

tekten Stephan Braunfels stimmte das am Verfahren beteiligte Denkmalamt zu. Die überarbeiteten Pläne gerieten in eine Kritik der am Verfahren Beteiligten, doch in gemeinsamer Diskussion – Bauherr, Nutzer, Denkmalamt, Architekt, Lichttechniker – wurde, bei Verzicht auf Innenraumhöhe, ein von allen getragener Kompromiß erzielt, der in der Sicht von Planer und Nutzer mindestens an die Grenzen des Zumutbaren und Vertretbaren ging.

Doch erst jetzt hob in Kassel eine öffentliche Diskussion an, die, kurz vor der Landtags-

wahl, Wellen schlagen sollte und es auch tat. Ziel der überwiegend polemischen und oft wenig differenzierten, die neue Sinngabe des Schlosses Wilhelmshöhe vernachlässigenden Diskussion war die Wiedererlangung der »alten Kuppel«. Die Denkmalpflege forderte nun doch die Rekonstruktion der Kuppel, der Ministerpräsident (mit Wahlkreis in Kassel) verfügte einen Planungsstopp und neues Nachdenken über ein Gesamtkonzept für das Schloß als Museum, denn das solle es bleiben.

Ulrich Schmidt

Die Kasseler Gemäldegalerie und Schloß Wilhelmshöhe – eine spannungsreiche Koexistenz

Die Dachlaterne, die der Architekt Stephan Braunfels unter den Ausschreibungsbedingungen des Frühjahrs 1994 zur Belichtung des Obergeschosses der Gemäldegalerie in Schloß Wilhelmshöhe entworfen hatte, war mit der Denkmalpflege abgestimmt worden. Ganz abwegig im Sinne des Denkmalschutzes kann sie also nicht gewesen sein. Sie sollte lediglich zwei Meter bis zur Traufkante über die Balustrade des Schlosses emporragen. Außerdem verbanden sich mit dieser Konstruktion spezifische klimatische Vorteile für die Galerie. Die bisher nur 3,80 m hohen Bildwände im 3. Obergeschoß sollten bei der Neugestaltung der Innenräume auf 4,70 m erhöht werden, um wenigstens hier die Verhältnisse für Großformate ein wenig zu verbessern. Es hat aber keinen Sinn mehr, die Details des Entwurfs näher zu erläutern, nachdem die Planung im Januar durch das persönliche Eingreifen des Ministerpräsidenten zurückgezogen worden ist.

In der öffentlichen Kontroverse gab es durchaus auch Befürworter. Diese hielten unter

Berücksichtigung der wechselvollen Geschichte des Schlosses mit entstellenden Erweiterungen des Baukörpers, mit Kriegszerstörung und Wiederaufbau im Sinne einer veränderten Nutzung einen galeriegerechten »Weiterbau« für einzig sinnvoll.

Eine vergleichbare Konsequenz läßt Hans-Christoph Dittscheid vermissen. Indem er den Plan der Dachlaterne mit dem Zustand des Schlosses vor 1945 konfrontiert, gibt er zu erkennen, daß er die letzten 50 Jahre, ein Viertel der gesamten Schloßgeschichte, verleugnen und das Rad der Geschichte zurückdrehen will.

Dittscheids Forderungen nach einer wie auch immer gearteten Rekonstruktion der mächtigen zentralen Kuppel und der historischen Fenster unterschätzen, welche Folgen die 1960 von der Landesregierung beschlossene und jetzt nachdrücklich bekräftigte Nutzung des Schlosses als Museum haben mußten und tatsächlich hatten: den Verzicht auf die Kuppel und die Sprossenfenster. Die Fachwelt ist sich einig, daß für die angemessene

Museumspräsentation hochrangiger Gemälde von Rembrandt, Rubens und anderer großer Meister der Renaissance- und Barockzeit Säle und Kabinette mit ruhig-unkompliziertem, am besten rechteckigem Grundriß benötigt werden, deren Oberlichter und Fenster eine optimale und schonende Nutzung des wechselhaften Tageslichts ermöglichen. Räume dieser Qualität müssen in Schloß Wilhelmshöhe, im Zuge der jetzt erweiterten Baumaßnahme, erst noch geschaffen werden. Der Architekt der sechziger Jahre hatte seine Aufgabe im Ansatz verfehlt, indem er den kostbaren, nicht übermäßig weiten Raum horizontal zu stark unterteilte und mit Treppenhäusern, Fahrstühlen und freistehenden Pfeilern so zerstückelte, daß sich die Gemälde dazwischen nicht entfalten konnten (vgl. *Kunstchronik* 27, 1974, S. 301-314).

