

DRESDNER HEFTE 17

Rat des Bezirkes Dresden, Abteilung Kultur · Kulturakademie des Bezirkes Dresden

BEITRÄGE ZUR KULTURGESCHICHTE

Ulli Arnold
Thomas Kuhn
Ortrun Landmann
Harald Marx
Walter May
Ingelore Menzhausen
Joachim Menzhausen

DRESDNER KULTUR

IM LETZTEN DRITTEL
DES 18. JAHRHUNDERTS

Kolloquium Teil II



DRESDNER HEFTE, 6. Jahrgang, Heft 7 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 17

DRESDNER HEFTE

Wir setzen in diesem DRESDNER HEFT die in Nr. 16 begonnene Veröffentlichung des VII. Kolloquiums der Forschungsgemeinschaft zur Kulturgeschichte des Dresdner Raumes beim Rat des Bezirkes, Abteilung Kultur fort, das im November 1987 unter Leitung von Dr. Joachim Menzhausen durchgeführt wurde. Es stand unter dem Thema **„Dresdner Kultur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“**.

Im vorliegenden Heft konzentrieren sich die Beiträge auf die Entwicklung in verschiedenen Bereichen der Kunst, deren Betrachtung mit dem letzten Beitrag in Heft 16 eingeleitet wurde.

Bitte beachten Sie auch unsere Umfrage auf Seite 78.

Die Redaktion

Inhalt

- Seite 2 Walter May
Die Dresdner Architektur im letzten Drittel
des 18. Jahrhunderts
- Seite 14 Thomas Kuhn
Zur Entwicklung der kursächsischen Garten-
architektur und ihrer Theorie
im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts
- Seite 21 Joachim Menzhausen
Skizze zur Dresdner Plastik im letzten Drittel
des 18. Jahrhunderts
- Seite 24 Ingelore Menzhausen
Entwicklungen im Meißner Porzellan
im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts
- Seite 29 Harald Marx
„... den guten Geschmack einzuführen.“
Persönlichkeiten und Richtungen der Dresdner
Malerei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts
- Seite 59 Ulli Arnold
Der Juwelier Johann Christian Neuber (1736–1808)
- Seite 66 Ortrun Landmann
Musik und Oper –
Betrachtungen zu allgemeinen Entwicklungen
und zur Dresdner Situation 1765–1800
- Seite 74 Resümees
- Seite 78 Leserumfrage
-

Walter May

Die Dresdner Architektur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts

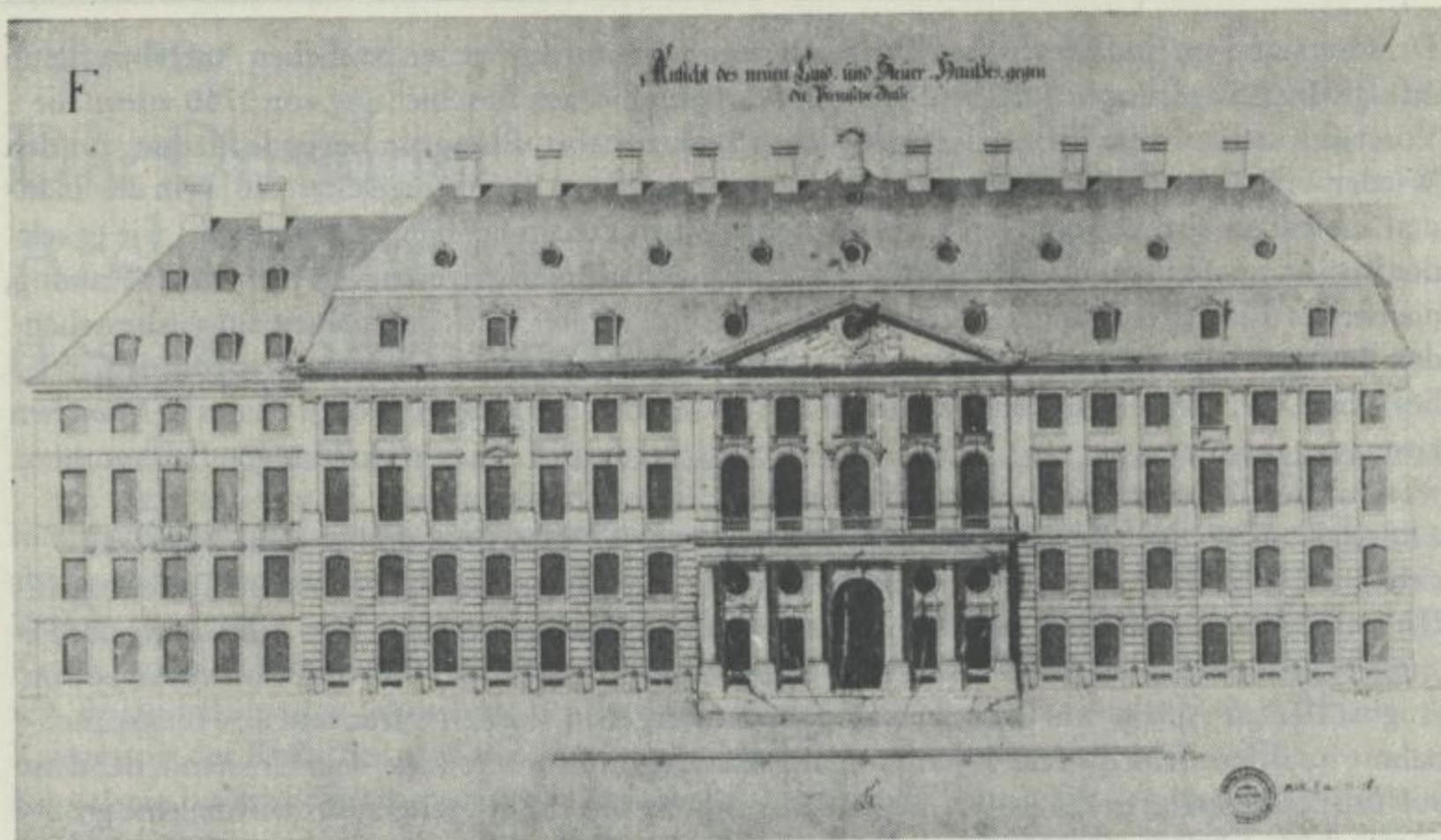
Innerhalb der Dresdner Architekturgeschichte ist das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts ein klar abgrenzbarer Entwicklungsabschnitt. Er umfaßt den Zeitraum von 1763 bis in die erste Jahre des 19. Jahrhunderts, vom Ende des Siebenjährigen Krieges bis zum Ausbruch der Napoleonischen Kriege, von der Aufgabe der polnischen Königswürde bis zur Errichtung des Königreiches Sachsen. Es sind die letzten Jahrzehnte des Kurfürstentums, das mit dem Ende des Siebenjährigen Krieges aus der Reihe der großen europäischen Mächte ausgeschieden war.

Künstlerisch war es der Übergang vom Spätbarock zum Klassizismus, der sich erst am Ende dieses Abschnittes gänzlich vollendete. Während die Dresdner Architektur im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts durch einen bedeutenden Bauherren, August den Starken, und im zweiten durch einen einflußreichen Architekten, den Oberlandbaumeister Johann Christoph Knöffel, geprägt war, fehlten ihr im letzten Drittel solche herausragende Persönlichkeiten. Das vom Hof bestimmte architektonische Milieu der Residenz, das zur Jahrhundertmitte eine erstaunliche Progressivität gezeigt hat, verfiel in Stagnation und nahm allmählich konservative Züge an. Neben der wirtschaftlichen Situation des Landes und der sozialen Struktur der Residenz spielten dabei persönliche Faktoren eine Rolle. Von dem Kurfürsten Friedrich August III., der 1768 mit 18 Jahren die Regierung übernahm und sie mehr als zwei Generationen hindurch ausübte, gingen keine künstlerischen Anregungen aus. Er akzeptierte den spätbarocken Stil des Dresdner Bauamtes, das nahezu während des gesamten letzten Drittels des Jahrhunderts unter der Leitung Christian Friedrich Exners stand. Exner setzte in trockener Weise die Formensprache der Jahrhundertmitte fort und ließ als Oberlandbaumeister kaum noch einen künstlerischen Fortschritt erkennen. Da sich die höfische Kultur der Residenz weitgehend auf sich selbst zurückzog und keine Ausstrahlung mehr besaß, zeigte die Dresdner Architektur zwar auch im letzten Drittel des Jahrhunderts noch ihr kultiviertes Erscheinungsbild, aber keine wesentliche Weiterentwicklung. Bedeutendere Leistungen kamen zuerst wieder auf Gebieten zustande, in denen sich eine bürgerliche Kunstauffassung unmittelbar artikulieren konnte als in der Architektur, in der Malerei und in der Literatur.

Die deutliche Zäsur in der Entwicklung der Dresdner Architektur war nicht durch stilistische Veränderungen, sondern durch äußere Umstände bedingt. Mit dem Ende des Siebenjährigen Krieges und dem noch im selben Jahre unmittelbar aufeinander folgenden Ableben Augusts III. und des Grafen Brühl war die augusteische Zeit und eine Epoche sächsischer Geschichte zu Ende gegangen. Ein Jahr darauf mußte der Oberlandbaumeister Julius Heinrich Schwarze, der noch unter August dem Starken seine Laufbahn im Bauamt begonnen hatte und der 1752 Knöffels Nachfolger geworden war, sein Amt infolge eines Augenleidens aufgeben. Schwarze war neben Knöffel der bedeutendste Dresdner Architekt der Jahrhundertmitte, dessen Fähigkeiten jedoch unausgeschöpft blieben, da seine Amtszeit als Oberlandbaumeister weitgehend in die Kriegsjahre fiel.

Dresden stand am Ende des Siebenjährigen Krieges vor umfangreichen baulichen Aufgaben, denn infolge der Belagerungen 1758 und 1759 und der preußischen Beschießung von 1760 waren die Vorstädte und etwa ein Viertel der eigentlichen Stadt zerstört. Eine grundlegende Planung für den Wiederaufbau wurde noch während des Krieges und der Ära Brühl eingeleitet. Sie lag in den Händen Schwarzes und ließ ein Denken in städtebaulichen Zusammenhängen erkennen,¹ wie es seit der Regierungszeit Augusts des Starken im Oberbauamt üblich gewesen war. Schwarzes Planung, die bereits die Entfestigung der Stadt vorsah, allerdings unter Rücksichtnahme auf die bestehenden Besitzverhältnisse, veranlaßte auch das wesentlich großzügigere Projekt François de Cuvilliers' von 1762,² dessen Anfertigung durch den Aufenthalt des kurprinzlichen Hofes in München zustande gekommen war. In Cuvilliers' Entwurf erscheint, mit einem weiträumigen Baukomplex westlich des Zwingers, noch einmal der Gedanke eines Schloßneubaues. Es war das letzte der zahlreichen Dresdner Residenzschloßprojekte des 18. Jahrhunderts, und an seine Verwirklichung war jetzt noch weniger zu denken als in den Jahrzehnten zuvor. Nach dem Tode Augusts III. und Brühls wurde auch die Planung Schwarzes nicht weiterverfolgt. Die Auflassung der Festungswerke unterblieb, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen, da Wall und Contrescarpe von August III. zur Anlage von Gärten und Gebäuden vergeben worden waren und ihre Inanspruchnahme für öffentliche Zwecke Entschädigungszahlungen erfordert hätte – ein Umstand, der dann auch zu einem späteren Zeitpunkt, als die Entfestigung seit 1817 durchgeführt wurde, eine großzügige städtebauliche Gestaltung verhinderte. Mit dem Ende der augusteischen Zeit hatte die Dresdner Architektur ihren großen Atem verloren. Die höfischen Baumaßnahmen konzentrierten sich seitdem auf zwei Schlösser außerhalb der Residenz, auf Moritzburg und Pillnitz, mit markanten, das Stadtbild prägenden Bauten trat der Hof seit 1763 nicht mehr in Erscheinung. Der Wiederaufbau der Stadt beschränkte sich auf den Ersatz des Zerstörten innerhalb der bestehenden Baufluchten. Zur städtebaulichen Entwicklung Dresdens hatte das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts nicht beizutragen, was auch darin zum Ausdruck kam, daß die Bauordnung von 1720/36 bis zum Jahre 1827 in Kraft blieb.

Da der Dresdner Architektur zwar nicht die Aufgaben, aber der hochgespannte künstlerische Anspruch fehlten, rückt die Frage nach der Haltung der Architekten in den Vordergrund des Interesses. Schwarzes Ausscheiden aus dem Amt machte die Ernennung eines neuen Oberlandbaumeisters erforderlich. Nach Rang und Dienstalder, aber auch auf Grund seiner künstlerischen Fähigkeiten hätte in erster Linie der 1718 geborene Friedrich August Krubsacius Anspruch auf diese Stellung gehabt. Er gehörte seit 1740 dem Oberbauamt an, seit 1755 war er Hofbaumeister – die Stelle war eigens für ihn geschaffen worden –, aber durch seine Tätigkeit für Brühl war er zu sehr mit der Person des nunmehr diskreditierten Premierministers verbunden, und durch sie hatte er auch weitgehend außerhalb des dienstlichen Betriebes im Oberbauamt gestanden,³ so daß schließlich dem gleichaltrigen, seit 1744 im Oberbauamt tätigen Christian Friedrich Exner, der nach Knöffels Tode 1752 zum Landbaumeister aufgerückt war, der Vorzug gegeben wurde, einem zwar nüchternen, aber mit dem Amtsbetrieb und den Verwaltungsaufgaben vertrauten Architekten. Diese Wahl ist kennzeichnend für die Situation im kurfürstlichen Bauwesen nach dem Siebenjährigen Krieg. Beide Architekten waren, wenn auch nicht im direkten Ausbildungsverhältnis, aus der Schule Knöffels hervorgegangen, wobei sich Krubsacius offenbar durch Bildung und gestalterische Fähigkeiten ausgezeichnet hatte, die ihn als Knöffels Nachfolger in dessen Tätigkeit für Brühl, den anspruchsvollsten sächsischen Bauherren jener Jahre, empfahlen und die ihm eine entsprechende Förderung und schließlich als Hofbaumeister eine gewisse Sonderstellung einbrachten. Krubsacius war zudem an theoretischen Fragen interessiert und selbst schriftstellerisch



Krubsacius: Straßenansicht des Landhauses

tätig.⁴ Demgegenüber bewährte sich Exner, nach außen hin unauffällig, in der alltäglichen Bau- und Verwaltungspraxis des Oberbauamtes, und vor allem diese Eigenschaft war gefragt, als unter den beengten Verhältnissen nach dem Kriege und der Ära Brühl über die Person des neuen Oberlandbaumeisters zu entscheiden war.

Krubsacius hatte bereits zuvor, 1764, die Professur in der Klasse für Baukunst an der neu errichteten Kunstakademie erhalten. Christian Ludwig von Hagedorn, der erste Direktor der Akademie, dem auch schon die Vorbereitung ihrer Gründung übertragen worden war, hatte ihn wegen seiner Erfahrung, „wegen seines gebildeten Geschmacks, guten Erfindungen und einiger mit Beyfall aufgenommenen Schriften“⁵ in Vorschlag gebracht, nachdem er anfangs noch Bedenken gegen seine Berufung gehabt hatte.⁶ Durch die Lehrtätigkeit gelangte Krubsacius zu einem künstlerischen Einfluß, wie er ihn als Oberlandbaumeister kaum hätte erreichen können. Die Gründung der Akademie brachte für die Dresdner Architektur eine neue Situation: Bisher waren die staatlichen Behörden, das Oberbauamt und die Oberbaukommission, richtungweisende Instanz und oberste Autorität in allen baukünstlerischen Fragen gewesen. Diese Funktion übernahm mehr und mehr die Akademie, und vielfach waren nun die Akademieprofessoren die führenden Dresdner Architekten. Schon dem ersten Inhaber der Professur, Krubsacius, wurde der Entwurf für den bedeutendsten staatlichen Bau des letzten Jahrhundertdrittels in Dresden, das Land- und Steuerhaus, übertragen. Er hatte nach seinem Studienaufenthalt in Paris 1755/56 die Dresdner Architektur, an Knöffel anschließend, auf die Höhe des tonangebenden französischen Vorbildes gebracht, für dessen Orientierung an der akademischen Klassik des ausgehenden 17. Jahrhunderts sich die von Longuelune beeinflusste Dresdner Architektur besonders aufgeschlossen zeigte. Der Siebenjährige Krieg mit all seinen Folgen verhinderte, daß sich dieser fortgeschrittene Entwicklungsstand der Dresdner Architektur auch in ausgeführten Bauten manifestierte und, was noch schwerer wog, daß sie an der aktuellen Entwicklung teilnahm. Die Arbeiten, die Krubsacius nach



Krubsacius: Hofansicht des Landhauses

dem Kriege beschäftigten, die Wiederherstellung des Kurländer Palais (1764) und der Bau eines Gartenpalais, des späteren Prinzenpalais (1764–1770), für den Chevalier de Saxe, der Um- und Erweiterungsbau des Hoymischen Palais (1766) und die Errichtung eines Dresdner Gartenpalais (1770) für den Baron Riesch, schließen an seine vorangegangenen Entwürfe⁷ an und setzen nahezu unverändert den Stil Knöffels fort. Als öffentliches Gebäude ist das Landhaus (1770–1776) ein charakteristisches Beispiel dieser spätbarocken Dresdner Architektur. Seine Treppenanlage verbindet den repräsentativen Raumanspruch des Barocks mit der gefälligen Eleganz des Rokoko, die Gartenfront beschränkt sich auf eine zurückhaltende Lisenengliederung, und nur die Hauptfront geht in der Verwendung rein architektonischer Schmuckelemente über Knöffels Gestaltungsweise hinaus. Auch in seinen theoretischen Positionen gelangte Krubsacius nicht über den Stand hinaus, der um die Jahrhundertmitte aktuell gewesen war.⁸ Damit hingen die Bedenken Hagedorns zusammen, der bei Krubsacius das Gefühl für die majestätische Einfachheit vermißte, deren Quelle die Antike sei.⁹ Unter den neuen Verhältnissen bestand für die Dresdner Architekten nicht mehr die Notwendigkeit, sich ständig an der neuesten Entwicklung zu orientieren, wie es bei Knöffel und anfangs auch noch bei Krubsacius der Fall gewesen war. So konnte Krubsacius seine künstlerische Autorität, die er sich durch seine praktischen und theoretischen Arbeiten seit 1752 in Dresden erworben und mit der er seine Professur angetreten hatte, nahezu unangefochten bis zu seinem Tode 1789 bewahren.

Exner war kaum in der Lage, sich künstlerisch gegenüber Krubsacius zu behaupten. Seine Oberaufsicht über das Zivilbauamt konzentrierte sich auf die Organisations- und Verwaltungsaufgaben. Mit seinem Namen verbunden sind der Wiederaufbau des Josephinenstifts (1760–1764), eine nüchterne Fortsetzung des Knöffelstils, und die östliche Erweiterung des Taschenbergpalais (1763), beides Arbeiten, die noch während der Amtszeit Schwarzes durchgeführt wurden, wobei die äußere Gestaltung des Taschenbergpalais eine Wiederholung des 1756 von Schwarze errichte-

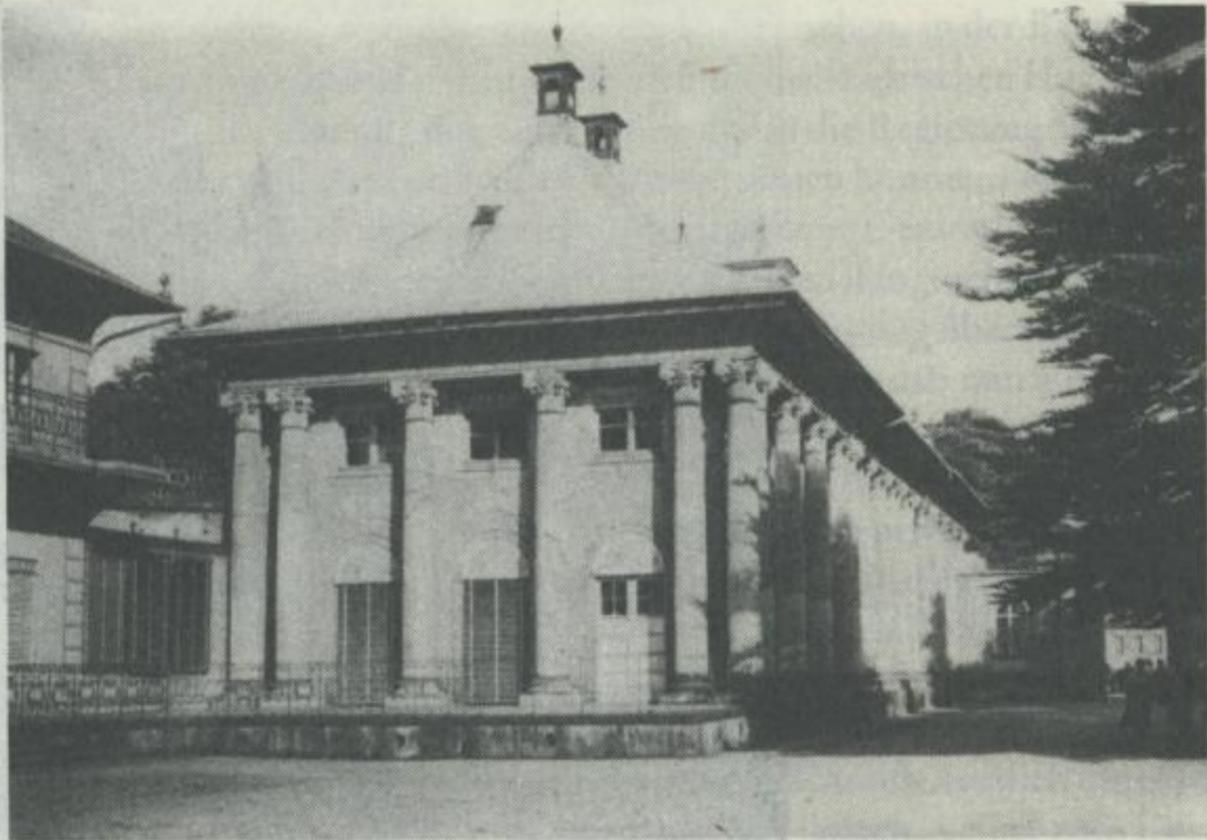
ten Westflügels darstellte. Auch als Oberlandbaumeister erscheint Exner bei den höfischen Bauten nicht mit eigenen Entwürfen, sondern nur als der für die Durchführung der Arbeiten verantwortliche Beamte. Hier überschneidet sich allerdings das Aufgabengebiet des Ziviloberbauamtes mit dem des Oberhofmarschallamtes und dem Einflußbereich des Grafen Marcolini, der als Vertrauter des Kurfürsten mehrere Hofämter in seiner Person vereinte. Marcolinis bevorzugter Architekt, sowohl für die eigenen Bauvorhaben wie für die des Hofes, war der 1730 geborene Johann Daniel Schade, der als Schüler Schwarzes und Exners gilt.¹⁰ Sein eigentlicher Lehrer dürfte jedoch Schwarze gewesen sein, der 1756 seine Anstellung als Kondukteur mit der Begründung befürwortet hatte, daß Schade schon geraume Zeit unter ihm zu seiner Zufriedenheit gearbeitet habe.¹¹ Schade setzte den Stil Knöffels in einer an Schwarze orientierten Ausprägung fort, in einer gefälligen, zum Intimen tendierenden Gestaltungsweise mit einem verhaltenen Wandrelief und sparsamen ornamentalen Akzenten. Seine Arbeits- und Gestaltungsweise entsprach offenbar genau den Erwartungen, worauf auch die kontinuierliche Erhöhung seiner Bezüge zwischen 1765 und 1776 schließen läßt, die in den sparsamen Jahren nach dem Kriege besonders auffällt.¹²

In Moritzburg entstand von 1769 an das Fasanerieschloßchen mit seinen zahlreichen spielerischen Zubehörungen als eine Art Ermitage, als das Trianon des kurfürstlichen Hofes. Der Vergleich mit dem zeitlich unmittelbar vorangehenden Petit Trianon Ange-Jacques Gabriels, 1762 begonnen und 1768 fertiggestellt,¹³ zeigt – die Grundrißdisposition ausgenommen – den mittlerweile wieder vorhandenen Abstand zur französischen Baukunst. Gegenüber der elegant klassizierenden Einfachheit, zu der Gabriel die akademische Formensprache am Petit Trianon geführt hat, erscheint die Lisenengliederung des Fasanerieschloßchens, dessen chinosierende Gestaltungselemente noch dem Barock verpflichtet sind, geradezu provinziell. Der Dresdner Architektur jener Zeit fehlte generell „du gout pour cette majestueuse simplicité“, wie es Hagedorn 1763 mit Bezug auf Krubsacius formuliert hatte¹⁴ – in gewissem Maße auch ein Erbe der augusteischen Epoche.



Moritzburg. Fasanerieschloßchen

Pillnitz. Seitenflügel
des Bergpalais
nach einem Entwurf
von Schade



Die in zahlreichen Varianten ausgearbeiteten Planungen für ein neues Palais in Pillnitz gelangten über das Entwurfsstadium nicht hinaus. Die Erweiterung des Schlosses beschränkte sich auf die Errichtung der Flügelbauten am Wasser- und am Bergpalais (1788–1791). Schade, dem der Entwurf zuzuschreiben ist,¹⁵ hat es geschickt verstanden, sich dem besonderen Ton und der lockeren Stimmung der barocken Anlage anzupassen, wobei er mit der klassifizierenden Säulenarchitektur seiner Fassaden ein Motiv aufgriff, das bereits in den barocken Säulenportiken angeschlagen war. Im übrigen zeigen die Pillnitzer Bauten Schades, daß er auch die verschiedenen Modi der Gartensstaffage beherrschte. Zu der landschaftlichen Erweiterung des Gartens gehörte ein „englischer“ Pavillon, ein zwischen 1780 und 1787 errichteter Rundtempel. Dabei handelte es sich um ein Architekturmotiv des englischen Palladianismus, vorgetragen in der spätbarocken Handschrift Schades. (Unser Bild auf Seite 8)

Daneben entstand um die gleiche Zeit mit der Ausgestaltung des Friedrichsgrundes eine „gotische“ Ruine. Die modische Verwendung gotisierender Formen findet sich auch in den Arbeiten Schades für Marcolini. Im Chinesischen Zimmer des Marcolinipalais wird sie sogar mit der Chinoiserie verbunden, und das Waldschlößchen ist das erste neogotische Bauwerk Dresdens, das als wirklich bewohnbares Haus und nicht nur als malerische Staffage errichtet wurde, übrigens nicht allein in Abhängigkeit von englischen Vorbildern, sondern auch mit formaler Bezugnahme auf die heimische Spätgotik. Wenn Schade auch geschickt auf modische Strömungen einzugehen wußte, so erfolgte die Reaktion auf die neue Stilentwicklung doch im Rahmen einer traditionellen Gestaltungsweise. Bemerkenswert ist dabei auch, daß Schade unter Marcolini 1783–1795 die erste Restaurierung des Zwingers durchführte, wobei nicht nur die Schäden ausgebessert, sondern auch die bildnerische Ausschmückung vervollständigt wurde. Als Schade 1798 im selben Jahre wie Exner starb, ging eine Ära der Dresdner Architektur zu Ende.

In quantitativer Hinsicht besaß das bürgerliche Bauwesen, das in erster Linie die Kriegsschäden zu beheben hatte, das Übergewicht, stilistisch geriet es jedoch völlig unter den Einfluß der höfischen akademischen Architektur. Das ergab sich weitgehend schon dadurch, daß fast alle Dresdner Architekten aus der Schule Knöffels kamen, einige, wie Samuel Locke (1710–1793), noch als



Pillnitz.
Englischer Pavillon
nach einem Entwurf
von Schade

seine direkten Schüler, die anderen, wie Christian Heinrich Eigenwillig (1732–1803), als seine Enkelschüler und zum Teil bereits als Schüler der Akademie. Daneben existierte zunächst aber auch noch die im Handwerk wurzelnde unakademische, schmuckbetonte Gestaltungsweise, deren bedeutendster Vertreter George Bähr gewesen war. Sie wurde vor allem von dessen Schüler, dem Zimmermeister Johann Georg Schmidt (1707–1774) weitergeführt, der seit 1764 Ratsbaumeister war.¹⁶ Da sie dazu neigte, an die Stelle architektonischer Gliederungen das Ornament zu setzen, das in der Dresdner Barockarchitektur eine wichtige Rolle gespielt hatte, oder Architekturglieder wie Ornamentformen zu behandeln, war sie in stärkerem Maße als zuvor der jetzt institutionalisierten akademischen Kritik ausgesetzt. Die Auseinandersetzungen, die nicht auf den ästhetischen Bereich beschränkt blieben, kulminierten im Neubau der Kreuzkirche, der sich von 1764 bis 1792 fast über das gesamte letzte Drittel des Jahrhunderts hinzog.¹⁷ Konnte Schmidt in der Wilsdruffer Vorstadt den Neubau der Annenkirche (1764–1769) unangefochten in der Tradition

der Bährschen Kirchenbauten durchführen, so mußten seine unakademischen, in der Bährschen und überhaupt in der barocken Tradition stehenden Entwürfe im Falle der städtischen Hauptkirche auf heftige Einwände stoßen. Da die Planung der Bestätigung durch die Regierung bedurfte und infolgedessen staatliche Behörden und Beamte Einfluß darauf nehmen konnten, wurden die Schmidtschen Entwürfe, die allenfalls in Einzelheiten, nicht jedoch in ihrer Gesamtheit einer streng rationalen Architekturauffassung entsprachen, im Laufe der langen Baugeschichte erheblich abgeändert und modifiziert. Die Leitung des Baues wurde 1769 Eigenwillig übertragen, der zudem nach Schmidts Tode dessen Nachfolger als Ratsbaumeister wurde, so daß nun auch diese Stelle in den Händen eines Krubsaciusschülers lag. Von dem Entwurf Schmidts blieb im wesentlichen nur die Raumdisposition, während die Fassaden auf die Pläne (1767) Exners zurückgehen, die ihrerseits wieder auf den Vorschlägen von Schmidt und Krubsacius aufbauen, und der Turm nach dem Entwurf (1781) Gottlob August Hölzers errichtet wurde. Damit hatte sich in dem Kirchenbau die akademische Auffassung durchgesetzt, die in Dresden auch noch am Ende des Jahrhunderts stilistisch mehr dem Spätbarock als dem Klassizismus verpflichtet war.

Der Entwurf Schmidts für den Neubau des städtischen Gewandhauses (1767)¹⁸ erfuhr ebenfalls eine Überarbeitung durch die staatliche Aufsichtsbehörde, obwohl sich Schmidt deutlich um eine akademische Haltung und architekturbetonte Formensprache bemühte, jedoch in einer zum Dekorativen tendierenden Häufung und Vielfalt. Ausgeführt wurde das Gebäude 1768–1770 mit der Fassadengliederung des Landbaumeisters Johann Friedrich Knöbel (1724–1792), eines Knöffelschülers, der insofern der stilistischen Entwicklung folgte, indem er die Fassaden nicht mehr mit ornamentalen, sondern mit architektonischen Formen akzentuierte. Die akademische Architekturauffassung beherrschte nun auch das bürgerliche Bauwesen und damit das Bild der Stadt. Sie war geprägt durch eine äußerst rationale Gestaltungsweise, die ihre Wirkung vor allem durch die Abgewogenheit der Proportionen zu erreichen suchte und deren Verwandtschaft mit der akademischen Richtung der französischen Baukunst von den zeitgenössischen Betrachtern lobend hervorgehoben wurde.¹⁹ Diesen Entwicklungsstand hatte die Dresdner Architektur allerdings schon zur Jahrhundertmitte erreicht. Er rückte seitdem nur langsam weiter und wirkte jetzt vor allem in die Breite.

Ein entschiedenes Bemühen um neue künstlerische Wege setzte erst mit der um 1740/50 geborenen Architektengeneration ein, die zum überwiegenden Teil aus der Schule von Krubsacius kam, doch ihre Tätigkeit blieb bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts ohne wesentlichen Einfluß auf das Erscheinungsbild der Dresdner Architektur. Gottlob August Hölzer (1744–1814), als Hofbaumeister und Akademieprofessor der Nachfolger von Krubsacius, vertrat, mit leicht antikisierendem Einschlag, noch die Stilstufe seines Lehrers. Andere Dresdner Architekten kamen jedoch wieder mit den führenden Zentren der europäischen Baukunst in Berührung. Johann August Giesel (1751–1822) reiste im Gefolge des Prinzen Xaver nach Paris. Christian Traugott Weinlig (1739–1799) hielt sich zu Studienzwecken 1766/67 in Paris und anschließend bis 1770 in Rom auf. Christian Friedrich Schuricht (1753–1832) hatte die Gelegenheit zu Reisen nach Paris, London und Italien. Die Auswirkungen auf die Dresdner Architektur des 18. Jahrhunderts hielten sich jedoch in bescheidenen Grenzen, da sie diesen jüngeren Künstlern kaum Aufgaben bieten konnte. Giesel, 1782 nach Dresden zurückgekehrt, erhielt als Baudirektor die Aufsicht über den prinzlichen Garten, den Krubsacius für den Chevalier de Saxe angelegt hatte. Er konnte 1783 beim Umbau und der Ausstattung des Prinz-Max-Palais die Formen des Louis Seize anklingen lassen, mußte sich im übrigen aber darauf beschränken, das klassizistische Kunstideal in den Kleinbauten des prinzlichen Gartens zu verwirklichen, in dem bereits Krubsacius einzelne Elemente senti-

mentaler Gartengestaltung eingeführt hatte. Die Realisierung dieses Ideals war anfangs zwar überall an die Gartenanlagen gebunden, in Dresden ging sie aber auch noch bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht darüber hinaus.

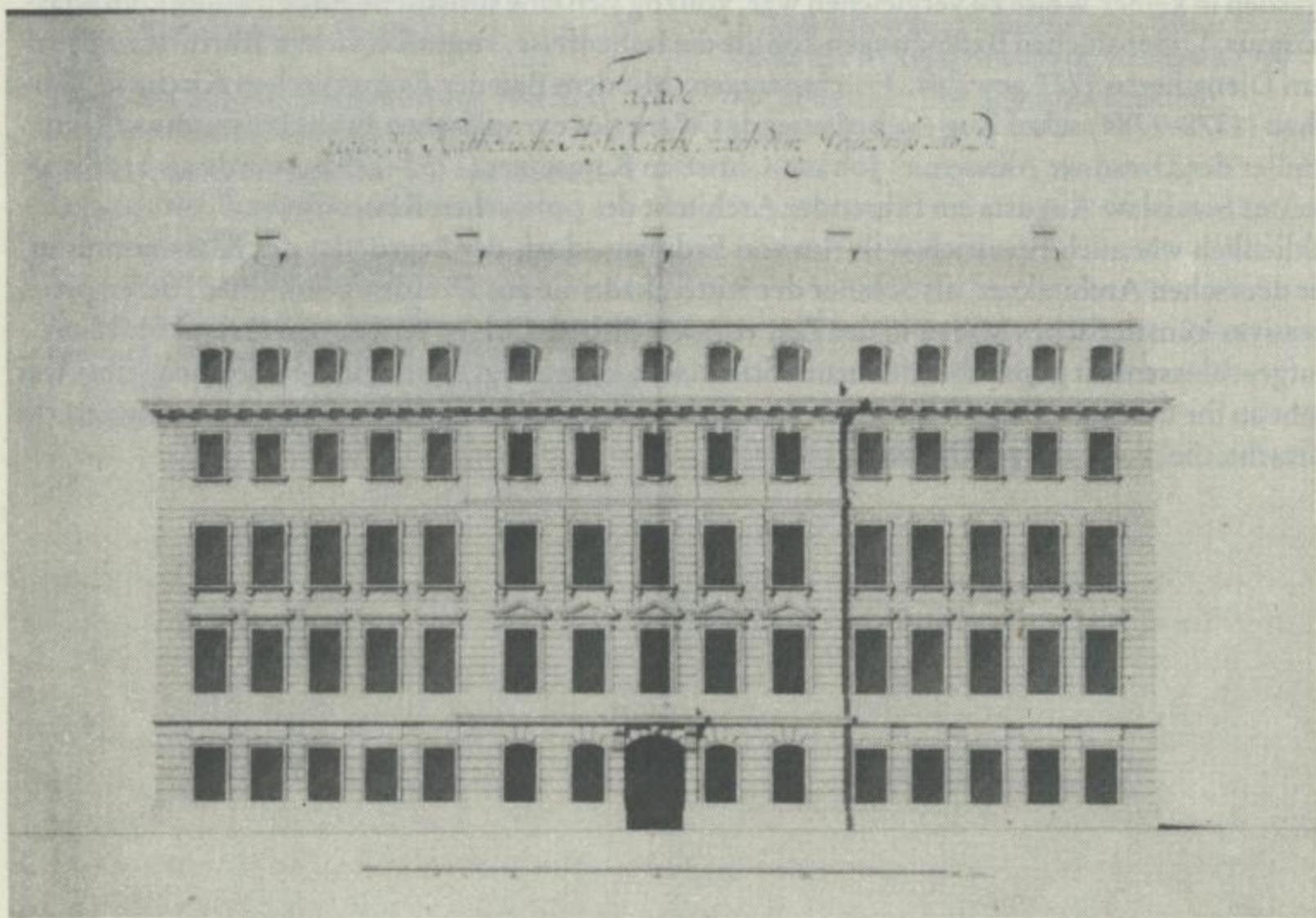
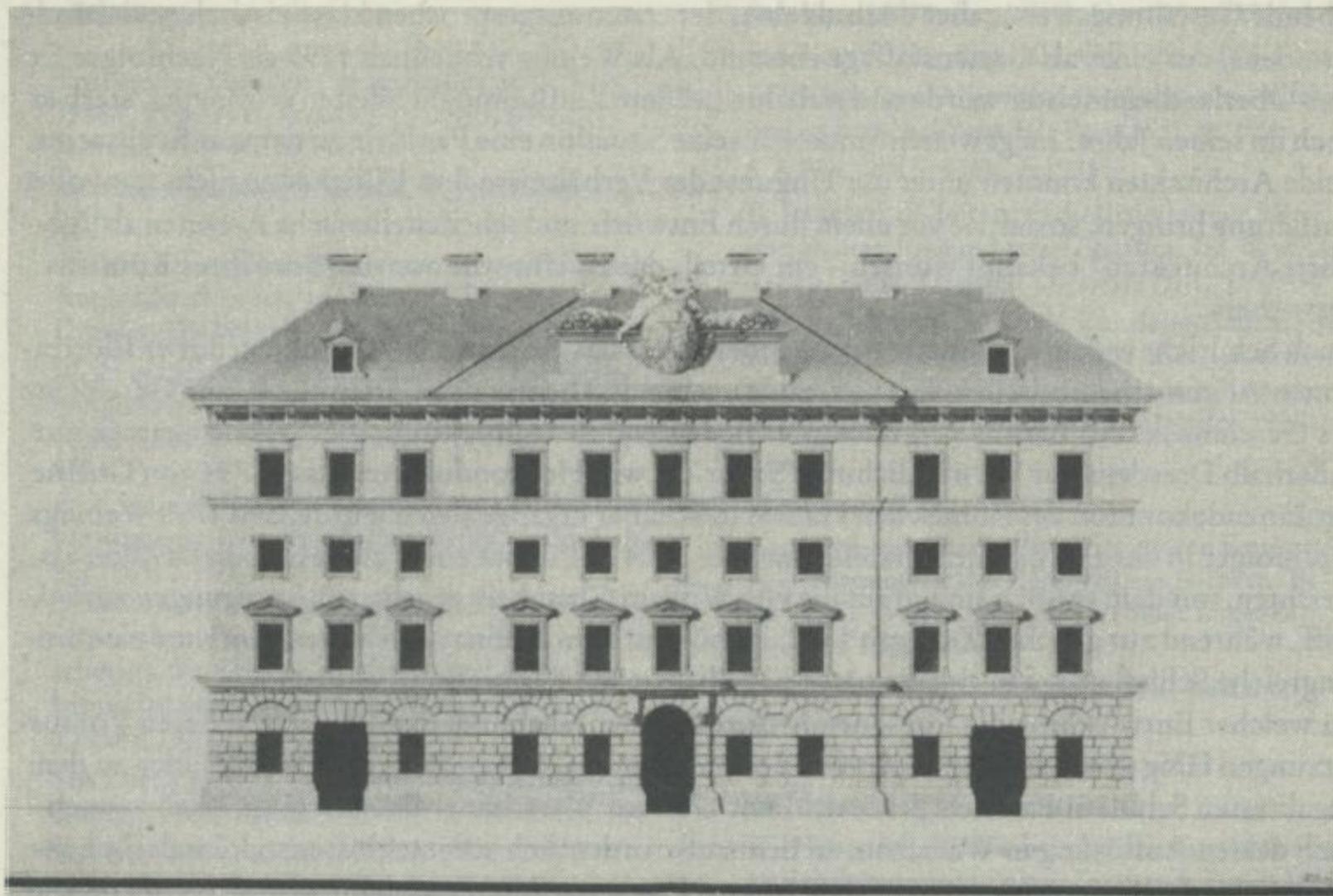
An den Ausstattungen des Prinz-Max-Palais und des prinzlichen Gartens war wohl auch Weinlig beteiligt, der Älteste und künstlerisch Bedeutendste aus dieser Architektengeneration, dessen Biographie geradezu kennzeichnend für die Dresdner Situation ist.²⁰ Interessanterweise gehörte er nicht zu den Schülern von Krubsacius. Weinlig war von Schwarze ausgebildet worden, unter dem er seit 1760 als Hofkondukteur gearbeitet hatte. Der geringe Umfang der höfischen Bauaufgaben nach dem Kriege ermöglichte ihm den vierjährigen Studienurlaub, den er 1766 unter Beibehaltung seiner Besoldung antrat. Bedeutungsvoller als der Pariser Aufenthalt waren für Weinlig die Eindrücke, die er in Rom aufnahm. Seine Entwürfe zeigen, daß er mit den modernsten Strömungen der europäischen Baukunst vertraut war, aber unter den beengten Dresdner Verhältnissen konnten seine Kenntnisse kaum zur Geltung kommen, obwohl er in seiner Laufbahn offensichtlich von Exner gefördert wurde, dessen Tochter er 1774 heiratete. Da aber die wenigen Bauaufgaben des Hofes in den Händen Schades lagen, mußte er sich seit 1773 als Oberbauamtszahlmeister vorwiegend mit dem Rechnungswesen befassen. So lassen fast nur Entwürfe und einige Innendekorationen seine künstlerischen Fähigkeiten und weitreichenden Ausdrucksmöglichkeiten erkennen, die über den Style Louis XVI. hinaus vor allem durch die klassischen Architekturvorbilder Italiens, der Antike und der Renaissance, geprägt waren, wobei Weinlig die palladianische Frühstufe des Klassizismus weit überschritt. Ein Casinoentwurf (1780), von Hirschfeld in seine Theorie der Gartenkunst aufgenommen, bringt einen so fortgeschrittenen Grad der Antikenrezeption, wie er im deutschen Klassizismus sonst kaum vor dem 19. Jahrhundert anzutreffen ist. Weinlig hatte in Rom auch das Grotteskenornament für sich entdeckt. Er hat es in Dresden mit seinen „Oeuvres d'architecture“ und offenbar auch mit einer Reihe von Innendekorationen, so im Prinz-Max-Palais, im prinzlichen Garten und in Pillnitz, vorgestellt.

