

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

6. Jahrgang

März 1953

Heft 3

ZUR PROBLEMATIK DER LEIHAUSSTELLUNG

Goya in Basel

Meisterwerke der Malerei bewegen sich in den letzten Jahrzehnten in größerer Zahl am ehesten bei politisch „günstigen“ Konstellationen. Als die kleinen Nationen und Fankreidh Ende der zwanziger Jahre die Freundschaft Englands suchten, sah man die unvergeßlichen Ausstellungen der holländischen, der flämischen, der französischen Kunst in Burlington House, ja selbst eine persische Ausstellung war damals dort möglich. 1936 schickte Mussolini die italienische Kunst in einer unvorstellbar reichen Auswahl als Gesandten nach Paris, unversichert, durch eine Kompanie Gendarmerie geschützt. Nach diesem Kriege war es der deutsche, der österreichische Kunstbesitz, der entweder im Osten verschwand, oder im Westen, bis tief nach Amerika hinein auf Ausstellungen wanderte.

Die Schweiz wurde 1939 die Nutznießerin einer einmaligen Situation, als nämlich die Pradobilder in Genf im Völkerbundsgebäude deponiert wurden, um sie vor Kriegsschäden zu schützen. Damals fand jene denkwürdige Ausstellung der Meisterwerke des Prado statt, auf der sich noch einmal die Kunstfreunde der Welt trafen, sich gemeinsam freuten und sich für lange Zeit, sehr bewußt, Adieu sagten. Jene Ausstellung hinterließ bei den interessierten Schweizern, besonders in Basel, den Wunsch eine Goya-Ausstellung, den zu verwirklichen sie 13 Jahre warten mußten. An diesem Plan so lange Zeit festzuhalten, ermutigte sie wohl der Erfolg jener außerordentlichen Ausstellungen, die inzwischen seit 1945 in der Schweiz stattfanden, „Caritas“-Veranstaltungen der Notzeit nach dem Kriege, die den beteiligten fremden Instituten hohe Eintrittsgelder in Schweizer Franken einbrachten und den beteiligten Gelehrten den ersten Aufenthalt in der Schweiz nach dem Kriege ermöglichten.

Nach den Verlusten, wie der übereilten und dadurch mißglückten Restaurierung des schönsten Werkes von Rembrandt, der Braunschweiger Familie, die durch diese

Ausstellungen entstanden, fragt heute noch niemand. Immerhin macht sich eine starke Ausstellungsmüdigkeit bemerkbar, die auch die Schweizer Unternehmungen trifft.

Soweit der internationale Kunsthandel an dem Gelingen der Ausstellungen in der Schweiz interessiert ist, etwa der Pariser Handel an den Ausstellungen des *Ceuvre's* von Dufy in Genf, von Matisse in Luzern, von Monet in Zürich, von verkäuflichen Werken neuerer französischer Kunst in Bern, gelingen diese über die Maßen. Denn die Schweiz ist heute das feinsinnigste Käuferland und konkurriert in der Fähigkeit zur Wahl, aber auch in der Bereitstellung der Mittel mit den Vereinigten Staaten. Doch fiel dieses Interesse des großen Handels im Falle Goya weitgehend weg, denn um ein gesichertes Werk von Goya zu plazieren, bedarf es heute keines Ausstellungszettels auf dem Keilrahmen, eher gefährdet das Ausstellen die guten alten Zuschreibungen. Goya ist selten, für ihn gilt schon fast der Ausdruck des Pariser Handels für die alten Meister, deren Gemälde alle in festen Händen sind: «Il ne travaille plus».

Es waren also die politischen Beziehungen, die anzuspannen waren, um zu einem Erfolge zu kommen. Die Botschaften und die Minister wurden in Bewegung gesetzt, jedoch maß man in Spanien der Basler Ausstellung nicht die gleiche Bedeutung bei, wie der Bostoner Goya-Ausstellung im Herbst 1953. Während man dorthin Hauptwerke aus dem Prado schicken wird, lehnte man dies für Basel ab. Jedoch konnte der frühere Leiter des Basler Kunstvereins Lichtenhan in Spanien selbst erreichen, daß über 100 Zeichnungen, die Lichtenhan mit höchstem Sinn für künstlerische Qualität auswählte, aus dem Besitz des Prado und der Biblioteca Nacional zur Verfügung gestellt wurden. Durch diesen Kompromiß verlegte sich der Schwerpunkt von den Gemälden auf die Graphik und die Zeichnungen, wenn man den Plan nicht fallen lassen wollte.

Um nicht ganz auf Bilder zu verzichten, suchte man weiter aus aller Welt an Gemälde zu kommen, nahm, was man erreichen konnte, so die beiden riesigen Allegorien aus der Frühzeit, die sich seit Jahr und Tag unverkäuflich im Besitze einer New Yorker Kunsthandlung befinden und die nun im Hauptsaal der Ausstellung, obwohl es sich um echte, wenn auch stark restaurierte Bilder handelt, den Gesamteindruck verfälschen. Man hätte sich noch im letzten Augenblick, nachdem man übersah, wie viel — oder wie wenig — Zusagen für Bilder vorlagen, entscheiden sollen, den Akzent der schweizerischen Ausstellung ganz und bewußt durch eine konzentrierte Anordnung des Gezeigten auf das zeichnerische Werk zu legen. Wären Zeichnungen und Radierungen in den beiden hinteren Oberlichtsälen gemischt zur Schau gestellt, die Bilder aber in die Eingangsräume gehängt worden, so wäre diese räumliche Akzentverteilung der Hervorhebung der größeren künstlerischen Qualität zugute gekommen. So aber wurde das lebendige Interesse der Besucher durch die gleichförmige Hängung und Rahmung der großen Folgen in nicht immer besten Drucken in den gangartigen ersten Räumen ermüdet und schließlich von der wechselnden Qualität der Gemälde enttäuscht.

Wir gehen auf die problematische Seite der Ausstellung so ausführlich ein, nicht um die Mühen der Veranstalter zu schmälern, sondern um klarzulegen, daß heute

die nur teilweise Verwirklichung einer ursprünglich großen Planung nicht selten von vornherein einen Mißerfolg im höheren Sinne bedingen muß. Besucherzahlen und Propagandaerfolge dürfen darüber nicht hinwegtäuschen, sie sollten eher die Verantwortlichkeit der kleinen Gremien, bei denen schließlich die Entscheidungen liegen, noch mehr schärfen, nur Ausstellungen durchzuführen, die die heutigen Vorstellungen eines Künstlers, einer Künstlergruppe, einer Zeitspanne an Hand von Originalen tatsächlich bildhaft verwirklichen. Wie in dem Besucher der französischen Ausstellung in Hamburg und München infolge der ihr auferlegten Einschränkungen ein antiquierter Eindruck von französischer Malerei hervorgerufen wurde, der der Bedeutung und der inneren Aktualität entbehrte, die das heutige Bild vom Ablauf der französischen Kunst im hohen Grade besitzt, so geht in Basel der Besucher, trotz der gemachten Anstrengungen, aus der Ausstellung mit einer falschen Vorstellung vom Maler Goya und einer ungenügend akzentuierten vom Graphiker Goya davon.

Dabei fehlt im Falle Goya die innere Aktualität keinesfalls. Uns scheint, daß der Wunsch der Basler Kunstfreunde, die Goya-Ausstellung nicht scheitern zu lassen, sogar sehr tief wurzelt: nämlich darin, die Leiden, die Dämonien, denen die Stadt in zwei Kriegen entgangen ist, im Bilde nachzuerleben, sie sich wenigstens auf dem Umwege über das Ästhetische zu vergegenwärtigen.

Für den fremden Besucher warf die Ausstellung die entscheidenden Fragen der Goya-Forschung, aber auch der Goya-Deutung an Hand der Originale auf. Namentlich der Einblick in die Arbeitsweise des zeichnenden und radierenden Goya, in die Verkoppelung von zeichnerischer Vorbereitung und graphischer Ausführung war — obwohl in der Hängung nicht genügend berücksichtigt — höchst aufschlußreich. Auf die Abhängigkeit des Graphikers vom Auge des Malers wiesen die Gemälde, namentlich die Skizzen, immer wieder hin. Die sich hieraus ergebenden Zusammenhänge und Erkenntnisse sollen an Hand der Ausstellung — der umfangliche Katalog mit 20 Tafeln liegt jetzt erst vor — und einiger neuerer Arbeiten über Goyas Graphik in einem zweiten Aufsatz gesondert dargestellt werden.

Doch schien es wichtig, das „videant consules“ aus Anlaß der Basler Ausstellung einmal laut und deutlich auszurufen!

Erhard Göpel

REZENSIONEN

Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk. HANS VOGEL: *Pommern.* Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1952. 4^o. 4 Bl., 78 S. mit Abb. im Text.

Der vorliegenden neuen Folge des Schinkelwerkes darf schon insofern besondere Bedeutung beigemessen werden, als hier das Wirken Schinkels in einer preussischen Provinz behandelt wird, deren weitaus größter Gebietsteil der deutschen kunstwissenschaftlichen Forschung vorläufig unzugänglich ist. Der uns damit aufgezwungene Verzicht wiegt um so schwerer, als Pommern in der Kunstgeschichtsschreibung bis