



Abb. 1
Oscar und J. G. Hessler, Stadtplan von Dresden-Altstadt, 1:5.000, gez. 1837, rev. 1849, Dresden: Meinold 1849. Lithografie, handkoloriert.
Ausschnitt mit den Standorten der Akademie und der Königlichen Sammlungen.
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Kartensammlung/KS 2357.

Zu den Wechselbeziehungen zwischen der Kunstakademie und der Königlichen Gemäldegalerie in Dresden im Zeitraum von 1764 bis 1882¹

Steffi Roettgen zum 70. Geburtstag

Die Eckdaten meines Beitrages, 1764 und 1882, umschließen den Zeitraum, in dem die höfische Gemäldegalerie in Dresden ihre Leitung aus dem Kreis der Akademie erhalten hatte.² Die Berufung des Kunsthistorikers Karl Woermann (1844–1933) zum Direktor der Gemäldegalerie im Jahr 1882 beendete eine eigene „Ära“.³ Woermann löste Julius Hübner (1806–1882), Professor für Historienmalerei an der Akademie, ab, der, wie seine Vorgänger im Amt, als Inspektor/Direktor die Betreuung der Gemäldegalerie übernommen hatte. Im Jahr 1764 dagegen war die Kunstakademie gegründet worden.⁴ Hinter dieser Gründung stand die Absicht, „faire fleurir les beaux arts en Saxe“.⁵ Die Bestimmung, dass vonseiten der neuen Kunstbehörde die fachliche Leitung der Gemäldegalerie geleistet werden sollte, lässt sich ohne Schwierigkeiten in Einklang bringen mit der Neustrukturierung der höfischen Sammlungen im Laufe des 18. Jahrhunderts nach Maßgabe der zeitgenössischen Wissenschaften.⁶ Mit dem Astronomen Johann Gottfried Köhler (1745–1800) erhielt beispielsweise der Mathematisch-Physikalische Salon im Jahr 1777 einen geeigneten Fachwissenschaftler als Leiter,⁷ entsprechend wurde den Professoren der Kunstakademie die Leitung der Kunstsammlung angetragen, da diese als „Gelehrte der Kunst“ galten.

In die Jahrzehnte zwischen 1764 und 1882 fallen zahlreiche Höhe- und Tiefpunkte der Geschichte, in die die Wechselbeziehungen zwischen Akademie und Kurfürstlicher/Königlicher Gemäldesammlung eingebettet sind. Zu nennen wären neben den politischen Ereignissen der Erhebung Sachsens zum Königreich, der Revolution von 1848/1849, oder der Bildung des Deutschen Reiches nach dem Deutsch-Französischen Krieg wichtige Daten für die Kultur in Sachsen: beispielsweise die Einrichtung der Lindenau-Stiftung im Jahr 1843, die Eröffnung der Sempgalerie 1855 – sowie die Veränderungen an der Akademie im Standort oder in ihrer Organisationsstruktur, namentlich die Ablösung der Generaldirektion durch den Akademischen Rat in den Jahren 1836/1837.⁸ Ganz allgemein wandelten sich in diesen Zeiten natürlich nicht nur die Auffassung von Kunst sowie die Funktion von Kunst in der höfischen beziehungsweise bürgerlichen Gesellschaft, sondern auch der Geschmack und das historische Denken. Eine nicht unbedeutende Konstante muss ebenfalls ge-

annt werden: die jährliche akademische Kunst-Ausstellung in Dresden, die schon bei Gründung der Akademie initiiert worden war und bis zum Ende unseres Untersuchungszeitraumes, 1882, jährlich (mit zwei Ausnahmen) stattgefunden hat.⁹

Ausgangspunkt meiner Erkundungen ist die Frage nach der Rolle der Dresdener Sammlungen in der Künstlerausbildung. Eine bedeutende Richtlinie des akademischen Unterrichtes ist bekanntlich die traditionelle Orientierung an älteren vorbildlichen Werken – zu diesem Kanon zählten neben den antiken Statuen die Werke von Raffael, Correggio, Guido Reni, der Brüder Carracci, sowie seit dem späten 18. Jahrhundert vermehrt auch Werke der holländischen Genremalerei. Die erhaltenen Studienpläne der Akademie bezeugen, dass das Studium in den königlichen Sammlungen einen nicht unbedeutenden Anteil einnahm: Die Gemäldegalerie ist nicht die einzige Sammlung, die die Akademie zu Ausbildungszwecken nutzen durfte. Den Zöglingen wurde zudem Unterricht in der Mengsschen Gipssammlung sowie in der „Königlichen Sammlung von Antiken-Statuen“ angeboten.¹⁰ Im Vergleich zu diesen beiden Abteilungen ist die Gemäldegalerie beispielsweise im Studienplan von 1828/1829 weniger prominent integriert; auf das Studium nach Gemälden verweist nur ein Zusatz zum Wochenplan der dritten Klasse: „Auch wird denjenigen Zöglingen der dritten Classe, welche bereits einen höhern Grad der künstlerischen Ausbildung erreicht haben, der Zutritt in der Königlichen Gemälde-Galerie durch Behändigung eigener Zutritts-Scheine von Seiten der Akademie, eröffnet werden, um auch dort ihre Studien, unter genauer Beobachtung der deshalb bestehenden Vorschriften, verfolgen zu können.“¹¹

Die örtliche Nähe der Standorte vereinfachte die Kooperation (Abb. 1): Die Akademie hatte in den Jahren 1768 bis 1786 ihr Domizil im Fürstenbergschen Palais (Schlossplatz 1/Augustusstr.), dem ehemaligen Nosseni-Haus, danach bezog sie die ehemalige Brühlsche Bibliothek, die sie bis zur Fertigstellung des Akademie- und Ausstellungsgebäudes an der Brühlschen Terrasse 1893/1894 durch Constantin Lipsius (1832–1894) nutzte.¹² Für die höfische Gemäldesammlung war bereits vor 1746 das Stallgebäude in ein modernes Galeriegebäude mit einem hohen Hauptgeschoss umgebaut worden.¹³ In der Osthalle des Erdgeschosses des Stallgebäudes fand die Mengssche Gipssammlung 1794 nach ihrer zwischenzeitlichen Ausstellung im Brühlschen Galeriegebäude ihre Heimstatt.¹⁴ Diese Situation änderte sich erst mit der Vollendung des von Gottfried Semper (1803–1879) konzipierten „Neuen Königlichen Museums“: Die Gemäldegalerie konnte dort 1855 eröffnet werden, die Abgusssammlung zwei Jahre später.¹⁵

Aus der Kenntnis der Vorbildfunktion der Kunstsammlungen resultiert die Frage, welche Werke Niederschlag im Œuvre von Professoren und/oder Akademieschülern gefunden haben. Dem Aspekt soll an dieser Stelle jedoch nicht nachgegangen werden. Die Nutzung der Sammlungen als Vorbildersammlung legt fer-

ner Fragen danach nahe, ob und wie die Professoren der Kunstakademie die königliche Sammlung formen konnten.

