

**Wolken – Wogen – Wehmut. Johan Christian Dahl, der Freund Caspar David Friedrichs** [Ausstellung in der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloß Gottorf, Schleswig, vom 28. April bis 30. Juni 2002 und im Haus der Kunst, München, vom 12. Juli bis 13. Oktober 2002] Katalog hrsg. von Herwig Guratzsch; 240 S., 170 Abb., davon 88 farbig; ISBN 3-87909-775-5, € 28,- im Museum

Schleswig-Holstein ist die Brücke zwischen Mitteleuropa und Skandinavien. Das Schleswig-Holsteinische Landesmuseum in Schloß Gottorf pflegt folgerichtig unter anderem die bei uns viel zu wenig beachtete Kunst des Nordens. So ist denn eine Ausstellung von Werken des in Kopenhagen geschulten und von 1818 bis zu seinem Tod Dresden verbundenen Norwegers Johan Christian Dahl in Schloß Schloß Gottorf am rechten Platz. Sie wandert anschließend nach München in das Haus der Kunst.

Die Gottorfer Reithalle, die, mit einem Einbau versehen, kabinetartige Raumkompartimente für kleinere Formate bietet und doch den Eindruck einer der Landschaft adäquaten räumlichen Weite bewahrt, ist ein idealer Ort für die Ausstellung eines Malers, der sich von dem Überwältigenden in der Natur mitreißen ließ und daraus den Schwung für das eigene Schöpfertum bezog. Die Übereinstimmung von Gefäß und Inhalt ist der erste Vorzug des Unternehmens. Es führt den für die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Deutschland wichtigen Künstler hierzulande erstmals in einer großen Ausstellung vor, die indessen nicht so groß ist, daß der Besucher, von der Masse überfordert, dem einzelnen Werk nicht mehr die gebührende Aufmerksamkeit widmen könnte. Der Verzicht auf ein einschüchterndes Großevent mit Rücksicht auf die normale Fassungskraft des Betrachters muß als zweiter Vorzug genannt werden. Von den rund elfhundert Ölgemälden und -skizzen Dahls, die das mustergültige Werkverzeichnis von Marie Lødrup Bang von 1987 aufführt, sind 75 ausgewählt. Hinzu kommen 56 Zeichnungen und Aquarelle sowie die vier zwischen 1817 und 1828 geschaffenen Radierungen. Das dritte Lob gebührt der Auswahl. Die temperamentvoll hingeworfenen Ölskizzen, die sich so gut mit Constable, Turner und Blechen vergleichen lassen, sind die Lieblinge des Publikums, und man hätte eine lange Perlenkette von ihnen aufreihen können. Zwischen durchgeführten Gemälden und Studien ist jedoch eine Gewichtung hergestellt, die der historischen Rolle des Malers entspricht. Die großformatigen Bilder, die heute nicht immer den größten Anklang finden, die aber Dahl doch als seine Hauptwerke mit dem Blick auf reiche Käufer oder als Auftragswerke gemalt hat, sind angemessen berücksichtigt. Sie bilden in der Reithalle die wuchtigen Akzente der abwechslungsreichen Hängung. Insgesamt hat Dahl 18 Landschaften gemalt, deren Abmessungen in der Breite oder Höhe zwei Meter überschreiten. Sechs dieser Großformate sind ausgeliehen, von denen fünf aus skandinavischen Sammlungen stammen. Nur eines, eine Ansicht von Dahls Geburtsort Bergen, ist aus dem Leipziger Museum gekommen. Nachdem der große Kasseler „Wasserfall mit Burgruine“ von 1820 nur noch in Fragmenten existiert – wenigstens eine kleinere Variante (Kat. 17) ist zu sehen – und die ehemals Dresdner „Große norwegische Landschaft“ von 1850 zu den Kriegsverlusten zählt, begegnet

man in Deutschland nur noch in Leipzig einem dieser Großformate, die für den Wunsch des Malers, aus biedermeierlicher Beengtheit auszubrechen, bezeichnend sind. Die Landschaftsmalerei sollte sich einerseits von der wandfüllenden und wandfesten Dekoration lösen, andererseits aber, im Anspruch mit großen Historienbildern wetteifernd, über gewöhnlich im Ensemble auftretende kleine Landschaften hinauswachsen, die die Ausstellungen überschwemmten. Es erstaunt, mit welcher Kühnheit Dahl schon 1813, im dritten Jahr nach seiner Aufnahme an der Akademie, Riesenformate, wie sie Ruisdael kaum zu füllen wagte, in Angriff nahm. Das Arbeitstempo ist noch ein wenig das des Dekorationsmalers, als der Dahl in Bergen begonnen hatte, aber es gibt in seinem Schaffen auch Stücke, die sich der Feinmalerei nähern, so der ganz dänische, an Eckersberg erinnernde „Blick über den Öresund nahe der alten Kalkbrennerei“ mit köstlicher Staffage von 1818 (Kat. 12) oder die „Ansicht von Pillnitz durch ein Fenster“ von 1823 (Kat. 33, nur im Foto ausgestellt) und „Julie Vogel in ihrem Garten“ von 1825–1828 (Kat. 24).

