

mittelbar einsichtig, wie sehr die Bilder gegenseitig aufeinander angewiesen sind, als einzelne gar nicht bestehen können.

Mit dem in Wesel ansässigen, aber der westfälischen Tradition engverbundenen Derik Baegert und seinem Nachfolger, dem Meister von Cappenberg, findet die gotische Malerei Westfalens ihren Abschluß. Bei diesen Tafeln, wie auch bei denen des Marienfelder Altares, zeigt sich, wie schwierig es ist, Bruchstücke von Altarzusammenhängen im Museum angemessen aufzustellen. Ist doch jede Vereinzlung dem immer zyklischen Denken des Mittelalters fremd. Soweit es zu verantworten ist, sollen daher Bildzyklen, und sei es auch nur für einzelne Altarflügel, wiederhergestellt werden. Auch die heute noch beliebte Methode, doppelseitig bemalte Flügel, oft unter konservatorischen Vorwänden, zu teilen, zerstört ja einen Zusammenhang, selbst wenn sie für die Galerie den Gewinn eines Bildes bedeutet, das sonst nur mit einem schwierigen Mechanismus — oder gar nicht — zugänglich zu machen ist. So wird versucht, von verschiedenen Blickpunkten her diesen bedeutenden Bestand alter Tafelbilder neu zu sehen und aufzuschließen.

Das spätere 16. Jahrhundert, seit der Wiedertäuferzeit, beherrschen in Westfalen die tom Rings. Die Bilder dieser Familie sind im Landesmuseum zahlreich vertreten. Wohl am wichtigsten sind die mächtigen Flügel des Hochaltars der Überwasserkirche von Hermann tom Ring aus dem Jahre 1594, der gotische Flügelaltar ist hier noch völlig lebendig. Die interessanteste Persönlichkeit ist aber der 1548 verstorbene Stammvater dieser Familie, Ludger d. Ä., dessen Hauptwerk von 1538, das Epitaph des Rotger Dobbe, als Leihgabe des Domes gezeigt wird. Die beiden Söhne Hermann und Ludger d. J. sind nicht zuletzt als begabte und vielseitige Bildnismaler tätig. Wie ein reizvolles Nachspiel wirken einige selbständige Blumenstilleben in feierlichen Vasen von dem jüngeren Ludger, die frühesten der deutschen Kunst.

Die Galerie findet vorläufig, bis weitere Möglichkeiten geschaffen sind, ihren Abschluß mit einem Raum, der die wichtigsten Erinnerungsstücke an den Frieden von 1648 umschließt.

Paul Pieper

## ZUR WIEDERERÖFFNUNG DES RHEINISCHEN LANDESMUSEUMS, BONN.

(Mit 3 Abbildungen)

Das Rheinische Landesmuseum in Bonn wird Mitte Mai mit einem wesentlichen Teil seiner Schausammlung wiedereröffnet. Damit wird ein Museum wieder zugänglich, dessen überörtliche Bedeutung außerhalb bestimmter Fachkreise nicht hinreichend bekannt ist. Die geringe Volkstümlichkeit erklärt sich aus seiner eigenartigen Entwicklung. (Diese ist anlässlich der Neueröffnung 1935 von Franz Oelmann, dem kürzlich in den Ruhestand getretenen Direktor, dargestellt worden.)



Am Anfang hatte eine großzügige Planung gestanden, die ein Zentralmuseum der Rheinlande erstrebte. Im Befreiungsjahr 1813, ehe über die politische Zugehörigkeit der Rheinlande entschieden war, machten die Brüder Boisserée Vorschläge zu einer Übernahme ihrer mit ausgesprochen erzieherischen Absichten aufgebauten Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde in öffentlichen Besitz und zur Verstaatlichung der Denkmalpflege. Dabei war an eine Verbindung mit der neu zu errichtenden Universität gedacht. Natürlicherweise rechnete man mit Köln als der kulturellen Metropole, die den traditionsbewußten Rheinländern alle Voraussetzungen für diese Ziele zu bieten schien. Die Sammlung Boisserée sollte mit der Wallrafschen den Grundstock eines großen vaterländischen Museums bilden. Goethes Denkschrift von 1815/16 über Kunst und Altertum setzte sich nachdrücklich für diese Bestrebungen ein.

