



Doreen Paula

Die Dresdner Gemäldegalerie 1722–1887

Was Inventare und Kataloge über die Geschichte
der Sammlung erzählen

REIMER

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT

Zugl. Dissertation Technische Universität Dresden 2018

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

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin
Layout: Nicola Willam · Berlin

Papier: 115 g/m² PrimaSet
Schriften: Stempel Garamond LT Pro und Galvji

Druck: Hubert & Co. · Göttingen

© 2022 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01663-2 (Druckfassung)
ISBN 978-3-496-03058-4 (PDF)

Inhalt

Vorwort	11
I. Die Entstehung der Dresdner Gemäldesammlung im europäischen Kontext des 16. bis 18. Jahrhunderts	19
1. Die Werke der Malerei am Dresdner Hof seit dem frühen 16. Jahrhundert	19
2. Friedrich August I. Kurfürst von Sachsen und die Konsolidierung des Gemäldebestands	21
2.1. Der kurfürstlich-sächsische Gemäldebestand als eigenständiger Verwaltungsbereich 1729	24
2.2. Der Kontext: Gemäldegalerien deutscher Territorialstaaten zu Beginn des 18. Jahrhunderts	25
2.2.1. Die Gemälde am Wiener Hof	26
2.2.2. Die Gemälde am Düsseldorfer Hof	27
2.2.3. Die Gemälde im Schloss Salzdahlum	28
2.3. Der Maßstab: Frankreich und die Förderung der Malerei am Hof Ludwigs XIV.	29
2.3.1. Das „Inventaire des Tableaux du Cabinet du Roy“ 1683	32
2.3.2. Die Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die französische Kunsttheorie	33
2.3.3. Das „Inventaire général des tableaux du Roy“ 1709/10	33
2.4. Die Inventare des kurfürstlich-sächsischen Gemäldebestands 1722–1728 ...	34
2.4.1. Differenzierung des kurfürstlich-sächsischen Gemäldebestands in Inventar A und B	35
2.4.2. Der Dresdner ‚Galerie‘-Bestand 1728	38
2.5. Fazit	45
3. Friedrich August II. Kurfürst von Sachsen und die Gründung der Dresdner Gemäldegalerie	46
3.1. Der Aufbau eines repräsentativen Galeriebestands 1738–1754	46

3.2.	Die Einrichtung einer permanenten Gemäldegalerie 1745–1746	49
3.3.	Die Ernennung des Galerieinspektors Johann Gottfried Riedel 1742	50
3.4.	Die Revision des kurfürstlich-sächsischen Gemäldebestands 1742	51
3.5.	Exkurs: Das Handinventar (1722–1741) des Geheimen Kämmerers Johann Adam Steinhäuser	54
3.6.	Die Ernennung Pietro Maria Guarientis zum zweiten Galerieinspektor 1746	63
3.7.	Die Anweisung zur Inventarisierung des Galeriebestands 1746	64
3.8.	Die Gedenkschrift zur Inventarisierung und Katalogisierung des Galeriebestands 1749	64
3.9.	Pietro Maria Guarientis Catalogo von 1750	65
	3.9.1. „un Inventario o sia Lista“	71
	3.9.2. Der Bestand der Inneren Galerie im Frühjahr 1750 und seine Erfassung	73
3.10.	Das Galerieinventar von 1754	75
	3.10.1. Der Galeriebestand im Sommer 1754 und seine Erfassung	76
4.	Fazit	81
5.	Der Siebenjährige Krieg und seine Konsequenzen	82
II.	Das ‚Empfinden der Schönheit‘ der Malerei. Die Gemäldegalerie unter der Ägide Christian Ludwig von Hagedorns	83
1.	Der Galeriekatalog von 1765	83
2.	Die Autoren des Katalogs von 1765	87
	2.1. Der Galerieinspektor Johann Anton Riedel	88
	2.2. Der Sammlungsverwalter Christian Friedrich Wenzel	90
	2.2.1. Eine „Verbesserung der Geschichte der Kunst“	91
	2.3. Der Generaldirektor der sächsischen Künste Christian Ludwig von Hagedorn	93
	2.3.1. Das Vorwort des Katalogs von 1765	97
	2.3.2. Das ‚Empfinden der Schönheit‘ als Rezeptionsprinzip	98
	2.3.3. Der Galeriekatalog von 1765 als Imagebroschüre	102
3.	Fazit	104
4.	Der Galeriekatalog von 1771 und die Besucher der Galerie	105

