Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 10 (2017)

Artikel: Gessner. Kolbe. Zingg : zur Erfindung und Popularisierung einer spezifisch bürgerlichen Landschaftsauffassung um 1800

Autor: Waldkirch, Bernhard von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872161

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: 11.07.2025

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

Gessner. Kolbe. Zingg. Zur Erfindung und Popularisierung einer spezifisch bürgerlichen Landschaftsauffassung um 1800

Bernhard von Waldkirch

Mit einer breit gefächerten Ausstellung über Adrian Zingg[1] schloss das Kunsthaus Zürich 2012 seine dreiteilige Reihe zur Erfindung und Popularisierung einer spezifisch bürgerlichen Landschaftsauffassung um 1800 in Zeichnung und Druckgrafik ab. Vorausgegangen waren 2010 «Idyllen in gesperrter Landschaft. Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner»[2] und «Carl Wilhelm Kolbe. Riesenkräuter und Monsterbäume»[3]. Die künstlerischen Leistungen dieser Wegbereiter standen lange Zeit im Schatten sowohl des Goldenen Zeitalters der Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert südlich und nördlich der Alpen als auch der idealen, romantischen und realistischen Landschaftskonzeptionen, die sich im 19. Jahrhundert von Europa bis nach Nordamerika und Russland ausbreiteten. Erst mit dem Aufkommen einer modernen Wertschätzung für die heimische Gegend seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sowohl topografische wie auch wahrnehmungspsychologische, kunsttheoretische, naturwissenschaftliche, soziokulturelle, ökonomische und technische Aspekte berücksichtigt, konnte die Gattung der Landschaft ihren Siegeszug antreten.

Wer sich intensiv mit dieser Epochenschwelle auseinandersetzt, stellt fest, dass monografische Forschungsarbeiten zu einzelnen Künstlern nach wie vor Mangelware sind.[4] Doch schon heute können wir erkennen, dass es vor allem Zeichner, Aquarellisten und Grafiker waren – unter ihnen zahlreiche Dilettanten und Autodidakten[5] – die in der zweiten Hälfte des

18. Jahrhunderts den Kunstmarkt belebten. Die idyllische Tendenz und die Hinwendung zur ländlichen Wirklichkeit, die für viele dieser Produkte kennzeichnend waren, gingen oft einher mit einer latenten oder offen ausgesprochenen Gessner-Begeisterung.[6] Es verstand sich deshalb von selbst, dass Salomon Gessners Landschaftsidyllen den Zyklus eröffneten. Als ein Glücksfall darf gelten, dass die Ausstellung mit Hauptwerken des Dessauer Radierers und Zeichners Carl Wilhelm Kolbe, Gessners begabtestem «Schüler», noch im gleichen Jahr durchgeführt werden konnte. Durch Adrian Zingg wurden die am Übergang zwischen Spätaufklärung und Frühromantik erarbeiteten, partiell modernen Sehweisen auf die Wahrnehmung und touristische Erschliessung einer real existierenden Landschaft übertragen. Das Schweizer Idiom mit seiner spezifisch bürgerlichen, inhärent idyllischen Tendenz nimmt dort, in der Sächsisch-Böhmischen Schweiz, an deren Erfindung Adrian Zingg massgeblich beteiligt war, zum ersten Mal eine konkrete Gestalt an (Abb. 1). Allein in Deutschland sind bis heute – von der

Abb. 1 Anton Graff, *Adrian Zingg*, 1796/1799, Öl auf Leinwand, 160 × 98 cm, Kunstmuseum St. Gallen

Amshausener bis zur Wolkensteiner Schweiz – 105 Schweizen bekannt; 233 sind es weltweit und jedes Jahr werden von Auswanderern, Touristen und Marketing-Managern neue Schweizen «entdeckt».[7] Diesem einzigartigen Phänomen einer kollektiven Landschaftstypologie, die aus dem Zusammenwirken von literarisch-ästhetischer Rezeption und handfesten ökonomischen Interessen hervorging, liegt das Modell der Zingg-Schule zugrunde, einer der produktivsten Werkstätten von bildmässig hergestellten Landschaftsveduten in der frühen Romantik.[8]

Im Zuge einer europaweiten Dezentralisierung entstanden um 1800 in städtischen und ländlichen Gebieten neue Kunstzentren, die durch Zeichenunterricht, Ausstellungen und Kunsthandel breitere Bevölkerungsschichten insbesondere an der Landschaft und deren Darstellungsweisen partizipieren liessen. Diesem Themenkomplex war das internationale Kolloquium gewidmet, das vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Zürich vom 14. bis 15. Juni 2012 durchgeführt wurde.[9] Unter anderem bezeugt die Veranstaltung die erfreuliche Kooperation zwischen Forschung, Museum und Sponsoring, dank der es uns gelungen ist, drei Wegbereiter der Landschaftsmalerei der Vergessenheit zu entreissen und sie in die europäische Kunst- und Künstlergeschichte einzuordnen. Um auch den Horizont des Kolloquiums auszuleuchten, möchten wir in den folgenden Überlegungen einige Beweggründe zusammenführen, die uns bei den Vorbereitungen und während der Realisierung der drei Ausstellungsprojekte geleitet haben. Dabei stützen wir uns auf unveröffentlichte Notizen, in einigen Passagen auch auf Texte, die im Zusammenhang mit den Publikationen zu den Ausstellungen entstanden sind.

