

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

9. Jahrgang

Mai 1956

Heft 5

DIE GEMALDE DER DRESDENER GALERIE
Zur Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie
(Mit 4 Abbildungen)

Die folgenden Berichte sind aus einem gemeinsamen Besuch der Ausstellung der Dresdener Bilder in Berlin hervorgegangen, zu dem das Zentralinstitut für Kunstgeschichte eine Anzahl von Münchener Kunsthistorikern vereint hatte.

Bei jedem der Teilnehmer löste der überwältigende Gesamteindruck wohl zunächst ein Gefühl der Dankbarkeit gegenüber dem Schicksal aus, das uns diese Meisterwerke erhielt und nach so vielen Jahren wieder zugänglich machte. Wie relativ lang dieser Zeitraum war, wird am besten daraus ersichtlich, daß die meisten der jüngeren Kollegen in dieser Ausstellung den Dresdener Bildern zum ersten Male gegenüberübertraten!

Außer der Begegnung mit dem Kunstwerk waren es vor allem zwei Gedankengänge, die jeden Besucher bewegten: einmal die Bewunderung für die vollendete Form, in der Ludwig Justi die Bestände dieser einzigartigen Sammlung darbot; weiterhin neben dem ersten Empfinden der Freude über den Allgemeinzustand der Bilder die besorgte Frage, wie diese im einzelnen die Belastungen der Kriegs- und Nachkriegsjahre überstanden haben. Zum ersteren wird der Beitrag von Hans Konrad Röthel Stellung nehmen; zum Konservatorischen wird Christian Wolters aus seinem speziellen Arbeitsgebiet heraus berichten.

Grundsätzliche Fragen der Hängung sowohl wie der Konservierung, wie sie sich aus den Beobachtungen in der Berliner Ausstellung stellten, berühren notwendigerweise auch das Problem der Betreuung der Dresdener Bilder in der Zukunft. Es steht im Vordergrund der Sorgen derjenigen, die jetzt die überaus schwere Verantwortung hierfür tragen. Doch wird sicherlich jeder Sachverständige bereit sein, sein Wissen und seine Erfahrungen in den Dienst dieser großen Aufgabe zu stellen.

Ludwig H. Heydenreich

Das Darbieten von Kunstwerken ist nicht nur eine Geschmacksfrage. Es ist ein Problem der Interpretation. Jeder Museums- oder Ausstellungsbesucher weiß, daß Bilder aus mangelnder Sensibilität „tot“ gehängt werden können; jeder feinfühligere Betrachter hat ebenso die Erfahrung gemacht, daß durch kluges Hängen bisher kaum oder gar nicht erkannte Werte durch die Art der Aufstellung offenbar werden können. Eine Symphonie, von Furtwängler dirigiert, *ist* etwas anderes, als wenn Herr X. mit dem Taktstock dem Orchester folgt. Der Museumsleiter ist dem Dirigenten insofern verwandt, als auch er, auf Grund seiner Kenntnis, seines Wertgefühls und seiner schöpferischen Begabung durch die geistige Durchdringung seines Materials, durch Akzentsetzung und Phrasierung in deutender Weise neue Werte zu setzen vermag. Ludwig Justis Darbietung der Dresdener Bilder in der National-Galerie war wie ein großes Fest, die würdevolle Zelebrierung einer der schönsten Galerien unseres Landes, ein Meisterwerk der Interpretation.

Über 500 Gemälde waren auf die drei Geschoße verteilt. Es bestand die Absicht, im Mittelgeschoß „den Hauptbestand der ursprünglichen Sammlung“ zu zeigen: die berühmten Werke der italienischen Hochrenaissance sowie die bedeutendsten Bilder aus der flämischen und holländischen Schule, den anderen Hauptbereichen der alten augusteischen Sammlung. Diese Anordnung ist gelegentlich in der Weise mißverstanden worden, daß man glaubte, die Bilder im Erdgeschoß und im dritten Stockwerk seien sämtlich später erworben. Dem ist nicht so. Sowohl die Venus von Giorgione als auch die großartige Reihe der Poussins, die im Erdgeschoß hingen, wurden beispielsweise noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Galerie angegliedert; ebenso die im obersten Geschoß befindlichen Bilder von Strozzi, Piazzetta und Feti. Die „Sieben Sakramente“ Giuseppe Maria Crespis allerdings stellen erst eine Erwerbung aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts dar. Nicht also die Geschichte der Galerie, sondern ihr Charakter sollte durch die Hängung demonstriert werden.

