

»Kunst-Gläubig?« Geschichte und Präsentation der Mittelalter-Sammlung des LWL-Museums für Kunst und Kultur in Münster als Beispiel für den Umgang mit christlichen Kunstwerken im musealen Kontext

Petra Marx

1. Einleitung

In Umfang und Qualität stellt die Mittelalter-Abteilung des heutigen *LWL-Museums für Kunst und Kultur* in Münster, eines der größten und führenden Ausstellungshäuser in Nordrhein-Westfalen, einen der Schwerpunkte des Hauses dar (Abb. 1). Die Entstehung der Sammlung ist eng mit der Vorgeschichte und Gründung des am 17. März 1908 eröffneten »Landesmuseums für die Provinz Westfalen« verknüpft und bildet den ältesten Teil seiner Bestände. Hier sind die meisten Kunstwerke und Gegenstände zu finden, die mit den religiösen Praktiken des westeuropäischen Christentums vom Frühmittelalter bis in die Reformationszeit verbunden sind: Heiligenfiguren und -reliefs in Holz, Stein, Elfenbein und Edelmetall, gemalte und geschnitzte Passionsrelief und Andachtstafeln, liturgische Textilien und Handschriften, für das Feiern der Messe notwendige Gefäße und Behältnisse, Vortragekreuze, Reliquienschreine, Taufsteine und Kirchenglocken. Profane Kunstwerke haben die Zeiten aufgrund ihres Gebrauchs bis zum Ersatz durch Neuanschaffung kaum überdauert, während man auch historisch gewordenen kirchlichen Objekten eine besondere Verehrung und damit einen höheren Schutz zukommen ließ. 1936/37 wurde das Haus umbenannt in »Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte der Provinz Westfalen«. Nach dem Krieg trug es bis 2007 den Namen »Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte«, der bis 2013 noch im Untertitel geführt wurde. Aus Sicht der Autorin stellt sich die Frage, ob mit der Verkürzung und Verallgemeinerung auf den heutigen Titel (»für Kunst und Kultur« statt »Kulturgeschichte«) nicht der Aspekt der außer- oder überkünstlerischen Bedeutung zahlreicher Objekte, auch im hier besprochenen Sinne, an inhaltlicher Relevanz verloren hat.

Die folgenden Ausführungen zeichnen den Umgang mit religiösen Gegenständen über einen Zeitraum von beinahe 110 Jahren nach, vor dem jeweiligen geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Hintergrund. Sie rücken den Übergang der Artefakte von ihrem ursprünglichen in den musealen Kontext in den Fokus und stellen die Frage nach der jeweiligen Deutung mittelalterlicher Kunstwerke in ihren über die Jahrzehnte

te wechselnden, nunmehr säkularen Präsentationen; umgekehrt lassen sich diese Präsentationen auf ihr jeweiliges Kunstverständnis und Geschichtsbild befragen.¹

Zu diesem, für die in den Museen aktiven Hüter:innen mittelalterlicher Kunst herausfordernden Thema hat es in den letzten zwei Jahrzehnten verschiedene wichtige Publikationen gegeben. Insbesondere sei die Veröffentlichung zu einer Tagung in der Schweizer Abegg-Stiftung im Jahr 2007 hervorgehoben.² Zum 100. Geburtstag des Landesmuseums im Jahr 2008 stellte die Verfasserin dieses Textes einen Sonderband der Zeitschrift »Westfalen« mit dem Titel »Neue Forschungen zur Alten Kunst« zusammen, der einen grundlegenden Beitrag von Gisela Weiß mit dem Titel »Die Mittelaltersammlungen im Westfälischen Landesmuseum. Ihre Entstehung und Entwicklung von den Anfängen bis 1908« enthielt.³ Die eigene Beschäftigung mit Sammlungsgeschichte im Allgemeinen und mit der des Landesmuseums im Besonderen hat u. a. ihren Niederschlag gefunden im Patrimonia-Heft zur Glasgemälde-Kollektion des Freiherrn Karl Friedrich vom Stein.⁴ Genannt werden sollen aber auch – last but not least – die zahlreichen Forschungen und Publikationen zur Museumshistorie des 2024 pensionierten Landeshistorikers Gerd Dethlefs, gebündelt u. a. in einem Aufsatz zur Ausstellung »Alles wird Kunst sein ...« zum 100. Geburtstag des Museums im Jahr 2008.⁵

-
- 1 Methodisch interessant für diesen Beitrag ist auch Claußen, Susanne: »Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte«, Bielefeld: transcript 2009; hier auch mit weiterführender Literatur zu Museumsgeschichte und Museumstheorien sowie zur Analyse von Ausstellungsinszenierungen, insbesondere für die mittelalterliche Kunst des Christentums, aber auch für andere bzw. außereuropäische Religionen.
 - 2 Vgl. Brückle, Wolfgang/Mariaux, Pierre-Alain/Mondini, Daniela (Hg.): »Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche«, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2015; darin besonders die Aufsätze von Wolfgang Brückle: Brückle, Wolfgang: »Mittelalterliche Werke als Geschichtszeugnis und Kunsterzeugnis. Wege ins Museum«, in: ebd., S. 11–29; Ders.: »Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenographische Kontextproduktion seit 1750«, in: ebd., S. 149–175.
 - 3 Weiß, Gisela: »Die Mittelaltersammlungen im Westfälischen Landesmuseum. Ihre Entstehung und Entwicklung von den Anfängen bis 1908«, in: Petra Marx (Hg.), Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908–2008) und seiner Mittelalter-Sammlung. Ergebnisse einer interdisziplinären Vortragsreihe zu ausgewählten mittelalterlichen Kunstwerken 2006/2007 (Westfalen 85/86 (2007/2008)), Münster: Aschendorff 2010, S. 11–45, u. a. basierend auf ihrer Dissertation Weiß, Gisela: »Sinnstiftung in der Provinz – Westfälische Museen im Kaiserreich« (= Studien zur Regionalgeschichte, Band 49), Paderborn: Schöningh 2005.
 - 4 Vgl. Marx, Petra: »Die Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen. Ein sächsisches Bildwerk des 12. Jahrhunderts und sein Kontext«, Berlin: Lukas Verlag 2006, hier S. 13–56; dies.: »Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein«, in: Kulturstiftung der Länder (Hg.), Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein (= Patrimonia 300), Berlin 2007, S. 7–20.
 - 5 Dethlefs, Gerd: »Schatzhaus westfälischer Kunst und Forum der Moderne. Das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster, blickt auf ein hundertjähriges Bestehen zurück«, in: Heimatpflege in Westfalen 21 (2008), S. 1–12. Dem Austausch mit Gerd Dethlefs sind zahlreiche Korrekturen und Ergänzungen zu dem vorliegenden Aufsatz zu verdanken, und zwar nicht nur in Bezug auf die Auswertung und Deutung der museumshistorischen Quellen, sondern auch in seiner Einschätzung der verschiedenen Mittelalter-Präsentationen des heutigen LWL-Museums für Kunst und Kultur.

2. Entstehung und Geschichte der Mittelalter-Sammlung

2.1 Die Sammlungen bis zur Museumseröffnung 1908

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts legten der »Verein für vaterländische Geschichte und Altertumskunde« (Abteilung Münster, gegründet 1825) und der »Westfälische Kunstverein« (gegründet 1831) den Grundstock für die Mittelalter-Sammlungen des Museums. Der Westfälische Kunstverein trug vor allem Objekte aus westfälischen Kirchen und Klöstern zusammen, die nach der Säkularisation ihre Funktion verloren hatten. Er veranstaltete aber auch Ausstellungen neuer Kunst und zeigte in seinen 1836 eröffneten ersten Museumsräumen im »Alten Stadtkeller« am Prinzipalmarkt, passenderweise ein Bau des 16. Jahrhunderts, der bis zu seinem Abriss im Jahre 1902 dort stand, auch Gipsabgüsse von Antiken sowie ab 1837 rund 80 aus den Berliner Königlichen Museen ausgeliehene Gemälde der italienischen Renaissance. Die Sammlung des Altertumsvereins bestand zunächst vor allem aus archäologischen Funden, Münzen, Büchern, Karten und anderen landeshistorischen Dokumenten. Das Ziel, ein Museum zu bauen, hatten sich beide Vereine bereits mit ihrer Gründung auf die Fahnen geschrieben. Damit lagen sie ganz im Trend der Zeit, denn die preußische Kulturpolitik forderte seit 1815 (ab 1816/17 gehörte fast ganz Westfalen zu Preußen) aktiv die Gründung »vaterländischer« Museen. Beide Vereine taten sich durch die Rettung mobiler Ausstattungsstücke aus den mittelalterlichen Gotteshäusern der Region vor Verfall und Zerstörung hervor: Sie nahmen sie in ihre Obhut, sorgten für Konservierungsmaßnahmen, richteten erste Ausstellungen aus und übergaben die Werke 1835/1903 dem künftigen Provinzialmuseum als dauerhafte Leihgaben.⁶

Ein herausragendes Konvolut der westfälischen Tafelmalerei, bis heute Höhepunkte der Bestände, stammt zum Beispiel aus dem ehemaligen Augustinerinnen-Chorfrauenstift St. Walburgis in Soest, darunter das berühmte »Soester Antependium« vom Ende des 12. Jahrhunderts (Inv.-Nr. 1 WKV) (Abb. 2) oder die Gemälde der Heiligen Dorothea und Odilie des Dortmunder Malers Conrad von Soest (um 1410, Inv.-Nr. 2 bzw. 3 WKV) aus einem Marienabernakel. Hinter dem Engagement der genannten Vereine standen namhafte Kunstfreunde und Mäzene aus der Münsteraner Bürgerschaft wie der Mediziner und Publizist Alexander Haindorf (1784–1862), der Bankier und Oberbürgermeister Johann Heinrich von Olfers (1791–1855) oder der Jurist und renommierte Historiker Julius (von) Ficker (1826–1902). Haindorf war maßgeblich und höchstpersönlich an der Bergung der insgesamt zehn hochkarätigen, in der Soester Wiesenkirche deponierten Bildtafeln aus der Soester Walburgiskirche im Januar 1825 beteiligt.

