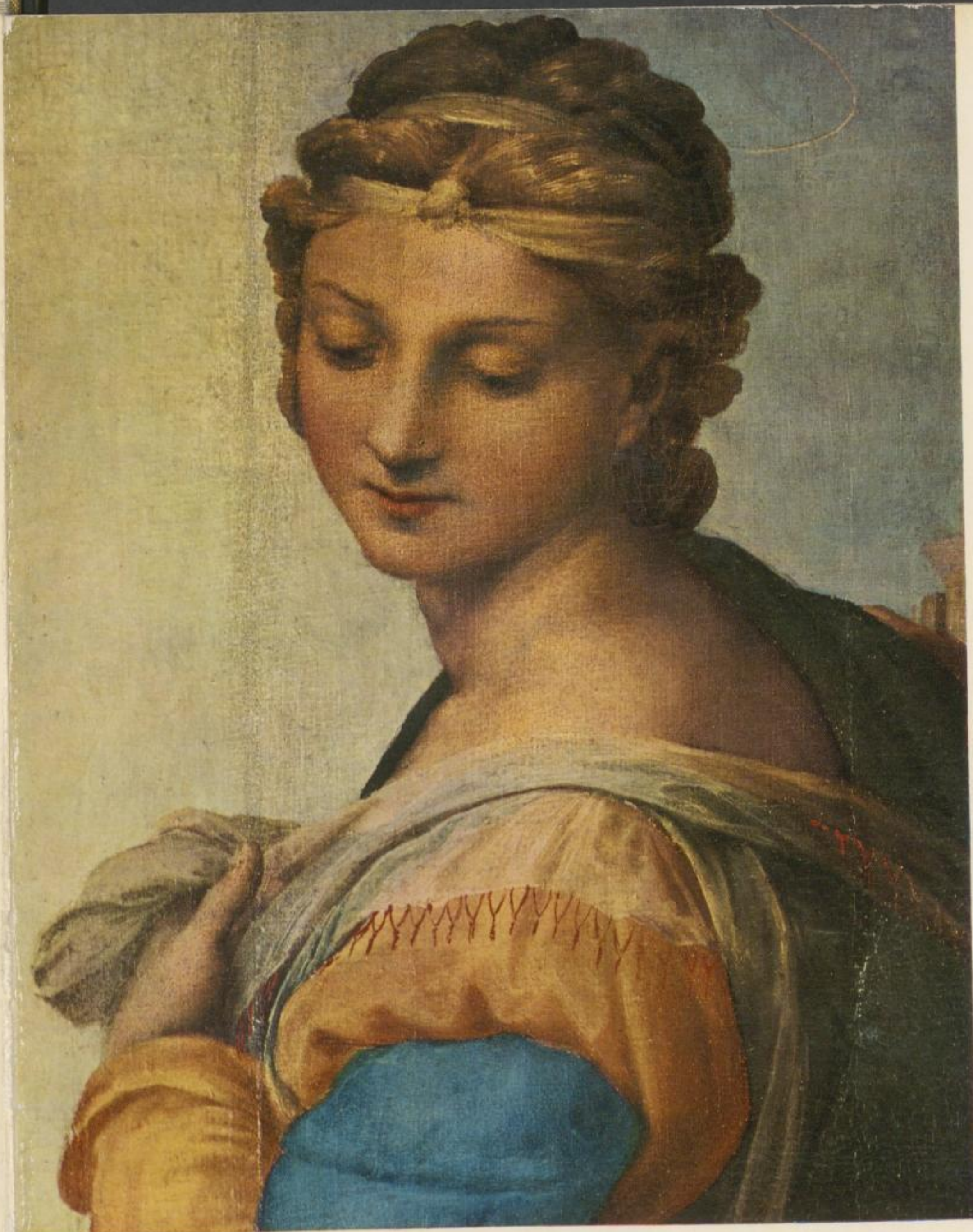


DAS DRESDENER
GALERIEBUCH



RUTH UND MAX SEYDEWITZ

DAS DRESDENER GALERIEBUCH

Die Autoren verfolgen die Geschichte der Dresdener Galerie von ihrer Gründung vor nunmehr 400 Jahren bis zur modernen Galerie. 400 Jahre Geschichte einer Galerie mit ihren wechsellvollen Ereignissen, mit den einzelnen Schicksalen so berühmter Kunstwerke wie der »Sixtinischen Madonna«, der Gemälde Rembrandts, Tizians, Rubens', van Eycks und anderer werden dem Leser erschlossen. Ein reichhaltiger erläuternder Bildteil unterstützt die Darlegungen und erhöht ihre Anschaulichkeit.

Die letzten zwanzig Jahre in der Geschichte der Dresdener Galerie sind, da sie für den heutigen Leser unmittelbare Gegenwart bedeuten, wohl die aufschlußreichsten Kapitel dieses Buches. Die Jahre der Verfemung moderner Kunst, die Auslagerung der Gemälde während des Krieges und ihre endgültige Rückkehr nach Dresden werden in allen Einzelheiten beschrieben. Der Leser erlebt aber gleichzeitig mit der Geschichte der Galerie ein Stück Geschichte der Stadt Dresden.

Nach dem großen Erfolg der ersten fünf Auflagen – sie waren in verhältnismäßig kurzer Zeit ausverkauft – legt der Verlag nunmehr diesen Band in sechster Auflage dem Leserpublikum vor.

VEB VERLAG DER KUNST
DRESDEN

Ruth und Max Seydewitz Das Dresdener Galeriebuch

Ruth und Max Seydewitz

v

DAS DRESDENER
GALERIEBUCH

VIERHUNDERT JAHRE DRESDENER

GEMÄLDEGALERIE



VEB Verlag der Kunst Dresden

PASTORALE

GALERIEBUCH

VEREINIGTE KUNSTVEREINE

DRUCK

Sächsische
Landesbibliothek
17 DEZ. 1964
Dresden

Φ

INHALT

7	VORWORT
	Erster Teil
11	VON DER KUNSTKAMMER ZUR GEMÄLDEGALERIE
11	Die Kunstammer
24	Die Gemäldegalerie im achtzehnten Jahrhundert
39	Die Kurfürsten, die Kunstschatze und das Volk
59	Das Ende der großen Ankäufe
71	Die Gemäldegalerie im neunzehnten Jahrhundert
	Zweiter Teil
89	DIE GEMÄLDEGALERIE IM ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERT
89	Ein neues Jahrhundert beginnt
105	Das Schicksal der Galerie unter dem Hakenkreuz
119	Der Hitlerkrieg gefährdete die Gemälde
128	197 Gemälde verbrannten am 13. Februar 1945
140	Verantwortungslos dem Verderb preisgegeben
154	Die Rettung der Gemälde
171	Die Pflege der Gemälde in der Sowjetunion
179	Die Übergabe der geretteten Dresdener Gemälde an das deutsche Volk
188	Der »Führerauftrag Linz«
197	Die Heimkehr der Gemälde
217	ANMERKUNGEN
223	TAFELN
333	ANHANG
335	Liste der am 13. Februar 1945 am Terrassenufer in Dresden verbrannten Bilder
339	Liste der am 13. Februar 1945 im ehemaligen Residenzschloß in Dresden verbrannten Bilder
341	Daten über die Herkunft einiger der bedeutendsten Gemälde der Dresdener Gemäldegalerie
349	Die Direktoren der Dresdener Gemäldegalerie und die Generaldirektoren der Dresdener Kunstsammlungen
352	Verzeichnis der Abbildungen im Text
356	Verzeichnis der Tafeln

VORWORT

In der »Geschichtlichen Einleitung« zu dem im Jahre 1887 herausgegebenen ersten wissenschaftlichen Katalog der Dresdener Gemäldegalerie schrieb ihr damaliger Direktor Karl Woermann:

»Die Geschichte der Dresdener Galerie läßt sich für unser heutiges Auge daher in drei deutlich unterschiedene Zeitabschnitte einteilen, deren erster, welcher eigentlich nur ihre Vorgeschichte enthält, das sechzehnte und siebzehnte, deren zweiter das achtzehnte und deren dritter das neunzehnte Jahrhundert umfaßt.«¹

Seitdem Woermann diese Zeilen schrieb, hat sich die Welt gründlich verändert. Die beiden Weltkriege in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts haben von den Völkern unsagbare Opfer an Blut und Gut gefordert und wertvolle Kulturschätze vernichtet. Die Welt von 1960 ist eine ganz andere als die Welt von 1887. In Deutschland brach am Ende des ersten Weltkrieges die Hohenzollern-Monarchie zusammen, und die Throne der deutschen Fürsten stürzten. Nach dem kurzen Zwischenspiel der Weimarer Republik führten die Faschisten Deutschland in die Katastrophe des zweiten Weltkrieges.

Diese Geschehnisse sind natürlich nicht ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung der Dresdener Gemäldegalerie geblieben. Ihre Geschichte in den Jahren seit dem Erscheinen des wissenschaftlichen Kataloges von Karl Woermann kann man wiederum in drei deutlich unterschiedene Zeitabschnitte einteilen. Der erste umfaßt das erste Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts. Zur zweiten Periode der neueren Geschichte der Gemäldegalerie gehört ihr Schicksal unter der faschistischen Diktatur und ihre Gefährdung im zweiten Weltkrieg. Auf dieses traurigste Kapitel in der Geschichte der Dresdener Galerie folgt dann deren Rettung vor der

drohenden Vernichtung und das Wiedererstehen in ihrer aus Schutt und Trümmern neu aufgebauten früheren Heimstatt.

Über diese sechs Zeitabschnitte der Geschichte der Gemäldegalerie soll das vorliegende Buch berichten. In allen diesen sechs Zeitabschnitten gibt es besonders wichtige und auch weniger bedeutende Perioden. Wir haben die weniger wichtigen Ereignisse nur kurz erwähnt oder ganz übersprungen, um genügend Raum zu haben für die Darstellung der besonders bedeutungsvollen geschichtlichen Geschehnisse und Zusammenhänge.

In allen früheren Publikationen über die Entwicklung der Gemäldegalerie bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts wurde vor allem gewissenhaft registriert, wann, wo und von wem Bilder gekauft wurden und wer die Einkäufer waren. Alles Wissenswerte über diese Geschäfte kann man ausführlich in den Katalogen der früheren Galeriedirektoren nachlesen, so zum Beispiel bei Hübner, bei Woermann und bei Posse. Darum berichten wir in unserer geschichtlichen Darstellung nur über besonders wissenswerte Fakten bei den Bildankäufen. Für Leser aber, die sich besonders mit diesen Fragen beschäftigen, bringen wir im Anhang eine Aufstellung, aus der hervorgeht, wann und woher die wertvollsten und bekanntesten Gemälde der Galerie nach Dresden gekommen sind.

Besonders wichtig schien uns eine wahrheitsgetreue Darstellung der geschichtlichen Situation, in der die Dresdener Gemäldegalerie geschaffen und zu einer der bedeutendsten Kunstsammlungen in der Welt ausgebaut wurde. Darum wollen wir in unserem Buch die Zusammenhänge zwischen den wirtschaftlichen und den politischen Verhältnissen in Sachsen und der Entwicklung der Gemäldegalerie darlegen, also gerade das, worüber bei früheren Betrachtungen über Entstehen und Wachsen der Dresdener Galerie nicht geschrieben wurde oder nicht geschrieben werden durfte.

Nicht minder wichtig als eine Darstellung der ersten drei Zeitabschnitte in der Geschichte der Gemäldegalerie vom Standpunkt unserer heutigen Erkenntnisse ist es, die drei Zeitabschnitte aus der neueren Geschichte der Dresdener Galerie umfassend zu schildern. In gewissem Sinne ist dieser zweite Teil unseres Buches sogar noch wichtiger als der erste, weil es bisher überhaupt noch keine zusammenhängende Darlegung der überaus aufschlußreichen Geschichte der Gemäldegalerie im zwanzigsten Jahrhundert gegeben hat.

Wir berichten in dem vorliegenden Buch Tatsachen über das Schicksal der Dresdener Galerie und ihrer kostbaren Kunstwerke im Dritten Reich und

während des zweiten Weltkrieges, die bisher noch nirgendwo veröffentlicht werden konnten. Daß die Meisterwerke der Dresdener Gemäldegalerie in ihrer alten Schönheit wieder in ihrer früheren Heimstatt in Dresden von Millionen Menschen bewundert werden können, danken wir der Rettungstat der Sowjetarmee und der großartigen Freundschaftstat der Sowjetunion. Die Verbreitung der Wahrheit über das Schicksal der Schätze der Dresdener Gemäldegalerie im Hitlerkrieg und der danach folgenden Zeit ist ein wichtiger Beitrag zur Festigung der Freundschaft mit der Sowjetunion.

Die wenigen Darstellungen, die bisher über die Gefährdung der Gemälde der Dresdener Galerie und über ihre Rettung durch die Sowjetarmee veröffentlicht wurden, erfolgten nur auf Grund von Erzählungen einzelner Menschen, die in den Jahren vor und nach dem Hitlerkrieg dieses oder jenes miterlebt haben. Wir können jetzt alle noch vorhandenen Vermutungen und Spekulationen beseitigen, da wir in der Lage sind, über das tragische Schicksal der unersetzbaren Kunstschätze in der letzten Phase des zweiten Weltkrieges und über ihre Rettung dokumentarisches amtliches Material zu veröffentlichen, das lange als vernichtet galt und nunmehr durch dieses Buch der Weltöffentlichkeit zugänglich gemacht wird.

Damit – so glauben wir – wird eine Lücke in der Geschichte einer der bedeutendsten Gemäldegalerien der Welt geschlossen. Die Kenntnis auch dieses Teiles ihrer Geschichte ist von großer Bedeutung für die weitere Entwicklung der Dresdener Galerie und für die immer fester werdende Verbindung des Volkes mit den in Dresden vorhandenen herrlichen Schätzen der Weltkultur.

Erster Teil
VON DER KUNSTKAMMER
ZUR GEMÄLDEGALERIE

Die Kunstkammer

In der 1650 erschienenen »Topographia Superioris Saxoniae«, die mit vielen schönen, von Matthäus Merian gestochenen Städtebildern geschmückt war, beschrieb der im siebzehnten Jahrhundert wohlbekannte Reiseschriftsteller Martin Zeiller, was er bei einem Besuch in Dresden Bemerkenswertes gesehen hatte:

»Über des Herrn Kurfürsten Zimmer ist die Kunstkammer, die in 7 Gemächer abgeteilt ist, darin von Gold, Silber, Alabaster, Ebenholz, Marmor, Messing, Kupfer und anderen Metallen unzählig viele Kunststücke, Uhrwerke, Schreibtische, Trinkgeschirre, Positive, Regale, Instrumente, Tische mit Perlmutter eingelegt, Schreinerwerk, Drechslerei von Elfenbein, mathematische Instrumente, Balbierzeug, Instrumente, die großen Stücke Geschütz damit zu richten, Thür und Thor aufzusprengen, neben vielen schönen kunstreichen Gemälden und Conterfehten, Nachtstücken, Historien, Landschaften und dergleichen, mit Verwunderung zu sehen. Fürnehmlich aber ist daselbst zu sehen ein sehr großes wahrhaftiges Einhorn samt einem Pfeile von Einhorn, so wegen seiner Größe und Rarität mit einer güldenen Kette daselbst aufgehänget ist, item ein Ei von einer Schildkröte, so ganz rund und als ein Gansei groß ist.«²

Ebenso wie Martin Zeiller bezeichneten auch andere Zeitgenossen als die merkwürdigsten und wertvollsten Stücke der Kunstkammer das Einhorn und das große Ei der Schildkröte. Als ein besonderes Wahrzeichen der Kunstkammer wurde in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ein Kirsch kern mit 180 eingeschnittenen Gesichtern gerühmt.

Diese im kurfürstlichen Schloß in Dresden untergebrachte Kunstkammer, im Jahre 1560 von Kurfürst August I. begründet, war der Vorläufer der Dresdener Gemäldegalerie.

Die ersten Gemälde, die man in die Kunstkammer aufnahm, stammten von deutschen Malern, von Lucas Cranach dem Älteren und dem Jüngeren und von Albrecht Dürer. Einige dieser Bilder waren schon zur Regierungszeit Friedrichs des Weisen gemalt worden. Dieser sächsische Kurfürst, der von 1486 bis 1525 regierte, war der Beschützer Luthers. Die Residenz der sächsischen Kurfürsten war damals noch Wittenberg, wohin Friedrich der Weise im Jahre 1505 den 1452 in Kronach geborenen Lucas Cranach als Hofmaler geholt hatte. Aus der Malerwerkstatt des älteren Cranach, der eine Zeitlang auch Bürgermeister in Wittenberg war, kamen später eine ganze Anzahl Bilder in die Kunstkammer nach Dresden, ebenso auch Werke von Albrecht Dürer, die dieser im Auftrag Friedrichs des Weisen gemalt hatte.

Den Begründer der Kunstkammer, Kurfürst August I., der von 1553 bis 1586 regierte, hat der seit 1817 in Heidelberg amtierende Professor Friedrich Christoph Schlosser im elften Band seiner »Weltgeschichte für die Deutschen« einen fanatischen Lutheraner genannt, der die Calvinisten und die Philippisten, die Anhänger Philipp Melanchthons, grausam verfolgen ließ. Er machte »seine Stände zu einem Inquisitionstribunal« nach dem Vorbild der spanischen Inquisition, ließ »Theologen, welche dem Philippismus nicht entsagen wollten«, und »alle des Calvinismus Verdächtigen zum Schweigen« bringen.³ Auch Woldemar von Seidlitz, der von 1885 an Vortragender Rat in der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen zu Dresden war, schilderte in seinem im Jahre 1920 herausgegebenen Werk »Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit« den Kurfürsten August als eine »herrische und gewalttätige Natur«. Nach von Seidlitz' Darstellung hatte August I., der »vor keiner Grausamkeit zurückschreckte«, viele Calvinisten und Philippisten, darunter den ehemaligen Kanzler Krakow, im Kerker zu Tode foltern lassen.⁴ Seinen »Sieg« über die Calvinisten ließ dieser Kurfürst auf einer dafür besonders geprägten Schaumünze verewigen. Bei einem Besuch Kaiser Maximilians II. in Dresden im April 1575 ließ er sich als Herkules darstellen, der die Hydra der Calvinisten und Philippisten bezwingt.

Für seinen erbitterten Kampf gegen die Calvinisten und die Philippisten hatte August I. nicht nur religiöse Gründe. Dieser Kampf stand im Zusammenhang mit dem Streben der Feudalherren, ihre Herrschaft gegen das



*Ansicht von Dresden 1650, zur Zeit der Begründung der Kunstkammer.
Rechts das Schloß, in dem die Kunstkammer untergebracht war (Kupferstich von Matthäus Merian)*

aufstrebende Bürgertum zu behaupten. Kurfürst August I. herrschte in Sachsen zu der Zeit, als das niederländische Bürgertum um die Befreiung seiner Heimat von der feudalistischen spanischen Fremdherrschaft kämpfte. In diesem Kampf, der 1568 begann und dessen erste Periode im Jahre 1579 mit der Befreiung der sieben nördlichen Provinzen der Niederlande endete, spielte der Calvinismus eine große Rolle. Weil die Lehre Kalvins dem aufkommenden Kapitalismus am weitesten entgegenkam und weil die Führer des niederländischen Bürgertums, das gegen das feudale Spanien kämpfte, Anhänger dieser Lehre waren, betrachteten die vielen feudalen Beherrscher der zahlreichen kleinen und größeren deutschen Ländchen die Calvinisten als gefährliche Umstürzler. Das niederländische Bürgertum hat in dem von ihm geführten Befreiungskampf den Sieg errungen, und damit wurde Holland im Jahre 1609 ein unabhängiger, einheitlicher Nationalstaat. Das brachte dem Lande einen großen wirtschaftlichen Aufstieg, und Holland wurde neben England die bedeutendste See- und Handelsmacht Europas. Als Folge des Sieges des niederländischen Bürgertums und des danach folgenden wirtschaftlichen Aufstiegs erreichten danach in den Niederlanden die schönen Künste und vor allem die Malerei ihre höchste Blüte. Ihre herrlichen Früchte fanden später in großer Zahl einen Ehrenplatz in der Dresdener Gemäldegalerie.

Zur Zeit des Freiheitskampfes des niederländischen Bürgertums war das feudalistische Deutschland noch in unzählige Ländchen zersplittert,



*Kurfürst August, der Begründer
der Kunstkammer (Gemälde von Lucas
Cranach d. J.), Schloß Moritzburg*

in denen es von vielen, oft nur über kleine Landstreifen despotisch herrschenden Fürsten wimmelte. Die meisten dieser Fürsten behandelten ihre Untertanen wie Sklaven, die sie auspreßten und deren Söhne sie als Soldaten an fremde Mächte verkauften, um Geld für ihre Vergnügungen und Ausschweifungen zu bekommen. Ein wichtiger Bestandteil der Staatspolitik der vielen deutschen Fürsten, die in ihrem kleinen Bereich den Luxus der Könige großer europäischer Staaten nachahmten, war die Repräsentation mit Prunk und Prachtentfaltung. Dazugehörten auch kostspielige Feste und Sammlungen. Die Form der zur fürstlichen Repräsentation eingesetzten Mittel hat sich im Laufe der Zeit entsprechend der ökonomischen und gesellschaftlichen Aufwärtsentwicklung mehrfach gewandelt. Im sechzehnten Jahrhundert schufen sich die deutschen Fürsten als ein der damaligen Situation entsprechendes Mittel zur fürstlichen Repräsentation Kunst- und Wunderkammern, deren Glanzstücke Raritäten und Kunststücke waren. So hatte sich auch Kurfürst August I. im Jahre 1560 eine Kunstkammer angelegt. Natürlich war die Kunstkammer der Kurfürsten Sachsens, das damals wirtschaftlich und politisch eines der bedeutendsten Länder in Deutschland war, viel größer und wertvoller als die Kunstkammern der vielen kleinen fürstlichen Potentaten. Der Schriftsteller Anton Weck schrieb in seiner im Jahre 1680 in Nürnberg erschienenen Dresdener Chronik, daß es nirgendwo in Deutschland eine solche Menge trefflicher Raritäten und Kunststücke gäbe wie in der Kunstkammer der sächsischen Kurfürsten. Tatsächlich gab es zu jener Zeit dort schon eine ganze Anzahl wertvoller Bilder, die später in die Gemäldegalerie oder in andere Sammlungen übernommen wurden.

Worauf aber war es zurückzuführen, daß in Sachsen bereits im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert mehr Kunstwerke geschaffen wurden als in den meisten anderen deutschen Ländern? Diese Frage hat der frühere Dresdener Museumsdirektor Professor Dr. Erich Haenel in einem 1929 mit Unterstützung der sächsischen Landesregierung herausgegebenen Sammelband »Sachsen – Tausend Jahre Deutscher Kultur« beantwortet. In seinem dort veröffentlichten Beitrag über »1000 Jahre Kunst in Sachsen« schrieb Haenel unter anderem: »Erst das fünfzehnte Jahrhundert schenkte der Kunst in Sachsen ihre zweite schöpferische Periode. Nicht aus der Hand ihrer Fürsten, sondern aus dem sozialen Aufschwung ihres Bürgertums, aus dem gefestigten Reichtum der Städte im Erzgebirge und aus dem religiösen Hochgefühl der vorreformatorischen Gemeinden entsprangen die gestaltenden Kräfte dieser Zeit.«⁵

Eine Untersuchung der wirtschaftlichen und politischen Entwicklung in Deutschland vom frühen Mittelalter bis zum fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert bestätigt, daß die von Haenel getroffene Feststellung richtig ist. Im frühen Mittelalter bestand in Deutschland noch die feudale Wirtschaft, und die adligen Ritter waren die Herren. Diese Feudalherren herrschten damals uneingeschränkt, sie lebten von den Naturallieferungen, die sie aus ihren leibeigenen Bauern herauspreßten, und von der Beute, die sie auf ihren ständigen miteinander und auch gegeneinander geführten kriegerischen Raubzügen machten.

Aber »während die wüsten Kämpfe des herrschenden Feudaladels das Mittelalter mit ihrem Lärm erfüllten, hatte die stille Arbeit der unterdrückten Massen in ganz Westeuropa das Feudalsystem untergraben, hatte Zustände geschaffen, in denen für die Feudalherren immer weniger Platz blieb.«⁶ Diese Feststellung traf Friedrich Engels in einer in seinem Nachlaß gefundenen Arbeit »Über den Verfall des Feudalismus und das Aufkommen der Bourgeoisie«. In dieser Schrift schilderte Engels, wie sich Städte bildeten, wie sie immer volkreicher wurden und wie die Stadtbürger arbeiteten und Handel trieben, wie sie dabei Werte schufen, die schließlich auch der Adel benötigte, dessen Bedürfnisse im Zuge der Entwicklung gewachsen waren und ständig weiter wuchsen.

Zuerst versuchten die adligen Ritter sich das, was sie aus den Städten brauchten, durch Raub, durch Überfälle auf die Städte und auf die Warentransporte der Stadtbürger auf den Landstraßen zu verschaffen. Aber als die Städte immer stärker wurden und sich gegen die »ritterlichen« Wege-
lagerer erfolgreich wehrten, mußten die adligen Feudalherren alles, was

sie über die Leistungen ihrer leibeigenen Bauern hinaus brauchten, von den Städtebürgern kaufen: »einheimische Tuche, Möbel und Schmucksachen, italienische Seidenzeuge, Brabanter Spitzen, nordische Pelze, arabische Wohlgerüche, levantische Früchte, indische Gewürze«. ⁷ Dadurch wurden die adligen Ritter immer abhängiger von der Bürgerschaft der Städte, die außerdem gegen den Feudalismus eine gewaltige Waffe hatte: das Geld, das den Rittern fehlte, die nur von der Bärenhäuterei, von Raufhändeln und vom Auspressen ihrer leibeigenen Bauern lebten.

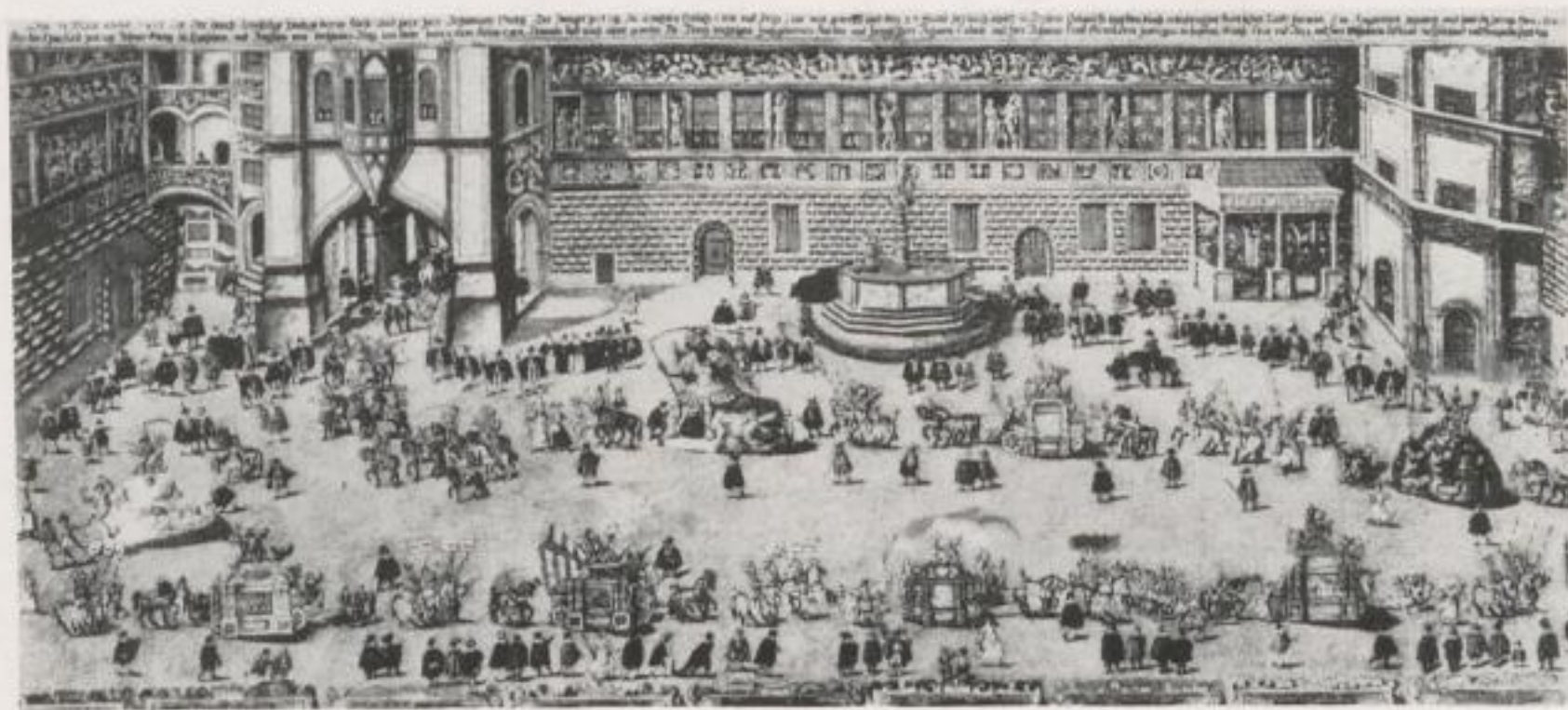
Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert erstrebte das Bürgertum um der weiteren wirtschaftlichen und kulturellen Aufwärtsentwicklung willen in allen Ländern Europas den einheitlichen Nationalstaat. Das Hindernis, einen solchen Nationalstaat in Deutschland zu schaffen, war der über viele kleine Teile des Landes despotisch herrschende Feudaladel. Die jeden wirtschaftlichen Fortschritt und die Bildung eines einheitlichen Nationalstaates hindernde Machtstellung des Feudaladels konnte damals jedoch nur durch das zentrale Königtum mit einer starken Zentralgewalt gebrochen werden. Darum trat das Bürgertum in jener Zeit überall für ein zentrales Königtum ein, das bis zum sechzehnten Jahrhundert in nahezu allen Ländern Europas – mit Ausnahme von Deutschland und Italien – geschaffen wurde. Einen einheitlichen deutschen Nationalstaat unter einem deutschen König zu errichten war auch eines der Ziele der größten revolutionären Erhebung der damaligen Zeit, des Deutschen Bauernkrieges. Obwohl dieser Kampf der Bauern, die damals die Mehrheit der Bevölkerung in Deutschland waren, zugleich auch den Interessen des Bürgertums diente, wurde er von der großen Masse kurzsichtiger Städtebürger nicht unterstützt. Der dadurch im Jahre 1525 errungene Sieg der Feudalfürsten im Deutschen Bauernkrieg hatte den Vormarsch des deutschen Bürgertums nicht unerheblich verlangsamt, aber auf die Dauer konnte trotzdem das aus der wirtschaftlichen Entwicklung sich ergebende Erstarken des Bürgertums und sein Vorwärtsdrängen zu einer neuen, fortschrittlicheren Gesellschaftsordnung nicht verhindert werden.

In den größeren Ländern Deutschlands, das weiter in viele Einzelstaaten zersplittert blieb, unterstützte das Bürgertum in seinem eigenen Interesse und im Interesse der weiteren Aufwärtsentwicklung die fürstliche Zentralgewalt gegen den Feudaladel, der dagegen ankämpfte und jeden Fortschritt hinderte. Aus diesem Grunde gab es auch in Sachsen mancherlei Berührungspunkte zwischen dem Bürgertum und dem die fürstliche Zentralgewalt vertretenden Kurfürsten August I.

Dieser Kurfürst war nach dem Urteil Erich Haenels bekannt »als Volkswirt, Förderer des Gewerbes und Politiker von skrupellosem Expansionswillen«. ⁸ August I. hatte früher als andere deutsche Fürsten die wirtschaftlichen Notwendigkeiten begriffen, die sich aus dem Niedergang der feudalen Gesellschaftsordnung und dem Aufkommen des Kapitalismus ergaben. Er sah, wie das Anwachsen von Handel und Gewerbe in den Städten die Verhältnisse veränderte, wie dadurch die Bedeutung der ökonomisch rückständigen Landwirtschaft und damit auch die Bedeutung der ritterlichen Feudalherren gemindert wurde. Kurfürst August hatte großes Verständnis für den Wert des Geldes, das mit dem Aufkommen von Industrie und Handel eine immer größere Macht wurde. Er förderte den Bergbau, er wurde Mitbesitzer von Bergwerken, Schmelzöfen und Eisenhämmern, an deren Erträgen er einen großen persönlichen Anteil hatte. August I. verfolgte in seiner langen Regierungszeit »von allem Anfang an den Zweck, die durch den Krieg zerrütteten Finanzen des Landes wieder aufzurichten, vor allem aber den persönlichen Besitz des Fürsten, zu gutem Teil auf Kosten seiner Untertanen, zu vermehren, was ihm wohl in weitem Umfang gelang«. ⁹

Um seinen persönlichen Besitz zu vergrößern, beteiligte sich dieser Kurfürst auch an überseeischen Handelsgeschäften, wie zum Beispiel am Pfefferhandel der von dem Augsburger Konrad Rot begründeten »Thüringischen Gesellschaft des Pfefferhandels zu Leipzig«. August wollte aus dem Handel mit Pfeffer, der auf dem neuentdeckten Seeweg aus Indien geholt wurde, profitieren. Sein Interesse an Geschäften mit indischen

*Schloßhof zu Dresden. Aufzug der Zeit und der 7 Planeten zum Ringrennen am 28. Juni 1613
(Ölgemälde aus der Kunstkammer von Bretschneider)*



Gewürzen war so groß, daß er für seine Kunstkammer die Reisebeschreibung über die Fahrt des Nikolaus Nikolai nach Indien in drei verschiedenen Ausgaben beschafft hatte.

Beim Pfefferhandel konnte August jedoch nicht den von ihm gewünschten Gewinn einheimen, weil der Spekulant Konrad Rot ihn übers Ohr gehauen hatte. Bei seinen vielen anderen wirtschaftlichen Unternehmungen machte der Kurfürst aber so gute Geschäfte, daß er ein sehr reicher Mann wurde. Er hinterließ seinen Nachfolgern ein für die damaligen Verhältnisse wirtschaftlich gut entwickeltes Land und ein großes Vermögen.

Diesen Reichtum erwarb August I. auf Kosten seiner Untertanen, deren Leben unter seiner Herrschaft nicht leicht war. Das wird von all den Historikern bestätigt, die sich ernsthaft mit dieser Zeit befaßt haben. Über die Art, wie August I. sein Land und seinen Reichtum vergrößerte und wie er seine Untertanen behandelte, schrieb Woldemar von Seidlitz: »Mit ... der vor allem auf den eigenen Vorteil bedachten Genauigkeit in der Verwaltung seiner Ländereien, die er fortlaufend zu vermehren bedacht war, paarte sich bei August eine unerbittliche Grausamkeit gegenüber seinen Untertanen, sobald sie Übertretungen sich zuschulden kommen ließen, wie gegenüber seinen Feinden, sobald sie in seine Gewalt gerieten. Der Beiname des ‚Vaters‘ August, den ihm die spätere Geschichte beigelegt hat, ist somit wenig begründet.«¹⁰

Besonders grausam war August gegen diejenigen seiner Untertanen, die sich an seinem Besitz vergriffen hatten. Das betrachteten auch die unmittelbar nach ihm zur Herrschaft gelangten Kurfürsten als das größte Verbrechen. So wurde zum Beispiel der Schlossergeselle Stübich aus Krauswinkel bei Erfurt im Januar 1624 an einem eisernen Galgen mit dem Strang vom Leben zum Tode gebracht, weil er bei Reparaturarbeiten an den Türen im Schloß aus der Kunstkammer eine Kunstuhr und Splitter vom Kreuze Christi gestohlen hatte.

August »der Vater« heiratete im Januar 1586, drei Monate nach dem Tode seiner Frau, im Alter von 60 Jahren die dreizehnjährige Tochter des Fürsten Joachim Ernst von Anhalt. Allerdings dauerte diese neue Ehe nicht lange; der Kurfürst starb einen Monat nach der Hochzeit.

Bereits im fünfzehnten Jahrhundert waren im Zuge der wirtschaftlichen Entwicklung nach dem Urteil von Friedrich Engels die Stadtbürger in der Gesellschaft unentbehrlicher geworden als der Feudaladel. Die Stadtbürger entwickelten sich damals immer mehr zu der Klasse, »in

der die Fortentwicklung der Produktion und des Verkehrs, der Bildung, der sozialen und politischen Institutionen sich verkörpert fand«. ¹¹

Aus diesem sozialen Aufschwung des Bürgertums entsprangen – wie Erich Haenel in seiner Betrachtung über »1000 Jahre Kunst in Sachsen« ganz richtig festgestellt hat – auch auf dem Gebiete der Kunst »die gestaltenden Kräfte dieser Zeit«. Diese im fünfzehnten Jahrhundert schon spürbare Entwicklung hat sich im sechzehnten Jahrhundert, in dem Kurfürst August I. seine Kunstkammer begründete, noch weiter fortgesetzt. Und da das Bürgertum in Sachsen, in dem damals wirtschaftlich am weitesten entwickelten Lande Deutschlands, schon stärker in Erscheinung trat als etwa in Brandenburg-Preußen oder gar in einem der vielen anderen kleinen deutschen Ländchen, hat es durch seine Arbeit, durch sein Wirken auch die Gestaltung der fürstlichen Kunstkammer beeinflusst.

Hauptinhalt der Kunstkammer waren in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Begründung Kuriositäten und Raritäten der verschiedensten Art. Auskunft darüber geben die Inventare, von denen das erste im Jahre 1587 niedergeschrieben wurde, dem dann die Inventare aus den Jahren 1595, 1610, 1619 und 1640 und das Zugangsverzeichnis von 1655 bis 1690 folgten. Anfänglich gab es in der Kunstkammer noch nicht viele Bilder. Sie wurden damals auch noch nicht als Ausstellungsstücke, sondern nur als Schmuck der Wände benutzt. Außerdem befanden sich zu jener Zeit noch die meisten wertvollen Kunstwerke alter deutscher Meister in den kurfürstlichen Schlössern oder in Kirchen. Aber um 1600 gab es in der Kunstkammer doch schon eine ganze Anzahl wertvoller Bilder, darunter die kleinen Tafeln von Hans Bol, Bilder von Albrecht Dürer und Lucas Cranach dem Älteren sowie Bilder aus der Werkstatt des älteren Cranach und aus der Schule von Albrecht Dürer. Einige dieser ersten Bilder der Kunstkammer sind heute noch in der Gemäldegalerie, wie zum Beispiel neun Tafeln von Hans Bol (Galerie-Nr. 822 bis 830), von dem älteren Lucas Cranach »Die heilige Katharina« (Galerie-Nr. 1906 E), »Die heilige Barbara« (Galerie-Nr. 1906 F) sowie »Adam« (Galerie-Nr. 1911) und »Eva« (Galerie-Nr. 1912) und Albrecht Dürers sehr wertvolle sieben Passionsstücke (Galerie-Nr. 1875 bis 1881). Außerdem waren in der Kunstkammer auch noch eine Anzahl Bilder von anderen deutschen Malern, wie Hans Krell, Cyriacus Rueder, Goeding, Bretschneider, Schürer und Zacharias Wehme, der in den letzten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts kurfürstlicher Hofmaler war. Die meisten Bilder dieser deutschen Maler sind verschollen. In die Gemäldegalerie übernommen und heute noch vorhanden sind zwei Bilder

von Hans Krell, und zwar »Kurfürst August« (Galerie-Nr. 1956), »Kurfürstin Anna« (Galerie-Nr. 1957), und ein Bildnis des »Kurfürsten August« von Wehme (Galerie-Nr. 1959).

Im Inventar der Kunstkammer von 1640 wurden mit dem Zugangsverzeichnis von 1658 bereits 118 Gemälde aufgeführt. Deren Zahl hatte sich in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts noch erheblich erhöht. In dieser Zeit kamen mehrere Bilder vom jüngeren Cranach in die Kunstkammer. Allein im Jahre 1657 wurde der Bestand an Bildern von Lucas Cranach um 18 Stück vermehrt. Die meisten, die sich heute noch in der Gemäldegalerie befinden, kamen aus den kurfürstlichen Schlössern und aus Kirchen. Eines von ihnen, die Doppeltafel mit »Lucretia und Judith« (Galerie-Nr. 1916), wurde zusammen mit dem erst später aufgenommenen Bildnis Herzog Heinrichs des Frommen (Galerie-Nr. 1915) beim Luftangriff auf Dresden am 13. Februar 1945 vernichtet.

Im Jahre 1687 wurde mit einer Reihe anderer Gemälde eines der schönsten und wertvollsten Bilder Albrecht Dürers, der sogenannte Dresdener Altar (Galerie-Nr. 1869), aus der Wittenberger Schloßkirche in die Kunstkammer nach Dresden gebracht. Über diesen Zugang hieß es in der »Einnahme der KC (Kunstkammer) von 1679–1688« unter dem Aktenzeichen X a 10, Jahreszahl 1687:

»Zwey Altarbilder auff Holz, mit Flügeln zuzumachen. Das eine zugemacht über 2 Elen breit und $3\frac{1}{4}$ Elen hoch, inwendig wie der Herr Christus bey der Nacht gefangen genommen worden, und dem Malcho sein Ohr wieder angesetzt, auswendig 2 Heilige Frauen mit Kelch und Schwert, von Luca Leyden gemahlt.

Das andere mit zugemachten Futeral oder Flügeln über $2\frac{1}{4}$ Elen hoch und über 2 Elen breit, auff dessen Flügeln auswendig Churfl. Sächsische Schwerter und Rautenkranz, inwendig die Maria mit dem Kindlein Jesu und Engelsbildern, auff dem einen Flügel der alte Joseph, auff dem andern ein nackend Brustbild eines betenden Christi, alles aber nur von Wasserfarbe, auff zarte und auff Holz gezogene Linwat gemahlt, die theils zerschrumpen und sonderlich an dem nackenden Bilde beschädigt. Seynd incerti Autoris. Solche beyden Bilder haben Chfl. Dl. aus dero Schloßkirche zu Wittenberg herauffnehmen und anhero versezen's auch hernach dem Hofmahler Bottschilden abzucopiern und die Copein nach Wittenberg zu geben, hinunternehmen lassen.«¹²

Das zweite der hier aufgeführten Flügel-Altarbilder war von Albrecht Dürer. Es wurde aber bei der Aufnahme in die Kunstkammer als Bild



Albrecht Dürer: Dresdener Altar (Triptychon)

eines unbekanntenen Künstlers bezeichnet, obwohl es – wie Karl Woermann festgestellt hat – in der Schloßkirche zu Wittenberg immer als ein echter Dürer gegolten hatte. Auch die Schilderung der dargestellten Personen auf den drei Flügeln des Dürer-Altars ist in der Eintragung über die Aufnahme dieses Kunstwerkes in die Kunstkammer nicht ganz richtig. Was der berühmte Dresdener Altar wirklich darstellt, schilderte Karl Woermann in der 1908 erschienenen 7. Auflage seines wissenschaftlichen Katalogs über die Gemäldegalerie folgendermaßen:

»I. Das Mittelbild: Maria ihr Kind anbetend. Maria steht, etwas nach links gewandt, auf dem Fliesenboden eines hellen Gemaches und neigt sich, nur als Halbfigur sichtbar, mit anbetend gefalteten Händen über ihr vorn auf weißen Kissen schlummerndes Kind, dem ein kleiner Engel im grünen Röckchen mit einem Wedel die Fliegen abwehrt. Zwei Englein reinigen vorn den Fußboden, andere schwingen Räucherfässer, noch andere flattern unter der Decke. Zwei von diesen halten eine Krone über Mariens Haupt. Hinten links in einem zweiten Zimmer Josef an seiner Hobelbank, rechts durch ein Fenster Blick ins Freie.

II. Der linke Flügel: Der heilige Antonius. Halbfigur etwas nach rechts. Der Heilige mit grauem Haar und grauem Bart trägt einen blauen Mantel und stützt seine Hände auf das Buch, das aufgeschlagen vor ihm steht. Die Glocke liegt rechts. Über seinem Haupte treiben Teufelsfratzen ihr Spiel, die von Engeln in die Flucht geschlagen werden.

III. Der rechte Flügel: Der heilige Sebastian. Halbfigur nach links. Der Oberkörper des jungen Heiligen ist lose von rotem Mantel umwallt. Vor ihm steht ein Glas mit einer Feldblume. Von den Englein, die über ihm flattern, hält einer seine Pfeile, beide halten eine Märtyrerkrone. Leinwand: Mittelbild: br. 1,05 1/2; h. 0,95; Flügel: h. 1,12; br. 0,43 1/2 Temperafarben.«¹³

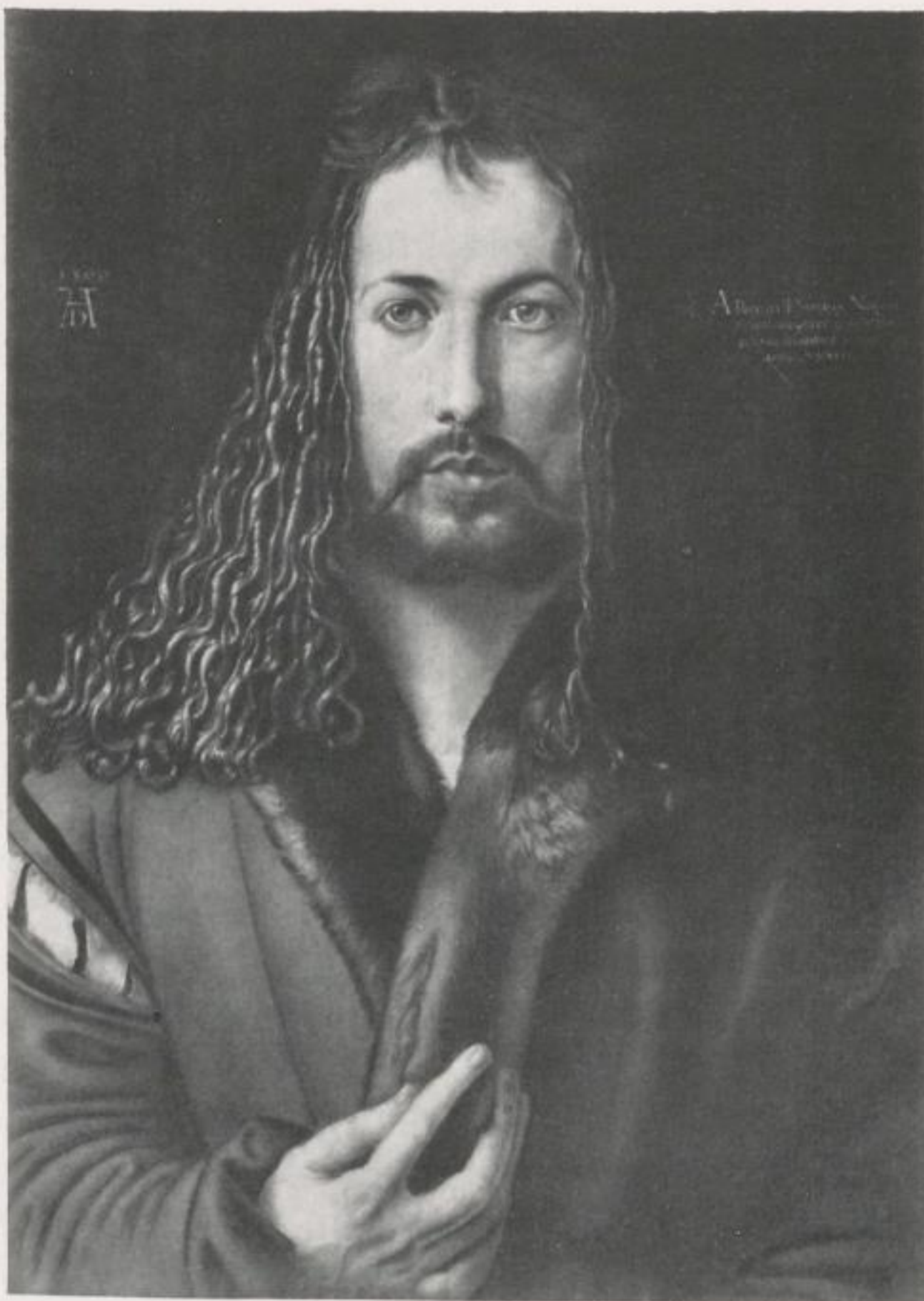
Über die Frage, ob der »Dresdener Altar« ein echter Dürer ist, hat es bis zum Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts unter den Kunsthistorikern einen lebhaften Meinungsstreit gegeben. Dieser wurde endlich dadurch beendet, daß Ludwig Justi in seiner 1904 in Leipzig erschienenen Schrift »Dürers Dresdener Altar« überzeugend bewies, daß kein anderer als Dürer der Schöpfer dieses hervorragenden Kunstwerkes ist.

Im letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts gab es in der Kunstkammer neben den alten deutschen Meistern aber auch schon eine Anzahl Bilder von Italienern und Niederländern. Im Jahre 1687 kamen elf italienische Bilder aus Venedig in die Kunstkammer und dazu ein Bild von Rubens mit einer seiner Darstellungen von Hero und Leander. Woermann behauptete in seinem ersten wissenschaftlichen Katalog jedoch, daß die meisten der in jener Zeit in der Kunstkammer vorhandenen italienischen Bilder nicht echt waren.

Der Bilderankauf in größerem Ausmaße begann erst nach dem Regierungsantritt Augusts II. im Jahre 1694.

Von dieser Zeit an hatte sich die Zahl der Gemälde schnell erhöht. Am 15. März 1700 wurden im Auftrag von August II. vom Hofmaler Bottschild 342 Gemälde in die Kunstkammer eingeliefert. Unter den zur Kunstkammer gehörenden Gemälden waren zu jener Zeit schon eine beachtliche Zahl Vlamen und Holländer, wie zum Beispiel Rubens, van Dyck und Brueghel, Rembrandt, Ruisdael, Metsu, Mieris, Teniers, Wouwerman, Dou und andere. Jetzt gab es in der Kunstkammer auch schon echte italienische Bilder, deren wertvollstes die »Schlummernde Venus« von Giorgione (Galerie-Nr. 185) war. Außerdem waren in der Kunstkammer damals bereits Bilder von Pietro Vecchia, Guido Reni und Claude Lorrain.

Nach einem Brand im Schloß am 25. März 1701, bei dem der Riesensaal und die angrenzenden Gemächer zerstört wurden, die Kunstkammer aber unversehrt blieb, mußte diese in anderen Räumlichkeiten untergebracht werden. Ein Teil kam vorübergehend ins Stallgebäude, ein anderer Teil in das Frauenmutterhaus. Später wurde die Kunstkammer im Regimentshaus am Jüdenhof untergebracht.



Albrecht Dürer: Selbstbildnis (München, Pinakothek)

Zu jener Zeit war die Zahl der Bilder in der Kunstkammer schon sehr beträchtlich. August der Starke ordnete 1707 an, eine große Zahl der Bilder aus der Kunstkammer ins Schloß zu bringen. In diesem Jahre waren die Schweden nach Abschluß des Altranstädter Friedensvertrages aus Sachsen abgezogen, und August, der während des ganzen Krieges weit vom Schuß in Warschau residiert hatte, war nach jahrelanger Abwesenheit zum ersten Mal wieder nach Dresden gekommen. Da er in das nach dem Brand wiederhergestellte Schloß einzog, befahl er, die Privatgemächer der kurfürstlichen Familie und den großen Redoutensaal mit Bildern der Kunstkammer auszuschnücken. Nach einer Aufstellung von Tobias Beutel, dem

damaligen Leiter der kurfürstlichen Kunstkammer, wurden daraufhin aus der Kunstkammer 535 Gemälde ins Schloß gebracht.

Zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts hatte im Zuge der ökonomischen und gesellschaftlichen Aufwärtsentwicklung die wissenschaftliche Forschung bereits viele exakte Ergebnisse in Wissenschaft und Technik geschaffen. Damit verloren die Kuriositäten und Raritäten in den Kunst- und Wunderkammern allmählich immer mehr ihren Wert als Mittel zur fürstlichen Repräsentation. Darum schufen sich die Fürsten im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts anstelle der Kunst- und Wunderkammern Sammlungen mit echten Kunstwerken als neues Mittel zur Repräsentation. Es war deshalb durchaus kein Zufall, daß in dieser Zeit in Dresden Kunstsammlungen begründet wurden, in die alle Kunstwerke aus den kurfürstlichen Kammern übergeführt wurden.

Im Jahre 1722 ließ August II. alle in der Kunstkammer, in Schlössern und Kirchen vorhandenen Bilder inventarisieren. Die besten dieser Bilder wurden unter Leitung des Chefarchitekten Le Plat zu einer Gemäldegalerie zusammengefaßt und in dem für diesen Zweck hergerichteten zweiten Stockwerk des Stallgebäudes am Jüdenhof untergebracht. Der Grundstein zum Stallgebäude wurde bereits im Jahre 1586 gelegt.

Die Kunstkammer bestand nach der Herausnahme der Gemälde noch längere Zeit weiter. Sie war jetzt allerdings nur noch ein Raritätenkabinett, das 1723 vom Regimentshaus nach dem Japanischen Palais und 1730 nach dem Zwinger gebracht wurde. Erst im Jahre 1832 wurde die nicht mehr zeitgemäße und stark vernachlässigte Kunstkammer aufgelöst, ihre noch brauchbaren Gegenstände führte man dem Historischen Museum zu. So endete die Kunstkammer 110 Jahre nach der Begründung der Gemäldegalerie.

Die Gemäldegalerie im achtzehnten Jahrhundert

*M*it der im Jahre 1722 erfolgten Gründung der Gemäldegalerie befinden wir uns bereits im zweiten Zeitabschnitt ihrer Geschichte, die nach Karl Woermann mit den im letzten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts einsetzenden großen Bildereinkäufen begonnen hat. Als Initiator dieser

Periode wird in den meisten früheren Geschichtsbetrachtungen August der Starke gerühmt, der als Kurfürst von Sachsen Friedrich August I. hieß. Als er im Jahre 1697 zusätzlich die Königskrone von Polen erworben hatte, nannte er sich als König von Polen August II. Sein Nachfolger, der als Kurfürst von Sachsen Friedrich August II. hieß, nannte sich als König von Polen August III. Das immer richtig auseinanderzuhalten ist für manchen Leser nicht so leicht. Darum nennen wir die beiden Kurfürsten von Sachsen der Einfachheit halber immer August II. und August III., also mit den Namen, die sie als Könige von Polen trugen. Mit der polnischen Königsherrlichkeit war es für die sächsischen Kurfürsten jedoch nach dem Tode Augusts III. im Jahre 1763 für immer vorbei. Von da an waren die Nachfolger Augusts III. nur noch Kurfürsten von Sachsen und hatten in Polen nichts mehr zu sagen. Die Sehnsucht der sächsischen Kurfürsten nach einer Königskrone wurde erst 1806 wieder erfüllt. In diesem Jahre machte Napoleon den damals regierenden Kurfürsten Friedrich August III. zum König von Sachsen, zum Dank dafür, daß er nach der Niederlage der verbündeten Preußen und Sachsen in der Schlacht bei Jena und Auerstedt zu Napoleon übergelaufen war.

August der Starke hatte sich in der ersten Zeit seiner polnischen Königsherrlichkeit nicht viel um die Kunstkammer in Dresden gekümmert, da er seit Beginn des von ihm gegen Schweden geführten Krieges immer in Warschau residierte. Erst nach dem Abzug der siegreichen Schweden aus Sachsen im Herbst 1707 kehrte der von dem Schwedenkönig Karl XII. zur Niederlegung der polnischen Königskrone gezwungene Kurfürst Friedrich August I. nach Dresden zurück. Das fiel in die Zeit, in der die fürstliche Repräsentation das Anlegen von Kunstsammlungen erforderte. Wie Carl Justi in seiner Arbeit »Winckelmann und seine Zeitgenossen« feststellte, diente den sächsischen Kurfürsten das Sammeln von Werken der Kunst und das Heranziehen italienischer, französischer und niederländischer Künstler dazu, den Glanz ihrer Hofhaltung zu erhöhen.¹⁴

Im Stallgebäude am Jüdenhof, das zur Regierungszeit Augusts II. die erste Heimstatt der Gemäldegalerie war, wurden die Bilder in der oberen 1. und 2. Galerie und in den mehr als ein Dutzend dazugehörigen Zimmern untergebracht. Über die Zahl der Bilder, die bei der Gründung der Gemäldegalerie in das Stallgebäude kamen, gibt es keine genauen Angaben. Aus dem ersten Inventar geht jedoch hervor, daß im Jahre 1722 aus der Kunstkammer 284 Bilder in die neue Galerie übernommen wurden, zu denen dann noch Bilder aus den kurfürstlichen Schlössern und Kirchen kamen.

Bei einer 1742 vorgenommenen Überprüfung des fortlaufend geführten Inventars wurde festgestellt, daß zu jener Zeit in der Galerie im Stallgebäude bereits 1938 Gemälde waren und daß einschließlich der noch in Schlössern verstreuten Bilder im kurfürstlichen Besitz insgesamt 4708 Stück gezählt wurden. Davon waren – wie der frühere Galeriedirektor Hübner in der im Jahre 1856 erschienenen ersten Auflage seines Kataloges feststellte – »3110 Stück wertvolle und 1598 geringere« Gemälde.¹⁵

Der Baumeister Le Plat, ein Franzose, den August II. als »Ober-Inspector der Architektur« mit der Einrichtung der neugeschaffenen Bildergalerie im Stallgebäude beauftragt hatte, wurde auch ihr erster Direktor oder, wie man den Leiter solcher Institute damals nannte, ihr erster Inspektor. Unter seiner Leitung wurden von 1722 bis 1733 in Prag, in Paris, in Italien und Holland einige hundert Gemälde gekauft und nach Dresden gebracht. Darunter war auch eine größere Anzahl Bilder bedeutender italienischer Maler, vornehmlich aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Die meisten der in dieser Zeit eingekauften Stücke waren ebenso wie die in den ersten zwei Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts nach Dresden gekommenen Bilder Arbeiten vlämischer und holländischer Maler. Unter den in dieser Zeit in die Galerie aufgenommenen Gemälden waren Palma Vecchios »Heilige Familie« (Galerie-Nr. 191), Guido Renis »Venus und Amor« (Galerie-Nr. 324), Rembrandts »Hochzeit des Simson« (Galerie-Nr. 1560) und sein »Selbstbildnis mit dem Zeichenbuche« (Galerie-Nr. 1569) sowie van Dycks »Trunkener Silen« (Galerie-Nr. 1017).

Als August II. im Jahre 1733 starb, gab es im Stallgebäude in Dresden eine so beträchtliche Zahl hervorragender italienischer, holländischer und vlämischer Gemälde und auch wertvolle französische Bilder, daß sich – wie Posse in seinem Katalog von 1929 feststellte – »die vor elf Jahren gegründete Galerie bereits den bedeutenderen unter den damals bestehenden Sammlungen an die Seite stellen« konnte.¹⁶

August II. war Kurfürst in der Zeit geworden, da Ludwig XIV., der von 1643 bis 1715 regierte, Frankreich beherrschte. Die Prachtentfaltung dieses französischen Königs, den man nicht zuletzt wegen seiner Prunksucht den Sonnenkönig nannte, galt den vielen kleinen und größeren deutschen Fürsten als nachahmenswertes Vorbild. August II. wurde 1687 als siebzehn Jahre alter Prinz von seinem Vater auf Reisen geschickt, da es – wie Dr. Gretschel in seiner »Geschichte des Sächsischen Staates und Volkes« berichtete – »die Sitte der Zeit erheischte, daß deutsche Fürstensöhne weniger das eigene Land und Volk als fremde Länder und auswärtige Höfe, vor



Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis mit dem Zeichenbuch

allem Ludwigs XIV. schimmernde Hofstatt zu Paris und Versailles und den dort herrschenden Glanz despotischen Übermutes kennenlernten«. ¹⁷ Der Besuch am Hofe Ludwigs XIV. hat auf den jungen sächsischen Prinzen mit seiner besonderen Veranlagung zur Großmannssucht und Prunksucht einen außerordentlich starken und nachhaltigen Eindruck gemacht. Kein anderer der deutschen Fürsten der damaligen Zeit hat sich denn auch in so starkem Maße wie August II. bemüht, es in der Prachtentfaltung dem französischen Königshofe Ludwigs XIV. gleichzutun. Zur fürstlichen Prachtentfaltung gehörte in jener Zeit aber auch der Bau repräsentativer Gebäude und das Sammeln hervorragender Werke der bildenden Kunst.

Darum ist August II. ein so eifriger Sammler von Bildern gewesen, darum sind in den vier Jahrzehnten seiner Herrschaft viel mehr Gemälde aufgekauft und nach Dresden gebracht worden als in den 134 Jahren, die von der Gründung der Kunstkammer bis zu seinem Regierungsantritt vergangen waren. Aber »gleichwohl folgte die eigentliche Glanzzeit der Entwicklung der Dresdener Galerie erst unter dem Nachfolger Augusts des Starken«, unter August III., der »während seiner dreißigjährigen Regierung (1733 bis 1763) den größten Teil jener Meisterwerke in seiner Hauptstadt zu vereinigen wußte, auf denen der Weltruhm der Dresdener Galerie beruht«. ¹⁷ Diesem Urteil Woermanns hat sich auch Posse angeschlossen, der feststellte, daß die Gemäldegalerie erst unter August III. zu einer Sammlung von internationaler Bedeutung ausgebaut worden ist. Der von August II. eingesetzte erste Direktor der Galerie, Le Plat, ist auch unter August III. in diesem Amt verblieben. Er bekleidete es bis zu seinem Tod im Jahre 1742, hatte aber zuletzt nicht mehr viel zu sagen. Die Oberleitung der Galerie hatte der von August III. zum Premierminister berufene Graf Brühl übernommen, der jedoch die notwendigen Arbeiten von seinem fachkundigen Sekretär Heinecken verrichten ließ.

- Nachfolger Le Plats als Galeriedirektor wurde Johann Gottfried Riedel, und nach dessen Tode wurde dieses Amt im Jahre 1757 Riedels Sohn, Johann Anton Riedel, übertragen, der vorher schon als Unterinspektor an der Galerie tätig gewesen war. Während der ganzen Regierungszeit Augusts III. fungierte jedoch Graf Brühl als Generaldirektor der Gemäldegalerie. Der größte Teil der Ankaufsaktionen und vor allem das undurchsichtige diplomatische Spiel und alle sonstigen Intrigen um die Bilderkäufe wurden von ihm geleitet.

In den ersten Jahren der Regierungszeit Augusts III. arbeiteten die meisten Ankäufer des sächsischen Hofes in Italien. In jener Zeit kam ein wahrer Strom von Bildern italienischer Maler nach Dresden. Als Beweis dafür sei darauf hingewiesen, daß damals ein einziger Aufkäufer, und zwar der Maler Ventura Rossi, in vier Jahren nicht weniger als 230 der von ihm in Venedig, Bologna, Florenz und Rom gekauften Gemälde nach Dresden geschickt hat.

Aber nicht nur in Italien wurden Bilder für den Kurfürsten gekauft. Im Jahre 1741 kaufte Johann Gottfried Riedel für 22 000 Gulden 268 Gemälde aus der Gräfllich Wallensteinschen Sammlung in Dux, darunter »Die Kupplerin« (Galerie-Nr. 1335) von Vermeer van Delft. 1742 kaufte Riedel in Prag weitere 84 Bilder, teils aus der kaiserlichen Galerie, dar-

unter Gemälde von Frans Snyders, Veronese und Domenico Feti. Seit 1742 kaufte man in größerem Ausmaße auch in Paris Bilder für den sächsischen Hof, darunter war eine große Anzahl wertvoller Kunstwerke, die für 86 346 Livres aus dem Nachlaß des Prinzen Carignan erworben wurden. Aus diesem Ankauf und mit anderen, im Jahre 1742 in Paris erworbenen Gemälden kamen Rembrandts »Saskia mit der roten Blume« (Galerie-Nr. 1562), Rubens' »Löwenjagd« (Galerie-Nr. 972), »Das brieflesende Mädchen« (Galerie-Nr. 1336) von Vermeer van Delft und Poussins »Anbetung der Könige« (Galerie-Nr. 717) nach Dresden. In Paris wurde 1751 auch Rembrandts »Selbstbildnis mit Saskia« (Galerie-Nr. 1559) für die Dresdener Galerie gekauft. Beauftragte von Brühl haben auch in Holland Bilder aufgekauft. Von diesen Aufkäufern wurden in den Jahren 1741 und 1742 in Amsterdam und im Haag an zweihundert meist niederländische Bilder erworben, unter denen auch Brouwers »Bauernrauferei« (Galerie-Nr. 1058) war. Sogar auf der Leipziger Messe wurden Gemälde für den sächsischen Hof gekauft, und zwar in den Jahren 1742 und 1743 nicht weniger als 43 Stück. Allein durch die Ankäufe in den Jahren 1741 und 1742 wurde der Besitz der Dresdener Galerie um 715 Gemälde vermehrt.

Im Jahre 1743 kamen neue Sendungen mit 53 in Paris erworbenen Bildern nach Dresden. Im Jahre 1749 wurden aus der kaiserlichen Galerie in Prag für 50 000 Taler 69 meist niederländische und italienische Bilder für die



*Oberhofarchitekt Raymond Le Plat
(1722-1733)*



*Karl Heinrich von Heineken, Oberaufseher über die Königlichen Sammlungen (1733–1763)
Kupferstich von Augustin de St. Aubin*

Galerie in Dresden gekauft. Darunter waren drei Gemälde von Tintoretto, Bilder van Dycks und Rubens' »Wildschweinjagd« (Galerie-Nr. 962). Einer der bedeutendsten Ankäufe in Italien erfolgte 1745, als hundert der besten Bilder aus der Sammlung des in Geldschwierigkeiten geratenen Herzogs von Modena erworben wurden. Unter den damals gekauften Bildern, für die 100 000 Zechinen gezahlt wurden, waren die Cuccinabilder Veroneses, die Correggio-Tafeln und Tizians »Zinsgroschen« (Galerie-Nr. 169). Von nichtitalienischen Bildern kamen aus der Sammlung des Herzogs von Modena unter anderem Rubens' »Heiliger Hieronymus« (Galerie-Nr. 955) und Holbeins »Bildnis des Morette« (Galerie-Nr. 1890) nach Dresden. Das berühmteste Bild der Gemäldegalerie, Raffaels »Madonna di San Sisto« (Galerie-Nr. 93), die neuerdings unter dem Namen »Sixtinische Madonna« bekannt ist, kam im Jahre 1754 nach Dresden. Für dieses Gemälde, das bis dahin in der Klosterkirche San Sisto zu Piacenza gehangen hatte, wurde die für die damaligen Verhältnisse große Summe von 20 000 Zechinen gezahlt. Aus den Urkunden und dem Briefwechsel über den Verkauf dieses Bildes geht hervor, daß das Kloster San Sisto durch die vorhergegangenen Kriege und Mißernten in Schulden geraten war und aus diesem Grunde des Geldes bedurfte. Der Abt und die Mönche des Klosters San Sisto baten in einer Eingabe an Papst Benedikt XIV. darum, das Bild für

12 000 Zechinen verkaufen zu dürfen. Die Zustimmung zu diesem Antrag wurde vom Heiligen Stuhl am 23. März 1753 erteilt. Daß der sächsische Hof für das Bild an Stelle des ursprünglich geforderten Preises 20 000 Zechinen zahlen mußte, ist durch den aufgeschlagenen Ausfuhrzoll und die Kosten für die Kopie des Bildes zu erklären, die der Käufer dem Kloster San Sisto zu liefern verpflichtet war.

Die vielen Bilder, die seit dem Regierungsantritt Augusts III. aus aller Welt nach Dresden gebracht wurden, fanden im alten Stallgebäude bald nicht mehr genügend Platz. Um mehr Bilder unterzubringen, wurde das Gebäude ausgebaut und erweitert. Vor Beginn des Umbaus – im August 1744 – brachte Militär die Gemälde in das Japanische Palais, wo sie vorübergehend aufbewahrt wurden.

Durch den 1746 beendeten Umbau wurde das Stallgebäude um ein Stockwerk erhöht, die Räume bekamen größere Fenster und besseres Licht. Danach wurde die Gemäldegalerie neu geordnet. »Die nach dem Stallhofe zu gelegene innere Galerie enthielt die italienischen Gemälde«, berichtete Posse im Katalog von 1929, »die ‚äußere Galerie‘ nach der Augustusstraße und dem Jüdenhof die Niederländer, Deutschen und Franzosen. Seit 1747 haben die Bilderbestände durch die Galeriebildhauer Deibel und Kugler ihre einheitliche Rokokorahmung erhalten.«¹⁹ Die Anordnung der Bilder blieb im wesentlichen so wie vor dem Umbau. Sie wurden wie bisher ohne jede Beschriftung nach Eingang und Formaten dicht neben- und übereinander bis an die Decke gehängt, so daß im Stallgebäude eine verhältnismäßig große Zahl von Gemälden untergebracht werden konnte. Zu der modernen, sparsamen Hängung, die den Genuß der Kunstwerke ermöglicht, kam man in der Dresdener Galerie erst im zwanzigsten Jahrhundert. In der 1746 geschaffenen Form blieb das Stallgebäude die Heimstatt der Gemäldegalerie bis zum Jahre 1855, in dem der Semperbau am Zwinger fertig wurde. Die Unterbringung und Pflege der Gemälde im Stallgebäude entsprach in keiner Weise ihrer Bedeutung. Hübner wies in seinem Katalog darauf hin, daß es in dem damaligen Galeriegebäude keine Heizung gab. Darum waren die Bilder Temperaturschwankungen ausgesetzt von über 20 Grad Wärme bis zu mehreren Kältegraden. Darunter litten vor allem die auf Holz gemalten Bilder, aber auch die Qualität der anderen Bilder wurde durch diese Zustände und mangelnde fachmännische Pflege gemindert. Erst zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts erkannte man die Notwendigkeit, durch Restauratoren die entstandenen Schäden an den Bildern zu beseitigen und sie vor neuen Schäden zu schützen. Darum holte man im

Jahre 1826 den damals bekanntesten italienischen Restaurator, Pietro Palmaroli, aus Rom nach Dresden. Er bekam den Auftrag, die wertvollsten Gemälde von den bei ihnen inzwischen eingetretenen Schäden zu befreien. Seit dieser Zeit hat man sich ernsthafter mit der ständigen Pflege der wertvollen Kunstwerke beschäftigt. Aber auch dann hat es noch geraume Zeit gedauert, bis die Gemälde so untergebracht und ständig so gewissenhaft gepflegt wurden, wie es dem Wert und der Bedeutung dieser Kunstschatze entsprach.

August III. hatte oft Bilder aus der Gemäldegalerie von Dresden in seine Residenz nach Warschau transportieren lassen. Johann Anton Riedel berichtete in seinem Tagebuch, daß der Kurfürst im August 1748 persönlich eine Anzahl Bilder ausgesucht hatte, die in sein Palais nach Warschau gebracht werden mußten. Darunter war auch die »Venus« von Giorgione, die man damals noch als ein Werk Tizians betrachtete. Nach Riedels Tagebuch wurde dieses Bild erst im Jahre 1751 von Warschau nach Dresden zurückgebracht.

Die meisten der wertvollen Gemälde, die in unserer Zeit von Millionen Menschen aus aller Welt bewundert werden, sind im achtzehnten Jahrhundert während der Regierungszeit Augusts II. und Augusts III. zusammengekauft worden. Über die Tatsache, daß unter August II. wesentlich mehr Niederländer als Italiener und unter August III. dagegen mehr Italiener als Niederländer angekauft worden sind, gibt es viele Mutmaßungen. In jener Zeit wurden jedoch keinerlei Bemühungen gemacht, in Deutschland Bilder deutscher Maler für den sächsischen Hof zu kaufen. Die Mehrzahl der in der Galerie vorhandenen Kunstwerke früher deutscher Meister war vor der Zeit Augusts II. und Augusts III., im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, nach Dresden gekommen. Damals schätzte man noch deutsche Kunst, aber im achtzehnten Jahrhundert hielt man an fast allen deutschen Fürstenthöfen nur die im Ausland geschaffenen Kunstwerke für wertvoll und sah geringschätzig auf das Schaffen deutscher Künstler. August II. und sein Sohn, die beide ebenso wie die anderen deutschen Fürsten nichts von einem einheitlichen deutschen Nationalstaat wissen wollten, schätzten die deutsche Malerei nicht. Bilder deutscher Meister wurden für sie erst beachtenswert, wenn sie im Ausland anerkannt waren. Holbeins »Bildnis des Morette« (Galerie-Nr. 1890) kam mit der vom Herzog von Modena gekauften Sammlung aus Italien nach Dresden. Dürers »Bildnis eines jungen Mannes« (Galerie-Nr. 1871) wurde für die Dresdener Galerie erst angekauft, als es in Paris berühmt geworden war.



Gesamtansicht des Neumarktes zu Dresden mit dem Stallgebäude am Jüdenhof, das 1722 die erste Heimstatt der Gemäldegalerie wurde (Gemälde von Canaletto)

Man rühmt August II. und August III. nach, daß sie von Bildern etwas verstanden haben und Geschmack hatten. Unter diesen beiden Kurfürsten war die Kunst nach dem Vorbild des französischen Königs Ludwig XIV. »geehrt als Hauptmittel glänzender Hofhaltung«. ²⁰ Carl Justi, der das in seinem Buch über »Winckelmann und seine Zeitgenossen« feststellte, wies darauf hin, daß bei August II. und August III. »der Regentenberuf in dem Pomp der Zeremonie und Repräsentation aufging«. ²¹ Darum verstanden diese beiden Kurfürsten viel mehr als von anderen Dingen davon, wie man monatelang dauernde Feste gestaltet und feiert, was um der Zeremonien und um der prachtvollen Repräsentation willen notwendig war. Dazu mußten sie sich auch mit der Kunst beschäftigen, weil das eben unmittelbar mit zum Herrscherberuf gehörte, so wie sie ihn auffaßten. Darum wußten sie vom Geschmack ihrer Zeit über Kunstwerke gewiß viel mehr als irgendein Mann aus dem Volke, dem es damals unmöglich war, sich mit Kunstfragen zu befassen. Das Motiv, das die beiden Kurfürsten bei den großen Bilderankäufen leitete, war keinesfalls nur ein bei ihnen angeblich besonders ausgeprägter Sinn für das Schöne, sondern in einem viel stärkeren Maße ihre Prachtliebe und ihre Prunksucht. Das bei allen deutschen Fürsten jener Zeit vorhandene Bestreben, mehr zu scheinen als zu sein, war bei August II. ganz besonders stark ausgeprägt. Er ließ Prachtbauten errichten, um seine Größe zu beweisen; er ließ Gemälde sammeln,



*Ehemaliges Residenzschloß
in Dresden, vor 1682.
Wildschweinjagd
im siebzehnten Jahrhundert
(Zeitgenössischer Stich)*

um mit dem Besitz der damals besonders hochgeschätzten Kunstwerke der Malerei zu glänzen und seinen Reichtum zur Schau zu stellen.

Diesem Grundsatz wurde unter August III., den Hübner in seinem Galerie-Katalog »August den Prächtigen« nennt, nicht weniger gehuldigt als unter seinem Vater. Dafür sorgte mit ganz besonderem Eifer Graf Brühl. Dieser allmächtige Premierminister vertrat ganz offen den Standpunkt, daß man den polnisch-sächsischen Hof mit so viel Pracht und Glanz umgeben müsse, »daß er den Gesandten und anderen ansehnlichen Fremden recht in die Augen leuchten möge«.²²

Dieser Meinung war auch August III., der sich nur für die Oper, für Bilder und für die Jagd interessierte. Um die Regierungsgeschäfte und die Politik kümmerte er sich überhaupt nicht. Das und die Geldmittel für die Bilderkäufe herbeizuschaffen, überließ er dem Grafen Brühl. Der aber tat alles, den Kurfürsten ständig mit neuangekauften Bildern, mit der Oper und der Jagd zu beschäftigen, damit Brühl von niemand bei der Durchführung seiner zweifelhaften Geschäfte und seiner noch viel zweifelhafteren Politik gestört würde.

Die in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zusammengetragenen wertvollen Teile der Dresdener Galerie wurden von dem Geschmack und dem Schönheitsideal jener Zeit geformt. Die Auswahl der damals erworbenen Bilder wurde aber nicht so sehr nach dem Geschmack des Kurfürsten bestimmt als vielmehr von dem Kunstverständnis und dem Geschmack der sachverständigen Menschen, die man beauftragt hatte, Bilder für den sächsischen Hof anzukaufen. Darunter waren neben einigen Adligen, die eine besondere Vorliebe für Kunstwerke hatten und sich ernsthaft mit der Kunst beschäftigten, sehr viel Bürger mit großer Sachkenntnis. Aber auch diese Sachverständigen konnten damals an die Auswahl der Bilder noch nicht mit dem Rüstzeug der Kunstwissenschaft herangehen, die in Deutschland ja erst von Winckelmann in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts begründet wurde. Damals wollte man, wie Carl Justi in seinem Buch über »Winckelmann und seine Zeitgenossen« geschrieben hat, »keine historischen Museen gründen, nicht Kunstgeschichte lernen, sondern das Schöne genießen, und deshalb haben sie so schöne Galerien zusammengebracht ... Jene Kritik, die an die Kunst lauter Gewissensfragen stellt, war noch unbekannt, nicht zum Schaden der Genußfähigkeit. Das Bedürfnis der Freude am Schönen machte jene Zeit zur klassischen Zeit der Galerien.«²³

So handelte man bei den Ankäufen für den sächsischen Hof im achtzehnten Jahrhundert nicht nach kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten, nämlich eine abgerundete, alle Epochen der bildenden Kunst umfassende Sammlung zustande zu bringen. Darum gibt es in der Dresdener Galerie manche Lücken, aber in kaum einer anderen Galerie der Welt gibt es einen solchen Reichtum der alten italienischen und der niederländischen Malerei aus der Zeit ihrer schönsten Blüte, und das machte, wie Carl Justi feststellte, »die Dresdener Galerie zu der ersten der Welt für den Genuß und das Studium des Kolorits und seiner Herrlichkeiten.«²⁴

Einer der ersten, der den Ruhm der Dresdener Galerie in der Welt verbreitete, war Johann Joachim Winckelmann, der Begründer der deutschen Kunstwissenschaft, der von 1748 an beim Grafen Bünau in Nöthnitz Bibliothekar war und bis 1754 in Dresden lebte. Von Winckelmann an haben viele bedeutende Menschen aus aller Welt, die das Glück hatten, die Kunstschätze der Dresdener Galerie zu sehen, deren Schönheit und Reichtum gepriesen. Winckelmann selbst hat in einer Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Galerie, die er 1753 an seinen Freund Berendis sandte, einen Lobgesang auf viele der schönsten Bilder angestimmt. Er

schrieb dort unter anderem, daß all das Schöne, das er bei Bildern von Correggio, Guido Reni, Rubens, van Dyck, Rembrandt und bei den Werken fast aller guten niederländischen Maler angetroffen hatte, »sich nur sehen, nicht sagen läßt«. ²⁵ Winckelmann rühmte Dresden als die erste Kunststadt des Nordens. Von ihm stammt auch die oft zitierte Feststellung, daß die größten Schätze aus Italien und was sonst Vollkommenes in der Malerei in anderen Ländern hervorgebracht worden war, sich in der Dresdener Galerie befinden und dort dem Künstler zur Nachahmung gegeben worden sind. ²⁶

Die begeisterten Schilderungen Winckelmanns veranlaßten den damals neunzehn Jahre alten Studenten Goethe, von Leipzig nach Dresden zu reisen, nur um dort die vielgerühmten Schätze der Gemäldegalerie anzusehen. Seine dabei gewonnenen Eindrücke schilderte Goethe sehr ausführlich in »Dichtung und Wahrheit«. Dort schrieb er über seinen ersten Besuch in der Gemäldegalerie: »Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Ungeduld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligtum und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte.« Die Gemälde und »die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manchen Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt, erschien ... Ich besuchte die Galerie zu allen vergönnten Stunden und fuhr fort, mein Entzücken über manche köstliche Werke vorlaut auszusprechen.« ²⁷

An anderer Stelle von »Dichtung und Wahrheit« berichtete Goethe: »Die wenigen Tage meines Aufenthaltes in Dresden waren allein der Gemäldegalerie gewidmet. Die Antiken standen noch in den Pavillons des Großen Gartens; ich lehnte ab, sie zu sehen, sowie alles Übrige, was Dresden Köstliches enthielt, nur zu voll von der Überzeugung, daß in und an der Gemäldesammlung selbst mir noch vieles verborgen bleiben müsse.« ²⁸

Goethe war nach seinem ersten Besuch im Jahre 1768 noch mehrmals in Dresden; das letzte Mal im Jahre 1813. Bei jedem dieser Besuche hielt er sich oft und lange in der Gemäldegalerie auf und versäumte später nie, sein »Entzücken über manche köstliche Werke vorlaut auszusprechen«. ²⁹

In seinen am Ende des achtzehnten Jahrhunderts herausgegebenen Briefen »Der Sammler und die Seinigen« pries Goethe die Dresdener Gemäldegalerie als »eine ewige Quelle echter Kenntniss für den Jüngling, für den

Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam; denn das Vortreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein.«³⁰

Heinrich von Kleist und viele andere deutsche Dichter haben sich in ähnlicher Weise wie Goethe über Wert und Bedeutung der Dresdener Galerie geäußert. Ebenso begeistert schrieb auch der dänische Märchendichter H. C. Andersen über seine Erlebnisse in der Dresdener Galerie. Der norwegische Dramatiker Ibsen hat nach seinem Besuch in Dresden die Gemäldegalerie mit einem Sonett besungen, dessen erste Strophe lautet:

»Frühmorgens in der Galerie ... ich stand
und trank Begeist' rung aus den reichen Quellen,
die von erhab'ner Ahnen milder Hand
geweiht sind, ew'ges Leben darzustellen.«

Der Wert und die Bedeutung der Dresdener Gemäldegalerie sind über die Jahrhunderte unvergänglich und von ewigem Bestand. Ihr Ruhm wird von bedeutenden Menschen, von Künstlern und Schriftstellern im zwanzigsten Jahrhundert mit derselben Begeisterung verkündet, wie Goethe das im achtzehnten Jahrhundert getan hat. Aus der Fülle derer, die im zwanzigsten Jahrhundert über die Galerie ebenso sprachen wie Goethe, sei hier nur noch der sowjetische Schriftsteller Konstantin Fedin erwähnt, der kurz vor dem ersten Weltkrieg die Dresdener Galerie besuchte. Über die dabei gewonnenen Eindrücke schrieb er unter anderem: »Ich durchschritt die Säle der Galerie mit wachsender Bewunderung, wie sie jeder kennt, der Kunstschatze besichtigt, von denen die ganze Welt spricht. Man geht von einem Raum in den anderen, wie von Wunder zu Wunder, möchte sich nicht von einem Bild trennen und wird doch wieder zum nächsten hingezogen; man fürchtet etwas besonders Wertvolles zu versäumen, und man weiß und bedauert doch, daß es ja nicht möglich ist, alles auf einmal zu sehen.«³¹

Bis zur ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts konnten sich an den herrlichen Kunstschatzen in der Gemäldegalerie nur die kurfürstliche Familie sowie die zu ihrem Hofstaat gehörenden adligen Herrschaften und darüber hinaus ein paar Auserwählte erfreuen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde der Kreis der Auserwählten erweitert, und besonders den ausländischen Vergnügungsreisenden und anderen Fremden wurde der Zugang zu den Kunstschatzen gegen gutes Trinkgeld gewährt. Dem Volk aber war damals und noch lange Zeit danach der Besuch der Gemälde-

galerie nicht gestattet. Selbst Winckelmann kostete es große Mühe, sich Zutritt zur Galerie zu verschaffen. Er konnte die Vergünstigung nur durch die Empfehlung des königlichen Beichtvaters Leo Rauch erlangen, eines Hausgenossen des katholischen Galeriedirektors Johann Gottfried Riedel. Daß die Gemäldegalerie nicht für das Volk geschaffen wurde, beweist auch die Tatsache, daß damals die Kataloge nicht in deutscher, sondern in französischer Sprache erschienen. Das galt für den ersten im Jahre 1765 gedruckten Katalog, ebenso für den zweiten vom Jahre 1782 wie auch noch für manche der danach veröffentlichten Kataloge. Französisch aber sprachen und schrieben die deutschen Fürsten und ihre Hofschranzen, Französisch verstanden damals auch die sogenannten Gebildeten. Aber das Volk sprach und schrieb nur Deutsch und konnte darum mit einem Katalog in französischer Sprache nichts anfangen.

Noch zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts war dem Volk der Zutritt zur Gemäldegalerie verwehrt. In dem »Sach- und Ortsverzeichnis der Königlich-Sächsischen Galerie zu Dresden 1819« wird über die Bedingungen des Besuchs der Gemäldegalerie gesagt:

»Denn ob zwar die königliche Galerie als eine nicht ganz öffentliche Anstalt dem Publikum nicht unbedingt offen steht, sondern der Vorschrift gemäß, nur in Begleitung des Inspectors der Genuß der Beschauung derselben gestattet ist, so ist doch höhern Orts, den Inspectoren nie untersagt worden, gebildeten Fremden und hiesigen Kunstfreunden, jederzeit, wenn die Galerie geöffnet ist, den Eingang und Genuß, unter den am Eingange aufgestellten und zu befolgenden Verordnungen zu erlauben.«³²

Seitdem man die Dresdener Gemäldegalerie einem größeren Publikum zugänglich gemacht hatte, war sie stets ein beliebter Wallfahrtsort für Maler und Kunstliebhaber aus aller Welt. Ihre Werke gehören zu den Kunstschätzen, die in der Weltkultur einen besonderen Ehrenplatz einnehmen. Das deutsche Volk ist mit Recht stolz auf die Dresdener Gemäldegalerie. Der Wert und die Bedeutung dieser Kunstsammlung sowie ihr Ruhm und ihr Weltruf sind im Laufe ihrer Geschichte nicht verblaßt. Sie sind im Gegenteil von Jahrhundert zu Jahrhundert größer geworden und werden in der Zukunft weiter wachsen.

In unserer Gegenwart, in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, gehört die Dresdener Gemäldegalerie mit ihren herrlichen Kunstschätzen dem Volke. Schon allein darum ist ihr Wert und ihre Bedeutung im zwanzigsten Jahrhundert um ein vielfaches größer als im ersten Jahrhundert nach ihrer Begründung.

Die Kurfürsten, die Kunstschatze und das Volk

August der Starke machte seine Hauptstadt zu der glanzvollsten Residenz in Deutschland und ließ viele Prachtbauten errichten, wie zum Beispiel den Zwinger, der ebenso wie die Gemäldegalerie die Stadt Dresden zu einem Anziehungspunkt für Menschen aus aller Welt machte. Zu der von ihm gewollten Prachtentfaltung und um seine Größe zu beweisen, holte dieser prunksüchtige Kurfürst die Kunst aus aller Welt nach Dresden – aus den Niederlanden, aus Italien, ja sogar aus China und Japan. Winckelmann bezeichnete darum die Regierungszeit Augusts II. als den Zeitpunkt, »in welchem die Künste als eine fremde Kolonie in Sachsen eingeführt wurden und vor den Augen aller Welt aufgestellt sind«. ³³ Unter August III. wurde die Hofkirche durch Chiaveri erbaut, aber unter seiner Regierung entstanden doch weniger Prachtbauten als unter seinem Vater. Bis in unsere Gegenwart hat sich die Behauptung erhalten, daß es nur dem Kunstverständnis und dem Sammeleifer Augusts des Starken und seines Sohnes und ihren großartigen Leistungen zu danken ist, daß in Dresden Kunstwerke geschaffen und gesammelt wurden.

August II. und August III. waren nicht mehr und nicht weniger kunstliebend als ihre Vorfahren und Nachfahren. Sie waren ebenso wie diese Produkte der gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit. Hätte im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, als Kunstsammlungen zur fürstlichen Repräsentation notwendig geworden waren, irgendein anderer Wettiner, ein Christian oder Johann Georg, in Sachsen geherrscht, dann wäre in Dresden ebenso wie unter August dem Starken die Gemäldegalerie begründet worden. Außerdem kommt es nicht darauf an, wer damals im absolutistischen Sachsen den Auftrag gegeben hat, Kunstwerke zu kaufen. Sehr viel wichtiger ist, wer diese Kunstwerke geschaffen und wer sie bezahlt hat.

Hätte August II. den Zwinger bauen können ohne Daniel Pöppelmann und Balthasar Permoser und ohne die vielen tausend Hände arbeitender Menschen, die Stein auf Stein gefügt haben, deren Namen in der Geschichte aber nicht genannt werden? Permoser war ein Bauernsohn aus Bayern und Pöppelmann der Sohn eines Bürgers aus Westfalen, also Menschen aus den Klassen, die damals nicht zu den herrschenden Schichten des absolutistischen Staates gehörten. Das von ihnen und den arbeitenden Menschen

geschaffene schöne Bauwerk hat die Jahrhunderte überdauert und erfreut die arbeitenden Menschen unserer Zeit. Versunken und vergessen dagegen ist die längst entthronte feudale Oberschicht, in deren Auftrag und zu deren Vergnügen der Zwinger gebaut wurde.

So wie mit dem Zwinger ist es auch mit den herrlichen Bildern der alten Meister in der Gemäldegalerie. Nicht die Fürsten oder andere Feudalherren haben die schönen, unvergänglichen Kunstwerke geschaffen. Ihre Schöpfer waren Menschen aus dem Volke in Deutschland, in den Niederlanden, in Italien, in Frankreich und in anderen Ländern. Weil viele der Künstler damals im Solde der Kirche oder der Fürsten arbeiten mußten, gab man den weltlichen und kirchlichen Fürsten an der Existenz großer Kunstwerke einen viel größeren Anteil, als ihnen gebührt. Die wirkliche Triebkraft in der Geschichte und bei der Aufwärtsentwicklung der Kultur waren auch in den vergangenen Jahrhunderten die produktiv tätigen Menschen und nicht die Fürsten, die von der Arbeit ihrer Untertanen lebten, Künstler in ihren Sold nahmen und Kunstwerke kauften. Die produktiv tätigen Menschen haben mit ihrer Arbeit die materiellen Güter produziert und damit erst die Voraussetzung geschaffen, daß Künstler wirken und große Kunstwerke entstehen konnten.

