

im Charakter der Biedermeierzeit gehalten sind. Sie sind von einem bestrickend lebenswürdigen Reize und bilden in ihrer Zierlichkeit einen prächtigen Gegensatz zu den handfesten bäuerlichen Schöpfungen im Hauptbaue.

Ein Gedanke läßt sich allerdings zum Schlusse nicht abweisen: die Darstellung der nun dahingeschwundenen altbäuerlichen Kultur im Celler Museum ist eine so durchaus persönliche Schöpfung Bomanns, daß der Besucher den vollen Eindruck und Nutzen von ihr nur hat, wenn der Begründer des Museums oder sein alter Diener als lebenswürdiger, erläuternder Begleiter zur Seite gehen. Mit diesen beiden Männern wird eine Fülle von Kenntnissen zu Grabe getragen werden, die auch der beste gedruckte Führer dem Besucher nicht so anschaulich wird vermitteln können. Der volle Nutzen dieses Museums erscheint somit zeitlich bedingt. Immerhin; es ist eine Tat! Und auf länger hinaus als auf eine Generation zu schaffen, ist nur wenigen von uns flüchtig dahinlebenden Menschen vergönnt. Wenn eine Tat mit soviel Liebe und Sachkenntnis durchgeführt wird wie hier, muß sie auch unter allen Umständen ihren Wert behalten, wenn vielleicht auch einst nach ganz anderen Richtungen hin, als wir jetzt zu ahnen vermögen. Jedes Geschlecht holt ja etwas anderes aus dem Schatze der Vergangenheit hervor und fängt etwas anderes damit an. Ich glaube nicht, daß man auf diesem Gebiete besser für die Interessen unserer Kinder und Enkel vorsorgen kann, als es hier geschehen ist.

Vor allem aber halte ich für unsere eigene Zeit die Anregungen, die uns hier ein Mann aus dem praktischen Leben, unbelastet von allen Theorien der Wissenschaft, rein aus instinktivem Naturdrange heraus geboten hat, für höchst beachtenswert und wertvoll. Der Mut zum Allereinfachsten, der sich hier offenbart, wird in dem Streite über Zweck und Aufgaben modernen Museumswesens von nachhaltiger Wirkung sein.

GALERIEEINRICHTUNGEN IM 18. JAHRHUNDERT.

VON

VAL. SCHERER.

Immer zahlreichere Freunde hat der Gedanke der künstlerischen Aufstellung und Anordnung unserer Museen gewonnen, nachdem er sich langsam aber siegreich gegenüber dem rein lehrhaften Prinzip durchgesetzt hat. Das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ist das erste große Beispiel hierfür und hat die Lichtseiten ebenso gezeigt wie die großen Schwierigkeiten, die hierbei für eine reichhaltige und die verschiedenartigsten Werke umfassende Galerie zu überwinden waren und stets aufs neue zu besiegen sind. So neu und eigenartig das Grundsystem anmutet und einen

so gewaltigen Fortschritt es gegenüber früheren Anordnungen bietet, so geht es doch, bewußt und unbewußt, nicht nur auf die grundlegende Jubiläumsausstellung von 1883, sondern auf viel frühere Zeiten zurück. Es war nur durch den mit der Öffentlichkeit der Galerien im engsten Zusammenhang stehenden Wunsch der Belehrung in den ersten drei Vierteln des 19. Jahrhunderts verloren gegangen.

Denn das ganze 18. Jahrhundert weiß durchaus nichts von diesem rein lehrhaften Zweck und behandelt die Sammlungen viel mehr von Gesichtspunkten aus, die jetzt wieder allgemein maßgebend werden. Dies hängt, wie auch die im genannten Jahr gegebene Neuanregung, mit dem privaten Charakter der Museen zusammen. Die Ausstellung von 1883 war von Berliner Privatsammlern veranstaltet, im 18. Jahrhundert trug die persönliche Kunstliebe des Fürsten, der mit der Anlage seiner Sammlungen den Grundstock zu unseren heutigen öffentlichen Galerien legte, einen durchaus privaten Charakter.