Der Kunstverein konnte durch den Ankauf der Sammlungen Bartels 1869 und von Frankenbergs 1879, dem Schwiegersohn des für mittelalterliche und damit religiöse Artefakte ebenfalls besonders bedeutsamen Sammlers Franz Krüger, in Minden zwei größere Konvolute mittelalterlicher Gemälde – auch dank Zuschüssen der Stadt Münster und der Provinz Westfalen – erwerben.⁷ Neben den genannten histori-

6 Vgl. dazu ausführlich Weiß, *Mittelaltersammlungen*.

7 Matsche-von Wicht, Betka: »Der Westfälische Kunstverein«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 59 (1981), S. 3–87, S. 9, 17–19. Zur Bedeutung von Franz Krüger vgl. die Publikationen von Andreas Priever.

schen Zeugnissen interessierte sich der Altertumsverein auch für Kunstgewerbe und Skulpturen und veranstaltete 1869 und 1879 Ausstellungen von »Altertümern« u. a. aus kirchlichem Konvoluten; in den 1880er Jahren baute er eine entsprechende Sammlung auf.⁸ Ab 1892 waren die Vereinsbestände im gerade eröffneten Naturkundemuseum auf dem alten Zoogelände ausgestellt, wozu 1898 ein Führer erschien.⁹

Neben dem Altertumsverein und dem Westfälischen Kunstverein bildeten die Sammlungen des »Westfälischen Provinzialvereins für Wissenschaft und Kunst«, der »seit 1871 vor allem zur Realisation des Museumsneubaus gegründet worden war, sich seitdem aber auch um den Ausbau natur-, kunst- und kulturgeschichtlicher Sammlungen in Westfalen kümmerte« und ab 1890 umfangreiche Erwerbungen und Ankäufe tätigte, die dritte Säule für die Neugründung.¹⁰

Für den Zustrom erstrangiger Kunstwerke sorgte auch die frühe preußisch-westfälische Denkmalpflege unter dem Provinzialkonservator Albert Ludorff (1848–1915), der ab 1890 mit der Inventarisierung der westfälischen Bau- und Kunstdenkmäler befasst war und ab 1892 als Leiter der Ankaufskommission des Provinzialvereins fungierte. Die systematische Begehung der historischen Baulichkeiten hatte unmittelbar die Vergrößerung der Bestände des geplanten Museums zur Folge. Ludorff fand zum Beispiel 1894 das danach benannte Bockhorster Triumphkreuz (Inv.-Nr. E-10 LM) auf dem Dachboden der kleinen Pfarrkirche bei Vermold und bewahrte es durch den Erwerb für die Nachwelt (Abb. 3). Die Einstellung des Kunsthistorikers Adolf Brünig (1867–1912) im Jahr 1905, bis dahin Referent am Kunstgewerbemuseum in Berlin, bedeutete eine deutliche Professionalisierung der Museumsarbeit, auch bei der Erwerbungspolitik. Brünig zeichnete als erster, bis 1910 wirkender Direktor vor allem für die Erstaufstellung der Sammlungen verantwortlich (s. u.).¹¹

2.2 Das preußische Provinzialmuseum von 1908

Das Zustandekommen der Münsteraner Mittelalter-Sammlung durch das hier kurz skizzierte bürgerschaftliche Engagement kann zum einen als typische Erscheinung der die eigene Vergangenheit verklärenden Epoche der Romantik gedeutet werden. So formulierte es Brünig bei der Eröffnung 1908 in patriotischem Duktus: »Das Beste, was unsere Väter geschaffen, ist in würdigem Rahmen ausgestellt, dem Gelehrten ein reicher Stoff für seine Forschungen und dem Künstler und Handwerker Belehrung und Anregung, dem westfälischen Volk ein Spiegel dessen, was es gewesen und noch

8 Hierzu erschien während der Drucklegung dieses Beitrags der Jubiläumskatalog zum 200. Geburtstag des Vereins: Dethlefs, Gerd: »Die Sammlungstätigkeit des Altertumsvereins in Münster 1825 bis 1905«, in: Gerd Dethlefs/ Andreas Neuwöhner/Bernd Thier/Peter Worm (Hg.), *Seit 200 Jahren – Westfalen entdecken und erforschen. 200 Einblicke in die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens*, Münster: Aschendorff Verlag 2025, S. 20–32.

9 Geisberg, Max: »Kurzer Führer durch die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens zu Münster i. W. z. Z. im Museum für Naturkunde ausgestellt«, Münster: Aschendorff 1898, S. 11–14.

10 Weiß: *Mittelaltersammlungen*, S. 15.

11 Zu Brünings Biographie vgl. Pirsig-Marshall, Tanja: »Adolf Brünig. Im Zeichen der Moderne«, in: Hermann Arnhold (Hg.), *Eine Frage der Herkunft. Netzwerke Erwerbungen Provenienzen*, Münster: LWL für Kunst und Kultur 2020, S. 26–32.

heute ist.«¹² Im hiesigen Zusammenhang besonders interessant ist die Tatsache, dass die Westfalen sich, wie es anschließend heißt, »durch derbe Kraft und Gesundheit«, ein »zähes Festhalten an dem, was [sie] einmal als recht erkannt [haben]«, und durch ihre »tiefe ehrliche Frömmigkeit« auszeichneten.¹³ Für den mit dem neuen Museum zelebrierten Rückblick auf die ruhmreiche Historie des aus der frühmittelalterlichen Königslandschaft Sachsen hervorgegangenen Westfalen und für die Festigung des westfälischen katholischen Selbstbewusstseins innerhalb des übermächtigen, evangelisch geprägten Preußen spielten die mittelalterlichen Sammlungsstücke und ihr religiöser Gehalt offenbar eine besonders wichtige Rolle. Nicht zuletzt kann die frühe Sammlungs- und Museumsgeschichte als Ausdruck der Widerständigkeit der lokalen Eliten gegen den Herrschaftsanspruch Preußens interpretiert werden.¹⁴

An die blühende Vergangenheit Münsters als finanzstarke und mächtige Hansemetropole besonders im Spätmittelalter sollte auch die Museumsarchitektur selbst gemahnen. So heißt es im Ausschreibungstext des Provinzialverbandes für den Wettbewerb von 1902, dass sich die Stilformen den in der Stadt vorherrschenden Bauten des Mittelalters und der Renaissance anzuschließen hätten. Der Hannoveraner Architekt Hermann Schaedtler zitierte in seinem Siegerentwurf tatsächlich mehrfach das Motiv der prachtvollen Schaugiebel der am Prinzipalmarkt aufgereihten stolzen Bürgerhäuser, nur einen Steinwurf vom Museumsstandort entfernt (Abb. 4).¹⁵ Für die Aneignung und Transformation des mittelalterlich-christlichen Erbes in Münster und in der Region eignete sich auch der Umstand, dass im hinteren Teil des vorgesehenen Museumsgrundstücks an der heutigen Pferdegasse eine spätgotische Kapelle mit dem Patrozinium der Heiligen Margaretha (erstmalig erwähnt 1225, der damals noch erhaltene Bau von 1464) die Zeiten überdauert hatte (Abb. 5, 6). Als authentischer Ort sollte sie in den Rundgang einbezogen werden¹⁶ – so, wie es an vielen anderen kulturhistorischen Museumsbauten, etwa in Nürnberg (mit dem dortigen Kartäuserkloster) oder in Braunschweig, der Fall war.¹⁷

12 Münsterischer Anzeiger vom 17. März 1908, 57. Jg, Nr. 173.

13 Ebd.

14 Diese Überlegung verdankt sich dem Austausch mit dem für das 3. Kapitel maßgeblichen Unterstützung durch Nikolaus Bernau, Berliner Architekturhistoriker und Journalist, durch zahlreiche Publikationen ausgewiesener Spezialist für internationale Museumsgeschichte und langjährig im Vorstand der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V. (vgl. Anm. 29).

15 Zur Architektur des Altbaus vgl. Rethfeld, Stefan: »Zurück in die Zukunft. Der Altbau von 1908«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 60–67; mit der älteren Literatur: Gisela Noehles: »Zum Bildprogramm des Landesmuseums in Münster von 1908«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 54 (1976), S. 167–203.

16 Zur Margarethenkapelle mit der Hausnummer Domplatz 15 vgl. Geisberg, Max (Bearb.): »Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen« (= Die Dom-Immunität Die Marktanlage Das Rathaus, Band 41, Zweiter Teil), Münster: Kommissionsverlag von Heinrich Stenderhoff 1933, S. 83–90. Zur Geschichte der Kapelle und ihrer Ausstattung vgl. Das Landes-Museum der Provinz Westfalen: »Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908«, o.J. [1908], S. 34–36.

17 Zu kulturgeschichtlichen Museen immer noch grundlegend: Im Auftrag der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V. und der Stiftung Stadtmuseum Berlin Alexis Joachimides/Sven Kuhrau (Hg.): »Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive«, Dresden: Verlag der Kunst 2001.

Am Hauptportal des Museums, dem Domplatz zugewandt, finden sich bis heute – als Spolien vom Vorgängerbau, dem Ständehaus der Provinz Westfalen, übernommen – zwei Figuren, die als Verkünder und Garanten der regionalen Identität gelten: der legendäre Sieger der »Varusschlacht«, Hermann der Cherusker (gest. 21 n. Chr.), sowie der sagenumwobene Sachsenfürst Widukind von Enger (erstmal erwähnt 777), der spektakulär getaufte frühe Anführer des sächsischen Widerstandes gegen Karl den Großen, der am Ort seiner Grablege Heiligenstatus genießt (Abb. 7). Auch hier findet also das Museum identitätsstiftende Momente in vergangenen Jahrhunderten.

Seit dem Baubeschluss für das neue Museum und nach der Eröffnung 1908 wurde der beschriebene Grundstock an mittelalterlichen Artefakten stetig erweitert, sei es durch Ankäufe und Schenkungen oder die anhaltende Sicherstellung und Überweisung von bedrohtem Kulturgut durch die Denkmalpflege. Der zweite Direktor Max Geisberg (1875–1943, im Amt von 1911 bis 1934, 1940 bis 1942), ein besonderer Kenner der alten Kunst, hatte schon während seiner Studienzeit in Münster Ausgrabungen an der ehemaligen Kreuzschanze, an der heutigen Promenade, initiiert und durchgeführt.¹⁸ Dabei war eine große Anzahl eleganter monumentaler Sandsteinskulpturen der Zeit um 1370 zutage getreten, welche die »Wiedertäufer« im Bildersturm 1534 zerschlagen hatten: zwölf Apostel und eine stehende Muttergottes vom Westportal der Liebfrauenkirche »jenseits der Aa«, auch »Überwasser«-Kirche genannt. Die sogenannten Kreuztorfunde mit u. a. den »Überwasser«-Figuren und den Resten eines monumentalen Kalvarienberges von Heinrich Brabender sind bis heute als Höhepunkte der Mittelalter-Sammlung ausgestellt (vgl. Abb. 31).

2.3 Der Erweiterungsbau von 1974

Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm das durch die Bombardierung Münsters stark beschädigte Landesmuseum das umfangreiche Inventar des nicht so sehr in Mitleidenschaft gezogenen, aber dennoch 1965 abgebrochenen Bischöflichen Kunstmuseums am Domplatz als Leihgabe auf unbegrenzte Zeit auf.¹⁹ So vergrößerte sich die Kollektion religiöser Kunst aus allen Epochen, insbesondere auch im Bereich der liturgischen Gerätschaften. Mit der Übernahme wurde die Kurator:innenstelle für die mittelalterliche Kunst zur Hälfte vom Bistum Münster finanziert. Diese hatte von 1973 bis 1996 der Kunsthistoriker Géza Jászai (1931–2024) (vgl. Abb. 24) inne, der nebenbei auch die 1979 neben dem Dom mit vielen Leihgaben aus der Sammlung des Landesmuseums eröffnete Domkammer leitete. Er war zuvor Redakteur des Lexikons der christlichen Ikonographie gewesen, auf die Interpretation christlicher Kunst spezialisiert und realisierte die großen Sonderausstellungen »Monastisches Westfalen« (1985) und »Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Kunst im Bistum Münster« (1993). Ihm kommt das besondere Verdienst zu, auch und ausdrücklich den religiösen Gehalt von Kunstwerken verständlich gemacht zu haben, was sich nicht zuletzt in der seiner-

18 Vgl. Dethlefs, Gerd: »Max Geisberg – ein Leben für Kunst und Kulturgeschichte«, in: Arnhold, Frage der Herkunft, S. 33–47.

