

Swantje Vogel

Historienmalerei und Gattungshierarchie an der Dresdner Kunstakademie von 1780 bis 1850



© VDG Weimar im Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH, Kromsdorf / Weimar 2017
www.vdg-weimar.de · info@vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text und zu den Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen. Verlag und Herausgeber haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout und Satz: Monika Aichinger, Jonas Verlag
Gedruckt in der Bundesrepublik Deutschland

ISBN 978-3-89739-877-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

INHALT

Vorbemerkung	7
1 Einleitung	9
1.1 Gegenstand und Fragestellung	9
1.2 Forschungsstand	11
1.3 Quellenbasis	15
1.4 Methodischer Ansatz und Vorgehensweise	16
1.5 Aufbau der Arbeit	18
2 Ein öffentliches Publikum entsteht: Zur Rolle der Kunstkritik	20
3 Konfessionen im Konflikt: Der katholische Hof im protestantischen Sachsen	31
4 Vorgeschichte und Ausgangssituation – Entwicklung und Stellenwert der Historienmalerei an der Dresdner Kunstakademie unter der Leitung von Christian Ludwig von Hagedorn 1764 bis 1780	43
5 Rahmenbedingungen für die Historienmalerei an der Dresdner Kunstakademie von 1780 bis 1850	50
5.1 1780 bis 1814: unter Generaldirektor Graf Camillo Marcolini	50
5.2 1815 bis 1836: unter Generaldirektor Graf Carl Wilhelm Heinrich Vitzthum von Eckstaedt	58
5.3 1830 bis 1850: während und nach der Reorganisation der Dresdner Kunstakademie	63
6 Positionen zu Historienmalerei, Gattungshierarchie und Gattungsgrenzen an der Dresdner Kunstakademie und in ihrem Umfeld	71
6.1 „Gemäldekrieg“ 1786: Kunsthistorische und theologische Aspekte in der Debatte um Schenau's Altarblatt „Die Auferstehung Jesu Christi“	73
6.2 „Ramdohrstreit“ 1809: Caspar David Friedrichs Tetschener Altar und die Dresdner Kunstakademie	80

6.3	Die Darstellung der Zeitgeschichte zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Historien-, Genre-, Porträt- und Landschaftsmalerei	96
6.3.1	Wandel der Geschichtsmalerei durch Wandel des Geschichtsbewusstseins	96
6.3.2	Die Behandlung zeitgeschichtlicher Themen in Dresden	101
6.3.2.1	Heldendarstellungen	102
6.3.2.2	Visionen	117
6.3.3	Die Positionierung der Maler und die Akademiepolitik	123
6.4	Der Sächsische Kunstverein und die Dresdner Kunstakademie: Positionen zur Gattungshierarchie in den Auseinandersetzungen um die Förderung der Historienmalerei	124
6.4.1	Möglichkeiten der Förderung von Historienmalerei	124
6.4.2	Die Kunstvereine und die Weimarer Preisaufgaben	126
6.4.3	Der Sächsische Kunstverein und die Akademie	130
6.4.3.1	Strategien der Macht Sicherung: Das Vorgehen der Akademie und des Königshauses, um Einfluss auf die Ziele des Kunstvereins nehmen zu können	130
6.4.3.2	Lokal und Ausstellungen des Sächsischen Kunstvereins – Forderungen der Künstler nach Förderung der Historienmalerei	141
6.4.3.3	Auseinandersetzung um Wettbewerbe und Preisaufgaben	147
6.5.3.4	Auseinandersetzungen um Verlosungen und Ankäufe	153
6.4.3.5	Fonds für öffentliche Zwecke	162
6.4.4	Zusammenfassung	164
7	Fazit und Ausblick	167
Anmerkungen		171
Anhang		209
Quellenverzeichnis		210
Literaturverzeichnis		215
Abbildungsnachweis		232
Tafelteil		233

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2015 von der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig als Dissertation angenommen und für die Drucklegung geringfügig überarbeitet.