Was von solchem Planen verwirklicht wurde, war zunächst bescheiden genug. Der preußischen Regierung fehlte trotz mancher Bemühungen Einzelner der Sinn für die eigenen kulturellen Belange der neuen Provinz. Als die rheinische Universitätsfrage 1818 zugunsten Bonns entschieden wurde, sollte hier auch das staatliche Museum für die Rheinlande entstehen. Zu dessen Leitung berief man den Altertumsforscher Wilhelm Dorow, der nun freilich etwas ganz Neues zu schaffen hatte. Wiewohl Bonn jahrhundertlang kurfürstlich-kölnische Residenz und zuletzt auch Sitz einer Universität war, fehlte hier jede museale Tradition, an die sich hätte anknüpfen lassen. Immerhin brachte Dorow schon eine eigene Sammlung von Funden aus Wiesbaden und Umgebung mit, wozu bereits 1819 die Bonner Sammlung römischer Steindenkmäler des Kanonikus Pick kam, dann vor allem die von Kleve hergeholte herzoglich-klevische Sammlung von Altertümern, die bedeutende Stücke wie den Caelius-Stein von Vetera, die einzige überkommene Monumentalurkunde zur Varusschlacht, enthielt. Damit war ein Altertümernmuseum angelegt, das sich ganz überwiegend auf die Erforschung der Römerzeit ausrichtete, obwohl daneben ausdrücklich zu seinen Aufgaben gehörte, auch „Denkmäler der altdeutschen Zeit“ sicherzustellen, und zum ersten Bestand z. B. die einzigartige Mosaikgrabplatte des Abts Gilbert von Maria Laach (+ 1152) zählte. Dorows eifrige Sammeltätigkeit im Lande fand schon 1822 mit seinem Rücktritt ein vorzeitiges Ende.

Nach diesen trotz allem noch verheißungsvollen Anfängen ist die Sammlung, die einmal als Repräsentation künstlerischer Kultur der ganzen Rheinlande gedacht war, auf viele Jahrzehnte in der Verborgenheit versunken. Sie wurde, 1822 als Kgl. Rheinisches Museum vaterländischer Altertümer der Universität angegliedert und in deren Räumen untergebracht, zu einer nur für wenige Besucher zugänglichen Studiensammlung, deren Betreuer — die Vertreter der klassischen Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität — kein richtiges Verhältnis zu dieser provinziellen Hinterlassenschaft fanden. Das Mittelalter mit seiner hohen Kulturblüte lag ganz außerhalb des Blickfelds dieser akademischen Einrichtung. Indessen kamen neue Antriebe von privater Seite. Der 1841 gebildete Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande schuf unter Ernst Aus'm Weerth seit 1864 eine eigene Sammlung, die — seit 1869 im Arndthaus untergebracht — bald bedeutende Fundstücke aufnahm, wobei auch das Mittelalter berücksichtigt wurde. Auf



Betreiben des Vereins kam es schließlich 1874 zur Begründung eines Provinzialmuseums in Bonn (neben einem zweiten in Trier mit einem auf den Trierer Bezirk beschränkten Arbeitsbereich), das die Sammlungen des Vereins und der Universität vereinigte. 1876 trat Aus'm Weerth sein Amt als Direktor an. Er kann als der zweite Begründer des Museums gelten, dessen Aufgabenbereich er so umfassend sah, wie es den ersten Plänen entsprach. Ebenso hat er, der selbst leidenschaftlicher Sammler war und eine erste Bestandsaufnahme mittelalterlicher Kunst im Rheinland begann, den Ausbau der Sammlungen betrieben. Selbstverständlich umschlossen sie auch eine Gemäldegalerie, in der sich z. B. gleich anfangs das gemalte Altarwerk des Berthold von Nördlingen aus Bornhofen (gegen 1420) fand. Gleichwohl vollzog sich eine folgerichtige Weiterbildung unter den Nachfolgern Josef Klein (seit 1883) und Hans Lehner (1899—1930) nur nach einer Seite. Das Schwergewicht richtet sich, durch eine umfassende Grabungstätigkeit gefördert, auf die Erforschung der Frühzeit, vor allem der römischen, auch nachdem 1889—93 ein eigenes Museumsgebäude an der Colmantstraße erbaut war. Daß man in dem 1909 eröffneten Erweiterungsbau das ganze Obergeschoß der mittelalterlichen und neueren Kunst einräumte, war nur durch die Leihgabe der Wesendonckgalerie bewirkt. Über ein Jahrhundert lang hatten Gelehrte das Gepräge des Museums bestimmt, auch nachdem im eigenen Gebäude mit der bezeichnenden Aufschrift ANTIQUITATI RHE-NANORUM eine für weitere Kreise gedachte Schausammlung möglich geworden war. Erst eine entscheidende Neuordnung der dreißiger Jahre schuf ein Landesmuseum, das diese Bezeichnung als Schau über die kulturelle Vergangenheit des Landes verdient, unbeschadet der nicht minder wesentlichen Aufgabe als Forschungsstätte hohen Ranges. Der wenige Jahre nach der Neueröffnung von 1935/36 ausgebrochene Krieg brachte das Neugeschaffene um eine seiner Bedeutung entsprechende Wirkung auf die breitere Öffentlichkeit.