Arkadisches und elysisches Idyll

«Geh; sey glü[c]klich»,[10] dies schrieb der Zürcher Idyllenmaler und -dichter Salomon Gessner am 30. Mai 1766 in das Stammbuch seines Freundes und Landsmannes Adrian Zingg, als dieser von der Schweiz Abschied nahm, um sich in Dresden niederzulassen. Auf der Doppelseite mit Gessners Zeichnung auf der einen und dem zitierten Text auf der anderen Seite finden wir die Gegensätze des Jahrhunderts noch einmal vereint: die arkadische Pastorallandschaft in Form einer transparent lavierten Feder- und Bleistiftskizze, die zurück in ein imaginäres Goldenes Zeitalter weist, und die lyrische Beschwörung einer zukünftigen Kunstmetropole an der Elbe, die den Oden Klopstocks nachempfunden scheint und auf Schiller vorausdeu-

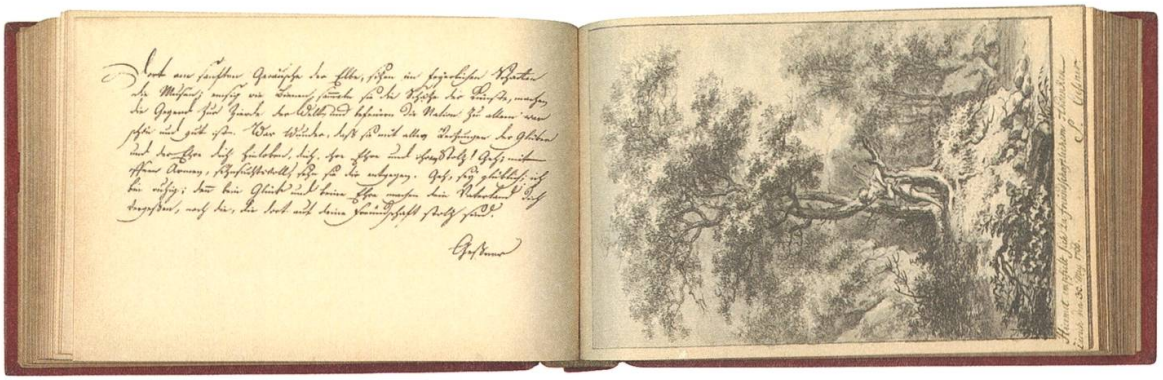

Abb. 2 Salomon Gessner, *Arkadisches Idyll*, Eintrag im Stammbuch von Adrian Zingg, 1766, Feder in Schwaz, grau laviert, auf Papier, 18,4 × 11,9 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung

tet (Abb. 2). Das arkadische und das elysische Idyll im versöhnlichen Gestus der Empfindsamkeit dem Freund als Empfehlung und Brückenschlag mitgegeben auf dem Weg in eine neue Lebensära. Unüberhörbar bleibt das Pathos, aus eigenem Antrieb zu handeln, sein Glückskapital in die Hand zu nehmen und schrittweise zu verwirklichen. Während die Forderung aufzubrechen auf Veränderung und Fortschritt zielt, verweist Gessners «sey glücklich» auf ein Behagen, das aus dauerhaftem Weltvertrauen gespeist wird. Für Gessner liegt das Glück nicht in unerreichbarer Ferne, sondern existiert, ähnlich wie bei Rousseau, in einer von Gegenwart durchpulsten Nähe, deren Glückspotenzial am ehesten durch ein zwangloses Dasein im freien, wenngleich auch produktiven Umgang mit Natur erfahren werden kann – spazierend und zeichnend, umherschweifend und meditierend oder träumend. «Das blosse Gefühl zu existieren ist [...]», so schreibt Rousseau in seinen *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, «an sich bereits eine kostbare Quelle der Zufriedenheit und der Seelenruhe.»[11] Dieser neue Sinn für die Kostbarkeit der eigenen Existenz, als Gegenpol zur Entfremdung am Hof und zur Hektik der Stadt, liegt dem Begriff der Idylle, im Sinne Gessners und Rousseaus, zugrunde.[12]

Verlangen nach Naturwahrheit

Gessner und Kolbe standen beide für die unmöglich gewordene arkadische Pastorallandschaft, förderten aber deren Verwandlung in ein modernes Glücksprojekt auf Zeit. Bei Adrian Zingg, der mit seinen Schülern draussen in der heimischen Landschaft zeichnete, geriet die Idylle als mobile, pädagogische Provinz in freier Natur zu einem Ritus der Initiation. Künstlerische

Abb. 3 Adrian Zingg, *Elbschiffe bei Rathen, im Hintergrund der Lilienstein*, 1780er Jahre, Feder in Schwarzbraun, Pinsel in Braun, 48 × 65,4 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 1975-39

Authentizität war gefragt, und die konnte sich am ehesten im autodidaktischen Zeichnen nach der Natur entfalten.[13] Gessner, Kolbe und Zingg erfreuten sich als gebildete, vielseitig begabte und rastlos tätige Zeitgenossen der Spätaufklärung zwar einer soliden Reputation, jedoch als Zeichner der Landschaft beschritten sie bewusst und auf eigenes Risiko neue Wege. Ihre besten Leistungen zeigten sie dort, wo es ihnen gelang, die Ambivalenz zwischen der Statik idyllischen Behagens und der Dynamik neuer Sehweisen offenzulegen: im zweckentbundenen Naturstudium ebenso wie in ihrem Streben nach Naturwahrheit, die durch emotionale Vertiefung des Geschauten beglaubigt werden sollte (Abb. 3).