Zur Beantwortung der Frage nach Form und Intensität des Einflusses der Professoren soll zunächst der Fokus auf die Verwaltungsstruktur der Gemäldegalerie gerichtet sein: Nachdem bis weit ins 18. Jahrhundert in der Regel der Oberhofmaler den jeweiligen höfischen Gemäldebesitz betreut hatte,¹⁶ in Dresden war die Leitung dem Oberkammerherrn übergeben worden,¹⁷ übernahm mit Gründung der Akademie im Jahr 1764 die neue staatliche Kunstbehörde die Betreuung der Vorgänge der Gemäldegalerie.¹⁸ Bis 1837 unterstand die Dresdener Sammlung den Generaldirektoren der Akademie: dem studierten Juristen, Diplomaten und Kunsttheoretiker Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780), dem Oberstallmeister und späteren königlich-sächsischen Kabinettsminister Graf Camillo Marcolini (1739–1814) und dem aus thüringisch-meißnischem Adel stammenden Carl Wilhelm Heinrich Graf Vitzthum von Eckstaedt (1770–1837).¹⁹ Zu ihrer Zeit wirkten als Inspektoren der Galerie: Johann Anton Riedel (1736–1818; Insp. 1755–1816), Karl Friedrich Demiani (1768–1823; Insp. 1816–1823) und Johann Friedrich Matthäi (1777–1845; Insp. 1823–1834; Dir. 1834–1845).²⁰ Während der Dienstzeit von Matthäi als Direktor der Gemäldesammlung erfolgte die Umstrukturierung der Akademie: Der Akademische Rat wurde eingeführt.²¹ Nachfolger von Matthäi wurden die Professoren für Historienmalerei Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und Julius Hübner.²² Während mit Schnorr die Tradition der Nazarener in der Münchener Prägung nach Dresden kam, vertrat Hübner die Düsseldorfer Malerschule; beide Richtungen waren seinerzeit modern und fortschrittlich, stellten jedoch nach 1848/1849 bereits überkommene Positionen in der Kunst des 19. Jahrhunderts dar.²³ Da die als Direktoren eingesetzten Herren von ihrer Profession her Historien- und Porträtmaler an der Königlichen Kunstakademie in Dresden waren, nannte die Forschung zur Geschichte der Kunstsammlungen diese Phase auch die „Ära der Malerdirektoren“²⁴ – im Gegensatz zu den kunstwissenschaftlich ausgebildeten Direktoren seit Karl Woermann.

Wie die späteren „wissenschaftlichen“ Direktoren erfüllten bereits die Inspektoren und Direktoren des 18. und 19. Jahrhunderts in regelmäßigen Abständen die Aufgabe, einen Katalog der Sammlung vorzulegen. Zu nennen wären die Verzeichnisse und Kataloge von Johann Anton Riedel aus den Jahren 1765 und 1771, von Karl Friedrich Demiani aus den Jahren 1817 und 1822, von Johann Friedrich Matthäi aus dem Jahr 1835 sowie von Julius Hübner aus dem Jahr 1856.²⁵ Die Struktur und Form des Kataloges, den Johann Anton Riedel vorgelegt hatte, diente als Vorbild für den Katalog der Gemäldegalerie in Wien.²⁶ Ein möglicher Ansatz, den Wert der Arbeit der Akademieprofessoren als Leiter der Gemäldegalerie zu beurteilen, wäre die vergleichende Betrachtung der Kataloge als Werkzeuge der kunsthistorischen Praxis.²⁷

Abb. 2
Hermann Freihold Plüddemann,
Friedrich Barbarossa 1157
zu Besançon, den Streit
der Parteien schlichtend, 1859.
Öl auf Leinwand, 157 × 243 cm.
Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2343.



Die Erfassung und Erhaltung der Werke stellt bekanntlich nicht die einzige Aufgabe in einem Museum dar. Vielmehr gilt es auch und gerade, der Sammlung durch eine mehr oder weniger gezielte Erweiterung ein angemessenes Profil zu verleihen. Bereits die Gründer der Kunstakademie in Dresden forderten von den Professoren der Akademie einen Eigenanteil sowohl am Aufbau einer akademischen Vorbildersammlung als auch an der Weiterführung der Kurfürstlichen Sammlung als Spiegel der heimischen Produktivität: „[...] Wir erfordern dabey, als eine wesentliche Obliegenheit, dass jeder derer darinnen angesetzten *Professorum* außer einem, bey Antritt seiner Stelle, für seine Aufnahme zu fertigendem Stück, annoch jährlich ein oder etliche Arbeiten seiner Kunst für die Churfürstl. Cabinets ohnentgeltlich liefere und Jahr aus Jahr ein wenigstens einen, in den Chur Sächsischen Landen gebohrnen Schüler ziehe [...].“²⁸

Urteilt man nach dem heute erhaltenen Bestand der Gemäldegalerie, dann waren die Professoren in der Erfüllung ihrer Abgabepflicht nicht sehr beständig; häufig musste die Akademie längere Zeit auf die Abgabe der Aufnahmestücke, der so genannten Rezeptionsbilder, warten.²⁹

Die Frage nach dem Anteil der Professoren an der Erweiterung der Kurfürstlichen/Königlichen Sammlung lässt sich ohne die Berücksichtigung der jährlichen Kunstausstellungen der Akademie nicht diskutieren. Im 19. Jahrhundert fanden diese Ausstellungen bis zur Errichtung des Ausstellungsgebäudes durch Constantin Lipsius im Gebäude der ehemaligen Brühlischen Gemäldegalerie statt.³⁰

Für die Geschichte der Kunstausstellung und die Geschichte der öffentlichen Bemühungen um die Bildung des Geschmacks sind sie eine relevante Größe.³¹ Der Umfang der Ausstellungen wechselte, häufig wurden jedoch mindestens 400, gelegentlich auch über 800 Exponate präsentiert. Man erstellte jeweils einen gedruckten Katalog der ausgestellten Werke.³² Die Kataloge der Akademieausstellungen bieten indirekt eine auffallend dichte, chronikartige Dokumentation der Ausstellungen; sie stellen eine äußerst wertvolle Quelle dar: Sie verzeichnen nicht nur die ausgestellten Werke des jeweiligen Jahres, sondern plaudern in den beiden Abschnitten „Akademische Nachrichten“ und „Kunstausstellungs-Nachrichten“ sozusagen aus dem Nähkästchen.³³ Bei der Durchsicht der „Kunstausstellungs-Nachrichten“ fallen Jahr für Jahr sich ähnelnde Positionen auf, die beispielsweise wie folgt lauten:

„Die Gesamteinnahme der Ausstellung [...] betrug [...] 3444 Thlr. 29 Ngr. 1 Pf [...].“

Der Reinertrag belief sich auf die Summe von 1738 Thlr. 17 Ngr. 1 Pf.