Johann Joachim Winckelmann, der sich in seiner Jugend mit historischen Problemen beschäftigte, entdeckte dabei, welchen großen Einfluß die Volksmassen auf den Verlauf der Geschichte haben. In einem Fragment über »Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte« kritisierte er, daß »die mehresten allgemeinen Geschichten nur personelle Geschichten« sind, in denen Prinzen und Fürsten eine Rolle zugeschrieben wird, die sie nicht gespielt haben. Nach seiner Meinung sind Staaten nur glücklich geworden durch die »Handlung und Beschäftigung vieler Hände« und nicht durch einzelne Fürsten.³⁴

Das heißt jedoch nicht, daß bedeutende Menschen keine Rolle in der Geschichte spielen. Der ideologische Überbau der Gesellschaft ist nicht einfach eine passive Widerspiegelung der ökonomischen Verhältnisse. Zwischen den ökonomischen Verhältnissen und dem ideologischen Überbau besteht eine enge lebendige Wechselwirkung. Darum haben die Menschen es in der Hand, durch ihr Handeln die Umwandlung der politischen, kulturellen und sonstigen ideologischen Verhältnisse entsprechend der Entwicklung der ökonomischen Grundlage der Gesellschaft zu beschleunigen oder zu verzögern. Darum können bedeutende Menschen die geschichtliche Entwicklung bis zu einem gewissen Grade im positiven oder

auch im negativen Sinne beeinflussen. Die Durchsetzung des geschichtlich notwendig gewordenen Fortschritts kann zwar vorübergehend gehemmt, aber auf die Dauer nicht aufgehalten werden. Das beweist nichts so überzeugend wie die Geschichte der Menschheit selbst, denn niemand kann bestreiten, daß die Völker im zwanzigsten Jahrhundert materiell und kulturell auf einem unvergleichlich höheren Niveau leben als im achtzehnten Jahrhundert. Eine wahrhaft große Rolle in der Geschichte haben aber gerade darum nur die bedeutenden Menschen gespielt, die, ausgehend von den jeweils erreichten ökonomischen Verhältnissen, den aus der geschichtlichen Entwicklung notwendig gewordenen Fortschritt beschleunigt durchsetzten.

Die enge Wechselwirkung, die zwischen der ökonomischen Grundlage und der Gestaltung der kulturellen und der sonstigen ideologischen Verhältnisse besteht, wird auch durch den Verlauf der Geschichte der Dresdener Gemäldegalerie bewiesen. August II. und August III. hätten niemals eine so bedeutende Kunstsammlung in Dresden zusammentragen lassen können, wenn es ihnen die damaligen ökonomischen Verhältnisse Sachsens nicht erlaubt hätten.

Das Kurfürstentum Sachsen war bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts unzweifelhaft das bedeutendste Land in Deutschland. Es war – wie Erich Haenel in seiner Betrachtung über »1000 Jahre Kunst in Sach-

*Dresden vor dem Wilsdruffer Tor mit Blick auf den Zwinger
(Kupferstich 1750 nach einem Gemälde Canalettos)*



sen« behauptete – unter dem Kurfürsten Moritz, der von 1541 bis 1553 regierte, »zum Range eines Großstaates von europäischem Gewicht und weltgeschichtlicher Geltung« emporgestiegen.³⁵ Die Bedeutung des Landes, das in der Reformation eine führende Rolle gespielt hatte, wurde während der Regierungszeit Augusts I., der seinem Bruder Moritz auf den Thron folgte und bis 1586 regierte, noch weiter verstärkt. August I. hat das Kurfürstentum Sachsen durch viele Neuerwerbungen vergrößert, zu seinem persönlichen Vorteil die ökonomische Entwicklung des Landes gefördert und dabei einen großen Reichtum erworben und seinen Nachfolgern hinterlassen.

Daß das Kurfürstentum Sachsen bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts das bedeutendste Land in Deutschland war, beruhte darauf, daß die ökonomischen Verhältnisse in Sachsen damals denen in den anderen deutschen Ländern ein gutes Stück voraus waren. Preußen-Brandenburg, das von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts an in immer stärkerem Maße das größte und das führende Land in Deutschland wurde, hatte am Ende des siebzehnten Jahrhunderts noch wesentlich weniger Einwohner als Sachsen und war diesem gegenüber in Gewerbe und Handel ein rückständiges Land.

In Sachsen gab es damals bereits einen florierenden Bergbau und eine im Verhältnis zu den anderen deutschen Ländern beachtliche Metallindustrie. Aus Urkunden können wir ersehen, daß um 1570 die Zinnwerke in Altenberg sowie Eisenwerke in Pirna, Königstein, in Gießhübel und mehreren anderen Orten Metallwaren produzierten, die in jener Zeit schon von Sachsen nach anderen Ländern ausgeführt wurden. Weitere Ausfuhrartikel Sachsens waren irdene Geschirre und Krüge, blaue Mineralfarbe, Holz, Getreide, Wein und vor allem Tuche und Leinenwaren aus der Textilindustrie, die bereits im siebzehnten Jahrhundert in Sachsen einen für die damaligen Verhältnisse beachtlichen Stand erreicht hatte.

Mit der fortschreitenden ökonomischen Entwicklung in Sachsen erstarkte auch das Bürgertum, das dort zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts größere Bedeutung und größeren Einfluß hatte als etwa die Bürger in Preußen. Die aus den ökonomischen Verhältnissen sich ergebende schnellere Aufwärtsentwicklung des Bürgertums in Sachsen aber beeinflusste die Gestaltung des kulturellen Lebens im fortschrittlichen Sinne. Das hat mit dazu beigetragen, daß in der damaligen Zeit Dresden, die Hauptstadt des ökonomisch fortschrittlichsten Landes, das Kunst- und Kulturzentrum Deutschlands wurde.



Adriaen van Ostade: Der Künstler in seiner Werkstatt

Es kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, wie sehr der Kampf des aufstrebenden Bürgertums gegen den jeden ökonomischen Fortschritt hindernden Feudalismus die kulturelle Aufwärtsentwicklung beeinflusst hat. In der Einleitung zur »Dialektik der Natur« hat Friedrich Engels die Männer, »die die moderne Herrschaft der Bourgeoisie begründeten, ... Riesen an Denkkraft, Leidenschaft und Charakter, an Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit« genannt, die alles waren, »nur nicht bürgerlich beschränkt. Im Gegenteil, der abenteuernde Charakter der Zeit hat sie mehr oder weniger angehaucht. Fast kein bedeutender Mann lebte damals, der nicht weite Reisen gemacht, der nicht vier bis fünf Sprachen sprach, der

nicht in mehreren Fächern glänzte. Leonardo da Vinci war nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein großer Mathematiker, Mechaniker und Ingenieur, dem die verschiedensten Zweige der Physik wichtige Entdeckungen verdanken; Albrecht Dürer war Maler, Kupferstecher, Bildhauer, Architekt und erfand außerdem ein System der Fortifikation ... Luther fegte nicht nur den Augiasstall der Kirche, sondern auch den der deutschen Sprache aus, schuf die moderne deutsche Prosa und dichtete Text und Melodie jenes siegesgewissen Chorals, der die Marseillaise des sechzehnten Jahrhunderts wurde.«³⁶

Auf der Grundlage der fortschrittlichen ökonomischen Verhältnisse im Kurfürstentum Sachsen konnte damals in Dresden die bedeutendste Gemäldegalerie Deutschlands geschaffen werden. Diese einzigartige Kunstsammlung hat seit dieser Zeit durch die Jahrhunderte hindurch das Geistesleben befruchtet. Sie hat ständig nicht nur die Entwicklung der Malkunst beeinflusst, sondern ebenso auch das Wirken der Kunstwissenschaft und Kunsterziehung. Maler, Künstler anderer Art und Kunstliebhaber aus aller Welt sind nach Dresden gepilgert, um sich an den Kunstwerken der alten Meister zu erfreuen und von ihnen zu lernen. Vom achtzehnten bis zum zwanzigsten Jahrhundert haben Dichter und Schriftsteller aus aller Welt, von dem großen Deutschen Goethe angefangen, den Völkern ihre Eindrücke von der Dresdener Galerie berichtet. Sie alle haben mit ihrer laut und vernehmlich ausgesprochenen Bewunderung über die Kunstwerke der hervorragendsten Maler vieler Nationen dazu beigetragen, die Menschen zum Verstehen des wahrhaft Schönen und zum Humanismus zu erziehen. Diese wichtige Aufgabe zu erfüllen ist natürlich in unserer Zeit, in der die herrlichen Kunstschatze dem Volke gehören und dem ganzen Volke zugänglich sind, in einem unvergleichlich größeren Ausmaß möglich als jemals vorher. Erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts hat eine so wertvolle Kunstsammlung wie die Dresdener Gemäldegalerie in ständig steigendem Maße unmittelbar Einfluß auf die Gestaltung der Kultur des gesamten Volkes.

August der Starke hat während seiner fast vierzig Jahre währenden Regierungszeit die günstigen ökonomischen Verhältnisse des Kurfürstentums Sachsen, die ihm die Möglichkeit gaben, seine Prunk- und Verschwendungssucht zu befriedigen, wesentlich verschlechtert. Viel dazu beigetragen haben neben diesen Eigenschaften, die bei ihm besonders stark ausgeprägt waren, seine Großmannssucht und seine Weltherrschaftspläne. August der Starke wollte, ebenso wie mancher andere verunglückte »Welteroberer«

nach ihm, ein Reich schaffen, in dem die Sonne nicht untergeht. Sein Reich sollte von der Elbe bis zum Dnepr, von der Küste Finnlands möglichst bis nach Konstantinopel reichen. Zu diesem Zwecke erwarb er im Jahre 1697 mit viel List und vor allem mit Unsummen von Bestechungsgeldern zum sächsischen Kurfürstenhut noch die polnische Königskrone. Um sein Reich bis an Finnlands Küsten auszudehnen, überfiel August II. im Bunde mit dem dänischen König Friedrich IV. im Februar 1700 ohne Kriegserklärung Schweden, um das damals zu diesem nordischen



*Rosalba Carriera: Herr in bräunlichem Rock
mit Goldstickerei*

Staat gehörende Livland zu erobern. Um die Moldau und die Walachei als Verbindung nach Konstantinopel zu erobern und um zu diesem Zwecke den Habsburgern auch noch Schlesien, Böhmen und Mähren wegzunehmen, wollte August der Starke ein Bündnis mit Frankreich gegen den deutschen Kaiser schließen, das allerdings – wenn auch ohne seine Schuld – niemals zustande kam.

Für die polnische Königskrone hat August der Starke viel Geld seiner sächsischen Untertanen vertan. Das begann schon damit, daß er nach seiner eigenen Schätzung allein für die Wahl zum König mehr als 2 Millionen Gulden ausgab. Zu den Wahlkosten gehörten die Bestechungsgelder, die der vorher nach Polen gesandte Graf Flemming reichlich ausgestreut hatte, um von den stimmberechtigten polnischen Feudalherren Stimmen für seinen Herrn zu kaufen. Die prunkvollen Kleider, mit denen August zum ersten Mal in Polen auftrat, kosteten 1 Million Taler.

Um Geld für den Kauf der polnischen Königskrone aufzubringen, verkaufte August der Starke zu Sachsen gehörendes Land an andere deutsche Fürsten; so zum Beispiel seinen Anspruch auf Lauenburg für 1 100 000 Taler an Hannover, die Schutzvogtei über Abtei und Amt Quedlinburg nebst Reichsschützamt in Nordhausen für 300 000 Taler an Brandenburg. Zu

Beginn seiner Bemühungen um die polnische Königskrone entließ August mit Ausnahme von zweien alle seine Geheimen Räte. Er veranlaßte sie dann, ihre Stellen für hohe Summen wieder zu kaufen. Andere Ämter wurden versteigert und an den Meistbietenden verpachtet. Solcher und noch mancher anderer unanständiger Mittel bediente sich August, um sich Geld für den Kauf der polnischen Königskrone zu beschaffen. Darum war es kein Wunder, daß unter August dem Starken »Ungerechtigkeit, Wucher, Falschheit, Schurkerei, Neid, Überhebung und Uninteressiertheit die Laster waren, welche den sächsischen Staat beherrschten«. Diese Feststellung machte Johann Friedrich von Wolframsdorf, der seit 1701 Kammerherr war, in seiner im Jahre 1704 in einigen Abschriften verbreiteten Schrift »Portrait de la cour de Pologne« (»Schilderung des polnischen Hofes«).³⁷

Über die »großartigen Leistungen« Augusts des Starken schrieb der in Sachsen geborene stockkonservative Historiker Heinrich von Treitschke im dritten Band seiner »Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert«:

»Als die Prunksucht der Albertiner mit der Unzucht des polnischen Adels sich freundlich zusammenfand, trat der deutsche höfische Absolutismus in seiner Sünde Blüte. Mit einer Geduld, die uns Nachlebende halb rührt, halb empört, ließen sich die armen Weber und Spitzenköppler des Gebirgs bis aufs Blut aussaugen. Die beste Kraft des Landes floß dahin, um der Königsmark, der Cosel, den zahllosen anderen Dirnen des starken August die gierigen Hände zu füllen, um die Magnaten des polnischen Reichstages zu bestechen, um das Wunder zu ermöglichen, daß der Hof eines deutschen Mittelstaates selbst das Versailler Vorbild überbot ... Zugleich warf der unstete Ehrgeiz König Augusts und seines abenteuernden Vertrauten Flemming das unglückliche Land in die Wirren des Nordischen Krieges. Das tapfere Heer verblutete sich in ruhmlosen Kämpfen unter dem Banner des weißen Adlers.«³⁸

Die Welteroberungspläne Augusts des Starken endeten mit einem großen Fiasko. Ein Grund dafür war, daß seine Prunksucht und seine hemmungslose Vergnügungssucht ihn hinderten, Taten für die Befriedigung seiner Großmachtträume zu vollbringen. Feldmarschall Graf Flemming, der 1712 auch Premierminister wurde, charakterisierte seinen König in einem 1722 niedergeschriebenen Manuskript folgendermaßen: »Das Vergnügen und die Ruhmsucht bilden seine herrschenden Leidenschaften, das Vergnügen aber hat die Führung; häufig ist sein Ehrgeiz durch seine Vergnügungen durchkreuzt worden, nie aber umgekehrt.«³⁹

Um seiner Ruhmsucht und seiner Vergnügungssucht willen hat August der Starke das Volk in Sachsen bis aufs Blut ausgepreßt. Er brauchte Geld und immer wieder Geld für die Befriedigung seiner Leidenschaften. Aber beim Aufteilen der Gelder floß der Löwenanteil immer in die Kasse für die Vergnügungen, für kostspielige Reisen und prunkende Hoffeste, so daß August gegen die Schweden kein brauchbares Heer ins Feld führen konnte. Darum endete dieser von August entfesselte Krieg mit seiner kläglichen Niederlage. Im Februar 1706 vernichteten die Schweden bei Frau-stadt in Schlesien das letzte sächsische Heer, und die siegreichen Schweden besetzten Sachsen bis zu dem im Herbst 1707 erfolgten Abschluß des für August blamablen Friedensvertrages von Altranstädt, der den ruhmsüchtigen Kurfürsten zwang, die polnische Königskrone niederzulegen. Trotzdem schmückte sich August der Starke im Jahre 1709 erneut mit der polnischen Königskrone. Die Möglichkeit dazu gab ihm der im Sommer 1709 von den Russen unter Peter I. bei Poltawa errungene entscheidende Sieg über die Schweden.

Woldemar von Seidlitz gab in seinem Buch über »Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit« an, daß Augusts polnische Königskrone die Bevölkerung Sachsens »88 Millionen Taler, 40 000 Mann und 800 Kanonen gekostet habe«. ⁴⁰ Dazu kamen noch die Besatzungskosten für die Schweden, die nach ihrem Siege Sachsen ein Jahr besetzt hielten. Für Sold und Furage seiner Truppen forderte der Schwedenkönig Karl XII. je Monat 775 000 Taler. Die regelmäßigen Steuern verwandelte der Sieger in Kontributionen, die die Bevölkerung Sachsens 1,9 Millionen Taler kosteten. Nach Augusts Berechnung kostete das eine Jahr der Besatzung das Land Sachsen 23 Millionen Taler.

Durch Augusts des Starken unklare und unaufrichtige Politik, durch seine ruhmsüchtigen Eroberungspläne, durch seine Großmannssucht, seine Prachtliebe und Prunksucht wurden dem Volke unerträgliche Lasten aufgebürdet, und die ärmere Bevölkerung litt bittere Not. Die hervorragende Stellung, die das Kurfürstentum Sachsen als eines der bedeutendsten Länder in Deutschland zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts noch besaß, wurde während der Regierungszeit Augusts II. schwer erschüttert.

Was August II. begonnen, setzte nach dessen Tode im Jahre 1733 sein Sohn August III. fort. »Der ganze Unsegen der ausländischen Königskrone ward erst unter Augusts elendem Nachfolger offenbar«, schrieb Heinrich von Treitschke in seiner »Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert«. ⁴¹ Unter August III. wurden vom Hofe nicht weniger prunkvolle und

kostspielige Feste gefeiert als unter August dem Starken, der für die einen ganzen Monat dauernde Hochzeitsfeier seines Nachfolgers 4 Millionen Taler ausgab. Ebenso kostete auch jede der Hochzeiten der vielen Kinder Augusts III., die wochenlang gefeiert wurden, viele Millionen Taler. Dazu kam noch, daß Augusts III. allmächtiger Premierminister Graf Brühl zu seinem Vorteil Land und Volk plünderte und bei der Verschwendung für seinen privaten Hofstaat erfolgreich mit dem königlichen Hof wetteiferte. Er führte auf Kosten des Staates einen Hofstaat, wie es sich kein Fürst in Deutschland erlauben konnte. Er hatte mehr als 200 Bediente, Kammerdiener, Sekretäre usw. Brühl brachte das ganze Finanzsystem des Landes durcheinander, er machte keinen Unterschied zwischen den Einkünften der Krone und denen des Staates. Er nahm für den König und für sich das Geld aus den Staatskassen. Dieser Premierminister hatte von August III. die Vollmacht, in diesen Dingen völlig selbstherrlich zu handeln, und da er kein Verantwortungsgefühl für Staat und Volk hatte, waren die Staatskassen schon geraume Zeit vor Beginn des Siebenjährigen Krieges in Unordnung und auch meistens leer.

Graf Brühl hatte neben der Verschwendungssucht auch die Großmachtträume von August dem Starken übernommen. Ihm aber fehlten noch mehr als seinem Vorbild die Fähigkeiten, seine Pläne zu verwirklichen. Seine Intrigen gegen Preußen machten Sachsen zum leidenden Teilnehmer im Siebenjährigen Krieg. Aktiv in diesen Krieg einzugreifen und das Land vor der Besetzung durch Preußen zu schützen, fehlte die militärische Kraft. Denn bei Kriegsbeginn stellte sich heraus, daß ein großer Teil der angeblich vorhandenen sächsischen Armee nur auf dem Papier stand; das Geld, das Brühl für Aufstellung und Ausrüstung einer Anzahl Regimenter aus der Staatskasse entnommen hatte, war verschwendet oder auf andere unsinnige Weise verpulvert worden. Beim ersten Vorstoß der Preußen gegen Sachsen verschwand Brühl mit August III. und dem ganzen Hofstaat in die polnische Residenz nach Warschau, um dort weiter Feste zu feiern und zu schwelgen.

Die Regierung Augusts II. und Augusts III. war Sachsen und der Bevölkerung des Landes mehr als teuer zu stehen gekommen. Die polnische Königsspielerei der beiden Auguste, der von August dem Starken zur Erfüllung seiner Großmachtträume entfesselte Nordische Krieg und die unter seinem Nachfolger verschuldete Teilnahme Sachsens am Siebenjährigen Krieg kosteten das Land und seine Bevölkerung schätzungsweise mindestens 200 Millionen Taler. Eine mindestens ebenso große Summe wurde unter diesen

*Graf Brühl, Minister Augusts III.
(1733–1763),
Stich von Balechouse 1750*



beiden Kurfürsten für die Prachtentfaltung des Hofes, für Vergnügungen, monatelang dauernde Feste und kostspielige Prunkreisen verschwendet. Insgesamt wurden mindestens 400 bis 500 Millionen Taler in dem sogenannten »Augusteischen Zeitalter« für die oben genannten Zwecke geradezu sinnlos und offensichtlich zum Nachteil von Land und Volk vergeudet. Wie gering waren dagegen die Summen, die während der Regierungszeit Augusts II. und Augusts III. für den Bau des Zwingers und anderer wertvoller, die Zeit überdauernder Gebäude sowie für den Ankauf von Kunstwerken ausgegeben wurden.

Im Jahre 1763 – beim Tode Augusts III. – waren im Besitz des königlichen Hofes schätzungsweise 5000 Bilder. Darunter waren eine große Zahl weniger bedeutungsvoller und eine Anzahl wertloser Stücke, die im Laufe des folgenden Jahrhunderts aus der Galerie ausgeschieden wurden. Ungefähr 1000 Bilder waren bereits vor dem Regierungsantritt Augusts II. in der Kunstkammer oder in Schlössern und Kirchen. Von August II. und von August III. wurden also schätzungsweise 4000 Bilder für Dresden erworben. Für 1143 der in dieser Zeit angekauften Gemälde haben wir aus den alten Akten ermittelt, wieviel Geld dafür ausgegeben wurde. Bei den restlichen 2857 Bildern haben wir danach auf Grund der damals üblichen Preise die dafür ausgegebenen Gelder geschätzt.



*Jan Vermeer van Delft:
Vermutliches Selbstporträt aus dem Bild
»Bei der Kupplerin« (Detail)*

Zu den 1143 Bildern, für die wir die genauen Preise festgestellt haben, gehören die wertvollsten Gemälde der Galerie. Darunter ist die »Sixtinische Madonna«, für die 20 000 Zechinen oder 60 000 Taler gezahlt wurden. Ferner sind darunter 563 aus größeren Sammlungen erworbene Kunstwerke, wie zum Beispiel die 100 Bilder, die der Herzog von Modena für 100 000 Zechinen oder 300 000 Taler verkaufte. Zu dieser Erwerbung gehörten bekanntlich auch Tizians »Zinsgroschen« und Tizians »Dame in Weiß«, Correggios große Altargemälde, Veroneses vier Bilder aus dem Palast Cuccina, Rubens' »Heiliger Hieronymus«, Velazquez' »Bildnis des Oberjägermeisters Juan Mateos« und Holbeins »Bildnis des Morette«. Für 268 Bilder, aus der Wallensteinschen Sammlung in Dux angekauft, zu denen so wertvolle Bilder wie Vermeer van Delfts »Bei der Kupplerin« und van Dycks »Bildnis eines Geharnischten« gehörten, wurden nur 22 000 Gulden gezahlt. Für die 69 Bilder, die man aus der kaiserlichen Galerie in Prag erstand, unter denen auch Rubens' »Wildschweinjagd« war, wurden 50 000 Taler gezahlt. Für 76 Bilder, die Direktor Riedel 1742 in Prag angekauft hatte, wurden 8000 Taler ausgegeben. Aus dem Nachlaß des Prinzen Carignan in Paris wurde 1742 eine größere Anzahl Bilder angekauft, unter denen Carlo Dolcis »Heilige Cäcilia an der Orgel«, Rubens' »Löwenjagd«, Rembrandts »Saskia mit der roten Blume« und Poussins »Anbetung der Könige« waren. Für alle diese Bilder wurden 86 346 Livres gezahlt. 1749 wurden durch Le Leu in Paris 24 Bilder für 33 906 Livres angekauft, unter denen so wertvolle Kunstwerke wie Rembrandts »Selbstbildnis mit Saskia« und Rubens' »Bathseba« waren. Für diese in Sammelkäufen erworbenen Gemälde hat der Hof insgesamt 466 086 Taler gezahlt. Für weitere 580, nicht zu der allerersten Qualität gehörende Bilder, für die wir die Preise aus den Akten ermitteln konnten, wurden 101 434 Taler ausgegeben. Bei dieser Berechnung haben wir alle Preise, die in Zechinen, Gulden, Livres usw. gezahlt wurden, nach dem Goldwert um 1750 in Taler umgerechnet. Danach wurden für die 1143 Gemälde, für die wir die Preise ermittelt haben, 567 520 Taler ausgegeben. Der Durchschnittspreis für jedes Bild

betrug also etwa 496 Taler. Dabei ist jedoch zu beachten, daß die Gemälde, bei denen wir den Preis ermittelt haben, die teuersten gewesen sind.

Was man im allgemeinen damals für Bilder zahlte, soll am Beispiel der bei der Bevölkerung sehr beliebten Dresdener Bilder von Canaletto dargelegt werden. Canaletto hatte 21 dieser Bilder für den Grafen Brühl gemalt, aber der Herr Graf hatte nicht bezahlt. Nach Brühls Tode weigerten sich die Erben, die Schuld an den Maler zu bezahlen. Damit Canaletto zu seinem Gelde kam, übernahm der sächsische Hof die 21 Bilder und zahlte dafür 4200 Taler, also im Durchschnitt waren es 200 Taler pro Stück.

Auf Grund der damals üblichen Preise wurden wahrscheinlich für die von 1694 bis 1763 angekauften weiteren 2857 Bilder, für die wir den Preis nicht ermittelt haben, im Durchschnitt für jedes Stück ebenso wie für die Canaletto-Bilder 200 Taler gezahlt. Aber nehmen wir sogar an, daß jedes dieser Bilder im Durchschnitt 500 Taler gekostet hat, also ungefähr so viel wie die Gemälde, deren Preise wir ermittelt haben, so wurden für diese 2857 Bilder insgesamt 1 428 500 Taler gezahlt. Danach ergibt sich folgendes Gesamtbild:

Für 1143 Bilder, für die der genaue Preis ermittelt werden konnte	567 520 Taler
Für 2857 Bilder, für die ein Durchschnittspreis von 500 Talern pro Stück geschätzt wurde	1 428 500 Taler
Das macht zusammen	<hr/> 1 996 020 Taler

Das heißt: Für die 4000 Bilder, die in der Regierungszeit Augusts II. und Augusts III. angekauft wurden, hatte man insgesamt nur runde 2 Millionen Taler ausgegeben, das sind gerade doppelt soviel wie die 1 Million Taler, welche die Prunkgewänder gekostet hatten, mit denen sich August der Starke bekleiden ließ, als er zum ersten Mal als König von Polen auftrat. Oder – um noch einen anderen Vergleich anzuführen: Alle Bilderankäufe unter den beiden Kurfürsten haben nur die Hälfte der 4 Millionen Taler gekostet, die August der Starke für die einen ganzen Monat dauernden prunkvollen Festlichkeiten anlässlich der Hochzeit seines Sohnes und späteren Nachfolgers ausgab.

Hans Posse hat in seinem 1929 herausgegebenen Katalog bei der Darstellung der großen Bilderankäufe unter August III. festgestellt, daß damals bei ständig leeren Staatskassen »in wahrhaft staunenswertem Stil ... Verschwendung getrieben worden« ist.⁴² Tatsächlich aber haben nicht die

Bilderankäufe die Staatskasse leer gemacht, sondern die Vergeudung der Geldmittel für andere Zwecke, deren Wert in keinem Verhältnis zu dem Wert der angekauften Kunstwerke stand.

Das Volk aber mußte die leeren Staatskassen mit dem Ertrag seiner Arbeit immer wieder füllen. Dabei hat es auch die Kosten für die Ankäufe von Kunstwerken mit bezahlt. Diese Kunstwerke sind von den Kurfürsten jedoch nicht gekauft worden, damit sich das Volk daran erfreuen sollte, sondern um ihre Prunk- und Repräsentationsbedürfnisse zu befriedigen und auch um ihr Privatvermögen mit wertvollen Sachwerten zu vermehren.

Ebenso wie Heinrich von Treitschke und der Historiker Friedrich Christoph Schlosser in seiner »Weltgeschichte für das deutsche Volk« hat der sächsische Historiker Dr. Gretschel in seiner im Jahre 1847 erschienenen »Geschichte des sächsischen Volkes und Staates« nachgewiesen, wie August der Bevölkerung Sachsens immer neue Lasten für die Befriedigung seiner Allüren auferlegte. Er hat festgestellt, daß August der Starke in seiner Regierungszeit Einrichtungen schuf, »welche die Drangsale Sachsens und seiner Bewohner vermehrten, die bisherige Regierung und Verfassung erschütterten und das Land aussaugten«. ⁴³ Gretschel hat darauf hingewiesen, daß der verschwenderische Kurfürst in seiner »Landtagsproposition vom Jahre 1699« selbst zugab, daß die von ihm der Bevölkerung auferlegten



Titian: Selbstbildnis (Berlin)

vielen Steuern und Abgaben »den Städten solche Beschwerden gemacht hätten, daß fast kein Handwerksmann und anderer Inwohner auf einen grünen Zweig kommen können«. ⁴⁴

Gretschel berichtete ebenso wie Schlosser, daß August der Starke – um immer mehr Geld für seine Verschwendungen zu bekommen – im Jahre 1702 an die gegen Frankreich verbündeten Mächte 8000 sächsische Soldaten verkaufte. Dafür bekam er jährlich 200 000 Taler Subsidien ausbezahlt. ⁴⁵ Zu beachten ist dabei, daß dieser Verkauf von Soldaten zu einer Zeit erfolgte, als August im Krieg mit Schweden und außerstande war, den vordringenden Schweden ein starkes Heer entgegenzustellen. Dieser Soldatenverkauf im Jahre 1702 ist auch ein Beweis dafür, daß es August dem Starken viel wichtiger war, seine Verschwendungssucht als seine Ruhmsucht zu befriedigen.

Schlosser wirft in seiner »Weltgeschichte für die Deutschen« August dem Starken vor, er »vergeude in kostspieligen Reisen und Hoffesten die Summen, welche er durch eine neue drückende Steuer und durch den Verkauf von 9000 Sachsen an die Seemächte erhalten hatte«. ⁴⁶ Über diesen zweiten Verkauf sächsischer Soldaten an ausländische Mächte berichtet Gretschel, daß August am 20. April 1707 einen Subsidienvertrag mit den Seemächten abschloß, der ihm für die 9000 sächsischen Soldaten »832 848 holländische Gulden einbrachte, während ihm zur Ausrüstung der Truppen noch außerdem 75 000 Taler holländisch Geld gezahlt werden sollten. Umsonst harrete sein Erbland nach dem Abzug der Schweden seiner landesväterlichen Fürsorge entgegen. Die Klagen der Bedrängten, die Anforderungen der Stände verhallten ungehört. Neue Vermögenssteuern und andere Lasten wurden auferlegt, um in Verbindung mit jener einträglichen Erwerbquelle, welche die mit Gewalt zum Soldatendienst gepreßten Landeskin-der durch ihre Vermietung an auswärtige Mächte schufen, den Aufwand des Herrschers zu decken. Noch trauriger stellte sich jener ... Handel dar, als man so weit ging, daß man den Truppen die Hälfte der Löhnung, welche Engländer und Holländer zahlten, abzog.« ⁴⁷

Es gibt noch andere Beweise dafür, daß August der Starke Soldaten verkaufte, um die von ihm begehrten Dinge zu erwerben. »Welche Summen, welche Fetzen seines Landes opferte er der Porzellanliebhaberei« ⁴⁸, stellt Carl Justi in dem bereits genannten Buch fest. Diese Opfer brachte August der Starke jedoch weniger für seine Porzellanliebhaberei als vielmehr für seine polnische Königspielerei, für seine Weltherrschaftspläne und für seine Verschwendungssucht. Aber ebenso wie für die Befriedigung dieser

kostspieligen Leidenschaften bezahlte er auch das von ihm erworbene Porzellan mit Menschen. Darüber geben alte Akten im Sächsischen Landeshauptarchiv Auskunft.

In der Dresdener Porzellansammlung gibt es eine Anzahl großer Porzellanvasen, die allgemein unter dem Namen »Dragonervasen« bekannt waren. Im früheren Königlichen Geheimen Staatsarchiv, das jetzt das Landeshauptarchiv in Dresden ist, gibt es eine ganze Anzahl von Dokumenten, die darüber unterrichten, warum die großen chinesischen Vasen diesen Namen bekommen haben. Da ist zuerst ein Brief des Grafen Watzdorff vom 12. Oktober 1715 an den Generalfeldmarschall und Premierminister Flemming, der folgenden Wortlaut hat:

»... Seine Königl. Maj. ... ließ mich auch vor einiger Zeit rufen und sagte mir, daß er einen Einfall bekommen, die Unterofficiere, derer sich noch 782 tüchtige befinden sollen, an Königl. Majt. in Preußen zu überlaßen, es könnte daraus ein schön Bataillon formiert werden und wolte die benötigten Ober-Officiere auch darzu geben, und befahl mir daß ich es an Baron Manteuffel überschreiben solte, solches en badimant dem König zu proponieren und zu hören, was er ihm davor geben wolte, so solte ich es auch zugleich an Ew. Excell. berichten, der König meinte, er näme Porcellain und alles davor an ...«⁴⁹

Das ist, in der Sprache der damaligen Zeit geschrieben, die Mitteilung, daß August II. vom König von Preußen chinesisches Porzellan kaufen und dafür mit Menschen bezahlen wollte.

Die Verhandlungen um diesen Handel zogen sich lange hin. Bis zum März 1717 verminderte sich die Zahl der Dragoner, die August dem preußischen König für die Porzellanvasen geben wollte, auf 400, aber der preußische König wollte mindestens 600 Dragoner dafür haben. In einem von Augustus Rex unterzeichneten Reglement vom 2. März 1717 heißt es wörtlich: »Ferner mögen wir auch nicht vorhalten, welchergestalt des Königs in Preußen Maj. 600. Kruter oder Dragoner, jedoch ohne Pferde gegen Bezahlung vor jedwedem Mann, zu übernehmen, geeignet gewesen.«⁵⁰

König Friedrich Wilhelm I. von Preußen, der sogenannte Soldatenkönig, der eine besondere Vorliebe für »lange Kerls« hatte, legte nämlich Gewicht auf die Gestalt der Soldaten, mit denen man seine Porzellanvasen bezahlen sollte.

Wie sich das Geschäft weiter entwickelte, schilderte Graf Watzdorff am 10. März 1717 in einem Brief an Flemming. Dieses Schreiben hat folgenden Wortlaut:

»So ist auch nachgehends der Generaleut. Schmettau (der Beauftragte des preußischen Königs! d. Verf.) bey mir gewesen, welcher mir gesaget, daß der König in Preußen ein Regiment verlangete und glaubet, daß es damit zum Schluß kommen würde: Weilen aber der König in Preußen 600 Man verlangete, dieses aber nur 400 stark wäre, so beehrte er zu wissen, ob er 200 Man unberittener von unserer Cavalerie erhalten könnte, so wolte er darauf mit contrahiren, und aber dasjenige davor bezahlen, was ihm der König in Preußen davor accordiren würde. Ich habe ihm aber damit expressè an E. E. Vorwissen, als warumb er dann auch heut selbst schreiben wird: damit er unß wegen der 600 Man, als warumb ich an den Geh. Raht Marschall nach Berlin geschrieben, nicht zuvor kommet; Solte aber die Resolution vom König in Preußen einlaufen, daß er die 600 Man von ihm verlangete, so werden wir verhoffentlich wohl nicht Unrecht thun, wenn wir denn v. Schmettau gleichfalls einige von den reducierten Leuthen überlassen.«⁵¹

Darauf kam das Geschäft zustande. Das teilte Graf Watzdorff am 27. März 1717 in einem Brief an Flemming mit, in dem es heißt:

»Dragoner«-Vasen. China-Porzellan um 1700. 135 cm hoch. Porzellansammlung



Inzwischen solle abgemacht werden, wieviel
 und woher die zu verkaufen sind, und ob
 diese alle expediert werden, oder aber
 andere auch dazwischen, so viel die resolution
 schon vorhanden, und ob es nicht sein
 könnte, wenn ich wiederum resorption
 hätte, und ob dieser beauftragt, daß es
 die Lieferung beschreiben sollte, nachher
 würde ich mich wiederum auf dem
 Punkte abzu, sagte er mit dem, daß
 die Lieferung würde, daß mich auch
 Zeit, und sagte mir, daß für
 fünfzehn bekommen die Unter Offiziere,

Inzwischen solle abgemacht werden, wieviel
 und woher die zu verkaufen sind, und ob
 diese alle expediert werden, oder aber
 andere auch dazwischen, so viel die resolution
 schon vorhanden, und ob es nicht sein
 könnte, wenn ich wiederum resorption
 hätte, und ob dieser beauftragt, daß es
 die Lieferung beschreiben sollte, nachher
 würde ich mich wiederum auf dem
 Punkte abzu, sagte er mit dem, daß
 die Lieferung würde, daß mich auch
 Zeit, und sagte mir, daß für
 fünfzehn bekommen die Unter Offiziere,

Das ist der Brief, den ich an
 dich geschrieben habe, und
 wie ich dich bitten möchte,
 mich zu entschuldigen, daß
 ich nicht früher geschrieben
 habe, und dich zu bitten,
 mich zu entschuldigen, daß
 ich nicht früher geschrieben
 habe, und dich zu bitten,

Zu Exzellenz

Watzdorff
 1752

Aufgehörte
 Diener
 Watzdorff

Faksimile des Briefes Watzdorffs an Flemming über den Verkauf von Menschen gegen Porzellan

»Ich habe auch endlich gestern Abend von dem v. Marschall eine Antwort auf mein ersteres Schreiben erhalten, so sich deswegen mag trainiert haben, weil der König in Preußen zu Brandenburg gewesen; ich lege sowohl hiervon als von des General v. Schmettaus Brief Copien hierbey; da dann Ew. Exellenz aus dem ersten ersehen werden: daß der König in Preußen keine Officiere bey den 600 Kruthen verlanget, aus dem andern aber, daß er solche als eine Donatio verlanget und dagegen ein Present an Porcelain unserem König geben will.«⁵²

Graf Watzdorff schrieb dann in seinem Brief weiter, daß er von Porzellan nichts verstände. Darum müßte August einen Sachverständigen bestimmen, der das Porzellan aussucht. Premierminister Flemming möge aber dafür sorgen, fügte Graf Watzdorff hinzu, daß der preußische König die 600 Dragoner sofort nimmt, »weil sie sonst so viel zu unterhalten kosten, als uns der König von Preußen davorgeben dürfte.«⁵³

Obwohl dieses Geschäft der Form halber unter dem Namen eines gegenseitigen Geschenks ging, war es tatsächlich nichts anderes als ein schändlicher Handel mit Menschen. Nach dem Vertrag, der im März 1717 abgeschlossen wurde, zahlte August der Starke für eine Anzahl chinesischer Vasen, deren Wert auf 26 000 bis 27 000 Taler taxiert wurde, mit 600 Mann sächsischer Dragoner – allerdings ohne Offiziere, Pferde und Montierung. Denn Pferde und Montierung hatten für August einen höheren Wert als Menschen aus dem Volke.

Das ist die Wahrheit. Alles, was unter August II. und August III. in Sachsen angekauft und geschaffen wurde, also auch die damals nach Dresden geholten herrlichen Kunstschatze, sind mit der Arbeit des Volkes bezahlt worden. Darum verdanken wir es dem Volke, der Masse der arbeitenden und materielle Güter produzierenden Menschen jener Zeit, daß sich unsere und kommende Generationen, Millionen Menschen aus allen Ländern an einer so einzigartigen Kunstsammlung, wie es die Dresdener Gemäldegalerie ist, erfreuen können.

Voll Freude über all die in Dresden zusammengetragenen Kunstschatze, über den Zwinger und die anderen alten schönen Kulturbauten erinnert man sich an das Gedicht Bert Brechts »Fragen eines lesenden Arbeiters«:

Wer baute das siebentorige Theben?
In den Büchern stehen die Namen von Königen.
Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?
Und das mehrmals zerstörte Babylon,

Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern
Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute?
Wohin gingen an dem Abend, wo die chinesische Mauer fertig war,
Die Maurer? Das große Rom
Ist voll von Triumphbögen. Über wen
Triumphierten die Cäsaren? Hatte das vielbesungene Byzanz
Nur Paläste für seine Bewohner? Selbst in dem sagenhaften Atlantis
Brüllten doch in der Nacht, wo das Meer es verschlang
Die Versaufenden nach ihren Sklaven

Der junge Alexander eroberte Indien.
Er allein?
Cäsar schlug die Gallier.
Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?
Philipp von Spanien weinte, als seine Flotte
Untergegangen war. Weinte sonst niemand?
Friedrich der Zweite siegte im Siebenjährigen Krieg. Wer
Siegte außer ihm?

Jede Seite ein Sieg.
Wer kochte den Siegeschmaus?
Alle zehn Jahre ein großer Mann.
Wer bezahlte die Spesen?

So viele Berichte
So viele Fragen.

Das Ende der großen Ankäufe

Bei Beginn des Siebenjährigen Krieges im Jahre 1756 endete die Zeit der großen Ankäufe für die Gemäldegalerie. Am 29. August 1756 marschierten die Preußen in Sachsen ein. Sie stießen dabei auf keinen nennenswerten Widerstand und besetzten am 9. September Dresden. August III. flüchtete zunächst mit seinem Premierminister Brühl nach der Festung Königstein. Nach der am 16. Oktober erfolgten Kapitulation der gesamten sächsischen Armee bekam August von Friedrich II. die Pässe zur Reise nach Warschau, wohin er sich mit Brühl und seinem Hofstaat begab und bis 1763, bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges, blieb. Polen blieb im Siebenjährigen Krieg neutral, und August III., der immer noch König von Polen war, und sein Premierminister Brühl unternahmen in Warschau nicht das geringste, dem sieben Jahre von den Preußen besetzten und ausgeplünderten Sachsen zu helfen.

Während des Krieges, in dem das mehrere Male hart umkämpfte Dresden bis zum September 1759 von den Preußen und dann bis 1763 von den Österreichern besetzt wurde, war es unmöglich, Bilder für die Gemäldegalerie zu kaufen. In den sieben Jahren des Krieges beschäftigte man sich in der Hauptsache damit, die Gemälde vor der Vernichtung zu retten.

Aus dem Tagebuch Johann Anton Riedels, des damaligen Direktors der Gemäldegalerie, das im Archiv der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen aufbewahrt wurde, erfahren wir manches über das Schicksal der Gemäldegalerie während des Siebenjährigen Krieges. Riedel berichtete, daß bereits im Jahre 1754 der Kurfürst eine Anzahl Bilder ausgewählt hatte, die nach Hubertusburg kommen sollten. Diese Gemälde waren dann, nach einer Tagebuchnotiz Riedels im August 1755, »eingepackt und auf der Elbe bis Strehla gegangen und von dort auf Wagen nach Hubertusburg geschafft worden«.⁵⁴

Als die Preußen im September 1756 die Hauptstadt Sachsens besetzten, war die Gemäldegalerie mit Ausnahme der nach Hubertusburg gebrachten Bilder noch in Dresden. Die Schlüssel zur Gemäldegalerie wurden versiegelt der in Dresden gebliebenen Kurfürstin übergeben, die sich die angeblich von Correggio gemalte »Magdalena« (Galerie-Nr. 154) in ihr Schlafzimmer bringen ließ. Der preußische König, der mit einigen Prinzen und anderen Begleitern die Galerie mehrere Male besuchte, bestellte sich

im Dezember 1756 bei dem Hofmaler Dietrich eine Kopie der »Magdalena« von Pompeo Batoni (Galerie-Nr. 454). Friedrich II. erhielt das Bild im März 1757. Aus der Gemäldegalerie wurde während der Besetzung Dresdens durch die Preußen nichts weggenommen, und sie erlitt in dieser Zeit auch keinen Schaden.

Für die Gemäldegalerie begann man jedoch zu fürchten, als im August 1758 die mit Sachsen verbündeten Österreicher unter General Daun auf das zu jener Zeit nur von schwachen preußischen Kräften besetzte Dresden marschierten und die Stadt belagerten. Johann Anton Riedel vermerkte in seinem Tagebuch, daß am 26. August 1758 auf Befehl des in Dresden verbliebenen Kurprinzen »sämtl. Vorrath Bilder, so im Japanischen Palais gestanden, in der größten Eile auf Wagen geladen, in das neue Palais drei Treppen hoch« geschafft werden mußten, »aus Ursachen, da die Preußen bey Annäherung der Kaiserl. Armee das aldort befindliche Magazin in Brand sezen wolten«.⁵⁵

Da Friedrich II. mit einer größeren preußischen Armee seinen Truppen in Dresden zu Hilfe eilte, gab Daun die Belagerung auf und zog ab. Riedel vermerkte in seinem Tagebuch, daß angesichts des Anmarsches von Friedrich II. auf Dresden er »auf hohen Befehl« verpflichtet wurde, »die im Brühlschen Palais und Gallerie befindl. Bilder auf die Gallerie bringen lassen u. solches ist in 4 Nächten hergeschafft worden, weil das Palais zum Lazarett und die Gallerie zum Exerzieren genommen worden«.⁵⁶

Als Friedrich II. von Dresden wieder abgezogen war und nur eine kleine Besatzung zurückgelassen hatte, belagerten die Österreicher unter Daun Ende Oktober 1758 erneut Dresden. Der dort kommandierende preußische General lehnte es ab, die Stadt an die Österreicher kampflos zu übergeben. Johann Anton Riedel berichtete in seinem Tagebuch, daß am 9. November 1758 die Österreicher bis zum Großen Garten vorgedrungen waren. Darauf setzten die Preußen am 10. November auf Befehl des Generals die Vorstädte in Brand. Dabei wurde die Pirnaische Vorstadt eingeäschert. 285 Häuser verbrannten, viele Menschen kamen ums Leben, andere verloren ihr ganzes Hab und Gut. Der dabei entstandene Materialschaden wurde auf 1 Million und 29000 Taler geschätzt.

Bei diesem großen Brand, bei dem nach dem Bericht von Riedel die Funken in der Stadt umherflogen, erlitt die Gemäldegalerie keinen Schaden. Die Österreicher, denen es damals nicht gelang, die Preußen aus Dresden zu vertreiben, zogen im August 1759 erneut gegen die Stadt. Nachdem die Preußen am 12. August 1759 von den Russen bei Kunersdorf geschla-

gen worden waren, konnten sie die Hauptstadt Sachsens nicht mehr halten. Der in Dresden kommandierende preußische General Schmettau, der zuerst wiederum die von ihm geforderte Übergabe ablehnte, ließ am 30. August erneut die teilweise wieder aufgebauten Vorstädte niederbrennen. Das aber änderte nichts daran, daß er am 4. September 1759 doch kapitulieren mußte. Ihm wurde freier Abzug unter Mitführung aller Gelder, der Artillerie und Bagage bewilligt. Von diesem 4. September 1759 an blieb Dresden bis zum Ende des Krieges im Jahre 1763



Galerie-Inspektor Johann Anton Riedel (1753–1816), nach einem Kupferstich von Anton Graff

von den Österreichern besetzt, während das übrige Sachsen auch in dieser Zeit zum größten Teil unter der Herrschaft der Preußen stand. Erst nach dem Abzug der Preußen aus Dresden wurden Johann Anton Riedel und seine Mitarbeiter beauftragt, die Gemälde aus Dresden nach der Festung Königstein in Sicherheit zu bringen. In seiner Tagebuchaufzeichnung vom 4. September 1759 berichtete Riedel: »Diesen Tag gegen 5 Uhr wurde die Capitulation von Dresden geschlossen, und abends 7 Uhr wurde mir anbefohlen, sämtliche Schildereyen einzupacken, so auch befolgt u. die gehörigen Kisten zum Raphael u. die vom Correggio verfertigt, das folglich den anderen Morgen als den 5. Sept. zum Einpacken angefangen wurde.«⁵⁷ In den folgenden Tagebucheintragen berichtete Riedel, daß ihm am 6. September befohlen wurde, mit dem Einpacken aufzuhören, während er am 7. September Order bekam, mit dem Einpacken fortzufahren. Am 8. September, an dem Tage, an dem die preußische Garnison aus Dresden abmarschierte, wurde erneut befohlen, mit dem Einpacken aufzuhören, aber am 9. September kam dann die Order, schleunigst mit dem Einpacken fortzufahren und die Gemälde »auf die Festung Königstein zu transportieren, welcher erste Transport den 10. früh 6 Uhr mit 2 großen Kähnen geschahe«.⁵⁸ Am 16. September wurde nach dem Bericht von Riedel der zweite Transport abgefahren, und am 29. September ging der letzte

Transport, »jedoch blieben noch die Bilder an den Pfeilern hängen«. ⁵⁹ Weiter berichtete Riedel, daß im Oktober auf der Festung Königstein mit dem Auspacken begonnen wurde, weil die Bilder wegen der Feuchtigkeit in den Festungsräumen »angelaufen« und in Gefahr waren. Man baute besondere Stellagen für die kleineren Bilder, und »Correggio und Raphael und mehrere andere wurden gestellt, damit man sie sehen konnte«. ⁶⁰ In dem gleichen Monat wurden aber die besten Stücke der nach Königstein mitgenommenen Pastelle auf einem Lastschiff wieder nach Dresden transportiert »aus Ursach, da die Pastelle oben zu feucht stunden u. Schaden erleiden«. ⁶¹

Anfang Juli 1760 vermerkte Riedel in seinem Tagebuch, daß er aus Warschau Befehl bekommen hätte, die Bilder von Königstein wieder nach Dresden zu transportieren, »weil die Bilder oben zu feucht standen«. ⁶² Weiter vermerkte er in dieser Tagebuchaufzeichnung, daß er mit der gleichen Order von Warschau auch angewiesen wurde, die Bilder wieder nach der Festung Königstein zu bringen, wenn sie in Dresden in Gefahr kommen sollten.

Auf Grund dieses Befehls aus Warschau begann Riedel am 9. Juli den Abtransport der Bilder nach Dresden »zu formieren«, aber schon am folgenden Tag »kam eine Staffette vom Hadeckischen Corps, daß die Preußische Armee nach Dresden marschierte und daß die Schildereyen nicht sollten transportiert werden«. ⁶³ Die Bilder wurden daraufhin am 10. Juli wieder auf die Festung Königstein gebracht und dort einstweilen gelassen.

Am 11. Juli 1760 begab sich Riedel nach Dresden. Gerade in diesen Tagen marschierten die Preußen wieder gegen die Hauptstadt Sachsens, um die Österreicher daraus zu vertreiben. Am Abend des 12. Juli war Dresden von den Preußen eingeschlossen, und am Morgen des 13. Juli begannen sie mit der Beschießung der Stadt, die mehrere Tage fortgeführt wurde und am 19. Juli ihren Höhepunkt erreichte. In seinem Tagebuch, aber auch in einem Bericht, den er nach dem Ende der preußischen Belagerung am 28. Juli 1760 von Königstein an den Grafen Brühl nach Warschau sandte, schilderte Riedel die Wirkung des preußischen Bombardements auf das Galeriegebäude am Jüdenhof. Nach diesem Bericht flogen während der Beschießung vom 13. bis 19. Juli »täglich Haubitze-Granaten oder Kanonenkugeln in die Galerie«. Am 19. Juli trafen einige großkalibrige Kanonenkugeln die Kuppel der Frauenkirche, ohne ihr Schaden zuzufügen. Die Kugeln zersprangen, und einige Brocken davon flogen in die Galerie. Johann Anton Riedel berichtete, daß Brände, die durch das Zünden von

e) Die Entrevue bey Neuhauß, so zwar schon vorher, als solches im Holländischen Palais gestanden, von denen Preußen durch einen Riß schadhafft gemacht, vorjetzo aber durch ein eingeschlagenes Stück Granate dieser Riß vergrößert worden.«⁶⁴

Schließlich berichtete Riedel noch, daß viele Bilderrahmen beschädigt worden seien und daß eine Bombe auf die Haupttreppe am Jüdenhof gefallen wäre und dort ein großes Loch geschlagen hätte. Bilder wurden nur darum so wenig beschädigt, weil die meisten auf dem Königstein geblieben und nicht – wie Brühl am 9. Juli befohlen hatte – nach Dresden gebracht worden waren.

Das Galeriegebäude war bei der tagelang anhaltenden Beschießung zwar noch glimpflich weggekommen, aber Dresden war am Ende des Bombardements ein rauchender Trümmerhaufen. Fünf Kirchen wurden zerstört, darunter die Kreuzkirche, die Canaletto in einem Bild gemalt hat, das heute noch in der Gemäldegalerie ist. Ferner wurden 416 Häuser eingäschert und 62 beschädigt sowie viele friedliche Bürger getötet oder verwundet. Goethe, der im Jahre 1768 Dresden zum ersten Male besuchte, schilderte, wie verwüstet und traurig die schöne Stadt an der Elbe acht Jahre nach der Beschießung durch die Preußen noch aussah.

Trotz der großen Schäden, die Friedrich II. mit dem von ihm befohlenen Bombardement anrichtete, konnte er die Stadt nicht einnehmen. Er mußte die Beschießung einstellen und schließlich am 30. Juli die Belagerung aufheben. Johann Anton Riedel berichtete am 21. Juli in seinem Tagebuch, daß er nach Pirna ging, um zu erforschen, »ob man fort kommen kann«.

Als er am 23. Juli wieder in Dresden war, hat er einige noch dort befindliche Bilder, wie die im Schlafzimmer des Kurfürsten untergebrachte »Magdalena«, ein Bild von Rubens und andere, die man, um sie auf der Festung Königstein nicht der Feuchtigkeit auszusetzen, in Dresden gelassen hatte, »eingepackt u. nebst allen Schriften und Belagen, nebst Inventario auf ein Schiff bis Königstein gebracht«.⁶⁵

Auf Befehl des Grafen Brühl aus Warschau wurden die Gemälde dann noch mehrere Male zwischen Dresden und Königstein hin- und hertransportiert. Immer wieder gab es Order und Gegenorder. In einem am 20. September 1760 geschriebenen Bericht an Brühl teilte Johann Anton Riedel mit, daß er am 20. August »den ersten Transport der königlichen Bildergalerie von der Festung Königstein glücklich« wieder nach Dresden gebracht hätte. Weiter kündigte er an, daß der zweite Transport in der nächsten Woche von Königstein nach Dresden abgehen würde.⁶⁶



Trümmer der ehemaligen Kreuzkirche in Dresden 1765 (Gemälde von Canaletto)

In einem am 18. Oktober 1760 von Königstein an den Grafen Brühl nach Warschau geschickten Brief berichtete Riedel, daß er »nunmehr alles, was in der Bildergalerie aufgehangen gewesen, herauf auf die Vestung gebracht« hätte. »Dieser Transport hat in 35 Kisten bestanden, worein 444 Bilder verpackt gewesen.«⁶⁷ Am 7. März 1761 berichtete Riedel, daß er die Pastelle (insgesamt 171 Stück), die noch in Dresden waren, eingepackt hätte, um sie, wenn wieder Gefahr durch den Verlauf der Kriegshandlungen eintreten sollte, auch nach der Festung Königstein zu transportieren.

Mehrmals berichtete Riedel an Brühl nach Warschau, daß die Bilder in Königstein in feuchten Räumen gefährdet wären. In einem Schreiben vom 22. Februar 1762 teilte er mit, daß einige Bilder, darunter »Apollo« von Carracci, »Manoah und seine Frau« von Rembrandt und andere, von der Feuchtigkeit Falten bekommen hätten.⁶⁸ Am 20. September 1760 teilte er mit, daß »der Raphael, Christus, wie er im Tempel lehret« und die »Heilige Familie« von Giulio Romano »sehr wurmstichig geworden, gestalt denn bei Aufhebung des letzteren sich gezeiget, daß das darunter gelegene Bild über und über mit Wurm-Mehl bedeckt gewesen.«⁶⁹ In einem Schreiben vom 20. Dezember 1760 klagt Riedel, daß nun auch andere Bilder vom

Wurm befallen wurden, »jetzt auch das Bild ‚der heiligen Familie‘ von Francesco Francia, ... daher bin ich genötigt gewesen, dieses Stück mit herunter nach Dresden zu nehmen und vermittelst meines Arconis den Wurm herauszubringen zu suchen.«⁷⁰

In dem gleichen Brief schrieb Riedel weiter: »In dem Blind-Rahmen bey dem Raphael, der St. Sixtus und heil. Barbara vor der Mutter Gottes, finde ich das nehmliche und so beschaffen, daß der Rähmen bald über u. über morsch werden, und bey der geringsten Bewegung brechen dürfte. Damit nun dem Bilde dadurch kein Schaden zugefüget werden möge, so will einen Englischen Blind-Rahmen nach der bey uns üblichen Art mit Spann-Riegeln machen lassen, u. das Bild bloß mit Leinwand hinterziehen. Sonst ist dieses Stück so gut noch, wie es vor der Transportierung in Dresden gewesen.«⁷¹

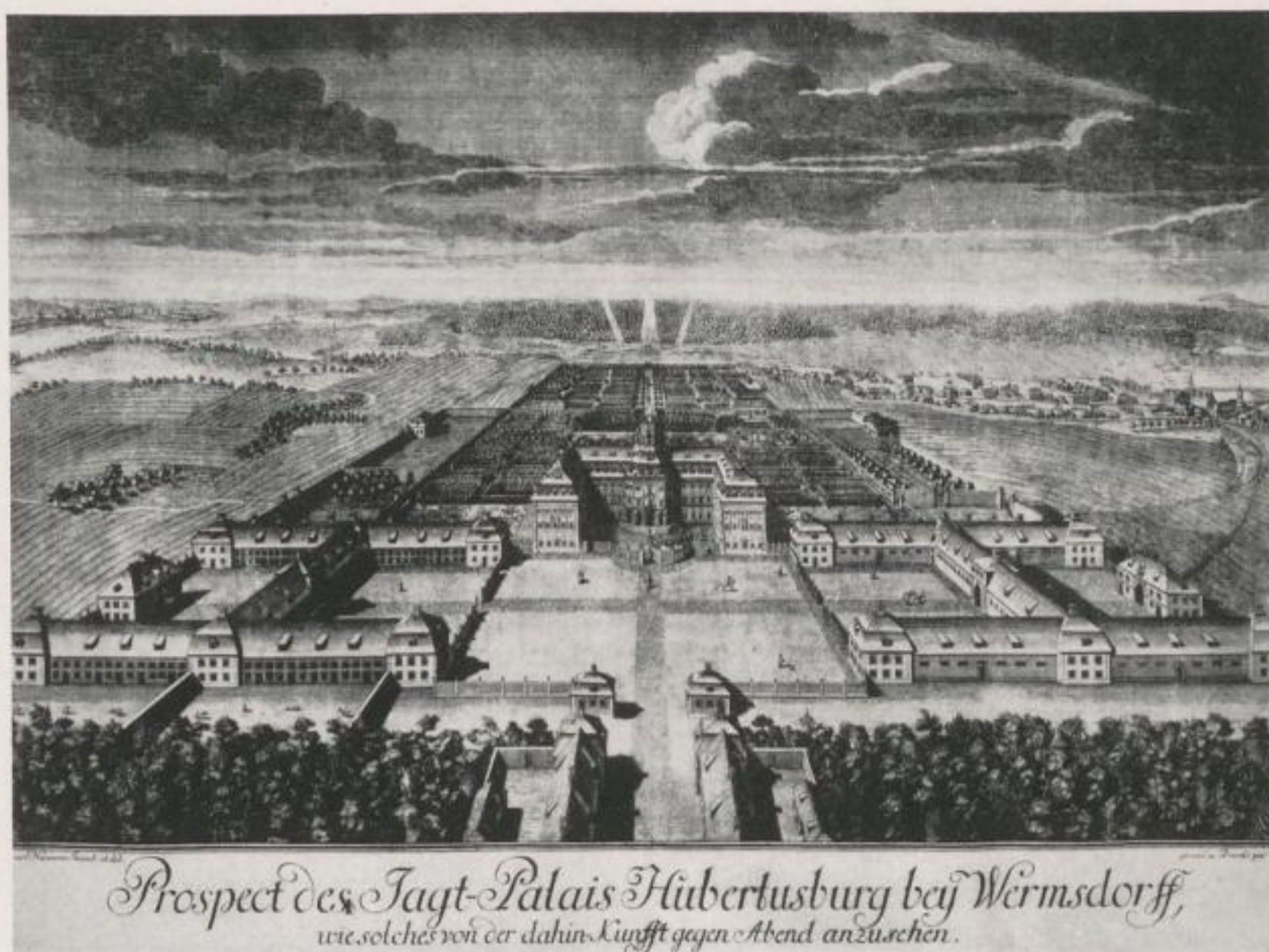
Am 12. März 1763 teilte Riedel dem Grafen Brühl mit, daß er am 10. März den ersten Transport der Bilder von der Festung Königstein nach Dresden gebracht hätte, dem bald die nächsten folgen sollten. Das war einen Monat nach Abschluß des Friedens, der den Siebenjährigen Krieg beendete. Den größten Verlust während des Krieges erlitt die Dresdener Gemäldegalerie im Jagdschloß Hubertusburg, das in der Nähe von Oschatz liegt. Dieses Jagdschloß wurde im Jahre 1761 von preußischen Truppen restlos ausgeplündert, wobei auch die Gemälde, die man auf Befehl Augusts III. dort hingebracht hatte, entweder zerstört oder fortgeschleppt wurden. Nach einem späteren Prüfungsbericht, den Christian Friedrich Wenzel am 28. Februar 1764 an den Generaldirektor Hagedorn erstattete, sollen 1760 in Hubertusburg 286 Bilder gewesen sein, von denen nach seinen Angaben »nicht mehr als 12 Stück gerettet und zur Galerie wiederum abgegeben wurden.«⁸²

Friedrich II. übte während der Besetzung Sachsens die Regierungsgewalt so aus, als ob er der Kurfürst dieses Landes wäre. Der Rat von Dresden mußte ihm am 14. Februar 1758 die Treue schwören, alle Verwaltungsorgane des Landes mußten seine Befehle ausführen. Trotz aller Proteste zwang er die jungen Männer Sachsens in seine Armee; sie mußten unter preußischen Fahnen gegen ihr Vaterland kämpfen. In den sieben Jahren preßte er riesige Summen aus Sachsen heraus. Die Bevölkerung des Landes mußte einen großen Teil der sehr erheblichen Kosten des Krieges Friedrichs II. bezahlen.

Im Jahre 1756 mußten die Sachsen ihm für den Unterhalt seiner Truppen in ihrem Lande monatlich 911 000 Taler zahlen. In den nächsten Jahren

wurde diese Summe noch wesentlich erhöht. Außerdem wurden noch große Summen als Sonderkontributionen gefordert. So mußte Leipzig, das im Jahre 1756 schon 500 000 Taler gezahlt hatte, vom März bis Mai 1757 für die Besatzungsmacht 900 000 Taler aufbringen. Die Rentkammer mußte 1757 rund 1 Million Taler zahlen, die Landstände 2 Millionen Taler. Im Februar 1758 erpreßte Friedrich II. aus Sachsen über 4 Millionen Taler. Seine Forderungen wurden immer größer, je länger der Krieg dauerte. 1760 forderte er von dem wie eine Zitrone ausgepreßten Sachsen 8 Millionen Taler. So ging das weiter bis zu dem Tag im Februar 1763, an dem im Jagdschloß Hubertusburg der Friede geschlossen wurde. Der Siebenjährige Krieg kostete Sachsen allein an Besatzungskosten sehr viel mehr als die 23 Millionen Taler, die nach der Schätzung Augusts des Starken für dessen Nordischen Krieg von den Schweden der Bevölkerung Sachsens genommen worden waren. Im Jahre 1763 waren nicht nur die Staatskassen leer, sondern auch das ganze Finanzwesen und die Verwaltung des Landes war in Unordnung. Viel schlimmer jedoch war noch, daß die Fabriken und Manufakturen nicht mehr florierten, daß Gewerbe und

Jagdschloß Hubertusburg bei Wernsdorf (Kreis Oschatz)





*Christian Ludwig von Hagedorn, Generaldirektor der Königlichen Sammlungen (1763-1780)
Kupferstich von Banse 1774*

Handel darniederlagen und auch von dem einst blühenden Außenhandel nicht mehr viel übriggeblieben war.

August III., dessen Königsthron in Polen zuletzt schon bedenklich gewackelt hatte, kehrte unmittelbar nach Abschluß des Friedens mit dem Grafen Brühl von Warschau nach Dresden zurück. Er starb jedoch bald nach seiner Rückkehr, am 5. Oktober 1763. Sein Premierminister Brühl folgte ihm noch in demselben Monat in den Tod. Die beiden hatten »erfolgreich« fortgesetzt, was August der Starke begonnen. Am Ende ihrer Regierungszeit hatte Sachsen einen wirtschaftlichen Tiefstand erreicht wie niemals vorher in seiner Geschichte. Sachsen war nun nicht mehr das ökonomisch fortschrittlichste Land in Deutschland, und damit war auch die bedeutsame Stellung verlorengegangen, die es bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts besessen hatte.

Die Ursache dafür, daß vom Beginn der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die großen Ankäufe für die Gemäldegalerie aufhörten, war keinesfalls nur der Siebenjährige Krieg. Nach dem Friedensvertrag von Hubertusburg wurde Sachsen kein Stück Land weggenommen, es brauchte keine Kriegsschädigung zu zahlen, und ihm wurden auch keine anderen nach dem Kriege zu leistenden materiellen Verpflichtungen auferlegt. Die im Kriege von Preußen diktierten, aber noch rückständigen

Kontributionen und Lieferungen wurden gestrichen. Die bedrückenden Auswirkungen des Siebenjährigen Krieges hatten nur den Rest gegeben für den Absturz Sachsens von seiner früheren wirtschaftlichen Stellung. Die Hauptschuld daran trug die Herrschaft der beiden Auguste, die Sachsen in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts beherrschten. Sie zerrütteten die Finanzen, fügten der wirtschaftlichen Entwicklung schweren Schaden zu und machten das Land unfähig, seine frühere bedeutende Stellung in Deutschland zu behaupten.

Darum war es in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr möglich, durch weitere große Ankäufe die in der Gemäldegalerie vorhandenen Lücken zu schließen. Der Versuch dazu wurde gemacht. Im September 1763 ließ August III. durch den Legationssekretär von Kaudersbach im Haag eine Anzahl Bilder des Kabinetts Lormier ankaufen. Dieser Kauf wurde jedoch nach dem Tode Augusts III. im Oktober 1763 wieder rückgängig gemacht. Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurde so gut wie nichts mehr angekauft. Nur im Jahre 1778 wurde der Bestand der Gemäldegalerie noch einmal um 87 Bilder vermehrt, die man dem Nachlaß des Oberrechnungs-Inspektors Spahn als Ersatz für unterschlagene Gelder entnahm. Diese Bilder, zu denen Arbeiten des Hofmalers Dietrich gehörten, wurden für 5342 Taler und 4 Groschen in Zahlung genommen.

In früheren Publikationen wurde die Auffassung vertreten, daß nach dem Tode Augusts III. die großen Ankäufe nur darum nicht fortgesetzt worden wären, weil den nachfolgenden Kurfürsten im Gegensatz zu den beiden Augusten die Liebe zur Kunst und das Kunstverständnis gefehlt hätten. Das ist gewiß nicht richtig. Schuld daran war nicht, daß die vom letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts an in Sachsen regierenden Kurfürsten solche Ankäufe nicht machen wollten, sondern daß sie das nicht mehr konnten. Denn die ökonomische Lage Sachsens war durch die Schuld ihrer Verfahren so schlecht geworden, daß sich das nachteilig auf allen Gebieten von Wissenschaft und Kunst und natürlich auch auf die Gemäldegalerie auswirkte.

Wie Sachsen einstmals auf Grund seiner ökonomischen Verhältnisse das Geistesleben in Deutschland beeinflusste, hat Franz Mehring in seinem Buch »Die Lessinglegende« dargestellt. Von der Feststellung ausgehend, daß Sachsen »das Vorland für das geistige Wiedererwachen des deutschen Bürgertums« geworden war, lobte er die Vorzüge der Schulen in Sachsen, die damals besser waren als in anderen deutschen Ländern. »Vom Ende

des siebzehnten Jahrhunderts«, schrieb Mehring dann weiter, »bis tief in das achtzehnte Jahrhundert hinein sind die weitaus meisten Träger der deutschen Geistesgeschichte geborene Sachsen gewesen oder doch aus den sächsischen Schulen hervorgegangen. Von Leibniz, Pufendorf oder Thomasius, bis zu Gellert, Klopstock, Lessing. Ja fast noch weiter hinaus! Mit Goethes und Schillers Eintritt in die sächsische Kultur begann eine neue Epoche in dem Leben dieser Süddeutschen.«⁷³

Wie sehr sich dann aber im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts die von Mehring mit Recht so gelobte Stellung Sachsens im Geistesleben verschlechterte, schildert Gretschel im dritten Band seiner „Geschichte des Sächsischen Volkes und Staates« folgendermaßen:

»Mit der Zerrüttung aller Quellen der öffentlichen Wohlfahrt versiegte auch die Unterstützung, welche der Staat den Wissenschaften und Künsten in früheren glücklicheren Zeiten hatte angedeihen lassen. Die an den Universitäten und Schulen angestellten Lehrer erhielten infolge der traurigen Finanzverhältnisse häufig ihre Besoldung nicht ausbezahlt oder sahen sie durch Zinsverringerung vermindert ... Gelehrte Männer wandten sich aus Sachsen bloß aus dem Grunde weg, weil man ihnen den mäßigsten Gehalt versagte. Die Künste ... fanden keinen Eingang in das Leben des Volkes und sanken, als Kinder des Überflusses, sobald die Not diesem ein Ende machte. Die fremden Künstler, welche allein der Gewinn an Sachsen gefesselt hatte, verließen, als er ihnen entzogen ward, das Land.«⁷⁴ So wirkte sich der wirtschaftliche Niedergang Sachsens auf das Kultur- und Geistesleben des Landes aus. An Stelle des Landes Sachsen war in Deutschland vom letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts an Preußen der bedeutendste Staat geworden. Das fand selbstverständlich im Laufe der Zeit auch seinen Niederschlag in der kulturellen Entwicklung in diesem Lande. So wurde zum Beispiel von der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an in Berlin eine bedeutende Gemäldegalerie geschaffen.

Über die Auswirkungen der Verlagerung des Schwergewichts nach Berlin schrieb der Dresdener Galeriedirektor Posse in seinem Katalog von 1929: »Während in Berlin der neue Typus des erfahrenen und energischen Fachmannes am Werk war, fast in letzter Stunde noch den Grundstock ansehnlicher und umfassender Sammlungen zu schaffen, die heute zu den ersten der Welt gehören, ist in Dresden die Tätigkeit auf den gleichen Gebieten für viele Jahrzehnte zur Bedeutungslosigkeit verurteilt gewesen. Man zehrte von der großen Tradition.«⁷⁵



Graf Camillo Marcolini, Generaldirektor der Königlichen Sammlungen (1780-1813)

Daß Dresden in jener Zeit so stark hinter Berlin zurückstehen mußte, ergab sich unmittelbar daraus, wie sich die wirtschaftliche und politische Stellung Preußens und Sachsens vom Beginn des achtzehnten Jahrhunderts bis zum neunzehnten Jahrhundert verändert hatte. Daraus und aus den einzelnen Phasen der Geschichte der Dresdener Gemäldegalerie kann man deutlich erkennen, in welchem starkem Maße die kulturelle Gestaltung in einem Lande von dessen ökonomischen Verhältnissen abhängig ist.

Die Gemäldegalerie im neunzehnten Jahrhundert

Mit dem neunzehnten Jahrhundert begann die dritte Periode in der Geschichte der Gemäldegalerie. Während des Krieges zur Befreiung Deutschlands von der napoleonischen Fremdherrschaft hat die Gemäldegalerie keinen nennenswerten Schaden erlitten, wenn auch Dresden im Jahre 1813, ebenso wie im Siebenjährigen Krieg, mehrmals im Mittelpunkt des Kriegsgeschehens stand. Die Stadt war zeitweise von den Franzosen und zeitweise von den verbündeten Preußen und Russen besetzt. Es gab wiederholt heftige Kämpfe um und bei Dresden, und nach der Schlacht bei

Bautzen am 20. und 21. Mai, in der Napoleon noch einmal siegte, wurden die verbündeten Preußen und Russen vorübergehend von Sachsen nach Schlesien abgedrängt. Endgültig befreit von den Franzosen wurde Dresden erst nach dem im Oktober in der Völkerschlacht bei Leipzig erfochtenen entscheidenden Sieg der Verbündeten über Napoleon. In dieser drei Tage dauernden blutigen Schlacht waren die sächsischen Truppen gegen den Willen ihres Königs zu den Verbündeten übergegangen.

Nach der Völkerschlacht bei Leipzig waren die meisten der bis dahin mit Napoleon verbündeten deutschen Fürsten von diesem abgefallen und hatten sich den siegreichen Verbündeten angeschlossen. Der sächsische König aber hielt weiterhin treu zu Napoleon und war mit diesem aus Sachsen abgezogen. Die Verbündeten setzten darum für das Königreich Sachsen einen Generalgouverneur ein, dem die Oberleitung der Regierungs- und Verwaltungsgeschäfte übertragen wurde. Zum Generalgouverneur wurde der russische Generalmajor Fürst Repnin ernannt, der zuerst von Leipzig und dann von Dresden aus das Königreich Sachsen regierte. Am 4. November 1813 beschlagnahmte der Generalgouverneur Fürst Repnin das gesamte königliche Eigentum mit Ausnahme der »Regalien und Domänen«. In der Verfügung über die Beschlagnahme, die im Sächsischen Landeshauptarchiv unter »acta der Kunstakademien allhier betr. anno 1813 Vol. I Loc. 895« zu finden ist, wurde mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, »daß ohne Genehmigung des Generalgouvernements weder von der Substanz noch von den Nutzungen etwas abhanden komme«. Weiter wurde gefordert, genauen Bericht zu geben über die wichtigsten Gegenstände des königlichen Eigentums und über die Einnahmen und Ausgaben und sonstigen Überschüsse getrennt nach Staats- und Privatgut. Und schließlich sollte nach allem außerhalb des Landes befindlichen königlichen Eigentum geforscht und über das Ergebnis berichtet werden.

Zu dem beschlagnahmten königlichen Eigentum gehörten auch die Gemäldegalerie und die übrigen Kunstsammlungen. Der Generalgouverneur Fürst Repnin übertrug dem Freiherrn von Friesen die Leitung der Kunstakademie, außerdem die »Direktion über verschiedene wissenschaftliche und Kunstsammlungen« und dabei auch »die Oberaufsicht über die Galerie der Gemälde, der Antiken und modernen Statuen, der Kupferstiche und Handzeichnungen und über die Sammlung der Mengschen Gipsabgüsse und über die Rüstkammer«. ⁷⁶ Freiherr von Friesen sympathisierte mit denjenigen seiner sächsischen Landsleute, die so wie

Theodor Körner auf der Seite Deutschlands gegen Napoleon standen. Er erklärte sich »um der guten Sache und um seines Vaterlandes« willen bereit, »die durch Abwesenheit des Herrn Grafen von Marcolini dormalen als erledigt anzusehende Generaldirektion« zu übernehmen.⁷⁷

Als Freiherr von Friesen die ihm übertragene Aufgabe übernahm, war der größte Teil der Galeriebilder noch in Königstein, wohin sie ebenso wie im Siebenjährigen Krieg gebracht worden waren, um sie vor Kriegseinwirkungen zu schützen. Da in Sachsen keine



*Fürst Repnin (1778-1845)
Generalgouverneur von Sachsen*

Kriegshandlungen mehr zu befürchten waren, verlangte der russische Generalgouverneur entsprechend seiner Verfügung über die Beschlagnahme des königlichen Vermögens, daß die in Königstein ausgelagerten Kunstschatze wieder nach Dresden gebracht werden. Dieses Verlangen durchzusetzen war aber nicht so einfach. Die Festung Königstein war eine für die damaligen Verhältnisse schwer zugängliche Bastion, und auf der Festung kommandierte ein sächsischer Offizier, der nicht recht wußte, ob er die Befehle des Generalgouverneurs oder des Königs ausführen sollte. So wurde die erste Anweisung des Fürsten Repnin, die Gemälde wieder nach Dresden zu bringen, nicht ausgeführt. Am 9. Juli 1814 forderte der Generalgouverneur erneut und sehr energisch vom königlichen Kabinettsminister, dem Grafen Einsiedel, die Rückführung der Bilder nach Dresden. Fürst Repnin begründete seine Forderung aber auch damit, daß es »im übrigen wohl der Ordnung gemäß wäre, daß die zu den hiesigen Kunstsammlungen gehörigen Objekte in letztere zurückgebracht und unter die Aufsicht sachkundiger Conservatoren wiederum gestellt werden«.⁷⁸

Am 30. Juli 1814 antwortete Graf von Einsiedel von Berlin dem russischen Generalgouverneur, daß der König die bindende Zusicherung verlange, daß die Objekte aus den Sammlungen »lediglich zu fernerer Aufbewahrung an den ehemaligen Orten nach Dresden zurückgebracht und zu keinem anderen Gebrauch ohne des Königs Einwilligung werden verwendet wer-

den. Sobald Ew. Exzellenz diese Zusicherung ertheilen, wird der Kommandant der Festung zur Verabfolgung jener Objekte angewiesen werden.«⁷⁹ Dem König ging es um die Zusicherung, daß die Gemäldegalerie weiter sein Eigentum blieb. Der russische Generalgouverneur hatte jedoch keinerlei Absicht, Sachsen die kostbaren Bilder wegzunehmen. Er verlangte die Rückführung der Gemälde nach Dresden vielmehr nur darum so drängend, weil er sie dort ausstellen wollte. Im Gegensatz zu früher sollten große Teile der Bevölkerung die Möglichkeit haben, die Kunstschatze zu besichtigen, »da es zur Verbreitung nützlicher Kenntniss zum Fortschritt der Wissenschaften und Künste und zur Beförderung des guten Geschmacks geruht, wenn die Betrachtung der vorhandenen öffentlichen Sammlungen von Kunstwerken, Naturprodukten und anderen Merkwürdigkeiten dem Publikum auf jede tunliche Art erleichtert wird.«⁸⁰

Das jedoch entsprach nicht der vom Grafen Einsiedel übermittelten Bedingung des Königs, daß die Gemälde in Dresden »zu keinem anderen Gebrauch« verwandt werden sollten, wie das nach den Befehlen des Königs bisher üblich war. Das bedeutete: An dem früheren Zustand, daß die Gemäldegalerie nur für den königlichen Hof und für wenige Auserwählte zugänglich war, sollte nichts geändert werden. Graf Einsiedel, der die Absicht des russischen Generalgouverneurs, die Dresdener Gemäldegalerie auch für das Volk zu öffnen, nicht teilte, machte weiter Schwierigkeiten. Schließlich aber mußte der Kommandant von Königstein doch die Anweisungen des russischen Generalgouverneurs ausführen, nachdem dieser ganz energisch auf die Rückführung der Gemälde nach Dresden bestanden hatte. Nach ihrer Heimkehr in das frühere Galeriegebäude am Jüdenhof wurde festgestellt, daß durch den Transport nach der Festung Königstein einige Bilder, darunter ein nicht näher bezeichnetes Gemälde von Correggio, beschädigt worden waren. Als sich die Bilder dann endlich wieder in Dresden befanden, ging es mit der Einrichtung der Galerie recht langsam voran. Das Generalgouvernement aber drängte, und der Generaldirektor Freiherr von Friesen bekam eine schriftliche Anweisung, in der es unter anderem hieß: »Da dem Vernehmen nach unsere Gemälde von nicht unbedeutendem Werthe theils noch in Kisten gepackt, theils unaufgestellt in dem Lokal der Gemäldegalerie und anderwärts vorhanden sind, so findet das Generalgouvernement für nöthig, auf deren zweckmäßige Aufstellung bedacht zu nehmen.«⁸¹

Aus alledem geht hervor, daß der russische Generalgouverneur die Gemäldegalerie nicht beschlagnahmte, um sie als Kriegsbeute abzutranspor-

tieren, sondern daß er ihre Rückführung vom Königstein nach Dresden forderte, um sie dort für die Besichtigung durch die Bevölkerung aufzustellen. Später, als der sächsische König von den Herrschern der verbündeten Länder für sein Zusammengehen mit Napoleon begnadigt und »in Ehren« wieder in seine Funktion eingesetzt wurde, bekam er zusammen mit seinem übrigen zeitweise beschlagnahmten Eigentum auch die Gemäldegalerie zurück.

Johann Anton Riedel war bis zu seinem Tode im Jahre 1816 Direktor der Gemäldegalerie. Sein Nachfolger wurde der Maler Carl Friedrich Demiani, der bereits seit 1811 unter Riedels Leitung als Unterinspektor tätig gewesen war. In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurde so gut wie gar nichts für die Galerie angekauft. Im Jahre 1812 wurde ein gedruckter Katalog herausgegeben, dem weitere gedruckte Verzeichnisse in den Jahren 1817, 1819 und 1822 folgten. Einen recht erfreulichen Zuwachs bekam die Gemäldegalerie im Jahre 1817 durch Bilder von Rembrandt, Wouwerman, Ostade und anderen niederländischen Meistern. Diese wertvollen Gemälde hingen früher in den Privatkabinetten Augusts III. und hatten seit dessen Tod im Jahre 1763 – also 54 Jahre – in Kisten verpackt nutzlos umhergestanden. Das war nur möglich, weil die Bilder in jener Zeit noch Privatbesitz der fürstlichen Familie und dem Volke nicht zugänglich waren.

Als Demiani im Jahre 1823 starb, wurde wiederum ein Maler, und zwar Professor Johann Matthäi, Direktor der Gemäldegalerie. Unter ihm, der

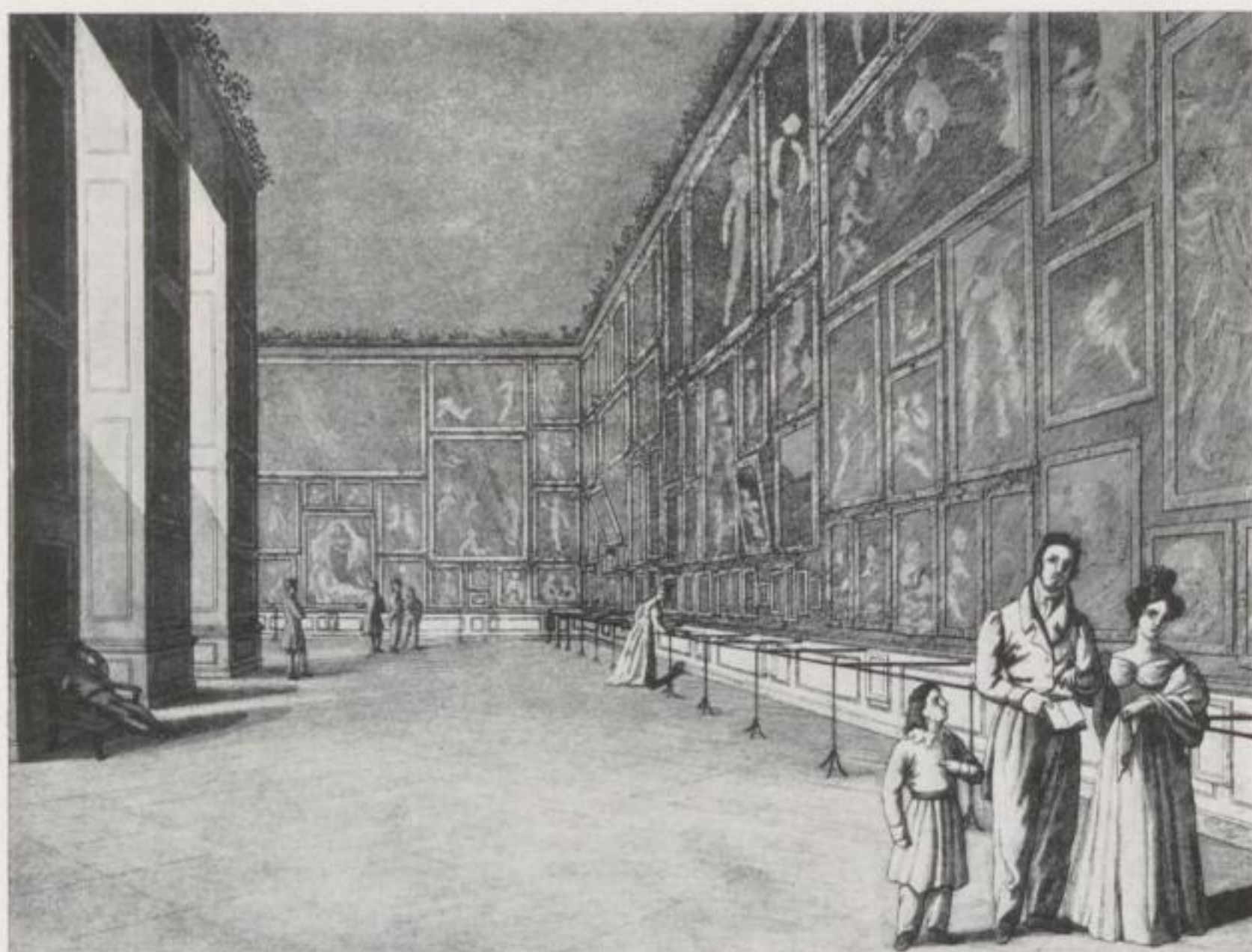
Halle der Mengschen Abgußsammlung im Stallgebäude, Aquarell von Johann G. Matthäi, 1824



außerdem noch Direktor der Kunstakademie war und der diese beiden Funktionen bis zu seinem Tode im Jahre 1845 bekleidete, wurde ebenso wie in den vorangegangenen Jahren nichts angekauft. Aber trotzdem waren in dem von Matthäi im Jahre 1836 herausgegebenen Katalog doch eine ganze Anzahl Bilder mehr angegeben als in früheren Katalogen. Das ist darauf zurückzuführen, daß bei einer inzwischen vorgenommenen Durchsicht des »Vorrates« eine große Zahl bisher unbeachteter Bilder, die zum Teil in Schlössern und staatlichen Gebäuden verborgen gewesen waren, der Galerie überwiesen wurden. Diese Durchsicht war von Staatsminister Bernhard von Lindenau angeordnet worden, der seit 1830 die Generaldirektion der Königlichen Museen übernommen hatte.

Die Ankaufstätigkeit für die Gemäldegalerie, die bei Beginn des Siebenjährigen Krieges im Jahre 1756 eingestellt worden war, ruhte fast hundert Jahre. Erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wurden wieder einige beachtliche Ankäufe gemacht. Begonnen wurde diese neue Periode 1852 mit der Erwerbung des »Ursula-Altars« (Galerie-Nr. 1888)

Das Innere der Gemäldegalerie im Stallgebäude um 1830 (nach einer alten Tuschzeichnung)



Vue d'une partie de la Galerie royale de Dresde (appelée Galerie interieur ou italienne) comme elle était à l'an 1830

von Jörg Breu. Im darauffolgenden Jahre wurden aus dem Nachlaß des 1848 bei der Pariser Februar-Revolution aus Frankreich geflohenen und 1850 in London in der Emigration verstorbenen ehemaligen französischen Königs Louis Philippe fünfzehn Bilder spanischer Maler aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert erworben. Darunter waren Zurbarans »Papstwahl durch den heiligen Bonaventura« (Galerie-Nr. 696) und Murillos »Heiliger Rodriguez« (Galerie-Nr. 704). Weitere Bilder wurden in den Jahren 1857, 1860, 1865 und 1868 ange-



*Staatsminister von Lindenau,
mit der Generaldirektion beauftragt (1830–1843)*

kauft. Dabei wurden in London die »Maria mit dem Kinde« von Lorenzo de Credi (Galerie-Nr. 13) und »Die Heilige Familie« von Pietro di Cosimo (Galerie-Nr. 20) erworben. Bei diesen Ankäufen kam auch Botticellis Bild »Aus dem Leben des heiligen Zenobius« (Galerie-Nr. 9) in die Galerie. Die bedeutendsten Ankäufe im neunzehnten Jahrhundert erfolgten vom Jahre 1873 an. Die Mittel dazu flossen aus dem Sachsen zugewiesenen Anteil an den 5 Milliarden Francs, die Frankreich nach dem Krieg von 1870/71 als Kriegskostenentschädigung an Deutschland zu zahlen gezwungen wurde. Mit diesem Gelde, das der Landtag in jährlichen Raten bewilligte und das bis zum Jahre 1884 reichte, wurde eine Anzahl wertvoller Bilder alter italienischer und niederländischer Meister erworben. Dazu gehörten Mantegnas »Heilige Familie« (Galerie-Nr. 51), »Der heilige Sebastian« des Antonella da Messina (Galerie-Nr. 52) und die »Madonna mit den Heiligen« von Lorenzo di Credi (Galerie-Nr. 15). Mit diesen Erwerbungen wurden einige Lücken in der Sammlung geschlossen, die nicht nach kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten zusammengetragen worden war. »Auf den Gebieten aber«, schrieb Posse in seinem Katalog von 1929, »die als Schwächen der Sammlung empfunden werden mußten und auf denen der Ausbau einem wirklichen Bedürfnis entsprachen



Julius Hübner (Selbstbildnis), Historienmaler
und Galeriedirektor (1871–1882)

hätte, den altdeutschen und altniederländischen Schulen, wurden alle Gelegenheiten übergangen. Das Fehlen einer sachverständigen Leitung wie in Berlin hat sich in den sechziger und siebziger Jahren, in denen so viel alter Kunstbesitz in Bewegung war, schwer gerächt.⁸² Diese Kritik Posses richtete sich dagegen, daß in Dresden fast bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts nicht ebenso wie in Berlin Kunstwissenschaftler, sondern Maler Direktoren der Gemäldegalerie waren. Nach dem Tode Matthäis wurde im Jahre 1846 aus München der Maler Julius Schnorr von Carolsfeld nach Dresden als Direktor der Kunstakademie und der Gemälde-

galerie berufen. Karl Woermann meinte, daß erst mit der Berufung Schnorrs von Carolsfeld »die dritte Periode der Dresdener Galerie sich zu kräftigem neuen Leben ... zu entfalten« begann.⁸³ Nach Schnorr von Carolsfeld wurde Julius Hübner im Jahre 1871 Direktor der Gemäldegalerie. Nach dessen Abgang im Jahre 1882 wurde dann mit Karl Woermann die Periode der Maler-Direktoren beendet und zum ersten Mal ein Kunstwissenschaftler zur Leitung der Gemäldegalerie ernannt.

Die lebhaftere Ankaufstätigkeit, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts begonnen und die Galerie über den Stand, wie er um 1756 erreicht war, hinaus weiter entwickelt hatte, wurde bis zum Ende des Jahrhunderts in bescheidenem Umfange fortgesetzt. Karl Woermann behauptete, daß »in dieser letzten großen Anschaffungsperiode die moderne Abteilung der Dresdener Galerie entstand«⁸⁴, an der es vorher völlig gefehlt hatte. Diese moderne Abteilung wurde im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts durch Stiftungen und Schenkungen erweitert. Der Maler Max Heinrich Eduard Pröll-Heuer vermachte im Jahre 1879 sein Vermögen der Galerie als Stiftung, aus deren Ertrag Gemälde lebender deutscher Künstler erworben werden sollten. Aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung wurden im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts unter an-

derem Bilder von Lenbach, Hans Thoma, Heinrich Zügel und Gotthardt Kuehl für die Galerie gekauft. Durch eine Schenkung von Professor Bertrand kamen im Jahre 1882 fünf Bilder Anton Graffs in die Galerie (und zwar die Galerie-Nummern 2173 bis 2177).