Die Anregungen und die Unterstützung vieler Menschen haben es mir ermöglicht zu forschen und schließlich diese Arbeit zu schreiben. Mein herzlichster Dank gilt zu allererst und vor allem Frau Prof. Dr. Michaela Marek für die außerordentlich intensive Betreuung meines Dissertationsprojektes. Ohne ihre Begleitung, ihr Vertrauen und ihre Wertschätzung hätte ich diese Arbeit nicht beenden können. Für die Übernahme des Zweitgutachtens bin ich Herrn Prof. Dr. Winfried Müller sehr dankbar. Auf den Weg gebracht hat dieses Projekt Frau Prof. Dr. Barbara Lange mit mir. Für die Unterstützung danke ich ihr und ihrem Forschungskolloquium. Ein Stipendium des Landes Sachsen ermöglichte mir drei Jahre lang finanziell abgesicherte wissenschaftliche Forschungen. Profitiert habe ich von der intensiven Arbeit im Forschungskolloquium von Frau Prof. Dr. Marek, insbesondere danke ich Kai Wenzel, Susanne Kimmig-Völkner, Eva Pluhařová-Grigiené, Dr. Caroline Sternberg und Dr. Katja Bernhardt.

Der Austausch mit Rita Barth und zeitweise auch mit Dr. Anja Hertel über fachliche und formale Fragen, die ein so großes Projekt immer wieder aufkommen lässt, war für mich außerordentlich wichtig.

Frau Dr. Cornelia Briel und Herrn Dr. Gerd Spitzer danke ich für anregende Gespräche. Im Kupferstich-Kabinett Dresden fand ich in Frau Dr. Petra Kuhlmann-Hodick und anderen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern kompetente und sehr freundliche Unterstützung bei meinen Recherchen. Herr Prof. Dr. Martin Eberle und sein Team der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha brachten meine Forschungen durch die Bereitstellung von Informationen voran. Im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, im Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden, in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, der Staatsbibliothek Berlin, der Universitätsbibliothek Leipzig und in der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig wurde ich stets durch freundliche, aufgeschlossene und kompetente Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter bei der Beschaffung von Literatur und Quellenmaterial unterstützt.

Herrn Dr. Hermann Vogel von Vogelstein danke ich für die Bereitstellung der unveröffentlichten Tagebücher und Briefe des Malers Carl Christian Vogel von Vogelstein.

VORBEMERKUNG

Katrin Bielmeier und Lydia Dresel stellten mir ihre unveröffentlichten Magisterarbeiten zur Verfügung.

Für die Aufnahme in das Verlagsprogramm des VDG Weimar sowie die freundliche und kompetente Betreuung der Publikation geht mein Dank an Frau Dr. Bettina Preiß und ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Für eine meist unkomplizierte Bereitstellung der Abbildungsvorlagen sorgten zahlreiche Institutionen und Privatpersonen.

Auf dem langen Weg immer wieder ermutigt haben mich meine Freundinnen und Freunde: Dr. Maria Heinke-Probst, Ullrike Anhut, Familie Naumann-Sporschuh, Petra Reinke, Klaudia Lindner, Gabriele Gelbrich, Sarah Stein, Christiana Schulz, Simone Richter und viele andere. Ihr Vertrauen in meine Fähigkeiten sowie ihre Unterstützung in organisatorischen und mitunter ganz lebenspraktischen Fragen haben wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen.

Für das Korrigieren des Manuskriptes bin ich Kristina Schulze (Lehmstedt Verlag) und Karen Schwarzer zu großem Dank verpflichtet. Bei den Korrekturen war mir auch Mareike Bardenhagen (Lehmstedt Verlag) eine große Hilfe.

Meinen Kindern Maximilian und Charlotte danke ich sehr für ihre Geduld mit mir. Sie sorgten für den notwendigen Ausgleich zu den wissenschaftlichen Forschungen.

