

Diese Hinweise mindern jedoch nicht den großen Wert dieser Bibliografie für die Dresdner Verlagsgeschichtsschreibung. Zu bedauern ist nur, dass sich die Autorin selbst Chancen vergeben hat, die Ergebnisse aus ihrer umfangreichen und lobenswerten bibliografischen Arbeit hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Dresdner Verlagsgeschichte zu interpretieren und auf Grundlage des aktuellen Forschungsstandes den Erkenntniszuwachs auszuweisen.

Pirna

René Misterek

VIRGINIE SPENLÉ, Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der „bon goût“ im Sachsen des 18. Jahrhunderts, Sax-Verlag, Beucha 2008. – 344 S. mit 20 Abb. (ISBN: 978-3-86729-028-9, Preis: 38,00 €).

1791 beschrieb Friedrich Schlichtegroll Dresden als den „[...] Mittelpunkt des aus Frankreich abgeleiteten guten Geschmacks, und die Kunstliebe der Auguste hatte es zum Sammelplatz der berühmtesten Künstler und Kunstwerke aller Gattungen gemacht.“ Virginie Spenlé geht in ihrer Dissertation drei Hauptfragestellungen nach, die diesem Zitat impliziert sind. Im ersten Abschnitt hinterfragt Spenlé, inwieweit die Gemäldegalerie, die durch den sächsischen Kurfürsten und polnischen König August II. (1670–1733) und durch dessen Sohn und Regentschaftsnachfolger August III. (1696–1763) aufgebaut und ruhmreich erweitert wurde, auf dem französischen Sammlungs- und Präsentationsmodell beruht. Gleichwohl Frankreich die Sammlungs- und Präsentationspolitik anderer europäischer Hofhaltungen maßgeblich beeinflusste und in vielerlei Hinsicht tonangebend war, folgte August II. der traditionellen Sammlungsform der Kunstkammer und orientierte sich somit an deutschen Fürstentümern und dem Aufbau von Universalsammlungen. Der innere Zusammenhalt dieser Sammlungen von Naturalia und Artificialia wurde durch Spannungslinien zwischen Natur- und Kunstobjekten hervorgerufen. In dieser Sammlungsstruktur spielten Gemälde eine nachgeordnete Rolle, erst im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts kann ein deutlicher Aufschwung bei den Gemäldeerwerbungen beobachtet werden und sukzessive wurden die diversen Objekte in Spezialsammlungen unterschieden, die eine eigenständige Struktur und Präsentation erforderten. Auch in der Einrichtung gesonderter Sammlungsräume folgte August II. nicht dem französischen Vorbild, sondern ebenfalls der deutschen Bewegung. Die Gemäldegalerie wurde zu einem wesentlichen Bestandteil der Schlossräumlichkeiten und sollte in den Repräsentationsgemächern auch einem (ausgewählten) interessierten Publikum zugänglich sein. Spenlé weist also schlüssig nach, dass der ursprüngliche Aufbau und die Präsentation der Dresdner Gemäldegalerie einer deutschen Tradition statt einem französischen Modell zugrunde liegen. Dass jedoch die fortzuführende Entwicklung und Erweiterung der sächsischen Gemäldesammlung sehr wohl stark mit Frankreich verknüpft war, demonstriert Spenlé im zweiten Teil ihrer Arbeit, der sich mit dem aufstrebenden Pariser Kunstmarkt und dessen Rolle in der Erwerbspolitik der Regenten befasst. Bereits Anfang des 17. Jahrhunderts hatte sich Paris zu einem regen Umschlagplatz für Kunsthändler und -Sammler entwickelt. Mit Raymond Leplat hatte August II. einen Kunstagenten für seine Sammlung, der ganz Europa, so auch Paris durchreiste und diverse Kunstgegenstände für den Hof erwarb. Doch erst unter August III., der den Ausbau der Gemäldesammlung bedeutend vorantrieb, wird die Bedeutung von Paris als Dreh- und Angelpunkt für die sächsische Sammlung offenbar. Unter der Herrschaft Augusts II. gehörten Erwerbungen von Kunstgegenständen als eine von vielen Verantwortlichkeiten zu den Aufgaben von Gesandten, August III. jedoch beschäftigte eigens Kunstagenten, die allein für diesen