Den bestehenden Bestimmungen gemäß wurde die eine Hälfte dieses Reinertrages der akademischen Ausstellung an 869 Thl. 2 Ngr. 7 Pf dem hiesigen Künstlerunterstützungs-Vereine für seine Zwecke überwiesen, die andere Hälfte zum Ankauf von Werken sächsischer Künstler im Jahre 1861 bestimmt.

Für den letztgenannten Zweck war im Jahre 1860 die Summe von 992 Thlr. – Ngr. 3 Pf. verfügbar, bestehend aus einem unver-



Abb. 3
 Guido Edmund Hammer,
 Bache mit Frischlingen
 und Hund, 1860.
 Öl auf Leinwand,
 131 × 186 cm.
 Galerie Neue Meister,
 Gal.-Nr. 2257.

wendeten Beträge von 34 Thlr 8 Ngr. 2 Pf. aus dem Jahre 1858, aus dem halben Reinertrage der Ausstellung des Jahres 1859 an 949 Thlr. 8 Ngr. 5 Pf. und aus Zinsen vorgedachter Beträge an 8 Thlr. 13 Ngr. 6 Pf. Hiervon wurden mit Allerhöchster Genehmigung auf den in Gemässheit des gutachtlichen Vorschlags der Ankaufskommission vom akademischen Rathe erstatteten Vortrag angekauft und der Abtheilung für Werke vaterländischer Künstler in der Kön. Gemäldegalerie einverleibt: das unter Nr. 96 des Katalogs der Ausstellung des J. 1860 ausgestellte Oelgemälde von J. Plüddemann, hier: ‚Kaiser Friedrich Barbarossa schlichtet auf dem Reichstage zu Besançon 1157 den Streit der Parteien‘ (Preis 650 Thlr) und das unter Nr. 724 desselben Katalogs ausgestellte Oelgemälde von Guido Hammer, hier: ‚Eine Wildsau mit Frischlingen von einem Hunde gestellt‘ (Preis 340 Thlr.). Die übrig bleibende Spitze von 2 Thlr. – Ngr. 3 Pf. wurde zur Mitverwendung im Jahre 1861 zurückgelegt.

Im gegenwärtigen Jahre steht nach dem oben Gesagten für den gleichen Zweck die Summe von 871 Thlr. 9 Ngr. 1 Pf (aus-

schließlich der noch zu berechnenden und hinzuzuschlagenden Zinsen dieser Summe) zur Verfügung.³⁴

Die zitierten Absätze aus dem (zufällig ausgewählten) Katalog des Jahres 1861 werden jährlich in ähnlicher Weise wiederholt, jeweils den Gegebenheiten angepasst. Diese Berichte, die man wohl als veröffentlichte Rechenschaftsberichte bezeichnen muss, legen Zeugnis ab über die Erwerbungen, die für eine Galerie „vaterländischer Kunst“ aus der Hälfte der Reinerträge der akademischen Kunstausstellungen finanziert wurden. Die Erwerbungspraxis aus dem Erlös der Akademieausstellungen geht zurück auf einen Beschluss des Akademischen Rates aus dem Jahr 1848, gezielt durch Ankäufe zeitgenössischer Kunst die Königliche Sammlung zu erweitern.³⁵ Die Wurzeln für die explizite Förderung heimischer Künstler sind in der Kunstpolitik des 18. Jahrhunderts zu suchen; entscheidende Impulse in der Konzeption stammen von Christian Ludwig Hagedorn sowie von Anton Raphael Mengs (1728–1779).³⁶ In Berlin wurde mit der „vaterländischen Galerie in Schloss Bellevue“, die als Vorgängerinstitution der Nationalgalerie zwischen



Abb. 4
Carl Lasch, *Kinderlust (Spielende Kinder auf einer Heukarre)*, 1861.
Öl auf Leinwand, 106 × 85,5 cm. Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2355.

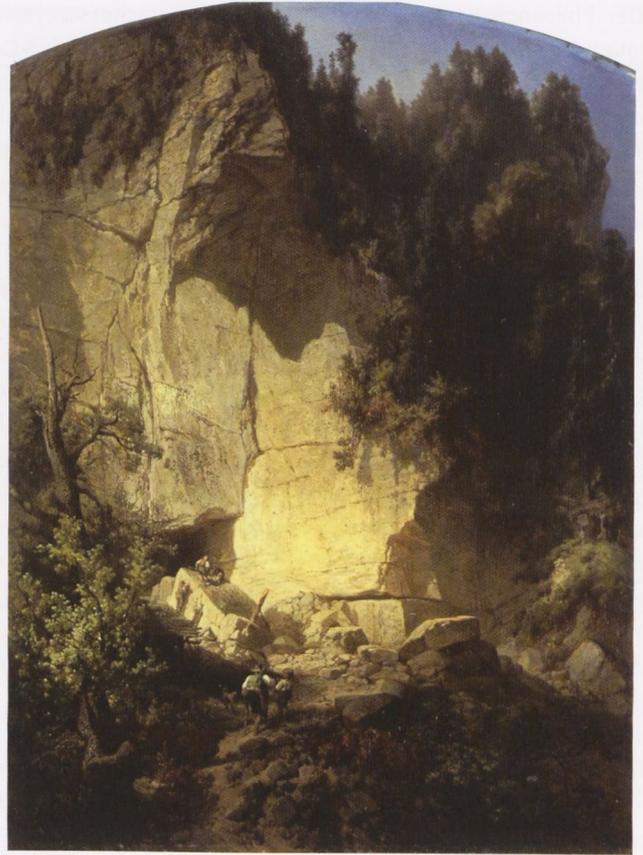


Abb. 5
Ernst Erwin Oehme, *Steinbruch in der Sächsischen Schweiz*, 1860.
Öl auf Leinwand, 141 × 106,5 cm. Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2290.