Die Sistina bildete daher – und nicht nur daher, sondern mit absolutem Recht – das Herzstück der Ausstellung. „Zwei große Türen und zwei Tapetentüren dieses Saales sind durch die schrägen Wandstücke verdeckt, so daß die Besucher vor der Sistina stehen bleiben und nicht seitlich in den schmalen Gang geraten.“ Auf altarartigem Untersatz, umgeben von den langen Breitformen Veroneses, hob sich das Bild vom satten, volltönenden Rot ab, der „festlichen Prunkfarbe der Renaissance“. (Abb. 2). Diese Farbe war einfach auf die Wand gestrichen und wirkte in ihrer opaken Dichte besser als irgendein Seidenersatz, besser auch als ein „kunstvoll“ verlebendigter Farbanstrich. Das aber zeichnete die Ausstellungstechnik Justis überhaupt aus: niemals wurde mit Tricks gearbeitet; es gab weder artifizielle Beleuchtungseffekte (etwa durch Scheinwerfer), noch auch „künstlerisch“ drapierte Hintergründe. Sollte es aus Not geschehen sein, so wurde sie hier wirklich zur Tugend erhoben. Nüchternheit und weise Beschränkung in der Wahl der „dekorativen“ Mittel, dafür aber höchster Phantasieeichtum und eine glänzende Fülle geistreicher Einfälle charakterisierten seinen Stil.

Dieser Stil empfing sein Gesetz aus zwei Impulsen: 1. dem einzelnen Kunstwerk

soll als Individualität seine ihm eigentümliche optimale Wirkungsmöglichkeit gegeben werden, 2. der Besucher soll gezwungen werden, sich jedes Bild genau anzusehen, soll „nicht in das Vorbeistrotzen geraten“. In konsequenter Verwirklichung dieser (scheinbaren) Binsenwahrheiten ergab sich mit Selbstverständlichkeit der Verzicht auf zweireihige Hängung, ebenso wie der innerlich damit zusammenhängende Verzicht auf die Darstellung der fürstlichen Repräsentationsgalerie, die die augusteische Sammlung ja ehemals war. Trotzdem blieb, wie gesagt, durch die Hervorhebung des Hauptbestandes die Eigenart der Galerie bewahrt. Im ovalen Kuppelraum, der dem raffaelischen Sanctuarium vorgelagert war, hingen die vier berühmten Altargemälde des Correggio – neben den Türen! Auch hier wurden die Ecken abgeschrägt. Die beiden seitlichen Hauptwände erhielten ihre Akzente durch Tintoretts hochformartigen „Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan“ und Guido Renis „Thronende Madonna“ (Abb. 3 und 4).

Im Einzelnen bot der Rundgang eine Fülle fruchtbarer Überraschungen. In der großen Eingangshalle hingen – als Gruß an die angestammte Heimat – Bellottos Ansichten von Dresden. Dann die Folge von 13 kleineren Räumen: nicht etwa, wie man erwarten könnte, mit den frühen Italienern beginnend, sondern mit Manet, Renoir und Menzel und mit Degas' späten Tänzerinnen an prominenter Stelle. So wurde das Auge des Beschauers behutsam aus der künstlerischen Sehweise der Gegenwart in die der vergangenen Epochen geleitet. Spät erst traf er auf die minutiöse Detailmalerei Jan van Eycks. Im achsialen Mittelraum hing – ebenfalls vor festlich rotem Grund – Dürers Wittenberger Altar: „Das mittelste Kabinett hatte ich 1913 für die kostbarsten Bilder Menzels bestimmt, nun erwarten hier den Besucher kostbarste deutsche Gemälde der Dürerzeit“! Durch einige Stufen getrennt folgten darauf die Räume mit den Italienern des 14. und 15. Jahrhunderts. Im letzten Raum des Erdgeschosses bildete Giorgiones Venus den ins Klassische weisenden Abschluß. Nur eine lange Vertrautheit mit den Eigentümlichkeiten des Gebäudes und ein Wissen um den spezifischen Charakter der einzelnen Räume sowie um deren besondere Stellung innerhalb des Gesamtablaufs, so scheint es, haben Justi instand gesetzt, den hier verwirklichten Grad von Vollkommenheit zu erreichen. Vor allem aber war es wohl die eingehende Kenntnis der Gemälde selber, eine seit mehr als einem halben Jahrhundert gepflegte Liebe und ein ebenso ausgedehntes intensives Studium der Dresdener Schätze, die diese schöne Frucht gezeitigt haben. Aber nicht nur die Konzeption der Ausstellung im Ganzen, nicht nur der klug erwogene Rhythmus in der Aufeinanderfolge der Räume, sondern bis in den Klang des einzelnen Kabinetts, bis in die Gestaltung der einzelnen Wand, ja bis in das Intervall zwischen den Bildern war – musikalisch ausgedrückt – die meisterliche Agogik Justis spürbar. Sei es mit den Mitteln der Konsonanz (Metsu, Terborch), sei es mit denen des Kontrastes (Sistina-Saal), sei es kraft der Isolierung (Liotard), stets war dem einzelnen Bild zu seinem Recht verholfen, stets war eine Harmonie des Raumes erreicht, stets fühlte sich der Besucher zum besinnlichen Verweilen aufgerufen. Soweit irgend möglich – und unnachgiebig bei Bildern, wo das Licht ein integrierender Bestandteil ihres