Die zunehmende Entfremdung von der Natur wurde im 18. Jahrhundert der Vorherrschaft der Ratio angelastet. Man war überzeugt, dass die indigenen Gesellschaften glücklicher lebten als die zivilisierten und aufgeklärten Kreise innerhalb der europäischen Staaten. Jean-Jacques Rousseau, dem wohl wirkungsmächtigsten Autodidakten des Siècle des Lumières war es gelungen, die Ängste und Frustrationen seines Jahrhunderts einzufangen und auf einen allgemeinverständlichen Nenner zu bringen. Dreihun-

dert Jahre nach seiner Geburt werden seine Thesen noch immer kontrovers diskutiert. Sein geschichtsphilosophisches Vermächtnis lautet auf einen Satz verkürzt: «Lasst uns durch Verbesserung der Künste die Übel korrigieren, die der menschlichen Natur von der Kunst in ihrem Anfangsstadium zugefügt worden sind.»[14] Und im *Émile* lesen wir: «Man benötigt viel Kunst, um zu vermeiden, dass der Mensch im Umgang mit der Gesellschaft ganz und gar künstlich werde.»[15]

Wegbereiter, keine Nostalgiker

Die Rousseau-Forschung – vor allem die Genfer Schule um Jean Starobinski – hat zur Genüge nachgewiesen, dass Rousseau, trotz seiner idealisierenden Vorstellung eines hypothetischen Urzustandes in der Natur kein Nostalgiker war, und schon gar kein «Neo-Primitiver», der sein individuelles Glück in der selbstgewählten Beschränkung idyllischer Sehnsuchtsräume zu verwirklichen trachtete. Man muss ihn vielmehr als einen kritischen Wegbereiter studieren, der nach Ursachen und Begründungen fragt, in der Hoffnung, dass der Fortschritt, kraft einer erneuerten Reflexion und eines vertieften Sentiments für die Natur, den Menschen und ihrer Umwelt zumutbar bleibt.

In Übereinstimmung mit Rousseau stand auch für unsere drei künstlerischen Wegbereiter fest: Es gibt kein Zurück zur Natur. Die gesperrten Nahsicht-Landschaften bei Gessner und Kolbe, deren Wirkung über Adrian Zingg hinaus erst noch nachzuweisen sein wird, zeigen es unmissverständlich. Der Blick in die Tiefe wird vereitelt. Das idyllische Glück kann nur diesseits der chaotisch wuchernden Vegetationswand gelingen, in der nahsichtigen Auseinandersetzung mit der komplexen Realität der Bildfläche. Im 18. Jahrhundert stand die mutige Selbstermächtigung der Denker, Künstler und Unternehmer am Anfang jeder Veränderung. Ihre Hervorbringungen mochten sich neben den virtuosen Paradestücken des Spätbarock noch so «bürgerlich» bescheiden ausnehmen, in ihren unscheinbaren Skizzen, Zeichnungen, Radierungen und Gemälden kündigt sich eine neue Sehweise an – in der Dialektik von Nähe und Ferne, von begrenztem und unendlichem Raum, von freier Fantasietätigkeit und praxisbezogenem Realitätssinn.

Gessner in Dresden

Salomon Gessners Gouache-Gemälde *Der Wald* (1784, Abb. 4) zeigt eine parkähnliche Baumlandschaft, in der sich schlichte Naturstudien aus der Gegend des Sihlwaldes bei Zürich, wo Gessner als Oberaufseher der Stadt-

Abb. 4 Salomon Gessner, *Der Wald*, 1784, Gouache auf Papier, 29,1 × 40,5 cm, Kunsthaus Zürich, Dauerleihgabe der Stadt Zürich

waldungen von 1781 bis 1787 tätig war, mit Erinnerungen an holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts – Waterloo, Ruisdael, Berchem – vermischen. Den Zusammenhalt gewährleistet allein das Kolorit, das mit seiner tonigen Farbigkeit auf die Paysage intime, die Stimmungslandschaft des frühen 19. Jahrhunderts vorausweist.[16] Man versteht, dass Gessner, weit über Zürich hinaus, eine wahre Begeisterung für das autodidaktische Studium der Landschaft, ihrer botanischen, geologischen und atmosphärischen Beschaffenheit, auslöste. Doch seine Landschaftskompositionen, für die er eine eigene Gouachetechnik entwickelte, bleiben nie im trockenen Detailrealismus stecken; ihr Zauber beruht auf der zarten Verschmelzung von genau beobachteter Wirklichkeit und einer alles durchdringenden, elegisch-idyllischen Grundstimmung.[17] Sein *Brief über die Landschaftsmalerey* von 1770 wurde auch im Ausland studiert. Besonders in Dresden im Umkreis von Ludwig von Hagedorn schätzte man die Verbindung von «malender» Poesie und «dichtender» Malerei, wie sie durch Gessner in nahezu idealer Weise verkörpert wurde, als ersten Schritt zu einem romantischen Naturverständnis.[18] Es ist deshalb nur folgerichtig, dass der Vater die Gouache *Der Wald* als Geschenk und Andenken seinem Sohn Conrad nach Dresden schickte. In seinem Dankbrief berichtet der Sohn im Oktober 1784 über das Urteil seiner Dresdener Freunde. Das hintere Wäldchen erschien ihnen zu kräftig im Kolorit, zu wenig in Grautöne gebrochen.[19] Der Zingg-Schüler Christian August Günther brachte die Gouache als grossformatige Radierung heraus.

