

DAS GEORGIANUM ALS ORT DER VERKÜNDIGUNG

SAMMLUNG – MUSEUM – PARADIES

MARC-AEILKO ARIS

Am 2. April 1885 wird der Münchner Universitätsprofessor für Kulturgeschichte und Statistik und zweimalige Rektor der Universität, Wilhelm Heinrich Riehl, zum Direktor des Bayerischen Nationalmuseums ernannt.¹ Als er am 16. April 1885 sein Amt antritt, steht er damit einem erst dreißig Jahre alten Münchner Museum mit einer außergewöhnlich vielseitigen Sammlung an bayerischen Altertümern und zugleich einer umfangreichen historischen Galerie vor. Riehl ist zu diesem Zeitpunkt zwar ein durch zahlreiche Veröffentlichungen ausgewiesener Kenner volkskundlicher Zeugnisse nicht nur des bayerischen Raumes und ein dem Publikumsgeschmack zugewandter Literatur, doch in der Leitung eines Museums erfahren ist er nicht.² Darin gleicht er seiner Romanfigur, dem Fabrikanten Alfred Saß, der in dem 1897 veröffentlichten Roman „Ein ganzer Mann“ zunächst widerstrebend, dann mit wachsender Zustimmung im städtischen Auftrag die Leitung eines Museums übernimmt, das ein Freiherr von Rohda zusammengetra-

gen und der Stadt Frankenfeld vermacht hatte. Den noch unerfahrenen Museumsdirektor führt die Schwester des Verstorbenen, Amalie von Rohda, in die Sammlungen ihres Bruders ein und markiert damit im Roman die Schwelle zwischen dem Raritätenkabinett adliger Selbstdarstellung und dem Museum bürgerlicher Öffentlichkeit: „Man hielt ihn für einen jener Sammler, die sich mit kindlicher Freude in den Genuß ihrer kleinen Schätze einspinnen und nach dem Erwerb des Seltenen und Seltsamen rastlos weiterjagen und ihre Funde beliebäugeln und über dieser ihrer kleinen Welt die ganze große Welt vergessen. Man kannte meinen Bruder schlecht, wenn man seinen Sammeleifer bloß für solch eine Spielerei gehalten hat. Er lebte allerdings im trauten, beglückenden Verkehr mit der kleinen Welt seiner Altertümer: aber nur, weil ihm dieselben beredte Urkunden des Kämpfens und Strebens, des Arbeitens und Genießens dahingegangener Geschlechter waren. So verkehrte er, scheinbar ein weltentfremdeter Einsiedler,



HERZOGLICHES GEORGIANUM. TREPPENHAUS
1. STOCK. ZUSTAND 1909



HERZOGLICHES GEORGIANUM. TREPPENHAUS
3. STOCK. ZUSTAND 1909

unablässig mit seinem Volke in dessen Geschichte und Gegenwart, wobei ihm das Neue aus dem Alten erwuchs; denn das Leben der Völker wie des Einzelmenschen stellt niemals einen ruhenden Zustand dar, sondern ein stetes Werden und Vergehen, und das jüngste Geschlecht soll den vorangegangenen neidlos und dankbar die Hand reichen.“³ In der Schilderung der Amalie von Rohda erscheint die Sammlung als eine Binnenwelt, in der Bezüge über Zeit und Raum hinweg realisiert werden, die alltagsweltlich nicht einzuholen sind. Im Roman folgt der ersten Erschließung des Museums daher eine förmliche Aneignung, die Saß durch die Inventarisierung des Bestandes gelingt, auch darin seinem Erfinder, dem Romanautor Wilhelm Heinrich Riehl vergleichbar, der unmittelbar nach seinem Amtsantritt 1885 die bisher versäumte Inventarisierung des gesamten Bestandes des Bayerischen Nationalmuseums beginnt.⁴

Kaum einen Monat später, im Mai 1885, stellt der Münchner Historiker Johann Nepomuk