Welch stilistischer und künstlerischer Abstand zwischen dem Architekturverständnis und den gestalterischen Möglichkeiten Weinligs und der gleichzeitigen Dresdner Architektur bestand, zeigen die Entwürfe für einen Neubau an der Stelle des Fürstenbergischen Hauses, das seit 1764 die Kunstakademie beherbergte. Zwei der Entwürfe²¹ lassen das Bemühen erkennen, dem klassizistischen Streben nach architektonischen Elementarformen in der traditionellen, akademisch spätbarocken Gestaltungsweise gerecht zu werden. Dagegen äußert sich in dem dritten, von Weinlig geschaffenen Entwurf²² eine ganz andersartige formale Haltung, die den aktuellsten Gestaltungstendenzen entspricht und die sich in starkem Maße am Renaissancevorbild orientiert. Wie unkonventionell Weinlig unter Bezugnahme auf die Renaissance bürgerliche Architektur in zweckmäßiger Einfachheit und achtbarer Würde zu formulieren vermochte, verdeutlicht sein Um- und Erweiterungsbau des Arnoldschen Hauses am Altmarkt (1790), dessen Gestaltung die Architektur des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt.

Nachdem Weinlig 1793 zum Hofbaumeister aufrücken konnte, errichtete er 1795 die Reithalle des Marstalls, nicht ganz ohne Zugeständnisse an die herkömmliche, bis jetzt in Dresden herr-

Rechts oben: Weinlig: Entwurf für den Neubau des Fürstenbergischen Hauses. Fassadenaufriß

Rechts unten: Entwurf für einen Neubau des Fürstenbergischen Hauses. Fassadenaufriß



schende Gestaltungsweise, aber doch als eines der ersten ausgesprochen klassizistischen Gebäude Dresdens, das nicht als Gartenstaffage entstand. Als Weinlig schließlich 1799 als Nachfolger Exners Oberlandbaumeister wurde und sich ihm größere Einflußmöglichkeiten eröffneten, starb er noch im selben Jahre. Im gewissen Sinne war seine Situation eine Parallele zu der von Krubsacius. Beide Architekten konnten unter der Ungunst der Verhältnisse ihre Fähigkeiten nicht zur vollen Entfaltung bringen, so daß sie vor allem durch Entwürfe und schriftstellerische Arbeiten als „gelehrte Architekten“ bekannt wurden – ein Urteil, das zu Unrecht nur eine Seite ihres Könnens hervorhebt.

Auch Schuricht erging es zunächst nicht anders. Auf das Zeichnen beschränkt, schuf er Illustrationen zu kunsttheoretischen Werken, zu Hirschfelds Theorie der Gartenkunst, zur Geschichte des Geschmacks des Barons von Racknitz. Bedeutendere architektonische Arbeiten kamen nur außerhalb Dresdens zur Verwirklichung. Schuricht war Hofkondukteur, als er 1794 von Goethe zur Innendekoration des Römischen Hauses in Weimar herangezogen wurde. Seit 1799 Weinligs Nachfolger in der Hofbaumeisterstelle, hatte er 1804 in Pillnitz einen chinesischen Pavillon zu errichten, mit dem er noch einmal auf die von William Chambers gegebenen Anregungen zurückgriff, während zur gleichen Zeit, seit 1802, im böhmischen Kačina nach seinem Entwurf eine umfangreiche Schloßanlage in einem späten palladianischen Klassizismus entstand.

Zu welcher Entwicklung die Dresdner Architektur der Jahrhundertmitte unter anderen Voraussetzungen fähig gewesen wäre, zeigt das Beispiel Simon Gottlieb Zugs (1733–1807), der zu den begabtesten Schülern Knöffels gehörte.²³ Seit 1756 am Warschauer Bauamt tätig, blieb er auch nach dessen Auflösung in Warschau. In dem außerordentlich aufgeschlossenen künstlerischen Milieu, das die Regierungszeit Stanisław August Poniatowskis kennzeichnete und das mit dem in Dresden in keiner Weise zu vergleichen war, vollzog sich eine stilistische Entwicklung zum Klassizismus. Unter solchen Bedingungen konnte die Italienreise, vom sächsischen Kurfürsten als seinem Dienstherrn 1771 gewährt, Früchte tragen. Mit dem Bau der Evangelischen Kirche in Warschau (1778–1784) schuf Zug ein bedeutendes Werk des europäischen Frühklassizismus.²⁴ Ein Schüler der Dresdner Akademie, Johann Christian Kamsetzer (1753–1795), wurde als Hofbaumeister Stanisław Augusts ein führender Architekt des polnischen Klassizismus.²⁵

Schließlich war auch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, der Begründer des Klassizismus in der deutschen Architektur, als Schüler der Ritterakademie aus Dresden gekommen, deren progressives künstlerisches Milieu in der Zeit vor dem Siebenjährigen Kriege den Grund für seine Aufgeschlossenheit gegenüber der neuen Stilentwicklung gelegt haben dürfte. Dresden selbst war nicht an ihr beteiligt. Dazu fehlte nach dem Siebenjährigen Kriege für ein halbes Jahrhundert die wirtschaftliche wie die geistige Kraft.

Anmerkungen

- ¹ Staatsarchiv Dresden (im folgenden StA), Loc. 35864, Rep. VIII. Dresden No. 443, sowie Schrank VII Fach 85 Nr. 16
- ² Sächsische Landesbibliothek, Kartensammlung B 5071
- ³ W. May, Ein früher Palaisentwurf von Friedrich August Krubsacius. In: *Wiss. Z. Techn. Univ. Dresden* 17 (1968) H. 1, S. 56 f.
- ⁴ W. May, Schloß Martinskirchen und die Beziehungen zwischen Knöffel und Krubsacius. In: *Wiss. Z. Techn. Univ. Dresden* 18 (1969) H. 1, S. 54
J. G. Meusel, *Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen deutschen Schriftsteller*. 7. Bd. Leipzig 1808, S. 378
Krubsacius ist nicht der Verfasser der 1747 erschienenen „Betrachtungen über den wahren Geschmack der Alten in der Baukunst“; s. F. Bleibaum: *Johann August Nahl. Baden bei Wien–Leipzig 1933*
- ⁵ StA Loc. 894 Acta, Die neuerrichtete Kunst-Academie . . . betr. Anno 1763–1766, Vol. I, fol. 111
- ⁶ StA Loc. 894 a. a. O., fol. 21 b
- ⁷ W. May, Unbekannte Entwürfe für das Brühlsche Palais in Dresden-Friedrichstadt. In: *Wiss. Z. Techn. Univ. Dresden* 16 (1967) H. 5, S. 1417–1426
Ders., Ein früher Palaisentwurf von Friedrich August Krubsacius, a. a. O., S. 55–58
- ⁸ W. May, Schloß Martinskirchen und die Beziehungen zwischen Knöffel und Krubsacius, a. a. O., S. 54 f.
- ⁹ StA Loc. 894 a. a. O., fol. 21 b
- ¹⁰ H. Keller, *Nachrichten von allen in Dresden gegenwärtig lebenden Künstlern*. Leipzig 1788
P. Korneli, *Die Anfänge der Neugotik in Anhalt, Sachsen und Thüringen*. Ing.-Diss. TU Dresden 1962
- ¹¹ StA Loc. 35776, Rep. VIII. Gen. No. 232, fol. 28
- ¹² StA Loc. 32799, Rep. LII. Gen. No. 1075
- ¹³ L. Hautecoeur, *Histoire de L' Architecture classique en France*. Tome III. Paris 1950, p. 574
- ¹⁴ StA Loc. 894 a. a. O., fol. 21 b
- ¹⁵ B. Langhof, Pillnitzer und Moritzburger Pläne und Bauten Johann Daniel Schades. In: *Wiss. Z. Techn. Univ. Dresden* 13 (1964) H. 1, S. 47–60
- ¹⁶ Vgl. zu Schmidt: A. Barth, *Zur Baugeschichte der Dresdner Kreuzkirche*. Studien über den Protestantischen Kirchenbau und Dresdens Kunstbestrebungen im 18. Jahrhundert. Dresden 1907
- ¹⁷ Ebenda
- ¹⁸ Ebenda, S. 22 f.
- ¹⁹ *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen*. Bearb. v. C. Gurlitt. 21.–23. H.: Stadt Dresden. Dresden 1903, S. 726
- ²⁰ P. Klopfer, *Weinlig und seine Zeit*. Berlin o. J. [1906]
- ²¹ StA Schrank X Fach V Nr. 12e und 12f
- ²² StA Schrank X Fach V Nr. 12g
- ²³ W. Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*. Textband. Berlin 1967, S. 83–88
- ²⁴ J. Zachwatowicz, *Polnische Architektur bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts*. Warszawa 1956
- ²⁵ W. Hentschel, *Die sächsische Baukunst . . .* a. a. O., S. 439

DRESDNER HEFTE

Thomas Kuhn

Zur Entwicklung der kursächsischen Gartenarchitektur und ihrer Theorie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts

Die sächsische Gartenarchitektur erlebte – wie allgemein in Deutschland – um 1770 grundsätzliche Brüche in der Gestalttradition. Der beschreibenden Darstellung zur Entwicklung der Gartenarchitektur und ihrer Theorie im Kurfürstentum nach dem Siebenjährigen Krieg bis zur Jahrhundertwende sollen von daher Überlegungen zu den Kausalitäten dieses Vorgangs vorangestellt werden.

Im Gegensatz zur Architektur setzt sich die Gartenkunst insbesondere mit der ursprünglichen Naturform auseinander und wird somit zur grundsätzlichen Entscheidung gezwungen, diese beizubehalten, oder unter ein geometrisches und architekturräumliches Reglement zu bringen. Seit der Antike war der Garten in seiner Entwicklung architektonischen Prinzipien gefolgt, im 18. Jahrhundert setzte der Umbruch zu einer landschaftlichen Gestaltungsweise ein. Die Antinomie in der formalen Ausbildung zwischen den geometrischen Gartentypen und dem Landschaftsgarten, entsprach der Divergenz ihrer sozialen Aufträge. Die „Große Gartenrevolution“ (CLIFFORD) war ein markanter Ausdruck der tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen in der Epoche der europäischen Spätaufklärung, die formalen Möglichkeiten des Gartens erfuhren ihre sinnbildhafte Verwendung als künstlerische Entäußerung der sich emanzipierenden bürgerlichen Ideen. Natürlichkeit, als sozial determinierter Begriff, konnte am Beispiel des Gartens, weit deutlicher als in der Architektur und bildenden Kunst, programmatisch exerziert werden. Die „natürliche“ Gestaltungsweise wurde den spätbarocken Gartenstrukturen entgegengestellt. Das hinsichtlich seiner ästhetischen Wirksamkeit ausgelesene und „optimierte“ Landschaftsbild wurde zum allegorischen Stimmungsträger der geistigen Bewegung der Zeit.¹ Der frühe Landschaftsgarten wurde so zum „poetischen Raum“, in dem sich bürgerliche Werte wie Freiheit, Individualität und Gemeinschaftlichkeit, in sentimentaler und romantischer Weise verklären und dem Rezipienten didaktisch und moralisierend dargeboten wurden. Eine Welt bürgerlicher Idealität im Kleinen. Die gartenräumliche Wirkung, wie die inhaltliche und formale Qualität der Ausstattung galt einer „emotionsgesättigten Vermittlung von Sinn.“² Mit dem Landschaftsgarten äußerte sich der Umschlag von einem aktiven in ein passives, kontemplatives Naturverhältnis. Der Garten ist nicht mehr Aktionsraum, sondern Sinnraum, seine bisherige architektonische Wesentlichkeit wird von der Dominanz der künstlerischen Wertigkeit verdrängt.³ Damit handelte es sich zwischen dem geometrischen Garten und sentimentalem landschaftlichem Park, nicht nur in formaler Hinsicht, sondern schon in ihrer funktionalen und ideellen Absicht um grundsätzlich unterschiedene Ergebnisse menschlicher Gestaltungstätigkeit. War der Garten in das auf feudalabsolutistische Repräsentation und Selbstdarstellung ausgerichtete spätbarocke Gesamtkunstwerk, das unter dem Aspekt des höfischen Festes seine höchste künstlerische Zusammenfassung und Ausstrahlung erhielt, als „dienendes“ Moment unlösbar eingebunden, wandelten sich die Verhältnisse der Bau-

und Kunstaufgaben in dem zu besprechenden Zeitraum grundlegend. Sedlmayr spricht vom Landschaftsgarten bezeichnenderweise als „Übergesamtkunstwerk“. ⁴ Architektur und Plastik verschmolzen mit dem Gartenraum zwar zu einer ganzheitlichen Komposition und Aussage, nicht aber als gleichrangige Momente der Gestaltung. Der Garten war nicht mehr Umfassung und ästhetisches Wirkungsfeld des Gebäudes oder die Weiterführung der Wohnfunktion in den Freiraum. Im Sinne einer übergeordneten künstlerischen Idee wurden Architekturwerk und Plastik zur Ausbildung eines genaueren und sinnfälligeren „genius loci“ als Staffage dem Gartenraum subordiniert.

Für die Ausbildung des Landschaftsgartens auf dem Kontinent war das englische Vorbild von größter Bedeutung. Wie im puritanischen England des 17. Jahrhunderts – etwa mit Francis Bacon's „Essay on the gardens“, 1624, oder dem Versepos von John Milton, „Das Verlorene Paradies“, 1664 – war auch die Landschaftsgartenbewegung in Deutschland literarisch vermittelt und rekrutierte sich aus einer Polemik gegen den alten Garten. Von großer Wirkung auf die deutsche Theorie des Landschaftsgartens waren die „Grundsätze der Kritik“ des schottischen Philosophen Henry Home ⁵, dessen Kunsttheorie eine Gefühlsästhetik auf sensualistischer Grundlage bildete. Zu nennen sind die Vorstellungen William Chambers' vom englisch-chinesischen Garten ⁶, vor allem aber Thomas Whately's „Observations on Modern Gardening“, 1771 ins Deutsche übersetzt und hier euphorisch aufgenommen. ⁷

Der Kieler Philosophieprofessor C. C. L. Hirschfeld (1742–1792) gilt als der Protagonist des deutschen Landschaftsgartens und schuf mit seiner fünfbändigen „Theorie der Gartenkunst“ (1779–1785) die umfassendste theoretische Begründung der neuen Gartenform. ⁸ Es bleibt festzuhalten, daß die Gartentheorie Hirschfelds aber kaum als praktische Anleitung zum landschaftlichen Gartenbau Verwendung finden konnte, sondern eher als literarische Anregung zu verstehen war. Ein bestimmter Grund liegt in der Tatsache, daß die Theorie des Landschaftsgartens keine eindeutigen ästhetischen Kriterien hervorbringen konnte. Lukacs spricht von einer „inneren Unsicherheit im Ästhetischen“ in der gesamten Theorie und Praxis des englischen Gartens. „Sie kommt daher, daß der fundamentale Naturbegriff so allgemein und vieldeutig ist, daß aus ihm innerhalb klassenmäßigen Spielraums ästhetisch beliebige Folgerungen gezogen werden können. . .“ ⁹. Zwangsläufig gerät auch Hirschfeld immer wieder mit der dialektischen Beziehung von Kunst und Natur in der Gartentheorie in Konflikt, da auch er die beschworene „Natürlichkeit“ als eindeutigen Maßstab für die gärtnerische Praxis nur unzureichend zu präzisieren vermag. Diese Situation der Regellosigkeit kam dem sich verstärkenden Individualismus und Subjektivismus im „Zeitalter der Empfindsamkeit“ entgegen.

Der ab 1764 unter Leopold III. Friedrich Franz Fürst von Anhalt-Dessau bis zum Jahrhundertende in drei Hauptetappen angelegte Park in Wörlitz, als Zentrum der Kulturlandschaft des Dessau-Wörlitzer „Gartenreichs“, wurde zum beispielgebenden Kulminationspunkt des frühen Landschaftsgartens in Deutschland.

Ab 1782 wurde von Graf Carl Heinrich August von Lindenau und unter Mitwirkung des Leipziger Kondukteurs J. E. Lange und des preußischen Bauinspektors E. W. Glasewald, die größte romantisch-sentimentale Anlage Sachsens, in Machern, bei Leipzig errichtet. ¹⁰ Der Garten in Machern wurde durch eine kleinräumige Disposition bestimmt, die einzelnen Szenen, deren Stimmungsgehalt durch die Ausstattung an Plastik und Kleinarchitektur definiert wurde, waren voneinander abgesetzt. Wiesen- und Waldpartien, malerische Baumgruppen, Schlängelwege, Wasserflächen und überraschende Aussichtspunkte sollten den Eindruck des Zufälligen erwecken. Das Prinzip der „varieté“, dem geometrischen Garten entnommen, wurde mit neuen Inhalten in

der landschaftlichen Gestaltungsweise fortgeführt. Doch auch formale Ähnlichkeiten zum Rokokogarten sind noch unübersehbar: Die Anlage bildete ein mehr oder weniger geschlossenes Gehölzmassiv, in dem – in Form der Hogarthschen Ideallinie¹¹ – geschlängelte Wege zu den verstreut eingeordneten Partien führten, die an Bosketts und Heckenquartiere älterer Gartenformen erinnern. Erst in der klassischen Phase der Genese des deutschen Landschaftsgartens trat eine professionelle Raumbildung mit natürlichem Material wieder in den Vordergrund der Gartengestaltung. Ihr Hauptvertreter, der Generaldirektor der Königlich-preußischen Gärten, Peter Joseph Lenné (1789–1866), zu dessen Spätwerk u. a. die Entwürfe zur Umgestaltung der Dresdner Bürgerwiese zählen¹², richtete sich auch verbal gegen die „Nachahmung von Spielereien der ästhetischen Gärten auf geringem Raum ein Universum aller Zeiten und Zonen zu schaffen, ...“¹³. Der besondere Reiz früher landschaftlicher Anlagen, wie der in Machern, gründete sich jedoch noch in starkem Maße auf die Vielgestaltigkeit ihrer plastischen und architektonischen Ausstattung. Auswahlweise sind für Machern zu nennen: die Lindenauische Familiengruft, in Anlehnung an ägyptische Architekturformen als düster aufragende Steinpyramide mit klassizistischem Portikus ausgebildet, die künstliche Ruine „Ritterburg“, deren fünfgeschossiger Turm als Privatmuseum und Aussichtswarte diente, sowie als bauliches Symbol der Vergänglichkeit und als Hinweis auf die eigenen kulturellen Werte der Vergangenheit galt und die Eremitage, ein mit Moos bekleideter und mit Stroh bedeckter Fachwerkbau.

In Anlagen wie dieser wird deutlich, daß sich die Kunstabsicht des frühen Landschaftsgartens neben der Ausbildung verschiedener – und bei Hirschfeld auch klar definierter – Empfindungsmodi, wie die der feierlichen, der angenehmen und heiteren, der melancholischen und der romantischen Gegend, vornehmlich als Assoziationsprinzip verwirklicht wurde.¹⁴ Das Sammelsurium literarischer, sentimentaler, historischer und geografischer Bezüge weist auf das Bildungsbestreben der bürgerlichen Aufklärung und ist zugleich ein architekturhistorisch bemerkenswertes Indiz darauf, daß die Wurzeln des Historismus des 19. Jahrhunderts weit in das vorherliegende Jahrhundert zurückreichen und auch mit der eklektizistischen Verwendung unterschiedlichster Stilformen in den Gartenbauwerken des Landschaftsgartens vorgebildet wurde.¹⁵ Ging es in den ersten „englischen“ Anlagen, die z. T. noch den geometrischen Grundstrukturen älterer Gartentypen ein- oder angegliedert waren (z. B. Neschwitz und Johann-Georg-Garten, Dresden), um eine komprimierte Nachbildung landschaftlicher Formen, wurde jetzt die Landschaft selbst zum Objekt großräumiger Gestaltungen. Parkgestaltung und „Landschaftsverschönerung“ wurden zu einem ineinandergreifenden Prozeß; die Übergänge vom eigentlichen Garten (Park) zur Umgebung wurden fließend und nicht mehr wahrnehmbar.

Unter Nutzung der vorhandenen geomorphologischen Situation hatte sich mit den sentimentalromantischen Tälern eine besondere und für Sachsen fast typische Form des Landschaftsgartens herausgebildet. Die bedeutendste Anlage dieser Art ist das Seifersdorfer Tal zwischen Hermsdorf und Radeberg, das seit 1781 unter Einfluß der Gräfin Christiane von Brühl angelegt wurde. Die stimmungsvolle Schönheit des Rödertals wurde genutzt und in sentimentalem Sinn mit einer Vielzahl von Denkmälern, Tempeln und Hütten ausgestattet. „Sie erinnern an in der Ferne ruhende Tote, an Musen und Grazien, an Freundschaft und Gastlichkeit, an die Pfleger des Tals, das gräfliche Ehepaar . . .“¹⁶ Benennungen wie „Tempel dem Andenken guter Menschen“, „Sessel der Freundschaft“ oder „Tempel der Musen“ mit der Büste Wielands, charakterisieren den Gehalt dieser Anlage. Die meisten dieser Elemente sind grundsätzlich mit Inschriften versehen. In der 1771 von Georg Heinrich von Carlowitz bei Röhrsdorf ausgestatteten Anlage waren sogar zahlreiche Bäume mit auf Blech- und Holztafeln gebrachten Texten bestückt, die zur „Vertiefung der

Empfindungen“¹⁷ beizutragen hatten. Diese „schöngestigen Lehrpfade“ moralisierender Empfindsamkeit hatten zweifelsohne eine tiefe Wirkung auf die Gemüter dieser Zeit. Weiterhin sind die Täler von Borthen, Kreischa, und Lungkwitz zu nennen, der ab 1780 vom Grafen Otto Carl Friedrich von Schönburg bei Waldenburg errichtete Park zu Grünfeld (Greenfield!), sowie der Plauensche Grund bei Dresden, dessen Felsmassive schon unter August dem Starken die Kulisse strahlender Feste abgegeben hatten, jetzt aber zum Zielpunkt einer romantischen Naturschwärmerie wurden. In diesem Zusammenhang ist auch der Friedrichsgrund mit dem Borsberg bei Pillnitz zu erwähnen. Neben einer als Felsgrotte ausgebildeten Eremitage, einem künstlichen Wasserfall und einer am Beginn des Tals an den Hang gebauten Scheune, entstand um 1785 auf den Weinbergshöhen ein Ruinenbau in gotischen Formen. Graf Camillo Marcolini (1739–1814), in dessen Verantwortungsbereich auch die Aufsicht der kurfürstlichen Bauvorhaben fiel, gilt als „spiritus rector“ dieser Anlage. Marcolini hatte für sich 1782 ein Grundstück vor dem „Schwarzen Tore“ in Dresden erworben und diesen Besitz als *ferme-orneé* kultiviert. Die Einbeziehung landwirtschaftlicher Nutzflächen in den gestalteten landschaftlichen Raum läßt sich direkt auf das englische Vorbild der „ornamental farms“ zurückführen. Ein gotisches Landhaus – das Waldschlößchen – bildete das Zentrum der „landwirtschaftlichen Unternehmung“ Marcolinis. Die Verwendung neogotischer Architekturformen war ein signifikantes Phänomen des frühen deutschen Landschaftsgartens. Es ergab sich jedoch nicht als Rezeption der nationalen Gotik, sondern aus der Übernahme des englischen „gothic revival“. Im Gegensatz zur Gotikrezeption des 19. Jahrhunderts war die „Gartengotik“ ausschließlich an der dekorativen Wirkung einzelner gotisierender Elemente interessiert, die im Kontext der verschiedensten Stimmungsbilder, den romantischen Aspekt zu bedienen hatten.¹⁸

Neben der romantischen Ausgestaltung des Friedrichsgrundes wurde auch der kurfürstliche Schloßpark in Pillnitz selbst in landschaftlichem Gestus erweitert. 1778 wurde mit dem „Englischen Garten“ begonnen, um 1789 mit einem frühklassizistischen Rundpavillon ergänzt, der am Ufer eines künstlich angelegten Teiches mit kleiner Insel und überschlagener Brücke seinen Standort bekam. Ab 1785 wurden die Pillnitzer Anlagen um ein weiteres Stück in landschaftsgärtnerischem Gepräge erweitert. Hier entstand 1804 nach einem Entwurf des späteren Oberlandbaumeisters Christian Friedrich Schuricht (1753–1832) der „Chinesische Pavillon“. Der Pavillon Schurichts war eine späte Reminiszenz an eine chinoise Formgebung von Kleinarchitektur, die bereits in den regelmäßigen Gartenanlagen ihre Heimstatt gefunden hatte und im frühen Landschaftsgarten neben Klassizistischem und Neogotischem weiter verwendet wurde.

Dem englischen Gartenvorbild gegenlaufende Positionen wurden in Sachsen vor allem durch den Hofbaumeister und Architekturprofessor an der Dresdner Kunstakademie, Friedrich August Krubsacius (1718–1789) vertreten. Krubsacius unternahm mit seinen Schriften den Versuch, unter Einfluß der klassizistischen Kunsttheorie, den regelmäßigen Garten zu reformieren und seine rationalistischen Positionen mit der strukturellen Rezeption des römisch-antiken Gartens klassizistisch zu legitimieren. 1760 und 1762 wurden seine Beschreibungen und ersten Rekonstruktionsentwürfe zu den Landhäusern und Gärten Plinius d. J. (1. Jh. u. Z.) veröffentlicht, anderthalb Jahrzehnte später waren Rekonstruktionsentwürfe zum Tusculum und Laurentinum auf den jährlich stattfindenden Ausstellungen der Kunstakademie zu sehen.¹⁹ Von Krubsacius stammen die Stichpunkte zur Gartenarchitektur in dem von Johann Christoph Gottsched 1760 herausgegebenen „Handlexicon der schönen Wissenschaften und freyen Künste“.²⁰

Die Kapitel sind tendenziell im Kontext der Gottsched'schen Aufklärungsbemühungen gehalten und stellen, in fast vollständiger Breite, verwendbare Anweisungen und Überlegungen zur prak-

tischen Gartenarchitektur dar. Es ist bemerkenswert, daß Gottsched in seinem Vorwort, schon über ein Jahrzehnt vor der vielzitierten „Ästhetik“ Sulzers, auf die eigenständige Qualität der Gartenarchitektur innerhalb der Künste hinweist: „Und da sich die vornehmsten Meister der Kunst glücklich besonnen haben: daß auch dieses Stück der Baukunst unter die nachahmenden Künste gehöre; so ist es unstreitig eben sowohl, als die übrige Baukunst unter die schönen Künste zu rechnen.“²¹ Mit seiner stichhaltigen Polemik gegen den englischen Garten gelang Krubsacius in der benannten Sulzer-Rezension 1774 ein programmatischer Vortrag seiner allgemeinen gartenkünstlerischen Ansichten. Daraus ergibt sich, daß die theoretische Auseinandersetzung um den Garten in der Epoche der Spätaufklärung sich nicht auf den „Einbruch“ einer sentimental-landschaftlichen Gestaltungsweise, also auf das sensualistische Moment reduzieren läßt, sondern auch von der Position eines bürgerlichen Rationalismus erfolgte. Bestimmte Tendenzen des Rokokogartens, wie auch die Monumentalität, Sterilität und Strenge spätbarocker Anlagen, wurden von Krubsacius gleichermaßen kritisiert.²² Der Begriff der „Natürlichkeit“ wurde vordergründig von der architektonischen Funktionsgerechtigkeit des Gartenraumes bestimmt. Wenngleich die visuelle Verbindung zur Umgebung zu den wesentlichsten Aspekten der Gartengestaltung gehörte, so war für Krubsacius die Landschaft selbst nicht das Refugium des Architekten. Zudem richtete sich Krubsacius entschieden gegen den Einbruch des Literarischen in die Phalanx der Architektur, denn in der Tat war der Ideengehalt des frühen Landschaftsgartens in starkem Maße von der Dichtung des Sturm und Drang beeinflusst. 1764 entwarf Krubsacius für den Chevalier de Saxe auf dem Gelände des heutigen Blüherparks und des Hygienemuseums in Dresden eine Gartenanlage, in der sich seine gartenarchitektonischen Auffassungen am deutlichsten widerspiegeln. Eine breite Hauptallee führte auf die Mittelperspektive des Prinzenpalais, axialsymmetrisch schlossen die Gartenbereiche an. Innerhalb dieser streng tektonischen Grundstruktur wurden die vielfältigsten Quartiere eingepaßt und somit dem Prinzip der Abwechslung vollends genügt. Der Garten war von einer Mauer umzogen und damit klar von der Umgebung abgesetzt. Drei Pavillonbauten an der Gartengrenze wurden dem Belvederegedanken gerecht und ermöglichten das Erlebnis einer reizvollen ästhetischen Spannung zwischen der geometrischen Gartenstruktur und der Sicht auf die umgebenden Felder und den Großen Garten. Bereits anderthalb Jahrzehnte nach der Neuanlage wurde der Garten im Auftrag des Prinzen Anton, von Johann August Giesel (1751–1822) nach landschaftsgärtnerischen Gesichtspunkten verändert. Die „englische Partie“ an der Grenze zur Bürgerwiese erfuhr eine reichere Ausstattung. Unter anderem erfolgte nach 1782 der Bau einer künstlichen Ruine, in Form eines versunkenen dorischen Tempels. Wahrscheinlich ist der landschaftlich gehaltene Gartenbereich schon auf Krubsacius zurückzuführen. Er war jedoch vom übrigen Garten derart abgesetzt, als hätte es sich um eine separate Anlage gehandelt. Von einer stilistischen Mischform ist also keinesfalls zu sprechen. Am ehesten wird die unter maßgeblicher Mitwirkung von Johann Daniel Schade (1730–1798) ab 1769 entstandene Anlage am Moritzburger Fasanerieschloßchen dem Verständnis vom Garten der Übergangsperiode vom geometrischen zum landschaftlichen Gestalttyp gerecht.

Bis 1764 war der Garten zu Lichtenwalde unter F. C. v. Watzdorf noch unter „typischer Rokokoprägung“ erweitert worden. Es ist ein Beispiel für die lang anhaltende stilistische Konstanz des sächsischen Rokokos, die sich auch in der Architekturbehandlung, etwa mit dem Gewandhaus oder dem Landhaus in Dresden in deutlicher Weise zeigte. Um 1800 wurden unter F. A. Vitzthum v. Eckstädt außerhalb des Gartenterrains Spazierwege mit sentimentaler Ausstattung entlang der Zschopauhänge angelegt.²³

Tendenziell entwickelte sich die sächsische Gartenkunst – wie die europäische überhaupt – in Richtung Landschaftsgarten. In den Jahren nach dem Siebenjährigen Krieg ergaben sich „Vorbil-

dungen“ der englischen Einflüsse in Verbindung mit regelmäßigen Gartenstrukturen. Nicht zu übersehen ist der theoretische Versuch von Krubsacius, den „neuen“ Garten als eine geometrische Anlage zu bestimmen.

Sein Klassizismus der gartenräumlichen Struktur und der unerbittliche Siegeszug des sentimental und romantischen Parks, Rationalismus und Emotionalismus, ergaben sich als zwei widerstreitende künstlerische Erscheinungsformen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts.²⁴

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Th. Kuhn, *Der Pionierpark Magdeburg – Anmerkungen zu seiner Geschichte*, Berlin 1987, S. 54–57 (Landschaftsarchitektur, 16 [1987], H. 2)
- ² F. W. Fischer, zitiert in: F. Möbius, *Stil und Gesellschaft*, Dresden 1984, S. 31
- ³ Das vollständige Verständnis der Wirkungsmechanismen während der Übergangsphase vom regelmäßigen zum landschaftlichen Garten wird nicht ohne eine gründliche Befragung der Dialektik von Kunst und Architektur in der Garten-geschichte des 18. Jh. auskommen; dabei geht es um ein zeitgenössisches Kunst- u. Architekturverständnis, wie um dessen Analyse und Wertung von der Position neuester Erkenntnisse der Ästhetik zu diesem Sachverhalt.
- ⁴ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Westberlin 1955, S. 17
- ⁵ H. Home., *Grundsätze der Critic*, aus d. Engl. übers. von H. Meinhardt, Leipzig Bd. 1 1763, Bd. 2 1763, Bd. 3 1766 Henry Home (1696–1782) befaßte sich in den „Elements of Criticism“ 1762, im dritten Band, mit Problemen der Gartenarchitektur.
- ⁶ W. Chambers, *A-Dissertation on Oriental Gardening*, London 1772
- ⁷ Th. Whately, *Betrachtungen über das heutige Gartenwesen durch Beispiele erläutert*, Übers. aus dem Engl. von D. J. E. Zeiher, Leipzig 1771. Der engl. Originaltitel erschien 1770.
- ⁸ C. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1./2. Bd. 1779, 3. Bd. 1780, 4. Bd. 1782 u. 5. Bd. 1785 Illustrationen zu den Gartenbauwerken stammen von Ch. F. Schuricht, ab 1812 sächsischer Oberlandbaumeister in der Nachfolge J. G. Hauptmanns.
- ⁹ G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Bd. 2, Berlin – Weimar 1981, S. 463/464
- ¹⁰ Th. Topfstedt, *Der Landschaftspark Machern*, Leipzig 1979.
Zeitgenössische Literatur: E. W. Glasewald, *Beschreibung des Gartens zu Machern*, Berlin 1799. J. E. Lange, *Machern*, Leipzig 1796.
- ¹¹ W. Hogarth, *Zergliederung der Schönheit*, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, . . . , aus dem Engl. übers. von C. Mylius, Hannover 1754. Originaltitel: *Analysis of Beauty*, 1773.
Zum Einfluß der Schrift Hogarth's auf die europäische Kunst: F. Antal, *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*, Dresden 1966, S. 243–245. William Hogarth (1697–1764) galt die „Schlangenlinie“ als Linie der Schönheit.
- ¹² Dazu: H. Günther, Peter Joseph Lenné, *Gärten/Parke/Landschaften*, Berlin 1985, S. 135–139
- ¹³ P. J. Lenné, *Über die Anlage eines Volksgartens bei der Stadt Magdeburg*, Berlin 1825, S. 13
- ¹⁴ Zum Assoziationsprinzip: W. Schepers, a. a. O., S. 129–134
Durch objektive Anstöße sollten Bewußtseinsinhalte beim Rezipienten aktiviert werden. Es ging also nicht nur um das Evozieren bestimmter Empfindungen, sondern gleichsam um die Vermittlung allgemeiner Ideen. „Dadurch unterschied sich der Landschaftsgarten wesentlich vom alten Gartentypus, daß man glaubte, der in der unmerklich gestalteten Natur alleingelassene Mensch werde unweigerlich durch bestimmte Emotionen und Assoziationen affiziert.“
- ¹⁵ Vgl. Th. Topfstedt, a. a. O., S. 4
- ¹⁶ H. Koch, *Sächsische Gartenkunst*, Berlin 1910, S. 356
- ¹⁷ Ebenda, S. 354
- ¹⁸ Vgl. P. Korneli, *Die Anfänge der Neugotik in Anhalt, Sachsen und Thüringen* (Sächs. Heimatblätter 10 [1964] H. 1, S. 37–53, H. 4, S. 323–340)
- ¹⁹ Herrn F. A. Krubsacius, königl. polnischen und churfürstlich-sächsischen Hofbaumeisters, wahrscheinlicher Entwurf, von des jüngern Plinius *Landhause und Garten*, Laurens genannt, . . . , Leipzig 1760. Übersetzungen, Anmerkungen und Entwurfszeichnungen von Krubsacius zum *Laurentinum* in: *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, Leipzig 1760, S. 382–394, 416–433, 503–515, 582–595; zum *Tusculum* ebenda, Leipzig 1762, S. 805–830, 895–930.
Mappe mit Rekonstruktionsentwürfen (Tuschzeichnungen, aquarelliert) und Textauszügen des

Plinius und Varro (lat.) mit dt. Übersetzung; 9 Blätter Karton; Sächs. Landesbibliothek Archeol. 177, I–IX. neben den Rekonstruktionen der plinischen Landhäuser und Gärten, die vom Vogelhof des Varro.