Kolbe in Zürich

Im Juni 1805 liess sich der Dessauer Stecher Carl Wilhelm Kolbe von seinem Dienstherrn, Fürst Franz von Anhalt, beurlauben, um nach Zürich, in die Stadt Salomon Gessners, zu reisen. Mit dessen Nachlass hatten die Angehörigen im Wohnhaus an der Münstergasse das sogenannte «Gessnerische Gemählde-Cabinet» eingerichtet, das Besucher aus nah und fern anlockte.[20] Vom Sohn Heinrich, dem Buchhändler, der mit einer Tochter Wielands verheiratet war, wurde Kolbe beauftragt, die besten Gouache-Landschaften, die der Malerdichter in den letzten zehn Jahren seines Lebens geschaffen hatte, in Radierungen zu übertragen. Gessner hatte selbst drei Folgen von radierten Landschaften hervorgebracht und seine Dichtungen auch mit Figurenkompositionen und Landschaftsvignetten illustriert. Mit diesen Werken war Kolbe seit seiner Ausbildung an der Berliner Akademie vertraut. Sein Lehrer damals war kein Geringerer als Asmus Jakob Carstens (1754–1798), der 1783, auf seiner Rückreise von Italien, Gessner in Zürich aufgesucht und persönlich kennengelernt hatte.[21] Sowohl Gessner wie Carstens waren Autodidakten, die sich für die Erneuerung der Kunst mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln einsetzten. Gessners *Brief* enthält wertvolle Hinweise, wie man durch das vergleichende Studium der alten Meister und der Natur zu einem eigenen Stil finden kann.

Als Kolbe die Akademie verliess, beschloss er, sich im Selbststudium zum Landschaftsradierer auszubilden. Neben der Natur akzeptierte er als seine alleinigen Vorbilder Anthonie Waterloo (1610–1690), den holländischen Meister der kargen Baumlandschaft, und Salomon Gessner, den Schweizer, der ihn gelehrt hatte, auf seinen Spaziergängen in der Natur stets auf das zu achten, was malerisch bedeutend ist.

Kolbe wohnte bei den Angehörigen im Hause des Malerdichters, wo er, laut seiner Autobiografie, die glücklichsten drei Jahre seines Lebens verbrachte. Zwischen 1805 und 1811 erschienen in sechs Heften mit blauem Umschlag und französischen Titeln insgesamt 25 Radierungen, die in den wichtigsten deutschsprachigen Literatur- und Kunstzeitschriften besprochen wurden. Unter diesen Rezensionen sticht die wohlwollende Kritik im *Journal des Luxus und der Moden* (1807–1811) von Carl Ludwig Fernow hervor. Sie lobt das Unternehmen, bemängelt aber die fehlerhafte Perspektive in der Architektur und die manchmal zu dunkel geratenen Abzüge. Die folgenreichste Bemerkung steht gleich zu Beginn, wo Gessner gegen den Vorwurf des Dilettantismus in Schutz genommen wird. In einem zukunftsweisenden

Abb. 5 Carl Wilhelm Kolbe, *Et in Arcadia ego*, 1801, Radierung, 40,6 × 53,2 cm, Graphische Sammlung der ETH Zürich

Schritt nimmt Fernow Stellung gegen die bloss «schulgerechte [...] und geistlos handwerkende Technik» und für das «genialische Selbststudium».[22]

Von Kolbes Baumlandschaften zu Struths *New Pictures from Paradise*

Kolbe selbst war ein leidenschaftlicher Waldgänger. Er hatte es sich zur Gewohnheit gemacht, die Morgenstunden der Arbeit zu widmen und sich am Nachmittag in der freien Natur aufzuhalten. Hier kamen ihm die Ideen für seine Kompositionen. Grundsätzlich lassen sich bei ihm zwei Typen der Landschaftsdarstellung unterscheiden: die heroisch-idyllische, die sich vom Ideal einer arkadischen Fantasiewelt nährt (Abb. 5), und die einsame, wilde Waldgegend, in deren Zentrum ein einzelner Baum oder eine Baumgruppe die Landschaft beseelt. Um in seinen Radierungen das «Lebendige und Geistige»[23] der Natur einzufangen, denn dies war sein erklärtes Ziel bei jeder Naturwiedergabe, arbeitete Kolbe nach Skizzen, die er stets aus dem Gedächtnis anfertigte. Von diesen Landschaftszeichnungen sind nur wenige erhalten. Sie enthalten summarische Angaben zur Verteilung von Licht und Schatten sowie zu den wichtigsten Bildmotiven: eine Eiche im Vordergrund, ein Stück Weg, eine Brücke, der Giebel eines Hauses und Spaziergänger in zeitgenössischer Tracht. Durch dieses halb gebundene, halb freie Verfahren konnte Kolbe in seiner Arbeit mit der Nadel ein Höchstmass an Lebendigkeit und Naturnähe erreichen. Die ordnende Präsenz des

Menschen ist nie aufdringlich, aber stets spürbar in das Geschehen der Natur integriert. Sie zeigt sich am deutlichsten dort, wo der Weg auf eine einfache Waldhütte zuführt oder wenn der Wanderer trockenen Fusses eine sumpfige Gegend durchquert.

