

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

27. Jahrgang

September 1974

Heft 9

DIE KASSELER GEMÄLDEGALERIE IN SCHLOSS WILHELMSHÖHE (Mit 11 Abbildungen)

In diesem Frühjahr wurden der Mittelbau und der nördliche Verbindungstrakt von Schloß Wilhelmshöhe als neues Domizil der Kasseler Antikensammlung und der Werke des 16. — 18. Jahrhunderts der Gemäldegalerie seiner Bestimmung übergeben. Der Bilderbestand, der trotz empfindlicher Einbußen in napoleonischer Zeit noch weitgehend den Charakter der Barockgalerie Wilhelms VIII. bewahrt hat, präsentiert sich dem Besucher nunmehr mit der stattlichen Zahl von 600 ausgestellten Werken. Während im Erdgeschoß von Haupt- und Verbindungsbau die Antikensammlung untergebracht ist, werden im ersten Stock des Hauptbaus die Meisterwerke der holländischen und der flämischen Schule in einander berührenden, in den Wandfarben jedoch klar geschiedenen Abteilungen gezeigt. Im Geschoß darüber sind die kleinformatischen Bilder der holländischen und flämischen Fachmalerei und der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts ausgestellt. Im dritten Obergeschoß findet man dann die Werke der italienischen, spanischen und französischen Schulen und einzelner mit diesen eng verbundener deutscher Maler; die Exponate sind hier durch ein die ganze Ausstellungsfläche überspannendes Shed-Dach so hell beleuchtet, daß man durch eine dunkle starkfarbige Wandbespannung das Licht zu dämpfen versucht hat (Abb. 7). In dem nur dreigeschossigen Verbindungstrakt zum Kirchflügel sind im ersten Stock die Werke der altdeutschen und der altniederländischen Malerei und im Geschoß darüber die Bilder der nordischen Manieristen untergebracht.

Selbst wer mit den älteren Kasseler Galeriekatalogen vertraut ist und dadurch eine Vorstellung vom Umfang der Bestände hat, wird nun von der Fülle und Dichte des Dargebotenen überrascht sein, nachdem seit 1939 nur etwa ein Viertel der Werke gezeigt worden war (vgl. hierzu u. zum Folgenden Georg Gronau und Erich Herzog, Geschichte der Galerie, in: E. Herzog, Die Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Hanau, Dr. Hans Peters Verlag, 1969; S. 11—68). Viele glückliche Erwerbungen im 19. Jahrhundert, aber auch unter dem jetzigen Direktor Erich Herzog und dessen Vorgänger Hans Vogel haben das Bild der Sammlung abrunden können, das nach wie vor jedoch durch die Sammelschwerpunkte ihres Begründers, d. h. durch

die Dominanz der holländischen und flämischen Malerei, durch das starke Zurücktreten religiöser Themen und zugleich durch das für die meisten Barockgalerien typische Qualitätsgefälle bestimmt wird. Vor allem für die Jahre von 1748—1753, in denen die bedeutendsten Teile der Galerie zusammenkamen, haben sich umfangreiche Kunstkorrespondenzen erhalten, die Georg Gronau mustergültig ausgewertet hat. Sie lassen erkennen, wie sehr sich bei Wilhelm VIII. ein leidenschaftlicher Sammeltrieb und ein relativ hoher Grad an Kunstkennerchaft miteinander verquicken (bisweilen auch befehlen). Man erfährt von der Abneigung des Fürsten gegenüber bestimmten Sujets wie etwa dem Küchenstück oder von seiner Reserve gegenüber religiösen Bildern traurigen Inhalts und überhaupt gegenüber großformatigen „pièces de l'histoire sainte, plus propre pour une église, que pour une galerie“ (Gronau-Herzog, S. 36). Solche teils ganz individuellen, teils für das damalige Sammeln typischen Geschmacksausprägungen und dann eben die auf den Eindrücken eines fast zwanzigjährigen niederländischen Aufenthaltes beruhende Vorliebe Wilhelms für die dortigen Malerschulen spiegeln sich in den Kasseler Beständen.

Von den Neuerwerbungen der letzten zwölf Jahre sind hervorzuheben die beiden Männerbildnisse von Terborch und Dujardin, das Parisurteil und die Beweinung Abels von Frans Floris, die vier Evangelisten von Pieter Aertsen, die Kreuzzannagelung des Cornelis van Haarlem, die Anbetung der Könige von Jordaens, die italienische Hafenlandschaft von Jan Weenix und das Bild mit dem Apfelschimmel von Aelbert Cuyp, bei den Italienern etwa die hl. Familie mit Heiligen von Girolamo da Carpi und bei den Deutschen des 18. Jahrhunderts das frühe Beschneidungsbild des Januarius Zick (zu den Nachkriegserwerbungen vor 1962 vgl. Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beih. 1/2, 1961/62, S. 59 ff.: Neuerwerbungen in der Amtszeit von Hans Vogel [1945—1961] für die Staatlichen Kunstsammlungen Kassel). Dazu kommen als bedeutender Zuwachs die Leihgaben aus Bundesbesitz, z. B. die Vertreibung der Wechsler von Palma il Giovane, das heute Lotto zugeschriebene Porträt eines venezianischen Senators, das Gastmahl des Herodes von Mattia Preti, die Szene „Loth und seine Töchter“ aus dem Tintoretto-Atelier, das herrliche Instrumentenstillleben des Bartolomeo Bettera, das Bildnis des Louis de la Tour d'Auvergne von Hyacinthe Rigaud und das Pencz-Porträt des Hans Sigmund Baldinger.