Die ersten modernen Bilder der Gemäldegalerie wurden in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts auf Anregung des als Generaldirektor der Königlichen Museen fungierenden Staatsministers von Lindenau angekauft. Unter seiner Leitung wurde im Jahre 1836 noch eine andere beachtenswerte Neuerung geschaffen. Es

wurde eine Galerie-Kommission eingesetzt, »behufs der genaueren Untersuchung des Zustandes der Gemäldegalerie und der Erörterung der geeigneten Mittel zur Abstellung der sich vorfindenden Übelstände«. Die Galerie-Kommission hatte außerdem das Recht, bei Ankäufen mitzuentcheiden. Es war gewiß ein Schritt vorwärts, daß von jener Zeit an nicht mehr wie früher der König ganz allein eigenmächtig über alle Fragen der Gemäldegalerie zu bestimmen hatte, sondern eine dafür berufene Körperschaft, in der auch Bürger vertreten sein konnten. Es war gewiß kein Zufall, daß zugleich mit dieser Neuerung der Bevölkerung der Zugang zur Galerie etwas erleichtert wurde. Um das Verständnis und den Genuß der Kunstwerke zu erhöhen, wurden an den Bilderrahmen erstmalig Tafeln angebracht, auf denen der Name der Künstler, der Darstellungsgegenstand und die Galerienummer vermerkt wurden. Die Gemälde wurden umgestellt und zum ersten Mal nach den verschiedenen Malerschulen gruppiert. Einige Jahre nach diesen Verbesserungen, am 16. August 1839, erließ Staatsminister von Lindenau als Generaldirektor der »Königlichen Kunst- und wissenschaftlichen Sammlungen« eine Bekanntmachung, in der es hieß: »Die Königliche Gemäldegalerie wird von heute an, bis Ende October dieses Jahres, mit Ausschluß der Sonn- und Festtage, täglich von 9 bis 1 Uhr, zum freien Eintritt für *anständig Gekleidete* geöffnet.«⁸⁵

Diese Anordnung kam nur den wohlhabenden Bürgern und Pensionären zugute. Den werktätigen Menschen, die an den Wochentagen 12 bis 14



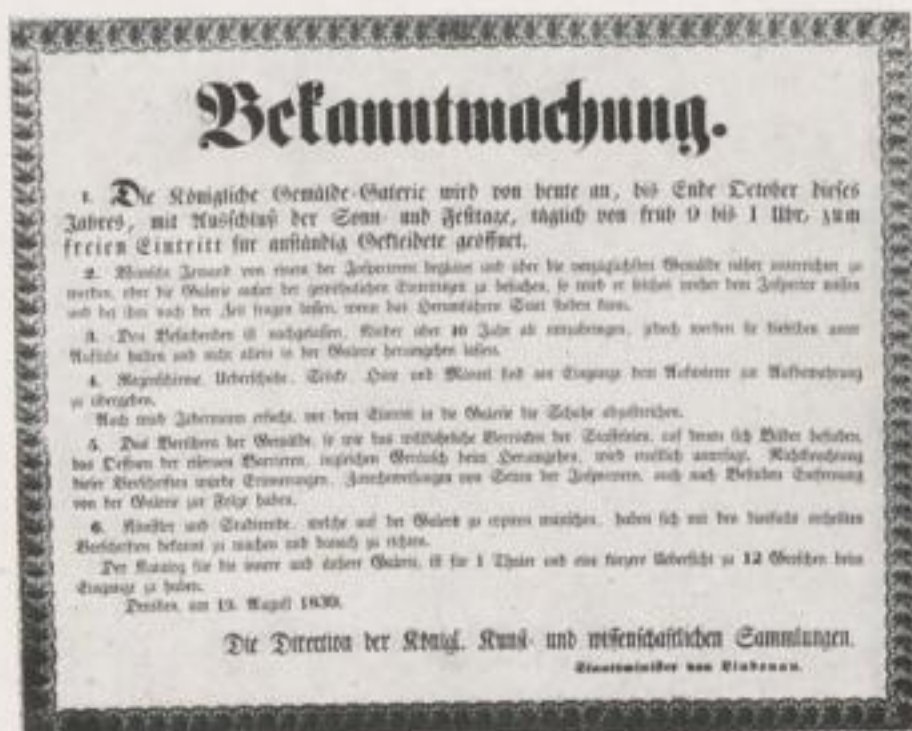
*Bildnis des Malers und Galeriedirektors
Julius Schnorr von Carolsfeld (1846–1871)
Holzstich von H. Bürkner*

Stunden arbeiten mußten und dabei nicht so viel verdienten, daß sie sich »anständig« kleiden konnten, blieb der Zugang zur Gemäldegalerie weiter versperrt.

Alle die gewiß noch bescheidenen Neuerungen waren zurückzuführen auf die Veränderung der politischen Verhältnisse, die durch den Aufstand der Bevölkerung Sachsens im September 1830 gegen die feudale Willkürherrschaft erzwungen wurde. In Dresden und Leipzig wurden damals die Polizeihäuser gestürmt und in Brand gesteckt. Das Militär, das nach Dresden geholt worden war, um den Aufstand niederzuwerfen, wurde vom Volke verhöhnt, mit Steinen beworfen und mußte die Stadt wieder verlassen. In seiner Bedrängnis setzte der König, um das Volk zu beruhigen, eine besondere Kommission ein, der ein Teil der königlichen Befugnisse übertragen wurde. Diese Kommission, die den Aufständischen beachtliche Zugeständnisse machen mußte, übertrug die Bewachung der Stadt den Bürgern und ließ zu diesem Zwecke eine Bürgergarde bilden. Der leitenden Kommission gehörte auch Staatsminister von Lindenau an, der während dieser Vorgänge eine fortschrittliche Rolle spielte.

Das Ergebnis des Aufstands der Bevölkerung war, daß Sachsen seine erste Verfassung, eine Städteordnung und ein Wahlgesetz bekam. Obwohl die Verfassung, die am 4. September 1831 in Kraft trat, bei weitem nicht alle Forderungen der aufständischen Bevölkerung erfüllte, war sie doch ein wesentlicher Fortschritt. Mit dieser Verfassung wurde die autoritäre Herrschaft des Königs eingeschränkt und ein neuer Abschnitt in der Geschichte Sachsens eingeleitet, in dessen Verlauf auch die Gemäldegalerie dem Volke nähergebracht wurde, als das vordem der Fall war.

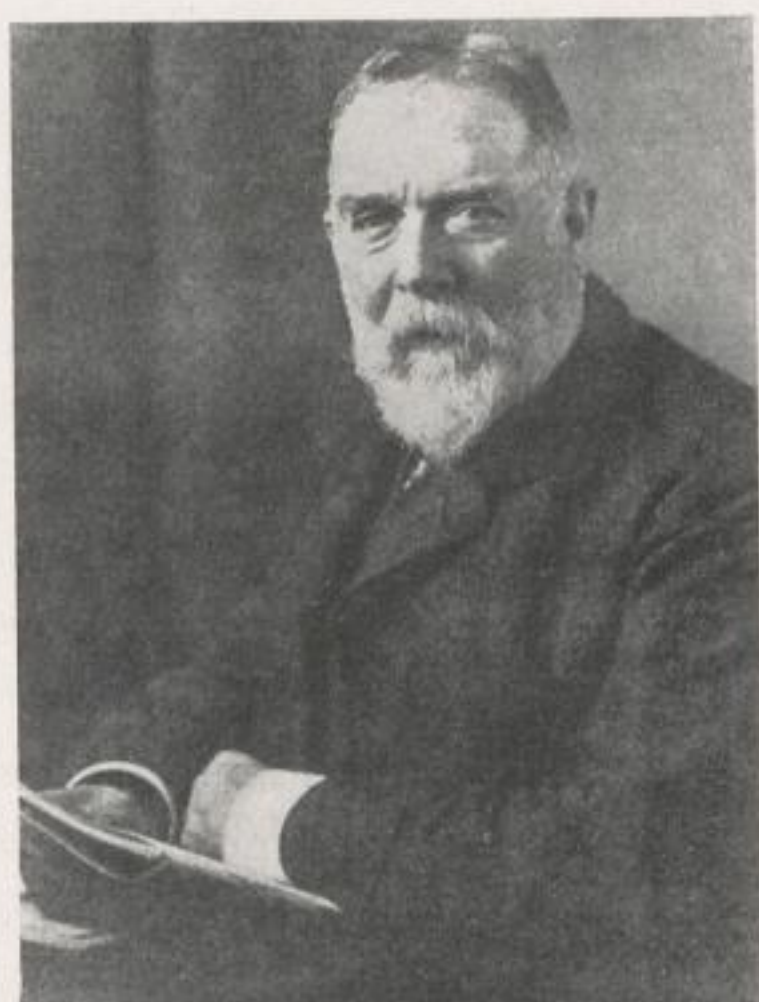
Der ersten, im Jahre 1836 gebildeten Galerie-Kommission gehörten außer dem damaligen Direktor Matthäi die Maler Professor Vogel von Vogelstein



Faksimile (Bekanntmachung vom 19. 8. 1839 über den freien Eintritt für anständig gekleidete)

und Professor Hartmann sowie der Kunstforscher Quandt und der Freiherr Hermann von Friesen an, den im Jahre 1813 nach dem Abzuge des sächsischen Königs der russische Generalgouverneur Fürst Repnin zum Generaldirektor für alle Kunstsammlungen in Dresden berufen hatte. In den nächsten Jahrzehnten wurde die Zahl der Mitglieder der Kommission erhöht.

Eines der bedeutendsten Ereignisse in der dritten Periode der Geschichte der Gemäldegalerie war die Errichtung eines neuen Galeriegebäudes. Einheimische und auswärtige Kunstfreunde und Kunstsachverständige hatten wiederholt den Bau einer neuen Heimstatt



*Karl Woermann,
Direktor der Gemäldegalerie (1882-1910)*

für die Gemäldegalerie gefordert. In dem alten Stallgebäude am Jüdenhof gab es schon lange nicht mehr genügend Platz für die vielen Bilder, die dort in großer Zahl an den Wänden standen. Außerdem gab es in diesem Hause keine Heizung und keine Möglichkeiten zu ausreichender Pflege für die wertvollen Kunstschatze. Um die Frage, ob es nötig sei, ein neues Galeriegebäude zu schaffen, wurde viele Jahre diskutiert. Aus dieser Diskussion wollen wir einen Beitrag von Heinrich Wilhelm Schulz erwähnen, der Direktor der Königlichen Antiken und Münzensammlungen, Mitglied des Akademischen Rates und der Galerie-Kommission war. Wilhelm Schulz schrieb in einem im Jahre 1846 im Brockhaus-Verlag Leipzig veröffentlichten Beitrag »Über die Notwendigkeit eines neuen Galeriegebäudes für die königliche Gemäldesammlung zu Dresden«:

»Den Einheimischen fast unzugänglich, war die Sammlung eine reiche Erwerbsquelle für übrigens schlecht besoldete Beamte. Den Geist des Fremdlings aber, der in wenigen Stunden zwischen der Fülle von Meisterwerken hindurch geleitet wurde, überwältigten Schönheit und Mannigfaltigkeit und die architektonisch glückliche Anordnung in den durch Höhe und Weite imponierenden Räumen, ohne ihm Zeit zu lassen, die ungünstige Beleuchtung der einzelnen Bilder und den leidenden Zustand derselben genauer zu ermessen. Rief damals wie jetzt die bei veränderter Temperatur eindringende wärmere Luft einen feuchten Überzug auf den mit den

Mauern erkälteten Gemälden hervor, und hatte dieser schon damals bei vielen Bildern zersetzend auf Firniß und Farbe gewirkt, so veranlaßte der weniger zahlreiche Besuch der Sammlung nicht so viel Ablagerung von Staub, war die Luft damals weniger als jetzt mit jenen zahllosen aus der Verbrennung von Steinkohlen herrührenden Rußkügelchen geschwängert, die gegenwärtig überall im Umkreis der Stadt, besonders aber in ihrem Zentrum und somit in der nächsten Umgebung der Galerie die ganze Atmosphäre erfüllen ... Was die Herstellung der Bilder betrifft, so haben seit einer Reihe von Jahren geschickte und gewissenhafte Restauratoren viel für das Aufhalten des Verderbens getan, aber in diesem Lokal, wo der fortwährende Temperaturwechsel und die nachteiligen Einwirkungen des Staubes, des Rußes und der Ausdünstung der benachbarten Pferdeställe die Wirkung der eben beendigten Herstellung in wenigen Jahren wieder zerstören, ist alles Restaurieren ein Schöpfen in das Faß der Danaiden.«⁸⁶

Als die verantwortlichen Stellen sich endlich dazu bereit fanden, die notwendigen Mittel für den Bau eines neuen Galeriegebäudes zur Verfügung zu stellen, wurde noch lange darüber diskutiert, wo man die neue Heimstatt für die Gemälde errichten sollte. Es gab ungefähr ein Dutzend Projekte, darunter einen Vorschlag, den Neubau am Neustädter Elbufer dort zu errichten, wo später das Haus der Ministerien gebaut wurde, in dem heute der Rat des Bezirks Dresden seinen Sitz hat. Schließlich wurde jedoch entschieden, den Neubau an der Nordseite des Zwingers zu errichten. Es wurde vorgeschrieben, daß die nach dem Zwinger gerichtete Seite des neuen Museumsbaus der Zwingerarchitektur angepaßt und im Mittelbau ein freier Durchgang vom Zwingerhof zum Theaterplatz geschaffen werden sollte.

Baumeister Gottfried Semper, der 1834 auf Empfehlung Schinkels als Direktor an die Königliche Bauakademie berufen worden war, wurde beauftragt, den Neubau zu errichten. Semper, der neben anderen beachtenswerten Bauten auch das neue Dresdener Opernhaus schuf, beeinflusste einige Jahrzehnte lang die Baukunst in Dresden. Mit dem Bau des neuen Galeriegebäudes wurde im Jahre 1847 begonnen, und erst im Jahre 1855 war der Bau beendet. Über die Leistung Sempers bei der Gestaltung des neuen Galeriegebäudes schrieb das Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin, der Königliche Baurat E. Knobloch, im Jahrgang 1856 der Zeitschrift für Praktische Baukunst:

»Dieses neue Gebäude, welches auch im Äußern den aufzunehmenden Kunstwerken entsprechend dekoriert und in seinen Formen wie in seiner

Ausstattung unseren Ansprüchen an geschmackvoller und geistvoller Architektur entsprechen sollte, sowohl mit dem schwülstigen aber reichen Rokokostil des Zwingers, von dem es einen Teil ausmachen, und dem Theater, der katholischen Kirche und dem Schlosse, denen es seine andere Fassade zukehren sollte, in harmonische Verbindung zu bringen, war eine unendlich schwierige Aufgabe. Der geniale Semper ... unterzog sich mutig dieser Arbeit und hat sie auf eine Weise gelöst, welche ihm für alle Zeiten einen hohen Rang unter den Meistern der Architektur sichern muß.«⁸⁷

So wie der Königliche Baurat Knobloch haben auch andere Sachverständige die Bauwerke Sempers als glänzende Beispiele hervorragender Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts gerühmt. Gottfried Semper war aber nicht nur ein bedeutender Künstler, sondern als großer deutscher Patriot auch einer der bürgerlichen Revolutionäre, die im Mai 1849 in Dresden auf den Barrikaden dafür kämpften, daß die im Frühjahr 1849 von der Nationalversammlung in Frankfurt beschlossene Verfassung für ein geeintes Deutschland in Kraft gesetzt wird. Semper leitete den Bau von Barrikaden, und auf einer dieser Barrikaden führte er während der Kämpfe das Kommando. Bei den heftigen Kämpfen in der Stadt brannte das alte Opernhaus nieder, und auch ein Teil des Zwingers wurde beschädigt. Die Gemäldegalerie, die damals noch im Stallgebäude am Jüdenhof untergebracht war, erlitt keinen wesentlichen Schaden, nur Murillos »Maria mit dem Kinde« (Galerie-Nr. 705) wurde durch drei verirrte Geschwehrrkugeln beschädigt.

Als der Aufstand der Dresdener Bevölkerung von preußischem Militär niedergeschlagen worden war, wütete die Reaktion grausam gegen die in ihre Hände gefallenen Revolutionäre. Die Gefangenen wurden in die Frauenkirche und in andere Gebäude gesperrt und dort in

*Gottfried Semper (1803-1879),
Zeichnung von E. B. Rietz, Paris 1850*



bestialischer Weise mißhandelt. Die Überlebenden wurden zu langen Freiheitsstrafen verurteilt. Gottfried Semper und der berühmte Komponist und Hofkapellmeister Richard Wagner, der gleichfalls auf der Seite der Revolutionäre mitgekämpft hatte, entgingen den Folterungen und dem Kerker nur durch die Flucht ins Ausland. Die Namen dieser beiden großen Künstler standen auf einer Liste von 198 Personen, die wegen Hochverrats und Teilnahme an dem Maiaufstand steckbrieflich verfolgt wurden.

Semper mußte lange getrennt von seiner Familie leben; er wanderte viele Jahre als Emigrant von Land zu Land. Eine Zeitlang fand er Asyl in England, und im Jahre 1855 kam er nach Zürich, wo er als Professor am Polytechnikum endlich wieder eine feste Wirkungsstätte fand. Zwei Bittschriften der Frau Sempers um Begnadigung ihres Mannes, die an das Justizministerium gerichtet waren, wurden abschlägig entschieden. Im April des Jahres 1863 wandte sich Semper aus Hottingen bei Zürich an das Sächsische Ministerium des Innern mit der Anfrage, ob er ungehindert eine Reise nach Hamburg machen könnte, wohin man ihn als Bausachverständigen berufen hatte, der in einer schwierigen Angelegenheit raten und helfen sollte. Semper fügte hinzu, daß er auf dieser Reise das Land Sachsen nicht berühren wollte. Als Antwort teilte das Sächsische Ministerium der Justiz am 8. Mai 1863 mit, daß man der Reise kein Hindernis in den Weg legen wollte. Ferner hieß es in dem Schreiben an Semper: »Unterm heutigen Tag ist Verordnung ergangen, den von der vormaligen Stadtpolizei-Deputation hierselbst gegen Sie, wegen Ihrer Beteiligung an den hochverräterischen Unternehmungen in den Maitagen 1849 unterm 16. Mai 1849 erlassenen Steckbrief zurückzunehmen und solches mit tunlichster Beschleunigung bekannt zu machen, wovon Sie hierdurch benachrichtigt werden.« So konnte dieser große Künstler und Patriot endlich im Jahre 1863 zum ersten Male nach vierzehn Jahren wieder deutschen Boden betreten.

Der Neubau des Galeriegebäudes war jedoch nach Sempers Plänen und unter seiner Oberleitung fortgeführt und beendet worden. Hofbaurat Krüger und vor allem Oberlandbaumeister Hänel, die in Dresden den Bau leiteten, ließen sich dabei ständig von dem in der Ferne weilenden Semper beraten. Als das neue Galeriegebäude, das man mit Recht nach seinem Schöpfer Sempergalerie nennt, nach acht Jahren Bauzeit im Jahre 1855 fertig war, wurde es als eine würdige Heimstatt der wertvollen Kunstschatze gefeiert. Julius Hübner rühmte in seinem ersten Katalog vom Jahre 1857, daß es gelang, »den schwierigen Transport und die Aufstellung der Bilder nebst den sonstigen Einrichtungen in der kurzen Zeit vom 31. Mai bis zum



Blick auf den Semperbau vom Zwingerhof

Die Sempergalerie mit Zwinger, Blick vom Schloßturm



25. September zu vollenden, ohne daß von den mehr als 2200 Gemälden auch nur ein einziges beschädigt wurde«. Hübner führte das gute Gelingen des Umzuges auch mit darauf zurück, daß »bei den Vorberatungen über Verteilung und Aufstellung der Gemälde in den neuen Räumen ... und bei allen sonstigen wichtigen Entschlüssen« die Galerie-Kommission mitgewirkt hatte, die damals aus Galeriedirektor Schnorr von Carolsfeld, Hofrat Dr. H. W. Schulz, Herrn Quandt und den Malern Professor Bendemann und Hübner bestand.

Die 2200 Gemälde, von denen Hübner in seinem Bericht sprach, konnten im neuen Galeriegebäude nur untergebracht werden, indem man sie genau wieder so wie im Stallgebäude dicht nebeneinander und übereinander bis an die Decke hängte.

Kurze Zeit nach der Eröffnung des neuen Galeriegebäudes am 25. September 1855 klagten die Fachleute, daß auch im neuen Heim der Platz für den großen Bilderreichtum nicht ausreichte. 700 zum Bestand der Galerie gehörende Bilder mußten darum als »Vorrat« ins Depot. Im Jahre 1858 teilte man nach einer Sichtung diesen Vorrat in drei Gruppen. 60 Gemälde der ersten Gruppe wurden noch in die Galerie hineingezwängt. Ein anderer Teil ging in die königlichen Schlösser, und 566 Bilder, die man als drittklassig bezeichnete, wurden verkauft. Diese Bilder wurden in Dresden öffentlich versteigert; der erste Teil im Oktober 1859, der zweite Teil im April 1860 und der dritte Teil im Mai 1861. Der Erlös für diese 566 Bilder betrug insgesamt nur 8440 Taler.

Gottfried Semper hat aber nicht nur hervorragende Bauwerke geschaffen. Er trat auch leidenschaftlich dafür ein, daß man die Sammlung von Kunstgegenständen dem Volke zugänglich machen und sie zur nationalen Erziehung des Volkes nutzen sollte.



Diese Auffassung vertrat er in einer Broschüre, die er als Emigrant in London im Oktober 1851 zur damaligen Londoner Industrieausstellung verfaßte. In dieser Broschüre, die unter dem Titel »Wissenschaft, Industrie und Kunst« im Jahre 1852 beim Verlag Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig erschien, schrieb er: »Die Sammlungen und die

*Von Semper ursprünglich geplanter Kuppelbau für das Galeriegebäude
(Bleistiftzeichnung von Semper)*

öffentlichen Monumente sind die wahren Lehrer eines freien Volkes. Sie sind nicht bloß Lehrer der praktischen Ausübung, sondern, worauf es besonders ankommt, Schüler des allgemeinen Volksgeschmacks.«⁸⁸ Damit drückte Semper eindeutig aus, daß die Kunst für das Volk geschaffen und auch vom Volk verstanden werden muß.

Diese Meinung unterstrich Semper, indem er auf die Frage, wer darüber entscheiden sollte, welche Kunstwerke sich für die Erziehung des Volkes eignen und wer Richter über Kunstwerke sein soll, antwortete: »Nur das

Volk, die öffentliche Meinung kann als solcher anerkannt werden ... Man hat in neuester Zeit die Entscheidungen über solche Fragen auch für England und Nordamerika dem ausschließlichen Ressort von Künstlern überweisen wollen; ich glaube sehr mit Unrecht.«⁸⁹

Um diese damals vom Üblichen weit abweichende Ansicht zu begründen, erklärte Semper in der vorgenannten Schrift: »Besser ist, nochmals wage ich dies zu behaupten, das öffentliche Urteil fahre einstweilen fort, falsch zu greifen, wie es in vielen wichtigen Fällen leider bisher geschehen ist, als daß es seine Souveränität in die Hände eines Kollegiums von akademischen Künstlern abgebe, das, einmal sanktioniert, stets Mittel finden wird, sich in sich selbst zu ergänzen. Hieraus folgt, daß es den Geschmack und die Kunst vollständig unterjochen und in eine bestimmte, unveränderliche Richtung hineindrängen wird, oder wahrscheinlicher noch, daß sehr bald ein Konflikt zwischen der akademischen Kunst und den Ansprüchen der Zeit entsteht, bei welchem nur Unersprießliches herauskommt.«⁹⁰

Vieles von dem, was Semper über diese Fragen vor hundert Jahren schrieb, gilt auch in der Gegenwart. Von bleibendem Wert sind nur die Werke der bildenden Kunst von hoher und höchster Qualität; Kunstwerke, die durch ihre hohe künstlerische Gestaltung, durch die von ihnen ausstrahlende Kraft ihrer Ideen die Herzen und Hirne, das Fühlen und Denken des Volkes be-



Das Portal der Sempergalerie am Theaterplatz

einflussen und für das Neue gewinnen. Eine so große und schöne Aufgabe können aber nur solche Kunstwerke erfüllen, die das Volk ohne komplizierte Kommentare versteht.

Die Dresdener Gemäldegalerie gehörte bereits zu Lebzeiten Sempers zu den Kunstsammlungen, die sich ganz besonders zur Erziehung des Volkes im echten nationalen und humanistischen Geiste eigneten. Diese Möglichkeit wurde aber in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch in keiner Weise genutzt, obwohl man den Besuch der Dresdener Gemäldegalerie in den Jahren 1836 und 1839 etwas erleichterte. Darum war die von Semper erhobene Forderung, die Pforten der Gemäldegalerie für das Volk weit zu öffnen und solche wertvollen Kunstsammlungen zur Erziehung des Volkes im nationalen und humanistischen Geiste zu benutzen, eine wahrhaft revolutionäre Forderung. Und weil sie eine im Zuge der unaufhaltsamen Aufwärtsentwicklung der Menschheit liegende fortschrittliche Forderung war, ließ es sich auf die Dauer nicht verhindern, sie zu verwirklichen. Das wird nach der Rückkehr der Meisterwerke der Dresdener Gemäldegalerie in ihre frühere Heimstatt in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts überzeugend bewiesen. In der Deutschen Demokratischen Republik hat das Volk begriffen, daß es seine Aufgabe ist, die in der Gemäldegalerie vereinten herrlichen Schätze der Weltkultur als sein Eigentum zu bewahren und mit aller Leidenschaft zu schützen.

Luftaufnahme des Zwingers mit der Gemäldegalerie



Zweiter Teil

DIE GEMÄLDEGALERIE IM ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERT

Ein neues Jahrhundert beginnt

Vom Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts an wurde die Raumnot in der Sempergalerie immer bedrückender. Die Auftraggeber des neuen Galeriegebäudes hatten nicht bedacht, daß eine lebende, nicht nur die Vergangenheit repräsentierende Gemäldegalerie ständig weiterwächst. Die beachtlichen Ankäufe im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts hatten die vordem schon überfüllten Säle noch voller gemacht. Die Anordnung der Bilder war auch jetzt noch die gleiche wie im achtzehnten Jahrhundert. Die Bilder wurden nicht ihrem Wert und ihrer Bedeutung entsprechend gehängt, sondern nur danach, wie durch das Neben- und Übereinanderhängen ein möglichst guter »Wandeindruck« entstand. Galeriedirektor Woermann machte Pläne für eine Umgestaltung der Galerie. Er wollte die Abteilung der alten Meister, ebenso aber auch die Bilder der neuen Abteilung so anordnen und verteilen, wie sie es entsprechend ihrer Schönheit und Bedeutung verdienten. Doch die Durchführung dieser Pläne, die Bemühungen der Direktion, den Anforderungen der Neuzeit gerecht zu werden und die Gemälde aufgelockert nach neuen, modernen Gesichtspunkten zu hängen, scheiterten an der Raumfrage. Woermann vertrat die Ansicht, daß seine Pläne nur durch den Bau eines zweiten, neben dem Sempermuseum zu errichtenden Galeriegebäudes verwirklicht werden könnten. Dafür aber wollte die Regierung keine Geldmittel zur Verfügung stellen.

Woermann konnte die von ihm geplanten Veränderungen in der Galerie nicht mehr durchführen. Im Jahre 1910 trat er von seinem Amt als Galerie-

direktor zurück. Sein Nachfolger wurde Dr. Hans Posse, der bis zu seiner Berufung nach Dresden unter Wilhelm von Bode am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin als Direktorialassistent gearbeitet hatte. Er galt als ein ausgezeichneter Fachmann. Er vertrat von Beginn seiner Dresdener Tätigkeit an ebenso wie Woermann den Standpunkt, daß die Raumnot nur durch den Neubau eines zweiten Galeriegebäudes beseitigt werden könnte. Mit dieser Frage beschäftigten sich mehrfach auch die sächsische Regierung und der sächsische Landtag. Am 26. März 1912 wurde der Finanzdeputation A der II. Kammer eine Denkschrift übermittelt, die bestimmte Vorschläge dafür enthielt, wo und wie ein zweites Galeriegebäude errichtet werden könnte. Es wurde empfohlen, auf dem Gelände des Grundstücks »An der Herzogin Garten« je ein Museumsgebäude für die naturwissenschaftlichen Sammlungen und für die moderne Abteilung der Gemäldegalerie zu bauen. Später aber stellte sich heraus, daß das Bauland »An der Herzogin Garten« nicht für beide Gebäude ausreichen würde. Es wurde darum nach einem anderen Bauplatz für den Bau einer zweiten Gemäldegalerie gesucht, und man wählte den hinteren Teil der Zwingeranlagen

In der Gemäldegalerie: Venetianer-Saal, Zustand zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts





Wand mit Pastellen von Rosalba Carriera, Zustand zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts

nach dem Opernhaus zu. Für den Galeriebau wurde ein Wettbewerb unter den deutschen Architekten ausgeschrieben, in dem die Architekten Kramer und Pusch mit einem der beiden ersten Preise ausgezeichnet wurden und den Auftrag zum Bau des Gebäudes erhielten.

Unmittelbar danach wurde mit dem Bau begonnen, aber bei Beginn des Krieges im August 1914 wurden die Bauarbeiten unterbrochen. Das angefangene Fundament blieb stehen. Schließlich wurde der Bau ganz eingestellt, da die Finanzlage des Staates nach dem Kriege den Weiterbau nicht erlaubte. Der Baugrund wurde zugeschüttet, und damit waren alle Hoffnungen auf den Neubau eines zweiten Galeriegebäudes begraben.

Es blieb Hans Posse nichts weiter übrig, als einen anderen Ausweg zur Behebung der immer bedrückender gewordenen Raumnot zu suchen. Zunächst wurden in der Sempergalerie die sechs hohen Oberlichtsäle des ersten Stockwerks räumlich umgestaltet. Die Decken wurden niedriger gezogen, und die »pompejanisch-roten« Papiertapeten durch Stoffbespannung ersetzt. Dieser neue Hintergrund und der Einbau von Prismenglas für die Oberlichter schufen die Voraussetzung für eine größere Wirksamkeit der Bilder auf die Beschauer. Zugleich änderte Posse die alte, überlebte, aus dem achtzehnten Jahrhundert übernommene dichte Hängung der Bilder. 1910 wurden die Gemälde in der Dresdener Galerie zum ersten Mal nach modernen Gesichtspunkten gehängt, und zwar so, daß nicht die Fülle der Bilder den Eindruck des einzelnen Gemäldes zerstörte und daß der Beschauer wirklich in die Lage versetzt wurde, die Gemälde zu genießen und zu studieren.



Rubens-Saal, Zustand zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts

Um die allernotwendigsten Verbesserungen zu erreichen, mußten große Schwierigkeiten überwunden werden. Besonders hindernd machte sich für die Erfüllung der großen kulturellen Aufgabe der Mangel an Geld bemerkbar. Die 10 000 Mark, die der Landtag noch vor dem ersten Weltkrieg bewilligt hatte, reichten gerade zum Umbau und zur Neueinrichtung des Rembrandt-Saales. Es gelang aber durch die Hilfe von Kunstfreunden, weitere 70 000 Mark zu beschaffen, die dazu verwendet wurden, die übrigen Räume umzugestalten. Dann kam der erste Weltkrieg, und es wurden an Stelle von Kunstwerken Kanonen angeschafft. Sämtliche Gelder für die Gemäldegalerie wurden gesperrt. Auch nach dem Ende des Krieges wurden nur geringfügige Mittel bewilligt, die gerade zur Erhaltung der Räume ausreichten.

Posse begann damit, den Rembrandt-Saal umzugestalten. Nach dreijähriger intensiver Tätigkeit waren die Haupträume im ersten Obergeschoß neu aufgestellt und eingerichtet. Nach vierjähriger Unterbrechung durch den ersten Weltkrieg fuhr man fort, die Galerie neu zu gestalten. Zuerst wurden die besonders überfüllten Nordkabinette verändert, wo eine Fülle von Kabinettbildern der niederländischen, der französischen sowie der italienischen Schulen noch in drei Reihen übereinander hing. Bei dieser großen Neuord-

nung mußte natürlich eine ganze Anzahl Bilder aus der Galerie ausgeschieden werden und ins Depot wandern. Die besten italienischen Meister, die nach dieser Auswahl übriggeblieben waren, und die in der Welt einzigartige Sammlung holländischer Kleinmeister konnten nunmehr gut und übersichtlich gehängt werden.

Auch in der räumlichen Ausstattung hatte Posse wesentliche Änderungen vorgenommen. Die in der Hängung bereits vorteilhaft umgestaltete Abteilung erhielt nach und nach statt des gewöhnlichen Farbanstriches eine graue Samtbespannung. Die beiden mit der Sempergalerie verbundenen Obergeschoßräume der angrenzenden Zwingerpavillons, die ihrer häßlichen Umbauten wegen lange Zeit nur als Depoträume gebraucht werden konnten, wurden durch die Entfernung der Einbauten in ihrer ursprünglichen Raumwirkung wiederhergestellt und für Ausstellungszwecke eingerichtet. In den Zwingerpavillon nach dem Taschenbergpalais zu wurden die alten deutschen Maler des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, vor allem



*Oberlichtsaal mit Italienern
des siebzehnten Jahrhunderts,
Zustand zu Beginn
des zwanzigsten Jahrhunderts*



*Die Sekundogenitur
auf der Brühlschen Terrasse*

Werke von Lucas Cranach, gehängt. In dem gegenüberliegenden Nymphenpavillon ließ man die Deckengemälde und die prachtvolle Marmorverschalung wieder herstellen und brachte dort die französischen Gemälde des achtzehnten Jahrhunderts und die ausgezeichnete Miniaturesammlung unter.

Durch diese Umgestaltung hatte die Galerie außerordentlich an Übersichtlichkeit gewonnen. Posse und seine Mitarbeiter und die vielen Freunde der Galerie hofften damals aber immer noch, daß eines Tages – und womöglich recht bald – die zugeschütteten Fundamente des angefangenen Galerie-neubaues wieder freigelegt und der vor dem Krieg begonnene Bau doch fortgeführt werden könnte. Aus diesen Hoffnungen heraus zielte »der Gesamtplan der Neuordnung auf eine durch die Verhältnisse gegebene Trennung von alter und moderner Galerie, auf eine geschlossene Darbietung der weltberühmten alten Sammlung im Gebäude Sempers«, schrieb Posse. Diese Hoffnungen erfüllten sich jedoch nicht. Im Jahre 1923 wurden dar-

um weitere Veränderungen getroffen. Die damalige moderne Abteilung wurde nach dem Erdgeschoß verlegt, die Abteilung des achtzehnten Jahrhunderts hingegen ins oberste Geschoß der Galerie, so daß die alte Sammlung wenigstens in einen historisch-logischen Zusammenhang gebracht wurde.

Auch diese Veränderungen konnten zwar manches verbessern, die Schwierigkeiten aber nicht endgültig lösen. In der Not schlug man vor, eine Filialgalerie einzurichten, um wenigstens einen Teil des nichtaufgestellten Besitzes der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Um Raum für die Filialgalerie zu schaffen, wurden viele Möglichkeiten überprüft: die Albrechtsburg in Meißen, das Palais im Großen Garten, das Taschenberg-Palais, das Kurländer Palais und das Schloß Pillnitz, das mehr als zwanzig Jahre später für die Galerie in Anspruch genommen werden mußte – jedoch als eine sehr unzulängliche Notlösung. Schließlich entschied man sich im Jahre 1925 trotz vieler Bedenken für das Palais in der Parkstraße. Dort wurde ein Teil der modernen Abteilung der Galerie untergebracht – allerdings nicht sehr günstig. Der Besuch der Bildersammlung in dieser abgelegenen Gegend war sehr unbefriedigend.

Darum hatte sich die Galeriedirektion ständig weiter bemüht, ein besser geeignetes und günstiger gelegenes Gebäude für die Filialgalerie zu bekommen. »Als im vergangenen Herbst das ehemalige Sekundogeniturgebäude auf der Brühlschen Terrasse frei wurde«, schrieb Posse in den »Dresdener Nachrichten« vom 1. Oktober 1931, »hat sich die Galerie mit allen Kräften darum bemüht, dieses Gebäude im Austausch gegen das Palais Parkstraße für ihre moderne Sammlung zu erhalten. Denn dieses Gebäude ist das einzige im Staatsbesitz, das für Galeriezwecke verwendbar ist und nicht die üblichen Nachteile aller ursprünglich für Wohnzwecke geschaffenen Bauten besitzt.«

Die Sekundogenitur hatte Graf Brühl im Jahre 1750 als Bibliothek bauen lassen. Im neunzehnten Jahrhundert wurde dieses Gebäude umgebaut und als Kunstakademie eingerichtet. Als später die Akademie ein neues, ihren Zwecken entsprechenderes Gebäude bekam, wurden in der Sekundogenitur die Bibliothek und die graphischen Sammlungen untergebracht.

Über die Freigabe und die Verwendung der Sekundogenitur gab es lange Zeit heftige Auseinandersetzungen. Obwohl die Sekundogenitur ursprünglich für Bibliothekszwecke gebaut worden war, vertraten damals alle Fachleute den Standpunkt, daß dieses Gebäude von allen in Dresden vorhandenen Bauten das geeignetste für eine zweite Gemäldegalerie war. Am

9. August 1931 wurde in der Sekundogenitur diese zweite Gemäldegalerie eröffnet. Die Räume in dem neuen Galeriegebäude waren gut belichtet, und die weiten Wände boten zum ersten Mal die Möglichkeit, den Hauptbestand von Werken des neunzehnten Jahrhunderts geschlossen auszustellen. Der Zustrom zu der so günstig im Zentrum und nahe dem Sempermuseum gelegenen neuen Galerie war wesentlich größer als im Palais in der Parkstraße.

Da durch die Inanspruchnahme der Sekundogenitur die Zwinger-Erdgeschoßräume frei wurden und dort nunmehr die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts geschlossen ausgestellt werden konnte, wurde damit eine wesentliche Verbesserung der gesamten Galerieverhältnisse erreicht. »Man wird es der Einsicht der maßgebenden Stelle besonders danken müssen«, stellte Posse in den »Dresdener Nachrichten« vom 1. Oktober 1931 fest, »daß es in heutiger Zeit, in der Dresden so schwer um seinen alten Ruf als Kunststadt kämpft, ermöglicht worden ist, den Einheimischen wie den Fremden vorläufig wenigstens das Wichtigste des Dresdener Kunstschaffens und der Dresdener Sammeltätigkeit in einer geschlossenen und übersichtlicheren Form als bisher darzubieten.«

Die Geldmittel, die für den Ankauf von Bildern bewilligt wurden, waren beschämend gering. Das war bereits vor dem ersten Weltkrieg so, obwohl damals die finanzielle Lage in Sachsen ermöglicht hätte, größere Geldsummen für den Ankauf von Kunstwerken bereitzustellen. In seinem Katalog von 1929 schrieb Posse:

»Als Erwerbungsmitel, die der Staat für die alte und moderne Sammlung zur Verfügung stellte, haben trotz der stetig steigenden Preise für alte Gemälde vor 1914 jährlich nicht mehr als 7500 bis 10000 Mark zur Verfügung gestanden. In den Nachkriegsjahren sind die staatlichen Mittel lange Zeit bedeutungslos gewesen.«⁹¹

An anderer Stelle bemerkte Posse kritisch zu dem damals geringen Verständnis für die Gemäldegalerie: »An offiziellen Stellen glaubt man, sich mit dem Rufe ererbten Besitzes begnügen zu können.«⁹²

Wie wenig Geld man damals für die Gemäldegalerie übrig hatte, geht auch aus Verhandlungen hervor, die der Ehrenobermeister Winde der Bildhauer-Zwangs-Innung in Dresden im November 1925 mit der Galerieleitung führte. Obermeister Winde meinte, daß es für jeden Besucher der Gemäldegalerie ein betrüblicher Anblick wäre, wenn er sieht, daß die »schönen alten geschnitzten Rahmen immer mehr einem gewissen Verfall entgegengehen. Teilweise angebrochen, ganze Stücke fehlen, machen die

herrlichen Rahmen den Eindruck des Verfalls.«⁹³ Der Obermeister schlug darum vor, die Rahmen in Ordnung bringen zu lassen. Das Ministerium für Volksbildung teilte jedoch mit, daß es »mangels verfügbarer Mittel nicht in der Lage« wäre, zu »den Kosten für die Durchsicht und Wiederherstellung von wertvollen Bilderrahmen einen Beitrag zu bewilligen«. Das Ministerium vertrat den Standpunkt, daß diese notwendigen Reparaturen aus Galeriemitteln bezahlt werden müßten. Galeriedirektor Posse aber mußte dem Ehrenobermeister Winde nunmehr den Bescheid geben, »daß leider die bei dem fraglichen Titel zur Verfügung gestellten Mittel so knapp bemessen sind, daß damit nur die ordnungsgemäße Aufrechterhaltung des Betriebs im allgemeinen bewerkstelligt werden und nur ganz selten einmal ein beschädigter Rahmen instand gesetzt werden kann.«⁹⁴

Es dauerte geraume Zeit, bis die nach dem ersten Weltkrieg vorhandenen großen Geldschwierigkeiten allmählich überwunden wurden. Obwohl man auch in den Jahren nach 1925 für die Gemädegalerie nicht viel Geld übrig hatte, wurden doch einige Bilder für die Sammlungen erworben. Oftmals erfolgte ein direkter Tausch, oder aber es wurden ein oder mehrere Bilder der Galerie verkauft, um andere Gemälde neu zu erwerben und damit fühlbare Lücken zu schließen. So zum Beispiel wurde Caspar David Friedrichs bekanntes Gemälde »Kreuz im Gebirge« und seine »Böhmische Landschaft« im Tausch gegen die »Norwegische Landschaft« von Dahl erworben, Lovis Corinth's »Frauengruppe« im Tausch gegen ein kleines Aquarell von Menzel. Die außergewöhnlich reichen Bestände an Pastellen der Rosalba Carriera boten besonders günstige Tauschmöglichkeiten. So wurden gegen 14 Aquarelle dieser Künstlerin erworben: »Die Tänzerinnen« und »Dame mit Opernglas« von Degas, van Goghs »Stilleben«, Wilhelm Trübners »Mädchenakt« und Hans von Marées' »Römische Landschaft« und sein »Bildnis Schäuuffelen«.⁹⁵ Erworben wurden in dieser Zeit unter anderem Wilhelm Trübners »Wächter« (Galerie-Nr. 2493 G), Lovis Corinth's »Modellpause« (Galerie-Nr. 2580 J), Ernst Friedrich Oehmes »Prozession im Nebel« (Galerie-Nr. 2219 C), Anselm Feuerbachs »Römische Landschaft« (Galerie-Nr. 2470 B), Carl Blechens »Galgenberg bei Gewitterstimmung« (Galerie-Nr. 2637) und »Gotische Kirchenruinen« (Galerie-Nr. 2637 A), ebenfalls von Blechen.

Für die Vermehrung des Galeriebestandes spielten in dieser Zeit private Freunde und Gönner der Galerie eine große Rolle. Sie spendeten selbst oder sammelten bei Freunden Geldmittel für den Ankauf von Gemälden. Einer dieser Kunstfreunde war der Dresdener Oberbürgermeister Beutler,

auf dessen Betreiben hin im Jahre 1912 der »Dresdener Museumsverein« gegründet wurde. Die von diesem Verein aufgebrauchten Geldmittel ermöglichten den Kauf einer Anzahl guter Kunstwerke, wie zum Beispiel des Selbstbildnisses von Hans von Marées (Galerie-Nr. 2399 A), eines Stilllebens von Karl Schuch (Galerie-Nr. 2477 A) und von Caspar David Friedrichs »Ausblick ins Elbtal« (Galerie-Nr. 2197 F).

Eine ebenso große Bedeutung hatte der von Geheimrat Woldemar von Seidlitz und dem Kunstsammler Oscar Schmitz gegründete »Verein der Galeriefreunde«, der im Jahre 1917 in dem damals gegründeten »Patronatsverein« aufging. Mit dessen Hilfe wurde die schon seit Jahrzehnten bestehende Forderung erfüllt, auch Werke der »jungen« Kunst für die Galerie zu erwerben. Dieser Verein kaufte bei allen sich bietenden Gelegenheiten, vor allem auf Ausstellungen, grundsätzlich nur Werke jüngerer, noch umstrittener Künstler. Diese Bilder wurden zehn Jahre lang der Galerie kostenlos zur Verfügung gestellt. Nach Ablauf dieser langen Frist wurde erst entschieden, ob eines dieser Bilder in die Galerie aufgenommen werden konnte. Bis zum Jahre 1933 kaufte der »Patronatsverein« insgesamt 23 Bilder, von denen von der Galerie nach Ablauf der »Bewährungsfrist« 7 Werke als Geschenk übernommen wurden.

Bis zum Jahre 1918 gehörte es zu den unumstößlichen Grundsätzen der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen, keine Bilder von lebenden Künstlern, und seien sie noch so bedeutend, in die Gemäldegalerie aufzunehmen. Am 11. März 1918 erteilte die Generaldirektion zum ersten Mal die Genehmigung, von dem Loschwitzer Professor Hans Unger das als Geschenk angebotene Gemälde »Liegendes Mädchen« anzunehmen. »Die Generaldirektion« – so hieß es in ihrer Stellungnahme – »erblickt ... in der Annahme eines von einem lebenden Künstler angebotenen Gemäldes einen Ausnahmefall, der nicht einen Vorgang für ähnliche Fälle schaffen soll.«⁹⁶

Über den Ankauf von Gemälden, über die Annahme von Schenkungen oder Leihgaben entschied in engster Zusammenarbeit mit dem Galerie-direktor bis zum Jahre 1920 die Galerie-Kommission. Nach dem Zusammenbruch des Wilhelminischen Deutschlands im ersten Weltkrieg war auch der König von Sachsen abgesetzt worden. Aber die vom König eingesetzten Mitglieder der Galerie-Kommission arbeiteten nach der Revolution vom November 1918 unter dem Ehrenvorsitz des Prinzen Georg ungestört weiter. Sie waren noch recht munter, obwohl nach der Feststellung von Posse vier von den in der Galerie-Kommission amtierenden sieben alten

Herren im Jahre 1920 bereits ein Alter von zusammen 306 Jahren erreicht hatten.

Erst Mitte des Jahres 1920 wurde diesem unhaltbaren Zustande ein Ende gemacht. Von nun an gehörten dem Galeriebeirat, der an Stelle der aufgelösten Galerie-Kommission neu geschaffen worden war, neben dem Direktor der Galerie vier vom Ministerium für Volksbildung berufene Mitglieder an. Bis zum Jahre 1927 waren dies die Professoren Sterl und Dreher sowie Geheimrat Gußmann, also drei Maler, und der private Kunstsammler Oscar Schmitz. Nach dem Tode von Geheimrat Gußmann wurde im Jahre 1927 der Professor der Kunstakademie Paul Rößler als viertes Mitglied neu aufgenommen. Zugleich legte das Ministerium für Volksbildung fest, daß die Beiratsmitglieder, die bis dahin auf unbestimmte Zeit in Funktion waren, von nun an stets nur für eine dreijährige Wirkungsweise vom Ministerium berufen werden sollten. Da die Beiratsmitglieder aber auf weitere Arbeitsperioden neu berufen werden konnten, trat bis 1930 keine Änderung in der Zusammensetzung des Galeriebeirats ein. Professor Sterl starb im Jahre 1932, Professor Dreher etwas später. Die übriggebliebenen Mitglieder des Beirats arbeiteten allein weiter.

Bei den Beratungen des Beirats über den Ankauf von Bildern gab es oftmals sehr lebhaftes Meinungsverschiedenheiten und Diskussionen. In der Sitzung vom 28. Januar 1926 schlug zum Beispiel der Galeriedirektor Posse den Beiratsmitgliedern vor, die Dresdener Galerie um eines der berühmten Gemälde von Giovanni Battista Tiepolo zu vermehren. Es handelte sich um das im Jahre 1759 für die Kirche St. Chiara in Cividale bei Aquileja gemalte Altarbild »Die Vision der hl. Anna« (Galerie-Nr. 580 a), das sich zusammen mit der Ölskizze im Besitz der berühmten Sammlung Crespi in Mailand befand. Im Juni 1914 wurde die ganze Sammlung Crespi in Paris versteigert. Die Kunsthandlung Kleinberger erwarb dabei das Altarbild für einen Preis von 87 000 Francs und die Studien für 27 000 Francs. Sie bot beide Bilder der Dresdener Galerie für 22 000 Dollar an; für das große Gemälde allein verlangte sie 17 000 Dollar, also 71 400 Mark. Dr. Posse schlug vor, dieses Bild zu erwerben, aber nur 30 000 Mark in bar dafür zu bezahlen und für den Rest zwei Bilder der Galerie zu geben. Zur Auswahl dafür standen das Bild von Bonifacio Veronese dem Jüngeren »Anbetung der Hirten« (Galerie-Nr. 210) und das Bild von Bonifacio Veneziano »Maria mit dem Kinde und den drei Heiligen« (Galerie-Nr. 213), ferner zwei Bilder von Canaletto »Marcusplatz« (Galerie-Nr. 584) und »S. Giacomo« (Galerie-Nr. 583) und eventuell noch »Maria mit Heiligen«

in der Art des Bissolo (Galerie-Nr. 64). Der Wert jedes der vorgeschlagenen Bilder wurde mit 24 000 Mark festgelegt, so daß neben der Barzahlung durch die Abgabe von zwei Bildern die Restzahlung beglichen werden könnte. Der Galeriebeirat war einstimmig der Meinung, daß der Ankauf des Tiepolo ein großer Gewinn für die Galerie wäre. Nach längeren Verhandlungen setzte die Kunsthandlung Kleinberger in Paris am 15. Februar 1926 den Preis auf 67 000 Mark herab und verlangte eine sofortige Anzahlung von 45 000 Mark. Der Rest sollte etwa sechs Wochen später gezahlt werden.

Diese Bedingungen zu erfüllen war nicht möglich. Posse verhandelte mit der Kunsthandlung um weitere Preisherabsetzung. Auf der anderen Seite bemühte er sich, für den Ankauf des Tiepolo vom Ministerium Sondermittel zu erhalten. Und schließlich versuchte er auch, durch den Verkauf von einigen entbehrlichen Depotbildern Geldmittel für den Ankauf des großen Altarbildes zu erhalten. Aber erst mehr als ein Jahr nach dem ursprünglich vereinbarten Termin, am 14. Mai 1927, konnte Posse dem Ministerium für Volksbildung abschließend berichten, daß das Altarbild Tiepolos zum Preise von 59 000 Mark angekauft worden war. Neben einem aus Sondermitteln bezahlten Betrag von 39 000 Mark wurden von dem Erlös für sieben Pastelle der Rosalba Carriera, die zum Preise von 24 800 Mark verkauft worden waren, 20 000 Mark als Restbetrag für das Altarbild verwandt.

Im gleichen Jahr, in dem das Altarbild von Tiepolo gekauft worden war, bemühte sich Posse um einen weiteren Tiepolo. Die Kunsthandlung Van Diemen & Co. in Berlin bot den »Triumph der Amphitrite« zum Preise von 300 000 Mark an. Nach wochenlangen Verhandlungen wurde der Preis auf 205 000 Mark herabgesetzt. Da man glaubte, mit diesem Gemälde, das nach der Meinung Posses als eines der bedeutendsten Werke des Führers dieser glänzenden Epoche venezianischer Malerei galt, die sehr empfindliche Lücke der sonst so reichen Abteilung der Malerei des achtzehnten Jahrhunderts auf das glücklichste schließen zu können, wurde schweren Herzens vom Galeriebeirat zugestimmt, für den Ankauf von Tiepolos »Triumph der Amphitrite« eine Reihe Galeriebilder, darunter sogar Rembrandts »Studienkopf« (Galerie-Nr. 1576) als Tauschobjekt anzubieten. In dem Bericht über die Zahlungsweise für dieses zweite Gemälde von Tiepolo wurde dann aber festgestellt, daß die gegen den Verkauf des Rembrandt erhobenen Bedenken so stark waren, daß auf dessen Abgabe verzichtet werden mußte. Statt dessen wurden aus dem Besitz der Dresdener

Galerie veräußert: zum Preise von 10000 Mark Frans Mieris d. Ä. »Ein rauchender Krieger« (Galerie-Nr. 1747); von Hobbema wurde für 25000 Mark das 1874 erworbene Jugendwerk »Weg zwischen Hütten unter Bäumen« (Galerie-Nr. 1665) abgegeben und von Wouwerman zum Preise von zusammen 25000 Mark »Rehjad« (Galerie-Nr. 1414) und »Wildschweinetze« (Galerie-Nr. 1445).

Weitere Bemühungen um Bildverkäufe scheiterten, und die Bezahlung von Tiepolos »Amphitrite« zog sich ebenfalls lange hin. Erst am 12. April 1929 bestätigten Diemen & Co. den Eingang der restlichen Zahlung. Mit dem Ankauf dieses kostbaren Gemäldes, für das neben den Bildverkäufen noch 100000 Mark in bar gezahlt werden mußten, waren die in dieser Zeit ausnahmsweise in etwas größerem Umfange bewilligten Mittel des sächsischen Staates verbraucht.

Erst im Jahre 1930 gab es wieder einige beachtenswerte Neuerwerbungen, so zum Beispiel die beiden großen Flügelbilder Lucas Cranachs des Älteren vom ehemaligen Hochaltar der St.-Wolfgangs-Kirche in Schneeberg mit den Stifterbildnissen des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen und seines Stiefbruders und Mitregenten Herzog Ernst (Galerie-Nr. 1915A und 1915B). 1931 wurde außerdem noch das Bildnis des sächsischen Kurfürsten Johann des Beständigen mit dem Nelkenkranz, das Cranach 1526 anlässlich der Verlobung des Kurprinzen Johann Friedrich mit Sibylle von Cleve geschaffen hatte, angekauft.

Bei den Beratungen über den Ankauf der Gemälde von Tiepolo kam es im Galeriebeirat zu einer sehr interessanten Auseinandersetzung über die Frage, ob es angesichts der großen Notlage der lebenden Künstler richtig wäre, für das Bild eines alten Meisters so viel Geld auszugeben. Diese Frage wurde von Geheimrat Gußmann aufgeworfen. Professor Sterl, der Gußmann sehr lebhaft unterstützte, schlug vor, dem sächsischen Ministerium für Volksbildung die Frage vorzulegen, ob man auch für die Kunst lebender Maler eine solche Summe bereitstellen würde. Eine Antwort auf diese Frage hat der Galeriebeirat allerdings nicht bekommen.

Dem Galeriebeirat wurden in regelmäßiger Folge auch Vorschläge für die notwendigen Restaurierungsarbeiten an den Gemälden unterbreitet. Etwa zwei Jahre lang beschäftigte sich der Beirat mit dem Zustand von Raffaels »Sixtinischer Madonna«. Auf Grund vieler Untersuchungen und von Urteilen verschiedener anerkannter Fachleute wurde der Galerie-Restaurator Krause, unter Hinzuziehung des Restaurators der Münchener Pinakothek, Professor Kinkelin, und des Generaldirektors der bay-

rischen Staatsgalerie, Geheimrat Dornhöffer, vom Beirat beauftragt, gewisse Restaurierungsarbeiten durchzuführen.

Professor Krause galt als ein ganz ausgezeichneter Restaurator. Vielfach hatte er seine große Kunst bewiesen, unter anderem an Rubens' »Bathseba«, die bei den Kämpfen während des Kapp-Putsches Schaden erlitten hatte. Am 27. März 1920 meldete der Inspektor Anders, daß bei Schießereien auf dem Postplatz und in anliegenden Straßenteilen »eine durch das Fenster eingedrungene Maschinengewehrkuugel in das Bild in den Haarpartien der Bathseba getroffen und ein 3 cm langes und 1 cm breites Loch gerissen« hatte, wobei »ringsum kleine Absplitterungen der Farbe« festgestellt wurden.⁹⁷

Diese und viele andere nicht einfache Arbeiten hatte Professor Krause so gut ausgeführt, daß die Beschauer der »Bathseba« nicht mehr das geringste von dem Schaden sehen können. Der Beirat vertrat den Standpunkt, daß die Restaurierung der »Sixtinischen Madonna« bei Professor Krause in den besten Händen lag.

Der Zustand dieses kostbaren Bildes und die Maßnahmen zu dessen Erhaltung spielten in der Geschichte des Bildes schon mehrere Male eine Rolle. Schon vor dem Kauf des Gemäldes verlangte Graf Brühl von seinem Mittelsmann einen ausführlichen Bericht über den Zustand des Kunstwerkes. Da die Mönche des Klosters San Sisto zunächst eine genaue Besichtigung nicht gestatteten, bat August III. den Galerieinspektor Pietro Maria Guarienti aus Verona, nach Piacenza zu fahren. Dieser konnte den Auftrag nicht ausführen, da er inzwischen starb. Der Unterhändler für den Kauf, Abbate Giovanni Battista Bianconi, schlug dafür den Bologneser Maler Carlo Cesare Giovannini vor, dem die Mönche die Besichtigung des Bildes nicht verweigerten. In seinem Gutachten teilte Giovannini mit, daß das Bild in gutem Zustand und transportfähig wäre. Mehrere Sachverständige aber stellten nach der Ankunft des Bildes fest, daß dessen Zustand durchaus nicht gut war. Die danach folgenden Arbeiten zur Pflege und Erhaltung dieses kostbaren Gemäldes fanden jedesmal heftigen Widerspruch. Immer wieder wurde behauptet, daß die zur Restaurierung angewandten Methoden falsch wären und daß das Gemälde dadurch in einen immer schlechteren Zustand käme.

Diese Behauptungen entsprachen jedoch nicht der Wahrheit, denn als Professor Krause den Auftrag bekam, die »Sixtinische Madonna« zu restaurieren, wurde nur festgestellt, daß sich die Farbschicht an einigen kleinen Stellen zu heben drohte. Aber genau wie früher erhob sich sofort ein

heftiger Widerspruch von bestimmten Kreisen, als deren Wortführer Walther Gasch auftrat. Dieser Mann, der zwar ein anerkannt unbegabter Kunstmaler, aber dafür ein sehr »begabter« Faschist war, veröffentlichte unter der Überschrift »Die Sixtina auf der Schlachtbank der Restauratoren« im nationalsozialistischen »Freiheitskampf« vom 13. Mai 1931 eine »Öffentliche Anfrage an das Volksbildungsministerium«, die eine Fülle von Angriffen gegen die Galerieleitung und gegen den Galerierestaurator, Professor Krause, enthielt. »Wer stellt die Behauptung auf, daß ein berechtigter Grund zum Restaurieren vorliegt?« fragte Gasch. »Welche eingehenden Begründungen



Die während des Kapp-Putsches im März 1920 durch Maschinengewehrkugeln beschädigte Bathseba von Rubens

über den technischen Befund sind hierfür protokolliert worden? ... Ist dem Ministerium bekannt, daß durch schwerste restauratorische Eingriffe eine große Zahl unschätzbbarer Werke der Dresdener Galerie bereits künstlerisch vernichtet worden sind? Gedenkt das Ministerium die Verantwortung dafür auf sich zu nehmen, daß trotz unserer eindringlichsten Warnungen das Schicksal der Madonna den ‚Kräften‘ überlassen wird, deren ‚Leistungen‘ in ‚Hero und Leander‘ (Galerie-Nr. 1002) (um nur eins unter vielen traurigen Beispielen herauszugreifen) als vollkommene Ruine die künstlerischen Sachverständigen erschüttern!«

In diesem Ton gingen die Beschuldigungen weiter. »Die Berechtigung und die Gewissensverpflichtung, die Öffentlichkeit aufzuklären, ergibt sich ohne weiteres aus den Tatsachen der ‚Ruinen‘ in der Dresdener Galerie, welche nicht durch ‚Konservieren‘, sondern durch ‚Restaurieren‘ entstanden sind.« Gasch wußte sehr gut, was es bedeutete, solche Anklagen zu erheben, und er wußte ebensogut, daß alle seine Angaben erlogen waren. Der »Freiheitskampf«, der diese Lügen abdruckte, nahm es mit der Wahrheit nicht genau. Den Herausgebern dieser Nazizeitung kam es lediglich darauf an, Unruhe zu stiften und die ihnen nicht genehmen Menschen zu verleumden.

Der »Kunstmaler« Gasch gehörte im Jahre 1918 zu den Gründern des »Revolutionären Künstlerrates«. Seine »revolutionäre« Einstellung beschränkte sich aber darauf, daß er, der unbekannt und fachlich wenig qualifiziert war, persönliche Forderungen stellte. »Wenn ihr uns diesmal wieder nicht an die Sonne laßt, werden wir nicht davor zurückschrecken, uns an der vollständigen Zertrümmerung der bestehenden Gesellschaftsordnung zu beteiligen«⁹⁸, rief Gasch auf einer Sitzung des »Revolutionären Künstlerrates« einigen Akademieprofessoren zu.

Die kunst- und volksfeindliche Haltung dieses Gasch geht schon aus der von ihm propagierten Ansicht hervor, daß es richtig wäre, »die Dresdener Galerie mitsamt ihren alten Schinken zu verbrennen«.⁹⁹ Weil dieser unfähige, 1918 sich so revolutionär gebärdende Maler nicht zur Geltung kam, suchte er sehr früh Anschluß an die Nazipartei, und er gehörte schon lange vor 1933 zu den sogenannten »Alten Kämpfern«. Als Belohnung dafür wurde Gasch im Jahre 1930 Leiter der »Gaufachgruppe der Bildenden Künste« der NSDAP. In dieser »Funktion« suchte er alle diejenigen zu bekämpfen, die ihn »nicht an die Sonne« ließen. Dazu gehörte nach der Meinung von Gasch auch Dr. Posse, der von dem Leiter der Gaufachgruppe ständig angefeindet wurde. Gasch eröffnete den Angriff gegen Galerie-direktor Posse mit einem Artikel »Schützt die deutsche Kunst«, den der »Völkische Beobachter« am 7. September 1930 abdruckte. Der Artikel, der sich vor allem mit der Dresdener Galerie beschäftigte, strotzte von falschen Angaben und lügenhaften Behauptungen. Dann startete Gasch mit dem Artikel über die Restaurierung der »Sixtinischen Madonna« den nächsten Angriff.

Zu den Beschuldigungen Walther Gaschs schrieb die »Neue Leipziger Zeitung« am 16. Mai 1931: »Herr Gasch redet von Ruinen, die durch die Tätigkeit der Restauratoren der Dresdener Galerie angeblich entstanden sind und bezeichnet sich selbst mit naiver Selbstgefälligkeit als künstlerischen Sachverständigen. Jeder, der seine letzten ‚Werke‘ kennt, lacht darüber.«

So und ähnlich war die Meinung der damals noch nicht faschistischen Presse, der Professor Krause und dessen Leistungen bekannt waren. Nur die Nazipresse hetzte weiter. Professor Krause reichte gegen Gasch bei Gericht eine Klage ein, deren Entscheidung durch Gaschs Einsprüche immer wieder hinausgeschoben wurde. Sicher hoffte der Leiter der Nazi-Gaufachgruppe, der bei Hitlers Machtübernahme sofort avancierte und »Kunstkommissar« wurde, daß eine nazifreundliche Justiz auf alle Fälle

zu seinen Gunsten entscheiden würde. Gasch hatte es zwar erreicht, daß der Prozeß erst am 6. Januar 1934 stattfand, als die Nazis schon an der Macht waren. Trotzdem mußte das Gericht zugunsten des Klägers entscheiden, weil die Beschuldigungen des verhinderten Künstlers Gasch zu unsinnig und verlogen waren. In dem Urteil wurde eindeutig festgestellt, daß die Behauptungen Gaschs falsch und dazu angetan wären, den Restaurator, Professor Krause, herabzusetzen. Es wurde Gasch »unter Androhung der gesetzlichen Strafen für jede Zuwiderhandlung verboten, öffentlich, insbesondere in Zeitschriften« die bisherigen Beschuldigungen oder »Behauptungen ähnlichen Inhalts über die Tätigkeit des Klägers als Restaurator aufzustellen, die geeignet sind, seinen Ruf oder sein Fortkommen zu gefährden«. ¹⁰⁰

Mit diesem für Gasch außerordentlich beschämenden Urteil endete zwar der von Professor Krause angestrengte Prozeß, aber das hinderte den »Führer« der nazistischen »Gaufachgruppe der Bildenden Künste« in Sachsen nicht, seine faschistischen Quertreibereien gegen die Gemäldegalerie fortzusetzen.

Das Schicksal der Galerie unter dem Hakenkreuz

*M*it dem Beginn des Naziregimes im Jahre 1933 traten erhebliche Änderungen im Dresdener Kunstleben und auch für die Gemäldegalerie ein. Nirgendwo wirkten sich die Naziparolen für eine »volksmäßig bedingte« Kunst so schnell und radikal aus wie in Dresden. Schon wenige Wochen nach Hitlers Machtübernahme wurden Vorbereitungen für eine Ausstellung getroffen, die am 23. September 1933 unter der Bezeichnung »Spiegelbild des Verfalls in der Kunst« im Lichthof des Neuen Rathauses eröffnet wurde.

Angeregt wurde diese Ausstellung vom Kunstkommissar Walther Gasch. In ihr sollten Werke fortschrittlicher Künstler angeprangert werden, die zum großen Teil der Künstlerversammlung »Die Brücke« angehört hatten. Der persönliche Haß des Kunstkommissars, der schon viele Jahre gegen die Bestrebungen fortschrittlicher Maler gerichtet war, trug wesentlich dazu bei, daß die in Dresden wirkenden Maler wie Otto Dix, Conrad Felix-

müller, Peter August Böckstiegel, Hans Grundig und Schmidt-Rottluff sofort auf den nazistischen Index gesetzt wurden. Es war darum auch kein Wunder, daß bei der »Säuberung« der Dresdener Galerie und auf der im Jahre 1937 in München gezeigten Ausstellung »Entartete Kunst« Bilder dieser Maler ebenso dabei waren wie Bilder von Hofer, Kirchner, Klee, Kokoschka, George Grosz, Nolde, Pechstein, Liebermann und Munch. Im Jahre 1937 wurden insgesamt 41 Gemälde der Dresdener Galerie beschlagnahmt, unter ihnen Dix' »Schützengraben«, Böckstiegels »Stilleben«, Felixmüllers »Schönheit«, Grosz' »Bildnis des Dr. Plietzsch«, Hofers »Blumenwerfendes Mädchen«, Kokoschkas »Zwei Kinder« und »Die Macht der Musik«. Außerdem fielen unter die beschlagnahmten Bilder Werke von Liebermann, Munch, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff und anderen Künstlern.

Otto Dix · Schützengraben





Emil Nolde · Stilleben mit Krug



*Hans Posse, Direktor der Gemäldegalerie
(1910–1942)*

Mit besonderem Haß verfolgte Gasch die Arbeit in der Dresdener Gemäldegalerie und den Galeriedirektor Posse. Dabei beschränkte sich der wohlbestallte nazistische Kunstkommissar nun jedoch nicht mehr nur auf die Veröffentlichungen von verlogenen und mit Verleumdungen gespickten Zeitungsartikeln. Er setzte die ihm zur Verfügung stehenden Machtmittel des nazistischen Staates zum Großangriff gegen Posse ein, um diesen in ganz Deutschland anerkannten Fachmann zu liquidieren. Zu diesem Zweck warfen Gasch und seine Gesinnungsgenossen, zu denen auch Professor Guhr gehörte, dem Direktor

der Gemäldegalerie vor, daß er ein Freund der für den Nazistaat so gefährlichen fortschrittlichen Künstler wäre und die sogenannte »entartete Kunst« in die Gemäldegalerie eingeschmuggelt hätte. Außerdem wurde Dr. Posse vorgeworfen, daß er Jude oder zumindest Halbjude sei und darum von der Leitung der Gemäldegalerie verschwinden müsse.

Der gemeine Kampf, den die Nazis in Dresden unmittelbar nach der Machtübernahme Hitlers gegen den Direktor der Gemäldegalerie führten, ist ein Musterbeispiel für die ganze kulturfeindliche Einstellung des Faschismus und für die niederträchtige Art der Nazis, mit der sie gegen jeden ihnen unliebsamen Menschen vorgehen. Über dieses Treiben unterrichtet eine Denkschrift, die Posse Anfang 1934 zu seiner Verteidigung geschrieben hat. Diese interessante Denkschrift, die natürlich damals und auch später niemals veröffentlicht wurde und deren Existenz bis vor kurzem unbekannt war, haben wir aus dem für verloren gehaltenen Aktenmaterial ausgegraben. Da der Inhalt dieser Denkschrift ein anschauliches und authentisches Bild von den Verhältnissen in Dresden zu Beginn des Nazi-regimes gibt und auch viel Wissenswertes über das Schicksal der Gemäldegalerie in dieser Zeit berichtet, zitieren wir wichtige Partien aus der bisher unveröffentlichten Verteidigungsschrift des damaligen Direktors der Gemäldegalerie im Wortlaut.¹⁰¹

Posse begann mit der Aufzählung der gegen ihn erhobenen Vorwürfe.

Das waren

- »1. Einseitige Förderung modernster Kunst,
 - a) durch Ankäufe für die Dresdener Gemäldegalerie – Patronatsverein;
 - b) durch Leitung von Ausstellungen moderner Kunst (Internationale Kunstausstellung Dresden 1926, Deutscher Pavillon in Venedig 1930);
2. Mitgliedschaft beim Rotary-Klub.«

Posse, der von kleinen Nazibonzen wie Gasch bekämpft wurde, weil sie seinen Posten haben wollten, war durchaus kein Gegner des Naziregimes. Das beweist auch die Art seiner Verteidigung, bei der er sehr viel Gewicht darauf legte, sich von aller von den Nazis angegriffenen Kunst und von den fortschrittlichen Künstlern zu distanzieren. Zu dem ersten der gegen ihn erhobenen Vorwürfe, daß er durch Ankäufe für die Gemäldegalerie die moderne Kunst einseitig gefördert hätte, schrieb Posse:

»Von ungefähr 2850 Gemälden im Besitz der Dresdener Gemäldegalerie bildet die Gruppe ‚moderner‘ Bilder (d. h. der Malerei nach etwa 1910, also seit der äußersten Grenze heute noch umstrittener Malerei) nur einen ganz geringen Bruchteil. Von 310 Gemälden, die während meiner Amtszeit von 24 Jahren für die alte und neuere Galerie erworben wurden, sind im Ganzen nur 33 (dreiunddreißig) Bilder modernster Kunst (und diese auch noch zum größten Teil als Geschenke und Leihgaben) in die Sammlung gelangt. Der Hauptteil dieser Erwerbungen, für die nur im bescheidensten Maße Staatsgelder aufgewendet worden sind, gehört (wofür wohl auch die Dresdener Sammlung zuständig ist) dem Dresdener Schaffenskreis an.

Die Schaffung einer Abteilung lebender Kunst gehört zu den selbstverständlichen Pflichten und Aufgaben eines Museumsleiters. Sie gehört zugleich zu seinen schwierigsten und dornenvollsten Aufgaben. Während bei älterer Kunst, das neunzehnte Jahrhundert eingeschlossen, nur sachliche künstlerische Fragen in Betracht kommen, gibt es auf diesem Gebiet stets Kämpfe um Richtungen und es treten naturgemäß ganz anders geartete persönliche Fragen als jeweilige Forderungen nicht nur der Künstler, sondern auch der Allgemeinheit auf.«

Im Anschluß daran schilderte Posse in seiner Denkschrift die Gründung und die Tätigkeit des »Patronatsvereins«, über die wir an anderer Stelle bereits berichtet haben. Abschließend zu seiner Darstellung bemerkt Posse, daß er für die modernen Bilder, die durch den »Patronatsverein« in die

Galerie gekommen seien, nicht verantwortlich gemacht werden könne. »Ich selbst war im Felde und habe mit der Gründung nichts zu tun gehabt. Als ich 1918 heimkam, fand ich die ersten Erwerbungen des neuen Vereins bereits vor. Was an modernster Kunst in den Besitz der Galerie gelangt ist (der amtliche Katalog gibt darüber zuverlässige Auskunft), ist an Zahl und an Aufwand staatlicher Mittel so gering, daß man die Dresdener Galerie gewiß nicht, wie es von unverantwortlicher Seite böswillig geschehen ist, als eine Blütestätte modernistischer Verirrung und Propaganda bezeichnen darf, namentlich wenn man an die umfassende Betätigung in dieser Hinsicht an den meisten deutschen Kunststätten, selbst in den kleinen Städten denkt. Meine Ziele sind für den, der guten Willens war oder ist, immer klar gewesen. Sie haben sich immer in erster Linie auf die Reorganisation des alten Dresdener Erbes und auf die Schaffung einer Galerie des neunzehnten Jahrhunderts erstreckt, während die Beschäftigung mit der modernsten Kunst, wie die Ankaufstätigkeit bezeugt, sich stets auf das Notwendigste einer lokalen Kunstpflege beschränkt hat.« Die »Kämpfe und Richtungen« um die moderne Malerei waren natürlich in der Zeit, da Posse die Galerie leitete, vor allem aber nach 1918 sehr stark vorhanden. Junge Künstler, die durch die Schrecken des ersten Weltkrieges gegangen und von der Thematik her Neues zu malen begannen, wurden von der alten Schule nicht anerkannt oder verdrängt. Man kann wahrlich nicht behaupten, daß Posse sich irgendwie und irgendwann einmal besonders für den Ankauf von Gemälden der Künstler der »Brücke«, für die sehr stark gegen den Krieg gerichteten Bilder von Dix, für George Grosz oder andere eingesetzt hätte.

Posse wies in seiner Verteidigungsschrift darauf hin, daß man ihn nach dem November 1918 von der anderen Seite angegriffen und ihm vorgeworfen hatte, daß er die moderne Malerei ablehne. Wörtlich schrieb er, »daß man ebenso wie heute auch damals meine Absetzung gefordert hat, weil ich als rückständig galt. Meine Gegner, der ‚Revolutionäre Künstlererrat‘ mit seinem Gründer Gasch und der etwas gemäßigtere ‚Künstlererrat‘ mit seinem literarischen und gesellschaftlichen Wortführer, dem Schriftsteller Meier-Graefe, waren sich darin einig, mich um jeden Preis von meinem Posten zu entfernen. Unter den Zeitungen taten sich in dieser Hinsicht besonders die ‚Dresdener Neuesten Nachrichten‘ hervor, die mir von Anfang an das Leben schwer zu machen gesucht haben. In einem offenen Schreiben an das Ministerium für Volksbildung (Juni 1919) hieß es: ‚Die Kunst verlangt die ihr zukommende Berücksichtigung bei

der Aufnahme neuer Werke in die Gemäldegalerie. Allein zum verantwortlichen Leiter der staatlichen Sammlung neuer Kunst, welche die Monumente der lebendigen, sich stets erneuernden Kräfte der Gegenwart und der Zukunft aufbewahren soll, kann nur eine Persönlichkeit als geeignet erscheinen, die den Kampf um diese Kunst an der Spitze mitgekämpft hat, kein längst überholter und aus halber Neigung Bestätigender darf dort zu finden sein, wo der Führer, der Schöpferische stehen sollte. Die neue Kunst erwartet von Ihnen (Minister Buck) die Berufung eines solchen Führers in sein Amt.' Die 'Dresdner Sezession' (Wortführer Ottolange, Felixmüller) schlug in der Zeitung die Kandidaten für meinen Posten vor: Küppers, Hauenstein, Secker, Däubler. Wenn ich auch von einigen rechtsstehenden Zeitungen in Schutz genommen und verteidigt wurde, so haben doch noch eine Reihe von Jahren die Angriffe nicht geruht.«

Im Anschluß daran nahm Posse zu dem zweiten gegen ihn erhobenen Vorwurf, daß er die »modernste Kunst« durch »Leitung von Ausstellungen moderner Kunst«, und zwar der Internationalen Kunstausstellungen Dresden 1926 und dem Deutschen Pavillon in Venedig 1930, gefördert habe, ausführlich Stellung.

Da Posses bisher völlig unbekannte Denkschrift dokumentarischen Wert hat, zitieren wir auch seine Rechtfertigung zu dieser Frage an dieser Stelle ausführlicher.

Er beginnt mit der Feststellung, daß er außer den beiden Ausstellungen moderner Kunst auch Ausstellungen älterer Kunst geleitet hat, und zwar »die Centenarausstellung des sächsischen Kunstvereins (1928) und die Ausstellung 'Malerei des Barock' (1933 im Kunstverein). Wenn es sich aber um eine Ausstellung lebender Kunst handelt, darf man nicht von einem musealen Standpunkt ausgehen, sondern muß, wie es ja damals auch in beiden Fällen ausdrücklich verlangt worden ist, einen aktuellen Durchschnitt durch das Schaffen der Gegenwart zeigen. Solche Ausstellungen würden sinnlos oder wären nur für einen engen Kreis berechnet, wenn man aus diesen oder jenen Gründen eine vorgefaßte Stellung zu den Erscheinungen einnehmen wollte. Das ist auch nie geschehen, wenn man an alle die bedeutungsvollen Ausstellungen denkt, deren Erinnerung noch heute lebendig ist, wie an die großen Dresdener Ausstellungen Gotthard Kuehls vor dem Krieg.

Was meine persönliche Beteiligung an diesen beiden Unternehmungen betrifft, so möchte ich bemerken, daß ich mich in der vollen Erkenntnis der gewaltigen Schwierigkeiten solcher Unternehmungen nach dem Krieg nur

sehr schwer entschlossen habe, ihre Leitung zu übernehmen, und daß ich mich nur auf die dringende Bitte des Auswärtigen Amts in Berlin wie der an der Dresdener Veranstaltung beteiligten Kreise dazu entschlossen habe. Die beiderseitigen Akten geben darüber Auskunft.

Die Dresdener Ausstellung 1926 hatte Professor Sterl bereits ein halbes Jahr lang mit seiner Kommission bearbeitet, als er aus Gesundheitsrücksichten zurücktreten mußte. Damals trat man an mich heran und ich habe, bevor ich die Weiterführung übernahm, vergeblich versucht, angesehene Dresdner Künstler, die ich am geeignetsten dafür hielt, als Leiter zu gewinnen, mich selbst aber für die Arbeit zur Verfügung gestellt. Keiner von ihnen aber war geneigt, unter den damaligen Verhältnissen einen Künstlerstamm zur Durchführung dieser Aufgabe zusammenzubringen, so daß diese Aufgabe auf mir als dem Galeriedirektor hängen blieb. Das Programm der Ausstellung lag im allgemeinen fest und ist dann in engster und stetiger Zusammenarbeit mit der zehnköpfigen Künstlerkommission, in der sich noch heute angesehene und führende Dresdener Künstler befanden, durchgeführt worden.

Ähnlich lagen die Verhältnisse Venedig 1930. Die Mussolini befreundete Frau Margherita Sarfatti hatte sich vorher in Deutschland und besonders in Berlin umgesehen und hatte dem Auswärtigen Amt eine Liste von Namen moderner deutscher Künstler genannt, die man in Venedig nach den als ‚langweilig‘ angesehenen Ausstellungen der vergangenen Jahre zu sehen wünschte, weil sie im Laufe der Jahre bei dem beschränkten Raum des deutschen Pavillons noch nicht gezeigt worden waren. Es sind dies diejenigen Künstler, die dann in der deutschen Abteilung figuriert haben. In welchem Maße die italienische Regierung damals trotz der von einer bestimmten Seite ausgehenden Angriffe meine Tätigkeit anerkannt hat, geht daraus hervor, daß man mir einen hohen italienischen Orden anbot, den ich aber auf Grund der bestehenden Weimarer Verfassung, die die Annahme fremder Orden verbietet, ablehnen mußte. Der Minister Grandi hat mir daraufhin nochmals persönlich den Dank der italienischen Regierung ausgesprochen (9. Februar 1932). Neuerdings ist mir dann (unter dem 21. Dezember 1933) von der italienischen Regierung das Kommandeurkreuz des Ordens der italienischen Krone als Anerkennung verliehen worden.«

An anderer Stelle seiner Denkschrift schildert Posse, daß ihn die Nazis auch noch auf anderen Gebieten verdächtigten und verfolgten. Nach seinem Bericht kam der Kunstkommissar Gasch mit Professor Guhr am

12. April 1933 in die Gemäldegalerie. Über den Zweck des Besuches schrieb Posse in seiner Denkschrift:

»Sie suchten nun in Gegenwart des Staatskommissars zunächst einige neuere Erwerbungen älterer Kunst zu bemängeln. Vor allem sollte groteskerweise das große 1927 erworbene Gemälde von Tiepolo kein Originalwerk, sondern nur eine ‚schlechte Schülerarbeit‘ sein. Ähnliche törichte und anmaßende Einwendungen wurden an verschiedenen Stellen vorgebracht, so daß ein jüngerer Stuttgarter Kollege, der als Besucher der Galerie zufällig einiges dieser von Unkenntnis strotzenden Reden aufgefangen hatte, eine Stunde später ganz entsetzt zu mir kam und mich fragte, ‚was denn das für Leute gewesen seien‘.«

Noch dümmer benahm sich Gasch bei der anschließenden Besichtigung der Gemälde des zwanzigsten Jahrhunderts. Es »wurden nicht nur Gemälde von den sächsischen Künstlern der ‚Brücke‘, von Nolde und Kokoschka als ‚bolschewistisch-jüdische Kunst‘ bezeichnet und ihre Entfernung verlangt, sondern auch Bilder von Munch und Corinth. Von einem großen Wandgemälde des norwegischen Malers Edvard Munch von 1910 behauptete Gasch, daß es eine ‚Frechheit und Zumutung für einen Deutschen‘ sei, während ein halbes Jahr später (Dezember 1933) Reichsminister Dr. Goebbels dem 70jährigen Meister persönlich seine Glückwünsche und seine Verehrung als Vertreter nordisch-germanischen Wesens zum Ausdruck gebracht hat, und in der ganzen deutschen Presse gerade die von Gasch ausgeschiedenen Dresdener Werke dauernd angezogen worden sind. Ebenso wie mit seinem leichtfertig und aus egoistischem Geltungsbedürfnis vom Zaun gebrochenen Angriff im Falle der Sixtina hat Gasch auch hier der Dresdener Sache einen wahren Herostraten-Dienst geleistet. Nur meiner persönlichen Zurückhaltung, in der mich das Ministerium bestärkte, ist es zu danken, daß sich aus diesem Fall Munch-Gasch nicht ein für Dresden als Kunststadt recht blamabler Disput in der Öffentlichkeit entwickelt hat. Gasch aber war sehr stolz auf dieses Vorgehen und rühmte sich in einem öffentlichen ‚Aufruf an die bildenden Künstler Sachsens‘ (Dresdener Zeitungen vom 27. April 1933) dieser ‚persönlichen Jury der Gaufachgruppe‘ in der modernen Abteilung der Dresdener Gemäldegalerie.«

Einen breiten Raum in der Verteidigungsschrift Posses nimmt die Darstellung ein, wie ihm die Dresdener Nazis das Leben schwermgemacht und alles getan haben, um ihn als Galeriedirektor abzusetzen und einsperren zu lassen. Über dieses, die widerwärtigen Verhältnisse im Nazideutschland charakterisierende Kapitel schrieb Posse:

»Meine amtlichen und persönlichen Erfahrungen mit Gasch setzen erst mit Ende 1930 ein, nachdem Gasch Leiter der Gaufachgruppe der bildenden Künste der NSDAP geworden war, und nun auf diesem Gebiet ein würdiges Angriffsobjekt brauchte. Er eröffnete den Angriff mit einem Artikel ‚Schützt die deutsche Kunst‘ im ‚Völkischen Beobachter‘ vom 7. September 1930, der sich fast allein mit der Dresdener Gemäldegalerie beschäftigte und derart tendenziös und irreführend verfaßt war, daß jeder Nichtkenner der Dresdener Verhältnisse des Glaubens werden mußte, daß die Dresdener Galerie (die übrigens zu einem ganz geringen Prozentsatz aus Gemälden seit 1900 besteht) die Hochburg übelster marxistisch-modernistischer Verirrung in ganz Deutschland sei.«

Der nächste Angriff erfolgte dann im Zusammenhang mit der hier bereits geschilderten Restaurierung der »Sixtinischen Madonna« durch Professor Krause. »Von diesem Zeitpunkt ab hat Gasch als Kunstberichterstatter des ‚Freiheitskampfes‘ und als Versammlungsredner jede auch noch so weit hergeholte Gelegenheit benutzt, um in der übelsten und hetzerischsten Weise gegen mich zu Felde zu ziehen. Selbst auf offenkundige Lügen und Verleumdungen ist es ihm schon damals nicht angekommen. Ich erwähne unter vielem anderen nur, daß Gasch in einer Versammlung ‚Deutsche Wehr und Kunst‘ in der ‚Stadt Gotha‘ (Juli 1932) sich wieder besseres Wissen zu der Behauptung verstiegen hat, daß die Museumsdirektoren bereit gewesen wären, Kunstbesitz als Reparationen abzugeben. Wenn es so weit gekommen wäre, hätte er (Gasch) dafür gesorgt, daß in demselben Moment die Galerie und Posse in die Luft geflogen wären.« Dabei wußte Gasch, der am 19. April 1919 selbst wegen Anfertigung eines Plakates in dieser Angelegenheit bei mir war, ganz genau, daß gerade ich damals im Staatlichen Schauspielhaus der Redner gegen die Kunstraubabsichten der Entente gewesen bin.«

Solange die Nazis noch nicht an der Macht waren, verliefen die Angriffe Gaschs gegen Posse in noch relativ harmloser Weise. Das änderte sich aber sofort, als Hitler zum Reichskanzler ernannt worden war. Damit steigerte sich, wie Posse weiter feststellte, die dauernde Hetze gegen die Galerieleitung »zu allerhand Übergriffen Gaschs und der von ihm eingesetzten Organe und zu Eingriffen in den Dienstbereich der Galeriedirektion«.

So bekam auch Dr. Posse die von den Nazis unmittelbar nach ihrem Machtantritt gegen ihre Gegner angewandten Methoden zu spüren. Zu dieser Frage schrieb Posse in seiner Denkschrift: »Unter falschen Angaben (angeblich Befehl von der SA) wurde die von der Direktion im Einvernehmen

mit der Beamtenschaft angeordnete Flaggenhissung verhindert und diese von Gasch (ohne das Erscheinen eines einzigen SA-Mannes) unter Verlesung einer seiner üblichen Hetzreden selbst vollzogen (9. März 1933). Der damalige Pressewart der Gaufachgruppe Donadini, die rechte Hand Gaschs, versuchte mehrfach (Zeuge: Zwingerhaus-Verwalter Lützner) in den Dienstbereich einzugreifen, wobei er wie z. B. am 13. März Äußerungen tat, die darauf hinausliefen, daß ‚der Galeriedirektor, der jüdische Kunst unterstützte, bald den Cylinderhut bügeln werde‘. Gasch selbst gab dem Galerieinspektor Anders ‚ausdrückliche Befehle‘ (‚Sie haften mit Ihrem Kopf dafür‘) usw. «

Den Nazis unliebsame Menschen verschwanden damals sehr oft, indem man diesen ein von ihnen nicht begangenes Vergehen vorwarf, oder sie wurden ohne Haftbefehl abgeholt und in irgendein Gefängnis oder einen der Prügelkeller der SA verschleppt. Daß Gasch auf diese Art auch Posse erledigen wollte, schilderte dieser in seiner Denkschrift folgendermaßen: »Am 6. April 1933 ist durch den um Gasch stehenden Personenkreis der Versuch gemacht worden, mich durch die Polizei verhaften zu lassen. Unter mißbräuchlicher Benutzung des Namens des damaligen Staatskommissars Dr. Hartnacke ist telefonisch meine Verhaftung bei der Polizei verlangt worden. Nur der Gewissenhaftigkeit des Polizeipräsidiums, das beim Staatskommissar rückfragte, ob er der Anrufer gewesen sei, ist es zu danken, daß man sein Ziel nicht erreicht hat.

Am 7. April wurde ich von Gasch vor dem Staatskommissar sogar verdächtigt, Unregelmäßigkeiten begangen zu haben: Es sollten z. B. Bilder fehlen, die früher in der Galerie vorhanden gewesen wären. Ich gab die nötigen Aufklärungen, und der Staatskommissar erklärte: ‚Sie sehen also, meine Herren, daß alles mit rechten Dingen zugegangen ist.‘ Am nächsten Tage haben Gasch und Professor Guhr erneut unser Zugangsinventar durchsucht, um Material gegen mich zu finden, haben aber nach langer Prüfung dem Ministerialreferenten schließlich erklären müssen, daß sie nichts gefunden hätten. «

Auch dieser Vorstoß Gaschs war mißglückt, denn damals saßen in den Ämtern noch zahlreiche alte Beamte, die – selbst in Sorge um ihre Zukunft – mit den Nazis noch nicht ganz mitmachten. Gasch mußte also weitergehen, wenn er den Gegner beseitigen wollte. Über die gemeine Behandlung, die dem Galeriedirektor danach zuteil wurde, berichtete Posse in seiner Denkschrift weiter:

»Als nun alle bisherigen Versuche mich zu erledigen, selbst ganz perfide

Spitzeleien innerhalb der Beamtenschaft meines Bereiches, fehlgeschlagen waren, als Gasch in einer Sitzung der ‚Fachgruppe‘ erklären mußte, daß man nicht das Vertrauen zu ihm verlieren möge, daß er sich alle erdenkliche Mühe gegeben und alles gegen die Galerie unternommen habe, aber im Augenblick nichts weiter durchsetzen könne, ‚da die Schlüsselstellungen noch in marxistischen Händen seien‘, da suchte man am 10. Juli durch eine Haussuchung Material gegen mich in die Hände zu bekommen. Anlaß bot eine angebliche Anzeige (natürlich anonym), daß ich Bilder aus dem Besitz eines Dr. Sommer, mit dem ich als ehemaliger Schulkamerad der Kreuzschule in Beziehung stand, beiseite gebracht und in der Galerie oder in meiner Privatwohnung versteckt hätte. Man hat meine Privatwohnung im Großen Garten durch einen Kriminal-Kommissar mit zwei Begleitern vom Keller bis zum Dachboden untersucht, natürlich ergebnislos. Man nahm einen großen Packen Privatkorrespondenz aus meinem Schreibtisch mit, ohne während einer mehrtägigen Durchsicht etwas beanstanden zu können. Assistent Gaschs war bei dieser Durchsichtung der damalige Pressewart der Gaufachgruppe Donadini, der mich – bezeichnenderweise für die Emsigkeit der gegen mich allerorten geführten Untersuchung – durch den Kriminalbeamten befragen ließ: ‚Sie haben (1919) für geringes Geld (700 Mark) ein Gemälde von Rembrandt bei dem Händler Bärschneider gekauft, das Sie für 15 000 Mk. weiterverkauft haben.‘ Ich konnte nachweisen, daß dieses Bild noch heute in meiner Wohnung hängt, eine unbedeutende Arbeit eines wahrscheinlich deutschen Malers des siebzehnten Jahrhunderts ist und daß auch diese Sache vollkommen erlogen war.«

Worum es bei all den Verdächtigungen gegen Posse ging, erklärte Gasch in einem Artikel, der am 26. September 1933 im nazistischen »Freiheitskampf« erschien. In diesem Artikel, unter der Überschrift »Sumpfb Blüten der Kunst«, schrieb Gasch: »Wir fordern ... vor allem in erster Linie die Absetzung des schwer belasteten und für uns Nationalsozialisten längst untragbaren Galeriedirektors Dr. Posse!«

Im übrigen ging, wie Posse weiter feststellte, »der Charakter der ganzen Kampfweise Gaschs gegen mich (wenn alles bisher Geschilderte dies noch nicht deutlich genug erkennen lassen sollte) daraus hervor, daß Gasch von Anfang an verbreitet hat, ich sei Jude. Schon im Juni 1931 erzählte man mir in München, daß Prof. Schulze-Naumburg, der kurz vorher in Dresden einen Vortrag gehalten hatte und durch Gasch über die Dresdener Verhältnisse informiert worden war, im Hause Bruckmann

erklärt habe: ‚Ich sei Jude... ‚, der Jude Posse müsse weg!‘ Man hat, wie man mir erzählte, über diese Behauptung gelacht und sie als einen Scherz angesehen, aber Prof. Schulze-Naumburg ist dabei geblieben. Als dann diese von Gasch verbreitete Behauptung nicht aufrechtzuerhalten war, wurde ich von ihm als ‚Halbjude‘ erklärt. Und so ging es, als auch dies hinfällig wurde, weiter über alle ehrenrührigen Verdächtigungen und Angriffe, die ich in großen Zügen auf Grund der Dokumente geschildert habe, bis zu der ‚nachträglichen‘ Ablehnung meiner Aufnahme in die NSDAP.«

Aus den hier zuletzt zitierten Sätzen geht hervor, daß Posse, der kein Gegner des Naziregimes war, sich sogar bemüht hat, Mitglied der Nazipartei zu werden. Seine Frau gehörte bereits seit 1930 der NSDAP an. Seine Verteidigungsschrift und vor allem seine gute Verbindung mit Freunden, die auf Hitler Einfluß hatten, führten schließlich dazu, daß auf Befehl von oben die nazistischen Angriffe gegen den Direktor der Dresdener Gemäldegalerie eingestellt wurden. Ein mit Posse befreundeter Kunsthändler, der mit Hitler auf gutem Fuß stand, hatte den »Führer« davon überzeugt, daß es dem Ansehen des Dritten Reiches schaden würde, wenn man einen solchen Fachmann von Weltruf wie Posse als Direktor der weltberühmten Dresdener Gemäldegalerie absetzt. Darum griff Hitler ein und brachte die Gaschs, Guhrs und Konsorten zum Schweigen. Posse blieb nicht nur auf seinem Posten, sondern wurde, weil er durch viele Reisen und seine reichen Erfahrungen die Museen der ganzen Welt kannte, von Hitler beauftragt, in Linz »die größte und umfassendste Gemälde- und Kunstgalerie« der Welt zu schaffen. Posse blieb Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, aber mit dem ihm übertragenen »Führerauftrag Linz«, für den im Kriege viele aus anderen Ländern geraubte Kunstwerke zusammengetragen wurden, hat sich Posse bei den Naziführern so große Anerkennung erworben, daß er nach seinem Tode im Dezember 1942 ein Staatsbegräbnis bekam, bei dem Goebbels die Grabrede hielt.