Swantje Vogel
Leipzig, im Dezember 2016

1 EINLEITUNG

1.1 Gegenstand und Fragestellung

Mit der Gründung beziehungsweise Reorganisation von Kunstakademien im deutschsprachigen Raum während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung einer kunsttheoretischen Diskussion über Aufgaben, Wirkungsabsichten und Stellenwert der Historienmalerei geschaffen. Die regelmäßig veranstalteten Akademieausstellungen waren öffentlich, kunstkritische Ausstellungsbücher wurden in zeitgenössischen Zeitschriften publiziert und auf diese Weise einem breiten, überregionalen Publikum bekannt. Die Diskussion um Historienmalerei und Gattungsgrenzen spielte in diesen Rezensionen eine große Rolle. Auch die Maler der Dresdner Kunstakademie und ihres Umkreises positionierten sich in diesen Debatten: die akademische Doktrin wurde zunehmend hinterfragt, Gattungsgrenzen übertreten. Die Positionierung der Maler stand in einem engen Zusammenhang mit der Herausbildung neuer Formen von Öffentlichkeit, insbesondere mit der Entstehung eines öffentlichen Publikums und der Kunstkritik. Nicht nur das Erscheinungsbild der Kunstwerke veränderte sich, sondern auch die Art und Weise, wie sie betrachtet und besprochen wurden. Diese Veränderungen bedingten sich gegenseitig, es handelt sich um eine Wechselwirkung zwischen Kunstproduktion und Kunstkritik.

Die Dresdner Akademie übte als ein Zentrum der Kunstproduktion aufgrund ihrer Ausbildungsformen, Berufungspolitik und der veranstalteten Ausstellungen einen großen Einfluss auf diesen Prozess sowie auf die Entwicklung der Historienmalerei aus.

Überregional geführte Debatten um die Gattungshierarchie bestimmten ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Diskussionen um die Historienmalerei und die Historienmaler an der Dresdner Kunstakademie und in deren Umfeld. Abweichungen von diesem Regelsystem fielen auf, da es als verbindlich angenommen wurde. Insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen sich zunehmend Gattungsüberschneidungen und darüber hinaus eine Bereitschaft, dieses Phänomen zu erkennen und zu diskutieren, beobachten. Betroffen waren vor allem die Gattungen Historien- und Genremalerei.¹ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zeigt sich die Relevanz des von André Félibien (1619–1695) festgeschriebenen Konzeptes der Gattungshierarchie, welches eine wichtige Grundlage für alle Akademien in Europa war.² In Dresden wird dies besonders deutlich in den Auseinandersetzungen um Werke Johann Eleazar Zeissigs, genannt

1 EINLEITUNG

Schenau oder auch Schönau (1737–1806), und Caspar David Friedrichs (1774–1840), den Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Behandlung zeitgeschichtlicher Themen, der Förderung der Historienmalerei durch den Sächsischen Kunstverein sowie der Ausstellungen der Düsseldorfer Schule und der sogenannten Belgischen Bilder.

Die Vielschichtigkeit dieser Kontroversen wird in der vorliegenden Studie in differenzierten Analysen dargestellt. Daraus ergibt sich ein komplexes Bild von Zusammenhängen zwischen der zeitgenössischen Kunstkritik und der Kunsttheorie, den Positionen, die Maler und einflussreiche Persönlichkeiten der Dresdner Kunstabakademie und ihres Umfeldes einnahmen, ihrer konfessionellen Ausrichtung, ihrer gesellschaftlichen Stellung, der Akademiepolitik und den politischen Rahmenbedingungen.

In der Untersuchung werden konfessionelle Konflikte zwischen den zahlenmäßig übermächtigen Protestanten und der durch die Zugehörigkeit des Königshauses einflussreichen katholischen Minderheit in Sachsen als wesentlicher Faktor in den Blick genommen. Diese Sichtweise ist neu für den Gegenstand der Untersuchung. Insbesondere in der jüngeren Forschung der Geschichtswissenschaft wird auf die Bedeutung der konfessionellen Spannungen zwischen Protestanten und Katholiken in Deutschland beziehungsweise der religiösen Pluralisierung speziell in Sachsen während des in der vorliegenden Arbeit gewählten Untersuchungszeitraumes hingewiesen.³

Sachsens Bevölkerung war seit der Reformation evangelisch-lutherisch gewesen. Durch die Konversion Augusts des Starken und seines Sohnes und Nachfolgers Friedrich August II. änderte sich diese Situation. Der Glaubenswechsel des Königshauses hatte gravierende religiöse, konfessionelle, kulturelle und soziale Auswirkungen. Es kam zu einem religiösen Pluralisierungsprozess, den die Protestanten im Land entschieden ablehnten.⁴ Wie in anderen Regionen entstanden daraus auch in Sachsen Machtkämpfe zwischen den Konfessionen. Dabei sollten die eigenen Werte als die der Nation gesehen werden, politischer Einfluss wurde angestrebt, Mythen und Helden spielten in diesen Auseinandersetzungen ab Ende des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle.⁵

