

Zeitschrift: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
Herausgeber: Bernisches Historisches Museum
Band: 37-38 (1957-1958)

Artikel: Museum und Geschichte
Autor: Stettler, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1043510>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MUSEUM UND GESCHICHTE

MICHAEL STETTLER

Dem Reich der Toten eher als der Lebenden wird ein historisches Museum von vielen zugeordnet, und die Gründe, warum dem so ist, gehen sehr tief. Geschichte ist ein Voranschreiten in der Zeit, das Museum hingegen ist Erstarren im Raum; also hat Zeit im Museum sich umzukehren in Raum. Gerade daran mag für viele etwas Beklemmendes liegen, daß im Museum, ähnlich wie im Friedhof, die Zeit dem Raum hat weichen müssen, ja der Ewigkeit, die gleichfalls zeitlos, aber vielleicht nicht raumlos ist.

Die Ausbreitung des geschichtlichen Strandgutes in den Museen hätte nun wohl zum Ziel, daß die Begegnung mit diesen sichtbaren Zeugnissen früheren Geschehens Raum wieder zurückverwandelt in Zeit, indem sie Wirkungen entfacht. Wie weit dies dem Museum gelingt, wird verschieden beurteilt; wenn aber die Erfahrung nicht bestünde, daß das hier bewahrte Gut neues Leben zu wecken vermöchte, würde erst die Stapelung in ihm zur Fragwürdigkeit. Es sollen ja auch nicht Stapelungen sein, sondern Konstellationen wie von Gestirnen.

Wille zur Dauer eignet den Museen. Ernst Jünger nennt sie Zitadellen der Überzeugungskraft. Zuweilen scheine es indessen, «als ob auch der verantwortliche Geist... den Wert der Erhaltung der großen Werke überschätzte, und daß sich vielleicht gerade in dieser Überschätzung ein dunkler Schmerz, ein geheimer Mangel an Zeugendem verbirgt». Die stolze Seite des musealen Triebes sieht Jünger dort, wo er die Forschung berühre, die ja mit der Sammlung aufs engste verbunden sei. «Hier ruht der Lebensfunke, der den Staub durchglüht — unsere große und hohe Frage an das Rätsel dieser Welt» (Das abenteuerliche Herz).

«Notwendige Übel», nennt, mit mehr Reserve, Ortega y Gasset die Museen, «mit einbalsamierten Leichen einer Evolution», und Paul Valéry, in seinem Essay «Le problème des musées», rügt als Künstler, wie im Museum doch alles aus den ursprünglichen Zusammenhängen herausgerissen sei. Er geht durch die Skulpturen-, durch die Gemäldesäle des Louvre, in ihm streiten sich Beklemmung, Kritik, Vorbehalt, Ehrfurcht, Langeweile, Abwehr, Bewunderung, Gewissensbiß; seine Stimme tönt zwar etwas lauter als in der Kirche, aber gedämpfter als im gewöhnlichen Leben; er empfindet, daß dieser Agglomeration selbständiger, aber gegensätzlicher Wunderwerke etwas Unmenschliches anhaftet und bemerkt, daß das Ohr es niemals aushalten würde, zehn Orchester miteinander musizieren zu hören.

Der Mensch, der schafft, der Mensch, der stirbt, stellt Valéry fest, nährt

das Museum. Alles endet an der Wand und in der Vitrine — ein Spielsaal, wo immer die Bank gewinnt. Dem Betrachter, vor so viel Andrang, bleibt nur die Wahl, oberflächlich zu werden oder gelehrt, wobei in Dingen der Kunst das Gelehrtwerden eine Art Niederlage bedeute, er nennt es «Venus changée en document». Er sucht nach der Ursache seines Malaise, sieht aufs Mal die Klärung. Malerei und Skulptur im Museum — so glaubt er zu erkennen — sind verlassene Kinder, ihre Mutter ist tot, «leur mère architecture». Es ist also die Entwurzelung, die Verpflanzung, die Zusammenhangslosigkeit, die Valéry im Museum für bedenklich hält.

Im «Musée imaginaire» hat dann André Malraux, Valéry's Bedenken überwindend, die These aufgestellt, daß gerade durch die Lösung des Kunstwerkes aus seinen alten Bindungen neue ästhetische Werte aus ihm zu gewinnen, neue fruchtbare Assoziationen zu wecken sind.