Kolbes «ideengebundene Baumlandschaften»[24] stehen in der deutschen und schweizerischen Druckgrafik am Ende einer Entwicklung. Auf ihrem Höhepunkt, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, wirkten Meister wie Salomon Gessner, Johann Heinrich Meyer,[25] Ferdinand Kobell, Johann Christian Klengel, Jakob Philipp Hackert, Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch. Nach 1800 ging das Interesse an dieser Gattung auffallend zurück. Als Aussenseiter und Einzelgänger hat Kolbe im Kontext der europäischen Druckgrafik allerdings Überragendes geleistet. Erst der Engländer Samuel Palmer und der Franzose Rodolphe Bresdin haben mit ihren visionären Landschaften wieder ein vergleichbares Niveau erreicht; so wie Kolbe waren auch sie Autodidakten und Meisterstecher in einem. In

Abb. 6 Robert Zünd, *Eichenwald*, 1881–1882, Öl auf Leinwand, 119 × 159 cm, Kunsthaus Zürich

der Malerei sind es Arnold Böcklin und Max Ernst, die das Unheimliche wieder in der Natur geortet haben. Durch ihre verstörende Nahsicht der Dinge haben sie Gessner und Kolbe, wahrscheinlich ohne sie zu kennen, eine späte Referenz erwiesen.

Die gesperrte Landschaft gehört seit Dürers Kupferstich *Adam und Eva*[26] zum festen Bild-Repertoire für paradiesische Naturdarstellungen. Auch Robert Zünd in seinem *Eichenwald* (1881–1882, Abb. 6) und Thomas Struth in seinen *New Pictures from Paradise*[27] (seit 1998, Abb. 7) machen selbstverständlich von diesem Kunstgriff Gebrauch. Durch die Sperrung verleiht Struth seinen Grossbild-Fotografien von Urwäldern in Australien, Amerika, Asien und Europa die spezifische Bedeutung einer von der europäischen Aufklärung noch nicht restlos ausgebeuteten, animistischen, dunklen Natur vor dem zivilisatorischen «Sündenfall». Als kühne formale Neuerungen wurden Nahsicht und Sperrung des Vordergrunds erstmals konsequent in Salomon Gessners Landschaftsidyllen umgesetzt.

Der Glaube an die «Perfektibilität»

Das geheime Kraftzentrum, das im europäischen Diskurs die Aufklärung von der Romantik unterscheidet, ist der unverbrüchliche Glaube an die «Perfektibilität» des weissen Mannes, an die Fähigkeit also, sich zu verändern, womöglich zu verbessern, jedenfalls sich aus eigenem Antrieb aus der, wie man glaubte, selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien.[28] Wenn diese vorwiegend männlichen Autodidakten von der Verbesserung der Künste redeten, dann ging es ihnen um mehr als nur um formale Innovation. Mit Künsten meinten sie sämtliche Bereiche der Wissenschaft und der Technik ebenso wie das mentale und materielle Werkzeug, das entwickelt und hergestellt werden musste, um selbst kleinste Fortschritte zu erzielen. Das neue Rezept war die Wirkung auf den Betrachter, der seine Passivität überwindet und zum Mitwirken aufgefordert wird. «Geh; sey glü[c]klich» bedeutet denn auch, dass jeder gefordert ist, durch die Verbesserung seiner Wahrnehmungsfähigkeit an der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu arbeiten. Als Kraftquelle und moralisches Regulativ genügte diesen Weltverbesserern die schiere Erinnerung an eine glückliche Kindheit des Menschheitsgeschlechts oder auch nur die Illusion eines verloren geglaubten Idealzustands, den es nun in einer individuell gestalteten und erreichbaren Zukunft mit modernen Mitteln zumindest partiell zu verwirklichen galt.

Abb. 7 Thomas Struth, *Paradise 1 (Pilgrim Sands) Deintree/Australia*, 1998, C-Print, Edition 5/10, 225,7×198 cm, Kunsthaus Zürich

An Experimenten zur Verbesserung der Künste fehlte es im ausgehenden Ancien Régime in den meisten europäischen Fürstentümern nicht. Allein, diese gut gemeinten Erneuerungsbestrebungen reichten bei Weitem nicht aus, um die dringenden ökonomischen Probleme zu lösen.

Kunstakademien für den Aufschwung der Wirtschaft

Eine Ausnahme mit Folgen für die Kunst bis ins 19. Jahrhundert lässt sich am Beispiel des Kurfürstentums Sachsen beobachten. Als Adrian Zingg Mitte 1766 in Dresden eintraf, fand er nicht die von Salomon Gessner besungene Weltstadt der Musen vor. Seine ersten Eindrücke waren geprägt von den Zerstörungen des Siebenjährigen Kriegs, wie sie Bernardo Bellotto in seinem Gemälde *Die Trümmer der Kreuzkirche von Dresden* (Abb. 8) 1765 verewigt hat. Der sächsische Staat war wegen der Misswirtschaft unter August dem Starken und seinem Minister Graf von Brühl hoch verschuldet. Durch Sparsamkeit und weitreichende Wirtschaftsmassnahmen machte sich ein neues Regime unter den Kurfürsten Friedrich Christian und dem jungen Friedrich August III. daran, die trostlose Lage der Bevölkerung

