

# Bildwerke aus Stein ins Museum

## Herkunft – Restaurierung – Präsentation

### *Sculptures made of stone in the museum. Origin – restoration – presentation*

*Historic monument preservation is not the only scenario where architectural sculptures and other works of art are handled according to objective requirements and subjective perception: a new history of such works also begins when they are taken out of their architectural and artistic contexts and placed in museums. A museum is caught in a constant conflict between doing justice to the creator's original intention and telling the story of the object itself, which has since become altered and damaged. Simultaneously conveying that separation of its history before it was acquired and how it has changed in the context of the collection remains challenging. By removing the sculpture from its original location, this part of its history often fades into the background at the museum. It's hard for the curator to take all perspectives into account. Where these decisions of the presentation in the museum ensemble could guide the viewer's perception, and what is ultimately conveyed, will be explained using five examples from the sculpture collection of the State Museums in Berlin.*

Der Kontext einer musealen Präsentation stellt Kuratoren vor die scheinbar unlösbare Aufgabe, einerseits die Werke sammlungsgeschichtlich, historisch und geografisch zu kontextualisieren und andererseits ihrer ursprünglichen Herkunft Raum zuzugestehen. Letzteres ist schon aus dem Grunde kaum möglich, dass die Ausstellungsverhältnisse in einem Museum beengt sind. Auf die Besuchenden komprimiert sich eine visuelle Gesamtwirkung, bevor Herkunftshinweise an den Labels wahrgenommen werden können, um festzustellen, dass zwei nebeneinanderstehende Bildwerke völlig unterschiedlicher Herkunft sind. Das Arrangement des Raums wirkt je nach kuratorischem Anspruch und Zeitgeschmack gemeinsam als Impression und überlagert damit unterschiedlichste Informationen.

Am Beispiel einiger Werke der Skulpturensammlung im Berliner Bode-Museum wird aus der Perspektive ihrer Herkunft und ihres ursprünglichen Bestimmungsortes das Kunstwerk in seiner heutigen Präsentation kritisch betrachtet. Seine Historie in vor-musealer Zeit prägte seine Veränderungen, in Abhängigkeit seiner Nutzung und Bedeutung vor Ort. Nun, als Museumsobjekt, wird des Werkes zweite Existenz durch die kuratorische Präsentation bestimmt. Beides sind Teile einer Objektgeschichte, die aber ganz unterschiedlich auf dessen Konservierung und Restaurierung einwirkte. Im Ergebnis ändert sich die Perspektive im Museum,

indem eine definierte Zielsetzung vorgibt, welchen Teil seiner Geschichte das Bildwerk den Betrachtenden vermitteln soll.

Dabei fokussieren sich zwei hypothetische Fragen:

Wie verändert sich der Anspruch an die Konservierung und Restaurierung des Bildwerks, weil es aus dem ihm ursprünglich zgedachten Raum in ein Museum wechselte?

Wurden und werden restauratorische Maßnahmen von kuratorischen Wünschen und einer sich ändernden Sammlungsgestaltung im Geiste der jeweiligen Zeit beeinflusst?

### Kein Kunstwerk wurde jemals für ein Museum geschaffen

Die Entstehung der Berliner Kunstsammlungen begann, wie so häufig an den europäischen Königshäusern, im 17. Jahrhundert. Das Sammeln von Kunst, Raritäten und Preziosen besonderer Gestalt und Herkunft pflegte in seinen Kunst- und Wunderkammern auch der Preussische Hof unter Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg und späterem König Friedrich I. Die Aufklärung im Geist der Renaissance, die zumeist unter königlicher Schirmherrschaft gegründeten wissenschaftlichen Institute und Universitäten und das gleichzeitige Entdecken und Erforschen der Welt in der Neuzeit entfachten in Europa eine konkurrierende Sammelleidenschaft am



Abb. 1: Besucher im Antikensaal der Kunstkammer im Berliner Stadtschloss, 1701

Hofe, beim Adel und im Bürgertum und prägten das 17. und 18. Jahrhundert.

Gemeinsam bestaunen Geladene der hohen Gesellschaft in den preußischen Kunstkammern die wertvollen Skulpturen ihres Gastgebers, wie im Stich des deutschen Archivars und Numismatikers Lorenz Berger (1653–1705) festgehalten ist (Abb. 1).<sup>1</sup> Doch hatten die antiken Skulpturen, hier überwiegend römische Kopien nach griechischen Originalen, bereits eine etwa 2000-jährige Geschichte an ganz anderen Orten hinter sich.