künstlerischen Wesens ist (Manoah [Abb. 1], Vermeer) – waren die Gemälde so gehängt, daß die Lichtquelle des Bildes und das Museumslicht aus der gleichen Richtung kamen. Isolierung oder Verknüpfung, thematische Affinität oder formale Verwandtschaft, symmetrische Hängung in Dreier- oder Fünfergruppen, Durchblicke, rhythmische Verteilung (Poussin-Raum), Reihung des Gleichmäßigen und Gleichwertigen (Mengs, La Tour und Rotari; Crespi-Wand) und Heraushebung des Einzigartigen (Sistina, Manoah): das alles war kein Kompendium des Möglichen, sondern fand hier eine beispielhafte Verwirklichung.

Hans Konrad Röthel

Der europäische Kunstbesitz ist durch seine Bergung vor den Gefahren des letzten Krieges in einem bis dahin unvorstellbaren Ausmaß in Bewegung gebracht worden. Besonders in Deutschland endeten die zunächst mit aller erdenklichen Sorgfalt und Umsicht durchgeführten Aktionen mancherorts unter dem Druck der herannahenden Katastrophe in immer hektischerem Flüchten und infolge der sich immer mehr zuspitzenden Situation in immer neuen Improvisationen. Auch die Nachkriegszeit ließ trotz ernster Warnungen der Einsichtigen die geretteten Bestände häufig nicht zur Ruhe kommen. Die große Reisezeit der Bilder von Ausstellung zu Ausstellung setzte ein. Nur langsam und leider häufig noch vergeblich dringt die Erkenntnis durch, daß wir uns ein derartig unbekümmertes Verfügen über den unserer Generation noch überkommenen Kunstbesitz nicht mehr lange werden leisten können.

Daß es nicht die normalen Transportrisiken sind, die den Ortswechsel von Gemälden so gefährlich machen, sondern vor allem die hohe Klimaempfindlichkeit der Bildträger aus Holz oder Leinwand, ist bekannt. In den letzten Jahren ist auf diesem Gebiet viel gearbeitet worden, und es liegen zumindest über das Verhalten von Holztafeln wertvolle Ergebnisse vor. Daß aber auch Leinwandbilder durchaus klimaempfindlich sind, ist eine viel zu wenig beachtete Tatsache. Der Grund für diese Verknennung ist darin zu sehen, daß Klimaschäden an Holztafeln akut auftreten können und dann erschreckend aussehen, während sie an Leinwandbildern in leicht überschaubaren Zeiträumen weniger deutlich hervortreten pflegen. Jeder Ortswechsel von Gemälden hat zwangsläufig beschleunigte Alterung und damit Verkürzung der Lebensdauer zur Folge. Damit liegt auf denjenigen, denen die Bewahrung der Kunstwerke und deren Weitergabe an die nächste Generation anvertraut ist, eine riesengroße Verantwortung. Die durch die Ereignisse des Krieges gelockerten Sitten im Umgang mit dem anvertrauten Gut müssen sehr bald die alte Strenge wieder erhalten, wenn wir vor dem eigenen Gewissen und dem späteren Urteil bestehen wollen.

