

aufgestellten Objekte erkennen läßt, der überwiegend von regionalen oder von thematischen oder technischen Interessen erfüllt ist. Deshalb wurde gleichzeitig mit der Eröffnung des Museums ein gedruckter „Wegweiser“ ausgegeben, der jenen Hintergrund komplexer Natur verdeutlichen möchte, der den Sinn eines „Nationalmuseums“ ausmacht. Kunstgeschichte ist in diesem Ensemble nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck.

Aufgestellt wurden in diesem Ostflügel des Erdgeschosses die wichtigsten Objekte der Kunst und des Kunsthandwerkes des Mittelalters und der Renaissance, also aus einer Zeitspanne, die mit dem Ausgang der sogenannten Völkerwanderung beginnt (Schatzfund von Wittislingen, um 660/80) und bis zum Ende des 16. Jahrhunderts reicht. In einer weiteren Raumfolge, deren Einrichtung im Obergeschoß des Ostflügels für das nächste Jahr erhofft werden darf, soll der von vielen Seiten kräftesammelnde Kunstkreis des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern und anschließend die Kunst des Barock und Rokoko in ihrer ganzen handwerklichen Vielgesichtigkeit gezeigt werden. Zur Überbrückung der Zäsur dieser Grobeinteilung in die Zeit vor und nach dem Dreißigjährigen Krieg wird künftig im Erdgeschoß der Inhalt des jetzigen Renaissance-Saales — unter Zuziehung eines weiteren Seitenraumes — in seine italienischen Bestandteile (della Robbia bis Giovanni da Bologna) und die nördlich der Alpen beheimateten Werke aufzugliedern sein.

So sind die neu eröffneten Säle nur ein Baustein für eine Rekonstruktion, deren Gesamtheit das Museum zu einem neuen Instrument der Kunstpflege und der Volksbildung machen soll. Auch wenn die Programmatik der Museen unbequem geworden ist, glaube ich doch, daß einem Nationalmuseum immer ein bestimmter, sichtbar gemachter „Sinn“ anhaften muß. Je umfassender die Darstellung der Wechselwirkungen aller einer Kulturlandschaft eigenen Kräfte gelingt, desto mehr wird ein solches Museum zugleich die Türen zur Umwelt öffnen können. Hier wird es ganz besonders die Aufgabe der Museen sein, in der Sichtung des Vergangenen die unvergänglichen Werte als Leitsterne des eigenen Daseins neu aufleuchten zu lassen.

Man ist, wie mir scheint, zur Zeit in der ganzen Welt drauf und dran, den Unterschied zwischen Museum und Ausstellungen zu verwischen. Mit Unrecht. Denn wenn es in Ausstellungen darauf ankommt, ästhetisch möglichst variable Wirkungen zu erzielen, dann bleibt es die Aufgabe der Museen, eindeutige konstante Werte aufzuzeigen, die sich dem Beschauer bei wiederholtem Besuch als unabänderliche Dokumente menschlicher Größe tief einprägen.

Theodor Müller

ZUR WIEDERERÖFFNUNG DES WÜRTTEMBERGISCHEN LANDESMUSEUMS IN STUTTGART

Am 22. April d. J. konnten endlich nach langen und außerordentlich schwierigen Vorarbeiten Teile der württembergischen Landeskunstsammlungen in Stuttgart wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Stuttgart besitzt damit seit einer Pause von

nahezu 10 Jahren wieder ein eigenes, wenn auch kleines Museum, und zwar in seinem schönsten und ehrwürdigsten Baudenkmal, dem Alten Schloß, das auch jetzt noch größtenteils in Trümmern liegt. Hier konnten über der Schloßkirche und nach dem Schillerplatz zu insgesamt sieben helle und schöne Säle wieder hergerichtet werden, die nun eine Auswahl aus den Beständen mittelalterlicher kirchlicher Kunst und eine kleine Zahl profaner Goldschmiedearbeiten der Renaissance beherbergen; ein Saal dient gleichzeitig als Vortragsraum für Veranstaltungen der „Gesellschaft zur Förderung des Württembergischen Landesmuseums“. Um genügend Stellwände für die Plastiken und Bilder zu schaffen, wurden in die vorher sehr großen Säle Zwischenwände eingezogen und damit der ursprüngliche, im 19. und 20. Jahrhundert verfälschte Renaissancecharakter des Schlosses als besonders stimmungsvoller Rahmen für die Ausstellung wiedergewonnen. Der Saal über der Schloßkirche mit dem polygonalen Erker ausbau über dem Chor, dessen Fenster durch Glasmalereien vom Anfang des 15. Jahrhunderts zur Hälfte verkleidet sind, erhält durch deren gedämpftes farbiges Licht fast sakralen Charakter; doch wurde auf jede historisierend imitierende Raumgestaltung zugunsten moderner Sachlichkeit verzichtet. Große Durchgangsachsen schaffen eine übersichtliche Aufteilung der Räume, in denen die Kunstwerke nach zeitlicher und geographischer Zusammengehörigkeit verteilt sind, wobei die großen Blickpunkte jeweils durch wichtige Stücke der Sammlung herausgehoben werden. Ein besonderer Stolz des Museums ist die verhältnismäßig große Zahl vollständiger Flügelaltäre aus dem 15. und beginnenden 16. Jahrhundert. Für sie wie für die Einzelplastiken wurden Backsteinsockel geschaffen, ein zeitbedingter Notbehelf, der sich aber durch seinen farblichen Reiz und die gefugte Oberflächenstruktur als belebendes Element der Ausstellung erweist. Ein Teil dieser Sockel wurde in grau-weißem, der Wandfarbe angepaßtem Ton geschlemmt, um allzu starke Farbigkeit zu vermeiden.

Die Übersicht über die Entwicklung der altschwäbischen Kunst beginnt bei den aus ottonischer Zeit stammenden Architekturteilen der Kirche von Unterreggenbach (Kreis Crailsheim) und erreicht ihren ersten Höhepunkt in den Glasfensterfragmenten aus Alpirsbach (nach den neuesten Forschungen von Zschokke Straßburger Arbeiten um 1200 aus der gleichen Werkstatt, aus der der spätromanische Glasfensterschmuck des Straßburger Münsters kommt). In größerer Fülle entfaltet sich die schwäbische Kunst in gotischer Zeit, beginnend im 14. Jahrhundert mit der Christus-Johannes-Gruppe (Oberschwaben, um 1300) und den bekannten Figuren von Maria und Johannes von einem Triumphbogenkruzifix (Bodenseegebiet um 1330), die die tiefe Verinnerlichung und das lyrische Sentiment zeigen, das durch das ganze Mittelalter hindurch ein Wesensmerkmal schwäbischer Kunst bleibt. Die gleichzeitige, aber strengere, zurückhaltendere Art der Rottweiler Hüttenplastik vertritt eine Sandstein-Muttergottes aus Weiler bei Rottenburg. Hauptstücke aus dem 15. Jahrhundert sind die kleinen Flügelaltäre aus Dornstadt, Kr. Ulm und Rieden, Kr. Schw.Hall, ersterer aus der Werkstatt des Meisters Hartmann, letzterer ein Beispiel für den starken niederländischen Einfluß um die Mitte des Jahrhunderts; weiterhin die Heimsuchungsmuttergottes und die trauernden Frauen aus Bronnweiler in den charakteristischen Gewandformen des frühen

15. Jahrhunderts. Von einem Landsmann und Zeitgenossen des Konrat Witz stammt eine Altartafel aus Rottweil mit der Anbetung der hl. 3 Könige, aus der Schule Multschers zwei große Altarflügel aus Kloster Heiligkreuztal mit einem Zug der hl. Könige und der Kreuzesprobe durch die hl. Helena. Ein Saal ist der Kunst des fränkischen Stammesgebietes innerhalb Württembergs gewidmet, die sich deutlich durch ihre beweglichere Erzählungsweise und dramatischere Charakterisierung von der stilleren, mehr idealisierenden schwäbischen Art absetzt. Das wichtigste Stück dieses Raumes ist die Gruppe zweier trauernder Frauen von Tilman Riemenschneider. Unter den Werken der Kunst um 1500 in Ober- und Niederschwaben ist als eine der besten Arbeiten der Ulmer Schule der Flügelaltar aus Talheim bei Rottenburg zu nennen mit der einzigartigen, ganz intakt erhaltenen Fassung der Figuren. (Die ebenso qualitätvollen Flügelmalereien stehen dem Meister von Meßkirch nahe.)

Das runde Turmzimmer enthält profane Kunst des 16. Jahrhunderts: eine Auswahl des Bestandes der herzoglichen Kunstkammer, Goldschmiedearbeiten der Nürnberger Meister Hans Jamnitzer und Hans Petzold, italienische Pokale, Kristall- oder Steinschnitte mit Augsburger Goldemalfassungen. Aus der Ausstattung des Alten Lusthauses, in dem die Kunstkammer im 16. Jahrhundert untergebracht war, stammt ein großer Tisch mit mächtiger, in mannigfaltigen Darstellungen geätzter und bemalter Platte aus Solnhofer Stein von dem Amberger Meister Caspar von der Sitt (bez. 1599). Neben der mittelalterlichen Abteilung wird spätestens ab August auch die vor- und frühgeschichtliche Sammlung gezeigt werden, für die vier Säle im 1. Stockwerk des Flügels gegen den Schillerplatz sowie der Dachstock vorgesehen sind. Auch der Ausbau weiterer Teile des Alten Schlosses ist in gutem Fortschreiten, vor allem des gegen die Markthalle gelegenen Traktes mit dem großen Turm des Mathias Weiß von 1687. Dort sollen in absehbarer Zeit das Lapidarium und die Bestände an Plastik und Malerei des 16.—18. Jahrhunderts aufgestellt werden. Münzkabinett, Museumsbibliothek und Verwaltungsräume werden voraussichtlich noch im Laufe dieses Sommers im sogenannten Archivbau des Alten Schlosses (gegen den Karlsplatz) untergebracht.