- ²⁰ J. Ch. Gottsched, Handlexicon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig 1760. Von Krubsacius wurden 209 Begriffe bearbeitet, von denen 198 der Gartenarchitektur zuzuordnen sind.
- ²¹ Ebenda, Vorrede
- ²² Seine Haltung zur spätbarocken Gartenarchitektur wird am Umgestaltungsentwurf für (wahrscheinlich) Großsedlitz besonders deutlich: Du Dessenin de F. A. Krubsacius, architecte de la cour de Pologne. Leipsic 1760. Abb. bei H. Koch, a. a. O., S. 255.
- ²³ Dazu R. Grau, Denkmale der Landschafts- und Gartengestaltung im Bezirk Karl-Marx-Stadt, Karl-Marx-Stadt 1984 (Hrsg. Bezirkskunstzentrum, Informationsblatt)
- ²⁴ Vgl. R. Krüger, Das Zeitalter der Empfindsamkeit, Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland, Leipzig 1972, Besonders S. 141.



Die große Herculinerin von Ch. G. Jüchtzer, Biskuitporzellan, Meissen um 1785. Höhe 19 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Porzellansammlung, Inv.-Nr. P. E. 445

DRESDNER HEFTE

Joachim Menzhausen

Skizze zur Dresdener Plastik im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts

Bekanntlich gibt es zusammenfassende Darstellungen über die Geschichte der Dresdner Plastik nur bis zum ersten Drittel des 18. Jahrhunderts. Erkenntnisse zur Entwicklung im zweiten Drittel, die dem gegenwärtigen Stand der Kunstgeschichte entsprechen, gibt es nicht, trotz der Bedeutung, die Matielli und Knöffler zukommt. Aber schon für diese Periode gibt es unsichere oder falsche Zuschreibungen, selbst bei wichtigen Werken. Für das letzte Jahrhundertdrittel aber gibt es nicht viel mehr als Namen, Unwissenheit und falsche Zuschreibungen auch. Seit Hans Geller 1955 sein Buch über die Pettrichs schrieb¹ – das im übrigen diese Periode nur tangiert – hat sich niemand mehr mit den plastischen Werken dieser Zeit befaßt. Daher kann diese Darlegung also nur eine Skizze sein, obwohl sie neue Einsichten enthält.

Gottfried Knöffler hat bis 1779 gelebt. Er war Schüler und Schwiegersohn Benjamin Thomaes. Seine frühen Dresdner Werke aus den 40er Jahren zeigen noch ein deutliches Verhältnis zur Praxis Permosers. Doch schon bei den oft erwähnten Terrakotta-Gruppen des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg aus dem Jahre 1757 konnte Heinz Stafski feststellen, daß sie die frühesten klassizistischen Skulpturen Deutschlands und von den Lehren Winckelmanns direkt beeinflusst seien². Diese Tendenz verstärkte sich in Knöfflers Werk nach dem Siebenjährigen Krieg augenscheinlich. Vor wenigen Monaten tauchte seine für Leipzig geschaffene „Urania“ – ebenfalls aus Terrakotta – im Münchner Kunsthandel auf (Abb. im Katalog der Firma Arnoldi-Livie München 1987). Sie zeigt in ihren Umrissen das Blockhafte, Lineare, sozusagen Rechtwinklige klassizistischer Plastik, wenn auch die Auffassung des Körpers noch weich und füllig ist. Man sieht die Spätbarock-Tradition gewissermaßen noch durch das klassizistische Gewand hindurch schimmern. Es erscheint als charakteristisch, daß Knöffler keine Schule hinterließ. Der Siebenjährige Krieg einerseits und der Mangel an Aufträgen für die Plastik andererseits, der sowohl ökonomisch als auch durch den geringen Bedarf an Plastik innerhalb des neuen Stils verursacht war, dürften dafür verantwortlich gewesen sein.

Sein Nachfolger im Amt war Johannes Baptista Dorsch, ein Franke, der bei Ferdinand Dietz in Bamberg und dann kurz bei Nahl in Kassel gelernt hatte. Er kam 1777, zwei Jahre vor Knöfflers Tod, in Dresden an, wurde aber erst 1786 zum Hofbildhauer ernannt. Seine Haupttätigkeit entfaltete er in den 80er Jahren, deren Ende er nicht mehr erlebte; er starb 45jährig schon im Jahre 1789.

Allgemein bekannt sind seine Arbeiten am Stadtpavillon des Zwingers, wo er sich bemühte, dem Stil Permoserscher Hermen am Wallpavillon nahezukommen. Klar erscheinen seine bildnerischen Vorstellungen aber in zwei Hermen und den Löwen an der Front des Marcolini-Palais, dem heutigen Friedrichstädter Krankenhaus. Diese Skulpturen sind nur verstehbar aus der fränkischen Tradition des Ferdinand Dietz, die mit deutlicher Verspätung weitergetrieben wurde. Im Dresdner Ambiente sind sie fremd.

Vom Klassizismus scheint Dorsch demnach nicht berührt worden zu sein, besondere Einfälle hat er nicht gehabt.

Zusammen mit ihm genannt wird der jung verstorbene Thaddäus Ignatius Wiskotschill. Er wurde nur 42 Jahre alt, wenn man von dem überlieferten, aber nicht bestätigten Geburtsjahr 1753 ausgeht. Er kam aus Prag, war Schüler seines Vaters und erschien 1772 in Dresden. Zunächst war er für den Grafen Einsiedel tätig. Er legte für ihn eine Sammlung von antiken Gipsen an und versuchte, sie in den Eisenkunstguß umzusetzen. Dies gelang perfekt seit 1784, Wiskotschill ist der Schöpfer des großplastischen sächsischen Eisenkunstgusses in Lauchhammer, und seine Güsse sind bewundernswerte technische Meisterleistungen. Dieses Feld harrt noch seines Bearbeiters. Trotz der überwiegend technischen Implikationen dieser Skulpturen gibt es auch ein bedenkenswertes kunsthistorisches Moment an ihnen; denn schon seit dem Ende der 70er Jahre waren es Abgüsse nach der Antike, die Wiskotschill erstrebte.

Er war bekanntlich Dorschs Mitarbeiter am Ostteil des Zwingers, und von den vier Hermen am Marcolini-Palais werden zwei ihm zugeschrieben. Aber in den Zwingerskulpturen, die etwa zwischen 1785 und 1787 geschaffen wurden, ist seine Handschrift kaum von der Dorschs zu unterscheiden. Offensichtlich war er hier nichts anderes als der Gehilfe des um 13 Jahre älteren Hofbildhauers. Hingegen weisen zwei der vier Hermen an der Außenfassade des Marcolini-Palais deutlich einen fortgeschritteneren Stil auf. Es sind die beiden äußeren Skulpturen. Bei ihnen sind die Gewänder nicht vor dem Leib verknotet, sondern sie fallen zu beiden Seiten in simplen vertikalen Falten. Die Nasen sind antikisch in einer Linie mit der Stirn, und die Körper sind ohne Wulstigkeit, zart und sensitiv gearbeitet.

Wer Wiskotschill aber wirklich war, belegt eine zufällige Entdeckung von mir. Die Reliefs am Schloß von Helfenberg, die von Gurlitt dem Franz Pettrich zugeschrieben wurden (was Geller selbstverständlich übernahm), sind in Wirklichkeit von Wiskotschill geschaffen worden, und zwar als Balkonbrüstungen für das Marcolini-Palais, nach Entwürfen von Schenau im Jahre 1788.

Diese Zuschreibung ruht auf zwei Pfeilern. Der erste ist thematischer Natur. Es ist bekannt, daß es sich um drei Reliefs handelte: Apoll, Minerva und die neun Musen für die breite Hauptbrüstung des Balkons, die schmalen Seitenfelder enthielten Allegorien der Malerei und der Plastik.

Genau diese Themen enthalten die drei Reliefs im Giebel des Helfenberger Schlosses. Aber diese Inhalte wurden bisher nicht erkannt. Irritierend war es natürlich auch, daß diese Giebelseite des Helfenberger Schlosses biedermeierlich umgebaut wurde. Jedoch im Jahr 1825 war der Balkon mit den Reliefs Wiskotschills am Marcolini-Palais abgebrochen worden. Angesichts der biedermeierlichen Struktur des Giebels liegt natürlich eine Zuschreibung an Franz Pettrich nahe, obwohl, wie Geller erkannte, die stilistische Einordnung in Pettrichs Werke schwierig war. Die Tatsache, daß in dem Relief mit der Allegorie der Bildhauerkunst der Buchstabe „W“ erscheint, wurde mit dem Anfangsbuchstaben des Besitzers von Helfenberg in Verbindung gebracht. Dies ist der zweite Pfeiler der Zuschreibung. Auf die Idee, daß es die Signatur Wiskotschills sein könnte, kam bisher niemand (Diese Idee hatte zuerst Gerd Spitzer. Ihm sei dafür gedankt.). In das Werk eines frühen Klassizisten lassen sich die Reliefs problemlos eingliedern. Die Gewandfiguren weisen mehr an Klarheit, Strenge und Härte auf, als sie vorher in der Dresdener Skulptur bekannt waren. Nur die weicheren Formen der unbedeckten Putti belegen den Bezug zu Knöflerschen Werken. Demnach wäre Thaddäus Wiskotschill der eigentliche Erbe der Dresdener Bildhauertradition, sei es auch auf dem Umweg über Schenau, der, wie es in dieser Epoche üblich war, Zeichnungen für die Reliefs geliefert hatte. Bedenkt man, daß Schadows früheste Arbeiten



Wiskotschill: Sandsteinfries am Ostgiebel des Herrenhauses Rockau-Helfenberg

in den 90er Jahren liegen, dann wird erkennbar, daß Thaddäus Wiskotschill in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts, nicht auf Dorschs, sondern auf Knöfflers Schultern stehend, der früheste klassizistische Bildhauer Deutschlands war.

In der Entschiedenheit des Stils war er auch dem von Goethe gelenkten Weimarischen Hofbildhauer Klauer sowie dem kaiserlichen Hofbildhauer Zauner in Wien voraus.

Andererseits entspricht diese Haltung der stilistischen Lage der Meißner Biskuit-Figuren, die in den gleichen Jahren produziert wurden.

Nach Wiskotschills Tod im Jahre 1795 wurde Franz Pettrich Hofbildhauer. Sein Giebelrelief am Marstall hinter dem Zwinger aus dem gleichen Jahr und die etwas späteren Reliefdekorationen an der Weinbergpresse und der Gärtnerei in Wachwitz zeigen einen weichen und verblasenen Stil, eher einen verspäteten Rückgriff auf Knöffler. Nur Wiskotschill hatte für ein paar Jahre auf der Höhe der internationalen Entwicklung gestanden und war sogar der deutschen Plastik vorangegangen. Sein früher Tod mag die Ursache dafür gewesen sein, daß auch er ohne Schüler blieb und die Entwicklung in Dresden zum zweiten Male abriß.

Anmerkungen

¹ H. Geller, Franz und Ferdinand Pettrich, Dresden 1955

² H. Stafski, Unbekannte Tonmodelle von Matielli und Knöffler.
In: Anzeiger des Germanischen National-Museums, 1954-1959

Ingelore Menzhausen

Entwicklungen im Meißner Porzellan im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts

Wenige Wochen nach Beendigung des Krieges richtete der König an seine Räte ein Schreiben über die katastrophale Situation der Porzellanmanufaktur in Meissen: „in denen nach einer so langen Dauer nunmehr endlich abgewichenen Kriegsläuffen ist Unser Porcellaine-Werck aus der Gefahr des gänzlichen Verderbens, welche ihm oft und nahe bevorgestanden. . . Je grösser die Schulden-Last womit es beladen, und die Zerrüttung worein es verfallen, desto nothwendiger ermeßen wir die Ordnung und Wirthschaft besonders bey der Manufaktur selbst wieder herzustellen.“¹ Denn Friedrich II. hatte sofort nach dem Einmarsch seiner Truppen in Sachsen die Manufaktur als sein Eigentum betrachtet, die Porzellan-Lager in Meissen, Dresden und Leipzig nach Berlin transportieren lassen, die Manufaktur selbst gegen die Summe von anfangs 2 000 Talern, später von 10 000 jährlich verpachtet. Obwohl die Arcanisten und der eigentliche künstlerische Leiter Höroldt sofort bei Ausbruch des Krieges in die Emigration nach Frankfurt am Main gesandt und Sicherheitsvorkehrungen getroffen wurden, arbeitete das Werk weiter, vor allem an Aufträgen für den preußischen König, von Kändler betreut. Dem Schreiben des Königs liegt eine drastische Darstellung der Zustände in der Manufaktur aus dem gleichen Monat zu Grunde. Es heißt darin, „dass boshafte Räsonnieren einiger unter den anderen so üblen Effect habe, dass dadurch ein jeder um seine ungezähmte Freyheit zu suchen, dergestalt keck wird, dass er nicht mehr zu bändigen ist.“ Es seien seit geraumer Zeit „Fractiones“ entstanden, die „bald diesen bald jenen zu ihren Führern im verborgenen gehabt,“ so daß „die ohnedies schon dann und wie notorisch zu Meutereyen geneigten Officianten und Fabricanten bey diesen Troublen die beste Gelegenheit gefunden ihrem Geiste des Aufruhrs und ihrem Triebe zur Friede-Störung frey den Ziegel zu laßen.“² Die Gründe dafür aber werden nicht genannt. Der Bericht schildert auch die Situation der Maler und Bildhauer in der Manufaktur, nämlich daß die Malerei besonders in den letzten drei Kriegsjahren „negligiret“ worden. Oder daß die Bildhauer nach eigenem Gutdünken und Fantasie Modelle fertigten, die das Publikum nicht goutiert.

Der König ordnete Verbesserungen an, vor allem auch „dass der Berg-Rath Höroldt hinzuzuziehen sei“ – der aus Frankfurt zurückkehrte –“ zu welchem wir ein gleich zuverlässiges Vertrauen hegen.“³ Aber der König starb im Oktober 1763 und erst Anfang 1764 begann für die Meißner Manufaktur eine Zeit vor allem künstlerischer Reformen, energisch angeschoben von dem Prinzen Xaver. Er schreibt mit dem Datum des 7. 2. 64 an die Manufakturkommission, dass der „Verfall der Malerey und der Bildhauerkunst ihm nicht entgangen. Beyden mag anders nicht als durch Herstellung des guthen Geschmacks und Beeiferung um neue Erfindungen“ aufgeholfen werden. Er will, daß ein „General-Director der Künste“ denjenigen Teil der Manufaktur, der die Kunst betrifft, dirigiert. Vorgesehen ist für dieses Amt der Hofmaler und Professor an der neu gegründeten Dresdener Kunstakademie Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Er soll auch Direktor der

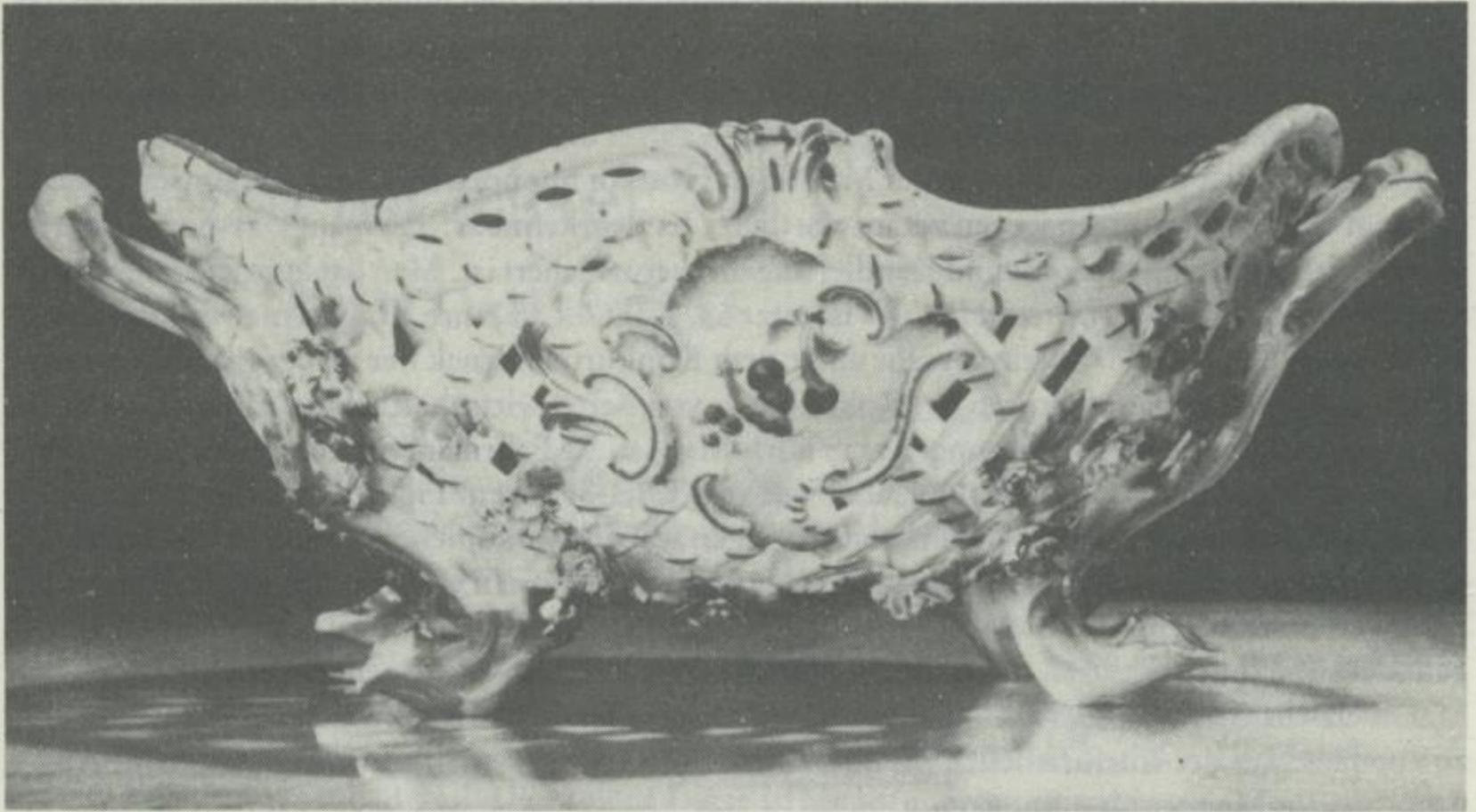
neu anzulegenden Kunstschule der Manufaktur sein und unter den jungen Leuten diejenigen dafür auswählen“, welche ihm mit dem vorzüglichsten Genie begabt scheinen.“⁴ Dietrich soll die „Verschiedenheit, Leichtigkeit und Zierlichkeit“ für alle Porzellane in die Manufaktur einführen, welche – wie es heisst – „zur Anlockung fremder Käuffer unentbehrlich ist.“ Dietrich wird Höroldt und Kändler übergeordnet, in der Malerei ist Höroldt nur noch für deren „chymischen Teil“ seiner grossen Erfahrungen wegen verantwortlich.⁵ Es ist erkennbar, daß man, was die künstlerischen Leistungen von Höroldt und Kändler angeht, verunsichert ist. Man hat kein Zutrauen mehr zu diesen beiden grossen Alten. Höroldt ist jetzt 68, Kändler 58 Jahre alt, und man erhofft alle Hilfe von außen. Die Manufaktur steht unter dem Konkurrenzdruck der neu gegründeten europäischen Porzellanmanufakturen der Rokokozeit, von deren wirtschaftlichen Erfolgen, technischen und künstlerischen Neuerungen man hört. Man sandte Fabrikanten nach Wien, München, Augsburg, Strassburg und Paris, um „alles was von Tafel-Servicen, Figuren, allerley Früchten schön und diesem oder jenem Orte besonders eigen wäre, abzukopieren.“ Manches sollte man kaufen und mitbringen. Man erhofft auch, daß durch diese Reisen und Eindrücke „ihre eigenen Fähigkeiten nach dem Beyspiele eines gewählten Geschmacks verbessert, zu selbsterfindungen gebildet, und ihnen dadurch zu weiterem Nachdenken Veranlassung gegeben werde.“⁶

Man wünscht Bilder aus der Gemäldegalerie in Dresden zu entleihen, um sich „in der Colorite“ zu üben und aus der Kurfürstlichen Bibliothek zwei in Kupfer gestochene Werke „weiln die Antiquie hier (in Meissen) fast unbekannt.“⁷

Als seinen Stellvertreter wünscht sich Dietrich den Maler Joseph Brecheisen aus Wien, der offensichtlich in Meissen eine vorzügliche Arbeit leistete. Man rühmt, daß er oft in den Malerzimmern sei, dort korrigiert und vorzeichnet. Er läßt die Lehrlinge zunächst nach Gipsen zeichnen, plant jedoch, es später nach dem Leben zu tun. Er forscht bei den Buchhaltern, welche Porzellane am meisten gesucht, welche gelobt und welche getadelt werden. Dieses sage er den Malern und „hält sie zu einer flüchtigen jedoch gut gezeichneten Arbeit an, welche nicht hoch ins Geld läufft, und deshalb umso leichter zu vertreiben stehet.“⁸ „Flüchtig“ heisst es und es scheint, daß damit vor allem jene zarte, duftige Blumenmalerei gemeint wurde, die gerade in den 60er Jahren aufkommt: Rokoko-Zeit.

Während diese große künstlerische Unruhe herrscht, Kundtschafter in alle Welt entsandt werden, entwirft Kändler ein kleines Rokoko-Meisterwerk, das von 1764 an in allen Grössen und Variationen hergestellt wurde: „I grossen ovalen sehr mühsam durchbrochenen Korb, 11 Zoll lang, welcher aber sehr zierlich ausgeschweifet und auf 4 Ast Füßen ruhet aus welchen Ranken in die Höhe mit Blättern laufen, welche sich an den Korb anlegen.“ schreibt Kändler in seinem Arbeitsbericht. Dieses Körbchen wird zu einem unglaublichen Erfolg und findet sich in den Museen der ganzen Welt. Es wird bis heute in der Manufaktur ausgeformt, so porzellengerecht erschienen und erscheinen die zierlichen Durchbrechungen, die aufgelegten Blüten und Zweige. Im gleichen Jahr 1764 modellierte Kändler „I Arlequin Weibgen . . . wie selbige tanzet“. Die Porzellansammlung besitzt eine weiße Ausformung dieser Figur, die, wie Kändler schreibt, „auf einem zierlichen durchbrochenen Postamente steht,“ anders als er es bisher zu tun pflegte, wenngleich aus seinem alten Repertoire, der italienischen Komödie herrührend, voller Leichtigkeit und Zierlichkeit. Jedoch im gleichen Jahr 1764 trifft ein junger französischer Bildhauer in Meissen ein, von dem man die Modernisierung aller Figuren und Gefässe erhofft: Michel Victor Acier. Er arbeitet gleichberechtigt neben Kändler, wobei dieser lediglich das Vorrecht genießt, aus dem Buch der Aufträge als erster auswählen zu können.

Auch in Kändlers Arbeitsberichten ist die neue französisch orientierte Kunst-Richtung erkennbar. Erwähnt werden z. B. im August 1767 Zeichnungen „accurat nach einem von französi-



Durchbrochener Korb, modelliert von Johann Joachim Kändler 1764. Privatbesitz Dresden

schon Porzellan eingesandten Eistopf“, 1767 nach einem französischen Porzellan-Waschbecken oder einen Porträt-Rahmen „aus französischen Ornamenten“ mit „französischen Zierrathen, den Laub- und Muschelwerck“.

Aber in den gleichen Monaten werden Arbeiten nach der Antike eingeschrieben, etwa im September 1764 „antique Vase nach einer Zeichnung“ oder October 1764 „zu dem antiken Zucker Dosen einen neuen Fuss mit Zierathen gefertigt.“ Also: gleichzeitig mit dem internationalen Rokoko treten sofort erste klassizistische Bestrebungen auf.

Die Porzellanmanufaktur beschäftigt im Jahre 1770 675 Personen, davon 190 Maler: es ist ein Großbetrieb. Aber die wirtschaftliche Situation verbessert sich nicht, man versucht die Löhne zu kürzen, das führt zu Meutereien, man entläßt schließlich Arbeiter, so daß 1790 nur noch 524 vorhanden sind. Die Porzellane stapeln sich in den Lagern der Manufaktur, sie können nicht abgesetzt werden, die Kaufkraft ist schwach, der Markt überschwemmt mit Erzeugnissen anderer Manufakturen und mit dem sehr modern gestalteten, weit billigerem englischen Steingut.

1774 wird der Graf Marcolini zum Direktor der Porzellanmanufaktur ernannt, und ein kleiner Stern zwischen den Schwerterknäufen von ihm zur Kennzeichnung der Meißner Porzellane dieser Zeit bestimmt. Es scheint, daß die neuen künstlerischen Impulse der 60er Jahre erst jetzt wirklich zum Durchbruch kommen.

Beliebt werden vor allem Porzellane bemalt in Unterglasurblau, wobei Tassen und Untertassen oft eine braune oder paillefarbene Glasur haben. Schöne, klare und einfache unterglasurblaue Dekore, gebildet aus Blütenranken oder kleinen blauen Blumen, schmücken – neben dem älteren Zwiebelmuster – die Teile der großen und beliebten Service auch in den bürgerlichen Haushalten.

Kostbarer sind die Tassen, auf die duftig und poetisch Szenen aus Goethes „Werther“ gemalt wurden oder die Porträts der beiden unglücklichen Liebenden aus dem 12. Jahrhundert „Abälard“ und „Heloise“. Empfindungen wurden wach angesichts Lottens und Werthers, mit deren Schicksal sich die Jugend jener Zeit identifizierte, oder angesichts Abälards und Heloises, deren Schicksal wohl durch Rousseaus „Neue Heloise“ von 1761 aufs neue tief berührte. Die Bildfelder sind umgeben von dem schönen „königsblauen“ Fond, den man der französischen Manufaktur Sèvres abgesehen und der nicht unter die Glasur gemalt, sondern in diese wie einsank. Aber auch alte ostasiatische Motive tauchen auf wie der bekannte „Fels- und Vogel-Dekor“, der klar und streng gemalt sich auf modernen klassizistischen walzenförmige Tassen und ebensolchen Kannen findet. Zu den sehr vielfältigen Dekoren dieser Zeit gehört auch eine duftige Blumenmalerei, die manchmal in Sepiafarben, mit merkwürdig verfremdeten bräunlichen Blättern sich zeigt im Geschmack einer klassizistischen Farblosigkeit.

Michel Victor Acier, unerfahren in der Arbeit mit Porzellan, modelliert unterstützt von dem Meißner Bildhauer Schönheit eine Vielzahl von Gruppen und Figuren. Aber dieser moderne Franzose arbeitet vor allem nach Zeichnungen von Johann Eleazar Zeisig, genannt Schenau, eines Sachsen. Dieser lebte während des 7jährigen Krieges in Paris, und wurde 1773 als Nachfolger Dietrichs an die Manufaktur berufen. Zu Aciers bekanntesten Gruppen gehören „die glücklichen Eltern“, eigentlich „Die Freuden der Ehe“ genannt. (Abbildung auf der Titelseite – d. Red.) Wirklich hat sich der Inhalt der Porzellanplastik gewandelt, und an die Stelle der höfischen Gruppen, den Figuren der italienischen Komödie oder des Theaters treten Familiengruppen, sentimentale Liebespaare und immer wieder Kinderfiguren. Aber diese Porzellangebilde Aciers, die eine neue Gesittung, eine neue Gesellschaft mit neuen Vergnügungen zeigen sollen, erscheinen ausdruckslos, leer, steif, fast unerträglich geputzt mit modischen Kleidern, daran Rüschen, Spitzen und Bänder in kleinteiligster Modellierung. Diese Gruppen wirken wie Modefiguren, und scheinen wohl eine kurze Zeit sehr modern und beliebt gewesen zu sein.⁹ Bezeichnenderweise wurden am Ende des 19. Jahrhunderts gerade diese Gruppen und Figuren wieder ausgeformt, und Gärtnerkinder nach Boucher gehören seitdem zum Produktionsprogramm der Meißner Manufaktur. Solche Figuren müssen es auch gewesen sein, die Goethe sah, als er am 20. April 1813 die Porzellanfabrik in Meissen besuchte. Er schrieb an Christiane: „Es ist eigen und beinahe unglaublich, daß man wenig darin findet, was man in seiner Haushaltung besitzen möchte. Das Übel liegt nämlich darin. Weil man zu viele Arbeiter hatte (es waren vor 20 Jahren über 700) so wollte man sie beschäftigen und ließ immer vom allem, was gerade Mode war, sehr viel in Vorrat arbeiten. Die Mode veränderte sich, der Vorrat blieb stehen. Es ist die tollste Ausstellung von allem, was nicht mehr gefällt und nicht mehr gefallen kann, und das nicht etwa eins, sondern in ganzen Massen zu Hunderten ja zu Tausenden.“

Von diesem Überfluß sandte Marcolini im Jahre 1790 ein großes Geschenk an die Dresdener Porzellansammlung – damals in den Kellern des Japanischen Palais, so daß wir heute gerade über diese Figuren Aciers einen guten Überblick haben.

Offenbar nahm Goethe bei seinem Besuch in Meissen nicht wahr die sog. Bisquitfiguren und -gruppen aus einem weißen marmorähnlichen Porzellan, das unglasiert blieb. Gelernt hatte man es von Sèvres – schon seit 1751 in Vincennes ausprobiert –, und seit 1766 von dem Meißner Arcanisten Teichert produziert. Es entstanden Verkleinerungen nach der Antike wie die sog. „Herculanerinnen“, die sich seit 1736 in Dresden befanden und die Winckelmann geradezu als Prototypen antiker Statuen erschienen. Solche Verkleinerungen oder freien Kompositionen im Stil der Antike standen auf den Regalen, Bücherschränken oder Sekretären in den Wohn- und Arbeits-

räumen jener Zeit, da man überzeugt war, und Goethe sprach es in der Einleitung zu den Propyläen 1794 aus, „dass noch in der Verkleinerung oder in einem noch so unvollkommenen Abguss das antike Original eine grosse Wirkung tuen“ und dadurch „eine lebhaftige Neigung zur Kunst entzündet wird“. Gleichzeitig aber offenbaren sich in der Plastik – wie in den Geschirrförmern – die beiden nebeneinander laufenden Einflüsse, werden auch Verkleinerungen moderner Skulpturen in Bisquitporzellan ausgeformt, wie Falconets berühmte „Badende“, modelliert von Johann Carl Schönheit 1781. Diese Gestalt muß geradezu das Schönheitsideal jener Epoche verkörpert haben, da nahezu alle europäischen Porzellanmanufakturen sie ausformten. Es ist, als ob „empfindsame Lieblichkeit des verklingenden Rokoko und die abstrakte Strenge des Klassizismus sich hier zu durchdringen scheinen.“¹⁰

1799 bat Marcolini um seine Entlassung, da er der wirtschaftlichen Schwierigkeiten nicht Herr wurde; die Ausgaben überstiegen trotz aller Bemühungen die Einnahmen. Aber es mußte bleiben. Im Jahre des 100jährigen Bestehens der Manufaktur, 1810, wurde die Stilllegung beschlossen. Da machten sich 16 Porzellaner – wie man sie damals nannte – mit einer Petition nach Dresden auf, um die Fortführung des Betriebes durchzusetzen. Sie schafften es, und so besteht die berühmte alte Manufaktur in Meißen heute noch.¹¹

Anmerkungen

¹ Staatsarchiv Dresden Loc. 1344, Vol. XVIII, S. 98

² Staatsarchiv Dresden Loc. 1344, Vol. XVIII, S. 61–62

³ Staatsarchiv Dresden Loc. 1344, Vol. XVIII, S. 84

⁴ Staatsarchiv Dresden Loc. 1344, Vol. XVIII, S. 161

⁵ Staatsarchiv Dresden Loc. 1344, Vol. XVIII, S. 162

⁶ Staatsarchiv Dresden Loc. 1344, Vol. XVIII, S. 243

⁷ Zitiert nach C. Berling, Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meissen, 1910, S. 63

⁸ Staatsarchiv Dresden, Loc. 1344, Vol. XIX, S. 48

⁹ I. Menzhausen, Eine Meissner Porzellangruppe von 1775 „Die glücklichen Eltern“, in „Dresdener Kunstblätter“ 1963, Heft 12, S. 187–191

¹⁰ J. Menzhausen, Versuch über den Bildhauer Schadow, in „Johann Gottfried Schadow, 1764–1850, Bildnisse und Zeichnungen“, Staatliche Museen zu Berlin. Nationalgalerie, Ausstellungskatalog 1964, S. 15

¹¹ O. Walcha, Die Marcolini-Zeit der Meißner Manufaktur in „Keramos“ 40/68 S. 21

Vgl. weiter:

W. Goder, Michel Victor Acier zum 250. Geburtstag, „Keramos“ 112/86, S. 25–40.

W. Goder, Johann Carl Schönheit zwischen Kändler und Acier, „Keramos“ 114/86, S. 15–26

DRESDNER HEFTE

Harald Marx

„... den guten Geschmack einzuführen.“

Persönlichkeiten und Richtungen der Dresdner Malerei im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts

Versucht man, die künstlerischen Tendenzen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Dresden zu überblicken, dann wird bald deutlich, daß es mehr als eine Richtung gab, daß nebeneinander unterschiedliche Standpunkte vorhanden waren und dementsprechend nicht nur eine Entwicklungslinie zu verfolgen ist. Natürlich kann manches einzelne immer wieder allgemeineren Begriffen zugeordnet und das Bild der Zeit damit vereinfacht und geklärt werden, aber Eklektizismus und Realismus, Zopfstil und Empfindsamkeit, Klassizismus und neues Landschaftsempfinden und selbst noch spätbarocke dekorative Monumentalmalerei mögen als solche Richtungen genannt sein, die innerhalb eines Zeitalters, das insgesamt Aufklärung und Verbürgerlichung¹ als beherrschende Tendenzen erkennen läßt, die künstlerische Produktion anteilig bestimmen.

Neben oder sogar vor den Tendenzen sind es jedoch Personen, Künstler mit unterschiedlichen Temperamenten und Begabungen, denen Aufmerksamkeit geschenkt werden muß, denn nur in persönlicher Brechung, in den Werken, werden die Tendenzen für uns sichtbar. Maler wie Christian Wilhelm Ernst Dietrich², Bernardo Bellotto und Charles Hutin waren schon im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in Dresden tätig, paßten sich neuen Bedingungen an und verkörpern gleichzeitig die Verbindung zur Epoche vor dem Siebenjährigen Krieg, während andere neu nach Dresden kamen oder erst in der neuen Zeit reiften und wirksam wurden, wie Graff und Zingg, Schenau und Klengel, Casanova und Schmidt. Wieder andere Künstler kamen nach Dresden, um Aufträge des Hofes zu erfüllen, ohne bleibend hier Fuß zu fassen (oder hier bleiben zu wollen), und vertraten noch ganz die Epoche des Spätbarocks: Auf dem Gebiet der dekorativen Monumentalmalerei entstanden in der Katholischen Hofkirche Werke von Maulbertsch und Franz Karl Palcko, die noch der Zeit Brühls und Augusts III. verhaftet scheinen – wie überhaupt die dekorative Monumentalmalerei eine eigene Betrachtung erfordern würde.³

Beschränkt man sich auf das Staffeleibild, dem ja das Interesse der Zeitgenossen vorrangig gehörte, und fragt man nach den Malern von überregionaler, ja überragender Bedeutung, dann muß zu allererst von Anton Graff gesprochen werden; wir spüren: hinter jedem seiner Porträts steht ein Mensch mit seinem Schicksal. Wir lernen in seinen Bildnissen die Epoche kennen – dadurch, daß wir Menschen kennenlernen, die Träger dieser Epoche waren, auf geistigem und künstlerischem, auf ökonomischem und bisweilen auf politischem Gebiet.

Schon um die Jahrhundertmitte hatten in Dresden Künstler wie Anton Raphael Mengs⁴ und Theoretiker wie Johann Joachim Winckelmann den klassizistischen Rückgriff auf die Antike und auf die Hochrenaissance teils auf schöpferische Weise realisiert, teils verlangt und neben spätbarock geschulten Malern wie Stefano Torelli⁵ und solchen, die sich eher vermittelnd neuen Tendenzen anpaßten, wie Rotari und Bacciarelli, spätere Entwicklungen angeregt und vorbereitet. So läßt sich für vieles, was im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts künstlerisch zum Tragen kam,

schon in spätaugusteischer Zeit eine Wurzel finden; das wiederum kann die grundsätzlich neue Qualität der Entwicklung nach 1764 nicht vergessen machen.

Hier sei noch darauf hingewiesen, daß beispielsweise Anton Raphael Mengs in Giovanni Battista Casanova einen Dresdner Nachfolger fand, daß Christian Wilhelm Ernst Dietrich in gewisser Weise den (allerdings „empfindsamen“) Eklektizismus von Schenau vorbereitet hat, daß Adrian Zingg in der Nachfolge von Johann Alexander Thiele zu sehen ist, daß Anton Graff an realistischen Tendenzen barocker Bildniskunst anknüpfen konnte.

