

# Allvater – Gottvater?

## Die nordischen Mythen im Rahmen der Gesamtkonzeption des Neuen Museums

*Matthias Wemhoff*

Als 1855 der Vaterländische Saal im Neuen Museum in Berlin eröffnet wurde, wäre es eigentlich naheliegend gewesen, dass die für diesen Raum bestimmte Sammlung »Vaterländischer Alterthümer« diese Verbindung auch mit der Beibehaltung der Namensgleichheit zum Ausdruck bringen würde. Stattdessen wechselte die Sammlung ihren Namen und wurde zur »Sammlung der nordischen Alterthümer« (BERTRAM 2015, 11). Sie änderte aber nicht ihre Zusammensetzung und umfasste weiter zahlreiche Objekte aus ganz Preußen und weit darüber hinaus. Der Begriff der »Nordischen Alterthümer« konnte also zu dieser Zeit nicht geografisch gemeint sein. Vielmehr sollte diese Bezeichnung eine kulturelle Gemeinsamkeit ausdrücken, die auf ganz anderen Beziehungen fußte, als dies gemeinhin die Bezeichnung einer archäologisch fassbaren Kultur tut. Was also war der Grund für die Namensänderung in der Mitte des 19. Jahrhunderts?

Um diese Frage zu beantworten, ist es notwendig, den Blick vom einzelnen Saal zu lösen und das Gesamtkonzept des Neuen Museums zu betrachten. Ein Faszinosum des Neuen Museums ist die Beobachtung, dass ein nahezu vollständig durchgeplantes Gesamtkonzept der Ausgestaltung zugrunde liegt. Ähnlich wie heute haben sich auch damals die tiefen Bezüge und die geistesgeschichtlichen Grundlagen keineswegs allen Besuchern erschlossen.

Damals werden, wie auch heute noch, die Besucher von der großen Treppenhalle magisch angezogen worden sein. Doch wo heute die Neufassung der Halle durch die architektonische Formensprache von David Chipperfield die Besucher in den Bann zieht, entspannt sich damals auf den Wänden geradezu »großes Kino« mit weltgeschichtlicher Thematik. Die berühmten Fresken des aus München stammenden Malers Kaulbach sind als Hauptwerk des Künstlers, ja des Historismus in Deutschland gewürdigt worden. Im Mittelpunkt jeder Wahrnehmung des Treppenhauses

standen die sechs monumentalen Gemälde, drei auf jeder Seite, die mit dem Begriff der Weltgeschichte, wie sie heute verstanden wird, nur wenig gemein hatten. Diese Bilder sind komplexe Darstellungen voller Weltdeutung. Annemarie Menke-Schwinghammer hat in ihrem Werk »Weltgeschichte als Nationalepos« ihre inhaltlichen Bezüge und ihre Entstehungsgeschichte herausgearbeitet (MENKE-SCHWINGHAMMER 1994). Die erste Szene stellte den Turmbau zu Babel dar (Abb. 1). Damit trat bereits die hier intendierte religiöse Grundlegung von Weltgeschichte deutlich hervor. In einem kirchlichen Zusammenhang hätte die Schöpfung als erstes Bild gestanden und die Schöpfungsgeschichte hätte sicher auch in einer Kaulbachschen Version ein dramatisches Bildgeschehen abgegeben. Dass die Wahl auf den Turmbau zu Babel fiel, hat Gründe, die in der Gesamtkonzeption des Bildgeschehens im Treppenhaus zu suchen sind und die sich aus der Abfolge der sechs großformatigen Wandgemälde heraus erst erschließen:

Auf der Südseite des Treppenhauses folgte auf den Turmbau zu Babel das Bild Homer und die griechische Götterwelt und schließlich das der Zerstörung Jerusalems. Auf der Nordseite schlossen sich die Hunnenschlacht, die Kreuzfahrer und das Zeitalter der Reformation an. Jedes dieser Bilder ist in seinen Bezügen und Interpretationsmöglichkeiten ausgesprochen komplex. Für das allgemeine Verständnis des Neuen Museums ist es hilfreich, sich die großen Bezüge vor Augen zu führen. Die ersten drei Gemälde, auf die allein hier eingegangen werden soll, zeigten Weltgeschichte als Beziehungsgeschichte zwischen Gott und den Menschen. Mit dem Turmbau zu Babel wurde das Strafgericht Gottes ausgelöst, Jehova selbst erschien hier zürnend und strafend zusammen mit zwei Cherubim in der Bildmitte. Von der Baustelle des Turms zogen die drei aus der Nachkommenschaft des Noah entstehenden Völker davon<sup>1</sup>. Das zweite



I



2



3

**Abb. 1** »Der Turmbau zu Babel«, Wilhelm von Kaulbach (Neues Museum Berlin, Treppenhalle, Aufnahme von 1920; Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv, Neg. Nr. 20 c 10/ 1473.8).