1844 und 1865 bestand, ein ähnliches Unternehmen gestartet; die Planungen zur Errichtung der Neuen Pinakothek durch Ludwig I. in München fallen ebenfalls in die 1840er Jahre.³⁷

Im vorliegenden Zusammenhang können nur ausgewählte Beispiele der Erwerbungen aus den Mitteln des Akademischen Ankaufsfonds für die Dresdener Königliche Sammlung vaterländischer Kunst in den 1860er Jahren exemplarisch vorgestellt werden: Aus der Ausstellung des Jahres 1860 wurden ein Historienbild und ein Tierstück für den Ankauf ausgewählt. Dabei handelt es sich zum einen um das Gemälde „Friedrich Barbarossa 1157 zu Besançon, den Streit der Parteien schlichtend“ von Hermann Freihold Plüddemann (1809–1868) (Abb. 2) und zum anderen „Bache mit Frischlingen und Hund“ von Guido Hammer (1821–1898) (Abb. 3).³⁸ Die Wahl für die Erwerbung des Jahres 1861 fiel auf das Tierstück „Der Fehlschuss“ von Siegwald Johannes Dahl (1827–1902).³⁹ Im darauf folgenden Jahr entschied man sich für das Genrebild „Kinderlust (Spielende Kinder auf einer Heukarre)“ von Carl Lasch (1822–1888)⁴⁰ aus Leipzig (Abb. 4)⁴¹ sowie

für das Schlachtenbild „Das sächsische Grenadierbataillon ‚aus dem winkell‘ nach der Schlacht bei Jena am 14. Oktober 1806“ von Ludwig Albrecht Schuster (1824–1905).⁴² Die beiden im Jahr 1863 erworbenen Landschaften stammen von Siegwald Johannes Dahl, „Fähre in Telemarken“,⁴³ sowie von Ernst Erwin Oehme (1831–1907),⁴⁴ „Steinbruch in der Sächsischen Schweiz“ (Abb. 5).⁴⁵ Die Erwerbungen der zweiten Hälfte der 1860er Jahre bestätigen die Art und Weise der Auswahl der ersten Jahre: Nennenswert sind das Genrestück „Trauerbotschaft vom Schlachtfeld in Böhmen im Jahr 1866“ von Gustav Eduard Seydel (1822–1881),⁴⁶ erworben im Jahr 1867, ebenso wie das „Bildnis der Gattin des Künstlers“ von David Simonson (1831–1896) (Abb. 6).⁴⁷ Als letztes Beispiel sei das „Nachtbild aus der römischen Campagna“ von Carl Wilhelm Müller (1839–1904)⁴⁸ angeführt, das im Jahr 1868 angekauft wurde. Mit diesen Erwerbungen war übrigens das gesamte Spektrum der akademischen Malereigattungen abgedeckt. Auch wenn die Beispiele nur Stichproben sind, sie illustrieren gut den Charakter der erworbenen Werke.

Der Philosoph, Historiker und Sammlungsforscher Krzysztof Pomian warnt davor, bei der Erforschung des Sammelns den Geschmack des Sammlers losgelöst „von der Einstellung zur Vergangenheit, von religiösen oder patriotischen Gefühlen, von wissenschaftlichen Interessen“ zu betrachten.⁴⁹ Entsprechend wäre zu fragen, inwieweit nicht die hier vorgestellten Erwerbungen gerade das nationale Gefühl in Sachsen vor 1871 spiegeln. Dieser Aspekt kann hier ebenfalls nur kurz angerissen werden. Es fällt jedenfalls auf, dass die wenigen für die Königliche Gemäldegalerie getätigten Erwerbungen aus den Akademieausstellungen weitgehend einem konservativen Kunstgeschmack folgen.⁵⁰ Entsprechend dem Auftrag, Gegenwartskunst – für eine Abteilung mit „Werken vaterländischer [...] Künstler“⁵¹ – zu sammeln, ließ die akademische Ankaufs-Kommission bei den Erwerbungen die führende französische Kunst der Zeit außer Acht.⁵² Außer durch Schenkungen und die genannten Erwerbungen aus den Akademieausstellungen erhielt die Sammlung in diesen Jahren übrigens insgesamt nur wenig Zuwachs.⁵³ Verantwortlich dafür scheint Julius Schnorr von Carolsfeld, der noch in den 1860er Jahren die Auffassung vertrat, dass einzig der Monumentalmalerei der Rang zukam, den Staat angemessen zu repräsentieren.⁵⁴

Ich möchte jedoch in diesem Beitrag nicht der Kunstpolitik in Sachsen vor 1871 nachgehen, sondern mit meinen Überlegungen möglichst nah an der Frage nach dem Einfluss der Professoren der Akademie auf die Gestalt der Sammlung der Königlichen Gemäldegalerie bleiben. Diesen sehe ich bei den Erwerbungen aus den Akademieausstellungen in mehrfacher Hinsicht gegeben: Auch wenn man mit 400 oder 600 Exponaten pro Ausstellung rechnen muss, so bedeutet die hohe Anzahl von Ausstellungsstücken nicht, dass jedes eingereichte Werk den Kriterien standhielt. Die „Kunst-Ausstellungs-Nachrichten“ in den Katalogen der Akademieausstellungen informieren regelmäßig über die Zusammensetzung der Ausstellungs-Kommission, die die „Leitung der Geschäfte“, darunter auch die Auswahl der Exponate, zu verantworten hatte.⁵⁵ Ebenso gab es eine Ankaufs-Kommission, die über die Erwerbungen entschied.⁵⁶ Die Professoren der Kunstakademie waren jeweils als Sachverständige vertreten und konnten in diesen Gremien ihren Einfluss ausüben. Die Erwerbungen haben also insofern ein doppeltes Auswahlverfahren durchlaufen.

Der Einfluss der Professoren endete aber auch hier nicht, sondern hatte bereits an ganz anderer Stelle zu wirken begonnen: bei der Ausbildung der „vaterländischen“ jungen Künstler an der Akademie. Hier wäre unter Umständen ein besonderes Augenmerk auf die Werke von Stipendiaten zu richten. Hervorheben möchte ich in dieser Hinsicht einen Ankauf, der über den Dresdener Kunsthandel getätigt wurde: Im Jahr 1875 wurde das Bild „Christus in Emmaus“ von Alfred Richard Diethe (1836–1919) erworben, das auf der Akademieausstellung 1860 gezeigt worden war.⁵⁷ Alfred Richard Diethe hatte als Schüler im Atelier von Ju-



Abb. 6
David Simonson, Bildnis der Gattin des Künstlers, 1867.
Öl auf Leinwand, 55 × 47,5 cm. Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2288.

lius Hübner auf dieser Ausstellung die „Erteilung der höchsten Belohnung, des akademischen Reisestipendiums“ gerade knapp verpasst und erhielt laut Auskunft der Akademie-Nachrichten im Ausstellungs-Katalog von 1861 ein Ehrenzeugnis.⁵⁸ Und Carl Wilhelm Müller, Schüler von Ludwig Richter (1803–1884), wurde ebenfalls im Jahr 1860 mit einer kleinen silbernen Medaille ausgezeichnet.⁵⁹ Sein „Nachtbild aus der römischen Campagna“ gelangte 1868 in die Sammlung „vaterländischer Kunst“.