Der oberflächliche Beurteiler freilich wird sich beim Gedanken an jene Zeit etwa nur an die »Gemalten Galerien« eines David Teniers erinnern, die uns die Wände dicht vollgehängt mit Bildern zeigen, oder etwa an Mechels Kupfertafeln der Düsseldorfer Galerie, die uns das gleiche Bild vor Augen führen. Die Fülle des vorhandenen Materials hat hier schon ungünstig gewirkt, wenngleich wenigstens in Düsseldorf die Tendenz herrschte, wo es ging die Wirkung der Bilder gegeneinander abzuwägen.

Doch neben diesen Beispielen stehen andere, die uns das deutliche Bestreben verraten, eine Häufung zu vermeiden und die künstlerische Wirkung in erster Linie zu betonen. Schon in der Galerie Maximilians I. von Bayern, die uns sogar in das beginnende 17. Jahrhundert und damit in die ersten Anfänge wirklich künstlerischer Sammeltätigkeit auf deutschem Boden zurückführt, war dies der Fall. Und schon hier begegnet uns zugleich der heute wieder so lebhaft hervortretende Gedanke der Mischung von Kunstwerken. Dies ist um so beachtenswerter, als jene Zeit noch ganz unter dem Eindruck des wilden Chaos der Kunstkammern stand und der Vorläufer Maximilians, Albrecht V., hierfür geradezu ein klassisches Beispiel war. Doch hat auch Albrecht wenigstens für einen Zweig der Kunst, für die antike Plastik, eine getrennte Aufstellung und damit eine erhöhte künstlerische Wirkung angestrebt. Inwieweit aber diese durchgeführt worden wäre, läßt sich nicht sagen, da erst Maximilian I. das Antiquarium vollendete und mit einer Pracht ausstattete, die allerdings im schroffen Gegensatz zu dem geringen Wert der darin untergebrachten Kunstwerke stand.

Entscheidender und wichtiger aber ist neben dem systematischen Sammeln Maximilians I. der Umstand, daß er seine wertvollen Gemälde nicht in der Kunstkammer untergehen ließ. Ein großer Saal des Schlosses wurde hierfür eingerichtet. Die aus dem Inventar von 1628 bekannte Zahl von 117 Nummern beweist uns, daß die Bilder nicht dicht aufeinanderhängen und sich so gegenseitig nicht störten.

Wertloses blieb in der Kunstkammer, und ebenso war ein Bild wie die Löwenjagd von Rubens wegen ihrer Größe aus dem Galeriesaal verbannt. An den Wänden aber und in der Mitte standen und lagen auf schönen Tischen wertvolle Schätze der Kleinplastik, des Kunstgewerbes und der Buchmalerei. Hier sah man eine Statuette von Giovanni da Bologna, die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians von A. Dürer, Elfenbeindrechseleien des Kurfürsten selbst und jene wertvolle Elfenbeinmuskete, die schon in der Kunstkammer Albrechts erwähnt wird. Von der Decke hing ein Kronleuchter, in den eine anscheinend antike Faunmaske verarbeitet war. Auch der köstliche Münzschrein Angermeiers war hier zu sehen. Wenn sich unter diesen Werken auch solche befanden, die mehr dem rein dynastischen Zweck dienten, wie ein selbstgeschriebenes Gebetbüchlein des Kaisers Maximilians I. oder das Sattelzeug und die Orden des Winterkönigs, so wird dies kaum den günstigen Gesamteindruck beeinflußt haben.

Die Hauptsache bildeten die köstlichen Gemälde an den Wänden, unter denen bekanntlich die zahlreichen Arbeiten Dürers hervorragten. Ihre Wirkung wurde nicht durch laute Nebensächlichkeiten gestört. Aber der Blick mochte von ihnen gern über die Werke der Kleinkunst schweifen und an ihnen ausruhen, um dann wieder zu den Bildern zurückzukehren. Die ganze Anordnung muß harmonisch gewirkt haben, wenn wir dem Zeugnis Bianconis glauben dürfen, der sich in seinen Briefen voll Lobes hierüber äußert.

Der kunstfreudige Kavalier kannte durch seine nahen Beziehungen zu Dresden besonders gut die dortige Galerie, die im 18. Jahrhundert seit ihrer Unterbringung im sogenannten Stallgebäude nicht ganz die gleichen, aber ähnliche Aufstellungsprinzipien verfolgte. Nur herrschten hier noch stärker die Gemälde allein, die vielfach von kostbar geschnitzten Rahmen umschlossen wurden. Denn was auf und in Tischen lag, das waren lediglich Miniaturmalereien. Die im 17. Jahrhundert im Schloß untergebrachte und durch den Brand von 1701 gefährdete Galerie aber bot damals nach Keyßlers Berichten einen Anblick, der uns heute durchaus modern anmuten würde. Hier befanden sich nämlich neben den Gemälden Vasen und plastische Kunstwerke, unter denen der Berichterstatter besonders eine Laokoonreplik hervorzuheben weiß.

Die gleiche Mischung, nur noch in viel stärkerem Maße, zeigte die Galerie Anton Ulrichs von Braunschweig zu Salzdahlum. In manchen Beziehungen begegnete uns hier noch der Zusammenhang mit der Kunstkammer, indem Kuriositäten und Künsteleien nicht ganz fehlten. So sah man in eingelegter Arbeit auf einem Tische ein Buch, dessen Blätter zum Umwenden bereit schienen, und auf dem Rahmen des Porträts eines in Hamburg gefangen gesetzten Geistlichen waren die Gitterstäbe des Kerkers angedeutet, was die besondere Bewunderung der Besucher erregte. Neben solchen Spielereien aber standen in der Mitte des Hauptbildersaales antike und moderne Statuen, an den Seiten Statuetten und Büsten, und auf Tischen lagen

wertvolle Bücher mit Kupferstichen, worunter besonders schöne Drucke Albrecht Dürers waren. Ganz abgesehen von den Sonderräumen mit der großen Sammlung der Majoliken und Limoges-Arbeiten. An den Fensterwänden begegnen uns auch Drehrahmen für jene Bilder, die ein ungenügendes direktes Licht erhielten. Die Ausnützung auch dieses ungünstigen Raumes zeigt uns, daß die Behangflächen nicht ausreichten, und so müssen wir denn annehmen, daß, trotz der Mischung und der damit versuchten Abwechslung der Eindrücke, das Zuviel und das zu dichte Aufeinanderhängen die Wirkung beeinträchtigten.

Auch in Düsseldorf mußte man wegen der Fülle der Bilder zur Anwendung von Drehrahmen an den Fensterwänden schreiten. Wie dicht und eng alles aufeinanderhing, darüber belehrt uns die oben schon angeführte Prachtpublikation der Sammlung durch Mechel. Auch die in den fünf Sälen versuchte Trennung nach einzelnen Schulen wurde nicht festgehalten, und nur die eine Tendenz herrschte: die größeren Bilder mehr in der Mitte und oben, die kleineren an den Seiten und unten unterzubringen. An den Türen hingen Vorhänge, und die Wände waren bis ungefähr in Stützhöhe mit marmorierter Holzverschalung versehen. Ursprünglich standen auch hier in den Galerieräumen schöne Tische mit plastischen Gruppen. Es kann sich dabei nicht um große Monumentalwerke, sondern nur um jene verkleinerten Nachbildungen nach der Antike gehandelt haben, wie sie Herzog Cosimo III. von Toscana seinem Schwiegersohn Johann Wilhelm nach Düsseldorf schickte. Die Originalabgüsse nach der Antike, die der kunstfreundige Kurfürst in Italien hatte anfertigen lassen, waren gesondert aufgestellt, und später wurden auch die Werke der Kleinplastik aus den Galerieräumen entfernt. Dies deutet auf das systematische Bestreben, die Mischung zu vermeiden. Es hinderte aber nicht, wie wir schon gesehen haben, die Überfülle, die notwendigerweise eine Ermüdung des Beschauers zur Folge haben mußte. Nur die Reichhaltigkeit und Güte der Gemälde konnte hierfür entschädigen.

Die völlige Trennung der Kunstarten findet sich auch in dem Kasseler Galeriegebäude, das Landgraf Wilhelm VIII. in den Jahren 1749—51 für seine Bilderschätze errichtete und von dem nur ein Teil vollendet wurde. Hier hingen zudem weder unter ihm noch später alle Gemälde, von denen vielmehr eine große Zahl noch im Schloß und im Akademiegebäude und im fürstlichen Haus der Neustadt untergebracht war. Eine Überfüllung der eigentlichen Galerie war dadurch wohl bis zu einem gewissen Grad vermieden. Wenn man den Eindruck der Gemälde aber durch Aufstellung anderer Kunstwerke nicht beeinträchtigen wollte, so suchte man ihre Wirkung durch ein merkwürdiges Mittel zu steigern. Es befanden sich nämlich in den Räumen zahlreiche Spiegel, für die ja jene Zeit eine so besondere Vorliebe besaß. Wer weiß, wie peinlich man heutzutage jede Spiegelung zu meiden sucht, wie man glänzende Flächen und selbst den Fußboden mit matten Farben zudeckt, um den störenden Reflexlichtern zu entgehen, wird sich über diese Spiegelfreude

nicht wenig verwundern. Um so mehr, als die sonstige Anordnung und namentlich auch die Beleuchtung wohl durchdacht waren. Das Licht nämlich fiel durch hoch angebrachte Seitenfenster ein, was noch nach späteren Berichten eine äußerst günstige Wirkung gehabt haben soll. Erst Jérômes Napoleon zerstörte den Eindruck dieser Säle durch einen völligen Umbau. In dem Erdgeschoß des Galeriegebäudes befand sich noch eine Sammlung verschiedener Porzellane. Die wertvollen Antiken aber waren hier nicht aufgestellt.

An feiner Pracht der Innenausstattung und an Eigenart der Aufstellung der Kunstwerke aber überragte die Gemäldegalerie Friedrichs des Großen zu Sanssouci alle übrigen deutschen Sammlungen. An Wert ihrer Gemälde konnte sie sich zwar weder mit München, noch Dresden, noch Kassel messen. Auch ihre Zahl war beschränkt. Aber vielleicht gereichte gerade dieser letzte Umstand der Anordnung zum Heil. In dem großen Galeriesaal und dem daran anstoßenden Kabinett hingen im ganzen 178 Gemälde, die im wesentlichen nur von mäßigem Umfang waren. Auf günstige Beleuchtung war verhältnismäßig wenig Wert gelegt, da der König auf die hohen und tief herabgehenden Fenster nicht verzichten wollte. Um so gediegener war die übrige Ausstattung. Verschiedenfarbiger Marmor deckte den Fußboden und Teile der Wände, reichvergoldete Stuckornamente belebten die Decke.

Die Gemälde selbst hingen in teilweise noch jetzt erhaltenen schön geschnitzten Rahmen, waren jedoch nicht der einzige Inhalt der Galerie. An den Türen standen große antike und moderne Statuen und darüber waren Reliefs eingelassen. An den Fensterwänden befanden sich kostbare Tische, die kleineren antiken Originalwerken oder Reproduktionen zur Basis dienten, und darüber hingen vergoldete Konsolen mit antiken Büsten. So herrschte hier eine bewußte Kreuzung der beiden Hauptkunstarten: Gemälde und Bildwerke. Freilich trat die Plastik in ganz richtiger und feiner Abwertung durchaus nicht in den Vordergrund. Denn die kleineren Arbeiten mochten einen ähnlichen Zweck der angenehmen Abwechslung erfüllen, wie er uns schon in München begegnet ist. Die wenigen Monumentalwerke aber standen an architektonisch besonders augenfälligen Punkten, wo sie sich dem Gesamtcharakter des Raumes günstig einfügten. In unseren Tagen hat Alfred Lichtwark gerade auf dies Moment bei der Frage der Mischung der Kunstarten nachdrücklich und mit Glück hingewiesen.