Aus den oben genannten Gründen wird der Beginn des Untersuchungszeitraumes der vorliegenden Arbeit auf die Jahre um 1780 festgelegt. Das Ende des Untersuchungszeitraumes um 1848/50 wird neben entscheidenden Veränderungen im politischen Bereich insbesondere von einer Modifikation in der Bewertung traditionell höherer beziehungsweise niederer Gattungen bestimmt. Das Konzept der Gattungshierarchie war für die Kunstkritik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte es hingegen „beinahe jeglichen Einfluss verloren“.⁶ Die zunehmende Infragestellung der Gattungshierarchie durch Künstler und Theoretiker war in Kunst und Kunstkritik eine bestimmende Sichtweise geworden.⁷ Eike Mai stellt für die Historienmalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts fest: „Die Gattung Historienmalerei war über die Krise der Ikonographie als Krise bildnerischer Konventionen und ihrer sozialen und politischen Bedingungen an einem Ende angelangt – jedenfalls im Sinne einer fruchtbaren und schöpferisch-innovativen Entfaltung ihrer künstlerischen Möglichkeiten“, es kam „in der Masse zu einer Schwächung der Gattung Historienmalerei [...]\", welche „[...] nicht nur in Deutschland den Siegeszug von Genre und Landschaft zur Folge“ hatte.⁸

1.2 Forschungsstand

Die Herausbildung eines neuen Kunstverständnisses zu Beginn der Moderne ist in der jüngeren Forschung verschiedentlich in den Blick genommen worden. Prägend für die fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen waren dabei vor allem die Analysen von Werner Busch, Robert Rosenblum und Frank Büttner oder auch Jonathan Crarys Essay,⁹ in dem dieser den Bruch mit klassischen Sehmodellen am Anfang des 19. Jahrhunderts erörtert, welcher unter anderem Veränderungen im Erscheinungsbild von Bildern und Kunstwerken sowie in den Darstellungskonventionen bedingte.

Die Dresdner Malerei spielt bei der Ausbildung einer neuen Auffassung eine wichtige Rolle. Immer wieder wird Dresdens Bedeutung für die Entwicklung der Landschaftsmalerei hervorgehoben, die insbesondere mit den Namen Caspar David Friedrich, Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857), Carl Gustav Carus (1789–1869) und Ernst Ferdinand Oehme (1797–1855) verbunden ist. Dieser Bereich wurde während der vergangenen Jahrzehnte gut erforscht¹⁰ und im Rahmen zahlreicher Ausstellungen gewürdigt.

Die Dresdner Historienmalerei wurde dagegen bislang kaum untersucht, obwohl sie bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts einen weitaus höheren Stellenwert als die Landschaftsmalerei besaß. Christian Scholl beschreibt die Entwicklung eines veränderten Kunstverständnisses, das sich Ende des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte und bis heute in der Forschung nachwirkt.¹¹ Damit kann die ungenügende Beachtung der Dresdner Historienmalerei zumindest teilweise erklärt werden. Während die Kunstgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert im Wesentlichen von idealistischen Positionen geprägt war und der Kunst der Nazarener den höchsten Stellenwert einräumte, entwickelte die Kunstkritik parallel dazu „neue Kriterien zur Bewertung von Kunst [...]. Gleichzeitig entwickelte sich eine formale Ästhetik, die es ermöglichte, den Rang von Kunstwerken unabhängig von deren Thematik und Motivik zu bestimmen“.¹² Dieses von Scholl beschriebene veränderte Kunstverständnis manifestierte sich insbesondere in der Konzeption und der Rezeption der von Hugo von Tschudi, dem Direktor der Nationalgalerie, Alfred Lichtwark, dem Leiter der Hamburger Kunsthalle, Woldemar von Seidlitz, dem Generaldirektor der Königlichen Sammlungen in Dresden, und dem Kunstkritiker und Schriftsteller Julius Meier-Graefe kuratierten „Ausstellung Deutscher Kunst (1775–1875)“, welche 1906 in der königlichen Nationalgalerie in Berlin stattgefunden hatte.¹³ Diese auch als „Jahrhundertausstellung“ bezeichnete Schau transportierte eine „formalästhetisch begründete Vorstellung von der Entwicklung der Kunst und die Abwertung der akademischen, inhaltlich ausgerichteten Historienmalerei“.¹⁴ Der Schwerpunkt lag auf der Landschafts- und Bildnismalerei.¹⁵ Bereits 1926 kritisierte Karl Koetschau die Einseitigkeit dieser Ausstellungskonzeption.¹⁶ Helmut Börsch-Supan stellt fest, dass die Darstellung dieser Epoche in den Präsentationen der Museen „bis heute von den Wertsetzungen dieser Ausstellung geprägt“ sind.¹⁷ Von den Dresdner Malern wurden Caspar David Friedrich, Johan Christian Clausen Dahl und Georg Friedrich Kersting (1785–1847) besonders gewürdigt.¹⁸ Werke der Dresdner Historienmaler waren nur in wenigen Ausnahmen ausgestellt, bei diesen handelte es sich dann meist nicht um Historienbilder, sondern um Porträts.¹⁹ Die den Zeitgenossen wichtige Histo-

