

A completare la Rassegna, vi è una sessione di disegni, non numerosi come lo saranno a Fort Worth, ma estremamente significativi nel provare ancora una volta la visione cromatica dell'arte di Jacopo. Dal forte *Studio di figura giacente* dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte, in gesso nero e gessi colorati, riferito, non con certezza, ai *Santi Floriano, Rocco e Sebastiano* del Museo di Treviso, posto nel 1565, al trasparente *Studio di giovane pastore* del Museo Horne di Firenze del 1566, all'incisivo *Studio di figura a mezzo busto* della Galleria Estense di Modena, in gesso nero e gessi colorati. Per passare allo *Studio per un Santo seduto*, sempre in gesso nero e gessi colorati, del Museo del Louvre, rapportato agli affreschi di Cartigliano, ed ancora al superbo *Studio di figura di vecchio con turbante* in nero e gessi colorati, del Museo Miniscalchi-Erizzo di Verona, della fine dell'ottavo decennio.

Le novità sono date da *Sei studi di teste maschili* di Chatsworth, rapportati dal Rearick ad opere attorno al 1538, tuttavia non si tratta di disegni di alta qualità. Inedito è lo *Studio per una testa maschile* del Museo Civico di Bassano (*Abb. 1*), facente parte del *Libro secondo* dei Bassano, un rapido appunto di un'idea che per il suo tracciato manieristico è stato collegato alle opere attorno al 1540. Ed infine, allo *Studio per la Vergine annunciata* del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, restituito a Jacopo, è stato accostato lo *Studio per l'Arcangelo Gabriele* del Christ Church di Oxford, pure assegnato al Da Ponte, due disegni finiti per i quali il Rearick ipotizza si tratti di ricordi per la bottega e facessero parte di quei „tredici rotoli di diversi disegni“ incollati su tela, citati nell'inventario della bottega alla morte di Jacopo (Verci, *op. cit.*, p. 533), stimolando così la ricerca su un nuovo aspetto dell'opera grafica di Jacopo Bassano.

Luciana Larcher Crosato

Sammlungen

DIE WIEDERERÖFFNETE GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER IN DRESDEN

Am 16. Februar 1988 mußte wegen längst fälliger Reparaturen, u. a. an Dach, Wänden und Fenstern, die Dresdner Semper-Galerie, in welcher die Galerie Alte Meister und die Rüstkammer untergebracht sind, geschlossen und völlig ausgeräumt werden. Für die Baumaßnahmen und die Erneuerung der Elektroinstalltionen, Brandwarn- und Sicherheitsanlagen, Heizung, Klimatisierung und Beleuchtung sowie für eine verbesserte Depotsituation und ein besucherfreundlicheres Entrée im neu zu erschließenden Kellerbereich vom Ostflügel aus unter dem

Theaterplatz war ein Rekonstruktions- und Renovierungsplan zu entwickeln. Nachdem die Regierungskommission der DDR die Übernahme der Gesamtkosten von 86 Millionen Mark (DDR) zugesagt hatte, kam es bereits im Oktober 1989 zu einer Kürzung um 15 Millionen Mark (DDR). Das führte zu Planreduktionen im denkmalpflegerischen und museumsfunktionalen Bereich. Bis zum Juni 1990 flossen insgesamt 3,8 Millionen Mark (DDR) in den Bau. Im Laufe der Jahre 1990 und 1991 wurden mit Hilfe der Bundesrepublik Deutschland nach der Währungsumstellung wieder Planerweiterungen während der laufenden Bauarbeiten möglich, die seit Juli 1990 bis zur Wiedereröffnung der Sammlungen am 5. Dezember 1992 98 Millionen DM kosteten. „So darf man die Rekonstruktion des Sempersbaus als eine Frucht der Einigung Deutschlands bezeichnen“ (Werner Schmidt, seit 1990 amtierender Generaldirektor der Dresdner Kunstsammlungen, in seiner Festrede).

