

Einblicke Ausblicke

*100 Spitzenwerke im neuen LWL-Museum
für Kunst und Kultur in Münster*

Hrsg. vom LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster
Hermann Arnholt

INHALT

9 GRUSSWORT

Hermann Arnholt

13 EINFÜHRUNG

Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur

55 100 SPITZENWERKE

Jürgen Krause

261 SCHAUPLATZ MUSEUM

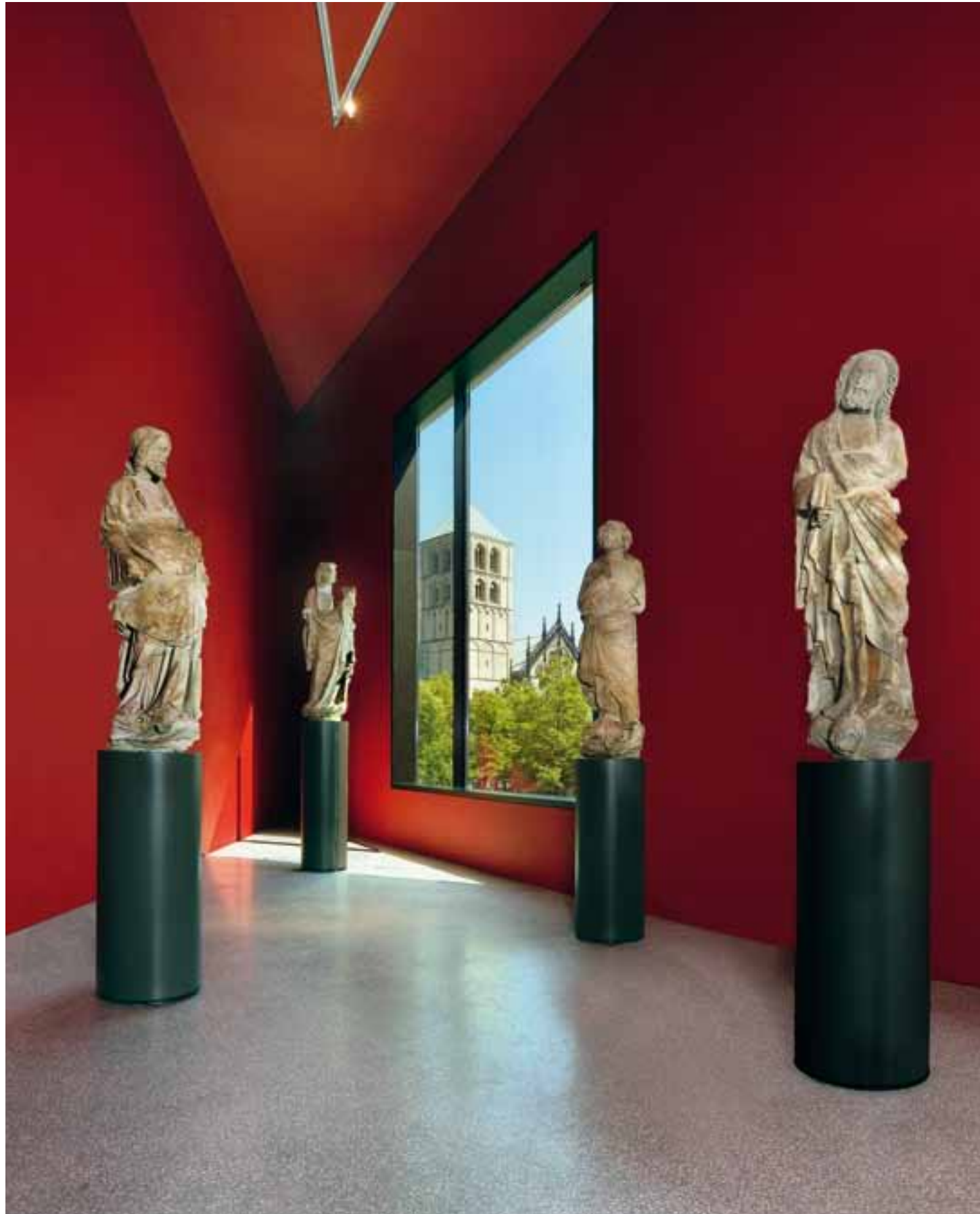
Anmerkungen zu 189 Jahren Geschichte und Geschichten
vor der Neueröffnung 2014

Volker Staab

289 DER NEUBAU

des LWL-Museums für Kunst und Kultur –
ein unverwechselbares Haus für ein unverwechselbares Profil

302 Anhang



EINFÜHRUNG

Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur

Hermann Arnhold

Die Sammlung ist die Seele des Museums. Die Begegnung des Publikums mit den Kunstwerken und kulturhistorischen Objekten, mit ihren Geschichten und mit der Einzigartigkeit der Exponate machen das Leben des Museums aus. Sie sind seine Essenz. Die Architektur des Neubaus von Volker Staab gibt Ihnen, dem Publikum, und uns endlich die Chance, dieses Museum und seine Sammlung neu zu entdecken!

