

Allegretto Nuzi aus Düsseldorfer Privatbesitz vertreten. Es bildete ursprünglich wohl den Mittelteil eines spitzgiebeligen Tabernakels, ist heute aber an allen Seiten beschnitten. Dieses farbig sehr reizvolle Täfelchen wird in unmittelbarer Nähe des 1365 datierten Madonnenbildes im Vatikan entstanden sein.

Dem Alvaro di Piero di Evora da Portogallo (nachweisbar 1411 in Prato in Zusammenarbeit mit Niccolò di Pietro Gerini, 1423 in Volterra) konnten wir ein zwar monumentales und sehr dekoratives, in den einzelnen Formen aber nicht sehr edles Madonnenbild in einer westdeutschen Sammlung zuschreiben. Es kann mit der Tafel des Meisters im Museum zu Pisa verglichen werden (Abb. van Marle, op. cit., IX, 1927, 583; Salmi in Liburni Civitas, 1929, 14). Stilistisch gehören beide einer früheren Periode des Malers an als das signierte und 1434 datierte Tabernakel des Braunschweiger Museums.

Den Ausklang der Ausstellung bilden Bildnisse der Botticelli-Schule, des Filippo Mazzola und des Ambrogio de Predis und der schon 1933 in Ferrara und 1950 in Stuttgart gezeigte Teppich nach einem Entwurf des Cosimo Tura, der in Bewegung und Farbe von ungeheurer Ausdruckskraft ist.

Miniaturen aus dem Besitz des Wallraf-Richartz-Museums umrahmen das Bild der Malerei des Dugento und Trecento; einige Zeichnungen des Museums vervollständigen den Eindruck des Quattrocento. Am Ende steht die wunderbare Zeichnung des Leonardo mit Studien zu Figuren der Anbetung auf der Vorderseite und zwei Krebsen auf der Rückseite.

Zum Schluß sei noch auf den reich illustrierten Katalog hingewiesen, der sämtliche Gegenstände der Ausstellung verzeichnet.

Klara Steinweg

## DIE KNOBELSDORFFAUSSTELLUNG IM CHARLOTTENBURGER SCHLOSS

Die Gedächtnisausstellung für Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff im Ostflügel des Charlottenburger Schlosses fand zur gleichen Zeit wie die Gedächtnisschau für Balthasar Neumann aus dem gleichen Anlaß, der 200. Wiederkehr des Todestages, statt. Die wenigen erhaltenen Erdgeschoßräume des von Knobelsdorff 1740 begonnenen Schloßflügels brachten mit ihrer schlanken und eleganten Leichtigkeit die ausgestellten Gegenstände zu vollkommener Einheit.

Die Zartheit, mit der Knobelsdorff seine Formen als Maler und Architekt einsetzt, die feine Sicherheit seines Geschmacks ergeben ein empfindlicheres Ensemble, als bei dem mit sicherer Kraft schaffenden Neumann. Der Unterschied ist nicht nur persönlicher und landschaftlicher Art: die zwölf Jahre, um die Knobelsdorff jünger ist, lassen ihn einer Generation angehören, die von Jugend an die letzten Sublimierungen eines Spätstils und den zauberhaften Verfall eines großen zwei Jahrhunderte umfassenden Zeitalters wahrnehmen und mitbilden sollte.

In diesen differenzierten Verhältnissen war ein Kavaliereünstler am rechten Platz, der die Freiheit eines „Laien“ (im edelsten Sinne) nie abstreifte und daher gegen-

sätzliche Formelemente mit intellektueller Behutsamkeit verbinden konnte. Der reine Palladianismus des Opernhauses, in der Fassadenkomposition der kontinuierenden Rocaille eigentlich entgegengesetzt, konnte dieses Ornament dennoch in den Innenräumen sich festlich ausbreiten lassen, da die palladianischen Elemente in die zarte Hülle der Außenwand nur wie eine „Bildungserinnerung“ hineingeschrieben sind. Diese klassizistische Distanziertheit, die mehr aus dem Berliner Palladianismus (etwa Nehrings) und dem Studium der Theoretiker als von der Italienreise im Jahre 1736 stammen wird, gleicht gegen Ende der kurzen Schaffenszeit Knobelsdorffs das Außen dem Innen, die Fassade der Rocailledekoration der Räume in einem der Gesamtform nach stilreinen Spätbarock an. Der Umbaufentwurf von 1747 für das Dessauer Renaissanceschloß, der in einem Modell zu sehen war, läßt dieses Reifen besonders bemerken. Der fast vollkommene Verzicht auf palladianische Fensterrahmungen, der freie und feine, nach der Situation wechselnde Rhythmus der Fenster in den Fassadenflächen, dazu die weiche, aber bestimmte Rundung der Ecken gestatten, die Affinität der Rocaille zuzugeben.

