Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 10 (2017)

Artikel: Kunstlandschaft Dresden : Adrian Zinggs Vorgänger und Zeitgenossen in der sächsischen Landschaftsmalerei

Autor: Fröhlich-Schauseil, Anke

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872168

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kunstlandschaft Dresden. Adrian Zinggs Vorgänger und Zeitgenossen in der sächsischen Landschaftsmalerei

Anke Fröhlich-Schauseil

Dresden war im 18. Jahrhundert eines der Kunstzentren im deutschen Sprachraum, in dem Kunstlandschaft und Landschaftskunst eng miteinander verbunden waren. Die vielfältige, als «schön» oder als «pittoresk» wahrgenommene Umgebung der Stadt trug ebenso dazu bei wie die reichen Kunstsammlungen mit grossen Beständen an Landschaftsgemälden, -zeichnungen und -druckgrafik, die man hier studieren konnte. Unter den Kurfürsten mit ihren Beratern, Kunstagenten und Sammlungsinspektoren sowie mit kennerschaftlichen Sammlern, Gelehrten und Autoren herrschte hier ein den Künsten wohlgesonnenes Klima, das sich konkret in Ankäufen, Stipendien, Gratifikationen und schliesslich auch in der Akademiegründung 1764 ausdrückte.

Selbst wenn Landschaftsmalerei der tradierten Hierarchie zufolge geringer angesehen war als andere Bildgattungen, wusste man sie doch zu repräsentativen Zwecken zu nutzen und entwickelte früh ein Sensorium für ihre Reize. Unter dem Einfluss zeitgenössischer Literatur und pantheistischer Vorstellungen, die sich hier beispielsweise auch unter dem Einfluss der Herrnhuter Brüder entwickelt hatten, wirkte sie schliesslich auf die Naturwahrnehmung selbst zurück, so dass – unter der Anteilnahme und der Anleitung solcher Autoren wie Gottlieb Wilhelm Becker (1753–1813) – bedeutungsreich aufgeladene «empfindsame» Parks angelegt und zugleich die Sächsische Schweiz als Wandergebiet erschlossen wurden.[1]

Auch dass sich hier um 1800 die frühromantische Landschaftsauffassung herausbilden konnte, lag nicht allein an dem einzelnen Genie Caspar

David Friedrichs (1774–1840), den die Landschaft, die Sammlungen und vor allem die Akademie mit ihrem Lehrstuhl für Landschafts- und Tiermalerei hierher gezogen hatten, sondern an der bereits zuvor unter älteren Malern entwickelten Empfänglichkeit für atmosphärische Reize, in der Natur erlebbare Stimmungen – und am Vermögen, dafür eine künstlerische Sprache zu finden. Friedrich und sein Kreis bewegten sich innerhalb einer Künstlerszene, in der sie ein breites Spektrum von Aspekten dieser Kunstgattung, von Landschaftstypen, Kompositionsweisen und Handschriften kennenlernten, um daraus dann ihre, die romantische Natur- und Weltanschauung zu amalgamieren.

Im Folgenden werden Adrian Zinggs (1734–1816) Vorgänger und Zeitgenossen vorgestellt, ohne dass dabei auf den Professor für Landschafts- und Tiermalerei Johann Christian Klengel (1751–1824) und dessen Schule oder auch die romantischen Landschaftsmaler um Caspar David Friedrich näher eingegangen würde. Zwar war Zingg während der fünf Jahrzehnte seiner Tätigkeit in Dresden auch ihr Zeitgenosse und unter seinem wie unter dem Einfluss seines jüngeren Kollegen Klengel bildete sich eine grosse Zahl an Künstlern aus, die ein breites Spektrum von Landschaftsauffassungen, künstlerischen Techniken sowie Publikumserwartungen bedienten;[2] doch gehörte er einer älteren Generation an: Sein Werk zeigt bei aller zeitweiligen Neuigkeit doch ein tieferes Verständnis für die barocken Bildtraditionen der älteren Künstler als für die Bestrebungen der Romantiker.

Abb. 1 Künstler unbekannt, *Eigentliche abildung, das gewaltige Churfürstliche sächische vestes schloß, Königstein, welches man für unüber windlich helt ...*, 2. Hälfte 17. Jh., Kupferstich, 21,5 × 34,6 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 133065

Die Landschaftsmalerei in Sachsen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts

Die Ursprünge der Landschaftsmalerei in Sachsen lagen in topografischen Darstellungen, die sich noch eng mit der Kartografie berührten. Wenn die später so berühmte Landschaft des Elbsandsteingebirges als Motiv gewählt wurde, dann als strategisch günstiger Standort der «uneinnehmbaren» Festung Königstein an der Elbe (Abb. 1). In die Landschaft eingebettete Städteansichten schmückten auch die seitlichen Bildfelder der Decke des sogenannten Riesensaals im Dresdner Residenzschloss.[3] Kurfürst Johann Georg I. (1585–1656) hatte im Jahr 1627 den Kriegsingenieur, Baumeister, Kartografen und Vedutenzeichner Wilhelm Dilich (1571–1650) mit Ansichten sächsischer Ortschaften beauftragt.[4] Die Dresdner Hofmaler Kilian Fabritius (um 1585–1633) und Christian Schiebling (1603–1663) nutzten sie als Vorlagen für die Deckenausmalung im Riesensaal, die, in der Zeit des Dreissigjährigen Krieges entstanden, mit der Wiedergabe seines Territoriums vorrangig eine politische Funktion erfüllte. Auch der Schweizer Vedutist Matthäus Merian (1593–1650), der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine grosse Zahl deutscher Städte wiedergab, setzte mehrere von Dilichs Zeichnungen in Kupferstiche um.

Der Prospekt- und Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele und seine Schüler

Ihren Anfang als eigene Kunstgattung nahm die Landschaftsmalerei in Dresden mit dem Hofmaler Johann Alexander Thiele (1685–1752), dem sogenannten «Vater der sächsischen Landschaftsmalerei».[5] Von ihm sind neben Zeichnungen – zumeist Landschafts- und Kompositionsskizzen oder Pflanzenstudien (Abb. 2) – und Landschaftsinventionen im Stil niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts hauptsächlich Prospekte realer Gegenden aus Sachsen, Böhmen, Thüringen und Mecklenburg überliefert. Vor allem mit diesen grossformatigen Gemälden, in denen er als Erster und mit sicherem Gespür eindrucksvolle, zum Teil düster-dramatisch aufgeladene, dann wieder beruhigt-heiter ausgebreitete Landschaften detailliert und mit erzählerischen Staffagen schilderte, machte er sich einen Namen.

Schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts erschlossen er und seine Schüler sich auch die Oberlausitz, die Muldental-Landschaft und das Erzgebirge. Ausser aus den Beständen kleinerer Museen geht dies vor allem aus den Ortsbezeichnungen auf Zeichnungen von Thiele,

Abb. 2 Johann Alexander Thiele, *Drei Baumstudien*, Pinsel in Grau über Grafit, Rückseite: Baumstudie in schwarzer Kreide, 56,2 × 24,4 cm (Blattmass), 25,5 × 24,4 cm (Bildmass), Kulturhistorisches Museum Görlitz, Graphisches Kabinett, Inv.-Nr. H 107

Johann Gottlieb Schön (um 1720–1746?) und Christian Benjamin Müller (1690–1758) hervor, die überwiegend im Graphischen Kabinett des Kulturhistorischen Museums Görlitz überliefert sind.[6] Lange vor Adrian Zingg hatte Thiele demnach begonnen, systematisch hinauszuwandern, um unter freiem Himmel zu zeichnen, wie seine genau beobachteten, sensiblen Naturstudien seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts zeigen, die sich mit Zinggs systematisch-lehrhaften Baumstudien ebenso vergleichen lassen wie mit denen Caspar David Friedrichs ungefähr 80 Jahre später.

Nach dem Vorbild Claude Lorrains (1600–1682) oder auch wie Bernardo Bellotto in Dresden (1721–1780) reproduzierte Thiele seine Prospekte in grossen Radierungen selbst; darunter 1726 die Festung Königstein mit dem Lilienstein als zentralen Gipfeln des Elbsandsteingebirges, die Adrian Zingg später in den Stand von landschaftlichen «Ikonen» erhob (Abb. 3). In ihnen erscheint der Landschaftsausschnitt gleichsam gestaucht und auf diese Weise in die Bildfläche gezwungen; eine barock-mechanistische Verfahrensweise, die Thieles frühen Malstil auszeichnet.

In der Jahrhundertmitte wandelte sich seine Auffassung: Das Gelände – wie in der 1741 datierten Elblandschaft westlich von Dresden bei dem heute eingemeindeten Dorf Pieschen (Abb. 4) – erscheint nun weniger

Abb. 3 Johann Alexander Thiele, *Königstein von Westen*, 1726, Radierung, 35,5 × 56,1 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 133061

aufgewühlt und bewegt und die Konturen zeigen sich durch atmosphärische Erscheinungen gemildert. Vor allem aber wandelte sich das Kolorit aus dem Dunklen und etwas Trockenen ins Helle, Weiche und Lichtdurchflutete. Weniger die Gegenstände als der Raum zwischen ihnen, gleichsam als Bild- und Welt-Raum, wurde damit thematisiert. Im Gegensatz zu den Prospekten malte Thiele seine Landschaftsinventionen wie die Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts oft im kleinen Kabinettformat und auf Blech, worauf besonders feine Pinselstriche in intensiv leuchtendem Kolorit möglich waren. Auch in diesen miniaturhaften Landschaften sind die schmelzenden Farben des Himmels, die Übergänge von Blau zu Gelb und Rot und ihre Spiegelungen in Gewässern das eigentliche Thema. Mit dieser Empfänglichkeit für das Atmosphärische in der Natur, die er wahrscheinlich an den Gemälden seines Vorbildes Christoph Ludwig Agricola (1667–1719) schulte, zählt Thiele zu den Vorbereitern der Dresdner Frühromantik.

Von Johann Gottlieb Schön, den Thiele während seiner Thüringer Zeit zu sich nahm, stammen Zeichnungen, deren Gegenstände mit denen seines Lehrers besonders eng zusammenhängen. Man kann an ihnen nachweisen, dass sie beide auf der Suche nach Motiven gemeinsam mit Müller weite Wanderungen unternahmen und dass Thieles endgültige Prospekte schliesslich in einer Werkstattgemeinschaft entstanden. Beide zeichneten vor denselben Motiven und aus ähnlichen Blickwinkeln; oder Thiele nutzte auch die Blätter seiner Schüler als Vorarbeiten – ein Hinweis darauf, dass Zinggs vereinnahmender Umgang mit den Werken seiner Mitarbeiter nichts Ungewöhnliches war. So zeichnete Schön eine Brücke, die der Wasserzu-

führung zu dem Bergbaugebiet um Freiberg diente (Abb. 5). Ein paar Jahre später schuf Thiele ein Gemälde des Aquädukts aus derselben Perspektive und «vervollständigte» es selbstverständlich durch Repoussoirs und Staffage im Vordergrund.[7] Mit dieser Arbeitsweise steht sicher im Zusammenhang, dass von Müller keine und von Schön nur wenige eigene Ölgemälde überliefert sind.[8] Später wählte auch Adrian Zingg das eindrucksvolle Bauwerk mehrfach als Motiv, wobei er den panoramaähnlichen Ausblick auf die Brücke in einer weit ausgebreiteten Landschaft beibehielt.[9]

Während Thiele, Schön und Müller mit ihrem Interesse für topografische und landschaftliche Höhepunkte sowie mit ihrer Art der Zusammenarbeit unmittelbare Vorläufer von Zingg und dessen Werkstattmitarbeitern waren, brachten Thieles Schüler Johann Christian Vollerdt (1708–1769) und Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) jeweils ein eigenständiges, von selbständigen Interessen und ausgeprägten Begabungen bestimmtes Œuvre hervor.

Von Johann Christian Vollerdt sind vor allem Elbe- und Rheinlandschaften überliefert sowie Inventionen im Stil älterer Meister. Seine frühes-

Abb. 4 Johann Alexander Thiele, *Elblandschaft bei Neudorf und Pieschen*, 1741, Öl auf Leinwand, 105 × 153 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 3590

Abb. 5 Johann Gottlieb Schön, *Prospect von der Halsbrücken bey Freyberg/nach dem Leben gezeichnet von J. G. Schön*, 1738, Pinsel in Grau über Grafit, 20 × 33 cm, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Kartensammlung, Inv.-Nr. SLUB/KS B2231

ten überlieferten Werke stammen aus dem Jahr 1738, die spätesten von 1769. Über 200 konnten bisher von ihm nachgewiesen werden, und im Kunsthandel tauchen immer wieder einmal Werke von ihm auf.[10] Besonders Jan Griffier (um 1645–1718) mit seinen von hohem Standpunkt aus gesehenen tiefräumigen Gebirgs- und Flusslandschaften hatte er sich zum Vorbild gewählt (Abb. 6). Mittels Architektur- und Figurenstaffage, Gewässern, hintereinander gestaffelten Gebirgsformationen usw. legte er innerhalb einer Bildwelt mehrere Binnenräume an, die der Betrachter blickend «durchwandern» kann. Daneben schuf er zum Beispiel eine Dresden-Vedute, deren Perspektive später unter anderen auch Adrian Zingg wieder aufgreifen sollte. Das Gemälde, das an Bernardo Bellottos Veduten der Stadt gemahnt, zeigt Dresden kurz vor der Zerstörung durch die preussischen Kanonen im Siebenjährigen Krieg.[11]

Der Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich

Der berühmteste und einflussreichste unter Thieles Schülern war der Dresdner Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy.[12] Zwölfjährig kam er als frühe und virtuose Begabung aus Weimar zu Thiele nach Dresden, wo er dem Kurfürsten Friedrich August I., genannt der Starke (1670–1733), als Wunderkind vorgestellt wurde. In den folgenden Jahrzehnten spielte er in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle, und sein Einfluss reichte bis weit in das 19. Jahrhundert hinein.