III. Der Dilettant als Besucher der Dresdner Gemäldegalerie	115
1. Der Dilettant, „der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht“	115
2. August Pechwells Galeriekatalog von 1806	118
2.1. Der Galeriegehilfe August Pechwell	120
2.2. Die Zunahme der Bezüge zum Schaffen Raffaels und vereinzelte Neuzuschreibungen	121
2.3. „durch weitläufigere Beschreibung den Werth unseres Schatzes anschaulig“ machen	122
2.4. Fazit	124
3. Exkurs: Das Galerieinventar von 1809	125
IV. „dem Künstler und Kunstfreunde als Leiter bei Besichtigung der Gallerie dienen“. Der Einfluss des Generalgouvernements (1813–1815) auf die Dresdner Gemäldegalerie	131
1. Die Gemäldegalerie unter dem Einfluss des Generalgouvernements	132
1.1. Die Frage der Zugänglichkeit	133
1.2. Die Frage der Integration des Niederländerkabinetts von Kurfürst Friedrich August II.	134
1.3. Die Frage der Ordnung des Galeriebestands	136
1.4. Die Frage der Verantwortung über den Galeriebestand	139
2. Karl Friedrich Demianis Galeriekatalog von 1817	140
2.1. Der Katalog als Orientierungshilfe und die kritische Erschließung des Galeriebestands	141
2.2. Der Galerieinspektor Karl Friedrich Demiani	143
3. Fazit	148
V. Öffnung, Erweiterung und Ordnung der Dresdner Gemäldegalerie seit den 1820er Jahren	149
1. Die freie Zugänglichkeit der Galerie seit 1824 und ihr Publikum	150
2. Johann Friedrich Matthäis Galeriekatalog von 1826	151

2.1.	Die Schilderung der Sammlungsgeschichte	155
2.2.	Die Angabe der genealogischen Lehrer-Schüler-Verhältnisse	156
2.3.	Die Vorlesungen zur Geschichte der Kunst an der Dresdner Kunstakademie	156
2.4.	Der Galerieinspektor und spätere Galeriedirektor Johann Friedrich Matthäi	159
2.4.1.	Der Publikumsverkehr	161
2.4.2.	Der Restaurierungsbetrieb	163
2.4.3.	Die Erschließung vernachlässigter Bestände	166
2.4.4.	Die Gründung der Galerie vaterländischer Prospekte (1834)	168
2.4.5.	Fazit	168
3.	Die Dresdner Gemäldegalerie unter der Ägide Bernhard von Lindenaus	170
3.1.	Die Neukonzeption der Werke italienischer Künstler in der Inneren Galerie (1831)	172
3.2.	Johann Friedrich Matthäis Galeriekatalog von 1833	173
3.2.1.	Eine weitgehend entwicklungsgeschichtliche Ordnung der italienischen Malerei	174
3.3.	Die Neukonzeption des Bestands nicht-italienischer Malerei (1834/35) . . .	180
3.4.	Johann Friedrich Matthäis Galeriekatalog von 1835	181
3.4.1.	Die Ordnung der nicht-italienischen Schulen	184
3.4.1.1.	Eine parallele Porträtgalerie des Hauses Wettin	186
3.5.	Fazit	192
4.	Exkurs: Die Dresdner Galeriekataloge von 1837, 1838 und 1843	194
4.1.	Johann Friedrich Matthäis Galeriekatalog von 1837	194
4.2.	Johann Friedrich Matthäis Galeriekatalog von 1838	194
4.3.	Der Galeriekatalog von 1843	195
VI.	Die Dresdner Gemäldegalerie als historisches Denkmal und dessen Erforschung durch Julius Hübner	203
1.	Das Galeriegebäude am Zwinger	203
2.	Das neue Selbstverständnis der Gemäldegalerie	204
3.	Julius Hübners Galeriekatalog von 1856	206
3.1.	Die Ordnung des Galeriebestands nach Schulen und Chronologie	207