Runde, überkuppelte Gemälderäume gab es bisher in Wilhelmshöhe aber nicht. Die Geschichte der Galeriearchitektur zeigt, daß derartige Versuche sich nicht durchsetzen konnten (Innsbruck, Museum Ferdinandeum; vgl. V. Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, München 1967, S. 155, Abb. 186). Ursächlich dafür war nicht nur die Diskrepanz von ebenem Gemälde und kurviger Wand, sondern darüber hinaus das Prinzip des Zentralraums, die Mitte zu betonen und nicht die Begrenzung, die Bilderwand. In Räumen von solcher Dynamik und Dominanz, auch polygonalen, muß sich das autonome Tafelbild und museale Einzelstück gegen eine Tendenz zur dekorativen Unterordnung behaupten. (Dieser Problematik wichen Klenze und van Dillis 1823 bei der Alten Pinakothek in München klugerweise aus; es gibt dort keine Zentralräume). Der Extremfall der Rotunde blieb der Panoramamalerei vorbehalten. Dittscheid vermeidet bei der Suche nach Gegenbeispielen zwar den Fehler einer Kasseler Leserbriefschreiberin, die manche Kuppel auf klassischen Galeriebauten des 19. Jahrhunderts ins Feld führte, ohne zu wissen, daß diese sich sämtlich über Eingangshallen

und Treppenhäusern befinden. Wie aber verhält es sich mit den Kuppelsälen in Berlin und Hamburg, auf die Dittscheid sich beruft? Die zentrale Rotunde von Schinkels »Altem Museum« konnte 1991 für die Rembrandt-Ausstellung nicht genutzt werden. Sie war einst mit antiken Statuen auf hohen Sockeln zwischen Säulen geschmückt und überhaupt kein Ausstellungsraum (Plagemann 1967, S. 74, Abb. 61). Dasselbe gilt für die Hamburger Kunsthalle. Alfred Lichtwark schwebte 1911 ein »Ehrensaal« vor (vgl. H. R. Leppien, *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Hamburger Kunsthalle und Hamburg*, Hamburger Kunsthalle 1987, S. 149), und diese Kuppelrotunde wurde bis 1969 niemals für Ausstellungszwecke genutzt, geschweige denn als Galeriesaal. Erst Werner Hofmann griff bei seinen Großprojekten notgedrungen auf sie zurück, wobei der Charakter des Zentralraums durch Stellwände mit Graphik durchkreuzt und gestört werden mußte. Zur Zeit dient sie als Ausweichquartier während einer Galerie-Renovierung. In der Regel wird der schwierige Raum Künstlern, die sich mit ihm arrangieren sollen, für Einzelausstellungen angeboten.

Auch noch im heutigen Museumsbau gibt es neben dem funktionalen Ausstellungsraum die zweckfreie, den idealen Aspekt des Museums betonende Rotunde, so den »Innenturm« im soeben eröffneten, großangelegten Maastrichter Bonenfanten-Museum von Aldo Rossi. Beide Raumtypen sollten nicht verwechselt werden.

Einen gewaltigen »Ehrensaal«, noch dazu in luftiger, schwer zugänglicher Höhe, kann sich die Kasseler Gemädegalerie im begrenzten Rahmen von Schloß Wilhelmshöhe überhaupt nicht leisten; mehr als ein Drittel der besten Ausstellungsfläche im Oberlichtgeschoß ginge dadurch verloren. Würden bei einer Rekonstruktion die historischen Raumverhältnisse berücksichtigt, müßte unterhalb des Kuppelsaals, dessen Fußboden fast in Höhe der Giebelspitzen lag, und zwischen den beiden