350.000 Werke der Kunst und Geschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart umfasst die Sammlung des LWL-Museums für Kunst und Kultur – eine Sammlung, die ihre Anfänge in einer Zeit hat, lange bevor das »Landesmuseum der Provinz Westfalen« 1908 an Münsters Domplatz eröffnet wurde. Es handelt sich nicht nur um einzigartige Zeugnisse der Vergangenheit oder Meilensteine eines Künstlerlebens. Die Werke geben uns nicht nur Auskunft über die Entwicklung eines Künstlers, wie zum Beispiel die Aquarelle von August Mackes Tunisreise, die 1914 kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges entstanden. Sie sind nicht nur historisch »aufgeladene« Kunstwerke, wie etwa die vom Bildersturm der Wiedertäufer in Münster um 1534 »verstümmelten« Portalskulpturen der Überwasserkirche, die zugleich Meisterwerke des gotischen Naturalismus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts darstellen.

Die Sammlung in ihrer Vielfalt ist mehr als die Summe ihrer einzelnen Aspekte: Kunstwerke schaffen mit ihren Geschichten, mit ihren Farben, Formen, Kompositionen, ihrem Verhältnis zum Raum und zum Betrachter einen einzigartigen und faszinierenden Freiraum, den es nur im Museum gibt. Mut und Lust zu machen auf diese Begegnung mit dem Sinnlichen, mit der faszinierenden Einzigartigkeit der Kunstwerke, der kulturhistorischen Objekte und ihre Geschichten zur Sprache zu bringen gehört zu den zentralen Aufgaben des Museums. Das Museum ist daher mit seiner Sammlung und seinen Ausstellungen ein idealer Ort für das Abenteuer des Sehens. Für uns war und ist die größte Herausforderung bei der Neupräsentation der Sammlung, dem Besucher diese vielfältigen und spannenden Begegnungen zu ermöglichen.

Die Sammlung in einem Altbau und einem Neubau auszustellen ist für uns mehr als nur eine neue Sortierung der Exponate. Für das LWL-Museum für Kunst und Kultur eröffnen der Neubau und die Neueinrichtung der Sammlung die Chance, sich im Ganzen neu zu justieren. Dabei geht es uns um die Schärfung des eigenen Profils und darum, dieses deutlicher als bisher in der Präsentation der Werke, in den Ausstellungen, in der Kunstvermittlung, den Kulturprogrammen und nicht zuletzt durch eigene Forschungen zu zeigen; damit klarzumachen, wofür wir stehen, was dieses Museum unverwechselbar macht und warum sich ein Besuch lohnt.

Es ist uns ein besonderes Anliegen, auch beflügelt durch die Architektur des Neubaus, mehr Öffentlichkeit zu erreichen. Wir wollen Kinder und Jugendliche wieder stärker für Kunst und Kultur im Museum begeistern und das Haus auch für diejenigen wieder zu einem angesagten Anziehungspunkt machen, die der »Institution Museum« in den vergangenen Jahren verloren gegangen sind. Die regionalen und lokalen Besucher stehen ebenso im Fokus wie die überregionale Wahrnehmung, die ein wichtiges Kriterium für die Sammlungs- und Ausstellungsthemen sowie für die Kultur- und Vermittlungsprogramme ist. Zudem finden mit einem ganzheitlichen Inklusionskonzept die Barrierefreiheit und die Teilhabe von Besuchern mit Behinderung stärkere Berücksichtigung als zuvor.



Die Architektur des Neubaus von Volker Staab verbindet sich auf ideale Weise mit der Idee des offenen Museums. Diese beginnt bereits im Erdgeschoss des neuen LWL-Museums für Kunst und Kultur mit der Museumspassage und ihrer Öffnung zum südlichen Aegidiimarkt sowie zum nördlich gelegenen Domplatz und setzt sich fort mit den beiden sogenannten »Schaufenstern der Kunst« an den Eingängen, mit dem Foyer, dem Patio – dem nicht überdachten Innenhof – und dem südlichen, leicht abgestuften Vorplatz. Das Museum zeigt sich hier als offener Ort des Verweilens, als öffentlicher Ort der Begegnung.

Die helle Sandsteinfassade, die großzügigen weiten Flächen, die Abstufungen des Baukörpers und die großen, sechs Meter hohen Fenster geben dem Viertel in der historischen Mitte Münsters einen wichtigen Impuls und führen zu urbanen Neubewertungen. Der südliche Vorplatz mit der Gastronomie an der einen und dem Westfälischen Kunstverein an der anderen Seite entwickelt sich zu einem beliebten Treffpunkt. Die Pferdegasse wirkt durch die helle, lang gestreckte westliche Museumsfassade breiter und weitläufiger als bisher. Auf der anderen Seite der Pferdegasse liegen in direkter Nachbarschaft das Archäologische Museum, das Geomuseum und das Bibelmuseum der Westfälischen Wilhelms-Universität. Die Idee des Museumsquartiers entlang der Pferdegasse nimmt nun konkrete Gestalt an!

Das Museum öffnet sich in alle Richtungen und nimmt mit zwei großen Fensterflächen – im ersten Obergeschoss der Sammlung und im Erdgeschoss – Bezug auf die Sichtachse zum historischen Innenhof des Geomuseums, der Keimzelle der Universität Münster. Das Gebäude zeigt sich bereits nach außen als Ort der Kunst: Die zwei Supraporten von Josef Albers, 1972 für die Nordseite des Vorgängerbaus geschaffen, haben wir an der Stelle der Museumsfassade angebracht, wo sich der Blick zur Pferdegasse und zur Universität weitet. So bietet sich den vom Jesuitengang und von der Universitätsseite her kommenden Passanten der Blick auf ein Kunstwerk, mit dem sich das Museum identifiziert und mit dem es nach außen unverwechselbar wird.

Das gilt auch und ganz besonders für die *Silberne Frequenz* von Otto Piene mit ihren 410 Lichtkugeln aus Edelstahl, die an der Ecke Pferdegasse zum Aegidiimarkt beginnt und einen Teil der Südfassade des Museums akzentuiert. Der kurz vor unserer Eröffnung verstorbene Pionier der internationalen Lichtkunst hat dieses Lichtkunstwerk für den Neubau, vor allem im Lichtrhythmus und in der LED-Technik, in achtjähriger Zusammenarbeit gemeinsam mit dem Museum weiterentwickelt (die ursprüngliche Fassung hatte Piene 1971 für die Südwestecke des früheren Baues konzipiert). Nicht weit davon entfernt steht in unmittelbarer Nähe zum Eingang des Patios und zum Westfälischen Kunstverein die Skulptur *Granit (Normandie) gespalten, geschliffen, geschnitten* von Ulrich Rückriem (1985). Die beiden »Schaufenster der Kunst« – das eine an der Innenseite der »Spitze« an der Domplatzseite, das andere in direkter Nachbarschaft zum Westfälischen Kunstverein – markieren mit ihren Präsentationen das Gebäude noch vor dem Eingang zur Museumspassage als Ort der Kunst.

Die Vollendung des Neubaus nach den Plänen von Volker Staab, die konsequente Verbindung von Alt- und Neubau, die mit dem Höhenausgleich der Etagen erstmals eine durchgehende Verbindung zwischen den beiden Gebäuden und damit einen inhaltlichen Rundgang ohne »Sackgassen« ermöglicht, die Schaffung neuer Sammlungsräume und eines neuen Ausstellungsbereiches waren die Grundlage für die Neukonzeption der Sammlungspräsentation. Wir haben uns als Orientierung bewusst für einen chronologischen Rundgang entschieden, der im ersten Obergeschoss des Neubaus mit dem Mittelalter beginnt und im zweiten Obergeschoss mit der Kunst des 21. Jahrhunderts endet. Die Räume selbst folgen thematischen Konzepten, wie zum Beispiel »Grenzenlose Schönheit«, »Krieg und Frieden« oder »Bilder vom Menschen« und »Zuhause in der Gegenwart«, sodass die Besucher neben dem chronologischen Zugang die Möglichkeit haben, entsprechend ihren besonderen Interessen und Neigungen eigene, dezentrale Zugänge in die Sammlung zu wählen. So kann man vom Foyer aus direkt in die Präsentation des Skulpturprojekts Archiv im Altbau gelangen, in die Abteilung der Kunst und Kultur des 17. Jahrhunderts gehen, die Kunst des Mittelalters aufsuchen oder die Gegenwartskunst für kleinere Rundgänge wählen.

In 51 Sammlungsräumen zeigen wir rund 1300 Kunstwerke und historische Objekte; die Ausstellungsfläche wurde um 1800 Quadratmeter gegenüber dem Vorgängerbau auf 7500 Quadratmeter vergrößert. Dabei waren wir bemüht, nicht unbedingt mehr als bisher auszustellen, sondern durch innovative Präsentationskonzepte neue Einblicke in die Sammlung und in ihre Vielfalt zu geben. So stehen das romanische Bockhorster Triumphkreuz zu Beginn des inhaltlichen Rundganges oder der sogenannte Wrangel-Schrank jeweils allein im Zentrum eines Raumes, während in anderen Räumen die zahlreichen Bilder teilweise übereinander – barocke Traditionen variierend – an der Wand hängen.

Die dynamische Raumentwicklung der »Spitze«, die durch das große Fenster einen wunderbaren Blick auf den Dom von Münster bietet, haben wir in der vorderen Hälfte mit einer doppelten Geschosshöhe von acht Metern für die neue und freiere Aufstellung der monumentalen Portalskulpturen der Überwasserkirche in Münster (um 1370/74) genutzt. Auf erhöhten Sockeln stehen die Apostelfiguren erstmals losgelöst zu beiden Seiten von der rückwärtigen Wand in einer lockeren, aber nachvollziehbaren Reihung als Akteure im Raum. Ähnlich der ursprünglichen Situation beziehen sich die Apostel in ihrer Mitte auf die zentrale Figur der Maria mit dem Kind im Zenit des Raumes. Sie ist tagsüber in das seitlich eintretende Tageslicht getaucht. Erstmals können die Besucher diese Skulpturen nun umschreiten und auf diese Weise ihre Dreidimensionalität auch aus der Nähe erfahren. Über ihnen ist die großformatige Skulpturengruppe *Einzug Christi in Jerusalem* (Ende 15. Jahrhundert) von Heinrich Brabender angebracht, die die Betrachter aus starker Untersicht erblicken und die auf das im Fenster sichtbare westliche Giebfeld des Domes zurückzuschreiten scheint – dorthin, wo sie ursprünglich angebracht war. Diese ungewöhnlichen und faszinierenden Perspektiven





LUDGER TOM RING D.Ä.

(1496–1547)

Die Bildfolge gehört zu den wenigen Werken, die sich von dem münsterschen Maler Ludger tom Ring d. Ä. erhalten haben – sein Hauptwerk ist beim Bildersturm der Täufer vernichtet worden. Der Zyklus von ursprünglich 15 Sibyllen und Propheten zählt zu den bedeutenden Aufträgen tom Rings und steht im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau und der Neuausstattung der von den Täufnern zerstörten Kirchen in Münster. Er war an den Wandfeldern des Chorumgangs des St. Paulus Domes angebracht. Heute finden sich dort noch steinerne Wandnischen, in denen man sich jeweils einen der Weisen des Altertums, flankiert von zwei Sibyllen, vorzustellen hat. Dieses heidnische Element nahe dem Altarraum einer Bischofskirche mag befremden, erklärt sich aber durch die Überlieferung, nach der die Seherinnen und Seher bereits in der Antike die Ankunft Christi vorausgesagt hatten. Diese Weissagungen befinden sich in Stein gemeißelt auf den gemalten Brüstungen der einzelnen Tafeln. Das Bildthema ist in der spätmittelalterlichen Kunst häufig anzutreffen und wurde unter anderem durch grafische Vorlagen – wie die des »Meisters mit den Bandrollen« (um 1465) verbreitet. In lebensvoller, meisterhafter Plastizität hat der Bildhauer Jörg Syrlin die heidnischen Propheten und Sibyllen im Chorgestühl des Ulmer Münsters dargestellt (1469–1475).

Ludger tom Rings Bildfindungen sind in der Tradition der westfälischen Tafelmalerei der Gotik verankert und zeigen die weiblichen und männlichen Wahrsager in orientalischer Gewandung, um das Fremdländische ihrer Kultur zu betonen, und auch in bürgerlicher, zeitgenössischer Tracht, um das Thema für den Betrachter zu aktualisieren. Eine imposante Gestalt ist der Dichter Vergil, dessen Werk nach Ansicht der Zeit ebenfalls Christusprophezeiungen enthielt (Inv. Nr. 1173 FG). Vor einem aufgeschlagenen Buch, in ausholender Geste die Nietbrille vor Augen haltend, ist er als Gelehrter und »Sehender« dargestellt. Mit realitätsnahen Naturdetails und Gegenständen des häuslichen Lebens im Hintergrund der Tafeln zeigt sich der Einfluss des Wirklichkeitssinns der frühniederländischen Malerei Robert Campins. Dessen Werke könnte der münstersche Maler während seiner Lehr- und Wanderjahre gesehen haben.

AL

FOLGE VON SIBYLLEN UND PROPHETEN, UM 1538

Öl auf Holz

40,3–45,0 x 30,5–31,5 cm

Inv. Nrn. 620 LM, 545 LM, 1173 FG, 619 LM, 1349 LM, 996 LM, 997 LM

Leihgabe der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Kulturarbeit e. V., Münster (1173 FG)
Abgebildet im Uhrzeigersinn:

Vergil, Inv. Nr. 1173 FG; Die Kumäische Sibylle, Inv. Nr. 619 LM; Milesius, Inv. Nr. 996 LM; Libysche Sibylle, Inv. Nr. 1349 LM



Literatur in Auswahl

Lorenz, Angelika: Ludger tom Ring d. Ä., Folge von Sibyllen und Propheten. In: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hg.): Das Kunstwerk des Monats. Mai 1997. Münster 1997.

Stumpfe, Wolfger: Münsterische Sibyllen als Überlebende des Bildersturms. In: Westfalen 87. Münster 2009. S. 225–249.

Lorenz, Angelika (Hg.): Die Maler tom Ring [Ausst.-Kat. und Werkverzeichnis]. 2 Bde. Münster 1996.

ERICH HECKEL

(1883–1970)

Die Farbe Blau dominiert das Bild und lässt das Gelb des Sandes aufleuchten. Das aufgewühlte Wasser im Vordergrund erzeugt zusammen mit dem stürmischen Himmel eine Dynamik, die sich links im Bildrand verdichtet. Inmitten dieser bewegten Szenerie liegt die Ziegelei mit ihren anliegenden Gebäuden. Die in den Himmel ragenden Pappeln und der Schornstein der Ziegelei trotzen dem Wind und widerstehen standfest den Elementen.

Heckels Aufenthalte in Osterholz an der Flensburger Förde regten ihn zu Skulpturen, Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Druckgrafiken an und besitzen für seine Arbeit eine herausragende Bedeutung. Fasziniert von der strahlend blauen Ostsee, wohnte er dort mit seiner späteren Ehefrau, der Tänzerin Sidi Riha, unmittelbar an der Steilküste.

Nachdem er vier Jahre lang, seit 1907, die karge Marschlandschaft um Dangast gemalt hatte, verlangte es ihn nach neuen Herausforderungen und einer Umgebung, die ihm mehr Abwechslung und eine vielseitigere Vegetation bot. Seine Reisen führten Heckel nach Prerow, Hiddensee und Fehmarn, bis er an der Flensburger Förde fand, was er suchte, nämlich »[...] eine Landschaft, an der ich erkenne, dass ich in ihr viele Jahre werde arbeiten können« (Erich Heckel, zit. nach: Moeller u. Schulte-Wülmer (Hg.), 2006, S. 51), und die seiner Vorstellung einer ursprünglichen, vom Tourismus noch unberührten Natur entsprach. Die drei Monate, die er erstmals im Jahre 1913 dort verbrachte, erwiesen sich als äußerst produktiv, und er schrieb an Gustav Schiefler, seinen in Hamburg lebenden Mäzen und väterlichen Freund: »Ich habe allerlei gemalt und noch mehr gezeichnet. Graphik soll nun erst in Steglitz werden.« (Erich Heckel, zit. nach: Moeller u. Schulte-Wülmer (Hg.), 2006, S. 12–13). Etwa 50 Gemälde und 20 druckgrafische Arbeiten entstanden nach Heckels Rückkehr in seinem Berliner Atelier.

Die Steensensche Ziegelei, welche bis 1960 existierte und die er während seines ersten Aufenthaltes an der Flensburger Förde festhielt, lag in der Nähe seiner Unterkunft direkt am Strand. Über eine Brücke wurden die Ziegel auf Segelschiffe verladen. Aus demselben Jahr stammt auch Heckels Darstellung eines dort arbeitenden Ziegelbäckers. TPM

ZIEGELEI AM WASSER, 1913

Öl auf Leinwand, 71,0 x 81,0 cm

Inv. Nr. 960 LM



Literatur in Auswahl

Moeller, Magdalena M. (Hg.): Erich Heckel. Aufbruch und Tradition. Eine Retrospektive [Ausst. Kat.]. Schleswig und Berlin, 2010/11.

Moeller, Magdalena M. u. Ulrich Schulte-Wülmer (Hg.): Erich Heckel an der Ostsee [Ausst. Kat.], Berlin u. a. 2006.

Moeller, Magdalena M. (Hg.): Erich Heckel. Sein Werk der 20er Jahre, Berlin 2004.

Vogt, Paul: Erich Heckel. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde. Recklinghausen 1965.

ROMAN CIÉSLEWICZ

(1930–1996)

Der Lebensweg von Ciéslewicz – geboren im 1930 noch ostpolnischen Lwów (Lemberg), seit 1963 in Paris ansässig und dort nach Ende des Kalten Krieges als Grandseigneur des Grafik-Designs verstorben – verkörpert exemplarisch die Grenzüberschreitungen, die auch damals trotz politischer und künstlerischer Dogmen zwischen Ost und West möglich waren. Das Plakat des Polen inszeniert die gegenseitige Indienstnahme von Pop-Art und Politik als erfrischend unkorrektes, systemübergreifendes Happening. Seine spiegelbildlich aneinander gefesselten Muskelmänner, die wie grob geschnitzte Abkömmlinge des Comic-Klassikers Superman wirken und um die Wette laufend für die USA respektive die Sowjetunion Reklame zu machen versuchen, mussten schon damals zum Lachen reizen.

Voll ironischer Skepsis weigerte sich der Künstler, Partei für ein Herrschaftssystem zu ergreifen und die Welt in »fortschrittliche« Sieger und »reaktionäre« Besiegte der Geschichte aufzuteilen. Das entsprach ganz und gar dem »basisdemokratischen« Impuls der Pariser Revolte vom Mai 1968, während der Ciéslewicz' »Supermen«-Motiv – ursprünglich ein Zeitschriften-Cover von 1967 – weite Verbreitung als Siebdruck-Poster gewann. Der jugendlich-angriffslustige Zeitgeist von 1968 entlarvte bei Ciéslewicz die zwillingshaften Supermächte als Komplizen und altmodische Auslaufmodelle, die die Menschheit immer noch mit dem atomaren »Gleichgewicht des Schreckens« erpressen wollten. Den Poster-Enthusiasten aus der langhaarigen Beat-Generation signalisierte schon ein Detail – die betonhaften Kurzhaarschnitte der kantigen Kerle – ein albernes Macho-Gehabe, das in Supermans Geburtsjahr 1938 weltweit von New York über Berlin bis Moskau up to date gewesen war.

Jetzt aber, für die neue Welt von 1968, versagten diese alten Klischees. Das signethafte Plakat – es zierte nicht zufällig den Umschlag des neuen Standardwerks *Posters of the Cold War* aus dem Victoria & Albert Museum – spielte intelligent mit den damals aus den USA importierten Pop-Art-Effekten, ohne sich ihnen im Konsumrausch zu unterwerfen. JK

»SUPERMEN« (DIE
BEIDEN SUPERMÄCHTE
USA UND UDSSR), 1968

Siebdruck in fünf Farben

81,5 x 54,7 cm

Inv. Nr. C-19190 LM



Literatur in Auswahl

Krause, Jürgen: Roman Ciéslewicz, »Supermen«. Die beiden Supermächte USA und UdSSR, 1968. In: LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hg.): Das Kunstwerk des Monats. Februar 2012. Münster 2012.

Crowley, David (Hg.): Posters of the Cold War, London 2008.

NAM JUNE PAIK

(1932–2006)

Das *Mongolische Zelt* von Nam June Paik ist Teil einer umfassenden Installation, die der Künstler 1993 anlässlich seiner Ausstellung im deutschen Pavillon der Biennale in Venedig schuf. Zusammen mit Hans Haacke war Paik vom Kurator und ehemaligen Direktor des Westfälischen Landesmuseums, Klaus Bußmann, nach Venedig eingeladen worden und prompt mit dem Goldenen Löwen für den besten Länderpavillon ausgezeichnet worden.

Nam June Paik, der als »Vater der Videokunst« gilt, hat das Wohnzelt mongolischer Nomaden aus schwerem Filz gestaltet, das Material wählte er als Referenz an seinen frühen Weggefährten Joseph Beuys. Im Inneren des Zeltes befindet sich, wie in einem Schrein, neben sieben bronzenen Masken des Gesichts von Paik auch eine bronzene Buddha-Statue, die eine herunterbrennende Kerze betrachtet, die in einem leeren Fernsehgehäuse steht.

In der Arbeit kombiniert Paik viele Aspekte, die ihm in seiner künstlerischen Laufbahn wichtig waren: den Ausgangspunkt in der Fluxus-Bewegung zusammen mit Beuys, das eigene nomadische Dasein zwischen Asien, Europa und den USA sowie den kontemplativen Buddha vor dem Fernsehgerät, den Paik 1974 erstmals als Motiv wählte und der seine künstlerische Laufbahn fortan in unzähligen Variationen begleiten sollte. Das Motiv des Buddhas, der je nach Werkzusammenhang entweder sich selbst in einem geschlossenen medialen Kreislauf betrachtet oder über das Vergehen der Zeit im Angesicht einer brennenden Kerze meditiert und dabei immer das kritische Verhältnis zum Massenmedium Fernsehen miteinschließt, umreißt das Grundthema von Paik. Der Wandel der Welt von der Industriegesellschaft zur Informationsgesellschaft und dessen Auswirkungen auf den Menschen hatten den Künstler schon früh beschäftigt.

Mit den »Totenmasken« seines eigenen Gesichts führte Nam June Paik das Thema fort und bildete sogleich wiederum einen geschlossenen Kreislauf zwischen Leben, Vergänglichkeit, Erinnerung und Tod. Insofern kann das *Mongolische Zelt* als ein Hauptwerk von Paik betrachtet werden, in dem er alle prägenden Elemente seines Werks zu einer Einheit brachte.

MB

MONGOLIAN TENT, 1993

Filzzelt, 7 Bronzen, Holz, leerer TV-Monitor, Heu, Kerze, Buddhafigur
H. ca. 250,0, Dm. ca. 500,0 cm
Inv. Nr. A-1130 LM

1994 erworben mit Unterstützung
des Landes Nordrhein-Westfalen



Literatur in Auswahl

Matzner, Florian: Nam June Paik, The Mongolian Tent, 1993. In: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hg.): Das Kunstwerk des Monats. Juni 1994. Münster 1994.

Bußmann, Klaus (Hg.): Nam June Paik, eine Data base. Biennale di Venezia. Stuttgart 1993.

Decker, Edith (Hg.): Nam June Paik, Niederschriften eines Kulturnomaden. Köln 1992.

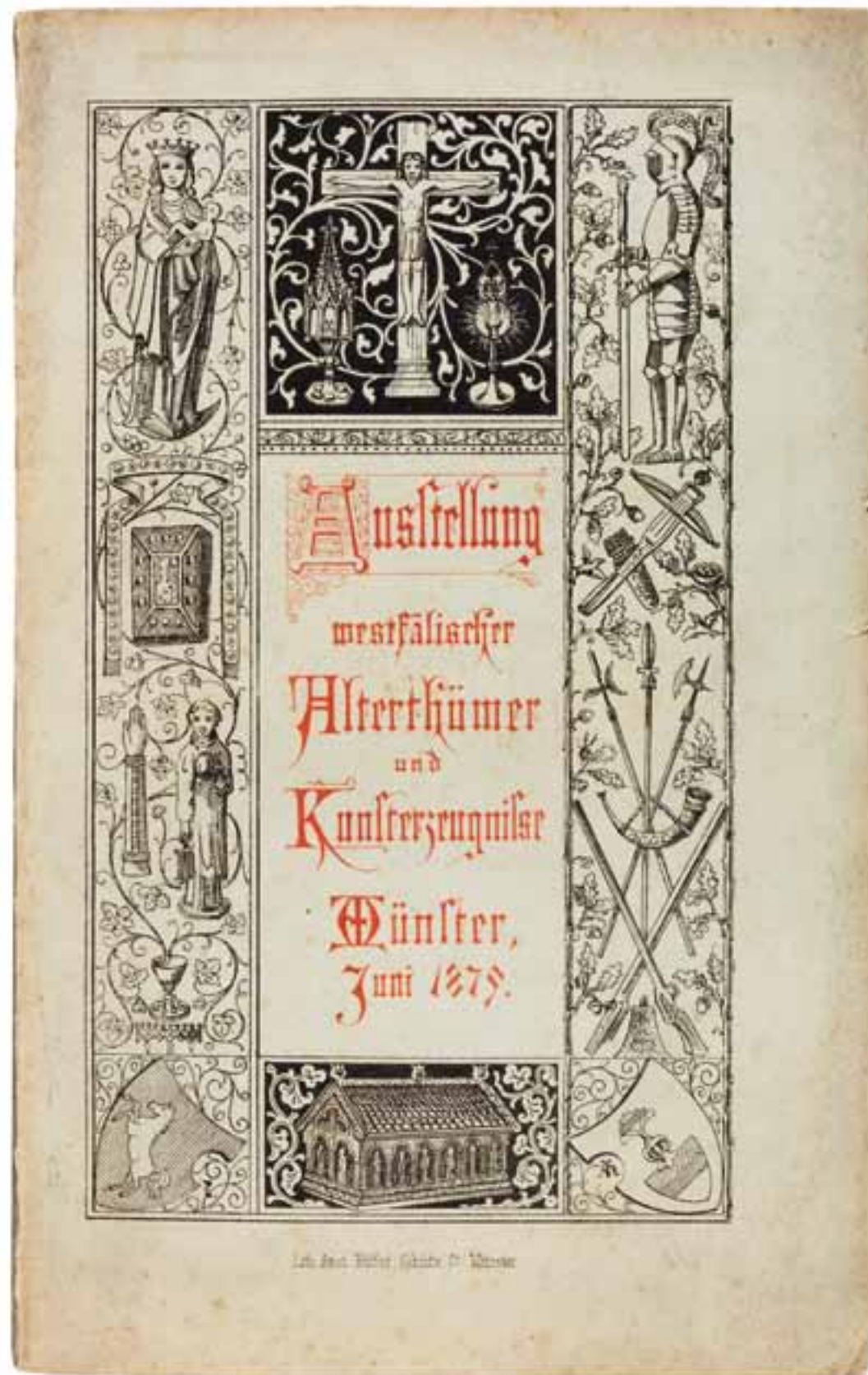


Abb. 1 Titelschlag des Kataloges zur *Ausstellung Westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse*, Juni 1879
 Detail-Informationen zu den Abbildungen 1 bis 44 siehe die Seiten 302/303

SCHAUPLATZ MUSEUM

Anmerkungen zu 189 Jahren Geschichte und Geschichten vor der Neueröffnung 2014

Jürgen Krause

EINE LANGE GESCHICHTE...

WURZELN, GRÜNDER, »PATEN« IM 19. JAHRHUNDERT

Das LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster verdankt seine Kernbestände keiner tradierten fürstlichen Schatzkammer, sondern in erster Linie der Eigeninitiative des westfälischen Bürgertums. Professoren und Lehrer, Kaufleute und Künstler engagierten sich dafür im Rahmen der 1815 neu gebildeten preußischen Provinz Westfalen und ihrer Hauptstadt Münster seit Mitte der 1820er-Jahre im Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens, ab 1831 parallel dazu im Westfälischen Kunstverein. Beide »Taufpaten« der ersten Stunde sind mit den Geschicken des Museums über fast zwei Jahrhunderte hinweg bis heute eng verbunden. Dazu kam in der Gründungsphase des Museums der Glücksfall, dass der seit den Befreiungskriegen nach 1815 wieder in Westfalen – auf Schloss Cappenberg – ansässige große Erneuerer Preußens, Reichsfreiherr von und zum Stein (1757–1831) – selbst ein passionierter Kunstsammler – alle kulturellen Reformbestrebungen »von oben her« unterstützte. Auch sein vertrauter Mitstreiter Ludwig Freiherr von Vincke (1774–1844), der erste und langjährige Oberpräsident Westfalens, bestärkte mit seiner Proklamation von 1825 zur Gründung des Museums das vom Zeitgeist der Romantik beflügelte Programm, Museen als Sammelstätten altherwürdiger und durch Verfall bedrohter Kulturzeugnisse einzurichten. Als Orte »vaterländischer« Selbstvergewisserung sollten die neuen Museen in den angestammten Regionen wie Westfalen oder den Rheinlanden zu einer neuen kulturellen Sinnstiftung in der Gesellschaft beitragen.

Nach dem politischen Einschnitt durch die 1848er Revolution rückten die Förderung und der Ankauf westfälischer und kritisch-satirischer Gegenwartskunst verstärkt ins Blick-



Abb. 2 Johann Christoph Rincklake, Brustbild des Staatsministers Karl Freiherr von und zum Stein, 1804



Abb. 3 Titelschlag des ältesten im Bestand der Museumsbibliothek nachweisbaren Ausstellungskataloges von 1836



Abb. 4 Hermann Sagert, Brustbild des Oberpräsidenten Ludwig Freiherr von Vincke, nach 1840