3.2.	Die Illustration des Katalogs	209
3.3.	Auflagenhöhe und Preis des Katalogs	213
4.	Julius Hübner	213
4.1.	Julius Hübner als Mitglied der Galeriekommission	214
4.1.1.	Der Galeriedirektor Julius Schnorr von Carolsfeld und sein Boykott der Galeriekommission	214
4.1.2.	Aufgaben und Struktur der Galeriekommission 1855	216
4.1.3.	Schnorr versus Hübner	216
4.2.	Julius Hübner als Historiker („Biograph“) der Gemäldegalerie	219
5.	Die Dresdner Zuschreibungspolitik und die bis 1882 wachsende Kritik an Julius Hübner	225
5.1.	Die Zuschreibungspolitik bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts	225
5.2.	Die Revision der Zuschreibungen seit 1856	227
5.3.	Unschärferelationen in der Zuschreibung der Gemälde	231
5.4.	Die Kritik der aufstrebenden Disziplin Kunstgeschichte	232
6.	Fazit	237
7.	Das Inventarisierungsprojekt Albert von Zahns 1870–1873	238
7.1.	Die Inventarsituation, insbesondere unter Berücksichtigung der Vorratsauflösung 1858–1861	238
7.2.	Albert von Zahn	246
7.3.	Die Umsetzung des (unabgeschlossenen) Inventarisierungsprojekts	247
7.3.1.	Arbeitsspuren in den Katalogen, Verzeichnissen und Inventaren der Galerie	247
7.3.2.	Das „Inventarium, in die Königliche Gemälde-Galerie aufgenommene Gemälde betreffd“	253
7.3.3.	Die Nummernläufer	258
7.3.4.	Das Karteikarten-Inventar	264
7.3.5.	Der Fortgang und Ausklang des Inventarisierungsprojekts	268
VII.	Karl Woermann und der Einzug der Kunstwissenschaft in die Dresdner Gemäldegalerie	269
1.	Der Kunsthistoriker Karl Woermann als Galeriedirektor	269
1.1.	Die wissenschaftliche Katalogisierung als Proberstein der Disziplin Kunstgeschichte	269
1.2.	Karl Woermanns Autonomie als Galeriedirektor	275

2. Die Erschließung des Galeriebestands	278
2.1. Recherche der Künstlerbiographien	278
2.2. Revision der Zuschreibungen der Werke	279
2.3. Recherche der Provenienzen der Werke	282
2.4. Feststellung, Überprüfung und Abbildung der Künstlersignaturen	283
3. Die endgültige Durchsetzung eines kunsthistorischen Galeriekatalogs (1885)	286
4. Karl Woermanns Galeriecatalog von 1887	289
5. Fazit	295
Anmerkungen	297
Literaturverzeichnis (einschließlich der mit Kurztiteln benannten Quellen)	437
Transkription ausgewählter Vorworte der Dresdner Galeriecataloge	475
Auflistung der Personen und ihrer Funktionen bezüglich der Dresdner Gemäldegalerie (1722–1887)	495
Abbildungsnachweise	496

Vorwort

Angesiedelt an der Schnittstelle zwischen Wissenschafts-, Institutions- und Objektgeschichte schildert die vorliegende Studie die Geschichte der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden von ihrer Gründung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zur Entstehung der Disziplin Kunstgeschichte im ausgehenden 19. Jahrhundert. Ziel ist es jedoch weniger, eine klassische Institutionsgeschichte darzustellen, sondern zu zeigen, wie die politische Funktionalisierung sowie die Inbesitznahme der Sammlung durch das Bürgertum zu Katalysatoren und Richtungsweisern der Entwicklung wurden und wie es am Ende der Disziplin Kunstgeschichte gelang, ihre Deutungshoheit gegenüber politischen wie bürgerlichen Ansprüchen zu behaupten.

Dabei gilt das Interesse den Augenblicken, in denen sich ein Wandel in der Sammlungspolitik abzeichnet. Greifbar sind diese Momente insbesondere in den Inventaren und Katalogen, denn die Erschließung eines Galeriebestands gibt Aufschluss zum einen über das Profil der Sammlung, zum anderen über den Charakter ihrer Aneignung. Vergleicht man zudem die Verzeichnisse miteinander und begreift sie als Fixpunkte einer Entwicklung, kann in ihnen die sich verändernde Wertschätzung gegenüber einzelnen Werken wie der Sammlung im Ganzen abgelesen werden. Darüber hinaus werden Aspekte der Bestandspflege offensichtlich, und nicht zuletzt zeigt sich, dass die intellektuelle Auseinandersetzung mit den Werken immer mehr an Bedeutung gewann. In den Sammlungsverzeichnissen kann sich diese Auseinandersetzung in Klassifikationen äußern, in der Beschreibung von Bildgegenständen, im Vorwort oder gar in der Art, wie die Maße der Werke angegeben werden. Wichtig jedoch ist, die jeweiligen Inventare und Kataloge nicht wortwörtlich zu lesen, sondern zu versuchen, diese aus ihrem historischen Kontext heraus zu verstehen. Nur so wird es möglich, Entwicklungen angemessen zu bewerten und Chiffrierungen – begründet in einer unerlässlichen Loyalität zum Herrscherhaus oder aber in dem sich wandelnden Verständnis einzelner Begriffe – zu erkennen.