Mit dem Bau des Königlichen Museums in Berlin, später Altes Museum, 1824–1830, gründeten sich 1823 die Königlichen Museen unter preußischer Ägide. Damit bekam erstmalig die breite Öffentlichkeit Teilhabe an den angehäuften Schätzen aus den Kunstkammern. Der nunmehr museale Fundus umfasste alle Bereiche, unabhängig ihrer historischen und geografischen Herkunft oder Materialität. Der erste Katalog zur Ausstellung der Skulpturen im Alten Museum, vom königlichen Hofbildhauer Christian Friedrich Tieck (1776–1851) herausgegeben, erschien bereits 1834 in Berlin.<sup>2</sup> Darin wird ein aus heutiger Sicht recht buntes, scheinbar ungeordnetes Konvolut der Berliner Öffentlichkeit präsentiert.<sup>3</sup> Erst mit der Trennung antiker Bildwerke von naturhistorischen, kunstgewerblichen und ethnologischen Objekten bildeten sich nach und nach die 18 spezialisierten Sammlungen der heutigen Staatlichen

Museen zu Berlin heraus. Das Profil einer eigenständigen Skulpturenabteilung formte sich ab etwa 1840.<sup>4</sup> Wilhelm von Bode (1845–1929) strebte einen Bestand



Abb. 2: Gemälde von Edith Schiemann von 1896 mit Abbildung der beiden Schildhalter im Alten Museum, Öl auf Leinwand

1 Lorenz Berger, Thesaurus Brandenburgicus 3, Preußen 1701.

2 Friedrich Tieck, Verzeichniss der antiken Bildhauerwerke des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1834. Die Verwendung des Terms „Antike“ hat in dieser Verwendung eine andere Bedeutung als heute und umfasste sämtliche „alte“ Werke.

3 Friedrich Tieck, Verzeichniss von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u.s.w., Berlin 1835. Bereits im Titel findet die erste Systematik durch Abgrenzung (späterer Werke der Skulpturenabteilung) von antiken Skulpturen statt.

4 Sie umfasst die Bildwerke südlich und nördlich der Alpen vom Beginn der Christianisierung bis 1800 in Europa, Nordafrika und dem Vorderen Orient. Mit der Anhäufung von archäologischen Zugängen aus der Zeit des frühen Christentums entstand um 1930 daraus als eigene Abteilung die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung.

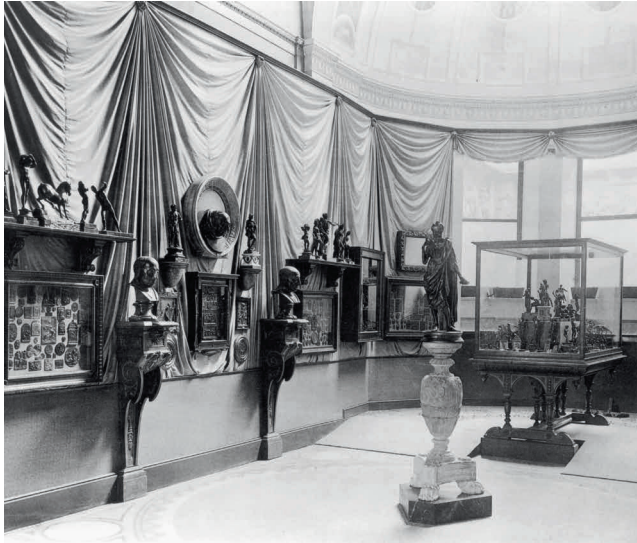


Abb. 3: Bildwerke der Skulpturenabteilung im Bronzekabinett des Neuen Museums, 1896

an, der bis in die 1930er Jahre sowohl die Skulpturen des frühen Mittelalters bis in die Neuzeit als auch die archäologischen Objekte der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung umfasste.<sup>5</sup> Bezeichnenderweise nannte er diese Sammlung um 1883 die „Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen“.<sup>6</sup>

In einem Gemälde der Berliner Malerin Edith Schiemann von 1896 sind die zwei Schildhalter von Tullio Lombardo, Meisterwerke der venezianischen Renaissance um 1480, im Hintergrund neben der Büste im Alten Museum zu erkennen (Abb. 2). Sie stammten aus der frühesten Erwerbungsphase für die Berliner Skulpturenabteilung und wurden bereits 1841 in Italien erworben. Beide sollten 1945 zum Ende des Zweiten Weltkrieges stark beschädigt werden.

Doch bereits mit Eröffnung des nächsten Museumsbaus auf der Insel, dem Neuen Museum, waren ab 1855 Bestände der späteren Skulpturenabteilung dorthin umgezogen, während die italienischen Skulpturen der Renaissance vorerst im Alten Museum verblieben (Abb. 3).<sup>7</sup>

Erst mit der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums, dem heutigen Bode-Museum, bekam die Skulpturenabteilung am 18. Oktober 1904 ein eigenes Haus auf der Nordspitze der Berliner Museumsinsel. Nach zum



