



Matthias Wemhoff

Bischof und König in der Mitte des 19. Jahrhunderts

Das Bildnis des Paderborner Bischofs Meinwerk im Neuen Museum in Berlin

Vorbemerkung

Christoph Stiegemann, dem dieser Beitrag gewidmet ist, und der Autor haben viele Jahre, von 1992 bis 2006, zusammengearbeitet: Christoph Stiegemann in seinem Büro im Diözesanmuseum auf dem Grund und den Fundamenten der bischöflichen Pfalz, der Verfasser in der nach den Ausgrabungen wiedererstandenen Königspfalz von Bischof Meinwerk auf der anderen Domseite. Es liegt also nahe, in der Festschrift für den langjährigen, im Bereich der Bischofspfalz residierenden Kollegen nun von einem etwas weiter entfernten, einst ebenfalls königlichen Standort diese Verbindung erneut zu betonen. Gleich beim ersten Rundgang durch das Neue Museum auf der Berliner Museumsinsel in der Endphase seiner Wiederherstellung im Mai 2008 ist dem Autor das Bildnis von Bischof Meinwerk aufgefallen, ein wunderbarer Bezug zu der langjährigen gemeinsamen Wirkungsstätte.

Wie und warum findet das Bildnis eines Paderborner Bischofs Aufnahme in das große, weltgeschichtliche Zusammenhänge aus der Perspektive der damaligen Zeit vermittelnde Ausstattungskonzept des Neuen Museums in Berlin?

Das der Ausführung zugrundeliegende Konzept

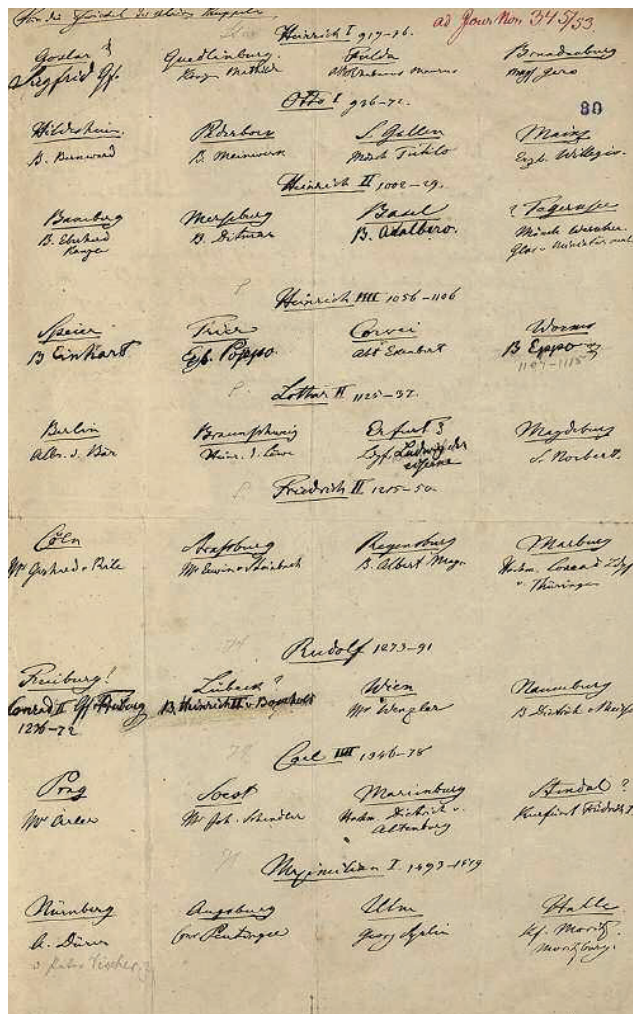
Als im Jahr 1853 die Fertigstellung des Neuen Museums langsam aber stetig voranschritt, wurden auch die Aufträge für die Ausmalung des Mittelalterlichen Saales vergeben. Im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz haben sich

dafür die Aufträge und die Abrechnungen erhalten.¹ Auf einem Blatt ist dabei prägnant aufgeführt, welche Personen und Orte im Konzept der Ausmalung eine Rolle spielen sollten. (Abb. 1 a und b) Jede der neun Kuppeln ist einem Kaiser zugeordnet. Die Kaiserdarstellung sollte sich im Zentrum des Gewölbes befinden, in den Zwickeln war jeweils eine Personendarstellung mit Verbindung zu einer für die jeweilige Epoche bedeutenden Stadt geplant. Der König Friedrich Wilhelm IV. (reg. 1840–1861) beschäftigte sich, wie es auch für andere Darstellungen und Ausstattungen bekannt ist, mit dieser Vorlage gründlich. Auf dem Blatt finden sich einige Anmerkungen in seiner Handschrift, so sind die Orte Tegernsee und Stendal ebenso wie Erzbischof Poppo (Trier) mit Fragezeichen versehen. Bischof Adalbero (Basel) und Graf Ludwig der Eiserne (Erfurt) stellen Korrekturen dar und Conrad II. Graf von Freiburg und Bischof Heinrich II. von Lüneburg sind erst nachträglich in Fehlstellen mit Bleistift eingefügt worden. Bischof Meinwerk dagegen wurde, wie alle acht Personen, die in den ersten beiden Kuppeln platziert sind, nicht verändert oder in Frage gestellt.

Als erster Kaiser wurde Heinrich I. aufgeführt, die Reihe der neun Herrscher beschloss „der letzte Ritter“ Maximilian I. Sowohl die Auswahl der Herrscher als auch die der begleitenden Persönlichkeiten ist überraschend. So fehlen mit Otto II. und Otto III., Heinrich III. und Heinrich V., Konrad III. und insbesondere mit Friedrich I. einige wichtige Kaiser. Außerdem verwundert das Fehlen der wichtigen Bischöfe und Bauherren aus der Zeit Barbarossas wie des Magdeburger Erzbischofs Wichmann oder des Kölner Erzbischofs Rainald von Dassel.