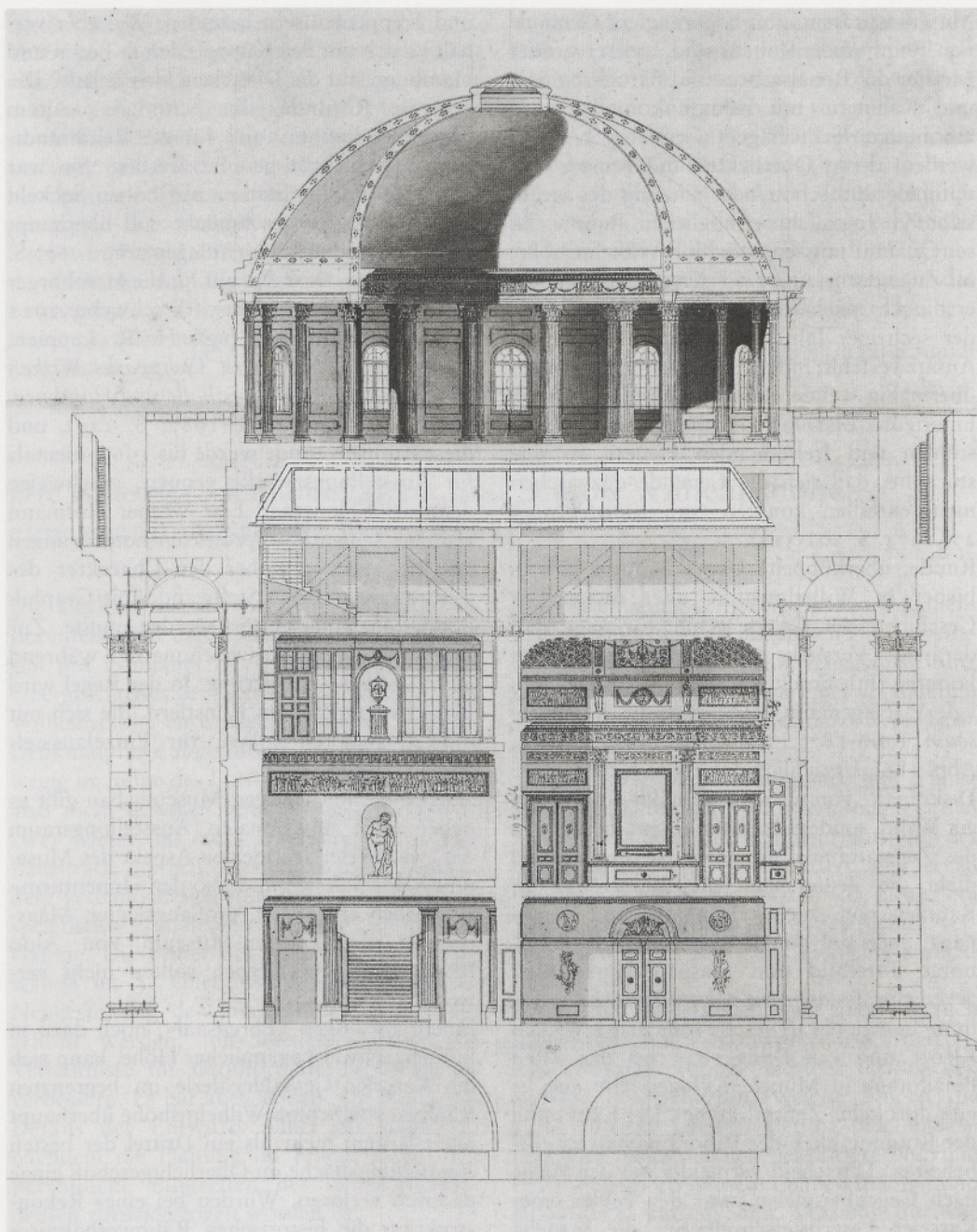


Abb. 1 H. Chr. Jussow, Entwurf zum Querschnitt durch den Mittelbau von Schloß Wilhelmshöhe 1794/97. Staatl. Museen Kassel, Graphische Sammlung. Einmontiert ist unterhalb des Kuppelsaals das Sheddach von 1967 (Autor)