**Abb. 2** »Homer und die griechische Götterwelt«, Wilhelm von Kaulbach (Neues Museum Berlin, Treppenhalle, Aufnahme von 1920; Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv, Neg. Nr. 20 c 11/ 1473.9).

**Abb. 3** »Die Zerstörung Jerusalems«, Wilhelm von Kaulbach (Neues Museum Berlin, Treppenhalle, Aufnahme von 1920; Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv, Neg. Nr. 20 c 12/ 1473.10).

Bild zeigte in seiner Mitte den Dichter Homer und die griechische Götterwelt (**Abb. 2**). Es ist das friedlichste Bild des Zyklus gewesen. Mit ihm wurde eine Blütezeit beschworen, die kulturelle Höchstleistungen ermöglichte. Ein wichtiger Hinweis für das Verständnis des Dargestellten war die hinter dem Dichter im Boot sitzende Cumäische Sibylle, die den Untergang der blühenden Epoche der Schönheit vorhersagte. Die griechische Kultur wurde hierdurch als nicht beständig gekennzeichnet. Sie spielte im Weltgeschehen nur für eine Zeit eine herausragende Rolle. Dies ist gerade bei der spürbaren Begeisterung für die griechische Klassik eine wichtige Akzentuierung im Neuen Museum gewesen. Im dritten Bild war die Weltgeschichte wieder an einem ihrer dramatischen Brennpunkte angelangt. Die Zerstörung Jerusalems (**Abb. 3**) wurde als das durch die Propheten immer wieder angekündigte Strafgericht Gottes veranschaulicht und der römische Feldherr Titus spielte dabei letztlich nur als ausführendes Organ eine Rolle. Rechts unten am Bildrand steuerte die Weltgeschichte auf ihre neue Bestimmung zu. Von Engeln geleitet verließen die ersten Christen Jerusalem.

1 Die drei Völker sind die Semiten, Japhetiden und Hamiten, die ein unterschiedliches Schicksal erwartet, vgl. MENKESCHWINGHAMMER 1994, 28f.



Abb. 4 Eine Gruppe von Christen flieht vor dem Ausbruch des Vesuvs aus Pompeji. Ausschnitt aus dem Gipsmodell für den von Hermann Schiavelbein 1851 fertiggestellten Fries im Griechischen Hof (Neues Museum Berlin, Niobidensaal; Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: C. Klein).

Diese Szene findet im Neuen Museum eine sehr programmatische Entsprechung: Im Schiavelbeinfries des Griechischen Hofes ist ein fast zeitgleiches Ereignis dargestellt, dem die Christen, denen damit die Zukunft gehört, entfliehen: der Ausbruch des Vesuvs. Auf der Ostseite des Hofes entkommt eine Gruppe Christen, die ein Kreuz bei sich tragen, dem Inferno Pompejis (Abb. 4). An der gleichen Stelle stehen auf der anderen Seite die beiden Personen, die für das Bildprogramm in besonderer Weise verantwortlich zeichnen: der Generaldirektor Ignaz von Olfers und der Architekt Friedrich Stüler. Sie reichen den Flüchtenden die Hand und setzen sich damit in gewisser Weise in eine parallele Situation, die ihr Selbstverständnis in einer heilsgeschichtlichen Perspektive hervorscheinen lässt. Vielleicht kann man die beiden Enden des Schiavelbeinfrieses auch noch stärker in eine geschichtsphilosophische Beziehung setzen. Am Ende des Zeitalters der Verwerfung und der durch die Katastrophe ausgelösten Umbrüche stehen zwei Perspektiven: die vertiefte Gottesanschauung und die vertiefte kulturelle Praxis. Diese beiden Wege, so die Aussage des Frieses, ermöglichen eine neue Blütezeit. Vor diesem Hintergrund wird auch nachvollziehbar, wieso im Griechischen Hof unter der Trias von Zeus, Hera und Athena und vermittelt durch den Fries die Abgüsse mittelalterlicher Kunstwerke ausgestellt gewesen sind: Die antike Götterwelt zerbrach mit dem Zusammenbruch des Tempels

in Pompeji, wie er im Fries dargestellt ist, und die christliche Kunst war, vor allem in ihrer mittelalterlichen Ausprägung, die Repräsentantin der neuen Zeit. So entfaltete sich die Weltgeschichte von oben nach unten in drei Ebenen: die Zeit der mythischen Götter, die Zeit des Umbruchs und die Zeit des Christentums.