Sepp den Antrag auf die „Gründung eines Museums für bajuwarische Religionsalterthümer“ und tritt damit in Konkurrenz zu Riehl und dem von ihm geleiteten Bayerischen Nationalmuseum. Was Sepp vorschwebt, ist ein Museum, das die vorchristliche mythische Religiosität des bayerischen Raumes und deren Fortleben dokumentiert, das er durch zahlreiche Zeugnisse belegt sieht: die Bestiensäule in der Krypta des Freisinger Domes, „Leonhardsnägel, Phallensteine, Schalensteine und Blutnäpfe, ‚eiserne Votivbilder von Pferd, Kuh, Kröten sinnbildend die vulva‘, Wachsbilder, die ‚seltsame Madonna zu Maria Ort bei Regensburg, sowie zu Bogen“.⁵ Die vermeintlichen altgermanischen Religionsaltertümer, die Sepp in der Tradition der germanischen Mythologie Jakob Grimms als Zeugnisse eines lebendig gebliebenen Heidentums in Bayern ansieht, werden durch ein von Riehl in Auftrag gegebenes Gutachten rasch als solche widerlegt und Sepps Plan als unwissenschaftlich entlarvt. Seine Absicht aber, die vorchristliche

Tradition Bayerns in einem Museum (oder wenigstens einem Saal im Bayerischen Nationalmuseum) zu dokumentieren, berührt sich mit dem ungleich seriöseren Plan des Anthropologen Johannes Ranke, der schon im November 1884 den Antrag auf die Errichtung einer Prähistorischen Sammlung gestellt hatte und 1885 den „Museums-Verein für vorgeschichtliche Alterthümer Baierns“ gründet, aus dem dann 1889 die Prähistorische Sammlung des Staates hervorgehen wird.⁶

Im gleichen Jahr 1885 fasst Andreas Schmid, Direktor des Herzoglichen Georgianums, wie Riehl, Sepp und Ranke Universitätsprofessor in München, und wie Riehl und seine Romanfigur Saß unerfahren als Museumsleiter, den Entschluss, „ein kleines kirchliches Kunstmuseum zu begründen“,⁷ dessen Bestände er, auch darin ist Riehl seiner Romanfigur Saß ähnlich, bis zu seinem Lebensende sorgfältig inventarisiert haben wird.⁸ Als „Museum kirchlicher Kunst“ ist die Sammlung gedacht, mit der

Schmid im Lauf der Jahre seiner Tätigkeit das Priesterseminar anfüllt.

Diese Bezeichnung ist von Schmid mit Bedacht gewählt, unterscheidet er doch profane und christliche von kirchlicher Kunst, die er dadurch ausgezeichnet sieht, dass das jeweilige Kunstwerk Bestandteil der kirchlichen Liturgie geworden ist: „Kirchliche Kunstwerke dagegen sind jene, welche im öffentlichen Kulte der Kirche in Verwendung kommen“⁹. Schmid versteht diese Integration in die Liturgie freilich nicht eingeschränkt auf die unmittelbare Funktion als liturgisches Gerät, sondern sieht darin auch alle Ausstattungsgegenstände des Kirchenraumes eingeschlossen. Das 1885 ausdrücklich gefasste systematische Sammlungsinteresse hatte ihn, wie er selbst bezeugt, schon seit 1879 bestimmt¹⁰ und entsprach darüber hinaus wohl seinem Naturell¹¹. Zugleich zeigt es ihn als Repräsentanten eines zumal im München des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffenden bürgerlichen Selbstverständnisses, in dem nicht nur die Eigentumsrechte an



HERZOGLICHES GEORGIANUM, GANG ZUR KIRCHE,
ZUSTAND 1909



HERZOGLICHES GEORGIANUM, KIRCHE,
ZUSTAND 1909

Kunstwerken vom Dynasten auf den Staat,¹² sondern auch die Sammlung von Kunstwerken und deren mäzenatische Förderung vom Adel auf das Bürgertum übergegangen waren.¹³ Dass dieses Sammlungsinteresse in die institutionelle Form eines Museums mündete, wird auf dem Hintergrund der museumsgeschichtlichen Entwicklungen in München in den Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts verständlich. Dennoch unterscheidet sich das von Schmid begründete Museum von den öffentlich zugänglichen beziehungsweise nur geplanten Sammlungen seiner Zeit in mehrfacher Hinsicht. In seiner Anlage vermeidet es die Schwelle, die die Alltagswelt vom Museum trennt, und verbindet den Lebensraum der Seminaristen zugleich mit dem Ausstellungsraum der Kunstwerke. Für eine sachliche Erschließung wird auf die zu Schmid's Zeit aufkommende Beschriftung der Exponate verzichtet. Stattdessen erklärt Schmid selbst in regelmäßigen Durchgängen durch die Sammlungen die Bedeutung der einzelnen Exponate.