Das in den Akten verwahrte Konzept ist nach Einschätzung von Dorothea Minkels von der Hand König Friedrich

1 GSTA PK 1846–1856, Bl. 80ff.



1 a Konzept für die Ausmalung der Decke des Mittelalterlichen Saales im Neuen Museum, 1853 (GSTA PK 1846–1856, Bl. 80)

Für die Zwickel der kleinen Kuppeln

Heinrich I 919-36			
Goslar Siegfried Gf.	Quedlinburg Königin Mathilde	Fulda Hrabanus Maurus	Brandenburg Mgf Gero
Otto I 936-72			
Hildesheim B. Bernward	Paderborn B. Meinwerk	S. Gallen Mönch Tutilo	Mainz Erzb. Willigis
Heinrich II 1002-24			
Bamberg B. Eberhard	Merseburg B. Ditmar	Basel B. Adalbero	? Tegernsee Mönch Wernher Glas u. Miniaturmaler
Heinrich III 1056-1106			
Speier B. Einhart	Trier Erz. Poppo	Corvei Abt Erkenbert	Worms B. Eppo
Lothar III 1125-50			
Berlin Alb. der Bär	Braunschweig Heinrich der Löwe	Erfurt Gf. Ludwig der eiserne	Magdeburg S. Norbert
Friedrich II 1215-50			
Cöln M. Gerhard v. Rik	Straßburg M. Erwin v. Steinbach	Regensburg B. Albert Mag.	Marburg Hochm. Conrad Ldgf v. Thüringen
Rudolf 1273-91			
Freiburg ? Conrad II Gf v. Freiburg	Lübeck ? B. Heinrich II v. Bochold	Wien M. Wenzlar	Naumburg B. Dietrich v. Meißen
Carl III 1346-78			
Prag M. Parler	Soest M Joh. Schendler	Marienburg Hochm. Dietrich v. Altenburg	Stendal ? Kurfürst Friedrich I
Maximilian I 1493-1519			
Nürnberg A. Dürer o. Peter Vischer	Augsburg Conr. Peutinger	Ulm Georg Syrlin	Halle Kf. Moritz Moritzburg

1 b Umschrift des Konzeptes der Ausmalung

Wilhelms IV.² Es ist damit ein Beleg für die engste Abstimmung aller gestalterischen Maßnahmen mit dem König und für dessen direkte Mitwirkung.

Besetzung der Zwickel der kleinen Kuppeln (Abb. 1 b)

Die Zuordnung von Herrscher und den jeweiligen Persönlichkeiten im Zwickel ist nicht immer zeitlich gegeben. So ist unter den Heinrich I. beigegebenen Personen mit Hraba-

nus Maurus ein Zeitgenosse Karls des Großen vertreten. Dies gilt auch für die Einordnung Bischof Meinwerks (amt. 1009–1036). Seine Platzierung wäre bei Heinrich II. angemessen gewesen, er findet sich jedoch in Gesellschaft von Bischof Bernward von Hildesheim bereits bei Otto I.

Von den einst 36 Gemälden in den Zwickeln sind heute noch 21 mehr oder weniger gut erhalten. Das vorliegende Konzept ist in einigen wenigen, aber gewichtigen Punkten noch geändert worden.³ Die am weitesten gehende Veränderung wurde im chronologisch letzten Gewölbe mit Kaiser Maximilian I. vorgenommen. Auf die Darstellung von Halle

² MINKELS 2012, S. 487f. Diese Einschätzung teilt Jürgen Kloosterhuis, ehemaliger Direktor des Geheimen Preußischen Staatsarchivs.

³ Folgende Auffälligkeiten auf dem Blatt: Goslar: Bleistifteintrag überschrieben, evtl. andere Nennung darunter; Basel, Trier, Freiburg: Bleistifteintrag

gleich in Tinte überschrieben; Tegernsee, Lübeck, Stendal: ? bei Ortsnamen; Erfurt: Bleistifteintrag kräftig überschrieben; Lübeck: starke Radier Spuren; Worms: Bleistifteintrag überschrieben, mit Bleistift Jahreszahl 1107–1115; Nürnberg: Bleistiftzusatz o. Peter Fischer?

2 Die wiedereingebaute Wandmalerei mit Bischof Meinwerk (Paderborn)



mit Kurfürst Moritz wurde zugunsten Wittenbergs mit Kurfürst Friedrich dem Weisen verzichtet. Die Reformation hatte also, noch bevor die Entscheidung über das sechste große Wandgemälde im Treppenhaus gefallen war, eine erste Berücksichtigung im Bildkonzept gefunden. Die zweite Veränderung betrifft das Bild der Stadt Lübeck. Hier wurde der ursprünglich vorgesehene Bischof gegen den Ratsherren Alexander von Soltwedel ausgetauscht, der nach einer vom Lübecker Lehrer Ernst Deecke 1852 publizierten Sagensammlung durch eine List die dänische Herrschaft über Lübeck beendet haben soll – ein damals aktuelles politisches Statement wenige Jahre nach der so genannten Schleswig-Holsteinischen Erhebung 1848–1851, die mit dem dänischen Sieg endete. Allerdings weist der oben vorgelegte Plan nur beim Lübecker Bild heftige Raderspuren auf. Sollte der Bischof den zunächst vorgeschlagenen Ratsherren ersetzen oder war noch jemand anderes vorgesehen? Passte möglicherweise ein bürgerlicher Rädelsführer nicht in das Konzept des Königs? An diesen Beispielen wird deutlich, dass jedes Bild auch eine für die Gegenwart der Mitte des 19. Jahrhunderts relevante Aussage besitzen kann.

⁴ Vgl. auch im Folgenden Archiv MVF – Neues Museum: Archiv der Abnahmen und Bergungen Baufassung/Wandbild Pos. A 0511.

Die Wandmalerei

Das Pendentiv mit der Darstellung Bischof Meinwerks wurde 1995 aus der Ruine abgenommen.⁴ Es ist knapp der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg entgangen, denn der südöstliche Kuppelsaal wurde bei einem Bombenangriff vernichtet. Die Bogenstellungen zum Mittelalterlichen Saal öffneten sich ins Freie und die an diese Wand direkt angrenzenden Malereien sind nicht erhalten geblieben. Das Pendentiv zeigte nur leichte Schäden, der Aufwand der Restaurierung wurde als gering eingeschätzt. Es handelt sich um eine Harz-Ölmalerei in freier Grisaillemanier, der Fond besitzt ab dem angedeuteten Horizont eine Metallaufgabe, Malschicht und Metallaufgabe sind gedunkelt. Die ursprüngliche konkave Wölbung ist gut erhalten. Auch die Rahmung ist mit Ausnahme der oberen südlichen Spitze vollständig erhalten. Vor der Instandsetzung des Raumes wurde das Pendentiv in einer Größe von 200 cm Breite und 165 cm Höhe ausgebaut. (Abb. 2)

Der Bischof wird im vollen Ornat auf einem Stuhl mit hoher Lehne sitzend in Schrägansicht gezeigt. Auf seinem Schoß liegt ein aufgeschlagener Foliant, in den er mit einem Federkiel schreibt oder zeichnet. Der Bischof ist als älterer Mann mit einem langen, in zwei Enden auslaufenden Bart dargestellt. (Abb. 3) Es sind keine Bezüge zu den wenigen



3 Detail der Wandmalerei mit Bischof Meinwerk (Paderborn)

anderen Bildern Meinwerks zu erkennen.⁵ Diese zeigen ihn immer als jungen, bartlosen Mann, was auch für den 1747 erstellten Paderborner Wappenkalender gilt.

Im Hintergrund ist der Paderborner Domturm gut zu erkennen. Präsentiert wird die Ansicht von Westen mit dem niedrigen Turmdach, das erst 1887–1889 durch den hohen, nach der Kriegszerstörung wiedererneuerten und bis heute die Ansicht der Stadt prägenden Turmhelm ersetzt wurde.

Mit der Vorlage eines Entwurfes und der Ausführung des Bildes wurde am 23. September 1853 der Maler Karl Stürmer (1803–1881) beauftragt.⁶

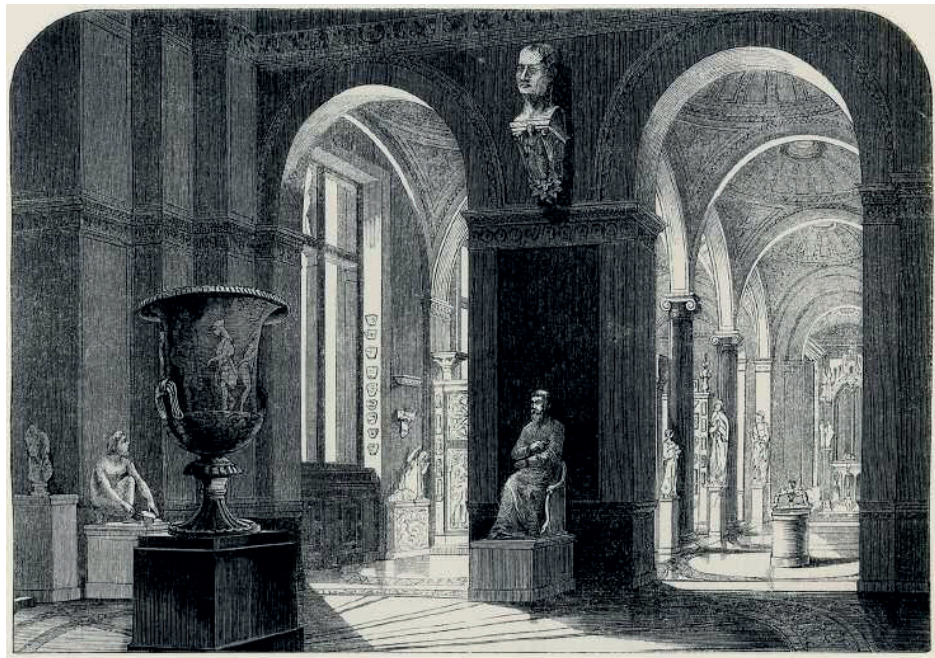
⁵ STIEGEMANN 2009.

⁶ GSTA PK 1846–1856, Bl. 88: 23. Sept. 1853: „Maler Karl (?) Stürmer übernimmt in dem Mittelalter (Kuppel) Saal des Neuen Museums die Komposition und Ausführung von drei Medaillons, darselbst die Porträts in lebenden Farben Heinrich I Otto I Heinrich II sowie zwölf reliefähnliche Zwickelbilder darstellend Baumeister und Bauherren aus dem Mittelalter, dieselben sind in Wachsfarben auszuführen und bis zum 1. April 1854 zu vollenden [...]. Er ist verpflichtet, einen kleinen Entwurf der Kommission vorzulegen und etwaige Anmerkungen bei der weiteren Ausführung zu berücksichtigen.“

Die Einordnung des Bildes in den Gesamttrundgang des Neuen Museums

„Nachdem die Götterbilder des alten Olymps und die zahllosen Gestalten des heidnischen Mythos wie die Sterne von der aufsteigenden Sonne einer neuen Glaubenslehre erblichen waren, entwickelte sich auch eine neue Lebensanschauung und mit ihr eine neue Kunst. Die Architektur des nächsten Saales, der die schönsten Schöpfungen des Mittelalters beherbergen soll, hatte diese ungeheure Geist- und Formenwandlung aufzunehmen und auszudrücken, natürlich nur so weit es sich thun ließ, ohne den einheitlichen Gesamtcharakter des Gebäudes zu benachtheiligen. Auf die antiken, tempelartigen Hallen folgt ein Saal, der durch strenge Behandlung und Anwendung christlicher Symbolformen den Typus eines christlich-kirchlichen Raumes empfangt. Er stellt eine dreischiffige Basilika dar mit Apsis oder halbrundem Ausbau. Die Decke wird von vier dunklen Marmorsäulen getragen und ist in den dadurch entstehenden neun Abtheilungen mit neun kleinen Flachkuppeln ausgewölbt, die man mit deutschen, auf Goldgrund gemalten Kaiserporträts

4 Stich aus der „Leipziger Illustrierten Zeitung“, Blick vom Südkuppelsaal in den Mittelalterlichen Saal, im ersten Durchgang links oben ist das Bild Bischof Meinwerks zu erkennen



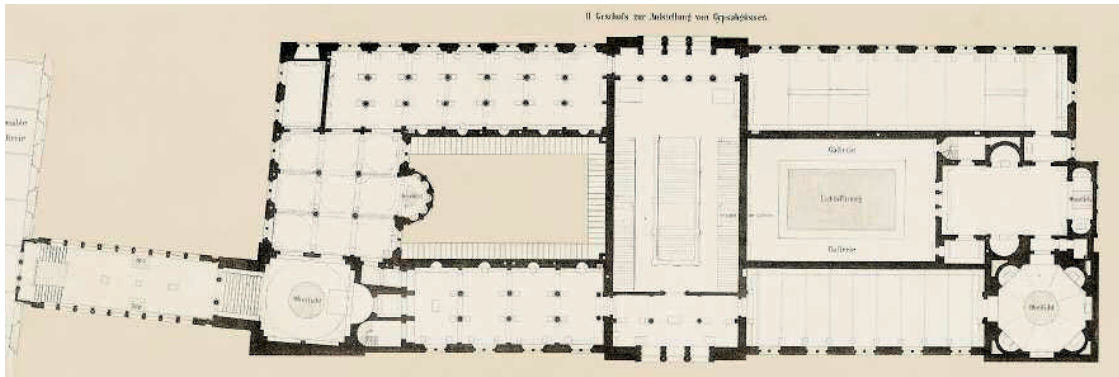
von Heinrich I. bis Maximilian I. schmückte, ausgeführt von den Malern Holbein, Schütz und Stürmer, während an den dazu gehörigen Zwickelbögen allegorische Bilder deutscher Städte angebracht wurden. Die Apsis faßt fünf kleine Nischen in sich und wird durch ein Oberlicht erhellt. Obwohl die Architektur des Saales mannigfach gegliedert ist, so wirken doch die kleinen Dimensionen, die helle Tönung der Wände wie der Kuppeln und die bescheidene Sparsamkeit des malerischen Schmuckes förmlich ernüchternd auf die Trunkenheit, in die uns der grandiose Pomp und Reichthum der römischen Hallen versetzt hatte. Wir treten aus dem glänzenden, rauschenden Bacchanal des heidnischen Polytheismus plötzlich gleichsam in eine stille Kapelle und unter eine Gemeinde, die in innerliche Andacht versunken dem Einen Gott im Geist und in der Wahrheit dient.⁷