Schon in der Beziehung zwischen dem Bildprogramm der Treppenhalle und der Ausgestaltung des Griechischen Hofes wird also eine geschichtsphilosophische Grundhaltung fassbar, die dem Ausgestaltungskonzept zugrunde liegt. Das erhaltene und zum Teil heute im Niobidensaal ausgestellte Gipsmodell des Schiavelbeinfrieses wurde bereits 1845 fertiggestellt. Die zentralen Szenen wurden genau auf die Wand zur Ausführung übertragen. Dieses Bildprogramm nahm den bedeutendsten archäologischen Fundplatz seiner Zeit, Pompeji, zum Ausgangspunkt. Damit lag eine unverkennbare inhaltliche Beziehung zu den Objekten und den Themen der damaligen Ausstellungskonzeption des Neuen Museums vor. Das Bildprogramm im Treppenhaus entfernte sich jedoch deutlich von den offensichtlichen Inhalten des Museums. Dabei ist die Szene, die zum Vergleich mit dem Schiavelbeinfries herangezogen worden ist, der Ausgangspunkt für die Bestellung des Kunstwerkes bei Kaulbach gewesen. Die Zerstörung Jerusalems ist lediglich die zweite Fassung dieses Themas. Die berühmte erste Fassung hatte

der damalige Kronprinz und spätere König Friedrich Wilhelm IV. 1841 bei einem Besuch im Atelier Kaulbachs gesehen und, da er sie nicht erwerben konnte, dies zum Anlass genommen, Kaulbach für die Ausmalung der Treppenhalle zu gewinnen (MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, 15f.). Das dortige Wandbild entstand zwischen 1849 und 1851 auf der Basis des bereits 1846 fertiggestellten Kartons. Es gab somit keine große zeitliche Distanz zwischen dem Fries und der Konzeptionsphase des später ausgeführten Gemäldes der Zerstörung Jerusalems in der Treppenhalle. Der Dreh- und Angelpunkt des im Treppenhaus und im Griechischen Hof gezeigten Geschichtsbildes ist der Siegeszug des Christentums in einem geschichtsphilosophischen Kontext. Dieser wurde bildlich und baulich auch an einer weiteren Stelle im Neuen Museum dokumentiert: Das Hauptgeschoss war als chronologischer Durchgang von der griechischen Antike bis zur Gegenwart des 19. Jahrhunderts angelegt. Auch hier ist der Übergang zum Christentum die entscheidende Scharnierstelle gewesen. Der Blick soll nun auf den Römischen Saal und seine Ausmalung gerichtet werden, wo wiederum Pompeji rezipiert wurde (BLAUERT 2009, 212–223). Dabei sind die Stirnseiten für unsere Fragestellung von besonderem Interesse.

Der Besucher betritt den Raum durch das prächtige Pompejanische Portal (Abb. 5), das mit einer Darstellung des Dionysos im Kreis der Bacchantinnen, einer Eberdarstellung und über dem Durchgang mit einer vielfigurigen Darstellung von Neptun und seinem Gefolge geschmückt ist. Damit wurde auch eine thematische Anknüpfung zum anschließenden Bacchussaal ermöglicht. Links und rechts des Portals wurden die auch heute noch erhaltenen Ansichten der römischen Foren gezeigt. Geradezu spiegelverkehrt ist die gegenüberliegende Seite konzipiert gewesen. Die Maleereien links und rechts zeigten ein Stadttor und das Forum in Pompeji (Abb. 6), während das mittlere Bild einer römischen Szene vorbehalten war: der Insel im Tiber (Abb. 7). »Der Legende nach soll ein griechisches Schiff auf der Suche nach Äskulap, dem Gott der Heilkunst, auf dem Tiber gefahren sein. Als die mitgenommene Schlange, Symbol des Gottes, in den Tiber glitt, erstarrte das Boot zu Stein« (BLAUERT 2009, 220). Auf beiden Seiten sind also römische und pompejanische Stadtansichten dargestellt gewesen. Dies hatte eine tiefere Bedeutung. Auf der Nordwand wurde die so erhabene Welt der Foren mit den bildlichen Darstellungen des Pompejanischen Tores geradezu gebrochen, die Bacchanten und auch Neptun mit seinem Gefolge könnten schon angedeutet haben, dass ein auf solchen Mythen gegründetes Gemeinwesen keine dauerhafte Zukunft hat. Auf der anderen Seite wurde der Forumsgedanke wieder aufgenommen und mit dem Stadttor als Symbol der Stadt kombiniert. Wiederum wurde damit deutlich, dass nicht nur der Tempel der Isis, der auf der Längsseite gezeigt worden ist, und damit die römische Religion untergegangen ist, sondern auch das durch Stadttor und Forum symbolisierte Staatswesen. Das Bild in der Mitte war ebenfalls keine zufällig ausgewählte römische Silhouette.



Abb. 5 Pompejanisches Portal, heutiger Zustand (Neues Museum Berlin, Römischer Saal; Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: C. Plamp).