Daß Posse schließlich auf Befehl des »Führers« für die nazistische Gewaltpolitik eingespannt wurde, änderte jedoch nicht das geringste an der kulturfeindlichen Haltung des Naziregimes. Das kam auch dadurch zum Ausdruck, daß mit dem Tage des Machtantritts der Nazis der Gemäldegalerie keine Geldmittel mehr für Neuerwerbungen bewilligt wurden. Das stellte Galeriedirektor Posse in einem Brief fest, den er am 12. Oktober 1938 an den Leiter des Sächsischen Ministeriums für Volksbildung richtete. In diesem Brief schrieb Posse, der damals schon wieder fest im Sattel saß und sich darum ein offenes Wort erlauben konnte:

»Seit sieben Jahren, von 1932 bis 1938 verfügte die Dresdener Gemäldegalerie über keine etatsmäßigen Erwerbsmittel mehr. Bis auf einzelne Sonderbewilligungen ist sie in diesem Zeitraum (meistens in Fällen, in denen es sich darum handelte, die Abwanderung einheimischen Kunstgutes zu verhindern) auf private Unterstützung angewiesen gewesen ... Im Gegensatz zu früheren Zeiten wenden sich die Verkäufer von wichtigeren Objekten schon längst nicht mehr in erster Linie an die Dresdener Galerie, deren völlige Mittellosigkeit allgemein bekannt geworden ist ... Die Aktivität eines großen und wie die Dresdener Galerie in aller Welt bekannten Kunstinstituts beruht nicht allein in seiner Zugänglichmachung für die Volksgenossen, sondern vor allem auch in seinem Ausbau, der zugehöriges Kunstgut in seinen Bereich zieht und es so für die Allgemeinheit rettet. Dresden als eine der ältesten deutschen Kunststädte darf sich für die Zukunft nicht damit bescheiden, ohne jede Weiterentwicklung nur Nutznießer des Erbes der Vergangenheit zu sein und seine weltberühmte Galerie gewissermaßen ‚stillzulegen‘. Ich beantrage deshalb wiederum wie seit fünf Jahren, im neuen Etat der Galerie wieder Erwerbungsmitel zur Verfügung zu stellen.«¹⁰²

Aus diesem Schreiben Posses erfahren wir, daß dies nicht sein erster Hilferuf war, daß er in den vorangegangenen fünf Jahren schon fünfmal vergeblich Erwerbungsmitel für die Gemäldegalerie gefordert hatte. Aber auch die zum sechsten Mal erhobene Forderung Posses änderte nichts an der von ihm kritisierten Tatsache. Denn in einem am 20. Januar 1941 an den Leiter des Ministeriums für Volksbildung gerichteten Brief mußte Posse dieselbe Forderung erheben wie in seinem Schreiben vom 12. Oktober 1938. Aber nicht nur das. Er begründet seine 1941 erneut erhobene Forderung mit fast den gleichen Worten wie in seinem Brief vom 12. Oktober 1938:

»Seit Jahren verfügt die Dresdener Galerie über keine etatsmäßigen Erwerbungsmitel mehr. Erwerbungen, die für den Ausbau dieser weltberühmten Sammlung von Bedeutung sind, waren in den letzten zehn Jahren nur in ganz wenigen Einzelfällen unter Inanspruchnahme einiger staatlicher Sondermittel, hauptsächlich aber nur durch private Unterstützung, vor allem durch den Dresdener Museumsverein, zu ermöglichen ... Der Galerieleitung ist außerdem in diesem Zeitraum jede persönliche Information auf dem Kunstmarkt, ganz abgesehen von Informationsreisen zu Studienzwecken, unmöglich gewesen, da Reisemittel, ohne die ein aktiver Museumsbetrieb nun einmal nicht bestehen kann, nicht zur Verfügung gestellt werden konnten.«¹⁰³

Aus den beiden hier zitierten Schreiben des Galeriedirektors Posse geht eindeutig hervor, daß die Naziführung vom Tage ihres Machtantritts an kein Geld mehr für die weitere Entwicklung der Dresdener Gemäldegalerie und für andere wichtige Kulturaufgaben übrig hatte, weil sie alle vorhandenen Mittel für die Vorbereitung ihres Krieges vergeudete. Im Kriege selbst war dann überhaupt kein Geld mehr für kulturelle Zwecke vorhanden, um so mehr aber wurde für die Zerstörung von Kulturgütern verpulvert.

Zu den Bildern, die nach 1933 mit Unterstützung des Dresdener Museumsvereins in die Gemäldegalerie kamen, gehörten unter anderen Adolf Menzels »Nachmittag im Tuileriengarten« (Galerie-Nr. 2442 A), »Saul und David« von Gerhard von Kügelgen (Galerie-Nr. 2192 B) sowie das Bildnis seiner Gattin Helene (Galerie-Nr. 2191 A).

Als Geschenk der Erben des ehemaligen Mitgliedes des Galeriebeirats Oscar Schmitz erhielt die Galerie Wilhelm Trübners »Mädchen mit den gefalteten Händen« (Galerie-Nr. 2493 H) und durch eine Stiftung der Familie des verstorbenen Mühlenbesitzers Erwin Bienert vier Landschaften mit Motiven aus der Dresdener Umgebung, »Morgen«, »Mittag«, »Abend« und »Nacht« von Anton Graff. Einen Zuwachs von 63 Gemälden und Studien bekam die Galerie außerdem im Jahre 1937 aus dem Vermächtnis des Kunstsammlers Johann Friedrich Lahmann. Mit diesem Geschenk wurde die Abteilung der älteren Dresdener Malerei, besonders der Romantiker, um einige Stücke bereichert. Über das, was in jener Zeit an Schenkungen und Stiftungen für die Galerie zugelassen wurde, entschied ein neuer, im Jahre 1935 von der Naziobrigkeit berufener Galeriebeirat, dem als die gewichtigste Persönlichkeit der Landesstellenleiter der nazistischen Reichskammer der bildenden Künste, Walther, angehörte.

Der Hitlerkrieg gefährdete die Gemälde

*D*er zweite Weltkrieg, in dem viele Millionen Menschen getötet, in dem Hunderttausende Häuser, unzählige Kulturstätten und Kulturgüter vernichtet wurden, brachte auch die unersetzbaren Schätze der Dresdener Gemäldegalerie in Gefahr. Aus den aufgefundenen Akten, die über das

Schicksal der Galerie unter dem Naziregime Auskunft geben, ist, ebenso wie aus vielen anderen Dokumenten, zu ersehen, daß die damals in Deutschland herrschenden Mächte diesen Krieg schon viele Jahre vor seinem Beginn planmäßig vorbereiteten.

Bereits im Jahre 1937 wurden auf Befehl der Naziführung die ersten Pläne gemacht, wohin im Kriegsfall die Kunstschatze der Gemäldegalerie in Sicherheit gebracht werden sollten. Das geht eindeutig aus den Akten des nazistischen Ministeriums für Volksbildung im Lande Sachsen hervor, aus denen wir alle von uns zitierten Dokumente über das Schicksal der Gemäldegalerie im zweiten Weltkrieg entnommen haben. In einem Bericht vom 14. Dezember 1937 über eine »Untersuchung von Luftschutzkellern für die Staatlichen Museen zur Sicherstellung von Kunstwerken« wurde festgelegt, daß im Kriegsfall die Gemäldegalerie und das Kupferstichkabinett »ihre wichtigsten Stücke nach dem mittleren Parallelkeller im Albertinum« bringen müssen.¹⁰⁴ Dieser Bericht war unterzeichnet von Professor Dr. Fichtner, dem Direktor der Porzellansammlung, der zugleich Referent für Kunstangelegenheiten im Volksbildungsministerium des Landes Sachsen war. Er war ein fanatischer Nazi, der immer in SA-Uniform umherstolzte und der sich schon lange vor Beginn des Krieges bemühte, die »Gefolgschaftsmitglieder« der Staatlichen Kunstsammlungen auf ihre »großen Aufgaben« im Kriege vorzubereiten.

Im Sommer 1938 – zu der Zeit, da Hitler den Überfall auf die Tschechoslowakei vorbereitete – mußten die »Gefolgschaftsmitglieder« üben, wie die Gemälde der Galerie im Kriegsfall in Sicherheit gebracht werden. Auf Anweisung von Galeriedirektor Dr. Posse wurde eine solche Übung am 18. August 1938 durchgeführt. Die Einteilung der einzelnen Trupps wurde bereits drei Tage vorher, am 15. August, »in der Wachstube im östlichen Kellergeschoß der Gemäldegalerie vorgenommen«. Die Belegschaft mußte zu dieser Übung mit Gasmasken antreten. Am 22. August 1938 teilte Dr. Fichtner den Direktoren der Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts »streng vertraulich« mit, daß das Polizeipräsidium »zur Unterbringung der im Falle eines Krieges am meisten gefährdeten Kunstwerke der Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts den großen Mittelkeller im Albertinum freigegeben« hätte. Im Anschluß an diese Mitteilung befahl der SA-Führer Fichtner: »Soweit noch nicht geschehen, sind nunmehr die in Frage kommenden Kunstwerke auszuwählen und ist das für ihre Bergung Erforderliche vorzubereiten. Bis 15. September 1938 ist mir über das Veranlaßte zu berichten.«¹⁰⁵

Diesen Befehl führte Galeriedirektor Posse am 13. September 1938 aus. Darüber berichtete er in einem »streng vertraulichen« Schreiben an den Leiter des sächsischen Volksbildungsministeriums. Darin hieß es:

»Auf die Verfügung vom 22. August 1938 überreiche ich beifolgend ein gedrucktes Verzeichnis über die in erster Linie zu bergenden Gemälde der Galerie. Ein Stück dieses Druckes ist vertraulich an jeden Aufseher ausgehändigt worden. Die Bergung der Bilder erfolgt im Ernstfall durch die Belegschaft der Galerie unter Führung des Bergungstrupps, der unter meiner Leitung steht.«¹⁰⁶

In dem hier erwähnten gedruckten Verzeichnis waren etwa 300 der vorrangig vor allen anderen zu bergenden Bilder angeführt. An erster Stelle dieser Liste stand Rigauds Bild »August III. als Kurprinz« (Galerie-Nr. 760), und erst danach kam als zweites Bild in der Liste die »Sixtinische Madonna«.

In seinem Bericht vom 13. September 1938 an den Leiter des sächsischen Volksbildungsministeriums äußerte Posse Bedenken gegen die Unterbringung der Bilder im Kellergeschoß des Albertinums. Er schrieb dort: »Eine Benutzung der im Albertinum zugewiesenen Kellerräume empfiehlt sich bei dem jetzigen Zustand (d. h. ohne Entlüftung und Heizung) nach den mehrfach mit Hilfe von Hygrometern in den letzten Wochen angestellten Versuchen nicht, da die Räume zu feucht sind, so daß schon nach wenigen Tagen schwere Schädigungen der Kunstwerke eintreten müßten. Die Terrassengalerie (Sekundogenitur, d. Verf.) besitzt keinerlei Kellerräume. Die dort untergebrachten 270 Bilder sind abzutransportieren.«¹⁰⁷

Wohin aber mit den Bildern? Dazu sagte Posse in seinem Bericht:

»Da betonierte Schutzräume im Semperbau am Zwinger nicht vorhanden sind, müssen die Gemälde in die Gänge und Räume des Kellergeschosses gebracht und dort gestapelt werden, die allergrößten Stücke in der Eingangshalle des Erdgeschosses und in der gegenüberliegenden deutschen Abteilung.«¹⁰⁸

Zu beachten ist dabei noch, daß alle diese Maßnahmen zur Sicherung der Kunstwerke »streng vertraulich« durchgeführt wurden, damit auch von dieser Art Kriegsvorbereitungen niemand etwas merken sollte. Kurze Zeit nachdem Posse am 13. September 1938 seinen von Fichtner befohlenen Bericht erstattet hatte, wurde aus der Übung Ernst. Die Gemäldegalerie wurde geschlossen und ausgeräumt. Das erfahren wir aus einem Jahresbericht, den Posse für die Zeit von 1938 bis 1941 erstattet hat und in dem er schrieb:

»Wegen drohender Kriegsgefahr ist die Galerie schon am 27. September 1938 und in den folgenden Tagen vollständig geräumt worden. Doch wurde sie nach der Münchener Zusammenkunft vom 3. bis 27. Oktober wieder aufgestellt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.«¹⁰⁹

Dieses Ausräumen der Galerie erfolgte wegen der Aktion zur Einverleibung der Tschechoslowakei in »Großdeutschland«. Als dann die Gemäldegalerie Ende Oktober 1938 wieder eröffnet wurde, konnten sich die Kunstfreunde nicht lange mehr an den Schätzen erfreuen. Kaum zehn Monate später – am 28. August 1939 – wurde die Galerie nach dem Jahresbericht von Posse wegen »erneut drohender Kriegsgefahr ... geschlossen und mit ihrer Räumung begonnen, die am 4. September beendet war.«¹¹⁰

Der Überfall Hitlers auf Polen erfolgte am 1. September 1939. Die Gemäldegalerie aber wurde schon vier Tage vor Kriegsbeginn ausgeräumt, das war zwei Tage vor dem 30. August, an dem Hitler von den in polnische Uniform gesteckten SS-Leuten mit Sprengungen und Überfällen auf den Gleiwitzer Sender und auf Eisenbahnstationen an der deutsch-polnischen Grenze die »berechtigten Gründe« für den Angriff auf Polen schaffen ließ. Die Tatsache, daß die Naziführer bereits eine Woche vor dem Angriff auf Polen den Befehl gaben, die Gemäldegalerie auszuräumen, ist auch ein Beweis dafür, daß sie den von der großen Masse des deutschen Volkes nicht gewollten Krieg planmäßig vorbereitet haben.

Vom 28. August 1939 an blieb die Gemäldegalerie während des ganzen Krieges geschlossen. Die Naziführer ließen zwar die wertvollen Gemälde noch vor Kriegsbeginn aus den Ausstellungsräumen im Semperbau und in der Sekundogenitur entfernen, aber für ihre sichere Unterbringung hatten sie nicht gesorgt. In dem Jahresbericht, in dem Posse über die Ausräumung der Gemäldegalerie am 28. August 1939 unterrichtete, beklagte er sich, daß es keine bombensicheren Unterkünfte gab. Darum »war man für die Unterbringung der Gemälde zunächst auf wenige gegen Splitterwirkung sichere Räume im Erdgeschoß des Semperschen Baues angewiesen. Die Bestände der Galerie des neunzehnten Jahrhunderts auf der Terrasse wurden im Erdgeschoß des Albertinums untergebracht.«¹¹¹

In diesen unzulänglichen und gegen Luftangriffe nicht geschützten Unterkünften blieben die Gemälde längere Zeit. Ursprünglich war – wie Posse weiter berichtete – »der Bau eines Betonkellers zur gesicherten Unterbringung der Galeriebestände zwar geplant, im September (1939) auch begonnen, aber noch im gleichen Monat und dann endgültig im Januar 1940 als nicht kriegswichtig wieder eingestellt.«¹¹²

Mit dieser Feststellung übte Posse in vorsichtiger Form Kritik an der faschistischen Regierung. Weil diesen Herrschaften die Beschaffung bombensicherer Schutzräume für die unersetzbaren Kunstschatze nicht kriegswichtig war, wurde der von den Kunstwissenschaftlern immer wieder geforderte Bombenkeller auch dann nicht gebaut, als im weiteren Verlauf des Krieges Bomben tonnenweise auf deutsche Städte abgeworfen wurden.

Die Diskussion um den Bau eines bombensicheren Bunkers zog sich bis in die zweite Hälfte des Jahres 1942 hin. In einem Bericht an den Leiter des sächsischen Volksbildungsministeriums vom 27. Januar 1942 über eine Kontrolle des Luftschutzes für Kunstwerke wurde wiederum der Bau des Bunkers gefordert. Als Ergebnis dieser Kontrolle, an der Vertreter des Reichsluftfahrtministeriums teilnahmen, wurde festgestellt:

»Insonderheit wurden die vielen, leider erfolglosen Bemühungen um den geplanten Bunker der Gemäldegalerie nochmals erörtert und die Notwendigkeit besserer Unterbringungsmöglichkeiten für die großen Gemäldebestände begründet. Ich bat, ... allen Einfluß für die Verwirklichung des unerläßlich notwendigen Bunkers geltend zu machen.«¹¹³

Wie wenig die verantwortlichen Stellen für den Schutz der Kunstwerke übrig hatten, beweist eine Bemerkung aus dem gleichen Bericht, die besagte, daß für Luftschutzzwecke »vom Ministerium für Volksbildung die Beschaffung von Latten im Werte von wenigen Mark abgeschlagen worden sei«.

In einem am 25. April 1942 an den Leiter des sächsischen Volksbildungsministeriums erstatteten Jahresbericht wurde erneut darüber Klage geführt, daß »die Staatlichen Sammlungen über keine bombensicheren Unterstände verfügen, ihre Unterbringung kann nur als splittersicher bezeichnet werden«. Weiter heißt es in diesem Jahresbericht: »Die Staatliche Gemäldegalerie hat ihren Besitz im eigenen Hause, im vormaligen Residenzschloß und in zwei Schlössern im Lande geborgen.«¹¹⁴

Daraus geht hervor, daß im April 1942 noch immer der größte Teil der Gemäldesammlung in unzureichenden Schutzräumen in Dresden war. Darum wurden in dem Bericht noch einmal als »dringlich notwendig ... zweckentsprechende und sichere Bergungsräume für die Gemäldegalerie« gefordert. Im Anschluß daran wurde klagend festgestellt: »Alle dahingehenden Bemühungen blieben bisher trotz aller Eindringlichkeit des Vortrages ohne Erfolg – siehe Berichte über sichergestelltes Kunstgut der einzelnen Museen – im besonderen Vorgänge zur Bewilligung eines Bunkers unter oder neben dem Semperschen Galeriegebäude.«

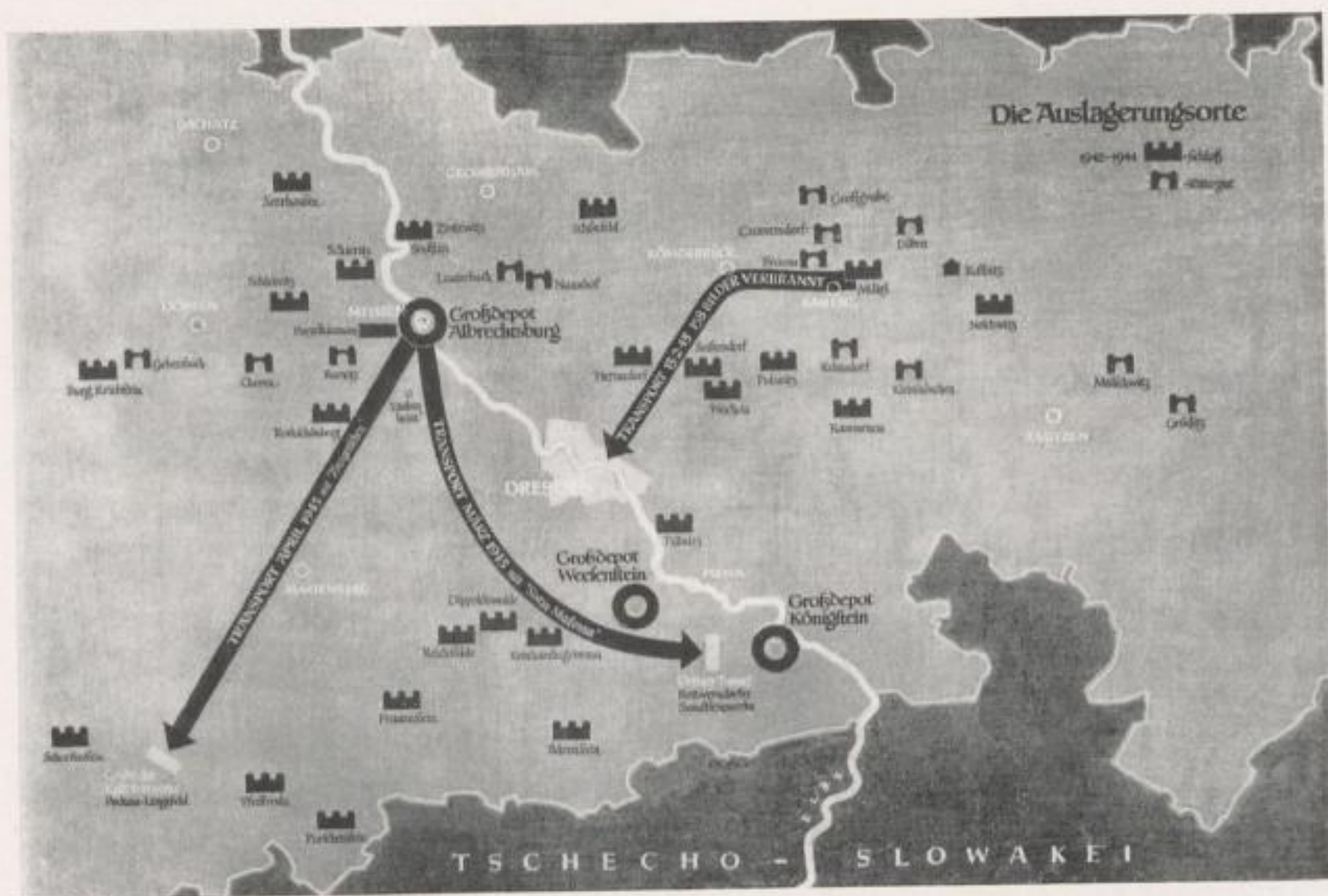
Am 9. Juni 1942 – als das Verlangen der verantwortungsbewußten Museumsleiter nach sicherem Schutz für die Kunstschatze immer dringender geworden war, teilte das Büro des Reichsstatthalters in Sachsen dem Leiter des Ministeriums für Volksbildung mit, »daß der Herr Reichsstatthalter wünscht, daß der Zentralbunker sofort in Angriff genommen wird, im übrigen aber vorsorglich die wichtigsten Gegenstände in Schlösser in der Umgebung verteilt werden«. ¹¹⁵

Auch der vom Reichsstatthalter Mutschmann am 9. Juni 1942 versprochene Zentralbunker wurde niemals gebaut. Aus der Mitteilung des Büros des Reichsstatthalters geht jedoch ganz klar hervor, daß bis Mitte 1942, zu einer Zeit also, da schon viele deutsche Städte schweren Schaden durch anglo-amerikanische Luftangriffe erlitten hatten, der weitaus größte Teil der wertvollen Kunstschatze immer noch ungeschützt in Dresden war. Nur »die allerunersetzlichsten Werte« der Gruppe I waren nach dem Bericht an das Volksbildungsministerium in zwei Schlössern auf dem Lande ausgelagert worden. Die anderen, von der Museumleitung in die Gruppen II und III eingeteilten Gemälde waren immer noch in den nur splitter-sicheren, aber nicht bombensicheren Erdgeschoßräumen des Semperbaues. Nach dem Bericht der Staatlichen Sammlungen vom 25. April 1942 waren jedoch auch in den Gruppen II und III nur wertvolle Kunstwerke, denn in Dresden gab es »keine Doubletten«.

Wie verantwortungslos die Naziregierung die Dresdener Kunstschatze in Gefahr brachte, ist schließlich noch aus einer Niederschrift vom 26. Juli 1945 zu ersehen, die von dem während der Nazizeit im Ministerium für Volksbildung tätigen Regierungsamtmanne Gruve stammt. Dort stellte der Mann, zu dessen Aufgaben die organisatorische Arbeit für die Auslagerung der Kunstschatze gehörte, fest, daß von der nazistischen Landesregierung »die Schaffung unterirdischer Bergungsdepots trotz wiederholter und dringender Vorstellungen der beteiligten Sammlungsdirektoren immer wieder unter dem Vorwand abgelehnt wurde, daß hierfür keine Mittel vorhanden seien und das erforderliche Baumaterial fehle«. ¹¹⁶

Die wegen des unverantwortlichen Verhaltens der Naziregierung ungeschützt in Dresden verbliebenen wertvollen Kunstwerke waren ständig der Gefahr der Vernichtung ausgesetzt, denn ebenso wie andere deutsche Städte konnte auch Dresden schon 1942 von anglo-amerikanischen Luftangriffen heimgesucht werden. Dann wäre von den unersetzlichen Kunstschatzen nichts mehr übriggeblieben.

In dem Jahresbericht des Galeriedirektors Posse, aus dem wir wissen, daß



Karte mit den Bergungsdepots der Dresdener Kunstschatze

die Gemäldegalerie am 28. August 1939 »wegen Kriegsgefahr« ausgeräumt wurde, hatte er auch darauf hingewiesen, daß der im September 1939 begonnene Bau des bombensicheren Betonkellers »im Januar 1940 als nicht kriegswichtig wieder eingestellt« wurde. Zu Beginn des Jahres 1940 und bis zum Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 folgte ein »Blitzkriegssieg« dem anderen, und die Naziregierung hatte den »Endsieg schon fest in der Hand«, so daß sie den Bau von sicheren Schutzräumen für die Dresdener Kunstschatze als »nicht kriegswichtig« einstellte und nichts zur Sicherung der Kunstschatze tat.

Als der von den Museumsleitern und von anderen verantwortungsbewußten Kunstfreunden immer wieder geforderte bombensichere Bunker weder in Dresden noch im Walde bei Dresden gebaut wurde, verlangte man allmählich immer dringender die Auslagerung der Dresdener Kunstschatze in Orte, die von Luftangriffen nicht bedroht waren. Diese Forderung wurde lange Zeit von den Naziführern nicht gern gehört, und sie wurde darum anfangs auch sehr zaghaft vertreten. Das war zu der Zeit, wo allen noch die großen Worte des Reichsluftmarschalls Göring in den Ohren klangen, der prahlerisch verkündet hatte: »Ich will Meier heißen, wenn es auch nur einem feindlichen Flieger gelingt, eine einzige Bombe auf eine deutsche Stadt zu werfen.«

Als dann Göring tatsächlich schon längst Meier hieß und anglo-amerikanische Flieger viele Bomben auf deutsche Städte abwarfen und große Verwüstungen anrichteten, drängten Dresdener Kunstfreunde den bei Hitler gut angeschriebenen Galeriedirektor Posse, vom »Führer« den Befehl zum Abtransport der Gemäldegalerie aus Dresden zu fordern. Posse wagte das damals noch nicht, weil er fürchtete, daß man ihn wegen eines solchen Vorschlages des Defätismus beschuldigen würde. Die Befürchtung war gewiß nicht unbegründet. Denn die Naziregierung hat auch zu der Zeit noch, als schon fast täglich deutsche Städte aus der Luft bombardiert wurden, behauptet, daß die feindlichen Luftangriffe das deutsche Volk nicht ernsthaft gefährden könnten.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1942, als der Schwindel von den unbedeutenden und ungefährlichen Luftangriffen der Kriegsgegner nicht mehr aufrechterhalten werden konnte, stimmte der nazistische Reichsstatthalter Mutschmann zu, daß man »vorsorglich die wichtigsten Gegenstände (der Kunstsammlungen) in Schlösser in der Umgebung verteilt.«¹¹⁷

Als der Abtransport der Kunstschatze aus Dresden beginnen sollte, stellte sich heraus, daß die Naziregierung dafür nichts vorbereitet hatte. Das geht aus einem als »streng vertraulich« bezeichneten Bericht hervor, den Dr. Fichtner am 24. April 1942 dem Leiter des sächsischen Volksbildungsministeriums übermittelte. In diesem Bericht, der das »Gebot der sofortigen Sicherstellung allen Sammelgutes der Dresdener Museen, insonderheit aller Kunstwerke im Hinblick auf die neue Angriffstaktik des Feindes« betraf, forderte Fichtner vom Leiter des Volksbildungsministeriums die Aufstellung eines Sofortprogramms für den Abtransport der Kunstschatze der Gruppe II und III. In dieses Sofortprogramm sollte unter anderem aufgenommen werden:

- »1. Feststellung des notwendigen Verpackungsmaterials (Zahl und Maße der benötigten Kisten – Ankauf – bzw. Auftrag zur Neuanfertigung).
2. Rückbeorderung von abgegebenem Personal.
3. Rückbeorderung der abgegebenen wissenschaftlichen Hilfskräfte.
4. Überschlag der sonst noch benötigten Arbeiter (Reichsarbeitsdienst, Studentenhilfe usw.).
5. Feststellung von Räumen in den unteren Geschossen der Museen, in denen die Kisten zum eventuellen raschen Abtransport vorläufig abgesetzt werden können.
6. Prüfung von in Frage kommenden Schlössern und Räumen außerhalb Dresdens auf Luftsicherheit, Feuer- und Einbruchsicherheit.«¹¹⁸

Für die Auslagerung wurden auf dem Lande gelegene Schlösser gewählt und Herrnsitze von Rittergütern, in deren Nähe keine Industrie war. Man rechnete damit, daß die nach Deutschland hereindringenden Bombergeschwader diese Depots nicht ausfindig machen und darum auch nicht angreifen würden.

Nach den noch vorhandenen Listen wurden die Dresdener Kunstschatze zunächst auf 45 Depots verteilt. Das östlichste Depot war das Schloß Joachimstein bei Zittau, unmittelbar an der polnischen Grenze; das westlichste war das Schloß Kriebstein, das 3 km von Waldheim entfernt liegt.

Im Landkreis Bautzen wurden die Schlösser Rammenau, Neschwitz und Milkel und die Rittergüter Melschwitz und Gröditz als Depoträume ausgewählt; im Landkreis Kamenz die Rittergüter Döbra, Cunnersdorf, Brauna, Kleinhänchen, Rehnsdorf, Großgrabe, das Schloß Pulsnitz, und einige Kunstschatze wurden im Gehöft des Bauern Michael Rachel in Rabitz untergebracht.

Im Landkreis Großenhain waren die Kunstschatze im Schloß Schönfeld und in den Herrnsitzen Zottewitz, Lauterbach und Naundorf untergebracht; im Landkreis Dresden in den Schlössern Wachau, Seifersdorf, Hermsdorf und Pillnitz; im Kreis Meißen in der Albrechtsburg und in der Porzellanmanufaktur in Meißen, in Taubenheim, in den Schlössern Schieritz, Schleinitz, Rothsönberg und Seußlitz, ferner in den Rittergütern Barnitz und Choren. Außerdem wurden Kunstschatze in der Burg Kriebstein, im Rittergut Gebersbach bei Döbeln und im Schloß Seerhausen im Kreis Oschatz aufbewahrt.

Im Landkreis Pirna waren es die Festung Königstein und die Burg Weesenstein. Im Landkreis Dippoldiswalde die Schlösser Bärenstein, Dippoldiswalde, Reichstädt, Reinhardtsgrμμα und Frauenstein. Weitere Kunstschatze fanden eine Unterkunft in den Schlössern Purschenstein und Pfaffroda im Kreis Freiberg und im Schloß Scharfenstein.

Die Belegschaftsmitglieder der Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft mußten sich zur Geheimhaltung aller Bergungsangelegenheiten schriftlich verpflichten. Selbst die Fahrer der Transportfirmen mußten eine schriftliche Erklärung abgeben, daß sie »sich bewußt sind, daß die Durchführung der Geheimhaltungsbestimmungen ein Gebot bzw. Verbot der Reichsregierung zur Sicherung der Landesverteidigung gemäß § 92 b RStGB darstellt«.

In einer »vertraulichen« Meldung vom 25. August 1942 wurde mitgeteilt, daß nunmehr »auf Anordnung der Reichsregierung die Kunstschatze und

das naturwissenschaftliche Sammelgut ... gegen die Gefahr von Luftangriffen und deren Folgen gesichert und nach Orten außerhalb Dresdens verbracht worden sind«. ¹¹⁹

Mit der Auslagerung der Kunstschatze aus Dresden schloß das erste Kapitel des tragischen Geschicks, das der Gemäldegalerie durch den Hitlerkrieg bereitet wurde.

197 Gemälde verbrannten am 13. Februar 1945

*D*as zweite und noch sehr viel traurigere Kapitel in der Geschichte der Gemäldegalerie während des Krieges begann am Ende des Jahres 1944. In den wieder aufgefundenen Akten aus der Nazizeit gibt es viele Berichte über den Zustand der ausgelagerten Kunstschatze. Aus einigen dieser Berichte geht hervor, daß nicht alle Auslagerungsorte gut waren. Dort haben Gemälde Schäden erlitten, die vermieden worden wären, wenn die Nazi-führung die vom Direktor Posse und anderen Kunstwissenschaftlern immer wieder geforderten zweckentsprechenden sicheren Schutzräume für die Kunstschatze hätte bauen lassen.

In einem Bericht an den Leiter des Ministeriums für Volksbildung stellte Dr. Posse fest, daß mehr als 20 der im sogenannten »Spiegelsaal« und im »Steingang« des vormaligen Residenzschlosses aufbewahrten großformatigen Gemälde »infolge der dort herrschenden ungünstigen Luftverhältnisse durch Blasenbildung (Aufstehen der Farbschicht) Schaden gelitten haben. Die Blasenbildungen, die durch Niederlegen der Farbschicht und anschließende Retusche der Fehlstellen behandelt werden müssen, sind in einzelnen Fällen sehr umfangreich. Restaurator Unger schätzt die dafür erforderliche Arbeitszeit auf 6 bis 8 Monate.« ¹²⁰

In einem anderen, am 14. April 1942 geschriebenen Bericht teilte Dr. Posse mit, daß bei einer am 24. März erfolgten Durchsicht eines Teiles »der in einem außerhalb gelegenen Bergungsort sichergestellten Gemälde auf ihren Erhaltungszustand« unangenehme Farbabhebungen an Tizians »Zinsgroschen« festgestellt wurden. ¹²¹ Dieses wertvolle und sehr empfindliche Bild hatte also durch die Auslagerung schon im Frühjahr 1942 Schaden erlitten. Am 13. Januar 1942 berichtete der damalige Kustos der

Galerie, Dr. Oertel: »Bei der Durchsicht von 49 in einem Bergungsort untergebrachten Gemälden durch den Restaurator Unger wurden an einem großen Teil Bilder Schimmelbildungen festgestellt, die an Ort und Stelle beseitigt wurden. Um erneute Schimmelbildung zu vermeiden, steht die Verbringung des gesamten dort befindlichen Bilderbestandes an einen anderen Bergungsort bevor, die in den nächsten Tagen erfolgt.«¹²²

Professor Dr. Fichtner schrieb am 24. April 1942 in einem »streng vertraulichen« Bericht an den Leiter des sächsischen Ministeriums für Volksbildung über die mangelhafte Unterbringung der Gemälde in unzulänglichen Auslagerungsorten: »Als großer Feind der Kunstwerke erwies sich die Feuchtigkeit. Mehrfach mußten Bunker geräumt oder verbessert werden.« In dem gleichen Bericht wies Dr. Fichtner darauf hin, daß das mehrfache Umhertransportieren eine große Gefahr für die Gemälde bedeutete: »Jede Ortsveränderung schadet den Kunstwerken. Viele Kunstwerke vertragen überhaupt keine Standortveränderungen. Zweimal Aus- und Umräumen ist so gut wie einmal Abbrennen.«¹²³

Ohne Rücksicht auf diese unbestreitbare Wahrheit gab der Nazi-Reichsstatthalter Mutschmann zu Beginn des Jahres 1945 den Befehl, angesichts des unaufhörlichen Vorrückens der Sowjetarmeen alle östlich der Elbe

Blick über das am 13. Februar 1945 zerstörte Dresden vom Rathaus zur Katholischen Hofkirche



gelegenen Depots auszuräumen und die dort ausgelagerten Kunstschätze in Depots westlich der Elbe zu bringen.

Bis zum Erlaß dieses Befehls war nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Kunstschätze von einem Depot in ein anderes transportiert worden. Nun aber wurden große Teile der in einigermaßen brauchbaren Depots aufbewahrten Bilder in aller Eile in neugeschaffene Unterkünfte gebracht, die schlechter waren als die bisherigen Auslagerungsräume. Hinzu kam, daß es Anfang 1945 außerordentlich schwer war, Fahrzeuge, Verpackungsmaterial und die für den Transport notwendigen Arbeitskräfte zu beschaffen, und außerdem funktionierte der ganze faschistische Staatsapparat nicht mehr richtig. Es gab also viele Unsicherheitsfaktoren, aber auch ohnedies bedeutete in jener Zeit jede Umlagerung, jeder Transport eine große Gefahr für die Kunstschätze.

Zu den im Februar 1945 zu räumenden Depots gehörte auch der Bergungsort Schloß Milkel im Kreis Bautzen. Für den 13. Februar 1945 war ein Transport von 145 dort ausgelagerten Bildern geplant, die der Restauratorengehilfe Jacobi von Milkel nach Schloß Schieritz im Kreis Meißen begleiten sollte. Herr Jacobi, der trotz seiner 68 Jahre als ein außerordentlich zuverlässiger Beamter galt, fuhr mit dem Lastwagen nach Milkel mit der Instruktion, die Fahrt von dort nach Schieritz keinesfalls über Bautzen und Dresden zu machen. Er sollte vielmehr unter Umgehung von Dresden über Radeburg-Meißen direkt nach Schieritz fahren.

Das Verpacken und Verstauen der 154 Gemälde und der anderen von dort abzutransportierenden Kunstschätze nahm viel mehr Zeit als unter normalen Bedingungen in Anspruch. Herr Jacobi war nicht mehr der jüngste, und ihm standen nur wenige Hilfskräfte zur Seite. Trotz seines Drängens verzögerte sich die Abfahrt, und unterwegs mußte Jacobi schließlich feststellen, daß der Fahrer wegen der vielen Panzersperren auf der ihm vorgeschriebenen Route nicht vorwärts kam und darum entgegen seinem Auftrag nach Dresden fuhr. In dem Bericht, den Herr Jacobi am 1. April 1945 an die Direktion der Gemäldegalerie machte, schrieb er über diese unglückliche Fahrt:

»Trotz fleißigen Arbeitens und meiner wiederholten Ermahnungen, daß wir noch einen weiten Weg nach Schieritz haben, ist es doch 16 Uhr geworden, als wir von Milkel losfuhren. Wir fuhren wieder über Königswartha – nach Kamenz – durch die innere Stadt. Während der Fahrt fragte ich den Fahrer immer wieder: Wie kommen wir denn nach Radeburg, wo zweigen Sie denn nach Radeburg ab? Er sagte: Entweder von

*In einem dieser Torbogen
am Terrassenufer verbrannten
154 kostbare Gemälde
der Dresdener Galerie*



Weixdorf oder Schenkühel! Seine Kollegen wußten auch nicht Bescheid ... Ich bin wieder zum Fahrer vor und fragte: Also wie fahren wir denn nun? Der Fahrer: Wir fahren nach Dresden, ich bin vollständig fertig! Ich: Sind Sie sich bewußt, was daraus entstehen kann? Ich erhielt keine Antwort.«¹²⁴

So stand der Lastwagen, in den im Schloß Milkel ausgelagerte Kunstgegenstände aus dem Mathematischen Salon eingeladen worden waren, und der große Anhänger mit den 154 Bildern der Gemäldegalerie gegen 20 Uhr am Terrassenufer in Dresden. Dort wurde nach dem Bericht Jacobi »der Anhänger abgehängt, in die Einfahrt geschoben und abgeschlossen«. Der Lastwagen mit einer kostbaren Sammlung von Taschenuhren, alten Zeitmessern, der berühmten Weihnachtskrippe, alten Richtgeräten von unschätzbarem Wert und mit den wertvollsten Büchern des Mathematisch-Physikalischen Salons wurde am Freiburger Platz abgestellt. Jacobi fuhr mit, um sich »davon zu überzeugen, wo der Wagen untergebracht ist.« Die Mitfahrenden bestellte Jacobi zur Weiterfahrt am nächsten Morgen um 7 Uhr. »10 Minuten vor 21 Uhr war ich zu Hause. 21 Uhr 05 rief ich Herrn Amtmann Grube an und teilte ihm Vorerwähntes mit. 21 Uhr 20 beendeten wir das Gespräch wegen Alarms.«¹²⁵ Kurze Zeit danach wurden aus etwa 800 anglo-amerikanischen Flugzeugen mehr als

111

Nr. 2581. Dreher "Parklandschaft"
 2587 Faber "Felslandschaft mit Monument"
 2606 Georgi, Friedrich Traugott "Die Familie des Dresdner Ober-
 direktors Wilhelm Fischer"
 2631 Vehle "Kattentisch"
 2648 v. Schwind "Sängerkrieg auf der Wartburg"
 2675 Heinsius "Bildnis Pöde"
 2678 Kerokowsky "Häuser im Schnee"
 2679 Krause "Die Dachstube"
 Pastell 180 Schmidt "Prinzessin Auguste von Sachsen als Kind"
 " 182a Caffe "Bildnis eines Herrn"
 " 183 Keller "Ein umstürzender Frucht- und Blumenkorb"
 " 185 Robert "Die alte Köchin"

Verbrannt sind insgesamt 154 Gemälde.

Der Direktor der Gemäldegalerie.

Voss

Originaldokument
 der am Terrassenufer verbrannten
 Bilder der Galerie

112

Gemäldegalerie
 Vs 157/50
 Dresden d. 1. 1. 1945.
 am 4. 4. 45

Herrn Reichsstaatsminister in Sachsen - Landessache -
 Ministerium für Volksbildung,
 Abteilung IV B.

Auf die Verordnung von S. v. M. berichte ich, daß nach den
 an Hand der hier vorliegenden Unterlagen gemachten Feststellungen und
 nach Angaben des Restauratorshilfen Jacobi die aus der beiliegenden
 Liste ersichtlichen Gemälde - übergroße Formate - im 1. Obergeschoß des
 vorm. Residenzschlosses während des Terrorangriffes in der Nacht vom
 13. zum 14. Februar 1945 verbrannt sind. Die Liste ist beim ...

Anbei:
 1 Liste.

Der Direktor der Gemäldegalerie.

Wagner, Ludwig
Voss
 D-176, 129/45

Originaldokument
 der im ehemaligen Residenzschloß
 verbrannten Bilder der Galerie

300 000 Brand-, Flammenstrahl- und Flüssigkeitsbomben auf Dresden abgeworfen. Bald darauf kam eine neue Welle von Flugzeugen und warf mehr als 2000 schwere Sprengbomben in die brennende Stadt. Knapp drei Stunden später, um 1 Uhr 22 Minuten, erfolgte ein zweiter Angriff auf Dresden. Wieder wurden Hunderttausende Brand-, Flüssigkeits- und Flammenstrahlbomben abgeworfen und weitere Tausende schwere Sprengbomben und Sprengminen. Alles, was bei dem 24 Minuten dauernden ersten Angriff verschont geblieben war, wurde in dem 32 Minuten dauernden zweiten Angriff in Brand gesetzt und vernichtet. Eines der vielen Opfer dieser beiden Angriffe war auch der am Terrassenufer abgestellte Lastwagen mit den Bildern aus Schloß Milkel. Diese Tatsache ist schon seit längerer Zeit bekannt, aber alles, was wir bisher darüber wußten, stützte sich auf Notizen, die der damalige Kustos der Gemäldegalerie, Dr. Oertel, niedergeschrieben hatte. Nun aber ist in den wiederaufgespurten Akten eine vom Galeriedirektor Voß unterschriebene Liste gefunden worden, auf der alle Bilder verzeichnet sind, die mit



Gustave Courbet · Die Steinklopfer

dem am 13. Februar aus Schloß Milkel gekommenen Transport am Terrassenufer in Dresden verbrannt waren. Zwischen dieser von Direktor Voß unterschriebenen Liste, die wir im Anhang unseres Buches abdrucken, und der Aufstellung von Dr. Oertel bestehen einige Differenzen. So sind zum Beispiel in der Liste von Voß Courbets »Steinklopfer« nicht enthalten. Dieses Bild gehört aber unzweifelhaft mit zu den Kriegsverlusten. Es ist anzunehmen, daß die damals im Zustand der allgemeinen Auflösung aufgestellte und von Professor Voß unterzeichnete Liste nicht ganz fehlerfrei war.

Unter den in der Liste des damaligen Galeriedirektors Voß enthaltenen verbrannten Gemälden waren sehr viele Meister des neunzehnten Jahrhunderts, wie »Die große Waldlandschaft« von Leonhardi (Galerie-Nr. 2276), »Das große Stilleben« von Schuch (Galerie-Nr. 2477 B), das Pastell mit den »Minenarbeitern« von Meunier (Galerie-Nr. 2540 A), die »Pietas« (Galerie-Nr. 2460) und die »Quelle« (Galerie-Nr. 2460 A) von Max Klinger; ferner Hodlers »Große Frauenstudie« (Galerie-Nr. 2537 A) und das auf der nebenstehenden Seite abgebildete Gemälde von Rayski »Wildschweine« (Galerie-Nr. 2242 G).

Außer den Bildern aus der Abteilung der neueren Meister waren bei den verbrannten Bildern aus der Abteilung der alten Meister die sehr volkstümliche »Büßende Magdalena« von Batoni (Galerie-Nr. 454), von der sich Friedrich II. im Jahre 1757 vom Hofmaler Dietrich eine Kopie hatte anfertigen lassen, ferner »Das Bacchanal« von Carpioni (Galerie-Nr. 539) u. a. Von den Werken der Niederländer gingen mehrere Stilleben von Weenix zugrunde, »Die Bauernschlägerei« Pieter Brueghels (Galerie-Nr. 819), zwei Bilder von Ryckaert »Stilleben mit Katze« (Galerie-Nr. 1095) und »Stilleben mit Knabe und Kreisel« (Galerie-Nr. 1096), »Räuber vor dem Dorfe« von Snyders (Galerie-Nr. 1110). Von Lucas Cranach verbrannten »Lucretia und Judith« (Galerie-Nr. 1916), von dem tschechischen Maler Karel Škreta vier Evangelistenbilder (Galerie-Nr. 1979, 1980, 1981 und 1982) und von Johann Alexander Thiele zwei seiner besten Landschaften, die »Landschaft mit dem Kyffhäuser« (Galerie-Nr. 2073) und »Der Lilienstein« (Galerie-Nr. 2074 A).

In den wieder aufgefundenen Akten aus der damaligen Zeit haben wir entdeckt, daß die Gemäldegalerie beim Luftangriff auf Dresden am 13. Februar 1945 noch einen anderen sehr empfindlichen Verlust zu beklagen hat, der bisher unbekannt war. In der gleichen Akte, die den Bericht von Herrn Jacobi und die Liste der 154 aus Milkel nach Dresden gebrachten



Ferdinand von Rayski · Wildschweine



Der durch einen Volltreffer zerstörte Westflügel der Gemäldegalerie

Bilder enthält, fand sich eine zweite Liste, die ebenfalls von Galeriedirektor Professor Voß selbst unterzeichnet war und die er am 9. April 1945 dem Ministerium für Volksbildung übermittelte. Auf dieser Liste stehen die Titel und Galerienummern von 42 Gemälden, die in Dresden geblieben und im ersten Obergeschoß des ehemaligen Residenzschlosses aufbewahrt gewesen waren. Es handelte sich dabei ausschließlich um übergroße Formate, die bei der Auslagerung der Gemälde aus dem Semperbau ins ehemalige Residenzschloß gebracht worden waren und dort in der Nacht vom 13. zum 14. Februar verbrannten.

Über den Wegtransport dieser Bilder aus Dresden ist lange ergebnislos verhandelt worden. Einmal wurde angeordnet, daß der Transport durchgeführt werden sollte. Dann kam die Gegenorder, weil es an Unterkunftsräumen und schließlich an Transportmitteln für die großen Bilder fehlte. Auf Anordnung des Ministeriums für Volksbildung vom 23. Januar 1943 blieben die 42 Bilder schließlich doch im ehemaligen Residenzschloß, weil »deren Abtransport und Bergung außerhalb Dresdens aus technischen Gründen auf absehbare Zeit undurchführbar« war. Alle übrigen Galeriebilder, die man nach Schließung der Gemäldegalerie im Residenzschloß deponiert hatte, wurden rechtzeitig in die Kapelle und in das Bergpalais des Schlosses Pillnitz gebracht.¹²⁶

Unter den im damaligen Residenzschloß verbrannten Bildern waren »Maria mit dem Kind und vier Heiligen« von Tintoretto (Galerie-Nr. 238A); Giordano: »Raub der Sabinerinnen« (Galerie-Nr. 485); Poussin: »Die Marter des hl. Erasmus« (Galerie-Nr. 723); das große Gemälde von Makart »Der Sommer« (Galerie-Nr. 2472) und Reni: »Der Auferstandene vor seiner Mutter« (Galerie-Nr. 322). Die übrigen dort verbrannten Bilder sind aus der Liste zu ersehen, die wir im Anhang abdrucken.

Am 5. März 1945 berichtete Amtmann Grube, daß die im Residenzschloß eingestellten 10 Kisten der Staatlichen Porzellansammlung ebenfalls zerstört wurden.¹²⁷ Diese Kisten waren auf Anordnung des Reichsstatthalters aus dem östlich gelegenen Schloß Rammenau geholt und im Vestibül des Residenzschlosses abgestellt worden. Bevor sie nach einem anderen, links der Elbe gelegenen Bergungsort weitertransportiert werden konnten, wurden sie beim Luftangriff am 13. Februar vernichtet.

Der in der Freiburger Straße abgestellte Lastwagen mit Bergungsgut aus dem Mathematisch-Physikalischen Salon verbrannte ebenso wie ein Transport, der die Kostbarkeiten der Sammlung Friedrich Augusts II. aus Moritzburg enthielt: Zeichnungen von Rembrandt und von Caspar David



Zugang zum ehemaligen Kupferstichkabinett

Friedrich – fast alles unpublizierte –, Sepia-Blätter und kostbare Möbel. Schon beim ersten Angriff in der Nacht vom 13. Februar 1945 wurden die beiden Zwinger-Pavillons, in denen die alten deutschen und die französischen Meister untergebracht gewesen waren, schwer beschädigt. Beim zweiten Angriff traf ein Volltreffer die Sempergalerie. Der Westflügel wurde durch Sprengbomben zerstört. Wo die Mauern stehen blieben, brannte das Innere völlig aus. Eine aus vielen Fensterhöhlen blickende trostlose Ruine mit rauchgeschwärztem und zerlöchertem Mauerwerk war von dem übriggeblieben, was einst als Meisterwerk des genialen Baumeisters Semper gepriesen worden war; dessen »architektonische Formen und Massen« so reich waren, daß, wie der königliche Baurat E. Knobloch sagte, »das Auge nicht satt wird, den schönen Linien und Details zu folgen«.

Wie durch ein Wunder blieb das in der Eingangshalle der Galerie hängengebliebene Fresko des Malers Montemezzano, eines Schülers Veroneses aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, erhalten. Es wurde erst nach dem Brand mit einigen kleinen Beschädigungen abgenommen und verwahrt. Nicht so glücklich davon kam das einzige Bild, das im Galeriegebäude zurückgeblieben war, weil es seiner außergewöhnlichen Größe wegen nicht transportiert werden konnte. Das Gemälde von Silvestre »Die Familienbegegnung zu Neuhaus« (Galerie-Nr. 767) war $4,97 \times 6,74$ m groß. Es sollte aus dem Rahmen genommen und auf eine eigens dafür anzufertigende Holzrolle gewickelt werden. Wegen des großen Mangels an Material und der fehlenden Arbeitskräfte, die beim »totalen« Kriegseinsatz alle eingezogen worden waren, hatte sich die Herstellung dieser Rolle verzögert. Sie wurde erst am 12. Februar geliefert. Da auch fast alle Mitarbeiter der Galerie eingezogen oder an andere, dem Kriege unmittelbar dienende Plätze gestellt worden waren, lag die Holzrolle noch im Galeriegebäude und verbrannte bei den Angriffen zusammen mit dem Bild von Silvestre, das bereits im Siebenjährigen Krieg bei der Beschießung durch die Preußen im Stallgebäude beschädigt worden war.

Fast alle Gebäude der anderen Sammlungen – das Historische Museum, der Mathematisch-Physikalische Salon, die Staatliche Skulpturensammlung, das Museum für Vorgeschichte usw. – erlitten ebenfalls große Schäden an den Gebäuden und schmerzhaft Verluste an den Teilen der Sammlung, die nicht ausgelagert worden waren. Besonders schmerzlich waren die dem Zwinger zugefügten Schäden. Das in der Bogengalerie K am Nymphenbad untergebrachte Museum für Mineralogie und Geologie



Ein ewiges Mahnmal ist das ehemalige Wahrzeichen der Stadt Dresden: die zerstörte Frauenkirche

bekam einen Volltreffer. Noch während der mühsamen Löscharbeiten, die durch die vielen herunterhängenden Isolierungseinlagen der Zwinger-galerien erschwert wurden, stürzte ein Stück des Wallpavillons, der von schweren Sprengbomben getroffen worden war, ein. Die Dächer sämtlicher Pavillons des Zwingers brannten aus, ebenso alles, was in den Räumen noch stehengeblieben war.

Nach den beiden schweren Luftangriffen in der Nacht vom 13. zum 14. Februar 1945, von 2000 anglo-amerikanischen Flugzeugen durchgeführt, brannte die Kunststadt Dresden fünf Tage lang. Bis nach Halle, bis weit hinein in das Randgebiet der Tschechoslowakei war der blutrote Himmel zu sehen. In Jahrhunderten entstandene wertvolle Kulturbauten wurden in 56 Minuten in Trümmer geschlagen. Die 197 Bilder der Gemäldegalerie, die dabei verbrannten, können nie wieder ersetzt werden.

Verantwortungslos dem Verderb preisgegeben

Das traurigste Kapitel in der Geschichte der Gemäldegalerie während des Krieges begann jedoch erst nach dem 13. Februar 1945. Das tragische Schicksal der von Schloß Milkel abtransportierten Gemälde hätte vernünftige und verantwortungsbewußt handelnde Staatsfunktionäre veranlassen müssen, den zu Beginn des Jahres 1945 befohlenen sinnlosen und gefährlichen Umhertransport der wertvollen Kunstschatze einzustellen. Aber die Naziführer waren alles andere als vernünftige und verantwortungsbewußt handelnde Staatsfunktionäre. Gleich nach dem 13. Februar befahl der nazistische Reichsstatthalter Mutschmann, die Kunstschatze in beschleunigtem Tempo aus den Depots östlich der Elbe nach neuen Bergungsorten westlich der Elbe umzulagern. So wurden zum Beispiel am 13. März 1945 die letzten im Schloß Milkel aufbewahrten 87 Gemälde nach Schieritz bei Zehren im Kreis Meißen gebracht.

Vom Schloß Milkel im Kreise Bautzen bis zum neuen Auslagerungsort im Kreise Meißen betrug die Entfernung ungefähr 50 Kilometer, also nicht mehr, als die Sowjetarmee an manchen Tagen ihres Vormarsches zurücklegte. Nicht viel größer waren die Entfernungen zwischen den anderen alten und neuen Auslagerungsorten, und schon nach kurzer Zeit war der Kreis Meißen ebenso unmittelbar Kriegsgebiet wie der Kreis Bautzen. Darum war der Befehl Mutschmanns verbrecherisch, weil durch ihn alle wertvollen Gemälde der Galerie aus ihren guten und sicheren Depots herausgerissen und der Gefahr ausgesetzt wurden, wie die am 13. Februar von Schloß Milkel abtransportierten Kunstschatze vernichtet zu werden.

Nach der Zerstörung von Dresden herrschten in und um diese Stadt chaotische Zustände. Alle Transporte waren nun noch viel schwieriger und viel gefährdeter als vor dem 13. Februar. Das mehrmalige Aus- und Umräumen bedeutete für viele empfindliche Gemälde, wie das Professor Fichtner im April 1942 vorausgesagt hatte, soviel wie einmal Abbrennen. Die Kunstschatze aber, die den mehrmaligen Transport leidlich überstanden hatten, kamen in unzulängliche, nicht mit genügender Sorgfalt vorbereitete Auslagerungsorte, in denen manche von ihnen erheblichen Schaden erlitten.

In den Akten fanden sich mehrere Mitteilungen von verschiedenen Tagen

des März 1945, in denen der zu jener Zeit im sächsischen Ministerium für Volksbildung für die Kunstsammlungen verantwortliche Regierungsdirektor Graefe über Umlagerungen berichtete, die nach seiner Darstellung »im Zuge der von dem Herrn Reichsstatthalter angeordneten Verlagerung des in Ostsachsen bergungsweise untergebrachten Kunst- und Kulturgutes nach Orten in Mittel- bzw. Westsachsen« durchgeführt worden waren.¹²⁸ Nach den Berichten Graefes wurden aus dem Galeriedepot im Herrenhaus zu Döbra vom Restaurator Unger in drei Transporten – am 22., 23. und 27. März 1945 – insgesamt 244 Gemälde nach dem neu eingerichteten Depot im Schloß Barnitz bei Krögis im Kreise Meißen gebracht. Am 9. April 1945 wurden 24 Gemälde aus dem Depot im Schloß Wachau nach dem Herrenhaus des Rittergutes Choren bei Nossen übergeführt. Das war aber nur ein Teil der im März 1945 befohlenen großen Umgruppierung, bei der die meisten kostbaren Gemälde in drei Hauptdepots, in die Albrechtsburg in Meißen, auf Schloß Weesenstein und in die Festung Königstein, kamen.

Auf der Festung Königstein waren neben anderen Bildern der kostbare Van-Eyck-Altar (Galerie-Nr. 799) und das »Schokoladenmädchen« von Liotard (Galerie-Nr. P 161) aufbewahrt. Die zentrale Leitung der ausgelagerten Dresdener Kunstschatze befand sich zu dieser Zeit in Schloß Weesenstein. Dort residierte vom Februar 1945 an auch Professor Voß, der im März 1943 als Nachfolger des am 7. Dezember 1942 verstorbenen Dr. Hans Posse zum Direktor der Galerie ernannt worden war.

Auf der Albrechtsburg waren anfangs nur wenige Bilder der Dresdener Gemäldegalerie aufbewahrt worden. Im Februar 1940 befand sich dort als einziges Bild der Dresdener Galerie die »Sixtinische Madonna«.¹²⁹ Ein Teil der für die Auslagerung der Dresdener Gemälde geeigneten Räume war Kunstschatzen aus dem Rheinland zur Verfügung gestellt worden, die unter dem besonderen Schutz des Reichsführers der SS, Himmler, standen. Dazu gehörten die Gebeine von Karl dem Großen, die Kunstschatze des Aachener Domes und des Aachener Suermondtmuseums. Am 3. Oktober 1942 teilte der Schloßverwalter Walter Borsdorf von der Albrechtsburg mit, »daß inzwischen die Staatliche Gemäldegalerie eine weitere Anzahl von Bildern, und zwar zum Teil in einer Fensternische des großen Bankettsaales und in dem sogenannten Dienerzimmer neben dem Kirchensaal untergebracht habe«.¹³⁰

Aus alten Akten der Kunstsammlungen, die, als »geheim« bezeichnet, erst Ende 1959 von uns aufgespürt werden konnten, geht hervor, daß nach

der Meinung der verantwortlichen Museumsleute selbst die Albrechtsburg ein ungeeignetes Depot war. Am 11. Mai 1943 berichtete Professor Voß in einem sehr ausführlichen Schreiben dem Reichsstatthalter in Sachsen über die Unterbringung der Kunstschatze auf der Burg, insbesondere über die der Sixtinischen Madonna:

»Bei meiner systematischen Besichtigung der wegen Fliegergefahr geborgenen Kunstwerke der Staatlichen Gemäldegalerie mußte ich feststellen, daß das bei weitem berühmteste und wertvollste Gemälde nicht nur Dresdens und Deutschlands, sondern der ganzen Welt, Raffaels ‚Sixtinische Madonna‘, in einer Weise untergebracht ist, die zu den größten Besorgnissen Anlaß gibt. Die ‚Sixtinische Madonna‘ befindet sich in der Albrechtsburg zu Meißen, eingeschlossen in eine kompliziert konstruierte Holzkiste, in einem mäßig großen gewölbten Raume zusammen mit über 400 Bildern in 63 Kisten. In einem zweiten Schriftsatz habe ich bereits diese abnorme Anhäufung wertvollster Kunstwerke in einem einzigen Raume festgestellt und Mittel zur Abhilfe vorgeschlagen. Was nun die ‚Sixtinische Madonna‘ speziell betrifft, so wäre sie im Falle einer plötzlichen Gefährdung, deren besondere Art sich natürlich nicht voraussehen läßt, in einer noch unglücklicheren Lage als die übrigen Bilder, da sie in Anbetracht ihrer außerordentlichen Größe und der Schwere der Kiste nur mühevoll und nach vorheriger Wegräumung verschiedener Hindernisse abtransportiert werden könnte.«¹³¹

Über den Zustand dieses »meist gefeierten und erhabensten Kunstwerks der gesamten Menschheit«, wie Professor Voß das Gemälde im Verlauf seines Schreibens bezeichnet, berichtete er dem Reichsstatthalter weiter: »Auch vom konservatorischen Standpunkt aus gibt der jetzige Bergungsort zu schweren Bedenken Anlaß. Die Luftfeuchtigkeit ist eine ziemlich hohe (durchschnittlich etwa 80%), was an sich noch keine Gefährdung des Erhaltungszustandes bedeuten würde. Da nun aber das Gemälde dauernd in seiner Kiste eingeschlossen ist, so besteht die Gefahr, daß die Feuchtigkeit innerhalb derselben noch einige Grade höher liegt und bei dem Mangel an einer modernen Klimatisierung des Raumes (mechanische Entlüftung und Heizung) zur Korrigierung der Temperatur- und Feuchtigkeitsgrade zu einer langsamen Vergilbung oder Zersetzung des Firnisses bzw. der Malschicht selber führt. Die unzulängliche künstliche Beleuchtung des Raumes (eine ausreichende natürliche Beleuchtung ist ohnehin nicht vorhanden) gestattet nicht einmal genau festzustellen, ob sich die ‚Sixtinische Madonna‘ faktisch noch in dem gleichen Erhaltungszu-

stand wie vor ihrer Bergung befindet, und ein Transport ins helle Licht des Tages ist infolge der oben geschilderten Umstände ausgeschlossen.

Mein persönlicher Eindruck war, daß tatsächlich schon eine leichte Vergilbung eingetreten sein dürfte, und diese Auffassung wird auch von dem Restaurator der Staatlichen Gemäldegalerie, Herrn Unger, geteilt. Es ist also notwendig, daß nicht nur aus Gründen der Luftgefahr, sondern auch der Konservierung in der Aufbewahrung und Bergung der ‚Sixtinischen Madonna‘ ein gründlicher Wandel geschaffen wird.¹³²

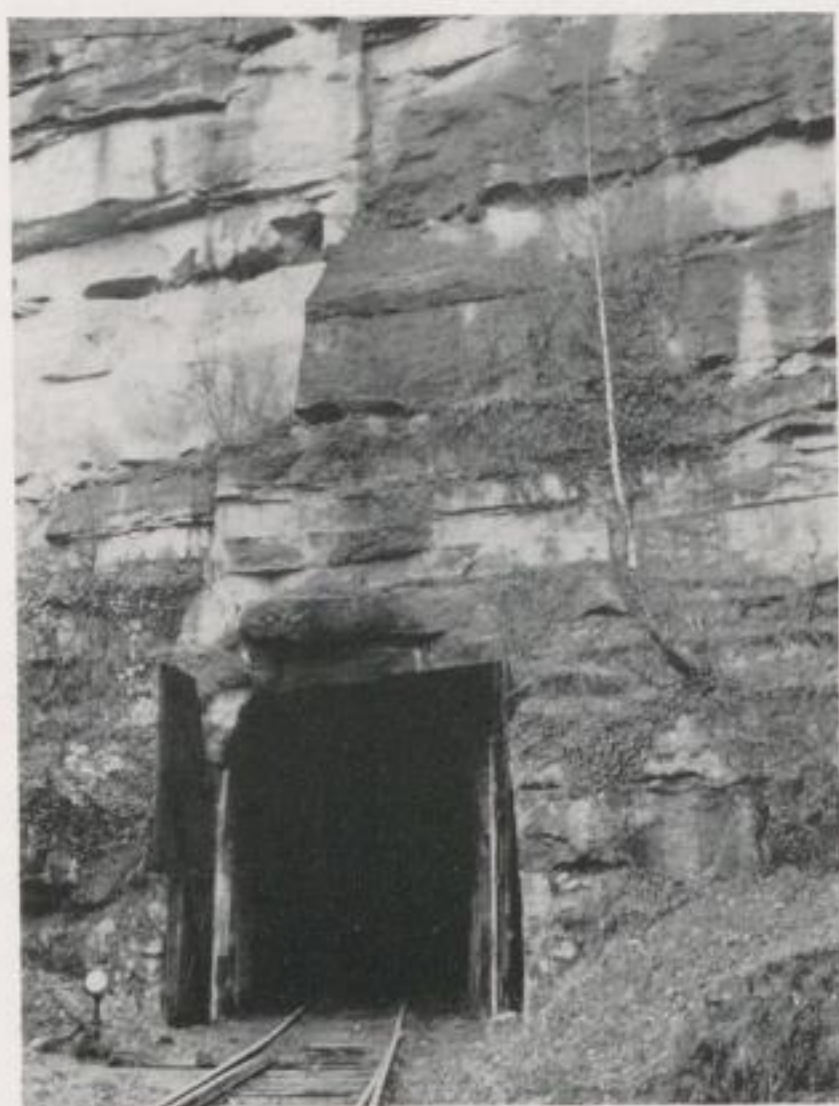
Professor Voß stellte weiter fest, daß, »nachdem nun aber seit der Bergung des Bildes etwa 3¹/₂ Jahre verstrichen sind, ein Zeitraum, der ausreicht, um bei dauernder provisorischer Aufbewahrungsweise langsam wirkende schädliche Einwirkungen hervorzurufen, ernstlich die Frage einer Neubergung des Gemäldes erwogen und in Angriff genommen werden muß. Ich bin der Auffassung, daß diesmal ganze Arbeit geleistet werden muß und nicht wiederum ein Provisorium entstehen darf, das zwar die schlimmsten Mängel der gegenwärtigen Aufbewahrung vermeidet, die Gefährdung des unersetzlichen Kunstwerkes im Grundsatz aber weiterbestehen läßt ... Wenn ich sage, daß diesmal ganze Arbeit geleistet werden muß, so denke ich an eine Unterbringung der ‚Sixtinischen Madonna‘, die sie erstens jeder möglichen Luftgefahr in einer absoluten, hundertprozentig wirksamen Form entzieht, und die sich zweitens alle in diesem Kriege gemachten Erfahrungen bezüglich der Konservierung wertvoller Gemälde zunutze macht. Grundsätzlich gesprochen gäbe es zwei Möglichkeiten. Die erste wäre die Verwahrung des Bildes in einem entsprechend tief gelegenen und durch Beton genügend geschützten klimatisierten Bunker, die zweite die Aufbewahrung in einem in den Naturfels gesprengten, durch Beton und Panzertüren nach außen geschützten Schacht ... Da der zu schaffende Raum im Hinblick auf die Größe der Madonna ein ziemlich beträchtlicher sein müßte, so liegt der Gedanke nahe, die einmal beschlossene und begonnene Arbeit dahin zu erweitern, daß auch noch ein paar andere der Spitzenbilder der Galerie an dieser Stelle untergebracht werden, namentlich solche, die klimatisch besonders empfindlich sind, wie z. B. der ‚Zinsgroschen‘ von Tizian, nach Raffaels ‚Sixtinischer Madonna‘ eines der berühmtesten und kostbarsten Werke der Galerie.«¹³³

Auf der Suche nach neuen, westlich der Elbe gelegenen Depots hatte der Oberbaurat Dr. Hugo Ermisch den Bergungsort »T« gefunden. Hinter dieser Abkürzung verbarg sich der den Rottwerndorfer Sandsteinwerken gehörende Tunnel von Groß-Cotta bei Pirna. Ermisch arbeitete den Plan

für den Ausbau dieses Bergungsdepots aus, und Mutschmann selbst gab am 6. August 1943 die Anweisung, »daß das für die Unterbringung der ‚Sixtinischen Madonna‘ vorbereitete Tunnelprojekt in jeder Weise vor- dringlich zu behandeln ist«. ¹³⁴

Da die Sandsteinwerke während des Krieges stillgelegt waren, konnte der Tunnel leicht von beiden Seiten geschlossen werden. Zur Tarnung wurde auf der einen Seite eine primitive Holztür angebracht. Niemand sollte auf die Idee kommen, daß dahinter Werte lagerten, die unschätzbar waren. In den Tunnel selbst wurde ein Güterwagen gestellt, der aber wegen des beschränkten Tunnelquerschnitts umgebaut werden mußte. Zur Sicherung dieses Waggons wurden vor und hinter dem Wagen Zwischenwände von je 50 cm Stärke eingebaut. Dr. Ermisch ließ eine Wärme- und Ent- lüftungsanlage einbauen, die durch den Strom der Überlandzentrale Pirna gespeist wurde.

Am 27. November 1943 empfahl der Reichsstatthalter in einem Schreiben an die Staatskanzlei auf Anforderung des Reichsministers der Luftwaffe, der für einige »besonders hervorragende Baudenkmäler militärische Brand- wachen« zugelassen hatte, »in diese Maßnahme noch einzubeziehen ein demnächst im Landkreis Pirna zu errichtendes Bergungsdepot der Staat- lichen Gemäldegalerie, in dem neben anderen außerordentlich wertvollen und unersetzbaren Kulturgütern, das aus Gründen der Geheimhaltung



*Eingang zum Cottaer Tunnel
bei den Rottwerndorfer Steinbrüchen, in welchem
die Sixtinische Madonna und andere
kostbare Gemälde untergebracht waren*

hier nicht näher bezeichnete, zur Zeit wohl wertvollste Gemälde der Welt, das im sächsischen Staatsbesitz sich befindet, geborgen werden soll.¹³⁵ Es folgen dann genaue »Wachvorschriften für den Bergungsort ,T‘«, und am 28. Dezember 1943 konnte Professor Voß dem Reichsstatthalter in Sachsen melden, »daß nach dem Bergungsort ,T‘ folgende Gemälde verbracht worden sind:

1. Kat.-Nr. 93 *Raffael* ,Sixtinische Madonna‘
2. Kat.-Nr. 1559 *Rembrandt* ,Selbstbildnis mit Saskia‘
3. Kat.-Nr. 1558 *Rembrandt* ,Ganymed‘
4. Kat.-Nr. 1335 *Vermeer van Delft* ,Kupplerin‘
5. Kat.-Nr. 185 *Giorgione* ,Schlummernde Venus‘
6. Kat.-Nr. 170 *Tizian* ,Bildnis einer Dame in Weiß‘
7. Kat.-Nr. 781 *Watteau* ,Gesellige Unterhaltung im Freien‘
8. Kat.-Nr. 782 *Watteau* ,Das Liebesfest‘
9. Kat.-Nr. 730 *Claude Gellée* ,Flucht nach Ägypten‘
10. Kat.-Nr. 731 *Claude Gellée* ,Küstenlandschaft mit Acis und Galatea‘
11. Kat.-Nr. 1026 *Van Dyck* ,Feldherr mit roter Armbinde‘
12. Kat.-Nr. 256A *Tintoretto* ,Dame in Trauer‘
13. Kat.-Nr. 1017 *Van Dyck* ,Der trunkene Silen‘¹³⁶

Alle zu gleicher Zeit mit der Sixtinischen Madonna in den Cottaer Tunnel gebrachten Gemälde hatten keinen besonderen Schutz; sie wurden in dem dafür vorgerichteten Eisenbahnwaggon unverpackt nebeneinander aufgestellt. Das war um so schlimmer, als sich bei Kontrollen sehr bald herausstellte, daß die in den Tunnel gesetzten Hoffnungen nicht in Erfüllung gingen. In einem Schreiben vom 14. Juli 1944 an den Oberbaurat Dr. Ermisch klagte Professor Voß darüber, daß auf mehreren Bildern »auf der Leinwand der Rückseite Anfänge von Schimmelbildung« zu finden wären. »Dies muß als ein ernstes Symptom und als Warnung für die Zukunft aufgefaßt werden. Es zeigt sich, daß der abnorm hohe Feuchtigkeitsgehalt von durchweg 90 und mehr Prozent auf die Dauer doch nicht ganz unbedenklich für die Konservierung der Bilder ist. Diese sind zwar dank ihrer früheren Aufbewahrung an Orten des Elbtales an eine gewisse Sättigung der Luft mit Feuchtigkeit gewöhnt, an dem neuen Bergungsort kommt aber nicht allein der noch höhere Feuchtigkeitsgehalt, sondern auch die Aufbewahrung unter der Erde als gefährdend hinzu. M. E. hat die Isolierung des Waggons, in dem sich die Bilder befinden, nicht ganz das gehalten, was sie zu versprechen schien; denn es zeigt sich auf dem Schreibhygrometer

jedesmal nach Inbetriebsetzung der Lüftungs- und Beheizungsanlage nur eine unerhebliche Verbesserung, die außerdem im Laufe weniger Stunden restlos wieder abfällt ... Da Sie augenblicklich damit beschäftigt sind, ein erweitertes Tunnelprojekt vorzubereiten, möchte ich Sie darum bitten, dem Gesichtspunkt der Isolierung sowohl des alten wie des neu zu erstellenden Aufbewahrungsraumes Ihre besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Durch den neuen Einbau rückt die erste Anlage noch weiter von der normalen Luftzufuhr ab, würde also, wenn nichts Entsprechendes dagegen geschieht, klimatisch noch weniger befriedigend werden.«¹³⁷

Dieser Erweiterungsbau wurde notwendig, weil in der Nähe des Bergungsdepots Stift Joachimstein im Kreise Zittau kriegswichtige Anlagen errichtet wurden, die für die dort ausgelagerten Gemälde eine große Gefahr bedeuteten. Professor Voß ersuchte daher in dem bereits erwähnten Schreiben den Oberbaurat Dr. Ermisch um möglichste Beschleunigung der Arbeiten, nachdem er schon am 16. Mai 1944 dem Reichsstatthalter in Sachsen das gleiche Anliegen vorgetragen hatte. Um seinem Anliegen möglichsten Nachdruck zu geben, betonte Voß die große Bedeutung der in Joachimstein ausgelagerten Kunstschatze:

»Was die im Stift J. aufbewahrten Werke anlangt, so gehören sie durchweg zu den Hauptstücken unserer Gemäldegalerie; es befindet sich darunter z. B. Correggios ‚Heilige Nacht‘ sowie die übrigen Hauptwerke des gleichen Meisters, ferner Hauptwerke von Tizian, Paolo Veronese, Rubens u. a., ferner die Mehrzahl der bekannten Dresdener Ansichten von Canaletto. Auch ohne die besondere Gefährdung des Bergungsortes J. infolge des Neubaus der Sächsischen Werke wäre es angesichts der wachsenden Luftgefahr kaum noch länger vertretbar, eine solche Anzahl erlesenster Meisterwerke, die zum Kern der Dresdener Galeriebestände gehören, in einem höchstens gegen Splitter geschützten Gebäude zu belassen.«¹³⁸

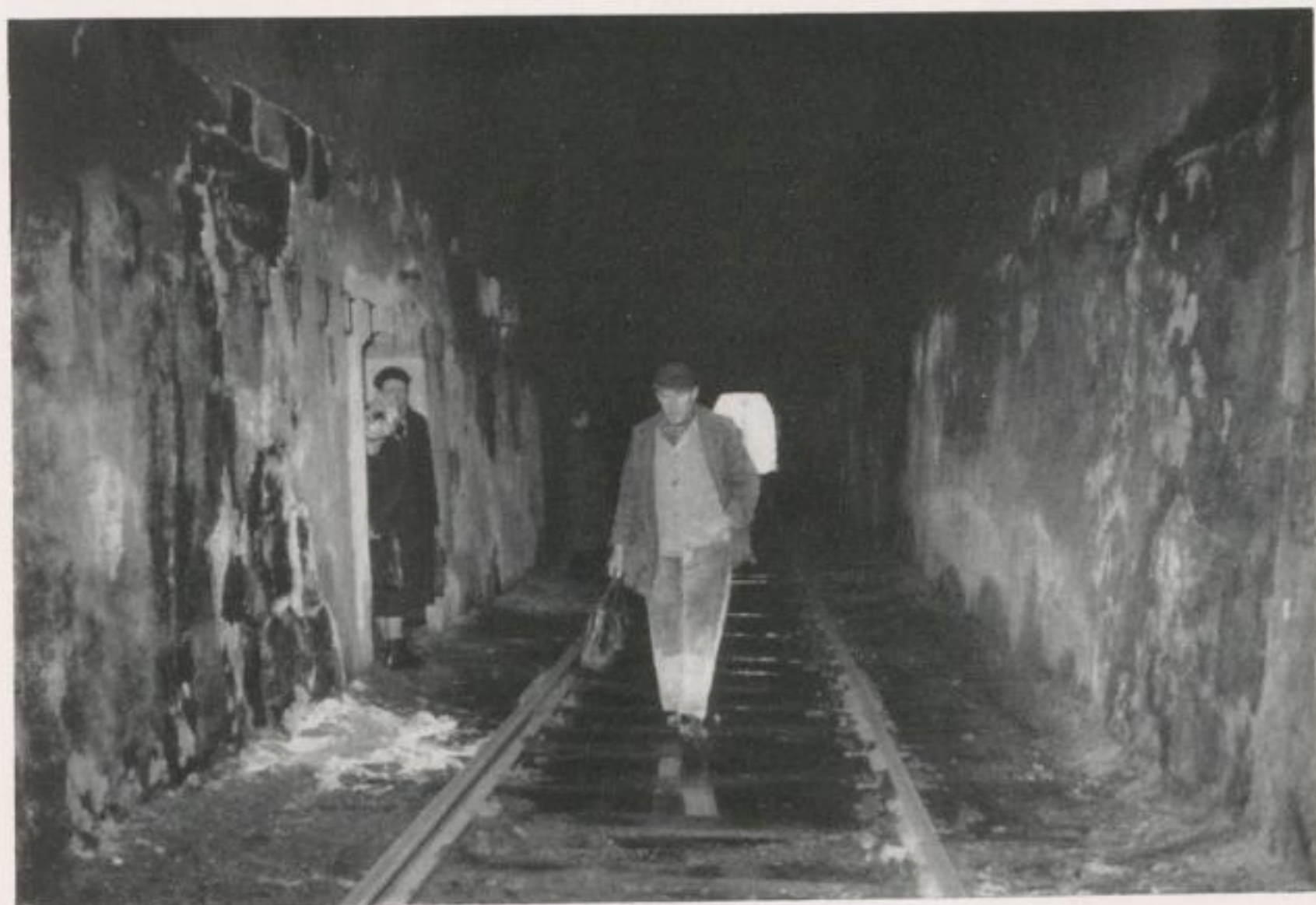
Die Fertigstellung des Erweiterungsbaus im Auslagerungsort »T« verzögerte sich. Die dann schließlich in den Tunnel gebaute primitive Holzbaracke war 32 Meter lang und nur notdürftig mit Dachpappe abgedeckt. Sie konnte nicht mit dem gut isolierten Eisenbahnwaggon verglichen werden, denn auch die eingebaute Wärme- und Entlüftungsanlage war nicht stark genug, die aus dem feuchten Tunnel durch die dünnen Barackenhänge ständig eindringende Feuchtigkeit von den Bildern fernzuhalten. Trotzdem war die Baracke in kurzer Zeit mit Bildern überfüllt. Unter den Zugängen waren unter anderem 19 besonders kostbare Gemälde, die erst kurz zuvor nach dem Herrenhaus Schloß Barnitz gebracht worden waren.

Am 17. März 1945 besichtigte Professor Voß den Bergungsort »T« und beauftragte dabei den Restaurator Unger und den Hilfsrestaurator Heese, dieses Depot zu betreuen. Die letzten Transporte kamen am 28. und 29. April 1945 in den Cottaer Tunnel, also wenige Tage vor Beendigung des Krieges.

Zu dieser Zeit stand die Sowjetarmee bereits an der Elbe bei Meißen, und die Reste der hitlerschen Heere waren unfähig, noch wirksamen Widerstand zu leisten. Trotzdem befahl Hitler, daß jeder Fußbreit Boden bis zum letzten Blutstropfen verteidigt werden mußte. Auf seinen Befehl wurden in den letzten Kriegstagen noch Tausende deutsche Männer, die den völlig sinnlos gewordenen Kampf aufgeben wollten, von der SS entweder erschossen oder erhängt. Außerdem wurden auch noch viele Tausende Frauen und Kinder Opfer des unsinnigen und verbrecherischen Befehls, den längst verlorenen Krieg bis zum totalen Untergang fortzusetzen.

Im Zusammenhang mit diesem Befehl wurde Meißen und die Albrechtsburg Ende März 1945 vom faschistischen Oberkommando zur Festung erklärt, die »um jeden Preis« verteidigt werden mußte. In der Albrechtsburg war damals noch der größte Teil der wertvollen Bilder der Dresdener Galerie relativ sicher untergebracht, und sie hätten dort bis zum Ende

Die eine der beiden feuchten Gräfte: Bergungsort »T«



des Krieges keinerlei Schaden erlitten. Aber Reichsstatthalter Mutschmann befahl Ende März, daß die Kunstschatze so schnell wie möglich von der Albrechtsburg in neu zu errichtende Depots abtransportiert werden müßten. In einem Schreiben vom 31. März verlangte Regierungsdirektor Graefe im Auftrage Mutschmanns von Professor Voß Vorschläge für neue Unterkünfte für die Bilder. In seinem Schreiben bemerkte Graefe: »Ein Teil der Gemälde könnte in die neu errichtete Baracke im Bergungsort ‚T‘ verlagert werden, soweit es sich um besonders wertvolle Bestände handelt.« Professor Voß machte auf den Brief von Graefe die handschriftliche Notiz: »Kenntnis genommen. Ein neuer Bergungsort wird gesucht.«¹³⁹

Entsprechend der handschriftlichen Notiz auf dem Brief von Graefe schrieb Professor Voß am 9. April an den Regierungsdirektor, »daß der wertvollste Teil der sich zur Zeit auf der Albrechtsburg in Meißen befindlichen Gemälde nach dem Bergungsort ‚T‘ verlagert werden kann. Nach einem neuen Bergungsort für den restlichen Teil der Gemälde in Meißen wird zur Zeit gesucht. Hierüber werde ich umgehend berichten.«¹⁴⁰

Als zweiten »sicheren« Auslagerungsort für die in der Albrechtsburg untergebrachten Kunstschatze »entdeckte« man schließlich nach langem Suchen das Kalksteinwerk in Pockau-Lengefeld im erzgebirgischen Kreis Marienberg.

Die altmodischen, fast 500 Jahre alten Kalkwerke in Pockau-Lengefeld waren während des ganzen Krieges in Betrieb. 52 Meter tief mußten dort die Hunte in die Erde hinabgelassen werden, um Steine für die recht altersschwachen und unmodernen Rüdersdorfer Öfen der Kalkbrennerei herauszubringen. Der Aufzug war entsprechend primitiv und faßte keine allzu großen Steinbrocken. Tief unten an der Sohle der Grube zeichneten sich deutlich die Eingänge zu den verschiedenen Höhlen ab, die, teils zur ebenen Erde, teils höher hinauf gelegen, wie Backofenlöcher wirkten. In Wirklichkeit aber waren es mannshohe Eingänge zu den verschieden hoch ausgeschossenen Schächten des Kalksteinwerkes.

Der in der Pockau-Lengefelder Kalkgrube vorgesehene neue Depotraum für die Dresdener Kunstschatze war in jeder Beziehung unzulänglich, vor allem unvergleichlich viel feuchter als die Gänge und Räume im Kellergeschoß des Albertinums, die Dr. Posse in seinem Bericht vom 13. September 1938 als Auslagerungsstätte für die Galeriebilder mit der Begründung abgelehnt hatte, daß »die Räume zu feucht sind, so daß schon nach wenigen Tagen schwere Schädigungen der Kunstschatze eintreten müßten«.

Aber die große Feuchtigkeit in der Pockau-Lengefelder Kalkgrube war

nicht die einzige Gefahr. In einigen der Schächte waren schon seit längerer Zeit große Mengen Munition und Sprengstoffe eingelagert worden. Diese Munitionstransporte kamen ungemeldet und unregelmäßig an. Als die Kisten mit den Kunstschatzen eintrafen, glaubten die Arbeiter, daß es sich um einen neuen Munitionstransport handelt, für dessen Unterbringung sie einige Tage zuvor wieder einmal einen der freien Schächte ausgeschossen hatten. Auch als Mitte April 1945 ein Arbeitstrupp der SS erschien und in der ausgeschossenen Höhle



*52 Meter tief ist die Sohle des Bergungsortes »PL«
(Kalkgrube in Pockau-Lengefeld)*

äußerst primitive, aber sehr große Holzbaracken von etwa zwanzig Meter Länge, zehn Meter Breite und knapper Zimmerhöhe aufstellte, glaubten die Grubenarbeiter, daß dort hin besonders zu sichernde Munition kommen sollte.

Pockau-Lengefeld ist von Meißen ungefähr 80 Kilometer entfernt. In normalen Zeiten kann man diese Strecke mit einem Lastkraftwagen in wenigen Stunden zurücklegen. Im April 1945 aber konnten die Transportfahrzeuge nicht mehr die Hauptstraße benutzen; sie mußten kreuz und quer über schlechte Straßen mit Schlaglöchern und über Stock und Stein fahren, um dem Beschuß durch die sowjetischen Streitkräfte zu entgehen. So waren in dieser Zeit Transporte, die nur 80 Kilometer zurücklegen sollten, oft einen ganzen Tag und länger unterwegs. Die dabei transportierte Fracht wurde durcheinandergeschüttelt und kam – falls sie das angegebene Ziel überhaupt erreichte – mit argen Beschädigungen an.

Obwohl den verantwortlichen Regierungsstellen das alles bekannt war, arbeitete Regierungsdirektor Graefe im Auftrage des nazistischen Reichsstatthalters einen genauen Plan für den Abtransport der Kunstschatze von der Albrechtsburg aus. Am 27. April 1945 teilte Graefe in einem Schreiben dem Galeriedirektor Voß folgendes mit:

»Der Herr Reichsstatthalter hat heute angeordnet, daß die in der Albrechtsburg Meißen geborgenen Museumsschatze – insbesondere die wertvollen

Gemälde – sofort abgeholt und nach dem Bergungsort ‚PL‘ verbracht werden. Ich habe deshalb in Gegenwart des Herrn Reichsstatthalters mit dem NSKK-Oberführer Adamek verhandelt und für heute noch einen Lkw, vielleicht sogar noch einen Omnibus zugesagt erhalten. Der Wagen fährt heute 17 Uhr ab am Sportplatz Lockwitz – Gasthof Seifert (nahe Donaths Obstkelterei): er wird gegen 19 Uhr in Meißen sein und muß noch vor Einbruch der Dunkelheit beladen werden. Die Abfahrt geschieht möglichst in der Nacht. Eintreffen in ‚PL‘ am frühen Morgen. Dort Ausladen und Rückfahrt nach Lockwitz.

Der zweite Transport fährt morgen, Sonnabend, 6 Uhr früh ab Lockwitz (w. o.): voraussichtlich ein Omnibus, ein LKW und evtl. noch ein dritter Wagen. Eintreffen in Meißen gegen 8 Uhr, dort sofort laden und dann Fahrt nach ‚PL‘ nach den gegebenen Luftverhältnissen. Das gilt auch für das Entladen des Wagens. Die Rückfahrt wird spätestens am zeitigen Abend angetreten.

Mit Brigadeführer Rabe habe ich besprochen, daß zu dem ersten Transport (heute 17 Uhr) 6 Volkssturmmänner von Lockwitz mitfahren; für den zweiten Transport (morgen früh 6 Uhr) werden 10 Volkssturmmänner gestellt.

Von Weesenstein aus fährt beim ersten Transport Herr Prof. Voß, Herr Wiedemann und eine weitere Hilfskraft der Museen mit, beim zweiten Transport Herr RA. Gruve, Restaurator Unger und RS. Pietzsch.

Zu bergen sind in erster Linie die wertvollsten Gemälde. Weitere Fahrzeuge stehen vom NSKK für Sonnabend abend und für Sonntag zur Verfügung.

Nachr. gez. Graefe. «¹⁴¹

Um die Wichtigkeit dieses gefährlichen Transportes zu unterstreichen, stellte Graefe den nachstehenden Fahrbefehl aus.

«Der Reichsstatthalter in Sachsen

Dresden A 1, am 27. Apr. 45

– Landesregierung –

Postschließfach 78

IVS Wee 15/45

Fahrbefehl

Der Direktor der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, Herr Prof. Dr. Voß, wohnhaft zur Zeit auf Burg Weesenstein, hat auf Anordnung des Herrn Reichsverteidigungskommissars für den RV.-Bezirk Sachsen den Auftrag erhalten, in der Albrechtsburg Meißen lagerndes wertvollstes Kunstgut des Landes Sachsen von dort nach Pockau-Lengefeld i. Erzgeb. zu verlagern. Der Auftrag ist äußerst dringlich und wichtig. Ich bitte sämtliche militäri-

schen und zivilen Dienststellen, Herrn Prof. Dr. Voß notfalls alle erforderliche Hilfe und Unterstützung zuteil werden zu lassen.

Stempel.

Im Auftrag: gez. Graefe¹⁴²

Versehen mit diesem Dokument, setzte sich am 27. April der erste Lastwagentransport nach Pockau-Lengefeld in Bewegung. Als in der Nacht vom 27. zum 28. April und in der darauffolgenden Nacht große Möbel- und Lastkraftwagen vor der Kalkgrube in Pockau-Lengefeld ankamen, wurden in aller Eile die Grubenarbeiter zusammengerufen; sie mußten die schweren Kisten ausladen und in die Grube transportieren. Die Grubenarbeiter, die befürchtet hatten, wieder Munition in die Grube schaffen zu müssen, waren erstaunt, daß sie in den Wagen neben schweren Kisten völlig unverpackte Bilder fanden, die dort wie altes Gerümpel abgestellt waren.

Die kleineren Kisten wurden in dem Aufzug der Kalkgrube auf die Sohle hinunterbefördert und in die provisorische primitive Baracke geschafft, die in der Grube vorbereitet worden war. Für den Transport der größeren Kisten und großformatigen Bilder, die lose in die Lastwagen gestellt waren, wurde in aller Eile eine Rutsche gebaut. Darauf wurden die großen Kisten und Bilder auf die 52 Meter tiefe Sohle hinabgelassen. Die Riesenkisten selbst wurden, nachdem der Inhalt der Last- und Möbelwagen in sie hineingestellt worden war, einfach zugenagelt, so daß niemand mehr die Möglichkeit hatte, die darin aufbewahrten Kunstgegenstände zu besichtigen, zu kontrollieren und zu pflegen.

Noch am 4. Mai 1945 wurden auf dem gleichen Weg – über den Aufzug und die Rutschen – 49 Kisten mit Porzellan aus dem Bergungsort Rothsönberg in die Kalkhöhle gebracht. Diese Kisten mit den kostbaren Schätzen aus der Porzellansammlung waren kurz zuvor von der Albrechtsburg nach Rothsönberg transportiert worden. Alle diese Transporte mußten nachts und mit abgeblendeten Scheinwerfern durchgeführt werden, da – wie Regierungsamtmann Gruve berichtete – »der Weg nach Pockau-Lengefeld teilweise unter Lebensgefahr etwa 50 Meter von den Schützengräben entfernt verlief«. Man konnte in der Tat bei verschiedenen Wagen und bei einer Anzahl Kisten deutlich die Einschublöcher erkennen, die entstanden waren, als die Transporte unterwegs in den Beschuß der Sowjettruppen gelangt waren.

Am 29. April 1945 erstattete Galeriedirektor Voß dem »Herrn Reichsstatthalter in Sachsen« Bericht über den Abtransport der Gemälde von der Albrechtsburg. Darin wurde genau angegeben, welche Bilder nach der Kalk-

151

grube Pockau-Lengefeld und welche Bilder in den Cottaer Tunnel gebracht worden waren. In diesem Bericht hieß es:

»Auf Grund der Anordnung des Herrn Reichsstatthalters habe ich vom 27. zum 28. April 1945 folgende Gemälde von der Albrechtsburg Meißen nach dem Bergungsort Pockau-Lengefeld im Erzgebirge geschafft, und zwar ...« Hier folgten nun die Katalognummern dieser Bilder. Dann hieß es in dem Bericht weiter: »... und vom 28. zum 29. April 1945 folgende Gemälde von der Albrechtsburg Meißen nach dem Bergungsort, T' umgelagert, und zwar ...« Auch hier folgten im einzelnen die Galerienummern dieser Gemälde. Abschließend wurde dann berichtet:

»Insgesamt wurden im Bergungsort ,PL‘	100 Gemälde
und im Bergungsort ,T‘	157 Gemälde
	<hr/>
	zusammen 257 Gemälde

eingelagert.

Die vorstehend angeführten Bilder Nr. 1918, 1913 und 1919 befinden sich in einem Rahmen.

Der Direktor der Gemäldegalerie
(gez.) Voß.¹⁴³

Aus diesem Bericht ist zu ersehen, daß am 27. und 28. April 1945 in die feuchte Gruft nach Pockau-Lengefeld neben vielen anderen Bildern folgende Gemälde gebracht wurden: fast alle Galeriebilder von Dycks und Domenico Fetti, ferner Mantegnas »Heilige Familie«, Tizians »Zinsgroschen«, sein »Bildnis eines jungen Mädchens mit der Vase«, »Tizians Tochter Lavinia als reifere Frau«, Botticellis »Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes«, Annibale Carraccis »Bildnis des Lautenspielers Giovanni Gabrielle«, Canalettos »Auf dem großen Kanal zu Venedig«, ferner von Rubens »Die Alte mit dem Kohlenbecken«, »Bildnis eines Herrn neben einem Tische« und »Quos ego! Neptun, die Wogen beschwichtigend«, von Rembrandt »Der Rohrdommeljäger«, »Bildnis eines Mannes mit Perle am Hut«, »Bildnis eines jungen Kriegers«, »Bildnis des Willem Burggraeff« und das »Bildnis eines bärtigen Alten im schwarzen Baret«, Adriaen Brouwers »Bauernrauferei beim Würfelspiel«, sehr viele niederländische Kleinmeister, fast alle Bilder aus der Schule Dürers und eine Anzahl Bilder Lucas Cranachs.

Aus dieser Liste geht deutlich hervor, daß von den auf der Albrechtsburg aufbewahrten Gemälden viele sehr kostbare in den allerschlechtesten Aus-

lagerungsort, in die feuchte Kalkgrube nach Pockau-Lengefeld, gebracht wurden. In den Bergungsort »T«, in dem neben der »Sixtinischen Madonna« schon vorher wertvolle Bilder der Galerie ausgelagert waren, sind am 28. und 29. April 1945 nach der Liste von Professor Voß auch noch eine Anzahl kostbarer Bilder geschafft worden. Darunter Dürers »Dresdener Altar«, Bilder von Cranach, von Veronese, Correggio, von Lorenzo di Credi, von Brueghel d. Ä., von van Mieris, Wouwerman, Brouwer, Dou, Terborch und von vielen anderen Meistern. Außerdem wurden in den Cottaer Tunnel auch Bilder van Dycks und Fetis gebracht. Aus den Listen geht deutlich hervor, daß die Zusammenstellung für diese Transporte nicht überlegt und nach einem bestimmten System erfolgte, sondern überstürzt und sehr willkürlich.

Die nach dem Cottaer Tunnel transportierten und unverpackt in der primitiven Baracke aufgestellten Bilder waren gewiß nicht gut untergebracht, aber doch noch sehr viel besser als die Bilder in der Kalkgrube in Pockau-Lengefeld. Obwohl bis zum Ende des Krieges im Bergungsort »T« die für die Notbaracke viel zu schwache Wärme- und Entlüftungsanlage noch leidlich funktionierte, mußte der Restauratorengelhilfe Heese mit einigen Helfern täglich die aus dem Tunnel in die Baracke eindringende Feuchtigkeit an den Gemälden entfernen, um zu starke Schimmelbildungen, Farb- abhebungen und Risse zu verhindern. In der Pockau-Lengefelder Kalkgrube aber kam überhaupt niemand zur Pflege an die Bilder, die in einer zugengelagerten großen Holzbaracke unzugänglich für jedermann und ungeschützt den schädlichen Einwirkungen der Feuchtigkeit ausgesetzt waren. Die Arbeiter der Pockau-Lengefelder Kalkgrube, die beim Auspacken und Hinuntertransportieren der Kunstschatze behilflich waren, wurden streng verpflichtet, über die Einlagerung, von der sie nur wenig wußten, zu schweigen. Auch von den Fahrern und den Begleitern der Transporte hatten sie nichts von der Herkunft der eingelagerten Dinge erfahren. Sie wußten nicht, was in den geschlossenen Kisten angekommen war, und sie ahnten nichts von dem Wert der in die feuchte Gruft gestellten Kunstschatze. Aber soviel wußten die Grubenarbeiter, daß in einer solchen Kalkgrube ständig Wasser durch die Wände sickerte und daß ein Gegenstand, der 8 oder 14 Tage in der Kalkgrube aufbewahrt wurde, hoffnungslos mit Schimmel und Moder überzogen sein mußte, wenn man ihn wieder herausholte.

Die Wärme- und Entlüftungsanlage, die ursprünglich eingebaut werden sollte, kam nicht mehr zustande. Wohl war das Material mit den Baracken-

teilen zur Grube transportiert worden, es blieb aber unbenutzt liegen; denn einmal gab es in der Sohle der Grube keinen Strom, und zum anderen hatte in diesen Tagen niemand mehr Zeit und Lust, eine solche Montagearbeit auszuführen. Die SS-Wachmannschaft, die das eingelagerte Gut bewachen sollte, zeigte ebenfalls kein Interesse für die ihr übertragene Aufgabe. Die Männer saßen meist in dem neben der Grube liegenden Lokal, tranken ausgiebig Bier und Schnaps und kümmerten sich um nichts. Indessen tropfte Tag um Tag und Stunde um Stunde vom Kalkstein getränktes Wasser auf die durchlässigen Kisten und verwandelte den Boden der Kalksteinhöhle, in der die Gemälde der Dresdener Galerie untergebracht waren, zeitweilig in einen riesigen See.

Die Rettung der Gemälde

Am 8. Mai 1945 verbreitete sich mit Windeseile die Nachricht, daß die faschistischen Generale die bedingungslose Kapitulation unterschrieben hatten. Der entsetzliche, unendliche Opfer an Gut und Blut fordernde Krieg war beendet.

Die SS-Wache, die an der Kalkgrube in Pockau-Lengefeld stationiert war, hatte nichts Eiligeres zu tun, als ihren ohnehin kaum ausgeführten Dienst so schnell wie möglich zu beenden. Bevor sie jedoch abzog, rief der Kommandierende der Wache einen Sprengmeister der Grube zu sich und gab ihm den Befehl, sofort den Eingang zu der Höhle, in der die großen Kisten untergebracht waren, zu verminen. Nachdem er sich von der Durchführung dieses Befehls überzeugt hatte, befahl er den Arbeitern, den Eingang der Höhle zu sprengen, »sowie der Russe in die Nähe des Ortes kommt«.

Das aber warteten die SS-Leute, denen nichts an einer Begegnung mit sowjetischen Truppen gelegen war, nicht mehr ab. Sie zogen Zivilkleider an und verschwanden aus Pockau-Lengefeld. Mit ihnen zogen die Nazibehörden, alle anderen Nazis und auch der Besitzer der Kalkgrube ab. Die Grubenarbeiter mußten also alles, was nun geschehen sollte, selbst entscheiden. Sie wußten, daß in der Grube viel Munition und Sprengstoffe lagerten und daß bei der von dem SS-Kommandanten befohlenen Sprengung des Eingangs zu der Höhle, in die am 27. und 28. April 1945 Kisten mit einem ihnen

unbekannten Inhalt gebracht worden waren, die ganze Kalkgrube mit Mann und Maus in die Luft geflogen wäre. Das aber wollte keiner der Grubenarbeiter. Darum entfernte der Sprengmeister mit seinen Kollegen unmittelbar nach dem Abzug der SS und der Nazibehörden die Sprengladungen aus den Bohrlöchern und entmündete den Höhleneingang.

Dem ruhigen und vernünftigen Handeln der Arbeiter der Kalksteingrube in Pockau-Lengefeld ist es zu danken, daß der verbrecherische Nazibefehl nicht ausgeführt und die kostbaren Kunstschatze nicht in die Luft gesprengt wurden. Die Arbeiter stiegen in die Grube hinab, brachen die großen zugenanagelten Baracken auf und standen im Schein ihrer Grubenlampen vor den eingelagerten Gemälden der Dresdener Galerie. In den zugenanagelten Kisten fanden sie Meißner Porzellan aus der Dresdener Porzellansammlung, von dem sehr viel durch Einschüsse und durch den unsachgemäßen Transport beschädigt oder zerbrochen war.

Die Grubenarbeiter waren wahrlich keine Kunstsachverständigen. Viele von ihnen hatten in ihrem Leben noch nie eine Gemäldegalerie gesehen, und niemand von ihnen konnte den Wert der Bilder einschätzen. Aber für sie alle war deutlich sichtbar, daß die eingelagerten Gemälde von dem unaufhörlich tropfenden und mit Kalk getränkten Wasser stark beschädigt

Eines der Sprenglöcher am Eingang zur Kalkgrube in Pockau-Lengefeld, die die abziehende SS zu sprengen befahl



waren. Bei der näheren Besichtigung zeigte sich, daß viele Bilder mit Schimmel überzogen waren, andere hatten häßliche Flecke und Risse. Bei der geringsten Berührung fiel von vielen Rahmen der Goldbelag ab. Selbst der Laie konnte feststellen, in welcher unverantwortlicher Weise von den Nazi Führern die noch fünf Minuten nach zwölf in die Kalkgrube gebrachten Gemälde dem Verderb preisgegeben worden waren.

Für die im Cottaer Tunnel eingelagerten Kunstschatze begann die unmittelbare große Gefahr mit dem Augenblick, als die zurückflutenden SS-Truppen in ihrem Wahnsinn und in ihrer Vernichtungswut den Befehl gaben, die Überlandzentrale in Pirna zu sprengen. Damit setzte der Strom aus, und die Wärme- und Entlüftungsanlage im Cottaer Tunnel wurde außer Betrieb gesetzt. Von diesem Moment an konnte die Feuchtigkeit des Tunnels ungehindert durch die schwachen Wände und das notdürftig gesicherte Dach der Holzbaracke im Tunnel dringen und ihr Vernichtungswerk beginnen. Die dort untergebrachten Gemälde wurden vor größeren Schädigungen nur dadurch bewahrt, daß sie bald nach dem Ausfall der Stromzufuhr von der Sowjetarmee aus der feuchten Gruft befreit wurden.

Über die Geschehnisse am 8. Mai 1945 am Bergungsort »T« fand sich in den Akten eine Niederschrift des Restaurationsgehilfen Heese; er berichtete: »Am Dienstag, dem 8. Mai 1945, nach zahlreichen vorausgegangenen Tiefangriffen zum Teil in unmittelbarer Nähe des Bergungsortes ,T' rollten in der Dämmerung die russischen Panzer über die Straße Pirna-Königstein. Zu diesem Zeitpunkt beendete die zur Bewachung des Depots der damaligen Gemäldegalerie eingesetzte Gendarmeriewache ihre Tätigkeit. Es wurden von der Wache alle schriftlichen Unterlagen, die irgendwie auf ihre Tätigkeit hinwiesen, vernichtet. Sodann wurden von der Wachmannschaft die Gewehre und Pistolen versteckt; ebenso die Uniformen. Wie mir der Postenführer versicherte, geschahen alle diese Maßnahmen auf Befehl des Vorgesetzten.

Bei dem ungeheuren Wert der hier eingelagerten Kunstschatze trat damit eine Lage ein, die nach meiner Meinung untragbar war. Man mußte mit Sabotageakten von versprengten Resten der noch am Abend des 8. Mai in unmittelbarer Nähe des Depots sich aufhaltenden SS-Verbände rechnen. Auch die in den umliegenden Dörfern befindlichen verschleppten ausländischen Arbeiter konnten leicht zu einer Gefahr für das Depot werden. Denn die beabsichtigte Geheimhaltung hatte sich, wie ich feststellen konnte, nicht durchführen lassen.

Ich habe meinen Auftrag der Betreuung des Bergungsortes ,T' in diesen

kritischen Stunden und Tagen immer so aufgefaßt, daß unter allen Umständen eine Schädigung des Bestandes durch willkürliche Einzelaktionen zu verhindern sei. Daher entschloß ich mich, so bald wie möglich eine in der Nähe gelegene Dienststelle der Roten Armee zu verständigen und zu bitten, den unersetzlichen Bestand unter ihren Schutz zu nehmen.

Am 9. Mai ereignete sich nun folgendes: Als ich am Morgen erwachte, hörte im vom Dorf Großcotta, das etwa 1,5 km vom Bergungsort entfernt liegt, viel Lärm und ununterbrochenes Pistolenschießen. Ich begab mich zum Tunnel, um festzustellen, ob sich irgend etwas ereignet hatte. Doch war noch alles ruhig ... Ich habe gegen neun Uhr mit Herrn Unger eine Unterredung gehabt und versucht, ihm begreiflich zu machen, welchen Gefahren der Gemäldebestand ausgesetzt sei. Ich glaube auch, daß Herr Unger meine Bedenken geteilt hat, doch konnte er sich nicht entschließen, zu handeln. Ich hielt es für meine Pflicht, umgehend den Kommandanten in Rottwerndorf, der nächstgelegenen Dienststelle, zu benachrichtigen und um die Stellung einer Wache zu bitten. Zu diesem Zweck begab ich mich zu Herrn Nagorka, der in der Nähe des Tunnels wohnt und die russische Sprache vollkommen beherrscht. Herr Nagorka sagte mir, daß er eben bei dem Kommandanten in Rottwerndorf gewesen sei, und erbot sich, mich zu begleiten. Als wir in Rottwerndorf ankamen, war der Kommandant leider nicht anwesend, doch versprach uns ein Offizier der Roten Armee, meine Bitte zum Schutz der kulturellen Werte an die zuständige Dienststelle weiterzuleiten. Nachdem durch diesen Offizier in Begleitung von drei Soldaten eine Besichtigung des Depots stattgefunden hatte, versprach er nochmals, an zuständiger Stelle Meldung zu erstatten.¹⁴⁴

Ebenso ist es dem raschen und mutigen Handeln eines durch die Wirren des Krieges nach Weesenstein verschlagenen Professors aus Rostock zu danken, daß die in Schloß Weesenstein ausgelagerten Kunstwerke vor der Vernichtung bewahrt wurden. Dieser Professor namens Wachs wohnte in dem sogenannten Wirtschaftsgebäude des Schlosses Weesenstein, in dessen Erdgeschoßräumen sein Sohn, der Lebensmittelgroßhändler war, Zucker eingelagert hatte. Obwohl Professor Wachs dienstlich nichts mit den Kunstschätzen zu tun hatte, war er daran sehr interessiert und hielt gute Verbindung mit den übrigen Bewohnern des Schlosses. Zu diesen gehörten auch der Kustos der Zoologischen Sammlungen aus Dresden und der Direktor der Gemäldegalerie, Professor Voß. In einer Niederschrift vom 11. Juni 1945 berichtete Professor Wachs folgende aufschlußreiche Einzelheiten der Geschehnisse am 8. Mai 1945:

»Bis zum Montag, dem 7. Mai 1945, hatten Schloß und Ort Weesenstein alle Kriegsgefahren unversehrt überstanden. Am Dienstag, dem 8. Mai sollte nach den uns bekannt gewordenen Nachrichten nachmittags 3 Uhr Waffenruhe eintreten und alsdann jegliche Gegenwehr als unberechtigt und als Banditentum geahndet werden. Für Schloß und Ort Weesenstein war befohlen, beim Einmarsch der Russen keinen Widerstand zu leisten. Entgegen diesem Befehl hatten sich im Waldtale hinter dem Schloß am Dienstag, dem 8. Mai, mittags etwa 20 SS-Wehrwolf-Leute mit Gewehren und Panzerfäusten eingenistet, um den Russen aufzulauern. Auf das Ungesetzliche ihrer Handlung hingewiesen, antwortete der SS-Führer: ‚Ich selbst habe alles verloren, nun können und sollen die anderen auch alles verlieren!‘ Danach wäre es Schloß und Ort Weesenstein so ergangen, wie es Altenberg tatsächlich ergangen ist. Deshalb setzte ich mich aufs Rad und fuhr den Russen, die aus Richtung Heidenau erwartet wurden, entgegen. Noch vor Dohna, wo der Weg nach Pirna abzweigt, traf ich auf die erste russische Patrouille, drei Offiziere zu Pferde und etwa 15 Mann mit Rädern. Ich veranlaßte einen der Offiziere, vom Pferd zu steigen, und erklärte ihm an Hand seiner und meiner Karte und durch Mithilfe einer russischen Arbeiterin die Lage.

Der Offizier begriff sofort, worum es sich handelte, ritt mit seinen beiden Kameraden in Richtung Großsedlitz (Meusegast) voraus, und ich folgte mit etwa 8 Mann mit Rädern. Auf der Hochfläche angekommen, traf ich die russischen Offiziere, die inzwischen die nötigen Befehle gegeben hatten, wieder und unterrichtete sie nochmals über den einzuschlagenden Weg (über die Höhen, um den SS-Leuten von oben her in den Rücken zu kommen).¹⁴⁵

Die Ehre und den Ruhm, die sowjetischen Truppen rechtzeitig gewarnt zu haben, machten sich einige der damaligen Bewohner von Schloß Weesenstein strittig. Tatsache aber ist, daß durch die Warnung des Professors Wachs die von der SS beabsichtigte sinnlose Kampfhandlung und damit auch jede Beschädigung des Schlosses und der dort ausgelagerten Kunstschätze unterblieb.

Ungefähr um die gleiche Zeit, als verantwortungsbewußte Deutsche sich beim Cottaer Tunnel, in Pockau-Lengefeld und in Weesenstein um die Sicherung der Dresdener Kunstschätze bemühten, wurde von den sowjetischen Kommandostellen alles getan, um diese aufzufinden und vor der Vernichtung zu bewahren. Über diese Bemühungen berichteten sehr ausführlich einige an der Rettung der Gemälde beteiligte Offiziere der Sowjet-

armee, und zwar Leutnant Rabinowitsch, ein Maler und Schriftsteller, der unter dem Namen L. Wolynski schreibt, und der ehemalige Major W. Perewostschikow, der Kommandeur des 164. Bataillons der 5. Armee, das vor dem Einzug in Dresden den Auftrag bekommen hatte, die Dresdener Kunstschatze in Sicherheit zu bringen. W. Perewostschikow, der nach dem Kriege als Sekretär der Bezirksleitung der Kommunistischen Partei in Satschepilowka in der Ukrainischen SSR gearbeitet hatte, war mit einer sowjetischen Delegation zur Eröffnung der Berliner Ausstellung der geretteten Dresdener Gemälde in der Deutschen Demokratischen Republik. Er war danach auch in Dresden, wo wir uns mit ihm über die damaligen Geschehnisse unterhielten. Er hat dabei sehr viel Wissenswertes über seine Erlebnisse bei der Rettung der Dresdener Kunstschatze erzählt. Aus einem von ihm gemeinsam mit L. Molynski verfaßten Bericht über die damaligen Vorgänge erfuhren wir:

»In den frühen Morgenstunden eines der ersten Tage im Mai 1945 kam unser Bataillon mit anderen Truppenteilen nach Dresden. Schon Ende April, als das Ziel des Vormarsches unserer Armee feststand, hatten sich viele Soldaten und Offiziere dafür interessiert, was wohl aus den Kunstschatzen der Dresdener Galerie geworden sei, deren Weltruf bekannt war. Unser Bataillon bezog in einem der nicht zerstörten Gebäude des Dresdener Schlachthofes Quartier. Eine kleinere Gruppe wurde gleich in die Gegend des Zwingers geschickt, wo sich die Dresdener Galerie befunden hatte. Erschüttert von der sinnlosen Verwüstung, die wir hier sahen, ließen wir den Wagen stehen und gingen durch das stark zerstörte Tor des Haupteingangs. Der Schutt, der alles bedeckte, knirschte unter unseren Füßen. Schritt für Schritt gingen wir das Gelände ab, kletterten über die Trümmer, gelangten durch Mauerdurchbrüche in die Teile des Gebäudes, wo noch einzelne Wände standen, und besichtigten alles sehr sorgfältig. Wir fanden nichts. So drängte sich von selbst der Gedanke auf, daß die Gemälde während des Bombenangriffs schon nicht mehr im Gebäude der Galerie waren.« Danach schilderten die beiden ehemaligen Offiziere, wie sie sich vom Zwinger zum Albertinum durchgefragt hatten, wie sie dort allen Spuren nachgegangen sind, um die Gemälde aufzufinden, und wie sie dabei von der dort noch arbeitenden Kunstwissenschaftlerin, Frau Dr. Ragnar Enking, auf einen unter dem Albertinum befindlichen Tunnel hingewiesen worden sind. »Wir stiegen mit ihr in diesen Keller hinunter. Es war dunkel und roch nach Asche und Moder. Meter für Meter leuchteten wir mit Taschenlampen die Wände ab, und schließlich entdeckten wir eine ziemlich frische Stelle, deren

helle Ränder sich deutlich von dem alten Putz abhoben. Wir hatten keine Hilfsmittel zur Hand, die Mauer niederzureißen, und mußten deshalb den Fahrer Sacharow schicken, um vom Bataillon einige Männer mit Werkzeugen und Lampen zu holen ... Die roten Ziegelsteine flogen nach allen Seiten, und schließlich lag der finstere Eingang des Tunnels offen vor uns. Mit Lampen krochen wir nun durch das Loch. Der Lichtschein fiel zuerst auf den zurückgebogenen Kopf einer Statue aus weißem Marmor, dann auf andere Kunstwerke.«¹⁴⁶

Die nach den Kunstschatzen forschenden sowjetischen Offiziere waren hier auf die sorgfältig eingemauerte Skulpturensammlung gestoßen. Unmittelbar darauf mußten sie eine schauerliche Entdeckung machen. Die beiden ehemaligen sowjetischen Offiziere berichten darüber:

»In dem Tunnel war aber auch noch etwas anderes, nämlich 6 Kisten mit Sprengkörpern. Die 6 Kisten enthielten sauber verpackt Trinitrotoluol-Sprengkörper mit Zündkapseln und Zündschnur, die an den Wänden des Tunnels weiterlief und an einer Stelle durch die Decke nach oben geführt war. Es hätte also ein Druck auf den Knopf genügt, um alle diese wertvollen Kunstwerke in einen Trümmerhaufen zu verwandeln.«¹⁴⁷

Hier wollten die Nazis das gleiche Verbrechen begehen wie in dem Stollen der Kalkgrube in Pockau-Lengefeld, aber auch hier war von Deutschen das Schlimmste verhütet worden. Die Zündschnur war durchgeschnitten, und die dort verborgenen Kunstschatze konnten gerettet werden.

Frau Dr. Enking machte am 12. Juni 1945 einen Bericht über die Ereignisse, der im wesentlichen die Schilderung der beiden sowjetischen Offiziere bestätigte. In ihrem Bericht heißt es:

»Sofort nach dem Einmarsch der Russen, am 8. Mai, erschien im Albertinum ein Major, der Abteilungskommandeur, der sich das ganze Haus zeigen ließ, vor allen Dingen die große Halle im Erdgeschoß besichtigte, wo die Abgußsammlung untergebracht ist und wo sich zur Zeit das Materiallager der Luftschutzpolizei befindet. Der Major verlangte, daß alle Waffen aus dem Hause zusammengetragen würden, und er ist in den nächsten drei Tagen mehrfach mit einem Leutnant im Albertinum gewesen, um die aus den Kellern heraufgeholtten Waffen und Munition der Polizei und der Wehrmacht zu besichtigen. Der im Museum verbliebene Lagerverwalter, Kurt Ziegert, wurde von ihm mit der weiteren Betreuung des Lagers beauftragt. Am 11. Mai gingen Dr. Fischer, Ziegert und ich auf die Stadtkommandantur, um die in den Museen und am Ludendorffufer noch lagernde Sprengmunition anzumelden. Am 12. Mai erschien Herr Leutnant

Rabinowitsch im Albertinum, der im Auftrage der Trophäenorganisation sich nach dem Verbleib der Dresdener Sammlungen erkundigte. Er ließ sich von mir wiederum das ganze Haus zeigen. Da in der Erdgeschoßhalle nur Abgüsse stehen, Leutnant Rabinowitsch aber sehr genau über die Bestände der Skulpturensammlung orientiert war, so mußte ich ihm selbstverständlich Kenntnis von dem Keller geben. Er ließ die Mauer vor dem Keller zum Teil einreißen, um den Keller zu besichtigen, ließ sie dann aber sofort wieder zumauern. Nach einer Stunde kam er wieder und brachte Posten zur Sicherung der Sammlung. Er fragte nach den Außendepots der Dresdener Sammlungen, vor allem nach dem Aufbewahrungsort der Sixtinischen Madonna. Über letztere Frage konnte ich ihm gar keine Auskunft geben, über die Depots nur sehr ungenügend, da die Skulpturensammlung nur ein einziges Außendepot hat . . .

Auf ausdrückliches Befragen, wer die Depots kenne, nannte ich Herrn Regierungsdirektor Graefe als Referenten der Sammlungen und äußerte auf die Frage nach seinem Verbleib die Vermutung, daß er sich in der Ausweichstelle des Ministeriums auf Schloß Weesenstein befände. Leutnant Rabinowitsch, der bereits über Weesenstein als Depot orientiert war, fuhr am 14. Mai mit mir hinauf.¹⁴⁸

Der nach dem 8. Mai 1945 als Lagerverwalter eingesetzte Herr Ziegert berichtete in einer Niederschrift vom 24. Juni 1945, daß er – da er Bauunternehmer war – von dem sowjetischen Abteilungskommandeur beauftragt wurde, Maßnahmen zur baulichen Sicherung des Albertinums durchzuführen. Weiter berichtete Herr Ziegert in seiner Niederschrift über Fragen, die mit der Rettung von Gemälden zusammenhängen: »Am 14. Mai fuhr Frau Dr. Enking mit Leutnant Rabinowitsch nach Weesenstein, am Nachmittag wurde ich dann von Leutnant R. mit einem Lastkraftwagen abgeholt, um die Kiste mit der Sixtinischen Madonna aus dem Depot ‚Tunnel‘ zu holen. Mitternacht wurde ich wieder am Albertinum abgesetzt, während der LKW weiterfuhr.

Am 23. Juli erzählte ich Leutnant Rabinowitsch von der gegen Frau Dr. Enking erhobenen Anschuldigung, sie habe den Russen die Depotauslieferung angeboten oder ihnen die Kenntnis der Depots verkauft. Leutnant R. erklärte, Frau Dr. E. habe ihm am 12. Mai lediglich das bestätigt, was die Trophäenorganisation bereits wußte, da ein General der Organisation schon am 10. Mai in Weesenstein gewesen war und dort die Depotlisten bekommen hatte, sie habe ihm am 14. Mai lediglich als Lotse gedient. Die Trophäenorganisation habe es im Gegenteil vermieden, von Frau Dr. E.

viel Auskunft zu verlangen, um sie nicht zu belasten. Im übrigen seien sämtliche Vorgänge in ihren Protokollen aufgezeichnet.«¹⁴⁹

In den Akten über die Vorgänge nach dem 8. Mai 1945 gibt es noch eine ganze Anzahl Niederschriften von Deutschen, aus denen hervorgeht, wie die Gemälde der Dresdener Galerie von dem sowjetischen Rettungskommando aufgefunden und sichergestellt wurden. Regierungsdirektor Graefe, der zusammen mit dem Galeriedirektor Voß in Schloß Weesenstein war, berichtete in einer Niederschrift vom 20. Mai 1945:

»Am 10. Mai 1945 erschienen auf der Burg Weesenstein ein russischer Generalmajor in Begleitung zweier russischer Offiziere und einer Dolmetscherin. Die Herren beehrten, das Bergungsdepot auf der Burg Weesenstein zu besichtigen und forderten Auskunft über die Orte, in denen das Kunst- und Kulturgut der Dresdener Staatlichen Sammlungen geborgen sei . . . Der General und seine Begleitung besichtigten die verschiedenen hier geborgenen Museumsschätze des Landes Sachsen eingehend. Die Führung hatte der unterzeichnete Direktor der Abteilung ‚Staatliche Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, Schlösser, Gärten und Landesbibliothek‘, A. Graefe. Der Herr General ließ sich auch die Mitarbeiter vorstellen, insbesondere den Vertreter des Direktors, Amtmann A. Gruve. Er versicherte ihnen, daß sie ihr Privatgepäck unangetastet im Schloß stehenlassen könnten. Zur Sicherung des Staatlichen Museumsbesitzes gab er dem Unterzeichneten eine Bescheinigung in russischer Sprache, die in deutscher Übersetzung lautet: ‚1945, 10. Mai wurde die Abteilung der Dresdener Museen in der Stadt Weesenstein aufgenommen. Ohne die Trophäenorganisation dürfen nicht irgendwelche Schätze genommen werden. Der Eingang muß verschlossen sein; für die Bewachung ist der Leiter der Museen verantwortlich. Helfer (in der Trophäen-Org.) Generalmajor (Name)‘.

Im einzelnen gab dann Regierungsdirektor Graefe ein Bild über die Verwaltungsorganisation der Abteilung in ihren staatlichen Museen, dem Residenzschloß, der Landesbibliothek – sämtlich in Dresden – sowie den Schlössern und Burgen im Staatsbesitz und den Staatlichen Gärten. Ebenso ließ sich der Herr General die einzelnen Bergungsorte im Lande (Schlösser, Tunnel usw.) und ihre Lage und Verwendung erklären. Eine entsprechende Karte mit den eingezeichneten Bergungsorten wurde ihm überreicht. Nachrichtlich gez. Graefe.«¹⁵⁰

Als am 12. Mai eine weitere Kommission nach Weesenstein kam, erhielt diese von Regierungsdirektor Graefe Aufschluß über die Organisation der Abteilung und über die Verlagerung der Museumsschätze. In der Nie-

derschrift über diesen Besuch schrieb Herr Graefe am gleichen Tage einen Vermerk: »Sie (die zwei Offiziere und eine Dolmetscherin, d. Verf.) wünschten dann den Bergungsort ‚Tunnel‘ bei Großcotta zu sehen. Der Unterzeichnete begleitete sie dorthin. Dort waren anwesend die für die Bewachung eingesetzten Restauratoren Unger und Heese . . . Die Temperaturanlage war wegen Fehlens von elektrischem Strom außer Betrieb – für die Dauer ein unmöglicher Zustand.«¹⁵¹

Es war in der Tat die höchste Zeit, daß für die in den Bergungsorten »T« und Pockau-Lengefeld so außerordentlich gefährdeten Bilder etwas getan wurde. In einer Aktennotiz vom 14. Mai 1945 teilte Herr Graefe mit, daß im Schloß Weesenstein in Begleitung von Frau Dr. Enking wiederum ein Offizier der Trophäenorganisation erschienen war. »Er erklärte, vom General mit der Sicherung des staatlichen Museumsgutes und seiner Rückführung nach Dresden beauftragt zu sein. Für Schloß Weesenstein brachte er eine Wache bestehend aus 4 russischen Soldaten mit. Er fuhr dann mit dem Unterzeichneten und Frau Dr. Enking nach dem Bergungsort ‚Tunnel‘ bei Großcotta, um in einem mitgeführten Lastkraftwagen, die ‚Sixtinische Madonna‘ nach Dresden zurückzuführen.«¹⁵²

Am Tunnel bei Großcotta wurde eine aus 4 sowjetischen Soldaten bestehende Wache zurückgelassen. Am folgenden Tag, am 15. Mai 1945, erschien – wie aus der Aktennotiz von Herrn Graefe hervorgeht – »derselbe Offizier der Trophäenorganisation (Leutnant Rabinowitsch) wieder in Weesenstein, um mit Direktor Graefe und Amtmann Gruve einen Plan über die Rückführung des gesamten in auswärtigen Bergungsorten untergebrachten Museumsgutes nach Dresden zu besprechen. Vorher will sich der Offizier unter Teilnahme eines der beiden Genannten durch eine Besichtigungsfahrt über den augenblicklichen Zustand der Bergungsorte und die besten Rückführmöglichkeiten der Kunstschatze unterrichten, damit die Lastkraftwagenfahrten dann unverzüglich in Gang kommen können.«¹⁵³

Der »Sixtinischen Madonna«, die als erste aus ihrer unzulänglichen Unterkunft befreit wurde, folgten die anderen im Tunnel bei Großcotta aufbewahrten Gemälde, unter ihnen die »Schlummernde Venus« von Giorgione, »Ganymed in den Fängen des Adlers« von Rembrandt, sein »Selbstbildnis mit Saskia«, Rubens' »Dianas Heimkehr von der Jagd«, die »Heilige Agnes« von Ribera. Dürers kostbarer »Dresdener Altar«, der immer ein Sorgenkind der Galerie war, stand ebenfalls unverpackt in dem feuchten Cottaer Tunnel, wo er bis zur Rettung durch die Sowjetarmee schwere Schäden erlitten hatte.

Über den Abtransport der »Sixtinischen Madonna« berichteten Wolynski und Perewostschikow in ihrem Bericht: »Für immer ist uns in Erinnerung geblieben, wie die Soldaten schweigend dieses berühmte Gemälde aus dem finsternen, dumpfen Tunnel hinaustrugen. Behutsam hoben sie die Kiste auf den Lastwagen. Wir hatten keine Stricke, um sie festzubinden, und so mußten mehrere Soldaten sie aufrecht stehend halten. So brachten wir sie, im ersten Gang fahrend und jede Erschütterung vermeidend, zum Bataillon.«¹⁵⁴

Von dort wurden die Gemälde aus dem Cottaer Tunnel nach Schloß Pillnitz gebracht. Die erste Hilfe wurde den beschädigten Bildern von den inzwischen aus Moskau und Leningrad eingetroffenen Kunstwissenschaftlern und Restauratoren Frau Sokolowa, Tschukarow, M. Grigorow, W. Wolodin und N. Ponomarjow zuerst an den Auslagerungsorten und dann in Schloß Pillnitz zuteil.

»Die Rahmen der Bilder durfte man gar nicht berühren, sonst hatte man Gold an den Fingern kleben«, berichtete der Restaurator Hauptmann Tschukarow. »Auf Rembrandts ‚Porträt mit Saskia‘ war teilweise die Farbe abgeblättert. Die ersten Arbeiten zur Konservierung der Gemälde mußten an Ort und Stelle geleistet werden.«¹⁵⁵

Der Zustand der aus der feuchten Kalkgrube in Pockau-Lengefeld geretteten Gemälde war sehr viel schlechter als der Zustand der Bilder, die aus dem Cottaer Tunnel gerettet wurden. In der Kalkgrube hatte sich das unaufhörlich durch die Kalkwände tropfende Wasser geradezu verheerend ausgewirkt. Die Gemälde standen – wie die beiden sowjetischen Offiziere Wolynski und Perewostschikow in ihrem Bericht schrieben – vor dem endgültigen Verderb. Die Feuchtigkeit hatte die Bindung zwischen der Grundierung, der Farbschicht und dem eigentlichen Malgrund zerstört. Auf den Bildern waren deutlich Sprünge und Wasserspuren zu sehen. Bei manchen war der deckende Lack verdorben und bildete eine graue, undurchsichtige Schicht, dazu kamen mechanische Schäden – Risse, Kratzer usw. Am meisten hatten die auf Holz oder dickem Malgrund gemalten Bilder gelitten. Durch die Einwirkung der Feuchtigkeit waren auf ihnen Schäden entstanden, und es hatten sich Blasen gebildet, so daß viele der wertvollsten Bilder, wie zum Beispiel Tizians »Zinsgroschen« sowie Bilder von Rubens und Correggio, von Francesco Francia und anderen alten Meistern, so beschädigt waren, daß sie für immer verloren schienen.

»Die meisten Gemälde befanden sich in einem katastrophalen Zustand«, heißt es in dem Bericht von Wolynski und Perewostschikow. »So hatten sich

zum Beispiel auf dem Gemälde ‚Bathseba am Brunnen‘ von Rubens an vielen Stellen Blasen gebildet. Auf den berühmten Haaren der ‚Bathseba‘ befanden sich große Blasen mit einem Durchmesser von 5 cm. Es bestand größte Gefahr, daß die Farbschicht abblättern konnte. Von einem Transport konnte überhaupt keine Rede sein. Die Soldaten trugen die Bilder vorsichtig zum Ausgang des Hauptstollens. Dort übernahmen sie andere Soldaten und hoben sie auf eigens für diese Bilder gebaute Schlitten, mit denen sie langsam über schräge Balkenlagen gezogen wurden.«¹⁵⁶

Der Transport aus der 52 Meter tief liegenden Gruft der Kalkgrube war schwer. Die Arbeiter der Grube, die dabei halfen, erzählten, daß Hauptmann Tschurakow sein Leben riskierte, da er als erster auf dem »Schlitten« in die Grube hinunterfuhr, um auszuprobieren, ob dieser Transport sicher sei. Die sorgsam herauftransportierten Gemälde wurden sofort von den Restauratoren übernommen. In dem Bericht der beiden sowjetischen Offiziere heißt es weiter: »Oben arbeiteten unter freiem Himmel fieberhaft die Restauratoren. Sie trugen konservierenden Leim auf und verhinderten so erst einmal weitere Zerstörungen. Die Umgebung der Schachtanlage glich einem Schlachtfeld, und die weißen Leimstellen auf dem Körper der Bathseba sahen wie Verbände aus.«¹⁵⁷

Die Bewohner des Ortes und die Wirtin des Gasthauses, das unmittelbar an der Kalkgrube liegt, erzählten zehn Jahre nach der Rettung der Gemälde noch von der liebevollen Sorgfalt, mit der die sowjetischen Fachleute die Bilder behandelten.» Die sowjetische Majorin Sokolowa«, sagte die Gastwirtsfrau, »hat oft bei mir gesessen und über die schrecklichen Zerstörungen und über das Verbrechen der Nazis geredet, die solche Kunstwerke dem Verderb preisgegeben hatten. An eine Unterhaltung erinnere ich mich besonders deutlich. ‚Wir mußten in Leningrad und in anderen Städten auch unsere Kunstschatze verlagern‘, sagte Frau Major Sokolowa zu mir. ‚Aber wir haben jedes Stück sorgfältig eingepackt und wohlbehütet fortgeschafft. Wie ein Kind muß man so eine Kostbarkeit behandeln.‘«¹⁵⁸

Die Kunsthistorikerin Frau Sokolowa berichtete in einer Pressekonferenz Anfang Mai 1955 in Moskau über ihre Erlebnisse bei der Rettung der Dresdener Kunstschatze: »Ich habe aus jenen Tagen vor allem zwei Eindrücke in Erinnerung. Der erste ist mit dem Gefühl verbunden, das ich empfand, als ich Kunstwerken von weltgeschichtlicher Bedeutung in einem dunklen Schacht begegnete, als mein Finger die vollkommen durchnäßte Leinwand eines solchen Gemäldes berührte, über das man nicht einmal eine Zeltbahn gelegt hatte, darunter die Gemälde Botticellis . . . Ein einziges unvorsich-

tig weggeworfenes Streichholz hätte genügt, die Munitionsvorräte und damit den ganzen Schuppen mit seinen Schätzen in Flammen aufgehen zu lassen.

Der zweite Eindruck, den ich nie vergessen werde, ist der Feuereifer, mit dem viele einfache Soldaten ihre ungewohnte Aufgabe erledigten. Ich erinnere mich noch genau an einen Soldaten, der lange vor einem der Gemälde stand und mich dann fragte: ‚Ist es schon lange her, daß so viel Schönheit geschaffen wurde?‘ Ebenso sehe ich noch deutlich einen jungen Offizier vor mir, der zu dem Fahrer eines Lkw, auf dem die Bilder abtransportiert wurden, sagte: ‚Fahre vorsichtig, die Menschheit wird es dir nicht verzeihen, wenn etwas passiert.‘¹⁵⁹

Während zunächst, wie Armeegeneral P. J. Petrow feststellte, zu einer Zeit, da die sowjetischen Offiziere und Soldaten »noch vom Hauch der Schlachten umweht waren«, die allerwichtigsten Restaurierungsarbeiten, um weiteren Verderb der Bilder zu vermeiden, an Ort und Stelle durchgeführt wurden, bauten die Arbeiter der Grube Tag und Nacht Kisten für die einzelnen Gemälde.

Die so geschützten Bilder wurden dann, ebenso wie die Gemälde aus dem Cottaer Tunnel, nach Schloß Pillnitz gebracht. Dort wurden die beschädigten Bilder für den Transport in sichere Pflegeheime fachmännisch präpariert. In dem zerstörten Dresden oder in irgendeiner benachbarten Stadt war es in den Wochen nach dem totalen Zusammenbruch nicht möglich, die gefährdeten Kunstschatze sicher unterzubringen, ihre Beschädigungen zu beseitigen und sie vor dem Verderb zu schützen. Darum wurden »die in Obhut genommenen Gemälde in die Sowjetunion transportiert, wo sie«, wie Major Perewostschikow erklärte, »allen Erfordernissen der modernen Wissenschaften entsprechend gepflegt und gelagert wurden.«¹⁶⁰

Um zu verstehen, daß ohne das Eingreifen der Sowjetarmee die wertvollen Kunstschatze der Dresdener Gemäldegalerie zugrunde gegangen wären, ist es notwendig, sich der chaotischen Verhältnisse zu erinnern, die in der Zeit um den 8. Mai 1945 in Deutschland herrschten.

Die deutschen Behörden funktionierten in diesen Tagen überhaupt nicht mehr. Die Nazifunktionäre hatten alles stehen- und liegenlassen und suchten sich irgendwo zu verbergen, wo man sie und ihre Schandtaten nicht kannte. Es war nach dem totalen Zusammenbruch niemand vorhanden, der für die Sicherung von Kunstschatzen sorgen konnte. Auf den Landstraßen zogen Tausende und aber Tausende Flüchtlinge von Osten nach Westen

oder von Westen nach Osten, ohne zu wissen, wo sie hinwandern, wo sie Ruhe und Essen finden könnten. Es waren Soldaten, die ihre Uniformen abgeworfen hatten und den Weg in die Heimat suchten. Es waren die Hunderttausende von ausländischen Zwangsarbeitern, die nach ihrer Befreiung versuchten, so schnell wie möglich in ihre Heimat zu ihren Angehörigen zu kommen. Es waren deutsche Männer, Frauen, Greise und Kinder aus den Ostgebieten, die von der SS evakuiert worden waren und nun heimatlos von Ort zu Ort irrten, um in dem verwüsteten Land eine neue Heimat zu finden. Es waren die aus Konzentrationslagern und Zuchthäusern befreiten Antifaschisten, die in ihre Heimat zu gelangen suchten. Dazu kamen noch viele tausend Einwohner von Dresden und anderen zerbombten Städten, die in halbverschütteten Kellern und notdürftig geflickten Überbleibseln von Häusern lebten, die hungerten und loszogen, um irgendwo auf dem Lande eine paar Kartoffeln oder ein Stück Brot zu »organisieren«.

So wie in allen Orten Sachsens zog nach dem 8. Mai 1945 auch durch Pokkau-Lengefeld und durch Groß-Cotta ein ständiger Strom von Flüchtlingen von Westen nach Osten und von Osten nach Westen. Die meisten von ihnen hatten keine Kleidung und nichts zu essen: sie hungerten und froren, und sie suchten Unterschlupf und Essen, wo sie es zu finden glaubten.

Es war in dieser Situation durchaus verständlich, daß die durch das Nazi-regime und den Hitlerkrieg in Elend und Unglück gekommenen Menschen eine trockene Unterkunft höher bewerteten als das wertvollste Kunstwerk; daß ihnen ein Stück Brot oder ein Teller warme Suppe wichtiger waren als Raffaels »Sixtinische Madonna« oder ein kostbares anderes Gemälde; daß auch ein edler Bilderrahmen nur Feuerholz zum Kochen eines warmen Mahles, ein historischer Stuhl nur eine Sitzgelegenheit und ein Teller aus echtem altem Böttger-Porzellan nur ein Eßgeschirr schlechthin waren.

So war es in dieser Zeit durchaus keine Seltenheit, daß Meißner Porzellan, alte kostbare Möbelstücke, Gegenstände, die aus den verschiedenen Museen ausgelagert waren, und auch Bilder oder Bilderrahmen verschwanden. Manches davon wurde für das tägliche Leben benutzt, wie zum Beispiel Stoffe und Möbel, die aus dem Besitz des Kunstgewerbemuseums im Schloß Reichstädt ausgelagert waren und von notleidenden Menschen mitgenommen wurden. Manches von dem damals geraubten Kunstgut verschwand später in die zu dieser Zeit üppig florierenden Schwarzhandelsgeschäfte.

Der ehemalige Regierungsamtmann Gruve erhielt von der neuen, demo-

kratischen Landesverwaltung den Auftrag, im Lande Sachsen nach dem Verbleib von Kunstschatzen zu forschen, die in dem allgemeinen Durcheinander der ersten Wochen nach Beendigung des Krieges aus den Auslagerungsorten verschwunden waren. Herr Gruve, der aus seiner früheren Tätigkeit alle Auslagerungsorte genau kannte, sah bei der Erfüllung seines Auftrages, wie achtlos die umherirrenden Menschen mit den Kunstschatzen umgingen, deren Auslagerungsdepots vom sowjetischen Rettungskommando nicht unmittelbar nach dem 8. Mai aufgefunden und in sichere Obhut genommen werden konnten. In einem Bericht über das Ergebnis seiner Bemühungen stellte Herr Gruve fest, daß ihm bei der Aktion, die von den neuen, demokratischen Behörden unterstützt wurde, »erst richtig klar geworden war, wie durch Hitlers Krieg unsere wertvollen Kunstschatze in Gefahr gebracht wurden und teilweise auch für immer verlorengegangen waren.«¹⁶¹

Im Anschluß daran berichtete Herr Gruve über einzelne Erlebnisse bei seiner Suchaktion. So zum Beispiel kam er dabei im Dorf Zottewitz im Kreis Großenhain in das Häuschen einer Bauersfrau. »Dort standen auf dem Eßtisch ein kleines Kaffeekännchen und einige Tassen von dem unersetzbaren braunen Porzellan, das noch aus den ersten Versuchen Böttgers stammte. Ich habe die Bauersfrau gefragt, ob sie wüßte, was die Tassen und das Kännchen wert sind. Die Bauersfrau konnte die Frage überhaupt nicht verstehen. Als ich ihr erzählte, wie Böttger in jahrelangem Bemühen auf der Albrechtsburg bei Meißen versuchte, eine Porzellanmasse herzustellen, wie aus dem braunen Porzellan langsam und mit außerordentlicher Mühe und Geduld endlich die zarte weiße Porzellanmasse wurde, die heute in aller Welt als das Porzellan mit den blauen Schwertern bekannt und begehrt ist, erklärte die Bauersfrau nur kurz: ‚Das ist mir doch ganz egal. Wir sind Flüchtlinge und haben kein Geschirr. Die Tassen und die Kanne sind nur viel zu klein.‘¹⁶²

Die meisten der Dragonervasen, die August der Starke von dem preußischen König Friedrich Wilhelm I. gekauft und mit 600 Dragonern bezahlt hatte, waren von ihrem Auslagerungsort im Schloß Schleinitz verschwunden. Mit anderen aus dem Schloß verschleppten Porzellanen wurden sie in Privatwohnungen aufgefunden und sichergestellt. Herr Gruve berichtet, daß er eine der Dragonervasen in einem Bauerngehöft fand, wo sie aber nicht etwa zum Schmuck oder für Blumen verwandt wurde, sondern zum Einlegen von Gurken.

Ebenso wie das Böttger-Porzellan und die Dragonervasen wurden noch

viele andere wertvolle Kunstschatze aus anderen Auslagerungsorten der Porzellansammlung von der Bevölkerung und von durchziehenden Flüchtlingen verschleppt, als Gebrauchsgegenstände benutzt und dabei oder auf andere Art zerstört.

Ähnlich ging es auch Bildern der Gemäldegalerie, die in den Maitagen 1945 nicht sofort von der Sowjetarmee gerettet und in Obhut genommen werden konnten. Herr Gruve berichtete über das Auffinden verschleppter Bilder einige sehr aufschlußreiche Einzelheiten. »Im Sommer 1945 rief mich der Autoreparateur Hartrampf in Nossen, Waldheimer Straße, an und teilte mir mit, daß in seiner Garage 48 Gemälde stehen, die ich mir einmal ansehen sollte. Ungefähr zu gleicher Zeit wurde ich aufgefordert, schnell nach Meißen zu kommen, um die in einem Lager im Güterbahnhof liegenden Bilder zu prüfen. In beiden Fällen konnte ich feststellen, daß es sich um Bilder der Dresdener Gemäldegalerie handelte, die von irgendwem aus den Depots verschleppt worden waren und nun gerettet werden konnten.«¹⁶³

So wie in den beiden hier geschilderten Fällen wurden noch einige andere der in den Maitagen 1945 aus den verschiedensten Auslagerungsorten verschleppten Bilder für die Gemäldegalerie gerettet. Bei manchen anderen jedoch, die in unrechte Hände gekommen waren, gelang das nicht. Sie mußten zunächst als Verlust gebucht werden. Verluste erlitt die Gemäldegalerie in jener Zeit aber auch dadurch, daß Bilder an Nazifunktionäre und an Nazibehörden ausgeliehen worden waren und nach deren Verschwinden nicht zurückgegeben wurden. Auch wenn diese Bilder in den Wohnungen und in den Amtsstuben der Geflüchteten hängen geblieben waren, konnten sie nur schwer ausfindig gemacht werden, weil Akten über die Leihverträge am 13. Februar 1945 verbrannt waren. Außerdem war auch nicht festzustellen, wie viele und welche der als Leihgaben herausgegebenen Bilder der Gemäldegalerie bei der Zerstörung Dresdens in den Büros und in den Wohnungen mit vernichtet wurden.

Leihgaben aus der Gemäldegalerie waren aber nicht nur in Dresden, sondern auch in vielen anderen Orten des Landes und sind dort verschwunden. So konnte zum Beispiel aus den Akten festgestellt werden, daß die Städtischen Kunstsammlungen Chemnitz einige Leihgaben aus der Dresdener Galerie bekommen hatten. Als diese im Herbst 1945 zurückgefordert wurden, teilten die Städtischen Kunstsammlungen in Chemnitz am 13. Oktober 1945 mit, daß drei der Leihgaben im Auslagerungsdepot Rübenaue verlorengegangen wären. Es handelte sich um zwei Gemälde von

Dietrich »Acht halbnackte Frauen am Weiher« (Galerie-Nr. 2108) und »Sennhütte am baumreichen Abhang« (Galerie-Nr. 2150) und ein Gemälde von Kügelgen »Kunstschriftsteller Fernow« (Galerie-Nr. 2191). In dem Schreiben aus Chemnitz heißt es:

»Wir bedauern lebhaft die Verluste und haben alles in die Wege geleitet, um irgendwelche Anhaltspunkte zu erhalten. Alles jedoch war vergeblich. Die drei Zollhäuser, in die sie (die drei Gemälde, d. Verf.) gemeinsam mit dem städtischen Kunstbesitz und dem der Kunsthütte, gemeinsam auch mit dem Inventar anderer städtischer Ämter verlagert waren, sind in den letzten Monaten vor dem Kriegsende durch die Ereignisse der Zeit z. T. geplündert und ausgeraubt worden. Durch die Belegung der Häuser mit Flüchtlingen entstanden neue Wirren an dem verlagerten Gut, so daß es heute kaum mehr möglich ist, den Dingen nachzugehen.«¹⁶⁴

Ähnliche Hiobsbotschaften wie aus Chemnitz kamen auch aus anderen Orten, aber manchmal tauchten plötzlich und unerwartet verloren geglaubte Bilder wieder auf. Dabei gelang es auch, einige der in den Maitagen 1945 gestohlenen und längere Zeit versteckt gehaltenen Bilder bei dem Versuch, sie zu verschieben, für die Galerie zu retten. Dafür einige Beispiele.

Im Jahre 1949 – so berichtete eine frühere Mitarbeiterin des Ministeriums für Volksbildung der Landesregierung Sachsen – kam ein Briefmarkensammler in das Referat Bildende Kunst und teilte mit, daß er darüber unterrichtet wäre, daß am nächsten Tag zwei Gemälde aus der früheren Galerie nach Westberlin verschoben werden sollten. Einem Kriminalkommissar, der von der Meldung verständigt wurde und der in dem angegebenen Zug mitfuhr, gelang es, zwei sehr wertvolle Bilder Anton van Dycks zu beschlagnahmen. Das eine war das Bildnis »des alten Thomas Parr« (Galerie-Nr. 1032), das andere »Der Apostel Simon« (Galerie-Nr. 1020). Beide Gemälde sind seit 1949 wieder im Besitz der Gemäldegalerie.

Im Jahre 1950 wurde am Ostbahnhof in Berlin in der Gepäckaufbewahrung ein Paket gefunden, das anscheinend vergessen worden war. Das Paket war in Papier eingewickelt, auf dem an einer Stelle das Wort »Pillnitz« nur schwer zu entziffern war. Bei näherer Überprüfung stellte sich heraus, daß in dem Paket zwei Bilder der Dresdener Galerie enthalten waren, das Gemälde »Mädchen mit dem Brief« (Galerie-Nr. 791) von Charles Hutin und ein »Altarflügel mit der heiligen Elisabeth« (Galerie-Nr. 808). Wahrscheinlich bekam derjenige, der die Bilder in dem Durcheinander der Maitage 1945 mitgenommen hatte, später ein schlechtes Gewissen und

war bemüht, den Beweis seiner Tat loszuwerden, ohne die Kostbarkeiten zu vernichten. Im Jahre 1957 wurde durch Zufall in der Wohnung eines Dresdener Bürgers eines der verschwundenen Galeriebilder entdeckt. Es handelt sich dabei um Liebermanns »Kohlfeld« (Galerie-Nr. 2457 D), das seitdem wieder in der Gemäldegalerie hängt.

So, wie es im Laufe der Jahre gelang, einen Teil der Gemälde wieder aufzuspüren, die in den Maitagen 1945 aus den von der Sowjetunion nicht in Schutz genommenen Auslagerungsorten verschwunden waren, so muß mit Unterstützung der Kunstfreunde in der ganzen Welt immer weiter nach den Bildern der Dresdener Galerie geforscht werden, deren Verbleib noch nicht aufgeklärt werden konnte. Die große Zahl der Meisterwerke der Dresdener Galerie ist der Menschheit nur dadurch erhalten geblieben, daß sie von der Sowjetarmee in den Maitagen des Jahres 1945 aus den feuchten Gräften vor der Vernichtung gerettet wurden. Mit dieser Rettungstat wurde ein dicker Schlußstrich unter das dritte, das traurigste und schlimmste Kapitel in der Geschichte der Dresdener Gemäldegalerie während des Krieges gesetzt.

Die Pflege der Gemälde in der Sowjetunion

*D*ie aus den feuchten Gräften befreiten Gemälde wurden vom Schloß Pillnitz, wo ihnen die erste, den weiteren Verderb aufhaltende Hilfe gewährt worden war, in die Sowjetunion transportiert und im Staatlichen Museum für bildende Künste A. S. Puschkin untergebracht. Dort wurden sie unter der Leitung des Direktors Samoschkin und seiner Stellvertreter, der Vizedirektoren Petrow, Professor Wipper und Professor Guber, sorgfältig aufbewahrt und gepflegt. Unter der Leitung des Chefrestaurators und Verdienten Künstlers der RSFSR, Herrn Professor F. D. Korin, setzten die Restauratoren Tschurakow, Schachow, P. T. Korina und andere ihre ganze Liebe und ihre ganze Arbeitskraft dafür ein, die beschädigten Kunstwerke wiederherzustellen und sie der Menschheit zu erhalten.

Der sowjetische Kunstwissenschaftler W. Tolstoi hat nach dem Beschluß der Sowjetregierung, dem deutschen Volk die von der Sowjetarmee geretteten Dresdener Gemälde zu übergeben, ausführlich berichtet, wie die



Detail von Tizians »Zinsgroschen« unmittelbar nach der Bergung aus der feuchten Kalkgrube



Der gleiche Bildausschnitt nach der Restaurierung

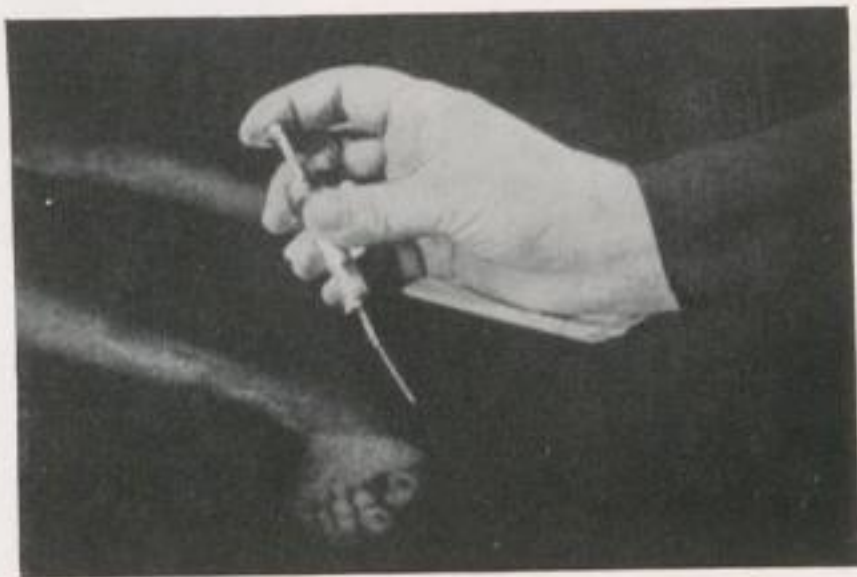
in den feuchten Auslagerungsorten beschädigten wertvollen Bilder in der Sowjetunion behütet, gepflegt und restauriert wurden. W. Tolstoi nannte in seinem Bericht das Puschkinmuseum »ein richtiges Krankenhaus« und ein »Erholungsheim für leidende Gemälde«, in dem die sowjetischen Restauratoren nur dann eine Restaurierung vornahmen, »wenn es galt, ein Kunstwerk zu retten«. Obwohl man nach diesem Prinzip handelte und sehr vorsichtig an die Restaurierung der wertvollen Kunstschatze heranging, »hat fast ein Drittel der Sammlung der Dresdener Galerie, die wir zur Aufbewahrung bekommen hatten, die Werkstatt durchlaufen«. ¹⁶⁵ Aus dieser Feststellung W. Tolstois ist auch ersichtlich, wie schwere Schäden die Gemälde bei der von den Naziführern angeordneten Auslagerung in unzulängliche Depots erlitten hatten.

Dafür ist ein besonders überzeugendes Beispiel Tizians »Zinsgroschen«, eines der schönsten und wertvollsten Bilder der Dresdener Galerie. Diesem besonders gefährdeten Kunstwerk mußte unmittelbar nach der Rettung aus der Kalkgrube Pockau-Lengefeld eine erste konservierende Hilfe geleistet werden, um den weiteren Verfall aufzuhalten. Der Zustand des »Zinsgroschens« beim Abtransport und nach der ersten Hilfe wird auf dem diesem Bild beigegebenen Paß folgendermaßen geschildert: »Das Holz war feucht. Tiefe Krakelüren in der Farb- und in der Grundschicht, Bla-

senbildung und schuppenartige Loslösung des Grundes mit Farbe an folgenden Stellen: Oberhaupt des Hauptes Christi, an seinem Gesicht, rechts von dem Haupt Christi, am rosa Chiton, am blauen Umhang, am Arm des Pharisäers und unterhalb bis zum Rand des Gemäldes. Auf der ganzen Oberfläche des Gemäldes befanden sich mit dem bloßen Auge nicht sichtbare Krakelüren der Lackschicht (erscheinen durch die Lupe gesehen in Form eines goldschimmernden feinen Netzes). Leichte Zersetzung des Lacks in goldschimmernden Flecken auf der ganzen Oberfläche. Tiefe Zersetzung des Lacks in grauschimmernden Flecken am Bart Christi, am Bart des Pharisäers und am Haar Christi zwischen den Bärten. Merkliche Spuren alter Farbreparaturen am Gesicht Christi, an der Hand des Pharisäers und geringe Restaurierungsstriche auf der ganzen Oberfläche.«

Dürers »Dresdener Altar«, der ein besonders empfindliches Bild ist und immer ein Sorgenkind der Galerie war, hat im feuchten Rottwerndorfer Tunnel ebenfalls schwere Schäden erlitten. Über den Zustand des Seitenflügels mit dem heiligen Antonius wird in den Paß unter anderen vermerkt: »Die ursprüngliche Leinwand hatte sich von der neu aufgezogenen auf der ganzen Oberfläche vom oberen Rand bis zu den Armen losgelöst. Die Leinwand hatte sich in der Nähe des Kopfes und am Gesicht in Form langgestreckter Blasenbildungen, an den Schultern und an der Brust in großen Blasen losgelöst. Durchgehende Risse in der ursprünglichen und in der neu aufgezogenen Leinwand: 1. am linken Rand des Gemäldes parallel dem Kopfe ein Riß von 10 cm Länge und ein anderer von 4 cm Länge; 2. am rechten Backenknochen des Heiligen (4 cm lang); 3. unterhalb des rechten Ohres des Heiligen (3 cm lang); 4. unterhalb des Bartes ein zickzackförmig verlaufender Riß (11 cm lang), wobei im oberen Teil des Risses auf einer Fläche von 3 × 2,5 cm eine Einbuße der ursprünglichen Leinwand mit Gemälde zu verzeichnen war!«

In dieser Weise werden noch eine ganze Schreibmaschinenseite lang die



Mit den feinsten Instrumenten wurde gearbeitet, damit die vom Künstler aufgetragene Farbe erhalten blieb



Professor Korin und Frau Korina bei der Restaurierung von Gemälden der Dresdener Galerie

Schäden am Seitenflügel mit dem heiligen Antonius weiter geschildert und ebensoviel Schäden an dem Mittelbild des Dürer-Altars mit der Maria und dem Kind und an dem Seitenflügel mit dem heiligen Sebastian.

Ähnliche Beschädigungen wurden auf einer ganzen Anzahl anderer kostbarer Bilder festgestellt. So wird zum Beispiel der Zustand von Giuseppe Nogaris »Apostel Petrus« (Galerie-Nr. 593) vor der Restaurierung im Puschkin-Museum auf dem beigefügten Paß folgendermaßen geschildert: »Auf der ganzen Oberfläche des Gemäldes hatte sich die ursprüngliche Leinwand von der neu aufgezogenen in großen Wellen und Blasen gelöst. Tiefe und vollständige Zersetzung des Lacks in grauen Flecken.«

Die Restaurierung dieser und vieler anderer ebenso schwer beschädigter Bilder war eine überaus schwierige und mühevoll, viel Können und Geduld und viel Zeit fordernde Arbeit. Zwei Jahre lang mußte die Holztafel von Tizians »Zinsgroschen« nach einer besonderen wissenschaftlichen Methode getrocknet werden, bevor mit den eigentlichen Restaurierungsarbeiten begonnen werden konnte. Nach der Trocknung der verquollenen Holztafeln »hatten die Restauratoren eine überaus mühselige Kleinarbeit zu leisten«, berichtete W. Tolstoi. »Sie mußten den wellig gewordenen und gesprungenen Grund wieder auf der Tafel befestigen. Dafür wurde erst der betreffende Teil des Bildes mit Seidenpapier überklebt, damit der Grund und die Farbschicht nicht abblätterten, dann wurde in den Zwischen-

raum, der sich zwischen der Holztafel und dem Grund gebildet hatte, mit einer Nadel ein wenig Fischleim eingeführt, worauf die Farbschicht sehr vorsichtig, Millimeter für Millimeter, mit einer Spezialspachtel angedrückt wurde. So stellte man eine feste Bindung zwischen der Tafel und der Farbschicht her.

Das hört sich sehr einfach an, aber welche Meisterschaft, welche monatelange Präzisionsarbeit war nötig, damit jedes kleinste Teilchen der geworfenen Bildoberfläche wieder an seinen Platz kam, ohne daß man ein einziges Mal zu Pinsel und Farbe griff, um zu retuschieren! Diese Restauration ist ein Musterbeispiel außerordentlichen Könnens. Wenn



*Francia · Die Taufe Christi.
Stark beschädigt durch die schlechte Auslagerung*



*Sachgemäß wiederhergestellt
durch sowjetische Restauratoren*

wir uns heute an den leichten, fließenden und doch zugleich präzise gesetzten Farben des ‚Zinsgroschens‘ freuen, dann wissen wir, daß jede Farbschattierung, jede Linie und jeder Pinselstrich an diesem Werk echt ist und von Tizians Hand stammt.«¹⁶⁶

Über das Ergebnis der Restaurierungsarbeiten und den Zustand des »Zinsgroschens« bei der Übergabe im Jahre 1955 wird auf dem von deutschen und sowjetischen Sachverständigen unterschriebenen Paß festgestellt:

»Die zahlreichen Blasenbildungen und schichtweisen Loslösungen des Grundes mit Farbe, die abzubröckeln drohten, wurden an folgenden Stellen mit Störfischleim befestigt: Am Hintergrund zwischen den Köpfen, am Gesicht Christi, oberhalb des Hauptes Christi am rosa Chiton, am blauen Umhang, an der Hand des Pharisäers und weiter unten bis zum Rand des Gemäldes. Während der Befestigung ging kein einziges Teil des ursprünglichen Grundes mit Farbe verloren; Restaurierungsarbeiten mit Spachtelkitt und Farbe wurden nicht vorgenommen. Nach der Befestigung wurde eine Regeneration des Lacks durch Alkoholdämpfe vorgenommen. Aus prophylaktischen Gründen wurden die Holzwurmsspuren am Rahmen mit Benzin und Paraffin behandelt. Der Zustand ist befriedigend. Das Gemälde bedarf ständiger Beobachtung und sorgfältiger Behandlung.«

Ebenso mühsam, aber auch ebenso erfolgreich wie an Tizians »Zinsgroschen« war die Restaurierung von Tizians »Madonna mit dem Kind und den vier Heiligen« (Galerie-Nr. 168) und von Francias »Taufe Christi« (Galerie-Nr. 48), von Rubens' »Bathseba am Springbrunnen« (Galerie-Nr. 965), von Rembrandts »Selbstbildnis mit seiner Gattin Saskia« (Galerie-Nr. 1559), von Nogaris »Apostel Paulus« (Galerie-Nr. 593) und von allen anderen schwer beschädigten Gemälden der alten Meister.

»Wir sind glücklich, daß wir mithelfen konnten, diese Kunstschatze zu retten«, sagte der Vizedirektor des Puschkin-Museums, Petrow, im November 1955 bei einem Besuch einer sowjetischen Delegation in Dresden. Er sagte das so bescheiden, als ob die Rettung der gefährdeten Dresdener Gemälde und ihre mühevollen Restaurierung die einfachste und selbstverständlichste Sache der Welt gewesen wäre.

Bild rechts oben: Benvenuto Tisi Garofalo · Christus lehrt im Tempel. Der Vernichtung nahe durch die unsachgemäße feuchte Auslagerung

Unten: Das gleiche Gemälde nach der Restaurierung im Staatlichen Museum der bildenden Künste A. S. Puschkin in Moskau



Von allen objektiv urteilenden Fachleuten der ganzen Welt, die sich die geretteten Dresdener Meisterwerke nach ihrer Heimkehr nach Dresden oder bei ihrer vorübergehenden Ausstellung in der Nationalgalerie in Berlin ansahen, wurde die gewissenhafte und hohe fachliche Leistung der sowjetischen Restauratoren anerkannt. In der Mai-Nummer 1956 der »Internationalen Zeitschrift für moderne Kunst«, Brüssel-München, wurde übereinstimmend mit vielen ähnlichen Urteilen in der internationalen Fachpresse festgestellt:

»Es gibt keinen Grund zur Unzufriedenheit, noch weniger dazu, sich über die russischen Sachverständigen zu beklagen, durch deren Hände die Gemälde gegangen sind. Im Gegenteil, die Russen haben sich ihrer Pflicht, sie zu schützen, in einer geradezu vorbildlichen Weise unterzogen. Die Erhaltungsmaßnahmen, welche unbedingt nötig waren, sind mit viel Klugheit vorgenommen worden, nicht nur für die Werke selbst, sondern auch für die alten Rahmen, teilweise riesigen Ausmaßes.«

Nach dem Hinweis darauf, daß Tizians »Zinsgroschen« offensichtlich in glänzender Verfassung und hervorragend restauriert worden wäre, heißt es in dem Artikel der »Internationalen Zeitschrift für moderne Kunst« weiter: »Ebenso ist die ‚Bathseba am Brunnen‘, eines der hervorragenden Spätwerke von Rubens ... so gut restauriert worden, daß es in wunderbarer Frische erscheint. Die Wiederherstellung dürfte Dauerwirkung haben ... Die Überarbeitung der ‚Venus‘ von Giorgione, vollendet durch Tizian, die schon mehrere Male im achtzehnten Jahrhundert restauriert werden mußte, ist wahrhaftig richtungweisend. Die Experten von einst hatten sich offenbar nur auf den Gesichtspunkt der möglichst schnellen Zugänglichmachung eingestellt. Aber jetzt, wo gelbliche Flecken die Fleischfarbe weißlich machen und eine gefährliche chemische Beeinflussung verraten, genügt eine oberflächliche Behandlung nicht mehr.«

Der westdeutsche Kunsthistoriker Professor Hans Secker lobte nach seinem Besuch der Ausstellung der Dresdener Gemälde in der »Deutschen Woche« die Kunst der sowjetischen Restauratoren. »Was auf dem Gebiet der Bilderpflege und Restauration in der Sowjetunion geleistet wird, ist besonders deutlich zu erkennen aus der Behandlung der Meisterwerke der Dresdener Galerie.«

Die sowjetischen Kunstwissenschaftler und Restauratoren, die eine so gute Arbeit geleistet haben, waren sich der Größe der ihnen übertragenen Aufgabe, die kostbaren Kunstschatze der Dresdener Gemäldegalerie zu retten und zu erhalten, wohl bewußt. »Waren wir dabei, ein Werk zu ret-

ten, und spürten wir, daß es uns gelang, dann empfanden wir Genugtuung«, sagte Professor Guber zu Professor Nagel, dem Präsidenten der Akademie der Künste in Deutschland. Wir fühlten uns bei unserer Arbeit nicht nur unserem Volk, sondern der ganzen Menschheit gegenüber verantwortlich. Das sowjetische Volk ist glücklich und stolz, daß es diesen großen Beitrag zur Wahrung der Menschheitskultur geleistet hat und die Werke der Dresdener Galerie für die Menschheit rettete und erhielt.«¹⁶⁷

Die Übergabe der geretteten Dresdener Gemälde an das deutsche Volk

Am 30. März 1955 beschloß der Ministerrat der UdSSR, die von Sowjetmenschen zweimal geretteten Bilder der Dresdener Gemäldegalerie der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik zu übergeben. In diesem Beschluß heißt es:

»Um die freundschaftlichen Beziehungen zwischen dem Sowjetvolk und dem deutschen Volk zu festigen und weiterhin zu fördern, und in Anbetracht dessen, daß die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik konsequent eine Politik des Friedens und der Freundschaft zwischen den Völkern verfolgt, die Kultur und Kunst des deutschen Volkes behütet und entwickelt und für die Wiedervereinigung Deutschlands auf friedlicher und demokratischer Grundlage kämpft, hat der Ministerrat der UdSSR beschlossen, der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik alle jene Bilder der Dresdener Galerie zu übergeben, welche in der Sowjetunion aufbewahrt werden. Dieser Beschluß ist als Resultat von Verhandlungen angenommen, die zwischen der Regierung der Sowjetunion und der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik stattgefunden haben.«¹⁶⁸

Über den Sinn und die wahrhaft große Bedeutung dieses der Freundschaft der Völker und dem Frieden dienenden Beschlusses schrieb das Zentralorgan der Kommunistischen Partei der UdSSR, die in Moskau erscheinende »Prawda«:

»In der Rettung der Dresdener Galerie und in der Übergabe ihrer Gemälde an die Deutsche Demokratische Republik äußert sich deutlich die Achtung des Sowjetvolkes vor der Kultur anderer Völker. Dieser Akt der Sowjet-

regierung ist ein neuer Ausdruck der Freundschaft des Sowjetvolkes zum ganzen deutschen Volk, der gewiß der Festigung und der Weiterentwicklung der freundschaftlichen Beziehungen zwischen dem sowjetischen und dem deutschen Volk dienen wird.«

Das Präsidium des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik gab in einem am 31. März 1955 gefaßten Beschluß der großen Freude des deutschen Volkes über die Entscheidung der Sowjetregierung Ausdruck, die in der ganzen Welt ein starkes und freudiges Echo ausgelöst hat. In dieser für die Geschichte der Dresdener Gemäldegalerie und für ihre weitere Entwicklung bedeutsamen Entschliebung wurde gesagt:

»Die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik weiß sich mit dem ganzen deutschen Volk eins, indem sie ihrer Freude über diesen Beschluß Ausdruck verleiht und dem Ministerrat der UdSSR für seine hochherzige Entscheidung dankt ...

Sowjetische Soldaten haben inmitten von Zerstörung und Chaos die Werke von großen deutschen, holländischen, flämischen, italienischen, spanischen und französischen Malern, die zu den großartigsten und unvergänglichen Schöpfungen gehören, die einst von Meisterhand für die Menschheit geschaffen wurden, vor der Vernichtung gerettet und in Obhut genommen. Diese Kunstschatze wurden in der Sowjetunion aufbewahrt und erfuhren dort eine ständige pflegliche Behandlung, bis jetzt die Stunde ihrer Übergabe an das deutsche Volk kommen konnte. Die Rettung der Kunstschatze der Dresdener Galerie und ihre Übergabe an das deutsche Volk ist ein Ausdruck der gleichen Politik, die die Sowjetregierung seit 1945 in der Unterstützung des demokratischen Wiederaufbaues, in Deutschland und in der Förderung der deutschen Kultur bezeugt.

Die Übergabe der Gemälde der Dresdener Galerie ist ein Geschenk an das ganze deutsche Volk, und sie macht Dresden wieder zu einer der bedeutendsten Kunststätten Deutschlands und Europas. Die Deutsche Demokratische Republik hat in wenigen Jahren so bedeutende Leistungen in der Pflege unseres nationalen Kulturerbes vollbracht wie den historisch getreuen Wiederaufbau der Deutschen Staatsoper in Berlin, des Zwingers und der Hofkirche in Dresden, der Dome in Naumburg, Magdeburg und Halberstadt, die Restauration der Wartburg und den Neubau zahlreicher Theater und Kulturhäuser. Die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik wird dafür sorgen, daß die Gemälde in Dresden eine würdige Stätte erhalten, an der sie dem ganzen deutschen Volk zugänglich sind und zur Bereicherung des deutschen Kulturerbes beitragen werden.

Der Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik würdigt den Beschluß der Regierung der UdSSR als einen erneuten Beweis aufrichtiger Freundschaft zum ganzen deutschen Volk, wie er bereits in der Erklärung des Obersten Sowjets der UdSSR über die Beendigung des Kriegszustandes mit Deutschland zum Ausdruck gekommen ist. Die Übergabe der Gemälde der Dresdener Galerie ist Ausdruck des festen Vertrauens darauf, daß – allen Kriegstreibern zum Trotz – der Frieden in Europa erhalten bleibt und daß die Deutsche Demokratische Republik durch ihren Kampf für die friedliche und demokratische Wiedervereinigung Deutschlands ihren Beitrag dazu leistet.«¹⁶⁹

Das Präsidium der Volkskammer der Deutschen Demokratischen Republik wies in einer am 16. April 1955 veröffentlichten Erklärung darauf hin, daß die Rückkehr der Meisterwerke in die Deutsche Demokratische Republik, die so große Freude im deutschen Volk auslöste, »für das ganze deutsche Volk und insbesondere für die Bevölkerung der Deutschen Demokratischen Republik aber auch eine hohe Verpflichtung bedeutet, sich dieses Vertrauens würdig zu erweisen. Alle vaterlandsliebenden Deutschen werden darum ihre Anstrengungen noch verstärken, um das einheitliche, demokratische, friedliebende und unabhängige Deutschland zu schaffen, auf das die friedliebenden Menschen in allen Völkern der Welt mit vollem Vertrauen schauen können.«¹⁷⁰

Mit dem Beschluß der Sowjetregierung und der Übergabe der Meisterwerke der Dresdener Galerie an das deutsche Volk wurden die vorher in einem Teil der westlichen Presse aufgestellten Behauptungen widerlegt, daß die Sowjetunion die Dresdener Gemälde vernichtet oder – soweit sie erhalten geblieben waren – als ihren Besitz in ihren Museen ausgestellt hätte. Als Beispiel dafür soll an eine Meldung des Westberliner »Tagesspiegels« erinnert werden, der am 6. Dezember 1945 berichtete, daß nach schwedischen Agenturberichten eine Anzahl der Dresdener Gemälde ins Moskauer Kunstmuseum übergeführt worden sei. »Diese Objekte«, so hieß es in der Meldung, »würden als Ersatz für die zerstörten russischen Museen von Leningrad, Nowgorod und Kiew beansprucht.«

Diese Behauptung ist bis zum Jahre 1955 in den verschiedensten Variationen immer von neuem wieder aufgestellt worden. »Noch vor Jahresfrist«, stellte im Juli 1955 der westdeutsche Kunsthistoriker Professor Hans Secker in der in München erscheinenden »Deutschen Woche« fest, »war in westdeutschen Zeitungen zu lesen, die Russen hätten die ‚Sixtinische Madonna‘, die Rembrandts und den sonstigen ‚entführten‘ Dresdener Museumsbesitz

als ‚Kriegsbeute‘ erklärt und würden sie niemals an Deutschland zurückgeben.«

Das Recht dazu hätte die Sowjetunion, in deren Land so viel wertvolle Kunstschatze von der eingedrungenen faschistischen Wehrmacht zerstört worden waren, zweifellos gehabt. In früheren Kriegen hat der Sieger die im besiegten Land gemachte Beute mitgenommen und behalten. Das war so bei den Kriegszügen im Altertum und im Mittelalter bis in unsere Zeit. Darüber gibt es viele Beispiele, von denen wir nur einige aus der neueren Geschichte wiedergeben wollen.

In unserer Schilderung des Schicksals der Dresdener Gemäldegalerie im Siebenjährigen Krieg haben wir berichtet, daß die Preußen bei der Eroberung des Schlosses Hubertusburg die dort untergebrachten Gemälde der Dresdener Galerie vernichtet oder als Beute fortgeschleppt und nie wieder herausgegeben haben.

Napoleon ließ alles, was ihm auf seinen vielen Kriegszügen an Kunstschatzen in die Hände gefallen war, als Kriegsbeute nach Frankreich schaffen. Darüber berichtet C. W. Ceram in seinem im Jahre 1949 im Hamburger Rowohlt-Verlag erschienenen Buch »Götter, Gräber und Gelehrte« viele aufschlußreiche Dinge. Bei Napoleons Feldzug nach Ägypten im Jahre 1797/98 begleitete ihn ein französischer Maler namens Dominique Vivant Denon. »Vom Niland zurückgekehrt, wurde er (der Maler Denon, d. Verf.) nun ein erprobter, arrivierter, hochgeehrter Mann, Generaldirektor aller Museen. Und Napoleon, dem Sieger auf allen Schlachtfeldern Europas, auf dem Fuße folgend, fledderte er Kunst (was er ‚sammeln‘ nannte) und trug die ersten Batzen zu einem der Reichtümer Frankreichs zusammen.«¹⁷¹

Bei seinen siegreichen Kriegszügen in Europa ließ Napoleon auch die Museen in Deutschland plündern und ihre wertvollen Schätze in den Louvre in Paris bringen. Allein aus Kassel wurden in dieser Zeit an 200 Bilder weggenommen und nach Paris transportiert. Über all das, was Napoleon auf seinen Kriegszügen an Kunstschatzen als Beute nach Paris bringen ließ, kann in dem Katalog »Le Musée National du Louvre« (»Das Nationalmuseum Louvre«, d. Verf.) nachgelesen werden. Er erschien 1913 im Verlag »Société française d'Éditions d'Art« in Paris. Georges Lafenestre und Eugène Richtenberger schrieben dort im Vorwort:

»Die Geschichte des Louvre-Museums während der folgenden 20 Jahre unter dem Direktorium, dem Konsulat, dem Kaiserreich zeigt uns eine fast ununterbrochene Folge von eiligen Arbeiten und provisorischen Maß-

nahmen in den Galerien als Folge der glorreichen Überfüllung, die den Siegen der französischen Armeen zu danken war. Jedem Waffenstillstand und jedem Friedensvertrag folgte die Ankunft einer gewissen Anzahl kostbarer Gemälde in Paris, die oft in schlechtem Zustand eintrafen und hier zuerst restauriert und dann den alten Sammlungen einverleibt wurden. Die verschiedenen Veröffentlichungen, die darauf über das ‚Musée Napoléon‘ gemacht wurden, haben die Erinnerung an diese einzigartige Sammlung erhalten.«¹⁷²

Napoleon hätte von den als Kriegsbeute nach Paris geschleppten Kunstschätzen nie auch nur ein Stück wieder herausgegeben, wenn er dazu nach seiner Niederlage nicht von den Siegern gezwungen worden wäre. Trotzdem verblieben im Louvre noch genug Kunstschätze, die Napoleon aus vielen Ländern nach Frankreich hatte transportieren lassen.

Es ist das erste Mal in der Geschichte, daß ein Land, das aus einem opfervollen Krieg als Sieger hervorgegangen ist, die ihm in die Hand gefallenen Kunstschätze dem besiegten Land zurückgegeben hat. Die Sowjetunion hat es in den Maitagen des Jahres 1945 als eine Pflicht der ganzen Menschheit gegenüber betrachtet, die unersetzbaren Kunstschätze der Dresdener Galerie vor der Vernichtung zu retten. Aber aus allen Akten und Unterlagen geht hervor, daß sie nie die Absicht gehabt hat, die von ihr geretteten Kunstschätze dem deutschen Volke wegzunehmen und als ihr Eigentum zu betrachten. Dafür einige Beweise. In einem Protokoll berichtete der ehemalige Regierungsamtman Grube, der Mann, der mit der Auslagerung und mit der Wiederauslagerung der ausgelagerten Dresdener Kunstschätze am besten Bescheid wußte, unter anderem:

»Als ich im Sommer 1945 einmal bei General Dubrowski, dem Chef der Sowjetischen Militäradministration im Lande Sachsen, zur Berichterstattung über das Zusammensuchen der im ganzen Lande verstreuten Dresdener Kunstschätze war, fragte er mich, was die Bevölkerung dazu sage, daß die Sowjetarmee die von ihr in den ersten Maitagen geretteten wertvollsten Schätze der Dresdener Gemäldegalerie in Sicherheit gebracht und vor der Vernichtung gerettet habe. Ich antwortete ihm darauf, daß viele die Meinung verträten, es sei immer das Recht des Siegers in einem Krieg gewesen, die ihm in die Hände gefallene Beute mitzunehmen. General Dubrowski erwiderte darauf: ‚Die Sowjetarmee hat im Kriege zwar viele Kanonen, Tanks und Flugzeuge und andere Kriegsmaterialien des Feindes als Beute gemacht. Aber sie betrachtet die Kunstschätze eines anderen Volkes nicht als Beute. Wir haben die unersetzbaren Kunstwerke vor dem Untergang

gerettet, wir werden sie wieder instand setzen, bewahren, pflegen, und wir werden sie dem deutschen Volk übergeben, wenn der Friedensvertrag geschlossen ist.«¹⁷³

Das sagte General Dubrowski, ein wichtiger Repräsentant des Sowjetvolkes im besetzten Deutschland bereits im Sommer 1945. Er dachte dabei gewiß daran, daß es ja allgemein gültiges internationales Recht wäre, kurze Zeit nach Beendigung eines Krieges mit dem besiegten Lande einen Friedensvertrag abzuschließen. Daß der Vertrag mit Deutschland nicht abgeschlossen wurde und sich darum die Übergabe der Bilder der Dresdener Galerie so lange verzögerte, ist wahrlich nicht die Schuld der Sowjetunion. Die Sowjetregierung hat bald nach 1945 in vielen Noten an die Westmächte und auf allen internationalen Konferenzen vorgeschlagen, mit dem besiegten Deutschland einen Friedensvertrag abzuschließen. Alle diese Vorschläge wurden jedoch immer wieder von den Westmächten abgelehnt, und Deutschland hat im Jahre 1964 – neunzehn Jahre nach Beendigung des Krieges – leider immer noch keinen Friedensvertrag. Wäre der Friedensvertrag entsprechend den Vorschlägen der Sowjetregierung bereits vor Jahren abgeschlossen worden, so hätte diese auch die inzwischen sorgsam gepflegten und restaurierten Gemälde dem deutschen Volk schon vor Jahren



*Die Eröffnung der Ausstellung
der Dresdener Gemälde im Staatlichen
Museum der bildenden Künste
A. S. Puschkin in Moskau im Mai 1955*



Museum der bildenden Künste A. S. Puschkin in Moskau

übergeben. Als jedoch nach dem Eintritt der Bundesrepublik in den NATO-Pakt und wegen des Verhaltens der Bonner Regierung der Abschluß eines Friedensvertrages mit Deutschland auf den St.-Nimmerleins-Tag verschoben wurde, entschloß sich die Sowjetregierung, nunmehr nicht mehr länger zu warten und die von ihr bis dahin behüteten Dresdener Gemälde dem deutschen Volk zu übergeben.

Ein weiterer Beweis dafür, daß die Sowjetunion die Kunstschatze der Dresdener Galerie nie als ihr Eigentum betrachtet hat, ist schließlich auch die Tatsache, daß die Gemälde, die zur Pflege ins Staatliche Puschkin-Museum für bildende Künste in Moskau und ins Museum der östlichen und westlichen Kunst nach Kiew gebracht worden waren, niemals aus ihren Pflegestätten herauskamen. Die Dresdener Bilder wurden in der Sowjetunion nirgendwo ausgestellt. Zum ersten Male wurden sie dem sowjetischen Volk im Jahre 1955 in einer Sonderausstellung im Puschkin-Museum in Moskau gezeigt. Die Initiative dazu ging von der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik aus, die nach dem Beschluß der Sowjetregierung, die Gemälde dem deutschen Volk zu übergeben, vorschlug, die geretteten Kostbarkeiten der Dresdener Galerie so lange in Moskau auszustellen, bis für ihre Aufnahme geeignete Ausstellungsräume in der Deutschen Demokratischen Republik geschaffen worden wären.

Wie groß die Liebe der Sowjetbürger zur Kunst ist, beweist die Tatsache,

daß 25 Millionen Sowjetbürger sich um eine Eintrittskarte für die Ausstellung der Dresdener Gemälde im Puschkin-Museum bemühten. Da schrieben Bürger aus der fernen Mongolei und bestellten Eintrittskarten, da kamen Sowjetbürger vom Schwarzen Meer, aus Leningrad, von der Wolga und vom Don. Sie wollten ihren Urlaub dazu benutzen, die Gemälde der Dresdener Galerie zu sehen. Von Mai bis August, solange die Dresdener Meisterwerke ausgestellt waren, stand täglich eine lange Schlange vor dem Eingang zur Ausstellung. Aber viele, viele Sowjetbürger mußten wieder weggehen, weil sie keine Eintrittskarte erhalten konnten. Andere wieder bedauerten, daß sie nur einmal die Möglichkeit gehabt hatten, die Gemälde zu sehen, und nicht noch ein zweites oder drittes Mal. Dieser Wunsch der vielen Sowjetbürger konnte leider nicht erfüllt werden. Insgesamt konnten in den vier Monaten, in denen die Bilder in Moskau ausgestellt waren, 1 200 000 Sowjetbürger sich an den herrlichen Kunstschatzen erfreuen.

Zur Zeit der Ausstellung der Dresdener Gemälde im Puschkin-Museum weilte in Moskau eine westdeutsche Journalisten-Delegation. Auch deren Mitglieder besuchten die Ausstellung, und viele von ihnen berichteten dann in westdeutschen Zeitungen über ihre Erlebnisse. Hans-Ulrich Kempfski schilderte am 19. Juli 1955 in der in München erscheinenden »Süddeutschen Zeitung« seine Eindrücke unter der Überschrift »Kolchosbauern bewundern Raffaels Madonna«:

»Die schwarz-rot-goldene Flagge, die neben der roten Fahne der Sowjetunion über die Säulen gespannt ist, fällt einem im ersten Augenblick gar nicht auf. Man sieht nur die vielen tausend Menschen, die zu beiden Seiten des Gebäudes teils stehen, teils auf dem Bürgersteig sitzen, häufig eine ‚Prawda‘ zu einem Papierhelm gefaltet und als Schutz gegen die Sonne auf den Kopf gestülpt. Geht man um das Gebäude herum, so sind hier, wo die Bäume etwas Schatten spenden, die Menschen womöglich noch zahlreicher versammelt. Kommt man nach einigen Stunden wieder, so hat sich das Bild nicht verändert. Das Gebäude mit dem Säulenvorbau ist das Museum für bildende Kunst in Moskau, und die Menschenmassen, die dort weilen, wollen die Bilder der Dresdener Galerie sehen.«

Über die große Anteilnahme der Sowjetmenschen an den Gemälden berichtete Kempfski im gleichen Artikel:

»So sehr konnte mich das Schicksal der Bilder aus der Dresdener Galerie gar nicht interessieren, als daß ich Professor Guber nicht zuvor nach dem Grund für den Massenansturm gefragt hätte. Professor Guber sagte mit erstauntem Lächeln: ‚Ja, ist das in Deutschland nicht so? Wir haben täglich

von 9–23 Uhr geöffnet. Viermal am Tage haben wir Einlaß, und insgesamt kommen täglich 10 000 Menschen. Es kämen natürlich mehr, viel mehr, doch wir geben nur 10 000 Karten aus, weil sonst niemand etwas von den Bildern hätte ... ' Mich fesselten die Menschen in diesem Museum: Arbeiter, in ihrer guten Freizeitkluft, Kolchosbauern mit Stiefeln, Studenten, viele Frauen und viele Soldaten. Fast jeder hielt einen Katalog in den Händen. Der kostete immerhin acht Rubel (der Eintrittspreis betrug 3 Rubel, d. Verf.), also einen Preis, für den man ein dickes Buch erstehen kann. « Eine wissenschaftliche Mitarbeiterin des Puschkin-Museums schilderte ein kleines, aber interessantes Erlebnis bei der Führung einer Delegation westlicher Journalisten durch die Ausstellung der Bilder der Dresdener Galerie. Einer der Herren, der lange verzückt vor der »Sixtinischen Madonna« gestanden hatte, fragte die Führerin, was dieses Bild koste. Die Angesprochene verblüffte diese Frage so, daß sie zunächst keine Antwort zu geben wußte. Erst nach geraumer Zeit fand sie die Sprache wieder und beantwortete die seltsame Frage mit der Gegenfrage: »Was kostet die Sonne?« Und dann fuhr sie fort: »So, wie die Sonne nicht käuflich und nicht mit allem Geld in der Welt zu bezahlen ist, so ist das auch mit der »Sixtinischen Madonna«. So, wie die Sonne den Menschen aller Völker auf der ganzen Welt gehört und allen Licht und Wärme spendet, so gehört auch dieses unvergleichliche Kunstwerk den Menschen aller Völker auf der ganzen Welt und spendet ihnen allen Licht und Wärme, Schönheit und Freude. «

Ein anderer Mitarbeiter des Puschkin-Museums berichtete, daß bei einer Diskussion über den sicheren Abtransport der wertvollen Gemälde nach Deutschland auch die Frage aufgeworfen wurde, wie hoch man wohl die »Sixtinische Madonna« gegen einen etwaigen Verlust versichern müsse. Ob mit einer oder mit zehn Millionen, mit hundert oder mit tausend Millionen oder gar mit hundert Milliarden Rubel und so weiter. Schließlich aber kam man zu dem Schluß, daß dies doch alles Unsinn sei, denn wenn dieses Kunstwerk verlorenginge oder vernichtet würde, könnte es selbst für alles Geld in der Welt nicht wieder ersetzt werden.

Was hier für die »Sixtinische Madonna« gesagt wurde, gilt ebenso für viele andere Schätze der Dresdener Galerie. Alle diese unersetzbaren Kunstwerke sind von der Naziführung während des Krieges der Gefahr der Vernichtung ausgesetzt worden. Die Sowjetunion aber hat diese unschätzbaren Kunstwerke nicht nur vor der Vernichtung gerettet, sondern sie im Glanz ihrer alten Schönheit wiederhergestellt, sorgsam gepflegt und schließlich dem deutschen Volk als großherziges Freundschaftsgeschenk übergeben.

Der »Führerauftrag Linz«

*I*m Zusammenhang mit der Übergabe der Schätze der Dresdener Galerie an das deutsche Volk ist es notwendig, hier etwas über den sogenannten »Führerauftrag Linz« zu berichten. Von diesem »Führerauftrag Linz« haben im Nazireich nur wenige Menschen etwas erfahren, und in unserer Gegenwart weiß kaum jemand noch etwas von dieser für das Naziregime charakteristischen Angelegenheit.

Der größtenwahnsinnige Hitler wollte in der Hauptstadt seines Geburtslandes, in Linz an der Donau, das größte aller Kunstmuseen der Welt schaffen. Nach Hitlers »Führerauftrag« sollte in dem Übermuseum Linz alles, aber auch alles in der ersten Qualität und in der größten Zahl vertreten sein: die besten der italienischen Meister, darunter Raffael, Leonardo da Vinci und Tizian; die schönsten der Rembrandt-Bilder, darunter seine Hendrickje Stoffels; die wertvollen Werke von Peter Paul Rubens, von Brueghel, Dürer, Cranach, van Dyck, Watteau, Boucher, Lancret, Goya und vielen anderen großen Meistern aller Zeiten und aller Malerschulen. Mit dem Linzer »Führermuseum« wollte sich Hitler ein Kunstdenkmal setzen, das die Jahrtausende überdauern und davon zeugen sollte, daß der Begründer dieser Kunststätte der unübertrefflichste Mann aller Zeiten war. Die Kunstschätze für dieses »einmalige« Übermuseum aber wollten die Naziführer nicht etwa auf ehrliche Weise erwerben, sie sollten vielmehr in den von ihnen überfallenen Ländern zusammengeraubt werden.

Ausgangspunkt zu dem großen Raub von Kunstschätzen war der Erlaß Hitlers vom 29. Januar 1940, in dem Rosenberg als Leiter der »Zentralstelle für nationalsozialistische Weltanschauungs- und Erziehungsforschung« ernannt wurde. Danach hatte Rosenberg die sogenannte »Hohe Schule« zu leiten, die – wie in Hitlers Erlaß festgelegt wurde – »die zentrale Stätte der nationalsozialistischen Forschung, Lehre und Erziehung« werden sollte. »Um ... die begonnenen Vorarbeiten zu fördern, ordne ich an, daß Reichsleiter Alfred Rosenberg diese Vorbereitungsarbeiten, vor allem auf dem Gebiet der Forschung und Errichtung der Bibliothek weiterführt. Die Dienststellen von Partei und Staat sind gehalten, ihm in dieser Arbeit jede Unterstützung angedeihen zu lassen.«¹⁷⁴

Die »Hohe Schule« war lediglich eine Tarnung. Denn dieser Führerbefehl »berechtigte« Rosenberg, mit Hilfe seines »Einsatzstabes« planmäßige

Raubzüge auf Kunstschatze in den zeitweise besetzten Ländern durchzuführen. Dabei wurde er von Himmler tatkräftig unterstützt, der auf Grund eines Erlasses vom 15. Mai 1939 »zum Schutze des deutschen Kulturgutes gegen Abwanderung« wertvolle Kunstgüter der aus Deutschland vor dem Terror des Naziregimes flüchtenden Juden beschlagnahmen ließ. Himmler erweiterte diese Beschlagnahme und erließ in seiner Eigenschaft als Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums am 1. Dezember 1939 eine Verordnung, nach der die Gestapo-Beamten in den besetzten Gebieten Polens und die Kommandeure des Sicherheitsdienstes in Radom, Warschau und Lublin Kunstgegenstände beschlagnahmen sollten. »Sie werden zugunsten des Deutschen Reiches beschlagnahmt und dem Reichskommissar für die Stärkung des deutschen Volkstums zur Verfügung gestellt«, hieß es in Artikel 1 der Durchführungsbestimmung zu diesem Erlaß.¹⁷⁵ Die gleiche Aufgabe erfüllte als dritte Gruppe noch ein »Sonderbataillon« des Außenministers Ribbentrop.

Alle drei Gruppen arbeiteten im Auftrage Hitlers, um Kunstschatze für das »Führermuseum« in Linz zusammenzurauben. Sie plünderten private und öffentliche Sammlungen in den besetzten Ländern und verschleppten das geraubte Gut in besondere Depots. Bei der »Ehrlichkeit« der Naziführer ergab sich jedoch, daß sie von dem geraubten Gut auch einen Teil für sich behielten und ihren Privatbesitz damit vergrößerten. Das tat vor allem Göring, der manches von den geraubten Kunstschatzen, und zwar sehr wertvolle Dinge, in sein Privatmuseum »Karinhall« bringen ließ. Der weitaus größte und kostbarste Teil des Raubgutes blieb dem »Führer« vorbehalten und sollte in Linz zur Schau gestellt werden.

Was alles von den Naziführern und ihren dafür besonders beauftragten Organen in den zeitweise besetzten Ländern an Kunstschatzen zusammengeraubt wurde, ist in dem Nürnberger Kriegsverbrecherprozeß aktenmäßig festgehalten worden. In diesem vom Internationalen Militärgerichtshof in Nürnberg vom Winter 1945 bis zum Herbst 1946 durchgeführten Prozeß gibt es eine Fülle von Dokumenten, die das riesige Ausmaß des im Auftrage Hitlers durchgeführten Raubes von Kunstschatzen beweisen. Da ist zunächst ein »Arbeitsbericht des Sonderstabes Bildende Kunst«, der den Akten des Nürnberger Kriegsverbrecherprozesses als »Dokument 1015 (b) – PS« beigefügt wurde. In diesem »Arbeitsbericht« wurde festgestellt, daß der »Sonderstab« auf Grund des »Führerbefehls« vom 17. September 1940 über die Erfassung herrenlosen jüdischen Kunstbesitzes in den besetzten Westgebieten Anfang Oktober 1940 zunächst in

Paris mit der Erfassung des sehr wertvollen Kunstbesitzes der international als Besitzer großer Kunstsammlungen bekannten jüdischen Familie Rothschild und vieler anderer als Sammler bekannten französischen Familien wie Kann, David-Weil, Levy de Benzion und Seligmann begonnen hatte. Danach wurden »planmäßig« alle anderen ausgeraubt, bei denen es sich lohnte, Beschlagnahmen von Kunstwerken durchzuführen. Dabei wurden auch diejenigen Besitzer von Kunstschatzen zu Juden »ernannt«, die es überhaupt nicht waren. Wörtlich hieß es dann in dem »Arbeitsbericht«:

»In der Zeit von März 1941 bis Juli 1944 wurden vom ‚Sonderstab Bildende Kunst‘ ins Reich verbracht: 29 große Transporte, umfassend 137 Waggons mit 4174 Kisten mit Kunstwerken . . . Es wurden bis zum 15. Juli 1944 wissenschaftlich inventarisiert: 21 903 Kunstgegenstände, 5281 Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen, 684 Miniaturen, Glas- und Emailmalereien, Buch- und Handschriften, 583 Plastiken, Terrakotten, Medaillen und Plaketten, 2477 Möbel mit kunstgeschichtlichem Wert, 583 Textilien (Gobelins, Teppiche, Stickereien, koptische Stoffe), 5825 kunsthandwerkliche Gegenstände (Porzellan, Bronzen, Fayencen, Majoliken, Keramik, Schmuck, Münzen, Gegenstände aus Edelsteinen), 1286 ost-asiatische Kunstwerke (Bronzen, Plastik, Porzellan, Gemälde, Wandschirme, Waffen), 259 antike Kunstwerke (Skulpturen, Bronzen, Vasen, Schmuck, Schalen, geschnittene Steine, Terrakotten). Diese Zahlen werden sich noch dadurch erhöhen, daß die Erfassungsaktion im Westen noch nicht beendet ist und aus Mangel an Fachkräften ein Teil der erfaßten Bestände noch nicht wissenschaftlich inventarisiert werden konnte. – Der außergewöhnliche künstlerische und materielle Wert der erfaßten Kunstwerke ist in Zahlen nicht erfaßbar. Bei den Gemälden, Stilmöbeln des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, den Gobelins, bei den Antiken und Renaissance schmuck der Rothschilds handelt es sich um Objekte eines so einmaligen Charakters, daß eine Taxierung deshalb unmöglich ist, weil auf dem Kunstmarkt keine vergleichbaren Werte erschienen sind.

Auch der künstlerische Wert der Sammlungen kann im Rahmen eines kurzen Berichtes nur angedeutet werden. Unter den erfaßten Gemälden, Pastellen und Zeichnungen befinden sich einige hundert Werke allererster Qualität, Spitzenwerte der europäischen Kunst, die an die erste Stelle eines jeden Museums gestellt werden können. Es befinden sich darunter einwandfrei nachgewiesene und signierte Werke von Rembrandt van Rijn, Rubens, Frans Hals, Vermeer van Delft, Velasquez, Murillo, Goya, Seba-

stiano del Piombo, Palma Vecchio etc. Bedeutungsmäßig an erster Stelle stehen unter den erfaßten Werten der Malerei die Gemälde der berühmten französischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts mit Spitzenwerken von Boucher, Watteau, Rigaud, Largiellière, Nattier, Fragonard, Pater, Dannloux und de Troy. Diese Sammlung kann sich mit dem Bestand auch der größten europäischen Museen messen. Sie enthält in einem großen Umfang Werke der ersten französischen Meister, die bisher auch in den besten deutschen Museen nur unzulänglich vertreten waren. Sehr bedeutend ist auch der Anteil an Meisterwerken der holländischen Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Zu nennen sind hier an erster Stelle bedeutende Werke von van Dyck, Salomon und Jacob Ruisdael, Wouvermann, Terborch, Jan Weenix, Gabriel Metsu, Adriaen van Ostade, David Teniers, Pieter de Hooch, Willem van der Velde u. a. Höchsten Rang hat auch der Bestand an Werken der englischen Malerei des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts mit Spitzenwerken von Reynolds, Romney und Gainsborough. Von deutschen Meistern sind Cranach und Amberger hervorzuheben.«¹⁷⁶

Soweit der Bericht des »Sonderstabs Bildende Kunst« über das Ergebnis des von ihm durchgeführten Raubes von Kunstschatzen. Der Nürnberger Gerichtshof stellte ausdrücklich fest, daß es sich »dabei nicht um einzelne Plünderungen handelte, um Plünderungen durch Soldaten, die es in allen Kriegen gegeben hat und noch gibt. Diese Plünderungskampagne wurde systematisch und mit Disziplin durchgeführt.«¹⁷⁷

DOKUMENT 1015(b)-PS

ARBEITSBERICHT DES „SONDERSTABES BILDENDE KUNST“ ÜBER DIE ZEIT VOM OKTOBER 1940 BIS JULI 1944. PLÜNDERUNG BERÜHMTER SAMMLUNGEN UND ERFASSUNG VON KUNSTGEGENSTÄNDEN IN DEN BESETZTEN WEST- UND OSTGEBIETEN (BEWEISSTÜCK US-385; RF-1323)

BESCHREIBUNG:

SONDERSTAB BILDENDE KUNST

Arbeitsbericht über die Zeit vom Oktober 1940 bis Juli 1944.

Aufgrund des Führerbefehls vom 17.9.1940 über die Erfassung herrenlosen jüdischen Kunstbesitzes in den besetzten Westgebieten begann Anfang Oktober 1940 der Sonderstab Bildende Kunst zunächst in Paris mit der Erfassung des zurückgelassenen Kunstbesitzes der international auch als Besitzer grosser Kunstsammlungen

Im Verlauf dieser Kunsterfassungsaktion des Einsatzstabes in den besetzten Westgebieten wurden erfasst:

203 Einsatzstellen (Sammlungen) mit
21903 bisher gezählten und inventarisierten Kunstgegenständen aller Art.

In der Zeit vom März 1941 bis Juli 1944 wurden vom Sonderstab Bildende Kunst ins Reich verbracht:

29 grosse Transporte umfassend
137 Waggon mit
4174 Kisten mit Kunstwerken.

21 903 Kunstgegenstände
5 281 Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen
684 Miniaturen, Glas- und Emailmalereien, Buch- und Handschriften
583 Plastiken, Terrakotten, Medaillen und Plaketten
2 477 Möbel mit kunstgeschichtlichem Wert
583 Textilien (Gobelins, Teppiche, Stickerien, koptische Stoffe)
5 825 kunsthandwerkliche Gegenstände (Porzellan, Bronzen, Fayencen, Majoliken, Keramik, Schmuck, Münzen, Gegenstände aus Edelsteinen)
1 286 Ost-asiatische Kunstwerke (Bronzen, Plastik, Porzellan, Gemälde, Wandschirme, Waffen)
259 Antike Kunstwerke (Skulpturen, Bronzen, Vasen, Schmuck, Schalen, geschnittene Steine, Terrakotten).

Bedeutungsmässig an erster Stelle stehen unter den erfassten Werken der Malerei die Gemälde der berühmten französischen Maler des 18. Jahrhunderts mit Spitzenwerken von Boucher, Watteau, Rigaud, Largilliere, Nattier, Fragonard, Pater, Danloux und de Troy. Diese Sammlung kann sich mit dem Bestand auch der grössten europäischen Museen messen. Sie enthält in einem grossen Umfang Werke der ersten französischen Meister, die bisher auch in den besten deutschen Museen nur unzulänglich vertreten waren. Sehr bedeutend ist auch der Anteil an Meisterwerken der holländischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Zu nennen sind hier an erster Stelle bedeutende Werke von van Dyck, Salomon und Jacob Ruisdael, Wouvermann, Terborch, Jan Weenix, Gabriel Metsu, Adrian van Ostade, David Teniers, Pieter de Hooch, Willem van der Velde u.a. Höchsten Rang hat auch der Bestand an Werken der englischen Malerei des 18. und frühen 19. Jahrhunderts mit Spitzenwerken von Reynolds, Romney und Gainsborough. Von deutschen Meistern sind Cranach und Amberger hervorzuheben.

Aus dem »Arbeits«-Bericht des »Sonderstabes Bildende Kunst«

In der Anklageschrift des Internationalen Militärgerichtshofes gegen die Kriegsverbrecher wurde im Anklagepunkt 3 »Kriegsverbrechen« Absatz E festgestellt, daß allein aus den westlichen Ländern vom Jahre 1940 bis 1944 »Kunstwerke, kunstgewerbliche Gegenstände, Bilder, Plastiken, Möbel, Textilien, Antiquitäten und ähnliche Artikel von ungeheurem Wert, an Zahl 21 903 Stück, geplündert wurden«. In dem Absatz des Prozeßberichtes über »Plünderungen und Zerstörung von Kunstwerken heißt es dann weiter: »Die Museen von Nantes, Nancy und Alt-Marseille wurden ausgeraubt. Privatsammlungen von großem Wert wurden gestohlen. Auf diese Weise verschwanden Bilder von Raffael, Vermeer, van Dyck und Werke von Rubens, Holbein, Rembrandt, Watteau und Boucher. Deutschland zwang Frankreich, das ihm von Belgien anvertraute Bild von van Eyck ‚Das Osterlamm‘ auszuliefern.«¹⁷⁸

Noch viel schlimmer aber als in den westlichen Ländern wurden im Auftrage Hitlers die in der Sowjetunion vorhandenen Kunstschatze entweder geraubt oder – soweit sie nicht transportabel waren – zerstört. Darüber erfahren wir auch einiges aus dem bereits erwähnten Bericht des »Sonderstabes Bildende Kunst«. Dieser »Sonderstab« hatte in einem besonderen Abschnitt Rechenschaft über seine »Arbeit in den Ostgebieten« abgelegt. Daraus und aus anderen Akten des Nürnberger Kriegsverbrecherprozesses, wie zum Beispiel Anklagepunkt 3 »Kriegsverbrechen«, geht hervor, daß alle Kunstschatze aus den Schlössern Petershof, Zarskoje Selo, Oranienbaum und anderen Kulturstätten entweder zerstört oder weggeschleppt worden sind.

Über diese »Heldentaten« kann man in den Prozeßakten des »Internationalen Militärgerichtshofes« in Nürnberg folgendes lesen:

»Die Deutschen zerstörten 427 Museen, unter ihnen die reichhaltigen Museen von Leningrad, Smolensk, Stalingrad, Nowgorod, Poltawa und andere. In Pjatigorsk bemächtigten sie sich der Kunstschatze, die vom Rostow-Museum dorthin gebracht worden waren ... Für den Diebstahl in größtem Ausmaße und die Zerstörung von industriellem, kulturellem und anderem Gut waren die Vorgänge in Kiew typisch. Mehr als 4 Millionen Bücher, Zeitschriften und Handschriften (von welchen viele sehr wertvoll und sogar einzigartig waren) und eine große Anzahl von Kunst-erzeugnissen und verschiedenartigen Wertgegenständen wurden gestohlen und weggeschleppt.

Weitere Beispiele dieser Verbrechen sind unter anderem: sinnlose Verwüstung der Stadt Nowgorod samt vielen historischen und künstlerischen

Denkmälern . . . Zerstörung von industriellen, kulturellen und anderen Gütern in Odessa . . .

Die Deutschen zeigten besonderen Haß gegen der Sowjetbevölkerung teure kulturelle Denkmäler. Sie zerteilten das Gut des Dichters Puschkin in Michailowskoje, entweihten sein Grab und zerstörten die benachbarten Dörfer und das Mönchskloster von Sowjatogor. Sie zerstörten das Gut und Museum von Leo Tolstoi, ‚Jasnaja Poljana‘, und entweihten das Grab des großen Schriftstellers. In Klin zerstörten sie das Tschaikowski-Museum und in Penaty das Museum des Malers Repin und vieler anderer.«

In den Akten des Nürnberger Kriegsverbrecherprozesses wurde weiter festgestellt, daß auch in Estland und in Lettland viele Kulturdenkmäler zerstört und Zehntausende Kunstwerke geraubt und weggeschafft wurden. Im Anklagepunkt 3 »Kriegsverbrechen« des Nürnberger Prozesses stand schließlich noch fogender erschütternder Satz: »Auf dem Gebiet der Sowjetunion zerstörten oder beschädigten die Naziverschwörer 1710 Städte und mehr als 70 000 Ortschaften und Dörfer, mehr als 6 Millionen Gebäude und machten ungefähr 25 Millionen Personen obdachlos.«¹⁷⁹

So beweisen die Akten des Nürnberger Prozesses und andere unwiderlegbare Dokumente, auf welche Weise und mit welchen Mitteln Hitler das »Führermuseum« in Linz zu der in der Welt größten und »einmaligen« gigantischen Kunststätte machen wollte.

Mit dem Aufbau und der Gestaltung des »Führermuseums« Linz hatte Hitler den Direktor der Dresdener Gemäldegalerie, Dr. Hans Posse, beauftragt. Posse blieb Direktor der während des Krieges ausgelagerten Dresdener Galerie, aber seine Haupttätigkeit während des Krieges galt dem »Auftrag des Führers, eine umfassende Gemäldegalerie für Linz, der Hauptstadt des Gaues Oberdonau, auszubauen«. Das sagte Goebbels in der Rede, die er beim Staatsbegräbnis für Posse hielt. Dabei stellte er fest, daß Dr. Posse die ihm vom »Führer« unmittelbar erteilten Aufträge »mit einer Einfühlungsgabe und einem wissenschaftlichen Fleiß und Sammeleifer ohnegleichen durchgeführt habe . . . So habe er seinen Auftrag in einer seine bisherige Tätigkeit sogar noch weit überragenden Weise erfüllen können. Bis zu seiner letzten Stunde sei er unermüdlich am Weiterbau tätig gewesen, und man könne wohl sagen, daß er mit dieser Arbeit sein an Erfolgen so reiches Leben mit der glanzvollsten Leistung habe krönen können. Die Stadt Linz habe ihn mit vollem Recht zu ihrem Ehrenbürger ernannt, denn er habe sich in ihr ein bleibendes Denkmal gesetzt.«¹⁸⁰

In dem Teil des Nürnberger Kriegsverbrecherprozesses, der sich mit dem

Raub von Kunstschatzen beschäftigte, wurden auch einige Berichte von Dr. Posse verlesen und den Prozeßakten beigelegt. In einem dieser Aktenstücke berichtete Dr. Posse über eine Reise nach Polen:

»In Krakau und Warschau habe ich mir einen Einblick in die öffentlichen und privaten Sammlungen sowie in den kirchlichen Besitz verschafft. Es bestätigt sich, daß außer den uns in Deutschland bereits bekannten Kunstwerken höheren Ranges (zum Beispiel dem Veit-Stoß-Altar und den Tafeln des Hans von Kulmbach aus der Marienkirche in Krakau) . . . und einigen Werken des Nationalmuseums in Warschau nicht allzuviel für eine Bereicherung des deutschen Besitzes an hoher Kunst (Malerei und Plastik) vorhanden ist.«¹⁸¹

Aus diesen Briefen ist zu ersehen, daß auch die Besichtigung von Kunstschatzen in den besetzten Ländern dem Zweck diene, »den deutschen Besitz an hoher Kunst« zu vermehren. Aus den in der Nazizeit angelegten und von uns wieder aufgefundenen Akten ist zu ersehen, daß Dr. Posse viele Reisen machen mußte, um den »Führerauftrag Linz« zu erfüllen. In den Akten fanden sich eine ganze Anzahl Briefe aus den Jahren 1940/41, in denen Dr. Posse seiner vorgesetzten Behörde, dem Ministerium für Volksbildung in Sachsen, die Mitteilung machte, daß er kürzere oder längere Zeit zur Erfüllung eines Sonderauftrages des Führers verreisen müßte. In einem Schreiben vom 22. Juni 1940 teilte Posse mit, »daß ich vom Führer persönlich den Auftrag erhalten habe, mich in Erwerbungsangelegenheiten in die besetzten Gebiete der Niederlande und Belgien zu begeben. In Ausführung dieses Auftrages trete ich die Reise am 23. Juni an. Ihre Dauer läßt sich zur Zeit nicht bestimmen.«¹⁸² In den weiteren Briefen wurde nur noch der Abreisetermin gemeldet. Der Auftrag war immer der gleiche. So meldete sich Posse am 15. Juli 1940 für eine Reise in die Niederlande ab, am 29. Juli 1940 nach Wien, am 6. August 1940 und am 16. September 1940 nach Holland, am 15. Oktober 1940 nach Frankreich, Belgien und Holland, am 3. Februar 1941 nach Frankreich, am 26. Februar 1941 nach Italien. So ging es weiter. Im Jahre 1941 wiederum nach Italien, nach Holland, nach der »Ostmark«, ins »Protektorat« (Tschechoslowakei, d. Verf.). Dann fuhr Posse am 14. Oktober 1941 zur Berichterstattung ins Führerhauptquartier und danach wiederum nach Holland, Frankreich, Budapest, Wien und in die Schweiz.

Die in allen besetzten Ländern von Hitlers Beauftragten mit den verschiedensten Methoden zusammengeraubten Kunstschatze wurden in riesigen Transporten nach Neuschwanstein, nach Nikolsburg, Buxheim, Kogel,

Seisenegg und nach verschiedenen anderen Depots gebracht, die im Wald angelegt und mit allen Sicherungseinrichtungen wie Heizung und Entlüftung usw. versehen worden waren. Ein Teil der Kostbarkeiten befand sich auch in Weesenstein, wo unter der Leitung von Dr. Posse und nach dessen Tode durch seinen Nachfolger, Professor Voß, und dem Referenten für den Sonderauftrag Linz, Dr. Gottfried Reimer, die Rechnungsführung und Verwaltung der ergaunerten Kunstschatze lag. Am 27. März 1945 teilte Dr. Reimer dem Leiter der Sächsischen Staatskanzlei in Dresden mit, »daß ich auf Wunsch des Reichsleiters Bormann in den nächsten Tagen sämtliche noch in Dresden und am Bergungsort Schloß Weesenstein liegende Bestände des Führer-Sonderauftrages Linz mit allen Akten und zugehörigen Unterlagen mit einem von mir persönlich begleiteten Autotransport nach Alt-Aussee/Salzkammergut zu absolut bombensicherer Unterbringung überführen werde ... Der Abtransport dürfte etwa Mitte April erfolgen.«¹⁸³

Nach den weiteren Mitteilungen von Dr. Reimer verblieb die Rechnungsführung für den Sonderauftrag bei der Leitung der Gemäldegalerie. Als der Krieg zu Ende war, wurde von den Beteiligten stoßweise Aktenmaterial vernichtet, das über die Arbeit für den »Führer-Sonderauftrag Linz« hätte nähere Auskunft geben können. Übriggeblieben waren von der großen Kunstraubaktion in Weesenstein nur drei Gemälde, einige mehr oder weniger beschädigte Porzellane, 2 Holzplastiken und ein paar Kartekästen, deren Inhalt nicht mehr schnell genug vernichtet werden konnte. Die nach Alt-Aussee im Salzkammergut abtransportierten und die in den anderen Auslagerungsorten untergebrachten geraubten Kunstschatze mußten, soweit sie noch auffindbar und nicht vorher verschleppt worden waren, nach der totalen Niederlage des deutschen Imperialismus und Militarismus an die Beraubten wieder zurückgegeben werden.

Das war das Ende des in der Weltgeschichte größten Raubes von Kunstschatzen. Der Traum von dem »einmaligen Führermuseum Linz«, der das deutsche Volk und andere Völker so unendlich große Opfer an Gut und Blut und die Zerstörung von so vielen Kunstschatzen gekostet hat, war ausgeträumt.

Sicher aber ist, daß die Machthaber des faschistischen Deutschlands auch nicht ein Stück der von ihnen planmäßig geraubten Kulturschatze den beraubten Völkern zurückgegeben hätten, wenn das faschistische Deutschland diesen Krieg nicht verloren hätte.

Wir haben über das Geschehen um den »Führerauftrag Linz« in unserer

Geschichte über die Dresdener Gemäldegalerie berichtet, weil auf dem düsteren Hintergrund des von den deutschen Faschisten betriebenen Kunst- raubes ganz besonders deutlich erkennbar wird, wie großmütig die Sowjet- regierung gehandelt hat. Obwohl von den faschistischen Eindringlingen in der Sowjetunion viele Kunstschatze zerstört worden waren, hat sie nach ihrem Siege im zweiten Weltkrieg die von der Sowjetarmee vor der Ver- nichtung geretteten Meisterwerke der Dresdener Gemäldegalerie nicht als Wiedergutmachung für den ihr zugefügten Schaden behalten, sondern dem deutschen Volke übergeben.

Die Heimkehr der Gemälde

Am 25. August 1955 wurden die Dresdener Gemälde bei einem Staats- akt im Puschkin-Museum in Moskau von dem amtierenden Minister für Kultur der UdSSR, Herrn Kaftanow, einer Regierungsdelegation der Deutschen Demokratischen Republik übergeben. Bei dem feierlichen Übergabeakt überreichte Minister Kaftanow symbolisch für alle von der Sowjetunion geretteten Meisterwerke der Dresdener Galerie der deutschen Regierungsdelegation »das Gemälde des großen deutschen Malers und Humanisten Albrecht Dürer, das ‚Bildnis eines jungen Mannes‘«.

Es waren insgesamt 1240 Dresdener Bilder, die der deutschen Regierungs- delegation von der Sowjetregierung übergeben wurden. Davon waren 762 Gemälde der allerersten Qualität im Puschkin-Museum in Moskau und 478 im Museum der östlichen und westlichen Kunst in Kiew gepflegt und bewahrt worden. Kurz nach der offiziellen Übergabe der Gemälde fuhr eine aus Kunstwissenschaftlern und Restauratoren bestehende deut- sche Fachdelegation zur Erledigung aller mit der Übergabe zusammen- hängenden notwendigen Fachfragen nach der Sowjetunion. Die sowje- tischen Fachleute stellten gemeinsam mit der deutschen Fachdelegation für jedes der übergebenen Gemälde einen Paß aus, in dem genau ver- merkt wurde, wie der Zustand des Bildes war, als es in den Maitagen des Jahres 1945 von sowjetischen Offizieren und Soldaten aus den feuchten Gräften befreit wurde. Weiter wurde auf dem Paß genau vermerkt, welche Restaurierungsarbeiten und Erhaltungsmaßnahmen die sowjetischen



Der Stellvertreter des Ministers für Kultur der UdSSR, Kaftanow, und der Außenminister der DDR, Bolz, unterzeichnen im August 1955 im Moskauer Puschkin-Museum die Dokumente über die Übergabe der Gemälde der Dresdener Galerie

Restauratoren an dem betreffenden Bilde vorgenommen hatten und wie der Zustand des Bildes zur Zeit der Übergabe war. Im Anschluß an diese Feststellung wurden auf jedem Paß noch Hinweise für die weitere Pflege und eventuelle Restaurierung des betreffenden Bildes gegeben.

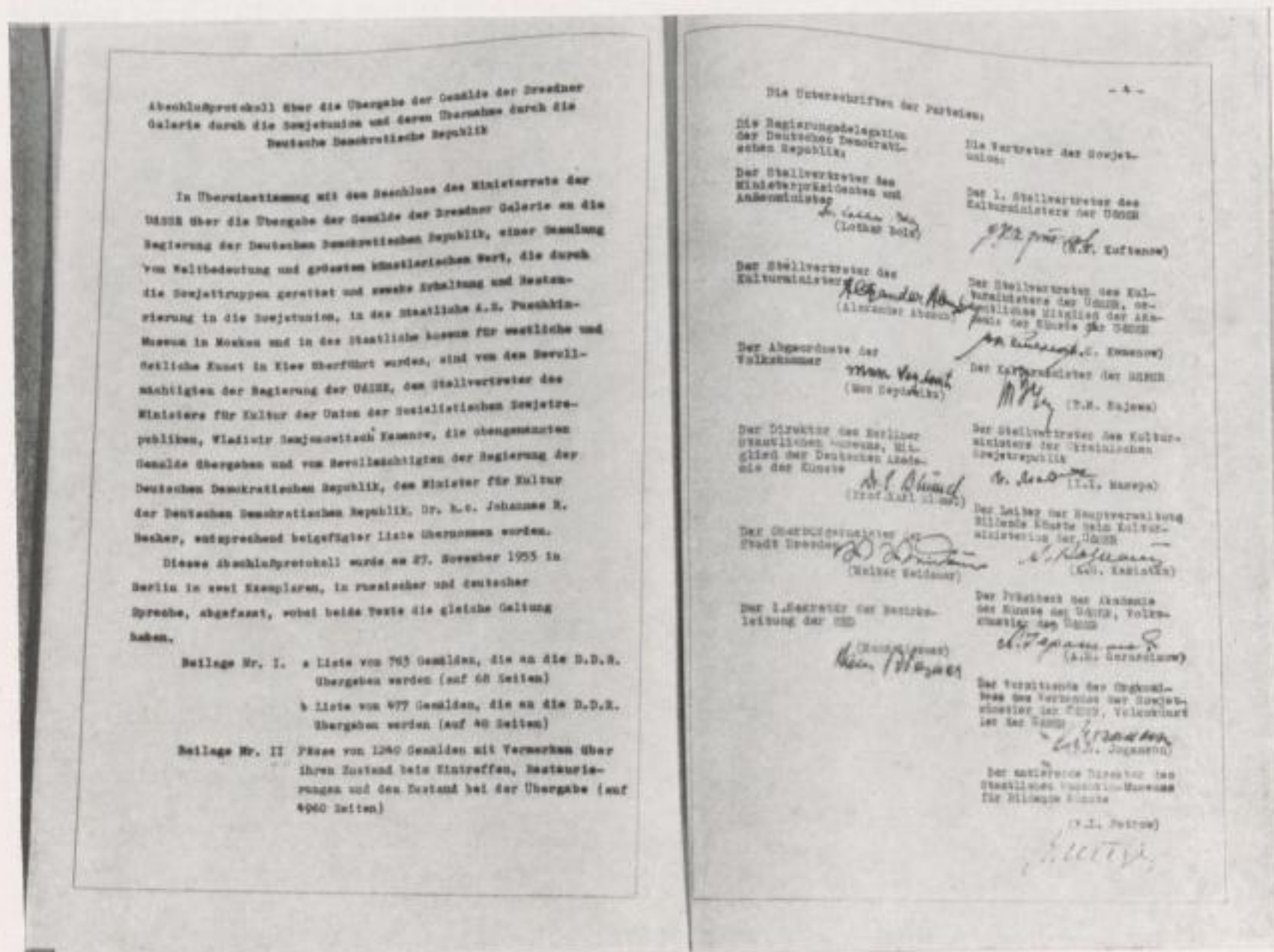
Diese von den sowjetischen und den deutschen Fachleuten gemeinsam geleistete Arbeit und die sorgsame Verpackung der Bilder für den Abtransport nach Deutschland nahm einige Monate in Anspruch. Für den Transport der Bilder hatten die sowjetischen Fachleute schon lange vor dem offiziellen Übergabeakt Spezialkisten aus ganz trockenem Holz anfertigen lassen, die zum Schutz gegen Feuchtigkeit mit Wachstuch ausgeschlagen wurden. Tafelgemälde wurden ohne Rahmen für sich verpackt, in Seidenpapier und Ölpapier eingeschlagen. Wattekissen sicherten die Bilder in den Kisten gegen Druck und Stoß. Die Großformate wurden sorgfältig von den Keilrahmen entfernt und, in Pergament verpackt, auf große Holztrommeln aufgespannt. Zum Schluß wurden die Kisten plombiert und mit einem sowjetischen Siegel und einem Siegel der deutschen Delegation versehen. Die Gemälde wurden aus Sicherheitsgründen in mehreren kleineren Transporten nach Deutschland gebracht. Jeder dieser Transporte wurde

von einem Mitglied der deutschen Fachdelegation begleitet. Der erste Transport traf am 12. Oktober 1955 auf dem Berliner Ostbahnhof ein, von wo er entsprechend gesichert nach der Nationalgalerie in Berlin gebracht wurde. Am 13. Oktober wurden die Plomben von den Kisten gelöst und die Bilder ausgepackt. Der letzte Transport traf am Abend des 16. Oktober in Berlin ein. Damit war der Rest der 762 aus Moskau abtransportierten Meisterwerke ohne jede Beschädigung am neuen Bestimmungsort angelangt.

Die 478 im Kiewer Museum gepflegten Bilder wurden direkt nach Dresden gebracht. Sie trafen dort am 2. November 1955 ein und wurden bald nach ihrer Ankunft ausgepackt und zur weiteren Pflege im Albertinum ins Depot genommen.

Die Meisterwerke der Dresdener Galerie wurden – da der Wiederaufbau der Sempgalerie in Dresden damals noch nicht fertig sein konnte – zunächst fünf Monate in der Nationalgalerie in Berlin ausgestellt. Diese Ausstellung wurde am 27. November 1955 eröffnet. In der Festveranstaltung zur Eröffnung, die im Maxim-Gorki-Theater in Berlin stattfand,

Das von den Vertretern der Sowjetunion und der Regierungsdelegation der DDR unterzeichnete Übergabeprotokoll vom 27. November 1955



Составлен на 20 сентября 1955 г.

Картина очень сильно повреждена и без реставрации не может быть экспонирована.

Entstand am 30. September 1955

Das Gemälde ist bisseher stark beschädigt und kann ohne Restaurierung nicht ausgestellt werden.

П А С П О Р Т
P A S S

№ по порядку: 208 № Дирекции паспортов: 1809
Лафандо Номер: №. nach dem Deutschen Katalog

Автор: Дирер, Альбрехт /1471-1528/

Имя: Дирер, Альбрехт

Назначение: Тренинг. Поклонение младенцу

Владельцы: Дир Директор АИИИ, Миллерович Н.С., Дир КИО АИИИИИ

Примечание (фото реставрации)

Вкладыш (Реставрационные фото)

Подпись: И. Дирер, Альбрехт, А. Корин, А. Сидоров, А. Сидорова, М. Анискина

Подпись: Dr. Rindler-Schjerve, Heerr, Länker

Город: Москва
Город:

Дата: 15.8.1955
Дата:

Материал: холст Ткань: тонкая
Материал: холст Ткань: тонкая
Размер: Ср. часть 1,07x0,965
Обл. часть 1,14x0,45
Надл: Mittelteil 1,07x0,965
Seitenteil 1,14x0,45

Состояние при установке в СССР
Центральная часть. Картина написана на тонком полотне кустарована на тонком холсте. В верхнем левом углу - разрыв авторского холста с отставанием от дублетного дублетной в 8 см. У правого борта картины, в середине - сквоз-

Естественное состояние после отправки в СССР
Mittelbild. Das Gemälde war auf dünne Leinwand gemalt und auf dünne Leinwand neuaufgezogen. In der linken oberen Ecke befand sich in der ursprünglichen Leinwand ein Riss mit Lochlöcher von der

ной разрыв авторского холста и дублетного с повреждением подрамника длиной в 8 см. Незначительные разрывы и проколы авторского холста с потертостями имеются по бортам и на углах. Мелкие разрывы авторского холста имеются: 1/ на спине ангела, стоящего около младенца, и до борта картины длиной в 9 см; 2/ возле книги, на спине плаще Мадонны, длиной в 8 см; 3/ на правой руке младенца длиной в 2,5 см. По всей поверхности авторского холста имеются многочисленные крупные проколы наподобие швейных дырочек. Царапины красочного слоя имеются: 1/ от кисти правой руки младенца, д-ее сперех кистей до левой р-и длиной до 10 см; 2/ от руки Мадонны дугобразно до груди и дальше правее длиной в 30 см; ниже ног младенца длиной в 11 см. Следы красочных заправок на спине плаща Мадонны и по краям картины, а также пятна давнего проскождения от влаги.

Боковая створка "Святой Антоний". Картина написана на тонком холсте, дублетована на тонком холсте. Авторский холст состоит из двух частей: соединенные - в верхней части картины на расстоянии 20 см от верхнего края. Створка авторского холста с дублета на всей поверхности, от верхнего края и до рук. Остатки холста около головы и на лице в виде продольных впадин, а на плечах и на груди - обильная пун-ризма. Прорыв расхола авторского и дублетного холста имеются: 1/ у левого края картины параллельно голове, шириной в 10 см, длиной в 4 см; 2/ на правой руке святого - длиной в 4 см; 3/ под правым углом святого - длиной в 8 см; 4/ ниже бороды святогообразно длиной в 11 см, причем в верхней части прорыв углублен авторский холст с дублетом размером 8 см на 2,5 см. Прорыв авторского холста: 1/ на правом плече святого, горизонтально, длиной в 2,5 см; 2/ ниже первого прорыва на

дублетированном холсте (3 см в длину). An der rechten Seite des Gemäldes in der Mitte war ein durchgehender Riss in der ursprünglichen und in der neuaufgezogenen Leinwand mit Beschädigung des Bindfadens (2 cm lang). Geringe Risse und Durchstiche in der ursprünglichen Leinwand mit Abschabungen des Gemäldes an den Borten und an den Haken-Geflickte Risse waren in der ursprünglichen Leinwand vorhanden: 1) am Rücken des beim Kinde stehenden Engels (9 cm lang); 2) links von Buch, am blauen Umhang der Madonna (8 cm lang); 3) am rechten Arm des Kindes (2,5 cm lang). Auf der vollen Oberfläche der ursprünglichen Leinwand waren zahlreiche runde Durchstiche von der Art der Holzwannebecher vorhanden. Kratzer in der Farbschicht verliefen: 1) von der rechten Hand des Kindes weiter quer über den Bauch bis zur linken Hand (an die 10 cm lang); 2) bogenförmig vom Arm der Madonna bis zur Hüfte und weiter rechts (10 cm lang); unterhalb der Hüfte des Kindes (7 cm lang). Vorhanden waren Restaurierungsreparatur am blauen Umhang der Madonna und am dem Kindern des Gemäldes, sowie Flecke alten Urgrün, die von einer Flüssigkeit herrührten.

Восстановление "Св. Антоний". Das Gemälde war auf dünne Leinwand gemalt und auf dünne Leinwand neuaufgezogen. Die ursprüngliche Leinwand bestand aus zwei Teilen, die in oberem Teil des Gemäldes 20 cm vom oberen Rand entfernt verbunden waren. Die ursprüngliche Leinwand hatte sich von der neuaufgezogenen auf der ganzen Oberfläche vom oberen Rand bis zu den Armen losgelöst. Die Leinwand hatte sich in der Nähe des Kopfes und am Gesicht in Form langgestreckter Rissbildungen, an den Schultern und am Brust in grossen Rissen losgelöst. Durchgehende Risse in der ursprünglichen und in der neuaufgezogenen Leinwand:

Реставрация. Не производилась потому, что все три части картины в свое время были дублированы весьма качественно и следы от клея, промазки на живописную поверхность, теперь уже не могут быть устранены.

Restaurierung. Wurde nicht restauriert, da alle drei Teile des Gemäldes sehr gut dubliciert waren und die Leinwand schon nicht mehr zu beseitigen sind.

Einer der 1240 Bildpässe, die jedem einzelnen Gemälde beigelegt wurden



Der sowjetische Restaurator Tschurakow überwacht persönlich die sorgfältige Verpackung der Gemälde

wurde vom Minister für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Johannes R. Becher, und dem Stellvertreter des Ministers für Kultur der UdSSR, Professor Kemenow, die Abschlußurkunde über die Übergabe der Dresdener Gemälde unterzeichnet.

Die Sonderausstellung der Dresdener Gemäldegalerie blieb bis zum 23. April 1956, also fünf Monate, in der Nationalgalerie in Berlin. In dieser Zeit haben sich rund 350 000 Menschen an den vor der Vernichtung geretteten Schätzen der Weltkultur erfreut. Darunter waren Zehntausende aus beiden Teilen Berlins, auch viele Bürger der deutschen Bundesrepublik und eine nicht geringe Anzahl Menschen aus dem westlichen Ausland.

Nachdem die Sonderausstellung in der Berliner Nationalgalerie am 23. April 1956 geschlossen und die Bilder für ihre letzte Reise verpackt worden waren, kam der sehnsüchtig erwartete erste Transport der Bilder am 27. April 1956 nachmittags um 13.30 Uhr vor der Sempergalerie an.

Für alle, die dabeisein konnten, war es ein seltsam erregendes Gefühl, als die Tür des großen Möbelwagens geöffnet, die Decken und sonstigen schützenden Hüllen entfernt waren und das erste der herrlichen Gemälde sorgsam aus dem Wagen gehoben und in die für die Aufnahme der Bilder fertiggestellte Osthalle der Galerie gebracht wurde. Alle Mitarbeiter der Staat-



*Am 12. Oktober 1955
traf am Berliner Ostbahnhof
der erste Transport aus Moskau
mit den Gemälden
der Dresdener Galerie ein*

lichen Kunstsammlungen hatten sich eingefunden, um beim Ausladen der Gemälde behilflich zu sein. Um sie herum, aber noch in angemessener Entfernung, standen die zufällig hinzugekommenen Zuschauer. Denn mit Windeseile hatte sich die gute Nachricht verbreitet: Die Dresdener Gemälde sind heimgekehrt!

So standen die beglückten Menschen, unter ihnen auch alle am Semperbau schaffenden Bauarbeiter, die für kurze Zeit ihre Arbeit niedergelegt hatten, um den schönen Augenblick mitzuerleben. An ihnen vorbei glitten Raffaels »Sixtinische Madonna«, Tizians »Zinsgroschen«, Rembrandts »Selbstbildnis mit Saskia«, das »Schokoladenmädchen« von Liotard, Mantegnas »Heilige Familie« und all die anderen unersetzbaren Gemälde, die im Zuge von Hitlers Kriegsvorbereitung bereits am 28. August 1939 die Sempergalerie verlassen mußten und die nun, nach einer 17 Jahre dauernden Abwesenheit und vielen für sie schädlichen Irrfahrten und Reisen, in ihre frühere Heimstatt zurückkehrten.

Nach dem ersten am 27. April aus Berlin mit Bildern eingetroffenen Möbelwagen kamen an jedem der folgenden Tage weitere Transporte. Am 4. Mai 1956 waren alle 762 aus Moskau gekommenen Bilder nach ihrer kurzen Zwischenstation in Berlin in Dresden angelangt. Gleich nach der Ankunft



Die aus Kiew direkt nach Dresden beförderten 478 Gemälde werden am 2. November 1955 aus dem Spezialwaggon ausgeladen

Am Albertinum stauten sich die Menschen, als die 478 Gemälde aus Kiew ausgeladen wurden





Ministerpräsident Otto Grotewohl und Minister für Kultur J. R. Becher im Gespräch mit Generaldirektor Justi bei der Eröffnung der Ausstellung in der Nationalgalerie in Berlin am 27. November 1955

der Gemälde begann in der Osthalle des Semperbaues eine emsige Arbeit. Die Bilder wurden ausgepackt, sorgfältig gereinigt und nach dem vorher gewissenhaft ausgearbeiteten Hängeplan sortiert. Denn mit dem Hängen der Bilder konnte am 4. Mai noch nicht begonnen werden, weil zu dieser Zeit der Wiederaufbau der Sempergalerie noch nicht beendet war.

Der Wiederaufbau der am 13. Februar 1945 von anglo-amerikanischen Bombern zerstörten Sempergalerie erfolgte jedoch in einer unvorstellbar kurzen Zeit. Nachdem das Präsidium des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik in seinem Beschluß vom 31. März 1955 festgelegt hatte, daß die von der Sowjetunion übergebenen Gemälde »in Dresden eine würdige Heimat erhalten« sollten, erteilte das Ministerium für Kultur am 12. Mai 1955 Professor Frenzel, dem Leiter der Bauabteilung für den Aufbau der Kulturstätten in Dresden, den Auftrag zur Projektierung des ersten Bauabschnittes der zerstörten Sempergalerie. Am 8. Juni wurde mit den Entrümmerungsarbeiten begonnen, am 15. Juni waren die Projektierungsunterlagen fertig, und nach ihrer Überprüfung und Genehmigung konnte am 29. Juni 1955 mit dem Wiederaufbau begonnen werden. Geplant war, daß der erste Bauabschnitt, der ungefähr zwei Drittel der zerstörten Sempergalerie umfaßte, am 15. Mai 1956 fertig sein sollte.

Wer vor Beginn der Aufbauarbeiten im Sommer des Jahres 1955 vor der

*Bild rechts:
Professor Korin, Frau Sokolowa
und der ehemalige Bataillonskommandeur
Perewostschikow im
November 1955 in Dresden*



*Bild unten links:
Der erste Wagen mit Gemälden
ist in Dresden angekommen*

*Bild unten rechts:
Die Gemälde werden ausgeladen*





Beim Auspacken der Bilder

ausgebrannten Ruine des Galeriegebäudes stand und die tiefen Wunden betrachtete, die dem schönen Bau geschlagen worden waren, der hielt es gewiß für unmöglich, daß knapp elf Monate später die aus der Sowjetunion heimgekehrten Gemälde in ihrer alten Heimstatt wieder ausgestellt werden könnten.

Aber es wurde geschafft, obwohl eine besondere Schwierigkeit beim Wiederaufbau der Sempergalerie noch war, den klassischen Bau äußerlich mit seinen besonderen Eigenheiten in alter Schönheit neu erstehen zu lassen und dabei zugleich im Innenausbau die Anforderungen zu erfüllen, die in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts an eine moderne Gemäldegalerie gestellt werden müssen.

Unter der sachkundigen und gewissenhaften Leitung von Professor Frenzel und Dr. Zimmermann, die beim Aufbau des Zwingers große Erfahrungen gesammelt hatten, setzten die Bauarbeiter Stein auf Stein, und die Fassade des Museums entstand genauso, wie sie vor der Zerstörung war. Nach vorliegenden Zeichnungen und alten Fotografien wurde das Innere der Sempergalerie in liebevoller Kleinarbeit wiederhergestellt, und geschickte Hände formten im Erdgeschoß des Westflügels die vielen Kassetten und Rosetten. Der Treppenaufgang wurde verbreitert und neu mit dem kunstvollen Treppengeländer versehen, das früher mit zu den Schmuckstücken des Semperbaus gehörte.

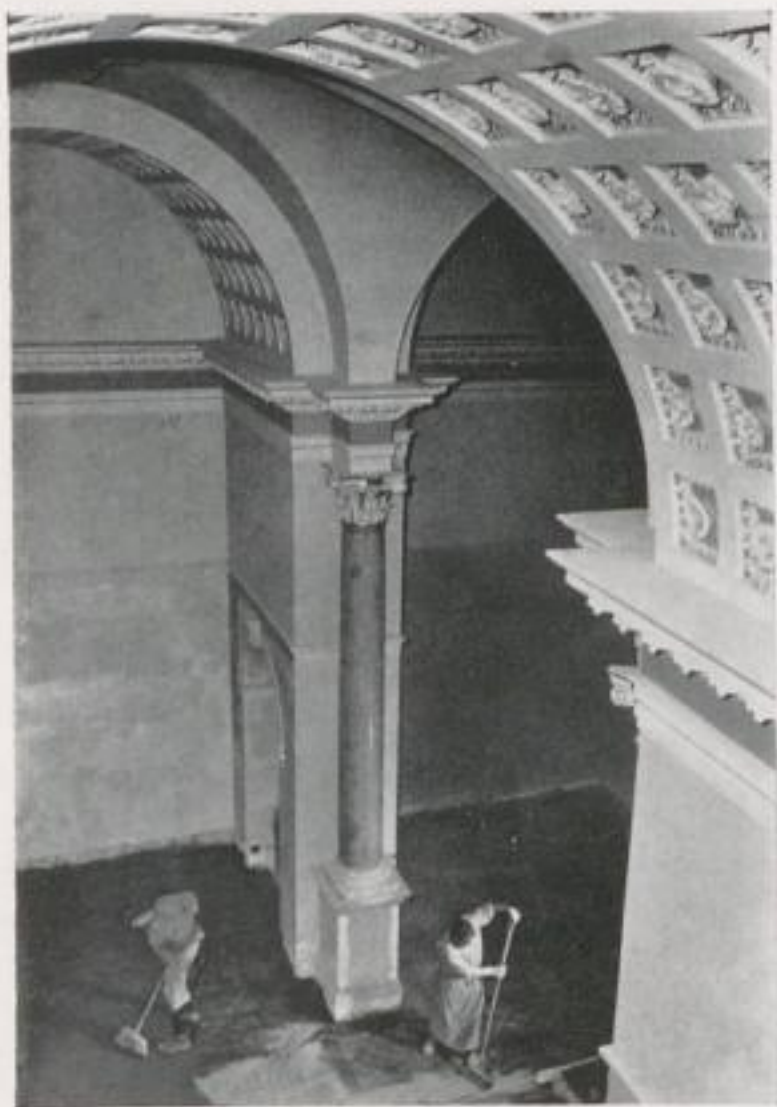
Viel Kopfzerbrechen machte der Bauleitung die Beleuchtung der Galerie. Sie mußte so gestaltet werden, daß die historische Form der Sempergalerie gewahrt, dabei aber den neugewonnenen Erkenntnissen und den großen technischen Fortschritten entsprochen wurde. Zusammen mit erstklassigen Fachleuten wurde diese Frage in den Oberlichtsälen im ersten und zweiten Obergeschoß so gut gelöst, daß die Meisterwerke in ihrer neuen Heimstätte sowohl bei Tageslicht wie bei künstlicher Beleuchtung viel wirkungsvoller zur Geltung kommen als je zuvor.

Auch das sehr schwierige Problem, die Galerieräume richtig zu heizen und die Luftfeuchtigkeit zu regulieren, hat man zu lösen versucht. Es wurde eine moderne Heizanlage eingebaut, die ihre Wärme so ausstrahlt, daß die an den Wänden hängenden Bilder richtig temperiert werden. Die Belüftung und Entlüftung erfolgt durch Kanäle, die unter der Decke eingebaut sind. Der Luftwechsell erfolgt stündlich 4- bis 5mal. Im Winter kann die zugeführte Frischluft durch eingebaute Heizkörper aufgewärmt werden.

Im Plan war vorgesehen, daß die Ausstellung der Gemälde in der neu aufgebauten Sempergalerie am 3. Juni 1956 eröffnet werden sollte. Fachleute außerhalb Dresdens, die über die Einzelheiten des Baues nicht unterrichtet waren, hielten es für unmöglich, daß man drei Wochen nach Fertigstellung

Wiederaufbau der Sempergalerie





*Bild oben links:
Komplizierte Steinmetzarbeiten
am Treppengeländer*

*Bild oben rechts:
Das Treppenhaus erhält sein neues – altes Gesicht*

*Nebstehend:
Das Parkett wird gelegt*

*Rechte Seite, links:
Eingangshalle des 1956 wiederhergestellten
Gebäudeteils*

*Rechte Seite, rechts:
Der fertige Treppenaufgang*



des Gebäudes die Bilder an die Wände hängen könnte. Sie fürchteten, daß die Wände noch feucht wären und die Bilder an den feuchten Wänden Schaden erleiden würden. Diese Befürchtungen waren unbegründet. Die Gemälde kamen an ganz einwandfrei trockene Wände. Das wurde dadurch erreicht, daß man die dicken Sandsteinwände nicht verputzt hatte, so daß kein Mörtel und damit auch keine Feuchtigkeit an die Wände gekommen war. An den unverputzten Wänden wurden Holzlattengerüste angebracht, woran man Hartholzfaserverplatten befestigte. Die Holzlattengerüste wurden etwa 8–12 Zentimeter von der Wand entfernt befestigt, so daß mit der dadurch entstandenen Luftschicht eine natürliche und besonders wirksame Isolierung geschaffen wurde, der man dann noch eine zweite künstliche Isolierschicht hinzufügte. Die Hartholzfaserverplatten wurden mit Molton bezogen, und darüber kam dann der hell getönte, in verschiedenen Nuancen grau gefärbte Stoff, auf dem die Gemälde so trocken hängen wie niemals vorher.

Im wesentlichen war der Wiederaufbau des ersten Bauabschnittes der Sempergalerie so, wie es im Plan vorgesehen war, am 15. Mai 1956 beendet. Dieses großartige Ergebnis war nicht zuletzt auch dadurch erreicht worden, weil alle am Bau beschäftigten Menschen, die Bauarbeiter ebenso wie die Architekten und Bauingenieure, die Stukkateure ebenso wie die Handwerker, die Maler, Tischler usw., in einer vorbildlichen Weise gearbeitet hatten, damit die kostbaren Kunstschatze Ende Mai in ihre frühere Heimstatt ein-



Viele fleißige Hände helfen beim Hängen der Bilder

ziehen konnten. Trotzdem blieb auch nach dem 15. Mai noch mancherlei zu tun, und erst am 25. Mai verließen die letzten Handwerker das aus Schutt und Trümmern neu aufgebaute schöne Haus.

Die gesamte Bevölkerung Dresdens nahm Anteil an dem Aufbau der Sempergalerie. Künstler der Staatstheater und verschiedener Institutionen sangen, spielten und tanzten in Sonderveranstaltungen, deren Erlös dem Aufbau der Galerie zur Verfügung gestellt wurde. In den Betrieben wurden Sonderschichten für die Gemäldegalerie geleistet, und viele Tausende Mark gingen durch Spenden der Bewohner Dresdens ein, die glücklich waren, daß die Galerie wieder aufgebaut werden konnte. Mitglieder der Genossenschaft des Malerhandwerks und des Holzverarbeitenden Handwerks stellten Arbeiten im Wert von 20 000 DM kostenlos her, wie zum Beispiel die Bemalung und Vergoldung der Kassetten am Eingang der Galerie. Die Handwerkskammer des Bezirks Dresden spendete 33 000 DM für die Schaffung einheitlicher Renaissancerahmen für die »Sixtinische Madonna« und für all die anderen Gemälde aus der Renaissance, die in dem Raum mit der »Sixtina« hängen. Von einer mehr als zehntausend Mark betragenden Spende der Gewerkschaft Kunst wurde unter anderem die Gedenkstätte geschaffen, die über die Geschichte der Gemäldegalerie berichtet.

Mit dem Hängen der Bilder wurde am 12. Mai begonnen, und bereits am 30. Mai war die Ausstellung fertig. Es standen für das Hängen der Gemälde

im ganzen nur 18 Tage zur Verfügung. Das war eine sehr kurze Zeit, wenn man bedenkt, daß für das Hängen der Bilder im Jahre 1855 beim Einzug in den damals fertig gewordenen Semperschen Neubau fast drei Monate gebraucht wurden. Die überaus verantwortungsvolle und schwierige Aufgabe konnte hundert Jahre später nur darum in 18 Tagen gelöst werden, weil vorher schon der Hängeplan bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet war und die für das Hängen der Gemälde benötigten Mitarbeiter der Staatlichen Kunstsammlungen in den 18 Tagen buchstäblich Tag und Nacht gearbeitet hatten.

Am 2. Juni wurde die Gemäldegalerie den Vertretern der in- und ausländischen Presse gezeigt, die sich übereinstimmend sehr lobend über das in so kurzer Zeit vollbrachte Werk aussprachen. So schrieb die »Frankfurter Allgemeine« am 9. Juni 1956: »Während der Semperbau seine alte Fassade unverändert wieder erhalten hat, ist das Innere leicht, doch durchaus günstig umgliedert worden. Die Galerie hat eine vorsichtig modernisierte Ausstattung erhalten... Die Lichtverhältnisse der Galerie sind vorzüglich.«

Hugo Zehrer berichtete am 6. Juni 1956 in der Zeitung »Die Welt« über die neugestaltete Gemäldegalerie: »Die ‚Sixtinische Madonna‘ Raffaels hat nicht wieder in ihr altes winziges Kabinett zurückgemußt, sie befindet sich in einem der großen Säle, flankiert von der ‚Heiligen Familie‘ des Mantegna und dem ‚Zinsgroschen‘ Tizians. Aus der früher vielgenannten Rotonda sind die ‚Träumende Venus‘ Giorgiones und die kokettere Göttin Palma Vecchios nebst den anderen Herrlichkeiten in einen Raum gelangt, der – anders als der düstere Rundbau – zu weit längerem Verweilen lockt.« Und die amerikanische Nachrichtenagentur »Associated Press« (AP) stellte fest: »Das Äußere des von Gottfried Semper geplanten und durchgeführten Baues ist in alter Schönheit wiedererstanden, das

Die ersten Besucher der Galerie waren die Bauarbeiter





Ministerpräsident Otto Grotewohl und Volkskammerpräsident Johannes Dieckmann nach der Eröffnung der Gemäldegalerie am 3. Juni 1956

Innere der Galerie ist nach modernen Gesichtspunkten gestaltet worden. Der Verzicht auf jede Ornamentik in den Räumen selbst, die graue Be-
spannung der Wände, in hellerem Ton zu den Decken abgestuft, lassen die
Farbgebung der Gemälde in voller Pracht zur Geltung kommen. Sicher ist,
daß die aus der Sowjetunion wieder nach Dresden zurückgekehrten wert-
vollen Kunstschatze eine schönere Heimstatt als zuvor gefunden haben.«
Der Meinung waren auch die Hunderttausende, die nach der Heimkehr
der vor der Vernichtung geretteten Meisterwerke die wieder aufgebaute
Sempergalerie besuchten. Das waren allein in den ersten vier Monaten
nach der Wiedereröffnung der Dresdener Galerie über 400 000 Menschen,
darunter nicht weniger als 25 000 Westdeutsche und über 40 000 Besucher
aus dem Auslande.

Die ersten Besucher in der wieder eröffneten Dresdener Gemäldegalerie
waren die Bauarbeiter, die Handwerker und all die anderen Werktätigen,
die mit ihrer Arbeit in so kurzer Zeit die Sempergalerie wieder aufgebaut

hatten. Zwei Tage vor der offiziellen Eröffnung der Galerie kamen sie auf Einladung der Generaldirektion mit ihren Frauen und anderen Angehörigen, um sich an den nach Dresden zurückgekehrten herrlichen Kunstschätzen zu erfreuen. Über tausend Menschen waren es, die an diesem 1. Juni des Jahres 1956, der ein Wochentag war, in festlicher Kleidung und in festlicher Stimmung als erste Besucher durch die von ihnen geschaffenen herrlichen Räume schritten und sich an ihrem gut gelungenen Werk ebenso erfreuten wie an den wundervollen Gemälden.

Die offizielle Eröffnung der Dresdener Gemäldegalerie im östlichen und mittleren Teil des Semperbaues erfolgte am 3. Juni 1956 als Höhepunkt der 750-Jahr-Feier der Stadt Dresden. Der Neuaufbau des westlichen Teils des Museumsgebäudes wurde im Herbst 1960 beendet. Danach konnte anlässlich der 400-Jahr-Feier der Dresdener Kunstsammlungen Ende Oktober 1960 die nun in allen Teilen wiederhergestellte Heimstatt der Dresdener Gemäldegalerie feierlich eröffnet werden. Mit der Wiedereröffnung der Gemäldegalerie ist die aus Schutt und Trümmern neu aufgebaute Stadt am Strom in der Tat, so wie es im Beschluß des Präsidiums des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik vom 31. März 1953 vorausgesagt wurde, »eine der bedeutendsten Kunststätten Deutschlands und Europas« geworden, eine der lebendigsten Kunststädte auf unserem Kontinent.

Eröffnet wurde die Dresdener Gemäldegalerie am 3. Juni 1956 vom Ministerpräsidenten der Deutschen Demokratischen Republik, Otto Grotewohl, bei einem Staatsakt im Großen Haus der Staatstheater. Bei diesem Festakt waren Gäste aus beiden deutschen Staaten, aus der Sowjetunion und aus anderen Ländern der Welt anwesend, unter ihnen die sowjetischen Kunstwissenschaftler und Restauratoren, die maßgeblich an der Rettung, Erhaltung und Restaurierung der Dresdener Gemälde

*Präsident Wilhelm Pieck
im Saal vor der Sixtinischen Madonna*





Präsident Wilhelm Pieck beim Besuch der Gemäldegalerie im Rubens-Saal

*Die Kunsthistorikerin Sokolowa erzählt sowjetischen Soldaten in der Gemäldegalerie
von der Rettung der Gemälde*





Die Besucher zur Eröffnung der Gemäldegalerie im vollendeten Semperbau strömen durch den Zwingerhof

in Moskau beteiligt waren. Herr Petrow, der stellvertretende Direktor des Moskauer Puschkin-Museums, sprach bei einer Zusammenkunft davon, wie er und seine Kollegen jahrelang um die gefährdeten Bilder gebangt hatten und welch besonderes Verhältnis er und seine Mitarbeiter in den zehn Jahren der Pflege zu den Meisterwerken der Dresdener Galerie gefunden hatten. Zugleich beglückwünschte Herr Petrow im Namen der ganzen sowjetischen Delegation die Mitarbeiter der Dresdener Staatlichen Kunstsammlungen zu dem schönen Werk, das sie vollbracht hatten.

In seiner Festansprache zur Wiedereröffnung der Dresdener Gemäldegalerie sagte Ministerpräsident Otto Grotewohl: »Viele Menschen aus aller Welt werden in Zukunft wieder die Reise nach Dresden antreten, um diese Schätze der Weltkultur zu besichtigen und kennenzulernen. Voller Ehr-

furcht und Achtung gegenüber der malerischen und künstlerischen Meisterschaft aus den verschiedensten Jahrhunderten und Nationen, gegenüber dem hohen Flug ihrer Gedanken und ihrer humanistischen Ideen werden sie die Räume der Sempergalerie betreten. Der völkerverbindende Charakter der Kunst wird mit der Wiedereröffnung der Sempergalerie seinen gebührenden Ausdruck finden... Das Schicksal der Dresdener Gemäldegalerie im zwanzigsten Jahrhundert beweist uns, wie eng Kunst und Politik in guten wie in bösen Tagen zusammenhängen, wie untrennbar sie miteinander verbunden sind als zwei bedeutungsvolle Faktoren und Äußerungen des gesellschaftlichen Lebens... Die Rückgabe der Dresdener Gemälde an die Deutsche Demokratische Republik durch die Sowjetunion ist eine Tat des Friedens. Die Sempergalerie in Dresden wird zu einem Mittler des Friedens und des Verständigungswillens zwischen unseren Landsleuten aus Ost und West werden, und damit dient sie dem höchsten und edelsten Ziel, das die Menschheit kennt, dem Frieden.

Mögen diese Meisterwerke der Vergangenheit nun für immer in Dresden bleiben, mögen die Werktätigen sie als ihr Eigentum betrachten, sich an ihrer Schönheit erfreuen und aus ihrem Anblick neue Kraft für das große Werk des Aufbaus des Sozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik schöpfen.«



*Galeriegespräch im Saal
der Sixtina.*

ANMERKUNGEN

(Alle Akten, deren Standort in den nachfolgenden Anmerkungen nicht besonders angegeben ist, befinden sich im Archiv der Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden.)

Die unter »Ehemaliges Sächsisches Hauptstaatsarchiv« angeführten Akten sind im Februar 1945 verbrannt und nur auszugsweise in Abschriften vorhanden im Archiv der Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden.)

- ¹ Karl Woermann: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Große Ausgabe, Dresden 1896, S. 1
- ² Zitiert nach: Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, hrsg. von Dr. Hubert Ermisch, Dresden 1902, Bd. 23, S. 291 ff.
- ³ Fr. Chr. Schlosser's Weltgeschichte für das deutsche Volk. Zweite Ausgabe, Oberhausen und Leipzig 1873, Bd. 11, S. 355
- ⁴ Woldemar von Seidlitz: Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Dresden, 1920, 2. Buch, S. 246
- ⁵ Sachsen, 1000 Jahre deutscher Kultur. Dresden 1929, S. 217
- ⁶ Marx – Engels – Lenin – Stalin: Zur deutschen Geschichte. Berlin 1953, Bd. I, S. 158
- ⁷ Ebd., S. 158f.
- ⁸ Sachsen, 1000 Jahre deutscher Kultur. Dresden 1929, S. 130
- ⁹ Woldemar von Seidlitz, a. a. O., S. 139
- ¹⁰ Woldemar von Seidlitz, a. a. O., S. 194
- ¹¹ Marx – Engels – Lenin – Stalin, a. a. O., S. 159
- ¹² Ehemaliges Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Cap. Xa, 10. Einnahme der KC von 1679 bis 1688. (Handschriftliche Abschrift von Posse im Archiv der Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen in: Kunstkammer 1587–1772 I/Nr. 5)
- ¹³ Karl Woermann: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. 7., verbesserte und vermehrte Auflage, 1908, S. 602 ff.
- ¹⁴ Carl Justi: Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Leipzig 1866, Bd. I, S. 249
- ¹⁵ Julius Hübner: Verzeichnis der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. 1857, S. 6
- ¹⁶ Hans Posse: Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde. 1929, S. XIV
- ¹⁷ C. Gretschel: Geschichte des sächsischen Volkes und Staates. Leipzig 1847, Bd. II, S. 466f.
- ¹⁸ Karl Woermann: Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Große Ausgabe, Dresden 1896, S. 7

- ¹⁹ Hans Posse, a. a. O., S. XXI
- ²⁰ Carl Justi, a. a. O., S. 250
- ²¹ Ebd., S. 256
- ²² Hans Posse, a. a. O., S. XVI
- ²³ Carl Justi, a. a. O., S. 283
- ²⁴ Ebd., S. 282
- ²⁵ Johann Joachim Winckelmann: Fragment einer Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Galerie. Im Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Bd. 3, hrsg. und eingeleitet von Hermann Uhde-Bernays. Leipzig 1923, S. 13f.
- ²⁶ Carl Justi, a. a. O., S. 282
- ²⁷ Johann Wolfgang v. Goethe: Dichtung und Wahrheit, II. Teil. Werke, Bd. 25, J. W. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen 1829, S. 168f.
- ²⁸ Ebd., S. 172
- ²⁹ Ebd., S. 168
- ³⁰ Johann Wolfgang v. Goethe: Der Sammler und die Seinigen. Werke, hrsg. von Heinrich Kurz, Bibliographisches Institut Leipzig, Bd. 12, S. 23
- ³¹ Konstantin Fedin: Eine Tat der Friedensliebe und der Freundschaft. »Tägliche Rundschau«, Berlin, 5. April 1955
- ³² Neues Sach- und Ortsverzeichnis der Königlich-Sächsischen Gemäldegalerie zu Dresden, 1819
- ³³ Carl Justi, a. a. O., S. 250
- ³⁴ Johann Joachim Winckelmann: Gedanken vom mündlichen Vortrag der neueren allgemeinen Geschichte. (Ein Fragment vom Jahre 1754.) Abgedruckt in Carl Justi, a. a. O., S. 515 ff.
- ³⁵ Sachsen, 1000 Jahre deutscher Kultur. Dresden 1929, S. 129
- ³⁶ Friedrich Engels: Dialektik der Natur. Berlin 1952, S. 8f.
- ³⁷ Zitiert nach Woldemar von Seidlitz, a. a. O., 4. Buch, S. 530
- ³⁸ Heinrich von Treitschke: Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert. Leipzig 1927, 3. Teil, Seite 493f.
- ³⁹ Flemming: Portraits des cours, princes et autres personnes, Blatt 2 (Manuskript der Dresdener Bibliothek e 76). Zitiert nach Woldemar v. Seidlitz, a. a. O., 4. Buch, S. 531
- ⁴⁰ Ebd., S. 516
- ⁴¹ Heinrich von Treitschke, a. a. O., S. 494
- ⁴² Hans Posse, a. a. O., S. XV
- ⁴³ C. Gretschel, a. a. O., S. 598
- ⁴⁴ Ebd., S. 608
- ⁴⁵ Ebd., S. 558
- ⁴⁶ Fr. Chr. Schlosser's Weltgeschichte für das deutsche Volk, Bd. 14, S. 44
- ⁴⁷ C. Gretschel, a. a. O., S. 560
- ⁴⁸ Carl Justi: Das augusteische Dresden. (Auszug aus: Winckelmann und seine Zeitgenossen.) Dresden 1955, S. 18
- ⁴⁹ Sächsisches Landeshauptarchiv Dresden. Vol. CCC VI, Loc. 714, S. 75 ff. Des General-Feld-Marschalls Herrn Grafen von Flemming mit dem Cabinet-Ministre Herrn Grafen von Watzdorff gehabte Correspondenz. Ao 1715
- ⁵⁰ Sächsisches Landeshauptarchiv, Dresden. Vol. CCC VIII. Loc. 715, S. 70. Des Generalfeldmarschalls Herrn Grafen von Flemming mit dem Cabinet-Ministre von Watzdorff gehabte Correspondenz. Ao 1717

- ⁵¹ Sächsisches Landeshauptarchiv, Dresden. Vol. CCC VIII, Loc. 175, a. a. O., S. 61 a und 62
- ⁵² Ebd., S. 81 und 81a
- ⁵³ Ebd., S. 82 a
- ⁵⁴ Ehemaliges Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Cap. VII a; 1a (als handschriftliche Abschrift von Posse im Archiv der Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen in: Acta V, Kunstangelegenheiten 1700–1778, Nr. 7)
- ⁵⁵ Ebd., S. 4
- ⁵⁶ Ebd.
- ⁵⁷ Ebd., S. 5
- ⁵⁸ Ebd.
- ⁵⁹ Ebd., S. 5 a
- ⁶⁰ Ebd.
- ⁶¹ Ebd.
- ⁶² Ebd.
- ⁶³ Ebd., S. 6
- ⁶⁴ Ehemaliges Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Cap. VII, Nr. 5, Correspondenz der Königlichen Bilder Gallerie und deren Transportierung auf die Festung Königstein, betr. 1760–1763 (Handschriftliche Abschrift von Posse im Archiv der Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen, Bilderverzeichnisse 18. Jahrhundert, VI. S. 1 und 1 a)
- ⁶⁵ Ebd., S. 7 (Cap. VII a; 1 a)
- ⁶⁶ Ebd., S. 2 (Cap. VII, Nr. 5)
- ⁶⁷ Ebd., S. 2 a (Cap. VII, Nr. 5)
- ⁶⁸ Ebd., S. 7 (Cap. VII, Nr. 5)
- ⁶⁹ Ebd., S. 2 a (Cap. VII, Nr. 5)
- ⁷⁰ Ebd., S. 3 (Cap. VII, Nr. 5)
- ⁷¹ Ebd., S. 3 u. 3 a (Cap. VII, Nr. 5)
- ⁷² Ehemaliges Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Cap. VII, Nr. 11 (18212) Vorträge und Anzeigen der Bilder Gallerie betr. 1764–1811, 1815. (Handschriftliche Abschrift von Posse im Archiv der Generaldirektion der Staatlichen Kunstsammlungen in: Bilderverzeichnisse 18. Jahrhundert, VI, 7, S. 2f.)
- ⁷³ Franz Mehring: Die Lessing-Legende. Berlin 1953, S. 267
- ⁷⁴ C. Gretschel, a. a. O., Bd. III, S. 144
- ⁷⁵ Hans Posse, a. a. O., S. XXIII
- ⁷⁶ Sächsisches Landeshauptarchiv, Acta die Kunst-Academie und Kunstsammlungen allhier betr. Ao 1813, Vol. I, Loc. 895, S. 18 a
- ⁷⁷ Ebd., S. 2
- ⁷⁸ Ebd., Ao 1814, Vol. II, Loc. 895, S. 207
- ⁷⁹ Ebd., S. 209 a
- ⁸⁰ Ebd., Vol. I, Loc. 895, S. 107. An den Obercammerherrn Fryher v. Friesen auf mündliche Anordnung, 16. May 1814, Generalgouvernement und für den Chef der 1ten Section
- ⁸¹ Ebd., S. 105
- ⁸² Hans Posse, a. a. O., S. XXIV
- ⁸³ Karl Woermann, a. a. O., S. 19
- ⁸⁴ Ebd., S. 21

- ⁸⁵ Akten die Stellung und die Wirksamkeit der Galerie-Commission, der Einrichtungen und der Bestimmungen in Bezug auf den Besuch und das Copieren von Gemälden der Königlichen Gemäldegalerie betreffend. 1846-1872. Abtl. II, Nr. 2, Nr. 8, Bd. 1, S. 6 und 7
- ⁸⁶ Heinrich Wilhem Schulz: Über die Notwendigkeit eines neuen Galeriegebäudes für die königliche Gemäldesammlung zu Dresden. Leipzig 1846
- ⁸⁷ E. Knobloch: Das neue Museum zu Dresden. »Zeitschrift für praktische Baukunst«, 16. Jahrgang, Berlin 1856
- ⁸⁸ Gottfried Semper: Vorschläge zur Anregung Nationalen Kunstgefühles. Braunschweig 1852, S. 62
- ⁸⁹ Ebd., S. 70
- ⁹⁰ Ebd.
- ⁹¹ Hans Posse, a. a. O., S. XXVI
- ⁹² Hans Posse: Die Dresdener Gemäldegalerie in den letzten zwanzig Jahren. »Dresdener Nachrichten« vom 1. Oktober 1931
- ⁹³ Akten des Ministeriums für Volksbildung in Sachsen. Nr. 8, Bd. 15, 1925, Blatt 11
- ⁹⁴ Ebd., Blatt 13
- ⁹⁵ Ebd., GG Hr. 4, Bd. 18, Blatt 20f.
- ⁹⁶ Ebd., Bd. 14, Blatt 251
- ⁹⁷ Ebd., Blatt 272
- ⁹⁸ Ebd., S. XIX, Nr. 20, Bd. 1, Blatt 7
- ⁹⁹ Ebd.
- ¹⁰⁰ Ebd., S XIX, Nr. 20, Bd. 3, »Professor Ernst Theodor Krause, Restaurator« Urteil (4 Cg 91/31, verkündet am 24. Mai 1934 gegen den Kunstmaler Walther Gasch in Dresden, Fürstenstr. 16/III)
- ¹⁰¹ Ebd., S XV, Nr. 20, Bd. 1, Blatt 2
- ¹⁰² Ebd., S II, Nr. 1, Bd. 5, Blatt 45
- ¹⁰³ Ebd., Blatt 46
- ¹⁰⁴ Ebd., Bd. 7, Nr. 1/1932, Blatt 97 ff.
- ¹⁰⁵ Ebd., Blatt 166
- ¹⁰⁶ Ebd., Blatt 167
- ¹⁰⁷ Ebd.
- ¹⁰⁸ Ebd.
- ¹⁰⁹ Ebd., S XIX, Nr. 9, Bd. 6, Blatt 62
- ¹¹⁰ Ebd.
- ¹¹¹ Ebd., Blatt 63
- ¹¹² Ebd.
- ¹¹³ Ebd., S XV, Nr. 18, Bd. 4/5, Blatt 6
- ¹¹⁴ Ebd., S XIX, Nr. 9, Bd. 6, Blatt 6
- ¹¹⁵ Ebd., S XIII, Nr. 14, Bd. 1, Blatt 25
- ¹¹⁶ Ebd., A XX, Bd. 2, S. 19a
- ¹¹⁷ Ebd., AS XIII, Nr. 14, Bd. 1, Blatt 25
- ¹¹⁸ Ebd., S XV, Nr. 18, Bd. 4/5, Blatt 34/35
- ¹¹⁹ Ebd., Blatt 147
- ¹²⁰ Ebd., Blatt 301
- ¹²¹ Ebd., Blatt 167
- ¹²² Ebd., Blatt 174

- 123 Ebd., Blatt 35
- 124 Ebd., S XV, Nr. 19, Bd. 1, Blatt 122
- 125 Ebd.
- 126 Ebd., S XV, Nr. 18, Bd. 5/6, Blatt 11/12
- 127 Ebd., S XV, Nr. 19, Bd. 1, Blatt 82
- 128 Ebd., S XX, Bd. 1, Nr. 1, Blatt 5
- 129 Ebd., 46 IX, Bd. 1, Nr. 13, Blatt 1
- 130 Ebd., 46 IX, Bd. 1, Nr. 13, Blatt 54
- 131 Ebd., Geheimakten Bergungsangelegenheiten 1938–1944, Nr. 8, Blatt 146
- 132 Ebd., Blatt 147
- 133 Ebd., Blatt 148
- 134 Ebd., Blatt 177
- 135 Ebd., Blatt 229
- 136 Ebd., Blatt 227
- 137 Ebd., Blatt 280
- 138 Ebd., Blatt 264
- 139 Ebd., A XX, Bd. 1, Blatt 58
- 140 Ebd., Blatt 67
- 141 Ebd., Blatt 72
- 142 Ebd., Blatt 71
- 143 Ebd., Blatt 73
- 144 Ebd., A XX, Bd. 2, Blatt 1
- 145 Ebd., Blatt 10
- 146 Tägliche Rundschau, Berlin, Nr. 122 vom 27. Mai 1955
- 147 Ebd.
- 148 Akten des Ministeriums für Volksbildung in Sachsen, A XX, Bd. 2, Blatt 13
- 149 Ebd., Blatt 46
- 150 Ebd., Blatt 56a
- 151 Ebd., Blatt 55a
- 152 Ebd., Blatt 2
- 153 Ebd., Blatt 3
- 154 Tägliche Rundschau, a. a. O.
- 155 Wie Sowjetsoldaten die »Sixtinische Madonna« barge. Neues Deutschland, Berlin, 1. Mai 1955
- 156 Tägliche Rundschau, a. a. O.
- 157 Ebd.
- 158 Ruth Seydewitz: Was der Tunnel erzählt. Hrsg. vom Bezirksausschuß Dresden der Nationalen Front des demokratischen Deutschland, 1956, S. 6
- 159 Wie Sowjetsoldaten die »Sixtinische Madonna« barge. Neues Deutschland, Berlin, 1. Mai 1955
- 160 Tägliche Rundschau, a. a. O.
- 161 Akten des Ministeriums für Volksbildung in Sachsen, A XX, Bd. 2, Blatt 121
- 162 Ebd., Blatt 122
- 163 Ebd., Blatt 121
- 164 Ebd., Blatt 72
- 165 W. Tolstoi: Zweimal gerettete Meisterwerke der Malerei: »Die Presse der Sowjetunion«, Nr. 91/1955

- ¹⁶⁶ Ebd.
- ¹⁶⁷ Professor Nagel: Die Werke der Dresdener Galerie für die Menschheit gerettet. »Bildende Kunst«, Nr. 4/1955, S. 244
- ¹⁶⁸ Neues Deutschland, Berlin, vom 31. März 1955
- ¹⁶⁹ Neues Deutschland, Berlin, vom 2. April 1955
- ¹⁷⁰ Sächsische Zeitung, Dresden, vom 20. April 1955
- ¹⁷¹ C. W. Ceram: Götter, Gräber und Gelehrte. Hamburg 1949, S. 92
- ¹⁷² Georges Lafenestre und Eugène Richtenberger im Vorwort zum Katalog »Le Musée National du Louvre«, Paris 1897, S. X
- ¹⁷³ Akten des Ministeriums für Volksbildung in Sachsen, A XX, Bd. 2, Blatt 122
- ¹⁷⁴ Internationaler Militär-Gerichtshof, Nürnberg. Der Prozeß gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof, Nürnberg, 14. November 1945 bis 1. Oktober 1946. Gemäß den Weisungen des Internationalen Militärgerichtshofes vom Sekretariat des Gerichtshofes unter der Autorität des Obersten Kontrollrats für Deutschland veröffentlicht. Herausgeber: Oberstleutnant Lawrence Deems Egbert. Bd. IV, S. 95
- ¹⁷⁵ Ebd., B. XII, S. 552 (1600-PS, US-690)
- ¹⁷⁶ Ebd., Dokument 1015 (b) – PS
- ¹⁷⁷ Ebd., Bd. VII, S. 64f.
- ¹⁷⁸ Anklageschrift des Internationalen Militärgerichtshofes gegen die 24 nazistischen Kriegsverbrecher. S. 22f.
- ¹⁷⁹ Ebd., S. 23
- ¹⁸⁰ Dresdener Neueste Nachrichten vom 11. Dezember 1942
- ¹⁸¹ Internationaler Militärgerichtshof, Nürnberg, a. a. O., Bd. I, S. 272
- ¹⁸² Akten des Ministeriums für Volksbildung in Sachsen. S XIX, Nr. 20, Bd. 2, S. 104
- ¹⁸³ Ebd., A XX, Bd. I, S. 57