Bei Kriegsende war das große Gebäude zwischen Colmant- und Bachstraße verwüstet. Mittlerweile konnte nach Rückführung der ausgelagerten Sammlungen wenigstens der rückwärtige Flügel, der 1906—09 errichtete, 1934/35 neugestaltete Erweiterungsbau des ehemaligen Hauptgebäudes, hergestellt werden. Den Aufbau der Schausammlung besorgte für die alte Abteilung (bis etwa 400 n. Chr.) Eduard Neuffer, der kürzlich Franz Oelmann in der Leitung des Museums gefolgt ist, — für die mittelalterliche und neuere Abteilung Franz Rademacher. Um ein kostspieliges Provisorium zu vermeiden, hat man sich dazu entschlossen, die verfügbaren Räume endgültig einzurichten, was freilich den vorläufigen Verzicht auf Darbietung der gesamten vorgeschichtlichen Abteilung bedeutet. Auch die römische kann zunächst nur in einem allerdings wesentlichen Ausschnitt gezeigt werden; Architektur und eine Gruppe „Handwerk“ fehlen noch. Neben größeren Steinbildwerken, den Bodenmosaiken und ausgewählter Kleinkunst im Lichthof mit dem unteren Umgang werden in mehreren Räumen die römischen, orientalischen und einheimischen Kulte einprägsam vorgeführt. Durch eingehende Beschriftung ist der für den „Laien“ an sich spröde Stoff der römischen Steindenkmäler jedem für Geschichte Aufgeschlossenen lebendig gemacht. Erläuternde Verbreitungskarten veranschaulichen die verschiedenen Kulturströme im römischen Rheinland. An die heidnischen Kulte



unmittelbar anschließend wird dann im Eckraum das frühe Christentum gezeigt, das durch die Funde unter dem Bonner Münster in einzigartiger Weise vertreten ist. Besondere Kostbarkeiten bietet im Saale an der Kopfseite des Gebäudes die in Vitrinen gezeigte fränkische Kleinkunst, darunter neben Keramik besonders Goldscheibensibeln und Gläser, wie sie nirgendwo sonst sich in solcher Zahl und Güte beisammen finden. Der Eckraum der anderen Seite enthält die seltene Sammlung fränkischer Grabsteine mit den bekannten Platten aus Dollendorf, Gondorf und Andernach, die — teilweise schon karlingisch — zu den romanischen Steinbildwerken in den folgenden Räumen überleiten. Hier sind neben einer Auswahl vorzüglicher Bauplastik vom 11. bis zum 13. Jahrhundert so hervorragende Reihen von Steinreliefs zu sehen wie die Monatsbilder aus Brauweiler (etwa Mitte des 11. Jahrhunderts) und die Gustorfer Schranken (um Mitte des 12. Jahrhunderts) — über deren Reinigung wird noch gesondert berichtet — sowie die Bruchstücke vom Jüngsten Gericht des „Samsonmeisters“ aus Andernach (Anfang des 13. Jahrhunderts). Zwischen dem vielfältig gestuften Grau der Steine einige andere Werke wie das schon genannte Laacher Gilbertmosaik, der Holzkreuzifixus des 11. Jahrhunderts aus der Bonner Dietkirche, die Muttergottes aus Frauenberg und der Nikolaus aus Füssenich: farbig gefaßte Holzbildwerke der Stauferzeit, — dazu in Vitrinen erlesene Kleinkunst aus Elfenbein und Metall sowie die schönen Buchmalereien zu einem Dialog des Konrad von Hirsau. — Erst mit der Neuauaufstellung ist die romanische Kunst des Rheinlands, abgerundet durch glückliche Erwerbungen, als geschlossene Abteilung jetzt in Erscheinung getreten.

Im Obergeschoß konnten von der Galerie erst einige Räume eingerichtet werden: die mittelalterliche Abteilung mit Tafelbildern und Holzbildwerken vom 14. Jahrhundert bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts. Darin finden sich hervorragende Stücke wie das Vesperbild Röttgen, die Schöne Madonna der Sammlung Thewalt (aus Stein), ein brabantisches Schnitzaltärchen um 1520; unter den Gemälden sind zu nennen die mittelrheinischen Tafeln aus Bornhofen, die „Goldene Tafel“ mit Darstellung nach einem Marienhymnus und eine erlesene Sammlung altkölnischer Malerei. (Das Marien triptychon vom Meister des Wasserfaßaltars ist vielleicht das besterhaltene altkölnische Bild, das wir noch besitzen.) Eine schöne Bereicherung dieser Abteilung sind zwei Leihgaben aus der Sammlung Virnich, das Kreuzigungstriptychon des Marienlebensmeisters und das Triptychon der Muttergottes im Kreise weiblicher Heiliger mit Kölner Stadtansicht um 1525, das Rademacher jetzt überzeugend dem Kölner Meister Hilgardus zuweist. Die Einrichtung der bedeutenden Gemäldegalerie der Neuzeit vom 16. bis zur Wende des 18. Jahrhunderts soll in Kürze folgen. Sie wird auf den oberen Umgang des Lichthofs münden, wo sich der Rundgang mit Werken des rheinischen Barock schließt.