Wie sehr die Leistungen der „augusteischen“ Zeit grundlegend wichtig blieben, das versteht man, wenn man bedenkt, in welcher Weise die Dresdner Sammlung (die wir insgesamt als Leistung des Barocks verstehen müssen), vor allem die Galerie, als Lehrmaterial und als Gradmesser für Qualität dienten. Mancher Kunst-Schüler mag Dresden aus keinem anderen Grund als Ausbildungs-ort gewählt haben, als wegen der Meisterwerke, durch deren Studium er sich bilden wollte; und selbst Professoren kopierten bisweilen Galeriewerke. Welche Bedeutung die Galerie für Kupferstecher hatte, die durch Reproduktionsstiche ihren Lebensunterhalt verdienten, und für Zeichner, die dazu die Vorarbeit leisteten, liegt auf der Hand. Andererseits ist es interessant, festzustellen, daß gerade auf einem Gebiet, für das im klassizistisch orientierten Dresden größte Aufgeschlossenheit und Lernbereitschaft erwartet werden sollte, Grund zur Klage bestand. Chodowiecki notierte 1789: „Der Herr Wacker, der die Inspektion über diese Sammlung hat, hielt sich darüber auf, daß die jungen Leute, die die Erlaubnis haben, nach den Antiken zu zeichnen, diese Erlaubnis so wenig nutzen . . .“⁶

Mit Winckelmann und Mengs hatte der Klassizismus in Dresden früh schon Vertreter von europäischem Rang gehabt; aber beide gingen nach Italien, und in Sachsen bewunderte man zwar das Mengs'sche Altarbild in der Hofkirche, verfolgte Winckelmanns Gedanken, das Schaffen der Maler aber blieb vielgestaltig. Einerseits überlebten traditionelle Formen, Darstellungs- und Kompositionsschemen neben realistischen Auffassungen (die den Klassizisten fremd waren), andererseits blühte eine Genremalerei „empfindsamer“ und eklektischer Richtung, kam Landschaftsmalerei auf neue Weise zur Entfaltung und zu Ansehen und entstanden schließlich in Leipzig immer unergründlichere Allegorienmalerei.

Zwischen all diesen Richtungen war Koexistenz auch damals nicht einfach. Bald taten sich Klüfte auf, die als persönliche Stärke oder persönliches Versagen erscheinen ließen, was wir darüber hinaus, weit besser als stilistische Haltung erklären können. Ob einer, wie Giovanni Battista Casanova, auf „antikische“ Art Figuren und Fall der Gewänder zeichnen oder, wie Johann Eleazar Zeissig, „à la Netscher“ schimmernde Stoffe malen konnte, das war nicht nur eine Frage der Qualität, das war auch und noch mehr eine Frage der ästhetischen Grundsätze.

Öffentlichkeit und Meinungsstreit – Stil und Qualität:

Das Kunstgespräch

Mit dem Titel „Das Kunstgespräch“ hängt in der Dresdner Galerie Alte Meister ein Gemälde von Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau, das wie ein „Schlüsselbild“ für das Verständnis von manchen künstlerischen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Dresden wirkt.⁷ Es zeigt den sächsischen „Generaldirektor der Künste, Kunstakademien und dahingehöri-ger Galerien und Cabinets“, Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780), in diesem Amt seit 1764, links sitzend, im Gespräch mit dem sächsischen Konferenzminister Thomas Freiherrn von Fritsch (1700–1775), einem Kunstfreund, Mäzen und Sammler. Im Hintergrund stehen, von links



Johann Eleazar Zeissig, gen. Schenau: Das Kunstgespräch. 1772. Öl auf Leinw., 80 cm×63,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3161

nach rechts: Adrian Zingg, Schenau selbst und Anton Graff. Die Figurengruppe auf dem Tisch stellt Malerei und Dichtkunst dar.

Im „aufgeklärten“ Zeitalter, in Dresden heißt das nach dem Siebenjährigen Krieg, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts also, war Kunst noch in einem anderen Maße als in der vorangegangenen Epoche, der „augusteischen“ Zeit, auf Öffentlichkeit orientiert. Es waren nicht mehr der Hof und einige Kenner und Mäzene allein, die, ihrem persönlichen Qualitätsgefühl und Geschmack folgend, Aufträge vergaben und Kunst kauften, es war jetzt ein breites „Publikum“, das zum Beurteilen der Werke und Fähigkeiten der Künstler aufgefordert wurde. Ausgangspunkt waren die seit 1764 alljährlich im Akademiegebäude durchgeführten Kunstaussstellungen, die jeweils am 5. März, dem Namenstag des Kurfürsten Friedrich August, eröffnet wurden.

Geführt wurde dieses Kunstgespräch in Periodika wie der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, im Magazin der Sächsischen Geschichte, in separaten Druckschriften, ja selbst in Stadtbeschreibungen. Diese Tendenz zur Beurteilung und Veröffentlichung setzte sich nicht ohne Schwierigkeiten durch: „Unsere Künstler sind noch zu wenig gewohnt, die Kritik als Hebamme der Künste und Wissenschaften zu ehren; gleichen noch zu wenig ihrem Mitbruder Apelles, der sogar auf das Urteil eines Schusters sein Bild abänderte: schreien gleich laut auf, als ob das Reichs Wohlfahrt in Gefahr stünde . . .“⁸ Kunstkritiker wollten in diesen Jahrzehnten auch die Urteile über Kunst „verbürgerlichen“, d. h. alle, auch widersprechende Urteile, nebeneinander möglich machen, sachlich abwägen. Aber ohne Hierarchie ging es doch nicht: Die drei ersten Zimmer der jährlichen Ausstellung (von insgesamt fünf Zimmern) waren dem Direktor, den Professoren und Mitgliedern der Akademie vorbehalten, und regelmäßig wurden die Werke vom Administrator, später vom Kurfürsten „und sämtlichen höchsten Herrschaften in hohen Augenschein genommen“. So ist es durchaus bezeichnend, daß Schenaus oben erwähntes Bild zwar geistige Auseinandersetzung mit Kunst zeigt, dieses Kunstgespräch aber gesellschaftlich sehr hoch ansiedelt. Die Veränderungen, die nach dem Siebenjährigen Krieg in Dresden sowohl Gesellschaft wie Kultur betrafen, kamen als Reformen, wohlbedacht und „von oben“, nicht als gewaltsame revolutionäre Erschütterungen.

Schenaus Bild ist ein „Konversationsstück“, auch in dem Sinne, daß es in literarisch-künstlerischen Kreisen selbst zum Gegenstand gehobener Konversation werden sollte; und es ist Ausdruck des Bestrebens, die Künstler und die Kunst als notwendigen Bestandteil des Lebens der Aristokratie erscheinen zu lassen. Ein Zitat aus dem Dresdner Reisetagebuch des Berliner Illustrators Daniel Chodowiecki von 1773 ist dafür bezeichnend: „Er (Thomas Freiherr von Fritsch) besitzt auch . . . ein Konversationsstück, worauf Herr Schönau Herrn von Fritsch, Herrn von Hagedorn und 3 andere Herren dargestellt hat, die hinter dem Stuhle des letzteren stehen. Auf dem Tisch zwischen den beiden Erstgenannten steht eine Figurengruppe, die Malerei, Bildhauerei und Dichtkunst darstellend; man glaubte, ich würde leicht die stehenden Personen erkennen können, aber man täuschte sich: ich erkannte sie nicht. Man sagte mir, es seien die Herren Zingg und Graff, da erkannte ich sie, obgleich Herr Graff gar nicht ähnlich ist. Vom dritten glaubte man auch, ich müßte ihn unfehlbar erkennen, aber man täuschte sich wiederum: ich erkannte ihn nicht und war ziemlich in Verlegenheit, als man mir sagte, das sei Herr Schönau, der anwesend war.“⁹ Welche Bedeutung Schenau selbst diesem 1772 entstandenen Gemälde beigemessen hat, das wird aus seinen zeichnerischen Vorarbeiten deutlich. Er hielt sich allerdings nicht mit Studien zu Einzelheiten auf, sondern variierte mehrfach mit leichter Hand die Komposition, denn „die Fruchtbarkeit seiner Erfindungen ist beinahe unglaublich“, wie in Johann Christian Hasches Magazin der sächsischen Geschichte schon 1784 bemerkt wurde. Zeichnungen im Schweriner Museum und in der Hamburger Kunsthalle¹⁰ zeigen jeweils unterschiedliche Gruppierungen der Figuren und weichen auch vom ausgeführten Gemälde deutlich ab, bei dem das kleine Selbstbildnis

Schenaus einer heute in Weimar aufbewahrten Zeichnung folgt, die Heinrich Friedrich Füger von seinem Freund gemacht hatte.¹¹

In den jährlichen Kunstausstellungen artete das „Gespräch“ manchmal in böse Streiterei aus. Persönliche Rivalitäten und Unvereinbarkeit der Ansichten mischten sich und zeitigten bisweilen unschöne Formen der Auseinandersetzung. Um diese Polemik, von der im Magazin der sächsischen Geschichte mehrfach die Rede ist, richtig zu verstehen, muß man sich den Personen und ihren Standpunkten zuwenden. Beginnen wir wiederum mit Schenaus Gemälde, denn man kann allein schon daraus, wer vertreten ist in diesem Kreis und wer fehlt, Schlüsse ziehen; und sollte es ein Zufall sein, daß gerade der damalige Akademiedirektor (der dem Generaldirektor Christian Ludwig von Hagedorn unterstellt war), Charles Hutin, nicht dabei war, daß auch der gelehrte Klassizist Giovanni Battista Casanova, der sich später mit Schenau das Direktorat teilen mußte, ausgeschlossen blieb?

Thomas Freier von Fritsch

Der 1700 in Leipzig als Sohn eines wohlhabenden Buchhändlers geborene Thomas Fritsch erregte schon mit 21 Jahren durch eine staatsrechtliche Dissertation Aufmerksamkeit. Zu seiner weiteren Ausbildung reiste er zwei Jahre lang durch Frankreich, England und Holland, trat dann 1726 in den sächsischen diplomatischen Dienst ein und war bis 1741 in Wien und Paris als Diplomat für den Dresdner Hof tätig. 1729 bereits hatte er das Rittergut Seerhausen gekauft und war geadelt worden. Zwischen 1742 und 1745 stand er als Reichshofrat im Dienst Kaiser Karls VII. Nach dem Tod des Kaisers zog er sich nach Seerhausen zurück. Nun kümmerte er sich um den Ausbau des Schlosses und legte in Seerhausen einen französischen Park an. Besonders lag ihm jedoch die Vermehrung seiner Sammlung am Herzen; die Bibliothek umfaßte schließlich 5 000 Titel, bedeutend war seine Kupferstichsammlung.

„Er gehörte mit dem Grafen Wackerbarth-Salmour und einigen anderen zu den Staatsmännern Sachsens, die während der verhängnisvollen Verwaltung Brühls die Augen offenhielten und nach Rettung spähten,“ schrieb Otto Eduard Schmidt, der dann feststellte: „Klar erkannte er die Mängel eines Regierungssystems, das allein den Glanz der Krone und ihres Trägers ins Auge faßte . . .“¹²

So wurde er, der Verehrer Friedrichs II. von Preußen, zu einem der wichtigsten Männer des „Retablissement“ in Sachsen. Durch Chodowieckis Tagebuchaufzeichnungen und durch Schenaus Bild lernen wir ihn als Freund der Künstler und als Förderer der Kunstakademie kennen. Thomas Freiherr von Fritsch starb 1775.

Christian Ludwig von Hagedorn – Gründung und Ziele der Dresdner Kunstakademie

Wenngleich wir davon hörten, daß die Dresdner Maler- und Zeichnungsakademie schon vor Ende des Siebenjährigen Krieges, 1762, unter König August II., hatte „retabliret“ werden sollen¹³, und daß Charles Hutin zum „Akademiemeister“ berufen wurde, so ist die völlige Neugründung doch erst 1763/64 erfolgt, vorbereitet vom Kurprinzen (dann Kurfürsten) Friedrich Christian und seiner Gemahlin Maria Antonia, nach Friedrich Christians Tode vollzogen vom Administrator, dem Prinzen Xaver.

Mit der Ernennung von Christian Ludwig von Hagedorn zum Geheimen Legationsrat und „General-Director der Künste und Kunstakademien, auch dahin gehöriger Galerien und Cabinets“¹⁴, durch Dekret vom 24. Dezember 1763, kam ein Kunstschriftsteller und Sammler, ein „Kenner“,

aber kein Künstler (trotz eigener Versuche als Radierer) an die Spitze der Akademie (und der Sammlungen), die jetzt neben Malerei und Zeichnung auch Bildhauerkunst und Architektur umfaßte. Direktor der Akademie, aber dem Generaldirektor unterstellt, wurde Charles Hutin. Von Christian Ludwig von Hagedorn heißt es im Magazin der sächsischen Geschichte 1788: „1717 in Hamburg geboren, ward 1764 Generaldirektor der Sächsischen Kunstakademien, und bekleidete diese Stelle . . . indem er junge Genies nicht nur bildete, sondern auch mit Rat und Tat unterstützte, sehr würdig und erwarb sich große Verdienste um die Akademie . . . Er war zugleich ein guter Schriftsteller.“¹⁵ Ursprünglich im diplomatischen Dienst, trat er überall mit Künstlern in Kontakt und sammelte besonders Gegenwartskunst. Seine Kunstansichten sind vor allem durch zwei Veröffentlichungen von 1755 und 1765 bekannt. Geschicklichkeit der Ausführung, „niederländischer“ Perfektionismus haben ihn stets überzeugt; Winckelmannsche Gedanken versuchte er damit in Übereinstimmung zu bringen. Dementsprechend waren seine Auffassungen moderat, auf das Lernbare orientiert. An Malern wie Dietrich, Schenau und Joseph Roos hat er handwerkliches Können bewundert sowie die Nähe zu großen Vorbildern des 17. Jahrhunderts. Besonders lag ihm die Nutzenanwendung der Kunst am Herzen; so war es ganz in seinem Sinne, wenn Karl Wilhelm Daßdorf 1782 schrieb: „Und in der Tat muß man gestehen, daß durch die Benutzung der hiesigen Kunstsammlungen, und durch die sehr wohl eingerichteten Zeichnungs-Anstalten, jede glückliche Kunst-Anlage, woran es überhaupt dem Sachsen nicht fehlt, weit geschwinder entwickelt, und dadurch ein gewisser guter Geschmack bis in die Klasse der niedern Handwerker verbreitet wird, so daß die hiesigen Arbeiten immer vorzüglich geschätzt und gesucht werden.“¹⁶

Ganz entsprechend ist schon in Christian Ludewig von Hagedorns Anstellungs- und Ernennungsdekret von den schönen Künsten „unter anderen Gemeinnützigen Veranstaltungen“ die Rede gewesen, „aus der wohlerwogenen Betrachtung, wie durch selbige nicht nur unmittelbar ein wesentlicher Vortheil verschafft, mehr Geld zur Zirkulation gebracht, Fremde herbeigezogen und das Ansehen eines Staats vermehrt, sondern auch ferner die Produkte derer inländischer Fabrikanten und Manufakturen durch Verbesserung des Geschmacks angenehmer gemacht und ein größerer Debit derselben zu Wege gebracht werde . . .“¹⁷

Folgerichtig durften Erfolg oder Mißerfolg einer solchen staatlichen Einrichtung von allgemeinem Interesse nicht mehr hinter verschlossenen Türen beurteilt werden; und der Erfolg der Institution hing wesentlich von der Qualität der Werke ihrer Mitglieder und Lehrer ab. Professoren und Schüler standen unter Erfolgszwang, mußten sich mit ihren Werken der Öffentlichkeit stellen. Das Kunstgespräch wurde Bestandteil sächsischer Kulturpolitik. Noch vor diesem Öffentlich-Werden der bildenden Kunst, später parallel dazu, entwickelten sich Kunstgeschichte, Kunsttheorie und Kunstkritik in ihren literarischen Ausdrucksformen. Carl Heinrich von Heineken, Johann Joachim Winckelmann und Christian Ludwig von Hagedorn sind hier besonders zu nennen. Gleichfalls sollten Weinart und Hasche, Daßdorf und Lehninger Erwähnung finden, die in Stadtbeschreibungen und Periodica sowohl historische Nachrichten zur Kunst wie Bemerkungen zu damaliger Gegenwartskunst geliefert haben. Auch die Schriften von Anton Raphael Mengs wirkten auf Dresden zurück. Schöne Beispiele für das Mode gewordene Begutachten und Theoretisieren, für Kunstgespräche zwischen Kennern, Beamten und Künstlern, erwähnte Daniel Chodowiecki in seinen Dresdner Reisejournalen sowohl 1773 wie 1789. Besonders die Herren von Vieth und von Fritsch sehen wir in ständigem Kontakt mit Künstlern, bei Einladungen und Gegeneinladungen, beim kommentierenden Betrachten von Gemälden und Stichen alter und damals gegenwärtiger Meister, in Salons, Gemäldekabinetten und Ateliers, immer wieder aber

auch in den kurfürstlichen Sammlungen. Wenn sich die Gespräche dann zu sehr vom Gegenstand entfernten, wirklich abstrakt wurden, konnte bisweilen eine gewisse Verwirrung eintreten (was bei solchen Erörterungen nie ausgeschlossen ist). Chodowiecki berichtet: „Dann erzählte er (Herr von Vieth), daß Zingg, wie er einmal bei Herrn von Fritsch war, von Philosophie habe sprechen wollen, weil er darüber viel gelesen hatte und das anbringen wollte; dabei habe er sich etwas verheddert . . .“¹⁸

Prospekt, Landschaft, Naturgefühl

Welche Aufgeschlossenheit für Naturerlebnisse es schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Dresden unter Künstlern gab und welchen Drang, solche Erlebnisse in Bilder zu fassen, das kann ein Brief von Conrad Gessner an seinen Vater deutlich machen. Besonderes Gewicht erhalten diese Äußerungen, das sich Gessner in Dresden eng an Anton Graff angeschlossen hatte. Er schrieb am 26. Juli 1784: „Gestern kamen wir von einer kleinen Lustreise nach Hohenstein zurück. Wir wallfahrteten unserer fünf Künstler dahin, nach der Natur zu zeichnen. Diese gebirgig-waldigte Gegend ist ein Paradies für den Landschaftmaler; jeder Tritt ist romantisch, malerisch oder interessant. Alle Augenblicke trifft man auf eine pittoreske Hütte oder Felsen, oder auf einen schönen Baum; und die öftern Ruinen erhöhen noch mehr den Reiz dieser mannigfaltigen Abwechslungen . . . Bald werde ich mit allen Malergerätschaften in diese Gegend hinziehen, um nach der Natur zu malen.“¹⁹ Mit dem neuen Naturgefühl war im Zeitalter der Empfindsamkeit „Landschaft“ in Mode gekommen; wohlgeordnete Landschaft in „englischen“ Parks, für die Dresdener aber auch die von Natur und Menschenhand vielfältig gestaltete Umgebung der Stadt. Die Landschaftsgemälde waren bisweilen im Kabinettformat gehalten, für die persönliche Naturandacht, nicht oder selten als grandiose Kulisse heroischer Darstellungen aus Geschichte und Religion, nur manchmal als dramatisches Naturerlebnis, wie 1777 bei einem Gemälde von Johann Christian Klengel, häufiger als behagliches Objekt der Kontemplation, Landschaft im Zopfstil; und neben Landschaftsgemälden kamen nun auch gezeichnete, topographisch genaue landschaftliche Ansichten in Mode, denen Adrian Zingg die Prägung gab.

Adrian Zingg

Der 1734 geborene Kupferstecher, Radierer und Landschaftszeichner Adrian Zingg stammte aus St. Gallen in der Schweiz. Er war der Sohn eines Büchsenmachers und Stahlschneiders, hatte in Zürich gelernt, dann in Bern bei Ludwig Aberli seine Ausbildung fortgesetzt. Mit Aberli kam er 1750 nach Paris, machte die Bekanntschaft von Johann Georg Wille, der ihn anregte und förderte, bei dem er viele Freundschaften schloß, selbst mit deutschen Künstlern, die sich zeitweilig in Paris aufhielten. Durch seine unter Willes Anleitung in Paris gestochenen großen Blätter, so nach Gemälden von Claude Joseph Vernet, aber auch nach eigenen Zeichnungen, wurde er, wiederum nicht ohne Willes Vermittlung, auch in Sachsen bekannt. Seine Berufung an die Dresdner Kunstakademie verdankte er Christian Ludwig von Hagedorn.

Im Juli des Jahres 1766 kam Zingg in Dresden an, wurde Mitglied der Akademie als Kupferstecher mit 500 Talern jährlicher Besoldung und freier Wohnung im Akademiegebäude. Auch die Wiener und die Berliner Akademie ernannten ihn bald zu ihrem Mitglied; die Professur erlangte er in Dresden jedoch erst 1803. Als Aufnahmestücke für die Akademie stach er Reproduktionen nach zwei Gemälden der Galerie, wie er auch später noch Reproduktionsstiche schuf, so nach Bildern von Jan Both und Jacob van Ruisdael, nach Dietrich und Agricola.

Hier interessiert uns Zingg nicht als Stecher, sondern als Vertreter der Landschaftskunst, auch wenn er nicht gemalt, sondern gezeichnet hat. Er setzte die von Johann Alexander Thiele begrün-

dete „Prospektmalerei“ unter neuen Bedingungen fort, während die von Dietrich und Joseph Roos vertretene ideale Landschaft, der auch Johann Christian Klengel in gewisser Weise verpflichtet blieb, außerhalb seines Interesses lag. „Er hat die schönsten sächsischen Gegenden, auf seinen verschiedenen Kunstreisen, die er zuweilen allein, zuweilen auch mit seinen Schülern anstellt, aufgenommen, und seit einigen Jahren mehrere derselben sehr schön und reizend ins Große gezeichnet, auch viele derselben auf eine sehr angenehme und malerische Art, die der Aberlischen nicht nachstehen darf, illuminiert.“²⁰

Über Zinggs Arbeitsweise informiert uns Daniel Chodowiecki; er schrieb 1789: „... nun zeigte er mir seine Zeichnungen, die großen zuerst, hernach die Kleineren, die mehresten nach der Natur fleißig ausgezeichnet, andre freyer, aber alle schön mit vielem Geschmack und Wahrheit bearbeitet, viele sind auch noch so wie er sie nach der Natur mit Bleistift mehrentheils nur mit Umrißen entworfen hat, zuweilen ein wenig darin schraffirt; andere auch, wie er sie hernach zu Hause mit der Feder umrißen hat, worin schon Licht und Schatten mit lichterer und schwärzerer Tusche angedeutet sind, hernach führt er sie mit dem Pinsel und Tusche aus, einige von den großen sind mit durchsichtigen Farben illuminiert.“²¹

Es ist bezeichnend, daß erst in diesen Jahrzehnten bildmäßige Zeichnungen, die unter Glas und Rahmen aufbewahrt und gezeigt wurden, eine solche Rolle spielten, sowohl bei den Landschaften, wie bei „Kompositionen“ und Bildnissen. Casanova und Seydelmann, von denen noch die Rede sein wird, stehen auf anderem Gebiet für diese Wertschätzung der Zeichnung: Erst in einer Epoche mit klassizistischer Tendenz wurde das möglich.

So sehr Adrian Zingg übrigens den Künstlern und Kennern seiner Generation genuggetan hatte, so sehr die gezeichneten Landschaften von seiner Hand dem Naturgefühl des späten 18. Jahrhunderts entsprachen, für die Romantiker waren sie der alte Zopf, waren sie, was überwunden werden sollte. Hören wir Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen: „Wir lagen in den Banden einer toten Manier, wie alle Zinggianer, waren in einen Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln dermaßen eingeschult, daß ein lebendiges Naturgefühl, die wahre, einfache Anschauung und Auffassung der Dinge sich gar nicht regen, wenigstens nicht zum Ausdruck kommen konnte.“²² Ganz außerhalb von „Zinggs Manier“, so berichtete Ludwig Richter, hätte sich ihm „der Weg aufgeschlossen, der Natur näher zu kommen.“²³

Das aber war ja auch das Bemühen der Landschaftler im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts gewesen; das hatte auch Zingg erstrebt! Ein neues Zeitalter, die Romantik, stellte aber neue Anforderungen, auch an das Erlebnis der Natur.

Kehren wir aber noch einmal zurück zum Ausgangspunkt, zu den Jahren nach 1764; damals war (seit 1766) Zingg, als Kupferstecher in Dresden. Die Landschaftsmalerei jedoch lag, wenn wir von Dietrich absehen, der auch (aber nicht nur) Landschaften gemalt hat, in der Akademie bei Joseph Roos.

Joseph Roos

Der Landschafts- und Tiermaler Joseph Roos, geboren 1726 in Wien und dort gestorben 1805, hatte bei seinem Vater in Wien gelernt und war dann an der Wiener Akademie weiter ausgebildet worden. Anschließend ging er nach Dresden, 1757 nach Berlin, seit 1758 jedoch hielt er sich wieder in Dresden auf, wo er später den Titel eines Hofmalers führte. Als Enkel des Philipp Peter Roos, genannt Rosa di Tivoli, und als Urenkel des Johann Heinrich Roos, der im 17. Jahrhundert, holländisch geschult, Landschaften mit Hirten und Herden gemalt hatte, konnte er an den Künstlerruhm seiner Familie anknüpfen und auf dem gleichen Gebiet wie seine Vorfahren bewunderte Werke schaffen.

Als 1764 die Dresdner Kunstakademie aufs neue und in völlig veränderter Form gegründet

wurde, gehörte Roos zu den ersten Mitgliedern; 1765 folgte seine Ernennung zum Professor, „wegen seiner vielen Schüler“, wie von Hagedorn bemerkte und „da er sich der Akademie je länger je unentbehrlicher mache.“²⁴ Von 1769 an jedoch unterhielt er wieder enge Beziehungen nach Wien, wo er 1772 Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie wurde. So hat sein Schaffen in Dresden, als Lehrer wie als Künstler, nur wenige Jahre gedauert.

Für Prospekte, Veduten und topographisch genaue Ereignisbilder gab es in der kursächsischen Residenz eine lange Tradition, für die Künstler wie Johann Alexander Thiele und Bernardo Bellotto stellvertretend genannt werden können. Weniger bedeutend scheint die eigentliche Landschaftsmalerei gewesen zu sein, im Sinne des 18. Jahrhunderts verstanden, Landschaft als Bild innerer Stimmungen, als Ausdrucksträger. Auf diesem Gebiet hatte in Dresden bisher aller Ruhm bei Dietrich gelegen; in dem fast fünfzehn Jahre jüngeren Joseph Roos sah von Hagedorn vielleicht einen Künstler, der Dietrich, dessen Kräfte damals verfielen, als Landschaftler ersetzen konnte.

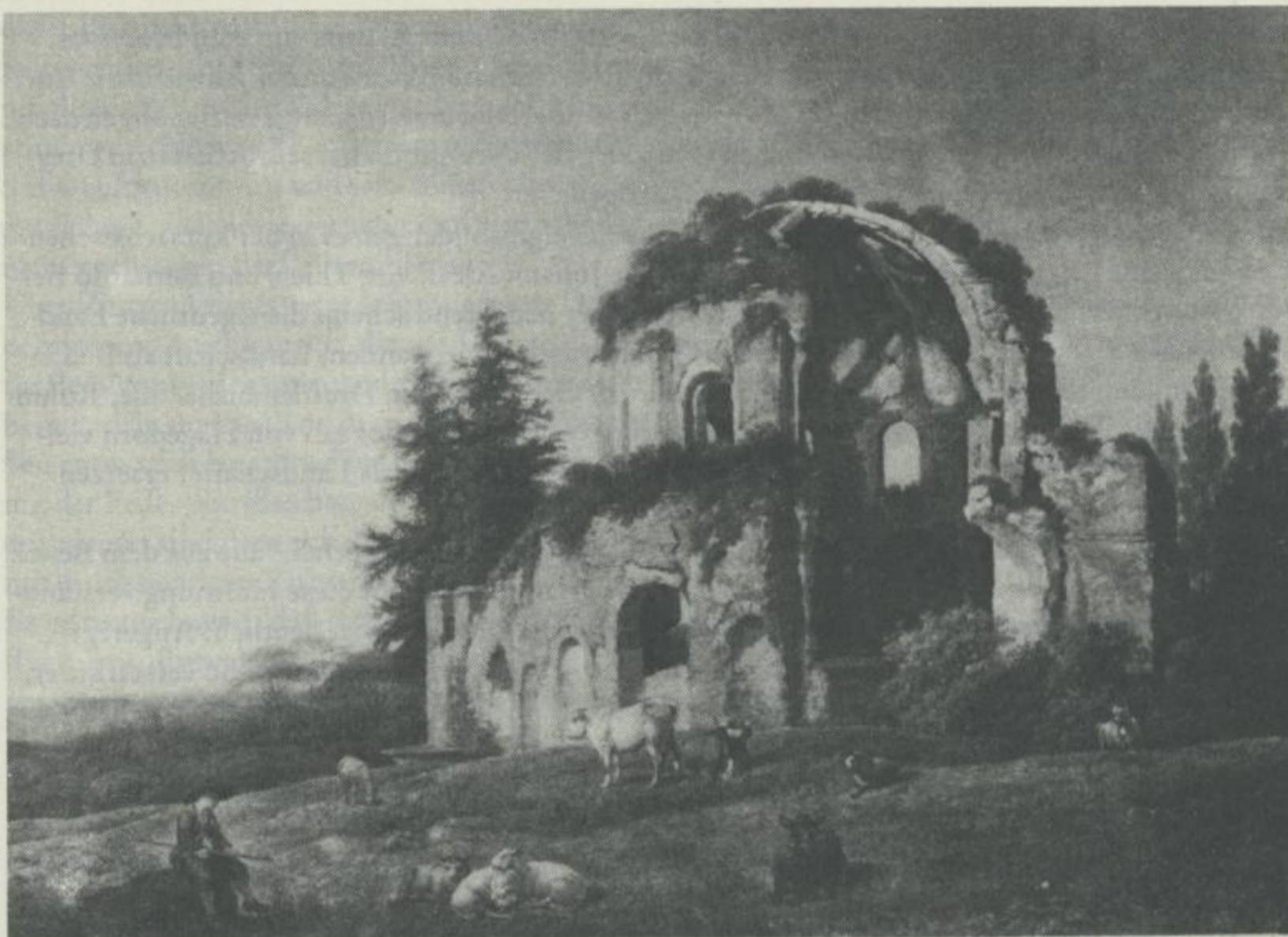
Die 1780, also schon in Wien, gemalte „Südliche Landschaft mit Wasserfall,“ die aus dem Besitz der Dresdner Kunstakademie in die Gemäldegalerie gelangt ist, macht diese Hoffnung verständlich. Der Einfluß niederländischer Italianisanten des 17. Jahrhunderts ist deutlich: Angeregt wurde Roos vielleicht von Werken Jan Boths und Nicolaes Pietersz Berchems.²⁵ So verstärkte er, der Italien wahrscheinlich nie gesehen hat, seinerseits Tendenzen der niederländisch-italienisch orientierten Ideallandschaft in der Dresdner Malerei des 18. Jahrhunderts. Der Hirte mit seiner Herde im Vordergrund legt den Vergleich mit Johann Christian Klengels „Landschaft mit der Ruine des sogenannten Tempels der Minerva Medica“ von 1790/92 nahe, und die Komposition im ganzen ähnelt einem Gemälde von Karl Ludwig Kaaz aus dem Jahre 1805, der „Landschaft mit Wasserfall“ in der Dresdner Gemäldegalerie Neue Meister.

Johann Christian Klengel

Wenn von Landschaftsdarstellungen in Dresden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gesprochen wird, dann muß neben Joseph Roos und Adrian Zingg vor allem Johann Christian Klengel (1751–1824) Beachtung finden. Nicht, daß andere Künstler, wie Johann Christoph Malcke (1725–1777) und Johann Ludwig Giesel (1747–1814) übergangen werden sollten; aber Klengel nahm doch eine Sonderstellung ein. Er stammte aus Kesselsdorf bei Dresden, hatte nach einer Buchbinderlehre Akademiekurse bei Charles Hutin und Bernardo Bellotto besucht, ehe er 1765 als Schüler zu Christian Wilhelm Ernst Dietrich kam, der ihn 1768 in sein Haus aufnahm. Klengel blieb bei seinem Lehrer bis zu dessen Tod 1774. Die Dresdner Kunstakademie nahm ihn 1777 unter ihre Mitglieder auf; im Jahre 1800 erhielt er an dieser Akademie eine außerordentliche Professur.

Ausgehend von den Werken seines Lehrers Dietrich schulte sich Klengel an den Landschaften holländischer Meister in der Dresdner Galerie, studierte auch Kompositionen von Gaspard Dughet und später von Claude Lorrain, behielt aber immer eine spürbare realistische Tendenz. „Die Landschaft hat ja doch nur zwei Zielpunkte, der eine ist im Ruysdael, der andere im Claude“, sagte der alte Klengel einmal zu Carl Gustav Carus, „dazwischen liegt ja lauter Konfusion“. Klengels Werke zeigen allerdings, den eigenen Worten zum Trotz, daß „dazwischen“ wunderbare Bilder entstehen konnten.²⁶

In seinen Betrachtungen über die Malerei hat Christian Ludwig von Hagedorn 1762 geschrieben: „Die großen Landschaftler malen nur, was sie fühlen.“²⁷ Die komponierte Landschaft ist, anders als Prospekt und Vedute, kein treues Abbild der gesehenen Realität, sondern gemalte Naturdichtung, und so hieß es 1784 im Magazin der Sächsischen Geschichte von einem Gemälde Klengels,



Johann Christian Klengel: Landschaft mit der Ruine des sogenannten Tempels der Minerva Medica. 1790/92. Öl auf Leinw., 57 cm × 78,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 3796

es wäre „im großen und dichterischen Stil komponiert“. 1785 wurde von einem anderen seiner Bilder gesagt: „Glücklich gewählte Natur, in der Komposition und Geschmack herrschte, so daß es nicht nur ein Prospekt war.“²⁸ Was man in Landschaften suchte, daß war die Übereinstimmung von Natur und Wahrheit, Naturgefühl als Frage des Geschmacks.

„Wessen Herz vor diesen Reizungen der Natur verschlossen ist, wer nur die Handlungen der Menschen in den Palästen des herrschenden Roms aufsucht, oder wer auf dem Teppich grünender Felder nur nach dem Getümmel der Städte zurückseufzt, der fühlet nicht den Wert der malerischen Idylle.“ Es war wiederum Christian Ludwig von Hagedorn, der dies sagte.²⁹

Schon 1784 hatte man Klengel „Propreté und Schmelz der Farben, eigene und kräftige Behandlung“ nachgerühmt und festgestellt, daß er, der würdige Schüler des großen Dietrich, wie es heißt, vor allem auswärtig als der besterdamaliger Landschaftler in Dresden bekannt sei.³⁰ Die mit Johann Alexander Thiele beginnende, von Dietrich, „dem Raffael unserer und aller Zeiten in Landschaften“,³¹ fortgesetzte Tradition sächsischer Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts hatte in Klengel ihren spätesten Vertreter. Er leitete schon in das neue Jahrhundert hinüber, ohne allerdings den Tendenzen der Romantik noch folgen zu können. Ob er sie wirklich mit vorbereitet hat, das bliebe zu erörtern.

Johann Eleazar (Elias) Zeissig, genannt Schenau

Auf Schenaus Gemälde „Das Kunstgespräch“, von dem schon die Rede gewesen ist, steht in der Mitte

der Künstlergruppe hinter dem Stuhl des Generaldirektors der Maler selbst. Man versprach sich viel von ihm in Dresden und er versuchte auf alle Weise, den Erwartungen zu entsprechen. „Den Beruf zu seiner Kunst erhielt er weder von Eltern noch von Freunden, sondern von der Natur selbst,“ hieß es 1782 bei Daßdorf³². Schenau hatte es schwer gehabt. Geboren am 7. November 1737 in Großschönau bei Zittau, war ihm, als Sohn eines mittellosen Damastwebers, der Weg zur Malerei anfangs versperrt geblieben. Um Künstler zu werden „entließ er seinem Vater und kam nach Dresden; weil ihn aber ohne Lehrgeld niemand annehmen wollte, so mußte er weinend wieder zurückkehren.“ Sein Vater, der die Begabung des Knaben wohl doch erkannt hatte und in Großschönau keine Ausbildungsmöglichkeit sah, „tat ihn daher zu einem Doktor der Rechte nach Dresden, wo er fleißig schreiben sollte.“ Tagsüber habe er zwar fleißig geschrieben, nachts aber gezeichnet, sagt Daßdorf. Schenau war damals 12 Jahre alt.

Erst auf Umwegen gelang es ihm, Schüler des Bildnismalers Johann Christian Bessler zu werden, der ihn wiederum an Charles-François de Silvestre vermittelte, den Sohn von Louis de Silvestre (der 1748 nach mehr als dreißigjähriger Tätigkeit in Sachsen seinen Dresdner Wirkungskreis verlassen hatte). Bei Ausbruch des Siebenjährigen Krieges kehrte auch Charles-François de Silvestre der sächsischen Residenz den Rücken – und nahm Johann Elias Zeissig mit nach Paris. Aus Briefen Schenaus an seinen ehemaligen Lehrer Bessler, die Werner Schmidt in seiner Dissertation von 1926 mitgeteilt und ausgewertet hat³³, wissen wir, daß anfangs nicht von geregelter Ausbildung die Rede sein konnte. Erst die Bekanntschaft mit dem deutschen Kupferstecher Johann Georg Wille, der in Paris lebte und viel Einfluß hatte, veränderte seine Situation. Wille förderte ihn jahrelang in Paris, verschaffte ihm Kunden für Kopien alter Meister und vermittelte schließlich, als Schenaus Können sich entsprechend entwickelt hatte, durch Empfehlung an Christian Ludwig von Hagedorn, die Berufung des jungen Malers an die Dresdner Akademie.

Als Christian Ludwig von Hagedorn in einem Vortrag beim kursächsischen Administrator, dem Prinzen Xaver, am 6. November 1767 die Berufung Schenaus warm befürwortete, wies er auf dessen Erfolge in Paris hin, räumte dann aber ein, daß seine weitere Ausbildung in Dresden noch wünschenswert und möglich sei. „Anbey ist die Hoffnung, daß gleichwie Torelli, Rotari und Roos sich durch deren Studien auf der hiesigen Bildergalerie stärker gemacht haben, Schönau sich nicht weniger hier weiter ausbilden... werde... denn auch der moralische Charakter des Schönau wird mir von Willen und Zinggen gelobt, und sein Eifer liegt durch so viele französische Kupferstiche nach seiner Hand am Tage.“³⁴ Die Dresdner Gemäldesammlung erscheint hier wieder als wichtigstes, ja fundamentales Lehrmaterial, Galerie und Akademie wurden als Einheit, wenigstens als eng zusammengehörig empfunden.