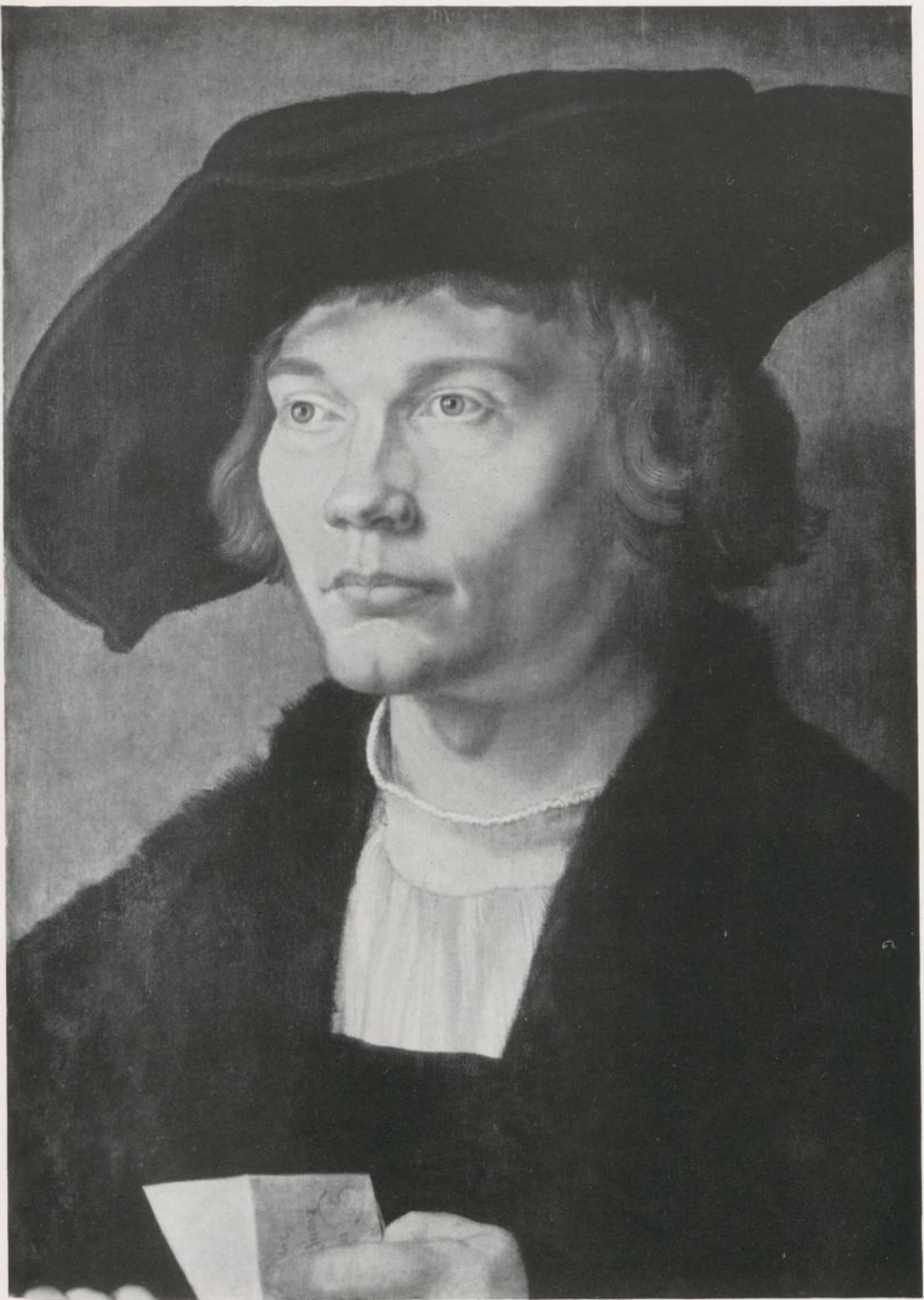
TAFELN



1 Albrecht Dürer . Der Dresdener Altar . Das Mittelbild: Maria, ihr Kind anbetend



2 Oberdeutscher Meister um 1520 . Bildnis eines Mannes mit schwarzer Mütze in der Hand



3 Albrecht Dürer . *Bildnis eines jungen Mannes*



4 Hans Baldung, gen. Grien . Mucius Scaevola



5 Lucas Cranach d. Ä. . Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel

6 Meister des Hausbuches
Beweinung Christi

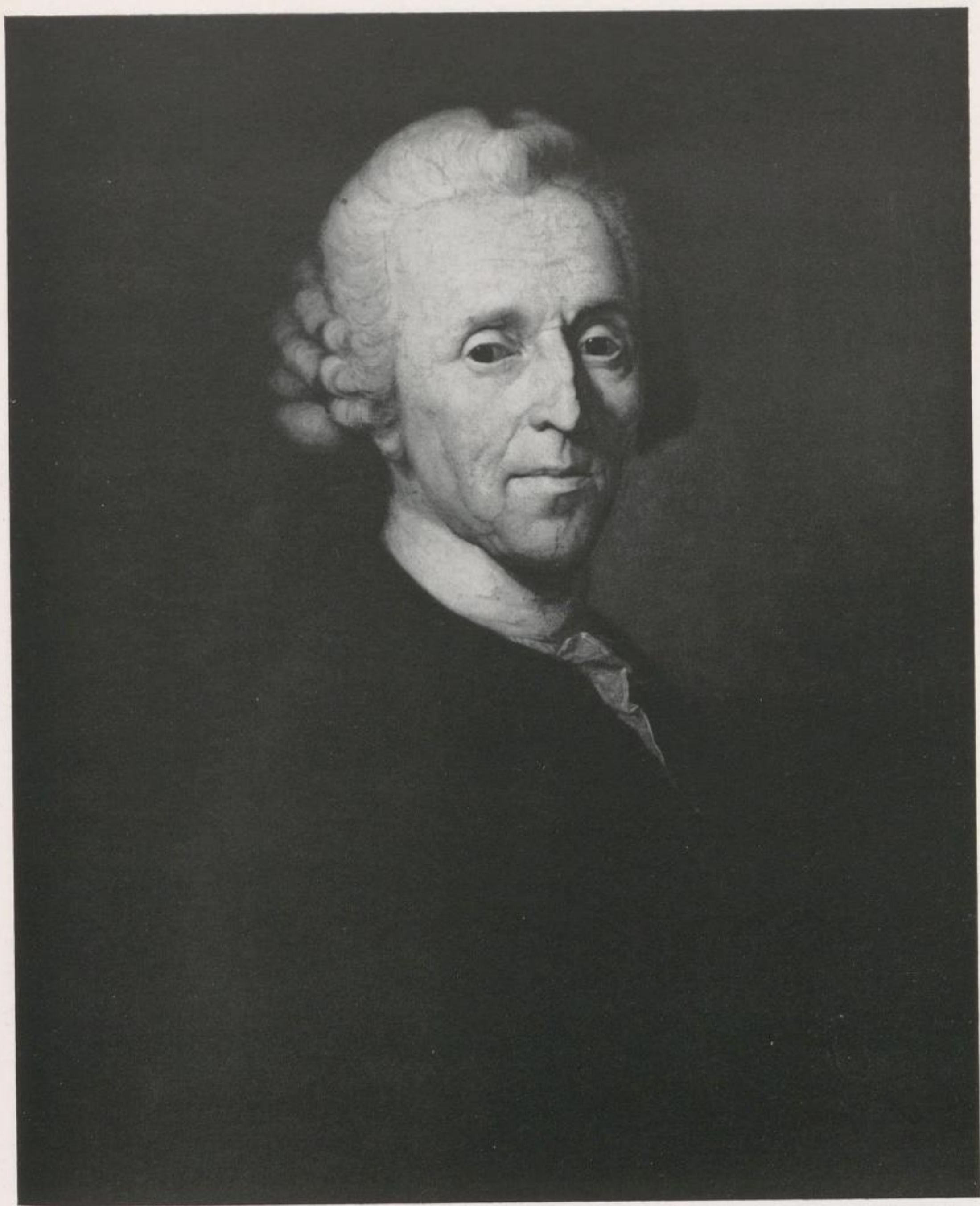




7 Adam Elsheimer
Jupiter und Merkur
bei Philemon und Baucis



8 Hans Holbein d.J. . *Bildnis des Morette*



9 Anton Graff . Bildnis des Dichters Christian Fürchtegott Gellert

10 Lucas Cranach d.Ä.
Das Martyrium der heiligen Katharina





11 Jan van Eyck
Flügelaltärchen:
Gesamtaufnahme



12 *Holländische Schule Ende 15. Jahrhundert . Heilige Familie im Gemache*



13 Joos van Cleve d.Ä. . Die (kleine) Anbetung der Könige

14 Quinten Massys,
Werkstatt
Beim Steuereintnehmer





15 Hans Bol
Die Bauernkirmes



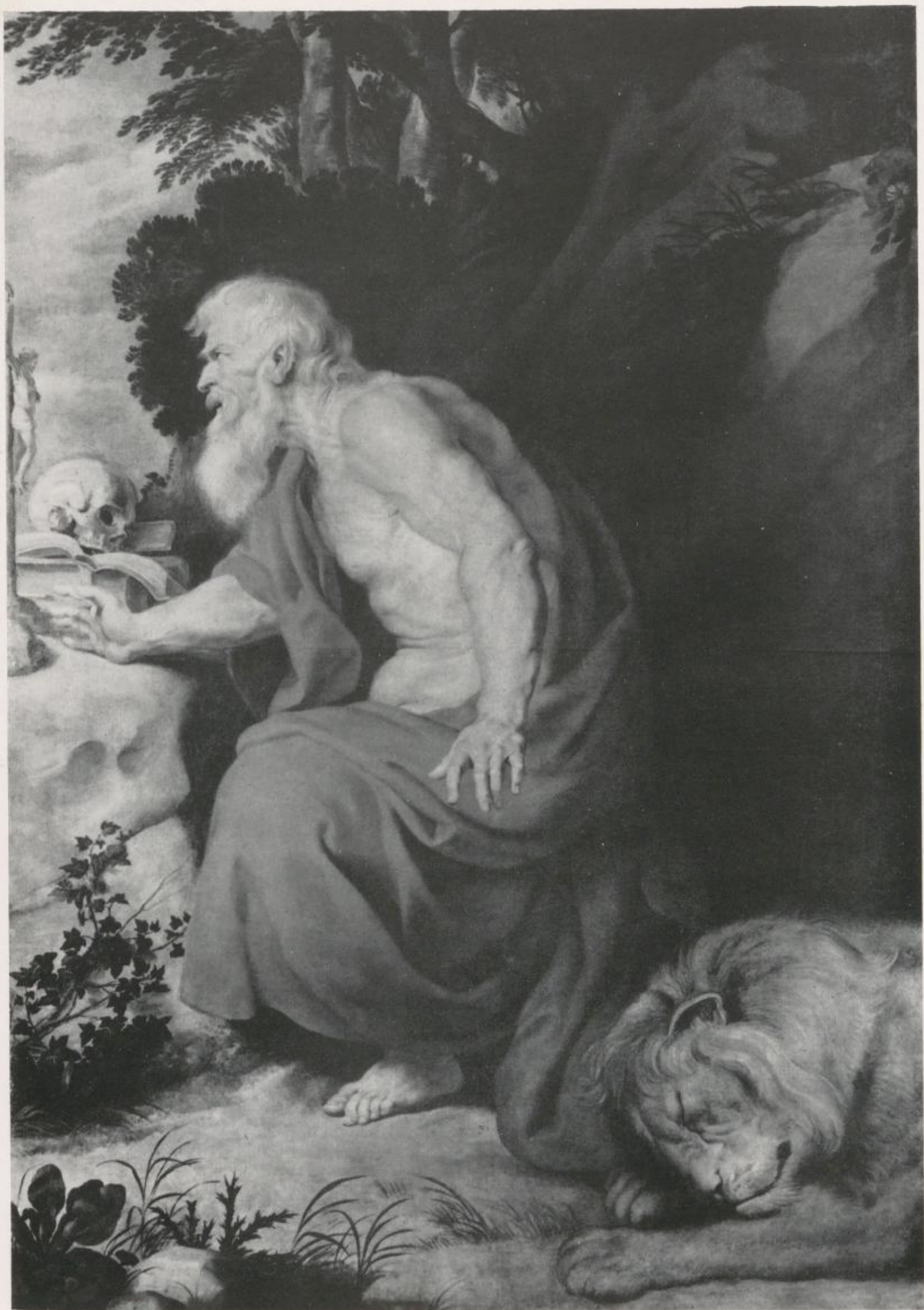
16 Peter Paul Rubens . *Die Wildschweinjagd*



17 Peter Paul Rubens . Satyr mit Mädchen



18 Jan Vermeer van Delft . *Ein Mädchen, das einen Brief liest*



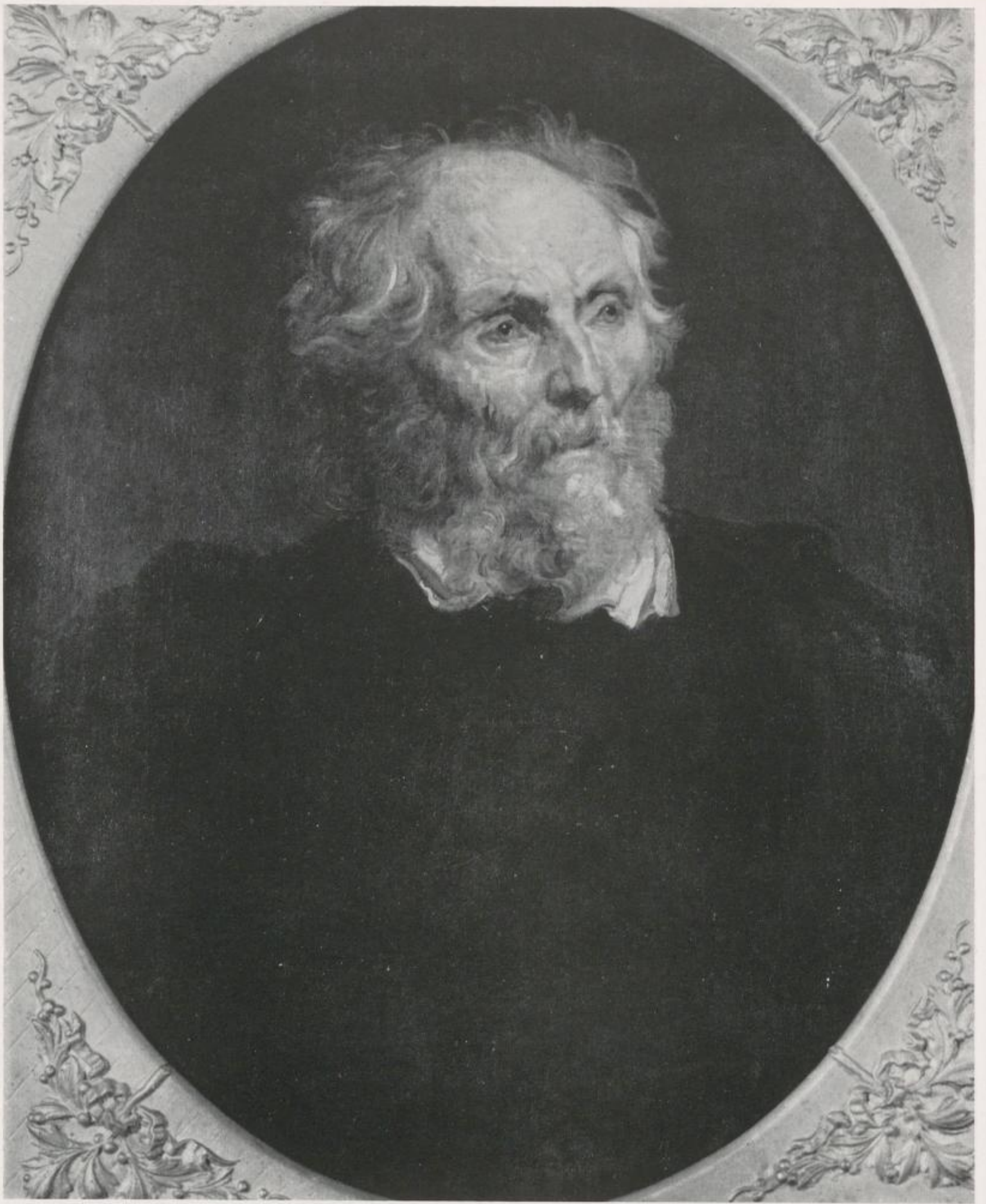
19 Peter Paul Rubens . Der heilige Hieronymus

20 Joos de Momper
Berglandschaft
mit einer Mühle





21 Jan Brueghel d.Ä.
Landschaft
mit dem Rohrdommeljäger



22 Antonius van Dyck . Bildnis des Thomas Parr



23 Rembrandt Harmensz van Rijn . *Ganymed in den Fängen des Adlers*



24 Jan Steen . Die Hochzeit zu Cana



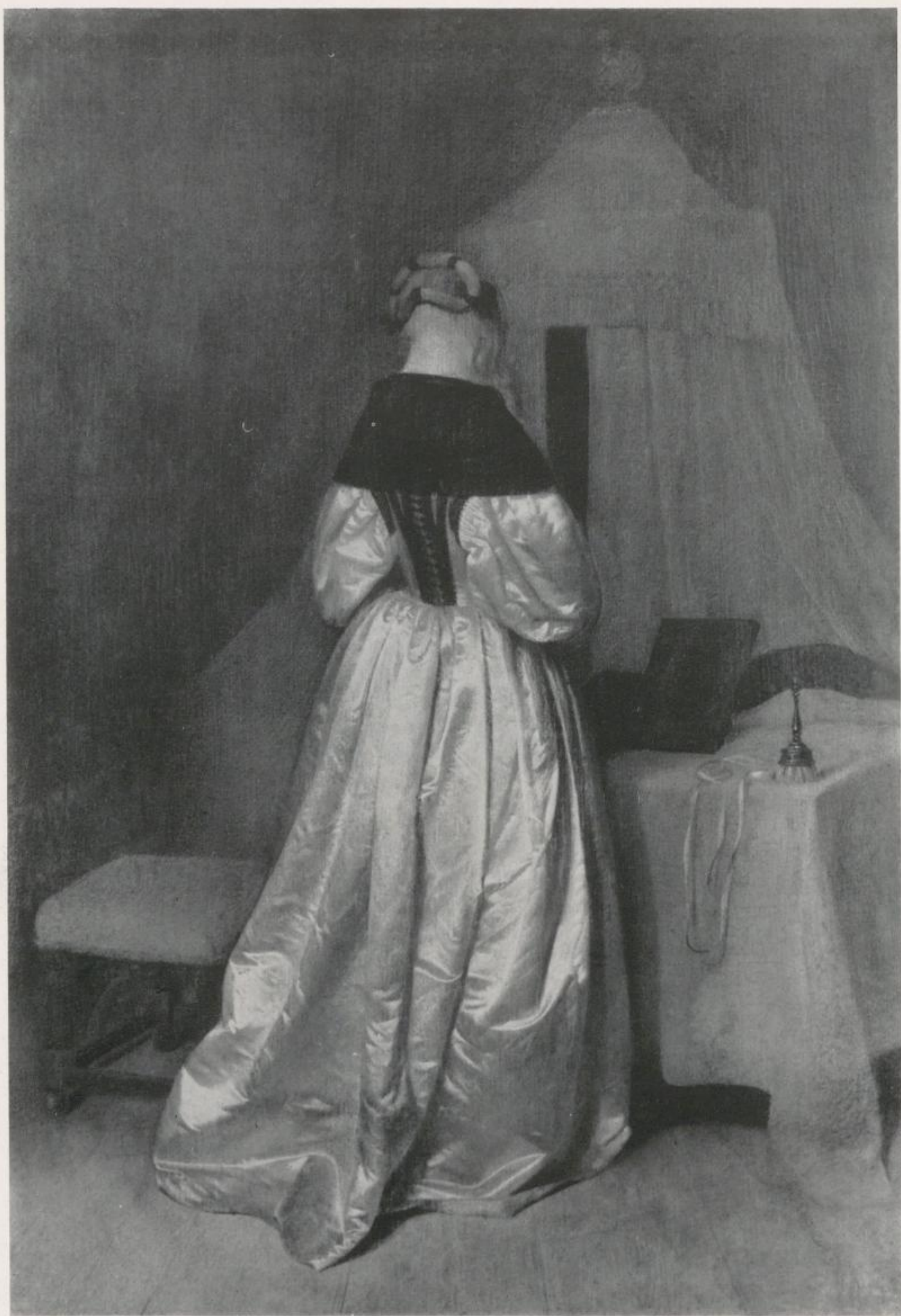
25 *Niederländische Schule um 1600 (früher als »Oberdeutsche Schule«) . Die Hochzeit zu Cana*



26 Philips Wouwerman . See- und Hügelandschaft



27 *Jacob van Ruisdael . Der Judenfriedhof*



28 Gerard Terborch . *Die Dame in ihrem Gemache*



29 Gabriel Metsu . Das Liebespaar beim Frühstück



30 Jan Vermeer van Delft . Bei der Kupplerin



31 Rembrandt Harmensz van Rijn . Saskia mit der roten Blume

32 David Teniers d. J.
Selbstbildnis des Meisters
im Wirtshaus





33 David Teniers d.J.
Das Rauch-Kollegium



34 Adriaen van Ostade . Zwei schmausende Bauern



35 Rembrandt Harmensz van Rijn . Selbstbildnis mit Saskia

36 Rembrandt Harmensz van Rijn
Das Opfer des Manoah





37 Willem Claesz Heda
*Frühstückstisch
mit Brombeerpastete*



38 Adriaen Brouwer . *Unangenehme Vaterpflichten*



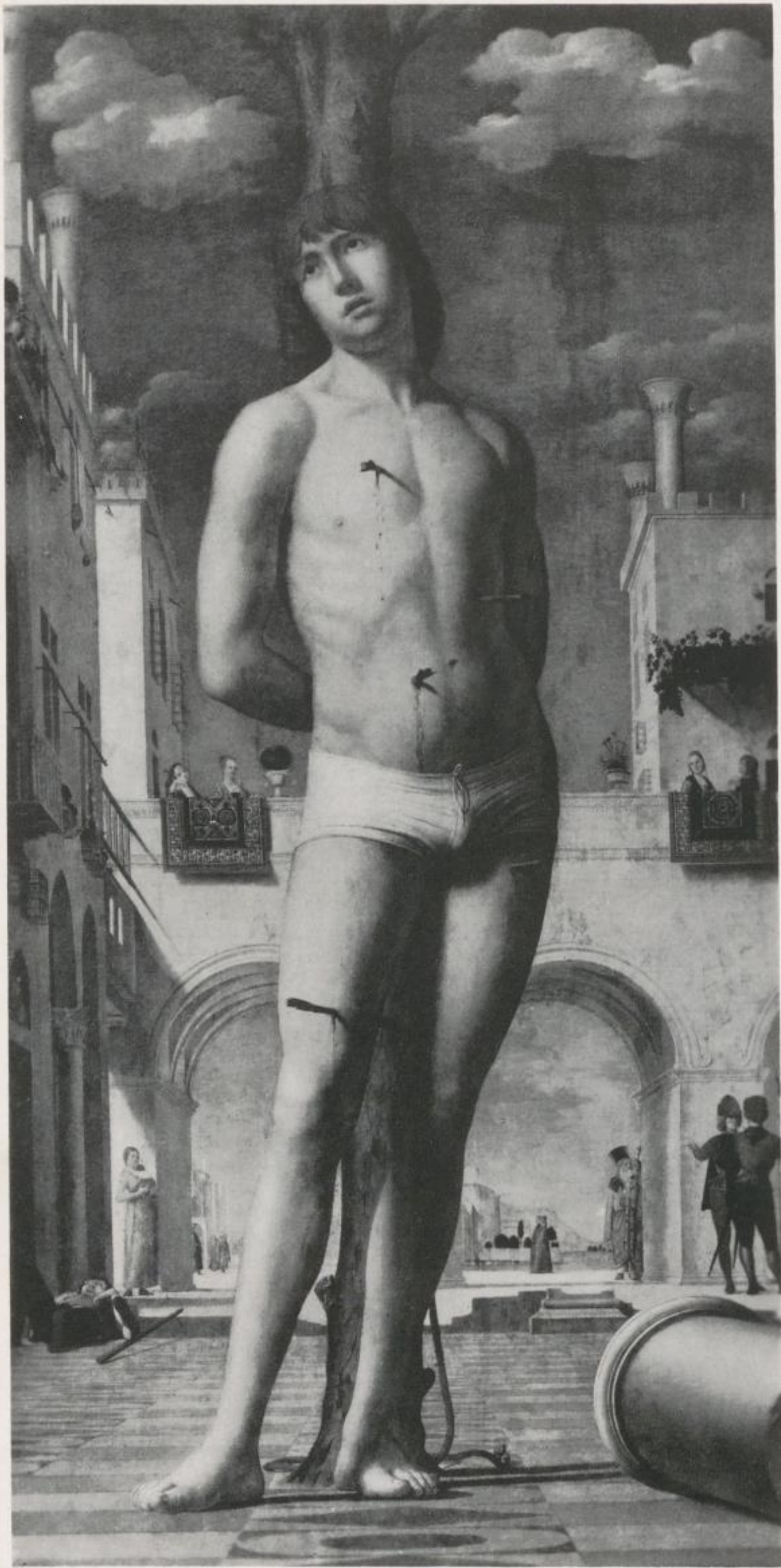
39 Frans Hals d.Ä. . Bildnis eines jungen Mannes in gelbgrauem Rock



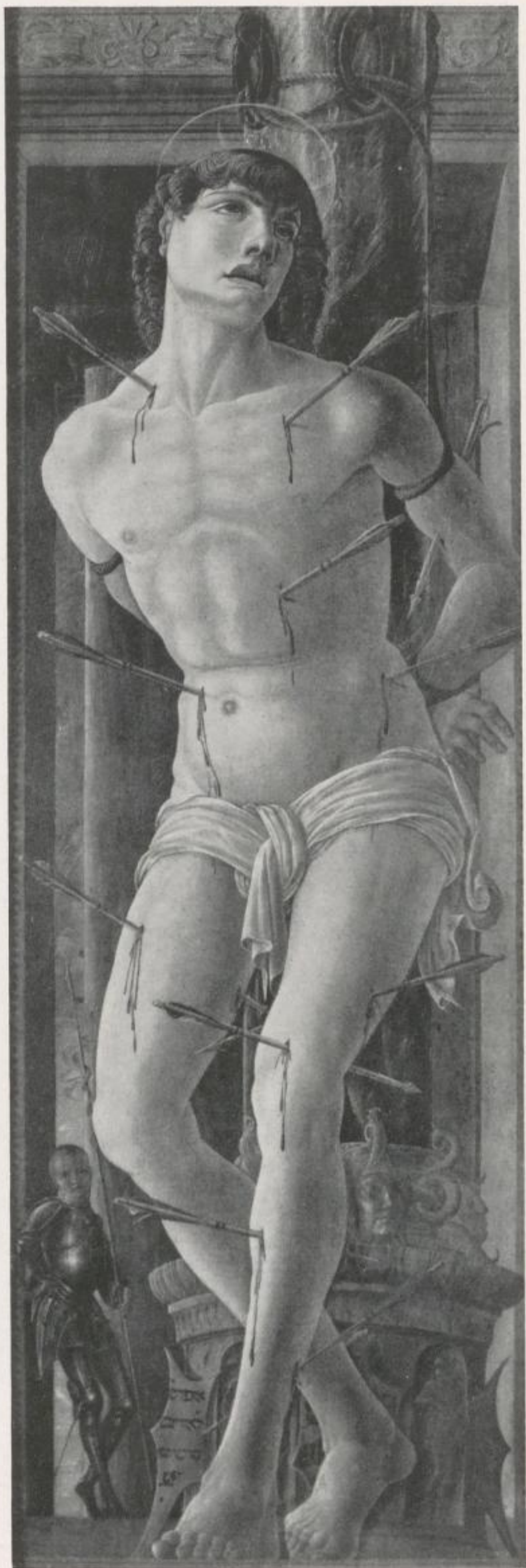
40 Cornelis de Heem . Stilleben mit Austern und einem Römer



41 Gerard Dou . Die zeitunglesende Alte



42 Antonello da Messina . Der heilige Sebastian



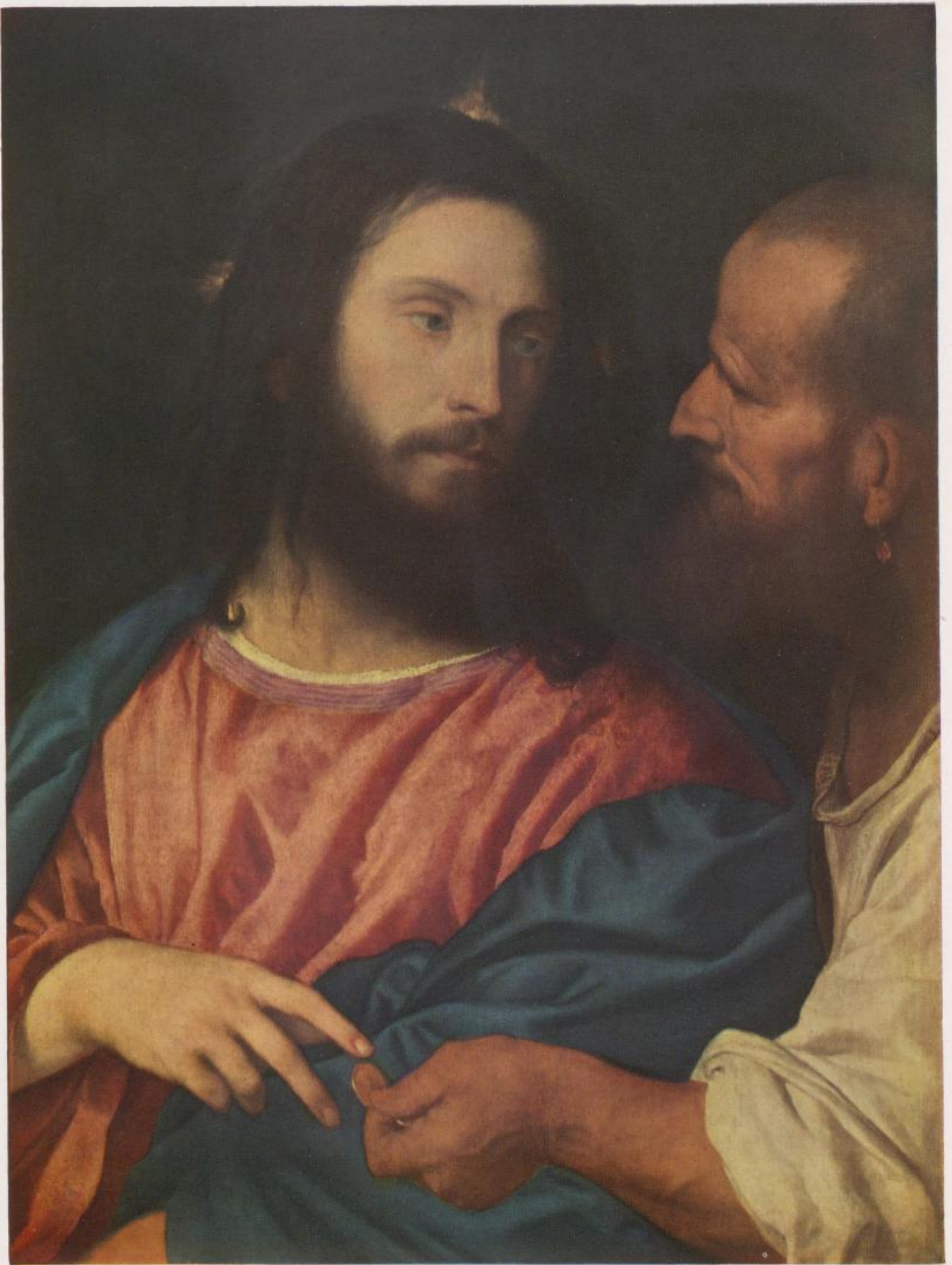
43 Cosimo Tura . Der heilige Sebastian



44 Francesco Cossa . Die Verkündigung



45 Andrea Mantegna . Die Heilige Familie



46 Tiziano Vecelli . Der Zinsgroschen



47 Raffaello Santi . Die Sixtinische Madonna



48 Giovanni Battista Piazzetta . *Der Fahmenträger*



49 Sandro Botticelli . *Maria mit dem Kinde und Johannes*

50 Sandro Botticelli
Aus dem Leben
des heiligen Zenobius





51. Giovanni Cima
Maria Tempelgang

52 Tiziano Vecelli
Maria mit dem Kinde
und vier Heiligen





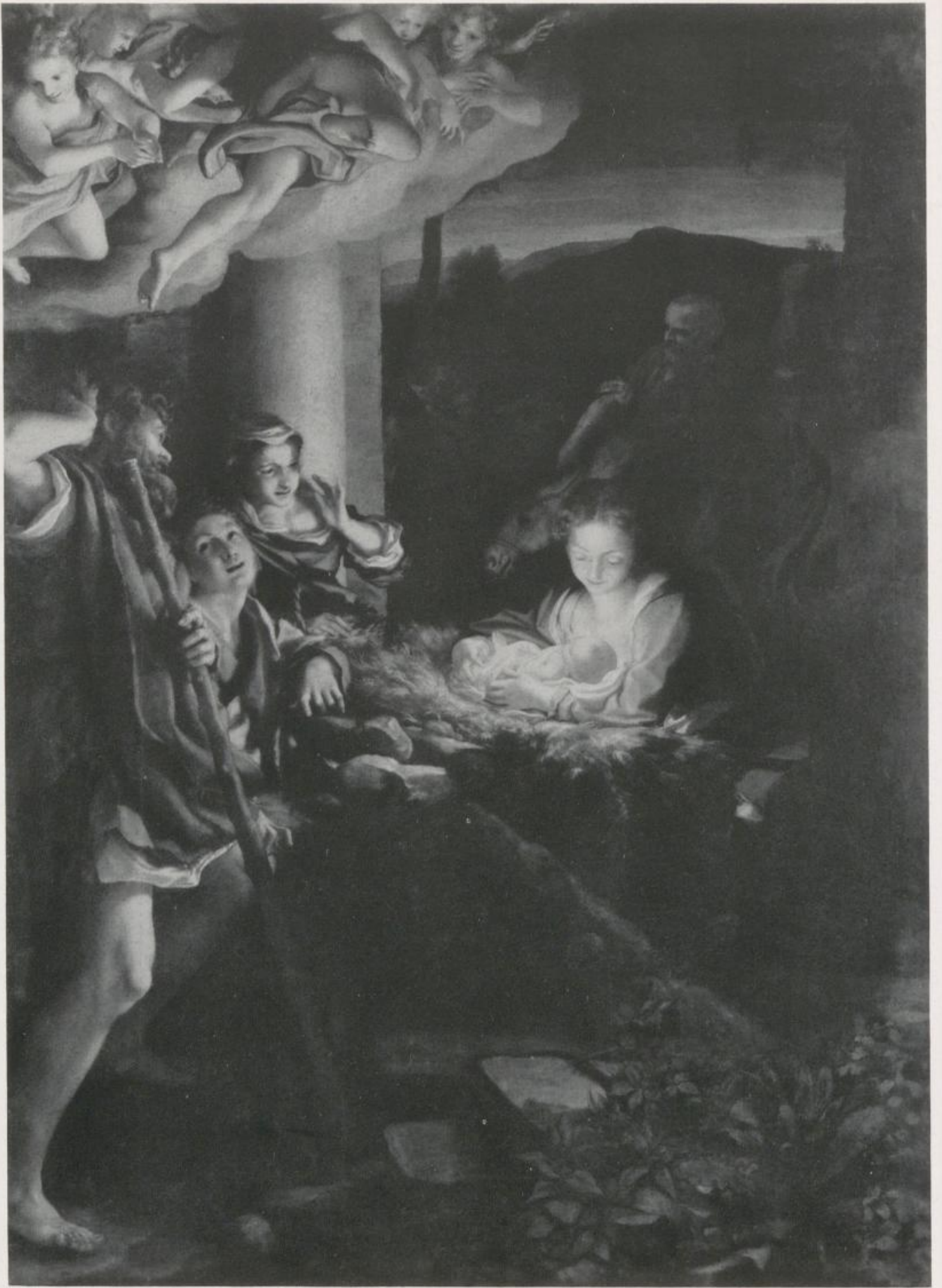
53 *Giorgione*
Schlummernde Venus



54 *Il Pinturicchio . Ein Knabe*



55 Tiziano Vecelli . Bildnis einer Dame in Weiß



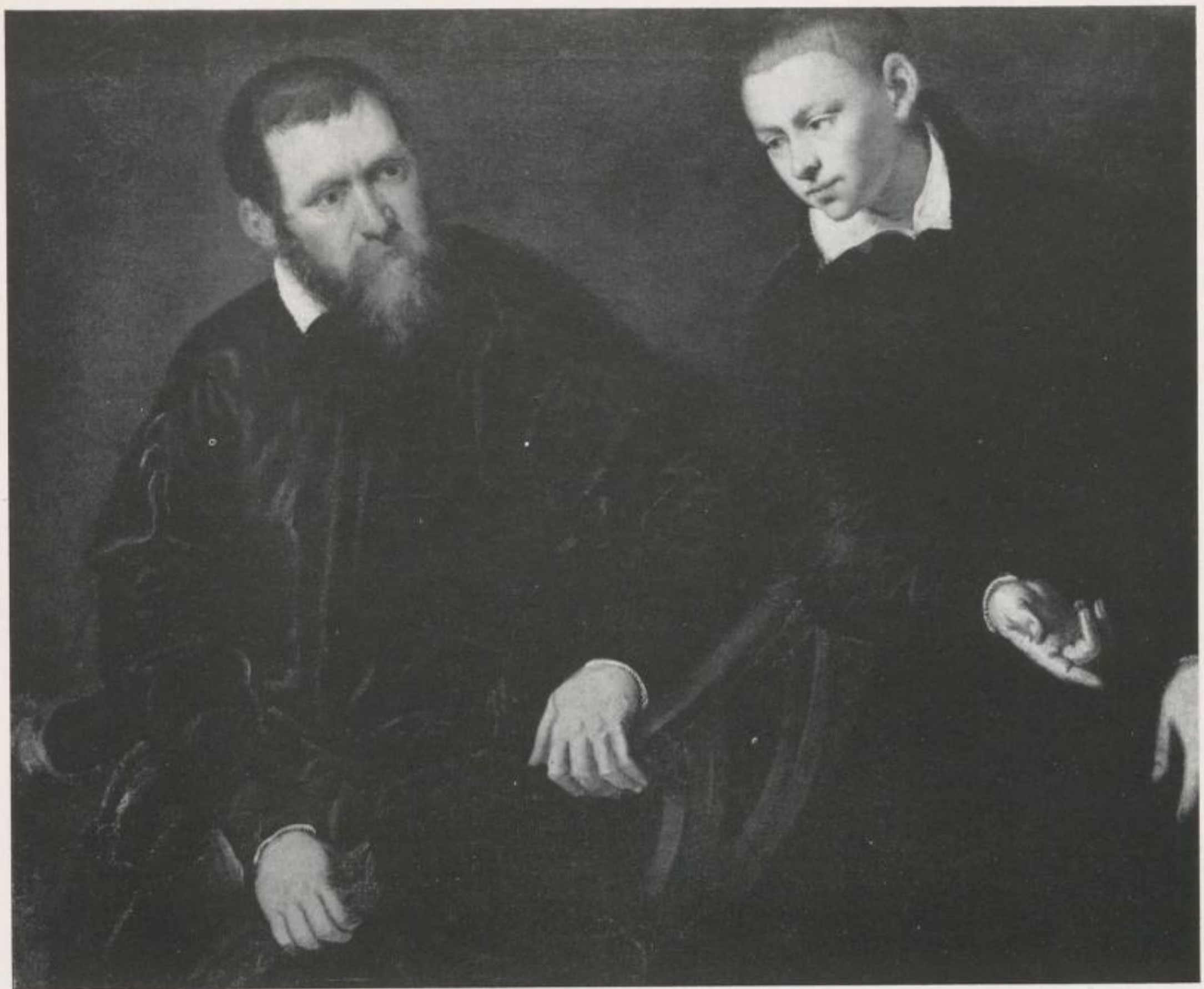
56 Correggio . Die Heilige Nacht



57 Tintoretto . Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan oder das apokalyptische Weib



58 Bartolommeo Veneto . Die Tochter des Herodias mit dem Haupte des Täufers



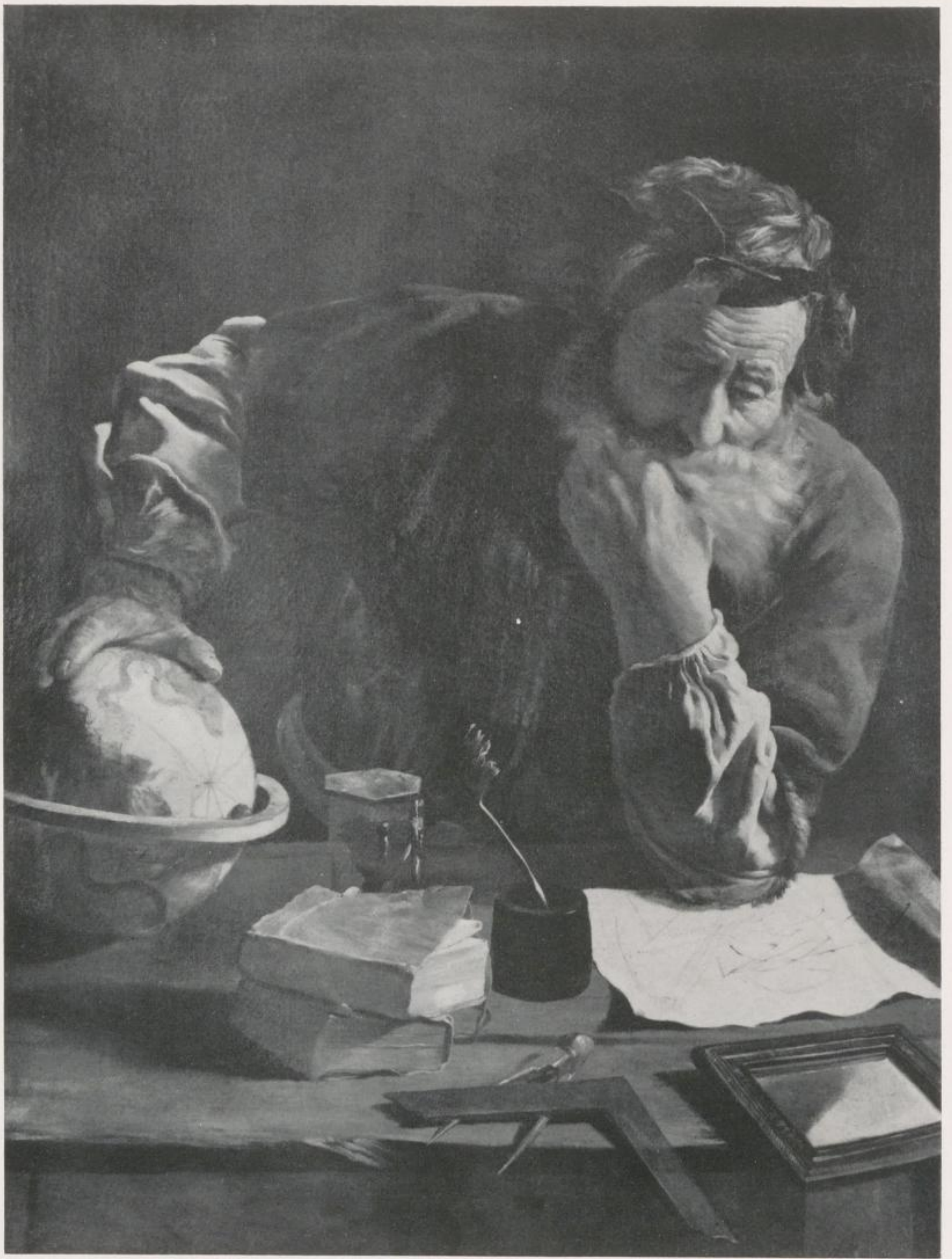
59 Tintoretto . Doppelbildnis eines älteren und eines jüngeren Mannes

60 Paolo Veronese
Die Madonna
mit der Familie Cuccina

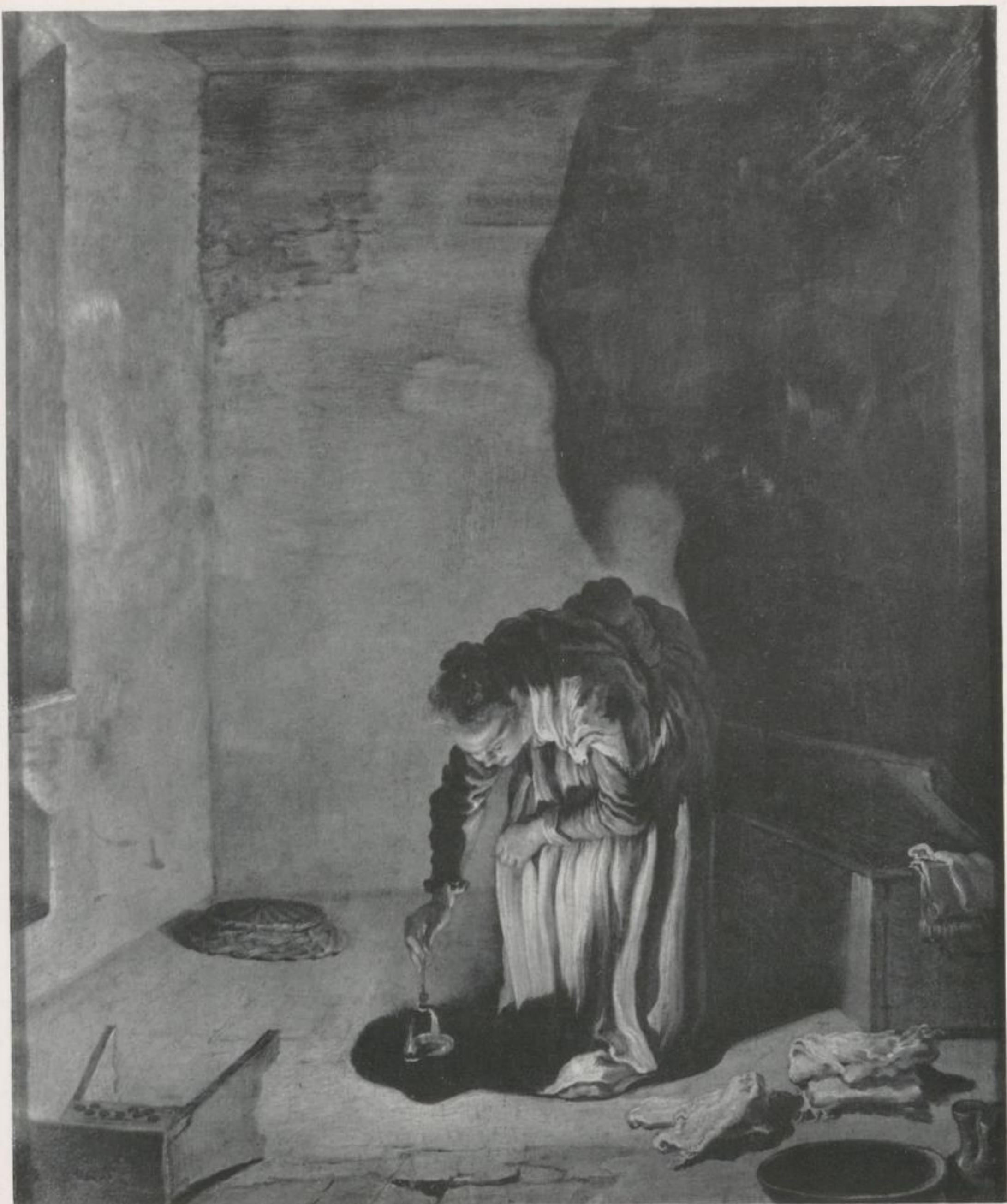




61 Paolo Veronese
Die Hochzeit zu Cana



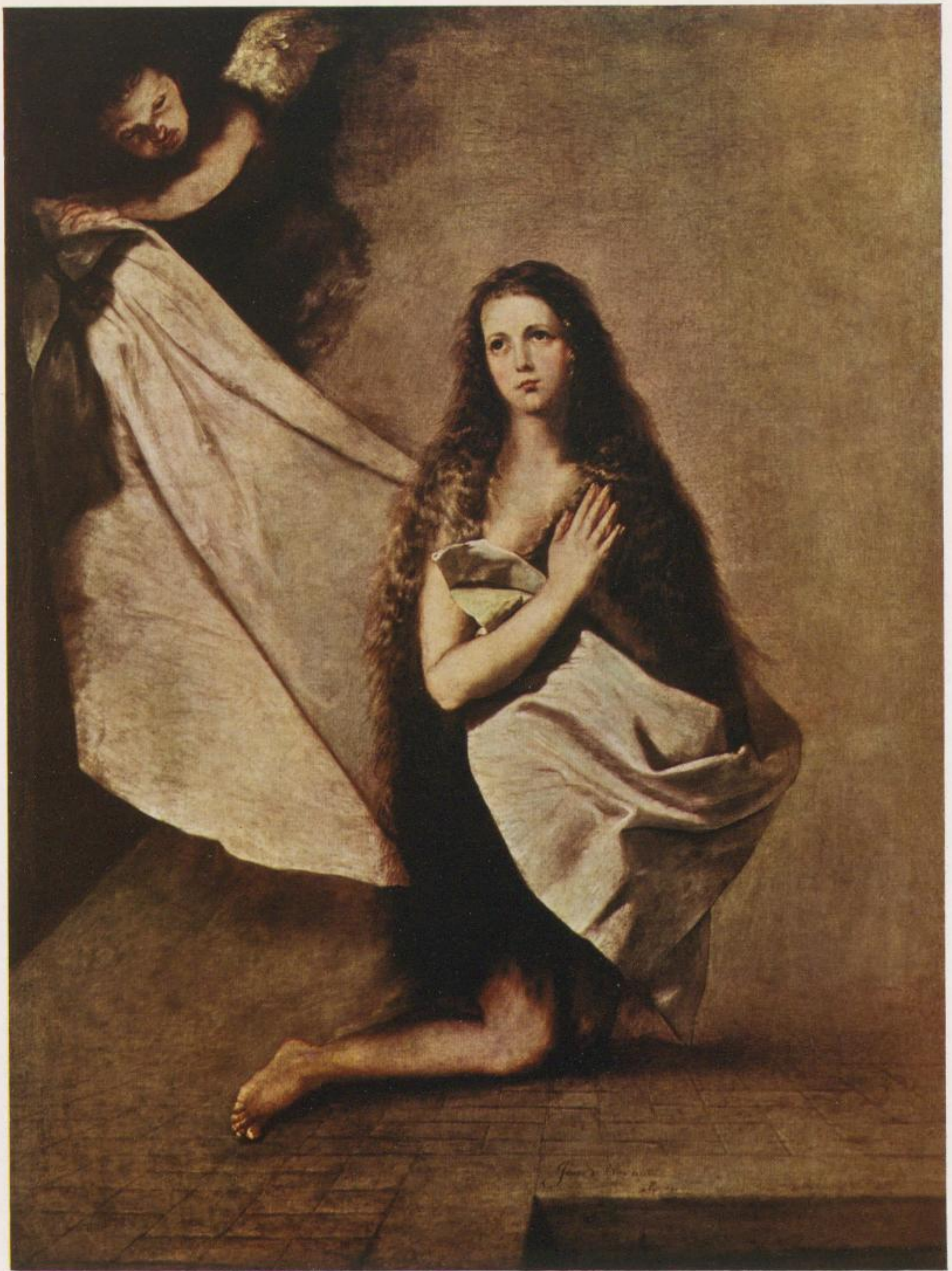
62 *Domenico Feti . Ein Gelehrter (Archimedes)*



63 Domenico Feti . Der verlorene Groschen



64 Giuseppe Maria Crespi . Die Priesterweihe



65 Jusepe de Ribera . Die heilige Agnes

66 Canaletto

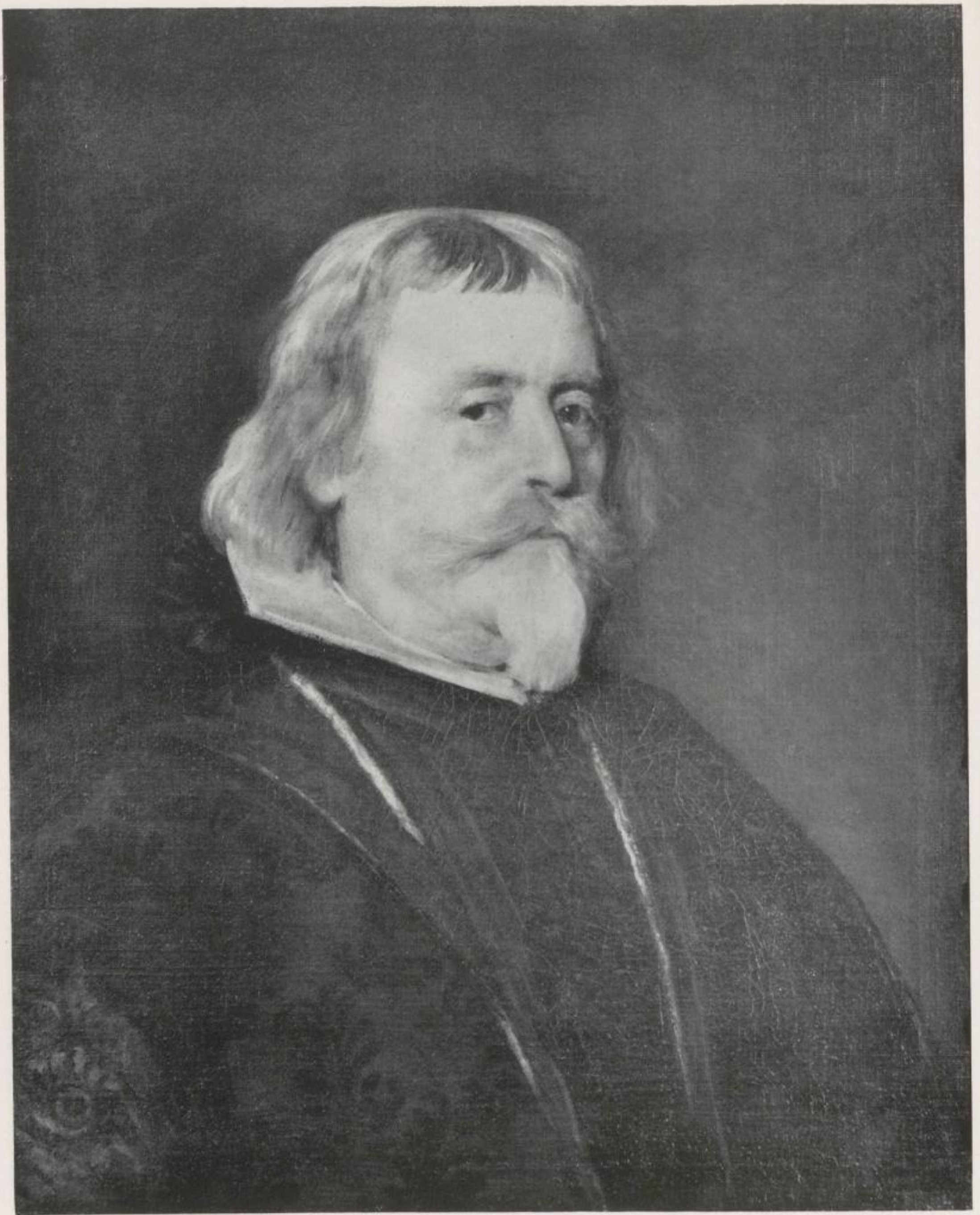
(Bernardo Bellotto)

*Dresden vom rechten Elbufer
unterhalb der Augustusbrücke*





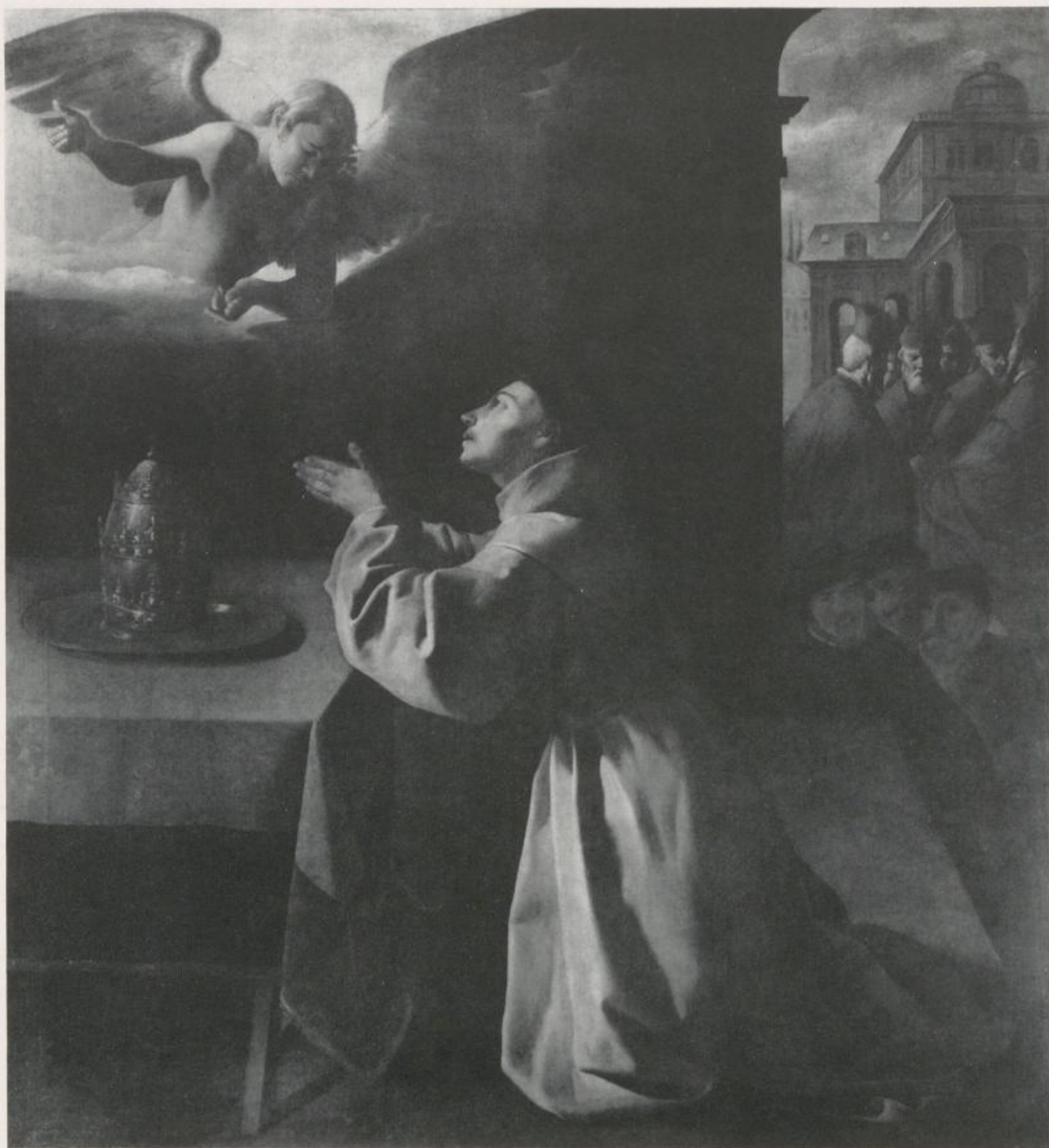
67 Canaletto
(Bernardo Bellotto)
Der Altmarkt zu Dresden



68 *Diego Velázquez . Bildnis eines alten Herrn mit goldener Kette und Ordenskranz*



69 *Diego Velázquez . Bildnis des Grafen von Olivares*



70 Francisco de Zurbarán . Die Papstwahl durch den heiligen Bonaventura



71 *Bartolomé Estéban Murillo . Maria mit dem Kinde*



72 *Jusepe de Ribera . Die Marter des heiligen Laurentius*



73 Nicolas Poussin . Die Anbetung der Könige

74 Nicolas Lancret
Tanzbelustigung im Freien





75 *Nicolas Poussin*
Das Reich der Flora

76 Antoine Watteau
Das Liebesfest





77

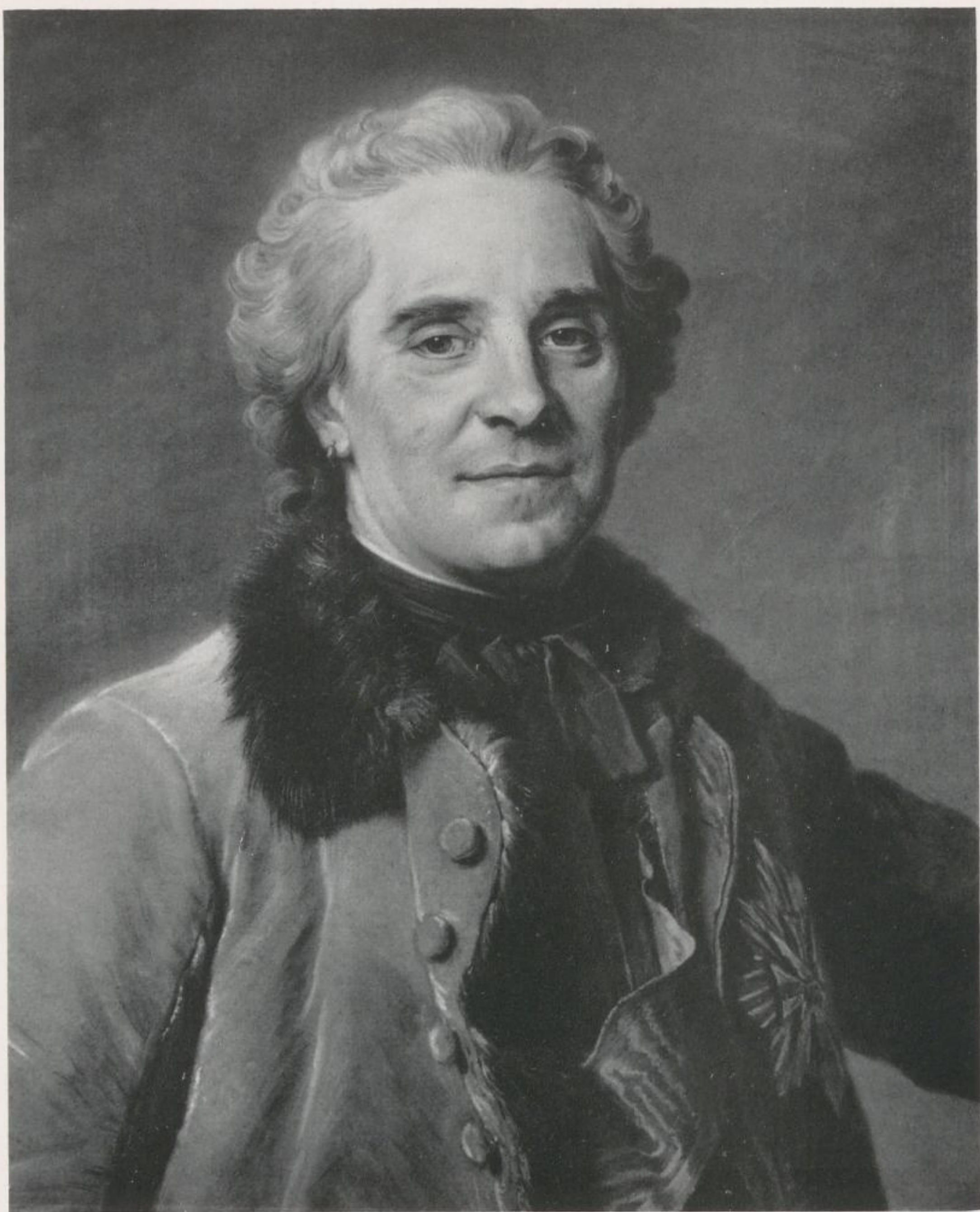
Jean Baptiste Joseph Pater
Tanz unter Bäumen



78 Antoine Watteau . Gesellige Unterhaltung im Freien



79 Antoine Pesne. Zigeunerin, einer Dame wahrsagend

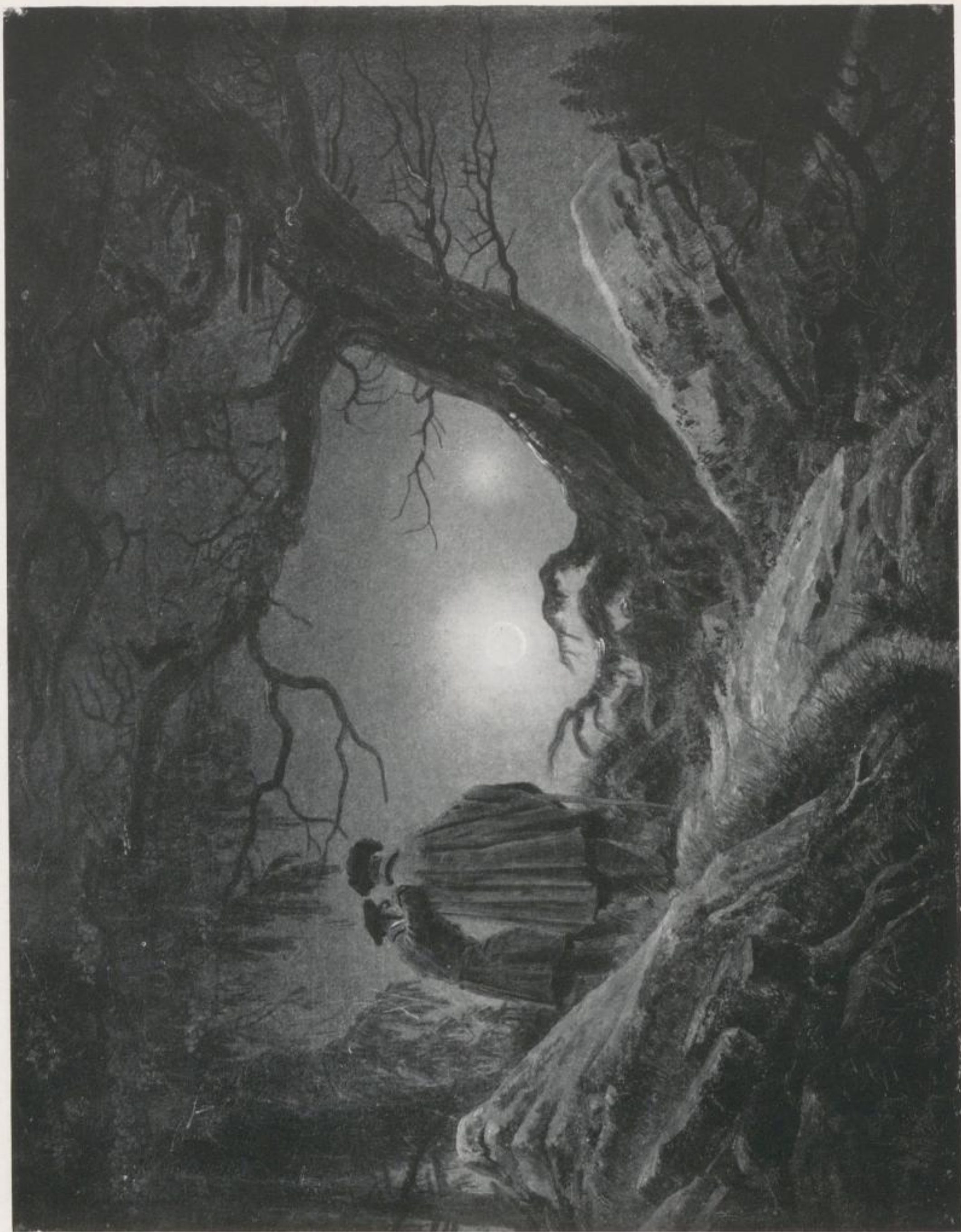


80 *Maurice Quentin de Latour . Graf Moritz v. Sachsen, Marschall von Frankreich*



81 *Jean-Etienne Liotard . Das Schokoladenmädchen*

82 Caspar David Friedrich
*Zwei Männer
in Betrachtung des Mondes*





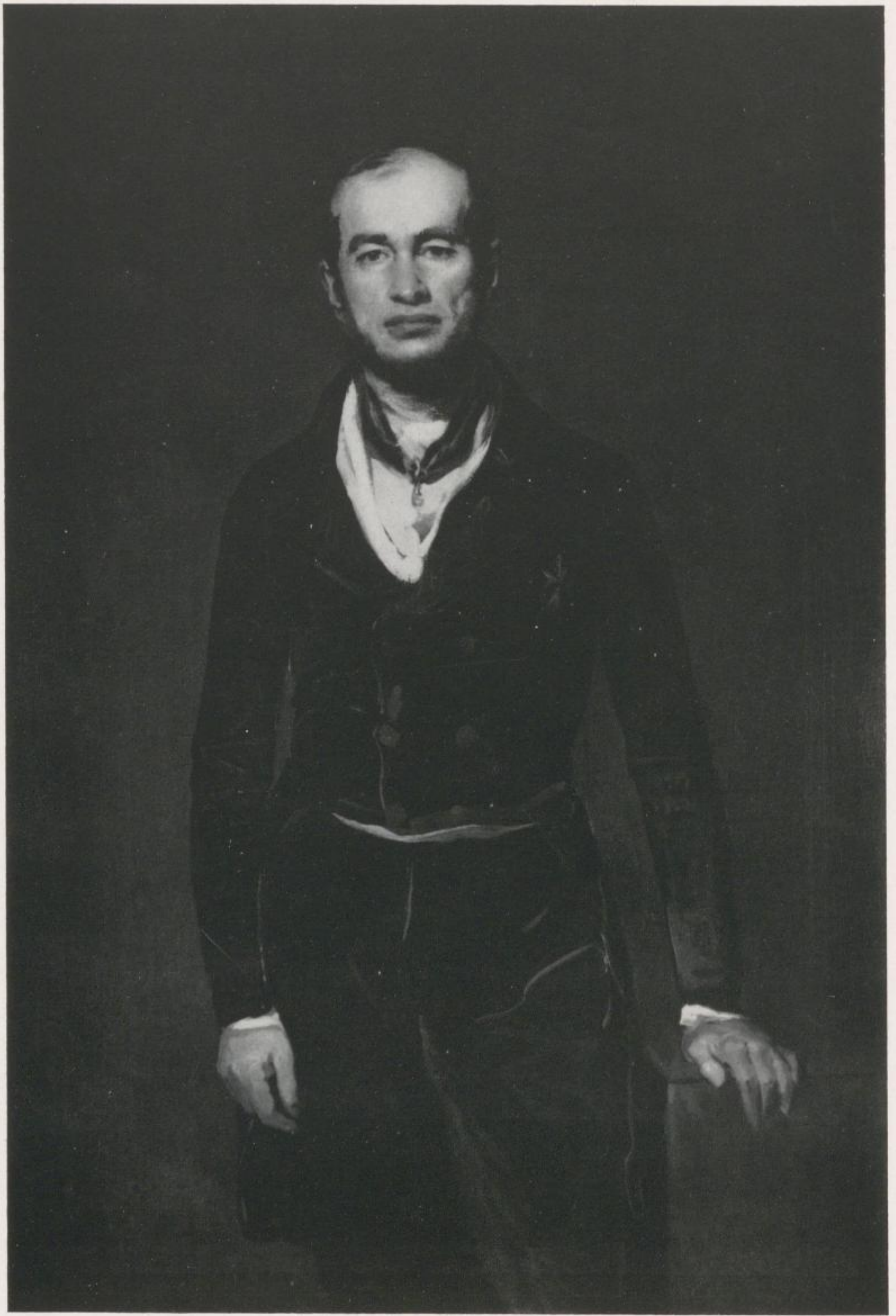
83 *Adrian Ludwig Richter*
Heimkehrender Harfner

B4 Carl Spitzweg
Kirchgang bei Dachau





85 Adolf Menzel
Der Markt von Verona



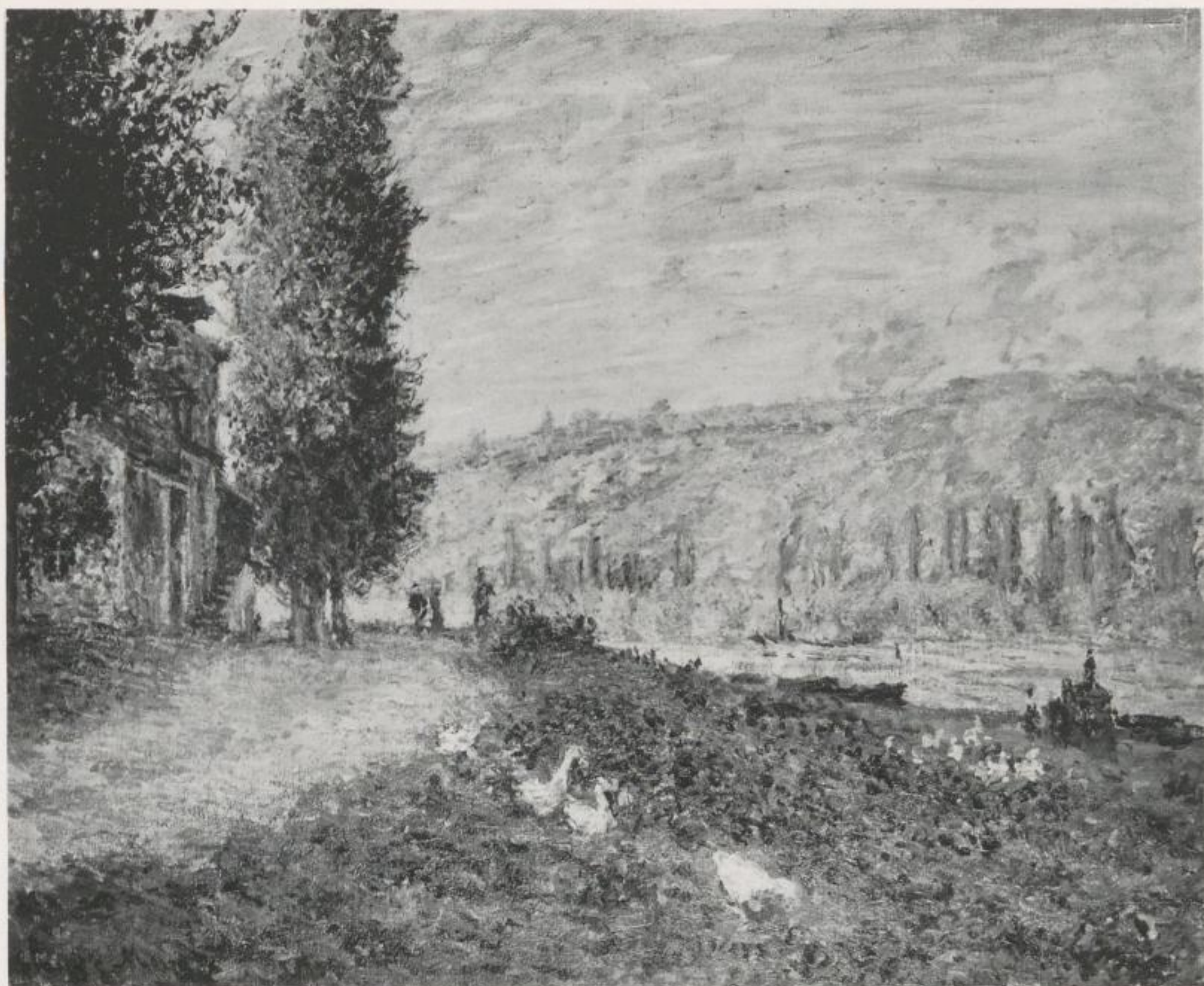
86 *Ferdinand von Rayski . Bildnis des Kammerherrn Graf Zech-Burkersroda*



87 Arnold Böcklin . Der Krieg



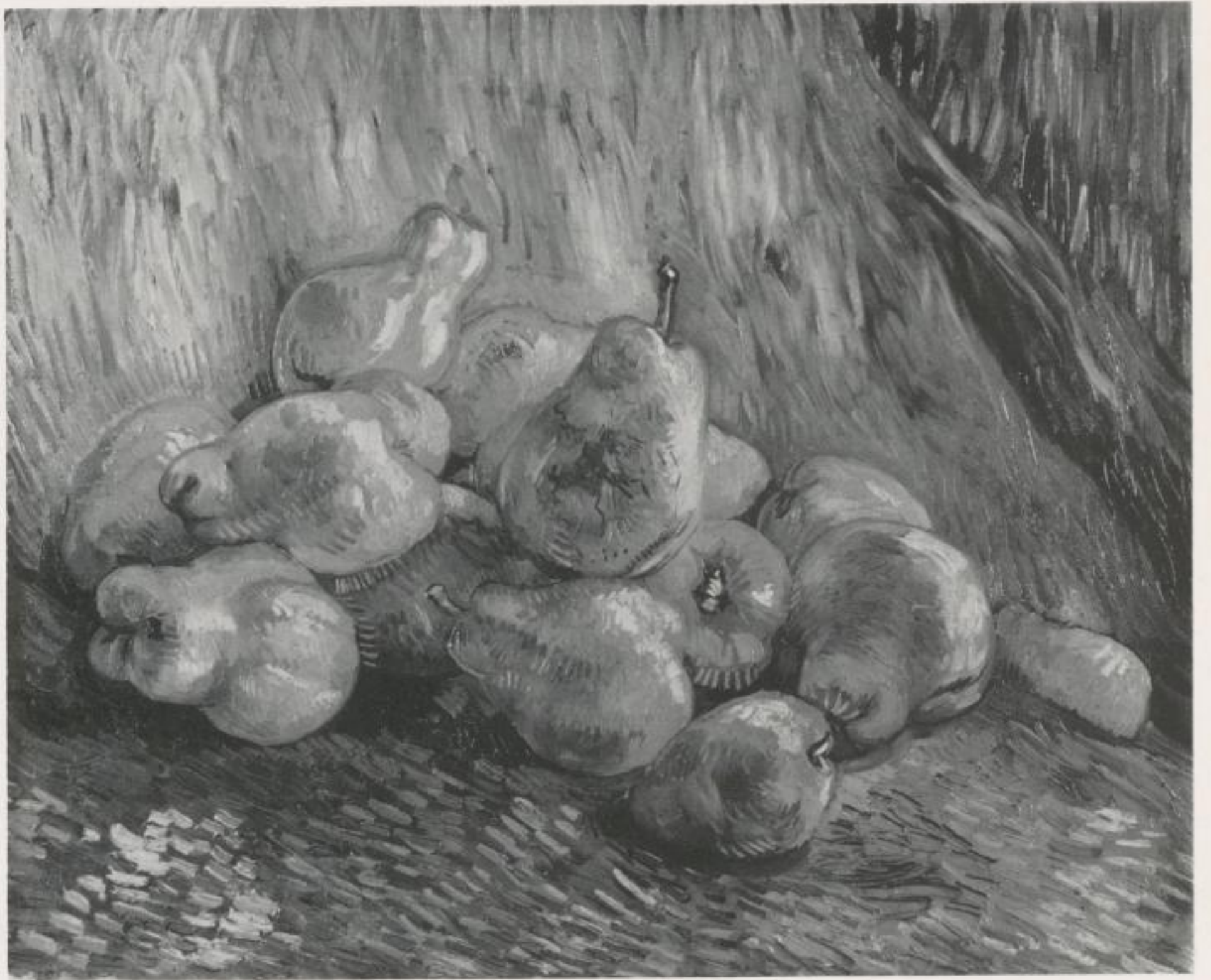
88 Auguste Renoir . Bildnis eines Offiziers



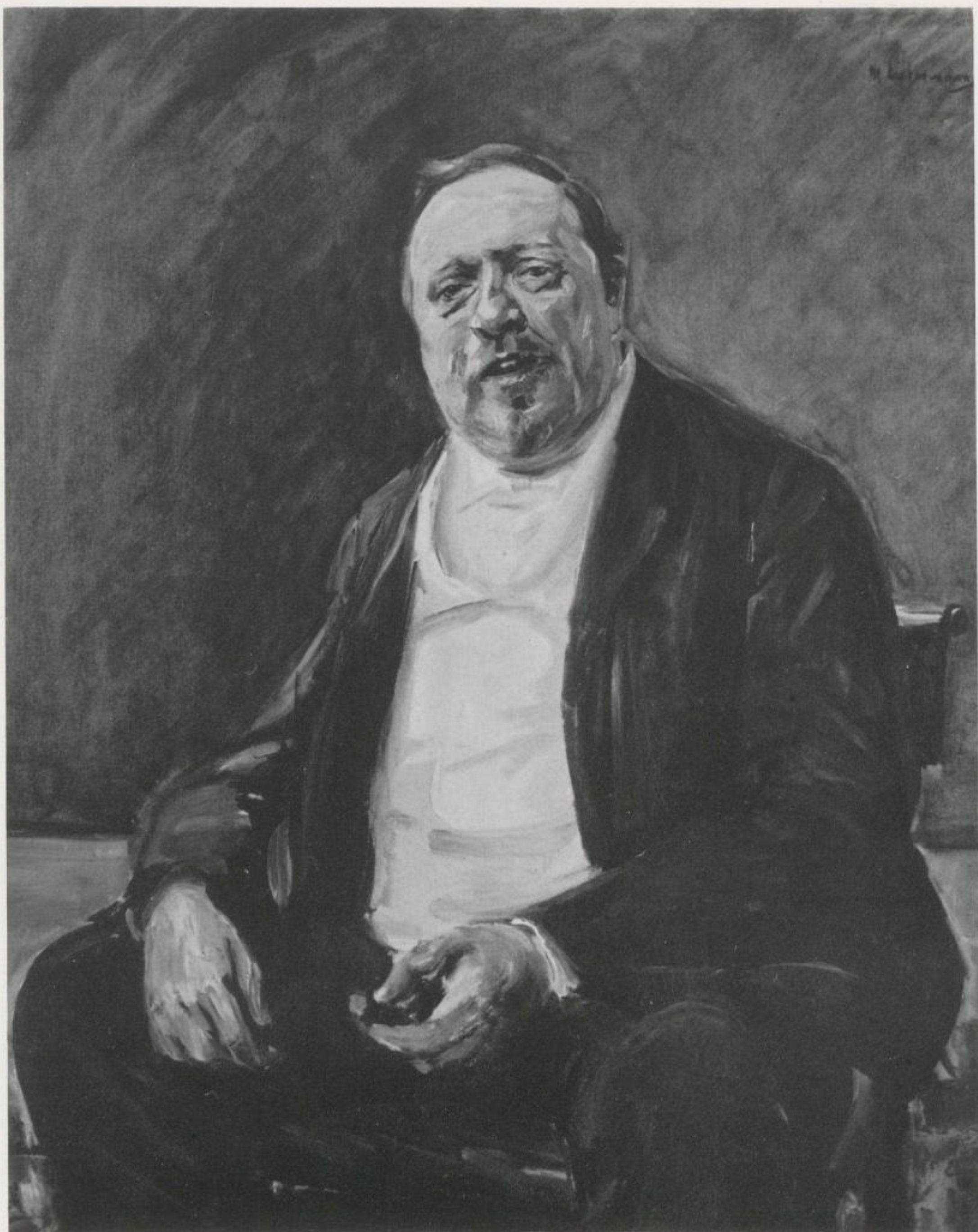
89 Claude Monet . Seineböschung bei Lavacourt

90 Henri de Toulouse-Lautrec
Zwei Freundinnen

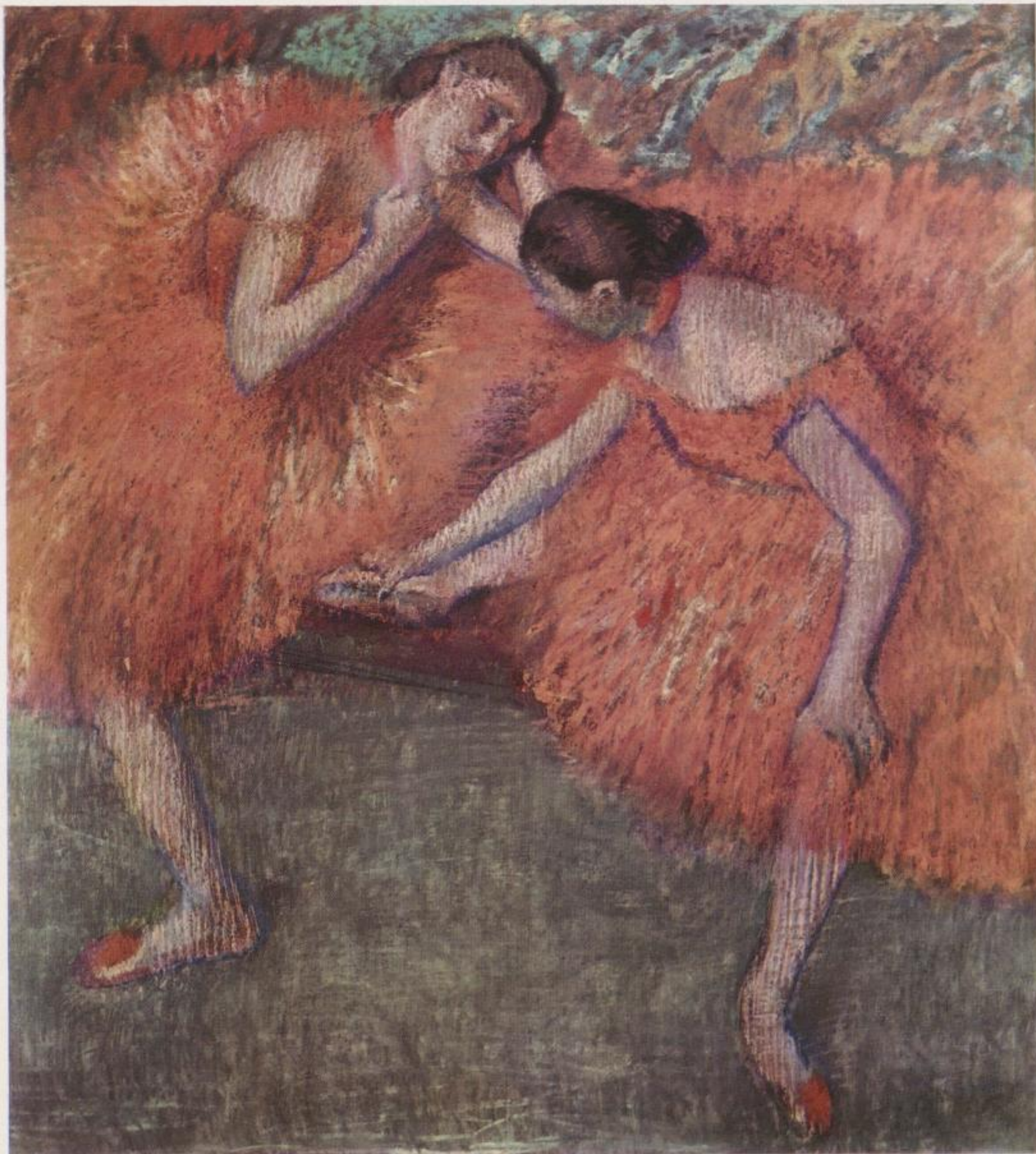




91 Vincent van Gogh
Früchtestilleben (Quitten)



92 Max Liebermann . Bildnis Theaterdirektor Alfred von Berger



93 Edgar Degas . Zwei Tänzerinnen

94 Paul Gauguin
Zwei Frauen von Tahiti
(Parau Api)





95 Wilhelm Trübner
Mädchenakt



96 Hans von Marées . Selbstbildnis im japanischen Mantel



97 Wilhelm Leibl . Kopf eines Bauernmädchens

98 Robert Sterl
Ladeplatz bei Nishni-Nowgorod





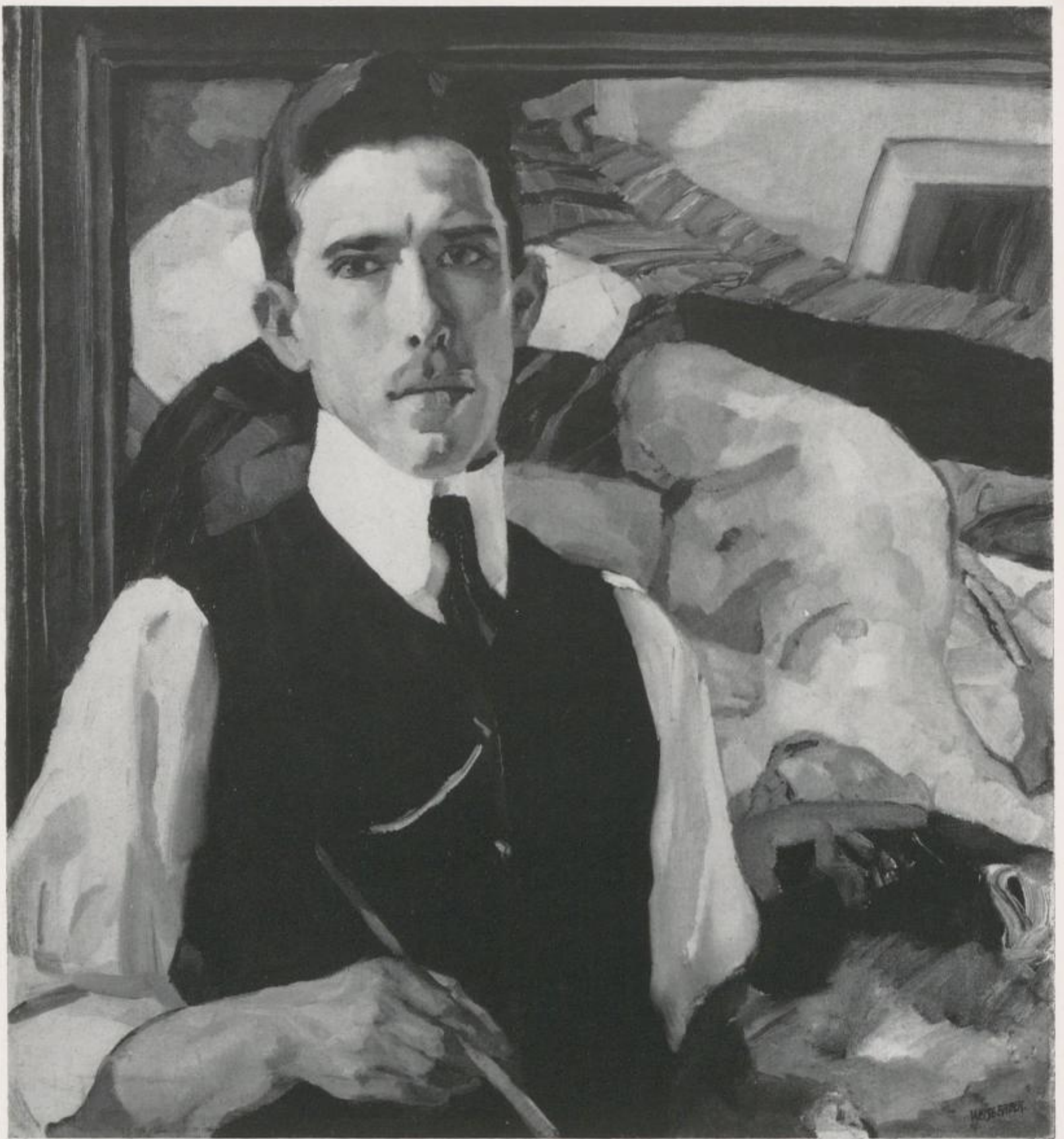
99 Fritz von Uhde
Bayrische Trommler

100 *Louis Corinth*
Walchensee

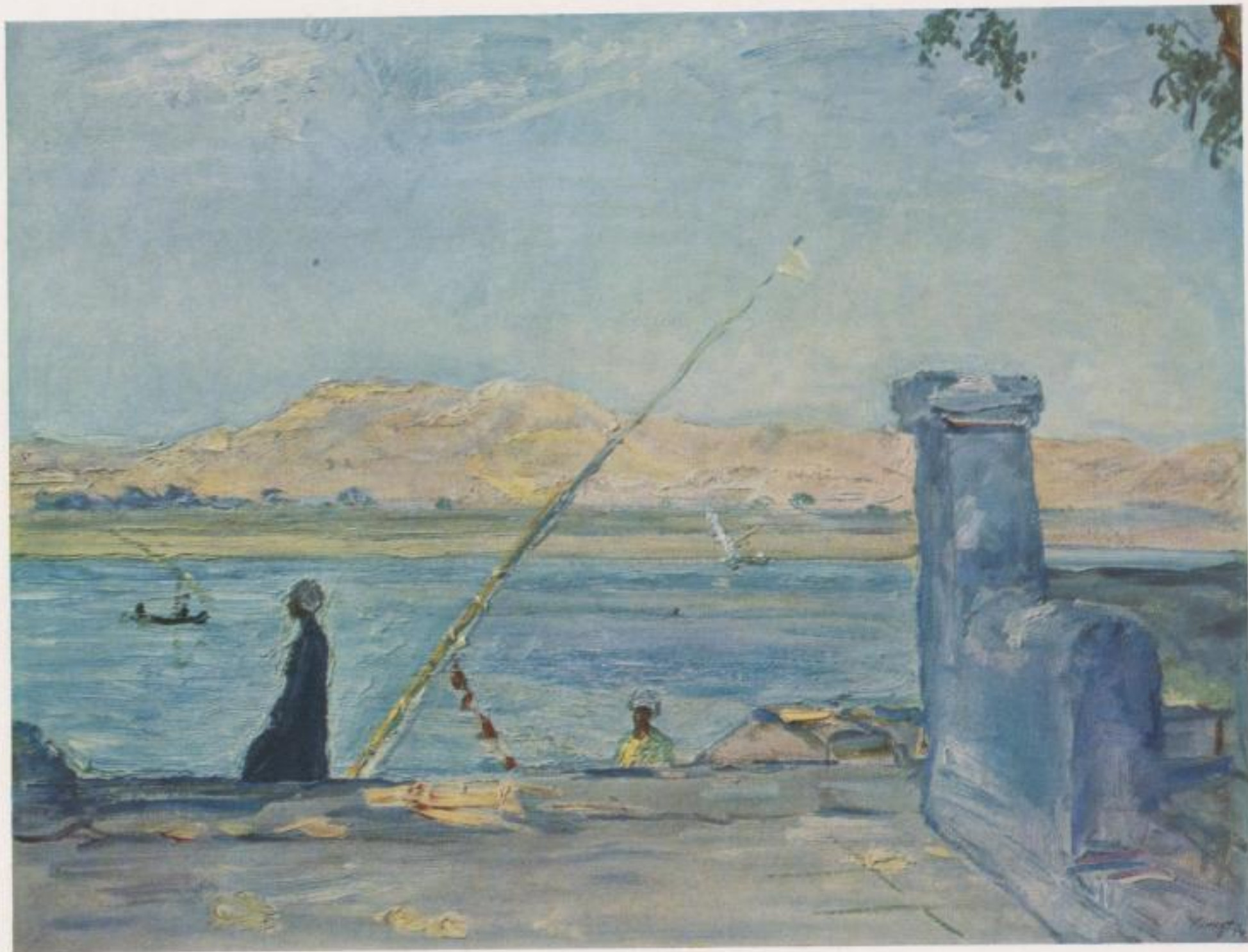




101 James Ensor
Stilleben mit Rotkohl



102 Albert Weisgerber . Selbstbildnis



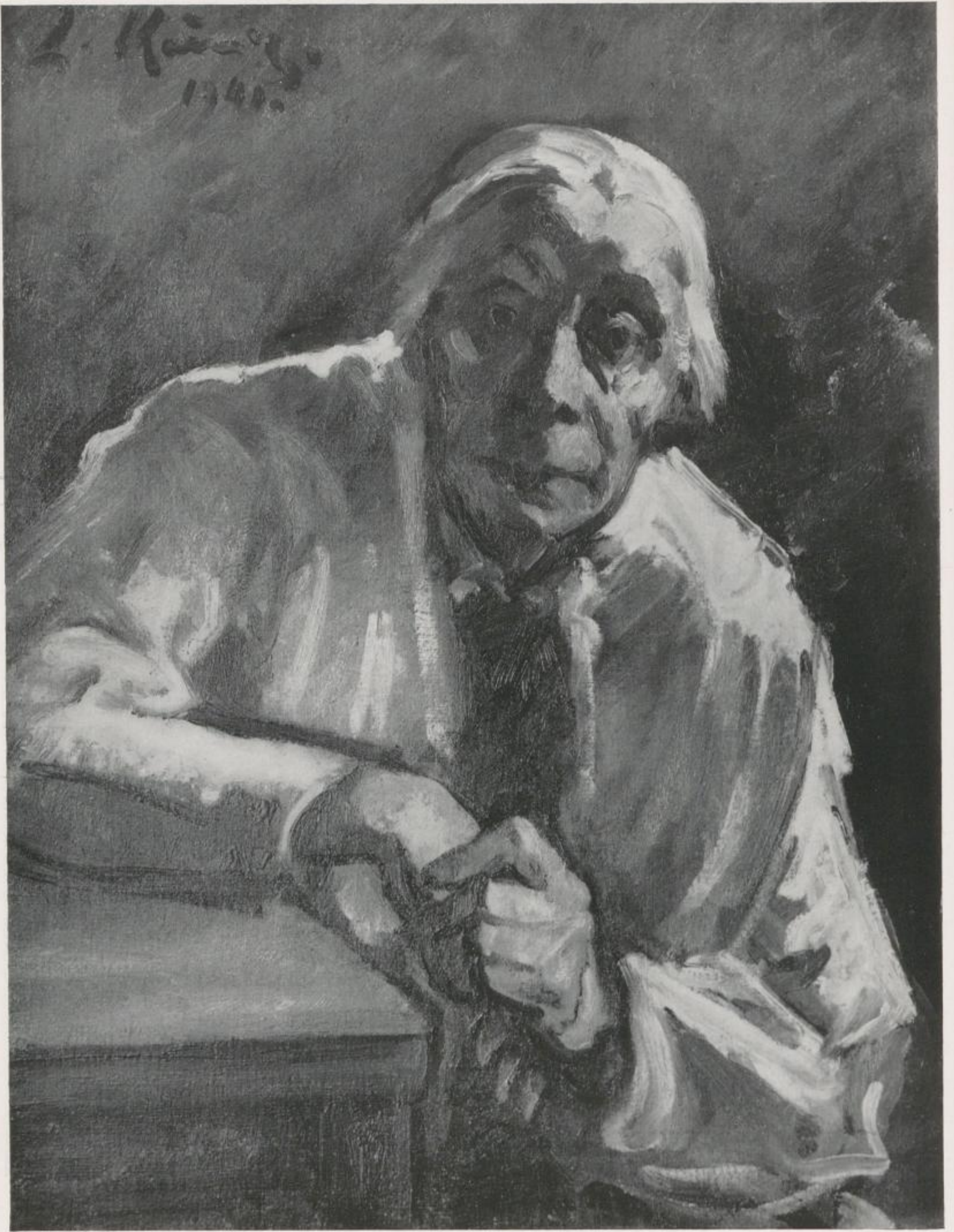
103 Max Slevogt
Morgen bei Luxor

104 Max Lingner
Weintraubenverkäuferinnen
in Südfrankreich

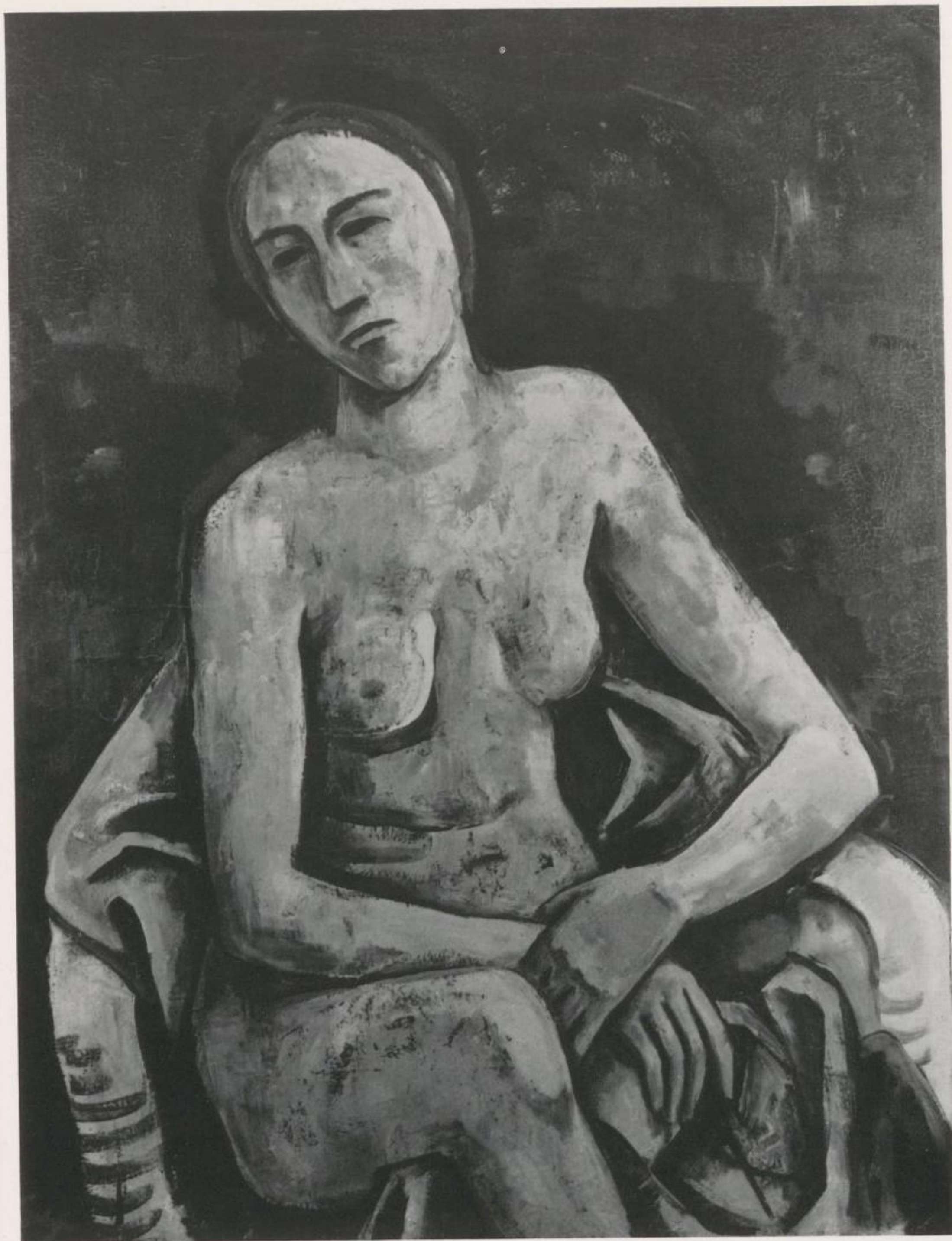




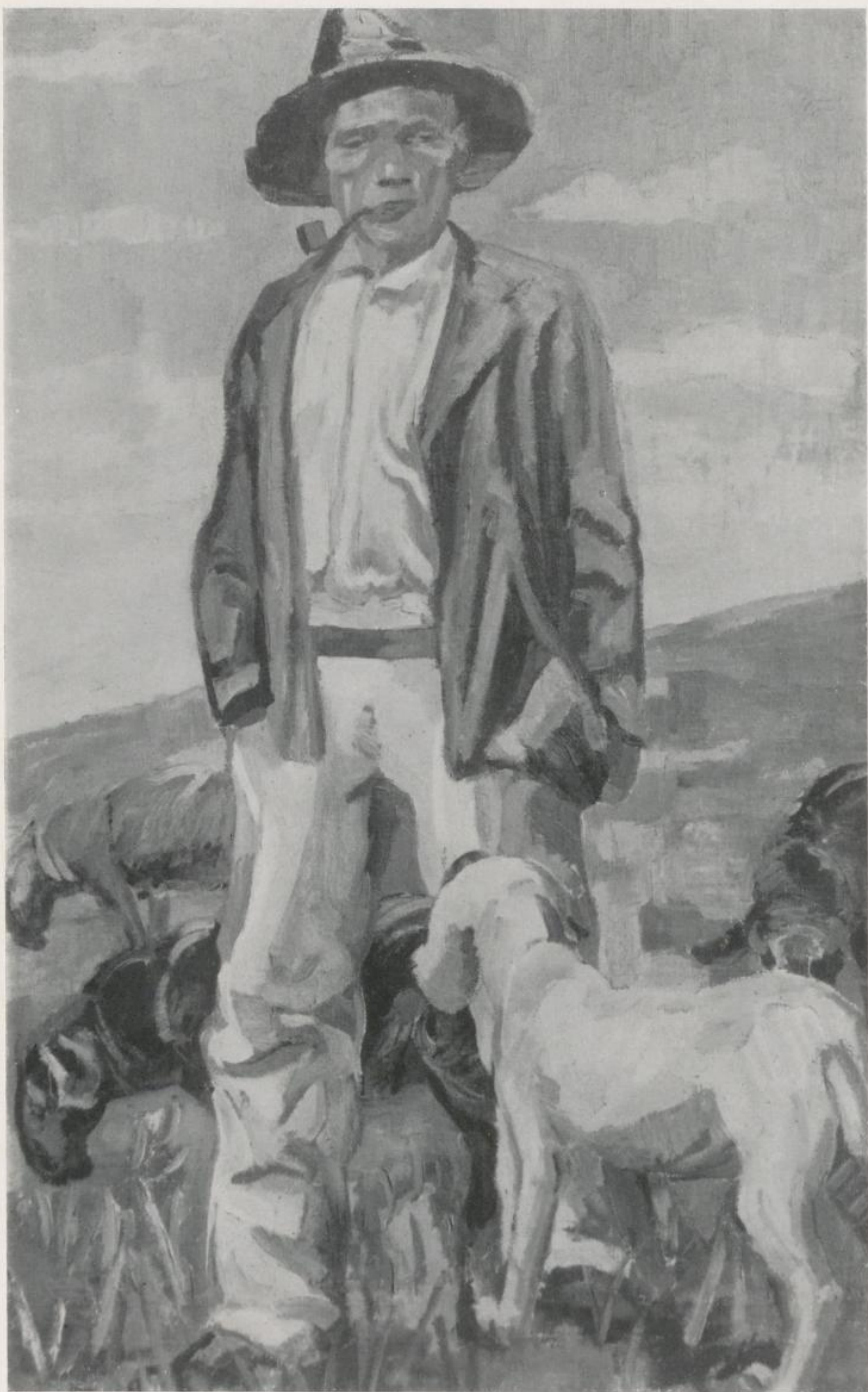
105 Carl Schuch
Der Rhododendronkorb



106 Leo von König . Bildnis Käthe Kollwitz



107 Carl Hofer . Sitzendes Mädchen (Akt)



108 Fritz Schulze . Slowakischer Hirte

ANHANG

Liste der am 13. Februar 1945
am Terrassenufer in Dresden verbrannten Bilder

(*Akten des Ministeriums für Volksbildung, Dresden, S XV, 19, Bd. 1, Blatt 125ff.*)

VS Wee 2/45
zu IV S/45 (g)

Weesenstein, den 29. April 1945

Herrn

Reichsstatthalter in Sachsen – Landesregierung –
Ministerium für Volksbildung

Auf die Verordnung vom 24. 2. zeige ich an, daß folgende aus dem Bergungsort Milkel zurückgeführte Gemälde während des Terrorangriffs auf die Landeshauptstadt Dresden in der Nacht vom 13. zum 14. Februar d.J. verbrannt sind:

Kat.-Nr.