Diese nuancenhaften, vom Geschmack des gebildeten Künstlers kontrollierten Wandlungen ließen sich in der Ausstellung, für die die Leiterin der Verwaltung Schlösser und Gärten, Grete Kühn, verantwortlich zeichnete, durch klare Absetzung der einzelnen Baukomplexe, gute Beschriftungen (Entwurf für das Friedrichsforum) und vor allem Aufstellung von Modellen, die von den Hauptbauten neu angefertigt wurden, mit einer bei Architekturausstellungen ungewöhnlichen Spontaneität erleben. Ohne Zweifel wurde einem weiteren Kreis, als gewöhnlich bei Ausstellungen dieser Art, das Wesen des Architekten nahe gebracht. Dabei litt das Unternehmen an den politischen Verhältnissen Berlins, indem ein großer Teil des ohnehin nicht umfangreichen Nachlasses, der sich im Besitz ostzonaler Verwaltungen befindet, nicht oder nur in Reproduktionen gezeigt werden konnte. Daher mußte von vornherein der Anspruch auf Vollständigkeit aufgegeben werden, und da neue Funde nicht gemacht wurden, lag der Akzent auf der Verdeutlichung der Hauptwerke und den Stilwandlungen.

Die Modelle in Verbindung mit Entwürfen, Grund- und Aufrissen, Quer- und Längsschnitten, dazu photographische Aufnahmen ermöglichten eine rasche Orientierung und weitgehende Vorstellung jedes Baues. Wären die Modelle statt in Pappausführung aus Holz hergestellt, hätte man dem Wert des nachzubildenden Werkes noch mehr entsprochen. Aber das ist eine Geldfrage, die auch mit dem nächsten Vorschlag berührt wird: denn zur Wirkungssteigerung der Modelle wäre zu wünschen, daß sie geöffnet gezeigt werden könnten und den Blick in das ausgestattete Innere erlaubten. Die Gefahr der Verniedlichung solcher Darstellungen würde wenig gegen die damit gewonnene Vorstellung des Ganzen bedeuten. Die architekturkräftige Zeit des Barock wußte sehr wohl, weshalb sie derartige Modelle baute. Wie würde z. B. die Vergegenwärtigung des Opernhauses gesteigert werden, wenn man die ingeniose Einrichtung des Innern mit dem Äußeren auf einen Blick begreifen könnte.

Einer der bedeutendsten Modelleindrücke war die nach einem Stich (und dem Salzmannschen Gartenplan von Sanssouci?) von E. Heinrich und seinem Schüler Uhlworm

rekonstruierte Marmorkolonnade im Rehgarten, die der König 1751 beginnen ließ und die bereits 30 Jahre nach ihrer Beendigung (1762) abgetragen wurde. Hier und in der wunderbaren Zeichnung zur Neptungrotte, also am Ende seines Lebens, hat der Baumeister die spröde Anmut seines Klassizismus aufgegeben, um über den Stil des Dessauer Entwurfs hinaus den Weg zu lebendig schwingender Form zu finden (vgl. Hofkolonnade Sanssouci mit Rotunde).

Bei der Nachbildung des Tiergartens, der der Plan von 1765 zugrundelag, ist schwer zu entscheiden, ob die schon sehr irregulären Partien insgesamt auf Knobelsdorff zurückgehen. Wenn erst — was aus Zeitgründen noch nicht möglich war — die labyrinthartigen Partien heckenumsäumte und damit kabinettartige Räumlichkeit durch Vermehrung der Modellbäumchen erhalten haben werden, wird man diese Frage besser entscheiden können.

Leider konnte von den an sich wenigen originalen Bauzeichnungen und -entwürfen nur eine Auswahl gezeigt werden, da ihre kostbaren Einbände auch eine zeitweise Auflösung nicht zuließen. Aber die Proben genügten, sich die Vorstellung von der Kultiviertheit dieser Zeichnungen zu erneuern, die mit Mitteln des Malers durch offene Strichführung duftigste atmosphärische Erfülltheit erreichen.

Mit dieser Beobachtung berühren wir das malerische Werk des Künstlers, das dem architektonischen nachsteht, aber in der Berliner Malerei doch von Gewicht ist. Dieses malerische Werk trat dem Besucher, um ihn leichter in die Welt des Künstlers einzuführen, gleich in den ersten Räumen entgegen. Es war durch Bilder und Zeichnungen aus öffentlichen und privaten Sammlungen so gut vertreten, daß man sich eine klare Vorstellung eines zwar nicht bedeutenden Porträtisten, aber vorzüglichen Landschafters machen konnte. Die Entwicklung setzt spät ein. Sie führt von laienhaften Anfängen über geistreiche, die Hand lockernde Auseinandersetzungen mit der italienisierenden niederländischen Landschaft, der Watteau-school und Chardin zu einem solchen Grad von Realismus in der Beobachtung, daß sich das Werk Chodowieckis und seiner Nachfolger unmittelbar anschließen läßt (Liebespaar im Park 1744; Zeichnung einer märkischen Kiefernlandschaft). Dabei bleibt die gelöste Leichtigkeit der malerischen Handschrift erhalten und vereint die mitunter gegensätzlichen Kompositionselemente, die barocke Vordergrundskulisse mit dem topographisch genau gegebenen Hintergrund, z. B. bei dem schönen Bild von Rheinsberg. Wegen der Vollkommenheit des Atmosphärischen ist es später zu setzen, als der Bauzustand des dargestellten Kronprinzenschlosses vermuten läßt.