Vor diesem Hintergrund stellt das Wissen um die Geschichte der Dresdner Galerie eine wesentliche Voraussetzung dar. Allerdings konzentrierte sich die Forschung bislang vor allem auf die Ankaufsgeschichte, insbesondere in Hinblick auf die Entstehung der Sammlung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Daneben wird die Galeriehistorie in Darstellungen der Geschichte der Dresdner Kunstsammlungen insgesamt thematisiert. Auch gehen einzelne Beiträge in Ausstellungskatalogen, Bestandskatalogen etc. auf sie ein. Ferner wird sie im Rahmen der Restaurierungsgeschichte berührt.¹ Doch liegt bisher keine Geschichte der Galerie bis Ende des 19. Jahrhunderts als eigenständige, kritische und komplexe Schilderung vor. Vergleichbar ist die Forschungslage zu den Dresdner Galerieinventaren und -katalogen. Sie werden in historischen Abrissen und bisweilen in Einzeldarstellungen besprochen,² oder sie stellen die Basis für Untersuchungen mit

übergeordneten Fragestellungen an die Sammlung dar.³ Kritisch hinterfragt in Hinblick auf ihren faktischen Aussagegehalt und ihre intentionale Anlage wurden sie bislang nicht.

In Anbetracht dieser Ausgangslage baut die Studie maßgeblich auf eigenen Recherchen im Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD-Archiv) und im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden (SächsHStADD) auf. Unter der Berücksichtigung von Quellen, von denen viele bisher noch nicht veröffentlicht sind, erschließt sie den historischen Kontext, in dem die ausgewählten Inventare und Kataloge entstanden. Da viele relevante Akten im Zweiten Weltkrieg verloren gingen, ist das Ergebnis der Arbeit jedoch durch eine relative Unwägbarkeit charakterisiert. Denn dass ein Teil der Dokumente im Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Form zitierender bis paraphrasierender Notizen überliefert ist, stellt zwar zum einen ein Glückfalls dar, zum anderen aber auch ein Handicap. Besagte Aufzeichnungen fertigte der Galeriedirektor Hans Posse (1879–1942) im Zuge eigener Recherchen an, weshalb sie zuvorderst ein Spiegel seiner Fragestellungen sind. Dies betrifft die Auswahl der Texte ebenso wie den Grad ihrer Überlieferung. Posse sparte Passagen, die für sein Interesse unwesentlich waren, aus. Teils enthalten die Aufzeichnungen nur Stichpunkte oder Halbsätze, was eine Bewertung etwa von Diskussionen erschwerte. Jede Forschung, die auf den Aufzeichnungen Posses basiert, ist somit einer gewissen Unschärfe unterworfen. Diese ließe sich durch einen systematischen Abgleich der Notizen Posses mit den Akten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden verringern, da dort einige der originalen Dokumente als Konzeptpapier, Abschrift etc. überliefert sind. Daher greift die Studie auf die vollständigeren Dokumente zurück, wenn sie im Rahmen der Recherchen im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden berücksichtigt werden konnten. Ansonsten wurden Posses Texte originalgetreu übernommen, das heißt dessen Ausparungen wie dessen Bemerkungen (innerhalb der Zitate in runden Klammern) bewusst beibehalten, um die gegebene Unschärfe offenzulegen.