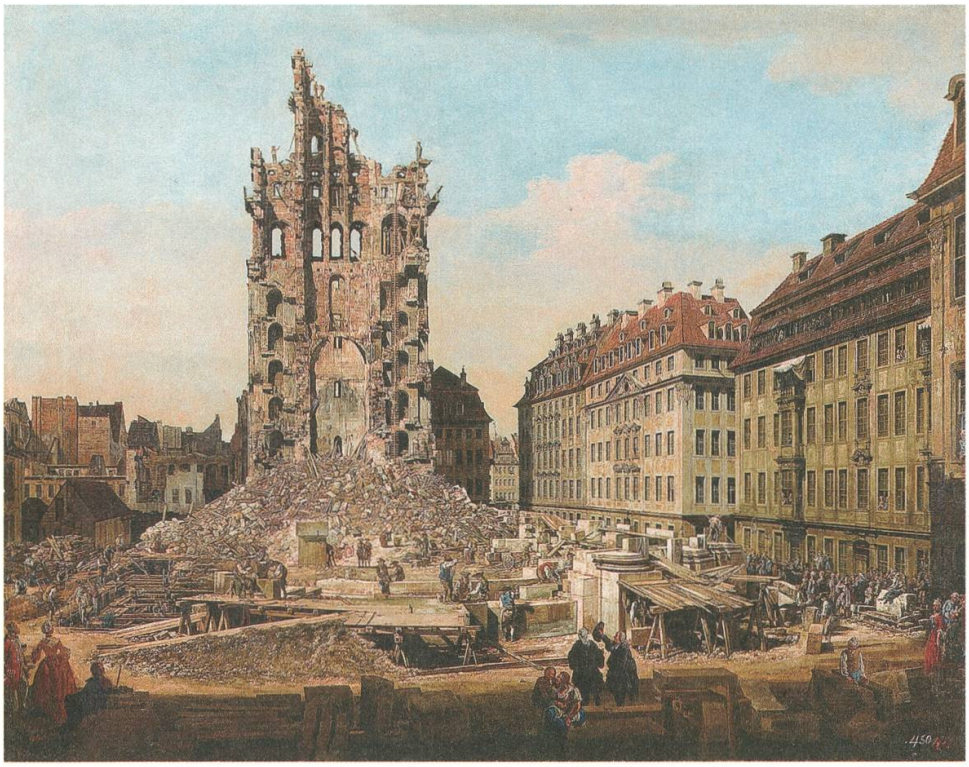

Abb. 8 Bernardo Bellotto, *Die Trümmer der Kreuzkirche von Dresden*, 1765, Öl auf Leinwand, 84,5 × 107 cm, Kunsthaus Zürich

Abb. 9 Eleazar Zeissig, gen. Schenau (1737–1806), *Das Kunstgespräch*, 1772, Öl auf Leinwand, 80 × 63,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 3161

zu verbessern. Zu den entschieden vorangetriebenen Massnahmen dieses sogenannten «Rétablissements», das in erster Linie von bürgerlichen Kräften getragen wurde, gehörten die Berufungen von Adrian Zingg aus St. Gallen und Anton Graff aus Winterthur an die sächsische Kunstakademie in Dresden.[29] Ein wichtiger Faktor zur Förderung des Handels und des Manufakturwesens, von dem man sich einen raschen kulturellen und wirtschaftlichen Aufschwung des Landes versprach, war also die Neugründung der Kunstakademie. Auf dem Gemälde von Johann Eleazar Zeissig, gen. Schenau, *Das Kunstgespräch* (Abb. 9), von 1772, sehen wir den neugewählten Generaldirektor der Schönen Künste Ludwig von Hagedorn mit grünblauem Rock (links im Bild sitzend) im Gespräch mit dem sächsischen Minister Thomas Freiherr von Fritsch (die Hauptfigur auf der rechten Bildseite), umgeben von Kunstwerken. Hinter diesen fortschrittlichen Vertretern der sächsischen Kulturpolitik bereiten sich drei Künstler auf ihre Audienz vor. V. l. n. r. erkennen wir die Köpfe von Zingg, Graff und Schenau, dem Maler des Bildes. Im Zentrum dieses galanten Konversationsstückes steht nicht mehr der Fürst, sondern das Gespräch, das die neuen kunstpolitischen Amtsträger mit den neu berufenen jungen Akademielehrern führen werden.

Die Erfindung der Sächsisch-Böhmischen Schweiz

Wir können nicht wissen, worüber sie verhandelt haben. Wir vermuten, dass Hagedorn, der selbst Landschaften radierte und der in seinen theoretischen Schriften über die Kunst entschieden eine Aufwertung der Landschaft in der akademischen Rangordnung vorantrieb, Zingg ermuntert haben mochte, die grossen Meister des 17. Jahrhunderts in der Dresdener Gemäldegalerie zu studieren und ihre Landschaftsgemälde in hochwertigen Reproduktionsstichen einer breiten Sammlerklientel, insbesondere aber angehenden Landschaftsmalern zu erschliessen. Hagedorn bemühte sich zeitlebens um eine Aufwertung der Originalgrafik, insbesondere der Landschaftsgrafik. Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts diente die Grafik nämlich fast ausschliesslich der Reproduktion von Gemälden.