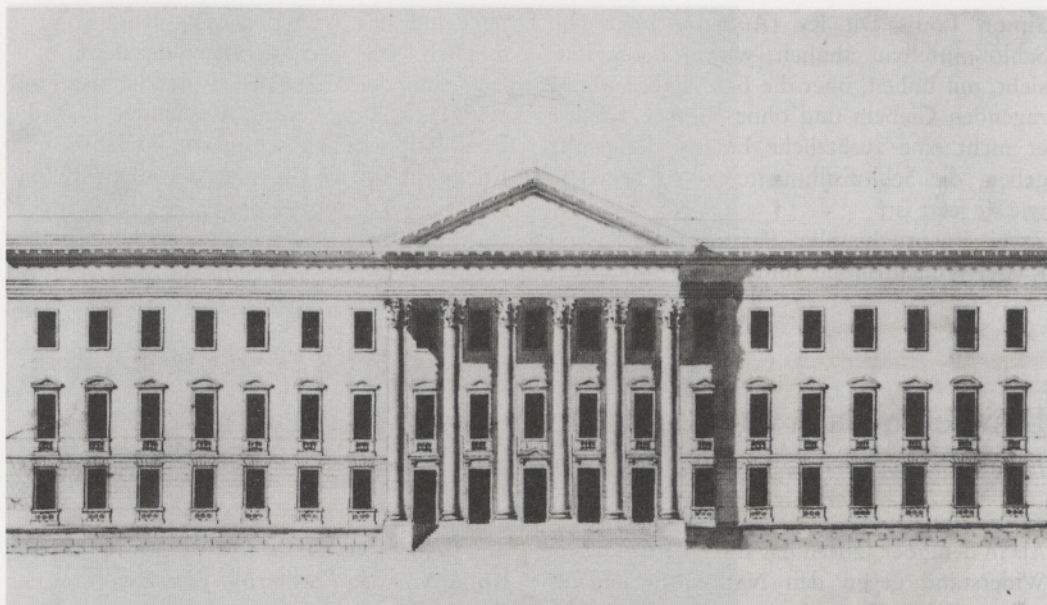


Abb. 2 S. L. Du Ry, Wettbewerbsentwurf für den Mittelbau von Schloß Wilhelmshöhe, 1791. (seitlich beschnitten). Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (H.-C. Dittscheid, *Kassel-Wilhelmshöhe und die Krise des Schloßbaues am Ende des Ancien Régime*, Worms 1987, Abb. 234)

Giebeln eine völlig lichtlose Zone in Kauf genommen werden. Ursprünglich waren dort zwei Speichergeschosse; im Bereich des oberen befindet sich das erneuerungsbedürftige Sheddach (Abb. 1).

Wie aber wäre es mit einer Kuppelattrappe allein im Interesse der Fernwirkung? Sie wäre völlig oder weitgehend aus Glas – tageslichttechnische Untersuchungen müßten darüber entscheiden – und von den grundrißmäßig abweichenden Galerieräumen durch eine Lichtdecke getrennt, welche auch für eine zuverlässige und wirtschaftliche Klimatisierung nötig ist. Eine solche Innenarchitektur dürfte man wohl eine monströse Zwitterlösung nennen. Und begäbe man sich nicht spätestens hier auch denkmaltheoretisch aufs Glatteis? Die Befürworter von Rekonstruktionen rechtfertigen sich gegenüber den prinzipiellen Gegnern mit strikt einzuhaltenen Bedingungen: »Jeder Wiederaufbau muß

auf einer hieb- und stichfesten Dokumentation aufbauen. Es geht nicht um Attrappen, sondern um möglichst deckungsgleiche Genauigkeit in Plan, Material, Verfahren und Erscheinungsbild« (J. Traeger, *Kunstchronik* 45, 1992, S. 631).