So wird in einem Band über die Königlichen Museen bereits kurz nach der Fertigstellung der Räume 1854, aber noch vor der Einbringung der Gipsabgüsse, also fußend auf den Erfahrungen des leeren Ausstellungsraumes, die Wirkung des Mittelalterlichen Saales geschildert. Mehrfach wird in diesem Text auf den Kontrast zwischen den vorherigen, antiken Räumen und dem Raum für das Mittelalter eingegangen. Den antiken, tempelartigen Hallen steht der christlich-kirchliche Raum gegenüber. Auf das rauschende Bacchanal des heidnischen Polytheismus folgt die stille Kapelle. Die

Trunkenheit, die der grandiose Pomp der römischen Hallen bewirkt, kontrastiert mit der Versunkenheit in innerlicher Andacht, dem heidnischen Polytheismus steht der eine Gott gegenüber. (Abb. 4)

Etwas von diesem Raumerlebnis ist trotz der Kriegszerstörungen noch heute zu spüren. Zwar hat die Beschädigung der Ausmalung insbesondere im Römischen Saal und die vollständige Zerstörung des Kuppelsaales das Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Raumwirkungen etwas gemindert, aber auch der heutige Besucher bemerkt nach dem Gang durch die lange Enfilade von Nordkuppelsaal mit der Büste der Nofretete durch den prächtig erhaltenen Niobiden-saal, den Bacchussaal und den neuen südlichen Kuppelsaal die Veränderung in der Raumkomposition. (Abb. 5) Erstmals ist die achsiale Ausrichtung des Rundganges gebrochen, die Apside gibt dem Saal sogar ein Zentrum außerhalb der Laufrichtung. Der Übergang zum Modernen Saal geschieht durch zwei große, gleichartig ausgeformte Bögen. Der Besucher wird dadurch heute geradezu animiert, sich zwischen den Säulen zu bewegen. Nach Aufstellung der Gipsabgüsse war dies allerdings nur eingeschränkt möglich. Friedrich Adler interpretierte dies in seiner Besprechung des Neuen Museums 1853: „Statt der bisher befolgten einen Achsenrichtung erscheinen hier deren drei, das Gesetz der durchgehenden Horizontallinie wird aufgeben, die erste Hinneigung zur aufstrebenden Vertikale ausgesprochen und obschon die letzten Consequenzen dieser veränderten Kunst-Anschauung nicht gezogen worden sind (auch der

7 KÖNIGLICHE MUSEEN BERLIN 1854, S. 240–241.



5 Grundriss des Hauptgeschosses des Neuen Museums mit der Abfolge der Räume

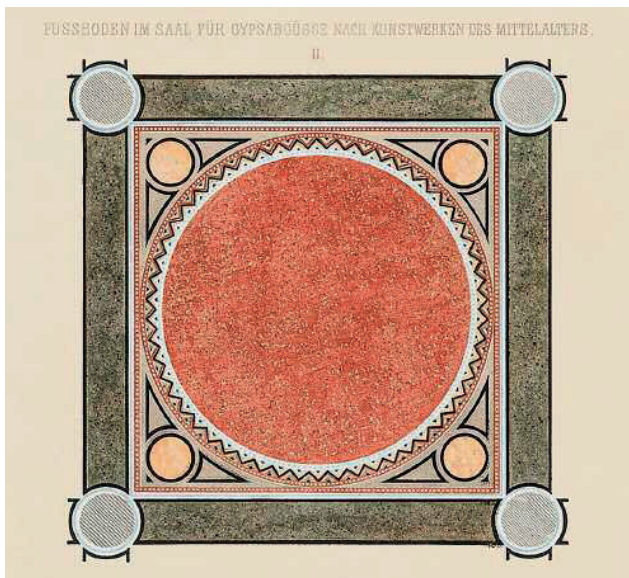
einheitlichen Architektur halber nicht gezogen werden konnten), so lassen sich doch diese Andeutungen in der architektonischen Gliederung auffinden und darstellen.“⁸ Auch wenn Adler schon auf die Andeutung himmelstrebender gotischer Bauwerke zielt und damit vermutlich die Architektur an dieser Stelle überinterpretiert, wird die Veränderung deutlich wahrgenommen. Der hier geschaffene gegliederte Zentralraum steht allein in der Formensprache des Neuen Museums. Der darüber liegende, statisch auf die Säulenstellungen des Mittelalterlichen Saales reagierende Majolikasaal ist ebenso wie der darunterliegende Flachkuppelsaal durch die Abtrennung der südlichen Achse dieser Wirkung beraubt. Auch die in den zwanziger Jahren abgerissene und beim Wiederaufbau durch David Chipperfield (* 1953) rekonstruierte Apside, die ursprünglich in ihrer geschlossenen Form einen Fremdkörper im auf der anderen Seite lie-

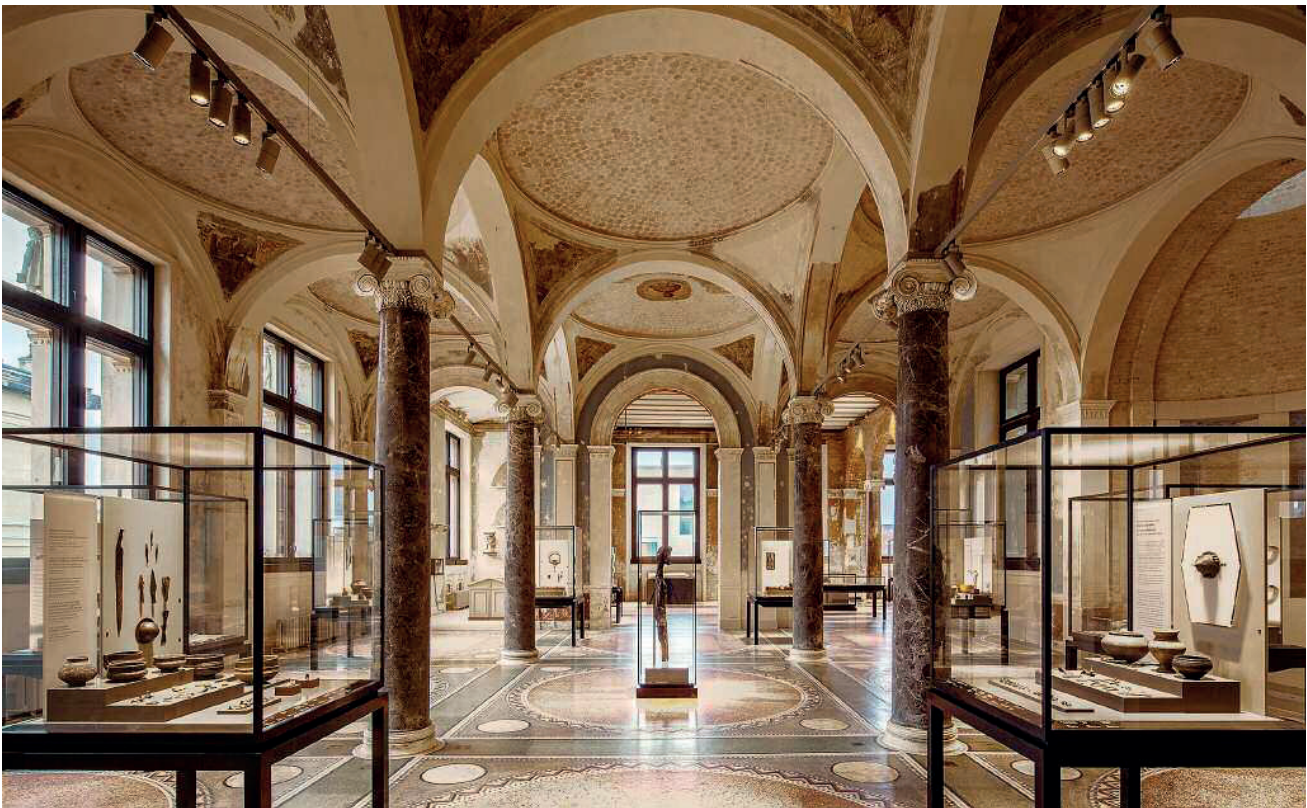
genden Griechischen Hof darstellte, macht deutlich, welche Bedeutung diesem Saal zukam. Die Entscheidung für das Motiv des Zentralraumes ist bei Stüler vermutlich in einer historischen Bezugnahme begründet, die aber durch die Einbindung in den Gesamtkomplex heute nur schwer nachzuvollziehen ist. Dachte er eventuell an die Grabeskirche in Jerusalem oder an die königlichen Kirchen in Ravenna oder Aachen? Heute assoziiert der Raum durch die flachen Kuppeln bei Besuchern häufig eine Erinnerung an byzantinische Architektur. Es ist durchaus vorstellbar, dass dies gewollt ist, denn im davorliegenden Südkuppelsaal wird der Bezug zu Byzanz, wie später ausgeführt, an herausragender Stelle geschaffen.

Eine wichtige Wirkung wird durch die Helligkeit des Raumes erreicht. Er öffnet sich nach Süden mit großen Fenstern und ist dadurch viele Stunden des Tages auffallend hell erleuchtet. Auch von der Seite des Griechischen Hofes fällt links und rechts der Apsis Licht durch große Fenster. Das Mittelalter wird hier also keineswegs als dunkle Epoche eingeordnet, sondern es erscheint im Vergleich mit den vorhergehenden Sälen geradezu nüchtern und strukturiert. Dies betont auch die hellblaue Wandfarbe. Der Kontrast zum dunklen, satten Grün des Römischen Saales hätte kaum deutlicher ausfallen können. Selbst der Boden birgt eine Überraschung. Unter jeder der neun Kuppeln befindet sich eine rot schimmernde Terrazzoscheibe in einem Mosaikrahmen. (Abb. 6) Diese Scheibe korrespondiert direkt mit dem Kaiserbildnis in der Mitte jeder Kuppel. Es liegt nahe, eine Beziehung zur runden Porphyrscheibe in St. Peter zu sehen, die sich heute am Eingang des Mittelschiffs befindet und die mit der Kaiserkrönung Karls des Großen in Verbindung gebracht wird.

Bei der Entwicklung der heutigen Ausstellungskonzeption, soviel sei in einem Beitrag für den Ausstellungsmacher

6 Bodengestaltung unter den Kuppeln im Mittelalterlichen Saal





7 Blick in den Mittelalterlichen Saal

Christoph Stiegemann gestattet, hat sich gezeigt, dass dieser Raum seine Wirkung nur entfalten kann, wenn die Vitrinen oder die Ausstellungsobjekte nicht in der Mitte unter den Kuppeln stehen, sondern an den Übergängen zwischen den Kuppeln positioniert werden. Dadurch entsteht eine auf den Raum bezogene Kreisform, die zudem – einem griechischen Kreuz ähnelnd – die mittleren Wege und vor allem die Apse zur Wirkung kommen lässt. (Abb. 7)

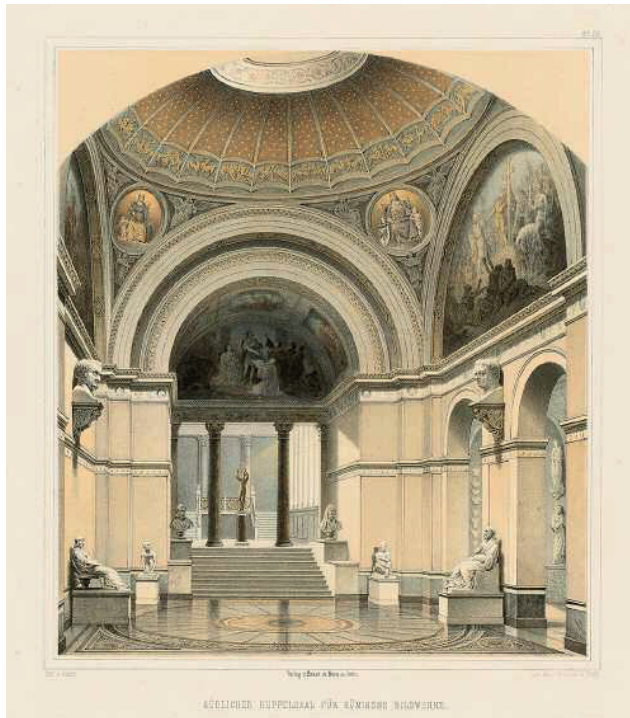
Schon die reine Architekturbetrachtung verdeutlicht, dass es sich bei dem Mittelalterlichen Saal um einen Dreh- und Angelpunkt des Museums handelt, bei dem die ursprüngliche Intention der Bauherren deutlich zu Tage tritt. Die Einbindung in den baulichen Gesamtzusammenhang und insbesondere die Ausmalung des davor liegenden Saales lieferte dem Besucher vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg deutliche Hinweise.

Der Südkuppelsaal

Der heute in einer eindrucksvollen Neuschöpfung von David Chipperfield wiedererrichtete Südkuppelsaal bildete vor dem Zweiten Weltkrieg nicht nur den Durchgangsraum zwi-

schen dem Römischen und dem Mittelalterlichen Saal, er führte auch vom Römischen Saal in gerader Linie zur Brücke über die Bodestraße und damit in das Alte Museum. Besucher konnten über diese Brücke ebenso in das Neue Museum gelangen und hier ihren Rundgang beginnen. Der Mittelalterliche Saal war in diesem Fall der erste Raum, den die Besucher betraten und dies kann aufgrund der Zäsur, die der Südkuppelsaal darstellte, eine Intention der Gesamtanordnung der Räume im Neuen Museum gewesen sein. (Abb. 8 und Abb. 9)

Drei der vier Seiten bildeten so Durchgänge aus und die Wandmalereien konnten auf die Themen und Inhalte der anschließenden Räume Bezug nehmen. Der aus dem Römischen Saal kommende Besucher trat unter der Büste des Kaisers Augustus in den Kuppelsaal ein. Dieses Bildnis symbolisierte den auf die Geburt von Jesus Christus bezogenen Anbruch eines neuen Zeitalters. Der Blick des Besuchers fiel zunächst auf die Ausmalung der gegenüberliegenden Lünette im Kuppelbereich. Er sah Kaiser Konstantin mit seiner Frau und den Söhnen. Ihm huldigten zwei Bischöfe und seine Mutter Helena, während im Hintergrund das Toleranzedikt verlesen wurde. Das umgestürzte Götzenbild und seine aufbegehrenden Anhänger verdeutlichten die Umbruch-



8 Blick vom Südkuppelsaal zum Übergang Altes Museum



9 Blick vom Übergang Altes Museum in den Südkuppelsaal mit Tür zum Römischen Saal, links anschließend der Mittelalterliche Saal

situation, die mit der Durchsetzung des Christentums verbunden war.

Dieses Bild wies kompositorisch und inhaltlich viele Bezüge zum Lünettenbild über dem Durchgang zum Mittelalterlichen Saal auf.⁹ Wieder bildete ein Herrscher, nämlich Karl der Große, das Zentrum der Komposition. (Abb. 10) Karl als neuer Konstantin – dieser von Einhard bereits niedergeschriebene Bezug wurde hier programmatisch sichtbar. Wie Konstantin ließ auf diesem Bild auch Karl der Große Götzenbilder umstürzen und das übergroße Kreuz aufrichten. „Im Hintergrunde der in Flammen stehende Altar, auf welchem die Priesterin sich den Tod giebt.“¹⁰ Das Wandbild wurde nach einem Karton von Wilhelm Kaulbach (1805–1874) ausgeführt, so dass die Bezüge zu seinem Bild „Die Zerstörung Jerusalems“ im Treppenhaus, wo der jüdische Priester ebenfalls Suizid begeht, vermutlich bewusst vorgenommen worden sein dürften. Neben Karl dem Großen stand, etwas kleiner und deutlich niedriger positioniert, der Sachsenführer Wittekind, mit langem Haar, kurzem, energisch nach vorne strebendem Bart und einem kurzen, die Beine nicht verhüllenden Wams. Er wirkte, im Moment des Zugehens auf Karl den Großen dargestellt, kraftvoll und energiegeladen. Dagegen erschien Karl der Große mit langem, in zwei Spitzen auslaufendem Bart und mächtigem Mantel bereits alt und würdevoll. Vielleicht klang in dieser

Darstellung unterschwellig ein Bezug zur Hunnenschlacht im Treppenhaus an, wo die kraftvollen Hunnen gegen die zwar bereits christlichen, aber langsam erschlafften Römer kämpften. Die Aussage wäre dann die, dass die Karolinger dringend die Verbindung mit den Sachsen benötigten, um machtvoll das Mittelalter zu gestalten. Karl der Große und Wittekind gaben sich die Hand, versöhnten sich also. Nicht die Unterwerfung der Sachsen unter Karl oder der militärische Sieg der Franken standen hier im Vordergrund, sondern die Entscheidung fast auf Augenhöhe. Allerdings tatsächlich nur fast auf Augenhöhe, dem königlichen Auftraggeber war dies, bei seiner Abneigung gegen alles Revolutionäre, vermutlich ein wichtiges Detail. Die rechte Bildseite, direkt über dem Durchgang zum Bild Bischof Meinwerks, enthielt ebenfalls eine programmatische Aussage. Während der hölzerne Götzenaltar im oberen Hintergrund der linken Bildhälfte noch brannte, wurden rechts bereits die Steinmetze aktiv und wuchteten schwere, rechteckige Quader zu dem am Bildrand wandhoch aufragenden Steingebäude, das, erkennbar an Säule und Kapitäl, bereits einen Kirchenbau im

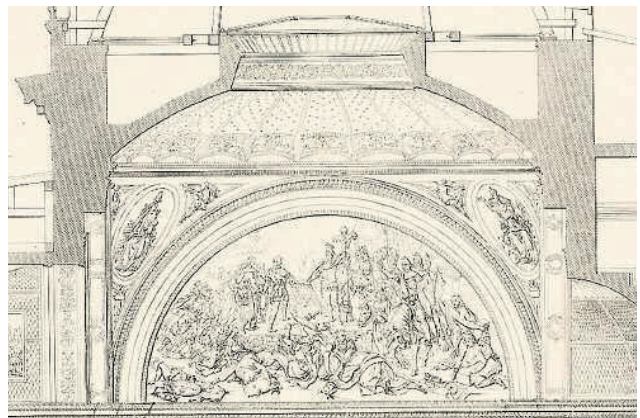
9 GSTA PK 1846–1856, S. 44; „Betreff: Ausführung eines Wandbildes in Südkuppel: Die Versöhnung Carl des Großen mit Wittekind“ nach einer kleinen Originalzeichnung von Kaulbach durch Geschichtsmaler Gräfe in stereochromer Technik bis zum 1.10.1854“.

10 LÖWE 1859, S. 94.

gerade eroberten Sachsenland darstellte. Stüler fasste den Inhalt des Bildes prägnant zusammen: „Gegenüber an der Scheidewand des Saales für mittelalterliche Kunst bildet die Versöhnung Karls des Großen mit Wittekind, der Sturz der Irmensäule und der Aufbau christlicher Kirchen in Deutschland den Gegenstand des nach einem Carton von Kaulbach von Gräf ausgeführten Werkes.“¹¹

Das Wandgemälde in der östlichen Lünette lenkte den Blick tatsächlich nach Osten, nämlich nach Konstantinopel. Gezeigt wurde die Weihe der Hagia Sophia in Anwesenheit des Kaiserpaares Justinian und Theodora. Auch hier spielten die Baumeister eine Rolle. Im Vordergrund wurde dargestellt, wie der Baumeister, dessen Haupt mit einem Kranz geschmückt war, in die Kirche hineingetragen wurde. Der Blick nach Osten und nach Byzanz überrascht und macht deutlich, dass der Anspruch des Museums weit über die Präsentation einer Nationalgeschichte hinausging. Möglicherweise spielte dieser Gedanke ebenfalls, wie oben angedeutet, eine Rolle bei der architektonischen Gestaltung des Mittelalterlichen Saales.

Die Bedeutung des Südkuppelsaales für das Konzept des Neuen Museums ist kaum zu überschätzen. Neben der im Treppenhaus mit den monumentalen Wandbildern Kaulbachs dargestellten „Weltgeschichte“ ist der Südkuppelsaal der einzige Raum, der mit historischen Szenen ausgemalt wurde. Im Gegensatz zu dem aus dem Dualismus von altem und neuem Bund, von Judentum und Christentum auf die zwei Wände unterteilten Zyklus im Treppenhaus und den dort gewählten Bildmotiven mit epochalem Anspruch betonte der Südkuppelsaal die Rolle der Herrscher als Schutzherrn des Christentums. Konstantin, Justinian und Karl der Große sind die Vorbilder gewesen, denen sich, so die Bildbotschaft, der Bauherr verpflichtet fühlte. Sie formulierten den Anspruch, in dessen Tradition die deutschen Kaiser, die dem Mittelalterlichen Saal seine Gliederung gaben, hier gestellt worden sind. Das unmittelbare Handeln im Auftrag Christi ist für Friedrich Wilhelm IV. die zentrale Verpflichtung und die zentrale Legitimation seines Königtums gewesen. Bildlich ist dieser Gedanke im Treppenhaus im großen Mittelalterbild „Kreuzfahrer in Jerusalem“ ausgedrückt worden. König Gottfried von Bouillon blickte dort direkt in das Antlitz Christi. Ein interessanter, hier nicht weiter zu vertiefender Aspekt ist die Frage, welche Bedeutung für den König die Kaiserwürde hatte. Die neun im Mittelalterlichen Saal ausgewählten Herrscher haben mit Ausnahme Rudolfs von Habsburg alle den Kaisertitel geführt.



10 Skizze der Wandmalerei über den Durchgängen zum Mittelalterlichen Saal

Die Zwickel zwischen den Lünetten schmückten die Allegorien der vier christlichen „Hauptstädte“ Jerusalem, Rom, Konstantinopel und Aachen, begleitet von je zwei Kardinaltugenden. Mit dem seit 1815 preußischen Aachen befand sich nur noch eine dieser Städte im Herrschaftsgebiet eines christlichen Königs, der, zumal in der kaiserlosen Zeit, daraus eine besondere Verpflichtung ableiten konnte.

In keinem der drei großen Gemälde trat der Kaiser alleine auf. Immer war er umgeben von seiner Frau und seiner Familie, immer standen die Gefolgsleute, Bischöfe, Mönche, Krieger in seiner Nähe und die Bedeutung der Baumeister wurde in zwei Bildern eigens betont. Auch dies ist eine der Botschaften im Mittelalterlichen Saal: Der Herrscher baut mit seinen Getreuen und vor allem mit seinen Künstlern die christliche Welt des Mittelalters auf. Alle sind hinter dem Herrscher versammelt im Dienste Christi. Es ist sicher kein Zufall, dass in dieses Konzept ebenso der Schiefelbeinfries im Griechischen Hof integriert ist. Beim Blick aus den großen Fenstern zum Hof sieht man so gut wie an keiner anderen Stelle des Museums die Ankunft der aus dem untergehenden Pompeji flüchtenden Menschen. Auf der westlichen Seite werden sie vom Museumsdirektor und vom Architekten begrüßt, hinter denen möglicherweise das Königspaar dargestellt ist. Auf der anderen Seite erreichen die ersten Christen aus Pompeji die rettende Küste. Der Mittelalterliche Saal ist in diesem Konzept so etwas wie das gebaute Ziel der Menschheit nach der Katastrophe. Die negative Konnotation von Pompeji wird im Museum an mehreren Stellen deutlich, so auch im Römischen Saal. Während die stadtrömischen Veduten den nördlichen Teil prägten, fanden sich die Veduten mit Darstellungen aus Pompeji im südlichen Teil, also im Sinne des Rundganges im Hauptgeschoss am Ende des Saales. An der südlichen Stirnwand des

11 STÜLER 1862, Blatt VI.



11 Detail der Wandmalerei mit Königin Mathilde (Quedlinburg)

Römischen Saales wurden links und rechts Veduten aus Pompeji präsentiert, während in der Mitte überraschend eine stadtrömische Ansicht zu finden ist, nämlich die Tiberinsel. Diese hatte eine symbolische Bedeutung: In der Antike als Schiff des heilbringenden Gottes Aeskulap gedeutet, entwickelte sich daraus später die Ansprache als Schiff des Petrus.¹² So ist diese Vedute schon ein subtiler Hinweis auf die in der Südkuppel beschworene Zeitenwende.

Die Südkuppel bildete im Museumskonzept den Ort des großen Umbruchs, hier begann der Siegeszug des Christentums unter kaiserlicher Führung. Der Mittelalterliche Saal stellte sich als konsequente Fortentwicklung dar. Dies betrifft die Positionierung der Herrscher und die einvernehmlich mit diesem darunter wirkenden Baumeister.

Die Positionierung von Bischof Meinwerk

Das Bild von Bischof Meinwerk wurde an herausragender Stelle angebracht. Es ist nicht, wie es historisch richtig gewesen wäre, Heinrich II. im benachbarten rechten Joch zugeordnet, sondern es befindet sich an zentraler Position, an der es von den eintretenden Besuchern wie kaum ein anderes Bild wahrgenommen werden musste. Die Bildnisse der

prominenten Bischöfe Willigis von Mainz und Bernward von Hildesheim sind dagegen im Rücken des Besuchers angeordnet. Diese absichtsvolle Positionierung ist im Zusammenhang mit dem Bild der Versöhnung von Wittekind und Karl dem Großen zu verstehen. Bereits Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) hatte die Lebensbeschreibung des Bischofs in sein vielbeachtetes Werk *Scriptores rerum Brunsvicensium* (1707) aufgenommen, mit dem er im Auftrag des Herzogs von Hannover die Geschichte des welfischen Herrschergeschlechtes vorstellen wollte. Die familiäre Herkunft Meinwerks spielte schon hier eine gewichtige Rolle. Im Jahr der Ausmalung 1854 erschien eine Neuausgabe der Vita, die für die *Scriptores* in folio-Reihe der *Monumenta Germaniae Historica* von Georg Heinrich Pertz (1795–1876) erstellt wurde. Pertz war 1842 auf Betreiben Rankes zum Oberbibliothekar der Königlichen Bibliothek in Berlin berufen worden und war zudem seit 1843 ordentliches Mitglied der Preussischen Akademie der Wissenschaften.¹³ Seine wissenschaftliche Bedeutung durch seine herausragenden Quelleneditionen im Rahmen der *Monumenta Germaniae Historica*, deren Präsident er von 1823 bis 1873 gewesen ist, verschafften ihm

¹² WEMHOFF 2017, S. 933.