Katastrophensüchtige Journalisten, die wegen aufkommender Feuchtigkeit durch Schwitzwasser im Saal der altdeutschen und altniederländischen Gemälde (des im Osten anschließenden Zwingerpavillons, Raum 107 der amtlichen Zählung, vgl.: *Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister, Katalog der ausgestellten Werke*, 8. überarbeitete und ergänzte Auflage, Dresden 1992) und wegen eines Kohlendioxidunfalls in einem Kellerraum, der von der Baufirma noch nicht freigegeben, der Generaldirektion folglich noch nicht anzulasten war, falsch begründete Vorwürfe erhoben, konnten den positiven Gesamteindruck des Ereignisses für die Kunst und Kultur nicht schmälern. Daß nach nur viereinhalbjähriger Schließung 730 Werke der alten Meister nicht nur in renovierten Räumen, sondern in einer die Architektur Sempers wiederbelebenden Auffassung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind, erscheint im Blick auf die politischen, ideologischen und wirtschaftlichen Turbulenzen des knappen Zeitraumes mehr als erstaunlich.

Der nach der Kriegszerstörung in zwei Bauabschnitten bis 1960 erfolgte Wiederaufbau verunklärte in vielen Partien Sempers Stil. Von 1960 bis 1988 folgte ein beispielloses Herunterwirtschaften: Das Museum wurde in dieser Zeitspanne von 30 Millionen Menschen besucht, ohne daß für den Erhalt der Bausubstanz etwas Nennenswertes geschehen wäre (von den sieben Dresdner Kunstsammlungen hat bisher nur noch die Porzellansammlung ihre endgültige Heimstätte zurückerhalten). Das mit Hilfe des Dresdner Denkmalpflegers Heinrich Magirius rekonstruierte und renovierte Gebäude triumphiert nun als Bauwerk in Sempers Sinn (Harald Marx, Heinrich Magirius, *Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung Alte Meister, der Bau Gottfried Sempers*, Leipzig 1992, S. 29-55). Das Ergebnis wurde verschiedentlich als eine besonders gelungene Lösung eingestuft, zu der selbst die Alte Pinakothek in ihrer Klenze vernachlässigenden Modernisierung „aufschauen“ könne (Eduard Beaucamp, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.12.92).

Prominenz, immer neu beschriebene Gewichtigkeit und anhaltende Bewunderung haben der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister eine Aura gegeben, die seit dem 17. Jahrhundert nur im Nachfassen, auf vorausgehenden Würdigungen

fußend, zur je eigenen Zeit hin gesehen und erreicht zu werden scheint. Die große Chance bei der Wiedereröffnung einer solchen Traditionsstätte liegt in ihrer Neugestaltung.

Harald Marx, der seit Februar 1991 wirkende Direktor der Gemäldegalerie, hat in Abstimmung mit Werner Schmidt ein Konzept gewählt, dem *horror vacui* unbekannt ist. Einerseits findet man Anknüpfungen an die hervorragend ausgeführte Anordnung von Henner Menz (Galeriedirektor von 1959 bis 1970), die im Wesentlichen unter der Ägide seiner Nachfolgerin Anneliese Mayer-Meintschel bis zur Schließung des Museums 1988 beibehalten wurde, andererseits fußt Marx auf Überlegungen, die Hans Posse (Direktor von 1910 bis 1942) ins Spiel gebracht hatte. Obwohl Posse ein Verfechter solistischeren Hängens gewesen ist und damit die lückenlose Hängeweise seines Vorgängers Karl Woermann (seit 1882) konterkarierte, welcher die gravitatischen Säle bis zur Decke mit 2300 Werken gefüllt hatte, lag sein Ansatz immer noch in der Gruppenbildung, im zweireihigen und eng nebeneinander montierten Arrangement. Inhaltlich blieb er in dem von Woermann vorgegebenen Rahmen, „Bilder derselben Schulen und derselben Jahrhunderte nach Möglichkeit beieinander zu lassen“. Henner Menz hatte mit der verstärkten Tendenz zur Auswahl unter Beibehaltung des inhaltlichen Prinzips jene Absicht Hans Posses – „Kunstwerke brauchen Licht und Luft wie alle individuellen Wesen“ – zur deutlichen Lösung geführt, die dem Betrachter, während er von Bild zu Bild ging, weitgehend ablenkungslos Einzelkonzentration ermöglichte. Die Folge dieses Verfahrens war, daß nur etwa 650 Gemälde in der ständigen Schausammlung betrachtet werden konnten, 80 weniger als heute.