rienmalerei, die zwischen 1820 und 1830 in Düsseldorf, Berlin, Dresden und München entstanden war, wurde nicht ausgestellt.²⁰ Laut Sabine Beneke wurde in der Forschung „die Ausklammerung der akademischen Malerei durch die Jahrhundertausstellung“ zwar fast immer relativiert, „der durch die Ausstellung vorgegebene Kanon“ sei jedoch ausnahmslos anerkannt worden.²¹ Dies trifft im Wesentlichen auch auf die bisherigen Untersuchungen zur Dresdner Historienmalerei zu.

Hans Joachim Neidhardt verfolgt in seinem Buch „Die Malerei der Romantik in Dresden“ das Anliegen, „die Kunstlandschaft der Dresdener Romantik in ihrer ganzen Breite und Vielfalt darzustellen“. Caspar David Friedrich ist für ihn in diesem Zusammenhang „[z]weifellos [...] die zentrale Figur“.²² Neidhardt gliedert „die Malerei der Romantik in Dresden“ in vier „Richtungen“: „den Kreis um Caspar David Friedrich [...], die Schule Christian Clausen Dahls [...], die nazarenische Richtung und die von Ludwig Richter ausgehende Spätromantik“.²³ Die Grenzen von der „Malerei der Romantik“ zur sogenannten „Düsseldorfer Malerei“ und zum „Dresdener Klassizismus“ stellt er als fließend dar.²⁴ Einen wertvollen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der Dresdner Kunstakademie leistete die Hochschule für Bildende Künste Dresden selbst mit einem 1990 herausgegebenen Werk.²⁵ Den Autoren ist es mit Hilfe überwiegend unveröffentlichter Quellen gelungen, sämtliche Professoren und Ehrenmitglieder sowie viele Schüler der Akademie zu ermitteln. Besonderes Anliegen der Publikation ist es, die Künstler unter den jeweiligen institutionellen Bedingungen als Lehrer der Kunstakademie zu zeigen. Da sie sich mit der Akademie seit ihrer Gründung 1764 bis 1987 befasst, nehmen die Forschungsergebnisse Manfred Altners und Hans Mirtschins für den Zeitraum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts einen vergleichsweise geringen Raum ein.

In seiner Darstellung „Die deutsche Malerei: von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870“ aus dem Jahr 1988 ordnet Helmut Börsch-Supan die Dresdner Maler in den Kontext der deutschen Historienmalerei ein. Um 1760 sieht er in Dresden das „lebendigste Kunzzentrum Deutschlands“.²⁶ In diesem Zusammenhang qualifiziert er auch Historienmaler wie Charles Hutin, Giovanni Battista Casanova und Christian Wilhelm Ernst Dietrich als bedeutende Künstler. Schenau ist für ihn ein bedeutender Genremaler.²⁷ Börsch-Supan ist der Ansicht, dass in Dresden in der Folgezeit nicht die Historienmalerei „die Führung [...] übernehmen [sollte], sondern eine auf unmittelbarem Naturleben begründete Landschaftsmalerei“ und die Porträtmalerei. Dafür standen die Maler Adrian Zingg (1734–1816) und Anton Graff (1736–1813).²⁸ Für die Zeit nach 1800 schreibt er Caspar David Friedrich, Johan Christian Clausen Dahl und Carl Gustav Carus die entscheidende Bedeutung zu. Die Landschaftsmalerei erscheine „heute als die wichtigste Gattung der Dresdner Kunst“.²⁹ Die Werke der Historienmaler Ferdinand Hartmann (1774–1842), Friedrich Matthäi (1777–1845), Johann Carl Rösler (1775–1845), Gerhard von Kügelgen (1772–1820) und Johann David Schubert (1761–1822) charakterisiert er als „klassizistische [...] Dresdner Historienmalerei“, deren „Kennzeichen [...] eine Empfindsamkeit und Weichheit [sei], die vor allem bei den religiösen Stoffen zum Vorschein kommt“.³⁰ Zum „Zeitgeschehen“ hätten sie, im Gegensatz zu Friedrich und Runge, nur „zaghaft“ Stellung bezogen.³¹ Die neue Bewertung der Malerei durch die Jahrhundertausstellung ist seiner Ansicht nach berechtigt.³²