Spätestens seit dem strengen Ausleseverfahren zu Beginn unseres Jahrhunderts, das zugunsten einer würdigen, auch für die historische und ästhetische Gruppierung wirkungsvollen Präsentation der bedeutenden Stücke die Zahl der ausgestellten Werke stark reduzierte, hatte man in Kauf nehmen müssen, daß Hunderte von Bildern „unter Galerieniveau“ ins Depot wanderten, dort dem öffentlichen Zugang weitgehend entzogen blieben, zugleich aber auch in hohem Maße aus dem Gesichtskreis der Forschung verschwanden. Mit der jetzt gewählten extrem breiten und dichten Darbietung der Bestände kann die Galeriedirektion nicht nur von der guten Ankaufspolitik der Nachkriegszeit sondern auch von manchen überzeugenden Neuzuschreibungen Rechenschaft ablegen, die die wissenschaftliche Bearbeitung der Bestände und gerade der bisherigen „Depotbilder“ durch Erich Herzog und seine Mit-

arbeiter erbrachte (dies gilt z. B. für den frühen Murillo: Joseph und die Frau des Potiphar, für die Sintflut von Schönfeld und für Landschaften von Meerhout, Volders, Knibbergen und Lapp). Die jetzige sehr dichte Hängung ist als langersehnte und nun endlich realisierbare Alternative zu den Zuständen der vergangenen Jahrzehnte zunächst verständlich und vertretbar. Sollte Herzogs Wunsch sich erfüllen, daß dem Museum doch in naher Zukunft noch weitere Räume innerhalb des Schloßkomplexes zur Einrichtung einer Studiensammlung zur Verfügung gestellt werden, so wird man — nachdem sich die Wogen von Kritik, Zustimmung und Rechtfertigung etwas geglättet haben — erneut die Frage zu prüfen haben, wieweit nicht gerade eine leichte Reduzierung der Quantität des Gezeigten das Gesamtbild der Galerie Wilhelms VIII. verdichten würde. Es bleibt zu fragen, ob das, was schon im Barock den Rang dieser Sammlung ausmachte, was über Jahrhunderte hinweg und wohl noch für kommende Generationen ihren Ruhm begründet, nicht doch durch einen zu großen „Beipack“ an Mittelmäßigem in seiner Wirkung und Anziehungskraft beeinträchtigt wird. Dies gilt nicht zuletzt auch für die Abteilung der italienischen, spanischen und französischen Meister. Die besondere Aufgabe, die sich Erich Herzog stellte, dem Museumsbesucher die Sammlung Wilhelms VIII. als historisches Ensemble in seiner Breite und Vielfalt vorzuführen, läßt sich nicht so ganz damit lösen, daß man möglichst alle Bilder des Bestandes ausstellt — und zwar nun eben doch in ganz anderer Gruppierung, d. h. fast ausschließlich in einzeliger Hängung. Instruktiver wäre es gewesen, in einem Saal oder auch nur an einer hohen Wand die im Barock übliche (für die Kasseler Galerie sogar teilweise in Skizzen überlieferte) Art der Hängung mit der die ganzen Wandflächen mit Pendants möglichst gleichen Formats und gleicher Gattung und dominierenden Hauptstücken füllenden dekorativen Bildanordnung zu rekonstruieren — nicht gerade mit den Perlen der Sammlung sondern mit Werken der z. T. überrepräsentierten Meister der zweiten Garnitur und vornehmlich mit schlechter erhaltenen Gemälden. Doch hohe Säle und Wände stehen der Kasseler Galerie heute nicht mehr zur Verfügung. Das historische Ensemble der Barockgalerie ist etwas anderes als die möglichst vollständig ausgewiesene Summe alles dessen, was von damals erhalten ist. Trotz der dekorativen Funktion, die den Bildern in dem barocken Gruppierungssystem zukam, wurden auch damals qualitative Kriterien in hohem Maße wirksam. Es gab eine Rangordnung schon innerhalb dessen, was man zu erwerben suchte; mag dabei auch der persönliche Geschmack des Fürsten eine Rolle gespielt haben, seine Vorliebe für bestimmte Schulen und für manche Sujets, die sich regulierte und orientierte an ihm persönlich bekannten oder an den allgemein bewunderten Galerien der Zeit. Sicher entsprechen unsere Maßstäbe und Einstufungen in vielem nicht mehr den damals geltenden. Doch die großen Namen, die heute zuerst fallen, wenn man von den Kasseler Beständen spricht, standen auch im Barock schon im Mittelpunkt der Sammeltätigkeit — mit wenigen bezeichnenden Ausnahmen wie etwa Frans Hals. Und manche für unsere Begriffe drittrangigen Werke wurden auch damals vorwiegend deshalb der Galerie einverleibt, weil man zunächst an bedeutendere Bilder dieses Sujets oder dieser Schule nicht herankam, weil sie

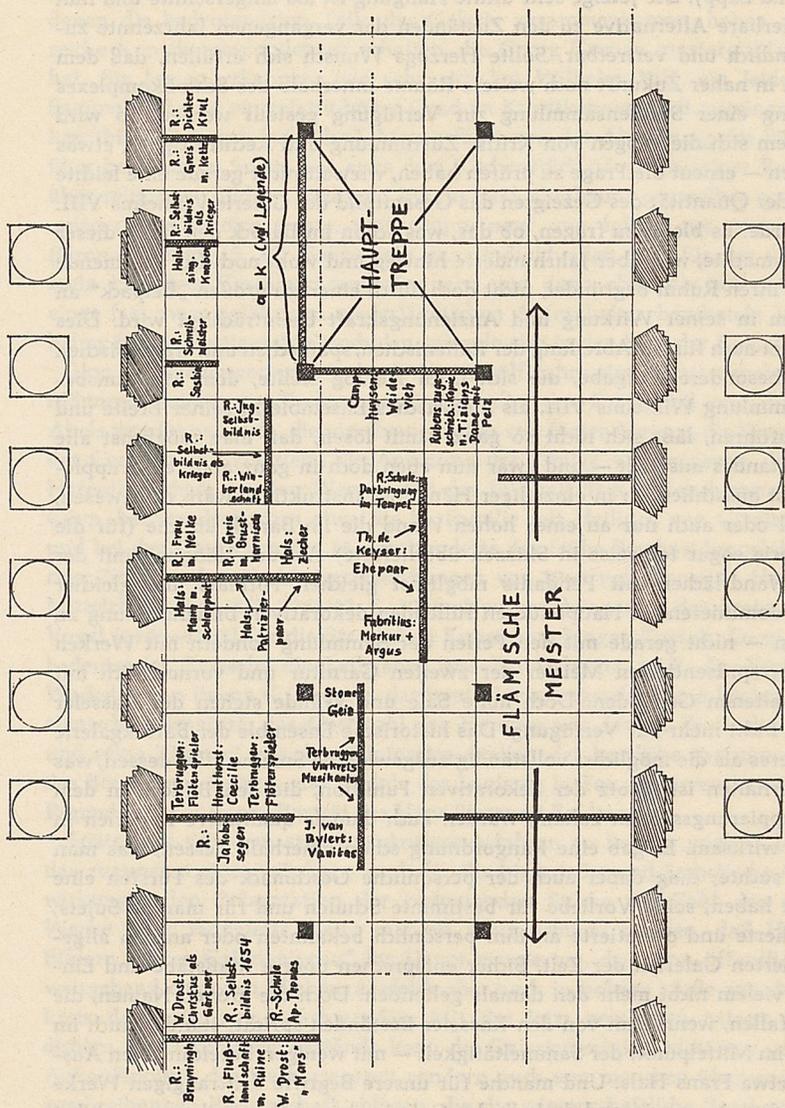


Abb. A Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie. Gruppierung der holländ. Meisterwerke im Mittelteil des 1. Geschosses des Hauptbaus. R. = Rembrandt (a. Hals: Bildnis mit Handschuh; b. W. de Poorter: Beschneidung; c. Hals: Männerbildnis; d. B. G. Cuyip: Befreiung Petri; e + f. Dou: S. Mutter u. Vater; g. Corn. Brouwer: Der ungetreue Knecht; h - j. R.-Schule: 3 kleine Porträts; k. E. Marseus van Schrieck: Felsgrrotte)

„en bloque“ mit wichtigen Stücken gehandelt wurden oder weil man sie als Geschenke nicht zurückweisen konnte; d. h. sie haben großenteils auch im Bewußtsein der damaligen Sammler nur eine drittrangige Rolle gespielt und die Lücken an den Bilderwänden füllen helfen. Es ist darum keineswegs abwegig, die Galeriebestände nach wie vor schwerpunktmäßig zu gruppieren und dabei manches auszuschneiden, sobald sich die ausgestellten Werke wegen allzu dichter Hängung gegenseitig ihrer Wirkung zu berauben drohten. Unsere Allergie gegen den Geniekult früherer Generationen, gegen das Rembrandtkabinett als „Weiheraum“, darf doch nicht so weit führen, daß wir uns eine stärkere Nivellierung bewährter Ordnungsprinzipien und begründeter Wertkategorien zum Ziel setzen, um ja nicht den Museumsbesucher „traditionellen Vorurteilen“ auszusetzen. Die jetzige Hängung der Kasseler Bestände dokumentiert in der mitunter betont unorthodoxen Mischung von in Typus und Qualitätsniveau stark kontrastierenden Werken vornehmlich die Vielfalt des gleichzeitig Möglichen, das Nebeneinander der Gattungen und Sujetgruppen, wobei zweifellos auch Schul- und Atelierzusammenhänge mitverdeutlicht werden. Die Gegenüberstellung der Rubens zugeschriebenen Kopie nach Tizians „Dame mit dem Pelz“ mit Camphuysens monumentalem Weidevieh ist allerdings nur als Provisorium denkbar, denn der bei längerer Betrachtung des ungleichen Bildpaars zwangsläufig eintretende Effekt, daß die Tiere menschliche Ausstrahlung gewinnen, während die Porträtierte zunehmend kuhäugiger aussieht, ist wohl doch nicht sonderlich instruktiv. Die Hauptstücke — vor allem bei den Holländern — sind meist dadurch automatisch von dem übrigen abgerückt, daß sie einzeln, paarweise oder höchstens zu dritt auf isolierten Wandscheiben unmittelbar in Fensternähe hängen. Die Idee von der möglichst geschlossenen, dabei bunt gewürfelten Ensemblewirkung wird hier durchkreuzt von dem Wunsch, den weltberühmten Stücken nun immerhin dadurch gerecht zu werden, daß man für sie die gegebenen, keineswegs sehr beglückenden Lichtverhältnisse optimal ausnutzt. Das führt dazu, daß die Gemälde von Rembrandt und Frans Hals zusammen mit einzelnen Schülerwerken und mit den beiden Flötenspielerbildern Terbruggens und der orgelspielenden hl. Cäcilie von Honthorst über eine Distanz von fünfunddreißig Metern auf sieben unmittelbar der westlichen Fensterwand anliegende, vorwiegend sehr flache Ausstellungslokalitäten verteilt werden, während den Fenstern gegenüber und darum schlechter beleuchtet an Wandstreifen verschiedener Länge dichte Reihen von weiteren, meist weniger bedeutenden Werken der Zeit und Schule den Gang von Koje zu Koje begleiten (vgl. *Abb. A*). Dem Betrachter wird es dabei keineswegs besonders leicht gemacht, sich auf das einzelne Werk zu konzentrieren. Wer vor Rembrandts Jakobssegens steht, der einzeln an einer Kojenwand hängt, blickt unwillkürlich an der Wandscheibe vorbei auf die ziemlich matte Vanitas des Jan van Bijlert und auf die groben Musikantenbilder aus dem Terbruggenkreis auf der benachbarten Längswand. Will man den frühen Rembrandt mit dem reifen vergleichen oder sich die verschiedenen Stufen im Wandel seiner Porträtauffassung vergegenwärtigen, so muß man ständig zwischen einem halben Dutzend Kojen hin- und herwandern. Dabei gehört die Kasseler Galerie neben dem

Louvre und der Eremitage zu den einzigen Museen, wo sich für Rembrandt solche Vergleichsmöglichkeiten bieten.

Die Hauptschuld an den Schwächen und Schwierigkeiten der Hängung trägt nun allerdings das dem Ausbau der Gebäude zugrundegelegte architektonische Konzept, das in einer fatalen Generalisierung und Standartisierung aktueller ausstellungs-technischer Probleme und Erkenntnisse einer Galerie Alter Meister keine anderen Ansprüche und Funktionen zugesteht als einem mehrstöckigen Messegebäude. Damit berühren wir die eigentliche Misere dieser neuen Museumsräume.

„Das rechte Licht für Rembrandt“ — wie die Überschrift einer Betrachtung von Benno Reifenberg 1956 begann (Die Gegenwart, Jg. 11, Nr. 10, S. 311) — war schon bald nach Kriegsende als Grundforderung in die Diskussion um die neue Unterbringung der Kasseler Galerie eingebracht worden. Während der gleiche Verfasser vier Jahre zuvor (im Merianheft: Kassel) die offenbar damals vorherrschende Meinung vertrat, daß eigentlich nur Schloß Wilhelmshöhe mit seinem unvergleichlichen Park-Ambiente als würdiger Rahmen für den weltberühmten Kasseler Galeriebestand in Frage käme, wurden doch noch lange Zeit später die Argumente für eine Wahl des Museum Fridericianum oder der Galerie an der Schönen Aussicht erwo-gen. Vor allem der letztgenannte, in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts nach dem Vorbild der Münchner Pinakothek errichtete Galeriebau hatte vor seiner Kriegs-zerstörung mit seinen durch Oberlicht oder hohes Seitenlicht optimal ausgeleuchteten Sälen ideale Voraussetzungen für die Darbietung der Kasseler Gemälde, vornehmlich auch der zahlreichen großformatigen Werke, geboten (Abb. 4). Im Jahre 1960 beschloß dann aber die Hessische Landesregierung, das Museum Fridericianum und das Gebäude an der Schönen Aussicht nach der Wiederherstellung anderweitig zu verwenden und Schloß Wilhelmshöhe zur Aufnahme der Antikensammlung und der Gemäldegalerie vorrangig instanzzusetzen und auszubauen. Damit sollten die Hauptanziehungspunkte Kassels für den Fremdenverkehr und zugleich die wichtigsten „Freizeitzentren“ der Stadt unmittelbar miteinander verknüpft werden.

Da gerade beim Mittelbau des Schlosses, der nur noch in den Außenmauern stand, langwierige Untersuchungen des Baugrundes und der Fundamente der Wiederherstellung vorangehen mußten und da in der Folgezeit die Landesmittel für das Projekt oft nur in kleinen Raten zur Verfügung standen, vergingen von dem Regierungsbeschluß bis zur Vollendung der beiden Museen fast vierzehn Jahre — Zeit genug, um unter besseren Auspizien eine gute Lösung herbeizuführen, aber auch Zeit genug, um durch Ausspielen staatlicher Weisungsbefugnisse und unter entsprechenden personellen Voraussetzungen — vor allem durch die fast monomanische Eigenwilligkeit des entwerfenden Architekten — einen letztlich durch nichts gerechtfertigten, nur aus dem seltsamen Florieren unserer Kulturbürokratie erklär-baren Pseudokompromiß zustandezubringen, an dem heute niemand mehr so recht seine Freude hat.

Das Unglück fing damit an, daß die Landesregierung es unterließ, einen Wettbewerber auszuschreiben, vielmehr einen bekannten Kasseler Architekten, Professor

Dipl.-Ing. Paul-Friedrich Posenenske beauftragte, ein Projekt auszuarbeiten und später dann dessen Ausführung zu überwachen. Im Rahmen der für die Sicherung des Erhaltenen notwendigen Maßnahmen entwarf Posenenske ein selbsttragendes Stahlskelett, das unter Erneuerung des Kellergeschosses zwischen die noch stehenden Außenmauern des Hauptbaus eingestellt werden sollte. Dieser erste Entwurf sah vor, unabhängig von der viergeschossigen Fassadenstruktur im Innern des Hauptbaus fünf Stockwerke (kaum höher als moderne Wohnappartements) unterzubringen. Sie sollten nicht in voller Ausnutzung der Gebäudetiefe bis an die alten Fassadenmauern herangeführt werden; es war vielmehr vorgesehen, die Geschosse an den Längsrändern in anderthalb bis zwei Meter Abstand von den Mauern durch Brüstungen abzufangen und auf diese Weise leere Raumschächte von etwa zwölf Meter Höhe zwischen die zu erhaltende Außenschale und den modernen Einbau als eine Art Neutralisierungszone freizuhalten. Zugleich sollte damit versucht werden, das Licht der jeweils vier Fensterreihen der beiden Fassaden für die neuen fünf Geschosse nutzbar zu machen. Der durch das zusätzliche Stockwerk erzielte Gewinn an „Nutzungsfläche“ ging dabei allerdings durch die Reduzierung der Tiefe aller Geschosse um drei bis vier Meter wieder verloren.

Eine im Februar 1962 nach Kassel geladene Gutachterkommission, der außer Hans Vogel und Erich Herzog als Museumsexperten Kurt Martin, Christian Wolters und Gerhard Bott angehörten und die zunächst zu prüfen hatte, ob die Lichtverhältnisse im Hauptbau des Schlosses überhaupt für die Galerie ausreichten, sollte zugleich schon über den ersten Entwurf Posenenskens befinden, der allerdings nicht an einem detaillierten Modell, sondern nur an Planzeichnungen studiert werden konnte. Posenenskens Grundkonzeption muß im Zusammenhang gesehen werden mit den in Kooperation von Bauherren, Architekten und Denkmalpflegern in letzter Zeit häufiger – und oft mit guten Erfolgen – unternommenen Versuchen, historischen Gebäuden mit zerstörtem Kern, aber erhalten gebliebenen oder rekonstruierbaren Fassaden eine neue, der jetzigen Gebäudenutzung gemäße Innenstruktur zu geben. Unter diesem Gesichtspunkt war das Kasseler Projekt interessant und damals, am Beginn der 60er Jahre, auch ziemlich fortschrittlich. Nur daß der Architekt dabei gerade an der ihm übertragenen Aufgabe, neue Räume für die Kasseler Galerie zu schaffen, völlig vorbeiplante. Denn die zahlreichen großformatigen flämischen Bilder, deren Hängung auch heute so stark unter den zu niedrigen Raumhöhen leidet, hätte man bei Geschoßhöhen von etwa zweieinhalb Meter eigentlich nur noch auf den Boden stellen können. Die Gutachter lehnten denn auch nach langen Diskussionen den Entwurf als Ganzes ab. Der Architekt, der offenbar auch im weiteren Verlauf der Planung keinen rechten Zugang zu Werken Alter Meister finden konnte, fühlte sich mißverstanden. Es kam zu einer zunehmenden Polarisierung der Standpunkte, die die eigentliche Ursache für die Fehlleistungen der kommenden Jahre wurde. Die Denkmalpfleger, die mit Unterstützung der Museumsleute gerade noch verhindern konnten, daß Posenenske die beiden aus dem frühen 19. Jahrhundert stammenden – nicht gerade sehr eindrucksvollen, aber in ihrer Raumkapazität unentbehrlichen – Ver-

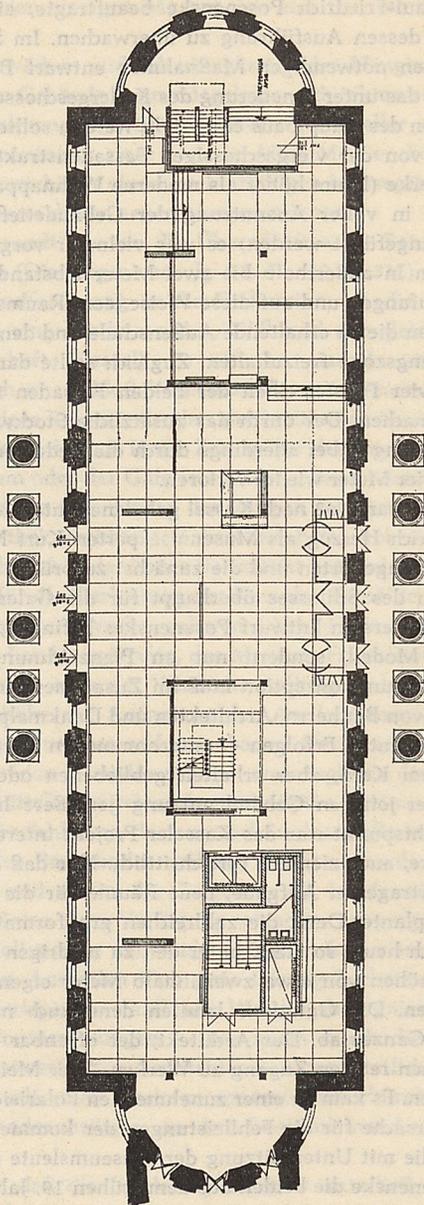
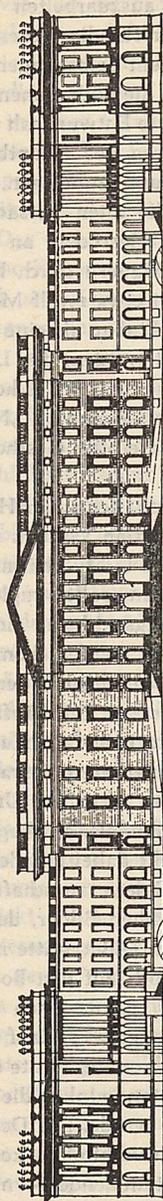


Abb. B Kassel, Schloß Wilhelmshöhe. Wiederaufbau. Aufriß der Gesamtanlage (von der Bergseite aus) und Erdgeschoßgrundriß des Mittelbaus

bindungstrakte zwischen Hauptbau und Flügelbauten abreißen ließ (vgl. *Abb. 1 u. B*), bestanden unter dem Schock des ersten Projekts von nun an auf der Einhaltung der alten Geschoßhöhen. So schied dann auch automatisch die Idee der „Vakuumpolster“ hinter den Fassaden aus der Diskussion aus. Posenenske entwarf dann ein entsprechend verändertes (d. h. viergeschoßiges) Stahlskelett, das 1965 eingesetzt wurde (*Abb. 3 b*). Damit war nun festgelegt, daß für die Galerie ein dem alten Piano noble entsprechendes Geschoß von vier Meter Höhe und die beiden darüberliegenden Stockwerke von jeweils etwa drei Meter Höhe zur Verfügung stehen würden. Wie schon bei dem ersten Projekt wurde dem gesamten Innenausbau ein Rastersystem zugrundegelegt (vgl. *Abb. B*), das heute vornehmlich noch an den Kassettenfeldern der Decken in Erscheinung tritt. Es bestimmte schon die Stahlkonstruktion, die es im übrigen erlaubte, mit relativ dünnen, ziemlich weit auseinanderstehenden Stützen auszukommen, ohne daß — abgesehen von Treppen- und Fahrstuhleinbauten — statisch erforderliche, d. h. tragende Zwischenmauern die Raumdisposition innerhalb der Geschosse in irgendeiner Weise bestimmten. Decken aus untergezogenen Leichtmetallkassetten mit daran frei einzuhängenden Wandtableaus erschienen geeignet, ein variables, auch nach der Fertigstellung durch Demontage und Neuversetzung der Wandscheiben nach Belieben korrigierbares unregelmäßiges Raumsystem zu schaffen, dessen Ineinanderfließen anfangs noch durch eine Art Deckenlandschaft mit in der Höhe gestaffelten Kassetten und schrägen Überleitungselementen dynamisiert werden sollte (vgl. *Abb. 5*). Viel Platz ging allerdings in allen Geschossen durch die von vornherein im Kernbereich sehr aufwendig geplanten Treppen- und Fahrstuhl-anlagen verloren, bei deren Konzeption der Architekt offenbar eher an den Publikumsansturm bei Gebrauchsmittelmessen als an den doch vergleichsweise harmlos plätschernden Besucherstrom der Kasseler Galerie dachte. Die Haupttreppe, an einer „Spindel“ von sieben miteinander verschraubten Eisenträgern frei aufgehängt, wurde in unmittelbarer Nähe des zentralen dreiportaligen Haupteingangs des Gebäudes angeordnet (vgl. *Abb. B*). Ursprünglich sollte sie sich nach allen Seiten hin öffnen, so daß man von den Treppenläufen und -podesten aus den verschiedensten Höhen in die Museumsgeschosse blicken konnte. Später wurden dann jedoch an zwei Seiten weiße Wandelemente angeschoben, um die sehr aufdringliche Kontrastwirkung zu den in den einzelnen Geschossen benachbarten Galeriewänden wenigstens teilweise auszuschalten und um vor allem an den Außenseiten dieser nachträglichen Umwandlung zusätzliche Hängeflächen zu schaffen (*Abb. 2*). Dadurch sind die funktionell und ästhetisch sinnlosen „blinden“ Seitenschächte entstanden, die ihrerseits kostbaren Raum verschwenden. Diese offene Treppenkonstruktion sollte offenbar als besonderes Meisterstück dem ausstellungstechnischen Konzept Posenenskens den Stempel des extrem Funktionsgerechten aufprägen; selbst in ihrem heutigen Zustand beeinträchtigt sie noch immer — nicht zuletzt durch ihr modisches Make-up: weiße Beschichtung der Eisenträger, Verchromung der Schraubenköpfe und -muttern — sehr bedenklich die Wirkung der sie umgebenden Galerieräume. Kaum drei Meter von ihr entfernt hat der Architekt ein ebenfalls durch alle Stockwerke geführtes kom-

paktes Vertikalelement angeordnet, das Lasten- und Personenaufzüge, Toiletten und eine weitere Treppe aufnimmt (vgl. *Abb. B*). Die offene Spindeltreppe war also zur Verbindung der Geschosse (auch nach den feuerpolizeilichen Auflagen) gar nicht mehr erforderlich, nachdem immerhin in einer der sich für Stiegenhäuser geradezu anbietenden Seitenkonchen des Hauptbaus eine weitere Treppe eingeplant war.

In Anbetracht der ständigen Klagen sendungsbewußter westdeutscher Architekten über den Mangel an wirklich bedeutenden „fordernden“ Bauaufgaben erscheint es fast tragisch, wie sehr die Kasseler Konzeption für die Museen auf Schloß Wilhelmshöhe die besondere Bedeutung und Chance dieses Auftrags übersah oder ignorierte. Wenn schon der Architekt bei den Raumgebilden, die er der erhaltenden Außenschale implizierte, die totale Verfremdung gegenüber der ursprünglichen klassizistischen Innenstruktur anstrebte, so war dies nur dann zu verantworten, wenn dadurch die Raumkapazität des Baukörpers für die Museumsbelange optimal ausgenutzt werden konnte. Das war aber sicher nicht damit zu erreichen, daß man unter radikalem Verzicht auf stabilisierende Raumgruppen durchgehende, in der Grundfläche variabel unterteilbare Geschosse von drei, höchstens vier Metern Höhe einzog und das Dach nur für das viel zu niedrige oberste Geschoß öffnete. Wenn man schon von Anfang an wußte, daß die Reihen der Fassadenfenster im Bauinnern nur die Randzonen ausreichend erhellen würden, warum hat man nicht von vornherein daran gedacht, in dem großen schlecht belichteten Kernbezirk des Baues, wo man heute ganz auf Kunstlicht angewiesen ist, hohe, die beiden obersten Geschosse zusammenfassende Oberlichtsäle zu schaffen und dort nur an den Fassaden entlang in Folgen niedriger Kabinette die alte Geschoßeinteilung beizubehalten. Ein entsprechend anders konstruiertes Stahlskelett hätte dies zugelassen und selbst einfachere Fahrstuhlanlagen und konventionelle Treppensysteme in den beiden Konchen des Hauptbaus hätten eine Erschließung dieser komplizierteren Innenstruktur bewerkstelligt. Ein solches Projekt hätte aber nur erarbeitet werden können, wenn Architekt, Denkmalpfleger und Museumsleute von vornherein imstande gewesen wären, ihre Vorstellungen und Maxime präziser zu formulieren und besser aufeinander abzustimmen, d. h. wenn ihnen der staatliche Bauträger von Anfang an überhaupt eine echte Chance eingeräumt hätte, sich über die Möglichkeiten und Ziele der Planung zu verständigen.

Sei es, daß Erich Herzog in seinen ersten Amtsjahren in der Auseinandersetzung mit dem beauftragten Architekten zu wenig Rückhalt bei seinen westdeutschen Kollegen fand oder suchte, sei es, daß die Gutachterkommission von 1962 es versäumte, die Vorgänge in Kassel weiterhin schärfer im Auge zu behalten und dann noch rechtzeitig energisch auf die Ablösung des Architekten zu dringen — der weiteren Fehlplanung konnte jedenfalls kein Einhalt geboten werden. Ihre Realisierung erfolgte in kleinen Schritten, wobei für Teillösungen sogar Alternativvorschläge ausgearbeitet und vorgelegt wurden, die aber im Endresultat letztlich nie ganz zu übersehen waren, da es nach wie vor kein detailliertes Modell für die Museumsgeschosse gab. Als es dann Herzog endlich 1969 unter einem neuen Kultusminister

gelang, Posenenskes Entpflichtung zu erreichen, war der Innenausbau selbst in den Details schon weitgehend festgelegt. Nur wenig gab es, was noch zu ändern war. Zwar fiel die Idee der „plastischen Decke“ — wie der Architekt sie genannt hatte —, aber die Geschoßunterteilung mußte durch die leicht montierbaren dünnen Wandscheiben erfolgen, für deren Bespannung eigentlich nur Filz als glattes, mattes Material ohne sichtbare Gewebestruktur in Frage kam. Dieser farbige Wollfilz, wie er sonst vorwiegend zum Ausschlagen von Schaufenster- und Ausstellungskojen verwendet wird, betont nun aber leider noch die unstabile, unmassive Wirkung der Wände, deren Durchmesser mitunter kaum größer ist als die Rahmenstärke der großformatigen Gemälde. Da bei dem gewählten Kojen-Gang-System großenteils die „Schnittflächen“ der Wandscheiben freiliegen und man dabei auch noch notgedrungen hinter die Bilderrahmen blickt, d. h. den Gemälden gleichsam „unters Hemd“ schauen kann, wird der Eindruck der Raumkompartimente umso unruhiger (vgl. *Abb. 6b*). Die Meinung mag altmodisch sein, daß Gemälde an massiven Wänden besser zur Wirkung kommen, daß ein Galerieraum als ein ummauerter Bezirk von leicht überschaubarer Grundform in Erscheinung treten sollte (vgl. *Abb. 6a*), aber das in Kassel Realisierte sieht mehr wie ein Provisorium, eine temporäre Lehrschau aus, und man fühlt sich an moderne Museumsmagazine erinnert, wo die Wandscheiben mit den Depotbildern dicht nebeneinander gestaffelt sind — auf Schienen bewegbar, daß man sie bei Bedarf einzeln hervorziehen kann. — Dazu kommen die üblichen kleinen Pannen bei der Farbwahl für die Wandbespannung, die immer dann entstehen, wenn man die Farbtöne anhand zu kleiner Stoffproben festlegen mußte. Voll zufriedenstellend sind eigentlich nur das Perlgrau bei der Fachmalerei im zweiten Obergeschoß des Hauptbaus und das ganz lichte Eierschalenbraun bei den nordischen Manieristen im Verbindungstrakt, wo der Wandton besonders gut auch mit dem freiliegenden Sandstein der in den Trakt einbuchtenden Konche des Hauptbaus harmoniert. Das dichte, warme Gelb bei den Flamen im Hauptgeschoß dämpft zwar die allzu starke Dominanz der Inkarnattöne gerade in den Jordaensbildern, hat aber leider einen Stich ins modische Abricot. Das Schiefergrau, das für die holländischen Meisterwerke im Hauptgeschoß eigens neu eingefärbt wurde, ist zu finster und ziemlich blautichig; das wirkt sich besonders negativ auf Gemälde mit stark nachgebräuntem Firnis aus — wie etwa auf die beiden Landschaften von Roghman, die im Barock als Werke Rembrandts galten. Endlich ist der Purpurton im obersten Geschoß, der den Lichtüberschuß des Sheddaches absorbieren soll, viel zu starkfarbig und in der besonderen Mischung zu effektivvoll aufdringlich; er bewirkt bei den Bildern ein Auslaugen der helleren Rottöne und auch des Inkarnats und andererseits ein Abstumpfen der tiefen Rot- und Braunwerte. Da nützt es auch nicht allzuviel, wenn man das Tizianporträt und andere besonders rotempfindliche Bilder ausnahmsweise auf perlgrau Wandflächen dazwischen hängt (*Abb. 7*); das Pop-Purpur der Nachbarwände ist als Vergleichswert dem Betrachter allzu gegenwärtig. Zwar prägen sich diese farbintensiven Wandbespannungen den Besuchern als Gruppierungselemente und Orientierungshilfen sicher gut ein — auch die im Foyer angebrachten Übersichtspläne