„Herr Schönau, der sich bisher in Paris den größten Beifall erworben, und der schon längst bey der hiesigen Kunstakademie erwartet worden, ist endlich zu Ende des März dieses Jahres hier eingetroffen,“³⁵ hieß es in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste 1770. Die Berufung war bereits 1768 ausgesprochen worden. Johann Georg Wille notierte damals in seinem Tagebuch viel über Schicksal, Charakter und Malerei des jungen sächsischen Künstlers, den er schmeichelhaft beurteilte. Fleiß, Talent und Liebenswürdigkeit hätten Schenau demnach ausgezeichnet, der „ebenso sorgfältig in seiner Kleidung wie zierlich in seiner Malerei“ gewesen sei, dabei von „hübscher Gestalt“.

Von Schenaus unermüdlichem Arbeitswillen wußte noch Moritz Wiessner in seiner Geschichte der Kunstakademie von 1864 zu berichten: „Ein Kind der Not, hatte er sich im Kampfe mit dem Mangel einen eisernen Fleiß zu eigen gemacht, der ihm bis in das hohe Alter blieb.“³⁶ In Dresden gestaltete sich Schenaus Lage anfangs schwierig, trotz seines Fleißes. Vierhundert Taler jährlichen

Gehalts reichten wohl kaum zum Leben für einen Künstler von angegriffener Gesundheit und mit gewissen Ansprüchen und Verpflichtungen (obwohl Schenau unverheiratet war und blieb), und so bemühte sich Hagedorn schon 1772 um eine Verbesserung von Schenaus Lage. Bereits 1773 fand er als Direktor der Mal- und Zeichenschule an der Meißner Porzellanmanufaktur einen zusätzlichen Wirkungskreis³⁷, wodurch sich auch seine finanzielle Lage besserte; 1774 folgte seine Ernennung zum Professor an der Dresdner Akademie und von nun an wirkte er in beiden Städten.

Der erste Direktor der 1764 gegründeten Dresdner Akademie, Charles Hutin, starb 1776. Seine Nachfolge wurde alternierend auf Johann Elias Zeissig und auf Giovanni Battista Casanova übertragen, wobei der Wechsel im Amt jährlich erfolgte. Nach Casanovas Tod 1795 übernahm Schenau das Direktorat allein³⁸ und bekleidete es bis zu seinem Tode 1806, legte aber 1796, um sich zu entlasten, das Amt in Meissen nieder.

Schenau und der kursächsische Hof

Gleich nach seiner Ankunft in der Elbestadt vermittelte von Hagedorn an Schenau einen Auftrag, der für die Bindung des Künstlers an den Hof entscheidend wurde: Er hatte in den Jahren 1770 bis 1772 das große Gemälde „Die kurfürstlich sächsische Familie“, auch genannt „Die Genesung der verwitweten Kurfürstin Maria Antonia“³⁹ zu malen und arbeitete trotz angegriffener Gesundheit so intensiv an dem Bild, das von Hagedorn Anlaß fand, eine Verbesserung der materiellen Lage für ihn zu erbitten, da ihm keine Zeit bliebe, „etwas daneben zu verdienen.“⁴⁰

In eben dem Jahre 1770, als Schenau nach Dresden kam, schrieb ein anderer in Dresden tätiger Maler, Anton Graff, über sein Verhältnis zum Hof: „Seit zwei Jahren bin ich gänzlich vom Hof weggebissen worden, und ich mußte durchaus ein Schmierer sein, es glückte meinen Neidern, daß ich von der hohen Herrschaft nicht im Geringsten mehr beachtet, und daß sehr mittelmäßige Meister mir vorgezogen wurden, die doch schlechter als ich sind . . . indessen scheint es, als wenn ich wieder hervorgesucht werde . . . ich muß die Regierende Churfürstin malen. . . .“⁴¹ Diese Bemerkung, die Graff in einem Brief an Salomon Gessner von 21. Mai 1770 machte, bleibt dunkel, weil keine Namen genannt sind. Zur Aufhellung müßte die Frage beantwortet werden: Welche Bildnismaler sind in diesen Jahren vom Hof besonders bevorzugt worden? Schenau kann nicht gemeint sein, denn er kam erst nach Sachsen, als Graff bereits wieder „hervorgesucht“ wurde. Es bleibt aber dessen ungeachtet festzustellen, daß die Feinmalerei, die Schenau praktizierte, höfischem Geschmack entgegenkam. Auch sein elegantes und verbindliches Auftreten mögen ihm die Sympathie der „hohen Herrschaft“ zugezogen haben; der „biedere“ Schweizer Anton Graff hatte es anscheinend schwerer, sich zu behaupten. Er war gezwungen, andere, bürgerliche Auftraggeber zu finden, knüpfte Beziehungen nach Leipzig und nach Berlin – und er hat gerade durch diese erzwungene Distanz zum Hof künstlerisch gewonnen.

Schenau malte indessen sein großes Auftragswerk. Es zeigt Maria Antonia sitzend im Familienkreis. Auf einer Staffelei im Hintergrund steht ein allegorisches Gemälde, von dem es im 16. Band der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste“, die seit 1757 in Leipzig herausgegeben wurde, hieß: „Vor einem auf zwei Stufen erhobenen Altare, worauf die Wünsche der Herzen aller Untertanen sich in eine einzige Flamme schließen, kniet Sachsen unter der Figur einer schönen, schlanken Frauenperson. Sie fleht das Schicksal um die Genesung der Churfürstin Frau Mutter an . . .“⁴²

Schon in Paris hatte Schenau eine allegorische Zeichnung verfertigt, die nur aus der angebahnten Beziehung zum sächsischen Herrscherhaus verständlich wird: eine Allegorie auf dem Tod des Dauphins von Frankreich, den Sohn Ludwigs XV., der seit 1747 mit Maria Josepha, der Tochter

König Augusts III., verheiratet war und am 20. Dezember 1765 in Fontainebleau starb. Die Zeichnung ist anscheinend nicht mehr nachweisbar; doch allein die Erwähnung bleibt wichtig für Schenaus Biographie und sie ist darüber hinaus von Aussagekraft für die Richtung seines Schaffens.⁴³

Schenaus Tätigkeit in Meißen

„Herr Prof. Schönau hatte uns heuer auf eine angenehme Art mit seinen schönen Ideen und sanften Pinseln in 3 Bildern und 2 Zeichnungen überrascht,“ hieß es 1785 im Magazin der Sächsischen Geschichte⁴⁴, wo wir sodann lesen: „Es ist zu verwundern, daß uns der Mann, dessen mannichfaltiger Fleiß sich zum Nutzen des Ganzen so eifrig für Fabrikmodelle verwendet, noch so viel ausstellen kann. Seine Talente verdienen Bewunderung.“

Die Tätigkeit Schenaus für Meißen sah so aus, daß der Künstler bei 300 Talern zusätzlichen Gehalts mindestens „drei Monate des Jahres in Meissen zuzubringen sich gefallen lassen möge.“

Werner Schmidt faßte die Aufgaben und Leistungen des Malers für die Manufaktur so zusammen: „Seine Tätigkeit bestand darin, die Arbeiten der Maler zu überwachen, zu verbessern und neue Muster zu entwerfen.“⁴⁵ Dabei ging es nicht nur um malerischen Dekor, sondern genauso um Kleinplastik und neue Geschirrförmchen. Die Modelleure Michel Victor Acier und Johann Carl Schönheit⁴⁶ werden besonders genannt, wenn von der Umsetzung seiner Entwürfe in Kleinplastik die Rede ist. Auch einen Tisch und einen Kamin, die beide mit sächsischen Halbedelsteinen und mit Porzellan geschmückt waren, hat Schenau entworfen. Der Kamin befand sich im Grünen Gewölbe Dresden.⁴⁷

Was man sich in Dresden von Schenaus Tätigkeit in Meißen versprach, das erfahren wir aus Daniel Chodowieckis bereits zitiertem Reisetagebuch: „Schönau ist ein junger Mann von ungefähr 28 Jahren, sehr sanft und bescheiden. Er ist verpflichtet, einen Teil des Jahres in Meissen zuzubringen, um dort den guten Geschmack einzuführen.“⁴⁸

Keine galante Tändelei von Kavalieren und Damen, von verkleideten Schäfern und Schäferinnen, sondern Familienszenen mit moralischem Anspruch wurden dargestellt, „unschuldige“ Freuden verherrlicht: bürgerlicher Alltag, Kindererziehung, zarte Liebeswerbung, Trennungsschmerz und Glück des Wiedersehens. Es erscheint jedoch überspitzt, aus solchem Wandel nur eine Verbürgerlichung des Geschmacks zu folgern, ohne gerade bei dem kostbarsten Material Porzellan darauf hinzuweisen, daß die veränderten Lebensauffassungen auch den Adel und die kurfürstliche Familie erfaßt hatte. So blieben die Figuren und Gruppen „vornehm“, die Gewänder schimmernd-reich, das Beiwerk erlesen – und der „gute Geschmack“ zeigt sich als „zopfige“ Erziehung zu Gefühl und Güte. Gleichzeitig folgt Schenau der neuesten französischen Mode, entspricht in der Kleidung und in den Frisuren dem Stil Louis XVI. und wenn der heutige Betrachter schmunzelt, statt gerührt zu sein, dann liegt das an der für Schenau typischen Vermischung von tränennahem Gefühlsüberschwang mit übertriebenem modischem Putz.

Hier wäre nachzutragen, daß schon in den ersten Ausbildungsabsichten von Schenaus Vater für seinen Sohn der Gedanke gelegen hatte, einen Entwerfer für die Malerei aus ihm zu machen, und daß Schenau sich bereits in Frankreich in der Porzellan-Manufaktur von Sèvres über moderne Formen kunsthandwerklicher Erzeugnisse orientiert hatte.⁴⁹ Die Richtung auf das Praktische, die von Hagedorn als Generaldirektor so sehr am Herzen lag, war auch Schenau vertraut, der seine künstlerischen Triumphe allerdings auch weiterhin der Malerei verdankte.

Schenau als Lehrer

Als Lehrer sei Schenau in „der von Hagedornschen Epoche“ an der Dresdner Akademie derjenige gewesen, schrieb Moritz Wiessner 1864, „der am redlichsten für einen Aufschwung der Kunst in der Richtung des Idealen“ wirkte, wenngleich es ihm nicht gelungen sei, „einen einzigen hervorragenden Schüler zu ziehen.“⁵⁰ Schon 1771 hatte Christian Ludwig von Hagedorn den Eifer und die Befähigung Schenaus als Lehrer hervorgehoben; von fünf und mehr Schülern gleichzeitig war die Rede, später sogar von mehr als zehn: Wenzel, Schiffner und Vogel wurden namentlich erwähnt. Wiessners Urteil, keiner von all den Schülern, die Schenau im Laufe der Jahre hatte, sei „hervorragend“ gewesen, ist wohl all zu streng.

Besonders soll hier an Christian Leberecht Vogel erinnert werden. Er hatte als Zwölfjähriger durch ein Pastell-Selbstbildnis die Aufmerksamkeit Schenaus auf sich gelenkt und war dessen Schüler geworden. 1780 ging er als „Hofmaler“ der gräflichen Familie zu Solms nach Schloß Wildenfels bei Zwickau; das „Muldenland wurde ihm . . . zur zweiten Heimat“, wie Otto Eduard Schmidt formulierte⁵¹. Erst 1804 kehrte Vogel, der seit 1800 Mitglied der Dresdner Akademie war, in die Residenzstadt an der Elbe zurück. In grundsätzlichen Fragen der künstlerischen Auffassung erkennen wir in seinem Werk durchaus den Einfluß von Schenau, nicht allerdings im Technischen: gefühlsbetont und weich, „empfindsam“ im zartesten Sinne sind alle seine Gemälde und Pastelle, nie jedoch wie bei Schenau brillant und schillernd gemalt. Auch hat er vor allem als Bildnismaler gearbeitet, was für Schenau immer nur Nebenzweig des Schaffens war.

Wenn Christian Ludwig von Hagedorn 1772 meinte, Schenau habe „die rechte Methode“, seine Schüler „geschwind und gründlich zu bilden“⁵², so scheint wenigstens Vogel den Beweis dafür zu liefern, daß der „Generaldirektor . . .“ hier eine besondere Begabung sehr richtig erkannt hatte.

Schenaus Bilder haben etwas von der Feinmalerei solcher Künstler wie Gerard Dou, Frans von Mieris und Caspar Netscher; und in der Wiedergabe kostbarer Stoffe hat er sich, nach seinen eigenen Worten, besonders an Gerard Terborch angeschlossen. Eine so orientierte malerische Haltung, die dabei unverkennbare Züge der vornehmen Eleganz des späten 18. Jahrhunderts annahm, hat sich bei ihm in Paris gewonnenen Eindrücken, besonders von Jean-Baptiste Greuze, verbunden. Die „empfindsame“ Mischung aus Niederländischem und Französischem war bereits den Zeitgenossen aufgefallen. So schrieb Karl Wilhelm Daßdorf 1782 in seiner Beschreibung der Stadt Dresden über Schenau: „. . . wählte die Manier von Greuze, erhielt allgemein Beifall, und erwarb viel Geld. Um sich aber mehr der Originalität zu nähern, so änderte er seine erste Manier und malte äußerst fleißig in Netschers Art französische Trachten und Sitten.“⁵³ In einem Brief vom 5. Oktober 1768 hatte Johann Georg Wille bereits aus Paris an von Hagedorn geschrieben: „. . . wenn diese Gemälde, wie er sie heute malt, vor einhundert Jahren ein Niederländer gemalt hätte, so würden sie gewiss heute mit schwerem Geld bezahlt werden. Es ist Sachsen Glück zu wünschen, daß er von seinen Kindern ist und daß es ihn wieder besitzen soll.“⁵⁴

Solche Art der Anpassung an den Stil vergangener Zeiten, das Malen im „goût“ anderer Meister, war im mittleren und späten 18. Jahrhundert nichts Ungewöhnliches. Besonders bekannt wurde Christian Wilhelm Ernst Dietrich für seine virtuos-eklektische Arbeitsweise.⁵⁵ Auch ihn hatte Johann Georg Wille, der selbst eine ganze Reihe von Bildern Dietrichs besaß und der einem Gemälde des sächsischen Malers einen seiner Meisterstiche gewidmet hatte, in Pariser Künstlerkreisen und bei Sammlern bekanntgemacht.⁵⁶ Das bewundernde Lob, mit dem Wille auch Schenau bedachte, hob ähnliche Talente hervor.

War Schenaus Berufung nach Dresden also betrieben worden, weil Dietrichs Kräfte abnahmen? Wollte man der sächsischen Akademie den Ruf bewahren, jeweils den geschicktesten „Nachahmer“ unter ihren Mitgliedern zu haben? An der Meißner Mal- und Zeichenschule jedenfalls wurde Schenau der direkte Amtsnachfolger Dietrichs; der ältere Künstler war 1773 von seinen dortigen Pflichten entbunden worden.

Genrebilder und Gruppenbildnisse scheinen besonders typisch für Schenaus Kunstauffassung, wobei die Bildnisse genreartig aufgefaßt wurden und die Dargestellten in Beziehung zueinander zeigen.

Liebe und Familienglück sind bevorzugte Motive, und es soll in diesem Zusammenhang noch einmal daran erinnert werden, daß Schenau unverheiratet und kinderlos blieb. Anders als die eben besprochenen Werkgruppen haben Schenaus historische Kompositionen und religiöse Bilder schon zu ihrer Entstehungszeit zu kritischen Kontroversen Anlaß gegeben und sind ein Gebiet, das seiner Wesensart ferner lag. Selbst das Große und das Tragische gerieten ihm „zierlich“ und so blieb der Kreis seiner Möglichkeiten eingeschränkt. Eine bestimmte Seite der Bestrebung und Gefühle jedoch, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts neu und viele Gebiete durchdringend auftraten, die „Empfindsamkeit“, spiegelt Schenau in dieser Beschränkung seines Schaffens deutlich.

Klassizisten wie Giovanni Battista Casanova und Realisten wie Anton Graff vertraten in Dresden ganz andere Positionen und publizistischer Streit der Richtungen, der die Dresdner Kunstkritik dieser Jahre belebte, blieb nicht aus. Ohne eine der Parteien zu bevorzugen, hat Johann Christian Hasche schon 1784 den Gegensatz der Auffassung beschrieben: „Herr Prof. Schenau ist ohne Zweifel eines der trefflichsten Genies für Malerei. Die Fruchtbarkeit seiner Erfindungen ist beinahe unglaublich; das Feuer seiner Compositionen unterscheidet sich von tausend anderen . . . und das Hinreissende seines Kolorits versteckt oft kleine Schwächen. Aber ist es deshalb Unge- rechtigkeit oder absichtlich übler Wille, wenn man sagt: daß dieser verdiente Künstler zuweilen in der Richtigkeit der Zeichnung verstoße, und daß Studium der Antike nicht seine Hauptstärke sey? . . . Herr Prof. Schenau, in Frankreich gebildet, gewöhnt, eine lange Zeit in sogenannten Konversationsstücken sich zu zeigen, mag wohl allerdings, als er sein ehemaliges Hauptfach verließ, manches schwierig gefunden haben, was seinem Geiste leicht gefallen wäre, hätte er eher an dem Stil der Alten und der edlen hohen Natur sich gewöhnt.“⁵⁷

Das ist eine gerechte Würdigung; auch wir sehen in Schenaus Werk einen wichtigen Beitrag zur Malerei des späten 18. Jahrhunderts in Sachsen, deren ganzes Bild sich jedoch erst aus der Gesamtschau vieler Leistungen ergibt.

Anton Graff

Mit feinem Gespür hatte Christian Ludwig von Hagedorn 1766 einen bis dahin fast unbekanntem jungen Mann nach Dresden berufen, dessen Leistungen bald und dann jahrzehntelang kontinuierlich bewiesen, daß gerade er durch Charakter und Begabung ausersehen war, eine ganze Epoche zu verewigen.⁵⁸

1736 als Sohn eines Zinngießers in Winterthur geboren, lernte Anton Graff seit 1753 bei Johann Ulrich Schellenberg in seiner Vaterstadt; 1756/57 setzte er seine Ausbildung bei dem Kupferstecher Johann Jacob Haid in Augsburg fort, von wo er nach Ansbach zu dem Bildnismaler Leonhard Schneider ging. Schon zu Anfang des Jahres 1759 jedoch kehrte Graff nach Augsburg zurück, wo er wieder bei Haid wohnte, nun aber selbständig als Bildnismaler arbeitete und viele Aufträge fand. Im April 1766 kam Graff nach Dresden⁵⁹; ein Probestück, sein Selbstbildnis, hatte solchen Beifall gefunden, daß es die Berufung auslöste. Er wurde Hofmaler und Akademiemitglied, 1788 Profes-

sor für Bildnismalerei. Jahrzehnte eines ununterbrochenen Schaffens begannen, immer auf Dresden als Wohnort gestützt, aber auch reisend und geschätzt in ganz Deutschland und der Schweiz. Graff selbst beschrieb diese Vorgänge in seiner knappen Autobiographie: „Im Monat Februar (1766) erhielt ich in Zürich von von Hagedorn die Nachricht, daß mein Bild Beifall gefunden habe und daß ich mit 400 Thr. Gehalt als Mitglied bei der Akademie aufgenommen sei. Zugleich erhielt ich 100 Thr. Reisegeld und am 7. April langte ich glücklich in Dresden an. Von dieser Zeit an ging es mir immer glücklich; ich hatte viel Portraits zu malen. Im Jahre 1769 ging ich nach Leipzig, fand daselbst meinen Freund Bause (den Graff schon 1759 in Augsburg kennengelernt hatte), der als Kupferstecher bei der Academie angestellt, und malte Portraits, Gellert, Weise und andere Gelehrte, auch Kaufleute. Der dasige Buchhändler Reich ließ auf seine Kosten viele Gelehrte malen und erhielt dadurch eine große und interessante Sammlung Portraits. Im Jahre 1771 machte ich mit ihm eine Reise nach Berlin um daselbst für ihn Portraits von Mendelsohn (gemeint ist Moses Mendelsohn), Spalding, Ramler und Sulzer zu machen. Bei meinem Aufenthalt in Berlin lernte ich meine Frau kennen (Auguste, geborene Sulzer) und verheiratete mich noch in demselben Jahre (im Monat Oktober) mit ihr. Durch Sulzer wurde ich bei Hofe und den Vornehmen bekannt und bekam dadurch viel Arbeit. Im Jahre 1777 malte ich in Rheinsberg den Prinz Heinrich (Bruder Friedrichs II.). Berlin habe ich viel zu verdanken.“⁶⁰

In all den Dresdner Jahren voll unermüdlicher Tätigkeit läßt sich bei Graff zwischen „höfischen“ Bildnissen und solchen Porträts unterscheiden, die im Auftrag von Bürgern, von Künstlern oder Dichtern entstanden sind. Rückgriff auf barocke Formen und deren nur etwas schlichtere, stillere Ausprägung hier, dort Verzicht auf Beiwerk, dafür Konzentration auf den Menschen, auf Charaktere. Die malerische Qualität ist überall groß, bei den aufwendigen Ganzfigurenbildern und Kniestücken genauso wie bei den Brustbildern; aber vor allem mit letzteren befand er sich ganz im Einklang zu den besten aufklärerischen Tendenzen seiner Zeit.

Natürlich hat auch Graff als Maler sich entwickelt und in seinen künstlerischen Mitteln verändert, spüren wir an seinen Gemälden aus unterschiedlichen Jahren stilistischen Wandel. Ekhart Berckenhagen wies auf „im wesentlichen vier Phasen“ von Graffs Entwicklung hin, deren erste das Suchen nach der eigenen Form, deren zweite den betonten Realismus der 70er Jahre umfaßt, während die dritte Phase hellere und kühlere Farben – unter dem Einfluß „sowohl der englischen Malerei wie der gleichzeitigen Franzosen“ – brachte und oft auch ein größeres Format, Kniestücke und Ganzfigurenbildnisse. Im letzten Lebensjahrzehnt, der vierten der von Berckenhagen festgestellten „Phasen“ seines Schaffens, werden „die natürlichen Farben dunkler, pastos kraftvoll im Auftrag und durch farbige Schatten schwimmend in den Übergängen“. Doch was Graff so bedeutend macht, weit über seine Zeit hinaus, das ist nicht dieses Eingehen auf Tendenzen, sind nicht „sentimentale“ oder „klassizistische“ oder „romantische“ Anklänge, sondern das ist seine aufrichtige Treue der Natur gegenüber, die uns Bilder von den Menschen seiner Zeit überliefert hat, deren Schicksale und deren Aussehen uns durch diese nahe und nacherlebbar geworden sind.⁶¹ Seine Bildnisse sind realistische Abbilder, packend-lebendige Vergegenwärtigung der dargestellten Personen. „Graff hat die Bildnisse aller führenden Persönlichkeiten des deutschen Geisteslebens gemalt und die charakteristische Wirkung teils durch das auf wenige Töne beschränkte Kolorit, teils durch den lebendigen Ausdruck der Augen mit großer Geschicklichkeit verstärkt“, schrieb Paul Ganz in dem Buch „Zweitausend Jahre Kunst in der Schweiz“.⁶² Schon 1768 hatte

Links: Anton Graff: Selbstbildnis mit 58 Jahren. 1794/95. Öl auf Leinwand, 168 cm × 105 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 2167

Johann Georg Wille an Christian Ludwig von Hagedorn geschrieben: „Die Kunst dabei ist, die Natur auf der Tat zu ertappen. Nur ein genauer Beobachter kann sich diese Kunst geläufig machen. Ich glaube, daß Herr Graff dieser Beobachtung sehr fähig ist.“⁶³

Anton Graff als Schweizer

Als Schweizer verstärkte Anton Graff in Dresden ein geistig-künstlerisches Element, das in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mächtig wirkte: Albrecht von Haller, Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger und Johann Kaspar Lavater, Salomon Gessner und Jean Jacques Rousseau aus Genf, Johann Heinrich Füssli, in Weimar Heinrich Meyer, in Berlin Graffs Schwiegervater Johann Georg Sulzer, in Dresden neben Graff Adrian Zingg. – Philosophie und Dichtung, Malerei und Kunsttheorie gleichermaßen gewannen aus dem Schaffen von Schweizern damals Impulse.

Friedrich Schillers Drama „Wilhelm Tell“ (Graff hat Schiller porträtiert!) sagt uns deutlich, in welcher Hinsicht die Schweiz den Menschen des territorial zersplitterten, von vielen kleinen Höfen regierten Deutschlands vorbildlich war – und welche Bürgertugenden verlangt wurden, um die Verhältnisse zu ändern. Gleichheit, persönliche Freiheit und Recht auf Ausbildung der Persönlichkeit statt Kriecherei vor Fürsten, Naturerlebnis statt Ziererei und Künstelei, das waren die entscheidenden Werte, denen die Schweizer sich verschrieben hatten, und die sie ihrerseits in englischer Literatur und Kunst fanden, bei Shakespeare und Milton wie bei Brocke, aber auch bei damals lebenden Malern wie Sir Joshua Reynolds.

Um solcher Überzeugungen willen wurden die Schweizer Dichter und Künstler damals verehrt. In diesem Sinne hat Graff in Dresden gewirkt.

Charles Hutin

Der Neubeginn der Dresdner Akademie ist auch mit dem Namen von Charles Hutin verbunden, der als Bildhauer, als Maler und Radierer, aber auch als Vorzeichner für den Kupferstich gearbeitet hat. 1763 war ihm von Kurfürst Friedrich Christian das Direktorat der neuzugründenden Kunstakademie zugesagt worden, das Hutin dann 1764 vom Administrator, dem Prinzen Xaver, einforderte, und das er schließlich erhielt. Er unterstand aber dem Generaldirektor Christian Ludwig von Hagedorn.⁶³ Als Neffe von Louis de Silvestre hatte er in Sachsen Referenzen, die ihm die Wahl gerade dieses Wirkungskreises nahegelegt haben mögen, denn sicher geschah es nicht ohne Vermittlung seines Onkels, daß er 1748 zusammen mit seinem Bruder, dem Bildhauer Pierre Hutin, nach Dresden kam.

Charles Hutin war seit 1747 Mitglied der Pariser Akademie, hatte seit 1737 an der Académie de France in Rom studiert und sich als Bildhauer besonders an den Antiken geschult. Er kehrte 1743 nach Paris zurück; nach Sachsen ging er als junger, aber schon angesehener Künstler. Im Kreis um den Grafen Brühl fand er sofort Protektion und Aufgaben: Anfangs waren die Brüder Hutin mit Vorzeichnungen für die Kupferstiche des von Carl Heinrich von Heinecken herausgegebenen Galeriewerkes beschäftigt. Die Stiche übertrug man hauptsächlich französischen Stechern in Paris; Hutins Zeichnungen befinden sich im Dresdner Kupferstich-Kabinett.

1763 gab Hutin eine Folge von Radierungen eigener Erfindung heraus (*Recueil de différents sujets composés et gravés*): Die Themen sind teils allegorisch, teils historisch, teils religiös, die Behandlung eklektisch. Von Rembrandt und Guido Reni bis zu Boucher reichen die Vorbilder. Einige der Blätter sind als Reproduktionen nach eigenen Blättern ausgewiesen. 1764 radierte er eine ganze Folge von Fontänen und Grabmälern, darunter den allegorischen Entwurf eines (nie realisierten) Grabmals für Louis de Silvestre.

In Dresden wandte sich Hutin wieder verstärkt der Malerei zu. 1759 beschickte er den Salon des Louvre mit mehreren Bildern. Sein Deckengemälde in der Hl. Kreuzkapelle der Katholischen Hofkirche in Dresden wurde zwar sehr bewundert, mußte aber, weil schadhaft, 1787 durch eine Arbeit von Johann Benjamin Theil ersetzt werden. Das Altarbild in dieser Kapelle, eine Kreuzigung, stammt ebenfalls von Hutin. Es ist in der Komposition und in der Farbgebung von hochbarocken Vorbildern abhängig.

Neuerdings konnten ihm auf der Grundlage des Vergleiches mit Zeichnungen seiner Hand einige Supraporten aus dem Dresdner Residenzschloß zugeschrieben werden, die seine Begabung als Maler von einer bisher unbekanntem Seite zeigen.⁶⁴

Hutins Staffeleigemälde sind von sehr zurückhaltender, jeden kräftigen Klang vermeidender Farbigkeit, manchmal zeichnerisch fein in der Ausführung. Unter den wenigen bekannten Arbeiten überwiegen Werke mit einer oder zwei Figuren, meist Halbfigurenbilder mit teils Genre- teils Bildnischarakter. In seinen Arbeiten spüren wir manchmal ein schlichtes Interesse am Alltäglichen – doch dieses Alltägliche wird verklärt und vereinfacht. Man erkennt in Hutin den Zeitgenossen von Chardin.

So gehört Hutin zu den Malern, die einerseits die Kunst der Zeit des „Retablissement“ vertreten, andererseits aber die Verbindung zur vorangegangenen Epoche herstellen. Auch blieb die enge künstlerische Beziehung nach Paris gewahrt, nur eben – Paris hatte sich gewandelt.

Ganz in der Art Chardins ist ein Gemälde gehalten, das kürzlich der Louvre erwerben konnte, „Das sächsische Küchenmädchen“. Hier zeigt sich der Maler von seiner liebenswürdigsten Seite: Still und unaufdringlich, voller Gefühl, ohne sentimental zu sein, stellt er ein winterlich bekleidetes junges Mädchen dar, nachdenklich entspannt und ohne innere Beziehung zur Arbeit des Gemüseputzens, die noch nicht begonnen hat. Vielleicht wäre ein Brief in der Hand besser vorstellbar, bei soviel gedankenverlorener Entrücktheit.

Johann Christian Hasche notierte 1787 im Magazin der Sächsischen Geschichte zu Hutin: „Er hatte 1766 ausgestellt: die Auferstehung Christi, wie drey Weiber zum Grabe kommen, und ein Küchenstück: eine Köchin zählt Geld. 1769 ein Mädchen, die bei 2 niedergesetzten Wassereymern ruht; einen Knaben mit einem Kanarienvogel auf der linken Hand. 1770 Elisa erweckt der Sunamitin Sohn. 1773 Grablegung Christi vom Kreuz nach Le Moine. Er war also ein sehr fleißiger Direktor.“⁶⁵

Stilistische Vergleiche machen wahrscheinlich, daß der erwähnte „Knabe mit einem Kanarienvogel auf der linken Hand“ sich in einem Gemälde erhalten hat, das dem Staatlichen Lindenau-Museum Altenburg gehört und das dort Christian Leberecht Vogel zugeschrieben ist.⁶⁶ Auch der „Knabe mit Vogel im Käfig“ aus der gleichen Sammlung ist keine Arbeit von Leberecht Vogel, wie bisher angenommen, sondern ein Werk Hutins. Für die Beliebtheit solcher, oft symbolisch überfrachteter Bilder gibt es nach der Jahrhundertmitte viele Beispiele.⁶⁷ Wenig später hat sich in Dresden auch Schenau damit beschäftigt.⁶⁸ Das Motiv war in Paris beliebt und ist von dort nach Dresden übernommen worden. Hutin wie Schenau stehen für diese Verbindung mit Frankreich. Was diese beiden Künstler, bei soviel Ähnlichkeit im Allgemeinen, unterscheidet, das ist die ganz andere Malweise; nie hat der französische Akademiedirektor versucht, den holländischen Feinmalern nachzueifern, schimmernde Stoffe und zierliche Accessoires zu malen. Er blieb schlicht – und zeigte darin eine sympathische, einfache Größe. In der Gunst der Dresdner Kunstfreunde um Fritsch und von Hagedorn allerdings scheint er nicht hoch gestanden zu haben (sah man in ihm noch den Vertreter des „ancien régime“?): Er hätte sonst nicht fehlen dürfen auf Schenaus Bild.



Charles Hutin (bisher
Chr. L. Vogel
zugeschrieben):
Knabe mit Vogel
auf der linken Hand. 1769.
Öl auf Leinwand,
78 cm × 53 cm.
Altenburg, Staatliches
Lindenau-Museum.
Inv.-Nr. 332

Adam Friedrich Oeser

Mit der Gründung der Dresdner Kunstakademie 1764 traten gleichzeitig die Mal- und Zeichenschule in Meißen und die Filial-Akademie in Leipzig ins Leben. Alle drei wurden zentral durch den Generaldirektor Ludwig von Hagedorn geleitet, hatten aber eigene Direktoren; in Dresden war das Charles Hutin, in Meißen Christian Wilhelm Ernst Dietrich, in Leipzig Adam Friedrich Oeser.

Adam Friedrich Oeser wurde 1717 in Preßburg, dem heutigen Bratislava, geboren.⁶⁹ Dort hatte er auch seine erste künstlerische Ausbildung erhalten, ehe er etwa 1730 nach Wien ging, um durch Studien an der dortigen Kunstakademie, bei Malern wie Jacques van Schuppen, Daniel Gran und Marin van Mytens künstlerisch voranzukommen. Bei einem akademischen Wettbewerb errang er die goldene Medaille, die ihm nach der Preisverleihung geraubt, er selbst mit dem Messer niedergestochen wurde.

Oeser kehrte daraufhin nach Preßburg zurück; er stand dort während der folgenden Jahre unter dem Einfluß von Raffael Donner, einem Bildhauer, der seine beruhigten, den Klassizismus ankündigenden Figuren bewußt der übersteigerten Bewegtheit barocken Gestaltens entgegensetzte. Impulse aus dieser Begegnung, der tiefe Eindruck, den Donners Werke auf ihn gemacht hatten, bestimmten später die Richtung von Oesers Schaffen.

In Dresden finden wir ihn seit 1739; er soll sich hier an Louis de Silvestre angeschlossen haben. Es bleibt allerdings schwierig, Genaueres über dieses Verhältnis auszusagen, trotz vieler Silvestre-Kopien von Oesers Hand, die sich ehemals im Bünauschen Schloß Dahlen bei Oschatz befanden.⁷⁰ In seinen eigenen Schöpfungen hat der spätere Leipziger Akademiedirektor jedenfalls nie versucht, Silvestres stilistische Eigenart aufzunehmen.

Persönliche Beziehungen und künstlerische Entwicklung verknüpften sich auf andere Weise: Silvestre malte 1742 ein Porträt von Heinrich Graf von Büнау. Auch Oeser wurde mit Büнау bekannt und hat für ihn gemalt. Dadurch machte er die Bekanntschaft Johann Joachim Winckelmanns, der für Büнау in Nötnitz bei Dresden als Bibliothekar arbeitete⁷¹; es entstand eine Freundschaft zwischen Winckelmann und Oeser, die für den Klassizismus in Deutschland folgenreich werden sollte. Künstlerische Praxis lernte Winckelmann zuerst bei Oeser kennen, der wiederum, voller Verehrung für Winckelmann, als Akademie-Direktor eine wichtige Rolle bei der Verbreitung klassizistischer Theorie in Sachsen spielte.

Während des Siebenjährigen Krieges ging Oeser zuerst nach Dahlen bei Oschatz, wo er im gräflichen Bünauschen Schloß arbeitete, dann noch während des Krieges nach Leipzig, das ein bleibender Wirkungsort wurde. Er vertauschte also die Residenz mit der Universitäts- und Handelsstadt. Damit folgte er einem Zug der Zeit, trug dem Erstarken des Bürgertums, seinen wachsenden Bildungs- und Kunstanprüchen Rechnung und stellte sich und seine Malerei weitgehend in den Dienst der Aufklärung.

Er meinte, mit Allegorien gemälden erzieherisch wirken zu können. Franz Wilhelm Kreuchauf, der zeitgenössische Erläuterungen zu Oesers Bildern verfaßt hat, beschreibt das, längst nicht mehr vorhandene, Deckengemälde im Vorraum zum Musiksaal im alten Leipziger Bibliotheksgebäude folgendermaßen: „Das Deckenstück schildert des gesunden und bescheidenen Beurtheilers der Kunst treueste Führerin, die Erkenntnis, im Schooße einer Wolke, von welcher sie, im gemilderten Glanze ausgegoßner Klarheit, leicht umdämmert wird. Tief in forschenden Gedanken zur Prüfung versenkt, sammlet sie alle ihr verliehenen Kräfte, bey aufgethanem Buche und brennendem Lichte. Daneben verräth sich, unbemerkt von ihr, der wachsende Aufklärungstrieb, im Bilde eines muntern Knaben, welcher mit der Scheere die Flamme reiniget: daß das Licht der Erkenntnis allen Augen heller leuchte.“⁷²

Winckelmanns stets erneuerte Forderung nach allegorischer Malerei begann Früchte zu tragen. „Der Pinsel, den der Künstler führt, soll in Verstand getunkt sein“, sagte Winckelmann, und weiter: „Er soll mehr zu Denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt hat.“⁷³ Oesers Allegorien allerdings waren selbst mit Erklärung schwer zu verstehen. Davon gibt Daniel Chodowiecki, der ihn freundlich, aber streng beurteilt hat, Beispiele: „Winckelmann, der viel mit ihm gelebt hatte und der sein Freund war, sagte er wäre faul – daher kommts vermuthlich daß er mit so vieler Anlage so wenig leistet, daß alles gut angelegt zu sein scheint aber immer schlecht ausgeführt wird. . . . Oeser seine Kompositionen haben noch das . . . daß wenn man eine sieht, gleubt man sie schon gesehen zu haben, es ist soviel sich wiederholendes darinn . . . unterdeßen gingen wir mit Herrn Oeser . . . in den Tanzsaal hinein, wo wir noch

ein Platfond vorfanden . . . Es ist eine Allegorie, aber was sie vorstellt hab ich nicht errathen, und auch nicht darnach gefragt.“⁷⁴ Faulheit war es sicher nicht, sondern künstlerische Eigenart (oder Schwäche?), was seinen Arbeiten diesen „unbestimmten“ Charakter gab, das „Nebulose“, wie Goethe es nannte. So werden zumeist sein Einfluß auf die Kunst und seine Befähigung als Anreger und Lehrer höher geschätzt als seine Werke. Als Freund Winckelmanns und als Lehrer Goethes (der seit 1766 freundschaftlich in der Familie Oesers verkehrte) ist er in die Kunst- und Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts eingegangen, nicht als Maler oder Bildhauer.

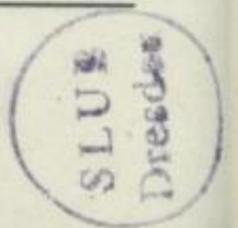
Giovanni Battista Casanova

Der spätere Dresdner Akademiedirektor war ein Bruder des berühmten Abenteurers Giacomo Girolamo Casanova und des Schlachtenmalers Francesco Casanova. Er wurde 1728 (oder 1730) in Venedig geboren, kam jung mit seiner Mutter (die Schauspielerin war) nach Dresden und hatte ersten Unterricht sowohl bei Silvestre wie bei Dietrich. Später ging er zu Piazzetta nach Venedig, 1752 jedoch mit Anton Raphael Mengs nach Rom. Zehn Jahre lang blieb er als Schüler und Gehilfe bei diesem Meister, der später immer genannt wurde, wenn man seine künstlerische Herkunft und Richtung bezeichnen wollte. So hieß es 1782 bei Karl Wilhelm Daßdorf: „Eines seiner neuesten und größten Gemälde ist die Apotheose seines großen Lehrers, Raphael Mengs, in welcher er den außerordentlichen Verlust . . . auf eine sehr edle, allegorische Art dargestellt hat.“⁷⁵ Casanova wurde als Zeichner bekannt, nicht als Maler, und auch in Dresden, wohin er 1764 berufen wurde, tat er sich auf diesem Gebiet besonders hervor. Noch in Rom zeichnete er 1764 ein Profilbildnis Winckelmanns, das, als Stich von B. Folin, 1766 der „Neuen Bibliothek . . .“ vorangestellt wurde.