Hans Joachim Neidhardt und Helmut Börsch-Supan beurteilen die Dresdner Malerei vor allem nach formalästhetischen Gesichtspunkten. Sie gehen von einem Modell der Entwicklung der Kunst aus, in dem die Landschaftsmalerei immer mehr an Bedeutung gewinnt und als fortschrittlich gilt. Die akademische Historienmalerei wird in diesem Zusammenhang abgewertet. So schreibt Neidhardt beispielsweise: „Aber während Caspar David Friedrich in selbstgewählter Einsamkeit um die künstlerische Realisierung seiner landschaftlichen Visionen rang, vertraten an der Akademie Maler wie Friedrich Matthäi, Ferdinand Hartmann und Gerhard von Kügelgen einen nach festen Regeln lehrbaren Klassizismus. In ihren anspruchsvollen, formal oft überwältigenden Figurenkompositionen – wie etwa Kügelgens ‚Saul und David‘ – haben sie uns heute kaum noch etwas zu sagen, während ihren Bildnissen eine solide handwerkliche Schulung zugute kommt.“³³ In ähnlicher Weise äußert sich Neidhardt über den Historienmaler Ferdinand Hartmann 2009 in einem Aufsatz: „Der Freund Jacob Asmus Carstens‘ und Carl Ludwig Fernows versuchte, den reifen ‚Schwäbischen Klassizismus‘ in Sachsen einzuführen, aber er praktizierte nur ein eklektisches Derivat ohne die plastische Konsequenz seiner Stuttgarter Kollegen.“³⁴ Als charakteristisch für die darauf folgende Generation der Historienmaler der Dresdner Akademie sehen Helmut Börsch-Supan und Hans Joachim Neidhardt vor allem deren Romaufenthalte und den Einfluss der Nazarener auf diese an. Neidhardt beurteilt deren Malerei abwertend, indem er schreibt: „Künstler wie Carl Vogel von Vogelstein, August Richter, Carl Baehr, Carl Peschel und Gustav Adolf Hennig zogen nach dem Süden, um hier den ‚Lukasbrüdern‘ nachzueifern und in deren Geiste religiöse Figurenbilder zu komponieren. Doch zeigt sich in ihrem Schaffen, daß die programmatischen Ideen der Nazarener keine Tragkraft mehr hatten und daß deren hochgesteckte Ziele das Vermögen der genannten Maler überforderte. Sie alle schufen ihr Bestes auf den Gebieten des Bildnisses, der kleinen Landschaftsstudie oder – im Falle August Richters – der realistischen Zeichnung.“³⁵ Maler wie Traugott Leberecht Pochmann (1762–1830), Josef Grassi (1757–1838) und Johann Carl Rösler werden bei Helmut Börsch-Supan, Hans Joachim Neidhardt und Manfred Altner nicht als Historienmaler wahrgenommen, sondern ausschließlich als Porträtmaler gesehen. Manfred Altner zählt Josef Grassi nicht zu dem Kreis der Historienmaler, die seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts bis circa 1815 an die Akademie berufen wurden, um den Zweig der Historienmalerei zu stärken.³⁶ Damit wird Grassis Rolle für die Entwicklung der Historienmalerei an der Akademie unterschätzt.