19 Nach Auskunft von Gerd Dethlefs ließ man den spätmittelalterlichen Baukörper der Margarethenkapelle verfallen, im dortigen Schutt fanden sich auch Reste von ehemals dort gezeigten Ausstellungsstücken (vgl. ebd.).

zeitigen Präsentation der Mittelalter-Sammlung niederschlug.²⁰ Unter den weiteren Museumskuratoren bzw. -direktoren zeichnete sich besonders Paul Pieper (1912–2000, seit 1935 Volontär, später Kustos und von 1972 bis 1977 Direktor) durch eine gezielte und nachhaltige Erweiterung der Mittelalter-Bestände aus.²¹ Unter seiner Ägide wurde auch der von seinem Vorgänger in diesem Amt, Hans Eichler (1906–1981), seit 1960 geplante Neubau an der Ecke Marktplatz/Pferdegasse/Ägidiistraße ab 1970 durch den Architekten Hans Spiertz erbaut und 1974 eröffnet (Abb. 8). Das markante Gebäude mit seinem beeindruckenden Foyer und der großzügigen Wendeltreppe wich 2009 der 2014 eingeweihten Museumserweiterung (vgl. Abb. 1) des Berliner Büros von Volker Staab Architekten.²²

Gleich nach der Jahrtausendwende, im Jahr 2001, glückte dem Mittelalter-Referenten (von 1999 bis 2004) und heutigen Museumsleiter Hermann Arnhold der Ankauf eines hochrangigen Tafelbildes des niederrheinisch-westfälischen Malers Derick Baegert aus dem amerikanischen Kunsthandel. 2005 gelang die dauerhafte Übernahme der einzigartigen Glasgemäldesammlung des preußischen Reformpolitikers Karl Freiherr vom Stein, Gründungsvater des später so bezeichneten Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, des heutigen Trägers des Museums.²³ Der Adelige, ein großer Verehrer der mittelalterlichen Vergangenheit des »Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation«, Begründer der »Monumenta Germaniae Historica« als mittelalterlicher Quellensammlung und Begleiter Johann Wolfgang Goethes bei dessen Reise zur Baustelle des Kölner Doms im Jahr 1815, interessierte sich allerdings weniger für die religiöse Bedeutung der von ihm 1803/1814 erworbenen Glasscheiben mit Bibelszenen sowie Heiligen und Stiftern. Vielmehr sollten sie, ganz im oben geschilderten Geist der Romantik, einen neogotischen Turm schmücken, als patriotisches Denkmal für den Sieg Deutschlands über Napoleon, den er 1814/15 an seinem Stammsitz in Nassau errichten ließ.

20 Leider hat die Autorin den geschätzten Vorgänger nie persönlich kennengelernt, dafür aber umso mehr von seinen kenntnisreichen Büchern und Texten profitiert. Eine Würdigung findet sich bei Dethlefs, Gerd: »Ein deutscher Kunsthistoriker aus Ungarn in Westfalen – Géza Jászai zum 80. Geburtstag«, in: Westfalen . Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 89 (2011), S. 95–103.

21 Zur Person und zu den Verdiensten Paul Piepers für das Museum vgl. Pieper-Rapp-Frick, Eva: Paul Pieper. Beiträge zur Kunstgeschichte Westfalens, Münster: Aschendorff 2000.

22 Zur Geschichte des Museums zwischen der Nachkriegszeit und dem Neubau vgl. Krause, Jürgen: »Museum mit Raumbedarf. Von der Nachkriegszeit über die 1960/70er Jahre bis zum Neubau«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Architektur als Sequenz, S. 68–78.

23 Zu dem Gemälde vgl. Kulturstiftung der Länder (Hg.), »Derick Baegert, Maria mit den Aposteln Andreas und Thomas und Stiftern, um 1495/1500« (= Patrimonia 223), Berlin: Kulturstiftung der Länder 2015; zu den Glasmalereien und zum folgenden vgl. Marx: Glasgemälde-Sammlung.

3. Zur Präsentation der Mittelalter-Sammlung von 1908 bis heute (2025)

3.1 Die Ersteinrichtung von 1908 bis 1974: Vom »Stilraum« zum »White Cube«

Die erste Aufstellung der religiös konnotierten Kunstwerke des 11. bis frühen 16. Jahrhunderts sah Gisela Weiß folgend so aus (vgl. Abb. 9, 10, 11):

»Als das Landesmuseum am 7. März 1908 seine Pforten öffnete, empfing den Besucher ein chronologischer Rundgang durch die Kunst- und Kulturgeschichte der damaligen Provinz. Er durchschritt zunächst zwei Räume zur Vorgeschichte und Antike, die freilich nicht nur Fundstücke aus Westfalen, sondern auch römische »Altertümer« aus Köln zeigten. In gänzlich westfälische Gefilde führten dann die folgenden Räume, die vor allem die Holzsulpturen-Sammlung präsentierten. Soweit es ging, waren die Exponate in historischer Reihenfolge entsprechend der damals bereits üblichen kunsthistorischen Einordnung über Stile systematisiert: der Raum zur »Romanischen Kunst« (II) beherbergte vor allem Monumentalplastik für sakrale Architekturen aus Westfalen«²⁴.

Diese Chronologie überschneidet sich mit einer Ordnung nach Gattungen: im Erdgeschoss die Skulpturen, im Ersten Obergeschoss das Kunstgewerbe und im Zweiten Obergeschoss die Gemälde.²⁵ Allerdings stammen die Fotos von der ersten Sammlungspräsentation mehrheitlich nicht von 1908, sondern von 1936/37. Bis dahin war es bereits zu konzeptionellen Veränderungen gekommen, die nicht alle fotografisch dokumentiert sind und auf die zurückzukommen ist.²⁶ Die im Raum II (vgl. Abb. 10, 11) 1936/37 sichtbaren Kirchenglocken waren anfangs an anderer Stelle verortet. Hier hatte das übergroße Bockhorster Triumphkreuz vom Ende des 12. Jahrhunderts seine erste Aufstellung gefunden, aus Platzgründen direkt auf dem Fußboden stehend (Abb. 10). Für ein »romanisches« Ambiente sorgten die rustikale Balkendecke, die Bogenstellung mit Nachbildungen von großen Würfelkapitellen (in Kombination mit originalen Bauteilen) und die Wandmalereien, die sich an früh- und hochmittelalterliche Ornamentik anlehnten.

»In der Gotik (III), mischten sich Holz mit Möbeln und Werken der Kleinkunst aus dem 14. und 15. Jh.« (Abb. 12, 13).²⁷ Auch hier hatte es zwischenzeitlich Veränderungen gegeben: Der Palmeselchristus (Inv.-Nr. 390 LM) aus der Kapelle (vgl. Abb. 19) befand sich nunmehr in Raum III. Im Unterschied zu Gisela Weiß, die erst für die Säle des Ersten Obergeschosses, beginnend mit der Renaissance und endend beim Biedermeier, die Vokabel »Stilräume« verwendete, trifft diese Benennung aus meiner Sicht bereits auch auf die Museumssäle im Erdgeschoss zu.

24 Weiß: Mittelaltersammlungen, S. 11ff.

25 So die Information von Gerd Dethlefs nach dem Westfälischen Merkur vom 18.3.1908 und dem Museumsführer von 1913 vgl. Meier, Burkhard: Führer durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen, Münster: Aschendorff 1913.

26 Im Grunde bedürfte es einer detaillierten Auswertung der Museumsführer, die nach 1913 in dichtem Abstand in neuen Auflagen erschienen. Eine solche Auswertung war im Rahmen dieses Aufsatzes aus zeitlichen Gründen nicht möglich.

27 Geisberg: Führer, S. 13.

Der »Stilraum« oder auch »Epochenraum« ist nach Nikolaus Bernau nicht, wie es oft geschieht, mit dem »period room« zu verwechseln, bei dem ein »originales« historisches Interieur komplett in ein Museum transferiert wurde. Vielmehr meint diese Bezeichnung einen zwar in historisierenden Formen, aber modern gestalteten Saal, der die »Stimmung« oder »Atmosphäre« einer bestimmten kunsthistorischen Phase, mittels der Durchmischung von Werken aller Kunstgattungen aus eben dieser Zeit, vorsah.²⁸

In Berlin war es der große Museumsmannt Wilhelm von Bode (1845–1929), seit 1883 bzw. 1890 Direktor der Gemälde- und Skulpturensammlung, der die Idee der Stilräume in dem von ihm konzipierten und schwerpunktmäßig der Kunst der Renaissance gewidmeten Kaiser-Friedrich Museum vorgesehen hatte. Dazu hatte Bode eigens, besonders aus Italien, große Bauelemente erworben, die entsprechend für die architektonische Gestaltung dieser Säle verwendet werden sollten. Von diesem Plan konnte Bode bis zur Eröffnung des später nach ihm benannten Neubaus 1904 nur die »Basilika« in der Längsachse des Gebäudes und den »Deutschen Saal« (Abb. 14) umsetzen. Für die anderen Räume gelangte er zu einem stärker ästhetisch geprägten Prinzip, das sich an den Proportionen der Exponate und ihrer symmetrischen Ausrichtung orientierte (Abb. 15).²⁹ Diesen »bildhaften Wandarrangements« oder Tableaus kam im Münsteraner Provinzialmuseum vor allem Raum III sehr nahe, allerdings ohne die Integration von Gemälden (vgl. Abb. 12, 13).³⁰

Eine solche Bezugnahme auf Museen in der preußischen Hauptstadt ist insofern nicht verwunderlich, als Adolf Brüning, wie erwähnt, aus dem dortigen Kunstgewerbemuseum nach Münster gekommen war. Wilhelm von Bode, der bei der Eröffnung des Provinzialmuseum im März 1908 zugegen war, lobte die Arbeit seines Kollegen: »Die Art, wie die Kunstgegenstände ausgestellt seien und im Raume zur Geltung kämen, sei eine musterhafte und könne vorbildlich genannt werden.«³¹ Der Versuch Bodes, ab 1907 im neuen »Deutschen Museum« im Nordflügel des Pergamonmuseums ebenfalls Stilräume zu installieren, scheiterte im »Berliner Museumskrieg«.³² Im Er-

28 Bernau, Nikolaus: »Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa«, in: Joachimides/ Kuhrau, Renaissance, S. 33–53.

29 Vgl. Joachimides, Alexis: »Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1930–1990, Dresden: Verlag der Kunst 1995, S. 142–156; Wolff-Thomsen, Ulrike/Kuhrau, Sven (Hg.): »Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933«, Kiel: Verlag Ludwig 2011. Die Richard-Schöne-Gesellschaft für Museums-geschichte e.V., deren Mitglied die Autorin seit Beginn der 1990er Jahre ist, hat sich mit den Sammlungs- und Ausstellungspräsentationen aller Museen auf der Berliner Museumsinsel und weit darüber hinaus in diversen Publikationen befasst, vgl. <https://richard-schoene-gesellschaft.de/publikationen/>, abgerufen am 18.12.2024.

30 Joachimides: Schule des Geschmacks, S. 148.

31 Münsterischer Anzeiger vom 17. März 1908, 57. Jg, Nr. 173.

32 Vgl. Kammel, Frank Matthias: »Kreuzgang, Krypta und Altäre. Wilhelm von Bodes Erwerbungen monumentaler Kunstwerke und seine Präsentationsvorstellungen für das Deutsche Museum«, in: Thomas W. Gaethgens/Peter-Klaus Schuster (Hg.), Kennerschaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode (= Jahrbuch der Berliner Museen Band 38, Beiheft), Berlin 1996, S. 155–175; zum Umbruch des frühen 20. Jahrhunderts und dem Beginn der modernen Museen vgl. Joachimides, Ale-

gebnis mussten dort schon fertige Bauglieder wie historisierende Gewölbe wieder abgebrochen und unter anderem durch eine neutralere dunkle Balkendecke ersetzt werden, wie in jenem Saal, der ab 1930 (vor komplett weißen Wänden) die Kunst des Hochmittelalters aus dem »Deutschen Saal« des Kaiser-Friedrich-Museums aufnahm (vgl. Abb. 15, Abb. 16). Das Motiv der Balkendecke war allgemein besonders beliebt, um die Epoche »Romanik« aufzurufen. Einen solchen »Balkensaal«, eine Wortschöpfung von Nikolaus Bernau, gab es zum ersten Mal im 1900 eingeweihten Bayerischen Nationalmuseum in München.