Schon aus den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts sind zahlreiche Werke überliefert, doch seit seiner Italienreise 1743 wurde er ausserordentlich produktiv. Auch wenn er eher als beabsichtigt zurückkehrte und schon früh – von Autoren wie seinem Freund Karl Heinrich von Heineken (1707–

1791) oder seinem Biografen Johann Friedrich Linck – betont wurde, dass er von der Reise weniger profitiert habe als erhofft, ruht in den Depots der Museen und grafischen Sammlungen in Deutschland und Europa ein grosser Schatz «italienischer» Zeichnungen und Gemälde, die von den Eindrücken der Reise gespeist sind. Dabei lässt sich beobachten, dass er bestimmte Motive wie antike Bogenbrücken mit Turmruinen und Statuen mehrfach aufgriff. Auf dem Wege von nüchternen Studien im Skizzenbuch bis hin zum Gemälde «präludierte» der Künstler dabei gleichsam über das Brücken-Motiv.[13] Ein anderes, häufig wiederkehrendes Sujet war der Rundtempel, dessen Urbild Dietrich in Tivoli gesehen hatte und den Zingg in einer eng an Dietrichs Stil angelehnten Zeichnung ebenfalls wiedergab.[14] Neben italienischen Villen, Parks mit Pinien und Zypressen oder strähnenförmig herabstürzenden Wasserfällen stellte er die kolossalen antiken Überreste und ihre Nutzung durch einfache Landleute besonders gern dar. Häufig sind die Blätter erst Jahre nach seiner Reise datiert, so dass sie sich trotz ihres auf den ersten Blick spontan anmutenden Zeichenduktus als Werkstattprodukte eines kalkuliert für den Kunstmarkt schaffenden Künstlers erweisen.

Abb. 6 Johann Christian Vollerdt, *Der Tag*, 1743, Öl auf Holz, 35 × 43 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 1273

Dietrich war in seiner thematischen Bandbreite wie in seinem Stil äusserst variabel – als Landschaftsmaler (Abb. 7), jedoch auch als Maler antiker und biblischer Historiengemälde, Watteau'scher Wanddekorationen, höfischer und bürgerlicher Porträts oder niederländischer Genreszenen, bei denen er sich von Adriaen van Ostade (1610–1685) und David Teniers d. J. (1610–1690) inspirieren liess. In seinen Landschaften bezieht er sich auf Salvator Rosa (1615–1673), Nicolaes Berchem (1620–1683), Allaert van Everdingen (1621–1675) oder Cornelis van Poelenburg (um 1594/1595–1667) und vor allem Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669). Diese Vorbilder konnte man in der berühmten Gemäldegalerie des Kurfürsten studieren, der er selbst als Inspektor vorstand.

In gewisser Weise verschmolz Dietrich in seinem Werk die künstlerischen Handschriften dieser Meister miteinander und übertrug sie in eine geschliffene, wenig charaktervoll-sperrige und zu seiner Zeit offensichtlich leichter konsumierbare Dietrich'sche Formensprache. Von der Ästhetik bestimmter Künstlerzeichnungen wie Rembrandts oder Salvator Rosas fasziniert, griff er deren Stil auf und ahmte ihn nach, ohne jedoch mögli-

Abb. 7 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Landschaft mit Einsiedler*, um 1750, Öl auf Holz, 32 × 40,5 cm, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv.-Nr. G 705

Abb. 8 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Felslandschaft mit Steg und Hütte*, um 1750, schwarze und braune Kreide, mit weisser Kreide gehöht, auf bräunlichem Papier, 23,9 × 33,7 cm, Kunstsammlungen zu Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KK 448

cherweise deren Motivation für diese Art der Linienführung oder Lavierung vollständig verstanden zu haben. Dies legt zumindest ein Vergleich zwischen beispielsweise einer lavierten Pinselzeichnung mit biblischem Motiv und ähnlichen Blättern der genannten Künstler nahe.[15]

Unter seinen Zeichnungen sticht eine Anzahl von Pastellen auf Tonpapier hervor, die als Inventionen und Ideenreservoir zugleich anzusehen sind (Abb. 8).[16] In diesen Blättern liess er mit sparsamsten Mitteln Details wie einen Ast, eine Brücke oder das Türmchen einer Kapelle aus einer in Dunst und Unschärfe verschwimmenden Umgebung hervortreten und schuf damit Bildräume, die auf souveräne Weise das Imaginationsvermögen der Betrachter einbeziehen. In anderen Zusammenhängen erneut verwendet, sind diese Details in seinen Gemälden wie in Radierungen wiederzufinden. Aus heutiger Sicht erscheint diese Pastellfolge als ein besonders frischer, origineller und freier Teil seines Schaffens als Landschaftsmaler, in dem er die ästhetischen Möglichkeiten des Vagen und Unbestimmten auf reizvolle Weise auf die Spitze trieb.

Wie innerhalb der Malereigattungen, so war auch Dietrichs Bandbreite allein innerhalb der Landschaften erstaunlich. Während es offensichtlich sein Ziel gewesen zu sein scheint, alle geschätzten Meister dieses Fachs in ihren Eigenarten bin hin zur Vorliebe für Motive und Raumkonzepte nachzuahmen, erstrebte Zingg die absolute Wiedererkennbarkeit eines einzigen, seines eigenen Stils, selbst in den Werken seiner Schüler.

Maria Dorothea Wagner und Johann Georg Wagner

Von Dietrichs Schwester, der in Meissen tätigen Maria Dorothea Wagner (1719–1792), besitzen Kunstsammlungen in Bremen, Dresden, Dessau, Frankfurt am Main, Gotha, Wien und Wiesbaden heute noch Gemälde und Zeichnungen; auch in Danzig befand sich eine grössere Gruppe ihrer Werke.[17] Ihre Gemälde sind mit denen ihres Bruders eng verwandt. Auch sie malte Flusslandschaften mit malerischen Ruinen und niederländisch anmutenden Hütten zu unterschiedlichen Tageszeiten (Abb. 9) und häufig als Pendants. Nachdem sich die Gouachen ihres Sohnes Johann Georg Wagner (1744–1767) als sehr erfolgreich erwiesen hatten, wendete auch sie diese Technik an. Für die Beliebtheit ihrer Werke spricht, dass ihre Zeichnungen von Stechern wie Johann Michael Frey (1750–1819) und Johann Gottlob Schumann (1761–1810) vervielfältigt wurden. Nicht nur ihr Bruder nutzte sie als Vorlagen für seine Schüler, auch Adrian Zingg und selbst die jüngeren Karl Gottfried Traugott Faber (1786–1863) und Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857) verwendeten sie noch lange nach ihrem Tode zu diesem Zweck.

Ihr Sohn, der begabte Johann Georg Wagner, fand unter Dietrichs Einfluss italienisch anmutende Motive in der sächsischen Landschaft, in der Umgebung von Meissen, wieder.[18] Damit ist dieser Künstler, der schon mit 23 Jahren starb, ein Beispiel dafür, wie erlernte Sehmuster aus der bildenden Kunst die Wahrnehmung der realen Natur beeinflussten. Trotz der kurzen Schaffenszeit und dank der Förderung durch den deutschen Kupferstecher und Kunsthändler Johann Georg Wille (1715–1808) in Paris war das Schaffen sowohl Dietrichs wie dieses jungen Malers schon zu Lebzeiten

Abb. 9 Maria Dorothea Wagner, *Gebirgslandschaft mit Wasserfall*, Mitte des 18. Jahrhunderts, Öl auf Holz, 21,5 × 30,8 cm, Staatliche Museen Gotha, Schloss Friedenstein, Inv.-Nr. 403

und noch lange darüber hinaus auch in der Metropole an der Seine bekannt. Willes Bestreben, auf dem Pariser Kunstmarkt neben der französischen, italienischen, niederländischen und englischen auch eine «deutsche Schule» zu etablieren, hatten ausser Wagner auch Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau (1737–1806), Zingg oder Johann Christian Klengel in Dresden ihre Förderung zu verdanken.

