹. <sup>60</sup> Michelangelo begann die

<sup>59</sup> Roberto Pane, *Riserve sul Museo*, in: *L'Architettura. Cronache e Storia* 4 (1958), Nr. 33, S. 162–163, S. 163: »lo snobismo intellettualistico del Castello Sforzesco«.

<sup>60</sup> Bruno Contardi, der 1998 zum Soprintendente von Mailand gewählt worden war, sah die Präsentation der *Pietà Rondanini* als veraltet an. Daraufhin lud die Stadt Mailand 1999 die Architekten Gabetti + Isola, Hans Hollein, Enric Miralles, Umberto Riva und Alvaro Siza zur Entwicklung von Vorschläge für deren Neuinszenierung ein. Das Siegerprojekt von Siza sah vor, das Niveau des Fußbodens wieder anzuheben und der Skulptur einen eigenen, größeren Raumabschnitt zuzuweisen, sodass der Besucher sie umrunden könne. Francesco dal Co, Architekturhistoriker und Chefredaktor von *Casabella*, stellte daraufhin zu Recht die Frage, ob es angesichts der historischen und künstlerischen Bedeutung der Museumsgestaltung von BBPR angemessen sei, einzelne und noch dazu so wichtige Ausstellungssäle zu verändern; vgl. *Casabella* (2002), Nr. 703, S. 6, und François Burkhardt, *Workshop Michelangelo, Pietà Rondanini*, in: *Domus* 824 (2000), S. 89–96, und *L'ultimo Michelangelo: disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, hrsg. von Alessandro Rovetta, Ausst.-Kat. Mailand: Museo Archeologico ed Artistico di Castello Sforzesco, 2011. Die 2015 verwirklichte, nicht überzeugende Inszenierung im Ospedale degli Spagnoli geht auf den Museumsdirektor Claudio Salsi und den Architekten Michele de Lucchi zurück. Am ehemaligen Standort der Skulptur findet sich nun ein Bildschirm, auf dem die aufwendige Translation der *Pietà* in das neue *Museo Pietà Rondanini Michelangelo* gezeigt wird.



10. Mailand, Castello Sforzesco, Design und Neuordnung von BBPR, 1956, Erdgeschoss, Saal 17: *Pietà Rondanini* von Michelangelo

Arbeit an diesem Stück 1555, ließ die Skulptur dann lange stehen und holte sie in seinem letzten Lebensjahr wieder hervor, um sie komplett zu überarbeiten. Dass diese Arbeit unvollendet blieb und damit gewissermaßen einen eingefrorenen Schaffenszustand darstellt, lässt sie manchem als geistiges Vermächtnis Michelangelos erscheinen.

Ihre Präsentation war für den Museumsdirektor Baroni und BBPR eine schwer zu lösende Aufgabe. Eine Aufstellung, die einen Dialog zwischen der *Pietà* und anderen Objekten sowie den umgebenden historischen Räumlichkeiten herstellte, wurde von den Verantwortlichen als unverträglich erachtet. Dies zeigt die architektonische Lösung deutlich. Um die Skulptur wurde eine polygonale Wand aus hellen, großen *Pietra-Serena*-Quadern konstruiert, die zusammen mit einer zweiten polygonalen Wand aus Olivenholz einen Raum

im Raum abgrenzt. Somit wurde das Bildwerk von den übrigen Skulpturen und von der Kulisse des Castello isoliert und erhielt seinen eigenen Wirkungsraum (Abb. 10). Damit der hohe, turmähnliche Paravent nicht in Konflikt mit der Höhe der *Sala degli Scarlioni* geriet, musste das Niveau in jenem Teil des Saales auf Kosten der darunterliegenden Kellergewölbe abgesenkt werden.<sup>61</sup> Die Besucherinnen und Be-

<sup>61</sup> Eine Abbildung des Abbruchs ist in Dalai Emiliani (Anm. 5), S. 156, zu finden. Zynisch klingt der Kommentar von Giovanni Testori über den unflexiblen Museumseinbau: »[...] cosa accadrà di certi neo-museo, una volta che per ragioni assai serie, se ne vorrà cambiare una sala o l'intero giro? Rifaranno tutto? Cosa appenderemo a Milano, nel gabinetto eretto attorno alla ›Pietà‹ di Michelangelo? i cappotti dei visitatori?« Giovanni Testori, *Il nuovo museo d'arte moderna di Torino*, in: *L'Architettura. Cronache e Storia* 55 (1960), S. 14–19, S. 16.

sucher hatten einige Stufen hinunterzugehen und eine scharfe Wendung zu vollziehen, hinein in jenen schon von oben sichtbaren geheimnisvollen Raum. Hier wurde ganz auf den Überraschungseffekt gesetzt. In dem ausgegrenzten Raum fand man sich unmittelbar mit der Skulptur Michelangelos konfrontiert. Eine Bank entlang der hinteren Abschirmung lud zu andächtigem Verweilen ein. Das künstlerische Überbietungsmoment wurde auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass Michelangelos Pietà auf einer antiken Ara aufgestellt und somit die Überwindung der Vorbildrolle der Antike durch den großen Renaissancemeister zum Ausdruck gebracht wurde. Die Ara diente bereits bei der vormaligen Aufstellung der Pietà in einem römischen Palazzo als Sockel, und man entschied sich, sie nicht der archäologischen Sammlung einzuverleiben, sondern die tradierte Ausstellungsweise beizubehalten.<sup>62</sup> Angesichts des Meisterwerks, mit dem Baroni »die ekstatischen Touristenströme«<sup>63</sup> von Leonardo da Vincis Abendmahl in Santa Maria delle Grazie und berühmten Werken wie der Pietà von Giovanni Bellini in der Pinacoteca di Brera in das Castello Sforzesco lenken wollte, wechselte die museografische Haltung. Für Michelangelos Pietà forderte er ausdrücklich eine Aufstellung, die eine individuelle »Kunstandacht« erlauben sollte.<sup>64</sup>

Vor Michelangelos Werk »kapituliert« das polyeme und anspielungsreiche Ausstellungsdispositiv von BBPR und vollzieht einen Registerwechsel, der auf die Isolierung des Kunstwerks vom umgebenden Raum zugunsten der »reinen Sichtbarkeit«, also der Formanalyse, zielt und an verwandte ästhetische Prämissen wie jene von Caterina Marcenaro und Franco Albini im Palazzo Bianco in Genua anknüpft.<sup>65</sup> Der Registerwechsel fällt im Ausstellungskonzept mit der Epochengrenze zur Hochrenaissance zusammen. Implizit werden so Vorstellungen von einer mittelalterlichen »kunstlosen« oder kunstärmeren Zeit transportiert, wie sie auch noch in Hans Beltings Scheidung zwischen dem Zeitalter des Kultbildes und dem

Zeitalter der Kunst mitschwingen.<sup>66</sup> Eben diese Vorstellungen nahmen in Bezug auf die Präsentationsproblematik mittelalterlicher Kunst im Museum eine Position vorweg, die sich insbesondere in Wechsellausstellungen des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts mit der szenografischen und anspielungsreichen Rekonstruktion vormusealer Kontexte der Exponate durchgesetzt hat.

Wir widmen diesen Aufsatz

Stanislaus von Moos.

**62** Vgl. Pane (Anm. 59), S. 163, und Mocerì (Anm. 41), S. 278 f.

**63** Costantino Baroni, *Significato di un ricpero*, in: *Città di Milano*, Nr. 73 vom 3. März 1956, S. 145–146, S. 146: »l'afflusso estatico di turisti«.

**64** Die Inszenierung der Pietà »dovrà suscitare l'impressione di un raccoglimento quasi religioso attorno al grande capolavoro« ACM, anno 1943: Costantino Baroni, Luigi Crema und Gian Alberto Dell'Acqua, *Verbale della riunione dei responsabili del riallestimento del Museo d'Arte Antica*, 8. 9. 1953, zit. nach Mocerì (Anm. 41), S. 273.

**65** Das idealistische Konzept der »pura visibilità« und der damit verbundenen Kontemplation, das in Italien ab den 1920er Jahren besonders auf Benedetto Croce's *Estetica* von 1901 zurückgeführt wurde, verfocht unter anderen Lionello Venturi, *La pura visibilità e l'estetica moderna* [1923], in: ders., *Pretesti di critica*, Mailand: Hoepli, 1929, S. 3–23, bes. S. 16 f.; vgl. auch ders., *Gli schemi di Wölfflin* [1922], ebd. S. 25–35.

**66** Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Beck, 1990, S. 9.

Natalie Hope O'Donnell

### **A Thousand Years of New Art**

Henie Onstad Kunstsenter in the 1970s

According to George Kubler's *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, published in 1962, a work of art forms part of a series or sequence of other works and artefacts that are proposed solutions to a problem that occurs and reoccurs across time in the much-broken and repaired chain of the history of things. For Kubler "every important work of art can be regarded both as a historical event and as a hard-won solution to some problem".<sup>1</sup> The solution proffered changes the problem, so that the history of art is made up of a number of different solutions to similar, yet crucially different problems, which constitute a "form class". Historical time, then, is intermittent and variable rather than a linear development of styles and periods. Kubler's thinking can be seen as manifested at Henie Onstad Kunstsenter in Norway in the early 1970s. Flying in the face of the contemporary notion that a modern art museum should periodize its displays appropriately, the Kunstsenter staged two exhibitions featuring historical objects: *Ny kunst i tusen år* in 1970 and *Norsk Middelalderkunst* in 1972. Both exhibitions showed the effect of presenting historical artefacts in a modern art gallery and playing with the display conventions of a particular institutional setting, but the latter, under Sverre Fehn's direction, was the most unusual in terms of the scenographic techniques and the strategies of estrangement employed. Both exhibitions reveal the penchant of the Kunstsenter's leadership at the time for the art of the Middle Ages, rejecting the notion that it was somehow "primitive" or underdeveloped and asserting its importance for contemporary artistic practice.

Henie Onstad (then Henie-Onstad) Kunstsenter opened to the public of Bærum, an affluent town on the outskirts of Oslo, in 1969. It was founded by Niels Onstad, a shipping magnate whose family had amassed a substantial

art collection, and his wife, Sonja Henie, former Olympic and World figure skating champion and subsequent Hollywood star. The couple were seeking a home for their collection of modern art (largely early twentieth-century French painting of the so-called Paris School), which had become more eclectic following Henie's involvement. After their offer of a donation was rejected, Henie and Onstad finally opted to build their own museum, financed by their private foundation and an "association of friends", and nestling in the landscape on the headland of Høvikodden that jutted into the Oslo Fjord. Having commissioned young architects Jon Eikvar and Sven Erik Engebretsen to design the building, Henie and Onstad hired Ole Henrik Moe as the director in 1966. Moe was a key player in Norwegian cultural life at the time. He was a concert pianist and art critic and had worked for the organisation *Kunst på Arbeidsplassen*. Under Moe's guidance Henie and Onstad rejected the 'museum' label in favour of that of an art 'centre', which reflected a more dynamic approach to presenting art and included performance art, film screenings and concerts. The inaugural exhibition *50 års levende kunst* reflected Moe's propensity for performance, music and sound art. Ambitions for the international recognition, celebrity and popularity of the Kunstsenter were high: "I want the Beatles to play at my art centre", declared Sonja Henie.<sup>2</sup> Sadly, Henie died of leukaemia in the first year of the institution's existence, before that particular wish could be granted. The programme in the early years featured a memo-

1 George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven: Yale University Press, 2008, p. 33.

2 Lars Mørch Finborud, *Mot Det Totale Museum. Henie Onstad Kunstsenter og Tidsbasert Kunst 1961–2011*, Oslo: Forlaget Press, 2012, p. 11. All translations from Norwegian to English are mine.

rial exhibition to Sonja Henie as well as displays of Constructivism, prints related to Concrete Poetry, concert photography, a solo presentation of Kitaj prints, the travelling exhibition *Architecture without Architects* compiled by Bernard Rudovsky, *Computer Art*, and an exhibition of record sleeves. Most exhibitions at the Kunstsenter were housed in the two Prisma Rooms, part of the new building's fan-like floor plan, radiating off the central focal point of the reception area. These rooms, although irregularly shaped, conformed to what Brian O'Doherty famously described as the 'white cube', in which the outside world is shut off and the art is seemingly free to take on "its own life".<sup>3</sup>

Against this background of programming in the white cube Prisma Rooms at the Kunstsenter, the two historical exhibitions clearly stood out. *Norsk Middelalderkunst* was staged as part of the national celebrations to mark the unification of Norway under Harald Fairhair in 872. Although correspondence in the Henie Onstad archives suggests that some thought had been given to taking part in the anniversary events, the show was assembled somewhat rapidly. Oldsaksamlingen, the University of Oslo's Collection of National Antiquities, was mounting its own celebratory exhibition *Middelalderkunst fra Norge i andre land* at Historisk Museum, which entailed refurbishment and shifting around the collection to accommodate the incoming works.<sup>4</sup> Through his friendship with Martin Blindheim at Oldsaksamlingen, Moe discovered that a number of items in that collection would be made "homeless" by the new arrivals. He offered Blindheim the opportunity to lend these to Henie Onstad Kunstsenter, so that they could hold their own exhibition of medieval Norwegian art. The works from Oldsaksamlingen were supplemented by loans from smaller museums and church authorities that owned important examples of medieval material culture. Pre-empting any questions as to why he had decided to stage another exhibition of historical work in an art cen-

tre that focussed on modern and contemporary art, Moe wrote in the catalogue for *Norsk Middelalderkunst* that the Middle Ages was the one era to which the Nordic region made a significant contribution – "equal to that of the rest of Europe" – and as such marks one of the high spots of its culture. "And should not this fact alone justify an exhibition?"<sup>5</sup> In fact, Moe's fascination with Norwegian medieval art can be traced back to his master thesis on Urnes Stave Church at Oslo University, and the national anniversary provided a good excuse for a curatorial realization of unorthodox reflections on medieval art that may have been triggered by his more recent professional engagement with modern and contemporary art.

The ground had been laid in the preceding exhibition, *Ny kunst i tusen år*, which had featured some medieval artefacts along with examples of ethnographic and folk art, juxtaposed with modern painting and sculpture. When *Ny kunst i tusen år* opened on 21 February 1970, Moe fittingly declared that it was "the wildest thing we have come up with yet".<sup>6</sup> The 157 works in the exhibition spilled out of the two Prisma Rooms and into the hallway between them. In addition to twentieth-century works of art from Henie Onstad's own collection, there were loans from collectors and other institutions, notably artefacts borrowed from

3 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* [1976], Santa Monica: Lapis Press, 1986, p. 15 and passim.

4 The University of Oslo's Collection of National Antiquities was part of the Historisk Museum until 1999, when it was combined with the Ethnographic Museum, the Viking Ship Museum and the Cabinet of Coins under the umbrella of the Kulturhistorisk Museum at the University of Oslo.

5 Ole Henrik Moe, Medieval Art in Norway, in: *Norsk Middelalderkunst*, ed. Ole Henrik Moe, exhib. cat. Høvikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 1972, n. p.

6 Ole Henrik Moe, Høvikodden stiller ut 'Ny kunst i tusen år', in: *Østlandsposten*, 21 February 1970, in Press Cuttings, Henie Onstad Archives, n. p.

the Etnografisk Museum, the Norsk Folkemuseum, the Kunstindustrimuseet, and Oldsaksamlingen. These were set alongside modern and contemporary works by artists such as Yves Klein, Pablo Picasso, Max Ernst, Paul Klee, Joan Miró, Asger Jorn, Mira Schendel and Jacob Weidemann. In the notes and minutes of meetings leading up to the exhibition, a number of recurring key words characterize the curators' perspective, including "primitive", "old", "alien", "new", "folk art", "modern and timeless".<sup>7</sup> Just three weeks before the opening, the exhibition had been referred to as "Modern, Old and New", replacing the earlier working title "Fremmed?", which means both 'alien' and 'foreign'.<sup>8</sup> As Moe wrote in his catalogue essay, art made "under so many different skies" and from such dispersed time periods nevertheless shared certain features, and so works acquired renewed meaning when they were placed together, "just like distant stars are given new meaning when placed together in a constellation".<sup>9</sup> This metaphor was effectively used to transcend established temporal and spatial boundaries, and in Kubler's terms these disparate works were reiterations of the same "problem". There is no direct reference to Kubler in Moe's writing about the exhibition, but his rhetoric bears striking resemblance to the American art historian's thinking, which, as Pamela M. Lee notes, had been explored in artistic circles and art journals from the early 1960s onwards.<sup>10</sup> With his broad outlook and extensive international network, it is likely that Moe was aware of Kubler's ideas, particularly given their popularity with certain major artists at the time. What is certain is that both Moe and Per Hovdenakk, his second-in-command at the Kunstsenter since 1969, were deeply indebted to Robert Goldwater's work on the links between so-called Primitivism and modern art, published as *Primitivism in Modern Painting* in 1938. The American scholar's visit to the ethnographic collection in Oslo may have inspired the two Norwegians to explore it for themselves.<sup>11</sup>

In the catalogue to *Ny kunst i tusen år*, several contributors invoked different key aspects of the exhibition, including the simplicity of form associated with Primitivism, representations of inner visions over external representations of reality, and transcending the opposition between function and form, art and craft. Moe's own contribution was a critique of the widespread art-historical overemphasis on the European Renaissance, which ignored the relevance of so-called primitive "Medieval, Byzantine and Romanesque art as well as more pre-historic and more popular expressions". Moe argued that one could make links between Picasso and Baluba, Jean Dubuffet and Eskimo sculpture, tapestries from Gudbrandsdalen and Henri Matisse, or contemporary artist Jorn and Romanesque stave church masks: "Our hope is that by seeing

7 Exhibition folder 'Ny kunst i tusen år', Henie Onstad Archives: "primitiv, gammelt, fremmed, nytt, folkekunst, moderne, tidløst", headline text in notes.

8 Per Hovdenakk, quoted in Anon., *Kunstkongressen på Høvikodden*, in: *Bergens Tidende*, 29 January 1970, in Press Cuttings, Henie-Onstad Archives, n. p. ("moderne, gammelt og nytt").

9 Ole Henrik Moe, *Konstellasjoner*, in: *Ny Kunst i Tusen År*, ed. Ole Henrik Moe, exhib. cat. Høvikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 1970, n. p.

10 See Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 2004, pp. 221 et seqq. For contemporary sources see, for instance, Priscilla Colt, Review [untitled], in: *Art Journal* 23 (1963), no. 1, pp. 78–79; Ad Reinhardt, *Art vs. History*, in: *Art News* 64 (1966), no. 19, pp. 19–21; Robert Smithson, *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, in: *Arts magazine* 41 (1966), no. 1, pp. 28–31.

11 Hovdenakk contends that Goldwater was, in fact, offered a job at Etnografisk Museum, but that he left when it became clear that the Norwegian institution had failed to provide him with an office. Per Hovdenakk, interview with the author, 31 July 2014.

these works in a new context, one can discover new values, and gain new insights into the work of our times or its more remote relatives. That light may be cast both ways across national borders and across time in order to discern relationships that were previously shrouded in the darkness created by a lack of experience.”<sup>12</sup> The links with CoBrA co-founder Jorn can be traced in several aspects of the exhibition, from the African artefacts that featured in the first CoBrA exhibition at the Stedelijk Museum in 1949 to the works in the second CoBrA exhibition at the Palais des Beaux-Arts in Liege in 1951 by artists also shown in the exhibition at Henie Onstad Kunstsenter, including Joan Miró and Wilfredo Lam. The display was likewise inspired by Aldo van Eyck’s exhibition design for the first CoBrA presentation at the Stedelijk Museum with its low plinths and double-line hang.<sup>13</sup> To support this assertion of Primitivism’s influence on modern art, the catalogue included an excerpt from Henry Moore’s article “Primitive Art” from 1941, in which he expressed dislike for the term because it confused simplicity with clumsy, unfinished thoughtlessness.<sup>14</sup> This sentiment was echoed in Hans Hartung’s brief catalogue statement on the pointlessness of opposing form and function in the work of “so-called primitive artists”.<sup>15</sup> Their impact on European artistic practices in the early twentieth century was further underlined by the inclusion of a short text by Juan Gris, originally published in 1920 as a response to Picasso denying any acquaintance with “Negro art”, where he questioned how one could “deny the name of art to a creative process which produces individualistic representations of universal ideas each time in a different way”.<sup>16</sup>

Another important point raised in the catalogue was the question of what happens to objects in a museum and how this decontextualization might enable objects to speak more directly to the contemporary beholder. The young historian Hans-Jakob Brun’s essay was entitled “Fremmed?” and explored the alien/

foreign nature of things in museums. Echoing Theodor W. Adorno’s critique, Brun argued that, “museum objects become dead and alien objects, because they become abstract symbols for those systems we have constructed to order our knowledge”. These groupings could pose a barrier to understanding and alienate us from the people who made them, Brun wrote, adding that things “can speak to us also when they have been broken away from their museum context”. Clearly seeing his employer, Henie Onstad, as a different kind of institutional space, compared with the historical museums the artefacts were borrowed from, Brun argued that in their new context the historical and ethnographic artefacts had been “shaken up” and were able to make a more “direct impression”.<sup>17</sup> Hovdenakk added in his essay “New Contexts” that “knowledge – mapping, systemizing objects as documents – can limit our experience” and that in the Kunstsenter’s display visitors could “see and sense more directly and spontaneously”.<sup>18</sup>

Visitors to *Ny kunst i tusen år* met the exhibition before they had even entered the two Prisma Rooms, where shows were usually hung, as the works spilled into the hallways between

<sup>12</sup> Moe (note 9), n. p.

<sup>13</sup> Per Hovdenakk, interview with the author, 31 July 2014.

<sup>14</sup> See, for the original publication, Henry Moore, Primitive Art, in: *The Listener* 25 (1941), no. 641, pp. 598–599.

<sup>15</sup> Hans Hartung, Fremmed?, in: *Ny kunst i tusen år* (note 9), n. p.

<sup>16</sup> See, for the original publication, Juan Gris, Opinions sur l’art nègre, in: *Action* 1 (1920), no. 3, p. 24.

<sup>17</sup> Hans-Jakob Brun, Fremmed?, in: *Ny kunst i tusen år* (note 9), n. p. For a general critique of museum exhibits, see Theodor W. Adorno, Valéry Proust Museum [1967], in: Id., *Prisms*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988, pp. 173–185, esp. p. 175 and pp. 184 et seq.

<sup>18</sup> Per Hovdenakk, Nye Sammenhenger, in: *Ny kunst i tusen år* (note 9), n. p.



1. *Ny kunst i tusen år*, installation shot, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1970: Large Prisma Room

the white-walled galleries. In keeping with the stated aim to show the affinity between works from disparate geographic regions and different times, visitors to the Large Prisma Room encountered a large undated and unauthored piece of bark from Melanesia, flanked by Picasso's 1941 *Femme assise dans un fauteuil*, next to Magdalena Abakanowicz's *Black Triptych* from 1967 (ill. 1). A wooden figure from Sierra Leone nestled in the corner, next to Kuni Sugai's painting *Nami*, which was bordered by two portal planks from Gransherad Stave Church dating from the 1300s. The vertical wooden planks contrasted with the two horizontal woodcarvings hung next to it, one from New Ireland in Melanesia and one "wall frieze" from Daynak, Borneo. The display then moved out from the wall with three ornamental ends of church benches from Hemsedal and Torpo stave churches dating from the 1200s, resting on a black, shiny plinth in the gallery space.

Their presence echoed the three figures clustered on a similar plinth in front of Picasso's oil painting, two "fetishes" from Mayombe in Congo and a "forefather figure" from New Ireland in Melanesia. The placement reflected Moe's statement that there was an affinity between "Picasso and Baluba", though with a somewhat careless attitude to the origins of the ethnographic object (Mayombe being a region on the West African coast, and Luba being an ethnic group of the Bantu people). In the Small Prisma Room, visitors encountered a bark tapestry from Fiji, hanging above Rolf Nesch's wall-based sculpture, *Petit Bleu* (1965), and next to Jesús Rafael Soto's *Color y movimiento* (1965), for which the artist used both wood and metal. Across from Soto's wall-based sculpture hung a double-weave wool tapestry from Tydal, dating from the 1800s, which was placed next to an ornate hanging cupboard with wood carvings from Valdres, both loans



2. *Ny kunst i tusen år*, installation shot, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1970: Small Prisma Room

from Norsk Folkemuseum (ill. 2). The patterns in the different works on display echoed each other, with parallels drawn between the geometric patterns in the works of art from 1965 and the woven and bark tapestries from Tydal and Fiji. The materials chosen for the modern works of art also resonated with the carved wood cupboard, whose circular patterns otherwise departed, formally, from the strict squares employed by Nesch and Soto.