Außer Zweifel stand immer Casanovas Befähigung als Lehrer; auch als Theoretiker der Kunst und als Kunstschriftsteller wurde er anerkannt. „Dieser gelehrte Künstler besitzt die ausgebreitetsten literarischen Kenntnisse“, schrieb Daßdorf. Seine Begabung als Maler jedoch war nicht so unbestritten. Er mußte immer wieder versuchen, sie zu beweisen. Noch 1785, als er bereits zwanzig Jahre Professor in Dresden war, gab es diesbezüglich Fragen: „Der Hr. Direktor Casanova hatte die Verschwörung des Catilina ausgestellt, ein großes, von ihm selbst erfundenes historisches Bild, von dem jeder Kenner bekannte, daß es sein bestes sey. Was er so lange mit gründlicher Theorie gelehrt, bewies er hier auch durch eine glückliche Praxis. Man sah den richtigen Zeichner, den vorzüglichen Anatom, gut geworfene Gewänder, Charaktere voller Ausdruck und jede Bewegung handelte der Vorstellung gemäß. Ein redender Commentar über Sallusts Beschreibung dieser kühnen Bösewichter . . . Einzelnen war vielleicht das Bild noch schöner als im ganzen; die Coloritte schien wenigstens seine eigentümliche Kälte zu haben: indessen war es doch ein Bild, das ganz eine Schule für Studierende seyn konnte.“⁷⁶

Man sah in Dresden, aus den schon genannten stilistischen Gründen, in Casanova den Gegenspieler Schenaus; persönliche Empfindlichkeiten kamen hinzu. Der unentschiedene Streit konnte sich aber nur halten, weil keiner von beiden die Richtung, die er vertrat, ganz überzeugend vertreten konnte. Mengs und Dietrich beispielsweise hatten nebeneinander in Dresden gewirkt, dann zumindest nebeneinander Bewunderung gefunden (als Mengs nach Italien gegangen war), ohne daß einer dem anderen Abbruch getan hätte. Das war auch eine Frage der auf beiden Seiten überragen-

Rechts: Giovanni Battista Casanova: Der Prophet Jesaias. Kopie nach dem Fresko in St. Agostino in Rom, das Raffael um 1512 ausgeführt hat. Casanova schickte die Kopie 1764 als Rezeptionsbild für die Kunstakademie nach Dresden. Öl auf Leinwand, 245 cm × 154 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 95





den Qualität. Schenau dagegen hatte „kleine Schwächen“ und Casanova malte Bilder, die „eine Schule für Studierende“ sein konnten, mehr nicht. Der eine stand weit unter Jean-Baptiste Greuze, der andere erreichte nicht entfernt die Bedeutung eines Jacques Louis David, ja nicht einmal die (schon wesentlich geringere) Ausstrahlung eines Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, der mit Bildern wie „Konradin von Hohenstaufen und Friedrich von Österreich erfahren ihr Todesurteil“⁷⁷ für Aufsehen sorgte.

Casanovas Gemälde sind größtenteils verschollen; auch im historischen Bewußtsein, in der Erinnerung an diese Zeit spielen sie keine Rolle. Die Wirkung des Mannes und seiner Ansichten in Dresden jedoch, der als Akademiedirektor ein wichtiger Faktor im künstlerischen Leben der kur-sächsischen Residenz war, darf nicht übersehen werden. Zumindest theoretisch vertrat er den Klassizismus in der Malerei überzeugend.

Crescentius Josephus Jacobus Seydelmann

In allen Lokal-Dresdner Veröffentlichungen ist seit den 1780er Jahren bei Kunsterörterungen von dem Zeichner Jacob Seydelmann (1750–1829) die Rede. Bildnisse und Kopien in Sepia waren seine Stärke. 1785 hieß es im Magazin der Sächsischen Geschichte von ihm: „Herr Seydelmann hatte ohnstreitig das schönste Stück auf der ganzen Ausstellung in seiner Art; nemlich das Portrait des Ruß. Fürstens Beloselsky, Kniestück in Lebensgröße. Der Kopf war vielleicht sein Meisterstück . . . dann war noch eine kleine Gruppe nach Bernini, auf Herkulanische Art mit einem dunkelschwarzen Grunde von ihm selbst fleißig gearbeitet, die Kennern hinlänglich bewies, daß Antike Seydelmanns Hauptstudium gewesen.“⁷⁸ Johann Joachim Winckelmann hätte seine Freude gehabt: An einer Bernini-Kopie Antikenstudium zu beweisen! So geht die Praxis, auch die Kunst- und Rezensentenpraxis, mit reinen Lehren um.

An anderer Stelle, 1789 bei Daniel Chodowiecki, findet sich aber auch Kritik: „Herr Schulz (Christian Gottfried Schulze, 1749–1819) . . . sticht auch nach einer Seydelmannschen großen Zeichnung, das Gemälde von Raffael, aber der Unterschied des Gemäldes und der Zeichnung ist sehr groß, besonders ist der Kopf des Kindes Jesu sehr schlecht gezeichnet, desgleichen der Kopf des alten Mannes, und Seydelmann nimmt es dem Schulz sehr übel, wenn er sieht, daß er auf die Galerie geht um sich aus dem Gemälde selbst raths zu holen.“⁷⁹

Seydelmann stammte aus Dresden, war unter anderem Schüler von Casanova gewesen, hatte seine Ausbildung jedoch 1772 bis 1779 in Rom vollendet: Er arbeitete dort im Atelier von Mengs und schulte sich besonders durch das Zeichnen nach Antiken. In Dresden zeichnete er Gemäldekopien als Vorlagen für den Stich und wurde 1782 Mitglied der Kunstakademie, 1796 Professor. Mehrfach reiste er auch später nach Rom, so 1789 bis 1792 und 1794/95.

Zeichnung und Kopie verbanden sich also in Dresden stärker mit Klassizismus als Malerei und Erfindung. Die gesellschaftliche Situation gab keinen Anlaß, die Bedeutung der Antike für damalige Gegenwart über das Ästhetische hinaus zu begreifen. Wesentliche Denkansätze Winckelmanns blieben somit außerhalb des Gesichtskreises der Dresdner Klassizisten, von denen keine Impulse von mehr als regionaler Tragweite ausgehen konnten.

Johann Heinrich Schmidt

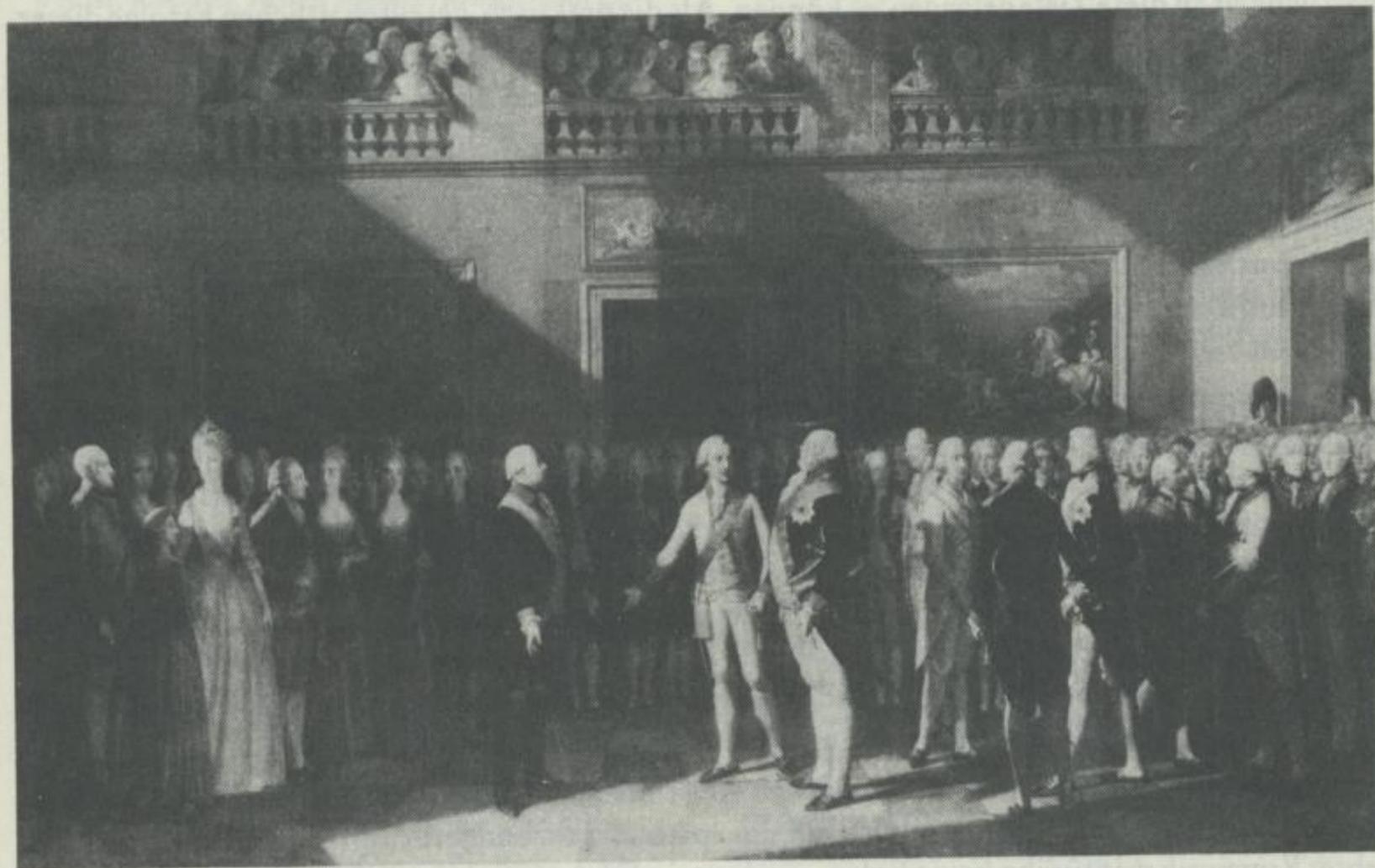
Als Schüler seines Vaters, des Bildnis- und Tiermalers Johann Thomas Schmidt, hatte Johann Heinrich Schmidt (1749–1829) die erste Ausbildung in seiner Vaterstadt Hildburghausen erhalten, war dann 1771 bis 1773 Schüler des Jean-Baptiste Pierre an der Pariser Akademie gewesen und hatte sich anschließend in Italien aufgehalten, ehe er 1775 einer Berufung als Hofmaler nach

Dresden folgte. Auch später noch ist er viel gereist, so nach Berlin und Wien, nach Kurland, Livland, St. Petersburg, später erneut nach Frankreich, wo er u. a. Napoleon porträtierte. Bei Schmidt gewann die klassizistische Bildnismalerei eine ausgesprochen höfische Prägung. Bezeichnend ist die „Monarchenzusammenkunft in Pillnitz 1791“⁸⁰, ein Gemälde, das zwar mit preußischen Bildern zum Leben Friedrichs II. verglichen werden kann⁸¹, nicht aber mit klassizistischen Werken von europäischem Rang. Für Schmidt hatte der Klassizismus nur noch formale Bedeutung. Weder die innere Erneuerung der Gesellschaft durch das Vorbild der Antike, wie für Winckelmann und den jungen Jacques Louis David, noch ein gewandeltes Erlebnis der Natur oder das einführende Verständnis menschlicher Charaktere, wie bei Graff, sondern einzig kühle Farbe und strenge Form erkennbarer Abbilder waren für Schmidt erstrebte Ziele und lösbare Aufgaben.

Zumeist hat er sich mit unterlebensgroßen Bildnissen in Pastell oder Öl beschäftigt. Die kurfürstliche Familie und der Adel waren seine wichtigsten Auftraggeber, Graf Camillo Marcolini sein Förderer. Schmidts Porträt des Bauern-Astronomen Palitzsch, das traditionell (aber falsch) dem Johann Friedrich August Tischbein zugeschrieben wird, ist in dieser Hinsicht eine Ausnahme.⁸²

Malerei als „Widerhall“ der Zeit

Den Blick auf große Epochen und Werke zu richten, das heißt in Dresden unter anderem, dem „augusteischen“ Zeitalter und der Romantik Aufmerksamkeit zu schenken. Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts dagegen ist wichtig als Phase der kulturellen Breitenentfaltung, der „Verbürgerlichung“ in dem Sinne, daß neue Ideen und Empfindungen künstlerischen Ausdruck fanden und



Johann Heinrich Schmidt: Die Monarchenzusammenkunft in Pillnitz. 1791. Öl auf Leinw., 134 cm × 220 cm
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. S 1416

das gleichzeitig Kunst auch in Kreisen Einzug halten sollte, die ihr im Barock noch fernstanden. Den „guten Geschmack“ einzuführen, nicht nur in der „Gesellschaft“, sondern auch bei Handwerkern, das war oft eine formulierte Aufgabe, der sich auch Maler wie Schenau stellten und der die Dresdner Kunstakademie sich insgesamt verpflichtet fühlte.

Entsprechend läßt sich eine Bemerkung von Kaspar Risbek aus dem Jahre 1784 lesen: „... ich habe noch keine Stadt in Deutschland gesehen, wo durchaus soviel Wohlstand herrschte, wie hier. Man sieht ebensowenig Armut wie übermäßigen Reichtum. Das Geld, welches in Umlauf ist, wird größtenteils durch die bürgerliche Industrie in Bewegung gesetzt...“⁸³ Neben dem Adel etablierte sich eine Mittelschicht, die mit Begriffen wie „Industrie“ (im damaligen Verständnis) und „Geld“ in Beziehung gebracht wurde; und diesen allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen entsprach ein Wandel in der Kunst. An die Stelle barock-dekorativer, vom Hof in Auftrag gegebener Werke, trat nun bürgerlich-schlichte, „vernünftige“ Kunst im Sinne der Aufklärung. Betrachten wir also das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts in seinen Kunstwerken nicht als qualitatives Abgleiten nach spätbarocker Blüte, auch nicht vordergründig als Hinführung zur Romantik, sondern packen wir es bei seinem eigentlichen Wesen: Als Versuch, durch Reformen und möglichst ohne tiefgreifende Erschütterungen eine bessere, aber nicht ganz andere Gesellschaft zu schaffen. Die Kunst sollte allen zugänglich sein, auch weil man sich davon Nutzen für den Staat versprach. Sie wurde eine öffentliche Angelegenheit. Aufklärung war das intellektuelle Ziel, Achtung vor der Individualität eines jeden Bürgers eine Forderung, bei klaren Normvorstellungen allerdings, ungekünsteltes Naturerlebnis als Ahnung einer „natürlichen“ Lebensform, Nachahmung großer Kunstwerke der Vergangenheit ein Weg, auf dem man glaubte, mit Fleiß und Beharrlichkeit an diese Ziele gelangen zu können. Als die praktisch-gesellschaftlichen Erfolge dieser kulturellen Bemühungen nicht den Erwartungen entsprachen, da traten neue Träume und Wertvorstellungen an den Platz entwerteter Handlungsmuster und Kunstregeln.

Ein junger Romantiker, Philipp Otto Runge, sprach von Anton Graff immer nur als von dem „alten Graff“, der zu jenen gehöre, die „von Ideen sonst nichts halten und bloß aufs Praktische gehen“. Runge gestattete sich den Seufzer: „Der alte Graff hält viel auf mich und die Mama auch, aber – wer versteht einen?“⁸⁴ Wieder war eine Epoche zu Ende gegangen. Sie hatte begonnen, als Graff und Zingg und Schenau nach 1764 die jungen Männer gewesen waren, die verändern wollten – und die zu ihrer Zeit die Kunst verändert hatten.

Aus der Distanz von einigen Jahrzehnten jedoch sah Carl Gustav Carus die Situation im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kraß negativ; er schilderte den „tostlosen Zustand“ der damaligen Landschaftsmalerei, wie er ihn begriff, und stellte dann fest: „Die Zeit hat jenen Reiz des damals Zeitgemäßen, jenen Reiz der Frischeit und Neuheit davon abgestreift, welcher so manchen Werken und manchen Personen für eine gewisse Periode den Beifall der Menge sichert, und sie erscheinen nun geistlos ohne Naturtreue und bar aller zu Seele redenden Phantasie... Kamen nun hierzu die aus Gottscheds Zeiten stammenden Urteile und Kunstansichten, wie sie an Sulzer, Hagedorn und Ramler ihre Verfechter fanden, so war kaum abzusehen, wie aus diesem Versunken- und Versumpftsein... eine Erhebung und Errettung gefunden werden sollte.“⁸⁵

Sehr richtig erkannte Carus in aller Kunst den Geist einer jeweiligen Epoche, oder, wie er es ausdrückte, ihren Widerhall. Im Hinblick auf das späte 18. Jahrhundert empfand er nur das Überlebte; Romantik war für ihn keine Folge, sondern ein Gegenentwurf zur jüngsten Vergangenheit. Ein neues Zeitalter mußte anbrechen, damit neue Kunst entstehen konnte: „Es kann nun hier nicht die Aufgabe sein, darlegen zu wollen, wie diesen Künsten allen allmählich überall ein fri-

scher Morgen aufging, wie die vulkanische Erschütterung, welche, von 1789 ausgehend, Europa umgestaltete, auf eine eigentümliche Weise wie in der Wissenschaft so auch in der Kunst wiederholte . . .“ Das darzustellen müßte tatsächlich einem eigenen Beitrag vorbehalten bleiben.

Anmerkungen

- ¹ L. Balet/E. Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik. Dresden 1979 (Fundus-Bücher 61/62)
- ² Vgl. P. Michel, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) und die Problematik des Eklektizismus. Phil. Diss. München 1984
- ³ Vgl. F. Löffler, Die Monumentalmalerei des Barock in Dresden. In: Jahrbuch zur Pflege der Künste, 4, Dresden 1956, S. 5–23. – K. Garas, Franz Anton Maulbertsch, Wien 1960. – K. Garas, Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk. Salzburg 1974. – K. Garas, Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko. In: Acta Historiae Artium, VII, Heft 3–4, Budapest 1961, S. 229–250. – H. Marx, Zur dekorativen Malerei des 18. Jahrhunderts in Sachsen. Phil. Diss. Halle/Saale 1972
- ⁴ Vgl. St. Röttgen, Anton Raphael Mengs. Sein Leben und seine Werke von den Anfängen bis zum Jahre 1761. Phil. Diss. Bonn 1974. Steffi Röttgen bereitet eine umfassende Publikation zu A. R. Mengs vor, mit Werkverzeichnis.
- ⁵ Vgl. V. Thorlacius-Ussing, Stefano Torelli. In: Kunstmuseets Aarskrift. Kopenhagen 1964/65, S. 1–47. – S. Ernst, Stefano Torelli in Russia. In: Arte Veneta, 24, Venedig 1970, S. 173–184. – H. Lungani, Zur Ikonographie der Lübecker Bilderfolge des Stefano Torelli. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 9, 1970, S. 179–194. – H. Marx, Zur Ikonographie der Wand- und Deckenmalerei des Stefano Torelli in Nischwitz. In: Jahrbuch Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1970/71, S. 129–144. – H. Marx, Der Kreuzweg von Stefano Torelli in der Kathedrale in Dresden. In: Die Union (Dresdner Tageszeitung), 3. April 1987, S. 4
- ⁶ D. Chodowiecki, Journal gehalten auf einer Lustreise von Berlin nach Dresden, Leipzig, Halle, Dessau . . . Anno 1789. Berlin 1961, S. 9
- ⁷ Johann Eleazar Zeissig. Das Kunstgespräch. Bezeichnet über dem Globus: Schenau pinx. 1773 (?). Öl auf Leinwand, 83 cm × 64 cm. Galerie-Nr. 3161; aus dem Schloß Seerhausen bei Riesa. – Vgl. W. Schmidt, Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau. Ein Beitrag zur sächsischen Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Phil. Diss. Heidelberg 1926, S. 46 ff., Kat.-Nr. 9. – Zuletzt wurde das Bild ausführlich besprochen im Katalog der Ausstellung Deutsche Bildnisse 1500–1800, Halle 1961, Nr. 215
- ⁸ J. Chr. Hasche, Magazin der Sächsischen Geschichte, Bd. 2, Dresden 1785, S. 176 f. – Die im Text nachfolgenden Angaben einschließlich des Zitats wurden der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste entnommen: Leipzig 1766, II, 1, S. 154 – Vgl. allgemein zu diesem Fragenkomplex und auch speziell zu den Dresdner Kunstaussstellungen G. F. Koch, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967, S. 220, 224–228
- ⁹ M. Stübel, Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773. Hrsg. von Moritz Stübel. Dresden 1920², S. 60 f.
- ¹⁰ Schwerin, Staatliches Museum, Inv.-Nr. 4564 Hz; vgl. Katalog Deutsche Zeichnungen 16.–18. Jahrhundert, eigene Bestände. Staatliches Museum Schwerin 1980, S. 83 und Abb. S. 41. – Das Schweriner Museum besitzt mehr als 60 Zeichnungen Schenaus. Die heute in Hamburg befindliche Zeichnung, die aus dem Nachlaß Ludwig Richters stammt, war 1935 in der Ausstellung Alt-Lausitzer Kunst in Bautzen, Kat.-Nr. 187. – Vgl. Heidelberg 1964, Ausstellungskatalog Kunst in Dresden, Kat.-Nr. 588
- ¹¹ Schloßmuseum Weimar, Inv.-Nr. KK 512; 246 mm × 164 mm. Vgl. G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. Darmstadt und Leipzig 1914, Nr. 450
- ¹² O. E. Schmidt, Kursächsische Streifzüge, IV, Leipzig 1928³, S. 323
- ¹³ M. Wiessner, Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden, Dresden 1864, S. 10
- ¹⁴ So zitiert nach Wiessner 1864, als Generaldirektor aber auch in vielen Quellen des 18. Jahrhunderts bezeichnet. Um die kurfürstlichen Sammlungen und deren Aufstellung hat er sich wohl nur im Hinblick auf die Verwendung für Lehrzwecke gekümmert. Zur Sammlungsgeschichte vgl. den Beitrag von Gerald Heres in: Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 6 (1988), Beiträge zur Kulturgeschichte 16. –

- Vgl. M. Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1912. – M. Altner, Der Beitrag Christian Ludwig von Hagedorns zur Gründung und Entwicklung der Dresdner Kunstakademie (1764 bis 1780). In: Sächsische Heimatblätter, 33, 1987, Heft 2, S. 56–58
- ¹⁵ J. Chr. Hasche, Magazin . . . , a. a. O., Dresden 1788, Bd. 5, S. 156 f.
- ¹⁶ K. W. Daßdorf, Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten der Churfürstlichen Residenzstadt Dresden. Dresden 1782, S. 244 f.
- ¹⁷ Zitiert nach M. Wiessner, Die Akademie . . . , a. a. O., S. 28
- ¹⁸ M. Stübel, Chodowiecki in Dresden . . . , a. a. O., S. 56
- ¹⁹ Salomon Gessners Briefwechsel mit seinem Sohne während dem Aufenthalte des letzteren in Dresden und Rom in den Jahren 1784–1785 und 1787–1788. Bern und Zürich 1801, S. 40, 42
- ²⁰ K. W. Daßdorf, Beschreibung . . . , a. a. O., S. 661
- ²¹ D. Chodowiecki, Journal . . . , a. a. O., S. 26
- ²² L. Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Mit den Tagebuchblättern und Briefen und einer Einleitung von Ferdinand Avenarius. Leipzig 1909, S. 47
- ²³ Auch Carl Gustav Carus sah die romantische Landschaftsmalerei nicht aus dem 18. Jahrhundert hervorgehen, sondern als Gegensatz zu einer „versumpften“ Manier. Vgl. C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. Hrsg. von Sigrid Hinz. Berlin 1968, S. 204, 205
- ²⁴ Zitiert nach M. Wiessner, Die Akademie . . . , a. a. O., S. 60
- ²⁵ Vgl. H. Marx, Neuerwerbungen deutscher Malerei. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1974, Ausstellungskatalog, Nr. 28
- ²⁶ Vgl. H. Marx, Landschaft mit der Ruine des sogenannten Tempels der Minerva Medica. Zu einem neuerworbenen Gemälde von Johann Christian Klengel. In: Dresdener Kunstblätter, 16, 1972, Heft VI, S. 185–189. – Vgl. Ausstellungskatalog Dresden 1974, wie Anm. 25, Nr. 21
- ²⁷ Chr. L. v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerey. Leipzig 1762, S. 370
- ²⁸ J. Chr. Hasche, Magazin . . . , a. a. O., Bd. 2, S. 182
- ²⁹ Chr. L. v. Hagedorn, Betrachtungen . . . , a. a. O., S. 324 f.
- ³⁰ J. Chr. Hasche, Magazin . . . , a. a. O., Bd. 1, Dresden 1784, S. 141
- ³¹ Johann Joachim Winckelmann in einem Brief aus Rom an seinen Freund Usteri vom 20. 2. 1763; zitiert nach Michel 1984, wie Anm. 2, S. 25
- ³² K. W. Daßdorf, Beschreibung . . . , a. a. O., S. 647
- ³³ W. Schmidt, Johann Eleazar Zeisig, a. a. O., S. 82–89
- ³⁴ Ebenda S. 91
- ³⁵ Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste, X, 1, Leipzig 1770, S. 147. – Zur Situation der deutschen Künstler in Paris vgl. Wolfgang Becker: Paris und die deutsche Malerei. 1750–1840. München 1971. – Schenaus ‚Receptionsbild‘ für die Dresdner Kunstakademie besitzt die Hochschule für bildende Künste, Dresden: ‚Priamus bittet Achill um die Leiche Hektors‘. Öl auf Leinwand, 160 cm × 215 cm.
- ³⁶ Johann Georg Wille, Mémoires et Journal . . . avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt. Hrsg. von Georges Duplessis. Paris 1857; ausgewertet von Schmidt 1926, wie Anm. 7, Zitat dort S. 14
- ³⁷ M. Wiessner, Die Akademie . . . , a. a. O., S. 56 f.
- ³⁸ In manchen Quellen ist allerdings die Rede davon, daß der Wechsel im Amt monatlich erfolgte; genauso unsicher ist es mit der Nachfolge nach Casanovas Tod. Es heißt auch, daß Johann Heinrich Schmidt den Direktors-Anteil von Casanova übernommen hätte.
- ³⁹ W. Schmidt, Johann Eleazar Zeisig, . . . a. a. O., S. 41 ff. und Nr. 8, S. 95; seit 1910 in der Dresdner Gemäldegalerie, Galerie-Nr. 2164 B
- ⁴⁰ M. Wiessner, Die Akademie . . . , a. a. O., S. 56
- ⁴¹ Zitiert nach E. Berckenhagen, Anton Graff, Leben und Werk. Berlin 1967, S. 34
- ⁴² Zitiert nach W. Schmidt, Johann Eleazar Zeisig, . . . , a. a. O., S. 43
- ⁴³ Ebenda, S. 13. – Die Beziehungen Schenaus zu Maria Josepha, der Tochter König Augusts III. und Dauphine von Frankreich, sowie zum sächsischen Gesandten in Paris hob besonders Johann Gottlieb August Kläbe hervor (Neuestes gelehrtes Dresden oder Nachrichten von jetzt lebenden Dresdner Gelehrten, Schriftstellern, Künstlern . . . Leipzig 1796); Kläbe hatte seine Informationen von Schenau persönlich. (S. 144)
- ⁴⁴ J. Chr. Hasche, Magazin . . . , a. a. O., Bd. 2, S. 179
- ⁴⁵ W. Schmidt, Johann Eleazar Zeisig, . . . , a. a. O., S. 76
- ⁴⁶ Vgl. W. Goder, Michel Victor Acier zum 250. Geburtstag. In: Keramos, Zeitschrift der Keramikfreunde e. V. Düsseldorf, Heft 112, April 1986, S. 25–40. – W. Goder, Johann Carl Schönheit zwi-

- schen Kändler und Acier. In: *Keramos*, Heft 114, Oktober 1986, S. 15–26
- ⁴⁷ Bruchstücke sind erhalten. Entwurfszeichnungen von Schenau besitzt das Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresden. – Vgl. den Beitrag von Ulli Arnold in diesem Heft. – J. L. Sponsel, *Das grüne Gewölbe zu Dresden*. 4 Bde, Leipzig 1925–1932, Bd. IV, S. 168, Taf. 64
- ⁴⁸ M. Stübel, *Chodowiecki in Dresden*, a. a. O., S. 57
- ⁴⁹ Vgl. W. Schmidt, *Johann Eleazar Zeissig*, . . . , a. a. O., S. 10
- ⁵⁰ M. Wiessner, *Die Akademie* . . . , a. a. O., S. 57
- ⁵¹ O. E. Schmidt, in Thieme/Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. XXXIV, Leipzig 1940, S. 477
- ⁵² M. Wiessner, *Die Akademie* . . . , a. a. O., S. 56. – Kläbe, *Neuestes gelehrtes* . . . , a. a. O., schreibt: „von seinen älteren Schülern sind viele berühmt, z. B. Becke, Berggold, Lindner, Linke, Hübner, Sack, und der ohnlängst und zu früh verstorbene verdienstvolle Landschaftsmaler Hr. Gottlieb Schiffner; Männer, die ihrem Vaterlande Ehre machen. Seine jetzigen Scholaren sind: Wilsdorf, Christian Friedrich, aus Dresden, zu Porträt und Geschichte. – Gress, Benedikt, aus Weimar, ebenso. – Geysler, Friedrich, aus Königsbrück, zu Porträt- und Konversationsstücken. – Focke, Karl, aus Dresden, ebenso. – Siebmann, aus Dresden, ebenso. – Weber, Gotthelf, aus Groß-Schönau, zur Fabrique seines Geburtsortes bestimmt.“ (S. 146)
- ⁵³ K. W. Daßdorf, *Beschreibung* . . . , a. a. O., S. 649 f.
- ⁵⁴ Staatsarchiv Dresden, Loc. 894, *Acta die Kunstakademie und Zeichenschule betreffend*, Anno 1767, Vol. II, Blatt 285; zitiert nach W. Schmidt, *Johann Eleazar Zeissig*, a. a. O., S. 92
- ⁵⁵ Vgl. P. Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich*, a. a. O.
- ⁵⁶ Vgl. Paris 1984/85, *Ausstellungskatalog, Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759–1781*, S. 526–529
- ⁵⁷ J. Chr. Hasche, *Magazin*, a. a. O., Bd. 3, Dresden 1786, S. 231 ff.
- ⁵⁸ Vgl. E. Berckenhagen, *Anton Graff*, . . . , a. a. O.,
- ⁵⁹ Vgl. Brief Christian Ludwig von Hagedorns an Anton Graff vom 20. Januar 1766; M. Altner, *Der Beitrag Hagedorns*, a. a. O.,
- ⁶⁰ Zitiert nach Berckenhagen, *Anton Graff*, . . . , a. a. O., S. 41
- ⁶¹ Vgl. H. Marx, „. . . die Natur auf der Tat zu ertap-
pen.“ Zum 250. Geburtstag von Anton Graff. In *Dresdener Kunstblätter*, 30, 1986, Heft 6, S. 162 bis 177
- ⁶² Zitiert nach E. Berckenhagen, *Anton Graff*, . . . , a. a. O., S. 16
- ⁶³ Vgl. Artikel Charles François Hutin, in: *Neue Deutsche Biographie*, X, 1974, S. 95 f. (Harald Marx)
- ⁶⁴ Vgl. H. Marx, *Zu fünf dekorativen Gemälden von Charles Hutin*. In: *Sächsische Heimatblätter*, 22, Dresden 1977, Heft 4, S. 147–151. – Hutins *Receptionsbild* für die Dresdner Kunstakademie besitzt die Hochschule für bildende Künste, Dresden: *Prometheus*. Öl auf Leinwand, 75 cm × 55 cm. (Freundlicher Hinweis von Frau Christa Seifert, HfbK).
- ⁶⁵ J. Chr. Hasche, *Magazin* . . . , a. a. O., Bd. 4, Dresden 1787, S. 735
- ⁶⁶ Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum, Inv.-Nr. 332; Öl auf Leinwand, 78 cm × 53 cm
- ⁶⁷ Vgl. Paris 1984/85, *Ausstellungskatalog, Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759–1781*, Nr. 63, 159 (Greuze)
- ⁶⁸ Vgl. H. Marx, *Zu einem Gemälde von Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau (Der doppelte Verlust)*. In: *Dresdener Kunstblätter*, 17, 1973, Heft 2, S. 42–46
- ⁶⁹ Aus der Fülle von Publikationen zu Oeser seien die grundlegende Monographie von Alphons Dürr, die biographische Skizze von Friedrich Schulze und der Ausstellungskatalog der Winckelmann-Gesellschaft von 1976/77 genannt. A. Dürr, *Adam Friedrich Oeser*. Leipzig 1879. – F. Schulze, *Adam Friedrich Oeser. Der Vorläufer des Klassizismus*. Leipzig (1944). – Weimar 1976 / Stendal 1977, *Ausstellungskatalog, Adam Friedrich Oeser (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Bd. 6)*
- ⁷⁰ Vgl. H. Marx, *Louis de Silvestre. Die Gemälde in der Dresdner Gemäldegalerie*. Dresden 1975, S. 42
- ⁷¹ Vgl. G. Heres, *Winckelmann in Sachsen. Beiträge zur Biographie Johann Joachim Winckelmanns und zur Dresdner Kulturgeschichte des mittleren 18. Jahrhunderts*. Phil. Diss. (B) Technische Universität Dresden 1985
- ⁷² F. W. Kreuchauf, *Oesers neueste Allegoriegemälde*. Leipzig 1782, S. 32 f.
- ⁷³ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Zitiert nach J. J. Winckelmann, *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*. Hrsg. von Walter Rehm. Berlin 1968, S. 59

- ⁷⁴ D. Chodowiecki, *Journal . . .*, a. a. O., S. 42 ff.
- ⁷⁵ K. W. Daßdorf, *Beschreibung . . .*, a. a. O., S. 592; das im Text folgende Zitat S. 591. – Casanovas ›Receptionsbild‹ für die Dresdner Kunstakademie hat sich in der Hochschule für bildende Künste, Dresden, erhalten: ›Ulysses und Calypso‹. Öl auf Leinwand, 120 cm×150 cm. gemalt 1768. (Freundlicher Hinweis von Frau Christa Seifert, HfbK).
- ⁷⁶ J. Chr. Hasche, *Magazin . . .*, a. a. O., Bd. 2, S. 178 f
- ⁷⁷ Vgl. Herzogliches Museum zu Gotha. *Katalog der Herzoglichen Gemäldegalerie*. Von Carl Aldenhoven. Gotha 1890, Nr. 471
- ⁷⁸ J. Chr. Hasche, *Magazin . . .*, a. a. O., Bd. 2, S. 180 f.
- ⁷⁹ D. Chodowiecki, *Journal . . .* a. a. O., S. 20
- ⁸⁰ Dresden, *Gemäldegalerie Alte Meister*, Inv.-Nr. S 1416; Öl auf Leinwand, 134 cm×220 cm
- ⁸¹ Vgl. Berlin 1987, Staatliche Museen zu Berlin, *Ausstellungskatalog, Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert*, Nr. 35
- ⁸² Vgl. S. Koge, *Leben und Werk von Johann Georg Palitzsch (1723–1788)*. In: *Sächsische Heimatblätter*, 31, 1985, Heft 5, S. 228–232
- ⁸³ J. K. Risbeck, *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland*. Berlin 1976 (zuerst erschienen 1783), S. 295
- ⁸⁴ Ph. O. Runge, *Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder. Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst*. Leipzig 1978, S. 80
- ⁸⁵ Zitiert nach: C. D. Friedrich in *Briefen und Bekenntnissen*. Hrsg. von Sigrid Hinz. Berlin 1968, S. 204, 205

DRESDNER HEFTE

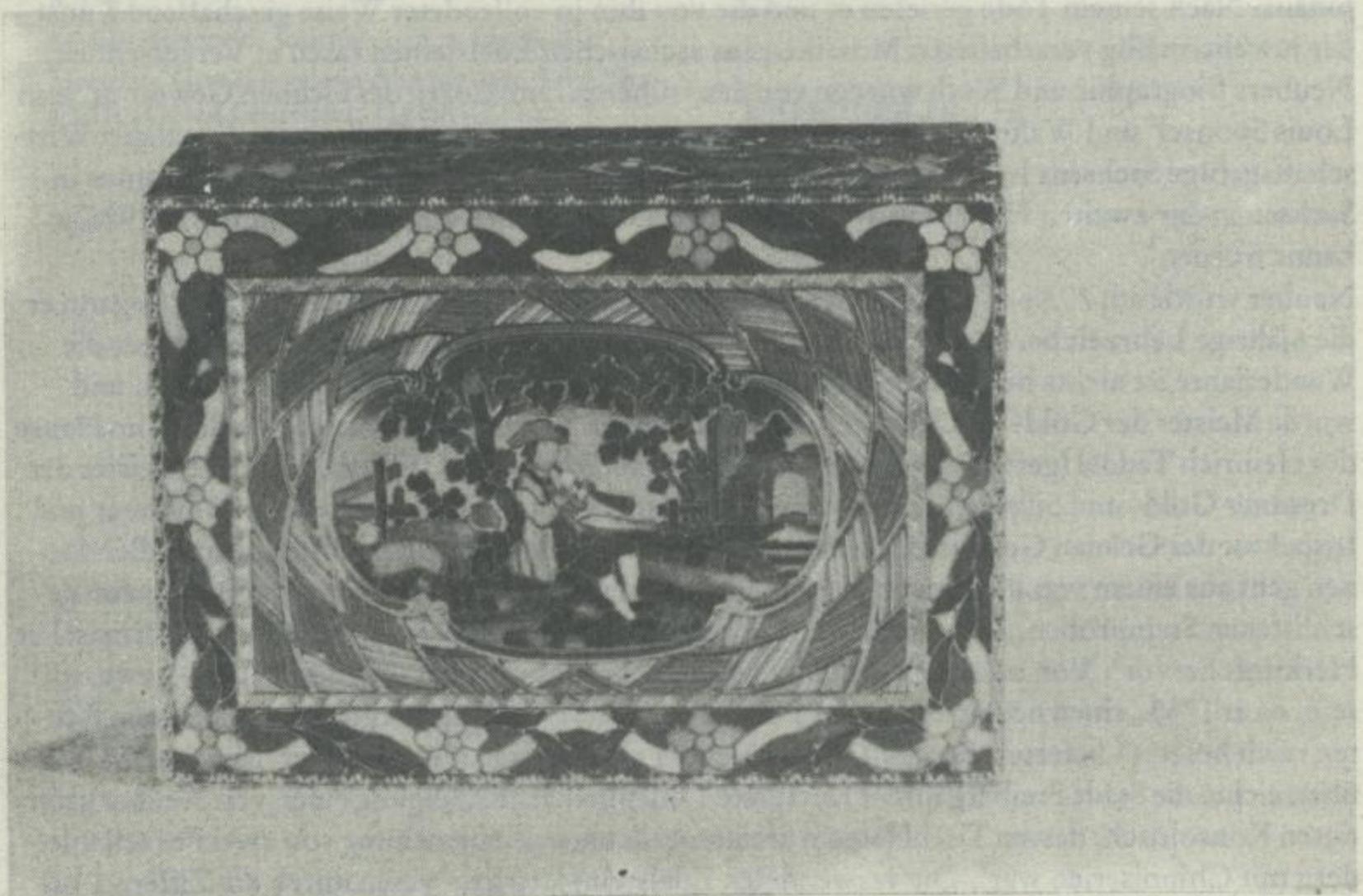
Ulli Arnold

Der Juwelier Johann Christian Neuber (1736–1808)

Neuber ist die herausragende Figur unter den Dresdner Juwelieren der letzten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Sein Name drang seinen Arbeiten zu Lebzeiten weit über Sachsens Grenzen hinaus. Nach seinem Tode gerieten er und die von ihm in vollendeter Weise geschaffene Kunst der juweliermäßig verarbeiteten Mosaiken aus sächsischen Edelsteinen rasch in Vergessenheit. Neubers Biographie und Werk wurden von den früheren Direktoren des Grünen Gewölbes, Jean Louis Sponzel¹ und Walter Holzhausen², zusammengetragen; seine Stellung im damaligen Wirtschaftsgefüge Sachsens ist in Holzhausens Aufsatz über „Kunstformen des Merkantilismus in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ ausführlich dargestellt und schon 1926 erkannt worden³.