Bereich eingesetzt wurden und die vor Ort in regem Austausch mit dem sächsischen Hof die Kunstangelegenheiten verfolgten und schnell reagieren konnten. Spenlé zeigt auf, wie der sächsisch-französische Kulturtransfer vonstatten ging, wie die Erwerbspolitik aussah, wie Ankäufe koordiniert wurden, welchen Grundsätzen diese unterlagen, welche Funktionen sie inne hatten, welche Ziele verfolgt wurden und wie die Vernetzung zwischen Höfen, Gelehrten und Geschäftsleuten koordiniert war. Dabei stellt sich heraus, dass das dichte Agentennetz und die Beratung durch berufsmäßige Spezialisten wie Maler oder Restauratoren die Qualität der Gemäldesammlung verantworteten. Spenlé verdeutlicht anschaulich, wie eine Erwerbung vonstatten ging. Anfänglich wurden Kunstobjekte vorwiegend durch die ‚Inventaires‘, Nachlassverkäufe eines Verstorbenen, erworben. Edme-François Gersaint, einer der berühmtesten Pariser Kunsthändler des 18. Jahrhunderts, entwickelte aus einer holländischen Tradition heraus den Typus einer öffentlichen Versteigerung mit gedrucktem Katalog. Die Auktionen wurden teilweise in der Zeitung „Mercure de France“ angekündigt und gaben den Interessenten die Möglichkeit einer Vorbesichtigung. Mittels eines Catalogue Raisonné, also eines kommentierten Auktionskatalogs, der nicht allein eine Auflistung der zu versteigernden Objekte war, sondern auch weiterführende Informationen zu den Künstlern und dem Werk an sich, also Maße, Technik, Provenienzen enthielt, konnten die Agenten den Herrscher ausgiebig informieren. Nicht selten wurden die Versteigerungskataloge nach Dresden gesendet, die August III. mit Randnotizen versah und zurückschickte. In besonderen Fällen wurden originale Bilder nach Dresden zur Ansicht geschickt oder aber Stiche und somit seitenverkehrte Reproduktionen der Gemälde. War der Kauf vollendet, wurden die Bilder gut verpackt an den sächsischen Hof geschickt und in die Galerie integriert. Heinrich Graf von Brühl war von August III. mit der Koordinierung der Bilderankäufe beauftragt worden, er stand vor allem mit den in ganz Europa stationierten Kunstagenten in steter Korrespondenz und sammelte selbst auch, vorwiegend die Gemälde, auf die der König keinen Anspruch hegte.

Hinsichtlich der Ankaufspolitik stellt sich die Frage, welchen Geschmackskriterien die Erwerbungen unterlagen. Spenlé legt ausdrücklich dar, dass die sächsischen Fürsten nach einem verbindlichen Kunstkanon urteilten, der diejenigen Meister meinte, die in Viten oder Kunsttraktakten besprochen wurden, nicht aber nach persönlichen Geschmacksrichtungen. Im Allgemeinen nämlich bekam der Herrscher die Kunstwerke erst nach dem Kauf zu Gesicht. Zwar war August III. auch persönlich an der Erwerbspolitik beteiligt, aber sein eigenes Empfinden spielte keine Rolle: Spenlé widerlegt die sich bislang haltende These, dass Gemäldesammlungen den persönlichen Geschmack widerspiegeln würden. Kunstkennerchaft gehörte zum Habitus eines jeden Herrschers, ersetzte aber nicht die Experten. Zu den bei Auktionen oder Nachlassversteigerungen ins Auge gefassten Gemälden waren fachmännische Expertisen notwendig und unabdingbar, um Originale eines bestimmten und häufig auch gesuchten Meisters zu erwerben und nicht einer Kopie aufzusitzen, wie sie ebenfalls reichlich auf dem Markt vorhanden waren, die jedoch die Qualität einer fürstlichen und königlichen Sammlung schmälerten und dem Ansehen des Herrschers schaden. Der normative Geschmack, der allein dem Kunstkanon verpflichtet war, blieb verantwortlich für den Aufbau und die Ausrichtung der Sammlung.