Die Öffentlichkeit der Sammlung, die auch für die Privatmuseen des damaligen München charakteristisch ist, bleibt auf die Bewohner des Hauses bzw. ehemalige Bewohner des Hauses eingeschränkt.¹⁴ Die konsequente Ausrichtung auf dieses Zielpublikum bestimmt auch den Aufbau der Sammlung selbst, der nicht konservatorischen, sondern ausschließlich didaktischen Zielen folgt. Darin konvergiert Schmid's Museum zwar mit den Lehrmittelsammlungen und mit den öffentlichen Museen seiner Zeit, die einer breiten Volksbildung verpflichtet sind,¹⁵ unterscheidet sich aber doch durch die spezifischen Bildungsziele, die Schmid verfolgt.

Die Bildungsmaßnahmen, auf die Schmid mit seinem Museum abzielt, lassen sich genauer bestimmen. Schmid unterscheidet in einer in seinem letzten Lebensjahr publizierten Abhandlung zur „Pflege der kirchlichen Kunst in den Priesterseminarien“ gottesdienstliche, moralische und ästhetische Bildung. Unter gottesdienstlicher Bildung versteht er das „allseitige



HERZOGLICHES GEORGIANUM, MUSEUM

Erfassen des katholischen Kultes“¹⁶, das heißt seiner Bedeutung, seines theologischen Gehalts, seiner Geschichte, seiner Symbolik und seiner künstlerischen Formen, in die er die plastische Kunst zur Ausgestaltung des Kult- raumes einschließt. Das gründliche Verständ- nis des Gottesdienstes in allen seinen Dimen- sionen, hier vor allem der Eucharistiefeyer, soll zu einer entsprechenden Wertschätzung füh- ren, die sich dann auch darauf erstreckt, die Liturgie würdig und in würdigem Rahmen zu feiern und den Kultraum entsprechend auszu- statten. Moralische Bildung bewirkt die kirch- liche Kunst sowohl beim einzelnen Priester als auch – durch seine Vermittlung – in der Ge- meinde, insofern sie durch das, was im Kunst- werk dargestellt wird, und die Weise, wie etwas dargestellt wird, Glaubensstärke und Charakterfestigkeit vermittelt. Dies erreicht sie nach Schmid über die „Bildung des Gemütes“, die komplementär zur im Universitätsstudium angestrebten „wissenschaftlichen Bereiche- rung des Verstandes“ hinzutritt und „den Sinn

für Edleres“ zu wecken vermag.¹⁷ In dieser allen kirchlichen Kunstwerken gemeinsamen Orien- tierung am „Edleren“ sieht Schmid die höhere Leistungsfähigkeit kirchlicher Kunst im Ver- gleich zur profanen Kunst begründet. „Wie sehr ist es nicht zu beklagen, daß die profane Kunst oft so wenig die Ideale des Geistes pflegt und einem verderblichen Fleischeskult huldigt! Wer kann den sittlichen Schaden berechnen, welchen eine einzige sog. Kunst- ausstellung in dieser Beziehung anrichten kann“.¹⁸ Selbst wenn Schmid als Direktor des Georgianums mit seinen Alumnen regelmäßig Exkursionen in die Münchner Museen un- ternahm¹⁹, war nach seiner Überzeugung die Er- richtung eines eigenen Seminarmuseums mit Beständen kirchlicher Kunst schon aus sittli- chen Gründen vorzuziehen. Die ästhetische Bil- dung schließlich bewirkt die kirchliche Kunst, indem sie den „Kunstsin“ läutert²⁰ und damit den künftigen Kleriker zu angemessenen künst- lischen Qualitätsurteilen und zur Würdigung der kirchlichen Kunstwerke befähigt und ihn