über die verschiedenen Abteilungen der Galerie bedienen sich ja dieser „Leitfarben“ —, aber es ist doch schade, daß nun von hier aus eine mehr oder weniger starke Verfälschung der koloristischen Wirkung der Bilder nicht vermieden werden konnte, nachdem man es mit den Beleuchtungsfragen in den letzten Jahren so genau genommen hat und sich sogar durch zwei lichttechnische Institute beraten ließ.

Zu fragen bleibt auch, ob man unbedingt bei jedem der ca. 120 Fenster der Galerie dem Besucher den Ausblick auf die herrlichen Parkanlagen bieten und nahelegen sollte, zumal in den Fensterkojen bei zugezogenen weißen Stores die Lichtstreuung sehr viel günstiger ist. Gerade an hellen Sonnentagen schafft das unmittelbar neben den Bildern in gleicher Höhe eindringende Seitenlicht durch den vorwiegend zu flachen Einfallswinkel und den entsprechend schnellen Intensitätsabfall eine ungleichmäßige und sehr unruhige Beleuchtung. Nicht ganz verständlich ist ferner, warum man bei dem so hohen Kostenaufwand für die neuen Museen die Klimatisierung dann doch den allzu bekannten fahrbaren Blechkastenaggregaten überläßt, während man andererseits innerhalb der Leichtmetalldecken der Geschosse und auch unter dem Shed-Dach im obersten Stock Sprinkleranlagen installiert hat, die für Gemäldegalerien oft mehr Risiko als Schutz bedeuten.

Es ist anzunehmen und zu wünschen, daß man einmal nach Bereitstellung weiterer Räume für eine Studiensammlung die Hängung der Galeriebestände lockern wird — nicht so sehr zugunsten der „Aura“ des Einzelwerks, sondern vor allem, um die Prägnanz und den inneren Zusammenhalt des Ganzen zu steigern. Man sollte dann auch das allzu unregelmäßige, in den „beliebigen“ Raumbildungen eher verwirrende Gang-Kojen-System wieder weitgehend aufgeben, jenen „Stellwandslalom“, von dem Peter M. Bode (Süddeutsche Zeitung, Nr. 83, v. 8. 4. 74, S. 16) gesprochen hat. In den Galeriegeschossen im nördlichen Verbindungstrakt, bei denen die geringe Gebäudetiefe dazu zwang, jeweils mit zwei den Fensterwänden anliegenden, sich miteinander verzahnenden Reihen kabinetartiger Räume auszukommen, ist die Wirkung der Gemälde sehr viel intensiver.

Die Antikensammlung leidet unter dem gewählten Großraumprinzip am meisten, da sich die Ausstellungsflächen im Erdgeschoß des Hauptbaus mit dem Foyer durchdringen, das mit gläsernem Windfang und zwei ebensolchen Drehtüren (wie bei Postämtern und Krankenhäusern zur Unfallsverhütung mit Mattfolienornament geziert), mit zwei relativ kleinen Garderoben (ebenfalls transparent; ohne Haftung), mit einem Empfangs- und Informationsstand und mit mehreren Tischen mit modernen schwarzledernen Sesseln ausgestattet ist. Neben und hinter den antiken Skulpturen und den Vitrinen mit den Vasen, Gemmen, Goldschmiedearbeiten etc. erläutern Schautafeln durch Texte, Tabellen und Landkarten die geographischen, historischen und stilgeschichtlichen Zusammenhänge. Die Aufdringlichkeit der Belehrung und vor allem die beigefügten Fotos von Hauptwerken der betreffenden Epochen und Kulturzentren sind eher geeignet, das Interesse der Besucher an den oft sehr viel bescheideneren Exponaten zu reduzieren. Das ganze Geschoß wirkt fast wie die aufwendige Empfangshalle eines Industrieunternehmens mit Sitzgruppen

für Geschäftsbesuche und mit einer wirkungsvollen Inszenierung von Werbetableaus und Vitrinen zur Reklame für die eigenen Produkte.

Auch wenn in den Galeriegeschossen darüber der vom Architekten angestrebte totale Verfremdungseffekt sowohl gegenüber den Ausstellungsstücken als auch gegenüber der alten Gebäudestruktur nicht in gleichem Maße wirksam wird, so liest man doch nur ungläubig die betont tröstlichen Formulierungen von Erich Herzog, wenn er (in: Hessische Heimat, 24. Jg., 1974, S. 24) schreibt: „In den Gegebenheiten des Schloßbaus (Geschoßhöhen, Fenster, Mehrgeschossigkeit) schlägt der Charakter fürstlicher Wohnräume immer noch durch, trotz der Sachlichkeit des modernen Innenausbaus.“ Solche Eindrücke sind letztlich abhängig von der persönlichen Imaginationskraft und -willigkeit. Man sollte sich jedoch in jedem Falle daran erinnern, daß Wilhelm VIII. im Landgrafenpalais einen Saal (mit hohem Seitenlicht) von vierzig Meter Länge und elf Meter Höhe für seine Galerie einrichten ließ und diese auch später im Klassizismus nicht in so niedrigen und zu dunklen Räumen wie in Schloß Wilhelmshöhe untergebracht war.