Abb. 4: Einer der beiden Schildhalter von Tullio Lombardo, vor 1945

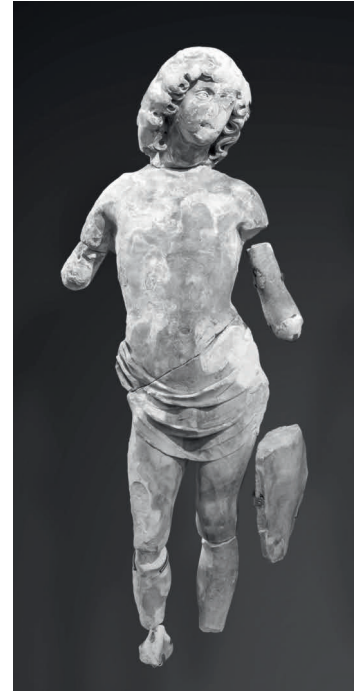


Abb. 5: Schildhalter im Zustand, 2021

Teil mehreren Umzügen aus Neuem und Alten Museum wurden hier nunmehr die Bestände zusammengeführt. Aber es kam sehr schnell zu Platzproblemen, da aus den Grabungslizenzen im Vorderen Orient und Nordägypten von 1900 bis 1914 ein enormer Zugang an archäologischen Objekten an die Staatlichen Museen zu verzeichnen war. So bekamen auch die Sammlungen des Museums für Vor- und Frühgeschichte und des Islamischen Museums Ausstellungsflächen und die Gemädegalerie wurde im zweiten Ausstellungsgeschoss präsentiert. Nach der Fertigstellung des letzten Museums auf der Berliner Museumsinsel, des Pergamonmuseums, zogen die Bildwerke nördlich der Alpen (überwiegend aus Deutschland und den Niederlanden) aus dem Kaiser-Friedrich-Museum 1930 in den Nordflügel des Pergamonmuseums, der als Deutsches Museum eingerichtet wurde. Die weitere Geschichte der Skulpturenabteilung<sup>8</sup> bestimmen erhebliche Verluste, die 1939–1945 durch Zerstörung, Plünderung und Beschlagnahme die Bestände erheblich dezimiert

5 Wilhelm Bode prägte als Direktor der Skulpturenabteilung (ab 1883) und als Generaldirektor der Königlichen Museen (1905–1920) mit seiner Erwerbungs politik maßgeblich die sammlungshistorische Ausrichtung der Berliner Sammlungen.  
 6 Wilhelm Vöge, Bildwerke der christlichen Epochen. Die Elfenbeinbildwerke, Neuauflage von 1900, Berlin 1911.  
 7 In einer Aufnahme einer der runden Eckräume im Neuen Museum wurde um 1896 das Bronzekabinett mit Bildwerken der italienischen Renaissance der Skulpturenabteilung eingerichtet (SMB-SBM-Archiv), abgebildet in: Volker Krahn (Hg.), Von allen Seiten schön. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium 1, Köln 1996, S. 16 f.  
 8 Vor 1945 und bis 1990 in Westberlin als „Skulpturenabteilung“ bezeichnet, nach 1945 in Ostberlin und nach der Wiedervereinigung der Sammlungen ab 1990 als „Skulpturensammlung“ weitergeführt.

hatten.<sup>9</sup> Die beiden bereits genannten venezianischen Schildhalter aus Carrara-Marmor verbrannten im Auslagerungsdepot Flakbunker Friedrichshain nur wenige Tage nach Kriegsende (vgl. Abb. 2 mit Abb. 4 und 5).

Die zahlreichen Standortwechsel innerhalb der Museen auf der Berliner Insel in den 100 Jahren prägten nicht nur den Zustand der Bildwerke und deren Restaurierungsgeschichte. Die hohen Verluste nach 1945 veränderten in erheblichem Maße auch die Raumwirkungen im Bode-Museum gegenüber dem Vorkriegszustand. Die massive Veränderung der kuratorischen Gestaltung vermitteln die beiden Ansichten des heutigen Raums 219 (1904 Saal 36) im Vergleich (Abb. 6 und 7). Der Charakter der ursprünglichen Präsentation hatte sich komplett geändert. Nicht zuletzt durch die hohen Kriegsverluste bekam jedes Bildwerk nach 1945 mehr Raum als nach der Eröffnung des Museums 1904. Durch diese verstärkt solitäre Präsentation veränderte sich



Abb. 6: Kaiser-Friedrich-Museum, Saal 36, um 1917



Abb. 7: Bode-Museum, Raum 219, 2022

auch die Wirkung jedes einzelnen Bildwerkes auf die Betrachtenden und wurde dominanter.

Dieser kurze historische Abriss der Geschichte von kaum mehr als einem Jahrhundert zeigt am Beispiel der beiden Schildhalter, dass die Bildwerke seit ihrer Erwerbung oft mehr in Bewegung waren und Veränderungen erfuhren als in den 340 Jahren davor seit ihrer Entstehung. Entsprechend dominieren in der Wahrnehmung diese jüngeren Veränderungen die Werke, vor allem deren Beschädigungen. Diese Veränderungen sind nunmehr für die Betrachtenden bildprägend, nicht mehr ihr Zustand am ursprünglichen Herkunftsort.