Vor allem Wagners Methode, Landschaften in Gouache und Pastellkreide zu malen (Abb. 10), machte Wille in Paris populär. Es wurde Mode, «à la Wagner» zu kolorieren, und Künstler des Wille-Kreises wie Jakob Philipp Hackert (1737–1807) oder auch François Boucher (1703–1770) ahmten sie nach und steigerten dabei oft das Kolorit noch ins Porzellanhaft-Kühle. Wagner wurde kopiert und in Kupferstichen reproduziert, darunter von namhaften Dresdner Kupferstechern, etwa Johann Friedrich Bause (1738–1814), Johann Christian Klengel, Johann Gottlob Schumann und Friedrich Christoph Weisbrod (1739– um 1803), oder von Jacques Aliamet (1726–1788) in Paris. Zumeist betonen sie die aneinanderstossenden Volumina von Felsen, Hügeln, Feldern und Gebüsch, aus denen seine Bildwelten geformt sind. Hütten, Rundtürme, Brücken und Stege über Flüsse wie bei Dietrich sind auch seine bevorzugten Gegenstände.

Der Hofmaler Joseph Roos

Unter den etwas jüngeren Kollegen war ein Mitglied der berühmten Tiermaler-Dynastie Roos, der Hofmaler Joseph Roos (1726–1805), seit 1765 als Professor für Landschaftsmalerei in Dresden tätig.[19] Dieser Maler schuf an

Abb. 10 Johann Georg Wagner, *Gebirgige Ideallandschaft bei aufziehendem Sturm mit heimkehrenden Bauern*, um 1760, Gouache, 17,1 × 27,5 cm, Kunsthandel Ralph R. Haugwitz, Berlin

den Niederländern orientierte, italianisierende Ruinenlandschaften mit ausgedehnten Tiefenräumen, die stellenweise mit denen von Dietrich verwandt sind, sowie Landschaften mit grossformatiger, nah gesehener Viehstaffage; es sind auch einige Zeichnungen und Radierungen von ihm überliefert, in denen er jedoch nicht von seinem Thema der Hirtenlandschaften abwich. Im Gegensatz zu Dietrichs grosser Vielfalt und ähnlich wie Vollerdt wählte er hauptsächlich diesen einen Aspekt der Landschaftsmalerei, auf den er sich grösstenteils konzentrierte. In seinen idyllischen Hirtenszenen verschmähte Roos jede erzählerische Attitüde und zeigte die Hirten lediglich als ruhende Begleiter ihrer Viehherden, häufig vom Betrachter abgewendet. Roos' Hofmaler-Kollege Dietrich, aber auch Maria Dorothea Wagner und Johann Georg Wagner schufen derartige Hirtenidyllen ebenfalls. Dafür wählten sie jeweils eine ähnliche spätbarocke Darstellungsweise mit bewegtem Erdreich, prallen Volumina und dunkler, intensiver Farbigkeit.

Christian Benjamin Müller und die Landschaftszeichner in der Oberlausitz

Die wichtigste Informationsquelle über Christian Benjamin Müller, ursprünglich seit 1737 sächsischer Hofporträtmaler, ist ein handschriftlicher Lebenslauf aus der Feder seines Schülers Adolf Traugott von Gersdorf (1744–1807).[20] Daher weiss man, dass Müller fünfzehnjährig zu dem Dresdner Hofmaler Samuel Bottschild (1641–1706) in die Ausbildung kam und später auch Thiele sein Lehrer wurde, den er auf Studienreisen 1739 nach Böhmen und im Sommer 1745 durch die Oberlausitz und das Elbtal (Abb. 11) begleitete. Bei ihm lernte er nicht nur das Studieren von Details sowie das Aufnehmen von Landschaftsprospekten nach der Natur, sondern er orientierte sich auch an Technik und Stil der durchscheinend lavierten Pinselzeichnungen.

In den letzten Lebensjahren lebte Müller in Görlitz und schliesslich auf einem Adelsgut in der Nähe, von wo aus er das damals bescheidene Oberlausitzer Kunstleben beeinflusste: So sind Johann Gottfried Schultzens (1734–1819) Alben mit lausitzischen Landschaftszeichnungen auf das Vorbild von Müllers Blättern zurückzuführen und entdeckte Müller das Talent des späteren Professors für Kupferstich an der Leipziger Akademie, Christian Gottlieb Geyser (1742–1803), der einer grossen Zahl von Büchern mit seinen gestochenen und radierten Illustrationen ihr charakteristisches Gepräge gab.

Abb. 11 Christian Benjamin Müller, *Blick zum Lilienstein im Elbsandsteingebirge*, um 1745, Pinsel in Braun und Grau über Spuren von Grafit, 20 × 32,4 cm, Kulturhistorisches Museum Görlitz, Graphisches Kabinett, Inv.-Nr. H 377, Kat. 121

Etwa 800 Landschaftszeichnungen von Müllers Hand waren in grösseren Gruppen auf mehrere Sammlungen verstreut. 120 Ansichten aus Sachsen, Böhmen und Bayern haben sich allein im Kunstkabinett der Universität Warschau befunden, sind jedoch während des Zweiten Weltkrieges verloren gegangen.[21] Weitere 44 Blätter besass Christian Ludwig Hagedorn (1712–1780) in seiner Sammlung.[22] Unter Adolf Traugott von Gersdorfs Nachlass befanden sich 74 Landschaftszeichnungen, die heute im Görlitzer Graphischen Kabinett aufbewahrt werden. Darunter sind Baumstudien, Gartentore, Brunnen und Treppenanlagen sowie Ansichten von Burgen und Prospekte von Pirna, Meissen, Leipzig sowie vom Lilienstein und vom Oybin oder aus dem Thüringer Wald.

Der Landschaftsmaler Christoph Nathe (1753–1806) wird in seinen späten Aquarellen an Müllers freien Umgang mit Stift und Pinsel anknüpfen, an das «non-finito» der mit Bleistift gezeichneten und blass lavierten Ansichten.[23] Auch einige Kaukasus-Ansichten Heinrich Theodor Wehles (1778–1805) erinnern in ihrer Zeichenweise an Müllers Pinselzeichnungen.[24]

Vor allem aber unterrichtete er Adolf Traugott von Gersdorf. Neben Physik, Astronomie und Meteorologie hatte es diesem Universalgelehrten besonders die Geologie angetan, wie seine Reisetagebücher und seine darin enthaltenen Zeichnungen verraten, die unter anderem auch auf seiner Schweiz-Reise 1786 entstanden sind.[25] Unter Müllers Anleitung hatte Gersdorf unter anderem Schweiz-Ansichten von Caspar Wolf (1735–1783) kopiert. Trotz seines vorherrschenden naturwissenschaftlichen Interesses lassen seine aquarellierten Federzeichnungen von Überblickslandschaften eine geschulte Empfänglichkeit für die Eigenart eines Landstrichs erkennen.