Im dritten Teil beschäftigt sich die Autorin mit der Frage, inwieweit die Pariser Debatten um die Öffentlichkeit der Kunst auf Dresden Einfluss nahmen, inwiefern sich die fürstliche Gemäldegalerie zum öffentlichen Museum wandelte. Die Gemäldegalerie war natürlich zur Repräsentation des Fürsten angelegt, aber auch als Nachweis einer Kennerchaft und einer kunstsinnigen Bildung und Repräsentation der Kunst selbst. In der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Herrscher moralisch verpflichtet,

seine Kunstsammlung im Namen des Allgemeinwohls öffentlich auszustellen: Spenlé zeigt auf, dass die fürstliche Sammlung den Keim zum modernen Museum, gewandt an ein kunstinteressiertes Publikum, in sich trug. Erst durch ihre Indienstnahme am fürstlichen Hof fand sie zur Autonomie als Institution der Kunst. Die Autorin weist nach, dass Gemälde eines bestimmten Meisters nicht aus hehrer Begeisterung erworben wurden, sondern ausgehend von allgemeingültigen Richtlinien. Carl Heinrich von Heineken, Sekretär des Grafen Heinrich von Brühl, erklärt dies 1768 damit, dass die Gemälde „[...] durch die Überlegenheit ihrer Begabung den Beifall ihres wie unseres Jahrhunderts verdient hätten“. Er sieht die Dresdner Sammlung somit als echtes Zeichen des universellen Geschmacks, als *Bon Goût*.

In ihrer Studie analysiert Spenlé die Mechanismen des sächsisch-französischen Kulturtransfers und legt damit offen, wie fremde Ideen (nicht allein Frankreich) in die Entwicklung einer nationalen Identität eingriffen. Umfangreiche transkribierte Quellen im Anhang und zahlreiche, erstmals veröffentlichte Korrespondenzen verdeutlichen die aufgestellten Thesen und geben neue und umfassende Einblicke in die Sammlungspolitik der für den Aufbau der Gemäldegalerie berühmtesten sächsischen Herrscher.

Wien

Kathrin Bürger

ANKE FRÖHLICH, „Einer der denkendsten Künstler unserer Zeit“. Christoph Nathe (1753–1806). Monographie und Werkverzeichnis der Handzeichnungen und Druckgraphik, Lusatia Verlag, Bautzen 2008. – 432 Seiten mit 1030 Abb., davon 66 Farbtafeln (ISBN: 978-3-936758-46-7, Preis: 59,80 €).

Selten wurde einem sächsischen Zeichner und Grafiker eine so opulente Publikation gewidmet. Dabei gehört der Landschaftsmaler Christoph Nathe keineswegs zu den bekannten Künstlergrößen. Obwohl die Zeichnungen Nathes in Görlitz mehrfach in Ausstellungen zu sehen waren, zuletzt 2007,¹ ist er von der sächsischen Kunstgeschichte bisher nur wenig beachtet worden. Das liegt wohl auch an seiner Herkunft aus dem heute polnischen Teil der Oberlausitz östlich der Neiße, einem Gebiet, das 1815 an Preußen gefallen und bis 1945 der Provinz Schlesien angegliedert war. Nathe wurde 1753 in Niederbielau (Bielawa Dolna) bei Penzig (Pieńsk) geboren, lebte in Görlitz und Lauban (Lubań) und starb in Schadewalde (Smolnik) bei Marklissa (Leśna) – alles Orte, die früher dem sächsischen Markgraftum Oberlausitz angehörten. Die Bedeutung Nathes geht freilich weit über die Oberlausitz und Sachsen hinaus. Zu bewundern ist der außerordentlich moderne Zeichenstil. Nathes Landschaftsbilder haben durch die starke Konzentration auf die landschaftlichen Grundformen, verbunden mit einem Verzicht auf alle vermittelnden Details eine erstaunlich suggestive Bildwirkung, die vieles von dem vorweg nimmt, was Caspar David Friedrich im frühen 19. Jahrhundert umsetzte. Christoph Nathe gilt nicht zuletzt deshalb als Vorläufer der Frühromantik. Der größte Bestand seiner Druckgrafiken und Zeichnungen wird im Kulturhistorischen Museum Görlitz aufbewahrt, das 2006 zusätzlich 86 Blätter aus der ehemaligen Herrnhuter Sammlung Burckhardt erwerben konnte. Dieser Bestands-

¹ Vgl. „Mit der Natur innig vertraut“. Christoph Nathe. Landschaftszeichner der Vorromantik. Katalog zu den Ausstellungen im Kulturhistorischen Museum Görlitz und der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, hrsg. von NORBERT MICHELS/MARIUS WINZELER, Görlitz/Dessau 2007. Die Ausstellung wurde hauptsächlich von Marius Winzeler und Anke Fröhlich vorbereitet.