Als Lehrer für Kupferstich mit dem Schwerpunkt auf Landschaft wurde Zingg an der Akademie denn auch angestellt. Er musste sich von Anfang an gegen die italienische Konkurrenz behaupten, die in Dresden gut vertreten war und in Bellotto eine einflussreiche Galionsfigur vorzuweisen hatte. Doch von Hagedorns hohe Erwartungen wurden enttäuscht. Zingg kam den wiederholten Mahnungen, die vertraglich vereinbarten Reproduktionsstiche zu liefern, nicht nach. Stattdessen entpuppte sich der Zugezogene bereits im ersten Dresdner Jahr als ein passionierter Wanderer, der unermüdlich das etwa zwanzig Kilometer von Dresden entfernte Elbsandsteingebirge mit seinem Skizzenbuch in gut Rousseau'scher Manier durchstreifte – zuerst noch in Begleitung von Anton Graff, später allein oder mit seinen Schülern. Eines seiner Skizzenbücher ist erhalten. Es konnte 1996 vom Kupferstich-Kabinett Dresden aus Privatbesitz erworben werden und wurde anlässlich der Zingg-Ausstellung zum ersten Mal vollständig publiziert.[30]

Das Elbsandsteingebirge östlich von Dresden ist berühmt für seine Formenvielfalt und Weiträumigkeit. Bereits die sächsischen Hofmaler Johann Alexander Thiele, Bernardo Bellotto und Christian Wilhelm Ernst Dietrich haben es in ihren Stichen und Gemälden gewürdigt. Doch Zingg gebührt das Verdienst, seine pittoresken und sublimen Schönheiten als Erster systematisch erschlossen zu haben. Seine Ansichten sind stilbildend geworden und prägten die Souvenirproduktion des frühen Tourismus. Als Sächsische und Böhmische Schweiz ist das Elbsandsteingebirge bereits zu Lebzeiten Zinggs in die Reiseliteratur eingegangen. Zingg und Anton Graff gelten noch in den neusten Reiseführern als deren Entdecker und dies, obschon sich heute kaum ein Wanderer, der den sogenannten «Malerweg», die Haupt-

wanderroute durch die Sächsische Schweiz, unter die Füsse nimmt, an die Werke ihrer Entdecker erinnern kann. Erst durch die Gemälde von Caspar David Friedrich sowie seiner Freunde Johan Christian Clausen Dahl und Carl Gustav Carus, vor allem aber durch die Vedutenproduktion von Zinggs Patenkind Ludwig Richter, der Zinggs Nachfolger an der Akademie wurde und zu den populärsten Malern der Spätromantik avancierte, erlangte die Sächsische und Böhmische Schweiz kanonische Geltung. Wir denken dabei an zwei der berühmtesten Bilder in der Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: *Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)*, um 1808, von Caspar David Friedrich (Abb. S. 145), und *Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein*, 1837, von Ludwig Richter (Abb. S. 158). Die verlassene Burgruine auf dem Felsen, hoch über der Elbe, und das Kreuz in gebirgiger Gegend, das sind Motive, die Zingg in seinen Landschaftsveduten immer wieder variierte und in seinen späteren Arbeiten mit einer gewissen symbolischen Bedeutung anreicherte.[31]

«Marke Zingg» oder «Zingg'sche Manier»?

Im Vorwort zum zweiten Heft seiner Studienblätter für Landschaftszeichner schrieb Zingg 1809: «Wo die Flamme des Genies im Innern glüht, da herrscht auch die Überzeugung, dass alles, was Andere geleistet haben, eben so gut erreicht, ja, dass selbst ein Claude Lorrain und ein Poussin übertroffen werden könne[n]; denn die Kunst kennt keine Grenzen.»[32] Offensichtlich schlug das Pathos der Aufklärung mit seinem Perfektibilitätsglauben beim alten Zingg noch einmal kräftig durch, und dies ausgerechnet in Dresden, der Hochburg romantischer Landschaftsmalerei, die im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts tonangebend war. Rein künstlerisch betrachtet, hatte sich Zinggs Werkstatt-Betrieb nach 1800 überlebt. Das zeigt sich besonders eindrücklich in der Gegenüberstellung der zwei Ansichten von Teplitz, die eine von Adrian Zingg, die andere von Caspar David Friedrich, beide vom selben Standort aus aufgenommen (Abb. 10 und 11): Während Zingg eine reich staffierte und bildmässig ausgeführte Zeichnung liefert, gelingt es Caspar David Friedrich, ohne Rückgriff auf erzählerische und rahmende Elemente im Vordergrund, ein Gefühl von Raum und Unendlichkeit zu evozieren.

Der Wanderer, der dem Akademiebetrieb regelmässig den Rücken kehrte, um mit seinen Schülern künstlerisches Neuland zu erschliessen, erwies sich für Gewerbe und Tourismus in Sachsen als wahrer Segen. Heute streitet sich die Wissenschaft über die Eigenhändigkeit mancher seiner

grossformatigen Landschaften. Als Werkstattarbeiten der Marke «Zingg» waren sie zu Lebzeiten des Meisters hoch geschätzt. Erst in der nachfolgenden Generation geriet die «Zingg'sche Manier» in Verruf. Der Originalitätsbegriff der Romantik, der unsere Wertvorstellung von Kunst bis heute bestimmt, lässt wenig Spielraum für eine angemessene Würdigung von Zinggs Schaffen. «Zingg ist es gelungen, einen persönlichen, relativ leicht lehrbaren Stil zu kreieren und ihn in Mode zu bringen», schreibt Sabine Weisheit-Possél, die zurzeit berufenste Kennerin des Zingg'schen Œuvres, und fährt fort: «Deshalb kam es bei den Arbeiten aus der Zingg-Werkstatt auch weniger auf die Eigenhändigkeit, als vielmehr auf das unverwechselbare Gefüge, eben auf die ‹Marke Zingg› an.»[33]