¹³ ZU STOLBERG-WERNIGERODE 2001, S. 205f.

auch Zugang zum König, und es steht zu vermuten, dass er bei der Auswahl der Bilder im Mittelalterlichen Saal beratend tätig geworden ist.

In der Vita Meinwerki (cap. 5, 25) wird betont, dass Meinwerk aus königlichem Geschlecht stammt. „Bischof Meinwerk entstammte einer ‚widukindisch-immedingischen‘ Familie [...]“¹⁴ und war väterlicherseits über Königin Mathilde, die zweite Frau Heinrichs I., mit dem sächsischen Herrscher Geschlecht verwandt.¹⁵ Gleichzeitig bestanden mütterlicherseits Verbindungen zu den Karolingern. Welche Person sollte also besser geeignet sein, um die Versöhnung von Sachsen und Franken zu illustrieren? Seine Verwandte, Königin Mathilde – übrigens die einzige Frau in der illustren Runde, in der offensichtlich die gerade in Sachsen tatkräftigen Äbtissinnen fehlen – befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft im rechts an Bischof Meinwerk angrenzenden Gewölbe. (Abb. 11)

Bischof Meinwerk war aber nicht nur aus verwandtschaftlichen Gründen für diese herausgehobene Positionierung geeignet. Er entsprach dem königlichen Ideal vom Zusammenwirken von Bischof und Königtum in idealer Weise. Sein aufopferungsvoller, in der Vita und zahlreichen Urkunden gut dokumentierter Königsdienst war an dieser Stelle somit auch als Aufforderung zu verstehen.

Zwanzig Jahre später hatte dieser Appell nichts an Aktualität verloren, sondern er war aus Sicht des preußischen Staates und insbesondere des Reichskanzlers Otto von Bismarck (1815–1898, amt. 1862–1890) so notwendig wie selten. Hatte doch der Kulturkampf zu einem bisher nicht gekannten Konflikt zwischen preußischem Staat und Katholischer Kirche geführt. Die erneute Darstellung des Bischofs im Fries der Deutschen im Treppenhaus der Alten Nationalgalerie in unmittelbarer Nachbarschaft zu Heinrich I. und Otto I. knüpft an das Ideal des Bischofs im Königsdienst an, allerdings unter stark veränderten Rahmenbedingungen. Doch dies ist eine andere Geschichte.¹⁶

Quelle

GSTA PK 1846–1856

Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz I, HA, Rep 137, Generaldirektion der Museen, II H, Nr. 25, Berlin 1846–1856.

¹⁴ BALZER 2009, S. 88.

¹⁵ Vgl. Stammtafel Bischof Meinwerks von Paderborn, BECHER 2009, S. 115.

¹⁶ STIEGEMANN 2009, S. 274, Abb. 3, und S. 275.

Literatur

ADLER 1853

Friedrich Adler: Das Neue Museum in Berlin, in: Zeitschrift für Bauwesen 3 (1853), Heft 1, Sp. 23–34, und Heft 3, Sp. 517–586.

BALZER 2009

Manfred Balzer: Vornehm – reich – klug. Herkunft, Königsdienst und Güterpolitik Bischof Meinwerks, in: Kat. Paderborn 2009, S. 88–99.

BECHER 2009

Matthias Becher: Meinwerk von Paderborn. Bischof zwischen König und Adel, in: Kat. Paderborn 2009, S. 108–115.

KAT. PADERBORN 2009

Christoph Stiegemann/Martin Kroker (Hg.): Für Königtum und Himmelreich. 1000 Jahre Bischof Meinwerk von Paderborn, Kat. Paderborn, Regensburg 2009.

KÖNIGLICHE MUSEEN BERLIN 1854

Königliche Museen Berlin (Hg.): Die Königlichen Museen in Berlin. Eine Auswahl der vorzüglichsten Kunstschatze der Malerei, Sculptur und Architektur der norddeutschen Metropole, Leipzig und Dresden 1854 (1855).

LÖWE 1859

Philipp Löwe: Das Neue Museum. Verzeichnis des Sehenswürdigsten, 11. Auflage, Berlin 1859.

MINKELS 2012

Margret Dorothea Minkels: Die Stifter des Neuen Museums. Friedrich Wilhelm IV. von Preußen und Elisabeth von Bayern, Berlin 2012.

STIEGEMANN 2009

Christoph Stiegemann: Von Angesicht zu Angesicht. Ikonographie und Darstellungsgeschichte des seligen Meinwerk, in: Kat. Paderborn 2009, S. 270–275.

ZU STOLBERG-WERNIGERODE 2001

Otto zu Stolberg-Wernigerode: Neue deutsch Biographie, Bd. 20, Berlin 2001, S. 205f.

STÜLER 1862

Friedrich August Stüler: Das Neue Museum in Berlin, 24 Tafeln, Berlin 1862.

WEMHOFF 2017

Matthias Wemhoff: Allvater – Gottvater? Die nordischen Mythen im Rahmen der Gesamtkonzeption des Neuen Museums, in: Berit Valentin Eriksen/Angelika Abegg-Wigg/Ralf Bleile/Ulf Ickerodt (Hg.): Interaktion ohne Grenzen. Beispiele archäologischer Forschungen am Beginn des 21. Jahrhunderts. Festschrift für Claus von Carnap-Bornheim, 2 Bde., Schleswig 2017, Bd. 2, S. 929–941.

Bildnachweis

Abb. 1 a Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

Abb. 1 b Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Daniela Greinert

Abb. 2 und Abb. 3 Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Foto: Carola Magnus

Abb. 4 Leipziger Illustrierte Zeitung, Band I, No. 922, 2. März 1861

Abb. 5 Stüler 1862, Blatt 2 (Ausschnitt)

Abb. 6 Stüler 1862, Blatt 16 (Ausschnitt)

Abb. 7 Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Foto: Achim Kleuker

Abb. 8 Stüler 1862, Blatt 22

Abb. 9 Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv, ZA 1.1.3/02869

Abb. 10 Stüler 1862, Blatt 13 (Ausschnitt)

Abb. 11 Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte, Foto: Carola Magnus