Die Menz'sche Version, gesteigerte Betonung des Einzelwerkes, hätte bei der Neueinrichtung radikalisiert zum Einsatz kommen können, z. B. in dem das Museum kontradiktorisch zum „Argument“ gegen die allgemeine optische Reizüberflutung genutzt worden wäre. Heute suchen ja viel mehr Menschen als früher das regenerierende Erlebnis im Museum, die ruhmgebende Begegnung mit der Kunst, die Kontemplation. Wo aber Bilderüberfülle regiert, wo der Ort der Kunstsammlung als „Gemälde-Speicher“ apostrophiert wird, wie es der Sempregalerie in den Jahrzehnten nach ihrer Eröffnung 1855 erging, bleibt der Besuch ein hektischer Streifzug mit unbefriedigendem Ergebnis. Das paßt zwar zum nervösmachenden Bilderterror der Medien, zur aktuellen Psychose gehetzter Wahrnehmung, geht aber an einer bestehenden Erwartungshaltung vorbei und verweigert sich einer anregenden Herausforderung, die der menschlichen Situation am Ausgang des 20. Jahrhunderts durchaus bekömmlich wäre.

Harald Marx hat diesen Weg nicht beschritten, der bei geringerer Gemäldeanzahl eine höhere Qualitätsfestlegung bedingt hätte – gewiß ein schweres Unterfangen, dem mit unbequemer Kritik begegnet worden wäre. Seine dichtere Präsentation bezieht dafür Werke ein, die lange nicht mehr aus dem Depot gelangt waren und die nun zusätzliche Vergleiche ermöglichen. Sie trägt damit neben alten auch neueren Überlegungen Rechnung, die von zeitgenössischen Künstlern erst jüngst in die Debatte eingeführt worden sind. So forderte Marcus

Lüppertz (Düsseldorf) auf dem Museumsforum in Bonn am 28.1.1993, Kunst nicht als etwas „Unmündiges, geschickt Darzustellendes“ zu präsentieren, sondern ihr in der Konfrontation und engeren Hängung die Möglichkeit zu geben, ihre Ausdruckskraft zu beweisen. Marx begründet aber seine Entscheidung mit einem Bekenntnis zur Intention Gottfried Sempers, dem schon mit der sorgfältigen Rekonstruktion seines Baus Respekt bezeugt wurde, dessen großen Raumdimensionen nun aber auch mit einer entsprechenden Hängung Rechnung getragen werden müsse. Denn sein Ziel sei der „überwältigende dekorative Reichtum der Säle“ gewesen (Katalog 1992, S. 23. Das mit der quantitativen Vermehrung der ausgestellten Werke erreichte positive Ergebnis wird besonders den Besucher interessieren, der die bis 1988 gültige Hängung kennt. Es wäre wünschenswert, eine Auflistung der Differenz zwischen Alt und Neu künftig z. B. als Anlage des informationsreichen Kataloges beziehen zu können.)

Das neue Konzept wirkt nicht überladen, und gewiß kann ihm nicht nachgesagt werden, was Jörg von Uthmann in anderem Zusammenhang als Vorliebe von Museumsdirektoren gescholten hat, daß sie „Künstler wie ansteckend Kranke isolierten und jeden als Einzelfall dem Publikum vorführten“. Im Gegenteil: Es ist ein Netz von belangvollen Querbezügen, auch von herausgehobenen Einzelstücken zu weniger hochstehenden Beispielen, entstanden, das den Betrachter Entdeckungen machen läßt. Dank der nicht leichten Bemühung, „zwischen der Annäherung an das Museum des 19. Jahrhunderts als Bau- und Raum-Kunstwerk und den Vorstellungen und Anforderungen an ein Museum der Gegenwart“ zu entscheiden, wie es Marx ausdrückt, kommt es hier und dort zu interessanten Einzel- und Gruppenlösungen (ebd., S. 23). Das Pendant der Sixtinischen Madonna am anderen Ende der die Bedeutung steigernden Distanz der zentralen Achse bildet nun nicht mehr Vermeers „Kupplerin“, sondern das populäre Rembrandt-Doppelbildnis „Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn“. Von der Rotunde aus, zu der man einige Stufen hinaufsteigen muß, weil unter ihr der Triumphbogendurchgang das Zentrum des Semperbaus erhöht, kann man beide Bilder am Ende der großen Dreiräume flucht an der Stirnwand antipodisch vis à vis wahrnehmen, während die südliche Querachse den Blick auf die renovierte Kuppel des Kronentors vom Zwinger freigibt.