- 53 Bellini »Bildnis des Dogen Leonardo Loredan«
- 65 Catena »Maria mit Kind auf dem Schoß ihrer Mutter Anna«
- 65A Catena (Kopie nach V. Catena) »Judith mit dem Haupte des Holofernes«
- 87 Naldini »Die Anbetung der Hirten«
- 90 Florentinische Schule Ende XVI. Jh. »Hl. Magdalena«
- 99 Peruzzi (Kopie nach B. Peruzzi) »Anbetung der Könige«
- 108 Barocci »Mariä Himmelfahrt«
- 129 Dossi »Vision der vier Kirchenväter«
- 146 Scarsellino »Die Flucht nach Ägypten«
- 147 Scarsellino »Die hl. Familie in der Zimmermannswerkstatt«
- 162 Parmigianino »Ein junger Heiliger«
- 187 Giorgione »Das Urteil des Paris«
- 204 Bordone »Diana als Jägerin zwischen ihren Nymphen«
- 259 Bassano »Verkündigung der frohen Botschaft an die Hirten«
- 278 Bassano »Anbetung der Hirten«
- 288 Tiziano (Kopie nach Tiziano Vecelli) »Ruhende Venus mit Amor«
- 349 Lanfranco »Der reuige Petrus«
- 351 Domenichino? »Caritas als Mutter mit drei Kindern«
- 355 Gessi »Die büßende Magdalena in einer Höhle«
- 362 Guercino »Semiramis, der ein Bote den Aufruhr in Babylon meldet«
- 375 Cagnacci (Kopie nach Cagnacci) »Tarquinius und Lukretia«
- 380 Mola »Hero und Leander«
- 406 Mirandolese »Architekturstück«
- 410 Caravaggio »Lesendes Mädchen«
- 434 Brandi »Moses mit den Gesetzestafeln«

Kat.-Nr.

- 44^I Pozzo »Schlafendes Christkind«
 449 Trevisani »Hl. Familie mit Joachim und Anna«
 45⁰ Trevisani »Christus am Ölberg«
 45^I Trevisani »Der hl. Antonius, einen Kranken heilend«
 453 Batoni »Der ruhende Johannes der Täufer«
 454 Batoni »Die büßende Magdalena«
 488 Giordano »Rebekka mit Abrahams Knecht am Brunnen«
 489 Giordano »Maria mit dem Kind«
 514 Luti »Die Schmerzensmutter Maria«
 539 Carpioni »Bacchanal«
 545 Bellucci »Ruhende Venus, ihre Taube fütternd, mit Amor«
 547 Ghislandi »Kopie nach dem Selbstbildnis Rembrandts in den Uffizien zu Florenz«
 568 Diziani »Im Atelier«
 651 Magnasco »Landschaft mit dem hl. Antonius«
 652 Magnasco »Landschaft mit dem hl. Hieronymus«
 670 Oberital. Schule 17. Jh. »Der Erzengel Michael«
 679 Spanische Schule 16. Jh. »Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes«
 740 Dughet (Schule des G. Dughet) »Landschaft mit Hirten am Waldsee«
 751 Bourguignon »Eine Reiterschlacht«
 766 Silvestre d. J. »Der Centaur Nessus mit Deianira, von Herkules verfolgt«
 790^B Vernet »Schiffbruch an felsiger Küste«
 798^A Kneller »Bildnis des jungen Lord Euston«
 725 Poussin (Schule des N. Poussin) »Das Luperkalienfest«
 819 Brueghel d. Ä. »Bauernschlägerei«
 896 Brueghel d. Ä. »Der Landungsplatz im Kirchdorfe«
 933 Savery »Bergstrom zwischen Felsen und Tannen«
 934 Savery »Die Tierwelt nach der Sündflut«
 1004 Rubens (Schüler des P. P. Rubens) »Bildnis einer Dame in hohem Spitzenkragen«
 1039 Dyck (angebl. A. van Dyck) »Danae«
 1095 Ryckaert d. J. »Stilleben mit der Katze«
 1096 Ryckaert d. J. »Stilleben und Knabe mit Kreisel«
 1110 Snayers »Räuber vor dem Dorfe«
 1142 Van Uden »Gekappte Weiden am Waldrande«
 1215 Fyt »Ein geschlachtetes Zicklein«
 1223 Heem »Ein Bund Früchte am blauen Bande«
 1366 Laer »Römisches Gesindel vor S. Maria del Popolo in Rom«
 1484 Berchem »Ruinenlandschaft«
 1489 Berchem »Hirten unter hoher Felswand«
 1516 Tempesta »Landschaft im Regenturm«
 1547 Breenbergh »Brotverteilung während der Hungersnot in Ägypten«
 1589^B Koninck »Bildnis eines Alten mit goldener Schnur am Baret«
 1643 Bosch »Küchenszene«
 1650 Moucheron »Park- und Flußlandschaft mit Pfauen«
 1666 Weenix »Das große Stilleben mit dem toten Reh«

Kat.-Nr.

- 1667 Weenix »Das große Stilleben mit dem toten Hasen«
 1668 Weenix »Das Stilleben mit dem blauen Kissen«
 1723 Dou (Nachahmer des G. Dou) »Maria Magdalena in Ruinengemäuer«
 1802 Saftleven »Hühnerfütterung in einer Bauernhütte«
 1873 Dürer (Kopie nach Albrecht Dürer) »Der hl. Eustachius«
 1915 Cranach d. Ä. »Bildnis Herzog Heinrichs des Frommen«
 1916 Cranach d. Ä. »Doppeltafel: Lucretia und Judith«
 1946 Cranach d. J. »Die Kreuzigung«
 1954 Cranach (Schüler L. Cranachs d. J.) »Kurfürst August von Sachsen und Johann Georg von Brandenburg«
 1956 Krell »Bildnis des Herzogs August von Sachsen«
 1957 Krell »Bildnis der Herzogin Anna«
 1958 Krodel »Bildnis des Schneeberger Ratsherrn und Stadtrichters Franz Brehm«
 1979 Škreta »Der Evangelist Matthäus«
 1980 Škreta »Der Evangelist Johannes«
 1981 Škreta »Der Evangelist Markus«
 1982 Škreta »Der Evangelist Lukas«
 1990 Schönfeldt »Der Gigantenkampf«
 1990A Schönfeldt »Cadmus und der Drache«
 2010 Ruthart »Odysseus mit seinen in Tiere verwandelten Gefährten bei Circe«
 2026 Mignon »Das Eichhörnchen in der Felsenhöhle«
 2028 Mignon »Totes Geflügel in einer Steinnische«
 2029 Mignon »Geflügel über einem Steintische«
 2047 Roos, Johann Melchior »Hirsche im Walde«
 2048 Strudel von Strudendorff »Jupiter in Gestalt eines Satyrs und Antiope«
 2049 Strudel von Strudendorff »Susanna im Bade«
 2051 Hamilton »Ein gefleckter Rotschimmel«
 2058 Manyoki »Bildnis eines Herrn in schwarzem Mantel«
 2073 Thiele »Landschaft mit dem Kyffhäuser«
 2074A Thiele »Der Lilienstein«
 2118 Dietrich »Die Auferweckung des Lazarus«
 2175 Graff »Bildnis des Predigers der reformierten Gemeinde Jean Jacques Mesmer«
 2184A Tischbein »Bildnis der Gräfin Bose«
 2187 Grassi »Johannes der Täufer«
 2190 Pochmann »Selbstbildnis«
 2192 Kügelgen »Der verlorene Sohn«
 2216 Steinla »Selbstbildnis«
 2220 Hennig »Die Findung Mosis«
 2242C Rayski »Bildnis des Domherrn von Schroeter«
 2242G Rayski »Wildschweine«
 2242H Rayski »Bildnis des Obersten von Berge«
 2242J Rayski »Die Familie von Schroeter auf der Schloßstreppe von Bieberstein«
 2242L Rayski »Jagdgesellschaft«
 2242/O Rayski »Bildnis des Freiherrn von Bechtolsheim«
 2242W Rayski »Bildnis des Generalleutnants von Leysser«
 2259 Franz-Dreber »Landschaft mit dem alten Sänger«

Kat.-Nr.

- 2261A Gliemann »Selbstbildnis in jüngeren Jahren«
 2271 Schönherr »Petrus Forschegrund«
 2274C Scholtz »Bildnis des Konsuls Mahs«
 2274D Scholtz »Bildnis der Frau Konsul Mahs«
 2276 Leonhardi »Deutsche Waldlandschaft«
 2297 Kiessling »Bildnis des Malers O. A. Stichart«
 2308 Pohle »Bildnis des Ercole Torniamenti«
 2315 Kops »Bildnis des Bildhauers Johannes Schilling«
 2341 Meditz »Cypressen am Meeresufer«
 2354 Seydel »Trauerbotschaft«
 2399B Marées »Bildnis des Dr. Konrad Fiedler«
 2419 Uhde »Ursprünglicher rechter Flügel zur Heiligen Nacht«
 2425 Zügel »Ausgewiesen«
 2460 Klinger »Pietas. Maria und Johannes trauernd am Leichname des Heilands«
 2460A Klinger »Die Quelle«
 2477B Schuch »Großes Stilleben« (Trödelbude)
 2493D Trübner »Reiterbildnis«
 2502 Preller d. Ä. »Norwegische Küste«
 2516 Dettmann »Schwere Landung an der Mecklenburgischen Küste«
 2519 Delaroche »Bildnis der Sängerin Henriette Sonntag«
 2533 Böcklin »Frühlingsregen«
 2537A Hodler »Sitzende weibliche Figur«
 2540A Meunier »Minenarbeiter«
 2541 Claus »Der Brückenkahn zu Afsné«
 2542 Leemputten »Markttag im April«
 2545 Slevogt »Bildnis Dr. Eduard Fuchs«
 2566 Vogel, Hugo »Bildnis des Generalfeldmarschalls von Hindenburg«
 2572 Méry »Katze mit Hühnern«
 2581A Dreher »Parklandschaft«
 2587 Faber »Felslandschaft mit Monument«
 2606 Georgi, Friedrich Traugott »Die Familie des Dresdner Chordirektors Wilhelm Fischer«
 2631 Wehle »Katzentisch«
 2648 v. Schwind »Sängerkrieg auf der Wartburg«
 2673 Heinsius »Bildnis Bode«
 2678 Mackowsky »Häuser im Schnee«
 2679 Krause »Die Dachstube«
 Pastell 180 Schmidt »Prinzessin Augusta von Sachsen als Kind«
 Pastell 182A Caffé »Bildnis eines Herrn«
 Pastell 183 Weller »Ein umstürzender Frucht- und Blumenkorb«
 Pastell 185 Robert »Die alte Köchin«

Verbrannt sind insgesamt 154 Gemälde.

Der Direktor der Gemäldegalerie, Voß

Liste der am 13. Februar 1945
im ehemaligen Residenzschloß in Dresden verbrannten Bilder

(*Akten des Ministeriums für Volksbildung, Dresden, S XV, 19, Bd. I, Blatt 114*)

Kat.-Nr.

- 112 Cesari »Eine Römerschlacht«
250 Palma Giovine »Mariä Tempelgang«
283A Tintoretto »Maria mit dem Kind und vier Heiligen«
322 Reni »Der Auferstandene mit den Erlösten der Vorhölle vor seiner Mutter«
325 Reni »Ninus und Semiramis«
361 Guercino »Kephalos und Prokris«
364 Guercino »Venus und Adonis«
366 Guercino »Venus an der Leiche Adonis«
427 Berrettini »Mercur befiehlt Aeneas, Karthago zu verlassen«
445 Trevisani »Der bethlehemitische Kindermord«
464 Vaccaro »Christus in der Vorhölle«
476 Giordano »Perseus versteinert Phineus«
485 Giordano »Der Raub der Sabinerinnen«
491 Giordano »Jacob und Rahel am Brunnen«
496 Solimena »Der Kampf der Centauren«
541 Molinari »Die Trunkenheit Noahs«
574 Migliori »Joseph vor Pharao«
575 Migliori »Das Opfer Abrahams«
576 Migliori »Kain und Abel«
577 Migliori »Kimon im Kerker«
596 Rotari »Ruhe auf der Flucht«
641 Venetianische Schule 18. Jh. »Loth und seine Töchter«
642 Procaccini »Ein Frauenraub«
645 Procaccini »Der hl. Rochus, Pestkranke heilend«
723 Poussin »Die Marter des hl. Erasmus«
980 Rubens, Werkstatt des P. P. Rubens »Dianas Heimkehr v. d. Jagd«
1867 Holl. Schule 17. Jh. »Die Bärenhetze«
2037 Roos »Noah nach der Sündflut vor Jehovah«
2038 Roos »Ein Hirt mit Pferd und Herde«
2218 Schnorr v. Carolsfeld »Ananias Besuch bei Paulus«
2224 Bähr »Finnische Zauberer, Iwan dem Schrecklichen sein Ende voraussagend«
2238 Hübner »Disputation Dr. Luthers mit Dr. Eck«
2277 Rotermund »Beweinung Christi«
2286 Große »Seelenlandung im Büberlande«
2327 Prell »Judas Ischarioth«

Kat.-Nr.

- 2347 Achenbach »Eine Amsterdamer Gracht im Mondschein«
2376 Fellmann »Das Gelübde des Benediktinermönches«
2437 Riemerschmied »Im Garten Eden«
2472 Makart »Der Sommer«
2477 Munkacsy »Christus am Kreuz mit Johannes und den drei Frauen«
2479B Egger-Lienz »Totentanz von Anno neun«
2509 Thedy »Adoration Crucis«

Daten über die Herkunft einiger der bedeutendsten Gemälde der Dresdener Gemäldegalerie

(Die Maßangaben verstehen sich in Metern; Höhe vor Breite. Sofern keine Technik angegeben ist,
handelt es sich um Ölgemälde)

I. GALERIE ALTE MEISTER

Antonello da Messina (um 1430–1479)

- 52 Das Martyrium des heiligen Sebastian; von Holz auf Leinwand übertragen,
1,71 × 0,855 . 1873 von J. Ch. Endris in Wien für 18000 Mark

Botticelli, Sandro (1444 oder 1445–1510)

- 8 Maria mit dem Kind und dem kleinen Johannes; Tempera, Pappelholz, 0,895
× 0,735 . 1874 aus der Sammlung Barker in London für 600 Pfund Sterling

Breu der Ältere, Jörg (1480–1537)

- 1888 Der Ursula-Altar; Lindenholz, Mittelbild 2,15 × 1,62, jeder Flügel 1,73 × 0,77
Aus dem Nachlaß des 1852 verstorbenen Majors Aster

Brouwer, Adriaen (1605 oder 1606–1638)

- 1059 Bauernrauferei beim Kartenspiel; Eichenholz, 0,265 × 0,345 . 1741 durch
Kaiserling in die Galerie

Brueghel der Ältere, Jan, genannt »Sammelbrueghel« (1568–1625)

- 881 Landschaft mit dem Rohrdommeljäger; Eichenholz, 0,42 × 0,71 . 1708 von
Lemmers aus Antwerpen

Carracci, Annibale (1560–1609)

- 308 Bildnis des Giovanni Gabrielli mit der Laute, genannt »il Mascherone«; Lein-
wand, 0,77 × 0,64 . 1746 aus der Galerie des Herzogs von Modena

Cima da Conegliano (1459 oder 1460–1517)

- 63 Mariä Tempelgang; Pappelholz, 1,05 × 1,45 . 1743 durch Minelli aus einer
Kirche bei Venedig

Cleve der Ältere, Joos van (um 1485–1540 oder 1541)

- 809A Die (große) Anbetung der Könige; Eichenholz, 2,51 × 1,85 . Vor 1753 durch
Graf Schulenburg aus der Chiesa di S. Luca d'Erba bei Genua an August III.

Correggio, Antonio Allegri da Correggio (vor 1489–1534)

- 150 Die Madonna des heiligen Franziskus; Pappelholz, 2,99 × 2,45
151 Die Madonna des heiligen Sebastian; Pappelholz, 2,65 × 1,61
152 Die Heilige Nacht; Pappelholz, 2,56 × 1,88
153 Die Madonna des heiligen Georg; Pappelholz, 2,85 × 1,90 . Alle vier Altartafeln
1746 aus der Galerie des Herzogs von Modena

- Cossa, Francesco* (um 1435 bis nach 1577)
- 43 Die Verkündigung; Tempera, Pappelholz, $1,37 \times 1,13$. Durch Luigi Crespi als Mantegna aus der Kirche dell'Osservanza in Bologna
- Credi, Lorenzo di* (1459 oder 1560–1537)
- 15 Maria thront mit dem Kinde in einer Bogenhalle; Pappelholz $1,75 \times 1,76$. 1874 aus der Sammlung Barker in London
- Dürer, Albrecht* (1471–1528)
- 1869 Der Dresdener Altar; Tempera, Leinwand, Mittelbild $1,07 \times 0,965$, jeder Flügel $1,14 \times 0,45$. Am 7. 11. 1687 durch Bottschild aus der Schloßkirche zu Wittenberg
- 1871 Bildnis eines jungen Mannes; Eichenholz, $0,455 \times 0,315$. Durch Le Leu aus Paris
- Dyck, Antonius van* (1599–1641)
- 1027 Bildnis eines schwarzgekleideten Herrn vor einer Säule; Leinwand, $1,27 \times 0,92$
- 1028 Bildnis einer schwarzgekleideten Dame vor rotem Vorhang; Leinwand, $1,26 \times 0,92$. Beide Bildnisse durch v. Heinecken 1741 aus Hamburg
- 1026 Bildnis eines Geharnischten mit roter Armbinde; Leinwand, $0,90 \times 0,70$. 1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux
- Eyck, Jan van* (um 1390 bis vor 1441)
- 799 Flügel-Altar (Reise-Altar); Eichenholz, Mittelbild $0,275 \times 0,215$, jeder Flügel $0,275 \times 0,08$. Zuerst im Katalog von 1765; zuvor im Inventar des Kölner Bankiers Everard Jabach in Paris am 17. Juli 1696
- Giorgione, eigentlich Giorgio da Castelfranco* (1477 oder 1478–1510)
- 185 Die schlummernde Venus; Leinwand, $1,08 \times 1,75$. Durch C. Le Roy am 26. Januar 1699 an August d. St., am 30. Januar 1699 in die Kunstkammer und durch Kunstkammerer Beutel bestätigt
- Hals der Ältere, Frans* (1580 oder 1581–1660)
- 1358 Bildnis eines jungen Mannes in gelbgrauem Rock; Eichenholz, $0,245 \times 0,195$ 1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux
- Heda, Willem Claesz* (1594–1680)
- 1371 Ein Frühstückstisch mit einer Brombeerpastete; Eichenholz, $0,54 \times 0,82$. 1875 aus dem Kunsthandel in Amsterdam für 2500 holländische Gulden
- Holbein der Jüngere, Hans* (1497–1543)
- 1890 Bildnis des Sieur de Morette; Eichenholz, $0,925 \times 0,75$. 1746 aus der Galerie des Herzogs von Modena
- Liotard, Jean-Etienne* (1702–1789)
- P 161 Das Schokoladenmädchen; Pastell auf Pergament, $0,825 \times 0,525$. 1745 durch Algarotti aus Venedig
- Lorrain, Claude, eigentlich Claude Gellée* (1600–1682)
- 730 Landschaft mit der Flucht nach Ägypten; Leinwand, $1,02 \times 1,34$. Vor 1754 aus der Sammlung des Grafen Hoym in Paris

731 Küstenlandschaft mit Acis und Galathea; Leinwand, 1,00 × 1,35 . Vor 1754 aus der Sammlung des Grafen Hoym in Paris

Mantegna, Andrea (1431–1506)

51 Heilige Familie mit Elisabeth und dem kleinen Johannes; Tempera auf Leinwand, 0,755 × 0,615 . 1876 aus dem Nachlaß von Sir Charles Eastlake in London für 40 000 Mark

Momper, Joos (Jodocus) de (1564–1635)

873 Tallandschaft mit einem Regenbogen; Eichenholz, 0,385 × 0,555 . 1722 von der Leipziger Ostermesse

Murillo, Bartolomé Estéban (1618–1682)

705 Maria mit dem Kinde; Leinwand, 1,66 × 1,15 . 1755 aus dem Nachlaß des M. Pasquier in Paris

Ostade, Adriaen van (1610–1685)

1397 Der Maler in seiner Werkstatt; Eichenholz, 0,38 × 0,355 . 1754 durch Le Leu aus der Sammlung de la Bouexière in Paris

Palma Vecchio, Giacomo d'Antonio de Nigretti (1480–1528)

192 Jakob und Rahel; Leinwand, 1,46 × 2,50 . Vor 1753 durch Guarienti aus der Casa Malipiero in Venedig

189 Die drei Schwestern; Pappelholz, 0,88 × 1,23 . 1743 durch Algarotti von der Familie Corner della Casa grande zu Venedig

Parmigianino, eigentlich Francesco Mazzuoli (Mazzola) (1503–1540)

161 La Madonna della Rosa; Pappelholz, 1,09 × 0,885 . 1752 durch Luigi Crespi aus der Casa Zani in Bologna

Piero di Cosimo (1462–1521)

20 Die Heilige Familie mit dem Johannesknaben; Pappelholz, rund, Durchmesser 1,65 . 1860 aus dem Nachlaß der Sammlung Woodburne in London

Poussin, Nicolas (1593–1665)

717 Die Anbetung der Könige; Leinwand, 1,60 × 1,82 . 1742 durch de Bray aus Paris

Raffaello Santi (1483–1520)

93 Die Sixtinische Madonna; Leinwand, 2,65 × 1,96 . 1754 durch Carlo Cesare Giovannini aus der Kirche San Sisto in Piacenza

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669)

1558 Ganymed in den Fängen des Adlers; Leinwand, 1,71 × 1,30 . 1716 in Amsterdam versteigert, 1751 durch Heinecken aus Hamburg

1559 Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau Saskia; Leinwand, 1,61 × 1,31 . Nach 1749 durch Le Leu aus Paris

1562 Saskia mit der roten Blume; Eichenholz, 0,985 × 0,825 . 1742 aus der Sammlung Araignon in Paris

1563 Das Opfer des Manoah; Leinwand, 2,42 × 2,83 . Inventar Guarienti 1753

Reynolds, Sir Joshua (1723–1792)

798C Bildnis des Mr. William James in Jägertracht; Leinwand, 1,11 × 0,89 . 1891 aus dem Kunsthandel in Berlin

Ribera, Jusepe de, genannt Spagnoletto (1589–1652)

683 Die heilige Agnes; Leinwand, 2,02 × 1,52 . 1745 durch Graf Bene de Masseran, den spanischen Gesandten am Dresdener Hof

Rubens, Peter Paul (1577–1640)

956 Der Tugendheld, von der Siegesgöttin gekrönt; Leinwand, 2,03 × 2,22

957 Der trunkene Herkules, von einer Nymphe und einem Satyr geführt; Leinwand, 2,04 × 2,25 . Beide Bilder 1743 durch Rossi aus Mantua

955 Der heilige Hieronymus; Leinwand, 2,36 × 1,63 . 1746 aus der Galerie des Herzogs von Modena

962 Die Wildschweinjagd; Eichenholz, 1,37 × 1,68 . 1749 aus der kaiserlichen Galerie in Prag

965 Bathseba am Springbrunnen; Eichenholz, 1,75 × 1,26 . 1749 durch Le Leu aus Paris

Sarto, Andrea del, eigentlich Andrea d'Agnolo (1486–1531)

76 Die Verlobung der heiligen Katharina; Pappelholz, 1,67 × 1,22 . 1749 aus der kaiserlichen Galerie in Prag

Škreta Karl Škreta Ssotnowsky von Zaworžit (1605–1674)

1988 Bildnis des Maltesers Bernhard de Witte; Leinwand, 1,24 × 0,895 . 1742 durch Galerie-Inspektor Riedel aus Prag

Snyders, Frans (1579–1657)

1191 Großes Stilleben mit dem jungen Mädchen, das einen Papagei auf der Hand hält; Leinwand, 1,54 × 2,37 . Oktober 1743 aus Paris

Teniers der Jüngere, David (1610–1690)

1071 Das Rauch-Kollegium; Leinwand, 0,585 × 0,725 . 1742 durch de Brais aus der Sammlung Carignan in Paris

Tiepolo, Giovanni Battista (1696–1770)

580A Die Vision der heiligen Anna; Leinwand, oben rund, 2,44 × 1,20 . 1926 von F. Kleinberger in Paris für 59 000 Mark

Tintoretto, eigentlich Jacopo Robusti (1518–1594)

269 Die Rettung der Arsinoë; Leinwand, 1,53 × 2,51 . 1743 durch Algarotti aus Mantua

Tiziano Vecelli (angeblich 1477–1576)

168 Maria mit dem Kind und vier Heiligen; Pappelholz, 1,38 × 1,91 . 1747 durch Zanetti und Guarienti aus Casa Grimani dei Servi in Venedig

169 Der Zinsgroschen; Pappelholz, 0,75 × 0,56 . 1746 aus der Galerie des Herzogs von Modena

170 Bildnis einer Dame in Weiß; Leinwand, 1,02 × 0,86 . 1746 aus der Galerie des Herzogs von Modena

171 Tizians Tochter Lavinia; Leinwand, 1,03 × 0,865 . 1746 aus der Galerie des Herzogs von Modena

- Tura, Cosimo* (1432-1495)
 42A Der heilige Sebastian; Tempera, Pappelholz, 1,71 × 0,585 . 1896 von der Sammlung M. Guggenheim in Venedig
- Valentin, genannt Valentin de Boulogne* (1591-1634)
 408 Die Falschspieler; Leinwand, 0,945 × 1,37 . 1749 aus der kaiserlichen Sammlung in Prag
- Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y Velazquez* (1599-1660)
 697 Bildnis eines Herrn (wohl Juan Mateos); Leinwand, 1,08 × 0,895 . Zusammen mit Galerienummer 698 aus der Galerie des Herzogs von Modena 1746
- Vermeer van Delft, Jan* (1632-1675)
 1335 Bei der Kupplerin; Leinwand, 1,43 × 1,30 . 1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux
 1336 Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster; Leinwand, 0,83 × 0,645 . 1742 durch de Brais aus Paris
- Veronese, eigentlich Paolo Caliari* (1528-1588)
 224 Die Madonna mit der Familie Cuccina; Leinwand, 1,67 × 4,16. Wie die Galerienummern bis 227 und 230 und 233 von Veronese aus der Galerie des Herzogs von Modena 1746
- Watteau, Antoine* (1684-1721)
 781 Gesellige Unterhaltung im Freien; Leinwand; 0,60 × 0,75 . Wie die Galerienummer 782 vor 1753 durch Guarienti
- Zurbaran, Francisco de* (1598-1664)
 696 Der heilige Bonaventura; Leinwand, 2,39 × 2,22 . Am 31. Mai 1853 durch Gruner aus dem Nachlaß des Königs Louis Philippe in London

II. GALERIE NEUE MEISTER

- Böcklin, Arnold* (1827-1901)
 2532 Pan und Syrinx; Leinwand, 1,07 × 0,67 . 1897 als Geschenk des Hofrats Lesky in Dresden
 2535 Der Krieg; Lindenholz, 1,00 × 0,695 . 1902 von Geheimrat Dr. v. Kaufmann in Berlin
- Carus, Carl Gustav* (1789-1869)
 2214 Frühlingslandschaft; Leinwand, 0,34 × 0,435 . 1869 als Vermächtnis des Künstlers
 2215C Auf der Elbinsel bei Pillnitz; Leinwand, 0,48 × 0,38 . 1920 als Geschenk des Herrn Hermann Beyer, Dresden
- Corinth, Lovis* (1858-1925)
 2580F Urteil des Paris; Leinwand, 1,20 × 1,40 . 1928 aus der Sammlung A. Rothermundt, Dresden
 2580B Walchensee; Leinwand, 0,80 × 1,10 . Erworben 1920 aus der Galerie E. Arnold, Dresden

Dahl, Johann Christian Claussen (1788–1857)

- 2206 Waldbach im Gebirge; Leinwand, 0,76 × 0,61 . 1860 aus der Kunstakademie
2206D Dresden im Mondschein; Leinwand, 0,78 × 1,30 . 1937 mit Unterstützung des
Dresdener Museumsvereins

Degas, (Hilaire Germain) Edgar (1834–1917)

- 2586 Zwei Tänzerinnen; Pastell auf Papier, 1,02 × 0,92 . Erworben 1919 im Tausch
gegen Bilder von Rosalba Carriera von Cassirer

Feuerbach, Anselm (1829–1880)

- 2470 Maria mit dem Kinde zwischen musizierenden Engeln; Leinwand, oval, 1,18 ×
0,96 . 1881 vom Obersten E. Rothpletz in Zürich

Friedrich, Caspar David (1774–1840)

- 2197D Das Kreuz im Gebirge; Leinwand, 1,15 × 1,10 . Erworben 1921 aus dem Besitze
des Grafen von Thun und Hohenstein, Tetschen
2194 Zwei Männer in Betrachtung des Mondes; Leinwand, 0,35 × 0,44 . 1840 aus
dem Nachlaß des Künstlers
2197A Das Große Gehege bei Dresden; Leinwand, 0,74 × 1,03 . Erworben 1909 von
Ella von Nostitz-Jänkendorf

Gauguin, Paul (1848–1903)

- 2610 Zwei Frauen von Tahiti (Parau Api); Leinwand, 0,67 × 0,91 . 1926 mit Unter-
stützung von Kunstfreunden von der Internationalen Kunstausstellung

Gille, Christian Friedrich (1805–1899)

- 2233A Elblandschaft; Papier auf Pappe, 0,288 × 0,392 . Erworben 1920

Gogh, Vincent van (1853–1890)

- 2593 Früchtestilleben; Leinwand, 0,46 × 0,595 . Aus dem Besitz der Sammlung von
Dietel, Dresden, von Karl Haberstock, Berlin, im Tausch gegen Pastelle von
Rosalba Carriera

Hodler, Ferdinand (1853–1918)

- 2537B Bildnis Madame de R.; Mahagoniholz, 0,36 × 0,285 . 1912 von den Zinsen der
Pröll-Heuer-Stiftung von der Großen Kunstausstellung

Hofer, Carl (1878–1955)

- 2585C Frauen am Meer; Leinwand, 0,71 × 0,90 . 1921 von Prof. Dr. med. Thiele

Hofmann, Ludwig von (1861–1945)

- 2509B Frühling; Leinwand, 0,92 × 1,18 . 1917 aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung

Kalckreuth, Graf Leopold von (1855–1928)

- 2496 Das Alter; Leinwand, 1,16 × 1,72 . 1897 aus den Zinsen der Pröll-Heuer-
Stiftung von der Internationalen Kunstausstellung

Koch, Joseph Anton (1768–1839)

- 2463 Landschaft mit dem heiligen Martin; Lindenholz, 0,55 × 0,475 . 1903 als Ge-
schenk des Herrn Ed. Cichorius

Leibl, Wilhelm (1844-1900)

- 2407 Weiblicher Studienkopf; Mahagoniholz, $0,315 \times 0,255$. 1879 aus dem Münchner Kunsthandel

Liebermann, Max (1847-1935)

- 2457F Geschwister; Leinwand, $0,81 \times 1,24$. Erworben 1924 aus Brüsseler Privatbesitz über den Kunsthandel

Manet, Edouard (1832-1883)

- 2598 Dame in Rosa (Madame Marlin); Leinwand, $0,94 \times 0,75$. 1921 mit Unterstützung von Kunstfreunden aus der Sammlung Rothermundt in Dresden

Marées, Hans von (1837-1887)

- 2399C Römische Landschaft; Leinwand, $1,05 \times 1,38$. 1921 aus dem Besitz von Franz Pallenberg, Rom
2399D Bildnis der Frau Schäuuffelen; Leinwand, $1,13 \times 0,95$. 1921 aus dem Münchner Kunsthandel

Menzel, Adolf von (1815-1905)

- 2442 Piazza d'Erbe in Verona; Leinwand, $0,73 \times 1,27$. 1905 mit Zuschuß eines Kunstfreundes aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung
2442A Der Tuileriengarten von Paris, Leinwand, $0,49 \times 0,70$. Erworben 1935 von Prof. Meyer in Berlin

Meunier, Constantin (1831-1905)

- 2540 Der Puddler; Pastell, Papier auf Leinwand, $1,00 \times 0,80$. 1897 von der Internationalen Kunstausstellung

Monet, Claude (1840-1926)

- 2525A Seineböschung bei Lavacourt; Leinwand, $0,655 \times 0,80$. 1909 von Durand-Ruel in Paris

Pohle, Friedrich Léon (1841-1908)

- 2307 Bildnis des Malers Carl Peschel in seinem Atelier; Leinwand, $0,535 \times 0,41$ 1878 vom Künstler

Rayski, Ludwig Ferdinand von (1806-1890)

- 2242A Bildnis der Schwester des Künstlers; Leinwand, oval, $1,23 \times 0,91$. 1908 von Fräulein Esther von Boxberg
2242F Landschaft. Studie zu dem Wermsdorfer Jagdbilde; Leinwand, $1,05 \times 1,14$ 1915 als Geschenk des Herrn O. Schmitz

Renoir, Auguste (1841-1919)

- 2608 Bildnis eines Offiziers (Captaine Darras); Leinwand, $0,81 \times 0,65$. 1926 aus der Sammlung Josef Stransky, New York City, USA, durch Vermittlung von Lilienfeld von der Internationalen Kunstausstellung

Richter, Adrian Ludwig (1803-1884)

- 2229 Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein bei Aussig; Leinwand, $1,16 \times 1,56$ 1875 aus dem Kunsthandel in Dresden (vorher im Besitz des Herrn F. Krohn)
2230 Der Brautzug im Frühling; Leinwand, $0,93 \times 1,50$. 1847 durch die Lindenaus-tiftung

Schmidt-Rottluff, Karl (*1884)

2621B Wald mit Unterholz; Leinwand, 0,98 × 1,12 . 1926 von der Internationalen Kunstausstellung

Schnorr von Carolsfeld, Julius (1794-1872)

2217 Die Familie Johannes' des Täufers bei der Familie Christi; Leinwand, oben rund, 1,23 × 1,02 . 1868 aus der Sammlung v. Quandt

Schuch, Carl (1846-1903)

2477A Der Rhododendronkorb; Leinwand, 0,61 × 0,78 . 1906 aus dem Dresdner Kunsthandel

Slevogt, Max (1868-1932)

2549 Die spanische Tänzerin Marietta di Rigardo; Leinwand, 2,29 × 1,80 . 1929 aus der Sammlung Rothermundt in Dresden

^{2546/47}

²⁵⁵⁰⁻²⁵⁶⁵ Reisebilder aus Ägypten . 1915 aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung

Spitzweg, Carl (1808-1885)

2378 Kirchgang bei Dachau; Pappelholz, 0,265 × 0,485 . 1887 aus dem Nachlaß des Künstlers

Sterl, Robert Hermann (1867-1932)

2334C Bildnis des Generalmusikdirektors Ernst Edler von Schuch; Leinwand, 0,95 × 0,855 . 1916 aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung von der Ausstellung der Dresdener Künstlervereinigung

Thoma, Hans (1839-1924)

2487 Selbstbildnis; Leinwand, 0,705 × 0,51 . 1895 aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung

Toulouse-Lautrec, Henri Raymonde de (1864-1901)

2603 Zwei Freundinnen; Mahagoniholz, 0,815 × 0,595 . 1925 von der Galerie Matthiesen

Trübner, Wilhelm (1851-1917)

2493C Dame in Braun; Leinwand, 0,95 × 0,80 . 1916 aus der Sammlung Weigand in München

Uhde, Fritz von (1848-1911)

2420 Selbstbildnis; Leinwand, 0,605 × 0,495 . 1903 aus den Zinsen der Pröll-Heuer-Stiftung von der Sächsischen Kunstausstellung

Waldmüller, Ferdinand Georg (1793-1865)

2467A Nach der Pfändung; Lindenholz, 0,73 × 0,90 . 1907 aus dem Wiener Kunsthandel als Geschenk von H. Herz in Plauen

Die Direktoren der Dresdener Gemäldegalerie und die Generaldirektoren der Dresdener Kunstsammlungen

I. DIE INSPEKTOREN DER KUNSTKAMMER

- 1560 Gründung der Kunstkammer durch Kurfürst August.
1586 David Ußlaub wird als Kunstkämmerer eingesetzt, von ihm stammt das 1. Inventar.
1590 Lukas Brunn wird als Nachfolger Ußlaubs Kunstkammer-Inspektor.
1628 Theodosius Häsel, Kunstmaler, wird als Kunstkammer-Inspektor Nachfolger Bruns.
1658 Tobias Beutel, Astronom, Mathematiker und Kartograph, folgt Häsel als Kunst-
kammer-Inspektor.
1690 Tobias Beutel stirbt am 28. 7. an Altersschwäche. Sein Nachfolger wird sein ehe-
maliger Gehilfe Conrad Conradi. Dieser stirbt aber schon am 23. 12. 1690.
1690 Der Neffe des ehemaligen Kunstkammer-Inspektors Beutel, Tobias Beutel, wird
mit der Verwaltung beauftragt.
1739 Johann Gottlob Michaelis, Geheimekammerer, wird Nachfolger von Tobias Beutel
als Kunstkammer-Inspektor.
1740 Johann Heinrich Duckwitz wird dessen Nachfolger.
1832 wird die Kunstkammer aufgelöst. Der größte, noch wertvolle Teil kommt zum
Historischen Museum.
1835 wird der Rest der Kunstkammer versteigert.

II. DIE INSPEKTOREN UND DIREKTOREN DER GEMÄLDEGALERIE

- 1722 Gründung der Gemäldegalerie im Stallgebäude. Es werden sofort zwei Inspekto-
ren eingesetzt:
Le Plat, »Premier Architecte«, wird 1. Inspektor.
Steinhäuser, Geheimekammerer, wird 2. Inspektor.
1742 Johann Gottfried Riedel wird als Nachfolger des verstorbenen Le Plat 2. Inspek-
tor, Steinhäuser wird nunmehr 1. Inspektor.
1746 Johann Gottfried Riedel wird als Nachfolger des am 10. September zurückgetre-
tenen Steinhäuser 1. Inspektor. Pietro Guarienti wird 2. Inspektor.
1753 Johann Anton Riedel und Matthias Oesterreich werden nach dem Tode Gua-
rientis am 27. Mai als Unterinspektoren neben J. G. Riedel eingestellt.
1755 Johann Gottfried Riedel stirbt am 12. Dezember.
1757 M. Oesterreich geht nach Potsdam und wird Direktor von Sanssouci. Johann
Anton Riedel bleibt bis zu seinem Tode alleiniger Inspektor.

- 1763 Chr. Fr. Wenzel, Inspektor des Kupferstichkabinetts, wird zur Katalogisierung der Gemälde J. A. Riedel beigeordnet.
- 1781 August Joseph Pechwell wird Unterinspektor der Galerie.
- 1811 C. Fr. Demiani wird als Unterinspektor der Galerie Nachfolger Pechwells.
- 1816 C. Fr. Demiani wird nach dem Tode Johann Anton Riedels 1. Inspektor.
- 1823 Joh. Fr. Matthäi wird als Nachfolger Demianis Direktor der Gemäldegalerie.
- 1836 wird eine Galerie-Kommission eingesetzt.
- 1846 Julius Schnorr von Carolsfeld wird Nachfolger des 1845 verstorbenen Direktors Matthäi.
- 1871 Julius Hübner übernimmt die Stelle des zurückgetretenen Direktors J. Schnorr von Carolsfeld.
- 1882 Prof. Dr. K. Woermann wird nach dem Rücktritt Hübners Direktor der Gemäldegalerie; damit übernimmt zum ersten Mal ein Kunsthistoriker die wissenschaftliche Leitung der Gemäldegalerie.
- 1910 Dr. Hans Posse wird nach Zurücktreten Woermanns Direktor der Galerie.
- 1942 Prof. Dr. Voß wird nach dem Tode Posses als Direktor eingesetzt, verläßt aber seinen Direktorposten 1945.

III. DIE GENERALDIREKTOREN

- 1733 Minister Graf Brühl übernimmt mit dem Regierungsantritt Augusts III. die Oberaufsicht über sämtliche königliche Sammlungen.
Carl Heinrich von Heinecken ist als Privatsekretär sein Berater. Er übernimmt später selbständig die Oberaufsicht.
- 1763 C. H. von Heinecken wird nach dem Tode Augusts III. und des Grafen Brühl zum Rücktritt gezwungen.
C. L. Hagedorn wird sein Nachfolger als »Generaldirektor der Künste und Kunstakademien, auch zugehöriger Galerien und Kabinetts«.
- 1780 Graf Marcolini wird am 18. März nach dem Tode Hagedorns »Generaldirektor der Kunstakademien und sämtlicher dazugehöriger Branchen, in Vereinigung mit der Oberkammerherren-Charge«.
- 1814 J. G. Fr. Freiherr von Friesen wird von dem Generalgouverneur von Sachsen, Fürst Replin, als Generaldirektor der Künste und Kunstakademien eingesetzt, nachdem Graf Marcolini seinen Posten im Stich gelassen hat.
- 1829 Staatsminister Graf von Einsiedel tritt von dem Amt, das er nach von Friesen übernommen hat, zurück.
- 1830 Staatsminister von Lindenau übernimmt am 4. Januar das Amt des Generaldirektors über die wissenschaftlichen und Kunstsammlungen.
- 1843 Staatsminister von Wietersheim wird als Nachfolger von Lindenaus die Oberaufsicht über die wissenschaftlichen und Kunstsammlungen übertragen.
- 1850 Von Wietersheim wird am 4. November beurlaubt. Die Geschäfte führt, wie schon bei längerer Abwesenheit des Generaldirektors seit 1849, Regierungsrat Dr. Schulz, der »die allerhöchste Genehmigung bedürfenden Angelegenheiten dem Ministerium des Innern vorzutragen« hat. Bis 1869 zeichnen Ministerium des Innern und Ministerium des königlichen Hauses als Generaldirektion.
- 1869 Einsetzung einer besonderen Behörde unter Leitung eines verantwortlichen Staatsministers.

- Staatsminister Freiherr von Friesen, Minister für Finanzen und auswärtige Angelegenheiten, wird als »Generaldirektor der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft« berufen.
- 1876 Dr. von Gerber, Minister des Kultus und öffentlichen Unterrichts, wird Nachfolger des am 1. November zurückgetretenen Generaldirektors von Friesen.
- 1892 Finanzminister von Thümmel übernimmt den Posten des Generaldirektors nach dem Tode von Gerbers.
- 1895 Finanzminister von Watzdorf wird anstelle des verstorbenen von Thümmel Generaldirektor.
- 1902 Finanzminister Dr. Konrad Wilhelm v. Rüger übernimmt am 1. März das Amt des Generaldirektors, nachdem von Watzdorf in den Ruhestand getreten ist.
- 1909 Am 1. Januar wird in der Generaldirektion eine Kunstabteilung und eine Verwaltungsabteilung eingerichtet. Beide Abteilungen sind einem vortragenden Rat unterstellt.
Regierungsrat Dr. Woldemar von Seidlitz, seit 1885 vortragender Rat bei der Generaldirektion, übernimmt am 1. Januar 1909 die Kunstabteilung. Er tritt 1919 zurück.
- 1910 Staatsminister Dr. von Beck wird anstelle des am 1. Dezember in den Ruhestand getretenen Staatsministers von Rüger Generaldirektor.
- 1918 Die Generaldirektion der vormals königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft wird aufgehoben. Die Geschäfte werden dem Ministerium für Kultus und öffentlichen Unterricht ab 1. Januar 1919 übertragen.

Verzeichnis der Abbildungen im Text

Seite

- 13 Ansicht von Dresden 1650, zur Zeit der Begründung der Kunstammer. Rechts das Schloß, in dem die Kunstammer untergebracht war (Kupferstich von Matthäus Merian)
- 14 Kurfürst August, der Begründer der Kunstammer (Gemälde von Lucas Cranach d.J.), Schloß Moritzburg
- 17 Schloßhof zu Dresden. Aufzug der Zeit und der 7 Planeten zum Ringrennen am 28. Juni 1613 (Ölgemälde aus der Kunstammer von Bretschneider)
- 21 Albrecht Dürer: Dresdener Altar (Triptychon)
- 23 Albrecht Dürer: Selbstbildnis (München, Pinakothek)
- 27 Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis mit dem Zeichenbuch
- 29 Oberhofarchitekt Raymond Le Plat (1722–1733)
- 30 Karl Heinrich von Heineken, Oberaufseher über die Königlichen Sammlungen (1733–1763), Kupferstich von Augustin de St. Aubin
- 33 Gesamtansicht des Neumarktes zu Dresden mit dem Stallgebäude am Jüdenhof, das 1722 die erste Heimstatt der Gemäldegalerie wurde (Gemälde von Canaletto)
- 34 Ehemaliges Residenzschloß in Dresden, vor 1682. Wildschweinjagd im siebzehnten Jahrhundert (Zeitgenössischer Stich)
- 41 Dresden vor dem Wilsdruffer Tor mit Blick auf den Zwinger (Kupferstich 1750 nach einem Gemälde Canalettos)
- 43 Adriaen van Ostade: Der Künstler in seiner Werkstatt
- 45 Rosalba Carriera: Herr in bräunlichrotem Rock mit Goldstickerei
- 49 Graf Brühl, Minister Augusts III. (1733–1763), Stich von Balechouse 1750
- 50 Jan Vermeer van Delft: Vermutliches Selbstporträt aus dem Bild »Bei der Kuppelerin« (Detail)
- 52 Tizian: Selbstbildnis (Berlin)
- 55 »Dragoner«-Vasen. China-Porzellan um 1700. 135 cm hoch. Porzellansammlung
- 56 Faksimile des Briefes Watzdorffs an Flemming über den Verkauf von Menschen gegen Porzellan
- 61 Galerie-Inspektor Johann Anton Riedel (1753–1816), nach einem Kupferstich von Anton Graff
- 63 Festung Königstein
- 65 Trümmer der ehemaligen Kreuzkirche in Dresden 1765 (Gemälde von Canaletto)
- 67 Jagdschloß Hubertusburg bei Wernsdorf (Kreis Oschatz)
- 68 Christian Ludwig von Hagedorn, Generaldirektor der Königlichen Sammlungen (1763–1780), Kupferstich von Banse 1774

- 71 Graf Camillo Marcolini, Generaldirektor der Königl. Sammlungen (1780–1813)
- 73 Fürst Repnin (1778–1845), Generalgouverneur von Sachsen
- 75 Halle der Mengsschen Abgußsammlung im Stallgebäude, Aquarell von Johann Gottlob Matthäi, 1824
- 76 Das Innere der Gemäldegalerie im Stallgebäude um 1830 (nach einer alten Tuschezeichnung)
- 77 Staatsminister von Lindenau, mit der Generaldirektion beauftragt (1830–1843)
- 78 Julius Hübner (Selbstbildnis), Historienmaler und Galeriedirektor (1871–1882)
- 79 Bildnis des Malers und Galeriedirektors Julius Schnorr von Carolsfeld (1846–1871), Holzstich von H. Bürkner
- 80 Faksimile (Bekanntmachung vom 19. 8. 1839 über den freien Eintritt für anständig Gekleidete)
- 81 Karl Woermann, Direktor der Gemäldegalerie (1882–1910)
- 83 Gottfried Semper (1803–1879), Zeichnung von E. B. Rietz, Paris 1850
- 85 Blick auf den Semperbau vom Zwingerhof
- 85 Die Sempergalerie mit Zwinger, Blick vom Schloßturm
- 86 Von Semper ursprünglich geplanter Kuppelbau für das Galeriegebäude (Bleistiftzeichnung von Semper)
- 87 Das Portal der Sempergalerie am Theaterplatz
- 88 Luftaufnahme des Zwingers mit der Gemäldegalerie
- 90 In der Gemäldegalerie: Venetianer-Saal, Zustand zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts
- 91 Wand mit Pastellen von Rosalba Carriera, Zustand zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts
- 92 Rubens-Saal, Zustand zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts
- 93 Oberlichtsaal mit Italienern des siebzehnten Jahrhunderts, Zustand zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts
- 94 Die Sekundogenitur auf der Brühlschen Terrasse
- 103 Die während des Kapp-Putsches im März 1920 durch Maschinengewehrketten beschädigte Bathseba von Rubens
- 106 Otto Dix · Schützengraben
- 107 Emil Nolde · Stilleben mit Krug
- 108 Hans Posse, Direktor der Gemäldegalerie (1910–1942)
- 125 Karte mit den Bergungsdepots der Dresdener Kunstschatze
- 129 Blick über das am 13. Februar 1945 zerstörte Dresden vom Rathaus zur Katholischen Hofkirche
- 131 In einem dieser Torbogen am Terrassenufer verbrannten 154 kostbare Gemälde der Dresdener Galerie
- 132 Originaldokument der am Terrassenufer verbrannten Bilder der Galerie
- 132 Originaldokument der im ehemaligen Residenzschloß verbrannten Bilder der Galerie
- 133 Gustave Courbet · Die Steinklopfer
- 135 Ferdinand von Rayski · Wildschweine
- 136 Der durch einen Volltreffer zerstörte Westflügel der Gemäldegalerie
- 137 Zugang zum ehemaligen Kupferstichkabinett
- 139 Ein ewiges Mahnmal ist das ehemalige Wahrzeichen der Stadt Dresden: die zerstörte Frauenkirche

- 144 Eingang zum Cottaer Tunnel bei den Rottwerndorfer Steinbrüchen, in welchem die Sixtinische Madonna und andere kostbare Gemälde untergebracht waren
- 147 Die eine der beiden feuchten Gräfte: Bergungsort »T«
- 149 52 Meter tief ist die Sohle des Bergungsortes »PL« (Kalkgrube in Pockau-Lengefeld)
- 155 Eines der Sprenglöcher am Eingang der Kalkgrube in Pockau-Lengefeld, die die abziehende SS zu sprengen befahl
- 172 Detail von Tizians »Zinsgroschen« unmittelbar nach der Bergung aus der feuchten Kalkgrube
- 172 Der gleiche Bildausschnitt nach der Restaurierung
- 173 Mit den feinsten Instrumenten wurde gearbeitet, damit die vom Künstler aufgetragene Farbe erhalten blieb
- 174 Professor Korin und Frau Korina bei der Restaurierung von Gemälden der Dresdener Galerie
- 175 Francia · Die Taufe Christi. Stark beschädigt durch die schlechte Auslagerung
- 175 Sachgemäß wiederhergestellt durch sowjetische Restauratoren
- 177 Benvenuto Tisi Garofalo · Christus lehrt im Tempel. Der Vernichtung nahe durch die unsachgemäße feuchte Auslagerung
- 177 Das gleiche Gemälde nach der Restaurierung im Staatlichen Museum der bildenden Künste A. S. Puschkin in Moskau
- 184 Die Eröffnung der Ausstellung der Dresdener Gemälde im Staatlichen Museum der bildenden Künste A. S. Puschkin in Moskau im Mai 1955
- 185 Museum der bildenden Künste A. S. Puschkin in Moskau
- 191 Aus dem »Arbeits«-Bericht des »Sonderstabes Bildende Kunst«
- 198 Der Stellvertreter des Ministers für Kultur der UdSSR, Kaftanow, und der Außenminister der DDR, Bolz, unterzeichnen im August 1955 im Moskauer Puschkin-Museum die Dokumente über die Übergabe der Gemälde der Dresdener Galerie
- 199 Das von den Vertretern der Sowjetunion und der Regierungsdelegation der DDR unterzeichnete Übergabeprotokoll vom 27. November 1955
- 200 Einer der 1240 Bildpässe, die jedem einzelnen Gemälde beigelegt wurden
- 201 Der sowjetische Restaurator Tschurakow überwacht persönlich die sorgfältige Verpackung der Gemälde
- 202 Am 12. Oktober 1955 traf am Berliner Ostbahnhof der erste Transport aus Moskau mit den Gemälden der Dresdener Galerie ein
- 203 Die aus Kiew direkt nach Dresden beförderten 478 Gemälde werden am 2. November 1955 aus dem Spezialwaggon ausgeladen
- 203 Am Albertinum stauten sich die Menschen, als die 478 Gemälde aus Kiew ausgeladen wurden
- 204 Ministerpräsident Otto Grotewohl und Minister für Kultur J. R. Becher im Gespräch mit Generaldirektor Justi bei der Eröffnung der Ausstellung in der Nationalgalerie in Berlin am 27. November 1955
- 205 Professor Korin, Frau Sokolowa und der ehemalige Bataillonskommandeur Perewostschikow im November 1955 in Dresden
- 205 Der erste Wagen mit Gemälden ist in Dresden angekommen
- 205 Die Gemälde werden ausgeladen
- 206 Beim Auspacken der Bilder
- 207 Wiederaufbau der Sempergalerie
- 208 Komplizierte Steinmetzarbeiten am Treppengeländer

- 208 Das Treppenhaus erhält sein neues – altes Gesicht
208 Das Parkett wird gelegt
209 Eingangshalle des 1956 wiederhergestellten Gebäudeteils
209 Der fertige Treppenaufgang
210 Viele fleißige Hände helfen beim Hängen der Bilder
211 Die ersten Besucher der Galerie waren die Bauarbeiter
212 Ministerpräsident Otto Grotewohl und Volkskammerpräsident Johannes Dieckmann
nach der Eröffnung der Gemäldegalerie am 3. Juni 1956
213 Präsident Wilhelm Pieck im Saal vor der Sixtinischen Madonna
214 Präsident Wilhelm Pieck beim Besuch der Gemäldegalerie im Rubens-Saal
214 Die Kunsthistorikerin Sokolowa erzählt sowjetischen Soldaten in der Gemälde-
galerie von der Rettung der Gemälde
215 Die Besucher zur Eröffnung der Gemäldegalerie im vollendeten Semperbau
strömen durch den Zwingerhof
216 Galeriegespräch im Saal der Sixtina

Verzeichnis der Tafeln

(Die Tafeln streng chronologisch und nach der Nationalität der Künstler zu ordnen war aus druck-
technischen und gestalterischen Gründen nicht immer möglich)

- 1 *Dürer, Albrecht* (1471–1528)
Der Dresdener Altar
Das Mittelbild: Maria, das Kind anbetend; Tempera auf Leinwand, Mittelbild
1,07 × 0,965 (Gal.-Nr. 1869)
- 2 *Oberdeutscher Meister um 1520*
Bildnis eines Mannes mit schwarzer Mütze in der Hand; Lindenholz, 0,62 × 0,45
(Gal.-Nr. 1905)
- 3 *Dürer, Albrecht* (1471–1528)
Bildnis eines jungen Mannes; Eichenholz, 0,455 × 0,315 (Gal.-Nr. 1871)
- 4 *Baldung, Hans, genannt Grien* (1484–1545)
Mucius Scaevola; Lindenholz, 0,79 × 0,67 (Gal.-Nr. 1888 B)
- 5 *Cranach der Ältere, Lucas* (1472–1553)
Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel; Holz, 1,46 × 1,00 (Gal.-Nr. LG 45),
Besitzer: Kirchenvorstand Mölbis
- 6 *Meister des Hausbuches* (um 1470 bis Anfang 16. Jahrhundert)
Beweinung Christi; Fichtenholz, 1,31 × 1,71 (Gal.-Nr. 1868 A)
- 7 *Elsheimer, Adam* (1578–1610)
Jupiter und Merkur bei Philomon und Baucis; Kupfer 0,165 × 0,225
(Gal.-Nr. 1977)
- 8 *Holbein der Jüngere, Hans* (1497–1543)
Bildnis der Morette; Eichenholz, 0,925 × 0,75 (Gal.-Nr. 1890)
- 9 *Graff, Anton* (1736–1813)
Bildnis des Dichters Christian Fürchtegott Gellert; Leinwand, 0,63 × 0,52
(Gal.-Nr. 2169)
- 10 *Cranach der Ältere, Lucas* (1472–1553)
Das Martyrium der heiligen Katharina; Lindenholz, 1,26 × 1,395 (Gal.-Nr. 1906 A)
- 11 *Eyck, Jan van* (um 1390–1441)
Flügelaltar

- Mittelbild: Maria mit dem Kind, in einer Kirche thronend
 Linkes Flügelbild: Der Erzengel Michael mit dem knienden Stifter
 Rechtes Flügelbild: Die heilige Katharina
 Auf den Außenseiten: Die Verkündigung
 Eichenholz, 0,275 × 0,215 (Mittelbild), 0,275 × 0,08 (Flügelbilder) (Gal.-Nr. 799)
- 12 *Holländische Schule des 15. Jahrhunderts*
 Heilige Familie im Gemach mit Anna und Joachim; Eichenholz, 0,655 × 0,48
 (Gal.-Nr. 840)
- 13 *Cleve der Ältere, Joos van* (um 1485–1540 oder 1541)
 Die (kleine) Anbetung der Könige; Eichenholz, 1,10 × 0,705 (Gal.-Nr. 809)
- 14 *Massys, Quinten, Werkstatt des* (Massys lebte von 1466–1530)
 Beim Steuereinnehmer; Eichenholz, 0,85 × 1,15 (Gal.-Nr. 804)
- 15 *Bol, Hans* (1534–1593)
 Die Bauernkirmes; Pergament auf Eichenholz, 0,14 × 0,21 (Gal.-Nr. 823)
- 16 *Rubens, Peter Paul* (1577–1640)
 Die Wildschweinjagd; Eichenholz, 1,37 × 1,68 (Gal.-Nr. 962)
- 17 *Rubens, Peter Paul* (1577–1640)
 Satyr und Mädchen mit dem Fruchtkorbe; Eichenholz, 1,05 × 0,74 (Gal.-Nr. 957A)
- 18 *Vermeer van Delft, Jan* (1632–1675)
 Ein Mädchen, das einen Brief liest; Leinwand, 0,83 × 0,645 (Gal.-Nr. 1336)
- 19 *Rubens, Peter Paul* (1577–1640)
 Der heilige Hieronymus; Leinwand, 2,36 × 1,63 (Gal.-Nr. 955)
- 20 *Momper, Joos de* (1564–1635)
 Berglandschaft mit einer Mühle; Eichenholz, 0,53 × 0,715 (Gal.-Nr. 869)
- 21 *Brueghel der Ältere, Jan*, genannt »Sammet-Brueghel« (1568–1625)
 Landschaft mit dem Rohrdommeljäger; Eichenholz, 0,42 × 0,71 (Gal.-Nr. 881)
- 22 *Dyck, Antonius van* (1599–1641)
 Bildnis des Thomas Parr; Eichenholz, oval, 0,65 × 0,52 (Gal.-Nr. 1032)
- 23 *Rembrandt Harmensz van Rijn* (1606–1669)
 Ganymed in den Fängen des Adlers; Leinwand, 171 × 13,0 (Gal.-Nr. 1558)
- 24 *Steen, Jan* (1626 oder 1627–1679)
 Die Hochzeit zu Cana; Eichenholz, 0,585 × 0,48 (Gal.-Nr. 1725)
- 25 *Niederländische Schule um 1600* (früher als »Oberdeutsche Schule«)
 Die Hochzeit zu Cana; Lindenholz, 0,96 × 0,765 (Gal.-Nr. 1974)
- 26 *Wouwerman, Philips* (1619–1668)
 See- und Hügellandschaft; Leinwand, 0,35 × 0,67 (Gal.-Nr. 1431)

- 27 *Ruisdael, Jacob van* (1628–1682)
Der Judenfriedhof; Leinwand, 0,84 × 0,95 (Gal.-Nr. 1502)
- 28 *Terborch, Gerard* (1617–1681)
Die Dame in ihrem Gemache; Eichenholz, 0,39 × 0,275 (Gal.-Nr. 1832)
- 29 *Metsu, Gabriel* (1629–1667)
Das Liebespaar beim Frühstück; Eichenholz, 0,355 × 0,305 (Gal.-Nr. 1732)
- 30 *Vermeer van Delft, Jan* (1632–1675)
Bei der Kupplerin; Leinwand, 1,43 × 1,30 (Gal.-Nr. 1335)
- 31 *Rembrandt Harmensz van Rijn* (1606–1669)
Saskia mit der roten Blume; Eichenholz, 0,985 × 0,825 (Gal.-Nr. 1562)
- 32 *Teniers der Jüngere, David* (1610–1690)
Selbstbildnis des Meisters im Wirtshaus; Eichenholz, 0,425 × 0,55 (Gal.-Nr. 1075)
- 33 *Teniers der Jüngere, David* (1610–1690)
Das Rauch-Kollegium; Leinwand, 0,585 × 0,725 (Gal.-Nr. 1071)
- 34 *Ostade, Adriaen van* (1610–1685)
Zwei schmausende Bauern; Eichenholz, 0,305 × 0,26 (Gal.-Nr. 1398)
- 35 *Rembrandt Harmensz van Rijn* (1606–1669)
Selbstbildnis mit Saskia; Leinwand, 1,61 × 1,31 (Gal.-Nr. 1559)
- 36 *Rembrandt Harmensz van Rijn* (1606–1669)
Das Opfer des Manoah; Leinwand, 2,42 × 2,83 (Gal.-Nr. 1563)
- 37 *Heda, Willem Claesz* (1594–1680)
Frühstückstisch mit Brombeerpastete; Eichenholz, 0,54 × 0,82 (Gal.-Nr. 1371)
- 38 *Brouwer, Adriaen* (1605 oder 1606–1638)
Unangenehme Vaterpflichten; Eichenholz, 0,20 × 0,13 (Gal.-Nr. 1057)
- 39 *Hals der Ältere, Frans* (1580 oder 1581–1666)
Bildnis eines jungen Mannes in gelbgrauem Rock; Eichenholz, 0,245 × 0,195
(Gal.-Nr. 1358)
- 40 *Heem, Cornelis de* (1631–1695)
Stilleben mit Austern und einem Römer; Leinwand, 0,635 × 0,56 (Gal.-Nr. 1225)
- 41 *Dou, Gerard* (1613–1675)
Die zeitunglesende Alte; Eichenholz, oval, 0,125 × 0,09 (Gal.-Nr. 1719)
- 42 *Antonello da Messina* (um 1430–1479)
Der heilige Sebastian; Leinwand, 1,71 × 0,855 (Gal.-Nr. 52)
- 43 *Tura, Cosimo* (1432–1495)
Der heilige Sebastian; Tempera auf Pappelholz, 1,71 × 0,585 (Gal.-Nr. 42 A)

- 44 *Cossa, Francesco* (um 1435 bis nach 1477)
Die Verkündigung; Tempera auf Pappelholz, 1,37 × 1,13 (Gal.-Nr. 43)
- 45 *Mantegna, Andrea* (1431–1506)
Heilige Familie mit Elisabeth und dem kleinen Johannes; Tempera auf Leinwand,
0,755 × 0,615 (Gal.-Nr. 51)
- 46 *Tiziano Vecelli* (1477–1576)
Der Zinsgroschen; Pappelholz, 0,75 × 0,56 (Gal.-Nr. 169)
- 47 *Raffaello Santi* (1483–1520)
Die Sixtinische Madonna; Leinwand, 2,65 × 1,96 (Gal.-Nr. 93)
- 48 *Piazzetta, Giovanni Battista* (1683–1754)
Der Fahnenträger; Leinwand, 0,87 × 0,715 (Gal.-Nr. 571)
- 49 *Botticelli, Sandro* eigentlich *Alessandro Filipepi* (1444 oder 1445–1510)
Maria mit dem Kind und Johannes; Tempera auf Pappelholz, 0,895 × 0,735
(Gal.-Nr. 8)
- 50 *Botticelli, Sandro*, eigentlich *Alessandro Filipepi* (1444 oder 1445–1510)
Aus dem Leben des heiligen Zenobius; Tempera auf Pappelholz, 0,66 × 1,82
(Gal.-Nr. 9)
- 51 *Cima, Giovanni Battista*, genannt *Cima da Conegliano* (1459 oder 1460–1517)
Mariä Tempelgang; Pappelholz, 1,05 × 1,45 (Gal.-Nr. 63)
- 52 *Tiziano Vecelli* (1477–1576)
Maria mit dem Kinde und vier Heiligen; Pappelholz, 1,38 × 1,91 (Gal.-Nr. 168)
- 53 *Giorgione*, eigentlich *Giorgio da Castelfranco* (1477 oder 1478–1510)
Schlummernde Venus; Leinwand, 1,08 × 1,75 (Gal.-Nr. 185)
- 54 *Pinturicchio*, eigentlich *Bernardino di Betto Biagio* (1455–1513)
Ein Knabe; Tempera auf Pappelholz, 0,50 × 0,355 (Gal.-Nr. 41)
- 55 *Tiziano Vecelli* (1477–1576)
Bildnis einer Dame in Weiß; Leinwand, 1,02 × 0,86 (Gal.-Nr. 170)
- 56 *Correggio, Antonio Allegri da Correggio* (vor 1489–1534)
Die Heilige Nacht; Pappelholz, 2,56 × 1,88 (Gal.-Nr. 152)
- 57 *Tintoretto*, eigentlich *Jacopo Robusti* (1518–1594)
Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan oder das apokalyptische Weib;
Leinwand, 3,18 × 2,20 (Gal.-Nr. 166)
- 58 *Bartolommeo Veneto* (um 1480 bis um 1540)
Die Tochter des Herodias mit dem Haupte des Täufers; Pappelholz, 1,03 × 0,62
(Gal.-Nr. 201A)
- 59 *Tintoretto*, eigentlich *Jacopo Robusti* (1518–1594)
Doppelbildnis eines älteren und eines jüngeren Mannes; Leinwand, 0,995 × 1,21
(Gal.-Nr. 270)

- 60 *Veronese, eigentlich Paolo Caliari (1528–1588)*
Die Madonna mit der Familie Cuccina; Leinwand, 1,67 × 4,16 (Gal.-Nr. 224)
- 61 *Veronese, eigentlich Paolo Caliari (1528–1588)*
Hochzeit zu Cana; Leinwand, 2,07 × 4,57 (Gal.-Nr. 226)
- 62 *Feti, Domenico (1589–1624)*
Ein Gelehrter (Archimedes); Leinwand, 0,98 × 0,735 (Gal.-Nr. 692)
- 63 *Feti, Domenico (1589–1624)*
Der verlorene Groschen; Pappelholz, 0,55 × 0,44 (Gal.-Nr. 418)
- 64 *Crespi, Giuseppe Maria, genannt Lo Spagnuolo (1665–1747)*
Die Priesterweihe; Leinwand, 1,27 × 0,95 (Gal.-Nr. 393)
- 65 *Ribera, Jusepe de (1589–1652)*
Die heilige Agnes; Leinwand, 2,02 × 1,52 (Gal.-Nr. 683)
- 66 *Canaletto, Bernardo Bellotto (1720–1780)*
Dresden vom rechten Elbufer unterhalb der Augustusbrücke; Leinwand,
1,33 × 2,37 (Gal.-Nr. 606)
- 67 *Canaletto, Bernardo Bellotto (1720–1780)*
Der Altmarkt zu Dresden; Leinwand, 1,37 × 2,38 (Gal.-Nr. 614)
- 68 *Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599–1660)*
Bildnis eines alten Herrn mit goldener Kette und Ordenskrenz; Leinwand,
0,655 × 0,56 (Gal.-Nr. 698)
- 69 *Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599–1660)*
Bildnis des Grafen von Olivares; Leinwand, 0,925 × 0,74 (Gal.-Nr. 699)
- 70 *Zurbaran, Francisco de (1598–1664)*
Die Papstwahl durch den heiligen Bonaventura; Leinwand, 2,39 × 2,22
(Gal.-Nr. 696)
- 71 *Murillo, Bartolomé Estéban (1618–1682)*
Maria mit dem Kinde; Leinwand, 1,66 × 1,15 (Gal.-Nr. 705)
- 72 *Ribera, Jusepe de (1589–1652)*
Die Marter des heiligen Laurentius; Leinwand, 2,06 × 1,54 (Gal.-Nr. 686)
- 73 *Poussin, Nicolas (1593–1665)*
Die Anbetung der Könige; Leinwand, 1,60 × 1,82 (Gal.-Nr. 717)
- 74 *Lancret, Nicolas (1690–1743)*
Tanzbelustigung im Freien; Leinwand, 0,42 × 0,565 (Gal.-Nr. 785)
- 75 *Poussin, Nicolas (1593–1665)*
Das Reich der Flora; Leinwand, 1,31 × 1,81 (Gal.-Nr. 719)

- 76 *Watteau, Antoine* (1684-1721)
Das Liebesfest; Leinwand, 0,61 × 0,75 (Gal.-Nr. 782)
- 77 *Pater, Jean Baptiste Joseph* (1695-1736)
Tanz unter Bäumen; Nußbaumholz, 0,255 × 0,385 (Gal.-Nr. 788)
- 78 *Watteau, Antoine* (1684-1721)
Gesellige Unterhaltung im Freien; Leinwand, 0,60 × 0,75 (Gal.-Nr. 781)
- 79 *Pesne, Antoine* (1683-1757)
Zigeunerin, einer Dame wahrsagend; Leinwand, 1,14 × 0,925 (Gal.-Nr. 778)
- 80 *Latour, Maurice Quentin de* (1704-1788)
Graf Moritz von Sachsen, Marschall von Frankreich; Pastell auf Papier,
0,595 × 0,49 (Gal.-Nr. P 164)
- 81 *Liotard, Jean-Etienne* (1702-1789)
Das Schokoladenmädchen; Pastell auf Pergament, 0,825 × 0,525 (Gal.-Nr. P 161)
- 82 *Friedrich, Caspar David* (1774-1840)
Zwei Männer in Betrachtung des Mondes; Leinwand, 0,35 × 0,445 (Gal.-Nr. 2194)
- 83 *Richter, Adrian Ludwig* (1803-1884)
Heimkehrender Harfner; Leinwand, 0,385 × 0,47 (Gal.-Nr. 2226)
- 84 *Spitzweg, Carl* (1808-1885)
Kirchgang bei Dachau; Pappelholz, 0,265 × 0,485 (Gal.-Nr. 2378)
- 85 *Menzel, Adolf* (1815-1905)
Der Markt von Verona; Leinwand, 0,73 × 1,27 (Gal.-Nr. 2442)
- 86 *Rayski, Ferdinand von* (1806-1890)
Bildnis des Kammerherrn Graf Zech-Burkersroda; Leinwand, 1,44 × 1,03
(Gal.-Nr. 2242 B)
- 87 *Böcklin, Arnold* (1827-1901)
Der Krieg; Lindenholz, 1,00 × 0,695 (Gal.-Nr. 2535)
- 88 *Renoir, Auguste* (1841-1919)
Bildnis eines Offiziers; Leinwand, 0,81 × 0,65 (Gal.-Nr. 2608)
- 89 *Monet, Claude* (1840-1926)
Seineböschung bei Lavacourt; Leinwand, 0,655 × 0,80 (Gal.-Nr. 2525 A)
- 90 *Toulouse-Lautrec, Henri Raymond de* (1864-1901)
Zwei Freundinnen; Mahagoniholz, 0,815 × 0,595 (Gal.-Nr. 2603)
- 91 *Gogh, Vincent van* (1853-1890)
Früchtestilleben (Quitten); Leinwand, 0,46 × 0,595 (Gal.-Nr. 2593)

- 92 *Liebermann, Max* (1847–1935)
Bildnis Theaterdirektor Alfred von Berger; Leinwand, 1,11 × 0,92
(Gal.-Nr. 2457 B)
- 93 *Degas, (Hilaire Germain) Edgar* (1834–1917)
Zwei Tänzerinnen; Pastell auf Papier, 1,02 × 0,92 (Gal.-Nr. 2586)
- 94 *Gauguin, Paul* (1848–1903)
Zwei Frauen von Tahiti; Leinwand, 0,67 × 0,91 (Gal.-Nr. 2610)
- 95 *Trübner, Wilhelm* (1851–1917)
Mädchenakt; Leinwand, 0,61 × 0,72 (Gal.-Nr. 2493 E)
- 96 *Marées, Hans von* (1837–1887)
Selbstbildnis im japanischen Mantel; Leinwand, 1,07 × 0,80 (Gal.-Nr. 2399 A)
- 97 *Leibl, Wilhelm* (1844–1900)
Kopf eines Bauernmädchens; Mahagoniholz, 0,315 × 0,255 (Gal.-Nr. 2407)
- 98 *Sterl, Robert Hermann* (1867–1932)
Ladeplatz bei Nishni-Nowgorod; Leinwand, 0,44 × 0,53 (Gal.-Nr. 2334 G)
- 99 *Uhde, Fritz von* (1848–1911)
Bayrische Trommler; Holz, 0,72 × 0,95 (Gal.-Nr. 2416 A)
- 100 *Corinth, Lovis* (1858–1925)
Walchensee; Leinwand, 0,80 × 1,11 (Gal.-Nr. 2580 B)
- 101 *Ensor, James* (1860–1949)
Stilleben mit Rotkohl; Leinwand, 0,805 × 1,00 (Gal.-Nr. 2617)
- 102 *Weisgerber, Albert* (1878–1915)
Selbstbildnis; Leinwand, 0,76 × 0,715 (Gal.-Nr. 2577)
- 103 *Slevogt, Max* (1868–1932)
Morgen bei Luxor; Leinwand, 0,73 × 0,96 (Gal.-Nr. 2551)
- 104 *Lingner, Max* (1888–1959)
Weintraubenverkäuferinnen in Südfrankreich; Leinwand, 1,335 × 1,81
(Gal.-Nr. LG 19)
- 105 *Schuch, Carl* (1846–1903)
Rhododendronkorb; Leinwand, 0,61 × 0,78 (Gal.-Nr. 2477 A)
- 106 *König, Leo von* (1871–1944)
Bildnis Käthe Kollwitz; Leinwand, 0,88 × 0,69 (Gal.-Nr. 46/09)
- 107 *Hofer, Carl* (1878–1955)
Sitzendes Mädchen (Akt); Leinwand, 0,99 × 0,875 (Gal.-Nr. 2585 F)
- 108 *Schulze, Fritz* (1903–1942, von den Nazis hingerichtet)
Slowakischer Hirte; Leinwand, 1,255 × 0,78 (Gal.-Nr. 46/07)

VEB VERLAG DER KUNST DRESDEN

Sechste, verbesserte Auflage, 48.-57. Tausend

Veröffentlicht 1964 unter der Lizenznummer 413-455/22/64 des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik

Alle Rechte vorbehalten

Die Gesamtherstellung übernahm die Druckerei Fortschritt Erfurt

Das holzfreie Kunstdruckpapier ist ein Erzeugnis des VEB Papierfabrik Dreiwerden

Die Gestaltung besorgte Gert Wunderlich

Fotos stellen zur Verfügung:

Deutsche Fotothek, Peri, Johne, Höhne-Pohl, Walther Hahn, Siegfried Kuhnert,

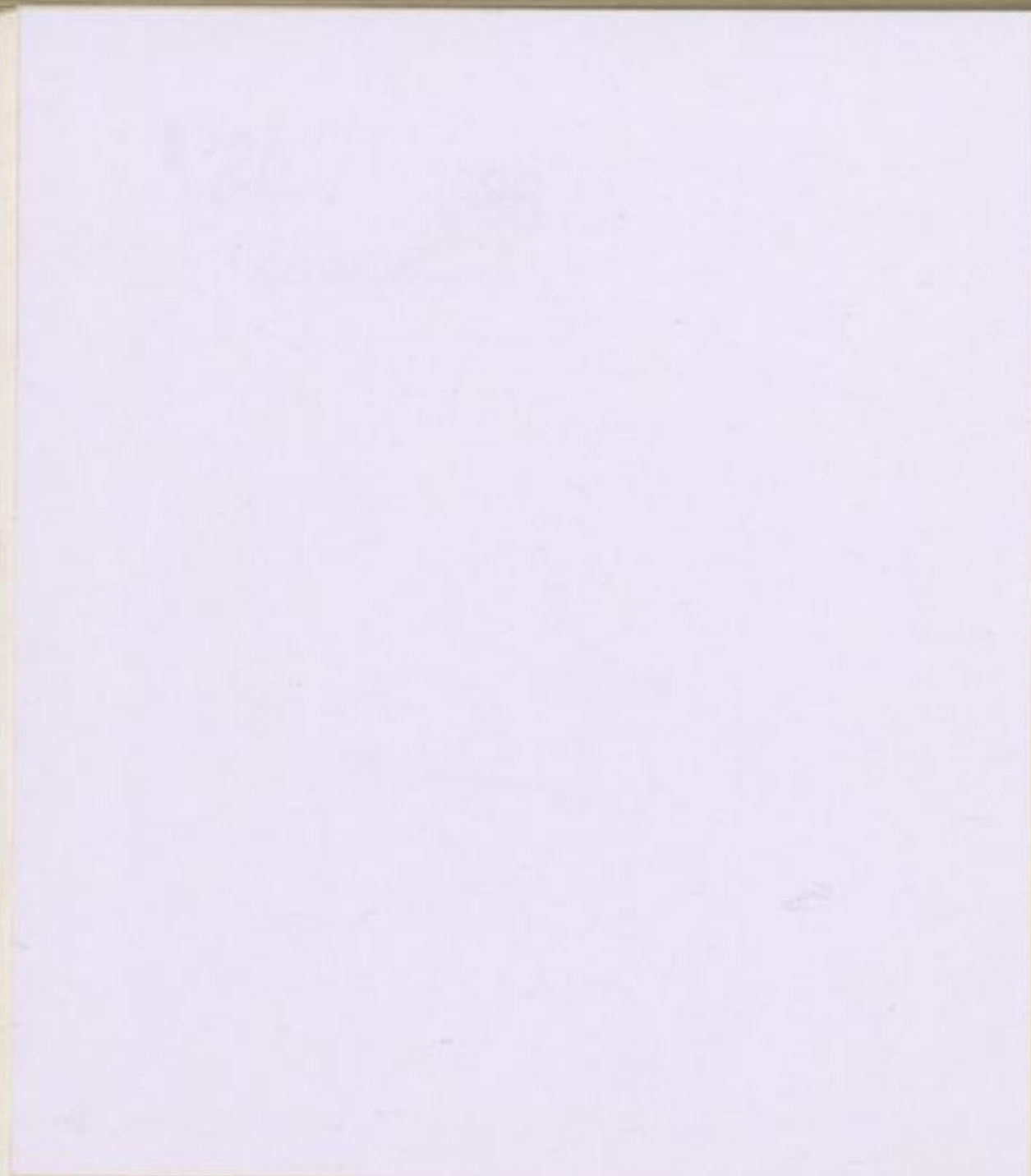
Staatliche Kunstsammlungen, Sächsisches Landeshauptarchiv, Krull-Arndt/GFF,

Bernh. Braun, sämtlich in Dresden - H. Fränzel, Moritzburg - H. Loew, Leipzig -

DEFA - Staatliche Museen, Berlin - J. Bernath, Altenburg - Zentralbild

Printed in the German Democratic Republic. ES 12 B

X



Hinweise 1957¹⁺²: 32.4° 86 . 34.4° 1282
1961³: 35.4° 1696
1962⁴: 36.4° 589

Signatur 38. 4° 1384	Stok f.
-------------------------	------------

RS

Bub

AK

f. dem

Titelaufn:

AKB

h

FK

1 Malerei Ku
1 Sachsen }
1 " " }

f.

Bio K

Bild K

SWK

Gemäldegalerie (in
Dresden)

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-
vermerk

~~13 787~~
1017

III/9/280 Jd-G 80/61

38. 4° 1384

SLUB DRESDEN



3 0642855