Gliederung

I. Die Entstehung der Dresdner Gemäldesammlung im europäischen Kontext des 16. bis 18. Jahrhunderts

Seit der Regierung Albrechts Herzog von Sachsen (1443–1500) spielte die Malerei am Dresdner Hof eine greifbare Rolle; zunächst durch Porträts, die die Dynastie repräsentierten. Später, unter Kurfürst Moritz (1521–1553), traten neue Bildthemen in Erscheinung, indem sich der Kurfürst etwa in symbolischer Anlehnung an die antiken Mythen um Herkules als siegesgewisser Herrscher stilisierte. Als Kurfürst August (1526–1586) um 1560 die Dresdner Kunstammer gründete, wurden die Bildthemen als Verweis auf familiäre und politische Beziehungen des Herrscherhauses sowie auf die moralische Gesinnung des Herrschers selbst verwendet. Grundsätzlich aber waren die Gemälde lediglich Zubehör einer Universalsammlung, deren eigentliches Profil technische und naturkundliche Objekte bestimmten. Erst unter Kurfürst Friedrich August I. (1670–1733) erfuhren die Werke der Malerei ausdrückliche Aufmerksamkeit. 1722 ließ er erstmals den gesamten kurfürstlich-sächsischen Bestand an Gemälden als eigenständige Sammlung inventarisieren.

ren. Bereits 1718 hatte er im Schloss eine Bildergalerie eingerichtet, die allerdings keine dauerhafte Einrichtung war, da man den weitläufigen Raum für verschiedene Anlässe nutzte und entsprechend ausstattete. Wie die Inventare zeigen, kam den Bildern dabei weiterhin eine illustrierende Bedeutung zu. Man erschloss den Bestand insbesondere über die Bildgegenstände; die Gemälde wurden zu der Zeit noch nicht im modernen Sinn als Kunstwerke begriffen.

Dies änderte sich unter Kurfürst Friedrich August II. (1696–1763): Dessen späterer Premierminister Heinrich von Brühl (1700–1763) verband seit 1738 mit der Einrichtung einer dauerhaften wie repräsentativen Galerie eine neue politische Vision. Im Wettstreit mit den europäischen Herrscherhäusern avancierte die Sammlung zum Statussymbol. Das Interesse galt nun den Urhebern der Werke. In Erfüllung des Kanons erwarb der Hof vorzugsweise Arbeiten namhafter italienischer Künstler, sodass Dresden Mitte des 18. Jahrhunderts eine der besten Gemäldesammlungen Europas besaß. Allerdings wurde, wie die Galerieverzeichnisse offenlegen, einer intellektuellen Aneignung der Bilder, wie sie der französische Hof Ludwigs XIV. (1643–1715) explizit unterstützt hatte, vom Dresdner Hof keine Relevanz beigemessen. Der Aufbau der Sammlung war unter Friedrich August II. vor allem durch Besitz- und Repräsentationsstreben geprägt, womit sich Sachsen auf ein allein statusorientiertes Nachahmen der Sammlung Ludwigs XIV. beschränkt hatte.

II. Das ‚Empfinden der Schönheit‘ der Malerei. Die Gemäldegalerie unter der Ägide Christian Ludwig von Hagedorns

Nach dem Siebenjährigen Krieg (1756–1763), als Sachsen stark zerstört war und kurz vor dem Staatsbankrott stand, wurde das Land zum Vorreiter in der Förderung der zeitgenössischen deutschen Kunst, die bis dahin in den führenden Kenner- und Sammlerkreisen kaum wertgeschätzt worden war. In Anlehnung an das erfolgreiche Modell Jean-Baptiste Colberts (1619–1683), der unter merkantilen wie machtpolitischen Gesichtspunkten durch die gezielte Förderung von Kunst und Kunsthandwerk das Frankreich Ludwigs XIV. zum Ort des „bon goût“ hatte werden lassen, erklärte Christian Ludwig von Hagedorn (1712–1780) als Generaldirektor der sächsischen Kunstakademien und zugehörigen Sammlungen nun Sachsen zur Heimstätte der deutschen Kunst, um durch deren Förderung die Wirtschaft und das Ansehen des Landes zu stärken. Ein Mittel zu diesem Zweck stellte die privilegierte Öffnung der weit gerühmten, doch keineswegs frei zugänglichen Dresdner Gemäldegalerie für Studenten und Künstler dar. Im Betrachten der Werke galt es, einen ausdrücklich eigenen Stil zu entwickeln; die dazu propagierte Methode wich von den Prinzipien der Académie Royale de Peinture et de Sculpture ab, indem Hagedorn bei Künstlern, Studenten, Sammlern und Kennern gleichermaßen um eine Offenheit warb, die neben den Werken bekannter italienischer Künstler vor allem auch Arbeiten bisher weniger bekannter Maler gelten sollte. Ausschlaggebend dafür war, jegliches kunsttheoretisches wie -kritisches Wissen als Maßstab der Wertschätzung in den Hintergrund zu rücken; das ‚Empfinden der Schönheit‘ in den Werken wurde zur Maxime der Wertschätzung erhoben.