Bei der Aufstellung hat man, die Grundsätze der Neuordnung von 1935/36 folgerichtig durchführend, vieles neugestaltet, vorbildlich in der Beschränkung, ohne doch Wesentliches auszulassen. Der Eigenart des Ausstellungsguts entsprechend war man bemüht, für die Römerzeit auch das kulturgeschichtlich Gegenständliche aufzuschließen, während für die Folgezeit die Auswahl vorwiegend durch die künstlerische Wertung bestimmt



wurde. Allenthalben ist die überlegte Durchbildung der Räume bis ins Einzelne zu spüren, bis zu technischen Neuerungen wie den Fenstern des Erdgeschosses mit ihrer zugleich vergitternden engen Sprossenteilung oder den in die Wände der Galerie eingelassenen, nur als feiner Strich sich abzeichnenden Schienen zum Aufhängen der Bilder. Man vergißt, daß die Schausammlung in vorhandenen Räumen unterzubringen war, so geschlossen wirkt sie, wohlausgewogen in jedem Abschnitt.

Albert Verbeek

## NOCH EIN BEITRAG ZUR PROBLEMATIK DES KUNSTURTEILS

(mit 2 Abbildungen)

Seit dem Sommer 1947 wird vor dem Hamburger Gericht ein Prozeß ausgefochten, dessen Gegenstand, ein angebliches Bild von Charles Schuch, weniger Aufmerksamkeit verdient als der trostlose Ausblick auf die Unsicherheit unseres Fachurteils, der sich hinter dieser unscheinbaren Fassade eröffnete. Das Streitobjekt (Abb. 4), ein grob und dilettantisch gemaltes Stilleben mit der Signatur „K Schuch“, wurde von einem Hamburger Kunsthändler an einen andern Hamburger Kunsthändler zu hohem Reichmarkpreis verkauft. Erst nachträglich wurde einer der beiden Händlerexperten, natürlich der Käufer, unruhig und begann sich Rats zu holen. Darauf Klage. Der Beklagte leugnet, eine ausdrückliche Zusicherung der Echtheit („Garantie“) gegeben zu haben; gleichwohl hatte er die Rechnung ausgestellt für ein „Originalgemälde von Schuch“. In einem weisen Urteil vom 1. 12. 09 hatte jedoch z. B. das Oberlandesgericht München eine ausdrückliche Haftung für die Echtheit gefordert, um einen Anspruch auf Rücknahme zu begründen, mit der bemerkenswerten Motivierung: „Beim Handel mit alten Bildern weiß der kaufende Kunsthändler ganz genau, daß er absolute Gewißheit über den angenommenen Ursprung nicht erlangen kann, daß er erforderlichenfalls den strikten Unehtheitsbeweis so wenig führen kann wie der Verkäufer den strikten Echtheitsbeweis und daß der Wert jederzeit durch eine wissenschaftliche Bestreitung selbst dann in Frage gestellt werden kann, wenn die Mehrzahl der Kenner in ihrer Überzeugung der Echtheit zugeneigt bleiben.“ Die Mehrzahl der Kenner, deren Urteil eingeholt wird, erklärt nun aber in der Tat das Bild für echt: nur Heise in Hamburg und Hanfstaengl in München lehnen es als Werk von Charles Schuch entschieden ab. Da das zweifelhafte Bild außerdem seit über 30 Jahren unangefochten seinen Weg durch nicht ganz unbekannte Kunsthandlungen gemacht hat, wird die Klage abgewiesen, und das interessante Stück hätte nun, mit dem Segel eines frischen und guten Papiers ausgerüstet, seinen Weg durch die Kunsthandlungen fortsetzen können, wenn nicht das Urteil angefochten und beim Oberlandesgericht Berufung eingelegt worden wäre.

Das Ganze beginnt nun noch einmal von vorn. Die Kenner werden erneut befragt, einer der positiv urteilenden Kronzeugen wird wankend. Technische Gutachten (von Otto Klein, Buxheim und Professor Wehlte, Stuttgart) erklären das Bild für ein minder-