Die Hängung der Ausstellung folgt nicht streng einer chronologischen Ordnung, sondern mischt diese mit einer nach Motiven, so daß sich der Besucher innerhalb jeder Motivgruppe die Frage nach der Entwicklung selber stellen muß. Damit tritt die Biographie etwas in den Hintergrund, und in der Tat ist Dahl das Kraftgenie, das früh seinen Weg erkennt, Erfolg hat und seine Position bis zuletzt verteidigt. Allerdings fehlt die Vertiefung der Natursicht in einem Alterswerk, das nicht ganz der Routine entgeht. Bei Dahl ist alles Gegenwart. Die Zeit ist kein Thema; das gilt für das eigene Lebensgefühl wie für das einzelne Werk. Es gibt keine Bilderpaare oder Zyklen, die gelesen werden sollen, kein Davor und Danach und erst recht kein Diesseits oder Jenseits. Der Mond ist stets der Vollmond, der kein Zunehmen oder Abnehmen kennt. Es lohnt sich, auf die Wiederholungen zu achten und auf das, was es nicht gibt, z. B. den wolkenlosen Himmel. Alles ist bei Dahl in Bewegung, aber diese Bewegung ist wie bei einem Wasserfall unaufhörlich und nicht an Zeitlichkeit geknüpft.

Der Begriff der Romantik will deshalb bei ihm nicht recht passen, und von dem dreifachen „W“ im Ausstellungstitel ist die „Wehmut“ der Werbung geschuldet, ebenso wie die Zeile „Der Freund Caspar David Friedrichs“, die den zum Modehelden herabgestuften Maler zitiert, um einen bloßliegenden Nerv der Gesellschaft zu kitzeln. Die Ausstellung hat aber die Absicht und das Verdienst, Dahl als selbständige Natur zu würdigen. Das ist das vierte Lob. Einander treue Freunde konnten der Norweger und der sich als „halber Schwede“ fühlende Pommer nur deshalb sein, weil sie grundverschieden waren und jeder die Eigentümlichkeit des Anderen respektierte. Sie bildeten ein Künstlerpaar, wohnten seit 1823 sogar im selben Haus und machten es dem Gegensätze liebenden Publikum leicht, sich dem Einzelnen wie bei Goethe und Schiller durch den Vergleich zu nähern.

Die Ausstellung ist kein Lehrstück in Kunstgeschichte, sie will vom Besucher nur, daß er die eigene Naturerfahrung mit der des Malers vergleicht. Damit folgt sie einer Tagebuchnotiz Dahls vom 24. 12. 1818, in der dieser eine mit Friedrich übereinstimmende Ansicht festhält, „daß das Vorrangige bei einem Kunstwerk ist, daß es auf jeden Menschen, ohne daß er Kenner ist, wirken soll“.

Nur bei zwei Werken sind Zweifel an der Autorschaft Dahls anzumelden. Die Bremer Eichenstudie (Kat. 74) ist mit ihrer sorgfältigen Zeichnung und dem etwas verblasenen Himmel so ganz anders als die derb hingemalte aus Wörlitz (Bang Nr. 868). Zurecht erinnert Drees an Waldmüller, allerdings möchte ich die Studie diesem Maler nicht zuschreiben. Unter den Zeichnungen ist wohl die zwar reizvoll kolorierte, aber ängstlich mit spitzer Feder und in den architektonischen Details unsicher notierte „Ansicht von Dresden von Plauen aus“ von 1823 trotz der Bezeichnung „Dahl“ nicht von seiner Hand. Bei der ausführlichen Beschriftung mit der Datierung auf den Tag wird ein späterer Zusatz von Dahls Sohn Siegwald vermutet, aber wie sollte dieser das genaue Entstehungsdatum kennen?

Die Kunstgeschichte ist nicht in der Ausstellung, sondern im Katalog ausgebreitet, der vor allem die Leistung von Jan Drees ist. Er hat in dem Hauptessay knapp, anschaulich und zutreffend Wesen und Lebensweg des Malers umrissen und in etwa Zweidritteln der Katalogtexte seine gediegene Kenntnis auf der Grundlage von Quellen mitgeteilt. Dietulf Sander und Karl-Heinz Mehnert, beide vom Museum der Bildenden Künste in Leipzig, haben die übrigen Katalogtexte mit gleicher Sorgfalt verfaßt; der eine für die Gemälde, der andere für die Zeichnungen mit Motiven aus Dresden und der weiteren Umgebung. Herwig Guratzsch hat eine Einführung geschrieben. Torsten Gunnarsson hat einen kenntnisreichen Aufsatz „Johan Christian Dahl und die Freilichtmalerei. Seine Ölstudien im europäischen Kontext“ beigesteuert, und Jürgen Hoppmanns kleine mikroskopische Untersuchung „Johan Christian Dahls Ölstudien vom 2. Dezember 1820. Ischia-Motive damals und heute“ beleuchtet ein Detail des Werkes mit Anbindung an die Gegenwart. Ein gehaltvoller Beitrag von Knut Ormhaug „Johan Christian Dahl und die norwegische Kultur. Denkmalpflege – Nationalgalerie – Kunstvereine“ würdigt die Leistung des Patrioten, der sich auch in Deutschland gegenüber seinem Vaterland verantwortlich fühlte und – Schinkel vergleichbar – die Grundlagen für ein Kunstleben in Norwegen zu schaffen suchte. Erst mit diesem selbstlosen Teil seines Wirkens gewinnt die Persönlichkeit Dahls ihren vollen sympathischen Glanz. Er war mehr als nur der liebenswürdige Naturbursche, der von einer alternden Kultur als eine Art Frischzellentherapie begrüßt wurde. So hat es Ludwig Richter 1819 in Dresden erlebt. Die Liebe zu Norwegen, die sich in den Bildern äußert, ist mehr als ein Kokettieren mit dem Ungewohnten im deutschen Kunstbetrieb.