Der erste Katalog der Dresdner Gemäldegalerie (1765) ist in diesem Sinn als Imagebroschüre zu verstehen. Hagedorn beabsichtigte mit ihm, Sachsen als Heimstätte des

deutschen Kunstschaffens zu profilieren und renommiertes Lehrpersonal für die neue Kunstakademie zu akquirieren. Das Verzeichnis gab, ungeachtet der kanonisierten Wertschätzung, erstmals Auskunft über den gesamten Bestand der Dresdner Galerie, was ebenso programmatisch zu verstehen ist wie die neue Zuschreibungspolitik, mit der man in Dresden eine „Verbesserung der Geschichte der Kunst“ zu erreichen suchte. Dabei war die Vorstellung einer „Geschichte der Kunst“ noch an das Viten-Modell gebunden, weshalb der Begriff „Geschichte“ sich nicht – wie oft angenommen – auf die Kunst an sich bezieht, sondern die Biographien der Künstler meinte. Hatten bisher Wunschzuschreibungen prestigeträchtige Annäherungen der Werke an den Kanon bewirkt, galt es nun, die wahren Urheber der Bilder zu bestimmen, um mit dieser ehrlichen Zuschreibungspolitik eine Ausweitung der Künstlerlandschaft zu bewirken, das heißt damit zur „Verbesserung der Geschichte der Kunst“ beizutragen.

III. Der Dilettant als Besucher der Dresdner Gemäldegalerie

Nach dem Regierungsantritt von Kurfürst Friedrich August III. (1750–1827) 1768 war von dieser Aufbruchsstimmung immer weniger zu spüren, da der Regent mit der Galerie keine eigene tragende Idee verband. Das Bürgertum bemächtigte sich der Sammlung. Neben die Kunstkenner und Künstler traten als neue Besuchergruppe die Dilettanten. Als 1806 der Galeriegehilfe August Pechwell (1757–1811) einen Katalog der Sammlung publizierte, bildete dieser keine Neuordnung oder fachspezifische Erschließung des Bestands ab; Pechwell reagierte vielmehr auf die neue Besuchergruppe der Dresdner Galerie. Die Dilettanten pflegten eine individuelle, emotionale wie emphatische Aneignung der Bildgegenstände. Pechwell griff dieses Rezeptionsmodell auf, sodass das auszeichnende Charakteristikum seines Katalogs insbesondere psychologisierende bis moralisierende Schilderungen wie Interpretationen der dargestellten Motive sind.

IV. „dem Künstler und Kunstfreunde als Leiter bei Besichtigung der Galerie dienen“. Der Einfluss des Generalgouvernements (1813–1815) auf die Dresdner Gemäldegalerie

Das Selbstbewusstsein des Publikums wuchs. Klagen über den Zustand der Bilder und Forderungen nach einer Erleichterung der Zugänglichkeit der Dresdner Galerie wurden laut, wobei nicht das sächsische Herrscherhaus die Initiative zur Beseitigung der Missstände ergriff, sondern das preußisch-russische Generalgouvernement, unter dessen Führung das Land infolge der napoleonischen Befreiungskriege von 1813 bis 1815 stand. Nach der Rückkehr des sächsischen Königs gelang es dem Oberkammerherrn Johann Georg von Friesen (1757–1824), die angeregte Modernisierung und Beseitigung von Missständen zumindest in Teilen umzusetzen. Er bewirkte die Einstellung des nachteiligen Restaurierungsbetriebs sowie die dringend notwendige Integration des seit 1766 in der Galerie deponierten Niederländerkabinetts Kurfürst Friedrich Augusts II. in die Sammlungspräsentation. Dass diese Bestandsbereicherung im Katalog von 1817 mit dem sächsischen König in Verbindung gebracht wird, ist korrekt – er gab den Befehl dazu –, aber keinesfalls als politischer Wandel zu verstehen. Im Gegensatz

zu Preußen blieb das Engagement für die Sammlung in Sachsen auf das Betreiben von Einzelpersonen beschränkt.