In this visual argument, medieval and non-Western art were used in a similar way to establish a network of correspondences transcending space and time. By including folk art and historical European works in the exhibition, Moe moved beyond the more limited argument about Primitivism's affinity with modern art towards a position resembling Kubler's above-mentioned notion of constant reiterations of the same "problem" regardless of where it emerged in the temporal chain. Time,

within this conceptual framework, collapses as a stable category for organizing works of art into defined periods, suggesting that, if the confluences between 'civilizations', geographic areas or 'periods' are so apparent, then why use these categories at all? This was Moe's tacit hypothesis not only in the 1970 show, but also when he started to work on *Norsk Middelalderkunst*. It enabled him to display medieval artefacts in the modern white cubes of the Kunstsenter where, he knew, the setting would announce the objects' status as art, and where it was their form that would resonate with visitors, without the need for a didactic framework relating to their function. *Norsk Middelalderkunst* proved to be one of the most popular exhibitions in the Kunstsenter's history, so popular that its run had to be extended. What started as Moe's personal fascination with the Middle Ages, facilitated by the fortuitous timing of a national jubilee, turned into

one of the most distinctive exhibitions of medieval art from the Norwegian territories ever staged. Much of this was down to its unique exhibition design.

The conceptual basis for *Norsk Middelalderkunst* was set out in the small, spiral-bound, unpaginated 62-page catalogue. As Moe wrote in a programmatic statement: "It is our sincere hope that – in moving these treasures of medieval art to a new and unusual environment – people will come to experience them as something new and feel them to be nearer than where they are usually seen, be it in churches or museums. In all probability they will appear freed from a great deal of association under whose cover they usually are experienced, in fact as purer art."<sup>19</sup> This emphasis on the medieval artefacts' status as art was key to Moe's conception of the exhibition. In response to a request by Pallas Film to make a documentary of the two medieval exhibitions being staged, Moe explicitly argued that the guiding principle of the footage from Henie Onstad should be "art, rather than history of archaeology". Moreover, the visual force of the works should be observed uninterrupted, so the voiceover should be kept to a minimum, and the filmmakers should instead let the objects "give face" to the Middle Ages.<sup>20</sup> This emphasis on visuality and facility can be seen in the catalogue: not only was Moe's essay entitled "The Face of the Middle Ages", the images in the catalogue were all close-ups of wood-carvings – showing the faces of saints as well as more pagan influences.<sup>21</sup> Notably – but, given his close relationship with Hovdenakk and the Kunstsenter and his involvement in the 1970 show, not altogether surprisingly – Jorn was invited to contribute a commentary in the catalogue where, in a critical comment on the recent dominance of iconological studies in art historical research, he endorsed Moe's focus on formal analysis.<sup>22</sup> In another catalogue contribution, Oldsaksamlingen curator Blindheim noted the importance of the shift in environment for objects that had become fixed in a rig-

id setting and no longer noticed, and professed excitement at seeing the medieval artefacts in a new light (literally and metaphorically). Blindheim also echoed the potential link between the Middle Ages and contemporary art: "Often, going through the exhibition of contemporary art at Høvikodden, I have had the feeling that this appeals to me because of my acquaintance with medieval art. The art of our time and that of the Middle Ages – especially the earliest – have something in common, hard to define, only to feel. There seems to be an invisible connection above all the centuries between the two big periods in the history of art – the twelfth and thirteenth century, and the twentieth – a rainbow bridge vibrating with colours and emotions."<sup>23</sup>

One key decision that ensured that *Norsk Middelalderkunst* at Henie Onstad Kunstsenter was not merely a cobbled-together display of homeless and temporarily unwanted works from Historisk Museum was the commissioning of architect Sverre Fehn to design the exhibition.<sup>24</sup> Fehn had begun work five years earlier,

19 Moe (note 5), n. p.

20 Ole Henrik Moe, letter from 7 April 1972 to Alv Heltne in the Ministry of Education and Church Affairs, exhibition folder, Henie-Onstad Kunstsenter Archives.

21 Ole Henrik Moe, *Middelalderens Ansikt*, in: *Norsk Middelalderkunst* (note 5), n. p.

22 Asger Jorn, *Eksisterer En Norsk Middelalderkunst?*, in: *Norsk Middelalderkunst* (note 5), n. p. Later that year, Jorn donated 20 sculptures and 189 drawings to Henie Onstad Kunstsenter. Jorn also reiterated Moe's ideas about a parallel between the anonymity of medieval artists and collectivity and collaboration in contemporary art. CoBrA co-founder Jorn had, in this group, established one of the notable collaborative art practices of the time.

23 Martin Blindheim [Untitled], in: *Norsk Middelalderkunst* (note 5), n. p.

24 At this point Fehn had limited experience of designing temporary exhibitions, but had a stated interest in how objects should be presented. For



3. *Norsk Middelalderkunst*, installation shot, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1972: Large Prisma Room

in 1967, on the Hedmarksmuseet at Hamar, designing a permanent display around the ruins of the twelfth-century Hamar Cathedral and the diocese's eighteenth-century barn.<sup>25</sup> It was not a common thing to hire an external exhibition architect at Henie Onstad, but as Moe declared after seeing what Fehn had done at Hamar, there was "not a doubt in my soul" that it had to be him.<sup>26</sup> What Moe found particularly appealing was Fehn's use of contrasting materials and his sensitivity towards medieval ruins and remnants, and he encouraged Fehn to use glass and steel for the exhibition design at the Kunstsenter too.<sup>27</sup> By and large, however, Fehn was given free reign on the design. His stated point of departure was the Kunstsenter's "attitude to the works presented".<sup>28</sup> Moe himself had indicated this attitude in a newspaper interview on 21 December 1971, in which he argued that the work of art should operate "on its own terms", avoiding "an ideological or historical setting". He wanted his exhibi-

tion to look "as if the Middle Ages were being done today".<sup>29</sup> This desire to make historical works relevant to a contemporary art audience had also been evident in the earlier exhibition *Ny kunst i tusen år*, where the works' formal power had been given predominance over their temporal or geographic origin. More radically than the exhibits in that earlier show, however, the 75 examples of medieval material culture, mainly religious artefacts including large

further details, see Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The Thought of Construction*, New York: Rizzoli, 1983, pp. 93 et seqq.

25 See Sverre Fehn, Three Museums, in: *AA Files* no. 9 (1985), pp. 10–15.

26 Ole Henrik Moe, *Memoir*, unpublished typescript, n. p.

27 Moe in Finborud (note 26), n. p.

28 Sverre Fehn, *Middelalder På Høvikodden*, in: *Museumsnytt* 21 (1972), pp. 44–49, p. 44.

29 Ole Henrik Moe to Per Haddal, På stedet i nuet på Høvikodden, in: *Vårt Land*, 22 December 1971, p. 15.

stave-church portals, crucifixes, and aquamania, but also dragonheads and masks bearing a more direct pagan influence, were now arranged in a distinctive scenographic, anti-didactic display unlike anything ever seen at the Kunstsenter or, indeed, at Historisk Museum (ill. 3). Important works included the Balke Calvary Group, remains of stave church portals from Hylestad, Ål, Sauland, Fåberg and Hemsedal, the baptismal font from Tune Church in Østfold and a small decorative boat from Urnes Stave Church. The display also featured a copy of the Baldishol Tapestry by renowned Norwegian textile artist Else Halling.

The institutional move from Historisk Museum and other institutions owning medieval material culture to the modern white cube galleries of Henie Onstad Kunstsenter had a significant impact on how the objects in the two exhibitions were interpreted. As indicated above, in his catalogue essay in the *Norsk Middelalderkunst* exhibition, Moe had contended that moving from the Museum to the Kunstsenter enabled the artefacts to be experienced as purer art. This point was also made in the 1990s by Mieke Bal. Discussing the framing that different kinds of museums give things, she argues that the differences between a museum of cultural history and an art museum centres on the idea of “artefacts” being read as synecdoche for culture, whereas in a fine art setting, the object, instead, is read as an aesthetic metaphor.<sup>30</sup> In the Prisma Rooms of Henie Onstad Kunstsenter, the medieval artefacts were presented as works of art, largely devoid of context, with labelling kept to a minimum and no sequences that might enable the objects to fit in a larger historical narrative. This anti-didactic, “form divorced from function” point was raised by several reviewers who chose to contrast the exhibition of medieval art at Henie Onstad with the display at Historisk Museum in the centre of Oslo. Writing in *Dagbladet*, leading art critic Harald Flor complained that the Kunstsenter’s “aesthetic” approach obscured the object’s actual na-

ture and purpose, and that the arrangement at the Historisk Museum was of greater informative value without losing the “experiential value” of encountering the artefacts.<sup>31</sup> *Morgenbladet*’s reviewer, on the other hand, extolled the virtues of the “timelessness and beauty” of the objects “unusually” installed in the “temple of modern art” and contrasted it with the display at Historisk Museum, which was “primarily characterized by information”, though conceding that this “eases identification of the many different artefacts”.<sup>32</sup> One enthusiastic reviewer wrote that by slowing down perception and creating a sense of wonder, Fehn’s exhibition design “allows the artistic value of these artefacts to be released in a way that they never have been able to do before and communicate directly with the audience”.<sup>33</sup> In the newspaper *Vårt Land*, after the exhibition at Henie Onstad had ended, Bernt C. Lange went even further when he made a point about a certain “spirituality” of the religious artefacts that transcended the church, illustrated by the spirit they revealed even outside their original religious frame. In his view, the Kunstsenter became a “missionary station” that people would go on pilgrimages to.<sup>34</sup>

30 Mieke Bal, *The Discourse of the Museum*, in: *Thinking About Exhibitions*, eds Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne, London: Routledge, 1996, pp. 201–218, p. 206.

31 Harald Flor, *Middelalder på Hjemmebane*, in: *Dagbladet*, 31 May 1972, in Press Cuttings, Henie Onstad Archives, n. p.

32 Anon. [tefo], *Middelalder-Rus i Oslo*, in: *Morgenbladet*, 24 May 1972, in Press Cuttings, Henie Onstad Archives, n. p.

33 Per Martin Tvengsberg, *Interessant Middelalderkunst på tre utstillinger samtidig*, in: *Hamar Arbeiderblad*, 30 May 1972, in Press Cuttings, Henie Onstad Archives, n. p.

34 Bernt C. Lange interviewed by Per Haddal, *Vi ser på kirkekunsten som utsmykking. Ikke som illustrasjon av kristne verdier*, in: *Vårt Land*, 24 June 1972, in Press Cuttings, Henie Onstad Archives, n. p.



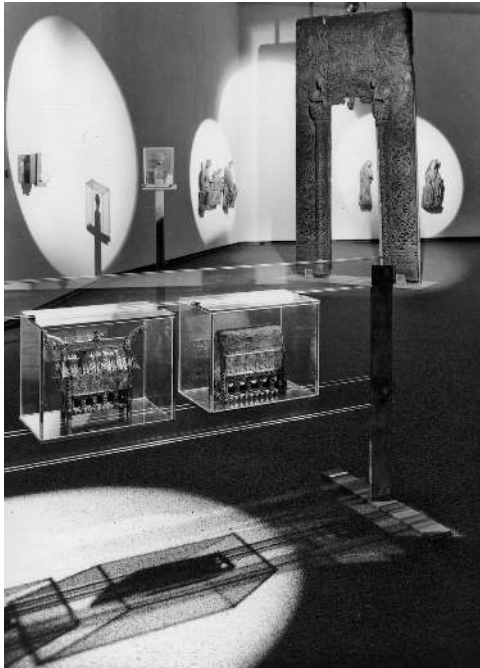
4. *Norsk Middelalderkunst*, installation shot, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1972: Large Prisma Room

Whilst the objects were intended to be read explicitly as art within the context of a white cube gallery space, it is clear from statements like this that they actually gave rise to a specific kind of “knowledge production without information” and “spirituality without religion”. They thus adopted what we might retrospectively denote as “thing-power” or “aura”, two interrelated ideas that have challenged how we consider inanimate objects and their alleged lack of agency.<sup>35</sup> It is striking how Fehn, in a later lecture at the Oslo School of Architecture in 1994, described encountering the medieval artefacts in the cellar stores of Henie Onstad, where the “the figures became your friends” and held “a closeness to you as a human being”.<sup>36</sup> In the move up from the cellar stores to the galleries, the artefacts gained a particular “utstråling” according to Fehn, which literally translates as ‘radiation’, but is more commonly associated with the notion of ‘aura’. This sense of the power of images was compounded by

Fehn’s atmospheric exhibition design, which complicated the altered status that the institutional shift had already created by playing with the display conventions and creating a distinctive scenography for the exhibition (ill. 4). On visitors used to historiographical paradigms setting their stamp on exhibitions of medieval artefacts, the spacial arrangements, pedes-

35 A fuller description of this approach to “things” is beyond the scope of this essay. See, for a detailed discussion, Bruno Latour [1991], *We Have Never Been Modern*, New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1993, esp. pp. 89 et seq., where he argues that modernity created an artificial distinction between objects and subjects, and Jill Bennet, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, N. C.: Duke University Press, 2010, passim.

36 Fehn’s lecture at AHO. See Guy Fehn, *Sverre Fehn Om Middelalder* [Forelesninger ved Arkitektthøgskolen i Oslo], ed. Jens Paulen, Oslo: Spinnin’ Globe Studio, 1994, DVD, Archive of Oslo School of Architecture and Design.



5. *Norsk Middelalderkunst*, installation shot, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1972: Large Prisma Room

tals, and lighting made a breath-taking impression.

Margaret Hall, in her 1987 book on styles and strategies of exhibition design for museums, argues that a dominant tendency of exhibition design in the 1950s and 1960s was the “pure aestheticism” of Italian architects Franco Albini, Carlo Scarpa and BBPR Studio Architeti (Banfi, Belgiojoso, Peressutti and Rogers), in which “the objects were there to enjoy rather than to teach, as few of them as possible, with the minimum amount of information, the objects speaking for themselves”.<sup>37</sup> Elements of this can be seen in Fehn’s approach to *Norsk Middelalderkunst* at Henie Onstad Kunstsenter. Not surprisingly, Fehn explicitly cites Scarpa and Albini as points of reference for his design. Their work is indeed the only architectural and design influence Fehn explicitly cites in his retrospective commentaries on the exhibition. The vitrines Scarpa used in the Gipsoteca

at the Museo Canoviana in Possagno, both the simple steel and glass construction, and the spacing between the individual objects – which “enjoyed sufficient space to permit the viewer an intense rapport” – can be seen in Fehn’s display at the Kunstsenter.<sup>38</sup> The simple support structures he used for the Calvary Groups also echoed Albini’s for the Palazzo Rosso in Genoa. Fehn’s display, however, was non-didactic, and the works were arranged in non-chronological, seemingly random order, unlike displays by Scarpa, who “always respected the chronological orders of exhibits”.<sup>39</sup> One characteristic of Scarpa’s approach was to put exhibits on screens and bring them off the wall, “specifying the joints and frames of their supports in the most careful detail”.<sup>40</sup> Fehn made a similar decision in his presentation of the crucifixes, medieval mask and altarpieces. Regarding the latter point about careful detailing, however, Fehn departed from Scarpa: the vitrines at Henie Onstad were rapidly assembled and Fehn pointed out that they had used cut-up Austin mudguards for the joints in the glass vitrines. The support structures required no finesse, as the point was to set up a contrast with the ornate object on display.<sup>41</sup>

Fehn’s point of departure was the nature of the material, with glass vitrines and rough, untreated iron stands intended to act as contrasting elements to the wooden objects (ill. 5). Barriers, which might have been expected for

37 Margaret Hall, *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*, London: Lund Humphries, 1987, p. 18.

38 See Maria Antonietta Crippa and Marina Loffi Randolin, *Carlo Scarpa. Theory, Design, Projects*, London: MIT Press, 1986, p. 80.

39 Crippa and Loffi Randolin (note 38), p. 80.

40 Penelope Curtis, *Patio and Pavilion. The Place of Sculpture in Modern Architecture*, London: Ridinghouse, 2007, p. 97.

41 Christian Nordberg-Schulz and Gennaro Postiglione, *Sverre Fehn. Works, Projects, Writings 1949–1996*, New York: The Monacelli Press, 1997, p. 57.



6. *Norsk Middelalderkunst*, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1972:  
 Birgitte Grimstad performing Darumskvedet, 23 March 1972, Large Prisma Room

these rare and precious museum objects, were non-existent; instead, the support structures protected them against handling and theft.<sup>42</sup> Signage and interpretive aids were kept to a minimum; a brief wall text – a compromise between Fehn and the Kunstsenter’s educational commitments – was the only thing that could distract from the objects on display.<sup>43</sup> As Fehn commented in his AHO lecture, “the pedagogical may have suffered, but the objects triumphed”.<sup>44</sup> This contrasts with the first approach in Hall’s above-mentioned typology, the didactic exhibition, which seeks to teach by presenting clear taxonomies, textual material and other explanations. Yet Fehn’s approach does not fully conform to the “pure aestheticism” of the Italian School either, but has elements of the “evocative” displays which, Hall argues, developed as a distinct, second stream of exhibition design after the 1951 Festival of Britain, deriving from theatre, tableaux, and

waxworks.<sup>45</sup> Actually, the power of Fehn’s display lay in creating an unusual hybrid of different forms of exhibition design, in which the minimal strategies of the Italian school were applied to prevent the evocative scenography, created by Fehn’s use of spot-lighting, from becoming too theatrical and mere entertainment. There was an educational dimension to Fehn’s display, but one that was formal and visceral, rather than traditionally didactic with instructive wall texts, clear categories and contextualizing devices.

Upon entering the Large Prisma Room of Henie Onstad Kunstsenter, the double glass vitrine directed visitors to the right or to the left into the gallery space. The key point of de-

42 Fehn (note 36).

43 Karin Hellandsjø, interview with the author, 4 December 2012.

44 Fehn (note 36).

45 See Hall (note 37), p. 18.

parture for circulation was the placement of the stave church portals and the crucifixes, which were “detached from the wall to create their own angles in relation to the building, allowing the artefacts to direct the visitors’ movement in the space”; the expressed aim was for visitors to walk around the objects and form a “close relationship” with them.<sup>46</sup> The centrepiece of the stave church portals would always be a major draw to visitors, but perhaps equally inviting was the infamous choice of placing the figure of Christ supine on the mirrored glass in the top right of the gallery. This gesture was one of the most talked-about and controversial elements in the exhibition, and a joint decision by Moe and Fehn.<sup>47</sup> The first stave church portal encountered, and the largest one, was from Ål. This portal was flanked by two small, carved heads depicting King Eystein I (early twelfth century): one mounted on the wall and the other in a tall glass vitrine, facing each other at right-angles. The Ål portal was placed so that one could see through it to the cupboard on the wall behind it. The idea was for people to pass through the portal just as they would have done upon entering the church in the Middle Ages.<sup>48</sup> A conservationist’s nightmare, as visitors were not precluded from coming close to the medieval objects, as documented in a photograph of one of the musical events that accompanied the exhibition: Birgitte Grimstad performing the medieval Norwegian poem *Darumskvedet* (ill. 6).

One of the most distinctive aspects of Fehn’s stage set was his use of lighting, which functioned as a literal underlining of what I referred to above as the objects’ “aura”. The natural overhead lighting of the Prisma Rooms meant that in the late afternoon Fehn’s use of spotlighting created halos around the wall-based works, stage-lit the free-standing stave-church portals, and made the small objects in the glass vitrines glow.<sup>49</sup> As he pointed out in retrospect, the theatrical shadows – the doubling of the objects on the wall – was an important feature of the display.<sup>50</sup> This seemingly

gave rise to a contradiction: the neutral lighting conventions of the white cube announced the objects as works of art, while the unconventional use of spotlighting enhanced their alterity in the gallery space and was more reminiscent of the darkened displays one might encounter in museums of cultural or natural history. This play with scenographic convention complicated the simple transformation, triggered by their institutional move, of the medieval artefacts into art objects. However, it seems that Fehn used light in this manner to generate atmosphere and to emphasize the formal features and ‘spirit’ of the objects, not to make them in any way surreal. The objects were already estranged by their institutional move; Fehn simply sought to highlight their alterity.

Layering was another notable feature of Fehn’s exhibition design, marking a further departure from the notions of uninterrupted viewing usually promoted in purely aesthetic white cube gallery spaces. The almost obsessive attention to scale was evidenced in Fehn’s many drawings for the display, in which each object was meticulously measured.<sup>51</sup> Human scale was used as the point of departure for placing the objects in the exhibition space. Notwithstanding Fehn’s desire that visitors would form a close relationship with the individual objects, they were arranged so that the exhibition could also be taken in as a whole and encouraged viewing of the entire space through the other works. The vertical layering of the smaller objects and the use of glass vit-

46 Fehn (note 28), p. 48.

47 Ole Henrik Moe, interview with the author, 8 January 2013.

48 See Moe (note 47).

49 At the time of the opening hours of the Henie Onstad Kunstsenter were 11 am to 10 pm.

50 See Fehn (note 36).

51 Fehn quoted by Anon., Fortidskunst for nutids-mennesker. Arkitekter løser utstillingsoppgaver, in: *Aftenposten*, 12 April 1972, Microfilm Reading Room, National Library of Norway, n. p.



7. *Norsk Middelalderkunst*. Installation shot, Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 1972: Small Prisma Room: vitrines

rines enabled visitors to see through the more clustered display units, while simultaneously being able to switch focus onto individual objects and see underneath them (ill. 7).

In addition to citing the influence of Scarpa and Albini, Fehn noted that he had also been inspired by artists, notably Alexander Calder and Alberto Giacometti, with whom he shared an almost surreal and reverential approach to simple forms, and a sensibility for the visual effects of shadows. Fehn also described his first meeting with the medieval objects as

“Beckettesque”, noting the estrangement that followed from the objects’ double displacement: first from their original time and place in, for instance, a church in Lom and then from the place of their “reconstruction” in Historisk Museum.<sup>52</sup> This sense of estrangement was carried into his design for the exhibition, and became an important aspect of the display. As Viktor Sholvsky had pointed out, it is through estrangement that the device of art invites the kind of contemplation that he called “long and

<sup>52</sup> Fehn (note 28), p. 45.

laborious" perception.<sup>53</sup> By using this strategy in the exhibition design, the display invited visitors to spend more time with each individual object and to appreciate its formal features rather than see it as an example from a particular time or place. Fehn commented that it was important for the architect "not to know too much" but to use his formal knowledge to shift the "focus on the objects".<sup>54</sup> Fehn would use this approach again when he was asked to redesign the medieval display for the Museum of History in 1979.

Both *Ny kunst i tusen år* and *Norsk Middelalderkunst* showed, I believe, Moe's particularly Kublerian approach to the history of things. Whereas one exhibition juxtaposed modern and medieval and non-Western works in order to highlight their affinities and show the important contribution of artefacts usually dismissed as "primitive", "folk" or "medieval" cultural production, the other offered a wholesale shift of medieval artefacts from one institutional framework to another. In a Norwegian context at the time these gestures were radical, though less so in a wider international perspective. Recently, Alexander Nagel has suggested, for example, that a number of other artists and cultural commentators of the post-war period made similar points about the relevance of the medieval to modernity, including Marshall McLuhan, Adrian Piper and Roger Fry.<sup>55</sup> As mentioned above, the link between Primitivism and modern art had been asserted by Goldwater much earlier, and explored at MoMA in New York in the early post-war period until the Museum of Primitive Art was founded in 1957.<sup>56</sup> Vernacular material production had already begun to be elevated to fine art, most notably in Andy Warhol's artistic treatment of everyday and mass-produced objects. Even Kubler's thinking was being discussed among artists in the mid-1960s. So Henie Onstad's approach to art history in these two exhibitions was perhaps less unique than it first may have seemed. However, Moe and Fehn's approach to the ontology of things was still novel. In ele-

vating the formal features of objects and imbuing them with an aura, Moe and Fehn made them, in their own words, "come alive". In that sense, there was not such a leap from the live art Henie Onstad Kunstsenter usually presented and these two seemingly anomalous, historical exhibitions. Between Moe's irreverent approach to time and periodization and Fehn's reverential approach to simple things and their spirit, we can discern a philosophy of displaying objects which appears not only novel, but arresting, and as innovative and relevant to exhibition design and curatorial practice today as it was then.