Da Gersdorf auch mit Zingg gut bekannt war, sind noch heute in den Görlitzer Kunstsammlungen, die aus seinem Vermächtnis hervorgingen, zahlreiche Zingg-Werke vorhanden.

Ein anderer Nachfolger Müllers war der Architekt Johann Gottfried Schultz, der bei seinen durchaus stimmungsvollen Landschaftszeichnungen enzyklopädisches Interesse walten liess und sie deshalb mit ausführlichen Notizen zu Topografie, Meteorologie und Geschichte versah.[26] Zeichnend umrundete er Ortschaften, blickte aus entgegengesetzten Richtungen in Täler hinein oder von Hügeln herab, und er dokumentierte Kirchen und Kapellen ebenso wie Wasser- und Windmühlen oder Hammerwerke. Gelegentlich ist es ein und dieselbe Landschaft, die er im Stundenabstand zeichnete. Im Aufbau dieser Ansichten sind bewährte künstlerische Regeln erkennbar, mit denen Schultz an überlieferte Darstellungstraditionen anknüpfte. Darin drückt sich bis heute der bildsuchende Blick des Zeichners aus, der nur jene Gegenstände aus der unendlichen, dichten und scheinbar unstrukturierten natürlichen Umgebung herausgreift, die er für bildwürdig hält. Zu diesen noch aus der barocken Landschaftsmalerei stammenden Regeln gehört es, mittels geschlängelter Wege oder Bäche sowie diagonal angeordneter Bauwerke oder Böschungen die Illusion eines tiefen Bildraumes zu wecken und die Entfernung durch das nach hinten heller und kühler werdende Kolorit anzudeuten.

Mit Johann Samuel Conrad (1761–1800), der ebenfalls Zeichnungsbände hinterlassen hat, oder mit dem sehr produktiven Kupferstecher Christian Gottlieb Geyser sowie mit dem Landschaftszeichner und -radierer Christoph Nathe bildete Schultz begabte Schüler heran, unter denen die beiden zuletzt Genannten weit über die Region hinaus berühmt werden sollten.

Allerdings beklagte er doch seine mangelnde Ausbildung in der Provinz und während des Siebenjährigen Krieges, und seine Kunst blieb denn auch im Rahmen eines – wenn auch produktiven und verdienstvollen – Dilettantismus. Mit Gersdorf, Schultz und schliesslich Christoph Nathe sowie dessen Schülern, unter ihnen Heinrich Theodor Wehle, entwickelte sich eine Görlitzer bzw. oberlausitzische Tradition der Landschaftsmalerei, die über Müller ursprünglich auf Thiele zurückzuführen ist und die sich in der Raumauffassung, dem Anspruch an topografische Genauigkeit oder in der Wahl der als «schön» wahrgenommenen Naturausschnitte und Sehenswürdigkeiten stark an Adrian Zinggs Werken orientierte. Doch wie

Schultzens Werk zeigt, war die Zeit reif für eine systematische akademische Kunstausbildung nach dem Vorbild der berühmtesten europäischen Akademien in Paris und Bologna.

Die Gründung einer sächsischen Kunstakademie

Noch während des Siebenjährigen Krieges geplant, wurde die Kunstakademie sofort im Januar 1764 ins Leben gerufen, unter der Generalleitung Christian Ludwig von Hagedorns. Dieser Diplomat, Kunstsammler und Verfasser kunsttheoretischer Schriften hatte eine besondere Affinität zur Landschaftsmalerei: seine Schriften zeugen von einer Einfühlsamkeit in ihre spezifischen Gestaltungsprobleme, wie sie sich nur durch eigene Versuche herausbildet;[27] tatsächlich trat Hagedorn auch mit ca. 50 eigenen Landschaftsradierungen und Charakterköpfen hervor, die teilweise von Rembrandt inspiriert waren.

Im Gegensatz zu bestehenden europäischen Kunstakademien in Paris, Bologna oder Kopenhagen schuf er in Dresden eine Professur für Landschaftsmalerei, so dass die Gattung nun auch institutionell anerkannt war und die Ausbildung systematisch stattfinden konnte.

Der Akademie gehörten unter anderen Adam Friedrich Oeser (1717–1799) als Direktor der Leipziger Tochterakademie sowie Dietrich als Direktor der Zeichenschule der Meissner Porzellanmanufaktur an, die ebenfalls Hagedorn unterstanden. Letzterer nützte dem Ruf der Akademie vor allem durch seinen berühmten Namen, doch Oeser übte in der Leipziger Filial-Akademie eine langandauernde und fruchtbare Wirkung aus, vor allem tatsächlich auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei.[28] Er war ein Lehrer, der «in die Seelen drang», wie es Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) in einem Brief vom 20. Februar 1770 aus Frankfurt an Oesers Freund Philipp Erasmus Reich (1717–1787) formulierte.[29] Mit Jakob Wilhelm Mechau (1745–1808), Johann Sebastian Bach dem Jüngeren (1748–1778) und Christoph Nathe brachte sein Unterricht namhafte Landschaftsmaler hervor.

Adam Friedrich Oeser und seine Schüler

Bei aller Schaffensbreite des Bildhauers, Illustrators, Dekorations- und Landschaftsmalers Oeser ragen dessen eigene Landschaftszeichnungen, zumeist mit Pinsel oder mit Rötelkreide ausgeführt, künstlerisch wenig hervor. Häufig wählte er von Salomon Gessner (1730–1788) inspirierte idyllische Sujets (Abb. 12); und dies war es neben der Raumauffassung, der

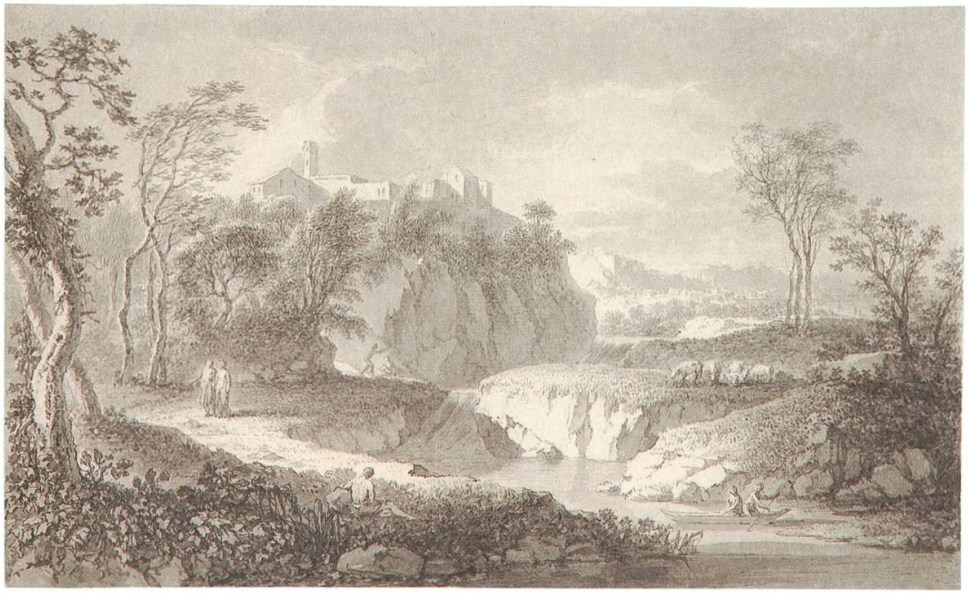

Abb. 12 Adam Friedrich Oeser, *Idyllische Landschaft*, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau über Spuren schwarzer Kreide, 21 × 34,5 cm, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KK 4050