Die Farbimpulse, die von den Wandbespannungen ausgehen – die Säle der niederländischen Malerei sind in stumpfem Grün, die der Italiener in Weinrot gehalten –, mögen, besonders durch das provokative Rosa der Rotunde, noch etwas laut wirken, haben aber insgesamt, mit den feierlich dunklen Parkettböden, eine belebende Wirkung. Problematisch erscheint die in hellbeige getönte Wand des Langraumes mit den venezianischen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts (121). Warum wurde hier mit dem Rot gebrochen?

Daß in diese ohnehin erkaltete Disposition der „Zinsgroschen“ Tizians verbannt wurde, kann nicht befriedigen. Die konservatorischen Probleme dieses Werkes, die sich seit der Rückkehr aus der Sowjetunion 1955/56 noch einmal dramatisch zugespitzt hatten, sind bekannt. Die Glashaube mit eigener Klimatisierung muß deshalb akzeptiert werden. Die jetzige Position allerdings läßt die-

ses Meisterwerk zusätzlich wie einen „Gebrechlichen mit Krücken“ erscheinen. Ebenfalls nicht vorteilhaft ist der Standort eines anderen kostbaren Werkes gewählt: Das zarte Knabenporträt Pintoricchios findet man in jenem Raum, in dem früher einmal die „Sixtinische Madonna“ wie ein Altar allein dominierte und in dem heute die italienischen Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts untergebracht sind. Daß man die Knabendarstellung auf dem kurzen Stück Wand zwischen Eingang und Fenster, im Schatten des blendenden Lichtes, zeigt, führt zu enttäuschender Entwertung.

Bei den Kabinetten auf der Nordseite, die den großen Sälen zum Theaterplatz hin vorgelagert sind, hat man die alte Dreiteiligkeit des einzelnen Raumes beibehalten. Hier kommt es verschiedentlich zu anregender Rhythmik im Arrangement. Während in der einen Bucht des Raumes 109 holländische Porträtkunst des 17. Jahrhunderts von Codde, Verkolje, Ochtervelt, Bol, Helst und Flink um zwei Hals-Porträts wohlproportioniert und mit mühelos wirkender Symmetrie gruppiert worden sind, strotzt in der übernächsten Bucht des gleichen Raumes ein üppiges Stillebenensemble jener Zeit mit 12 Beispielen auf knapp 16 Quadratmetern. Während hier förmlich der Raum gesprengt wird mit dicht gehängten Exempeln hingebungsvoller malerischer Akribie, verbreitet das Arrangement der acht Porträts eine beruhigende, einnehmende Atmosphäre. Für ebenfalls gelungen halten wir die komplexe Zusammenfassung der immer schon zahlreich in Raum 201 vereinten Pastelle von Rosalba Carriera, Quentin de la Tour und Liotard. 57 Bilder bei einer Raumgröße von etwa 72 Quadratmetern bleiben ein Einzelfall der Galerie, aber einer, der die Konvention erfrischend unterbricht.