HERZOGLICHES GEORGIANUM, MUSEUM

so instand setzt, theologisch richtig und ästhetisch angemessen als Auftraggeber zu wirken. Schmid geht es mithin über sein kunsthistorisches Interesse hinaus darum, durch die im Museum mögliche Schulung an der kirchlichen Kunst zugleich auf die Kunstproduktion der Gegenwart einzuwirken und die „Verbreitung guter Bilder“²¹ zu fördern.

Von diesen Bildungszielen bestimmt, entwirft Schmid ein Curriculum und eine Methodik der kirchlichen Kunsterziehung. Insofern „die kirchliche Kunst nichts anderes“ ist „als die äußere Gestalt der Kultusformen“²², steht die Vermittlung ästhetisch-liturgischer Grundsätze und der kirchlichen Symbolik im Mittelpunkt des Unterrichts. Dem historistischen Theologieverständnis seiner Zeit verpflichtet, gewinnt Schmid diese vor allem aus der Berücksichtigung der antiken christlichen Kunst. Parallel zur sich etablierenden archäologischen Fachwissenschaft skizziert er so eine Archäologie der Liturgie²³, die in Verbindung mit der vergleichenden Kunstwissenschaft²⁴ die Eigenart

kirchlicher Kunst erschließen soll. Ein von diesen Inhalten bestimmter Unterricht ist auf die anschauliche Vermittlung seiner Gegenstände angewiesen, die nach Schmid Auffassung zwar durch gedruckte oder projizierte Abbildungen gefördert, letztlich aber nur durch die Kunstwerke selbst erreicht werden kann. „Strebe also ein Seminar darnach, für Lehrzwecke eine Sammlung von Kunstwerken aus verschiedenen Jahrhunderten zu gewinnen, denn eine einzige Stunde Belehrung in einem solchen Museum hat mehr Wert als zehn theoretische Vorlesungen über denselben Gegenstand“²⁵.

Der 1885 von Schmid gefasste Beschluss, ein „kleines kirchliches Kunstmuseum“ zu begründen, entspringt mithin einer am Ende seines Lebens ausformulierten und publizierten Programmatik. Deutlicher und konsequenter als das für die anderen Münchner Museen gilt, ist Schmid Museum ausschließlich einer didaktischen Zielsetzung verpflichtet und wird in der Zusammensetzung der Sammlung von diesem



HERZOGLICHES GEORGIANUM, TREPPENHAUS HEUTE

Zweck bestimmt. Deshalb werden die ausgestellten Kunstwerke ästhetisch gleichrangig behandelt, unabhängig davon, welche künstlerische Qualität ihnen zukommt, und unabhängig davon, ob es sich dabei um Kopien bzw. Abgüsse oder um Originale handelt. „Für Lehrzwecke ist nicht notwendig, Kunstwerke ersten Ranges zu besitzen; es genügen selbst Bilder zweiter und dritter Reihe, weil das kunsthistorische Interesse das ästhetische überwiegen soll.“²⁶ Dieses kunsthistorische bzw. kunstdidaktische Interesse wird dann befriedigt, wenn es über eine Fülle von Vergleichsmöglichkeiten verfügt, sodass Schmid die Ordnung der Exponate gegenüber ihrer Anzahl für nachrangig hält. So sehr eine historisch diachrone Ordnung wünschenswert sein mag, so sehr eine synchrone, an ästhetischen Kriterien orientierte Aufstellung sich anbietet, werde letzten Endes doch der zur Verfügung stehende Platz die Anordnung der Exponate bestimmen „und es kann nicht vermieden werden, daß Altes und Neues, Schönes und Minderwer-

tiges sich bunt durcheinander mischt“²⁷. Mindestens in diesem Punkt erweist sich Schmid's 1910 ausformulierte Programmatik zur „Pflege der kirchlichen Kunst in den Priesterseminarien“ weniger als zukunftsweisend, denn vielmehr als retrospektiv, indem es das von ihm begründete Museum im Georgianum zum Modell jedes Seminarmuseums erhebt.