Komposition und vor allem der Verwendung des feuchten Pinsels, was von seinen Schülern aufgegriffen wurde.[30]

Zum Beispiel schuf der Leipziger Kaufmannssohn Jakob Wilhelm Mechau auf diese Art luftig lavierte Pinselzeichnungen mit Elbansichten, die – bei gleicher Motivwahl – mit den topografisch ausgerichteten Prospekten von Zingg wenig zu tun haben.[31] Bei Baumstudien und Darstellungen mit fast bildfüllenden Baumkronen entwickelten auch die Künstler der Oeser-Schule selbstverständlich ein rhythmisch-systematisches Lineament, das mit Zinggs vergleichbar ist. Doch wodurch sich Mechau vor allem auszeichnete, waren seine grossformatigen malerischen Radierungen italienischer Ansichten, denen knappe und zugleich stimmungsvolle, nüchtern-poetisch wirkende Zeichnungen vorausgegangen waren. Gemeinsam mit Johann Christian Reinhart (1761–1847) und Christoph Albert Dies (1755–1822) während mehrjähriger Romaufenthalte geschaffen, prägten sie für lange Zeit in Deutschland die Vorstellung von Italiens südlicher Natur.[32]

Als seinen liebsten und begabtesten Schüler bezeichnete Oeser Johann Sebastian Bach den Jüngeren, den Enkelsohn des Leipziger Thomaskantors.[33] Bach übernahm von ihm die Vorliebe für Motive aus Salomon Gessners *Idyllen* und lernte bei ihm die Verwendung des Pinsels, die er selbständig weiterentwickelte. Dies merkt man an Darstellungen entlang der Elbufer,

die Bach in Dresden unter dem Eindruck der Zingg-Schule schuf. Motivwahl und Raumauffassung sind Zinggs ähnlich, doch vermied er scharfe Linien oder gar Konturen, vielmehr setzte er die Volumina der Bildgegenstände gleichsam aus Flächen und «Wolken» von feuchten Pinseltupfen zusammen. Wie Mechau zuvor und später auch Christoph Nathe, so wechselte auch Bach von Oeser in Leipzig nach Dresden zu Johann Christian Klengel und in den Einflussbereich Adrian Zinggs. Dabei behielt er seinen eigenständigen, weich tupfenden Stil bei, mit dem er sich der Grisaille und der Brunaille annäherte, und hätte vermutlich noch eine grosse Entwicklung genommen, wenn er nicht bereits mit dreissig Jahren in Rom verstorben wäre.

Ehe Adrian Zingg 1766 als Professor für Landschaftskupferstich nach Dresden kam, hatten ältere Künstler der Landschaftsmalerei in Sachsen demnach bereits ihren Stempel aufgedrückt: Er kam in eine Kulturlandschaft, in der neben den Anregungen durch die kurfürstliche Gemäldegalerie mit ihren Schätzen des 17. Jahrhunderts und Einflüssen wie der Empfindsamkeit und Gessners *Idyllen* besonders die Werke seiner Vorgänger und Kollegen Thiele, Dietrich und Klengel die Szene beherrschten. Dabei ging die spätbarocke Formensprache mit ihrer übersteigerten Wirkung «geformter» Bildräume mit asymmetrischen, bewegten Volumina in kontrastreichem Kolorit in eine massvollere, harmonischer wirkende über, und zwar unter seiner jahrzehntelangen Beteiligung.

1 Siehe Gottlieb Wilhelm Becker, *Das Seifersdorfer Thal*, mit Kupfern von Johann Adolf Dernstedt und Christian Gottfried Schulze, Leipzig: Voss und Leo/Dresden: beim Hofkupferstecher Schultze, 1792.

2 Vgl. hierzu Hans Joachim Neidhardt, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig: Seemann, 1976; Anke Fröhlich, *Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meissen und Görlitz von 1720 bis 1800*, Diss. TU Dresden, 2000, Weimar: VDG, 2002, sowie dies., «Adrian Zinggs Umfeld und Nachfolger», in: *Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik*, hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia Schnitzer und Bernhard von Waldkirch, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 17.2.–6.5.2012; Kunsthaus Zürich, 25.5.–12.8.2012, Dresden: Sandstein Verlag, 2012, S. 74–81 und S. 224–261.

3 Johann Azelt (1654 – nach 1692), *Der Riesensaal im Dresdner Residenzschloss*, 1678, Radierung und Kupferstich, 46,4 × 58,3 cm, Kupferstich-Kabinett, SKD, Inv.-Nr. A 131506 in Sax. Top. II, I, 25.

4 Vgl. Paul Emil Richter/Christian Krollmann (Hrsg.), *Wilhelm Dilichs Federzeichnungen kursächsischer und meissnischer Ortschaften aus den Jahren 1626–1629* (Schriften der Königlich Sächsischen Kommission für Geschichte, 13), 3 Bde., Dresden: Meinhold, 1907.

5 Zu seinem Schaffen siehe Moritz Stübel, *Der Landschaftsmaler Johann Alexander Thiele und seine sächsischen Prospekte* (Aus den Schriften der Sächsischen Kommission für Geschichte; 21), Leipzig/Berlin: Teubner, 1914; *Die schönsten Ansichten aus Sachsen. Johann Alexander Thiele (1685–1752) zum 250. Todestag*, hrsg. von Harald Marx, Ausst.-Kat. Georgenbau des Dresdener Schlosses, 27.4.–27.10.2002; Angermuseum Erfurt, 10.11.2002–21.4.2003, Dresden: Sandstein Verlag, 2002, sowie *«Wie über die Natur die Kunst des Pinsels steigt». Johann Alexander Thiele (1685–1752). Thüringer Prospekte und Ideallandschaften* (Sondershäuser Kataloge, 2), Ausst.-Kat. Schlossmuseum Sondershausen, 22.5.–22.6.2003, Weimar: Hain, 2003.

6 Siehe *Meisterwerke auf Papier. Das Graphische Kabinett zu Görlitz* (Schriftenreihe der Städtischen Sammlungen für Geschichte und Kultur, N. F., 42/Sächsische Museen – fundus, 5), hrsg. von Katja Margarethe Mieth, den Städtischen Sammlungen für Geschichte und Kultur Görlitz sowie der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen, Autoren: Anke Fröhlich, Constanze Herrmann, Kai Wenzel, Dössel: Janos Stekovics, 2008, sowie Andreas Martin/Anke Fröhlich, *Die Flusslandschaft an den Mulden. Frühe Wahrnehmungen in bildender Kunst und Reiseliteratur* (Spurensuche. Geschichte und Kultur Sachsens, 5), Dresden: Thelem, 2012.