Doch damit zurück zum Rundgang durch die Erstpräsentation im Erdgeschoss (Abb. 17, 18, 19):³³

»Nach einem kurzen Intermezzo durch den ›Renaissanceraum‹ (IV) und die ›Waffenhalle‹ mit Exponaten des 16. bis 18. Jahrhunderts (V) erwartete die Besucher nochmals sakral präsentiertes Mittelalter. Der ›Anklang an eine mittelalterliche kirchliche Architektur‹ – so zu lesen im ersten Führer für das Landesmuseum – war vom Architekten Hermann Schaedtler wirkungsvoll in Szene gesetzt. Er hatte einen Übergang zur Margarethenkapelle mit dem neuen Museumsbau schaffen müssen. Als Vorbild für Säulen, Türen und Rippengewölbe in diesem Gang dienten spätromanische Portale [wie unter anderem ein Gipsabguss von der St. Jakobikirche in Coesfeld], die dem Autor als ›Hauptbeispiele für die Höhe der dekorativen Kunst‹ um 1220/30 galten. Eine strikt chronologische Abfolge war in den folgenden Ausstellungsräumen nicht eingehalten. Aus Gründen der Deckenhöhe wurden im Übergang zur Kapelle (VI und VII) besonders große Steinwerke [wie unter anderem die von Geisberg entdeckten Figuren von der Überwasserkirche, P. M.] präsentiert, in der Kapelle selbst Sammlungshöhepunkte vom Mittelalter bis zum frühen 19. Jahrhundert platziert.«³⁴

In den frühen Museumsführern wird dieser kreuzgratgewölbte Korridor (Abb. 18) als »Kreuzgang« bezeichnet.³⁵ Nach außen präsentierte sich die zweigeschossige Verbindung zwischen Museum und historischem Sakralbau als wiederum mittelalterlich anmutende Fachwerk-Konstruktion (vgl. Abb. 6).

Wie das obige Zitat verrät, wurde bei der Musealisierung der Margarethenkapelle auf die Möglichkeit verzichtet, einen rein spätgotischen Stilraum zu schaffen; dies hatte, wie oben erwähnt, auch damit zu tun, dass der Rundgang im Erdgeschoss den meisten Platz für großformatige Skulpturen bot. Dabei bemühte man sich durchaus um die Erhaltung und Wiederherstellung ihrer ursprünglichen Ausschmückung, ins-

xis: »Das Museum der Meisterwerke. Karl Scheffler und der Berliner Museumskrieg«, in: Joachimides/Kuhrau/Vahrson/Bernau, Museumsinszenierungen, S. 192–205.

33 Vor Abgabe des Aufsatzes stieß die Autorin auf ein jüngeres Foto der Kapelle im Bildindex der Kunst & Architektur, Bilddatei-Nr. fm 1083568, dort datiert »um 1895/1920?« auf einem Fotokonvolut Archiv Dr. Franz Stoedtner, das nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Hier hängt nun der heute fragmentarisch erhaltene Marienleuchter aus Volkhardinghausen, der Palmesel-Christus ist dort nicht mehr aufgestellt. Diese Veränderung könnte, wie im Text erläutert, um 1920 erfolgt sein, sie entspricht einer Zeichnung von Uebe (Raum VIII).

34 Weiß: Mittelaltersammlungen, S. 13. Zur Einrichtung der Margarethenkapelle vgl. auch Landes-Museum: Festschrift, S. 34–36.

35 Weiß: Mittelaltersammlungen, S. 13.

besondere der Wandmalereien.³⁶ Ein (neo-) gotischer Stilraum entstand beispielsweise wiederum in Berlin, am als »Märkisches Museum« bezeichneten Berliner Stadtmuseum, mit dem sogenannten Kapellensaal (Abb. 20).³⁷ Dieses ebenfalls 1908 eröffnete Ausstellungshaus wies insgesamt deutliche Parallelen zu Münster auf; so gab es dort wie in Münster eine »Waffenhalle«.

Der »Kreuzgang« bot im Ersten Obergeschoss, in Anschluss an die erwähnten nachmittelalterlichen Stilträume, »diverse kirchliche Gerätschaften [das Kunsthandwerk oder Kunstgewerbe, P.M.], unter anderem aus mittelalterlicher Zeit, und spätromanische Glasfenster aus der Dorfkirche in Lohne bei Soest als Höhepunkt«³⁸.

Entgegen dem ausdrücklichen Wunsch Brünings (und entgegen dem Bodeschen »Stilraum«-Konzept) fanden sich alle Gemälde, isoliert von den anderen Kunstgattungen, im Zweiten Obergeschoss. Leider sind diese Räume nicht fotografisch dokumentiert. Auf dieser Verortung hatte der Westfälische Kunstverein bestanden, der damit wohl den mehr kunst- als kulturhistorischen Stellenwert dieser Arbeiten herausstreichen wollte und der schon, wie oben erwähnt, 1836 am Prinzipalmarkt ein erstes, provisorisches Museum mit einem Saal für die Malerei geschaffen hatte. Eine eigenständige Gemäldegalerie, geordnet nach den Prinzipien der damals noch jungen Kunstgeschichte, war erstmals 1830, also sechs Jahre zuvor, im Berliner »Neuen Museum« (heute »Altes Museum«) realisiert worden. Bis auf das Intermezzo durch die Stilträume Wilhelm von Bodes hatte die Malerei in der Hauptstadt durchgängig eigene Ausstellungsräume oder -gebäude. Die Rückkehr von mittelalterlichen Tafelbildern in die Skulpturensammlung des Berliner Bode-Museums fand erst 2006 statt, nach der Zusammenführung der Bestände aus Ost- und Westberlin in den 1990er Jahren, unter der Ägide von Hartmut Krohm (1940–2018), in Adaption des Konzepts Wilhelm von Bodes. Damit trug die Integration der Gemälde »zur Veranschaulichung historischer Zusammenhänge« und zur »Herausarbeit thematischer Schwerpunkte« bei.³⁹ Museumshistorisch vergleichbar ist in Köln die Verteilung der Skulpturen und der Kleinkunst auf das »Museum Schnütgen« und der Gemälde auf das »Wallraf-Richartz-Museum« (»Wallraf. Das Museum«), die bis heute nicht aufgehoben worden ist.

In Münster traf man nach der Beschreibung des ersten Museumsführers von 1913 in der Gemäldegalerie als Höhepunkt des Rundgangs unter anderem auf das Soester Antependium, die Heiligenbilder des Conrad von Soest, die Retabel und Fragmente des Meisters von Liesborn oder Johann Koerbeckes. Blickt man noch einmal auf die Fotos des Romanik-Saals von 1936/37 (Abb. 11), dann stellt man jedoch fest, dass das erstgenannte Kunstwerk nun hierher gewandert ist (zu sehen in der rechten Bildhälfte, teilweise verglast). Diese wichtige Veränderung ist auch im Text des Museumsführers von 1919 dokumentiert, wobei dem echten Gemälde nun auch Kopien weiterer früher Retabel zur Seite gestellt wurden, die sich zuvor ebenfalls im Zweiten Obergeschoss befanden und deren präziöse Originale wiederum im Berliner Kaiser-Friedrich Museum, im »Deutschen Saal«, zu sehen waren (Abb. 14: vgl. an der linken Wand sowie an

36 Landes-Museum: Festschrift: S. 36.

37 Ich danke Nikolaus Bernau für diesen Hinweis.

38 Weiß: Mittelaltersammlungen, S. 13.

39 Krohm, Hartmut: »Das Ausstellungskonzept der Skulpturensammlung im Bode-Museum«, in: Bernd Wolfgang Lindemann (Hg.): Bode-Museum, Architektur – Sammlung – Geschichte, Berlin: Minerva 2010, S. 203–237, S. 206, S. 207.

der Rückwand). Bislang unbekannt und nicht veröffentlicht sind vermutlich zu dieser Umgestaltung gehörende Wandaufrisse, die Max Geisbergs Assistent Fritz Rudolf Uebe (1889—1927) für sämtliche Säle des Provinzialmuseums anfertigte: Hier sind die Kunstwerke schematisch in die Wandabwicklungen eingetragen und mit Inventarnummern versehen (Abb. 21).⁴⁰ In Raum II ist das Soester Antependium blau umrandet und mit einer »I« markiert, die Kopien, ebenfalls blau markiert, sind an ihren jeweiligen markanten Umrissen erkennbar. Dabei handelt es sich von links nach rechts unten um das Gnadenstuhl-Retabel aus der Zeit um 1230 und oben um das Kreuzigungs-Retabel von etwa 1240 aus der Soester Wiesenkirche (Abb. 10: links) sowie einen Altaraufsatz aus Quedlinburg. Jedes dieser Blätter ist mit einem Datum versehen, womit sich die Eingriffe in die Präsentation von 1908 mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit um 1919/21 einordnen lassen.

Für die erste Phase der Mittelalter-Präsentation im westfälischen Provinzialmuseum kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die christliche Kunst überkonfessionell nach rationalen und ästhetischen Kategorien dargestellt wurde und damit so, wie man es an anderen Orten und vor allem den dortigen kulturhistorischen Museen praktiziert. Um 1920 verstärkte man die chronologische Struktur, indem man das Ende des 12. Jahrhunderts entstandene Soester Antependium aus der Gemäldeabteilung in den Romanik-Saal versetzte. Spezifisch christliche Inhalte wie Heiligenverehrung oder Funktionen des Altargerätes wurden nicht eigens thematisiert. Dies galt auch für Sonderausstellungen wie die 1930 gezeigte Schau »Meisterwerke altkirchlicher Kunst aus Westfalen«⁴¹.

Die in Münster sichtbaren, insgesamt jedoch eher zurückhaltenden Versuche, durch Raumdesigns mit Balkendecken, Säulen oder Kreuzgratgewölben ein historisch authentisches Umfeld im Sinne eines Stilraums zu evozieren, wurden nach 1945, beim Wiederaufbau des schwer beschädigten Schaedtlerschen Baus, aufgegeben. Paul Pieper, der nach dem Krieg in seine kuratorische Verantwortung zurückkehrte, hat sich dazu wie folgt geäußert:

»So gelang es langsam, Raum für Raum zurückzugewinnen und wetterfest zu machen und seit 1946, zunächst in sehr bescheidenem Rahmen, der Öffentlichkeit wenigstens einen Teil der so lange entbehrten Schätze wieder vorzuführen. Dabei entschloss man sich dazu, zuerst den künstlerisch bedeutendsten Bestand, die Werke der mittelalterlichen Tafelmalerei, auszustellen [...]. Dabei war man bemüht, soweit wie möglich, den unglücklichen historischen Charakter des Bauwerks zurückzudrängen. [...] Auf die neugotische Ausstattung des Vortragssaales war schon bei einem Umbau 1936 keine Rücksicht mehr genommen worden.«⁴²

Bei den Recherchen für diesen Aufsatz fand sich eine Fotografie von 1937, die einige mittelalterliche Holzmadonnen auf weißen Sockeln und in einem weißen Raum (mit Stuckdekor) zeigt.⁴³ Nach Gerd Dethlefs könnte es sich dabei um den ehemaligen Ro-

40 Auch diese beeindruckende Quelle zur Münsteraner Museumsgeschichte kann hier nicht weiter ausgewertet werden.

41 Vgl. Arnhold: *Frage der Herkunft*, S. 60f.

42 Pieper-Rapp-Frick: *Pieper*, S. 57f.

43 Mein herzlicher Dank gilt Ursula Grimm für die Fotorecherche und Abbildungs-Beschaffung.

koko-Saal des Altbaus handeln (Abb. 22). Von weiteren Mittelalter-Ausstellungen in der Zeit des Nationalsozialismus haben sich keine fotografischen Zeugnisse der jeweiligen Raumgestaltung erhalten. Vielleicht als Reaktion auf das weiße »Deutsche Museum« von 1930 im Pergamonmuseum (Abb. 16), setzte sich in Münster in dieser Zeit das zunächst vor allem für die zeitgenössische Kunst und ab den 1920er Jahren verbreite Konzept des »White Cube« durch: ein (vermeintlich) abstrakter, meistens hell oder weiß, jedenfalls einfarbig gestrichener Raum mit Ober-, Seitenlicht oder Kunstlicht, mit einer streng vereinzelnden Aufstellung der Kunstwerke und einer radikal reduzierten Ausstellungsarchitektur. Einen geografisch näherliegenden Bezugspunkt könnte aber auch die wegweisende Neupräsentation der Sammlung des Museum Schnütgen im Deutzer Heribertkloster im Jahr 1932 darstellen, nach den Leitlinien von »Einfachheit« und »Sachlichkeit«. ⁴⁴ Das Foto von 1937 steht exemplarisch für die Aneignung der modernen Ausstellungsgestaltung durch die nationalsozialistische Museumspolitik auch in Münster. ⁴⁵

3.2 Die Mittelalter-Abteilung im Neubau von 1974: »modern, nüchtern, hell und kühl«

Viele weiße und teilweise auch schwarze Wände bestimmten dann auch das räumliche Erscheinungsbild des Museumsneubaus von 1974, dessen besondere Herausforderung darin lag, die alte Kunst im modernen Neubau und die Moderne im Altbau unterzubringen. Hierfür zeichnete wiederum Paul Pieper, unterstützt durch Géza Jászai, verantwortlich. Erstmals folgten die monumentalen »Überwasserfiguren« einer Anmutung des Portaltrichters an der Liebfrauenkirche, wo sie bis 1534 gestanden hatten und das bis heute existiert (Abb. 23, Abb. 24, Abb. 25); sie waren von einer dunklen Rückwand hinterfangen. Von den ersten Bestrebungen in der Geschichte des Museums, den ursprünglichen räumlichen Kontext der sakralen Artefakte in Hinblick auf ihre Präsentation mitzudenken, zeugen wiederum schriftliche Verlautbarungen von Paul Pieper. Er bemängelte die Hängung von historischen Gemälden auf Augenhöhe und betonte:

»So angemessen dieser Gesichtspunkt den meisten Werken der nachmittelalterlichen Kunst sein mag, so wenig entspricht er den religiös und kirchlich bestimmten Tafelbildern und Bildwerken des Mittelalters. Ein Altar, ein Andachtsbild trat den Gläubigen eben nie in Augenhöhe gegenüber, sondern entrückt in eine Höhe und Ferne. So wenig man nun in der sachlichen Atmosphäre unserer Galerieräume eine sakrale Wirkung erreichen kann oder auch nur anstreben soll, so leicht lässt sich durch eine angemessene Hängung jener Blickwinkel herstellen, aus dem heraus mittelalterliche Kunst gesehen werden will«. ⁴⁶

44 Vgl. Beer, Manuela: »Typenreihen und Museumsweihen für die mittelalterliche Kunst. Alexander Schnütgens Sammlung als kuratorische Herausforderung«, in: Brückle/ Mariaux / Mondini, Musealisierung, S. 127–148, hier S. 141, 142 mit Abb. 9.

45 Vgl. Bernau, Nikolaus: »Nationalsozialismus und Modernität. Museumsinszenierungen in Deutschland 1933–1945«, in: Tanja Baensch/Kristina Kratz-Kessemeier/Dorothee Wimmer (Hg.), Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 203–222.

46 Pieper-Rapp-Frick: Pieper, S. 59.

Als Beispiel nannte er die Inszenierung der Unnaer Pietà (E-140 LM) auf einem hohen Sockel, was die Besuchenden zum Blick nach oben zwänge (Abb. 26). An anderer Stelle heißt es:

»Es wurde versucht, neben der überwiegenden Malerei auch die gleichzeitige Holzplastik und Goldschmiedekunst mit zur Geltung zu bringen. So standen ja auch Arbeiten der verschiedenen Kunstgattungen in den Kirchen nahe beieinander. Dabei sind die Räume modern, nüchtern, hell und kühl; nirgendwo wurde der Versuch gemacht, den Eindruck von gotischen Kirchenräumen in den Besuchern wachzurufen.«⁴⁷

Leider lässt sich heute nicht mehr feststellen, ob einige der monochromen Museumswände nicht auch einen Farbton aufwiesen; schriftliche Zeugnisse gibt es nach Kenntnis der Autorin dazu nicht. In den 1990er Jahren folgte eine Phase der Rückkehr zu weißen Museumswänden (1994) (Abb. 27), obwohl der White Cube zu dieser Zeit schon länger in der Kritik stand. So hatte sich inzwischen die Überzeugung durchgesetzt, dass Kunst in weißen Räumen zu wenig Erlebniswert bot. Andere sahen und sehen den White Cube als Mittel, Kunst durch Ästhetisierung aus dem Zusammenhang zu reißen und dadurch in ihrer gesellschaftlichen oder politischen Wirkung zu entkräften.⁴⁸

Unter der Leitung Hermann Arnholds erhielten gerade diese Räume wiederum farbliche Akzente in Dunkelblau und Rot, womit zum ersten Mal (wieder!) auf die farbenprächtige Ausmalung der mittelalterlichen Gotteshäuser angespielt wurde – ein Anfang, der mit der Neupräsentation der Sammlung durch die Autorin dieser Zeilen zwischen 2006 und 2008 fortgeführt und intensiviert wurde (Abb. 28). Aber auch hier war es in den wenigsten Fällen möglich, durch die Struktur der Säle, ihre Farbigkeit und Beleuchtung oder durch bestimmte Präsentationsmittel wie z. B. angedeutete Altartische für die Aufstellung eines Flügelretabels, den Besucher:innen eine Hilfestellung zur Erschließung der Bedeutung der religiösen Artefakte zu geben.

3.3 Zur Inszenierung der Mittelalter-Sammlung im Neubau seit 2014: Emotion und Erlebnis

Mit dem 2014 eröffneten und deutlich großzügiger angelegten Museumsneubau des LWL-Museums für Kunst und Kultur des Berliner Architektenbüros Volker Staab auf den Grundmauern des Vorgängerbaus bot sich die Chance, die Präsentation auch der Mittelalter-Kunstwerke neu zu überdenken (Abb. 1). Dies geschah gemeinsam mit dem Stuttgarter Architekturbüro Space 4 GmbH. Maßgebliche Parameter waren dabei eine Durchbrechung der chronologischen Abfolge und der Versuch, in thematischen Sälen oder auch Ensembles zentrale Aspekte der christlich-mittelalterlichen Kunst- und Kulturgeschichte (!) in allen Gattungen mit gestalterischen und didaktischen Mitteln herauszuarbeiten. Starkfarbige Wände und die Nutzung des Kunstlichts zur Schaffung intensiver Kontraste (innerhalb des Rahmens der guten Sichtbarkeit der Objekte)

47 Ebd., S. 82.

48 Vgl. O'Doherty, Brian: Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space, San Francisco: The Lapis Press 1976.

zielen nun auf eine erhöhte emotionale Wahrnehmung seitens des Publikum.⁴⁹ Neben das Zeigen und Vermitteln der Kunstschatze tritt mit der atmosphärischen Inszenierung der unmittelbare wahrnehmungsästhetische Eindruck. Vom Konzept Wilhelm von Bodes, die Sammlungen im Kaiser-Friedrich-Museum »stimmungsvoller« erfassen zu können, ist dieser Ansatz, wie auch die Krohmsche Neueinrichtung des Bode-Museums, nicht weit entfernt.⁵⁰ So erleben die Besucher:innen im Museum mit allen Sinnen »Stille und Geschäftigkeit, spüren Staub und fühlen kühle oder drückend warme Luft und so weiter.«⁵¹ Diese Faktoren summieren sich zu einer »besonderen Atmosphäre, die man unwillkürlich als typisch (oder untypisch) für Museen und Ausstellungen wahrnimmt. Diese Atmosphäre ist wichtig, sie fließt in die Interpretation [der Kunstwerke, P.M.] ein«⁵².

Als erstes Beispiel kann in Raum 1.01 die Inszenierung des Bockhorster Triumphkreuzes dienen (Abb. 3), für das eigens ein doppelstöckiger Raum geschaffen wurde. Dieser erlaubt zum ersten Mal eine Hängung des Bildwerks in Anlehnung an die Höhenverhältnisse eines realen Kirchenbaus mit einem dortigen Lettner, der hohen Schranke zwischen Gemeindekirche und Chorraum in Klosterkirchen. Hierdurch und durch seine Vereinzelung auch durch den Einsatz des Lichts entfaltet der Kreuzifixus seine monumentale Wirkung (Abb. 29). Hier kommt auch der Begriff der »Aura« (aus dem Griechischen, Luft, Hauch) mit ins Spiel, der nach Walter Benjamins berühmtem Aufsatz von 1935 über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« »[...] an die Materialität des Kunstwerks geknüpft [ist], [...] aber gleichzeitig subjektive, rezeptionsästhetische Komponenten [hat]«.⁵³ Gottfried Korff hat dafür 1990 die Bezeichnung »Auratisierung« oder auch »Ent-Auratisierung« geprägt, die für religiöse Dinge als museale »Bedeutungsträger« besonders stark wirkt.⁵⁴

Im zweiten Mittelalter-Saal (Raum 1.02), der durch einen kastenförmigen Einbau versucht, eine kleinere »innere Kirche« mit dem Sanktuarium von der größeren »äußeren Kirche« mit diverser Bauplastik zu separieren, wird die heute bekannte Funktion des fälschlich so bezeichneten »Antependiums« aus der Soester Walburgiskirche als Hochaltar-Retabel durch eine zugeordnete Vitrine mit Altarschmuck, einem Kreuzifixus, zwei Kerzenleuchtern, dem Buchdeckel einer liturgischen Handschrift u. a. vor Augen geführt (Abb. 30).⁵⁵ Die anschließende »Sakristei«, im selben Purpur- oder Violett-Wandanstrich wie der geheiligte »Altarraum« gehalten, versammelt in großen Vitrinen Schatzkunst aus verschiedenen Jahrhunderten. Das gewählte Kolorit spielt darauf an, dass seit dem Mittelalter und bis heute in der katholischen Kirche bestimmten feierlichen Anlässen bestimmte Farben zugeordnet sind. Der unmittelbare funktionale Zusammenhang zwischen den ausgestellten Weihrauchfässern, Messkelchen

49 Ohne hier weiter ins Detail gehen zu können, vgl. zum emotionalen Museumserlebnis Marx, Petra (Hg.): *Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2020.

50 Krohm: *Ausstellungskonzept*, S. 203.

51 Claußen: *Anschauungssache Religion*, S. 42.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 56–58.

54 Ebd., S. 61.

55 Zur Begrifflichkeit von »innerer« und »äußerer« Kirche vgl. *Kunst- und Ausstellungshalle der BRD Deutschland, Bonn und dem Ruhrländmuseum, Essen* (Hg.): *Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, München: Hirmer 2005.

und Hostientellern zum Raumbild davor mit der angedeuteten Altarstelle für das Begehen der Eucharistie kommt hier weniger explizit, sondern implizit durch die räumliche Verdichtung zum Ausdruck. Hier erfolgt die von Susanne Claußen so titulierte »Kommunikation der musealen Präsentation« auf einer Metaebene, also nicht durch Texttafeln.⁵⁶ Diese Kommunikation kann seitens des/der Kurator:in subjektiv gemeint und ebenso subjektiv verstanden werden – je nach gesellschaftlichem Hintergrund der Betrachtenden.

Einem Raum mit Glasmalereien, im hellen Ockerton des in Westfalen typischen Baumberger Sandsteins als Baumaterial der Kirchen eingefärbt und u. a. die oben genannte Scheibensammlung des Freiherrn vom Stein versammelnd, folgt ein großer Saal (Raum 1.05), der im Grundriss spitz zuläuft und nach außen als Architekturemblem eine auf den Dom gerichtete Spitze ausbildet (Abb. 1). Hier soll die Anordnung der Skulpturen vom Westportal der nahen »Überwasserkirche« – wie im Vorgängerbau von 1974 – zumindest andeutungsweise an den Portaltrichter mit der Trumeau-Madonna erinnern (Abb. 31, Abb. 23, 24, 25). Die in einem kräftigen Rotton gestrichenen Wände erinnern sicherlich zufällig an die Präsentation der Madonna mit den Aposteln im Vorgängerbau (seit den 2000er Jahren), beeinträchtigen aber durch ihren rötlichen Abglanz die Farbwirkung der Tafelbilder des frühen 15. Jahrhunderts im vorderen Bereich der »Spitze«. Die nach rechts ziehende Figurengruppe mit dem Einzug Christi in Jerusalem von Heinrich Brabender (Inv.-Nr. D-230 DK bis 235 DK) in Höhe des darüber liegenden Geschosses ruft die Erinnerung an ihren ursprünglichen Aufstellungsort an der Westfassade der Bischofskirche wach, die man durch das große Fenster erblickt.

Von der enormen Beliebtheit der Muttergottes Maria durch alle Phasen des Mittelalters und von der heute kaum noch schätzbaren Anzahl ihrer Darstellungen zeugt der anschließende Raum (1.06) mit einer kreisrunden »Marienversammlung« mit Skulpturen aus verschiedenen Jahrhunderten auf unterschiedlich hohen Sockeln (Abb. 32). Diese Anordnung erlaubt es, Kontinuität und Neuerungen in der Ikonografie des Marienbildes im aktiven Umrunden des Ensembles selbst nachzuvollziehen. Beim Blick auf die Rückseiten der geschnitzten Bildwerke, die Aushöhlungen und verschließbare Fächer aufweisen, wird ihr Gebrauch für Prozessionen (durch die Reduzierung des Gewichts) oder als Reliquienbehältnis evident. Im anschließenden Raum (1.07), der sich (in Negativform des »Marienrondells« davor) wortwörtlich um den Schmerz und die Trauer Marias um ihren gekreuzigten Sohn Jesus dreht, wird für die sinnliche Intensivierung des (Kunst)-Erlebnisses die Marienklage des Renaissance-Komponisten Claudio Monteverdi (1567–1643) eingespielt – auch dies ein Versuch, sich dem historischen Kontext der Bildwerke zu nähern. Hier geht es um die Vermittlung der religiösen Praxis der Andacht, die seit dem 12. Jahrhundert unter dem Einfluss der Mystik auch das sogenannte Andachtsbild hervorbrachte. Neue Bildtypen, wie die aus dem Heilsgeschehen herausgelöste Pietà oder der Schmerzensmann bzw. Christus im Elend oder in der Rast, sollten den Gläubigen zu Betrachtung, Versenkung und Gebet dienen. Eine besondere Rolle spielt dabei das Moment der Compassio, d. h. des aktiven Miterleidens der Schmerzens Marias und ihres Sohnes, im Sinne der gelebten »Nachfolge Christi«. Die gezeigten Kunstwerke wie die ergreifende Unnaer Schmerzensmutter (Inv.-Nr. E-140 LM) können und sollen von den jeweiligen Besuchergruppen ganz unterschiedlich rezipiert werden – »sakral« und »kultisch aufgeladen« durch

56 Claußen: Anschauungssache Religion, S. 47–49.

den sinnlichen Eindruck der Musik oder als durch ihre Schönheit und den Goldglanz ansprechende Kunstwerke in einer neutralen Ausstellungsarchitektur. Dazu nochmals Susanne Claußen: »Je nach Inszenierung [...] kann die religiöse Bedeutung des Objekts im Museum aktiviert oder ausgeschaltet werden. Das Museum kann profanierend oder zusätzlich sakralisierend wirken. Das Objekt kann unterschiedlich viele Bedeutungsebenen aufweisen.«⁵⁷

In dem der Kunst aus mittelalterlichen Klöstern gewidmeten anschließenden Saal (Raum 1.08) mit der Überschrift »Kunstort Kloster. Ora et Labora« verortet ein Modell der Zisterzienser-Klosterkirche Marienfeld bei Gütersloh die ausgestellten Steinfiguren, -retabel und Tafelbilder vom dortigen Hochaltar im sakralen Raum- und Funktionsgefüge (Abb. 33). Die Besucher:innen werden dazu eingeladen, im gestalterisch abstrahierten Chorgestühl Platz zu nehmen, dem Aufenthaltsort der Kleriker, Mönche und Nonnen, und in Anlehnung an den Akt des Chorgebets hier zur Ruhe zu kommen – ab und zu unterbrochen durch die Tonspur mit Kirchengeläut, das die hier hängenden Glocken vermeintlich zum Klingen bringt. Das Herbeirufen der Gläubigen und der Geistlichen zu Gottesdienst oder Stundengebet ist eine bis heute bestehende fromme Praxis, die solchermaßen im Museum nachempfunden werden kann. Dieser und die anschließenden Räume (1.09, 1.10) orientieren sich thematisch nicht an theologischen Fragen, sondern gelten der Funktion der Artefakte und ihren Auftraggebern. Sie zeigen Bildwerke in ihrer Vielfalt (wo z. B. einem spätgotischen Flügelretabel, dem so genannten Halderner Retabel (Inv.-Nr. 1938 LM), eine moderne Arbeit der Illustratorin Anke Feuchtenberger gegenübergestellt wird)⁵⁸ und schließlich im letzten Saal in ihrer Entstehung in darauf spezialisierten westfälischen Tafelmalerei- und Bildhauerwerkstätten.

4. Zusammenfassung und Ausblick: Sonderausstellungen als Experimentierfeld?

Zusammenfassend ist es das Ziel der Neupräsentation von 2014 – mehr als zuvor –, mit den immer besser erforschten Bedeutungsgehalten der religiösen Exponate in einem zugleich die Sinne positiv ansprechenden Ambiente zu arbeiten – durch ein Zusammenspiel von Wandfarben, Einbauten, Raumtiteln, Beschriftung, Wegeführung und Beleuchtung. Auch mit bestimmten Formaten der Kunstvermittlung bemühen wir uns, dem ehemaligen frömmigkeitsgeschichtlichen oder kultischen Umfeld der religiösen Dinge gerecht zu werden. So gab es in den 2010er Jahren die Führungsreihe »Kunst-Gläubig«, die von der Autorin gemeinsam mit einem Theologen durchgeführt wurde.⁵⁹ In dieselbe Richtung zielten wiederholte Konzerte mit mittelalterlichen Gesängen unter anderem in Zusammenarbeit mit der Kölner Sängerin Maria Jonas und ihrem Ensemble »Ars Choralis«. Für eher (katholisch-)kirchenaffine Besucher:innen dürfte die Tatsache, dass im Museum teils (noch) mit Heiligenknochen gefüllte Kreu-

57 Ebd., S. 46.

58 Vgl. Beitrag »Praktiken der Präsentation« von Antje Roggenkamp in diesem Band.

59 Vgl. Anm. 1.

ze, Schreine oder Skulpturen zu sehen sind, nicht unproblematisch sein.⁶⁰ Heute würden wir uns allerdings wünschen, dass das um 1900 in die Sammlung aufgenommene Varlarer Retabel (Inv.-Nr. E-110 LM) mit seinem vergoldeten Skulpturenschmuck und den filigran vergitterten Reliquienfenstern bei der Übergabe mangels damaligen Interesses gerade nicht seiner noch erhaltenen Gebeine beraubt worden wäre, deren Beschriftungen Auskunft darüber gegeben hätten, welche Heiligen man im dortigen Prämonstratenserstift um 1400 besonders verehrte.

Ein völlig anderes Konzept verfolgt das seit dem Zweiten Weltkrieg in der Kirche des ehemaligen Kölner Cäcilienklosters befindliche »Museum Schnütgen«, benannt nach seinem Begründer, dem Theologen, Domherren und Kunstsammler Alexander Schnütgen.⁶¹ Während seine frühe Geschichte noch der unseres Museums gleicht, bedeutete der Umzug in einen authentischen Sakralraum eine komplette Umstellung der Rezeptionsmöglichkeiten der mittelalterlichen Artefakte, deren bis heute anhaltende Beliebtheit vor dem Hintergrund der kulturellen Bedeutung der Domstadt am Rhein gesehen werden muss: Das »Hillige Kölle« ist geprägt von hochkarätigen Reliquienschatzen, bedeutenden Wallfahrtsorten und einer Vielzahl von architektonisch herausragenden Kloster- und Pfarrkirchen, allen voran dem Kölner Dom als zentralem Gotteshaus des Erzbistums.

In Münster wurde eine teilweise ähnliche Anverwandlung religiöser Dinge im hiesigen Diözesanmuseum unternommen, wobei einige der musealisierten liturgischen Gerätschaften parallel weiterhin im Gottesdienst zum Einsatz kamen und kommen. Aus der zwanzigjährigen Erfahrung der Autorin ist für die traditionell ebenfalls katholisch dominierte Bischofsstadt Münster jedoch zu berichten, dass bei Mittelalter-Projekten die Anmutung sakraler Räume ausdrücklich nicht erwünscht war und ist. Eine Ausnahme – und vielleicht auch nur durch die Zusammenarbeit mit dem Bistum selbst möglich – war eine Rauminszenierung in der Schau »Goldene Pracht. Schatzkunst in Westfalen« im Jahr 2012, die zeichnerisch bzw. mit originalen *vasa sacra* und *vasa non sacra*, das heißt den geheiligten und den nicht geheiligten Gefäßen, im Raum zur Osnabrücker Goldschmiedekunst einen Reliquienschrein visualisierte (Abb. 34).⁶² Zu »katholisch« und daher womöglich abschreckend für das Publikum war den Verantwortlichen dagegen der damalige alternative Titelvorschlag »Irdische Pracht für himmlischen Lohn«, der auf die fromme (katholische) Praxis der Memoria anspielte, auf den später durch die Reformation bekämpften »Tauschhandel« von Stiftungen und Seelenheil. Im zweiten Ausstellungsteil im bischöflichen Diözesanmuseum kam es dagegen zu sehr viel stärkeren sakralen Adaptionen und Re-Inszenierungen.

Für den Eindruck dieser das Religiöse im Museum eher ablehnenden Tendenz kann als jüngeres Beispiel die Ausstellung »Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft« von 2022

60 Diese Problematik ist in vielen ethnologischen Museen noch virulenter. Susanne Claußen hat sich dieser Fragestellung am Beispiel des Übersee-Museums in Bremen und des Stuttgarter Linden-Museums gewidmet.

61 Vgl. Beer: Typenreihen 2015.

62 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, vertreten durch das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Westfälische Wilhelms-Universität Münster, vertreten durch den Exzellenzcluster »Religion und Politik in den Kulturen der Vormodern und Moderne« (Hg.): »Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen«, München: Hirmer 2012.

angeführt werden.⁶³ Trotz der zentralen Bedeutung seiner christlichen Frömmigkeit für das Leben und Wirken des Regenten kam es nicht zu inszenatorischen Nachahmungen von Kirchenräumen oder ähnlichem. Zwar zogen sich Gottesglaube und Heiligenkult durch die ganze Schau, aber die Ausstellungsräume widmeten sich beispielsweise dem politischen Netzwerk des Staufers, parallel zu aktuellen Herrscher- und Machtstrukturen (Abb. 35). Auch in Kapitel 4, das erstmals im Rahmen eines großen und internationalen Ausstellungsprojekts den Cappenberger Bronzekopf nicht als Bildnis Barbarossas, sondern als Reliquienhaupt des Heiligen Evangelisten Johannes vorführte und damit den sakralen Aspekt dieses Objekts in den Vordergrund rückte, konnte der kultische Kontext nur verhalten angedeutet werden – mit dem Schwarz-weiß-Foto des Innenraums der Cappenberger Stiftskirche und einem Abguss der älteren Grabplatte des Grafen Gottfried von Cappenberg, an welchem das Goldschmiedewerk zu Feiertagen und innerhalb bestimmter liturgischer Vorgänge aufgestellt war (Abb. 36). Die Tatsache, dass der Kopf als Reliquiar mit heiligen Gebeinen geradezu vollgestopft ist, wird in einer vom Träger des Museums bevorzugten Szenografie und angelehnt an populäre Fernsehformate wie der ZDF-Dokumentationsserie »Terra X« als historisches Kuriosum präsentiert und in einen pseudo-klinischen Kontext gestellt: durch weiße Tische mit neutralem Licht und die wie Röntgenbilder hinterleuchteten und an der Wand aufgereihten Fotos der Reliquienpäckchen. Die – auch für die Autorin – an dieser Stelle offene Frage lautet, ob diese durchaus ansprechende Aufbereitung dem Auftrag des Museums, die Besucher:innen im Hier und Heute »abzuholen«, auch den Botschaften der kostbaren Exponate gerecht wird.

Wie viel Religion, gleich welcher Konfession, verträgt das Museum? Der schmale Grat zwischen didaktischer Aufklärung über in Vergessenheit geratene Bedeutungsebenen religiöser Gegenstände und der emotionalen Vermittlung ihrer besonderen ästhetisch-künstlerischen Erscheinung muss von Fall zu Fall bewusst beschriftet werden. Die Erfahrbarmachung des mittlerweile Anderen, Alten und Fremden – also hier des Kultischen und Frommen – gehört zu den zentralen Strategien, um ein möglichst breites Publikum zu interessieren. Von der Idee des Ausstellungshauses als Ehrfurcht gebietenden Musentempels hat sich die Museumsgeschichte schon lange befreit. Der Museumsbesuch, selbst eine Art kulturelles Ritual zur Gemeinschaftsbildung, ist an die Stelle des religiösen Rituals des sonntäglichen Kirchganges getreten,⁶⁴ wodurch womöglich gerade das Wahrnehmungserlebnis sakraler Bildwerke erleichtert wird.⁶⁵ Digitale Gegenwart und Zukunft bieten mit immersiven Inszenierungen und virtuellen Welten neue technische Möglichkeiten, um auch im Museum noch einfacher und intensiver in die Vergangenheit einzutauchen,⁶⁶ und zwar nicht nur in den frömmigkeitsgeschichtlichen, sondern auch in den sozialwirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Kontext der vermeintlich »fernen« Exponate.

63 Marx, Petra (Hg.): Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2022.

64 Claußen: Anschauungssache Religion, S. 64–66.

65 Ebd., S. 65.

66 Aktuelle Infos zu Mittelalter-Ausstellungen, neuen Videospiele und vielem mehr finden sich auf der Homepage <https://mittelalter.digital>.

Abbildungen



Abb. 1: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Eingangsbereich zum Domplatz, links der Altbau von 1908, rechts der Neubau von Volker Staab Architekten, 2014. Foto: LWL-MKuK/Hanna Neander.



Abb. 2: Altarretabel (»Soester Antependium«) aus der St. Walpurgiskirche in Soest, Ende 12. Jh., Tempera/Lindenholz, Rahmen aus Eichenholz, 99,5 x 195,5 cm, Inv.-Nr. 1 WKV, Leihgabe des Westfälischen Kunstvereins. Foto: LWL-MKuK/Hanna Neander.



Abb. 3: Triumphkreuz aus Bockhorst, Westfalen, um 1200, Eichenholz, 345,0 x 223,0 x 45,0 cm, Inv.-Nr. E-10 LM. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 4: Hermann Schaedtler (1857—1931), Landesmuseum der Provinz Westfalen, Hauptfassade zum Domplatz von Nordosten, um 1920/25. Foto: LWL-MkuK.



Abb. 5: Münster, Domplatz, Luftaufnahme, um 1920/30 (mit der Margarethen-Kapelle links unten). Foto: unbekannt.



Abb. 6: Margarethen-Kapelle (Domplatz 15) von Westen mit Übergang zum Museum, vor 1933, aus: Geisberg, Max (Bearb): Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, 41. Band, Zweiter Teil, Die Dom-Immunität Die Marktanlage Das Rathaus, Münster: Kommissionsverlag von Heinrich Stenderhoff 1933, S. 89, Abb. 361. Repro: LWL-MKuK/Hanna Neander.



Abb. 7: Hauptfassade des Altbaus, bauplastischer Schmuck im Ersten OG, Widukind von Enger (links), Hermann der Cherusker. Foto: Gerd Dethlefs.



Abb. 8: Altbau (links) und Erweiterungsbau (Hans Spiertz (1924--1968)) des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte von 1974, 1975. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.

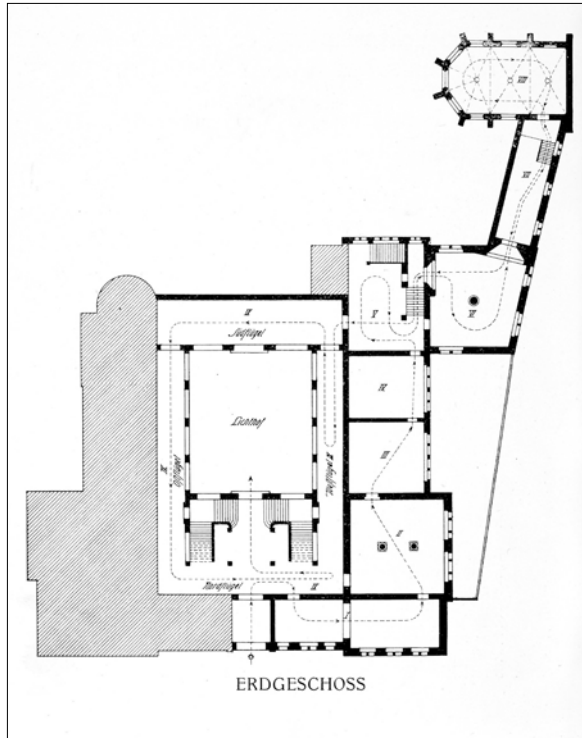


Abb. 9: Altbau des Landesmuseums, Grundriss nach Hermann Schaedtler, Erdgeschoss, 1913.



Abb. 10 Altbau des Landesmuseums, Erdgeschoss, Raum II, »Romanischer Raum«, 1936/37. Foto: Hermann Henke, Münster. Repro: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.



Abb. 11: Altbau des Landesmuseums, Erdgeschoss, Raum II, »Romanischer Raum«, 1936/37.
Foto: Hermann Henke, Münster. Repro: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.



Abb. 12: Altbau des Landesmuseums, Erdgeschoss, Raum III, »Gotischer Raum«, 1936/37.
Foto: Hermann Henke, Münster. Repro: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.

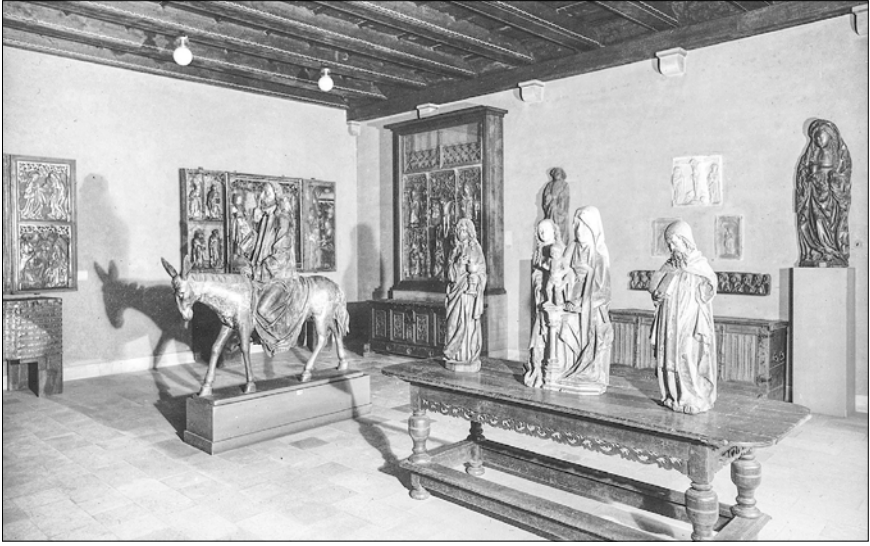


Abb. 13: Altbau des Landesmuseums, Erdgeschoss, Raum III, »Gotischer Raum«, 1936/37. Foto: Hermann Henke, Münster. Repro: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.



Abb. 14: Ernst von Ihne (1848—1917), Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, »Deutscher Saal«, 1904. Foto: bpk/Zentralarchiv, SMB.



Abb. 15: Ernst von Ihne (1848—1917), Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Saal 34 (»Italienische Bildwerke in Ton und Plastik«), um 1920. Foto: bpk/Zentralarchiv, SMB.



Abb. 16: Ludwig Hoffmann (1852—1932), Berlin, »Deutsches Museum« im Nordflügel des Pergamon-Museums, Raum 4, um 1930. Foto: bpk/Zentralarchiv, SMB.



Abb. 17: Altbau des Landesmuseums, Raum VI, Kreuztorhalle, 1908. Foto: LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



Abb. 18: Altbau des Landesmuseums, Raum VII, »Kreuzgang«, 1908. Foto: LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



Abb. 19: Altbau des Landesmuseums, Raum VIII, Margarethen-Kapelle, 1908. Foto: LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



Abb. 20 Ludwig Hoffmann (1852—1932), Berlin, Märkisches Museum, Raum 38 »Kapellensaal«, 1908. Foto: Ernst von Brauchitsch, Reproduktion.

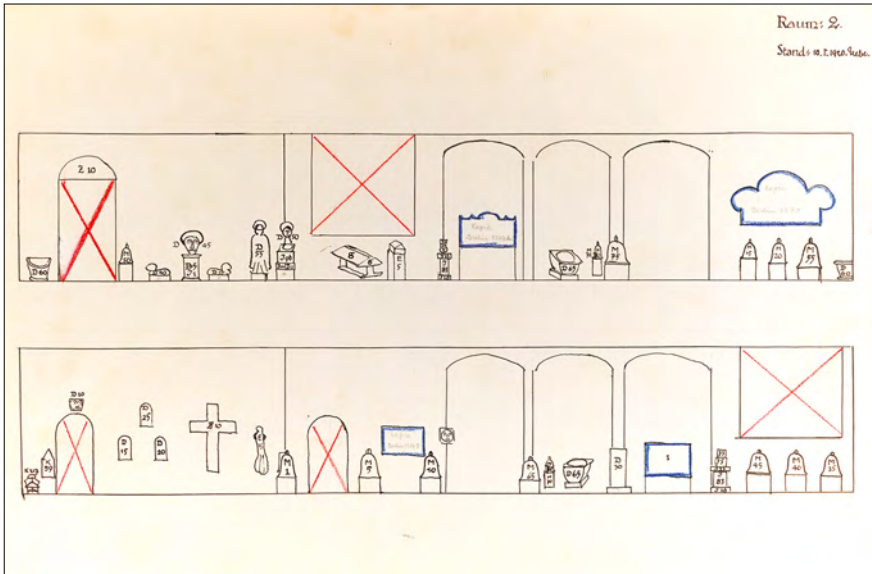


Abb. 21: Fritz Rudolf Uebe (1889–1927), Wandabwicklung für das Landesmuseum der Provinz Westfalen, Raum II, 1920, Tusche, Kreide, Bleistift auf Papier, 32,3 x 49,0 cm, Inv.-Nr. KdZ 9320 LM. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 22: Altbau des Landesmuseums (?), Blick in einen Raum der Ausstellung »Maria mit dem Kinde«, 1937. Foto: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.

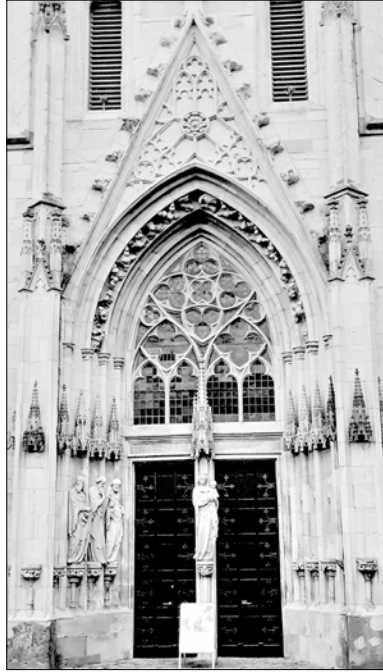


Abb. 23: Münster, Westfassade der Liebfrauenkirche jenseits der Aa (»über dem Wasser«, »Überwasserkirche«), Portal mit Überresten der heutigen modernen Figuren. Foto: Petra Marx.



Abb. 24 Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Aufstellung des Figurenzyklus' vom Westportal der »Überwasserkirche« mit Géza Jászai (im schwarzen Anzug) in Raum 109, 1973. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.



Abb. 25: Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Präsentation der »Überwasserfiguren« im EG, Raum 109, 1982. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.



Abb. 26: Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Raum 109, 1. OG, Mittelalter-Sammlung, 1982. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.



Abb. 27: Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Raum 4, »Romanik«, 1994. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.



Abb. 28: Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Mittelalter-Sammlung, nach 2008. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 29: In Zusammenarbeit mit Space 4 GmbH Stuttgart, Neubau des LWL-Museums für Kunst und Kulturgeschichte, Raum 1.01, »Im Zeichen des Kreuzes«, 2014. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 30: Neubau (wie Abb. 29), Raum 1.02, »Grundsteine des Glaubens«, 2014. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 31: Neubau (wie Abb. 29), Raum 1.05,
»Grenzenlose Schönheit«, 2014. Foto: LWL-MKuK/
Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 32: Neubau (wie Abb. 29), Raum 1.06, »Die
Schönste von allen«, 2014. Foto: LWL-MKuK/Sabine
Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 33: Neubau (wie Abb. 29), Raum 1.08, »Kunstort Kloster. Ora et labora«, 2014. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 34: Altbau des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kultur, Ausstellung »Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst aus Westfalen«, Blick in Kapitel 6 »Künstlerischer Austausch und die Zentren Osnabrück und Münster«, 2012. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 35: Neubau (wie Abb. 29), Sonderausstellungsräume im Zweiten OG, Ausstellung »Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft«, Blick in Kapitel 2, »Netzwerke der Macht – Zentren der Kunst«, 2022. Foto: LWL-MKuK/Hanna Neander.



Abb. 36: Neubau (wie Abb. 35), Ausstellung »Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft«, Blick in Kapitel 4, »Kirchliche Kunst – Kaiserliche Gunst: Barbarossa und Cappenberg«, 2022. Foto: LWL-MKuK/Hanna Neander.

Literaturverzeichnis

- Beer, Manuela: »Typenreihen und Museumsweihen für die mittelalterliche Kunst. Alexander Schnütgens Sammlung als kuratorische Herausforderung«, in: Wolfgang Brückle/Pierre-Alain Mariaux/Daniela Mondini (Hg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 127–148.
- Bernau, Nikolaus: »Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau (Hg.), *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2001, S. 33–53.
- Bernau, Nikolaus: »Nationalsozialismus und Modernität. Museumsinszenierungen in Deutschland 1933–1945«, in: Tanja Baensch/Kristina Kratz-Kesemeier/Dorothee Wimmer (Hg.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 203–222.
- Brückle, Wolfgang: »Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenographische Kontextproduktion seit 1750«, in: Wolfgang Brückle/Pierre-Alain Mariaux / Daniela Mondini (Hg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 149–175.
- Brückle, Wolfgang: »Mittelalterliche Werke als Geschichtszeugnis und Kunsterzeugnis. Wege ins Museum«, in: Wolfgang Brückle/Pierre-Alain Mariaux / Daniela Mondini (Hg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 11–29.
- Claußen, Susanne: *Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte*, Bielefeld: transcript 2009.
- Das Landes-Museum der Provinz Westfalen: »Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908«, o.J. [1908], S. 34–36.
- Dethlefs, Gerd: »Die Sammlungstätigkeit des Altertums-vereins in Münster 1825 bis 1905«, in: Gerd Dethlefs/Andreas Neuwöhner/Bernd Thier/Peter Worm (Hg.), *Seit 200 Jahren – Westfalen entdecken und erforschen. 200 Einblicke in die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens*, Münster: Aschendorff Verlag 2025, S. 20–32.
- Dethlefs, Gerd: »Ein deutscher Kunsthistoriker aus Ungarn in Westfalen – Géza Jászai zum 80. Geburtstag«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 89 (2011), S. 95–103.
- Dethlefs, Gerd: »Max Geisberg – ein Leben für Kunst und Kulturgeschichte«, in: Hermann Arnhold (Hg.), *Eine Frage der Herkunft. Netzwerke, Erwerbungen, Provenienzen*, Münster: Kettler 2020, S. 33–47.
- Dethlefs, Gerd: »Schatzhaus westfälischer Kunst und Forum der Moderne. Das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster, blickt auf ein hundertjähriges Bestehen zurück«, in: *Heimatspflege in Westfalen*, 21 (2008), S. 1–12.
- Geisberg, Max (Bearb.): »Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, 41. Band, Zweiter Teil, Die Dom-Immunität. Die Marktanlage. Das Rathaus«, Münster: Kommissionsverlag Heinrich Stenderhoff 1933, S. 83–90.

- Geisberg, Max: »Kurzer Führer durch die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens zu Münster i. W. z. Z. im Museum für Naturkunde ausgestellt«, Münster: Aschendorff 1898, S. 11–14.
- Joachimides, Alexis/Kuhrau, Sven (Hg.): Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive, Dresden: Verlag der Kunst 2001.
- Joachimides, Alexis: »Das Museum der Meisterwerke. Karl Scheffler und der Berliner Museumskrieg«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1930–1990, Dresden: Verlag der Kunst 1995, S. 192–205.
- Joachimides, Alexis: »Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1930–1990, Dresden: Verlag der Kunst 1995, S. 142–156.
- Kammel, Frank Matthias: »Kreuzgang, Krypta und Altäre. Wilhelm von Bodes Erwerbungen monumentaler Kunstwerke und seine Präsentationsvorstellungen für das Deutsche Museum«, in: Thomas W. Gaethgens/Peter-Klaus Schuster (Hg.), Kennerenschaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode (=Jahrbuch der Berliner Museen Band 38, Beiheft), Berlin 1996, S. 155–175.
- Krause, Jürgen: »Museum mit Raumbedarf. Von der Nachkriegszeit über die 1960/70er Jahre bis zum Neubau«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe: Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 68–78.
- Krohm, Hartmut: »Das Ausstellungskonzept der Skulpturensammlung im Bode-Museum«, in: Bernd Wolfgang Lindemann (Hg.), Bode-Museum, Architektur – Sammlung – Geschichte, Berlin: Minerva 2010, S. 203–237.
- Kulturstiftung der Länder (Hg.), Derick Baegert, Maria mit den Aposteln Andreas und Thomas und Stiftern, um 1495/1500 (= Patrimonia 223), Berlin: Kulturstiftung der Länder 2015.
- Kunst- und Ausstellungshalle der BRD Deutschland, Bonn und dem Ruhrlandmuseum, Essen (Hg.): Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, München: Hirmer 2005.
- Landschaftsverband Westfalen-Lippe, vertreten durch das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Westfälische Wilhelms-Universität Münster, vertreten durch den Exzellenzcluster »Religion und Politik in den Kulturen der Vormodern und Moderne« (Hg.): Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, München: Hirmer 2012.
- Marx, Petra (Hg.): Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2022.
- Marx, Petra (Hg.): Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2020.
- Marx, Petra: »Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein«, in: Kulturstiftung der Länder (Hg.), Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein (= Patrimonia 300), Berlin 2007, S. 7–20.
- Marx, Petra: Die Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen. Ein sächsisches Bildwerk des 12. Jahrhunderts und sein Kontext, Berlin: Lukas Verlag 2006.

- Matsche-von Wicht, Betka: »Der Westfälische Kunstverein«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 59 (1981), S. 3–87.
- Meier, Burkhard: »Führer durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen«, Münster: Aschendorff 1913.
- Münsterischer Anzeiger vom 17. März 1908, 57. Jg, Nr. 173.
- Noehles, Gisela: »Zum Bildprogramm des Landesmuseums in Münster von 1908«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 54 (1976), S. 167–203.
- O'Doherty, Brian: Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space, San Francisco: The Lapis Press 1976.
- Pieper-Rapp-Frick, Eva: Paul Pieper. Beiträge zur Kunstgeschichte Westfalens, Münster: Aschendorff 2000.
- Pirsig-Marshall, Tanja: »Adolf Brüning. Im Zeichen der Moderne«, in: Hermann Arnhold (Hg.), Eine Frage der Herkunft. Netzwerke Erwerbungen Provenienzen, Münster: LWL für Kunst und Kultur 2020, S. 26–32.
- Rethfeld, Stefan: »Zurück in die Zukunft. Der Altbau von 1908«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 60–67.
- Weiß, Gisela: »Die Mittelaltersammlungen im Westfälischen Landesmuseum. Ihre Entstehung und Entwicklung von den Anfängen bis 1908«, in: Petra Marx (Hg.), Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908–2008) und seiner Mittelalter-Sammlung. Ergebnisse einer interdisziplinären Vortragsreihe zu ausgewählten mittelalterlichen Kunstwerken 2006/2007 (Westfalen 85/86 (2007/2008)), Münster: Aschendorff 2010, S. 11–45.
- Weiß, Gisela: Sinnstiftung in der Provinz – Westfälische Museen im Kaiserreich (= Studien zur Regionalgeschichte 49), Paderborn: Schöningh 2005.
- Wolff-Thomsen, Ulrike/Kuhrau, Sven (Hg.): »Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933«, Kiel: Verlag Ludwig 2011.

Internetquellen

<https://richard-schoene-gesellschaft.de/publikationen/> abgerufen am 18.12.2024.

<https://mittelalter.digital> abgerufen am 06.03.2025.