Das gilt auch für ein weiteres Merkmal, durch das sich Schmid's Museum der kirchlichen Kunst von den Museen unterscheidet, die profane oder christliche Kunstwerke ausstellen. In Schmid's Verständnis ist es die spezifische Eigenart kirchlicher Kunst, in das öffentliche Kulthandeln und den Kultraum der Kirche einbezogen zu sein. Diese sind wiederum durch ein theologisch aussagbares System von kirchlicher Symbolik bestimmt. Die Eigenart kirchlicher Kunst kommt mithin erst dann zur Geltung, wenn ihre Ausstellung zugleich den kulturellen und symbolischen Kontext inszeniert, in dem sie angemessen wahrgenommen und verstanden werden kann. Damit wird der Aus-



HERZOGLICHES GEORGIANUM, TREPPENHAUS HEUTE

stellungsraum bestimmt, in dem kirchliche Kunst gezeigt werden kann. Er hat die Kunstwerke nach der Art ihrer ursprünglichen liturgischen und symbolischen Einbindung zu inszenieren. Wie aus der innenarchitektonischen Gestaltung des Georgianums geschlossen werden kann, versteht Schmid das kirchliche Museum analog zum kirchlichen Kultraum. Die Ausstattung, die er für diesen Kultraum für notwendig hält, muss sich daher in der Ausstattung des Museums wiederholen. Nach Schmid Auffassung ist es für den Kirchenraum bis in das 16. Jahrhundert charakteristisch, dass die Innenwände farbig gefasst und mit Bildern, Symbolen und Inschriften geschmückt waren, um so die symbolische Bedeutung des Kirchenraumes, dass er nämlich den Himmel auf Erden vergegenwärtigt, zu vermitteln. „Wenn die Kirche nach biblischer und mittelalterlicher Auffassung und nach den Worten des Missale und Breviers nichts Geringeres sein soll als der Himmel (Paradies) auf Erden, so dürfen die Farben ... nicht fehlen“.²⁸

Gleiches muss daher auch für den Ausstellungsraum kirchlicher Kunstwerke gelten, die ursprünglich auf farbig gefassten Wänden in den Kultraum eingebunden waren. Die auf Fotografien des 19. Jahrhunderts erkennbare Wandbemalung in den Fluren und Stiegenhäusern des Georgianums imitiert daher die Gestaltung eines Kirchenraumes und lässt diesen – nicht anders als den Kirchenraum selbst – als Himmel (Paradies) auf Erden erscheinen. Erst durch diese dem Kultraum analoge Gestaltung konnte das kirchliche Museum, dessen Errichtung Schmid seit 1885 betrieb, sein Ziel erreichen, indem es durch die Inszenierung der Kunstwerke im Ausstellungsraum die Exponate wieder in ihren ursprünglichen funktionalen und symbolischen Kontext re-integrierte²⁹ und damit die gleichen vergegenwärtigenden und anagogischen Effekte erzeugte wie der Kirchenraum selbst. „Weiße Kirchenwände sind gedankenleer; farbig mit Bildern, Symbolen und Inschriften geschmückte aber predigen“.³⁰ Schmid's Museum sollte „predigen“ und sich

dadurch von allen anderen Münchner Museen unterscheiden. Schmid's Ausstellungskonzept, das auf den ersten Blick historisierend erscheint, erweist sich aufgrund dieser, am Ende des 20. Jahrhunderts breit diskutierten, Medialisierung der Objekte als überraschend modern. Er vermittelte, abgesehen von den Führungen und Vorlesungen, die er regelmäßig in den Räumen des Georgianums hielt, seine Interpretation der kirchlichen Kunst durch deren kult-analoge Inszenierung im Ausstellungsraum. „Dies ist Schaustellung nicht um ihrer selbst willen, sondern als Mittel der Erkenntnis, die in der Logik des Museums als Ort der Sammlung und Bewahrung anschaulicher Objektwelten selbst liegt. Wenn aber dem Museum das Prinzip Anschauung inhärent ist, dann muß es – neben der Texterläuterung – inszenatorische Möglichkeiten für die Information und Interpretation nutzen. Um es zuge-spitzt zu sagen: Das Museum hat es eigentlich nicht mit Visualisierung zu tun, sondern das Museum stellt aus, arrangiert anschauliche