## Aus der Not zur Tugend

Ein erstes Beispiel verdeutlicht einen Herkunfts- und den damit verbundenen Perspektivwechsel: vom ursprünglich bildhauerischen Ausstattungsobjekt des Berliner Stadtschlusses zum einzelnen Kunstwerk im Museum und anschließenden Return. Das Stadtschloss wurde 1699–1706 durch den Architekten und Bildhauer Andreas Schlüter (1659–1714) erbaut. Es ist in zweifacher Hinsicht für die Berliner Museen von großer Bedeutung: Als Hort der Kunstammer der preußischen Könige und damit Gründungsfundus der Königlichen Museen ist es die sammlungshistorische Wiege der heutigen Berliner Museen. Andererseits ist das historische Gebäude selbst als rekonstruiertes Denkmal zum Ausgangspunkt vieler barocker Skulpturen und Fragmente in ihrer Objektgeschichte geworden (Abb. 8). Dieses letzte Wahrzeichen preußischer Macht überstand den Zweiten Weltkrieg, wenn auch stark beschädigt, wurde aber auf dem Nachkriegsterritorium Ostberlins am 7. September 1950 gesprengt (Abb. 9).

Aus der Vernichtung des Schlosses ging 1950 ein Konvolut von Fragmenten und Skulpturen Andreas Schlüters hervor, das entweder kurz vor der Sprengung noch gerettet oder aus den Trümmern geborgen wurde. Ein Gesamtbestand von etwa 30 teilweise kolossalen Skulpturen, hunderten skulpturalen und ornamentalen Fragmenten und Architekturteilen aus sächsischen und schlesischen Sandsteinen wurde der Skulpturensammlung im Bode-Museum in den frühen 1950er Jahren regelrecht „übergeholfen“ und hier inventarisiert (Abb. 10).

2014 kam ein Teil der überlebensgroßen Skulpturen, überwiegend Allegorien und römische Gottheiten, erneut in die große Kuppelhalle des Bode-Museums, wo sie bis Anfang der 1990er Jahre bereits gestanden

<sup>9</sup> Nach Auswertung der Datenbank MuseumPlus gelten heute circa 2.500 Werke als kriegsbedingt verschollen.



Abb. 8: Berliner Stadtschloss von Westen, um 1900



Abb. 9: Bergung von Skulpturen und Reliefs aus den Trümmern des Schlosses, 11. Oktober 1950



Abb. 10: Vom Berliner Stadtschloss erhaltene Originalfragmente zur Restaurierung in der Schlossbauhütte, 2019



Abb. 11: Bode-Museum. Blick in die große Kuppelhalle 1991. Vor den Doppelsäulen im Hintergrund zwei der überlebensgroßen Skulpturen vom Berliner Stadtschloss. Am Label der rechten Figur „Andreas Schlüter, Herkules mit Keule, um 1710“

hatten. Diese „Rückkehr“ wurde in Verbindung mit einer umfangreichen Schlüter-Ausstellung zelebriert.<sup>10</sup> In der großen Kuppel präsentierten sich die kolossalen Götter und Allegorien zeitgemäß um den großen Kurfürsten, dem Erbauer des Stadtschlosses und Auftraggeber Andreas Schlüters. Dieser herrschaftliche und imposante Auftritt in der großen Kuppelhalle vermittelte den Besuchenden nur eine Verbindung zu Andreas Schlüter, aber nicht zur ursprünglichen Herkunft dieser Skulpturen aus dem Berliner Stadtschloss (Abb. 11). Es entstand der Eindruck, dass diese Skulpturen immer

schon Ausstattung im Bode-Museum waren. Der Eindruck verstärkte sich, denn die Skulpturen, 1996 umfangreich restauriert, hatten dadurch jegliche Spuren etwaiger Beschädigungen des Zweiten Weltkrieges oder der späteren Sprengung des Schlosses von 1950 verloren.

Ein weiterer Teil des Konvolutes lagerte noch bis 2012 in den Depots und wurde für die nunmehr beschlossene Rekonstruktion des Berliner Stadtschlosses als Originale oder als Fragmente konserviert (vgl. Abb. 10). Ergänzungen sind, wenn überhaupt, nur aus statischer

<sup>10</sup> Ausstellung: Schloss Bau Meister, Andreas Schlüter und das barocke Berlin, 04.04.–24.08.2014, Berlin, Bode-Museum.



Abb. 12: Blick in das Nordkabinett des Skulpturensaales im Humboldt Forum Berlin mit der Präsentation von Fragmenten, 2021



Abb. 13: Eingefügte historische Fragmente (Spolien) in der Fassade des Stadtschlusses Berlin, 2021



Abb. 14: Präzentierte Großskulpturen im Schlütersaal des Humboldt Forums Berlin, 2021

Notwendigkeit partiell ausgeführt worden. Ein Sonderausstellungsraum im heutigen Schlossneubau präsentiert seit 2019 die Originalfragmente mit kuratorischer Hervorhebung des Charakters als Fragment (Abb. 12). Andere Originalteile wiederum fanden als Spolien im rekonstruierten Figureschmuck im Außenbereich der Fassaden ihre Bestimmung (Abb. 13).

Auch die historischen Großskulpturen aus der Kuppelhalle des Bode-Museums gelangten 2018 an ihren Herkunftsort zurück ins Stadtschloss, das heutige Humboldt Forum (Abb. 14). Während die Originale im Skulpturensaal montiert wurden, ersetzen Kopien sie im Außenbereich am historischen Standort. Dort werden diese Kopien als Werke des 1950 gesprengten Berliner Stadtschlusses kommuniziert und können an dieser Stelle wiederum als Originale missverstanden werden. Dass die Originale nach der Sprengung des Schlosses Jahrzehnte in den Depots der Skulpturensammlung lagerten, dort restauriert und von 2006 bis 2018 im Bode-Museum präsentiert wurden, spiegelt

sich in deren Präsentation und Vermittlung nicht wider. In umgekehrten Verhältnissen wurde nur der Teil Objektgeschichte kommuniziert, der am jeweiligen Präsentationsort wichtig erschien, ob im Bode-Museum oder im Humboldt Forum. In dieser Situation der recht ambivalenten restauratorischen Umgangsformen mit diesem barocken Erbe kommt eine juristische Besonderheit hinzu. Denn alle diese Skulpturen und Fragmente, die heute im Stadtschloss präsentiert werden, gehören formal der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen, obwohl sie nach ihrer Herkunft eindeutig zum Schloss, also der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Stadtschloss gehören müssten.

Dieses Beispiel mit einem zeitlichen Abriss von nur wenigen Jahrzehnten zeigt, wie Objektgeschichte und Herkunft nur so weit vermittelt werden, wie es dem jeweiligen Zweck notwendig erscheint. Der erforderliche Kontext bestimmte somit auch die Art der Restaurierung: ob als wiederhergestellte Skulptur, als Vorlage für die Kopie oder als konserviertes Fragment.

## Kuhhandel durch „Fundteilung“

Ein weiteres Beispiel der Vermittlung der Herkunft bedeutender Skulpturen im musealen Kontext stellen die sogenannten vier *Trierer Propheten* aus Udelfanger Sandstein dar (Abb. 15). Sie wurden Mitte des 13. Jahrhunderts für das Westportal der Liebfrauenkirche in Trier geschaffen. In ihrer heutigen Präsentation im Berliner Bode-Museum findet kein Dialog in Form eines visuellen Bezuges zu ihrem imposanten Ursprungsort statt (Abb. 16). Auch wenn Sammlungsführer und Website weiterführende Informationen zur Herkunft der Werke enthalten, gelingt eine Vermittlung im Ausstellungskontext nur bedingt, zumal die vier Skulpturen nur noch ein Teil einer ursprünglich größeren Prophetengruppe sind.

Ein Tauziehen um diese Skulpturen begann bereits mit ihrer Erwerbung. 1916 wurden diese bildhauerisch sehr anspruchsvollen (acht!) Skulpturen von der Westfassade abgenommen und nach Berlin zur Restaurierung verbracht. Hier sollten bildhauerische Kopien als Ersatz am Originalstandort auf Kosten der Berliner Museen hergestellt werden und die Originale in den Berliner Museen verbleiben.<sup>11</sup> Nach schwierigen Verhandlungen wurden sechs Kopien in Auftrag gegeben und nach Trier als Ersatz geliefert. Die letzten der Gruppe (*Noah und Abraham*) kamen ebenfalls kopiert zum Trierer Provinzialmuseum. Als aber 1921 die Kopien nach Trier überführt wurden, gab es erhebliche Proteste hinsichtlich des hohen „Verlustes“ von Original.<sup>12</sup> Nach Interventionen der Stadtverwaltung beim Kultusministerium gelangten schließlich vier Originale, offensichtlich zur Besänftigung des Konfliktes, zurück nach Trier. Damit war die Teilung der originalen Prophetengruppe vollzogen. Die freudlose Geschichte der Skulpturen in Trier setzte sich fort, da die sechs Kopien von 1919 an der Liebfrauenkirche wegen Kriegsschäden nach 1945 erneut kopiert werden mussten.

Diese unglückliche „Fundteilung“ und der Streit um die Originale zeigen, dass den Trierern Ende der 1910er Jahre trotz Beschädigungen durch Verwitterungen bewusst war, dass der Wert eines Originals gegenüber einer Kopie unabhängig seines Zustandes höher einzuschätzen ist.

Die weitere, nunmehr Berliner Geschichte der Figurengruppe als Museumsobjekte nach ihrer Erwerbung



Abb. 15: Die vier Trierer Propheten an der Stirnwand im „Saal mit dem Mindener Altar“ des Bode-Museums, Raum 111, 2022



Abb. 16: Das Westportal der Liebfrauenkirche in Trier auf einem Gemälde von Friedrich Anton Wyttenbach, 1835, Öl auf Leinwand, 83 x 73 cm

1916 durch Kaiser Wilhelm III. begann mit ihrer ersten Präsentation 1930 im „Saal der Altäre“ im neu eröffneten Deutschen Museum im Pergamonmuseum. Interessant zu beobachten ist eine gängige kuratorische Praxis im Museum: Die Präsentation von 1930 suggerierte, dass

11 Es muss angenommen werden, dass Wilhelm Bode bereits in dieser Zeit vor allem deutsche Kunst sammelte, um diese im 1930 eröffneten Deutschen Museum als eigenen Sammlungsbereich zu präsentieren.

12 Tobias Kunz, *Bildwerke nördlich der Alpen 1050 bis 1380. Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*, Berlin 2014, S. 175–180.



Abb. 17: Die Trierer Propheten im Deutschen Museum (Nordflügel Pergamonmuseum), an der Wand rechts und links vom Durchgang, „Saal der Altäre“, um 1930–1937



Abb. 18: Prophet Jeremias vor seiner Restaurierung, 1958



Abb. 19: Prophet Jeremias in seiner heutigen Präsentation im Bode-Museum

die umgebende Kreuzigungsgruppe in irgendeiner Verbindung zu den *Trierer Propheten* stehen würde (Abb. 17). Sie stammte aber aus der Moritzkirche in Naumburg/Saale. Weniger wichtig war scheinbar, in geografischer Ordnung zu kuratieren als in zeitlichem Zusammenhang. Denn sowohl die *Trierer Propheten* als auch die Naumburger Kreuzigungsgruppe wurden Mitte des 13. Jahrhunderts geschaffen.

Im Vergleich zur Aufnahme im Deutschen Museum waren 1958 deutliche Schäden am *Jeremias* nach seiner kriegsbedingten Auslagerung 1939 zu beklagen (Abb. 18): Der Kopf war abgebrochen. Die hellen Berei-

che deuten auf Oberflächenverlust hin. Die Restaurierung 1958 führte die Skulptur in ihren Vorkriegszustand zurück. Die Spuren dieser neueren Beschädigungen wurden an allen vier Skulpturen ergänzt und retuschiert, um den verwitterten Zustand bei Erwerbung 1916 wiederherzustellen. In den 1980er Jahren fand eine erneute Restaurierung statt. Dabei wurden eine Reinigung mittels Komplexon-Kompressen, eine konservatorische Strukturfestigung mit Sandsteinfestigern und Klebungen mit Acryl-Monomer durchgeführt.<sup>13</sup> Das Ziel der Maßnahme hatte sich aber nicht geändert, nämlich den Zustand von 1916 zu konservieren. Die erneuten Beschädigungen, welche kriegsbedingt 1939–1945 hinzugekommen waren, wurden weder im Restaurierungskonzept 1958 berücksichtigt, noch sind sie heute Gegenstand der Vermittlung und können durch die Betrachtenden nicht mehr wahrgenommen werden (Abb. 19).

## Ein Nichts tragender Träger

Ein weiteres Beispiel ist in besonderer Weise der *Kanzelträger* um 1490 aus der Stiftskirche in Öhringen am Neckar (Abb. 20). Gegenüber den *Trierer Propheten* wird bereits seinem Namen nach die ursprüngliche Funktion der freistehenden Skulptur als Träger einer Kanzel vor Augen geführt. Die heutige Präsentation kann eine scheinbar zusammenhanglose Betrachtung entstehen lassen, da er keine Kanzel trägt. Denn nicht jeder Besucher kennt die Definition eines „Kanzelträgers“. Die polychrom gefasste und unfertige Sandsteinsfigur, wie an seiner aufstützenden rechten Hand zu erkennen, wird in den letzten Jahrzehnten vermehrt Anton Pilgram oder seinem Umfeld zugeschrieben. Als *Kanzelträger* wurde sie in Öhringen bereits Ende des 18. Jahrhunderts aus der Stiftskirche in die Krypta verlagert und die zu tragende Kanzel abgetragen. Nach 1785 war die Skulptur damit bereits nicht mehr im Kontext ihrer ursprünglichen Funktion in der Stiftskirche präsent. Nach ihrer Erwerbung für die Berliner Museen 1937 wurde die Skulptur wegen des herannahenden Krieges wahrscheinlich nicht mehr im Deutschen Museum aufgestellt, sondern erst 1953 im nach Kriegsschäden sanierten, wiedereröffneten Bode-Museum (Abb. 21).

Damals wie auch in seiner heutigen Präsentation wird die Skulptur im Saal der Spätgotik Süddeutschlands als Einzelbildwerk unter vielen gezeigt und als solche vermittelt, wodurch die Art des musealen Kontextes die Wahrnehmung der Betrachtenden bestimmt (Abb. 22).

<sup>13</sup> Restaurierungsbericht in der Restaurierungsabteilung der SMB-SBM.



Abb. 20: Kanzelträger, Anton Pilgram (?), im Bode-Museum, 2018

Seit 1993 bemüht sich die Stadt Öhringen um die Herstellung einer Kopie. Aber schafft eine Kopie ein besseres Verständnis für den einstigen Zusammenhang und die späteren Wege des Originals vor Ort? Was soll eine Kopie des *Kanzelträgers* in Öhringen vermitteln, wenn die Kanzel fehlt?

## Einseitige Betrachtung

Der Umzug in ein Museum kann auch geschmäckerlichen Eindruck hinterlassen, wie ein weiteres Beispiel aus ursprünglich architektonischem Kontext zeigt: Das sogenannte *Astwerkportal* vom Anfang des 16. Jahrhunderts aus rötlichem Vogesensandstein stammte ursprünglich aus dem Elsass, von der Kartause eines Bürgerhauses in Molsheim, und wurde 1909 für 4.000 Mark für die Berliner Sammlung erworben (Abb. 23). In dieser heutigen Präsentationsform mit vorgelagertem *Kanzelfuß* aus den Niederlanden um 1500, auf dem ein *Engel vom Niederrhein* (ebenfalls um 1500) steht, und der darüber arrangierten Tafelmalerei mit dem



Abb. 21: Kanzelträger im Bode-Museum, Raum 107, um 1955



Abb. 22: Kanzelträger im Bode-Museum in seiner heutigen Präsentation, Raum 109

*Schweiß Tuch der Veronika von Engeln gehalten* von 1496 unbekannter deutscher Herkunft ist ein Kontext geschaffen, wie ihn Wilhelm Bode als Museumsgründer 1904 anstrebte. Doch was hat das zu einer Einheit kuratierte Ensemble mit dem Bürgerhaus in Molsheim oder der ursprünglichen Kartause zu tun, von dem das ursprüngliche Portal stammte?

Bereits 1930 war das Portal im Deutschen Museum nach seiner Erwerbung 1909 in der Funktion eines Durchgangs eingebaut worden (Abb. 24). Mit gutem Grund, denn die Rückseite zeigt einen manieristischen Renaissancegiebel (Abb. 25). Offensichtlich wurde das Werkstück im 17. Jahrhundert als Spolie umgearbeitet und zweitverwendet. Mit dem „Nicht-Zeigen“ dieser Seite des Portals in seiner heutigen Präsentation wird eine kunsthistorische Bewertung geschaffen. Denn die Entscheidung, die gotische Seite gegenüber der manieristischen zu bevorzugen, wird nicht vermittelt. Die verdeckte Seite wurde bisher restauratorisch nicht untersucht.



Abb. 23: Gruppierung um das Astwerkportal in seiner heutigen Präsentation im Bode-Museum, Raum 107



Abb. 24: Das Astwerkportal in seiner ersten Präsentation im Deutschen Museum im „Baldung-Saal“, nach 1930

## Schutzpatron ohne Herkunft

Das letzte Beispiel ist die fehlende Geschichte des Schutzpatrons für Brücken. Der *heilige Nepomuk* ist aus dem öffentlichen Raum in Süddeutschland und Österreich kaum wegzudenken. Die Skulpturensammlung verfügt über eine sehr ansprechende Skulpturengruppe mit Unterbaukonstruktion, die Johann Peter Wagner um 1774 zugeschrieben wird (Abb. 24). Sie wurde von einer Privatperson 1921 in Würzburg erworben, ohne den ursprünglichen Standort und Kontext seiner Aufstellung zu kennen.

Die Skulptur ist seit 1939 nicht mehr in einer Ausstellung gezeigt worden. Ihre letzte Präsentation fand im Deutschen Museum bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges statt (Abb. 26). Seitdem sind die Einzelteile im Depot untergebracht und nicht mehr Teil der präsentierten Barocksammlung. Offensichtlich wurde durch die Kuratoren nach 1945 die Bedeutung des Werkes herabgemindert, obwohl wegen der enormen

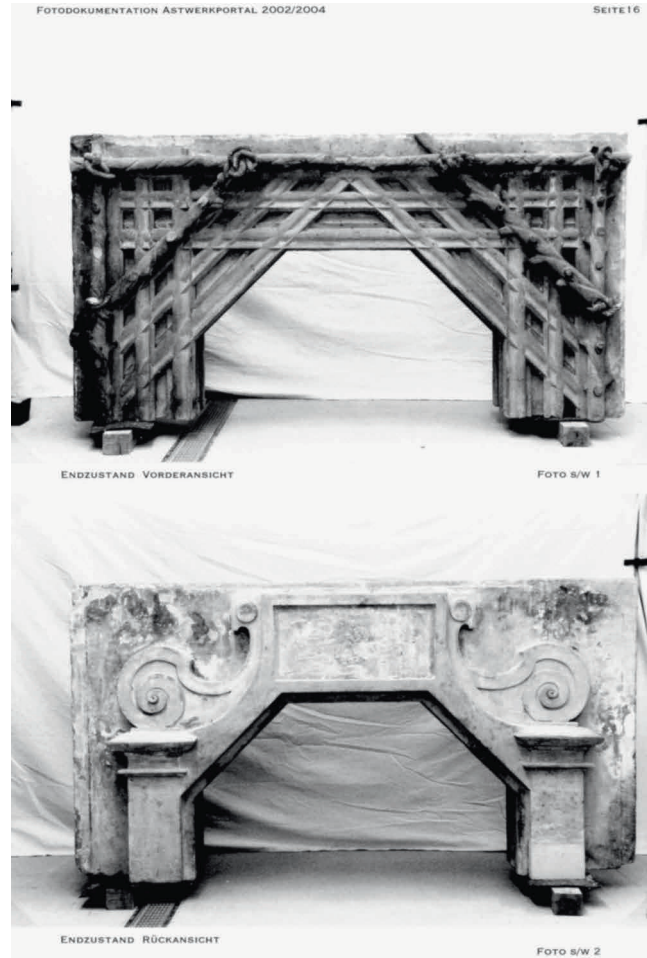


Abb. 25: Türsturz mit Gewändeanläufern des Astwerkportals während der Restaurierung, um 2002/04

Kriegsverluste um jedes Bildwerk für seine Präsentation gerungen werden musste.

Das könnte unter anderem daran liegen, dass der Zustand der Skulpturengruppe sehr verwittert ist und eine Konservierung und Restaurierung kostspielig. Die Gruppe besteht aus rötlichem und die Sockelteile aus gelblichem Mainsandstein. Unter einer grauen, steinfarbenen monochromen Fassung ist die Erstfassung, Bleiweiß mit Vergoldungen von Mantelkragen, Säumen und Bündchen in Resten, noch erhalten (Abb. 28). Innenliegende Eisenklammern und Verankerungen haben trotz Klimatisierung im Museum zu Korrosionssprengungen geführt.

2001–2002 und 2004 wurde die Skulpturengruppe eingehend untersucht. Fehlstellen, historische Anstückungen bzw. Vierungen und Metallarmierungen sowie die Gesamtkonstruktion wurden dokumentiert und rekonstruiert (Abb. 29).

Nach einer Fassungsuntersuchung wurde eine Probe-freilegung am *heiligen Nepomuk* vorgenommen, um



Abb. 26: Der heilige Nepomuk im Depot der Skulpturensammlung, 2022



Abb. 27: Der heilige Nepomuk 1934 im „Schlütersaal“ des Deutschen Museums, rechter Bildrand



Abb. 28: Detail des Flussgottes zu Füßen des heiligen Nepomuk, 2022

einerseits den Anteil der noch vorhandenen Erstfassung und andererseits die Kosten für die sehr aufwendige Freilegung zu ermitteln (Abb. 30). Bisher scheint aber

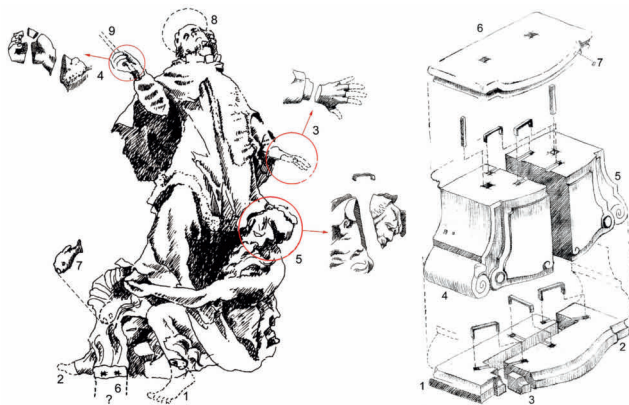


Abb. 29: Konstruktionszeichnung mit den Einzelteilen und Verbindungsankern, 2002



Abb. 30: Detail vom ursprünglich vergoldeten Gewandsaum und teilfreigelegte Reste der Bleiweißfassung des heiligen Nepomuk, 2002

das Bildwerk nicht bedeutend genug, sodass diese doch recht qualitätvolle Gruppe, von der wir bis heute nicht wissen, woher sie ursprünglich stammt, auch weiterhin im Depot verbleibt. Die vermeintlich kunsthistorische, heute geringe Bedeutung gegenüber der Beschreibung im Katalog von 1930 kann trotz dringend eingeschätzter notwendiger Restaurierung, wie in diesem Fall, das Werk eines prominenten Künstlers auch der Öffentlichkeit entziehen.<sup>14</sup>

## Zusammenfassung

Basierend auf den anfangs gestellten hypothetischen Fragen, ist die Verbindung zwischen Denkmalobjekt und Museumswerk oft enger, als es offensichtlich erscheint. Dieser Zusammenhang wird im Sammlungskontext der Präsentation aber oft nicht ausreichend vermittelt. Die Art, wie ein Bildwerk präsentiert wird, bestimmt dessen Wahrnehmung, das Interesse und die Bewertung durch die Betrachtenden. Reaktionen von Besucherinnen und Besuchern, die eine Begeisterung für ein Bildwerk erleben, sobald ihnen die Hintergründe der Entstehung und zum ursprünglichen Standort und Kontext erzählt werden, sollten Ansporn sein, die Werke umfassender zu vermitteln. In der Museumsarbeit wird die Abhängigkeit von Provenienz, Restaurierung und Präsentation deutlich. Kuratorische und konservatorische Ansprüche entscheiden darüber, ob und wie ein Bildwerk präsentiert wird. Davon hängt ab, was die Restaurierung dabei leisten soll, welcher Zustand konserviert wird. Mag ein Museum wegen seiner klimatisch geschützten

14 Theodor Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Berlin 1930, S. 423 f.

Umgebung ein scheinbar sicherer Ort sein: Der Entzug eines Bildwerkes vom historischen Standort stellt die Vermittlung vor große Herausforderungen, denen Museumsleute nicht immer gerecht werden können. Ein

Museum zeigt seine Bestände in komprimierter Form. Ist den Kuratoren und Restauratoren aber auch immer bewusst, welche Wahrnehmungen damit bei den Betrachtenden angeregt werden?