Nach wie vor ist es ein irritierender Umstand für den Besucher, wenn ein deutlich restauriertes Werk neben nicht restaurierten bzw. ungereinigten Bildern hängt. David Teniers' „Kirmes im Wirtshaus zum Halbmond“ (Raum 110) ist ein Beispiel dafür. Vergleicht es der uneingeweihte Betrachter mit der „Großen Dorfkirmes“ des gleichen Künstlers auf der Nebenwand, so würde eine entsprechende Beschriftung das Rätsel der extremen Verschiedenheit in der Wirkung beider Bilder auflösen helfen. Eine ähnliche Situation begegnet an prominenter Stelle bei der „Sixtina“. Neuerdings flankieren sie zwei Bilder der Brüder Dossi, deren restaurierungsbedingtes frisches Kolorit in merkwürdigem Kontrast zur Patina der „Sixtinischen Madonna“ steht. Raffaels Werk wird nach wie vor in einem unbefriedigenden Rahmen präsentiert. Nicht daß die bis 1939 verwendete überdimensionierte Altarrahmung des Hofbildhauers Bernhard Krüger zurückzuwünschen wäre (Gertrud Rudloff-Hille, *Die Dresdner Galerie Alte Meister*, Berlin-Ost 1956, Abb. S. 41); in Anlehnung an authentische Rahmungen der Zeit wäre aber eine rücksichtsvollere Lösung denkbar, die auch der offensichtlich notwendigen Tragefunktion des Bildes gerecht werden könnte.

Zu den vertrauten Gemäldedispositionen, die man an alter Stelle wieder aufsuchen kann, zählen unter anderen Jacob van Ruisdaels bedeutungsvolle Landschaften (Raum 108). Das ist für den „trainierten“ Wiederholungs- oder Altbesucher von früher – ca. 80 000 Bürger beziehen in Dresden eine Jahreskarte – ein gutes Erlebnis, so daß ihm der Satz von der Fassade des Staatsschauspieles Gro-

Bes Haus in den Sinn kommt: „Ältestes bewahrt mit Treue – Freundlich aufgefaßtes Neue“, der sich wie ein Motto für das Marxsche Hängekonzept zitieren läßt. Zwei Wände weiter neben dem Eingang zu den altdeutschen und altniederländischen Gemälden (Raum 107) ist eine neue Positionierung zu bemerken, die – obwohl sie die ehemalige Lösung aufgibt – auf Antrieb gelungen erscheint: die bereits erwähnte „Kupplerin“ Vermeers zwischen dem „Lautenspieler“ Louis Finsons und dem „Herrn mit roter Pelzmütze“ von Wilhelm Drost. Hier wurden innere und äußere Balance in einer Trilogie zu ausgewogener Synthese komponiert.

Das Schicksal der berühmten Semper-Galerie ist wechselvoll gewesen. Nach ihrer Ersteröffnung am 25. September 1855 hat sie 80 Jahre lang keine so tiefgreifenden Einschnitte erlebt, wie sie dann sukzessive seit ihrer Schließung 1939 über sie hereingebrochen sind. Als Teile von ihr am 3. Juni 1956 und die ganze Galerie am 4. Oktober 1960 anlässlich des 400. Geburtstages der Dresdner Kunstsammlungen wiedereröffnet wurden, war es ein Anliegen der Machthaber der DDR, diesen bewegenden Augenblick, der in der Folge Dresden als touristisch bevorzugte Stadt Ostdeutschlands etablierte, verbogen zu interpretieren. Alexander Abusch, der damalige Minister für Kultur, deutete die Neuerschließung der von sächsischen Kurfürsten und Königen begründeten Sammlung in einer Weise, die grotesk auf den Kopf stellte, was angesichts des erst fünfzehn Jahre zurückliegenden Zusammenbruchs Deutschlands hätte empfunden werden können: „Haben in den Zeiten des imperialistischen Niedergangs in der kapitalistischen Gesellschaft die Museen weitgehend ihren humanistischen Sinn verloren, so gewinnen sie ihn bei uns in unserer aufsteigenden sozialistischen Gesellschaft erst wahrhaft für den Künstler wie für das ganze Volk“ (*Sächsisches Tageblatt*, Oktober 1960). Es ist hinlänglich zu belegen, wie skrupellos fortan Kunst und Kultur in eine politisch-ideologische Indoktrination und eigennützige Agitation eingebettet wurden. Und es ist für alle Augen sichtbar, wie rücksichtslos die Verantwortlichen der DDR bis 1989 von der nicht erarbeiteten, sondern übernommenen Substanz gelebt und sie maßlos verbraucht haben.