Was im Katalog fehlt, ist ein Eingehen auf die starke Wirkung, die Dahl nicht nur in Dresden ausgeübt hat. Er hat nicht nur die Skandinavienbegeisterung der deutschen Maler seit den zwanziger Jahren wesentlich befördert, sondern durch seine zupackende Handschrift ermunternd auf viele jüngere Landschaftsmaler eingewirkt, von denen Blechen der bedeutendste ist. Wenigstens eine Aufzählung der vielen Schüler Dahls in Dresden hätte ein Licht auf diese Seite seines Schaffens werfen können. Gunnarsson nennt nur die Norweger und Dänen, die Dahl beeinflusst hat.

Der Katalog soll ein schönes Buch sein. Diesem Anspruch ist leider viel an Zweckmäßigkeit geopfert worden. Breite weiße Ränder gehen auf Kosten der Lesbarkeit der zierlichen, zarten Schrift, die im Katalogteil zu Kleingedrucktem schrumpft.

Auch bei den Abbildungen, deren Farbqualität nicht immer befriedigt, bleibt viel Papier unbedruckt, um den auf den Doppelseiten gegenübergestellten Reproduktionen einen großen Abstand geben zu können. Hierbei ist auf den harmonischen Gleichklang der Motive geachtet, weniger auf sachliche Zusammengehörigkeit.

Der Ausstellung ist zu wünschen, daß sie den Horizont erweitert und den Blick für die Qualität und die kunstgeschichtliche Bedeutung eines wichtigen Künstlers schärft, der nicht zu den wenigen Publikumslieblingen zählt. Wegen ihres europäischen Aspektes kommt sie zur rechten Zeit. Die Veranstalter haben getan, was in ihrer Macht stand.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN  
*Berlin*

**Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke;** Hrsg. Angelika Wesenberg und Eve Förstl; Leipzig: E. A. Seemann 2001; 471 S., zahlr., meist farbige Abb.; ISBN 3-363-00765-5; mit beigelegtem Gesamtkatalog auf CD-ROM; € 35,-

**Die Alte Nationalgalerie: Geschichte, Bau und Umbau;** Hrsg. Bernhard Maaz, mit Beiträgen von Gisela Holan, HG Merz und Hartmut Dorgerloh, Bernhard Maaz und mit zahlreichen Fotos aus der Baudokumentation von Andres Kilger; Berlin: G- und H-Verlag 2001; 239 S., 264 Abb.; ISBN 3-931768-58-9; € 19,-

Die Wiedereröffnung des Stammhauses der Berliner Nationalgalerie am 2. Dezember 2001 war ein Ereignis in der Geschichte der Institution Kunstmuseum und der Museumsarchitektur. Der seither anhaltende Besucherandrang sollte in den Debatten, welche über die heutige sozio-kulturelle Rolle des traditionellen Kunstmuseums, über die Art, wie es seinen Bestand präsentiert und über die Kunstinteressen eines breiten Publikums geführt werden, unbedingt mitbedacht werden. Es handelt sich ja hier um eine Art von älterer Kunst, die Anhänger des aktuell im Vordergrund stehenden Kunstbegriffs größtenteils für altmodisch halten möchten. Restaurierung und Umbau des Gebäudes bilden überdies ein gewichtiges praktisches Argument in den Diskussionen über Kunst- und Denkmalswert von Zeugnissen historisierenden Kunstschaffens und nicht zuletzt einen kräftigen Impuls für eine zügige Sanierung der gesamten, zum Weltkulturerbe erklärten Museumsinsel der deutschen Hauptstadt. In diesen Zusammenhängen sind auch zwei Publikationen zu beurteilen, die aus diesem Anlaß erschienen.

Sammlungs-, Institutions- und Baugeschichte der Berliner Nationalgalerie sind auf komplizierte Weise miteinander verbunden. Entsprechend verschränken sich die beiden Veröffentlichungen, von denen der Kürze halber der Katalog als I, die Baugeschichte als II zitiert werden. Die Geschichte der 1861 gegründeten Nationalgalerie und ihrer Erwerbungen stellt ANGELIKA WESENBERG kurz dar (I, S. 13–21), soweit es die