Die Aussage konnte leicht übertragen werden. Das Schiff auf der Suche nach dem Gott der Heilkunst, dem Gott, der Heil versprach, stand für die im Römischen Saal gezeigte Kultur der Antike. Das zu Stein gewordene Schiff stand für die Bedeutung Roms als Stadt des frühen Christentums, das als dauerhaft, als Stein geworden, bezeichnet wird. Hier ist also die Kultur der Antike in der Kultur der Kirche dauerhaft verankert. Im Südkuppelsaal wurde die Christianisierung dann das Leitthema der Ausmalung. Verwiesen sei nur auf das Bild der Taufe Konstantins und jenes des Sieges Karls des Großen über die Sachsen.

Bei der Bearbeitung der Wandmalereien im Treppenhaus hat Annemarie Menke-Schwinghammer sorgfältig die Grundlagen herausgearbeitet, die die Historienbilder dort, aber auch die Gesamtkonzeption des Museums getragen haben. Dabei betont sie erstmals grundlegend die hier kurz zusammengefasste große Bedeutung, die der katholische Geschichtsphilosoph Joseph Görres für die Akteure der Ausgestaltung hatte (MENKE-SCHWINGHAMMER 1994<sup>2</sup>). Kaulbach pflegte in München einen intensiven Austausch mit

2 Die entscheidende Bedeutung von Joseph Görres für die zuerst konzipierten Teile des Programms, S. 152–155.



Abb. 6 Links: Stadttor von Pompeji. Rechts: Forum von Pompeji. Wandmalereien im Römischen Saal, um 1850 (Neues Museum

Görres und kannte, wie Menke-Schwinghammer belegt, die Vorlesungen von Görres zur Universalgeschichte. Die letzte Entwicklungsphase des 1848 verstorbenen Gelehrten ist stark von katholisch restaurativen Tendenzen geprägt gewesen. Diese teilte der Museumsdirektor Ignaz von Olfers uneingeschränkt. Vor diesem Hintergrund ist die Konzentration auf die Darstellung des Übergangs zum Christentum leicht verständlich. Interessant ist jedoch die universalgeschichtliche Denkweise von Görres. Er gliedert die Geschichte in Weltzeiten und Weltepochen: Jeder Weltzeit lässt er eine eigene Bedeutung zukommen. Die frühen Weltzeiten werden keineswegs abgewertet. Jede Weltzeit kennt Phasen der Entscheidung und der Entwicklung und Phasen der Entfaltung, in denen die ihr jeweils innewohnenden Prinzipien besonders zur Blüte kommen.

Ein solches Geschichtsbild bietet Raum für eine positive Bewertung früher Kulturepochen. Es ist gerade keine Fixierung auf die Hochkultur zu erkennen. Joseph Görres entwickelte sogar eine besondere, religiös fundierte Wertschätzung für die frühen Epochen. Er unterschied zwischen der eigentlichen Geschichte der Völker, die für ihn mit dem Turmbau zu Babel begonnen hatte, und der davor liegenden Zeit der Sagen und Mythen (MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, 15, insb. Anm. 618 mit weiteren Verweisen). Für Görres war die religiöse Bedeutung der Mythologie entscheidend,

und er traf sogar die Aussage, dass die Religion war, ehe die Geschichte war.

Diese Aussage hat im Neuen Museum geradezu bauliche Gestalt angenommen. Das Erdgeschoss ist der Ort für die Zeit der Sagen und Mythen, das Hauptgeschoss der Ort für die Geschichte. Daher begann der Zyklus in der Treppenhalle auch mit dem Turmbau zu Babel. Gleichzeitig bot die Treppenhalle aber auch noch eine Verbildlichung dieses Prinzips an: Als große Personifikationen waren Sage und Geschichte einander gegenübergestellt (MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, 89–92). In unserem Zusammenhang ist besonders das Bild der Sage (Abb. 8) von Bedeutung. Es befand sich über der Tür zum Anfang des Ausstellungsrundgangs im Obergeschoss und damit unmittelbar vor dem Großgemälde mit dem Turmbau zu Babel. Die im Gegensatz zur Geschichte eher maskulin wirkende Gestalt stand deutlich in einem Zusammenhang mit der nordischen Mythologie. Durch die beiden Raben, die ihr Botschaften ins Ohr flüsternten, wurde die Assoziation mit Odin und dessen Raben Hugin und Munin geweckt. Die Gestalt saß auf einem Großsteingrab. Ein solches »Hünengrab« ist noch heute auf einem Wandbild von Ferdinand Bellermann in dem an den Vaterländischen Saal anschließenden Durchgang zu sehen. Zu ihren Füßen entfaltete sich ein kleiner Ausschnitt aus den Sammlungen des Vaterländischen Saales. Dabei überwogen Objekte der



Berlin, Aufnahme von 1943/45; Foto: O. Cürlis © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Farbdiaarchiv).

Bronzezeit. Der rechte Fuß der Sage stand auf einer umgestürzten Urne, aus der Knochen herausfielen. Eine weitere Urne mit schlankem Hals war noch mit einem Deckel verschlossen. In der rechten Hand hielt die Sage einen Stab mit Runen. Der Stab berührte einen Kronreif, der eine Brücke in die Gegenwart der Mitte des 19. Jahrhunderts bildete. Der Kronreif nämlich trug die Inschrift »Einiges Deutschland« (MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, 90 mit Anm. 442)<sup>3</sup>. Kaulbach ordnete damit, wie Menke-Schwinghammer schreibt, »die 1849/50 bereits gescheiterten politischen Hoffnungen auf ein vereinigtes Deutsches Reich sehr direkt dem Bereich verschütteter Altertümer eben dieses Deutschlands zu«. Die Aussage geht aber noch weiter. Die allegorische Figur zog diesen Kronreif mit ihrem Runenstab ja geradezu aus den alten Schätzen der Vorzeit hervor und hob ihn in die Gegenwart. Die Bildkomposition war die dynamischste der vier Kulturmächte<sup>4</sup>. Es war somit ein stark appellativer Charakter vorhanden: Schaut auf die Vorgeschichte und ihr erkennt den Auftrag, für ein einiges Deutschland einzutreten. Die Vorgeschichte hat man hier als eine Phase der Einheit verstanden. Die Erforschung der »sagenhaften« Zeiten wurde somit geradezu zu einem notwendigen, zukunftssträchtigen Auftrag. Damit wurde der Ausstellung und der Ausstattung des Vaterländischen Saals eine national bedeutsame Rolle zugesprochen.

### Der Vaterländische Saal

Es ist bezeichnend, dass die Sammlung der »Vaterländischen Altertümer«<sup>5</sup> zunächst für einen anderen Ort vorgesehen war (HEINECKE 2011, 230). Ursprünglich sollte sie als Teil der Kunstkammer im obersten Stockwerk präsentiert werden, und am späteren Standort war ursprünglich die Unterbringung des Kupferstichkabinetts beabsichtigt. Ein solcher Planwechsel stärkt die Vermutung, dass dafür gewichtige inhaltliche Gründe gesprochen haben. Die anhand der Darstellung von Sage und Geschichte im Treppenhaus geschilderte Gliederung der Weltzeiten in die mythologische und die geschichtliche Epoche sollte, so die Absicht, im Gebäude

3 Dort Nennung der beiden Erwähnungen der Inschrift in der Literatur nach der Museumseröffnung.

4 Auf der anderen Seite des Treppenhauses sind der Sage und der Geschichte gegenüber die Allegorien der Wissenschaft und der Poesie angeordnet.

5 Die Bezeichnung geht auf die erste Benennung der Sammlung, die von 1838–1849 im Schloss Monbijou untergebracht gewesen ist, durch den Gründungsdirektor Leopold von Ledebur zurück und hat sich gegenüber dem zur Eröffnung gebrauchten Begriff der Sammlung der »Nordischen Altertümer« durchgesetzt.



Abb. 7 Tiberinsel in Rom. Wandmalerei im Römischen Saal, um 1850 (Neues Museum Berlin, Aufnahme von 1943/45; Foto: O. Cürllis © Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Farbdiaarchiv).

baulich erfahrbar werden. Die Planung der Ausmalung des Vaterländischen Saals geschah nahezu gleichzeitig mit wesentlichen Planungs- und Ausführungsphasen des Treppenhauses. Die Originalkartons zu »Sage« und »Geschichte« werden im Sommer 1849 entworfen (MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, 95). Genau zur gleichen Zeit, im Juli 1849, schreibt der Museumsdirektor von Olfers an Minister Ladenberg, dass »16 Bilder zu beiden Seiten der Fenster – Momente aus dem alt-deutschen Mythus darstellend« vorgesehen seien<sup>6</sup>. Die Darstellung der mythologischen Szenen sind von Eva Heinecke umfassend beschrieben worden (HEINECKE 2011, 236–258), Marion Bertram hat alle Vorkriegsabbildungen mit kurzen Erläuterungstexten vorgelegt und den Kenntnisstand zusammengefasst (BERTRAM 2015). Die Bilder fußen, so das Ergebnis von Eva Heinecke, wesentlich auf Jacob Grimms Werk »Deutsche Mythologie« von 1835 und der zweiten Auflage von 1845 (HEINECKE 2011, 252 f.)<sup>7</sup>. Auch eine direkte Mitwirkung von Jacob Grimm, der damals in Berlin lebte und mit von Olfers in Kontakt stand, scheint möglich (HEINECKE 2011, 256 f.).

Für unsere Fragestellung ist der Blick auf die Nordwand des Saales von besonderer Bedeutung (Abb. 9). Hier wird auch heute noch die Assoziation mit christlichen Weltgerichtsdarstellungen sofort geweckt. Auf der einen Seite ist

Walhall zu erkennen, der paradiesische Ort für die in der Schlacht gefallenen Krieger. Sie speisen und trinken dort zusammen mit Odin und Hertha. Auf der anderen Seite ziehen die nicht in der Schlacht Gefallenen, allen voran der heimtückisch getötete Baldur mit seiner vor Gram gestorbenen Gemahlin, in Hel ein. In der Mitte, dort, wo auf Weltgerichtsdarstellungen Christus thront, ist die Figur des Allvaters zu erkennen, der seine Arme, die Tafeln haltend, in beide Richtungen ausstreckt. So verbindet er Walhalla und Hel und bildet gleichzeitig den Dreh- und Angelpunkt der gesamten Bildkomposition im Vaterländischen Saal.

Der Darstellung des Allvaters (Abb. 10) kommt also eine Schlüsselrolle für das Gesamtverständnis der Bildkomposition zu<sup>8</sup>. Genau in der Mitte über dem Portal erscheint das Gesicht in frontaler Ansicht. Das Gesicht ist streng axial dargestellt, die weißen Haare sind zu beiden Seiten gescheitelt und geben die hohe Stirn frei. Ein durchdringender Blick beherrscht das Gesicht und fixiert den Betrachter. Daneben prägt der lange weiße Bart die Darstellung. Nur das Gesicht und die ausgebreiteten Arme sind zu erkennen, die Figur schwebt und ist auch unten von hellen Wolken umgeben. Das Lichte, Helle der Wolkenflächen ist so nur in diesem einen Bild vorhanden. Es wird noch überstrahlt von der Lichtgloriole, die vom reinen Weiß über einen goldenen



Abb. 8 Personifizierung der Sage. Nachstich des Wandgemäldes von Wilhelm von Kaulbach aus der Treppenhalle des Neuen Museums (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin/Katz).

Schimmer in das leichte Grau der Wolken übergeht und das Gesicht leuchtend umfasst. Diese Bildformation ist damit von der Bildsprache her ganz nahe an christlichen Gottesdarstellungen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Entwicklung von Bildfolgen biblischer Geschehnisse ein wichtiges Thema (ASSEL 1982). Die Nazarener arbeiteten mit Hochdruck an einer Bilderbibel, die vor allem pädagogische Zwecke erfüllen sollte. Die erfolgreichste Bilderbibel erstellte Julius Schnorr von Carolsfeld<sup>9</sup>. Die ersten Bilder wurden ab 1852 ausgeliefert. Eine Verbindung zu den Nazarenern und zu Schnorr von Carolsfeld könnte durchaus möglich sein. Seine Bildfolge jedenfalls hat einige Bezüge zu der Darstellung im Vaterländischen Saal. Am dritten Schöpfungstag zeigte Schnorr von Carolsfeld Gottvater in den Wolken schwebend in sehr vergleichbarer Position: zentral in der Bildmitte, langbärtig und mit ausgestreckten Armen (Abb. 11). Das Obergewand liegt ebenfalls über der linken Schulter. Sein Bild der Übergabe der Tafeln an Mose besitzt dagegen eine andere Dynamik, da Gottvater aus den Wolken die Tafeln direkt an Mose übergibt (Abb. 12). Aber auch die älteren, bestens bekannten Gott-Vater-Darstellungen etwa von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle oder von Raphael sind als Beleg für den eindeutigen Gott-Vater-Bezug dieser Darstellung gut heranzuziehen.

Stüler selbst bezeichnete das Bild als »Allvater, die Gesetzestafeln aufrichtend« (STÜLER 1862, 5). Mit dem Begriff der Gesetzestafeln ist ein deutlicher Bezug zu Mose und den Zehn Geboten gegeben. Gott gab also auch den Völkern in mythologischer Zeit ein Gesetz. Die Tafeln sind mit Runen beschrieben. Die Lesung der Runen durch Klaus Düwel ergab für die linke Tafel das Wort Friede, für die rechte das Wort Heil, wobei dies eine adjektivische Form im Sinne von »heilbringend« sein könnte (zitiert nach HEINECKE 2011, 258, Anm. 1573). Der Allvater gibt die Tafel zu seiner Rechten an einen wikingisch wirkenden, bärtigen Recken, während auf der anderen Seite ein jüngerer, rotblonder, bartloser Mann

6 Zitiert nach: HEINECKE 2011, 233, dort Anm. 1378 (Schreiben Olfers an Ladenberg vom 21.7.1849 über die für 1850 geplanten Arbeiten, GStA PKI.HA Rep. 76 Ve Sekt. 15 Abt. 3 Nr. 1 Bd. 1 Bl. 105 – 14).

7 Die Autorin betont, dass der 1850 vorhandene, damals moderne Wissensstand sorgfältig wiedergegeben wurde.

8 Darauf hat erstmals ausführlicher Eva Heinecke hingewiesen, vgl. HEINECKE 2011, 258–260.

9 Die Bibel in Bildern von Julius Schnorr von Carolsfeld. Pracht-Ausgabe, Leipzig: Wigand 1860.



Abb. 9 Nordwand des 1855 eröffneten Vaterländischen Saales (Neues Museum Berlin, heutiger Zustand; Staatliche Museen zu Berlin, Foto: A. Kleuker).



Abb. 10 Allvater (Neues Museum Berlin, Vaterländischer Saal, Nordwand, Ausschnitt aus dem Wandgemälde, Zustand vor der Restaurierung; Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: C. Plamp).

in einer weißen Toga sitzt (Abb. 13). Die Auswahl auch dieser beiden Gestalten dürfte nicht zufällig sein. Während der bärtige Recke ganz dem Bild der Nordmänner entspricht, ist der bartlose Jüngling eher als eine der Zukunft zugewandte, zivilisiertere Gestalt zu verstehen. Möglicherweise stand er schon für die »Germanen« und letztlich für die Deutschen in der Zeit der Geschichte<sup>10</sup>. Ihm ist die Tafel mit der Inschrift »heilbringend« zugewiesen. Dieser Auftrag wurde im Sinne des ursprünglichen Konzeptes sicher als ein bleibender Auftrag verstanden. Das gilt ebenso für die Tafel mit der Nennung des Friedens, auch wenn sie nicht so in das Licht gerückt wird wie die zweite Tafel. Der ältere nordische Recke wird in dieser Komposition von einer jüngeren, der Zukunft zugewandten, zivilisierteren Gestalt eindeutig in den Schatten gestellt.

Eva Heinecke hat die Bezüge zur Überlieferung der nordischen Mythologie überblicksartig herausgearbeitet, eine weitere Vertiefung steht noch aus (HEINECKE 2011, 259). Sie kommt zu dem Ergebnis, dass hier bewusst nicht der

Grimmschen Interpretation des Allvaters gefolgt ist. Grimm sah den Allvater als personengleich mit Odin an. Im Vaterländischen Saal ist dagegen eine christliche Interpretation vorgenommen worden: Allvater ist der Schöpfer, der vor und nach den Göttern herrscht. »Im Fall der nordischen Mythologie schien die Andeutung eines ursprünglich vorhandenen einzigen Gottes, der in der Frühzeit Tafeln mit seinen Geboten an die geringeren Götter gegeben hatte, sie dann bei Nichtbeachtung seiner Gesetze mit dem Untergang bestrafte und selbst danach wiederkehrte, um seine Gebote zu erneuern, auf

<sup>10</sup> Vgl. dazu MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, 162–164 Abschnitt »Die deutsche Kultur als Höhepunkt und Ziel der gesamten Kulturentwicklung«. Dazu wird auch eine neue Sicht auf die Vorgeschichte benötigt. Die nationale Deutung, die sich im Ausstattungsprogramm insbesondere in der letzten Phase deutlich nachweisen lässt, soll hier nicht näher behandelt werden.



Steing von Georg Wilsch in Leipzig.

Trunt von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

**Der dritte Schöpfungstag.**

Und **GOTT** sprach: es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich besame, und fruchtbare Bäume, da ein jeglicher nach seiner Art Frucht trage und habe seinen eigenen Samen bei ihm selbst auf Erden.

I Mose. Cap. 1. v. 11.

**Abb. 11** Gottvater in den Wolken (Julius Schnorr von Carolsfeld, Die Bibel in Bildern, Band 1: Altes Testament [Leipzig 1852]; Creative Commons BY-SA 3.0 DE, bearbeitet nach [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr\\_von\\_carolsfeld\\_1852bd1/0001](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr_von_carolsfeld_1852bd1/0001); Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg).



Steing von Georg Wilsch in Leipzig.

Trunt von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

**Moses empfängt die Gesetztafeln.**

Und da der **HEIM** ausgerufen hatte mit Mose auf dem Berge Sinai gab er ihm zwei Tafeln des Zeugnis, die waren steinern und geschrieben mit dem Finger **GOTTES**.

II Mose. Cap. 31. v. 18.

**Abb. 12** Übergabe der Tafeln an Moses (Julius Schnorr von Carolsfeld, Die Bibel in Bildern, Band 1: Altes Testament [Leipzig 1852]; Creative Commons BY-SA 3.0 DE, bearbeitet nach [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr\\_von\\_carolsfeld\\_1852bd1/0001](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schnorr_von_carolsfeld_1852bd1/0001); Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg).