Im Fall des Historischen Museums gilt es nun freilich zu unterscheiden zwischen *Kunstwerk* und *historischem Dokument*, an das der Mensch, um zu glauben, sich hält wie der ungläubige Thomas an die Wunde des Herrn. In einem die Geschichte darstellenden Museum überschneiden die beiden Begriffe sich immerzu. So ist der burgundische Blument Teppich im Bernischen Historischen Museum einerseits eine kunsthandwerkliche Schöpfung von sehr hohem Rang, andererseits ein Beutestück, das die Eidgenossen Karl dem Kühnen in der Schlacht bei Grandson abgenommen haben. Innerhalb der Museen ist die Bildergalerie demgegenüber ein besonderer, einheitlicher Fall. Wenn da, wie in den Uffizien oder im Louvre, die große europäische Kunst gezeigt wird, Italiener, Altdeutsche, Niederländer, kann — es muß aber nicht — das Kunstwerk sich von den historischen Voraussetzungen lösen und wirken allein durch sein *Dasein*, absichtslos und zugleich bildend nach jenem Gesetz, wonach der Künstler sich nicht an der Natur zu bilden pflegt, sondern an der Kunst. Dennoch besteht der Satz Valéry's von der Zusammenhangslosigkeit in den Museen zu Recht, die Gefahr, daß mehrere Orchester gleichzeitig musizieren, was man akustisch keinem Menschen antun mag, optisch einander aber dauernd zuzumuten pflegt.

Das reine historische Museum hat andere Aufgaben als eine Bildergalerie oder eine Skulpturenhalle. Es soll uns instandsetzen, die Geschichte eines Staatswesens an Hand sichtbarer Zeugnisse ablesen zu können. Die Schwierigkeit, ein solches Museum zu verwirklichen, liegt an der vorhin erwähnten Doppelleigenschaft so vieler Ausstellungsgegenstände, die sowohl künstlerischen Formgehalt als auch historischen Aussagewert besitzen. Ständig durchkreuzen sich infolgedessen zwei verschiedene Komponenten. Da ist einmal die *vertikale* Komponente, nach der die Sammlungen historisch-chronologisch gegliedert sind, und da ist die *horizontale* Komponente, nach der die Objekte nach Material und Gattung geschieden werden, also etwa in Porzellan, Glas, Metall, Textilien, Mobiliar, wobei innerhalb der einzelnen Gattungen der unerschöpflichen Sachenwelt wiederum chronologische Gruppierungen — die Abfolge der Stile etwa — oder solche typologischer Art möglich sind. So werden übrigens heute auch in den Bildergalerien ganz

neue, überraschende Wirkungen erzielt, etwa in den Uffizien, wo den großen Botticelli und Ghirlandaio der Portinari-Altar des Hugo van der Goes gegenübergestellt ist.

Das Victoria- und Albert-Museum ist eines der Museen, das aus diesen Doppeleigenschaften der Objekte die Konsequenzen gezogen hat. Sir Leigh Ashton hat bei der Wiederaufstellung des Museums nach dem letzten Krieg die Entscheidung so getroffen, daß im Erdgeschoß die vertikale Komponente maßgebend ist und hier die Abfolge der Stilepochen in allen ihren Erzeugnissen — nicht nur englischer Provenienz — gezeigt wird. Eine lückenlose Stilkunde bietet sich so der Anschauung dar. In den Obergeschossen regiert die horizontale Komponente, indem hier die großen Studiensammlungen nach Stoffgebieten geordnet sind: Porzellan, Glas, Silber- und Goldschmiedearbeiten usw.

Auch die hervorragende Schaustellung im Bayerischen Nationalmuseum ist auf ähnlichem Dispositiv aufgebaut; hier umzirkt der historische Horizont das eigene Land, was der Darbietung ein vielleicht noch geschlosseneres Gepräge gibt.