Neuber wurde am 7. April 1736 als Leinewebersohn in Neuwernsdorf geboren. 1752 begann er die 6jährige Lehrzeit bei dem Goldarbeiter Friedrich Johann Trechaon (gest. 1773). Über die Wanderjahre ist nichts bekannt. 1762 erhielt Neuber das Bürgerrecht der Stadt Dresden und wurde Meister der Gold- und Silberschmiedeinung. Er wohnte und arbeitete zunächst im Hause des Heinrich Taddel (gest. 1794), dessen Tochter er auch heiratete⁴. Taddel, seit 1739 Meister der Dresdner Gold- und Silberschmiedeinung, ist von 1748 bis 1767 als Geheimer Kämmerer und Inspektor des Grünen Gewölbes erwähnt⁵. Seine wissenschaftliche Beschäftigung mit edlen Steinen geht aus einem von ihm geschriebenen undatierten Verzeichnis zu einer Sammlung von geschliffenen Steinproben „orientalischer“ und europäischer, darunter in der Mehrheit sächsischer Herkunft hervor⁶. Von seiner Ausbildung her muß Taddel Juwelier – Goldarbeiter – gewesen sein, da er 1753 „einen neuen Orden des Polnischen Weißen Adlers mit großen und kleinen Rauten reich besetzt“ lieferte⁷. Bereits 1767 ist Neuber als „Hofgalanteriearbeiter“ genannt⁸. 1769 überreichte die Stadt Freiberg ihrem Kurfürsten anlässlich der Huldigung einen von Neuber gefertigten Konsoltisch, dessen Tischblatt ein Steinmosaik unter Einbeziehung von zwei Porzellanfeldern mit Chinoiserien war⁹. Die verwendeten Edelsteinplättchen waren durch die Ziffern 1 bis 132 gekennzeichnet; das mitüberreichte Verzeichnis enthielt ihre Bezeichnung und ihren Fundort. Aus dem gleichen Jahr ist in der Literatur eine ovale Dose bekannt, die in Steinmosaik auf Gold hergestellt und „Taddel a Dresde“ bezeichnet ist¹⁰. Aus dem Jahr 1770 stammt die erste datierte Dose von Neuber¹¹. Sponzel vermutet, daß Neuber von Taddel die Technik des Steinmosaiks gelernt hat. Neben Taddel und Neuber fertigte der am Mineralienkabinett in Dresden als Hofsteinschneider angestellte Christian Gottlieb Stiehl (gest. 1792) Dosen und angeblich auch andere Galanteriewaren in Steinmosaik. Zwei Dosen Stiehls in Gestalt von Steinkabinetten mit gravierten Ziffern auf den Stegen der Fassung aus den Jahren 1774¹² und 1775¹³ sind bisher bekannt. Obwohl es sich hierbei um Juwelierarbeiten handelt, läßt sich Stiehl in den Akten der Gold- und Silberschmiedeinung nicht als Innungsmitglied nachweisen. Weder bei Stiehl noch

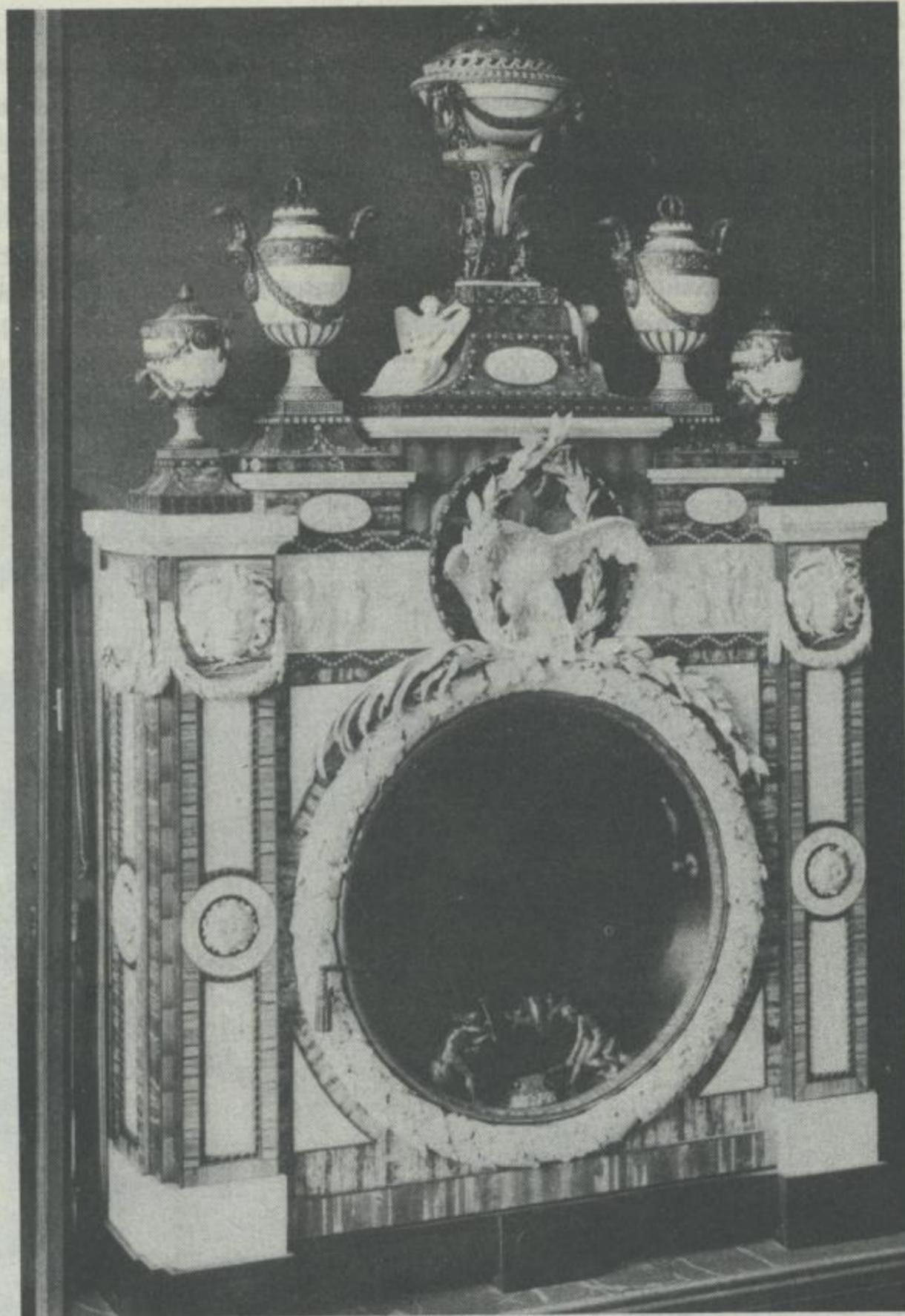
bei Taddel und Neuber haben wir bislang Kenntnis von der „Betriebsform“ ihrer Werkstätten. Keiner der drei Genannten gehörte zur Kategorie der 1788 von Keller verzeichneten in Dresden lebenden „Künstler“, wie etwa die Steinschneider Klette, Tettelbach und Höckner¹⁴, selbst Neuber nicht, nachdem er wenigstens fünf belegte, große Staatsaufträge, als letzten den seit 1786 im Grünen Gewölbe aufgestellten Kamin ausgeführt hatte. Die Mitteilung von Holzhausen, daß Stiehl seit 1768 „assoziertes Mitglied“ der vier Jahre zuvor gegründeten Leipziger „Ökonomischen Societät“ war¹⁵, einer Gesellschaft, „welche den Nahrungsstand überhaupt, als Land- und Stadtwirtschaft, Manufakturen und Handlungen im weitesten Umfange, zum Gegenstande ihrer Beschäftigungen macht“ in der Bestrebung, „mit vereinigten Kräften an der Beförderung des allgemeinen Besten zu arbeiten“¹⁶, verdient es, näher untersucht zu werden. Forberger sieht in ihr eine Art Arbeitsgemeinschaft. Zur Mitarbeit auf theoretischem und praktischem Gebiet, zu Vorschlägen und Versuchen waren Landwirte, Bauern, Gärtner, Förster, Handwerker und Künstler aufgerufen; nützliche Ergebnisse wurden mit Prämien honoriert¹⁷.



1775 vermittelte Marcolini den Auftrag für den großen Tafelaufsatz, dessen Porzellanteile – drei Gruppen mit 28 Figuren und zwei Tempel – Landeswohlfahrt und Staatsregiment allegorisieren, angeordnet auf einem sieben Meter langen, teils verspiegelten Unterbau mit Gewänden in Steinmosaik, den Neuber lieferte¹⁸. Es folgten 1779 die Staatsaufträge, die als Geschenke für die Vertreter der am Frieden zu Teschen beteiligten Verbündeten bestimmt waren: ein Tisch für Baron de Breteuil und je ein Tafelaufsatz für Prinz Heinrich von Preußen und für Fürst Repnin¹⁹. „Die Piedestals . . . sind aus unzähligen Stücken verschiedener schön polierter Steine zusammengesetzt . . . welche zusammen die ganze Sammlung der inländischen Landedelsteiner ausmachen“²⁰. „Auf Rußland aber suchte Meißen durch das an Umfang gewaltige Werk propaganistisch zur Anregung

Bild links:
 Johann Christian
 Neuber:
 Rechteckige Dose
 mit Schäferszenen.
 1770.
 Edelsteine, Gold.
 8,6 cm × 6,1 cm × 3,8 cm.
 Grünes Gewölbe
 Dresden.
 Inv.-Nr. 1933/2

Johann Eleazar Zeissig,
 genannt Schenau:
 Prunkkamin. 1782.
 Sächs. Schmucksteine,
 Porzellan und Bronze,
 z. T. vergoldet.
 Höhe 238 cm, Breite
 152 cm
 Tiefe 36 cm.
 Ausführung:
 J. Chr. Neuber und die
 Porzellanmodelleure
 M. V. Acier,
 C. Jüchtzer,
 J. C. Schönheit.
 Grünes Gewölbe,
 Dresden,
 starker Kriegsschaden.
 Inv.-Nr. I 51



des Exports dorthin einzuwirken²¹. Ähnliche Absichten verbanden sich mit dem Auftrag für den Kamin, der nach einer Zeichnung von Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau, 1782 fertiggestellt war²². Er ist wieder eine gemeinschaftliche Arbeit der Porzellanmanufaktur (Acier unter Mitwirkung von Jüchtzer und Schönheit) und Neubers, bei der aber Neubers Anteil nicht dienend, sondern tragend ist. Der Kamin ist 1945 zerstört worden, aber nicht so restlos, daß nicht an eine Rekonstruktion gedacht werden könnte. Er ist das einzige Werk, das zu Neubers Lebzeiten in die Schatzkammer fand, und auch nur deshalb, weil der spätere Zar Paul I., dem er als Geschenk zugedacht war, auf seiner Reise nicht über Dresden kam²³. Der Kamin stand 1786 in der Mitte des ehemaligen Weißsilberzimmers, dessen Konsolen dem Anschein nach damals leer stan-

den, nachdem um 1772 der Gesamtbestand von 326 unvergoldeten Silbergefäßen und -geräten eingeschmolzen worden war²⁴. Der Zeitgenosse, der damals den Kamin im Weißsilberzimmer bewunderte, fügte hinzu: „In diesem Zimmer soll lauter kostbares Porcellain kommen“²⁵. 1775, in dem Jahr, als der erste großformatige Auftrag an Neuber erging, wurde ihm für zehn Jahre bei Schlottwitz ein Steinbruch auf Trümmer- und Bandachat konzessioniert, den er noch 1791 besaß²⁶. In einem von Neuber eingeholten Gutachten anlässlich des Gesuches von August Gottlob Pirnbaum, in Neugeising u. a. eine Schneide- und Schleifmaschine für edle Steine aufzustellen, äußert Neuber seine Befürchtung, „daß durch den Maschinenbetrieb und die Massenherstellung die geschliffenen Steine entwertet, auch dann die rohen Steine außer Landes geschafft würden“²⁷.



Johann Christian Neuber: Steinkabinett. Um 1790. Sächsische Edelsteine, Gold.
Im Innern Verzeichnis der Steine. ø 7,5 cm. Grünes Gewölbe Dresden, Inv.-Nr. V 628

1786 erschien in Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden“ eine Mitteilung über „Hrn. Neuberts Hof-Juwelier zu Dresden neueste Erfindungen“, „eine sehr schöne Art Rockknöpfe, die in Paris wahrscheinlich nachgeahmt werden dürften; so sonderbar auch der Fall immer wäre, daß im Reiche der Moden Teutschland für diese große Hauptstadt ein Muster liefern müßte. Die Knöpfe bestehen nämlich aus Sächsischen Edelgesteinen, aus Agath, Jaspis, Chalcedon usw. sind sehr zierlich gearbeitet und in Silber und Gold gefaßt . . . Eine etwas ältere, aber noch wenig bekannte Erfindung dieses geschickten Künstlers ist eine Art von Tabatieren“, die „unter dem Namen Cabinet-Dosen bekannt sind. Sie enthalten alle Sächsische Edelgestein Arten, mit Geschmack geordnet und überaus schön in Gold gefaßt. Die Steine sind alle numeriert, keiner kommt doppelt vor, und ein kleines dabey befindliches Verzeichnis enthält ihre richtigen Benennungen. So verbindet sich bei diesem Mode-Bijou Luxus, Geschmack und Wissenschaft, und macht es wirklich für jeden reichen Kenner interessant. Außer diesen Stücken läßt Hr. Neuber noch viele andere geschmackvolle Arbeiten unter seiner Aufsicht machen“²⁸. Einen Monat später erschien 1786 an gleicher Stelle ein eigenes Inserat Neubers, das sein gesamtes Warenangebot, teilweise mit Preisen, detailliert aufführt. Es reichte über alle Arten von Dosen, Uhren und Zubehör, Petschafte, jeglichen Körper- und Kleiderschmuck, Necessaires, Vasen, Tablett, Steinkabinette, Kameen, „Bas- und Hautreliefs, in blauer und weißer Buisquit-Masse, von der Englischen Fabrique von Wedgwood und Bentley“ bis zu Modeschmuck in Tombak und Strass. Zudem bot Neuber die Annahme jeglicher Art von Bestellungen an, „sowohl von Schmuck als auch anderer Arbeit; als von neuer Arbeit, wozu ich die Juwelen um billigen Preiß zu liefern verspreche, als auch allen Schmuck umzufassen, und Abänderungen zu machen“. Diese „mehrentteils selbst verfertigte“ Waren verkaufte er in seinem 1782 erworbenen Haus auf der Seegasse in Dresden und während der Leipziger Messen in Rosts Kunstgewölbe in Auerbachs Hof. Neuber hat demnach nicht nur einen umfangreichen eigenen Handwerksbetrieb unterhalten und finanziert, sondern auch andere Handwerker beschäftigt und außerdem Handel mit fremden Waren betrieben. Zudem ist er im Hof- und Staatskalender seit 1785 (bis 1805) als zum Grünen Gewölbe gehöriger Hofjuwelier genannt, wobei sich aber eine Tätigkeit Neubers für die Schatzkammer in den Inventaren nicht nachweisen läßt. Neubers finanzielle Investitionen in sein „Geschäft“ überstiegen wohl letztlich seinen Gewinn. 1787 verkaufte er das Haus auf der Seegasse auf Wiederkauf²⁹.

1788 erhielt Neuber die kurfürstliche Konzession zu einer Pretiosen- und Juwelenwaren-Lotterie, deren Bedingungen ebenfalls im „Journal der Moden“ veröffentlicht wurden. Die Lotterie war, einer Art Versteigerung entsprechend, ein Mittel zum Umsatzsteigerung und läßt auf die bedrängte Situation Neubers schließen³⁰. Aus den Jahren 1793 und 1798 stammen die spätestdatierten Dosen, die Holzhausen mit Neuber in Verbindung bringt. 1803 zahlte der Hof an Neuber 200 Taler Vorschuß zum Wiederbeginn seiner Arbeiten, die ihm aber erlassen wurden, weil er sie nach seinen Worten weder durch seine Arbeit noch sonst zurückzahlen konnte. Kränklichkeit und schwindendes Sehvermögen sowie zwei unversorgte Kinder werden 1804 in einem Unterstützungsgesuch genannt. Am 1. Januar 1808 ist Neuber in Eibenstock bei seinem Sohn Christian Adolf gestorben³¹.

Die Neuberforschung hat zwar in den letzten 50 Jahren nach Holzhausens Publikation zu Neubers 200. Geburtstag nicht völlig geruht, aber das verstreute Gesamtwerk bedarf einer erneuten Sichtung und sowohl kunsthistorischen als besonders auch technologischen Untersuchung. Sein Werk wird heute hauptsächlich in den köstlichen Steindosen gesehen, während die repräsentativen Auftragswerke, soweit sie noch vorhanden sind, als Fragmente in den Depots schlummern und uns gar nicht mehr gegenwärtig sind, weder formal noch in ihrer damaligen Bedeutung.

Neubers Wirken in Dresden nahm seinen Anfang in den Jahren nach dem Hubertusburger Friedensschluß, als die aus rationalistischer Überlegung handelnden führenden Kräfte der Restaurationskommission sofort mit konstruktiven Vorstellungen den Wiederausbau des zerrütteten Staatsgefüges einleiteten und die inneren Kräfte des erschöpften Landes auf allen Gebieten zu aktiver Mitarbeit aufforderten.

Von Stiehl und Taddel angeregt, die beide der älteren Goldschmiedegeneration angehörten, und vielleicht gelenkt durch Taddel, richtete Neuber von vornherein seine Juwelierarbeit auf die Einbeziehung der heimischen edlen Gesteine und trug, wie auch Stiehl und Taddel, dem in gebildeten Kreisen zunehmend verbreiteten Interesse an den Naturwissenschaften Rechnung, indem er seinen Kunstwerken Verzeichnisse der verarbeiteten Schmucksteine und ihrer Fundorte beigab. Diese Verbindung von nobler künstlerischer Verarbeitung mit mineralogischem Wissen, die von Dresden ausging und noch vor den Schriften Johann Friedrich Wilhelm Charpentiers über die „Mineralogische Geographie der kursächsischen Lande“ (1778) und Abraham Gottlob Werners „Über die äußeren Kennzeichen der Fossilien“ (1774) einsetzte, ließ Neuber in den folgenden zweieinhalb Jahrzehnten zum erfolgreichsten Juwelier Dresdens werden und machte seinen Namen in den großen europäischen Modezentren bekannt, seine absolut zeitgemäßen Werke begehrenswert.

In mancher Hinsicht drängt sich bei Neuber der Vergleich mit Johann Melchior Dinglinger auf, der im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts zum Ruhme Augusts des Starken Werke schuf, die in enzyklopädischer Vielfalt die damalige Kenntnis über die bedeutenden fernen Kulturen vorstellten sowie Mythologisches und Historisches mit der vita seines großen Mäzens spielerisch-ernst verwoben. Diese Werke erschließen nicht ihren vollen Sinn, werden sie nur vom entzückten Auge betrachtet, ohne die Kenntnis ihrer inneren Konzeption und die Fähigkeit zur Deutung des Details. Sowohl in der handwerklichen Fertigkeit als auch in der gedanklichen Durchdringung stehen Neubers Werke in der Tradition Dinglingers, dessen Schöpfungen er, noch dazu durch die Vermittlung seines am Grünen Gewölbe angestellten Schwiegervaters Heinrich Taddel, von Anfang an vor Augen hatte. Der Zusammenklang der vielfältigen Materialien in Dinglingers Kabinettstücken erwies sich als bewährte Kunstform, die in Neubers im Auftrag des Hofes entstandenen Werken in Verbindung mit Figuren, Reliefs und Vasen aus Meißner Porzellan nun unter gänzlich anderen äußeren Bedingungen einen neuen Triumph feierte. Der wirtschaftspolitische Hintergrund, dem sie ihre Entstehung verdankten, schmälert keineswegs ihre Größe, sondern ist vielmehr der auch unter diesem Aspekt waltende Ausdruck des erreichten verfeinerten Geschmacksempfindens und einer hohen traditionsbewußten Handwerkskultur in Sachsen an der Schwelle zum Zeitalter der Industrialisierung.

Anmerkungen

¹ J. L. Sponzel, Christian Neuber und die Wiederbelebung des Zellenmosaiks, Prag 1919 (Berichte aus dem Knopf-Museums Waldes, Jg. IV, H. 1/4, S. 1–26)

² W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, ein sächsischer Meister des 18. Jahrhunderts. Halbedelsteine und Porzellan in der Zeit Friedrich Augusts des Gerechten, Dresden 1935

³ W. Holzhausen, Kunstformen des Merkantilismus in Sachsen in der zweiten Hälfte des XVIII.

Jahrhunderts, Leipzig 1926 (Zeitschrift für Bildende Kunst, S. 278–285)

⁴ W. Holzhausen, Prachtgefäße, Geschmeide, Kabinettstücke. Goldschmiedekunst in Dresden, Tübingen 1966, S. XLV (ohne Quelle)

⁵ W. Holzhausen, Prachtgefäße, a. a. O., S. LXXIX

⁶ Verzeichnis und Steinproben im Grünen Gewölbe

⁷ Grünes Gewölbe, „Nachtrag zum Jubelen-Zim-

- mer, 1733“, S. 549 u. S. 551/2: am 12. 9. 1768 geht der 1765 von Rutowski zurückgekommene Weiße Adler-Orden an Taddel „zur Verbesserung“ eines ebensolchen Ordens für seine Kurfürstliche Durchlaucht, also für Friedrich August, der am 15. 9. de Regierung übernahm. Nach dem von 1733–1782 geführten „Journal des Grünen Gewölbes“, S. 213, hat Taddel noch im Januar 1770 für die Schatzkammer gearbeitet (Reparatur am Marschallstab)
- ⁸ *Miscellanea Saxonica*, Januar 1767, S. 8 unter den „merkwürdigen“ Todesfällen: „Im Dec. 1767 Frau Anna Sophia, 33 Jahr, Eheliebste des Hofgalanteriearbeiters J. Chr. Neuber“
- ⁹ Abbildungen des verlorenen Tischblattes bei J. L. Sponsel, Christian Neuber, a. a. O., S. 11 und des Tischfußes bei W. Holzhausen, *Kunstformen des Merkantilismus*, a. a. O., S. 279
- ¹⁰ J. L. Sponsel, Christian Neuber, a. a. O., S. 14
- ¹¹ W. Holzhausen, *Prachtgefäße*, a. a. O., S. LXVIII, Abb. 137
- ¹² W. Holzhausen, *Kunstformen des Merkantilismus*, a. a. O., Abb. S. 282
- ¹³ W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., Abb. 51, 53
- ¹⁴ H. Keller, *Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern*, Dresden 1788
- ¹⁵ W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 7. Dort auch die Ereignisse der 60er Jahre in Bezug auf die Dresdner Kunstakademie und die Meißner Porzellanmanufaktur.
- ¹⁶ Zitiert nach R. Forberger, *Die Manufaktur in Sachsen*, Berlin 1958, S. 252
- ¹⁷ Ebenda
- ¹⁸ W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 29, Abb. 61, 63; ders., *Kunstformen des Merkantilismus*, a. a. O., S. 283: Abbildungen der Neuberschen Untersätze
- ¹⁹ W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 31–33, Abb. 64–66: Porzellangruppen des Repnin-Tafelaufsatzes
- ²⁰ Zitiert nach W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 32
- ²¹ W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 31
- ²² W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., Abb. 59, 60: zwei der im Archiv des Instituts für Denkmalpflege Dresden befindlichen drei (unsignierten) Zeichnungen Schenaus (M 6 X Bl. 24, 4 u. 22)
- ²³ W. Holzhausen, *Prachtgefäße*, a. a. O., S. LXIX
- ²⁴ Grünes Gewölbe, Inventar des „Weißsilberzimmers“ von 1733. Verschont blieben drei Figuren (Inv.-Nr. IV 22, 25, 305) und ein Schreibzeug (Inv.-Nr. IV 95). Gleichzeitig sind aus dem „Silbervergoldeten Zimmer“ 44 Werke aus Gold und rund 260 aus vergoldetem Silber eingeschmolzen worden. Die daran befindlichen Steine, Muscheln, Korallen etc. wurden ausgebrochen und in den Vorrat verbracht.
- ²⁵ Zitiert nach W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 35
- ²⁶ W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 14
- ²⁷ W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 15
- ²⁸ Zitiert nach W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 11, 12. Dort der vollständige Wortlaut des Eigeninserats Neubers vom Mai 1786
- ²⁹ Neuber erwarb das Haus 1791 zurück, um es sofort an Heinrich Taddel weiterzuverkaufen.
- ³⁰ W. Holzhausen, Johann Christian Neuber, a. a. O., S. 15 u. Anm. 34
- ³¹ J. L. Sponsel, Christian Neuber, a. a. O., S. 16. Holzhausen (J. Chr. Neuber, a. a. O., S. 15) zieht in Betracht, daß Carl Heinrich Neuber, der 1780 in Dresden als Lehrling eingeschrieben wurde, später aber hier nicht mehr in Erscheinung tritt, ein Sohn Johann Christian Neubers war. Adam Friedrich Neuber, der 1791 in Dresden Meister wurde und als Galanteriearbeiter bezeichnet wird, käme durch Holzhausens neuere Mitteilung (*Prachtgefäße*, a. a. O., S. LXXVII), jener habe 1768 ausgelernt, nicht als Sohn, sondern allenfalls als jüngerer Bruder Johann Christian Neubers (und Mitarbeiter ?) in Frage. Die bei Sotheby's 1986 versteigerte Dose aus sächsischen Edelsteinen nennt im beiliegenden Verzeichnis Christian Friedrich Neuber „á Dresde“, über den bisher nichts bekannt ist. (Sotheby's Genf, *Clocks and Watches, Gold Boxes* . . . Nov. 1986, Nr. 266)

DRESDNER HEFTE

Ortrun Landmann

Musik und Oper – Betrachtungen zu allgemeinen Entwicklungen und zur Dresdener Situation 1765–1800¹

Die Dresdener Musikgeschichte ist für die hier zur Debatte stehende Epoche noch sehr ungenügend erschlossen und dementsprechend schwer einzuschätzen. Moritz Fürstenaus Standardwerk „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“, 1861 und 1862 veröffentlicht, bricht mit dem Jahre 1756 ab; der Autor hat eine geplante Fortsetzung nicht mehr vollenden können. Weiterführende zusammenhängende Darstellungen ähnlichen Charakters und ähnlicher Qualität von späterer Hand gibt es nicht. Der einzige Autor, der prädestiniert gewesen wäre, sie vorzulegen – Richard Engländer –, mußte 1933 emigrieren, mitten aus der Arbeit heraus. So sieht sich heute jeder, der sich der Dresdener Musikgeschichte nach 1756 zuwendet, einer Fülle von Phänomenen gegenüber, deren Existenz bekannt, zu denen der nähere Zugang jedoch sehr mühsam ist.

Relativ leicht fällt die Orientierung bei den Fakten des höfischen Musiklebens, weil das Staatsarchiv Dresden reiches Aktenmaterial bietet und die Sächsische Landesbibliothek den Hauptteil des Musikalienschatzes bewahrt, der den damaligen Aufführungen zugrunde lag. Schwieriger wird es, wenn man sich ein Bild z. B. vom Niveau dieser Aufführungen verschaffen will. Erst recht aber gerät man in Verlegenheit bei dem Versuch, die nichthöfischen Zweige damaliger musikalischer Aktivitäten überblicken, darstellen und beurteilen zu wollen. Der städtisch-kirchliche Bereich wurde weiterhin vom Kreuzkantorat beherrscht, assistiert, wie in den deutschen Städten üblich, von den Stadtpfeifern. Aber hinsichtlich gräflicher oder sonst adeliger Privatkanellen, wie sie bis 1756 nachzuweisen, wenngleich dokumentarisch kaum faßbar sind, liegt uns für unseren Zeitraum nichts Konkretes vor. Zum öffentlichen Konzertwesen, zur Entwicklung der adeligen wie der bürgerlichen Hausmusik, zur Herausbildung von Vereinen, zur Musikpflege schließlich der deutschen Schauspieltruppen – der kurfürstlich-privilegierten wie der wandernden – fehlen uns vollends ausführliche Untersuchungen mit verlässlichen Ergebnissen.

Blicken wir nach den Quellen, so gewähren Aufschlüsse wohl in erster Linie zeitgenössische Briefe und Memoiren, und zwar aus der Feder sowohl von Dresdenern als auch von solchen Fremden, die als Reisende ihre Eindrücke über Dresden niedergeschrieben und veröffentlicht haben. In ersterer Kategorie ganz vorn dürften die Briefe und Schriften Christian Gottfried Körners stehen; jedoch sind möglicherweise äußerst wichtige weitere Quellen bis heute noch unentdeckt. – Die Dresdener Memoiren und dazu die Reiseeindrücke der Fremden: wieviel an Objektivität und überhaupt an Verbindlichkeit dürfen wir ihnen zuerkennen? Sind etwa Wolfgang Amadeus Mozarts abfällige Bemerkungen über seinen Dresden-Aufenthalt von 1789 in den (ganz offenbar unvollständig erhaltenen Briefen an seine Frau Constanze² als sachliche Reflexion zu betrachten? Man sollte sich gegen ein „ja“ auf diese Frage wehren. Mozart war bekannt für seine spitze Zunge, die er sich angesichts seines überlegenen Könnens einerseits leisten durfte, die ihm andererseits aber zweifellos auch schiefe und ungerichte Urteile eingab. Künstlerische Genies sind häufig Egozentriker, und Mozart war es gewiß.

Betrachten wir eine weitere Gruppe von Zeugenberichten, nämlich die musikalische Fachpresse, die um diese Zeit verstärkt ins Leben tritt und 1798 mit der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung ihr erstes über viele Jahrzehnte kontinuierlich geführtes Fachorgan erhält, so dürfte gegenüber der Objektivität der Berichterstattung, aus welchen Gründen auch immer, eine gewisse Skepsis ebenfalls angebracht sein (z. B. ist bei den vielfach anonym bleibenden Rezensenten eine polemische Grundhaltung oft unüberhörbar, und es mögen nicht immer die zum Urteilen fähigsten Leute gewesen sein, die ihre Lobeshymnen oder Verrisse als „Kritiken“ verkauften).

Indessen ist die hier von uns behandelte Epoche als solche überreich an musikgeschichtlichen Ereignissen und Entwicklungen, welche sich auf viele Orte verteilt vollziehen und die sensationslüsternen Beobachter gelegentlich von Stätten mit alter, konstanter Musikkultur ablenken.

Alle Welt schwärmt z. B. von dem Mannheimer Orchester, von seinem Aufführungsstil und von den durch dieses Orchester aufgeführten Werken, bis Mannheim 1778 aus dynastischen Gründen aufhört, Residenz zu sein. Der Kern des Orchesters wird mit der Münchener Hofkapelle vereinigt. München setzt eine gute, nunmehr aus zwei Quellen genährte Tradition fort, übernimmt aber nicht in vollem Umfang den Mannheimer Ruhm. – Stuttgart erlebt eine an den Namen des Hofkapellmeisters Niccolò Jommelli gebundene Blütezeit. – Berlin, seit 1740 in quasi Treibhausatmosphäre nach Dresdener Muster hochkatapultiert, sinkt höfischerseits um etliche Stufen wieder zurück und lebt von den theoretischen Köpfen und der eifrigen Musikpflege des Bürgertums. – Wien dagegen tritt in eine Phase weltweiter Bedeutung ein als Wiege und Schauplatz der sogenannten Wiener Klassik mit ihren überragenden Vertretern Mozart, Haydn und dem jungen Beethoven.

Nichtsdestoweniger sind Italien und Frankreich, die beiden das 18. Jahrhundert beherrschenden Musiknationen, auch im letzten Jahrhundertdrittel auf ihre Weise dominant. In Paris kommt es bei der erbitterten Kontroverse zwischen den Anhängern Nicola Piccinnis und denen Christoph Willibald Glucks zu erneuter (keinesfalls erstmaliger) Fehde zwischen italienischen und französischen Stilidealen; Gluck, der in italienischer Tradition Ausgebildete, wird erstaunlicherweise auf dem Gebiet der Oper zum Repräsentanten französischen Ausdruckswillens. Doch bieten die Franzosen selbst bald Eigenes, das weit über die Grenzen strahlt und nicht nur Größen wie die Italiener Antonio Salieri, Luigi Cherubini und Ferdinando Paer in seinen Bann zieht, sondern selbst einen Ludwig van Beethoven: die sogenannte französische Revolutionsmusik, getragen von Marschrhythmen und Bläserklängen und in ihren Texten von den Ideen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Berühmtester, wenngleich später Ertrag dieser Strömungen wird Beethovens zwischen 1805 und 1814 in drei Fassungen vorgelegte Oper „Leonore“ bzw. „Fidelio“.

In die Wiener Klassik sind in nicht minder hohem Maße die wesentlichen Leistungen der damaligen italienischen Musik eingeflossen. Genannt seien, für viele mehr, die mit der Stadt Neapel verbundenen Namen eines Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello und Nicola Piccinni. Ihr Hauptgebiet war, wie bei ihren Vorgängern, die Oper, die selber erhebliche Entwicklungen innerhalb ihrer damaligen Ausprägungen durchlief und zum einen alle Bereiche der Musik durchtränkte – speziell in Italien, Deutschland und in den derselben kulturellen Einflusssphäre zugehörigen weiteren Ländern –, und die zum anderen auf die Lebensleistung eines Italieners hinsteuerte, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts wahrhaft epochemachend werden sollte: Gioacchino Rossini.

Die deutschen Komponisten hatten einst das 18. Jahrhundert im Zeichen des musikalischen Spätbarocks teils französischen, teils italienischen, teils mitteldeutsch-kantoralen Gepräges begonnen, dann etwa im zweiten Jahrhundertdrittel den sogenannten galanten Stil kultiviert (der sich in vielem als Verbindung aktueller italienischer und französischer Einflüsse charakterisieren läßt),

und schließlich wurde der galante vom empfindsamen Stil abgelöst, einer Art Parallelerscheinung zum literarischen Sturm und Drang. In der Literatur wie in der Musik ergab sich unmittelbar daraus eine Epoche der Klassik. – Zu den herausragenden Exponenten der musikalischen Empfindsamkeit zählt der Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel, mit seiner Lebenszeit 1714–1788 ziemlich genau ein Altersgenosse Glucks, dem er dennoch merkwürdig fernzustehen scheint.

Dresden selbst hatte im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, unter August dem Starken, höfischerseits an den Standard der Schütz-Epoche wieder anschließen können und gelangte unter Friedrich August II. und Maria Josepha in eine Spitzenposition innerhalb der führenden europäischen Musikzentren. Garant dafür war die Hofkapelle, die wir als frühestes kontinuierlich existierendes Orchester klassischer Prägung überhaupt bezeichnen können. Als solches formierte sie sich um 1710. Damals schloß die Kapelle auch noch das Sängerpersönal ein, durchgehend hervorragende Kräfte bester italienischer Schule. Unter den Kapellmeistern und sogenannten Kirchen-Compositeurs, die in Personalunion Werke zu schaffen, einzustudieren und bei den Aufführungen zu leiten hatten, ragen heraus Johann David Heinichen, Kapellmeister von 1717 bis zu seinem frühen Tod 1729, Verfasser eines wesentlichen Schulwerkes für Komposition und Aufführungspraxis jener Zeit, doch zugleich – was heute erst langsam bekannt wird – ein sehr früher und hochbedeutender Vertreter des galanten Stils; alsdann Jan Dismas Zelenka, seit 1710 Kontrabassist der Hofkapelle, alsbald auch kompositorisch tätig, ein Exponent des Spätbarock mit eigener Prägung und derjenige Dresdener, der mit seiner Beherrschung der Polyphonie und hochexpressiven Harmonik dem großen Außenseiter Johann Sebastian Bach am nächsten steht; und schließlich Johann Adolf Hasse, Oberkapellmeister Friedrich Augusts II., berühmtester Opernkomponist seiner Zeit, souveräner Kenner der menschlichen Stimme und auf dem Gebiet weltlicher wie geistlicher Vokalmusik ein Wesensverwandter Mozarts, der in seiner Bahnbrecherfunktion und in seinem Eigenwert bis heute noch nicht recht bekannt ist. Allein seine letzten Werke, drei große, zwischen 1779 und 1783 entstandene und der Dresdener Hofkapelle zugeeignete Messen, wären ausreichend, Hasse einen Platz, wenn auch nicht unter den Größten, so doch unter den Großen der Musik zu sichern; das Gesamtwerk seines langen Lebens plädiert nicht minder dafür. Hasses Entlassung 1763 war ein schwerer Verlust für Dresden, aus welchen Gründen immer sie geschah (möglich und sogar wahrscheinlich, daß der finanzielle Notstand am Hof nach dem Siebenjährigen Krieg nicht alles erklärt). Mit dem Oberkapellmeister wurde auch das Personal der italienischen Oper verabschiedet. Die Kapellmeister hatten nicht allein über erhebliche Zahlungsrückstände zu klagen, sondern auch drastische Gehaltskürzungen hinzunehmen. Erstaunlich, daß das Gros der Musiker dennoch in Dresden blieb. Doch relativ rasch besserte sich die Situation und führte bald zum Neuengagement erstklassiger Kräfte. Und wieder wurde die Hofkapelle zum Garant und wesentlichen Träger einer Musikpflege auf außerordentlich hohem Niveau. Qualitativ an die erste Stelle rückte allem Anschein nach für die erste Zeit die Musik in der Katholischen Hofkirche. Das vom Hof beibehaltene Kirchensänger-Ensemble mag nicht immer, doch zunehmend den gewohnten Ansprüchen genügt haben.