Bei solcher Ansicht der Dinge ist die Rückkehr der Dresdener Bilder auch vom Konservatorischen her gesehen ein bedeutender und großer Augenblick in der leidvollen Geschichte unseres Kunstbesitzes. Das Bewußtsein, daß die im Großen und Ganzen wohlbehaltenen Bilder nun in ihrer alten Heimat zur Ruhe kommen können, erfüllt uns mit Freude und Zuversicht. Ihr Schicksal in den letzten fünfzehn Jahren

ist hart genug gewesen: wechselnde Bergungsorte im Laufe des Krieges, zu feuchte Lagerung eines Teilbestandes in den letzten Kriegstagen durch Ausfall der Heizungsanlage, Abtransport in kontinentales Klima, Rücktransport in den Berliner Spätherbst und der außergewöhnlich harte und trockene letzte Winter haben ihnen zugesetzt. Soweit ohne präzise Kenntnis der einzelnen Zustände vor dem Abtransport und ohne Einsicht in die Bildakten eine Beurteilung überhaupt möglich ist, scheint sich die konservatorische und restauratorische Behandlung während des Exils im allgemeinen auf das Notwendige beschränkt zu haben. Immerhin beginnen aber nun – Klimaschäden können bekanntlich mit erheblichen Verzögerungen eintreten – die unvermeidlichen Folgen der Transporte sowie der neuen Belastung durch den letzten Winter, der man weitgehend unvorbereitet gegenüberstand, an einer besorgniserregenden Anzahl von Bildern sichtbar zu werden; Erscheinungen, wie sie bis zu einem gewissen Grade auch an anderen Galerien den Restauratoren zu schaffen machten. Die Bewegung der überanstrengten und aus ihrem Gleichgewicht geratenen Bildträger wirkt sich in vielen Fällen so auf die Mal- und Grundierschicht aus, daß auch deren gefährdeter Zustand nicht mehr übersehen werden kann. Das gilt in erster Linie für die italienischen Holztafeln wie – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – die 4 großen Correggios oder den Zinsgroschen, aber auch für das eine oder andere Bild der nördlichen Schulen, wie etwa das Herrenbildnis van Dycks Nr. 1023C oder den Flügel des Cranach'schen Katharinenaltars (Nr. 1906A). Gegenüber solchen, die Substanz der Bilder bedrohenden Erkrankungen treten andersartige, mehr äußerliche Schäden, wie verfärbte, alte Retuschen, Firnisveränderungen u. dgl., im Augenblick zurück. Hierher gehört auch die Frage des Dresdener Altars von Dürer: die durch Feuchtigkeitseinwirkung verursachte partielle Ablösung der Originalleinwand von der Doublierung ist kein akut gefährlicher Zustand, der ein sofortiges Eingreifen erfordern würde.

Es ist gut zu wissen, daß die Dresdener Bilder nunmehr zur Ruhe kommen können. Wenn wir auch die augenblickliche Beschaffenheit und Eignung des wiederhergestellten Semperbaus für die Aufnahme seiner alten Schätze nicht kennen, so ist wohl die Zuversicht erlaubt, daß alles getan wurde und getan wird, um dort die für die Bilder erforderlichen klimatischen Verhältnisse zu schaffen. Bei dem heutigen Stand der Technik ist es durchaus möglich, durch geeignete Heizungs- und Luftbefeuchtungsanlagen diejenige relative Luftfeuchtigkeit zu erzielen und konstant zu halten, die unumgänglich notwendig ist. Der Vorgang der Akklimatisierung wird natürlicherweise längere Zeit erfordern. Seine sorgfältige Überwachung und genaue Dokumentation bei gleichzeitiger Sicherung gefährdeter Partien wird die Voraussetzung für die später notwendigen konservatorischen Eingriffe bilden. Diese stellen dann eine Aufgabe dar, die in ihrer Bedeutung nur mit den ganz wenigen großen Konservierungen der letzten Jahre, wie etwa der des Genter Altars (vgl. Kunstchronik 1951, H. 12, S. 313 ff.; 1954, H. 8, S. 227 ff.), vergleichbar ist. Sie legt den dazu Berufenen eine Verantwortung auf, die nicht ernst genug genommen werden kann.

Christian Wolters