53 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose* [1925], Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1990, p. 6.

54 Fehn (note 36).

55 See Alexander Nagel, *Medieval Modern. Art out of Time*, London: Thames & Hudson, 2012, pp. 14 et seq.

56 As Olga Fernández López argues, the location of the Museum of Primitive Art, of which Nelson Rockefeller's collection of African and Oceanic art formed the core, directly behind the MoMA on New York City's 54th Street was significant. See Olga Fernández López, *Dissenting Exhibitions by Artists (1968–1998). Reframing Marxist Exhibition Legacy*, London: Royal College of Art, PhD typescript, 2011, n.p. [footnote 299].

Phillip Lindley  
**Base Reactions**

Temporary Exhibitions and Ephemeral Criticism

“Quel est”, dit Candide, “ce gros cochon qui me disait tant de mal de la pièce où j’ai tant pleuré et des acteurs qui m’ont fait tant de plaisir?” “C’est un mal vivant”, répondit l’abbé, “qui gagne sa vie à dire du mal de toutes les pièces et de tous les livres; il hait quiconque réussit, comme les eunuques haïssent les jouissances: c’est un de ces serpents de la littérature qui se nourrissent de fange et de venin; c’est un folliculaire.” Voltaire, *Candide*, Paris 1759

In the sphere of English medieval art there have been half a dozen ‘blockbuster’ exhibitions since the end of the Second World War, all of them in London. Paul Crossley, in a typically entertaining essay, considered three staged in the last thirty years: *English Romanesque Art 1066–1200* at the Hayward Gallery, curated by George Zarnecki in 1984, Jonathan Alexander’s *The Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200–1400* at the Royal Academy in 1987, and *Gothic. Art for England 1400–1547*, curated by Richard Marks (and Paul Williamson) at the Victoria & Albert Museum in 2003.<sup>1</sup> Crossley’s stated ambition in this essay, first delivered as a lecture at a conference accompanying the *Gothic* exhibition, was to deploy this trio of exhibitions as “barometers of shifting intellectual fashions in art history”.<sup>2</sup>

This paper was finished during University of Leicester academic study leave. I am most grateful to Richard Deacon and to Beatrice von Bismarck, Wolfgang Brückle, Paul Crossley, Lisa Ford, Thomas Frangenberg, Meredith McNeill Hale, Nigel Llewellyn, Martin Myrone, Rosemary Sweet and Paul Williamson for their comments on earlier drafts of the essay, and to Craig Nelson for his archival support. Needless to say, the views expressed below, and any remaining errors, are entirely my own, and only Richard will (I think) fully agree with me.

He explicitly excluded from his argument the two British Museum exhibitions *The Golden Age of Anglo-Saxon Art 966–1066*, which took place in 1984, and *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture 600–900* from 1991.<sup>3</sup> It is certainly justifiable to separate the study of English medieval art after the Conquest from that of the Anglo-Saxons because the pe-

1 Paul Crossley, *Between Spectacle and History. Art History and the Medieval Exhibitions*, in: *Late Gothic England. Art and Display*, ed. Richard Marks, Donington 2007, pp. 138–153. Crossley was unwilling to call these exhibitions ‘blockbusters’ because that term would “denigrate them to the level of an airport novel”. The etymology of the term ‘blockbuster’ is slightly unclear. According to Edward Jay Epstein, *The Big Picture. Money and Power in Hollywood*, New York: Random House, 2005, p. 236, the term was coined in the 1920s “to denote a movie whose long line of customers could not be contained on a single city block”, so it is precisely suitable as a descriptive term for the aspirations, at least, of the curators.

2 Crossley (note 1), p. 139. Prof. Crossley’s position in relation to the three individual exhibitions is that of a sensitive and well-informed insider. He had a chair at the Courtauld Institute of Art, where the late Professor George Zarnecki was for many years a distinguished scholar; Crossley was involved in the *Age of Chivalry* exhibition – contributing an essay on architecture to the catalogue – and before coming to the Courtauld had been a colleague of Jonathan Alexander’s at Manchester University.

3 The British Museum’s autonomous approach to the display of Anglo-Saxon art was, of course, facilitated by its possession of so many of the key Anglo-Saxon manuscripts (the British Library was still then housed within the British Museum) necessary for any such exhibition. The new British Library at St Pancras was opened in 1997 and contains an exhibition space of its own.

riods require rather different scholarly expertise (though some major scholars have mastered both fields). However, the reason Crossley proffered for excluding the Anglo-Saxon exhibitions was a different one. Put simply, they did not fit the thesis he was advancing; that is to say, they fell outside the respectful sequence of exhibitions of medieval art, “each one carefully planned to look back, or forward, to the others”.<sup>4</sup> To have included them and their catalogues would have decisively weakened his overtly historicizing narrative: for Crossley intended to deploy the three exhibitions he had selected as indicators of larger changes within the discipline of Art History, employing the opportunity to lambast – with all his customary rhetorical élan – the ‘New Art History’ of the 1970s and 1980s.<sup>5</sup> His amusing caricature of the attempts to reform the academic discipline in the 1970s ought not, I think, to obscure the fact that there were, and are, serious lessons to be drawn from the last thirty or forty years of art-historical debate.<sup>6</sup> One does not need to agree with all the utterances of all the protagonists of the ‘New Art History’ in the USA or UK to recognize that challenges to the prevailing orthodoxies were desperately overdue by the mid-1970s. The New Art History was not, and is not, as Sir Ernst Gombrich suggested, merely the old archaeology.<sup>7</sup> On the contrary, many young art-historians were now explicitly linking their academic praxis to their left-wing politics and/or feminist approaches or, rather belatedly, participating in the debates in the adjoining disciplines of History and English Literature, where the assimilation of recent French philosophy and literary theory had significant repercussions for academic practice.<sup>8</sup> Today, the large majority of scholars would agree that the increasingly sophisticated enquiries into Art History’s theoretical and ideological underpinnings which emerged from these debates, the concomitant adoption of more nuanced methodologies, the enlarged areas deemed suitable for art-historical investigation, and the changed constituency of the

discipline’s practitioners from the previous clique of clapped-out connoisseurs, have benefited the subject.<sup>9</sup>

4 Crossley’s concentration on the sequence of three blockbuster exhibitions from 1984 indicates the presence of some – unnamed – ‘guiding minds’, those of a generation of university academics and museum curators now retired, who dominated the study and display of English medieval art for a quarter century and who apparently determined that the three exhibitions would appear in a sequence reflecting the chronology of their displays. As a young man involved in what became the (oddly named) *Age of Chivalry* exhibition, I was aware of the occasionally oppressive influence of a group of old scholars; now, three decades later, I notice their passing and replacement by another hegemonic group, exercising their patronage and pursuing their trivial animosities in a depressingly similar manner.

5 Crossley (note 1), p. 138. Personally, I do not find this linkage persuasive.

6 Crossley condemns the New Art History as wrong-headed, philistine, incapable of critical judgement, and obsessed with “useless” theory. He does not name any of the texts of which he disapproves: a sympathetic presentation of them, by a fellow-traveller, is offered by Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction*, London: Routledge, 2001.

7 Ernst H. Gombrich, *From Archaeology to Art History. Some Stages in the Rediscovery of the Romanesque*, in: *Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*, eds Marja Terttu Knapas and Åsa Ringbom, Helsinki: Society for Art History in Finland, 1995, pp. 91–108.

8 French structuralist theory had a much greater impact than contemporary reception theory from Germany in the UK and USA, doubtless for linguistic reasons. The current collapse of German teaching in the UK is inauspicious for any long-term change.

9 As someone educated in the late 1970s, I can personally testify that it needed to be reformed, and not just intellectually. Anthony Blunt, former director of the Courtauld Institute and Surveyor



1. *The Royal Effigies. Sculpture and Other Works of Art from Westminster Abbey*, installation shot, London, Victoria & Albert Museum, 1945: King Henry III bronze gilt tomb effigy, and various statues from the Henry VII's chapel; the effigies of Richard II and Queen Anne of Bohemia are separated behind the columns; Edward III's effigy can be seen in the middle ground

What was, in some ways, the most important of all the large post-war exhibitions of English medieval art, has today been almost entirely forgotten. Certainly, I have been unable to find any reference to it in the scanty recent literature on British medieval exhibitions, perhaps because its catalogue was (what now seems) a perfunctory twenty-five pages, published by the Society of Antiquaries.<sup>10</sup> This exhibition, held at the Victoria & Albert Museum in November 1945, displayed Westminster Abbey's royal tomb-effigies, figure-sculptures from Henry v's chantry chapel and Henry VII's chapel, the Westminster Retable, stained glass, misericords and other artefacts, offering a unique opportunity for the public to see most of these 201 exhibits before they were returned to the abbey, from which they had been removed for safe-keeping during the Second World War (ill. 1 and ill. 2).<sup>11</sup> No exhibition could be more clearly related to its historical context than

this one: as the Dean of Westminster stated in his foreword, "the difficulties which had to be surmounted in arranging the Exhibition under immediate post-war conditions have been truly formidable". He noted that "for the first,

of the Queen's Pictures, had not yet been revealed as a traitor and a spy for Soviet Russia: he was unmasked by Margaret Thatcher in 1979.

<sup>10</sup> The organizing committee included some of the greatest names ever to study British art, and included Sir James Mann, Sir Charles Peers, Sir Thomas Kendrick, Sir Alfred Clapham, Sir Eric Maclagan and Lawrence Tanner. It was only from the 1950s or 1960s that large, lavishly illustrated catalogues became the most enduring legacy of any temporary exhibition.

<sup>11</sup> Unfortunately, the early funeral effigies had been left at Westminster, where they were extensively damaged: see *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, eds Anthony Harvey and Richard Mortimer, Woodbridge: Boydell, 2003.



2. *The Royal Effigies. Sculpture and Other Works of Art from Westminster Abbey*, installation shot, London, Victoria & Albert Museum, 1945: Queen Eleanor of Castile's gilt-bronze effigy in the middle with that of King Henry III behind it; to the right can be glimpsed the feet of Margaret Beaufort's effigy

and let us hope also for the last time in history, the gilt effigies of the Kings and Queens of England have been removed from their tombs” and commented that this exhibition offered a unique opportunity to inspect the images at close quarters, before they were returned to their places.<sup>12</sup> The end of the Second World War made possible an assemblage of sculptures in one exhibition which could never be repeated and which offered a unique opportunity to study them at close range.<sup>13</sup> Photographs of the 1945 exhibition have not, I think, previously been published. The effigies are sadly de-contextualized on their white rectangular boxes (note the painful separation of King Richard II and Queen Anne of Bohemia), the exhibition space manages to look both cluttered and symmetrical and the imagery seems extremely vulnerable to casual damage in spite of the uniformed attendants.

In addition to these large exhibitions, the last three decades have witnessed numerous

smaller temporary shows of English medieval art. Amongst them must be mentioned Peter Lasko and Nigel Morgan's *Medieval Art in East Anglia 1300–1520* at Norwich in 1973; Pamela Tudor-Craig's *Richard III* exhibition at the National Portrait Gallery in the same year; *Medieval Sculpture from Norwich Cathedral*, curated by Alan Borg and others in the Sainsbury Centre in 1980; Glyn Coppack's *Abbeys. Yorkshire's Monastic Heritage* in the Yorkshire Museum in

<sup>12</sup> Paul de Labilliere, Foreword, in: *The Royal Effigies. Sculpture and Other Works of Art from Westminster Abbey, Lent by the Dean and Chapter Prior to Their Being Re-installed in the Abbey*, London: Society of Antiquaries, 1945, p.2.

<sup>13</sup> Thomas Cocke, *900 Years. The Restorations of Westminster Abbey*, London: Harvey Miller, 1995, includes a marvellous photograph of the 'triforium' sculptures awaiting reinstallation in 1946, like some orderly London bus-queue of saints and prophets, studiously avoiding eye-contact with one another and focusing on the ground.

1988; *Romanesque. Stone Sculpture from Medieval England*, the inaugural exhibition of the Henry Moore Institute Gallery in Leeds in 1993; and the exhibition *Wonder. Painted Sculpture from Medieval England* in the same gallery in 2002.<sup>14</sup> At some time in the future, all these exhibitions may also receive attention, and perhaps then comparisons may be drawn with some of the continental exhibitions of the period – *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* in the Galeries nationales du Grand Palais in Paris, curated in 1981–1982 by Françoise Baron et al was the ne plus ultra, though *Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grenslant* at Sint-Truiden in the autumn of 1990 was another highlight for the sculpture specialist.<sup>15</sup>

Very little scholarly attention has been devoted to the visual presentation or staging of any of these exhibitions, vitally important though it is for the public's perception of the artefacts, and although it is one feature on which newspaper art critics, however ignorant they are of medieval art, certainly offer strongly expressed opinions. Waldemar Januszczak, for example, disparaged the *Gothic* display (by DIN associates) for resembling a “Tudor casino in Las Vegas” and a “hushed and melodramatic Hammer-horror piety”, whilst for Brian Sewell it was “feeble, tasteless, thin and dim”. “The most highly-lit and dominating things”, he continued, “are the vast wall charts of dates and, worse, the enlarged and blurred photographs of Gothic buildings, blinding in their glossy contrast with other exhibits that may be exposed only in twilight or no light at all.” He went on to complain that: “Sculpture cannot be examined in the round. Paintings are hung at heights and distances that make them impossible to see. Stained glass, metalwork and the commonplace objects of daily life are put together with aesthetically more serious things to demonstrate the banal themes that patronising curators now feel are the only way to make rare exhibits accessible to the hoi polloi.”<sup>16</sup> Let us put aside for the moment the obvious points that much Gothic sculpture was

niche imagery, never designed to be seen in the round, and that the hierarchies of the visual arts that Sewell advances are alien to the Middle Ages, to concentrate on the substantive issue he raises about exhibition display. Sewell was clearly unsympathetic to conservation requirements for the subdued illumination of medieval manuscripts, but there was general agreement that the *Gothic* exhibition was crowded and confused, and I would suggest that some of the reasons for its possible visual failure, and for the rather different problems with the *Age of Chivalry*, stem from the fact that the issues of visual display were tackled after selecting the objects, rather than at the beginning or during the process.<sup>17</sup>

A radically different approach was taken in another temporary exhibition, *Image and Idol*,

14 I know the first two only from their catalogues. For my review of *Wonder*, see Phillip Lindley, Leeds. Medieval Painted Sculpture, in: *The Burlington Magazine* 144 (2002), pp. 769–771.

15 I only comment here on the shows I have seen, thus excluding such important exhibitions as *Die Parler und der schöne Stil* or *Die Zeit der Staufer*. Alexandrina Buchanan, Show and Tell. Late Medieval Art and the Cultures of Display, in: *Late Gothic England* (note 1), pp. 124–137, remarked upon the absence of a study of the contemporary exhibition of medieval art as a cultural phenomenon. It is to be hoped that she may provide it.

16 See Waldemar Januszczak in: *Sunday Times*, ‘Culture’ supplement, 12 October 2003, pp. 6–7, and Brian Sewell, The Arts and Crafts of Gothic England. With a Bit of Help From Foreign Friends, in: *The Evening Standard*, 17 October 2003, pp. 32–33, on the *Gothic* show. Sewell boasts of his “deep-rooted antipathy” to Gothic art and architecture, which apparently originated in his disturbing experiences “as a child at Mass in the dim, grim, Gothic Revival churches of English Catholicism”. Sewell is an admirer of Blunt, who was his tutor at the Courtauld Institute.

17 In both cases, the catalogues of these exhibitions were major works of scholarship, which have been justly praised.



3. *Image and Idol. Medieval Sculpture*, installation shot, Tate Britain, 2001

which I co-curated with the Turner Prize winning sculptor, Richard Deacon, at Tate Britain in 2001 (ill. 3).<sup>18</sup> Here, the physical installations were integral to the conceptualization of the whole show almost from the outset, and the exhibition catalogue, because it was published after the opening, was able to include excellent photographs of them.<sup>19</sup> As Andreas Beyer has remarked in a different context, the rhetorical potency of the display, its “Anschaulichkeit”, is generally impossible to reconstruct without such visual records.<sup>20</sup> It seems worth explaining something of the rationale behind Deacon’s magnificent installations, which attracted some criticism, as well as garnering a

great deal of critical acclaim, not least because the exhibition’s significance in effecting a new

<sup>18</sup> *Image and Idol* had free admission and ran from 19 September 2001 to 3 March 2002.

<sup>19</sup> It has been intelligently discussed by Lucy T. Knock, “*Gross Interference?*” *Medieval Sculpture at Tate Britain*, MA dissertation, University of Leeds, 2005. As an undergraduate, she had studied with me at Leicester, and I concede that her views may have been influenced by my own.

<sup>20</sup> See Andreas Beyer, *Between Academic and Exhibition Practice. The Case of Renaissance Studies*, in: *The Two Art Histories*, ed. Charles W. Haxthausen, New Haven and London: Yale University Press, 2002, pp. 25–31, esp. p. 26.

paradigm for display seems, a decade on, to be both different and even greater than it appeared at the time. The whole display strategy needs first to be contextualized within the larger issues of curation and museology more generally for this significance to be explored.

Today, Tate Britain is one of the 'family' of four Tate galleries which display works from the Tate's collections. The building that is now Tate Britain was opened in 1897, when it was named The National Gallery of British Art. It was paid for by the sugar magnate, Henry Tate, who endowed it with his own collection of British art. Almost immediately it became popularly known as "The Tate Gallery", a title officially confirmed in 1932. In 1917, the gallery had been given the additional responsibility of forming a national collection of international modern art. So, after twenty years, the Tate Gallery housed both the national collection of historical British art and that of international modern art: two remarkably different groups of artworks. The Tate's cytokinesis began when the first of the three new Tate galleries, Tate Liverpool, opened in 1988 in a converted warehouse in the Albert Dock. The case of Tate St Ives, in Cornwall, which opened in 1993 and shows the work of many of the St Ives school of artists, is slightly different in that its focus is local. The third and by far the most significant member of the Tate family, is Tate Modern, housed in the huge former Bankside Power Station across the Thames from St Paul's Cathedral, and imaginatively converted by the Swiss architects Herzog & de Meuron before opening in 2000. Tate Modern has been astoundingly successful from the very start.<sup>21</sup> Its brief is to display the national collection of international modern art. After the separation of its collections, The Tate Gallery, now renamed Tate Britain, again became the centre for the display of British art alone. Tate Modern, however, includes modern British art where it is thought to contribute to the story of international modern art, so, rather inconveniently, the work of major modern Brit-

ish artists may be found at both Tate Modern and Tate Britain.<sup>22</sup> Of course, the boundaries of curatorial responsibility for art in London are neither entirely consistent nor smoothly defined. All periods of sculpture, for example, can be found both at the Victoria & Albert Museum and at the British Museum.

When *Image and Idol* was in gestation, The Tate Gallery had only just separated into Tate Britain and Tate Modern (along with the departure of international modern art from The Tate Gallery at Millbank, definite articles also disappeared, as if somehow outmoded). In 1999 there was trepidation and by 2000 there was a wave of something like jealousy sweeping Tate Britain at the phenomenal success of Tate Modern, which admitted 5.2 million visitors in its first year, making it by far the most popular gallery of modern art in the world, eclipsing the Centre Georges Pompidou, which had been the sensation of my generation when it opened in 1977 and had pioneered the mass popularization of modern art in Europe. This was, admittedly, much easier in France than in Britain, where the difficult reception of modern and contemporary art in the twentieth century is witnessed both by the unevenness of Tate Modern's permanent collection and the vitriolic controversies over pieces which had been acquired by the Tate, such as that which took place in 1976 over Carl Andre's *Equivalent VIII*. It is surely one of Tate Modern's greatest achievements that contemporary art is now so popular in Britain. The total number of visitors to Tate Modern between its opening on 12 May 2000 and 11 April 2005 was 21,467,664. In 2004, 60

21 When Tate Modern opened, its permanent collections were displayed in four broad themes, but this was changed in 2006. Annual temporary exhibitions are held in the enormous Turbine Hall. British artists who have exhibited here include Anish Kapoor and Rachel Whiteread.

22 Professor Llewellyn tells me that the new naming 'TATE' signalled the umbrella organization over the top of the four gallery sites, plus the store and any external partnerships.

percent of visitors were under 35 years of age; this change in the visitors' age profile had been both immediate and dramatic and was something those at Tate Britain noted with envy.<sup>23</sup> There was a concern that the loss of the modern art collections to Tate Modern should not leave Tate Britain as a sort of prim and elderly aunt, showing its historical exhibitions of J.M.W. Turner, John Constable, Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds, whilst new, spectacular and exciting displays of contemporary art only occurred at Tate Modern. Of course, with hindsight, these concerns seem absurdly pessimistic, but Tate Britain's staff were anxious to ensure that it retained contemporary interest, attracted a younger audience and increased visitor numbers.

This is the background to Tate Britain's approaching me to curate an exhibition of British medieval sculpture. It also helped me to think, in general terms, about a radically new type of display. The 2001–2002 *Image and Idol* exhibition which resulted was scheduled to coincide with the opening of the Centenary Development by John Miller and partners, substantial new additions to the Tate building on Millbank. *Image and Idol* (the name was only finalized late in the process) would be a component in the ambitious and courageous strategy formulated by the new director, Stephen Deuchar, appointed in 1998, and his young curatorial staff, to ensure that Tate Britain fulfilled its role as an innovative exhibition gallery for historical British art.<sup>24</sup> Tate curator Martin Myrone initially enquired if I would be interested in putting on an exhibition of late-medieval British sculpture in the Duveen galleries. He also asked whether I would be prepared to collaborate with a modern sculptor on the display. So, the idea of forming a collaboration between scholar and artist emanated from the curatorial group at Tate Britain and was broached to me very early in the whole project. I was enthusiastic about the idea from the start, not just because of my interest in contemporary sculpture, but because I expected that a sculp-

tor would bring something new and different to the exhibiting of historical imagery. This exhibition collaboration would innovate in the practice of exhibition curation and also become an intervention in what is now helpfully termed "the curatorial" (in both Irit Rogoff's and Beatrice von Bismarck's slightly different deployments of the term).<sup>25</sup> That is to say, the exhibition's curation in the narrower sense – the selecting and exhibiting of the objects by a scholar and an artist together – would necessarily be accompanied by an iterative and collaborative consideration of the factors determining or influencing the exhibition. The present essay aims to contribute to the exhibition's curatorial 'afterlife': it explores the underlying reasons for the choice of subjects, identifying why the exhibition took place in this particular institution at this moment and how it aspired to encourage the spectator to reflect dynamically rather than passively on both the objects and their display and to stimulate more general reflections on curatorial culture.

23 Tate Modern's success was critical for the success of the case advocated by Chris (now Lord) Smith, then Secretary of State for Culture, Media and Sport (the bizarre, hybrid department created in 1997, after Labour's election victory, and subsuming the Department for National Heritage, which the Conservatives had formed in 1992), for free admission to national museums and galleries. The 'New Labour' government had not been particularly keen to remove these charges, typically viewing free admission as a means of subsidizing the middle-aged, middle class in their leisure time.

24 Stephen Deuchar, *Whose Art History? Curators, Academics, and the Museum Visitor in Britain in the 1980s and 1990s*, in: *The Two Art Histories* (note 20), pp. 3–13. Deuchar left Tate Britain in 2009 to direct the Art Fund.

25 See Beatrice von Bismarck and Irit Rogoff, *Curating/Curatorial. A conversation*, in: *Cultures of the Curatorial*, eds Beatrice von Bismarck et al., Berlin: Sternberg Press, 2012, pp. 21–38, esp. pp. 26 et seq.

Martin and I first discussed an exhibition of sculpture following *Gothic* chronologically – dealing particularly with the Tudor Renaissance and the transformation of Gothic sculpture after the Reformation. It became clear, though, that there was a potential risk of stepping on the toes of *Gothic* (to which I was also contributing): that exhibition would take place later, in 2003, and its chronological scope terminated as late as 1547, the last year of Henry VIII's reign. Though Martin and I were not greatly concerned about this – our focus and curatorial emphasis would be quite different and we would be showing fewer than 25 sculptures, whereas the Victoria & Albert Museum would conventionally exhibit hundreds of objects, executed in many different media – I decided, after much discussion and thought, to provide a different type of show. This exhibition would deploy a selection of pre-Reformation sculptures, illustrating the former ubiquity of sculpted images in the English Roman Catholic church, including both religious statues and monumental effigies, to comment on the functions of such sculptures. However, it would also explicitly indicate the development and mutation of a ferociously destructive hostility to religious imagery in the later Middle Ages and in the mid-Tudor period. By focusing on the effects of iconoclasm, it would demonstrate that the destruction of the vast majority of all religious imagery by Reformation and later iconoclasts as a result of their iconophobia – an iconophobia particularly, although not exclusively, directed at the three-dimensional – had affected even tomb-sculpture and had precipitated a definitive and unbridgeable rupture with the past.<sup>26</sup> Hostility to religious imagery (although the iconoclasts' motives were far from simple or uniform) had decisively affected the survival of medieval sculpture in England and Wales. An exhibition which showed the latter must also consider the former. The potential selections for the exhibition were, it would show, greatly influenced by the (very poor) survival rate of the exhibited objects. The

tectonic shifts in the religious and ideological attitudes to visual imagery had led in the reigns of Henry VIII and Edward VI to the devastating destruction of medieval religious imagery. *Image and Idol* was a groundbreaking move for the Tate, which had hitherto taken the Tudor Reformation as the starting point for its collection and displays. The new dominance of the portrait as one of the few permissible arenas for art production was a direct result of the controversies over imagery. Our exhibition, Janus-faced, would thus look back to the Middle Ages but also forward to the Tudor and Stuart paintings in the Tate's permanent collection.

There were several problems to confront at the outset. First, iconoclasm is intrinsically a difficult exhibition subject. Second, our display of surviving, but often damaged medieval sculptures, could not pretend to comprise a series of 'greatest hits'. With two dozen pieces to represent half a millennium's production, such a claim would be absurd. Another problem, if one aimed for a progressivist narrative from 'medieval' to 'Renaissance' laid out in chronological fashion, was that there would be far too few pieces for any such narrative to be coherent.<sup>27</sup> Sir Nicholas Serota, Director of Tate, had already broached the issue of chronological display in his 1996 Neurath lecture, perhaps as a consequence of thinking about displaying the Tate's uneven collection of modern art in what would become Tate Modern. Serota traced the development of ideas of display away from didactic, art-historical chronology, which he dubbed 'the labyrinth', through the

26 See Margaret Aston, *England's Iconoclasts. Vol. 1: Laws Against Images*, Oxford: Clarendon, 1988, and Phillip Lindley, *Tomb Destruction and Scholarship. Medieval Monuments in Early Modern England*, Donington: Shaun Tyas, 2007, esp. pp. 27 et seqq.

27 The origins of the display of medieval effigial sculpture in chronologically sequenced rooms go back to the Musée des monuments français, for which see Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven and London: Yale University Press, 1993, pp. 326 et seqq.

focus on flexible spaces at the Centre Georges Pompidou, to the stress on the work of individual artists, and then artists' insistent shaping of the physical conditions within which their works were shown. In trying to balance the interests of curator, artist and visitor, Serota suggested various different strategies, and remarked that "a willingness to engage in personal interpretation, to risk offence by unexpected confrontation, can yield rewards". His conclusion was that "our aim must be to generate a condition in which visitors can experience a sense of discovery in looking at particular paintings, sculptures or installations in a particular room at a particular moment, rather than finding themselves on the conveyor belt of history".<sup>28</sup> These ideas were never explicitly discussed with me, but they were surely part of the reason that the issue of chronological range and structure in *Image and Idol* was low on the agenda. Another reason was the fact that once the Centenary Development galleries had opened, on 1 November 2001, just over a month after the opening of the exhibition, visitors would be able to access the Duveen galleries from different entry points. So, if the exhibition were to be chronologically organized, some people would be able to enter it in the middle, or towards the end, of its time range. Pragmatism, however, was not my main concern. Whilst I organized the sculptures chronologically in the catalogue, dispensing with the tyranny of chronology in the display freed me from pretending that the exhibition was in any way a synecdoche of the culture which produced it. A careful selection of sculptures would indicate that Reformation and later destruction had deprived us of all but a tiny fraction of the imagery originally produced, and illustrate something of its original formal and iconographic fecundity.

This selectivity permitted us to make immediately apparent the self-conscious artifice of this exhibition. It also made it possible to think carefully about visual juxtapositions and the points they might make. To take one ex-



4. *Image and Idol. Medieval Sculpture*, installation shot, Tate Britain 2001: terracotta effigy of *Dr Yonge* by Pietro Torrigiano in front of Little Steeping effigy, beyond which is the Charwelton alabaster monument with its three effigies

ample, the Little Steeping priest, with his eyes shut and hands folded on his chest, found an evocative parallel in Pietro Torrigiano's *Dr Yonge*, exhibited nearby, unusual though they both are in the English context (ill. 4). The first is a blind alley in the conventional, teleological narrative of art-historical progress, but the point seemed worth making that invention and innovation are not the sole prerogative of canonically important artists and that a concentration on a progressive narrative excludes such visual prolepsis as anomalous. This is an example of what Erwin Panofsky termed "pseudo-morphosis", in which nearly identical formal solutions appeared independently in different times and places.<sup>29</sup> Here, faced with

<sup>28</sup> Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London: Thames and Hudson, 1996, p. 50 and p. 55.

<sup>29</sup> Evolutionary biologists term it 'superficial convergence'. See Martin Warnke, Foreword, in: Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1992, pp. 6–7, and Panofsky's analysis on pp. 26 et seq. and pp. 52 et seq.

the same functional problem – the realistic depiction of the deceased – one English sculptor came to a similar solution to the Italian’s, entirely independently and much earlier, showing the dead man with his eyes shut and hands laid upon his chest. In general, it was extremely rare in the Gothic north to show effigies with the eyes shut, though it was the norm in Italy.<sup>30</sup> The exhibition would also enable other important issues to be raised. For example, some of the other sculptures I selected – such as the thirteenth-century effigies of knights from Furness Abbey – would not normally feature in a linear, developmentally driven, model, yet they instantly posed important intellectual and visual questions about the representation of individuals’ faces in English medieval effigial sculpture (because they wear helmets, which mask their features) and what may seem the artistic oxymoron of the depiction of movement in their postures.

Another problem concerned the display of religious imagery in a secular space. The sculptures on display were not created as art objects in the sense that the term ‘art’ has been employed since the seventeenth century in England. All medievalists realize that exhibiting religious statues designed for an ecclesiastical setting in a modern art gallery or museum necessarily falsifies their historical purposes and context. It is true that only one of the statues I selected was still in its original setting (the St George from Eton College Chapel) but many of the others (for example, the Abergavenny Jesse figure and the St Cuthbert’s Wells prophet) remained in the churches for which they had been carved. Again, although some of the tomb-monuments had been moved from their original locations, others – such as that at Carey – remained in the churches for which they had been intended and one – that at Charwelton – was still in its original location. There is certainly a moral issue to be faced in moving any monument from the gravesite. However, the Charwelton monument was selected for the exhibition precisely because it was in

desperate need of conservation. In fact, my selection of images was guided by four considerations: first, that the exhibition would benefit some major pieces by paying for their conservation. Many medieval tomb-monuments in Britain are in dire need of attention from conservators: I chose some which were suffering severe structural problems, but where the church authorities were unable to fund conservation. These monuments were then conserved specifically for the exhibition and returned to the churches to which they belonged in better condition than they had been before the exhibition. I also wanted to take advantage of the recent conservation of the Norton Priory St Christopher and of Torrigiano’s *Dr Yonge* monument which was not on display to the public (and is again, today, rather inaccessible). This was actually a second principle of selection: to draw on some objects which were in store and not on public exhibition elsewhere. Two of the statues from York Minster and the Much Wenlock lavabo relief, for example, fell into this category. A third principle was to try to show objects at heights which enabled viewers properly to engage aesthetically with them. This was the reason for exhibiting the St George above the viewer’s eye-level in the gallery: the sculpture of the sword ‘behind’ the saint’s back was designed to make sense only when viewed from below, an example of pragmatic perspectival correction in the early sixteenth century.<sup>31</sup> Finally, I also aimed

30 Panofsky (note 29), p. 51.

31 The rationale for this display unfortunately escaped Simon Watney, normally a most perceptive critic, in his review of *Wonder. Painted Sculpture From Medieval England*. See Simon Watney, *Accessibility, Display And Disorientation. The Exhibition of Medieval Art Today*, in the *Journal of the British Archaeological Association* 156 (2003), pp. 171–177, esp. pp. 175 et seq., where he reductively links together *Image & Idol*, thoughtfully co-curated by a great artist, with the clumsy and clunky display at Leeds, as if they were somehow equivalents.



5. *Age of Chivalry*, Royal Academy of Arts, London, 1987: choir stalls and misericords, the King's Lynn cup and the British Museum citole on display

to show some spectacular but hitherto almost unknown pieces, for example the Abergavenny Jesse, Norton St Christopher and Eton St George. The scale of the Duveen galleries almost necessitated that some of the images on display were large in scale and this is certainly the case with the first two.

The crucial problem, in fact, was the suitability of the Duveen galleries for displaying medieval sculpture. Whichever sculptures were selected, there would be a major difficulty in exhibiting often fragmentary medieval images within the frigid and stylistically inimical exhibition space. In the 1987 *Age of Chivalry* exhibition, the designer, Paul Williams, had created a stripped-down, pseudo-Gothic vaulted setting within the rooms of the Royal Academy. It was a laudably ambitious project and at its best was beautiful (ill. 5). But other rooms were pastiches of church interiors clashing rather disconcertingly with the real vaults of the rooms of the Academy in which they were situated (ill. 6). Exhibiting a collection of sculpture alone was particularly difficult and had

not been successfully mastered in the Henry Moore Institute's inaugural exhibition *Romanesque* in Leeds in 1993, where the York Minster sculptures were absorbed visually by their white gallery walls. Nor was it well handled in their later exhibition *Wonder*, where some of the displays resembled those in boutique clothing stores (ill. 7). I was concerned that the sculptures in *Image and Idol* might be visually nullified by the style, scale and materials of the galleries in which they were shown and was determined to avoid the reductive museological norm of display where every piece of medieval sculpture is placed on a dully predictable, rectangular white or grey base, with no thought as to its original context or its height in relation to the viewer. The experience of a temporary display is, of course, itself evanescent, and it is hard, now, for those who have not seen the shows to imagine the experience of visiting them, unless – or even if – it has been filmed: for academics, perhaps regrettably, the exhibition catalogue is often much more important than the visual experience offered by the ex-



6. *Age of Chivalry*, Royal Academy of Arts, London, 1987

hibition because it is the catalogue by which their peer group generally judge them. It was the objective of *Image and Idol* to offer a serious aesthetic experience. The installation itself could exemplify the show's point about the contrasts between the classifications of religious sculptures as functional imagery in the Middle Ages, their contemptuous denigration as idols in the Reformation, and our own view of them, in a gallery context, as works of Art. Displaying the sculpted objects explicitly for their aesthetic apprehension would make evident the mutability of their categorization. This was one reason why the idea of working with Deacon, whose name was one of those suggested to me, was so attractive.

Deacon is pre-eminent in the generation of artists, including Richard Long, Tony Cragg, Bill Woodrow and Richard Wentworth, who have tended to be grouped together under the label 'New British Sculpture'. He works on different scales, from the small and domestic to the monumental, with precisely made abstract structures of wood, metal, plastics and ceramics. They are often riveted or screwed together,

producing sweeping shapes with both interior and exterior surfaces, and his laminated, bent and twisted wood sculptures pose fundamental issues about space and materials, about gravity and about architecture as a container, as well as offering frequently witty visual commentaries on materiality. Critically, he had exhibited his own works in the Duveen galleries, he was interested in historical sculpture and had expressed a desire to be involved in this project. The fluidity and ambiguity in his own pieces, and the ways in which his sculptures tend to define the space they inhabit and pose questions of the spectator, suggested that his installations could resolve the problem of display. He is a sculptor who has a clear sense of sculptures' potential for multiple interpretations but also, importantly, a respect for the historicity of objects. In conversation with the art critic Pier Luigi Tazzi, Deacon had said: "In a sense the consequence of the fracture of the monolithic ideas about history is that modalities for perception have alternatives. Authority is broken and values are relative rather than absolute. The very experience of the work of



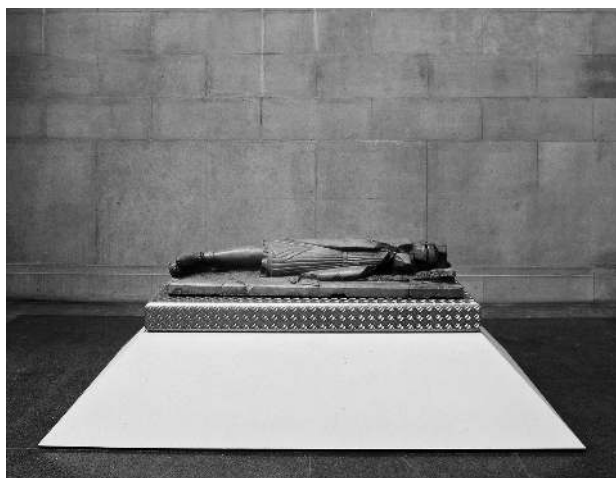
7. *Wonder. Painted Sculpture from Medieval England*, installation shot, The Henry Moore Institute exhibition, Leeds 2002

art has a degree of relativity. In some ways I am a very conventional artist and I produce a conventional object. I am attached to an idea about a tradition, but I think that attachment isn't necessarily one way.<sup>32</sup> One of Deacon's reference points was his role in the exhibition *Facts Not Opinions* at the Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, in 1990.<sup>33</sup> Here, he had been invited by Mark Francis and Lynne Cooke, the curators of the Carnegie International, to be involved with a display of objects in store at the Museum, to act as a crossing point between the permanent collection and the forthcoming International exhibition. Deacon gathered together various objects from the collection and presented them on three separate 'islands'. The first were grouped on the basis of their material, wood; the second were materially diverse, nineteenth-century objects; and the third a single work, David Smith's *Cubi XXIV* of 1964, one of Smith's last works before

his fatal car accident. Each of the islands was constructed from a different material: aluminium tread-plate for the first, laminated and carved wood for the second and vinyl flooring for the third. There could be no doubt that Deacon would bring an exceptionally innovative approach to constructing the bases which to some extent determine the viewer's response to the objects displayed, nor that he had a flexible approach to collaboration, both with contemporary academics and with sculpted objects from the past.

32 Deacon's comment is from Pier Luigi Tazzi and Richard Deacon, Interview, in: Jon Thompson, Pierre Luigi Tazzi and Peter Schjeldahl, *Richard Deacon*, London: Phaidon, 1995, pp. 7–33, pp. 32 et seq.

33 Richard Deacon, *New Bases For Old Sculpture*, in: Id. and Phillip Lindley, *Image and Idol. Medieval Sculpture*, exhib. cat. London: Tate Gallery, 2001, pp. 9–17, pp. 11 et seqq.



8. *Image and Idol. Medieval Sculpture*, installation shot, Tate Britain 2001: effigy of knight from Furness Abbey



9. *Image and Idol. Medieval Sculpture*, installation shot, Tate Britain 2001: figure of Jesse from Abergavenny, South Wales

During the long process of selecting sculptures for our show, Deacon and I travelled thousands of miles, many of them with Clarrie Wallis, curator of contemporary art at Tate Britain, acting as Tate's point-of-contact, discussing and making selections. Richard designed all the bases and plinths and organized the installation of the sculptures, in collaboration with Tate's conservators. We discussed placing some sculptures on 'shorthand' allusions to their original settings: the Winchester Madonna, an alabaster panel and a fragment of a freestone image which I thought also came from a reredos, would be placed on screens, so these ideas could be tested visually. If I could not bring the church into the gallery, Deacon could turn the gallery into its secular analogue. I realized, when he drew a design for a base for the Furness knights on a paper napkin at lunch during one of our site visits, that he planned an entirely new paradigm for displaying medieval sculpture in a gallery setting. It would immediately demonstrate that there is no 'natural' transtemporally 'authentic' means of organizing or displaying historical objects.<sup>34</sup> This exhibition on the effects of iconoclasm would itself be iconoclastic.

Deacon aimed to emphasize the physicality and materiality of the sculpted objects. His installations therefore foregrounded these qualities, through the use of aluminium – echoing the fictive armour of the knights' effigies – and of wooden and terracotta bases, and by the deployment of timber barriers to protect the images and demarcate the spaces they occupied (ill. 8 and ill. 9). In one case, he spectacularly mounted a timber vault boss from York on steel struts above the spectator's head, deliberately reflecting its original position, with the struts 'standing in' for vault ribs, though their different number, position and material made it evident that these struts were not actually vault ribs. His brilliant 'shorthand' portal setting enabled me to explore visually for the viewer the academic question whether the St Mary's York figures had originally been sited on an exterior portal rather than inside a chapter-house, and to compare them with statues from York Minster, which were placed

34 See Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Routledge, 1992, pp. 193 et seqq., for a Foucault-fuelled demolition of the idea that museums have an "essential identity".



10. *Image and Idol. Medieval Sculpture*, installation shot, Tate Britain 2001: in the foreground, the double tomb monaster from Careby, Lincolnshire, with the statues from York Minster in the background

on the rear of the same installation (ill. 10). The Eton St George was placed on a black 'buttress' above the viewer's eye-level. The image had been carved to stand high up, on a buttress in the ante-chapel of Eton College Chapel, and the sculpture of the sword which seems to be seen 'behind' the saint's back only makes sense when viewed from below. When it was now installed on Deacon's buttress in the gallery, the visual trick the original sculptor had employed again worked properly (ill. 11).

The enhancement and reuse of highly valued objects by placing them in splendid new, contemporary settings was a frequent occurrence in the Middle Ages, and the moving and raising of earlier medieval sculpted effigies on stylistically dissimilar bases was far from uncommon at the end of the period. At Worcester Cathedral, for example, the Purbeck marble effigy representing King John (d. 1215) stands on a late-medieval tomb-chest, constructed c. 1529

by the monastery's sacrist, Robert Alchurch, to raise it above floor level.<sup>35</sup> The sacrist's intention was doubtless to dignify the effigy by elevating it on a tomb-chest of a type which had been employed for the tomb-monument of Prince Arthur, Henry VII's eldest son, who had died shortly after his marriage to Catherine of Aragon, in 1502.<sup>36</sup> Deacon's treatment of the sculpted images and of the effigies – respectfully raising the latter on bases of stylistically dissimilar form to enhance and protect them –

35 Francis E. Hutchinson, 'The medieval effigies in the Cathedral Church of Worcester', in: *Transactions of the Worcestershire Archaeological Society* 19 (1942), pp. 25–36.

36 Phillip Lindley, 'Worcester and Westminster. The Figure-Sculpture of Prince Arthur's Chapel', in: *Arthur Tudor Prince of Wales. Life, Death and Commemoration*, eds Steven Gunn and Linda Monckton, Woodbridge: Boydell, 2009, pp. 141–166.



11. *Image and Idol. Medieval Sculpture*, installation shot, Tate Britain 2001: figure of St George from Eton College

therefore had good late-medieval precedents.

Deacon's magnificent installations were controversial at the time and it seems worth briefly examining some of the reasons for the controversy, even though it risks devoting more attention to newspaper journalism than the latter might seem to merit.<sup>37</sup> As Francis Haskell justly remarked, "durable art criticism is rare at any time".<sup>38</sup> A few critics deemed Deacon's ideas inappropriate for the exhibition of medieval imagery and focussed on this issue – ironically themselves neglecting to consider the medieval and Tudor sculpture which they felt the bases overshadowed. For example, though he thought "in terms of loans, the show could hardly be bettered", the journalist Richard Dorment, writing in the *Daily Telegraph*, found Deacon's use of bases wholly unacceptable.<sup>39</sup> He opined that what was required was a simple display with "plain white plinths"

– presumably much like those of the 1945 exhibition in the Victoria & Albert Museum – and spluttered that Deacon's bases were "visually intrusive", "trendy and distracting" and with unintentional absurdity, given the subject of the exhibition, described them as "vandalism". Remarkably, Martin Gayford, another critic who often writes in the same right-wing newspapers, immediately took issue with Dorment, arguing that "there is no law of heaven that medieval art has to be exhibited in a manner derived from neutral, mid-twentieth-century modernism". He realized that although this "is not the way we are used to seeing medieval art [...], it was effective in redirecting one's attention. It makes the exhibits look less like just another bit of mediaeval sculpture, which is frequently the case with such displays in, for example, the museums that adjoin ump-tween Continental cathedrals. Deacon's unusual plinths [...] and their sloping trapezoid forms make these ancient sculptures look weird and

37 Deuchar (note 24), pp. 3–13, comments on the background of hostility between the newspaper critics and their "celebratory curatorship" on the right, and the left-wing "new art history".

38 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven and London: Yale University Press, 2000, p. 56.

39 Richard Dorment, Review of the Year. Face to Face With Greatness, in: *Modern Painters*, 1 December 2001, p. 25: "I was [...] enraged [sic!] by what the sculptor Richard Deacon did to the medieval art shown in Tate Britain's *Image and Idol. Medieval Sculpture* in the Duveen Galleries. This should have been one of the most thrilling spectacles of the year – the loans included full-scale tombs removed from English country churches and huge stone carvings once on the facades of medieval monasteries. But Deacon decided to show off by designing intrusive modern plinths and barriers that made it almost impossible to look at the sculpture without interference. Carved figures of recumbent knights, for example, lie on what look like aluminium mattresses."

contemporary.” This certainly grasped part of what Deacon’s installations attempted, encouraging the viewer to engage with the object and with its materiality in a novel way. Directly critiquing Dormont, Gayford continued: “Any way of putting venerable religious art into a twenty-first-century museum is going to be artificial and to an extent arbitrary. But the way this show has been put together at Tate Britain – for me, at least – is effective and original, and most of the work enormously beautiful.”<sup>40</sup> Laura Cumming, writing in the *Observer*, also immediately understood our objectives and described Deacon’s work on the “magnificent show”. He had “turned the space into a subtle, secularised cathedral, with niches, columns and facades; even a modernised [...] vault cast in bright steel”.<sup>41</sup> Some academic art-historians such as the late Neil Cameron and Sarah Baylis also discussed the paradigm shift that was being attempted in their thoughtful and perceptive reviews.<sup>42</sup> No-one who knew the images Deacon displayed could fail to gain new insights; and for those who thought that the history of British art began with the Tudor Renaissance, as Tate Britain had claimed in the introductory captions to their historical hang, this was an extraordinary and unrepeatable invitation to look and think again.

How a visitor reacts to an art work is at least partly conditioned by the way it is displayed.<sup>43</sup> Pedestals, bases and plinths have a rhetorical role as well as a practical function in raising and protecting the displayed sculpture. This rhetoric can be covert or overt, but the display of historic sculpture in an art gallery is never ‘neutral’. Nor is the display of contemporary sculpture on an historical base. A good deal of artistic and public attention re-engaged with sculpture’s bases and pedestals in the 1990s because of the ‘Fourth Plinth’ commissions in Trafalgar Square: here a vacant granite pedestal intended by the architect Charles Barry in the mid-nineteenth century as a base for sculpture was the focus of controversy, when after a lengthy selection process by the project’s ini-

tiators, the Royal Society of Arts, Mark Wallinger’s *Ecce Homo*, Bill Woodrow’s *Regardless of history* and then Rachel Whiteread’s *Empty Plinth* were installed in sequence between July 1999 and June 2001.<sup>44</sup> Coincidentally, a num-

40 Martin Gayford, *Shaken and Stirred*, in: *The Spectator*, 2 February 2002, pp. 44–45, p. 45.

41 Laura Cumming, *Gods and Monsters*, in: *The Observer*, 30 September 2001, p. 10.

42 See Neil Cameron, *Old Blocks, New Chips*, in: *The Scotsman*, 25 September 2001, p. 11, and Sarah Baylis, *Art from under the Hammer*, in: *Country Life*, 8 November 2001, pp. 66–68. I knew both from student days in Cambridge. On the other hand, the editor of *The Burlington Magazine*, who used the superb Abergavenny ‘Jesse’ installation as the magazine’s front cover and featured another view of the show inside, argued that Deacon’s installations “did little to enhance these self-sufficiently impressive pieces”, though she was decisively contradicted by the visual evidence of the photographs she had herself selected; see Caroline Elam, *Editorial. Britain From the South. Tate Britain’s Centenary Development*, in: *Burlington Magazine* 148 (2001), pp. 731–732, p. 731. Interestingly, the authorities at Abergavenny still exhibit the ‘Jesse’ figure on Deacon’s base. The afterlife of the Tate bases is a subject in itself. For another negative view of Deacon’s work, unfortunately vitiated by some fundamental misconceptions, see Watney (note 31), p. 176 et seq.

43 As an aside, I note that after more than thirty years as an art-historian myself, I have seen that even supposedly permanent installations are themselves effaced and replaced with astonishing rapidity: in some instances, for example the gallery in Winchester Cathedral designed by Paul Williams, masterminded by the late John Hardacre and currently under threat, this is a matter for serious concern. On the other hand, some museums with permanent medieval collections – that at Hambye in Normandy and the Historische Museum in Bern, to take two examples at random – really need radical rethinks of their clumsy display strategies.

44 See Sue Malvern, *The Fourth Plinth or the Vicissitudes of Public Sculpture*, in: *Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to*

ber of other contemporary artists have also engaged in their own work with the issue of the bases of sculpted objects in art galleries.<sup>45</sup> In this, their work sometimes echoes Deacon's concerns. His bases for *Image and Idol* drew attention to the important questions of how the selected sculptures had originally been situated as well as ensuring that the bases were themselves sculptural objects, directly engaging with the fact that the images were being exhibited in an Art Gallery.

The design of permanent exhibitions is affected by the fact that they are usually intended to last a generation at least and the curators are employees of the museums or galleries. Temporary shows of loans, selected by guest-curators, have fewer constraints.<sup>46</sup> As *Image and Idol* proved, such an exhibition can explore radically different ways of displaying objects. Deacon's installations and structures offered a spectacular new approach to the exhibition of historic sculpture. He was profoundly respectful of the original functions of the sculptures, allusively indicating them and bringing to them the aesthetic sensibility of a great contemporary artist; but his installations, in their explicit contemporaneity, also made the intelligent viewer reflect on the original placements and settings for sculptures, on materiality, structure and on function. It was impossible not to realize that the original medieval functions of the images had changed. These sculptures had been commissioned as aids to devotion, as conduits for prayer and grace, as memory aids and instructional tools.<sup>47</sup> In the Reformation, Evangelical Protestants had instead stigmatized them as idols, the misleading and dangerously deceitful tools of a corrupt and debased Roman church. As a direct consequence of this re-evaluation and rejection, the vast majority of all medieval imagery had been damaged or destroyed by sixteenth- and seventeenth-century iconoclasts in a fundamental rupture with the medieval past. Even tomb-monuments had been assaulted. Now, at the beginning of

the twenty-first century, a few surviving medieval images were being exhibited as works of art in Tate Britain's galleries.<sup>48</sup> How they would be viewed and understood had changed again. Deacon's bases and installations in *Image and Idol* brilliantly demonstrated that the exhibited object does not – and cannot – automatically transmit some authentic, original and unchanging meaning to the twenty-first century viewer. Medieval sculptures did not, and do not, have a fixed meaning. The art gallery is not a neutral site. *Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur.*

*Post-Modern*, ed. Alexandra Gerstein, London: Paul Holberton, 2007, pp. 130–150.

45 Jon Wood, *Homage, Double Act and Decoy. Three Contemporary Considerations of the Art Gallery Plinth*, in: *Display and Displacement* (note 44), pp. 151–166.

46 Professor Llewellyn tells me that TATE now uses the term 'collection display' to describe an unticketed (free admission) display of its collection, with perhaps very few loans. At Tate Britain, these change regularly but are on show for considerable lengths of time. 'Exhibitions' last 3 months, are usually ticketed and usually have numerous loans. The clear distinction between temporary and permanent displays discussed by Haskell (note 38) no longer exists.

47 See Phillip Lindley, *The Visual Arts and their Functions in the English Pre-Reformation Church*, in: *Art Re-formed. Re-assessing the Impact of the Reformation on the Visual Arts*, eds Tara Hamling and Richard L. Williams, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2007, pp. 15–45.

48 In 2013–2014, Tate Britain hosted an exhibition curated by Tabitha Barber and Stacy Boldrick, *Art under Attack. Histories of British Iconoclasm*. Later in 2014, much more happily, the same gallery hosted Deacon's retrospective, curated by Clarrie Wallis. If the first, much criticised, exhibition seems like a curious case of corporate dementia, the appearance of the second should probably be viewed as an ironic coincidence.

William J. Diebold

## **Balancing Medieval History, Culture, and Art in Exhibitions at the Turn of the Second Millennium**

*Europas Mitte um 1000 and Otto der Grosse, Magdeburg und Europa*

In the modern Federal Republic of Germany, many of the most spectacular museum displays of medieval art are in large cultural-historical exhibitions, in which objects from the Middle Ages are shown in order to give a picture of an era, a region, an event, or a historical figure. This type of exhibition developed in the years after the Second World War, for example in the 1956 Essen exhibition *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*. It reached an early apogee in 1977 with *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, whose 671,000 visitors are still unsurpassed. While this kind of show is not limited to the Middle Ages, it has served medieval topics well. Medieval objects, produced before what Hans Belting entitled “the era of art”, are well suited to this form of contextual display, and museums continue to hope that the magic of the Middle Ages will allow them to duplicate the success of *Die Zeit der Staufer*.<sup>1</sup> Since these exhibitions provide some of the most frequent museum encounters of the German public with medieval visual culture, they attract the attention of those interested in the place of medieval art in the museum. Focusing on two of these exhibitions, *Europas Mitte um 1000* and *Otto der Große, Magdeburg und Europa*, both on display in 2001, this article examines some of the questions about authenticity, aesthetics, and historical representation generated by these shows.<sup>2</sup> Although I have classed these exhibitions as a genre, there are also important differences between individual shows. These differences help to identify the inevitable tensions involved with the modern display of medieval artefacts.

While there is no established definition of what constitutes the genre, a few characteristics can be discerned.<sup>3</sup> These exhibitions are large loan shows, with hundreds of objects. They are documented in large, well-illustrat-

<sup>1</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

<sup>2</sup> This article discusses the installation of *Europas Mitte um 1000* at the Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim, which I saw in 2001. It was also shown in Budapest, Cracow, Berlin, Prague, and Bratislava, while the exhibition on Otto the Great was held exclusively at the Kulturhistorische Museum Magdeburg. Unfortunately, it proved impossible to get visual documentation from either Mannheim or Magdeburg. The major publications on the shows are *Europas Mitte um 1000. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie*, eds Alfried Wiczorek and Hans-Martin Hinz, 3 vols, Stuttgart: Theiss, 2000, and *Otto der Große, Magdeburg und Europa*, ed. Matthias Puhle, 2 vols, Mainz: Zabern, 2001.

<sup>3</sup> On the genre, see Martin Große Burlage, *Große historische Ausstellungen in der Bundesrepublik Deutschland, 1960–2000*, Münster: Lit, 2005, esp. pp. 367 et seq.; Gottfried Korff, Zielpunkt: Neue Prächtigkeit? Notizen zur Geschichte kulturhistorischen Ausstellungen in der ‘alten’ Bundesrepublik [1996], in: Id., *Museumsdinge. Deponieren, exponieren*, eds Martina Eberspächer et al., Cologne: Böhlau, 2002, pp. 24–48; Matthias Puhle, Die Vermittlung von Mittelalterbildern und -kenntnissen in historischen Ausstellungen (Rückblick und Ausblick), in: *Geschichte des Mittelalters für unsere Zeit*, ed. Rolf Ballof, Stuttgart: Steiner, 2003, pp. 300–307; Hans-Ulrich Thamer, Das Mittelalter in historischen Ausstellungen der Bundesrepublik Deutschland, in: *Wege der Erinnerung im und an das Mittelalter*, ed. Andreas Sohn, Bochum: Winkler, 2011, pp. 195–206. For a list of large German exhibitions with medieval themes, see William Diebold, Exhibiting Ottonian Bishops in Modern Germany. The 1993 Bernward of Hildesheim and Egbert of Trier Exhibitions, in: *Envisioning the Bishop. Images and the Episcopacy in the Middle Ages*, eds Sigrid Danielson and Evan Gatti, Turnhout: Brepols, 2014, pp. 405–425, p. 407, table 1.

ed catalogues, which are usually supplemented with one or more volumes of scholarly essays, often written for a symposium held in preparation for or in conjunction with the exhibition. *Werdendes Abendland* had a catalogue and three supporting volumes of scholarly essays; *Die Zeit der Staufer*, with its five volumes of catalogue and essays, still holds the record for number of volumes. The two shows that are the focus of this essay did not disappoint in this respect; the catalogue and essays for *Otto der Große* weighed in at twelve pounds, while those for *Europas Mitte* set what must be a record: seventeen pounds, packaged in its own cloth tote bag. With their information addressed to both the scholarly community and a broader public, catalogues can become best sellers; the catalogue for *Die Zeit der Staufer*, for example, sold over 150,000 copies and played an important role in producing profits for the exhibition.<sup>4</sup> This issue of income is not, of course, incidental. More often than not, large museum exhibitions in Germany are financed not from endowments or a museum's regular budget, but from public funds appropriated for the exhibition. The constitution of the Federal Republic of Germany reserves cultural matters to the individual 'Länder', so most of the money for these exhibitions comes at the local, as opposed to the national, level.<sup>5</sup> As a consequence, shows about medieval culture are often frankly political events.

These shows also stand in a mixed relationship to the concept of medieval 'art'. Some, produced in art museums or curated by art historians, have concentrated on aesthetically important objects and art-historical questions.<sup>6</sup> Others show a more mixed nature. *Die Zeit der Staufer* was organized by medium, an art-historical category, so that all the metalwork was shown together, separated from all the manuscripts, and so forth. Combining 'history', 'art' and 'culture', the show's subtitle pointed towards a broader, more cultural-historical outlook, but this was not manifest in the individual galleries. Such divided emphases often re-

sult because these exhibitions are meant to transcend individual fields such as art history and so are organized by large teams, drawn from different disciplines. Both of the exhibitions on which I concentrate are examples of this. Although both contained many works that count among the high points of early medieval art history, neither was curated by an art historian; *Otto der Große* was the work of a historian, *Europas Mitte* of an archaeologist.

The pairing of the two exhibitions that are my focus is trenchant. Both shows were devoted to the Ottonians, a medieval subject that causes particular historiographical problems in modern Germany; both received the prestigious sponsorship of the Council of Europe; and both contained similar materials.<sup>7</sup> Despite these similarities, the shows differed greatly in their representation of the medieval past and their use of objects in that representation. This was, in large part, because they took very different positions on the question of whether early medieval and modern Europe were alike in significant ways. Driven by a desire to make the medieval political situation appear relevant to their audience, the

4 Elke Gerhold Knittel, Bericht über die Ausstellung, in: *Die Zeit der Staufer*, eds Reiner Hausscherr and Christian Väterlein, Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum, 1979, vol. 5, pp. 621–626, p. 624.

5 This financing model is beginning to change, as museums, following the American model, are also receiving support for their exhibitions from private companies and various foundations. Thus, for example, *Otto der Große* received support from the state lottery of Sachsen-Anhalt, the Norddeutsche Landesbank Girozentrale, and the Stadtsparkasse Magdeburg.

6 Prime examples here are the exhibitions curated at the Schnütgen-Museum in Cologne such as *Rhein und Maas* (1972); *Die Parler und der schöne Stil* (1978); or *Ornamenta ecclesiae* (1985).

7 On the problems of exhibiting the Ottonians in modern Germany, see Diebold (note 3), pp. 405 et seqq.

curators of *Europas Mitte* presented the Middle Ages as directly and unproblematically parallel to contemporary Europe. The pressure to draw connections between past and present is endemic to this kind of exhibition, in part because the politicians who pay for them need to have some sense that the shows are doing work. Sometimes, the ties to the modern world are so tenuous as to be easily ignored. Who today remembers that *Die Zeit der Staufer* commemorated the twenty-fifth anniversary of the creation of the German federal state of Baden-Württemberg? For the curators of *Europas Mitte*, however, the desire to link past and present created considerable problems. By contrast, *Otto der Große* largely avoided such problems by remaining neutral, or even sceptical, on the question of the relationship of Ottonian and contemporary Magdeburg.

It was not just pressure from German funding sources that caused problems for these exhibitions. In 1954, the Council of Europe began a series of art exhibitions that “aim to increase knowledge and appreciation of European art as one of the highest expressions of Europe’s culture and common values”.<sup>8</sup> The Council was founded in 1949 to achieve, as its statute says, “a greater unity between its Members for the purpose of safeguarding and realising the ideals and principles which are their common heritage, and facilitating their economic and social progress”.<sup>9</sup> These historical origins in Cold War Western Europe and the Council’s current role as an organization representing Europe writ extremely large (there are currently 47 member states), make clear that it is not a neutral organization, free from the pressures of politics or history. In the case of the two exhibitions under study, the Council’s sponsorship affected their substance, for Europe was injected into them in ways that are not typical of the modern understanding of the early Middle Ages. For *Otto der Große*, the European emphasis was relatively modest. This is apparent from the place of ‘Europe’ in the show’s title, literally tacked on at the end. By contrast,

Europe’s much more prominent place in the title of *Europas Mitte* corresponds to a role for Europe in that exhibition that was more central. But also more problematic. To speak of “Europe’s centre” around the year 1000 is to use a neologism, to be anachronistic. And to speak of Europe’s centre today is to insert oneself into a hot and complex political debate.<sup>10</sup> While not explicitly defined, Europe’s centre for the organizers of *Europas Mitte* comprised a united Germany and parts of Poland, Hungary, the Czech Republic, and Slovakia. In a post-World War II context this definition of Europe’s middle is interesting and important, since it cuts squarely across the former Iron Curtain; this made *Europas Mitte* the first major exhibition of early medieval art to break from the Cold War equation of Europe with its Western part.<sup>11</sup> This modern, revisionist definition was very much a potential advantage, for the boundaries agreed upon at Yalta have little relevance to the tenth century. But that potential advantage brought its own dangers, because neither are the boundaries that resulted from the fall of the Iron Curtain, the boundaries of contemporary central Europe, a good guide to Ottonian culture.

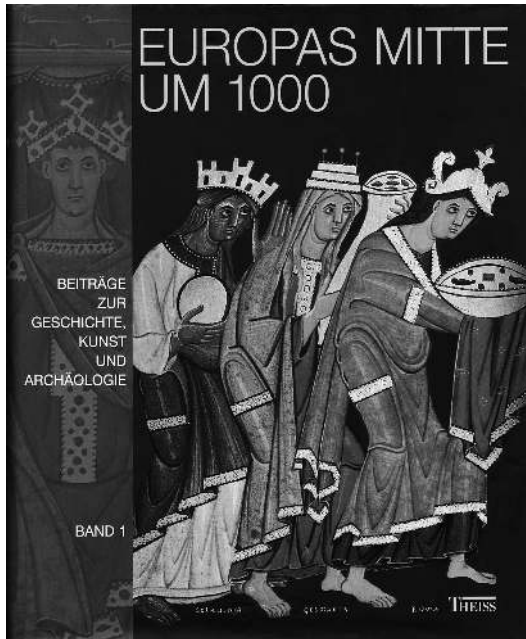
The degree to which the concept “Europe’s centre” was problematic for *Europas Mitte* is

8 [www.coe.int/ArtExhibitions](http://www.coe.int/ArtExhibitions), viewed 1 July 2015.

9 *Statute of the Council of Europe* [1949], chapter 1, article 1; cited from [www.conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/001.htm](http://www.conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Html/001.htm), viewed 1 September 2015.

10 See Jürgen Elvert, *Mittleuropa! Deutsche Pläne zur europäischen Neuordnung (1918–1945)*, Stuttgart: Steiner, 1999, esp. pp. 9 et seqq.

11 For the ways in which that definition of Europe shaped an earlier Council-sponsored exhibition, see Philippe Cordez, 1965. Karl der Große in Aachen. Geschichten einer Ausstellung, in: *Karl der Große. Charlemagne. Karls Kunst*, eds Peter van den Brink and Sarvenaz Ayooghi, Dresden: Sandstein, 2014, pp. 17–29. Yet there were also exceptions; *L’Europe gothique. XII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles*, held in Paris in 1968, included Czechoslovakian artefacts.



1. Logo for the exhibition *Europas Mitte um 1000* and catalogue cover image, 2000

apparent from the very image that was featured on the cover of the show's catalogue and in all the other publicity for the exhibition (ill. 1). This logo is based on the famous opening in the Gospels of Otto III, made at Reichenau around the year 1000, showing female personifications of the four provinces of Otto's empire offering him gifts.<sup>12</sup> This is a striking image, well worthy of serving to advertise a major international exhibition ... but, unfortunately, not this one. The four provinces it represents are labelled Roma, Gallia, Germania, and Sclavinia; only the last two fall within any definition of Europe's centre. But the visual integrity of the medieval manuscript was no problem for the curators. The all-too Western European Gallia was removed and Germania and Sclavinia were scooted forward to fill her spot.<sup>13</sup> This kind of image editing, although crude, has been one of the common ways in which the modern world has manipulated history. And optical distortion is at the root of the modern concept of ideology that, in Karl

Marx's famous metaphor from *Die deutsche Ideologie*, functions like a camera obscura, precisely inverting the world.

One of the ways in which the distorting lens of ideology is best corrected is through a rich and nuanced presentation of historiography. *Europas Mitte* acknowledged the importance of earlier conceptions of the past; the exhibition opened with nineteenth-century paintings representing central European history around the turn of the first millennium. As a wall text noted, this nationalistic imagery emphasized the Christian origins of each country. Yet while the organizers of *Europas Mitte* were quick to point to nationalism and the dominance of Christianity as the determining factors of nineteenth-century historiography, they never explained what determines their own historical picture. In fact, the world of those historical paintings, explicitly nationalist and explicitly Christian, was precisely the world of *Europas Mitte*. As we shall see, works of art were displayed so as to reinforce this perspective; in the exhibition, the very order of things was part of an ideology in which the prestige of 'art', the possession of one culture as opposed to another, played a significant role.

Post-war German cultural-historical exhibitions, like blockbuster exhibitions in general, have traditionally rested on the presentation of unique, original objects. In the modern period, German museum practice rejected the copies and facsimiles that had been a common part of museum display in the nineteenth century.<sup>14</sup> Avoiding them became even

<sup>12</sup> Kerstin Schulmeyer, no. 22.01.01, in: *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, pp. 456–457; displayed in facsimile.

<sup>13</sup> For a treatment of this material in a different context, see William Diebold, Medievalism, in: *Studies in Iconography* 33 (2012), pp. 247–256, pp. 253 et seq.

<sup>14</sup> On the use of casts in Germany, see Frank Matthias Kammel, Der Gipsabguss. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte, in: *Ästhetische Probleme der*



2. Installation view of *Deutsche Größe*: room 5, Das Altdeutsche Kaiserreich. Die Zeit der Staufer; location and date uncertain, likely Munich, Deutsches Museum, 1940



3. The Carolingian era at the Historische Museum, Frankfurt am Main, photograph from 1972

more pressing for German museums after the Second World War because the most important Nazi cultural-historical exhibition, *Deutsche Größe*, had exclusively displayed facsimiles in an exhibition design its makers called “artistic” in the way it created a stylistically and materially homogenous impression (ill. 2).<sup>15</sup> But when the Historische Museum in Frankfurt am Main was reorganised in the early 1970s, the curators used casts, along with photographs of absent artefacts, to represent visually the city’s lost Carolingian palace (ill. 3). This was as provocative a move as their extensive use of wall labels and, in a review, Martin Warnke pointed to the way in which this display made works of art, copies as well as originals, into historical documents.<sup>16</sup> Many cultural-historical exhibitions are indebted to the Frankfurt experiments, but the use of copies also remains problematic. *Otto der Große*, for instance, hewed closely to the mid-twentieth-century line; in an implicit criticism of *Europas Mitte*, its organizers emphasized that they displayed only orig-

*Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, ed. Andreas Kluxen, Nuremberg: Aleph-Verlag, 2001, pp. 47–72. The question of the status and meaning of the reproduction of art in this period is well beyond the bounds of this study. While observations in Walter Benjamin’s 1936 essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* are relevant, the ‘Faksimile-Streit’, a debate in 1929 and 1930 about the inclusion of reproductions in the museum, was probably more influential. See Michael Diers, *Kunst und Reproduktion. Der Hamburger Faksimile-Streit*, in: *Idea 5* (1986), pp. 125–137.

<sup>15</sup> For the exhibition’s display of medieval art, see Karlheinz Rüdiger, *Deutsche Größe. Ein Beispiel künstlerischer Ausstellungsgestaltung*, in: *Die Kunst im deutschen Reich 5* (1941), pp. 35–43, and William Diebold, ‘The High Middle Ages on Display in the Exhibition ‘Deutsche Größe’ (1940–1942)’, in: *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*, eds Maika Steinkamp and Bruno Reudenbach, Berlin: Akademie Verlag, 2013, pp. 103–117, esp. p. 116.

<sup>16</sup> See Almut Junker, *Historische Dokumentation. 9.–15. Jahrhundert*, in: *Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: Ein Museum für die demokratische*

inal objects.<sup>17</sup> Determining *Europas Mitte*'s attitude towards originality is more difficult because the show's position on the question seemed to fluctuate. *Europas Mitte* included lots of precious originals, but also many facsimiles. Good facsimiles were just as effective as originals for many of the show's highly didactic purposes. But why, then, did *Europas Mitte* include the Gourdon chalice?<sup>18</sup> This famous piece of metalwork was part of the exhibition's first section, "Antique Heritage and Christian Tradition". The chalice is indeed a witness to the Christianization of Europe, but it is a work of the fifth to sixth century and so has no relevance to central Europe around the millennium. Was this rare and original work of art included to bring splendour to an exhibition that otherwise exhibited a dominating didactic tendency? The question of the hierarchy of values of the Mannheim curators was begged by an unfortunate accident – if an accident it was – of display. After the opening room with the nineteenth-century historical paintings, the first 'medieval' work on view consisted of some fragments of a Byzantine armilla. Arguing from its dubious style and provenance, catalogue and label called it a likely forgery.<sup>19</sup> Yet there was no attempt to explain why such a forgery might have been produced; in particular, the rather obvious connection between the historical paintings in the previous gallery and a closely related nineteenth-century market for historical forgeries was not drawn. Thus, even if one is generally sanguine about the display of facsimiles, there has to be a serious concern about *Europas Mitte*; the exhibition created a slippery slope, potentially confusing for the viewer, that began with medieval originals, passed to modern facsimiles meant to instruct rather than deceive, and ended with intentionally deceptive images, be they nineteenth-century forgeries of jewellery or the twenty-first-century digital manipulation used as *Europas Mitte*'s logo.

Having presented the church, kingship, and antiquity as the cultural roots of Otto-

nian high culture, *Europas Mitte* turned east. Immediately, the character of the objects on display changed. While sumptuous liturgical books, smoothly polished ivories, and gleaming gold dominated the first galleries, the visitor to the following rooms was presented with crudely chipped stones, broken ceramics and dark, rusted metal (ill. 4 and ill. 5). An exhibition label justified the move from luxurious to mundane or, to put it another way, from art to material culture, by telling us that, after the Hungarians occupied the Danube valley, "at first they remained untouched by the Antique heritage and Christianity, having no writing, stone architecture or coinage".<sup>20</sup> In other words, they had no culture like that displayed in the first rooms of *Europas Mitte*. This historical fact found a striking visual corollary in the Mannheim exhibition. Such visual corollaries are precisely the stuff of successful mu-

*Gesellschaft. Das Historische Museum in Frankfurt a. M. und der Streit um seine Konzeption*, eds Detlef Hoffmann et al., Gießen: Anabas, 1974, pp. 27–60, p. 38, and Martin Warnke, *Das neue Historische Museum in Frankfurt*, in: *Kunstchronik* 26 (1973), pp. 192–198, p. 193.

<sup>17</sup> Claus-Peter Hasse, "Einfach atemberaubend und beeindruckend". Zur Durchführung und Resonanz der 27. Ausstellung des Europarates und Landesausstellung Sachsen-Anhalt 'Otto der Große, Magdeburg und Europa', in: *Otto der Große, Magdeburg und Europa. Auf den Spuren Ottos des Großen, Magdeburg*: Ministerium für Wirtschaft und Arbeit des Landes Sachsen-Anhalt, 2002, pp. 14–28, p. 23.

<sup>18</sup> Irmgard Siede, no. 02.03.02, in: *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, pp. 29–30.

<sup>19</sup> Etele Kiss, no. 02.04.07, in: *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 60.

<sup>20</sup> All the labels in *Europas Mitte*'s German venues were in German and English. I cite from the English translation of these labels published in *Europe's Centre around AD 1000. Catalogue*, eds Alfried Wiczorek and Hans-Martin Hinz, Stuttgart: Theiss, 2000, p. 21; cf. *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 62.



4. Installation view of *Europas Mitte um 1000*, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2000



5. Installation view of *Europas Mitte um 1000*, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2000

seum exhibitions. But were the objects on view really the material equivalent to the words on the label? As they progressed further into the exhibition and read further in the wall labels, viewers were bound to start wondering what view of history was being presented. According to a label, in the east “Agriculture and cattle rearing formed the basis of the ordinary people’s lives”.<sup>21</sup> But this was equally true for people living in the lands that produced the spectacular objects of the first rooms. Just like their pagan Slavic contemporaries, those people – most of them illiterate too – used metal tools that are now decayed, cooked in plain ceramic pots that are now cracked, and ate off wooden plates and bowls that only survive in fragments. The objects in the first rooms were elite products: writing and illumination, stone architecture, coinage ... They were not part of “ordinary people’s lives”. Thus, *Europas Mitte* mapped a shift in status of artefact onto a geographical shift from west to east. There was, in other words, a slippage in the intellectual

premises of the exhibition, a slippage that appeared to establish a historical corollary between ‘high’ Western culture and its ‘low’ Eastern counterpart. Precisely such unannounced slippages are the stuff of ideology, a manifestation of its camera-obscura-like inverting effect. A revealing contrast here is provided by *Otto der Große*, which also paid significant attention to material culture. The Magdeburg show devoted considerable space to the silver mines that were the natural basis for material conditions in Ottonian Saxony and displayed not only what the people in Magdeburg ate off of, but actually what they ate, including tenth-century wheat, peas, and river mussels found in Magdeburg.<sup>22</sup> Unlike the display in *Europas Mitte*, however, mundane Magdeburg ceramics shared the same space with the spectacular ivories of the Magdeburg antependi-

<sup>21</sup> Teresa Krysztofiak, in: *Europe’s Centre* (note 20), p. 21; cf. *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 62.

<sup>22</sup> Heike Pöppelmann, nos v.2n–t, in: *Otto der Große* (note 2), vol. 2, pp. 328–329.



6. Installation view of *Europas Mitte um 1000*, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2000: reconstruction of a cult building at Wolin, Poland, under construction

um. There was no implication in *Otto der Große* that these visual contrasts were equivalent to a cultural contrast, that some people in Ottonian Saxony ate peas, while those who used the antependium ate something entirely different.

*Europas Mitte* may have been faultily conceived and executed; this did not mean, however, that it lacked interesting objects. One of the most fascinating, both spectacular and unfamiliar for an audience used to associating ‘medieval art’ with Christian religion, was the large idol discovered at Zbrucz in the Ukraine.<sup>23</sup> While political correctness was far from the strong suit of the exhibition’s curators, they did avoid literal judgment about pagan religion, apparently recognizing that it would not do to present the early medieval triumph of Christianity over its competitors as a simple case of the good driving out the bad. Thus, a label lamented that “the victory of Christianity led to the systematic destruction of pagan idols and buildings” and the curators devoted a

significant section of the exhibition to a reconstruction of what was apparently a pagan cult building discovered at Wolin in Poland (ill. 6).<sup>24</sup> This reconstruction allowed us to peer between the slats of the wooden building at the pagan ritual inside. Characteristic of nineteenth-century museum culture, spatial designs of this kind were still used in *Deutsche Größe*. However, they had been considered inauthentic well before the 1930s, and they fell completely out of favour in exhibitions after the Second World War. For a while at least. Now we seem to be witnessing a comeback. Reconstructions in cultural-historical exhibitions have recently been defended for their ability to attract and focus the attention of distracted or confused viewers, especially the young who need to be

23 Ingo Gabriel, no. 05.01.01, in: *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 135; displayed only in a copy.

24 Teresa Krysztofiak, The old gods, in: *Europe’s Centre* (note 20), p. 45; cf. *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 135.

reached through all of their senses.<sup>25</sup> The pedagogical and psychological merit of that claim is no doubt debatable, but there is more to the Wolin reconstruction in *Europas Mitte*. It was surely intended to bring us closer to an unfamiliar past. In line with exhibition's general tenor, however, it served to drive yet another wedge between east and west. In the Western, Christian section of the exhibition, there was a church-like room, with an apse at one end, the precise corollary to the Wolin shrine. Yet this well-lit room was treated conceptually like any other museum gallery. One could walk freely about inside it and, while all of the objects in it were from a Christian religious context, there was no attempt to reproduce how they would have been seen or located in an actual medieval church.<sup>26</sup> They represented the full glory of an era's artistic achievements; the mock-church interior alluded to the culture that inspired these objects rather than to the liturgical context within which they were supposed to work. The Wolin diorama, by contrast, was an exceptional device; one could not enter the reconstructed shrine or even get an unobstructed view into it. This turned the spectator into a voyeur, literally peeping at the other between the wooden slats that made up the shrine's wall. Although the labels implied that Christianity and paganism were rival systems of equal merit, the installation thus showed Christianity as natural and paganism as an obscure alternative: the heart of darkness.

Primarily through Christian missions and the political and military dominance of the Ottonian rulers over the central European princes, the two cultures presented in *Europas Mitte* came into contact and conflict. This process was well documented in the exhibition, which told how a culture of the book came to dominate an unlettered and materially inferior culture. This is a familiar story in German historiography. One of the leading academic justifiers of Germany's eastern policy during the Nazi period wrote that "the eastern border of the Empire was not simply a political bounda-

ry, but also the line between an elevated Western and the very base, peasant-dominated culture of the Slavs, a 'border between two fully different forms of life'".<sup>27</sup> This idea of two fully separate cultures of unequal merit was precisely the visual message of *Europas Mitte*, with its shift from the art works of the Christian liturgy to objects of Slavic material culture. Needless to say, the rhetoric at Mannheim was not as heated as Nazi scholarship. One obvious difference between the former and the latter is the nature of the Western culture brought east. During the Nazi period, attempts were made in exhibitions to minimize the role of Christianity in the production of German medieval art. According to *Europas Mitte*, in contrast, the Church "was at one and the same time the mediator of salvation, the custodian of culture, and an instrument of rule" in a process that resulted in "the integration of the new states into the community of the West".<sup>28</sup>

25 Matthias Wemhoff and Christiane Ruhmann, "Den Besucher in den Bann ziehen". Inszenierung und Exponatpräsentation in der Paderborner Canossa-Ausstellung, in: "*Saluti hominum providendo*". Festschrift für den Dompropst Wilhelm Hentze, eds Rüdiger Althaus et al., Essen: Ludgerus, 2008, pp. 679–693, p. 681.

26 The same tendency governed the display of exhibits in *Die Zeit der Staufer*; see Peter Kurmann, *Die Zeit der Staufer*, in: *Kunstchronik* 30 (1977), pp. 505–517, p. 509.

27 Albert Brackmann, *Krisis und Aufbau in Osteuropa. Ein weltgeschichtliches Bild*, Berlin: Ahnenerbe-Stiftung, 1939, pp. 10 et seq.; emphasis in original.

28 Kerstin Schulmeyer, in: *Europe's Centre* (note 20), p. 135; cf. *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 430. For a Nazi exhibition narrative in the Germanische Nationalmuseum that focused on profane culture, see Jutta Zander-Seidel, *Das Germanische Nationalmuseum und das Mittelalter*, in: *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, ed. Daniel Hess, Nuremberg: Germanisches Nationalmuseum, 2007, pp. 8–26, p. 21.

But this difference may be less clear-cut than it appears. Writing in 1936 on the Ottonian missions, another historian claimed that “it is idle to ask whether the German or the Christian aspect came first in Otto’s eastern policy: they were the same thing”.<sup>29</sup> A similar understanding of Christianity as crucial to German expansion in central Europe explains why the personification of Roma was retained in the edited Ottonian miniature used as a logo for *Europas Mitte*. Rome, as the centre of the Christianity, had an ‘ideological’ place in this conception, even though it lay geographically outside of Europe’s centre. The show’s curators made it perfectly clear that, in their view, “Poland, the Czechs and Hungary were, from the turn of the millennium, parts of a Europe that was forming a unified spiritual culture” and that “Common membership of [sic] Western culture was henceforth to be the essential bond that transcended all differences”.<sup>30</sup> Despite the nod to individual national developments, this is not an expression of multi-culturalism, but rather a claim that Western culture, here defined as identical to German culture, is dominant.<sup>31</sup> The curators of *Europas Mitte* thus implied that the situation around the year 1000 was a historical precedent for the highly public debate then raging in Germany about whether there ought to be a dominant Western culture, or ‘Leitkultur’.<sup>32</sup> This belief that central Europe as exhibited was very much like central Europe at the time of the exhibition was a fundamental, guiding principle for *Europas Mitte*: “What happened in the year 1000 at first appeared to bring no lasting success [...]. Nevertheless, the developments set in train could not be reversed [...]. National identities and cultures were built on this foundation; there emerged structures and traits that have allowed the independent evolution of these peoples to continue down to the present day.”<sup>33</sup>

It might be argued that the problems with representing the past at Mannheim are endemic to modern Germany. Here, the precisely contemporary exhibition in Magdeburg pro-

vides a kind of control. *Otto der Große* was considerably more traditional in its conception than *Europas Mitte*; although Europe was again injected into the show’s title, the idea did not, in contrast to its fundamental role at Mannheim, do much work in Magdeburg. As most of its title indicated, *Otto der Große* was really a show about Otto the Great, especially the art created for him and during his reign, and about the town of Magdeburg in the Ottonian period. After an opening section that presented some manuscripts of the historical sources of Otto’s era, *Otto der Große* turned to a large section on what the curators labelled the “Ottonian royal landscape in Saxony”.<sup>34</sup> This landscape is not well preserved, so this part of the exhibition primarily featured not spectacular Ottonian objects, but architectural models, charters, coins, and a large section on material culture. In contrast to the Mannheim show, at Magdeburg these objects were intended to illustrate the ‘royal’ Saxon context. In addition to charters issued by kings and bishops and luxurious gospel books, this part of the exhibition included information on the extrac-

29 Robert Holtzmann, *Kaiser Otto der Große*, Berlin: G. Bondi, 1936, p. 68.

30 Kerstin Schulmeyer, in: *Europe’s Centre* (note 20), p. 161; cf. *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 518.

31 For a similar reading of *Europas Mitte*, see Klaus Oschema, Ein Karl für alle Fälle. Historiografische Verortungen Karls des Großen zwischen Nation, Europa und der Welt, in: *Europäische Erinnerung als verflochtene Erinnerung*, eds Gregor Feindt et al., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, pp. 39–63, p. 61.

32 For useful reviews of this debate, see Hartwig Pautz, The Politics of Identity in Germany. The ‘Leitkultur’ Debate, in: *Race and Class* 46 (2005), pp. 39–52, and Martin Ohlert, *Zwischen ‘Multikulturalismus’ und ‘Leitkultur’*, Wiesbaden: Springer, 2015.

33 Kerstin Schulmeyer, in: *Europe’s Centre* (note 20), p. 161; cf. *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 518.

34 *Otto der Große* (note 2), vol. 2, pp. 15 et seqq.

tion of metal ores and displayed pieces of unfinished bone from a carver's workshop, textile fragments, vessels of all sorts, as well as small idols including, as at Mannheim, some from Wolin. The contrast between the presentations of these idols in the two shows is instructive; while at Mannheim the reconstruction of the Wolin shrine illustrated the Slavic other, at Magdeburg the same idols were presented simply as part of the Saxon royal landscape.

This difference in the treatment of the idols is symptomatic of a historical consciousness that informed the Magdeburg exhibition. *Otto der Große* was a show about the Ottonians, not about how the Ottonians have been used in German history. Indeed, its curator explicitly rejected the idea of having a section of the exhibition devoted to the "afterlife" of the Ottonians.<sup>35</sup> But *Otto der Große* was not oblivious to the latter subject. The claim that "Germans emerged from the Ottonians" was explicitly presented as a concept that had been misused; a wall text noted Heinrich Himmler's special interest in the Ottonians and there was an opportunity – surely a first for a German exhibition of medieval art – to listen to an excerpt of a Himmler speech championing the dynasty.<sup>36</sup> Admittedly, this presentation was not as sophisticated as it might have been; if the curators had been more interested in the way the Third Reich, with its very name, tried to exploit references to the country's imperial past, they could have made much more of this material.<sup>37</sup> Likewise, rather than giving a fundamental challenge to the questionable notion that 'any' early medieval development has much to do with the formation of modern Germany, *Otto der Große* chose simply to defer the issue, arguing that it was not Otto I in the mid-tenth century, but rather Henry II in the early eleventh, who was the first German ruler. But *Otto der Große* did consider the dark sides of history, both modern and medieval. One of the most remarkable objects in the Magdeburg exhibition was one of the least remarked: part of

a chain used to bind prisoners or slaves found at Haithabu.<sup>38</sup> While it is hardly a secret that the tenth century in Europe was an age of slavery, the frank presentation of it at Magdeburg was both unexpected and praiseworthy. To be sure, *Europas Mitte* also displayed two sets of slave chains.<sup>39</sup> What is crucial, however, is not just the inclusion of such objects, but how they are contextualized. A long and informative Magdeburg catalogue entry on the shackles noted that the modern word 'slave' is derived from 'Slav', a quick and telling etymological point made nowhere in *Europas Mitte*, even though it would have been especially relevant there.<sup>40</sup>

In this context of our debate about the roles of cultural objects in exhibition displays, it is

35 Interview with Matthias Puhle, 8 May 2009.

36 The phrase "Aus Ottonen werden Deutsche" appeared in one of *Otto der Große's* labels.

37 On this topic, see Matthias Puhle, *Die ottonischen Herrscher in der Rezeption des Nationalsozialismus*, in: *Geschichte und Propaganda. Die Ottonen im Schatten des Nationalsozialismus*, ed. Christian Mühldorfer-Vogt, Halle: Heinrich-Böll-Stiftung Sachsen-Anhalt, 2008, pp. 19–30.

38 Ingo Gabriel, no. II.32, in: *Otto der Große* (note 2), vol. 2, pp. 60–63.

39 Haino Neumayer, no. 04.05.04, and Luděk Galuška, no. 04.05.05, in: *Europas Mitte* (note 2), vol. 3, p. 128. In one of the oddities of the formation of the canon of early medieval art, slave chains have been among the most exhibited early medieval objects in recent decades; cf. Petra Westphalen, no. VI-34, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, eds Michael Brandt and Arne Eggebrecht, Mainz: Zabern, 1993, p. 358, and Antje Kluge-Pinsker, no. 81, in: *Das Reich der Salier 1024–1125*, Sigmaringen: Thorbecke, 1992, p. 45.

40 *Europas Mitte*, by contrast, claimed in the label for one of the slave shackles it displayed that the slave trade was "mainly through Jewish merchants". See *Europe's Centre* (note 20), p. 43. This old calumny is not generally accepted by historians of the early Middle Ages, of Jewry, or of slavery.



7. Fred Wilson, *Mining the Museum*, 1993, installation, Baltimore, Maryland Historical Society

inspiring to evoke an oddly analogous American situation. In 1993, Fred Wilson was invited by the Maryland Historical Society in Baltimore to rearrange its collection. The artist chose to concentrate on the exclusion of African-Americans, so important to the history of Maryland, from the galleries of this staid historical society of a southern American state. One of the most shocking arrangements in Wilson's exhibition was a pair of iron slave shackles that he placed next to a number of worked silver vessels in the 'Baltimore repoussé style' in a case devoted to "Metalwork 1793-1880" (ill. 7).<sup>41</sup> Our greater chronological distance from the Haithabu shackles inevitably lessened the effect of the object, and the contrast at Magdeburg between the shackles and the other objects in the room was less startling than Wilson's juxtaposition in the same vitrine of works of art and an object of everyday material culture. In fact, it would have been difficult to repeat at Magdeburg Wilson's clever play on the museum's taxonomy, although medieval shackles placed next to the document produced for the marriage of the Byzantine princess Theophanu to Otto II, splendid in gold and purple, would also have raised interesting questions about import and export of people between Western Europe and the east. Even so, however, the comparison reminds us

of an order of things we too often for granted: on the one hand, art and sophisticated culture; on the other, what Walter Benjamin called barbarism when he wrote that "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism".<sup>42</sup>

The two shows discussed here, although both examples of the same genre of exhibition, differed in their attitudes towards originals and in their willingness to represent through reconstruction. Yet in other ways, the two exhibitions were quite similar. Both treated most of their objects as documents of cultural, political, and social history, rather than primarily as works of art traditionally understood. The meanest artefacts of material culture and the highest products of art history, such as the Magdeburg antependium or the Gospels of Otto III, were all presented more as evidence of the world in which they were made than as works of art prized mainly for their aesthetic or transcendental values. This attitude towards medieval objects is in many ways characteristic of this kind of exhibition in Germany

41 *Mining the Museum. An Installation by Fred Wilson*, ed. Lisa Corrin, New York: New Press, 1994.

42 Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History* [1940], in: Id., *Illuminations*, New York: Schocken, 1968, pp. 253-264, p. 256.



8. Installation view of *Karls Kunst*, Centre Charlemagne, Aachen, 2014

these days. But there are also exceptions and they are telling, for they go some way to making evident the strategies of display at work in Mannheim and Magdeburg. In 2014, Aachen commemorated the 1200th anniversary of the death of Charlemagne by devoting a pair of exhibitions to him. One of them, *Orte der Macht*, was very much along the lines of the exhibitions discussed here. It showed the world that produced Charlemagne and also devoted considerable attention to that ruler's reception in his own world and in subsequent times. The over 300 objects in the show, which took place in the huge Krönungssaal of Aachen's town hall, were chosen to fit a historical agenda and they were highly contextualized, with long labels.<sup>43</sup> By contrast, the pendant exhibition was displayed in the small, hushed galleries of the Centre Charlemagne under the title *Karls Kunst*. Twenty-eight manuscripts, ivories, and pieces of metalwork were shown there with only the most minimal labelling and no contextualization. They were divided by medium and were presented, for the most part in individual vitrines, spot-lit in the darkened gallery (ill. 8). This form of display emphasized the gleaming gold surfaces of the manuscripts and the buttery tones of the large, polished ivories. The objects in *Karls Kunst* were displayed as works of art that their curators ob-

viously believed could speak by themselves across the centuries. But could they? If the Middle Ages was a time before the era of art, it will not do these days simply to present Charlemagne's 'art' unadorned.<sup>44</sup> *Otto der Große*, and even *Europas Mitte* with all its flaws, recognized that objects made a millennium and more ago need to be provided with a narrative context in order to make them comprehensible. In that sense, then, the 2001 Ottonian exhibitions might well be thought truer to the world they represented than was *Karls Kunst* which, even if it was shown on the site of Charlemagne's palace, was very far indeed from the emperor's understanding of things.

43 *Karl der Große. Charlemagne. Orte der Macht*, ed. Frank Pohle, 2 vols, Dresden: Sandstein, 2014.

44 For an almost diametrically opposed evaluation of the two Aachen Charlemagne exhibitions, see Jeffrey F. Hamburger, *Hätte es ohne den Islam Karls Reich gegeben?*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4 July 2014, p. 11.

## Register

Personen, Orte, Museen  
und Ausstellungen

- Aachen 44, 281  
– Centre Charlemagne,  
  *Karls Kunst* 281  
– Rathaus, *Orte der Macht* 281  
Abaelard 73–74  
Abakanowicz, Magdalena 239  
Abergavenny, St Mary's  
  260–261, 264, 267  
Adam von Saint-Denis 72, 74  
Adorno, Theodor W. 238  
Agram (kroat. Zagreb) 120  
Ainaud de Lasarte, Joan  
  177, 180, 187, 195  
Ål (Stabkirche) 243, 247  
Albelius, Simon 115  
Albini, Franco 211–224, 226, 232,  
  234, 245–248  
Albrecht von Hohenlohe 59  
Alchurch, Robert 265  
Alexander III. (Papst) 57  
Alexander, Jonathan 250  
Aloi, Roberto 214  
Alpár, Ignác 121–124  
Åmark, Mats 24  
Amiens 33  
Amsterdam, Stedelijk  
  Museum 238  
Andersson, Aron 206, 209, 210  
Andre, Carl 256  
Anet, Schloss 78  
Angst, Heinrich 84–86, 97, 100,  
  108–110  
Anguier, Michel 68  
Anna von Hohenlohe 57  
Anne von Böhmen 252–253  
Annoni, Ambrogio 225  
Antwerpen 133  
Appuhn, Horst 42–43  
Arago, François 88  
Argan, Giulio Carlo  
  211, 213–214, 228  
Argenteuil, Notre-Dame  
  (Kloster) 90–91  
Arnstein, St. Nikolaus 81  
Arthur Tudor (Prinz Arthur) 265  
Aubin-Louis Millin 66  
Aufseß, Hans von und zu  
  24, 82–83, 94, 103  
Aulenti, Gae 176–179  
Avià 180  
Bad Feilnbach, St. Martin 49  
Bad Wilsnack, St. Nikolaus 43  
Bal, Mieke 243  
Balbiani, Valentine 74  
Baldishol 243  
Balke 243  
Baltimore, Historical Society 280  
Bamberg, Franziskaner-  
  kloster 87  
– Klarissenkloster 87  
Bandmann, Günter 23, 143  
Banfi, Gian Luigi (BBPR) 211–212,  
  224–234, 245  
Bann, Stephen 14, 47, 60  
Barante, Prosper de 88  
Barcelona, Ciutadella 181–186  
– *Exposició d'Art Antic* 180  
– *Exposició Internacional* 182  
– *Exposició Universal* 180  
– Museu d'Art i Arqueologia  
  29, 179, 181–183  
– Museu d'Art Modern 186  
– Museu de Belles Arts i  
  Arqueologia 180, 182  
– Museu Nacional d'Art de  
  Catalunya 176–177, 179–180,  
  181, 183–187, 194–195  
– Palau de les Belles Arts  
  180, 238  
– Palau Nacional 176–177, 179,  
  184, 186–187  
– Palau Nacional, *El Arte en  
  España* 182  
– Palau Nacional, *Exposició  
  Internacional de Arte Románico*  
  186  
– Santa Àgata, Museo Provincial  
  de Antigüedades 180, 183–184  
Baron, Françoise 254  
Baroni, Costantino 224, 226, 231,  
  233–234  
Barral i Altet, Xavier 176–177  
Barrow-in-Furness, St Mary  
  (Furness Abbey) 260, 264  
Barry, Charles 267  
Basel, Amerbach-Kabinett 149  
Basel, Münster 37–38, 43  
Bateman, Richard 158–160, 163,  
  167, 169  
Baudri, Johann Anton  
  Friedrich 135  
Baylis, Sarah 267  
Bazin, Germain 222  
Beirut 43  
Belgiojoso, Ludovico (BBPR)  
  211–212, 224–234, 245  
Bellini, Giovanni 234  
Belting, Hans 234, 269  
Beltrami, Luca 225, 228–229  
Bénézech, Pierre 70  
Benjamin, Walter 151, 273, 280  
Bentham, James 67  
Berlin 22, 49, 120, 130–131,  
  199, 208  
– Gemäldegalerie 11, 15,  
  22–23, 108  
– Kaiser-Friedrich-Museum  
  (Deutsches Museum) 76, 96,  
  173, 208  
– Kunstbibliothek 120  
– Märkisches Museum 87–88

- Bern, Historisches Museum 267  
 Bernabò Visconti 228–229  
 Bernhard von Clairvaux 73  
 Bernheim, Ernst 157  
 Beromünster, Chorherrenstift  
 97, 105  
 Beutler, Christian 143–144  
 Beuys, Joseph 150, 174–175  
 Bexhill 160  
 Beyer, Andreas 255  
 Biarez, Louis-François-  
 Joseph 156  
 Birague, René de 68, 73–74  
 Birnau, St. Maria 56  
 Bismarck, Beatrice von 250, 257  
 Blagdon, Francis 74–75  
 Blindheim, Martin 236, 241  
 Blumberg [Vorname  
 unbekannt] 152  
 Blunt, Anthony 251, 254  
 Bode, Wilhelm von 11, 23, 76,  
 96, 108, 173, 208  
 Boí, Sant Joan 180, 182,  
 186–187, 190–191, 193–194  
 Boisserée, Melchior 22, 25,  
 130, 155  
 Boisserée, Sulpiz 22, 25, 130, 155  
 Bon, Bruno 32  
 Bonino da Campione 229  
 Borg, Alan 253  
 Boston, Museum of Fine Arts  
 181, 193  
 Brackenhofer, Elias 14–15  
 Brandi, Cesare 216  
 Brantzky, Franz 139  
 Brauweiler (Abtei) 90  
 Brawne, Michael 214  
 Breslau (poln. Wrocław) 118  
 – Altertümersammlung  
 (Augustiner-Chorherrenstift)  
 22–23, 46–47  
 Breslau, Gemäldegalerie  
 (Augustiner-Chorherren-  
 stift) 22  
 Brieg 117  
 Brigels 106  
 Brignole-Sale, Maria 214  
 Britton, John 67  
 Broddetorp (Pfarrkirche) 208  
 Brun, Hans-Jakob 238  
 Budapest 112–113, 117, 125  
 – *Ausstellung kunstgewerblicher  
 und historischer Denkmäler* 117  
 – Kunstgewerbemuseum  
 (ung. Iparművészeti Múzeum)  
 118, 125  
 – Kunstgewerbemuseum  
 (ung. Iparművészeti Múzeum),  
*Ausstellung alter Kirchenkelche,  
 die in Ungarn hergestellt wurden*  
 111, 116  
 – Kunstgewerbemuseum  
 (ung. Iparművészeti Múzeum),  
*Ausstellung alten Kunst-  
 gewerbes in Siebenbürgen*  
 125–126  
 – Kunstgewerbemuseum  
 (ung. Iparművészeti Múzeum),  
*Ausstellung alter kirchlicher  
 Kunst* 126  
 – Magyar Nemzeti Múzeum  
 269, 275–276  
 – *Millenniums-Landesausstellung*  
 112, 121–125  
 – Nationalmuseum, *Ungarische  
 historische Goldschmiede-  
 ausstellung* 111, 117  
 Burgal, Sant Pere 187  
 Büsching, Johann Gustav  
 Gottlieb 22–23, 28, 29  
 Büssel, Josef 55  
 Caecilia von Helfenstein  
 97, 105–106  
 Calder, Alexander 248  
 Cameron, Neil 267  
 Camps i Sòria, Jordi 178–179  
 Capestrano, Johannes 62  
 Capoccio 161–162  
 Cappenberg, St. Johannes  
 Evangelist 42  
 Carbonell, Eduard 176–177,  
 181, 190–192  
 Careby, St Stephen's 260, 265  
 Carter, John 161  
 Castiñeiras, Manuel 178–179, 195  
 Caterina de' Medici 74  
 Châlons-en-Champagne 133  
 Chartres 33  
 Charwelton 259–260  
 Chateaubriand, François-  
 Auguste de 21  
 Chilperich I. (Frankenkönig) 73  
 Chlodwig (Frankenkönig) 72  
 Chlothar II. (Frankenkönig) 73  
 Christian, Johann Joseph 55  
 Chute, John 163  
 Cimabue 17, 68  
 Cividini, Arturo 181  
 Clapham, Alfred 252  
 Clark, Timothy 174  
 Clemen, Paul 129, 141, 203  
 Cluny, Saint-Pierre-Saint-Paul 78  
 Co, Francesco dal 232  
 Cole, William 161–163  
 Collens, Charles 171  
 Constable, John 257  
 Contardi, Bruno 232  
 Cooke, Lynne 263  
 Coppack, Glyn 253  
 Cottingham, Lewis N. 89  
 Cragg, Tony 262  
 Cranach, Lucas 21  
 Croce, Benedetto 234  
 Crossley, Paul 250–251  
 Cumming, Laura 267  
 Curman, Sigurd 16, 197,  
 199–204, 206, 209–210  
 Dalmati, Arturo 181  
 Danzig, Stadtmuseum 150, 173  
 Darmstadt, Hessisches  
 Landesmuseum 90

- Deacon, Richard 26, 250, 255, 262–268
- Delany, Mary Granville 159
- Demeter von Mézes 123
- Denon, Dominique-Vivant 22
- Deroy, Isidore Laurent 102
- Deseine, Louis-Pierre 67, 73, 77, 82, 95
- Deuchar, Stephen 257, 266
- Dewey, John 213, 228
- Dieburg, St. Peter und Paul (mit Wallfahrtskapelle St. Maria) 51
- Dientzenhofer, Johann Leonhard 57
- Dodsworth, Roger 67
- Donnersmark (slwk. Spišský Štvrток, ung. Szepes-Csütörtökhely) 121–122
- Dorment, Richard 266–267
- Doyen, Gabriel François 18, 67
- Duban, Félix-Jacques 78
- Dubuffet, Jean 237
- Dugdale, William 67
- Durandus von Mende 41
- Dürer, Albrecht 151, 174
- Duro, Paul 20
- Dürr, Damasus 115
- Düsseldorf, *Kunsthistorische Ausstellung* (in der Industrie- und Gewerbeausstellung) 128, 129, 203
- *Kunsthistorische Ausstellung* (in der Internationalen Kunstausstellung) 203
- Eduard der Bekenner (König von England) 162
- Eduard VI. (König von England) 258
- Eikvar, Jon 235
- Eisenmarkt (rum. Hunedoara, ung. Vajdahunyad), Burg 121–122, 124
- Eleonore von der Provence 161
- Engebretsen, Sven Erik 235
- Erbach, Schloss 154–155
- Erill la Vall, Santa Eulalia 194–195
- Ernst, Max 237
- Essen, St. Cosmas und St. Damian (Domschatz) 40
- Villa Hügel, *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr* 269–270
- Essenwein, August von 94–96
- Estamariu 181
- Esterházy, Nikolaus 118
- Esterházy, Péter 118
- Eton, College Chapel 260, 265, 266
- Eulbach, Eberhardsburg 81
- Eyck, Aldo van 238
- Fåberg (Stabkirche) 243
- Faido, San Francesco (Kloster) 106
- Falke, Otto von 169
- Faussett, Bryan 14–15, 21
- Fehn, Sverre 235, 241–249
- Feininger, Lionel 173
- Félibien, Michel 33
- Fett, Harry 210
- Fischer, Erik 208
- Flor, Harald 243
- Florenz 8, 17, 212
- Florenz, Galleria degli Uffizii 17, 212
- Focillon, Henri 212–213
- Folch i Torres, Joaquim 178, 181–185, 187, 190
- Fontainebleau 68
- Forchtenstein (ung. Fraknó), Burg 118
- Forstneried, Heilig Kreuz 50
- Foucault, Michel 13, 38, 264
- Francis, Mark 263
- Franco, Francisco 176
- Frankfurt am Main, Historisches Museum 273
- Franz I. (König von Frankreich) 154
- Franz I. von Erbach-Erbach 153
- Fredegunde 73, 74
- Freudenstadt, Stadtkirche 13
- Friedrich I. (Deutscher Kaiser) 57
- Friedrich I. (Herzog von Württemberg) 13, 117
- Friedrich I. von Liegnitz 117
- Friedrich III. von Liegnitz 118
- Friedrich II. von Hessen-Kassel 151
- Friedrich III. der Weise (Kurfürst von Sachsen) 118
- Fry, Roger 249
- Fuentidueña 184
- Gabetti, Roberto (Gabetti & Isola) 232
- Gaehtgens, Thomas 108
- Gaignières, François Roger de 11
- Gaillon, Schloss 78
- Gainsborough, Thomas 257
- Garcia, Andrea 181
- Gardella, Ignazio 212–213
- Gayford, Martin 266–267
- Genf, Musée d'art moderne et contemporain 174
- Genua 212, 214–215, 218–224, 226, 232, 234, 245
- Gallerie comunali (Palazzo Bianco) 212, 214–216, 218–221, 223–224, 226, 232, 234
- Museo di Sant'Agostino 215, 218, 220, 222
- Palazzo Rosso 215, 245
- San Francesco di Castelletto 221–223
- San Lorenzo 215, 220–221
- Georg I. Eger 54
- Giacometti, Alberto 248
- Giotto 17, 211, 213
- Girardon, François 68
- Glastonbury 36
- Godet, Philippe 107–108
- Goethe, Johann Wolfgang von 22, 154–155, 159, 167

- Goldschmidt, Adolph 199  
 Goldwater, Robert 237, 249  
 Gombrich, Ernst H. 251  
 Göteborg, *Jubileumsutställningen* 202  
 Gottfried von Cappenberg 42  
 Gransherad (Stabkirche) 239  
 Graz, Maria Himmelfahrt am Leech 52  
 Greising, Antonius 56  
 Grimstad, Birgitte 246–247  
 Gris, Juan 238  
 Grose, Francis 67  
 Guerreau-Jalabert, Anita 32  
 Gull, Gustav 84, 86, 88, 103–104  
 Guth von Sulz-Durchhausen, Johann Jakob 14  
  
 Haithabu 279–280  
 Halberstadt, St. Stephan und St. Sixtus (Dom) 40, 156  
 Hall, Margaret 245–246  
 Halle, Museum für Kunst und Kunstgewerbe 28  
 Halling, Else 243  
 Halmstad, Hallands Konstmuseum 209  
 Hamar, Hedmarksmuseet 242  
 Hambye, Notre-Dame (Abteimuseum) 267  
 Hamilton, William Douglas 161–162  
 Harald Fairhair 236  
 Hardacre, John 267  
 Härnösand, *Utställningen af äldre kyrklig konst* 199–202  
 Hartung, Hans 238  
 Haskell, Francis 162, 258, 266, 268  
 Hearne, Thomas 67  
 Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von 91, 92  
 Heiligenkreuz (Abtei) 80, 81  
 Heilsbronn 94  
 Heinrich II. (Deutscher Kaiser) 43, 279  
 Heinrich III. (König von England) 161–162, 252  
 Heinrich V. (König von England) 252  
 Heinrich VII. (König von England) 252, 265  
 Heinrich VIII. (König von England) 258  
 Heinrich VII. von Luxemburg 221  
 Heiß, Joseph 62–63  
 Helg, Franca 215  
 Heller, Matthäus 47–48  
 Heloise 73–74  
 Hemsedal (Stabkirche) 239, 243  
 Henie, Sonja 235–236  
 Heppington, Faussett Pavilion 15  
 Herder, Johann Gottfried 152  
 Herfurth, Franz 114  
 Hermannstadt (rum. Sibiu, ung. Nagyszeben) 112  
 Herrnsheim, Schillerturm 81  
 Herwick (Abt) 57  
 Herzog, Jacques (Herzog & de Meuron) 256  
 Hildebrand, Bror Emil 197  
 Hildebrand, Hans 157, 196–199, 202, 204  
 Hilger, Hans Peter 48  
 Himmler, Heinrich 279  
 Hirt, Aloys 22  
 Hix 180  
 Hoffmann, Ludwig 87  
 Hofmann, Werner 173–174  
 Hollein, Hans 232  
 Holte, Beatrix von 40  
 Honterus, Johannes 114–115  
 Hooper-Greenhill, Eilean 13, 19, 29, 198, 264  
 Hörmbler, Lorenz 63  
 Hovdenakk, Per 237–238, 241  
 Høvikodden, Henie Onstad Kunstsenter 235–236, 241–244, 249  
 – Henie Onstad Kunstsenter, *50 års levende kunst* 235  
 – Henie Onstad Kunstsenter, *Architecture without Architects* 236  
 – Henie Onstad Kunstsenter, *Computer Art* 236  
 – Henie Onstad Kunstsenter, *Norsk Middelalderkunst* 235–236, 240, 245–249  
 – Henie Onstad Kunstsenter, *Ny kunst i tusen år* 235–240, 242, 249  
 Hudiksvall, *Utställning af äldre kyrklig konst* 202  
 Humboldt, Wilhelm von 22  
 Hüpsch, Wilhelm Carl Adolf von 130  
 Hurley-Griener, Cécilia 37, 45  
 Hylestad (Stabkirche) 243  
  
 Igels, St. Sebastian 86  
 Isola, Aimaro Oreglia d' (Gabetti & Isola) 232  
 Issel, Georg Wilhelm 168  
  
 Jäder, Pfarrkirche 200  
 Jäger, Peter 52  
 Jahrendorf (ung. Járfalva) 120  
 Ják, St. Georg 121  
 Jalta 271  
 Janse, Otto 203, 208  
 Januszczak, Waldemar 254  
 Jencquel, Kaspar Friedrich 13  
 Johann Ohneland 265  
 Johannes von Wöpelitz 43  
 Jorn, Asger 237–238, 241  
 Jussow, Heinrich Christoph 81, 166–167

- Källström, Olle 206, 208, 210  
 Kammel, Frank Matthias 43, 76, 94, 96  
 Kapoor, Anish 256  
 Kappel (Zisterzienser-Abtei) 105  
 Karl der Große (Deutscher Kaiser) 42, 151, 281  
 Karl I. Robert (König von Ungarn) 121  
 Karl IV. (Deutscher Kaiser) 124  
 Karl v. (König von Frankreich) 12, 21, 37  
 Karl IX. (König von Frankreich) 74  
 Károly, Alois 117  
 Kassel 151–152, 163, 165  
 – Gemäldegalerie 152  
 – Kunsthaus 152, 157  
 – Landesmuseum 152  
 – Löwenburg 81, 166, 167, 172  
 – Unterneustädter Kirche 81, 172  
 Katharina von Aragon 265  
 Kaufmann, Richard von 131  
 Kefermarkt 49  
 Kemp, Wolfgang 156, 174  
 Kendrick, Thomas 252  
 King's Lynn 261  
 Kitaj, Ronald Brooks 236  
 Kjellin, Helge 208  
 Klee, Paul 237  
 Klein, Yves 237  
 Klemm, Gustav Friedrich 12  
 Knittel, Benedikt 56–59  
 Knut der Große 15  
 Köln, Diözesanmuseum (Kunstmuseum des Erzbistums) 9, 128, 135  
 – Domschatz 145  
 – *Handwerksausstellung* 129  
 – Kunstgewerbemuseum (Museum für angewandte Kunst) 128, 137, 139, 141  
 – Museum Schnütgen (Schnütgen-Museum, St. Heribert / St. Cäcilien) 23, 25, 27, 88, 136, 140–145, 174–175  
 – Museum Schnütgen, *Die Parler und der schöne Stil* 254, 270  
 – Museum Schnütgen, *Ornamenta ecclesiae* 270  
 – Museum Schnütgen, *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400* 26–27, 145, 270  
 – St. Peter und Maria (Dom) 127, 143, 145  
 – St. Severin 23  
 – Wallraf-Richartz-Museum 9, 23, 141, 145–146, 155  
 Kolozsvári, Georg 123  
 Kolozsvári, Martin 123  
 Kolozsvári, Nikolaus 123  
 Kornis, Anna 117  
 Kotzebue, August von 29, 73–75  
 Kronstadt (rum. Braşov, ung. Brassó) 112–115, 125–126  
 – Burzenländer Museum 113, 116  
 – St. Maria (Schwarze Kirche) 113–114  
 – St. Nicolai 114  
 Krosigk, Konrad von 40  
 Kubler, George 235, 237, 240, 249  
 La Seu d'Urgell, Sant Pere 182, 186, 191  
 – Santa Caterina 194–195  
 Labarte, Jules 65–66, 75  
 Labilliere, Paul de 253  
 Lam, Wilfredo 238  
 Lange, Bernt C. 243  
 Lanzi, Luigi 17–18, 22  
 Las Vegas 254  
 Lasko, Peter 253  
 Laugier, Marc-Antoine 15, 67  
 Lavallée, Joseph 79  
 Lazzaroni, Michele 225  
 Lee, Pamela M. 237  
 Leeds, Henry Moore Institute, *Romanesque. Stone Sculpture from Medieval England* 254, 261  
 – Henry Moore Institute, *Wonder. Painted Sculpture from Medieval England* 27, 254, 260, 263  
 Legner, Anton 26–27, 137, 145–146, 148  
 Lehmann, Hans 85–86, 105, 108, 110  
 Lenoir, Albert 83  
 Lenoir, Alexandre 18–21, 23, 29, 65–75, 77–78, 80–83, 90–91, 95, 153, 158–159, 168, 231  
 Leonardo da Vinci 234  
 Leopold III. Friedrich Franz (Fürst von Anhalt-Dessau) 163  
 Lichte, Claudia 41, 43, 55  
 Lichtwark, Alfred 130, 157, 173  
 Liège, Palais des Beaux-Arts 238  
 Lindau 98  
 Lindblom, Andreas 201, 203, 207–208  
 Little Steeping 259  
 Liverpool, Liverpool Museum 153  
 – Tate Liverpool 256  
 Llewellyn, Nigel 250, 256, 268  
 Lodoli, Carlo 17  
 Lon (Stabkirche) 284  
 London, Architectural Museum 89  
 – British Library 167, 250  
 – British Museum 15, 35, 250, 256  
 – British Museum, *The Golden Age of Anglo-Saxon Art 966–1066* 250  
 – British Museum, *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture 600–900* 250  
 – Hayward Gallery, *English Romanesque Art 1066–1200* 162, 250  
 – National Gallery 9, 256  
 – National Portrait Gallery, *Richard III* 253

- Royal Academy, *The Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200–1400* 250–251, 254, 261–262
- Sir John Soane’s Museum 89
- St Paul’s 256
- Tate Britain, *Art under Attack. Histories of British Iconoclasm* 268
- Tate Britain, *Image and Idol* 26, 254–259, 261–266, 268
- Tate Gallery 256
- Tate Modern 256–258
- Trafalgar Square 267
- Victoria & Albert Museum (South Kensington Museum) 130, 256, 258
- Victoria & Albert Museum, *Gothic. Art for England 1400–1547* 250
- Victoria & Albert Museum, *The Royal Effigies. Sculpture and Other Works of Art from Westminster Abbey* 252–253, 266
- Westminster Abbey 161–162, 252–253, 265
- Long, Richard 262
- Longhi, Roberto 225
- Lübeck 156, 168
- St. Katharinen (Museum für Altertümer) 168
- Lucchi, Michele de 232
- Ludwig I. (König von Bayern) 155, 168
- Ludwig II. (König von Bayern) 92
- Ludwig I. der Große (König von Ungarn) 121
- Ludwig I. von Anjou 12
- Ludwig von Oettingen-Wallerstein 154–155
- Lund, Lunds universitets Historiska Museum 208–209
- Luther, Martin 115
- Lyversberg, Jakob Johann Nepomuk 155
- Mabillon, Jean 11
- Machern 167
- Maclagan, Eric 252
- Madrid 213
- Magagnato, Licisco 212, 228
- Magdeburg 271, 275, 278
  - Kulturhistorisches Museum, *Otto der Große, Magdeburg und Europa* 269–271, 273, 275–276, 278–281
- Maigné, Charles 68
- Mailand, Arco della Pusterla dei Fabbri 227–228, 230
  - Cappella Ducale 227
  - Castello Sforzesco 212, 224–234
  - Corte Ducale 225–226, 229
  - Cortile della Rocchetta 225
  - Galleria d’Arte Moderna 213
  - *Mostra dell’oreficeria antica* 214
  - *Mostra di Museologia* 213
  - Museo del Tesoro di San Lorenzo 215
  - Ospedale degli Spagnoli 232
  - Piazza d’Armi 225, 228
  - Pinacoteca di Brera, *Mostra del Bianco e del Nero e di Scipione* 214
  - Portico dell’Elefante 229
  - Sala degli Scarlioni 233
  - San Giovanni in Conca 229–230
  - Santa Maria delle Grazie 234
  - Santa Maria in Brera 230
  - Santa Maria Nascente (Dom) 228
  - Torre del Filarete 225
  - Torre Velasca 224
- Mainz, St. Martin (Dom) 81
- Maisons-Laffitte, Schloss, *L’art Catalan du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle* 185
- Malmö, *Äldre kyrklig konst i Skåne* 202
- Mann, James 252
- Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museen, *Europas Mitte um 1000* 269–279, 281
- Marcenaro, Caterina 214–224, 226, 234
- Margarete von Brabant 219–222
- Margarete von Österreich 17
- Maria von Ungarn 121
- Marin, Jean-Yves 35
- Marks, Richard 27, 141, 250
- Marmellar 187, 191
- Martin, Johan Fredrik 16
- Marx, Karl 272
- Matisse, Henri 237
- Matthias Corvinus (König von Ungarn) 118, 122
- Mayer van den Bergh, Fritz 133
- Mayor, Jacques 101, 106, 108
- McLuhan, Marshall 249
- Mechel, Christian von 17–18, 20
- Mecheln 17
- Meister der Heiligen Sippe 146
- Meister von Osnabrück 132
- Mellingen, Ratssaal 98
- Memmo, Andrea 17
- Mérimée, Prosper 88
- Messel, Alfred 96, 170
- Metz, St. Stephan (Dom) 42
- Meuron, Pierre de (Herzog & de Meuron) 256
- Meyer, Julius 11
- Michelangelo Buonarroti 149, 227, 229, 232–234
- Michelet, Jules 104
- Michelstadt 81
- Michelucci, Giovanni 212
- Miller, John 257
- Miralles, Enric 232
- Miró, Joan 237–238
- Moe, Ole Henrik 235–237, 239–243, 247, 249
- Mollet-Viéville, Ghislain 174
- Mönchengladbach, Museum Abteiberg 150
- Montaigne, Michel de 73
- Montfaucon, Bernard de 11, 66
- Montor, Alexis-François Artaud de 21–22

- Morgan, Nigel 253  
 Mosjö (Pfarrkirche) 208  
 Mosoll 180  
 Much Wenlock,  
   St Milburga's 260  
 München, Alte Pinakothek 49  
 – Bayerisches Nationalmuseum  
   48, 87, 93  
 – Deutsches Museum,  
   *Deutsche Größe* 273, 276  
 Muñoz, Antonio 225  
 Münster, Kunstverein 11  
 – St. Paul 42–43  
 Müntz, Johann Heinrich 163  
 Myrone, Martin 250, 257
- Nagel, Alexander 249  
 Napoleon I. 23, 65  
 Nassau 81  
 Nesch, Rolf 239–240  
 New York, Metropolitan  
   Museum of Art, The Cloisters  
   76, 170–171, 172, 184  
 – Museum of Primitive Art 249  
 Nicolai, Friedrich 18  
 Nolde, Emil 28  
 Norrköping, *Konst- och*  
   *Industriutställningen* 203  
 – *Medeltidsminnen från Öster-*  
   *götland* 203  
 Norton, St Bertelin's (Norton  
   Priory) 260–261  
 Norwich, Castle Museum,  
   *Medieval Art in East Anglia*  
   1300–1520 253  
 – Sainsbury Centre, *Medieval*  
   *Sculpture from Norwich*  
   *Cathedral* 253  
 Notke, Bernt 157–158  
 Nürnberg 44, 118  
 – Augustinerkloster 84  
 – Burg 168  
 – Germanisches National-  
   museum (Kartäuserkloster)  
   23–25, 49, 82–83, 94–95, 101,  
   103, 130, 168–169, 277
- O'Doherty, Brian 156, 236  
 Oberwesel, Liebfrauenkirche  
   47–48  
 Ocaña, Teresa 177  
 Odo von Deuil 31  
 Ofen 112  
 Old Windsor 158–159, 165  
 Olot 185  
 Onstad, Niels 235  
 Oppenheim, St. Katharinen 81  
 Ortlieb von Frohburg 43  
 Oslo 235–237, 243–244  
 – Etnografisk Museum 237  
 – Historisk Museum 236, 241,  
   243, 248  
 – Historisk Museum,  
   *Middelalderkunst fra Norge*  
   *i andre land* 236  
 – Kulturhistorisk Museum 236  
 – Norsk Folkemuseum 237  
 – Oldsaksamlingen 236–237, 241  
 Ostein, Friedrich Karl von 52  
 Östersund, *Utställning av äldre*  
   *kyrkliga föremål från Jämtland*  
   *och Härjedalen* 202  
 Otto I. (deutscher Kaiser)  
   269, 278–279  
 Otto II. (deutscher Kaiser) 280  
 Otto III. (deutscher Kaiser)  
   272, 280  
 Otto von Cappenberg 42  
 Oxford, Bodleian Library 14  
 Øystein I. Magnusson (König  
   von Norwegen) 247
- Paalzow, Henriette von 130  
 Palermo, Palazzo Abatellis 211  
 Pane, Roberto 231  
 Panofsky, Erwin 259  
 Paris 102  
 – Centre Georges-Pompidou  
   256, 259  
 – Dôme des Invalides 168  
 – École des Beaux-Arts 20
- Grand Palais, *Les fastes*  
   *du Gothique. Le siècle de*  
   *Charles V* 254  
 – Musée de Cluny (Musée  
   national du moyen âge) 33, 61,  
   82–83, 88–92, 101–103  
 – Musée de sculpture  
   comparée 172  
 – Musée des arts décoratifs,  
   *Les trésors des églises de*  
   *France* 33  
 – Musée des monuments  
   français 18, 20–21, 23, 29,  
   65–66, 69–72, 74–75, 77–78, 81,  
   90, 153, 156, 158, 168, 231  
 – Musée du Jeu de Paume,  
   *L'art Catalan du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*  
   185–186  
 – Musée du Louvre 22, 70, 74,  
   80, 88  
 – Musée du Louvre, *L'Europe*  
   *gothique. XII<sup>e</sup>–XIV<sup>e</sup> siècles*  
   25, 271  
 – Notre-Dame 156  
 – Palais de Chaillot 177  
 – Saint-Benoît 83  
 – Saint-Denis 13, 15, 33, 73, 78  
 – Saint-Germain-des-Prés 90  
 – Saint-Germain-l'Auxerrois 83  
 – Saint-Jean-de-Latran 83  
 – Sainte-Chapelle 12  
 – Zölestinerkloster 78  
 Pedret, Sant Quirze 191, 193  
 Peers, Charles 252  
 Peressutti, Enrico (BBPR)  
   224, 245  
 Perotti, Mario 229  
 Perugino 21  
 Petershausen (Abtei) 90  
 Picasso, Pablo 237–239  
 Pick, Franz 155  
 Pijoan, Josep 180  
 Pilon, Germain 68  
 Piper, Adrian 249  
 Pisa, Campo Santo 12  
 Pisano, Giovanni 219–223

- Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, *Facts Not Opinions* 263
- Plandiura, Lluís 182
- Plessis, Armand-Jean du (Kardinal Richelieu) 68
- Polling, Augustiner-Chorherrenstift 50
- Powell, Amy 28
- Prag 123–124
- Pressburg (slwk. Bratislava) 120–121, 124
- Prievidza 120
- Puget, Pierre 218
- Puig i Cadafalch, Josep 180
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome 156
- Raab (ung. Győr) 120, 124
- Raffael von Urbino 21–22
- Rahn, Johann Rudolf 84, 93–94, 99–101
- Ramboux, Johann Anton 127
- Rapperswil, Hungerhaus 106
- Raspe, Rudolf Erich 151–152, 154, 156, 158, 163, 165, 167
- Ráth, György 119
- Recht, Roland 31, 39
- Reichenau, St. Peter und Paul (Abtei) 272
- Reichenberg 81, 96
- Reims 33
- Renard, Otto 128
- Reudenbach, Bruno 31
- Reuter, Guido 55
- Reventós, Ramon 183–184
- Réville, Jean-Baptiste 79
- Reynolds, Joshua 257
- Rheinau, St. Maria (Abtei) 106
- Richard II. (König von England) 252–253
- Riechenberg, St. Maria (Kloster) 96
- Riegl, Alois 46–47, 51, 53, 56, 64
- Riggisberg, Abegg-Stiftung 9, 194
- Rittershausen, Johann Sebastian von 19
- Riva, Umberto 232
- Rockefeller, John Davison 172
- Rode, August von 164–165, 167
- Roettgen, Carl 131
- Roettier, François 62
- Rogers, Ernesto Nathan (BBPR) 224, 245
- Rogier van der Weyden 17
- Rogoff, Irit 257
- Rom, 100, 272, 278  
– Santa Maria Maggiore 160
- Rondot, Louis-Joseph 18
- Roosval, Johnny 157, 199–203, 208, 210
- Rosenberg, Marc 120
- Roth, Victor 111, 116
- Rudovsky, Bernard 236
- Ruffy, Eugène 97
- Rumohr, Carl Friedrich von 22
- Rydbeck, Otto 208
- Saint-Guilhelm-le-Désert 76
- Saint-Maurice d'Agaune 39
- Saint-Michel de Cuxa 170
- Salas, Xavier de 186
- Salem, Kloster St. Maria 56
- Salin, Bernhard 208
- Salsi, Claudio 232
- Salzburg, St. Peter 62–64
- Samonà, Giuseppe 230
- Sanpaolesi, Piero 213
- Sant Joan de Boí 180, 182, 187, 190, 194
- Santiago de Compostela, Palacio de Gelmirez, *Exposición Internacional de Arte Románico* 186
- Sauland (Stabkirche) 243
- Saulgau, Kreuzkapelle (Schwedenkapelle) 60–61
- Scarpa, Carlo 26, 211, 245, 248
- Scharenstetten, St. Lorenz 15
- Scheffler, Karl 173
- Schendel, Mira 237
- Scherer, Valentin 139
- Schießer, Bernhard 57
- Schinkel, Karl Friedrich 22
- Schlosser, Julius von 12, 150
- Schnitzler, Hermann 142–143, 145, 148
- Schnütgen, Alexander 23, 127–135, 137–141, 143–145
- Scholze, Jana 211
- Schöntal, St. Joseph 56–61
- Schuetten, Marie 109
- Schultz, Friedrich 22
- Schwäbisch Hall 59
- Schwyz 97
- Sckell, Friedrich Ludwig von 81
- Scott, Walter 47
- Sedlmayr, Hans 155–157, 173, 174
- Seidel, Max 221
- Seidl, Gabriel von 92–93
- Selldorf, Herbert 142
- Semper, Gottfried 94–95, 156–157
- Serota, Nicholas 258–259
- Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges 66
- Serra, Pepe 177
- Sewell, Brian 254
- Sforza, Francesco 224
- Sholvsky, Viktor 248
- Sigismund von Luxemburg (deutscher Kaiser) 121
- Sint-Truiden, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst, *Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grensland* 254
- Sixena, Santa María 186
- Siza, Alvaro 232
- Skara, Västergötlands Fornminnesförenings museum 208
- Skog (Pfarrkirche) 208
- Smith, Chris 257

- Smith, David 263  
 Soane, John 47, 89  
 Solly, Edward 22  
 Solsona, Museu Diocesà i Comarcal 180, 193  
 Sommer, Georg Christoph 57  
 Sommerard, Alexandre du 61, 66, 83, 88, 102, 106–107, 159  
 Sorpe, Sant Pere 187, 190, 195  
 Soto, Jesús Rafael 239–240  
 Speyer, St. Maria und St. Stephan (Dom) 81  
 Spiegler, Franz Joseph 55  
 St Ives, Tate St Ives 256  
 St. Paul im Lavanttal, Benediktinerstift 80  
 St. Urban (Abtei) 92–93, 97, 104–105  
 Steffanoni, Franco 181  
 Stein am Rhein, Mittlerer Hof 98  
 Stein, Heinrich Friedrich Karl vom und zum 81  
 Stockholm, Königspalast 197  
 – Nationalmuseum 196–198, 203, 208–209  
 – S:t Nicolai (Storkyrka) 157  
 – Statens historiska museum 157–158, 196, 198, 202–210  
 Stoffelsheim, Anna 58–59  
 Strängnäs 196  
 – S:t Petrus och S:t Paulus (Dom) 199, 205  
 – *Utställningen af äldre kyrklig konst fran Strängnäs stift* 199–203, 207–208, 210  
 Straßburg, Musaeum Bracken- hofferianum 14  
 Stumpfegger, Lorenz Valentin 63  
 Stuttgart 15, 22  
 – Staatsgalerie 9  
 – Württembergisches Landesmuseum, *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur* 254, 269–271, 277
- Sugai, Kuni 239  
 Suger von Saint-Denis 40, 73  
 Sureda, Joan 177
- Tafuri, Manfredo 211  
 Taine, Hippolyte 100  
 Tanner, Lawrence 252  
 Taralon, Jean 33  
 Tate, Henry 256  
 Taüll, Sant Climent 180, 182, 187, 189–190, 192–193, 195  
 – Santa Maria 180, 182, 187–195  
 Tavèrnoles 181  
 Taylor, Isidore Justin 82  
 Tazzi, Pier Luigi 262  
 Tegernsee, St. Quirin 49  
 Testori, Giovanni 233  
 Thatcher, Margaret 252  
 Theoderich von Prag 18  
 Theophanu 280  
 Thiemo von Salzburg 62–64  
 Thwaites, Edward 13, 18  
 Torpo (Stabkirche) 239  
 Torrigiano, Pietro 259–260  
 Trebati, Paolo Ponzio 68  
 Trentschin 122  
 Tripps, Johannes 221  
 Troyes 18, 33  
 – Saint-Pierre-et-Saint-Paul (Kathedrale) 34  
 Tudor-Craig, Pamela 253  
 Tune 243  
 Turner, Joseph Mallord William 257  
 Twickenham, Strawberry Hill 160, 163
- Überlingen 56  
 Ugglas, Carl R. af 199, 208  
 Ulm, Münster 15  
 Uppsala 199, 201  
 – *Utställningen av äldre kyrklig konst* 202  
 Urnes 236, 243
- Vadstena, S:t Birgitta 15, 16  
 Vajdahunyad, Schloss 121–122  
 Valéry, Paul 145  
 Vasari, Giorgio 17, 232  
 Vauzelle, Jean-Lubin 69, 79  
 Växjö, Smålands Museum 208  
 Végh, Julius von 125  
 Venedig, Gallerie dell'Accademia 211  
 – Museo Correr 211  
 Venturi, Lionello 213  
 Verona, Museo di Castelvecchio 26, 212  
 Versailles 70  
 Vertue, George 67  
 Vic, Museu Episcopal 180, 194  
 Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 88, 172  
 Visby, Gotlands Fornsal 208  
 Voltaire (François-Marie Arouet) 250
- Wallinger, Mark 267  
 Wallis, Clarrie 264  
 Wallraf, Ferdinand Franz 130  
 Walpole, Horace 160–163, 167, 169  
 Wardein (rum. Oradea, ung. Nagyvárad) 119, 123  
 Warhol, Andy 249  
 Warnke, Martin 11, 273  
 Watney, Simon 27  
 Weidemann, Jacob 237  
 Weinsberg, Konrad von 57  
 Weinsberg, Philipp von 58–59  
 Weißenburg (rum. Alba Iulia, ung. Gyulafehérvár) 124  
 Wells, St Cuthbert's 260  
 Wendt, Johann Wilhelm 154  
 Wentworth, Richard 262  
 Westermann-Angerhausen, Hiltrud 146  
 Wettingen, Winterabtei 98  
 Whiteread, Rachel 267

Whittington, George  
     Downing 21  
 Wien, Belvedere 17–18, 20  
     – Stephansdom 62  
 Wildenburg 81  
 Wilhelm I. (Deutscher Kaiser) 94  
 Wilhelm I. von  
     Hessen-Kassel 165  
 Williams, Paul 261  
 Williamson, Paul 250  
 Wilsnack, St. Nikolaus  
     (Wunderblutkirche) 43  
 Wilson, Fred 280  
 Winchester, Cathedral church of  
     the Holy Trinity 264  
 Winckelmann, Johann Joachim  
     19, 67, 153  
 Witte, Fritz 25, 137, 140–143,  
     145–146, 148  
 Wittenberg, Schlosskirche 14  
 Wittgens, Fernanda 225  
 Woelk, Moritz 148  
 Wölfflin, Heinrich 199  
 Wolfram von Bebenburg 57  
 Woodrow, Bill 262, 267  
 Worcester, Church of Christ  
     and the Blessed Mary the  
     Virgin 265  
 Wörlitz, Gotisches Haus 164–167  
 Worms, St. Johannes 94  
 Wurmser, Nicolas 18  
 Würzburg, Marienkapelle 92  
     – Neumünster 76, 96  
 York, St Mary's 264  
     – St Peter's (York Minster)  
     260–261, 264  
 York, Yorkshire Museum,  
     *Abbeys. Yorkshire's Monastic  
     Heritage* 253  
 Zarnecki, George 250  
 Zbrucz 276  
 Zevi, Bruno 230  
 Zichy, Franz 117  
 Zillis, St. Martin 97  
 Zipser Neudorf 120  
 Zizers, Herz-Jesu-Kapelle 106  
 Zürich 87, 94–95, 97, 103  
     – Barfüßerkloster 84  
     – Dominikanerkloster 84, 98  
     – Fraumünster 88–98, 105  
     – Haus zum Loch 86, 97  
     – Schweizerisches Landes-  
     museum 24–25, 84–85, 88,  
     92–93, 97, 99–110  
     – Schweizerisches Landes-  
     museum, *Waldmann-  
     Ausstellung* 85  
     – St. Felix und Regula  
     (Großmünster) 106  
 Zwiefalten, St. Maria 53–56

## Bildnachweise

EINBAND, TITELI s. Hurley [1.] / s. Haupt und Mondini [4.] / s. Beer [9.] / S. 1 Courtesy Philadelphia Museum of Art / S. 2 Fotografie: Wolfgang Brückle

BRÜCKLE 1. Vitterhetsakademiens bibliotek, Stockholm / 2. © Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, archives photographiques, Montigny-le-Bretonneux / 3. Archiv Verfasser (*Das germanische Nationalmuseum und seine Sammlungen. Wegweiser für die Besuchenden*, Nürnberg: Germanisches Museum, 1860, Beilage) / 4. Archiv Verfasser (Fotografie: Wolfgang Brückle) / 5. © Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, Paris, Section Histoire du Louvre (Fotografie: Agraci) / 6.–7. Archiv Verfasser (Fotografien: Isabel Haupt) / 8. © Rheinisches Bildarchiv, Köln / 9. © Landesgalerie Sachsen-Anhalt, Halle-Moritzburg

MARIAUX 1. Bibliothèque du Musée des arts décoratifs, Paris, Album Maciet 309bis/35 (Fotografie: Michele Tomasi) / 2. © DRAC Champagne-Ardenne / 3. Archive de l'auteur (Rudolf F. Burckhardt, *Der Basler Münsterschatz*, Basel: Birkhäuser, 1933, Abb. 263) / 4. © Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, photographie x / 5. © St. Johannes Evangelist zu Selm-Cappenberg, Katholisches Pfarramt (photographie: LWL) / 6. © Staatsarchiv Nürnberg, Rst. Nürnberg, ms. 399 a

KUNZ 1. © Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Mainz (H. Straeter) / 2.–7. und 9.–15. Archiv Verfasser (Fotografien 2–6, 8, 11–15: Tobias Kunz; Fotografien 7, 9–10: Lorenz Enderlein, Tübingen) / 8. © Bildarchiv Foto Marburg (Fotografie: Lala Ausberg)

HURLEY 1. © Réunion des musées nationaux (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, album Alexandre Lenoir, fol. 18=RF 5279.19, recto)

THOME 1. Archiv Verfasser (*Vues pittoresques et perspectives des salles du Musée des Monuments Français*, Paris: Didot, 1816, Tafel 5) / 2. Archiv Verfasser (Fotografie: Markus Thome) / 3. Archiv Verfasser (*Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Zürich: Verlag des Schweizerischen Landesmuseums, 1915, Tafel nach S. 20) / 4. © Bildarchiv Foto Marburg / 5. © RMN-Grand Palais (Fotografie: Franck Raux) / 6. Archiv Verfasser (*Le Musée de Cluny. La pierre, le marbre, l'albâtre, la terre cuite*, Paris: Librairies-Imprimeries réunies, 1895, Tafel 17) / 7. Archiv Verfasser (*Der Neubau des bayerischen Nationalmuseums in München*, hrsg. von Gabriel von Seidel, München: Bruckmann, 1902, Tafel 16) / 8. Archiv Verfasser (*Führer durch das Schweizerische Landesmuseum in Zürich*, Zürich: Verlag des Schweizerischen Landesmuseums, 1915, Tafel nach S. 4)

LAFONTANT VALLOTTON 1. Archive de l'auteur (Hans Lehmann, *Guide officiel au Musée national suisse*, Zurich: Hofer, 1898) [p. 2] / 2. © Musée national suisse, Zurich, SLM-DA, NEG-94114 / 3. Archive de l'auteur (Alexandre Du Sommerard, *Les Arts au Moyen Âge*, Paris: Caboche, Garneray & Cie, 1840, planche 3) / 4. © Musée national suisse, Zurich, SLM-Plan, NEG-123817 / 5. © Musée national suisse, Zurich, SLM-Innen, NEG-7243 / 6. © Musée national suisse, Zurich, SLM-DA, NEG-140136 / 7. © Musée national suisse, Zurich, IN-99, NEG-1922

WETTER 1. © Ev. Kirche A. B. Kronstadt (Fotografie: Radovan Boček, Prag) / 2. © Ev. Kirche A. B. Kronstadt (Fotografie: Árpád Udvardi, Kronstadt) / 3. © Győr, Székesegyház Kincstára (Fotografie: Attila Múdrak, Esztergom) / 4. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Abb. 147) / 5. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Tafel 1) / 6. Archiv Verfasserin (*Magyarország Műkincsei*, Budapest u. Wien: M. Gerlach & Co, 1902–1903, Bd. 1, Abb. 158)

BEER 1. Archiv Verfasserin (*Deutsch-Nationale Kunstausstellung Düsseldorf 1902*, Düsseldorf: Verlag der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung, 1903, Tafel 31, Fotografie: Otto Renard) / 2. © Rheinisches Bildarchiv, Köln (Fotografie: Emil Hermann) / 3. Archiv Verfasserin (Jozef de Coo, *Fritz Mayer van den Bergh. Der Sammler, die Sammlung*, Schoten: C. Govaerts, 1979, Abb. 36) / 4. © Rheinisches Bildarchiv Köln (Fotografie: Emil Hermann) / 5.–6. Archiv Verfasserin (*Die Denkmalpflege* 16 [1914], S. 106) / 7. © Bildarchiv Foto Marburg (Fotografie: Emil Hermann) / 8.–14. © Rheinisches Bildarchiv, Köln

BRÜCKLE 1. © Estate of Joseph Beuys, VG Bild-Kunst, Bonn 2015 / 2. © Museumslandschaft Hessen-Kassel / 3. © Gräfliche Rentkammer Erbach (Fotografie: Büchler) / 4. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm / 5. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 49 3678) / 6. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 33 30 copy 11) / 7. Courtesy of The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut (Inv.-Nr. 49 3490) / 8. Archiv des Corpus Vitrearum Deutschland, Freiburg i. Br. (© A. Gössel) / 9. © Museumslandschaft Hessen-Kassel (Fotografie: U. Brunzel) / 10. Archiv Verfasser (*Illustrierte Zeitung*, 1858) / 11. Archiv Verfasser (Walter Curt Behrendt, *Alfred Messel*, Berlin: Bruno Cassirer, 1911, S. 74) / 12. Archiv Verfasser (Fotografie: Wolfgang Brückle)

COLL 1. Archive de l'auteur (photographie: Gaspar Coll) / 2.–8. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone / 9.–13. Archive de l'auteur (photographies: Gaspar Coll)

LIEPE 1.–3. and 5.–9. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm / 4. © Antikvarisk-topografiska arkivet, Riksantikvarieämbetet, Stockholm (photograph: A. Wahlberg)

MONDINI UND HAUPT 1.–5. © Fondazione Franco Albini (Fotografien: A. Villani) / 6. Archiv Verfasserinnen (*L'Architettura. Cronache e storia* 4 [1958], Nr. 33, S. 160) / 7.–8. © Civico Archivio Fotografico, Milano, Deposito Fondazione Beic (Fotografien: Paolo Monti) / 9. Archiv Verfasserinnen (Fotografie: Daniela Mondini) / 10. Civico Archivio Fotografico, Milano (Fotografie: Paolo Monti)

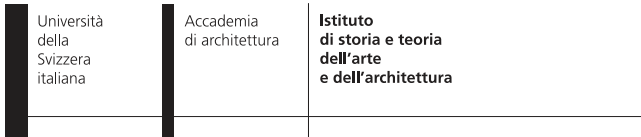
O'DONNELL 1.–7. © Henie Onstad Kunstsenter, Arkiv, Høvikodden

LINDLEY 1. © Victoria & Albert Museum, London / 2. © Getty Images (photograph: Hans Wild) / 3.–4. © Tate photography, London / 5.–6. © Royal Academy of Arts, London / 7. © The Henry Moore Foundation (photograph: Jerry Hardman-Jones) / 8.–11. © Tate photography, London

DIEBOLD 1. © Bobrowsky Kommunikation & Design (Viernheim) / 2. Author's archive (*Die Kunst im Deutschen Reich* 5 [1941], p. 39) / 3. Courtesy of the Historische Museum Frankfurt a. M. / 4.–6. Courtesy of the Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest / 7. © Author's archive (*Art in America* [October 1993], p. 115) / 8. © Peter Hinschläger (Aachen), Stadt Aachen

Mit freundlicher Unterstützung von

## ABEGG-STIFTUNG



Lucerne University of  
Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE  
LUZERN**

## Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Lektorat: Barbara Kappelmayr, München (deutsche Beiträge);  
Pierre Alain Mariaux, Neuchâtel (französische Beiträge);  
Katherine Vanovitch, Knapp Hill, South Petherton (englische Beiträge)

Gestaltung und Satz: Friedrich Forssman  
Reproduktionen: Birgit Gric, Deutscher Kunstverlag  
Druck und Bindung: Graphisches Zentrum Cuno GmbH & Co. KG, Calbe

© 2015 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München  
Paul-Lincke-Ufer 34, D-10999 Berlin  
[www.deutscherkunstverlag.de](http://www.deutscherkunstverlag.de)

ISBN 978-3-422-07334-0