Im Katalog von 1817 erschloss der Galerieinspektor Karl Friedrich Demiani (1768–1823) den Bestand durchaus kritisch. Demiani vertrat – auch über den Katalog hinaus – eine eigene fachspezifische Meinung, sprach bei Zweifeln an Zuschreibungen oder Bestimmungen der Bildgegenstände aber immer wieder auch den Leser an, womit er die Themen zum Gegenstand eines öffentlichen Diskurses erhob. Eine Neuerung, die der Katalog von 1817 betont, betrifft die Zugänglichkeit der Galerie. Hatte ein Besucher die Sammlung einmal in Begleitung eines Inspektors besucht, war es ihm beim nächsten Aufenthalt gestattet, sich frei in den Sälen zu bewegen, was den Katalog zum Medium der räumlichen Orientierung machte.

V. Öffnung, Erweiterung und Ordnung der Dresdner Gemäldegalerie seit den 1820er Jahren

Letztlich überwunden wurde die Stagnation des Dresdner Galeriebetriebs jedoch erst nach den Unruhen von 1830 unter Bernhard von Lindenau (1779–1854) als Staatsminister. Bereits 1826 hatte der Galerieinspektor Johann Friedrich Matthäi (1777–1845) – mit ihm hatte man die Leitung der Sammlung erstmals einem Professor der Kunstakademie übertragen – einen Katalog publiziert, in dem sichtbar wird, dass tatsächlich das Interesse an der Geschichte der Malerei bzw. Kunst auf die Erschließung des Dresdner Bestands Einfluss zu nehmen begann. Erstmals wurden konsequent die genealogischen Schüler-Lehrer-Verhältnisse aufgezeigt.

Seit 1830 wurde die Sammlung um bislang abseits der Galerie befindliche Werke der frühen italienischen, niederländischen und deutschen Malerei erweitert. Mithilfe von Johann Gottlob von Quandt (1787–1859) als externem Berater in Galerieangelegenheiten konzentrierte man die italienischen Gemälde in der Inneren Galerie und gruppierte sie weitgehend chronologisch nach Schulen. Der Katalog von 1833 fasste die italienischen Werke darüber hinaus pro Raum nach Künstlern zusammen. Dies entsprach einer fachspezifischen Aneignung wie Ordnung der Werke, doch zeichnete sich zugleich eine Einmischung des Herrscherhauses mit dessen Interessen ab, denn der Mitregent Prinz Friedrich August (1797–1854) hatte 1831 bei der Neuordnung der italienischen Gemälde auf einer herausstellenden Präsentation jener Werke beharrt, auf deren Besitz das hohe Ansehen der königlich-sächsischen Galerie beruhte, der „Sixtinischen Madonna“ Raffaels und der Altartafeln Correggios.

Die 1834/35 erfolgte Neuordnung der nicht-italienischen Schulen in der Äußeren Galerie war weitgehend konservativer Natur. Zugleich hatte man der Galerie eine Porträtgalerie des Hauses Wettin einverleibt, die Arbeiten ausdrücklich auch ohne kunsthistorischen Wert enthielt, im Katalog von 1835 allerdings große Aufmerksamkeit erfuhr. Die liberalere Politik, unter der Anfang der 1830er Jahre der Aufbruch zu einer neuen Epoche der Dresdner Galeriegeschichte erfolgte, hatte bereits wieder an Einfluss verloren. Das Herrscherhaus besann sich zurück auf traditionelle Werte; allem Anschein nach wurde die Galerie in diesem Sinn instrumentalisiert.