Objekte im Raum. Visuell sind seine Bauelemente eo ipso – und nicht nur seine didaktische Strategie. Das Museum bebildert nicht; es ist Bild.“³¹

Wie aus späteren Fotografien hervorgeht, wurde schon vor dem Zweiten Weltkrieg die Raumschale des Georgianums von den zahlreichen Bemalungen und Beschriftungen befreit, die Schmid hatte anbringen lassen, sodass die in geringerer Zahl ausgestellten Exponate der Kunstsammlung auf weiß getünchten Wänden präsentiert wurden. Die Beschädigung des Gebäudes im Zweiten Weltkrieg ließ bis auf wenige freigelegte Stellen die letzten Spuren der Ausgestaltung des 19. Jahrhunderts verschwinden. Die Sammlung selbst wurde der drohenden Zerstörung dadurch entzogen, dass die originalen Kunstwerke rechtzeitig dezentral gesichert wurden.³² Die im Haus noch verbliebenen Kopien und Abgüsse, die nicht schon vorher veräußert worden waren,³³ fielen den Bomben zum Opfer.³⁴



HERZOGLICHES GEORGIANUM. GANG ZUR KIRCHE

Diese Zerstörung veränderte Schmidts ursprüngliche Sammlung und das von ihm 1885 gegründete „kleine kirchliche Kunstmuseum“ nicht weniger als die Rettung einzelner, für besonders wertvoll erachteter Objekte. Indem die Originale von den Abgüssen, Wertvolles von Minderwertigem geschieden wurde, wurde die didaktische Zielsetzung der Sammlung preisgegeben und einem konservatorischen Interesse untergeordnet, das bestrebt war, eben vor allem die wertvollen Originale zu erhalten. Unter dieser Rücksicht erscheint es ganz folgerichtig, dass der vierte Nachfolger Schmidts, Reiner Kaczynski, die zentrale Aufstellung der verbliebenen Kunstwerke in einem eigenen, entsprechend gesicherten, konservatorisch angemessenen Museumstrakt betrieb und nach dessen Fertigstellung im Jahr 1986 eine im Vergleich zu Schmidts Ausstattung deutlich geringere Anzahl von Kunstwerken im Lebensraum der Alumni beließ³⁵. Die bauliche Maßnahme trennte aber wiederum Lebensraum und Ausstellungsraum voneinander und zeigt

sich damit von einem anderen Museumskonzept bestimmt als dem, das Andreas Schmid ursprünglich verfolgt hatte.

Die 1986, also hundert Jahre nach Schmidts Entschluss, ein „kleines kirchliches Kunstmuseum“ zu gründen, erfolgte zeitgemäße Reorganisation des Sammlungsbestandes erforderte aber nun neue Konzepte zu deren Erschließung. Abweichend von Schmidts Praxis wurden nun sowohl im Museum als auch auf den Fluren Beschriftungen an den Objekten angebracht. Lediglich die in der neugestalteten Kirche integrierten Kunstwerke blieben ohne Beschriftung und wurden damit eindeutig als Bestandteil des liturgischen Raumes markiert, während alle anderen im Haus verteilten Objekte durch ihre Beschriftung aus der quasi-kultischen Inszenierung Schmidts gelöst wurden und eher das Hineinragen des Museums in den Lebensraum bedeuten. Der damit gegebenen Gefahr, das Haus im Ganzen zu musealisieren, ist nur dadurch zu begegnen, dass die Kunstwerke für den Lebensraum und die Er-

fahrungswelt der Alumnen und aller Besucherinnen und Besucher des Georgianums zurückgewonnen werden.