7 Johann Alexander Thiele, *Prospect von der sogenannten Halsbrücke an der Mulde bey Freyberg*, 1744, Öl auf Leinwand, 103 × 153 cm, Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg, Inv.-Nr. 50/276.

8 Von Johann Gottlieb Schön: *Schwarzenberger Mühle bei Gräfenroda*, 1738, Öl auf Leinwand, 42,5 × 51 cm, Schlossmuseum Arnstadt, Inv.-Nr. B 105; *Winterlandschaft*, 1744, Öl auf Leinwand, 25 × 30 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, SKD, Inv.-Nr. 925; *Meeresblick*, 1745, Öl auf Holz, 20 × 27,5 cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg, Inv.-Nr. 2571.

9 Adrian Zingg, *Altväter-Wasserleitung bei Freiberg*, Feder in Schwarz und Braun, Pinsel in Braun, laviert, 48,7 × 66 cm, Grafische Sammlung der Albertina, Wien, Inv.-Nr. 14994; *Altväter-Wasserleitung bei Freiberg*, Feder und Pinsel in Grau, 25,1 × 35,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 23902; *Die Altväterwasserleitung*, Umrissradierung, braun laviert, 9,4 × 14,4 cm, Kupferstich-Kabinett, SKD, Inv.-Nr. A 131949. Dieselbe Brücke erscheint dagegen trotz bescheidenen Formats bei Ludwig Richter (1770–1848) in dessen *70 Malerischen Um- und Ansichten der Umgebung von Dresden* von 1820 monumental, vgl. Adrian Ludwig Richter, *Halsbrücke bei Freiberg*, Kupferstich, ca. 10 × 15 cm, Kupferstich-

Kabinett, SKD, Inv.-Nr. B 592a,1. Sie gemahnt in ihrer Wirkung an die Aquädukte aus der Umgebung Roms. Der Blick auf die einheimische Gegend war offensichtlich geprägt durch die zahlreichen italienischen Landschaftsansichten mit ihren Überresten aus der Antike. Zum Werk Ludwig Richters siehe *Ludwig Richter und sein Kreis. Ausstellung zum 100. Todestag im Albertinum zu Dresden*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Kupferstich-Kabinett, März bis Juni 1984, Leipzig: Edition Leipzig, 1984, sowie *Ludwig Richter. Der Maler*, hrsg. von Gerd Spitzer und Ulrich Bischoff, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 27.9.2003–4.1.2004; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, 22.1.–25.4.2004, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2004.

10 Vgl. *Die Sammlung Friedrich Pappermann in Dresden*, Ausst.-Kat. Albertinum an der Brühlschen Terrasse, Klingersaal, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 25.3.–17.6. 1990, S. 33, sowie Anke Fröhlich, «Johann Christian Vollerdt. Spätbarocke Flusslandschaften eines Dresdner Malers», in: *Weltkunst*, 72 (2002), Nr. 2, S. 165.

11 Johann Christian Vollerdt, *Dresden vom rechten Elbufer aus gesehen*, 1756, Öl auf Leinwand, 61 × 75,5 cm, Freies deutsches Hochstift/Goethe-Museum, Frankfurt a. M., Inv.-Nr. IV/1644.

12 Zu Dietrich vgl. u. a. Karl Heinrich von Heineken, «Verzeichnis des Dietrichischen Kupferstichwerkes», in: Ders., *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, Leipzig: Krauss, 1768, S. 127–163; Johann Friedrich Linck, *Monographie der von dem vormals K. Poln. und Churfürstl. Sächs. Hofmaler und Professor etc. C. W. E. Dietrich radirten, geschabten und in Holz geschnittenen malerischen Vorstellungen. Nebst einem Abrisse der Lebensgeschichte des Künstlers*, Berlin: J. F. Linck, 1846; Ina Maria Keller, *Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts*, Diss. Univ. München, 1971, Typoskript, Berlin 1981; Petra Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) und die Problematik des Eklektizismus*, München: Mäander, 1984; Christian Dittrich, «In Rembrandts Geschmack. Nachwirkungen seines Radierwerkes bei Christian W. E. Dietrich», in: *Dresdener Kunstblätter*, 48 (2004), Nr. 5, S. 301–308; *Nahe den Alten Meistern – Radierungen von C. W. E. Dietrich (1712–1774)*, hrsg. von Stephan Brakensiek und Mayarí Granados, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Schieder-Schwalenberg/Lippische Kulturagentur Schloss Brake, 20.6.–1.8.2010, Lemgo: Landesverband Lippe, 2010, sowie Petra Schniewind Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy, 1712–1774*, München: Hirmer, 2012.

13 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Brücke*, S. 40 in Dietrichs römischem Skizzenbuch, Kupferstich-Kabinett, SKD, Inv.-Nr. Ca 49 m; ders., *Sächsische [!] Berglandschaft mit Brücke*, Schwarze Kreide, Aquarell, 35,6 × 48,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 1920-174; ders., *Steinbrücke in italienischer Ruinenlandschaft*, 1756, Feder in Braun, laviert, 16,3 × 21 cm, Grafische Sammlung der Albertina, Wien, Inv.-Nr. 4101; ders., *Landschaft mit Brücke*, Öl auf Leinwand, 53,5 × 74,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Inv.-Nr. 5012; ders., *Die Furt*, Öl auf Leinwand, 35 × 48,5 cm, Hamburger Kunsthalle, vgl. Hans F. Schweers, *Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke*, München, New York etc.: Saur, 1986, S. 74; ders., *Das Thor auf der verfallenen Brücke. (Auch «Ponte molle» genannt.)*, 1744, Radierung, 14,4 × 20 cm (Platte), Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. DK 207-01, vgl. Linck 1846 (wie Anm. 12), Nr. 149 I.

14 Adrian Zingg, *Italienische Landschaft/Sächsische Schweiz mit Rundtempel*, Feder in Tusche, Pinsel in Sepia, 49 × 64,8 cm, Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Inv.-Nr. B 1130.

15 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Der Heilige Hieronymus in der Wüste*, Spuren von Grafit, Feder in Braun, Pinsel in Braun, laviert, verso: Skizze einer hockenden bei

einer liegenden Figur neben einem Baum, etwas Feder in Schwarz sowie Pinsel in Braun, laviert, 16,6 × 20 cm, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KK 423.

16 Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Kupferstich-Kabinett, SKD, Inv.-Nr. C 5696 und C 6517 bis C 6534 sowie *Felslandschaft mit viereckigem Turm*, 1750, Schwarze Kreide, mit weisser Kreide gehöht, auf bräunlichem Papier, 33,1 × 23,7 cm, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlungen, Inv.-Nr. KK 450; ferner *Flüchtige Landschaftsskizze*, Pastell auf braunem Papier, 19,8 × 30 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. KdZ 6760.

17 Sie sind jedoch seit dem Zweiten Weltkrieg verloren; zu Maria Dorothea Wagner vgl. Anke Fröhlich, «Die Landschaftsmalerin Johanna Dorothea Wagner», in: Bärbel Kovalevski (Hrsg.), *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethezeit*, Publ. anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Schlossmuseum Gotha, 1.4.–18.7.1999; Rosgartenmuseum Konstanz, 25.8.–24.10.1999, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1999, S. 314–315 und S. 224–225.