Wenn sich im Bernischen Historischen Museum die vertikale — chronologische — und die horizontale — materiell gattungsmäßige — Komponente durchkreuzen, so hängt dies mit seiner ursprünglichen Planung zusammen, mit der Bewerbung Berns für das Schweizerische Landesmuseum Anno 1889 im Wettstreit mit Basel und Zürich. Im auch sonst ereignisreichen Jahre 1891 entschied aber das eidgenössische Parlament zugunsten von Zürich. Die Niederlage in diesem Städtekrieg hatte zur Folge, daß Bern nun auf Grund einer von Staat, Stadt und Burgergemeinde (in die ja heute die alte ungeteilte Republik Bern aufgespalten ist) errichteten Stiftung sein eigenes Museum auf dem für das Landesmuseum vorgesehenen Areal auf dem Kirchenfeld baute. Der Staat steuerte die Waffen- und Fahzensammlung bei, die Stadt die sogenannten Burgundertapeten und Kirchenparamente, die Burgergemeinde die Staatsaltertümer, Goldschmiedearbeiten, die archäologische und ethnographische Sammlung, die Münzen und Siegel. Das geschichtliche Erbgut Berns wohnt so in ununterschiedener Eintracht beisammen.

Die Beschränkung darauf, die sich aus dem aufgezwungenen Verzicht auf ein schweizerisches Landesmuseum ergab, wird heute auch in Bern nicht mehr bedauert. Es mag auf das geschichtliche Wesen Berns zurückzuführen sein, daß der Berner über die Geschichte eine direktere Beziehung zum Museum hat als über die Kunst, und daß er die Objekte der Burgunderbeute als Trophäen seiner Geschichte besser zu würdigen weiß denn als Kunstwerke, die sie *auch* darstellen. Es ist ja sattsam bekannt, daß der alte Berner, wenn er sich kunstfördernd betätigte, es tat, weil er damit gleichzeitig staatsfördernd wirkte, sei es im Stadtbild, sei es im Porträt. Daraus erklärt sich vielleicht auch das besondere Verhältnis, das der Berner von jeher zu «seinem» historischen Museum hat, das er seit der Jugend und mit der Jugend an so manchem Sonntag aufzusuchen pflegt.

Der Berner hat denn auch in der Bergung und Bewahrung von musealen

Werten eine Tugend geübt, als dieselbe sich noch keineswegs wie heute gewissermaßen von selbst empfahl. Wenn das Bernische Historische Museum so seine Entstehung auch der Grundwelle des neunzehnten Jahrhunderts verdankt, die die meisten solcher Museen emporhob, so gehen seine Ursprünge doch viel weiter zurück. Sie nehmen ihren Anfang im Rathaus und im Zeughaus, wo wir dem Pulsschlag der Geschichte schon näher sind, anderseits im Münster und in der Bibliothek. Seine Sammlungen setzen sich aus dem zusammen, was im heimischen Boden gefunden, was im Zeughaus an Waffen und Fahnen gehangen, was in Schlachten eingebracht, im Rathaus gedient, in Zunftstuben als Trinkgeschirre geprunkt, was in den Truhen der Sakristeien geruht und die Bürgerhäuser geschmückt, was fernesüchtige Berner wie der Südseefahrer Johann Wäber, der Reisebegleiter Kapitän Cooks, und der Indianersucher Carl Friedrich Kurz von ihren weltweiten Fahrten nach Hause getragen, und was bernische Sammler wie Albert Kocher dem Museum als großherziges Vermächtnis hinterlassen. Heimisches Kunsthandwerk ist darin vertreten und die künstlerisch-topographischen Dokumente von Landschaft und Stadt. In diesem Sinn war auch, über das eigene Sammlungsgut hinausgreifend, die große Jubiläumsausstellung von 1953 symphonisch aufgebaut.

Der alte Stadtstaat von Bern ist somit für alles die Ausgangsbasis, selbst dort, wo seine örtlichen Grenzen weit überschritten sind, und alles mündet wieder dorthin zurück. Es ist im wesentlichen also nicht zusammengekaufter Inhalt, was das Haus am Helvetiaplatz füllt, sondern all das, was eigenes schöpferisches Können, Fleiß und Kriegsglück, Ausgrabungseifer und Sammelleidenschaft im Lauf der Zeiten beigetragen haben, in seiner Art vielleicht einer alten fürstlichen Sammlung ähnlich und im ganzen das würdige Patrimonium der Republik¹.

¹ Einleitung zum gleichbetitelten Lichtbildervortrag im Historischen Museum vom 22. März 1957.

Vgl. Kulturelle Monatsschrift «Du», Juli 1959, S. 15.