Die folgenden Räume vergegenwärtigen durch Porträts der schöngeistigen, musisch-theatralisch erhöhten Gesellschaft den Kreis, in welchem Knobelsdorff schuf und als unhöfischer Eigenbrötler lebte. Bildnisse der Rheinsberger Freunde und der Damen des Theaters, dem Knobelsdorff kurze Zeit als Musikdirektor und Intendant vorstand, gaben durch ihre Qualität einen Eindruck von dem kulturellen Anspruch des jungen Hofes. Zum größten Teil stammen diese Werke von der Hand A. Pesnes. Unter den übrigen Bildern fiel ein Pastell Liotards auf, das den Grafen Algarotti darstellt. Nach dieser allgemeinen Vorbereitung kam man mit dem von Höder im chinoi-

sierenden Geschmack ausgemalten Kabinett an die Pforten der architektonischen Bezirke Knobelsdorffs, da sich hier Ornamentzeichnungen seiner und der Hand von Mitarbeitern (Nahl, Hoppenhaupt und des schwächeren Höder) befanden. Hier wurde der Eindruck, daß Knobelsdorff durchaus fähig war, seinem Mitarbeiterstab weitgehende Anweisungen zu geben, wieder bestätigt. Ja, die systematische Art, mit der er die Rocaille und vegetabilische Motive zueinander entwickelte, läßt ihn als den eigentlichen Schöpfer der geistvollen Berliner Rokokodekoration erscheinen. An Räume mit solcher Ausstattung, die zu den schönsten des 18. Jahrhunderts gehörten und von denen die meisten im Kriege zugrunde gingen, erinnerten in der Ausstellung eine Reihe friderizianischer Möbel, einige unter dem unmittelbaren Einfluß unseres Architekten.

Ein Kabinett mit Berliner Veduten von Fedhelm und Hackert führte dann zu dem architektonischen Teil der Ausstellung in der Galerie und dem anschließenden Raum, über den bereits berichtet wurde.

Hans Junecke

## BERICHTE AUS DEUTSCHEN MUSEEN

### *I. Neuauftellung des Kestner-Museums Hannover / Neuordnung des hannoverschen Museumswesens*

„Sie müssen ein Kunstgewerbemuseum daraus machen“, so hat W. Bode dem Prähistoriker-Archäologen Carl Schuchhardt geraten, der als erster die Direktion des Kestner-Museums Hannover übernommen hatte, das 1884 um den Kern bürgerlicher Privatsammlungen des 19. Jahrhunderts gegründet worden war. Schuchhardt hat diesen Rat nicht wörtlich befolgt. Er stellte dem Museum, auch für seine Nachfolger verbindlich, die Aufgabe, mit Kunstwerken von kleinen Abmessungen die Hochkulturen der Vergangenheit in bewußt geschichtlichem Blick zu repräsentieren (also unter klarem Ausschluß alles Prähistorischen, Volks- und Völkerkundlichen, für das es in Hannover eigene Sammlungen gab und noch gibt). Schuchhardt nannte daher sein Ziel: Kulturmuseum, seine Sammlungsbestände: Kleinkunst.

In der Tat traf die überhaupt ja fragwürdige Bezeichnung Kunstgewerbe nur einen Teil, wenn auch den wesentlichsten, der Sammlungen des Kestner-Museums. Die großen antiken und die alt-ägyptischen Bestände umfassen durchaus die Bildkunst, jedenfalls kleineren Formates, mit.

Auf diese beiden Schwerpunkte, Antiken-Sammlung und abendländisches Kunstgewerbe, hat Alfred Hentzen, der neue Direktor des Kestner-Museums, seine vor einiger Zeit eröffnete Neuauftellung gerichtet, die mit einer gänzlichen Erneuerung des Museumszweckes einherging. Der 1900/1904 zuletzt erschienene Führer durch das Kestner-Museum verzeichnete noch über 4000 Objekte — und jeder, der das Haus in seinem alten Zustand gesehen hat, erinnert sich, daß es zu den Museen ganz alten Stils gehörte, die zwar jedem Kenner das Gefühl vermittelten, hier könne er noch etwas „finden“, um den Preis, daß selbst er wohl angesichts solcher Vielzahl er-