Ludwig Mödl hat in einem dem Bildungsauftrag kirchlicher Museen gewidmeten Beitrag auf die Chancen hingewiesen, die sich daraus ergeben, dass das moderne Museum zunehmend zum Kommunikations- und Erlebnisraum geworden sei. Darin sieht er neue Spielräume für die Erschließung kirchlicher Kunst, die „in ihrem spirituellen und kirchlich-funktionellen Zusammenhang vorzustellen“ sei.³⁶ „Ein durchgehendes Interesse kirchlicher Museumsbetreiber muss es sein, einen kommunikativen Charakter ins Museum zu bringen. Das bedeutet: Nicht bürgerliches Bildungswissen will ein kirchliches Museum vermitteln, sondern Lebenswissen. Die Objekte sollen mit dem Betrachter gleichsam sprechen“³⁷. Dieser Dialog wird durch die Inszenierung der Exponate ebenso ermöglicht wie durch die Narrativierung ihres ursprünglichen Kontextes. „Das Museum verfährt bei seiner Präsentation ähn-

lich, wie die nur erzählende Form der Geschichtsdarstellung es tut: Die res factae müssen sich mit den res fictae verbinden, um historische Anschauung zu bewirken.“³⁸ Ludwig Mödl hat in ungezählten Führungen durch das Museum des Herzoglichen Georgianums genau diese Erzählung forterzählt. 103 Jahre nach dem Tod von Andreas Schmid bleibt so sein wesentlicher Impuls erhalten. „In früheren Jahren las er [Schmid] zu diesem Behufe eine Art Wandelkolleg – Stiegenkolleg nannten es die Alumnen –, wobei man von Gegenstand zu Gegenstand schritt und an Ort und Stell ihn studierte.“³⁹ In dem von Schmid begründeten „kleinen kirchlichen Kunstmuseum“ gingen Inszenierung und Erzählung eine Verbindung ein, durch die die Erschließung der Kunstwerke lebendig vermittelt wurde. Das ist es, was die Alumnen und Gäste des Hauses an Schmid rühmten und dessen auch die gerühmt zu werden verdienen, die wie Ludwig Mödl es verstehen, Schmidts ursprüngliche Intention kongenial aufzunehmen.

ANMERKUNGEN

- 1 Viktor von Geramb, Wilhelm Heinrich Riehl. Leben und Wirken (1823–1897). Salzburg 1954, S. 461.
- 2 Vgl. Arnd Brendecke, Wilhelm Heinrich Riehl als Direktor des Bayerischen Nationalmuseums 1885–1897. In: Ingolf Bauer u. Renate Eikelmann (Hgg.): Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen. München 2006, S. 95–107.
- 3 Wilhelm Heinrich Riehl, Ein ganzer Mann. Stuttgart 1897, S. 138 f.
- 4 Vgl. Brendecke (wie Anm. 2), S. 101.
- 5 Ingolf Bauer, Ein „Museum für Bayerische Volkskunde“ 1889 in München. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2003. München 2003, S. 147–164, hier S. 150.
- 6 Ebd., S. 148 f.; Brendecke (wie Anm. 2), S. 100.
- 7 Andreas Schmid, Geschichte des Georgianums in München. Festschrift zum 400jährigen Jubiläum. Regensburg 1894, S. 352; vgl. Eduard J. Raps, Das Herzogliche Georgianum und seine Kunstsammlung unter Andreas Schmid (1865–1910). Diss. phil. München 1969, S. 15.