Bereits 1955 war die Legende von der „Rettungstat“ der sowjetischen Truppen geboren, die den größten Teil der Kunstsammlung abtransportierten. Diese Legende wurde nicht dadurch glaubhafter, daß man sie gebetsmühlenartig wiederholte und eine entsprechende Ehrentafel mit hymnischem Dank des deutschen Volkes an die Sowjetunion auf der Stirnwand der Rotunde, später im Canaletto-Saal (102), anbrachte, ja die hochrangigen Beteiligten des Raubes mit dem Vaterländischen Verdienstorden der DDR auszeichnete (*Katalog Gemäldegalerie Alte Meister*, Dresden 1982, 2. Auflage, S. 11). Heute weiß man, daß es eine „Trophäenkommission“ war, die deutschen Kunstbesitz konfiszierte, und die jüngsten Bemühungen um Rückführung beweisen, daß die sattsam zitierte Version, nach der „1958 alle in der Sowjetunion aufbewahrten Bestände deutscher Museen, darunter auch die Schätze aus sechs anderen Dresdner Sammlungen, vollzählig dem deutschen Volk zurückgegeben wurden“ (ebd.), eine Lüge war.

Wer auf die „neue“ Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister eingeht, kann ihre bezwingend schöne Wiedereröffnung in der Semperoper und -galerie am 5. Dezember 1992 nicht unerwähnt lassen. Werner Schmidt ließ dieser „Deutsch-Deutsches“ bewußtmachenden Veranstaltung eine wohltdosierte, von überzeichnendem Pathos freie Feierlichkeit, die selbst nüchtern reagierende Gäste zu spontanem Beifall und Superlativen veranlaßte. Deutsch-Deutsch, weil beide Daten, das der Schließung und das der Wiedereröffnung, fast gleich weit vom Zusammenbruch der DDR und der damit ermöglichten Einheit Deutschlands entfernt liegen. Die Wiedereröffnung gibt Anlaß zu nachdenklichen Betrachtungen darüber, welchen Wechselfällen die Aufbewahrung und Beurteilung von Kunst ausgesetzt sein kann. Doch läßt sie auch spüren, daß im Hegelschen Sinn viel des Widerfahrenden „aufgehoben“ bleibt. Seit dem Ausgang des Jahres 1992 erscheint die Dresdner Galerie im Licht einer nicht bevormundeten und nicht entmündigten Interpretation. Deutsche aus Ost und West erleben sie im Moment noch immer unterschiedlich, aber sie können in Dresden wieder gemeinsam von ihr Besitz ergreifen und werden spüren, wie sich Diskrepanzen auflösen, weil Kunst letztlich selbst einigend und Konsens schaffend wirkt.

Herwig Guratzsch

Rezensionen

JULIAN GARDNER, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*. Oxford, Clarendon Press 1992. Clarendon studies in the history of art. XXVI, 184 Seiten, 110 Tafeln mit 232 Schwarzweißabbildungen. £ 70,-.

Seit längerer Zeit bildet die künstlerische Auftragspolitik geistlicher Würdenträger den Schwerpunkt der Arbeiten des Autors, und er ist unter verschiedenen Gesichtspunkten auch auf ihre Grabmäler eingegangen. Der vorliegende Gesamtüberblick, in einem seiner jüngsten Aufsätze („A princess among prelates“, *Röm. Jb.* 1988, S. 37, Anm. 20) bereits angekündigt, zieht nun ein Fazit aus der eigenen und der in den letzten Jahren allgemein immer intensiver gewordenen Forschungsarbeit zur mittelalterlichen Sepulkalkultur und rückt die Grabmalserrichtungen von Mitgliedern der päpstlichen Kurie des 13. und 14. Jahrhunderts in Italien und Avignon ins Zentrum seiner Betrachtungen. Einleitend beschreibt Gardner Begräbnisstätten und -bräuche für Geistliche und Laien, Organisation der Grabfürsorge und Totenliturgie, die Rolle der einzelnen Orden im Totenkult, seine Entwicklung in Rom wie seine zeremonielle Festschreibung in Avignon („The Anatomy of Mortality“). Anschließend untersucht er die Aussagekraft von testamentarischen Verfügungen (durch A. Paravicini-Bagliani, *I testamenti dei*