18 Zu Johann Georg Wagner vgl. Anke Fröhlich, «Von Meissen nach Paris. Der sächsische Landschaftsmaler Johann Georg Wagner (1744–1767)», in: *Weltkunst*, 72 (2002), Nr. 7, S. 1097–1098.

19 Zu dieser Tiermaler-Dynastie vgl. Hermann Jedding, *Johann Heinrich Roos. Werke einer Pfälzer Tiermalerfamilie in den Galerien Europas*, Mainz: von Zabern, 1998; speziell zu Joseph Roos siehe ebd., S. 281–303.

20 Adolph Traugott von Gersdorf, *Biographie seines Zeichenlehrers Christoph Benjamin Müller*, Handschrift Dresden 1758, Kulturhistorisches Museum Görlitz, Graphisches Kabinett, Inv.-Nr. OLH 18.

21 Laut brieflicher Auskunft von Frau Wanda Rudzinska vom Graphischen Kabinett der Warschauer Universitätsbibliothek vom 27. Juni 1997.

22 Vgl. Moritz Stübel, *Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1912, S. 161–163.

23 Zu Nathe vgl. Anke Fröhlich, *«Einer der denkendsten Künstler unserer Zeit». Der Landschaftszeichner Christoph Nathe (1753–1806) – Monographie und Werkverzeichnis der Handzeichnungen und Druckgraphik*, Bautzen: Lusatia, 2008.

24 Zu Wehle vgl. Ernst-Heinz Lemper, *Heinrich Theodor Wehle, 1778–1805*, Ausst.-Kat. Städtische Kunstsammlungen Görlitz, 1978, Bautzen: Nowa Doba, 1978; *Im Reich der schönen, wilden Natur. Der Landschaftszeichner Heinrich Theodor Wehle 1778–1805*, hrsg. von Christina Bogusz und Marius Winzeler, Ausst.-Kat. Sorbisches Museum, Bautzen, 4.9.–13.11.2005; Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, 27.11.2005–22.1.2006; Kulturhistorisches Museum Görlitz, 3.2.–2.4.2006, Bautzen: Domowina, 2005.

25 Zu Gersdorf vgl. Ernst-Heinz Lemper, *Adolf Traugott von Gersdorf, 1744–1807. Naturforschung und soziale Reformen im Dienste der Humanität*, Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1974.

26 Siehe Ines Anders, «Johann Gottfried Schultz (1734 bis 1819). Biographische Notizen aus Anlass seines 260. Geburtstages und 175. Todestages», in: *Görlitzer Magazin. Beiträge zur Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Görlitz und ihrer Umgebung*, 8 (1994), S. 85–106, sowie *Johann Gottfried Schultz (1734–1819). Görlitzer Stadtbeamter, Oberlausitzer Zeichner, Herrnhuter Bruder* (Schriftenreihe der Städtischen Sammlungen für Geschichte und Kultur, N. F., 39), Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum Görlitz, Barockhaus, 16.7.–30.11.2005, Görlitz: Oettel, 2005.

27 Siehe Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la peinture avec des eclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent* [Dresden 1755], Reprint, Genf: Minkoff, 1972; ders., *Betrachtungen über die Mahlerey*, 2 Bde., Leipzig: Wendler, 1762; *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, hrsg. von Torkel Baden, Leipzig: Weidmann, 1797. Eine ausführliche Wür-

digung seiner Radierungen erschien von E. K., «Ueber die radirten Landschaften von Herrn von Hagedorn», in: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, hrsg. von Johann Georg Meusel, Viertes Stück, Leipzig 1797, S. 400–405.

28 Siehe Alphons Dürr, *Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig: Dürr, 1879; Albrecht Kurzwelly, «Die Leipziger Kunstakademie unter Oeser und ihre ersten Schüler», in: *Leipziger Kalender. Illustriertes Jahrbuch und Chronik* 11 (1914), S. 32–72; Wilhelm Schulze, *Adam Friedrich Oeser und die Gründung der Leipziger Akademie*, Leipzig: Schmidt, 1940; Timo John, *Adam Friedrich Oeser (1717–1799). Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit*, Beucha: Sax, 2001; Thomas Friedrich, *Das Porträtwerk Adam Friedrich Oesers (1717–1799). Ein Beispiel der Selbstverortung eines Künstlers in einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft*, Weimar: VDG, 2005; *Das Evangelium des Schönen. Zeichnungen von Adam Friedrich Oeser (1717–1799)*, hrsg. von Richard Hüttel, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, 10.4.–24.8.2008, München: Hirmer, 2008.

29 Otto Jahn (Hrsg.), *Goethes Briefe an Leipziger Freunde*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1849, S. 217; Goethe schrieb weiter: «Oesers Erfindungen [zu Wielands *Dialogen des Diogenes*, Leipzig 1770] haben mir eine neue Gelegenheit gegeben, mich zu seegnen, dass ich ihn zum Lehrer gehabt habe. Fertigkeit oder Erfahrung vermag kein Meister seinem Schüler mitzutheilen, und eine Uebung von wenigen Jahren, thut in den bildenden Künsten, nur was mittelmäßiges; auch war unsre Hand nur sein Nebenaugenmerck; er drang in unsre Seelen, und man musste keine haben um ihn nicht zu nutzen. Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben.»

30 Siehe dazu Anke Fröhlich, «Salomon Gessner und die Dresdner Akademie», in: *Idyllen in gesperrter Landschaft. Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner (1730–1788)*, hrsg. von Bernhard von Waldkirch/Zürcher Kunstgesellschaft, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 26.2.–16.5.2010, München: Hirmer, 2010, S. 169–181.

31 Zu Mechau vgl. Anke Fröhlich, «‹… er folgte seinem eigenen Genius …›. Dem Landschaftsmaler Jakob Wilhelm Mechau (1745–1808) zum 200. Todestag», in: *Dresdner Kunstblätter*, 52 (2008), Nr. 2, S. 80–91.

32 Johann Christian Reinhart, Albert Christoph Dies, Jacob Wilhelm Mechau, *Mahlerisch-radirte Prospecte von Italien*, Nürnberg: Frauenholz, 1799.

33 Zu Bach vgl. Wolfgang Stechow, «Johann Sebastian Bach the Younger»; in: Millard Meiss (Hrsg.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, 2 Bde., New York: New York University Press, 1961, S. 427–436 (Bd. I) und S. 140–143 (Bd. II, Abb.); Klaus Stichweh, *Der Zeichner Johann Sebastian Bach und sein Umkreis*, Ausst-Kat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg (zur V. Heidelberger Bachwoche), 4.6.–29.6.1980; Maria Hübner, «Der Zeichner Johann Sebastian Bach d. J. (1748–1778). Zu seinem 250. Geburtstag», in: *Bach-Jahrbuch*, 84 (1998), S. 187–200, sowie Anke Fröhlich, *Zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus. Der Zeichner und Landschaftsmaler Johann Sebastian Bach d. J. (1748–1778). Œuvre-Katalog*, mit einem biographischen Essay von Maria Hübner, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007.