- 8 Vgl. Claudius Stein, Die Sammlungen des Herzoglichen Georgianums. In: Münchener Theologische Zeitschrift 61, 2010, S. 393–405, hier S. 404.
- 9 Andreas Schmid, Pflege der kirchlichen Kunst in den Priesterseminarien. In: Zeitschrift für christliche Kunst 23, 1910, Sp. 173–186 und 227–234, hier Sp. 174.
- 10 Andreas Schmid, Geschichte (wie Anm. 7), S. 352.
- 11 Johannes Zellinger, Andreas Schmid. Eine Lebensskizze. Kempten, München 1912, S. 25: „Er war ein Sammelgenie und hat in Wirklichkeit alles gesammelt, wenn einem Dinge nur ein Schimmer ideellen Wertes abzusehen war ... dieser Sammeltrieb, der gar nicht sattfam genug sich ausleben konnte, war ihm sicherlich angeboren“.
- 12 Vgl. James J. Sheenan. Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. München 2002, S. 154–159.
- 13 Vgl. Olaf Hartung, Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2010, S. 9 f.; Andrea Pophanken, Graf Adolf Friedrich von Schack und seine Galerie. Anmerkungen zur Münchner Sammlungsgeschichte. In: Ekkehard Mai/Peter Paret (Hgg.), Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Weimar, Wien 1993, S. 114–134, hier bes. S. 118–120.
- 14 Vgl. Sheenan (wie Anm. 12), S. 175–183.
- 15 Andreas Grote, Museen als Bildungsstätten. In: Wolfgang Klausewitz (Hg.), Museumspädagogik. Museen als Bildungsstätten. Frankfurt am Main 1975, S. 31–62, hier S. 37–41.
- 16 Schmid, Pflege (wie Anm. 9), Sp. 176.
- 17 Ebd., Sp. 180.
- 18 Ebd., Sp. 177.
- 19 Vgl. Schmid, Geschichte (wie Anm. 7), S. 352, wo er die Glyptothek, die Alte und Neue Pinakothek, das Antiquarium, die Vasensammlung und das Nationalmuseum – allesamt Gründungen des 19. Jahrhunderts – eigens erwähnt.
- 20 Schmid, Pflege (wie Anm. 9), Sp. 177.
- 21 Ebd.; vgl. zu dieser Absicht Hartung (wie Anm. 13), S. 28.
- 22 Schmid, Pflege (wie Anm. 9), Sp. 184.
- 23 Ebd., Sp. 186: „Die liturgischen Bücher sind nämlich in gewissem Sinne archäologische Kompendien, da die Offizien, die Formularien oder die äußeren Riten viel altchristliches, ja synkretistisches Gepräge haben“.
- 24 Schmid versteht mit Verweis auf Johann Joachim Winkelmann die „Wissenschaft der Kunstgeschichte“ vor allem als eine vergleichende Forschung; ebd., Sp. 229.
- 25 Ebd., Sp. 228 f.
- 26 Ebd., Sp. 229.
- 27 Ebd., Sp. 232.
- 28 Ebd., Sp. 184.
- 29 Vgl. Gottfried Korff, Zur Eigenart der Museumsdinge. In: Ders., Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 140–145, hier S. 143 f.
- 30 Schmid, Pflege (wie Anm. 9), Sp. 184.
- 31 Korff (wie Anm. 29), S. 144.
- 32 Werner Schnell, Die Kunstsammlung. In: Reiner Kaczynski (Hg.), Kirche, Kunstsammlung und Bibliothek des Herzoglichen Georgianums. Regensburg 1994, S. 39–115, hier S. 45.
- 33 Vgl. Raps (wie Anm. 7), S. 18.
- 34 Georg Schwaiger, Das Herzogliche Georgianum in Ingolstadt, Landshut, München 1494–1994. Regensburg 1994, S. 185.
- 35 Vgl. die Begrüßungsansprache von Reiner Kaczynski als Direktor des Herzoglichen Georgianums in: Festakt zur Eröffnung des Museums. 3. Adventssonntag. 14. Dezember 1986, 11.00 Uhr [Manuskriptdruck o. J.], S. 6, 8.
- 36 Ludwig Mödl, Museum – ein Forum der Pastoral? Überlegungen zum Bildungsauftrag kirchlicher Museen. In: Ders./Hans Ramisch, Spiegel des Heiligen. Kunst als Medium gegenwärtiger Pastoral. Herausgegeben von Christoph Kürzeder. Regensburg 2003, S. 60–73, hier S. 71.
- 37 Ebd.
- 38 Korff (wie Anm. 29), S. 143.
- 39 Zellinger (wie Anm. 11), S. 27.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Die Bildrechte liegen beim Herzoglichen Georgianum München: S. 107 und S. 108 (AHG 8° 20),
Seite 110, 111, 113, 115 (Fotograf: Siegfried Wameser).