Abb. 13 Recke und Jüngling aus dem Wandgemälde im Vaterländischen Saal (Neues Museum Berlin, Nordwand, Ausschnitte aus dem Wandgemälde, Zustand vor der Restaurierung; Museum für Vor- und Frühgeschichte, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: C. Plamp).



Abb. 14 Die Lünnettengemälde der Südwand des Vaterländischen Saales, 1852 (Neues Museum Berlin, Aufnahmen von 1919; Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin).

einen Urmonotheismus hinzudeuten und die gesetzmäßige Ablösung der nordischen Götterwelt durch das Christentum anzuzeigen« (HEINECKE 2011, 259 f.). In dieser Bildkomposition sieht Heinecke eine deutliche Kritik am Kampfesethos der nordischen Mythologie, dem mit dieser Bildkomposition das christliche Friedensethos entgegengesetzt wurde.

Die entscheidende Aussage allerdings lag in der Anordnung der Allvater-Szene über der Tür des Saales begründet. Mit seiner Armbewegung wurden nicht nur die Tafeln gereicht, sondern auch die Türflügel geöffnet. Das Bild des Allvaters wies der Zeit der Mythologie einen Ausweg in die Zukunft. Durch die Tür ging es auf direktem Wege in das Treppenhaus und damit hinauf in die geschichtliche Weltzeit. Der Namenswechsel von der Sammlung »Vaterländischer Alterthümer« zur Sammlung »Nordischer Alterthümer« hatte tiefgreifende, geschichtsphilosophische Gründe. Der Mythos, nicht das Vaterland, wurde als der entscheidende Beitrag zum Weltgeschehen begriffen. In ihm waren, nach damaliger Auffassung, ewig gültige Wahrheiten und ewig wirkendes göttliches Handeln verborgen. Vor diesem Hintergrund gewinnen auch die Darstellungen in den Lünetten der Südwand (Abb. 14) noch eine zusätzliche Aussagequalität: Sie waren einerseits Veranschaulichungen wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns und standen für die Entwicklung des Dreiperiodensystems Steinzeit – Bronzezeit – Eisenzeit. Andererseits waren die seitlichen Darstellungen der Grablegen mit den unverwesten Körpern auch Ausdruck der Idee eines Fortlebens der alten Zeiten. Dieses Fortleben repräsentierten im mittleren Feld die zahlreichen, im Vaterländischen Saal wieder gezeigten Funde. In ihnen wurde das Reich der Sage wieder real und die Archäologie somit der Schlüssel zum Verständnis der mythologischen Zeiten.

## Literatur

ASSEL 1982

J. ASSEL, Deutsche Bilderbibeln im 19. Jahrhundert. Insbesondere nazarenische Bilderfolgen zum Alten und/oder Neuen Testament (Stand: 11.11.2006). In: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/bildende\\_kunst/assel\\_bilderbibeln.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/bildende_kunst/assel_bilderbibeln.pdf) (zuletzt abgerufen: 18.07.2016). [Erstpublikation in: Julius Schnorr von Carolsfeld. Die Bibel in Bildern und andere biblische Bilderfolgen der Nazarener. Katalog der Ausstellung im Clemens-Sels-Museum Neuss 28.11.1982–27.02.1983 (Neuss 1982) 25–42].

BERTRAM 2015

M. BERTRAM, Der Vaterländische Saal und die Geschichte der prähistorischen Sammlung. In: M. Wemhoff (Hrsg.), Zwischen Neandertaler und Berolina – Archäologische Schätze im Neuen Museum. Die Sammlungen des Museums für Vor- und Frühgeschichte III (Regensburg 2015) 11–20.

BLAUERT 2009

E. BLAUERT, Der Römische Saal. In: Neues Museum. Architektur – Sammlung – Geschichte. Hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin und Elke Blauert in Zusammenarbeit mit Astrid Bähr (Berlin 2009) 212–223.

HEINECKE 2011

E. HEINECKE, König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und die Errichtung des Neuen Museums 1841–60 in Berlin. Baugeschichte – Verantwortliche – Nordische und Ägyptische Abteilung – Geschichtskonzept (Halle a. d. Saale 2011).

MENKE-SCHWINGHAMMER 1994

A. MENKE-SCHWINGHAMMER, Weltgeschichte als »Nationalepos«. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin (Berlin 1994).

STÜLER 1862

F. A. STÜLER, Das Neue Museum zu Berlin (Berlin 1862).

## Kontaktinformation

*Matthias Wemhoff*

*Museum für Vor- und Frühgeschichte*

*Geschwister-Scholl-Str. 6*

*DE-10117 Berlin*

*m.wemhoff@smb.spk-berlin.de*