In dem immer undurchsichtiger werdenden Kompetenzestrüpp des Behördenapparates, der beratenden Ausschüsse und Planungsgremien ist oft kaum noch auszumachen, wem positive Ergebnisse verdankt werden oder wer unbefriedigende Lösungen letztlich verursacht hat. Darum erscheint es auch im Falle Kassel wenig sinnvoll, nun im nachhinein den oder die Hauptschuldigen anzuprangern. Weder die verantwortlichen staatlichen Stellen noch der mit dem Projekt betraute Architekt, weder die zuständigen Kollegen von der Denkmalpflege noch die Museumsdirektoren werden mit dem Resultat der endlos langen Verhandlungen und Planungsarbeiten, der vielen von Querelen und Nervenstrapazen begleiteten Auseinandersetzungen zufrieden sein. Und das liegt hier nicht einmal so sehr an der Notwendigkeit, daß nun einmal bei der doppelten Zielsetzung der Restaurierung und zugleich Umfunktionierung historischer Gebäude viele berechnete Wünsche und Vorstellungen der Betroffenen unberücksichtigt bleiben müssen. Es wären in Kassel ganz sicher günstigere Kompromisse möglich gewesen! Die Denkmalpfleger werden bei aller Genugtuung über die Rettung der gefährdeten Schloßfassaden sich die Frage vorlegen, ob es bei einem Bauaufwand von 22 Millionen Mark und in Anbetracht der ja nun doch nicht sehr günstigen Ausstellungs- und Beleuchtungsmöglichkeiten sinnvoll war, auf die Wiedererrichtung der klassizistischen Kuppel zu verzichten, die einst den Hauptakzent des Gebäudeensembles darstellte (*Abb. 1 u. 3a*). Der Architekt wird bejammern, wieviel von seinen Intensionen nicht verwirklicht oder nachträglich verdorben wurde; er wird keineswegs an der „Mustergültigkeit“ seiner Planung zweifeln, wenn er auch vielleicht wie viele seiner Kollegen heute eine kritischere Einstellung zu dem unseligen Rasterzwang vergangener Jahrzehnte haben wird. Die Leiter der Museen, die sich mit fortschreitender Realisierung des Konzepts erst im vollen Umfange der Engpässe und Fehler bewußt werden konnten und die dann unter großem persönlichen Einsatz dennoch eine passable Endlösung zu finden suchten, werden sich angesichts mancher Urteile in der Presse und in Kollegenkreisen um den Lohn ihrer

ungeheuren Mühen betrogen fühlen. Schließlich wird auch der staatliche Bauträger festzustellen haben, daß trotz der so hohen Ausgaben hier nicht gerade „der große Wurf“ gelungen ist; doch man wird sich kaum eingestehen, wieviel von vornherein auf dem Verordnungswege, durch kurzsichtige Handhabung der Weisungsbefugnisse und durch Fehleinschätzung der Tragweite und der Risiken eines solchen Vorhabens verschuldet wurde. Jeder der Beteiligten hat wohl sein Bestes zu geben geglaubt, und auch das verantwortliche Ministerium wird sich letztlich abgesichert fühlen, nachdem ein Gutachtergremium hinzugezogen worden war, dessen Veto die Revision der ersten Entwürfe auslöste und beeinflusste.

Das eigentliche Dilemma besteht darin, daß gegenwärtig offenbar alle Aufgeschlossenheit für die Möglichkeiten funktionellen Bauens, unser Interesse an den Problemen der modernen Ausstellungstechnik und der Museumsdidaktik wie überhaupt das starke Engagement für neue praxisbezogene Zielsetzungen innerhalb der Diskussion über die Zukunft der Museen oft gerade nicht dazu beitragen, bei den bedeutenden, aber eben untypischen Einzelaufgaben ein Gespür für die erforderliche individuelle Lösung aufkommen zu lassen. In dieser Hinsicht sind manche Museumsplaner des 19. Jahrhunderts ob ihrer Instinktsicherheit und Weitsicht zu beneiden.

Günter Passavant

REZENSIONEN

Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz, Band 5: Der Dom zu Speyer. Bearbeitet von HANS ERICH KUBACH und WALTER HAAS. München (Deutscher Kunstverlag) 1972. DM 160,—

T e x t b a n d mit Beiträgen von Ferdinand Birkner, Edgar Denninger, Anton Doll, Helfried Ehrend, Gottfried Frenzel, Hans Huth, Werner Klenke, Sigrid Müller-Christensen, Johannes Ranke, Wolfgang Maria Schmid, Ludwig Spuhler, Günter Stein und Dethard v. Winterfeld, XXXII und 1142 S., 156 Zeichnungen;

B i l d b a n d mit Aufnahmen von H. Becker, F. J. Klimm und F. L. Pelgen, 1699 Abb. und 41 Seiten Erläuterungen;

T a f e l b a n d: 122 Tafeln mit 360 Zeichnungen von Walter Haas und Dethard v. Winterfeld sowie von K. Becker, H. Fenner, G. Henkes, R. Hussendörfer u. a., dazu 13 Seiten Erläuterungen, 2°.

Seitdem Rudolf Kautzsch und Ernst Neeb 1919 in der Reihe der Hessischen Inventare einen eigenen Band über den Mainzer Dom veröffentlichten, gehören die den einzelnen Kathedralen gewidmeten Inventarbände zum besonderen Stolz dieser so unentbehrlichen Veröffentlichungsreihen — was mit einer solchen Hervorhebung eines Denkmälerkomplexes zu erreichen ist, hatte zuletzt Dietrich Ellger in seinem Inventar des Domes von Schleswig (1966) eindrucksvoll gezeigt, das mit seinen 700 Seiten den heute gesteigerten Anspruch von Genauigkeit der Bestandsaufnahme und Durchdringung des Stoffes demonstrierte. Paul Clemen war 1937 für den Kölner Dom noch mit 400 Seiten ausgekommen. Ellgers Inventar über den Schleswiger Dom