Italienische Opern gab es für die nächsten fünf Jahrzehnte nur auf der Basis der subventionierten Impresa, d. h. ein vertraglich an den Hof gebundener Unternehmer hatte die Sänger, die Ausstattung, die aufzuführenden Werke nebst Notenmaterial zu stellen und das finanzielle Gesamtrisiko zu tragen, wogegen er das Theatergebäude nutzen und die Hofkapelle, meist samt Kapellmeister, in Anspruch nehmen durfte sowie eine jährliche Subventionssumme und weitere Vergünstigungen erhielt. Die Musik- und Theater-Akten des Oberhofmarschallamtes im Staatsarchiv lassen den Einfluß erkennen, den der Kurfürst persönlich auf das Sängereengagement, auf die Wahl der aufgeführten Werke und auf das Darbietungsniveau nahm.

Im Repertoire dominierte bis gegen Ende unseres Berichtszeitraumes die Opera buffa, eine im Grunde bürgerliche Ausprägung der italienischen Oper, die, eher intim als repräsentativ, ihre Stoffe nicht mehr aus der Antike, sondern aus der damaligen Gegenwart nahm und weniger zum Bestaunen großer Tugenden als zum Belächeln menschlicher Schwächen aufrief. – Dieser Wechsel zur Buffa war vor allem eine vom Zwang zur Sparsamkeit diktierte Maßnahme, denn der Gesamtaufwand lag hier viel niedriger als bei der bisher gepflegten Opera seria und ermöglichte zudem die Übersiedlung aus der Pöppelmann-Oper in das sogenannte Kleine Churfürstliche Théâtre – jenes Gebäude auf dem Areal des heutigen Parkplatzes zwischen Opernhaus und Italienischen Dörfchen, worin noch Carl Maria von Weber und sein Amtskollege Francesco Morlacci wirken sollten.

An anderer Stelle durfte die Verfasserin bereits ausführen, daß in dieser Beschränkung des Hofes zugleich eine Stärke lag: Die Dresdener Italienische Oper hat sich ziemlich rasch wieder auf ein respektables, dann international beachtetes Niveau erhoben. Von 1765 bis 1800 kamen etwa 225 Werke, überwiegend im Buffa-Stil, zur Aufführung; ihre in der Sächsischen Landesbibliothek verwahrten Partituren sind repräsentativ genug, um die Grundlage für generelle Untersuchungen zur italienischen Buffa jener Epoche abgeben zu können. – Der Anteil der Uraufführungen am Gesamtrepertoire wirkt bescheiden im Vergleich zur Hasse-Zeit, während welcher diese bei weitem überwogen; doch handelt es sich dabei weiterhin in erster Linie um Schöpfungen der haus-eigenen Komponisten.

Dominierende Musikergestalt unseres Zeitraumes ist Johann Gottlieb Naumann (1741–1801), ein Blasewitzer Fischersohn, italienisch geprägt während seiner Lehr- und Wanderjahre, später von französischen und skandinavischen Einflüssen sowie vom Schaffen Christoph Willibald Glucks berührt. 1764 trat er als Kirchen-Compositeur in Dresdener Hofdienste, wurde 1776 Kapellmeister und 1786 Oberkapellmeister. Ihm zur Seite standen seine Schüler Joseph Schuster und Franz Seydelmann (1748–1812 bzw. 1806), beide 1772 als Kirchen-Compositeurs angestellt und 1787 zu Kapellmeistern befördert. Erwähnt werden müssen auch Domenico Fischietti (ca. 1725–1810), dessen sechsjährige Kapellmeisterzeit in Dresden 1772 glücklos endete, und Johann Georg Schürer (um 1726–1787), Kirchen-Compositeur von 1748 bis zu seinem Tod.

Mit Ausnahme Schürers haben diese Künstler sich auch außerhalb Dresdens (z. T. im Ausland) mit Bühnen- und anderen Werken bewährt; von ihnen allen sind Dresdener Kompositionen anderenorts nachgespielt und in Notenabschriften bzw. -drucken verbreitet worden. Naumann, Schuster und Seydelmann haben der Opernentwicklung eigene Impulse verliehen und sich besondere Verdienste um das (von Schauspieltruppen gepflegte) deutsche Singspiel erworben. Hervorhebenswert sind manche ihrer Beiträge zu den verschiedensten Gattungen der Instrumentalmusik, der geistlichen und der weltlichen Vokalmusik bis hin zum Freimaurergesang. Daß diese Komponisten sich aus dem anfangs unabweislichen Schatten Hasses zu lösen vermochten und in gewissem Maße individuelle Züge ausbildeten, verdanken sie einesteils den ihnen vom Hof großzügig gewährten Reisen, andererseits ihrer Bereitschaft, sich in neuen Formen der höfischen wie der bürgerlichen, der repräsentativen wie der Hausmusik zu versuchen.

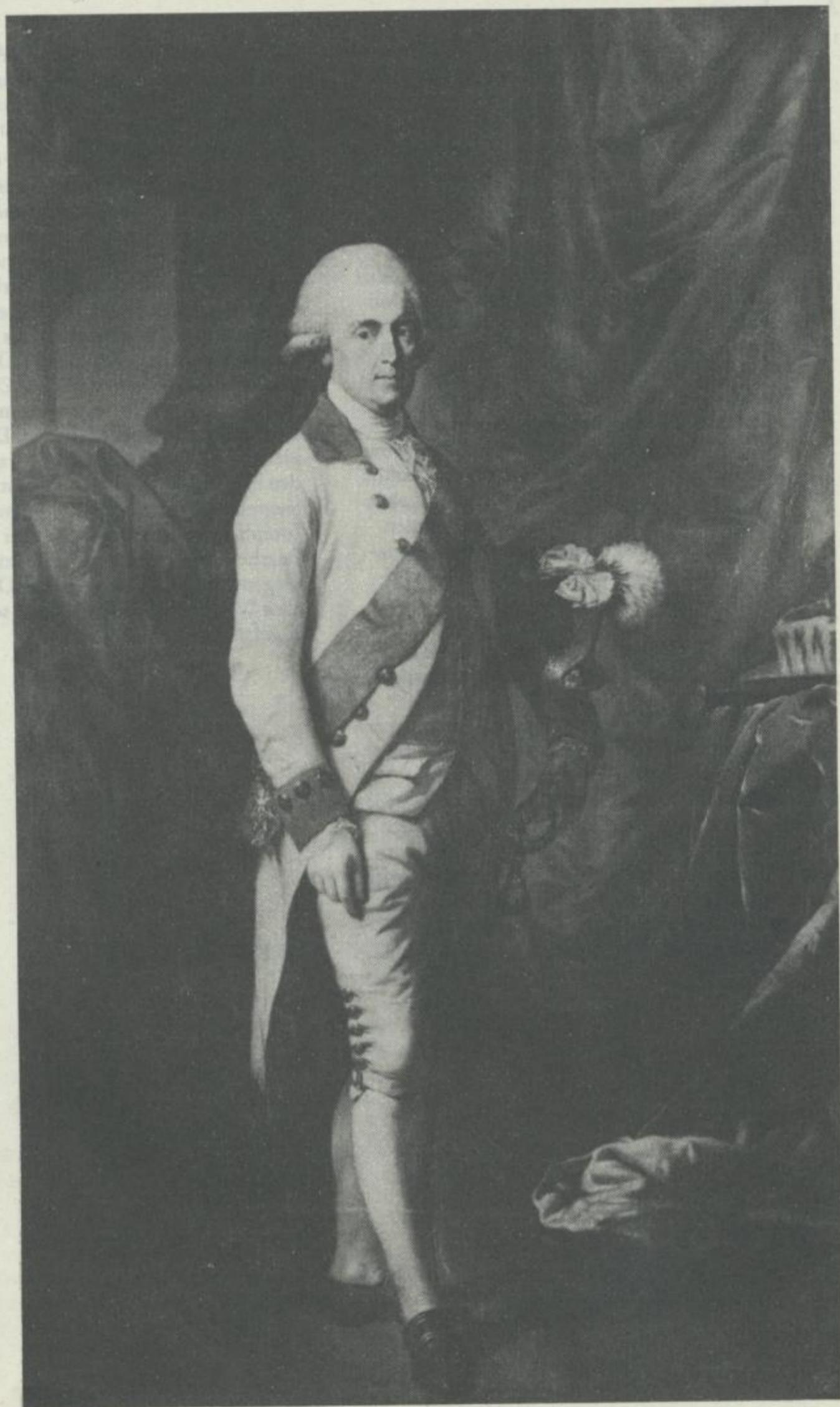
Wenn Dresden gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder ein Musikzentrum ist, das Vergleiche nicht zu scheuen braucht, so kommt das Hauptverdienst daran den Wettinern zu. Die Kurfürstin-Witwe Maria Antonia Walpurgis, die sich selber in mehreren Künsten übte, und nicht minder ihre Söhne und Töchter mit Friedrich August (nachmals dem Gerechten) an der Spitze waren der Musik leidenschaftlich zugetan und gaben sich mit zweiter oder gar dritter Qualität nicht zufrieden. Kurfürst Friedrich August III. hat das mit seinen persönlichen Entscheidungen beim Engagement

von Musikern und Sängern wie bei der gesamten Repertoireplanung bewiesen. Darüber hinaus sorgte er – innerhalb seiner Privaträume ein passionierter Klavierspieler – durch seine langjährigen Ankäufe neuester Wiener Musikalien dafür, daß man in Dresden hinsichtlich der Wiener Entwicklung voll im Bilde war. Über die Musizierpartner des Kurfürsten wanderte die Kenntnis innerhalb der Kapelle weiter und breitete sich in Bürger- und Adelskreisen der Stadt aus, wo man darauf sah, hinter dem Geschmack des Herrscherhauses nicht zurückzubleiben.³

Wie eingangs bereits betont wurde: Trotz mancher zu unserem Thema vorliegenden Studie sind wir heute noch entfernt davon, bündige Urteile über das schöpferische und nachschaffende Musikgeschehen auch nur am Dresdener Hof fällen zu können. Einzelvergleiche mit Entwicklungen, die man mit bestimmten lokalen Zentren zu verbinden gewohnt ist – z. B. das Wiener Singspiel, die Berliner Liederschule, der Mannheimer Orchesterstil –, ergeben mit hoher Wahrscheinlichkeit, daß Dresden mithalten, wenn nicht gar Eigenes entgegensetzen kann. Der absolute Brennpunkt der musikalischen Ereignisse verlagert sich um etwa 1780 nach Wien. Dresden reagiert darauf in seiner angestammten Funktion als eine Art Parabolspiegel, der das Aufgefangene seinerseits in andere Richtungen weiterreflektiert; darüber hinaus wirkt es aber auch als ein Zentrum individueller Prägung, welches die wesentlichen fremden Impulse, speziell diejenigen aus Italien, aus Wien und aus Paris, mit seiner eigenen Tradition verschmilzt. (Umgekehrt sollte einmal die Frage gestellt werden, was alles an Dresdener Einflüssen, direkt oder indirekt, in Wien wirksam geworden ist; möglich, daß die Forschung hier Interessantes zutage fördern könnte.) Die Ausstrahlung Dresdens wird nun leiser, verglichen mit den ersten Zweidritteln des Jahrhunderts, aber sie ist da und wächst besonders nach der Jahrhundertwende wieder stark an. – Das ist wohl das Bemerkenswerteste an der Dresdener Kultur – und speziell an der Musikkultur – überhaupt, daß vergehenden Blütezeiten immer wieder neue gefolgt sind.

Entgegen anderen Bereichen der Kunst bleibt die Musik in Dresden bis weit ins 19. (ja vielleicht bis ins 20.) Jahrhundert hinein in ihren Spitzenleistung an den Hof gebunden. Es liegt wohl an den dortigen übermächtigen Potenzen, daß alle bürgerlichen und sonstigen Regungen es zunächst sehr schwer haben. Die allgemein zugängliche katholische Hofkirchenmusik und die italienische Oper bilden einen unerbittlichen Vergleichsfaktor für alle weiteren musikalischen Darbietungen. – Liegt hier vielleicht eine Erklärung dafür, daß ein geregeltes städtisches Konzertleben vorerst so gar nicht in Gang kommen will? Das Dresdener Publikum wird auch damals nicht weniger musikbegeistert gewesen sein als z. B. das Leipziger, welches sich bereits an Abonnementskonzertreihen erfreute und seinen ersten Gewandhaus-Konzertsaal einrichtete. Eher mag es in Dresden am echten Bedarf für solche Konzerte gefehlt haben, die damals ja noch eine ganz andere Programmphysiognomie als heute hatten und deren Rolle in Dresden durch die höfischen Musikaktivitäten wohl teilweise ausgefüllt wurde.

Bevor jedoch nicht umfassender über den nicht-höfischen Sektor der Dresdener Musikgeschichte unseres Zeitraumes gearbeitet worden ist, soll hier weder von der lutherischen Stadtkirchenmusik noch von dem Societäts-Theater noch von frühen Gesangsvereinigungen noch von den Salons gesprochen und sollen sogar die sogenannten „Academien“, d. h. spontan und zumeist „unter gütiger Mitwirkung“ von Hofkapellmitgliedern organisierte Konzertveranstaltungen durchreisender Künstler, von der Betrachtung ausgeschlossen sein. Da nahezu alle Fäden immer wieder bei den Hofmusikern zusammenliefen (selbst die 1807 gegründete berühmte Dreyßigsche Singakademie war die Unternehmung eines Hof-Organisten), darf man auch außerhalb des höfischen Bannkreises ein beachtliches Niveau der Musikpflege und -rezeption vermuten. Es wäre gut, wir wüßten bald mehr darüber!



Anton Graff:
König Friedrich
August I.,
der Gerechte.
Öl auf Lein-
wand,
226 cm × 137 cm.
Staatliche
Gemälde-
sammlung
Pillnitz,
Gal.-Nr. 2165

Anmerkungen

- ¹ Die Verfasserin legt den nachfolgenden Text annähernd in der Fassung des vorgetragenen Referats vor. Eine Erweiterung und gründliche Kommentierung mit Anmerkungen waren geplant, konnten termingerecht aber nicht fertiggestellt werden. – Hinsichtlich der verwendeten bzw. überhaupt zum Thema vorliegenden Literatur sei generell verwiesen auf das Literaturverzeichnis bei W. Steude/O. Landmann/D. Härtwig, Musikgeschichte Dresdens in Umrissen. – Dresden, Sächsische Landesbibliothek, 1978 (= Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, H. 1). – Hervorgehoben sei darin die Gesamtheit der einschlägigen Aufsätze und monographischen Arbeiten von R. Engländer, über welche auch die Engländer-Artikel in den Enzyklopädien Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Kassel, Basel usw. 1951–1979) und The New Grove (London, 1980) sowie im Riemann-Lexikon der Musik (12. Aufl., 1959–1975) Auskunft geben. – An jüngeren Arbeiten wären u. a. zu ergänzen
– H. Seeger, Grundlagen einer Dresdner Dramaturgie. Festvortrag, gehalten anlässlich der Eröffnung der Dresdner Musikfestspiele 1979. – Dresden, (1979);
– H. John, Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler G. A. Homilius: ein Beitrag zur Musikgeschichte Dresdens im 18. Jh. – Tutzing, 1980;
– die themaeinschlägigen Beiträge zu den Wissenschaftlichen Konferenzen anlässlich der Dresdner Musikfestspiele, veranstaltet von der Direktion Dresdner Musikfestspiele und der Hochschule für Musik „C. M. v. Weber“ Dresden, veröff. in der Schriftenreihe ders. Hochschule für Musik. Der für 1988 angekündigte Konferenzbericht 1987 wird u. a. enthalten das Hauptreferat von O. Landmann, Die italienische Oper in Dresden nach Johann Adolf Hasse – Entwicklungszüge 1765–1832.
- ² Siehe Nr. 1092 und 1094 in W. A. Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. v. d. Int. Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt u. erl. v. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch. – Bd. IV: 1787–1857. – Kassel, Basel usw., 1963.
- ³ Noch heute ist die Sächsische Landesbibliothek besonders reich an Erstausgaben und frühen Abschriften von Werken W. A. Mozarts wie nicht weniger von seinen Wiener Zeitgenossen, was zweifelsfrei der kurfürstlichen Erwerbungsstätigkeit gedankt werden muß. Neben Aktenbelegen zeugen hierfür die zahllosen – gleichfalls in der Sächsischen Landesbibliothek erhaltenen – Dresdener Bearbeitungen von Solokonzerten mit Orchester oder von verschiedenartig besetzter Kammermusik für die Ausführung an zwei Klavieren. Der Kurfürst musizierte in dieser Besetzung bevorzugterweise mit den Hoforganisten Peter August und Christlieb Siegmund Binder, später mit dem Kapellmeister Joseph Schuster, auf welche drei Autoren auch die Bearbeitungen sämtlich zurückzuführen sind. – Gegenwärtig interessieren sich Duo-Pianisten aus aller Welt zunehmend für diese sehr sachkundig abgefaßten Arrangements.

DRESDNER HEFTE

May, Walter:
**Die Dresdner Architektur im letzten Drittel
des 18. Jahrhunderts**

Dresdner Hefte, 6. Jg., Heft 7 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 17

Im letzten Drittel des 18. Jh. fehlen in Dresden die regierenden Kräfte, die die Architekturentwicklung maßgeblich beeinflusst hätten. Kurfürst Friedrich August III. vermochte keine künstlerischen Anregungen zu geben. So stagniert die Entwicklung insgesamt. Der Wiederaufbau der im Kriege zerschossenen Stadt bleibt praktisch auf den Ersatz des Zerstörten beschränkt, geleitet von Exner, dem neuen Oberlandbaumeister. Ihm wurde gegenüber Krubsacius der Vorzug bei der Wahl gegeben. Dieser jedoch trug als Professor für Baukunst an der Kunstakademie maßgeblich dazu bei, daß sie sich gegenüber den staatlichen Behörden zur obersten Autorität in baukünstlerischen Fragen erhob. Im höfischen Bauen bestimmte der von Marcolini bevorzugte Schade das künstlerische Profil, während Exner als Oberlandbaumeister im Ganzen der für die Durchführung der Arbeiten verantwortliche Beamte blieb. Vor allem Moritzburg und Pillnitz sind Orte höfischen Bauens. Wie u. a. der Neubau der Kreuzkirche zeigt, setzte sich der akademische Gestaltungswille auch gegenüber dem bürgerlichen Bauwesen durch. Neue künstlerische Wege geht erst die um 1750 geborene Architektengeneration. Hier ist es vor allem Weinlig, dessen Fähigkeiten unter der Ungunst der Verhältnisse jedoch nicht voll zum Tragen kommen. Insgesamt fehlt in Dresden nach dem Siebenjährigen Krieg für ein halbes Jahrhundert die wirtschaftliche und geistige Kraft, um an der europäischen Architekturentwicklung stilbildend teilzuhaben. (B. S.)

Kuhn, Thomas:
**Zur Entwicklung der kursächsischen Gartenarchitektur und
ihrer Theorie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts**

Dresdner Hefte, 6. Jg. Heft 7 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 17

Der bisherigen spätbarocken Gartenstruktur entgegengestellt, bricht sich, um 1770 einsetzend, auch in der sächsischen Gartenarchitektur bürgerliches Gestaltungsbewußtsein Bahn. Der neue Landschaftsgarten ist nicht mehr Aktions-, sondern Sinnraum. Englischem Muster folgend, entspricht die Regellosigkeit dem verstärkten Individualismus und Subjektivismus im „Zeitalter der Empfindsamkeit“. Einflüsse u. a. des „Sturm und Drang“ auf die Gartengestaltung sind unverkennbar. Landschaft selbst wird zum Objekt großräumiger, meist sentimental-romantischer Gestaltungen.

Im Seifersdorfer Tal, in Tälern bei Röhrsdorf, Borthen, Kreischa, Lungkwitz, dem Plauenschen Grund, dem Friedrichsgrund u. a. sind Beispiele dafür noch heute – mehr oder weniger erhalten – zu finden. Dem englischen Gartenvorbild entgegengesetzte Positionen vertrat Krubsacius. Bestimmte Tendenzen des Rokokogartens zugleich kritisierend, versuchte er die Reform des regelmäßigen Gartens unter Einbeziehung des römisch-antikten Vorbildes. Auf dem Gelände des heutigen Blüherparkes schuf er eine Anlage für den Chevalier de Saxe, die seine Auffassungen am deutlichsten widerspiegeln. Seine klassizistische gartenräumliche Struktur und der unerbittliche Siegeszug des sentimental und romantischen Parks, Rationalismus und Emotionalismus, sind zwei widerstreitende künstlerische Erscheinungsformen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. (B. S.)

Menzhausen, Joachim:
**Skizze zur Dresdner Plastik im letzten Drittel
 des 18. Jahrhunderts**

Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 7 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 17

Der siebenjährige Krieg einerseits und der Mangel an Aufträgen für Plastik andererseits scheint der Grund dafür zu sein, daß Knöffler keine Schule hinterließ.

In der für die Entwicklung der Plastik unergiebigen Zeit erscheint Wiskotschill als einsame Größe. Seit 1774 gelangen ihm Eisenkunstgüsse in hervorragender Qualität. Objekt sind ihm antike Skulpturen. Neuerdings werden Wiskotschill die Reliefs am Helfenberger Schloß zugeschrieben, die nach Meinung Gurlitts der Hand Franz Pettrichs entstammen. Wiskotschill hatte für ein paar Jahre auf der Höhe der internationalen Entwicklung gestanden und kann als der früheste klassizistische Bildhauer Deutschlands angesehen werden. (B. S.)

Menzhausen, Ingelore:
**Entwicklungen im Meißeener Porzellan
 im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts**

Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 7 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 17

Friedrich II. hatte die Meißeener Manufaktur vereinnahmt.

Nach Beendigung des Krieges war der sächsische Regent bemüht, „Ordnung und Wirtschaft wieder herzustellen.“

Nach seinem Tode begann, durch den Prinzen Xaver maßgeblich initiiert, eine Zeit vor allem künstlerischer Reformen. Höroldt und Kändler wird der Hofmaler Dietrich als „General-Director“ vorgestellt und beauftragt, der europäischen Konkurrenz zu begegnen. Der 58jährige Kändler schuf 1764 einen durchbrochenen Korb, der ein Meisterwerk des Rokoko darstellt, das noch heute ausgeformt wird. Daneben sind erste klassizistische Bestrebungen zu bemerken. Die europäische Konkurrenz, verschärft durch das billige englische Steinzeug, wird jedoch nicht niedergedrückt. Auch unter dem Direktorat Marcolinis von 1774 an ändert sich an der Verkaufslage nichts grundsätzlich, so daß Goethe vermerkt, die Läger seien „... die tollste Ausstellung von allem, was nicht mehr gefällt...“. Die aufgrund der Wirtschaftslage geplante Stilllegung der Manufaktur 1810 kann nur durch eine Petition der „Porzellaner“ selbst verhindert werden. (B. S.)

Marx, Harald:

„... den guten Geschmack einzuführen.“

**Persönlichkeiten und Richtungen der Dresdner Malerei
im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts**

Dresdner Hefte, 6. Jg., Heft 7 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 17

In der künstlerischen Entwicklung sind nach 1764 grundsätzlich neue Qualitäten zu vermerken, die neben einer in der spätaugusteischen Zeit wurzelnden Kunst stehen. Vielfalt und öffentlicher Meinungsstreit nach bürgerlicher Intension kennzeichnet das letzte Drittel des 18. Jh. Schenaus „Das Kunstgespräch“ ist ein Schlüsselbild dafür. 1763/64 wird die Akademie gegründet, deren Direktor Hutin wird. Hagedorn ist ihm vorgesetzt; sein Generaldirektorat vereint Akademie und Sammlungen. Künstlerische Entwicklung, Einführung des Kunstgesprächs als Bestandteil der sächsischen Kulturpolitik wie Ausbildung der Kunsttheorie und -kritik werden maßgeblich von Hagedorn beeinflusst. Durch die von Natur und Menschenhand geschaffene Einmaligkeit Dresdner Umgebung angeregt, avanciert die Landschaftsmalerei und topografisch genaue Zeichnung, deren Protagonist der von Hagedorn an die Akademie berufene Zingg ist. An der Akademie lag die Landschaftsmalerei seit ihrer Gründung in den Händen von Roos. Indes gilt Dietrichs Schüler Klengel nach Hasches Meinung als „bestdamaliger Landschaftler in Dresden . . .“. Auch Schenau, neben Graff bedeutender Porträtist mit allerdings ganz anderer Bildkomposition, wird, wie dieser, von Hagedorn nach Dresden geholt. Neben der Malerei ist er „verpflichtet, einen Teil des Jahres in Meissen zuzubringen, um dort den guten Geschmack einzuführen.“ Graffs Porträtkunst, eine ganze Epoche in Bildnissen verewigend, stand ganz im Einklang zu den besten aufklärerischen Tendenzen seiner Zeit; er trug als Schweizer die von den Deutschen damals hochverehrte Bürgerlichkeit dieses Landes nach Dresden. Hutin, „dem fleißigen Direktor“ der Akademie, können heute Werke zugeschrieben werden, die bisher als von Vogel ausgeführt galten. Schenau in vielem ähnlich, bleibt er doch schlicht und von einfacher Größe. Hagedorn vertrat als Generaldirektor zugleich die Mal- und Zeichenschule in Meissen und die Filialakademie in Leipzig, deren Direktor Oeser war. Eng befreundet mit Winckelmann, befruchteten sich beide gegenseitig in Theorie und Praxis des Klassizismus. Ganz in Winckelmannschem Sinne sucht Oeser mit allegorischen Darstellungen aufklärerisch zu wirken. In die Geistesgeschichte ist er jedoch eher als Freund Winckelmanns und Lehrer Goethes, denn als Maler eingegangen. Des berühmten Casanova Bruder wurde als Zeichner bekannt, nicht als Maler. Daneben galt er als befähigter Lehrer, Theoretiker der Kunst und Kunstschriftsteller, der den Klassizismus in der Malerei überzeugend vertrat. An seinem Schüler Seydelmann läßt sich exemplarisch nachweisen, daß die Antike-Rezeption nicht über das Ästhetische hinausging, wesentliche Denkanstöße Winckelmanns außerhalb des Gesichtskreises der Dresdner Klassizisten blieben. Bei dem 1775 als Hofmaler berufenen Schmidt gewinnt die klassizistische Bildnismalerei eine ausgesprochen höfische Prägung. Das letzte Drittel des 18. Jh. ist als Phase der kulturellen Breitenentfaltung, der Verbürgerlichung wichtig. An die Stelle barock-dekorativer trat die Kunst im Sinne der Aufklärung. (B. S.)

Arnold, Ulli:
Der Juwelier Johann Christian Neuber
 (1736–1808)

Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 7 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 17

Im letzten Drittel des 18. Jh. ist Neuber der herausragende Dresdner Juwelier und Steinschneider. Seit 1762 in Dresden, wird er bereits 1767 als „Hofgalanteriearbeiter“ genannt. Wie bei anderen Juwelieren und Steinschneidern auch, läßt sich über die „Betriebsform“ der Neuberschen Werkstatt bis heute keine Aussage treffen. Jedenfalls befürchtet Neuber, der nicht nur eine eigene größere Werkstatt besitzt, sondern auch andere Künstler und Handwerker mit Aufträgen versieht, „daß durch den Maschinenbetrieb und die Massenherstellung die geschliffenen Steine entwertet . . . würden.“ Unter verschiedenen Staatsaufträgen ragt der 1782 nach Schenaus Entwürfen gefertigte Kamin in bezug auf Neubers tragenden Anteil heraus. Neben von ihm „erfundenen“ Rockknöpfen, die bis Paris großen Anklang finden, sind es vor allem Cabinet-Dosen, bei denen künstlerischer Geschmack und Wissenschaft in einer Weise vereint sind, die den Zeitgenossen höchste Bewunderung abnötigt. Trotz guter Verkäufe, u. a. auf der Leipziger Messe, gerät Neuber in wirtschaftliche Schwierigkeiten, aus denen er bis zu seinem Tode nicht herauskommt. Wie bei Dinglinger auch lassen sich Neubers Werke allein mit den Sinnen, ohne Kenntnis ihrer inneren Konzeption, nicht erschließen. An der Schwelle zum Zeitalter der Industrialisierung stehend, genügt Neubers Kunst höchsten, an Naturwissenschaft orientierten Ansprüchen: Wie Dinglinger in enzyklopädischer Vielfalt ferne Kulturen, Mythologie und Historie in sein künstlerisches Werk einbezog, verbindet Neuber noble künstlerische Verarbeitung mit mineralogischem Wissen. (B. S.)

Landmann, Ortrun:
Musik und Oper – Betrachtungen zu allgemeinen Entwicklungen
und zur Dresdner Situation 1765–1800

Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 7 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 17

Über das Musikleben, u. a. das öffentliche Konzertwesen, die Entwicklung der Hausmusik, Vereinsbildung usw. geben in erster Linie zeitgen. Briefe und Memoiren, aber auch publizierte Kritiken Auskunft. Dabei ist oft Subjektives im Spiel, etwa in den Briefen Mozarts. Dresdens Spitzenposition innerhalb der führenden europäischen Musikzentren scheint mit der Entlassung Hasses und dem Personal der italienischen Oper 1763 verloren. Dennoch – zwischen 1765 und 1800 kamen etwa 225 Werke im weniger aufwendigen Buffa-Stil, der im Grunde bürgerlichen Ausprägung der italienischen Oper, zur Aufführung. Die musisch hohen Ansprüche der Wettiner, vor allem die persönliche Einflußnahme Kurfürst Friedrich Augusts III. führen dazu, daß Dresden gegen Ende des 18. Jh. wieder ein bedeutendes Musikzentrum wird. Zwar ist Wien nach 1780 der absolute Brennpunkt, doch kann Dresden z. B. dem Wiener Singspiel, der Berliner Liederschule, dem Mannheimer Orchesterstil durchaus Eigenes entgegenzusetzen. Neben der höfischen gibt es einen repräsentativen Bereich bürgerlicher Musikpflege, der mit jener allerdings in vielfacher Beziehung steht. Hierzu sind vor allem die evangelische Kirchenmusik und die Stadtpfeifer zu zählen. (B. S.)

DRESDNER HEFTE

Werte Leser!

1983 begann die Herausgabe unserer kulturpolitisch-wissenschaftlichen Zeitschrift in unregelmäßiger Folge. Bisher sind fünf „Beiträge zur kulturellen Massenarbeit“ (Blaue Reihe) erschienen, die ein methodisches Material für Kulturfunktionäre darstellen.

Die „Beiträge zur Kunstpolitik“ (Grüne Reihe), von denen bisher neun Ausgaben vorliegen, werden gegenwärtig u. a. dadurch weiter profiliert, daß hier regelmäßig Anthologien schreibender Arbeiter und Berichte „Aus dem Leben der Verbände“ erscheinen.

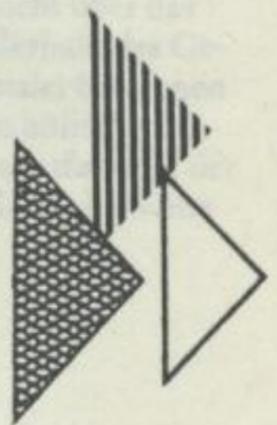
Großes Publikumsinteresse finden auch die „Beiträge zur Kulturgeschichte“ (Rote Reihe), in denen neueste Arbeitsergebnisse vorgestellt werden. Sie sind das Organ der „Forschungsgemeinschaft zur Kulturgeschichte des Dresdner Raumes“ beim Rat des Bezirkes, Abteilung Kultur. Dem ehrenamtlichen Wirken ihrer Mitglieder, namentlich der im Redaktionsbeirat tätigen Wissenschaftler ist es zu danken, daß wir bisher 17 Hefte dieser Reihe herstellen konnten.

Erschienen 1983 und die folgenden Jahre durchschnittlich zwei Hefte, die von anfänglich 800 Lesern aufgenommen wurden, konnten wir aufgrund der großen Resonanz 1987 zum Verkauf übergehen. Heute beträgt die Abonnentenzahl 2 000, weitere 1 000 Leser erwerben die Hefte in ausgewählten Buchhandlungen Dresdens. Ausländische Leser finden sich z. Zt. in der VR Polen, der BRD, Berlin (West) und den USA.

Für 1989 ist die Herausgabe von vier bis fünf Heften geplant. Neben der quantitativen gilt unsere Aufmerksamkeit natürlich in hohem Maße der inhaltlichen wie gestalterischen Qualitätsentwicklung.

*Wir bitten Sie herzlich, uns bei der
Analyse der kulturpolitischen Wirksamkeit
der »DRESDNER HEFTE« zu unterstützen
und sich an der nachstehenden Umfrage
zu beteiligen.*

Ihre Redaktion



Umfrage

1. Ich bin Leser der Blauen Reihe regelm. () unregelm. () seit 19....
 Grünen Reihe regelm. () unregelm. () seit 19....
 Roten Reihe regelm. () unregelm. () seit 19....
2. Ich beziehe/lese die Hefte durch Abonnement (), über den Kulturbund (),
 im Freiverkauf (), über staatliche/gesellschaftliche
 Organe (), in der Bibliothek ()
3. Ich wohne in, Bezirk
4. Beruflich tätig als, Alter Jahre
5. Qualifikation, evtl. Akademischer Grad
6. Ich nutze die Beiträge der Zeitschrift als
 mein Allgemeinwissen bereichernde Lektüre ()
 innerhalb meiner eigenen Forschungsarbeit ()
 zur Propagierung unseres kulturellen Erbes ()/vor welchem Hörerkreis?

7. Mein Interesse gilt besonders dem Jahrhundert und dem Problemkreis:

8. Ich halte die Dresdner Hefte für eine gut ()/weniger gut ()
 gestaltete Publikation.
 In bezug auf Lesbarkeit, Handlichkeit, Auffindbarkeit von Informationen ...
 würde ich mir wünschen:



Umfrage

Wir danken für Ihre Mitarbeit.

Bitte senden Sie den umseitigen Fragespiegel an

*Redaktion Dresdner Hefte
Kulturakademie Dresden
Ernst-Thälmann-Straße 2
Dresden
8010*



Autoren

Arnold, Ulli
Dr. phil.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
Kustos am Grünen Gewölbe.
Georg-Treu-Platz/Albertinum. Dresden 8010

Kuhn, Thomas
Dipl.-Ing.

Technische Universität Dresden.
Sektion Philosophie und Kulturwissenschaften
Mommsenstr. 13, Dresden 8027

Landmann, Ortrun
Dr. phil.

Sächsische Landesbibliothek,
Musikabteilung
Marienallee, Dresden 8060

Marx, Harald
Dr. phil.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
Kustos der Gemäldegalerie Alte Meister
Georg-Treu-Platz/Albertinum. Dresden, 8010

May, Walter
Dr.-Ing.

Sächsische Landesbibliothek,
Abt. Deutsche Fotothek – Direktor –
Augustusstraße, Dresden, 8010

Menzhausen, Ingelore
Dr. phil.

Krügerstraße 47,
Dresden 8054

Menzhausen, Joachim
Dr. phil.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
Grünes Gewölbe – Direktor –
Georg-Treu-Platz/Albertinum. Dresden, 8010

Nachweis der Abbildungen

Institut für Denkmalpflege, Ast. Dresden. Aufnahme: Sächsische Landesbibliothek, Abt. Deutsche Fotothek:
S. 4 und 5

Sächsische Landesbibliothek, Abt. Fotothek: S. 6, 7, 8, 51 (Möbius); 61 (Wolf); 71 (Möbius)

Staatsarchiv Dresden, Dt. Fotothek (Paetzold): S. 11

Archiv Reiner Richter: S. 23

Dresden, Privatbesitz (Diebel): S. 27

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotografische Abteilung (Pfauder): S. 20, 31, 38, 44, 53, 60

Staatl. Lindenau-Museum Altenburg (Funk): S. 48

Grünes Gewölbe Dresden, Dt. Fotothek: S. 62

Umschlagseite 1:

Die glücklichen Eltern. Von Michel Victor Acier Meißen, 1775. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellan-
sammlung. Inv.-Nr. P. E. 1604

DRESDNER HEFTE

Bezugsbedingungen: Die „DRESDNER HEFTE“ erscheinen unregelmäßig. Nach Ankündigung in der Presse sind ausgewählte Ausgaben in einigen Buchhandlungen Dresdens erwerbbar.
Der Preis je Heft beträgt 4,- M. Abonnenten erhalten eine Jahresrechnung.
Bezieher in der Bundesrepublik Deutschland, in Berlin (West) und im übrigen Ausland geben ihre Bestellung an Buchexport Leipzig, Postfach 160, Leipzig, 7010.

Hinweis aufgrund vieler Anfragen:
Eine Inhaltsübersicht der ersten 15 Ausgaben unserer Reihe „Beiträge zur Kulturgeschichte“ finden Sie in:
Dresdner Hefte, 6. Jg., H. 6 (1988). Beiträge zur Kulturgeschichte 16.

Werte Leser!

Technische Gründe zwangen uns, dieses Heft des '88er Jahrgangs nach dem Heft 18 unserer kulturgeschichtlichen Reihe auszuliefern.

Wir bitten um Ihr Verständnis.

Nowa Doba, Druckerei der Domowina, Bautzen / Redaktion

Redaktionsschluß: 22. 8. 1988

Nachdruck oder anderweitige Nutzung der Beiträge zur Veröffentlichung bedürfen der Zustimmung der Redaktion

Herausgeber und Lizenzträger:

Rat des Bezirkes, Abt. Kultur
Lizenz beim Vorsitzenden des Rates des Bezirkes Dresden
Nr. 219

Verlag:

Eigenverlag

Grafische Gestaltung:

Werner Rietschel

Satz und Druck:

Nowa Doba, Druckerei der Domowina, Bautzen (III-4-9-H.1078-3)

Redaktionsbeirat:

Prof. Dr. sc. phil. Hagen Bächler (Vors.)
Dr. sc. phil. Günter Jäckel
Prof. Dr. sc. phil. Hans John
Dr. phil. Joachim Menzhausen
Dr. phil. Hans Joachim Neidhardt
Prof. Dr. sc. phil. Heinz Quinger
Dr. sc. phil. Volker Ruhland

Red. Mitarbeit/Vertrieb:

Helga Wehner

Redakteur:

Dipl.-Phil. Bernhard Schawohl

Redaktion:

Kulturakademie des Bezirkes Dresden

Ernst-Thälmann-Straße 2

Dresden

EVP 4,- M

8010