Nach Einschätzung von Bernhard Maaz gab es in Dresden eine „[...] starke, wenngleich vielleicht nicht besonders innovative Tradition der Historienmalerei, die sich in Ferdinand Hartmann (dem Lehrer Runges, 1774–1842), Friedrich Matthäi (1777–1845) und Gerhard von Kügelgen personifizierte. Die nächste Generation war mit Gustav Heinrich Naeke (1786–1835) und Carl Peschel (1798–1879) stark den nazarenischen Traditionen verpflichtet; seit 1825 bzw. 1837 unterrichteten sie in Dresden. Carl Christian Vogel von Vogelstein stand ihnen nahe“.³⁷

Leander Büsing untersucht in seiner Studie das Phänomen romantischer Bilderpaares, welches insbesondere in Dresden am Anfang des 19. Jahrhunderts eine große Bedeutung hatte. Sein Anliegen ist es, in diesem Zusammenhang exemplarisch die Entstehungszusammenhänge von drei konkreten Bildzusammenstellungen zu rekon-

1 EINLEITUNG

struieren. Seine Auswahl von Bildpaaren ist gattungsübergreifend: Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich, Historienmalerei von Gerhard von Kügelgen und Interieurszenen von Georg Friedrich Kersting.³⁸

Ein ausführliches Werkverzeichnis wurde bislang nur für Gerhard von Kügelgen erstellt.³⁹ Christian Leberecht Vogels (1759–1816) Leben und Werk thematisierte Gerd-Helge Vogel in mehreren Publikationen und in einer Ausstellung.⁴⁰ Außerdem veröffentlichte Hermann Vogel von Vogelstein 1998 seine Dissertation zu Christian Leberecht Vogels Farbenlehre im Kontext der kunsttheoretischen Diskussion des akademischen Klassizismus.⁴¹ Das Schaffen des aus Düsseldorf nach Dresden berufenen Malers Eduard Bendemann (1811–1889) wurde im Zusammenhang mit der Düsseldorfer Malerschule gut erforscht.⁴² Über Gustav Heinrich Naeke, Schenau, Carl Christian Vogel von Vogelstein (1788–1868), Traugott Leberecht Pochmann, Friedrich Matthäi und einige andere wurden bisher nur wenige Aufsätze publiziert. Meist wird darin ein Werk oder eine Werkgruppe vorgestellt, häufig stehen Porträts im Mittelpunkt.⁴³ Handelt es sich um Historienmalerei, wird beispielsweise bei Anke Fröhlich und Dirk Welich wie auch in den Publikationen Gerd-Helge Vogels über Christian Leberecht Vogel ausgehend von der Biographie und den Werken nach Vorbildern gesucht und eine formalästhetische Einordnung des jeweiligen Künstlers zwischen Rokoko, Klassizismus und Romantik angestrebt.⁴⁴ Anke Fröhlich macht darüber hinaus auf die Übertretung von Gattungsgrenzen im Schaffen Schenaus aufmerksam.⁴⁵ Auf Ausstellungen waren Historienbilder von Malern der Dresdner Kunstakademie bislang selten zu sehen, noch nie stand die Gattung im Fokus einer Konzeption. So veranstaltete der Heidelberger Kunstverein unter Jens-Christian Jensen bereits 1964 eine Ausstellung zur Dresdner Akademie in Heidelberg, 1976 fand im Dresdner Albertinum eine Ausstellung mit dem Titel „200 Jahre Malerei in Dresden“ statt. Rainer Richter konzipierte 1988 eine Schau anlässlich des 200. Geburtstages Carl Christian Vogels von Vogelstein und Gerd-Helge Vogel war 2009 verantwortlich für eine größere Ausstellung mit Werken Christian Leberecht Vogels in Zwickau und Dresden-Pillnitz.⁴⁶ Im Zentrum der beiden letztgenannten Ausstellungen stand die Porträtmalerei, in den anderen die Landschafts- und die Porträtmalerei. Dem Historien- und Porträtmaler Traugott Leberecht Pochmann wurde 2012 von Gerd Spitzer und Harald Marx im Albertinum eine kleine Ausstellung anlässlich seines 250. Geburtstages gewidmet. Auch hier überwogen Porträtdarstellungen des Künstlers. Harald Marx weist im Begleittext darauf hin, dass die Werke Pochmanns bisher „wenig gewürdigt [...]“ worden seien und der Maler bis heute insbesondere als Porträtmaler anerkannt wird.⁴⁷