Die Königliche Gemäldesammlung erhielt durch den Akademischen Ankaufsfonds also einen Zuwachs an ausgewählten vaterländischen Werken, die mehrfach dem Urteil der Kunst-Sachverständigen Stand gehalten hatten. Insofern besitzen die Dresdener Kunstsammlungen mit den aus den Akademieausstellungen erworbenen Werken einen den Maßstäben der damaligen Zeit entsprechenden Bestand zeitgenössischer Kunst. Die eine Seite der Medaille ist jene, dass aus der heutigen Sicht diese Werke keine bedeutende Rolle in der Entwicklung der modernen Malerei gespielt haben. Krzysztof Pomian warnt ausdrücklich davor, „dass der Historiker sich selbst zum Richter über den

guten Geschmack aufschwingt und die von ihm untersuchten Sammlungen an der Elle seiner eigenen Vorlieben misst und beurteilt“.⁶⁰ Wir sollten in diesem Sinne also die andere Seite der Medaille betrachten: Durch den Einfluss der Dresdener Akademie auf die Königlichen Sammlungen entstand im Zeitalter der Ausbildung der Nationalstaaten ein durchaus im historischen Sinn wertvoller Bestand zeitgenössischer sächsischer Malerei, dessen Bedeutung im Vergleich mit ähnlichen zeitgenössischen Sammlungen zu eruieren wäre. Der Blickwinkel vonseiten der internationalen Moderne ist der denkbar Schlechteste, um diesen Bestand zu würdigen.

Anmerkungen:

- 1 Das Thema meines Beitrags geht auf Anregungen aus meinem Hauptseminar zur Geschichte der Dresdener Akademie im Wintersemester 2009/2010 an der TU Dresden zurück. Ich möchte an dieser Stelle meinen Studierenden für ihr Interesse und ihren Einsatz danken. In meinem Beitrag will ich vor allem anhand von Stichproben Fragen formulieren und auf diese Weise ein Feld öffnen, das mir noch nicht ausreichend bestellt erscheint. Katrin Bielmeier und Uta Kaiser, beide Dresden, danke ich für anregende Diskussionen und kritische Lektüre des Beitrages.
- 2 Die Erforschung der Betreuung der Gemäldesammlung durch die Akademie stellt ein Desiderat dar. Mein Beitrag basiert im Wesentlichen auf den Informationen in: Manfred Altner, Christa Bächler (Hg.), Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste. [1764–1989]. Die Geschichte einer Institution, Dresden 1990; Karin Kolb, Gilbert Lupfer und Martin Roth (Hg.), Zukunft seit 1560. Die Chronik. Von der Kunstammer zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, München/Berlin 2010.
- 3 Zu Karl Woermann s. den Beitrag von Heike Biedermann, S. 164–173 im vorliegenden Band. Von der „Ära der Malerdirektoren“ spricht Horst Zimmermann, Zur Geschichte der Gemäldegalerie Neue Meister, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister/Skulpturensammlung. Vom Klassizismus zum Jugendstil. Die ständige Ausstellung im Albertinum, Dresden 1993, S. 9–11, hier S. 10.
- 4 S. dazu ausführlich Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, S. 27–37. Die 1764 gegründete Akademie besaß bereits mehrere Vorläufer, s. dazu ebd., S. 18–27.
- 5 Steffi Roettgen, Hofkunst – Akademie – Kunstschule – Werkstatt. Texte und Kommentare zur Kunstpflege von August III. von Polen und Sachsen bis zu Ludwig I. von Bayern, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 36 (1985), S. 131–181, Zitat von S. 163.
- 6 Gerald Heres, Die Dresdner Sammlungen in der augusteischen Zeit, in: Hans-Peter Lühr (Hg.), Die Dresdner Kunstsammlungen in fünf Jahrhunderten, Dresden 2004 (=Dresdner Hefte, Sonderausgabe), S. 23–35.
- 7 Kolb/Lupfer/Roth 2010, wie Anm. 2, S. 107.
- 8 Vgl. die Übersichten bei ebd., und Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, S. 618–626.
- 9 Vgl. den tabellarischen Überblick über die Kunstaustellungen im deutschsprachigen Raum zwischen 1800 und 1870 bei Helmut Börsch-Supan, Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760–1870, München 1988, S. 505; vgl. Katharina Köpping, Die Ausstellungen der Akademie für Bildende Künste Dresden im 19. Jahrhundert. Konzeptionen und Tendenzen, Saarbrücken 2008.
- 10 Ein Benutzerbuch dokumentiert zugleich, dass ebenfalls das Kupferstich-Kabinett ein gern konsultierter Studienort war. Ich danke Herrn Tobias Pfeifer-Helke, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, für den freundlichen Hinweis.
- 11 Studienplan der Akademie für das Sommersemester 1828, Dresden, Hochschule für Bildende Künste (HfBK), Archiv, s. Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, Abb. S. 105.
- 12 Vgl. ebd., Exkurs IV: Die Unterrichtsgebäude der Dresdner Kunstakademie, S. 597–600; Barbara Marx, Vom Künstlerhaus zur Kunstakademie. Giovanni Maria Nossen's Erbe in Dresden, in: Barbara Marx und Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates, München 2006, S. 61–92; Manfred Zumpe, Die Brühlsche Terrasse in Dresden, Berlin 1991, S. 92–99 (Brühlsche Bibliothek) und S. 187–202 (Kunstakademie- und Kunstaustellungsgebäude).
- 13 Kolb/Lupfer/Roth 2010, wie Anm. 2, S. 94f. Für den Umbau zeichnete Johann Christoph Knöffel verantwortlich.
- 14 Ebd., S. 95. Eine kolorierte Zeichnung von Johann Gottlob Matthäi, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 3683, Abb. ebd. S. 111, dokumentiert die dortige Aufstellung.
- 15 Ebd., S. 94f.
- 16 Vgl. Steffi Roettgen, Anton Raphael Mengs, 1728–1779, Bd. 2: Leben und Wirken, München 2003, S. 361.
- 17 Heres 2004, wie Anm. 6, S. 26.
- 18 Eine explizite Diskussion dieser Personalunion fehlt bislang in der Literatur zur Dresdener Akademie bzw. auch in der Geschichte der Kunstsammlungen. Die Zuständigkeit z. B. von Christian Ludwig von Hagedorn leitet sich aus seinem

- Titel „Generaldirektor der Künste und Kunstakademien, auch dahin gehörender Galerien und Cabinets“ ab, vgl. Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, S. 651. Vergleichbare Konstellationen, z. B. in Frankfurt am Städtelschen Kunstinstitut und an der Städtelschule, sind ebenfalls schlecht erschlossen. Ich danke Ulf Sölter, Salzburg, für diesen Hinweis. Die Staatsgalerie Stuttgart zeigt vom 21. Juli zum 21. August 2011 im Graphik-Kabinett die Ausstellung „Die Akademie im Museum. Künstler als Professoren in Stuttgart 1761–1920“ (mit Begleitbroschüre von Barbara Six). Die Ausstellung legt verschiedene Bezüge zwischen Akademie und Museum in Stuttgart offen: die Leitung der Sammlungen durch die Professoren, die Heimstatt beider Institutionen in einem Gebäude, die Beteiligung der Professoren bei der Neugestaltung der Räume, die Fertigung von Reproduktionen nach Werken der Sammlung durch die Professoren und die Aufnahme der Nachlässe der Professoren in die Sammlung.
- 19 Kolb/Lupfer/Roth 2010, wie Anm. 2, S. 104f. zu Hagedorn; Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, S. 29f. zu Hagedorn, S. 76 zu Marcolini und S. 102f. zu Vitzthum von Eckstaedt.
- 20 Wertvolle Hinweise zu diesen drei Professoren, die alle drei zum Freundeskreis von Jacob Crescenz und Apollonia Seydelmann zählten, die ein Album mit Selbstporträts ihres Freundeskreises anlegten, finden sich in: Angela Böhm, Gisbert Porstmann (Hg.), Bündnis der Freundschaft – das Carus-Album. Eine Porträtsammlung und ihre Geschichte, Ausst.-Kat. Dresden 2009, Städtische Galerie, Dresden 2009. Dort sind die Persönlichkeiten kurz vorgestellt; vgl. Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, passim.
- 21 Im Oktober 1837 wurde das Generaldirektorat der Akademie durch eine Verordnung des Ministeriums des Inneren aufgehoben, stattdessen wurde der Akademische Rat eingesetzt, vgl. Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, S. 165–170, 619 (Zeittafel).
- 22 Horst Zimmermann, Zur Erwerbungs-geschichte der Gemäldegalerie Dresden Neue Meister, in: Gemäldegalerie Dresden Neue Meister. 19. und 20. Jahrhundert. Bestandskatalog und Verzeichnis der beschlagnahmten, vernichteten und vermiften Gemälde, Dresden 1987, S. 12; Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, S. 139, 652.
- 23 Für einen Überblick über die Tendenzen der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert s. Hubertus Kohle (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7: Vom Biedermeier zum Impressionismus, München/Berlin 2008; Hubert Locher, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2005. Zu Julius Schnorr von Carolsfeld s. Michael Teichmann, Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und seine Ölgemälde, Frankfurt am Main 2001 (=Europäische Hochschulschriften XXVIII Kunstgeschichte 387). Zu Julius Hübner s. Birgid Monschau-Schmittmann, Julius Hübner (1806–1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik, Münster/Hamburg 1993 (=Bonner Studien zur Kunstgeschichte 7).
- 24 Zimmermann 1993, wie Anm. 3, S. 10.
- 25 Johann Anton Riedel und Christian Fr. Wenzel, Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale à Dresde, Dresden 1765; Johann Anton Riedel und Christian Fr. Wenzel, Verzeichniß der Gemaelde in der Churfürstlichen Gallerie von Dresden, Leipzig 1771; Karl Friedrich Demiani, Catalogue explicatif des tableaux de la Galerie Royale de Dresde, Dresden 1817; Karl Friedrich Demiani, Neues Sach- und Ortsverzeichnis der Königl. Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden, (o. O.) 1822; Friedrich Matthäi, Verzeichniß der Königlich Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden. 2 Bde., Dresden 1835; Julius Hübner, Verzeichnis der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit e. historischen Einleitung, Dresden 1856. Bei Hübner ist anzumerken, dass er den Katalog vor seiner Tätigkeit als Direktor (1871–1882) vorlegte.
- 26 Thomas Ketelsen, Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Ammersbek bei Hamburg 1990, S. 191.
- 27 Hier wären natürlich auch die Inventare einzubeziehen, vgl. Elfriede Lieber, Verzeichnis der Inventare der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1568–1945, Dresden 1979.
- 28 Gründungsrescript der Kunstakademie Dresden und der Zeichenschulen Leipzig und Meißen vom 6. Februar 1764, Dresden, HfBK, Archiv, zitiert nach Altner/Bächler 1990, wie Anm. 2, S. 627f., hier: S. 627.
- 29 Das Schicksal war den Rezeptionsbildern unterschiedlich gesonnen. Ausführlich zu den Dresdener Rezeptionsbildern s. Katrin Bielmeyer, Die Rezeptionsstü-
- cke der Professoren und Mitglieder der Dresdener Kunstakademie seit deren Gründung im Jahre 1764. Unveröff. MA-Arbeit, TU Dresden 2001; dies., Die Aufnahmewerke der Professoren und Mitglieder der Dresdener Kunstakademie seit deren Gründung im Jahr 1764, in: Barbara Marx und Christoph Oliver Mayer (Hg.), Akademie und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2009, S. 321–365.
- 30 Zu den Akademieausstellungen s. Köpping 2008, wie Anm. 9.
- 31 Zur Geschichte der Kunstaussstellung s. Georg Friedrich Koch, Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967. Zu den Ambitionen, den Geschmack zu verbessern, s. Sibylle Badstübner-Gröger, Einige Bemerkungen zur geschmacksbildenden Rolle der Berliner Akademie-Ausstellungen im späten 18. Jahrhundert, in: Michael North (Hg.), Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert, Berlin 2002 (=Aufklärung und Europa 8), S. 195–215.
- 32 Hier verwendet wurden die Kataloge (zu) der von der Kön. (Königl.) Akademie der bildenden Künste alljährlich veranstalteten Kunst-Ausstellung in Dresden, Dresden 1860–1865, 1867–1869. Zu den Katalogen der Akademieausstellungen s. auch: Marianne Prause, Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen. 1801–1850, 2 Bde., Berlin 1975 (=Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 5). Die Kataloge der Ausstellungen der Jahre 1850–1858 liegen digitalisiert vor: <http://digital.slub-dresden.de/id277665876> (letzter Zugriff: 15. Februar 2011). Die Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden erwägt eine Digitalisierung der anderen Kataloge.
- 33 Eine weitere Quelle stellen die zahlreichen Besprechungen in der Presse dar, die hier nicht berücksichtigt werden können.
- 34 Dresden 1861, wie Anm. 32, S. 13f.
- 35 Zimmermann 1987, wie Anm. 22, S. 12.
- 36 Vgl. Roettgen 1985, wie Anm. 5.
- 37 Markus Jäger, „... und bildet schon eine National-Galerie“. Die Vaterländische Galerie in Schloss Bellevue 1844–1865, in: Jahrbuch der Berliner Museen 43 (2001), S. 235–259; Christoph H. Heilmann, Die Sammlung zeitgenössischer Malerei König Ludwigs I. in der Neuen Pinakothek, in: Werner Mittlmeier, Die Neue Pinakothek in München 1843–1854. Planung, Baugeschichte und Fresken, München 1977, S. 121–138.
- 38 Die in Fließtext und Bildunterschriften verwendeten Bildtitel folgen den Angaben in: Ulrich Bischoff und Dagmar Sommer, Galerie Neue Meister, Dresden. Illustrierter Katalog in zwei Bänden, Bd. 2: Illustriertes Bestandsverzeichnis, Köln 2010, die heutigen Titel weichen zum Teil von den in den Quellen verwendeten ab, die Zitate folgen dem jeweiligen Wortlaut der Quelle. Hermann Freihold Plüddemann, „Friedrich Barbarossa 1157 zu Besançon, den Streit der Parteien schlichtend“, 1859, Öl auf Leinwand, 157×243 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2343; Bischoff/Sommer 2010, wie oben, S. 317; vgl. Ekkehard Mai, Hermann Freihold Plüddemann. Maler und Illustrator zwischen Spätromantik und Historismus (1809–1868). Ein Werkverzeichnis, Köln/Weimar/Wien 2004, WV 292, S. 219. Ebd., WV 291, zeigt ein Aquarell mit einer verwandten Komposition. Dresden 1860, wie Anm. 32, S. 22: „H. Plüddemann / in Dresden, Albrechtsgasse, 1/96. Kaiser Friedrich Barbarossa auf dem Reichstage zu Besançon 1157 schlichtet den Streit der Parteien. / 800 Thlr. / [...]“; Dresden 1861, wie Anm. 32, S. 13, vgl. Zitat oben, S. 85f. Guido Hammer, „Bache mit Frischlingen und Hund“, 1860, Öl auf Leinwand, 131×186 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2257; Bischoff/Sommer 2010, wie oben, S. 148. Dresden 1860, wie Anm. 32, S. 76: „Guido Hammer / in Dresden, Antonstadt, Forststrasse 9. / [...] 725. Eine Bache mit Frischlingen von einem Hunde gestellt. / 400 Thlr.“; Dresden 1861, wie Anm. 32, S. 14, vgl. Zitat oben, S. 85f.
- 39 Siegwald Johannes Dahl, „Der Fehlschuss“, 1861, Öl auf Leinwand, 76×98 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2280; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38; S. 75. Dresden 1861, wie Anm. 32, S. 16: „Siegwald Dahl / in Dresden. An der Elbe, 9. / 17. Der Fehlschuss. (Reh mit Kalb). / 20 Ld'or.“; Dresden 1862, wie Anm. 32, S. 11: „das unter Nr. 21 [sic!] desselben Katalogs ausstellte Oelgemälde von Siegwald Dahl hier: ‚Der Fehlschuss‘ (Preis 110 Thlr.) [...]“ Siegwald Dahl war ab 1864 Ehrenmitglied der Akademie, vgl. Dresden 1865, wie Anm. 32, S. 7.
- 40 Ehrenmitglied der Akademie ab 1864, vgl. Dresden 1865, wie Anm. 32, S. 7.
- 41 Carl Johann Lasch, „Kinderlust (Spielende Kinder auf einer Heukarre)“, 1861, Öl auf Leinwand, 106×85,5 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2355; Bischoff/Som-

- mer 2010, wie Anm. 38, S. 242. Dresden 1862, wie Anm. 32, S. 16: „J. C. Lasch / in Düsseldorf / 54. Kinderlust. Spielende Kinder auf einer Heukarre. 750 Thlr.“; Dresden 1863, wie Anm. 32, S. 10: „[...] das unter No. 54 des Katalogs der Ausstellung des Jahres 1862 ausgestellte Oelgemälde von J. C. Lasch in Düsseldorf: ‚Kinderlust, spielende Kinder auf einer Heukarre‘ (Preis 550 Thlr.) [...]“.
- 42 Ludwig Albrecht Schuster, „Das sächsische Grenadierbataillon ‚aus dem Winkel‘ nach der Schlacht bei Jena am 14. Oktober 1806“, 1862, Öl auf Leinwand, 117 × 227 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2269; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38, S. 384. Dresden 1862, wie Anm. 32, S. 56; „C. A. Schuster / in Dresden. Nordstrasse, 2. l. / 401. Das Grenadierbataillon ‚aus dem Winkel‘ in der Schlacht bei Jena, nach der Geschichte der Chursächsischen Truppen im Feldzuge 1806 von Montbé. Verkäuflich.“; Dresden 1863, wie Anm. 32, S. 10: „[...] das unter 401 desselben Katalogs ausgestellte Oelgemälde von C. A. Schuster, hier: ‚Das Grenadierbataillon aus dem Winkel in der Schlacht bei Jena, nach der Geschichte der Chursächs. Truppen im Feldzuge 1806 von Montbé‘ (Preis 469 Thlr.) [...]“.
- 43 Siegwald Johannes Dahl, „Fähre in Telemarken“, 1863, Öl auf Leinwand, 87,5 × 115 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2281; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38, S. 75. Dresden 1863, wie Anm. 32, führt das Gemälde unter der Rubrik „I. Oelgemälde“ auf S. 13: „Siegwald Dahl / in Dresden, An der Elbe 9, IV. / 26. Partie aus der Gegend von Telemarken in Norwegen. / 60 Lsdr.“; Dresden 1864, wie Anm. 32, S. 12: „[...] Hiervon wurde(n) [...] angekauft und der Abtheilung [...] einverleibt, das unter No. 26 des Katalogs der Ausstellung des Jahres 1863 ausgestellte Oelgemälde von Siegwald Dahl hier: ‚Partie aus der Gegend von Telemarken in Norwegen‘ (Preis 300 Thlr.) [...]“.
- 44 „Ehrenmitglied der K Kunstakademie“, vgl. Dresden 1865, wie Anm. 32, S. 7; Dresden 1867, wie Anm. 32, S. 72; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38, S. 300.
- 45 Ernst Erwin Oehme, „Steinbruch in der Sächsischen Schweiz“, 1860, Öl auf Leinwand, 141 × 106,5 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2290; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38, S. 300. Dresden 1863, wie Anm. 32, S. 33: „Erwin Oehme / in Dresden. Langegasse 31, III. / 202. Motiv aus der sächs. Schweiz. 300 Thlr.“; Dresden 1864, wie Anm. 32, S. 12: „[...] angekauft und der Abtheilung [...] einverleibt, [...] das unter No. 202 desselben Katalogs ausgestellte Oelgemälde von Erwin Oehme, hier: ‚Motiv aus der sächsischen Schweiz‘ (Preis 300 Thlr.) [...]“.
- 46 Gustav Eduard Seydel, „Trauerbotschaft vom Schlachtfeld in Böhmen im Jahre 1866“, 1867, Öl auf Zuckerkistenholz, 49,5 × 67 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2354; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38, S. 387. Dresden 1867, wie Anm. 32, S. 73: „Ed. Seydel / in Dresden, Albrechtsgasse 6b II. / 694. ‚Ein Bote vom Schlachtfelde‘. 300 Thlr.“; Dresden 1868, wie Anm. 32, S. 11f.: „[...] angekauft und der Abtheilung [...] einverleibt: [...] das unter Nr. 694 desselben Katalogs ausgestellte Oelgemälde von E. Seydel, hier ‚Ein Bote vom Schlachtfelde‘ (Preis 250 Thaler.) [...]“.
- 47 David Simonson, „Bildnis der Gattin des Künstlers“, 1867, Öl auf Leinwand, 55 × 47,5 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2288; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38, S. 388; Dresden 1867, wie Anm. 32, S. 22: „D. Simonson / in Dresden, Eliasstrasse 2 / 92. Weibliches Brustbild [ohne Preis]“.
- 48 Carl Wilhelm Müller, „Nachtbild aus der römischen Campagna“, 1868, Öl auf Leinwand, 119,5 × 165 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2302; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38, S. 281. Dresden 1868, wie Anm. 32, S. 86: „C. W. Müller / in Dresden, Bürgerwiese, 8 III. / 800. Nachtszene in der römischen Campagna. / 300 Thlr.“; Dresden 1869, wie Anm. 32, S. 14: „[...] für den mit Rücksicht auf die Bestimmung des Gemäldes auf 300 Thaler ermässigten Preis angekauft [...]: das unter Nr. 800 des Katalogs ausgestellte Oelgemälde von C. W. Müller hier: ‚Nachtszene in der römischen Campagna‘. [...]“.
- 49 Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Aus dem Franz. von Gustav Roßler, Berlin 1988, S. 11.
- 50 Ein Vergleich der Erwerbungen für die Gemäldegalerie mit jenen Ankäufen, die der Sächsische Kunstverein getätigt hat, steht noch aus.
- 51 So die Bezeichnung der Abteilung bei Hübner 1856, wie Anm. 25, Grundriss.
- 52 Jäger 2001, wie Anm. 37, S. 244f., stellt für Berlin die Konzentration auf preußische und für München diejenige auf süddeutsche Künstler fest. France Nerlich hat bei ihren Recherchen zur Rezeption zeitgenössischer französischer Malerei im Deutschland des 19. Jahrhunderts beobachtet, dass der sächsische Hof in Dresden hier wenig Interesse zeigte, während man dagegen in der bürgerlichen Handelsstadt Leipzig der französischen Kunst sehr offen entgegen trat.
- Vgl. France Nerlich, La peinture française en Allemagne. 1815–1870, Paris 2010 (= Passages/Passagen 27). Ich danke France Nerlich für ihre freundliche Auskunft zum Thema.
- 53 Vgl. Zimmermann 1987, wie Anm. 22.
- 54 Vgl. den Beitrag von Gerd Spitzer, S. 142–151, im vorliegenden Band.
- 55 Für die oben ausgewählten Jahre seien hier die Besetzungen der Kommissionen referiert. Die Kommission im Jahr 1860 bestand „von Seiten des akademischen Rathes aus den Herren Professoren Heine, Peschel und Dir. Gruner, von Seiten des hiesigen Vereins selbständiger Künstler dagegen aus den Herren Malern Wendler und Schneider, für welche beiden Letzteren die Herren Maler Hammer und Professor Ehrhardt als Stellvertreter fungieren“, Dresden 1860, wie Anm. 32, S. 8; im Jahr 1861 „von Seiten des akademischen Rathes aus den Herren Professoren Nicolai (als Vorstand), Galeriedirector Dr. Schnorr von Carolsfeld und Dr. Ludw. Richter, und von Seiten des hiesigen Vereins selbständiger Künstler aus den Herren Malern Wendler und Hammer, für welche beiden Letzteren die Herren Maler Schneider und Prof. Ehrhardt zu Stellvertretern bestellt sind“, Dresden 1861, wie Anm. 32, S. 11; im Jahr 1863 „aus den Herren Professoren Heine (Vorstand), Dr. Hettner und Gruner als Mitglieder des akademischen Rathes und den Herren Maler Wendler und Professor Gonno, für welche letzteren die Herren Maler Georgi und Gruder zu Stellvertretern bestellt sind, aus der Mitte des hiesigen Vereins selbständiger Künstler“, Dresden 1863, wie Anm. 32, S. 8; im Jahr 1867 „aus den Herren Prof. Dr. Hübner (Vorsitzender), Galeriedirector Prof. Dr. Schnorr von Carolsfeld und Prof. Nicolai Seiten des akademischen Rathes und den Herren Malern Hammer und Schneider als Mitgliedern, Thessel und tom Dieck als Stellvertretern durch Wahl der Kunstgenossenschaft“, Dresden 1867, wie Anm. 32, S. 11; sowie im Jahr 1868 aus den „Professoren Dr. Hähnel, Dr. Richter (Vorstand), und Dr. Hettner, als Vertretern des akademischen Rathes, und den Malern Thessel und Ritscher, als Vertretern der hiesigen Kunstgenossenschaft, sowie den Malern Friedrich und Diethel, als Stellvertretern der Letzteren“, Dresden 1868, wie Anm. 32, S. 9.
- 56 Die Mitglieder der Ankaufs-Kommission sind nur im Jahr 1867 namentlich genannt: „[...] die Ankaufs-Commission aber [bestand] aus den Herren Prof. Dr. Hähnel und Heine Seiten des akademischen Rathes und den Malern Herren Leonhardi, Oehme und Choulant Seiten der Kunstgenossenschaft als Mitgliedern, sowie den Malern Herren Andreä, A. Dietrich und Plüddemann als Stellvertretern der letzteren“, Dresden 1867, wie Anm. 32, S. 12.
- 57 Alfred Richard Diethel, „Christus in Emmaus“, 1860, Öl auf Leinwand, 109 × 128 cm, Galerie Neue Meister, Gal.-Nr. 2298; Bischoff/Sommer 2010, wie Anm. 38, S. 80. Das Gemälde konnte 1875 von Bischof Ludwig Forwerk über die Hofbuchhandlung Burdach erworben werden.
- 58 Dresden 1861, wie Anm. 32, S. 6.
- 59 Dresden 1860, wie Anm. 32, S. 4f.
- 60 Pomian 1988, wie Anm. 49, S. 11.