VI. Die Dresdner Gemäldegalerie als historisches Denkmal und dessen Erforschung durch Julius Hübner

Unter König Johann (1801–1873) änderte sich dies insofern, als es nunmehr möglich war, allseits anerkannte Zuschreibungen von Werken in den Galeriekatalogen auch offiziell zu vertreten. Dies war im Katalog von 1856 der Fall, doch zeichnet sich dieser aus heutiger Sicht vor allem dadurch aus, dass Julius Hübner (1806–1882) – seit 1871 Direktor der Sammlung – den Dresdner Galeriebestand und dessen Geschichte erstmals systematisch mit wissenschaftlichem Anspruch erschloss. Hübners Katalog nimmt viel von dem vorweg, was 1873 auf dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongress in Wien als Maßgabe für die wissenschaftliche Erschließung von Gemäldegalerien beschlossen werden sollte. Hübner hatte die historischen Sammlungsinventare studiert und in Archiven geforscht. Im Katalog von 1856 stellte er eine umfassende Geschichte der Dresdner Sammlung und ihrer Werke vor. Letztere waren unabhängig von ihren Standorten in der Galerie nach Schulen und chronologisch geordnet. Neben den herkömmlichen Daten (Künstler, Sujet, Bildträger und -größe) benannte Hübner in vielen Fällen die Provenienzen der Werke. Zudem datierte er deren Eingang in die Sammlung und verwies auf die Inventare, in denen die Gemälde erstmals im Bestand erfasst worden waren. Darüber hinaus merkte er alte, abweichende Zuschreibungen und die Restaurierung von Werken an.

Dennoch geriet Hübner in den 1870er Jahren in die Kritik gerade durch die dominanten Vertreter der sich etablierenden Disziplin Kunstgeschichte, da er, wenn Urkunden als Beweise fehlten, in Zuschreibungsfragen einen ästhetischen Ansatz vertrat.

VII. Karl Woermann und der Einzug der Kunstwissenschaft in die Dresdner Gemäldegalerie

Als 1882 mit Karl Woermann (1844–1933) zum ersten Mal ein Kunsthistoriker das Amt des Dresdner Galeriedirektors antrat, hatte sich dieser nicht nur vor seinen kritischen Fachkollegen zu beweisen; er musste sich vielmehr zunächst einmal als Direktor intern Autorität verschaffen. Die aus Künstlern bestehende Galeriekommission hatte in Sammlungsangelegenheiten ein wesentliches Mitspracherecht. Daneben meldete das Dresdner Bürgertum Ansprüche an. Und selbst gegen die ihm übergeordnete Behörde hatte sich Woermann zu behaupten. Schlussendlich aber begründete er den noch heute geltenden Grundsatz, dass die Bestandserschließung und der Umgang mit den Werken Aufgaben der Disziplin Kunstgeschichte seien. Mit Woermanns Katalog von 1887 fasste die Kunstwissenschaft in der Dresdner Gemäldegalerie Fuß.

Fazit

Die Geschichte der Disziplin Kunstgeschichte ist keine stringente Erfolgsgeschichte. Die Behauptung der Disziplin als maßgebende Instanz in Fragen des Umgangs wie der Erschließung von Sammlungsbeständen steht am Ende einer langen Entwicklung, die durch politische und gesellschaftliche Interessen beeinflusst wurde sowie von den Visionen und Idealen, dem Bewusstsein und der Durchsetzungskraft der den einzelnen Sammlungen

vorstehenden Persönlichkeiten abhängig war. Diese Verwobenheit wird in der vorliegenden Studie am Beispiel der Dresdner Gemäldegalerie aufgezeigt. Damit ist sie ein Beitrag zur Institutions- wie Fachgeschichte. Durch die Auseinandersetzung mit den Inventaren und Katalogen der Dresdner Sammlung ist sie ebenso für die Provenienzforschung relevant. Zudem ist sie als Grundlage für zukünftige Untersuchungen zu verstehen, die sich Sammlungsverzeichnissen aus einer übergeordneten Perspektive zuwenden; die Arbeit fragt nach den Bedingungen, unter denen die Dresdner Galerieinventare und -kataloge entstanden, und bewertet diese in ihrer Aussagekraft als historische Quellen.

Dank

Die vorliegende Studie wurde im September 2018 an der Philosophischen Fakultät der Technischen Universität Dresden als Dissertation verteidigt. Ich danke sehr herzlich Gilbert Lupfer, zum einen als Betreuer der Arbeit, zum anderen für seine Unterstützung und sein Vertrauen in mich und das Projekt. Ferner danke ich Bruno Klein als Zweitgutachter der Dissertation, den Direktoren Harald Marx und Bernhard Maaz sowie dem Team der Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Vera Wobad vom Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, den Mitarbeitern des Sächsischen Hauptstaatsarchivs Dresden, der Gastfreundschaft in den Bibliotheken der Bibliotheca Hertziana in Rom und der National Gallery of Art in Washington D.C., Beate Behrens und dem Team des Reimer Verlags, dem Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT für die Finanzierung der Drucklegung und nicht zuletzt Andreas Henning, dessen kritische Lektüre half, manche Erkenntnis erst auf den Punkt zu führen.