Noch immer sind die Rückführungen aus den insgesamt 26 Verlagerungsdepots nicht ganz abgeschlossen. Ein großer Teil der Transporte wurde gleich nach Freigabe der Depots durch die französische Militärregierung im Jahre 1948 unter wesentlicher Förderung amerikanischer Dienststellen ausgeführt. Das Hauptsammeldepot für alle zurückgebrachten Gegenstände ist Ludwigsburg.

Im östlichen Flügelbau des Schlosses Ludwigsburg, der früher Bürozwecken diente und keine alte Ausstattung besitzt, wurde — ebenfalls am 22. April — eine Ausstellung von Kleinkunst des 17. und 18. Jahrhunderts eröffnet. Den Hauptbestandteil bildet die umfangreiche, in vier Räumen untergebrachte Sammlung von Ludwigsburger Porzellan. Sie enthält eine gedrängte Übersicht fast sämtlicher Geschirr- und Figurenmodelle von den Anfängen der Fabrik (sie wurde 1756 gegründet, 1758 von Herzog Karl Eugen übernommen und bestand bis 1824). Die Entwürfe zu den Figuren stammen zur Hauptsache von den Hofbildhauern Beyer und Lejeune sowie von dem Hofmaler Guibal. Die hervorragenden Maler sind Kirschner und Riedel (letzterer zuvor in Meissen und

Frankenthal tätig). Eines der Hauptstücke der Sammlung ist das von Riedel entworfene und 1930 vom Museum erworbene Lever-Service, das Herzog Karl Eugen einer Dame aus dem Hause Giovanelli-Martinengo schenkte. Zur Ausstattung der Porzellanräume gehören Möbel der gleichen Zeit, Miniaturen und Pariser Gobelins nach Vorbildern von Boucher. — In zwei weiteren Räumen werden Fayencen aus württembergischen und fränkischen Manufakturen gezeigt; besonders hervorzuheben ist die lebensgroße Büste Herzog Karl Eugens aus der Ludwigsburger Manufaktur. Die rückwärtigen Zimmer sind gefüllt mit Goldschmiedearbeiten, Steinen, Gläsern, Bronzen, Elfenbein- und Buchschnitzereien: Kabinettstücke von intemem Reiz, zum größten Teil wiederum aus der Kunstkammer der württembergischen Herzöge. Dazu kommen große Wandbehänge aus Brüsseler und Antwerpener Manufakturen und eine Folge von drei Pariser Bildteppichen aus dem Besitz der Könige von Frankreich mit Wappen Frankreichs und Navarras sowie Monogramm Ludwigs XIII. Die prächtige Zimmereinrichtung eines Ulmer Patrizierhauses aus dem frühen 17. Jahrhundert, mit reichgeschnitztem, bemaltem Tisch, Kronleuchter und mehreren kapitalen Geweihen schließt die Raumfolge. Die Unterbringung der meist sehr kleinen Gegenstände in den für Museumszwecke im Ganzen doch ungeeigneten, sehr hohen und teilweise auch dunklen Zimmern ist durchaus als ein Nachkriegsprovisorium anzusehen; das gleiche gilt für einen Teil der Vitrinen, die aus vorhandenen Stücken umgebaut werden mußten. All das bedarf im Laufe der kommenden Jahre noch der Verbesserung. Gleichwohl darf mit Befriedigung verzeichnet werden, daß die Kunstwerke endlich an einem festen Aufstellungsort zur Ruhe kommen, nachdem sie zehn Jahre lang verpackt und auf Wanderschaft waren.

Elisabeth Nau

DIE WIEDERHERSTELLUNG DER TRIUMPHKREUZGRUPPE IM LÜBECKER DOM

Das St.-Annen-Museum stellt im Sommer 1949 Kunstwerke aus Lübecker Kirchen aus, die der Museumswerkstätte zur Wiederherstellung übergeben wurden. Neben bereits instandgesetzten Arbeiten werden Figuren und Tafeln gezeigt, an denen die mittelalterliche Fassung ganz oder teilweise freigelegt ist; alle Stücke waren durch die Fassung des 19. Jahrhunderts weitgehend entstellt worden.

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht das durch den Brand von 1942 beschädigte Triumphkreuz des Lübecker Doms, ein Werk Bernt Notkes (1477 vollendet). Aus der Nähe gesehen und z. T. schon von der entstellenden Fassung des 19. Jahrhunderts befreit, kann es jetzt erst recht gewürdigt werden. Die Hauptarbeit an diesem Werk hat zweifellos Notke mit eigener Hand geleistet. Bei der Größe des Auftrages hat er nicht ganz auf Gesellenhilfe verzichten können, aber die Gesellen waren wohl im wesentlichen mehr vorbereitend mit der schematischen Arbeit beschäftigt und nicht, wie man bisher geglaubt hatte, nach allgemeinen Entwürfen Notkes selbständig tätig. Es wäre