Es wird deutlich, dass erst in jüngster Zeit der 1906 mit der sogenannten Jahrhundertausstellung festgeschriebene Kanon der Dresdner Maler in Forschungsarbeiten etwas erweitert wurde. Umfangreiche Studien, wie es sie über die Historienmalerei in Rom, München und Düsseldorf längst gibt – zu verweisen ist hier insbesondere auf die Forschung über Peter Cornelius von Frank Büttner, Sabine Fasterts Untersuchungen zur Geschichtsmalerei der Nazarener sowie umfangreiche Studien zur Düsseldorfer Malerschule – fehlen für Dresden.⁴⁸

Auch zum Sächsischen Kunstverein gibt es bisher wenige Forschungsarbeiten. Am umfangreichsten ist eine unveröffentlichte Diplomarbeit von Cornelia Briel aus dem

Jahr 1984.⁴⁹ Sie nimmt unter dem Aspekt der „Kunstpflege“ in Sachsen Johann Gottlob von Quandt (1787–1859) als Vorsitzenden des Sächsischen Kunstvereins in den Blick. Brunhilde Köhler veröffentlichte 1994 im Auftrag des Neuen Sächsischen Kunstvereins eine Untersuchung über den Sächsischen Kunstverein im Zeitraum von 1828 bis 1946.⁵⁰ Sie handelt die Geschichte des Vereins in zehn Kapiteln chronologisch ab. Dabei bemüht sie sich, das nach ihrer Ansicht den jeweiligen Zeitabschnitt Prägende in einer knappen Überschrift voranzustellen. Ihre Untersuchung basiert ausschließlich auf Sekundärliteratur über die Region Sachsen, die Dresdner Akademie, Akten des Sächsischen Kunstvereins und weiteren Primärquellen, die mit dem Sächsischen Kunstverein in Zusammenhang stehen,⁵¹ sie konzentriert sich ganz auf den Dresdner Verein, eine Einordnung in die „Kunstvereinslandschaft“ oder zeitgenössische kunsttheoretische Debatten findet nicht statt. Gerd Spitzer beschäftigt sich in einem Aufsatz mit Carl Gustav Carus als Vereinsvorsitzendem im Spannungsfeld zwischen Kunsttheorie, Kunstpolitik und Carus‘ eigener Kunstpraxis.⁵² Bärbel Kovalevski publizierte 2010 eine Studie, in der die Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins, also die Publikation für die Mitglieder und die Ankäufe des Sächsischen Kunstvereins, in den Jahren 1828 bis 1836 im Mittelpunkt stehen.⁵³

1.3 Quellenbasis

Die Erschließung veröffentlichter und unveröffentlichter Quellen spielt für die vorliegende Untersuchung eine wichtige Rolle.

Im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden, in der Sächsischen Landesbibliothek, im Archiv der Kunstakademie Dresden, in der Deutschen Nationalbibliothek und der Leipziger Universitätsbibliothek wurden Dokumente über die Kunstakademie, Dresdner Kunstausstellungen, Dresdner Sammlungen, den Sächsischen Kunstverein und die Historienmaler der Akademie Dresden gesichtet.

Es handelt sich dabei überwiegend um handschriftliche Quellen wie Briefe, Reskripte, Sitzungsprotokolle, Verzeichnisse, Rechnungen und Statuten. Darüber hinaus wurden gedruckte Primärquellen erschlossen, beispielsweise Berichte, Kataloge, Verzeichnisse, veröffentlichte Briefe, Biographien und Autobiographien.⁵⁴

Sehr aufschlussreich sind veröffentlichte und unveröffentlichte Tagebücher, darunter von Carl Gustav Carus, Carl Christian Vogel von Vogelstein und Adrian Ludwig Richter,⁵⁵ da sie Aufschluss geben über einen Teil der in Dresden bestehenden Netzwerke.

Außerdem wurden gedruckte zeitgenössische Texte, insbesondere Ausstellungsberichte, Kunstkritiken und kunsttheoretische Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften ausgewertet, die bisher noch nicht systematisch erhoben worden waren. Diese Dokumente geben in erster Linie Auskunft zu den überregional geführten Debatten um Historienmalerei und die Positionierung der Dresdner Historienmaler innerhalb dieser Auseinandersetzungen. Außerdem informieren sie über die während des Untersuchungszeitraumes geltenden Bewertungen der Historienmalerei in Dresden, deren Stellenwert im Vergleich zu anderen Schulen und Malern sowie über den Kunstkontext: