

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

Juni 1957

Heft 6

## DAS SCHNÜTGEN-MUSEUM IN KÖLN

(Mit 2 Abbildungen)

Unter den zahlreichen Sammlungen, die nach dem Kriege ein neues Haus bezogen haben, hat die des Kölner Schnütgen-Museums vielleicht die glücklichste Aufstellung gefunden. Sie hat ohne Beeinträchtigung der Studienmöglichkeit (als Sammlung historischer Denkmäler) und ohne Unterdrückung der ästhetischen Qualitäten (als Sammlung von Kunstwerken) – diesen beiden Umständen verdanken die Werke überhaupt ihre Rettung und Erhaltung – wieder einen Platz eingenommen, der ihrem Ursprung entspricht: eine mittelalterliche Kirche.

Bei der Aufstellung in St. Caecilien in Köln handelt es sich nicht um einen Akt der Restauration, zu dem doch die echten Voraussetzungen fehlen, auch nicht um einen Kompromiß, zu dem der schwankend gewordene alte Museumsgedanke geführt worden sein könnte, sondern um eine echte Lösung, der vielleicht lange Gültigkeit beschieden ist.

Museen mittelalterlicher Kunst in säkularisierten Kirchen gibt es nicht wenige: in der Barfüßerkirche in Basel, im Andreasstift in Worms, in Nürnberg, selbst die Accademia in Venedig benutzt, allerdings ohne Rücksicht auf die Architektur, die ehemalige Chiesa della Carità. In Köln konnte man insofern von glücklicheren Voraussetzungen ausgehen, als die Gegenstände der Sammlung ausnahmslos der kirchlichen Kunst angehören, als man bei dem Wiederaufbau der zerstörten Kirche stärker die museumstechnischen Notwendigkeiten berücksichtigen konnte und – das ist wohl der wichtigste Umstand – als die romanischen Stilelemente des Bauwerks (Fläche, lineare Begrenzung) der modernen musealen Darbietungspraxis auf großartige Weise entgegenkommen. Der Obergaden mit seinen recht großen Fenstern schafft günstiges Oberlicht, das, da man auf die Wiederherstellung des nachträglichen spätgotischen Gewölbes verzichtete, intensiv und doch diffus den Bildwerken Plastizität verleiht; die gleichmäßigen Pfeiler geben mit ihren klaren Begrenzungslinien und ihrem sauberen tonigen Quaderwerk Halt und Folie für die figuralen Bildwerke. Die Seitenschiffe mit ihren breiten Kreuzgewölben und den kräftig scheidenden Gurtbögen (M. 12. Jh.) bilden dagegen einen mehr schattenden und belebten Raum, der ohne

weiteres die Unterteilung durch Scherwände verträgt, ja sogar durch das künstliche Licht, mit dem die Vitrinen auf den hufeisenförmig in die Seitenschiffe ragenden Podesten im Westen erleuchtet werden können, in seiner Wirkung gesteigert wird (Abb. 3). Auch kommen die frei hängenden Bildwerke, wie der große westfälische Holzkruzifixus, in dem kräftig modellierten Raume der Seitenschiffe besser zur Geltung als in dem von Flächen begrenzten Mittelschiff. In der Westkrypta, die sich einst- und hoffentlich bald wieder- in Arkaden zum Langhaus öffnete - ein frühmittelalterlicher Typ, der vor allem noch häufig in Italien zu finden ist -, sind jetzt Kapitelle und andere Bauplastik zu einem Lapidarium zusammengefügt, das sich mit seinen erlesensten Stücken - etwa der Siegburger Madonna, dem Tympanon von St. Pantaleon, den Reliefs vom Meister des Laacher Samson und unter diesen wieder der erst vor kurzem bei der zerstörten Pfarrkirche St. Johann Baptist zutage getretene Engel aus einer Verkündigung - im Westteil der Oberkirche fortsetzt.

Diese Gegebenheiten, die den Leiter des Museums, Prof. Dr. Hermann Schnitzler, bei der Eröffnung 1956 veranlaßten, den anonymen Baumeister von St. Caecilien als hervorragenden Museumsarchitekten zu rühmen, dienen nicht nur dem Museum und seinen Sammlungen, sondern auch der Kirche - die übrigens noch zweimal jährlich für kultische Zwecke benutzt wird - als architektonisches Kunstwerk, denn einmal war es möglich, die spärlichen Reste der mittelalterlichen Wandmalerei fragmentiert, sozusagen als Museumsstücke, zu erhalten, zum anderen beim Wiederaufbau so sehr auf die gediegene Form zu achten, wie es anderwärts nicht immer möglich ist (Abb. 2). Dem sakralen Charakter des Bauwerks dient auch die Aufstellung einer schlichten Altarmensa im Osten, an der sich die von der Mensa des Hochaltars im Kölner Dom stammenden weißen Marmorfigürchen von 1322 versammeln. (Ob nicht ihre weichen schwingenden Formen besser zur Geltung gekommen wären, wenn sie, wie ursprünglich, durch eine spitzbogige Blendarkatur gefaßt worden oder zumindest auf kleine helle Sockel gestellt worden wären, da sie vor dem jetzigen glatten schwarzen Grunde etwas amorph wirken?) Die sakrale Bestimmung des Raumes unterstreicht auch die Gröningerskulptur des Christus im Kerker, die in eine Nische im Scheitel der Apsis gesetzt wurde, der Chronologie nach das jüngste, dem Sentiment nach das am meisten aufgelöste Bildwerk der ganzen Sammlung. Mit großer Zurückhaltung ist auch die Beschriftung gehandhabt, in den Vitrinen durch seitlich hängende Glastafeln, bei den freistehenden Arbeiten durch Nummern, die auf einen Katalog hinweisen, in dem vorerst hundert der wichtigsten Werke aufgeführt sind. Außerdem erhält jeder Besucher einen Plan der Kirche, gleichsam ein Itinerarium durch eine Heiliumssammlung, auf dem kurze Hinweise gegeben sind. Dem sakralen Charakter der Kirche dient ebenso der schlichte moderne Trakt an der Nordwestseite mit Eingangshalle, Bibliothek und Verwaltungsräumen, der sich vorzüglich der Kirche unter- und dem frühmittelalterlichen Zugangsbogen auf der Nordseite zuordnet.

Trotz dieser Berücksichtigung des sakralen Charakters der Kirche kann man in keinem Augenblick im Zweifel sein, daß man sich in einem Museum befindet. Die

Pfeilerfiguren werden auf Augenhöhe gebracht, bevölkern mit dem Betrachter und nicht über ihm den Raum – nur die Propheten aus dem Kölner Rathaus, die im Chorjoch stehen, entsprechen ungefähr mittelalterlicher Anordnung –, die Werke der Goldschmiede- und Elfenbeinkunst sind ausnahmslos der Nahsicht zugänglich und auch zu stilistischen und ikonographischen Reihen zusammengefügt, die der Vergleichung dienen. In Konsequenz des kirchlichen Gedankens wäre es vorstellbar gewesen, daß Buchmalerei, Edelmetall- und Elfenbeinkunst zu einer Art Schatzkammer vereinigt etwa in der Sakristei, einem spätgotischen Anbau auf der Nordostseite der Kirche, oder auch vielleicht in der Krypta untergebracht worden wären, wo das diese Werke steigernde Kunstlicht „natürlicher“ gewesen wäre, aber da gerade die Arbeiten dieser Gattungen in Köln den Schwerpunkt bilden – man erinnere sich des karolingischen Heribertkammes oder des ottonischen Buchdeckels mit dem thronenden Christus und den Märtyrern der thebäischen Legion – und auch im Mittelpunkt der zeitgenössischen wissenschaftlichen Aufmerksamkeit stehen, hat man sich wohl entschlossen, die zugänglichere Darbietung im Westen der Oberkirche vorzuziehen.

Den Grundstock des Museums bildet die Sammlung des Domherrn Prof. Dr. Alexander Schnütgen (1843 – 1918), der als einer der letzten aus dem im 19. Jahrhundert untergehenden oder vagierenden mittelalterlichen kirchlichen Ausstattungsgut wichtige Stücke an sich ziehen konnte und zunächst die Überfülle in seinem Hause unterbrachte. Sein Interesse ging weniger auf das einzelne Meisterwerk als auf möglichst vollständige Vereinigung stilgeschichtlich oder ikonographisch bemerkenswerter Reihen von Bildwerken, liturgischen Geräten und kirchlichen Gewändern, nicht zuletzt mit dem Ziele, Vorlagen für das historisierende Kunstgewerbe seiner Zeit bereitzustellen. Da die Sammlung im Wesentlichen auf das mittelalterliche Rheinland und Westfalen beschränkt blieb, kam es zu einer Dichtigkeit und Geschlossenheit, die unvergleichlich ist. – 1906 ging die Sammlung an die Stadt Köln, die sie dem Kunstgewerbemuseum angliederte. Unter dem ersten Leiter der Abteilung, Prof. Dr. Fritz Witte (1876 – 1937), erfolgte die wissenschaftliche Durchdringung, deren Frucht mehrere große Kataloge – Standardwerke bis heute – sind. 1931 wurden anläßlich der Neuordnung der Kölner Museen die kirchlichen Bestände an kölnisch-rheinischer Kunst des Mittelalters aus den Sammlungen des Wallraf-Richartz-Museums und des Kunstgewerbemuseums in die Sammlung Schnütgen überführt und zum Schnütgen-Museum in einem eigenen Bauwerk in Köln-Deutz vereinigt. Die Prinzipien der „Neuen Sachlichkeit“, die Distanzierung von Historismus und der entwickelte Sinn für die „reine Form“ führten zu einer neuen Darbietungspraxis, die das einzelne Kunstwerk als solches viel mehr würdigte und alle dienenden Mittel zur Hervorhebung der formalen Qualitäten aufrief. Viele Errungenschaften der musealen Praxis, die in diesem Museumsbau von 1931 investiert waren, sind gültig geblieben, aber es läßt sich nicht leugnen, daß sie auch zu einer Isolierung des Kunstwerks führten, das gleichsam in einer aseptischen und abstrakten Umwelt als formales Gebilde potenziert wurde. Dieser Prozeß ist auch heute noch nicht ab-

geschlossen – man denke nur an die potenzierenden, aber den Gegenstand verfremdenden Effekte mit Hilfe künstlicher Beleuchtung –, aber gleichzeitig ist auch eine Gegenbewegung spürbar, deren Anliegen die Veranschaulichung des monumentalen Zusammenhanges, die Einbindung des Kunstwerks in seine ursprünglichen inhaltlichen und auch formalen Zusammenhänge ist. Auch hier ist die glückliche Hand des jetzigen Leiters des Schnütgen-Museums zu spüren, der die sich widersprechenden Tendenzen zum Ausgleich brachte. Einerseits bleibt die Eindringlichkeit des einzelnen Kunstwerks gewahrt, auch wenn Reihen gleichen Typs zusammengefügt werden, andererseits ist aber die Bindung der Bildwerke an die Architektur und auch untereinander sehr viel deutlicher und mannigfaltiger und mittelalterlichen Verhältnissen angemessener. (Bezeichnenderweise sind in diesem einen Kirchenraum mehr Denkmäler der Sammlung ausgestellt als in dem weitläufigen Museumsbau am Deutzer Ufer aus den 30er Jahren.) Und einerseits folgt die Aufstellung der Gegenstände von Westen nach Osten deutlich chronologischen Gesichtspunkten, aber andererseits ist diese Aufstellung auch mittelalterlichen Vorstellungen angepaßt, insofern die kräftige Steinplastik, die Lapides, im Westbau versammelt wird, während im Osten die liturgischen Gewänder, Altargerät und Altarplastik zu finden sind.

Was den Zuwachs der Sammlung anbetrifft, so kann man sich natürlich nicht mehr wie zu Schnütgens Zeiten auf einen reichhaltigen und preisgünstigen Kunstmarkt stützen; nur selten löst sich noch ein Denkmal der „Ars Sacra“ aus seinen bestehenden Bindungen. Dennoch konnten nach dem Kriege wichtige Erwerbungen gemacht werden, die unserer Vorstellung von westdeutscher kirchlicher Kunst des Mittelalters neue Akzente geben: der erwähnte Verkündigungengel vom Meister des Laacher Samson, eine Kreuzabnahme des 11. Jahrhunderts (Elfenbein), eine „Urulabüste“ des 14. Jahrhunderts und einige spätgotische Bildwerke, alles überragt durch einen großen Kruzifixus des 11. Jahrhunderts aus der Sammlung Neuerburg, der an anderer Stelle dieser Zeitschrift (H. 3, S. 57 f.) bekanntgemacht worden ist.

Günter Bandmann

## ZEICHNUNGEN UND RADIERUNGEN VON REMBRANDT

*Ausstellung der Staatl. Graphischen Sammlung München*

(Mit 1 Abbildung)

Das schlichte Vorwort Peter Halms im Katalog der von ihm zum Ausklang des „Rembrandtjahrs“ organisierten Münchener Ausstellung von Zeichnungen und Radierungen des Meisters unterstreicht deren Eigenart gegenüber den Veranstaltungen des Jubiläumsjahres 1956 selbst und begründet dadurch gleichzeitig ihre Berechtigung. In knapper Form wird hier Wesentliches über Rembrandts Zeichenkunst ausgesagt. Wolfgang Wegner faßte das Wissenswerte über die ausgestellten Blätter zusammen, und auch die 32 erfreulich großen Klischeeabbildungen sind so gewählt, daß dieses vorzüglich gedruckte Bändchen weit mehr als nur ein *souvenir* dieser Schau bleiben wird. Die Gemeinschaftsarbeit, die Direktor und Konservator der aus-