Dittscheid vermittelt den Eindruck, als sei die Kuppel seit dem Beginn der großen Planungen im frühen 18. Jahrhundert ein integraler, für die Gesamtwirkung des Ensembles von Schloß und Landschaftspark unverzichtbarer Bestandteil. In der eigentlichen Bauphase seit 1786 war man in dieser Sache überhaupt nicht von vornherein festgelegt und offen für Alternativen. Damals konkurrierten Entwürfe mit und ohne Kuppel, und der Bauherr Landgraf Wilhelm IX. entschied sich erst so spät, daß die Kuppel wegen fehlender Substruktionen als leichte Holzkonstruktion gebaut werden mußte. Der letzte, 1791 gezeichnete und nicht ausgeführte Plan von

Simon Louis Du Ry (Abb. 2) zeigt den Schloßmittelbau ähnlich, wie er heute aussieht, mit hohen, über die Balustrade hinausragenden Giebeln und ohne Kuppel. Könnte er nicht eine zusätzliche Entscheidungshilfe geben, die Schloßsilhouette so zu belassen, wie sie jetzt ist?

Zwei anspruchsvolle Partner müssen in Kassel-Wilhelmshöhe miteinander koexistie-

ren, und das ist nicht ohne Kompromisse möglich. Die beengte Gemäldegalerie muß zugunsten der Außenansicht des Schlosses auf eine Höhererweiterung verzichten und die Denkmalpflege wie schon vor 30 Jahren mit Rücksicht auf die Gemäldegalerie auf Rekonstruktionen der vor einem halben Jahrhundert verbrannten Kuppel und Originalfenster.

Bernhard Schnackenburg

Der Verkauf der Osnabrücker Nußbaum-Sammlung

Eine kulturpolitische Entscheidung ohne Folgen?

Als in den 70er Jahren das Interesse an der im Widerstand gegen den Nationalsozialismus entstandenen Kunst erwachte, gehörte der jüdische Maler Felix Nußbaum zu den herausragenden Entdeckungen. Der 1933 nach Belgien emigrierte, 1940 in Gurs und St. Cyprien internierte Künstler hatte 1942 fliehen können, wurde aber in Brüssel, wo er illegal lebte, verhaftet und 1944 in Auschwitz ermordet. Er hat ein umfangreiches Werk hinterlassen, in dem er die Erfahrung von Verfolgung, Exil, Lager und Tod unter dem Nationalsozialismus künstlerisch zu verarbeiten suchte.

Nußbaums Heimatstadt Osnabrück hat 1970 rund 130 Gemälde, einen Großteil seines Œuvres, erworben, sie werden im Kulturschichtlichen Museum der Stadt ausgestellt. 1994 hat die Stadt diesen umfassendsten erhaltenen Nußbaum-Bestand für 6 Millionen DM an die Niedersächsische Sparkassenstiftung verkauft, eine gemeinnützige Stiftung, die im Gegenzug einen Museumsbau teilfinanzieren wird, in dem die Bilder als Dauerleihgaben präsentiert werden sollen.

Vor der Öffentlichkeit hat man diesen Verkauf von Museumsbesitz so lange geheimgehalten, bis die Transaktion praktisch abgeschlossen war. Danach vollzogen Verwaltung

und örtliche Presse den rituellen öffentlichen Kotau vor den »Stiftern«. Eine Reaktion der Bürgerinnen und Bürger auf diesen Umgang mit einem Sohn ihrer Stadt ist ausgeblieben, ja die Museumsdirektion verteidigt den Vorgang öffentlich.

Deshalb veranstaltete die Guernica-Gesellschaft, die sich Erforschung und Förderung antifaschistischer und Antikriegskunst zur Aufgabe gemacht hat, in Verbindung mit der VHS Osnabrück am 27.1.1995 dort eine Podiumsdiskussion mit dem Titel: *Der Verkauf der Nußbaum-Sammlung – eine kulturpolitische Entscheidung ohne Folgen?* Unter Leitung von Jutta Held diskutierten Vertreter von Museen, Kunst- und Kulturwissenschaft die Osnabrücker Vorgänge: Helmut Börsch-Supan (Staatl. Schlösser und Gärten Berlin), Dieter Kramer (Museum für Völkerkunde Frankfurt a.M.), Thorsten Rodiek (Kulturgesch. Museum Osnabrück), Ursula Schneider (Museum der Arbeit Hamburg), Rainer Schoch (German. Nationalmuseum Nürnberg).

Ziel war es, über das auch in juristischer Hinsicht fragwürdige, nicht öffentlich einsehbare Vertragswerk zu informieren, am Beispiel der Nußbaum-Sammlung die Lage der Museen unter dem wachsenden Einfluß des