Wie bewußt und nicht etwa zufällig die ganze Aufstellung war, geht daraus hervor, daß Friedrich der Große noch nach der Fertigstellung der Galerie eifrig Bilder sammelte, die er aber nicht hier, sondern in den Schlössern unterbrachte, und daß er für seine Antiken im Jahre 1770 ein eigenes Gebäude, den Antikentempel, in der Nähe des Neuen Palais im Park errichtete. Hier hätten also leicht die Bildwerke der Galerie noch untergebracht werden können.

Der kurze Überblick, der nur die wichtigsten deutschen Sammlungen berücksichtigt will, zeigt uns deutlich, wie stark das 18. und sogar schon das 17. Jahr-

hundert auch die künstlerische Wirkung eines Galerieraumes berücksichtigte. Mochte das Streben nach äußerem Glanz da und dort auch einmal zu einem Mißgriff führen oder die Überfülle störend eintreten, wichtig und interessant bleibt doch, daß schon jene Zeit bestrebt war, einseitige Materialhäufung zu vermeiden. Dabei hat sie der richtige Geschmack ebenso an einer verwirrenden Durcheinanderwürfelung der verschiedenen Kunstarten gehindert. Die diskrete Form, in der die Mischung auftritt, und mit der namentlich auch kostbare Tische verwendet werden, kann noch heute vorbildlich für uns sein.

MIKROCHEMISCHE UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE GELBE FARBE.

VON

E. RAEHLMANN.

Mittelst der mikroskopischen Untersuchung erkennt man in den kleinen Fragmenten alter Bilder nicht allein die gelben Farbstoffe in den gelbgemalten Schichten des Gemäldes, sondern es sind auch in den grünen Farben, welche aus Gelb und Blau gemischt sind, die gelben Farbstoffe neben den blauen wiederzufinden.

Die Untersuchungsmethode erfordert dünne Schichten der Gemäldefragmente oder einen durch Zerdrücken oder Zerreiben hergestellten pulverförmigen Zustand derselben. Wenn dann durch Zusatz eines aufhellenden flüssigen Mediums, Glycerin oder Kanadabalsam, oder Öle die kleinen Teilchen transparent geworden sind und im durchfallenden Lichte untersucht wird, treten die Farben derselben mit großer Deutlichkeit hervor. Man erkennt dann nicht allein die gelben und blauen Komponenten der grünen Mischfarben, sondern auch die Art ihrer Zusammenfügung.

Diese Methode der Untersuchung würde nur engeren Kreisen von Fachleuten zur Verfügung stehen, weil nicht jeder Künstler und Kunstforscher mit dem Mikroskope umzugehen versteht; wenn es nicht möglich wäre, die mikroskopischen Funde und speziell die erwähnten Mischfarben durch Projektionen einem größeren Auditorium direkt sichtbar zu machen.

Dadurch gewinnt die Untersuchungsmethode an Bedeutung, weil in strittigen Fällen, z. B. bei der Beurteilung von Fälschungen, wenn es gilt, moderne Farben von alten zu unterscheiden oder die erwähnten für bestimmte Kunstperioden typische Farbenmischungen zu erkennen, die Möglichkeit besteht, die Farben des fraglichen Bildes direkt auf die Wand zu werfen und einer beliebig großen Menge von Zuschauern zu eigener Beurteilung vorzuführen.