Es versteht sich von selbst, dass dieser Sachverhalt sowohl im Kolloquium wie auch während der gemeinsamen Besuche der Zingg-Ausstellung im Kunsthaus Zürich zu kontroversen Diskussionen und Stellungnahmen

Abb. 10 Adrian Zingg, *Blick auf Teplitz in Böhmen*, Feder in Braun, hellbraun laviert, auf Papier, 49,9 × 64,8 cm, Albertina, Wien

Abb. 11 Caspar David Friedrich, *Der Schlossberg bei Teplitz*, 1807/1835, Feder und Pinsel in Braun, über Bleistift, auf Papier, 23,9 × 35,9 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Anlass gab. Nehmen wir Zinggs Aussage «die Kunst kennt keine Grenzen» beim Wort, dann eröffnet sich für den Rezeptionsdiskurs womöglich ein neues, noch unwegsames Gelände, das entschieden über die Konventionen der Landschaftsdarstellung um 1800 hinausweist. Wer hätte gedacht, dass die Schweiz in den folgenden Jahrhunderten zu einem beweglichen Sehnsuchtsort mutieren würde, der topografische, gesellschaftspolitische und ökonomische Grenzen sprengt und bis heute die Reise- und Migrationsfantasien in einer globalisierten Völkergemeinschaft zu beflügeln vermag.

Schweizen in aller Welt: Vom Locus amoenus zum Exportmodell

Seit dem frühen 19. Jahrhundert wurde das Alpen- und Seenland Schweiz in ganz Europa zu einer Projektionsfläche und einem Synonym für das Wandern in freier Natur, was Touristen aus aller Welt anlockte. Die tragenden Topoi im alpenländischen Tourismus-Diskurs versprachen Authentizität und Abenteuer, etwas altmodischer ausgedrückt, Locus amoenus und Emotionen.[34] Umgekehrt schwärmten die Schweizer in die Welt aus, um neue Schweizen zu entdecken. In Sachsen bezeichnete man die ersten Touristen, die in die Sächsische Schweiz reisten, als «Schweizreisende»,[35] ungeachtet ihrer Herkunft. Solche «Schweizreisende» waren bald überall anzutreffen, wo es Seen und Berge zu bewundern gab. Ausgewanderte Schweizer oder Schweiz-Nostalgiker gründeten weitere Schweizen, ohne Auftrag und ohne ihre Vorgänger, geschweige denn die Begründer dieses landschaftlichen Kulturtransfers zu kennen. Allein in Deutschland sind, wie oben bereits erwähnt, 105 Schweizen bekannt.

Den Grundstein legte Adrian Zingg vor etwas mehr als 250 Jahren mit der Sächsischen und Böhmischen Schweiz. Indessen hat er die romantische Reise nicht allein erfunden. Es lag wahrscheinlich nicht einmal in seiner Absicht, ein solches Modell bereitzustellen. Das Reisen mit inneren Bildern, die unterwegs aufgezeichnet, reproduziert und in alle Welt kommuniziert werden, ist längst im Internet-Zeitalter angekommen. Auf den Spuren dieses eminent romantischen Themas erkunden und besiedeln wir heute die verborgensten Winkel unseres Planeten. Dabei wird uns oft erst im Verlauf der Reise bewusst, wie schwierig es ist, die eigenen Erwartungen zu unterlaufen, offen zu sein für das ganz Andere, das jeder echten Begegnung vorausgeht.

1 *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.

2 *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.

3 *Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. (1759–1835). Künstler, Philologe, Patriot*, hrsg. von Norbert Michels, Ausst.-Kat. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, 28.11.2009–31.1.2010; Städtische Galerie in der Reithalle, Schloss Neuhaus, Paderborn, 24.4.–13.6.2010; Kunsthaus Zürich, 10.9.–28.11.2010, Petersberg: Imhof, 2009.

4 Vorbildlich aufgearbeitet ist die Landschaftsmalerei in Sachsen, vgl. Anke Fröhlich, «Zitierte und ausgewählte Literatur», in: Zürich 2010 (wie Anm. 2), S. 261–273, hier S. 266.

5 Alexander Rosenbaum belegt diesen Sachverhalt in seinem kenntnisreichen Buch *Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Diss. Humboldt-Univ. Berlin, 2007, Berlin: Mann, 2010: «Im Unterschied zu bisherigen Bemühungen, Dilettantismus als ein bloss sozial- und kulturgeschichtliches Phänomen zu beschreiben, galt es, diesen als einen wesentlichen Beitrag zur Kunst- und Künstlergeschichte des 18. Jahrhunderts zu verstehen.» Ebd. S. 293. Vgl. auch «Dilettante», Artikel von Bernhard von Waldkirch, in: *Dictionnaire européen des Lumières*, hrsg. von Michel Delon, Paris: Presses Universitaires de France, 1997, S. 340–341.

6 Vgl. F. Carlo Schmid, «Salomon Gessner als bildender Künstler», in: *Salomon Gessner als europäisches Phänomen. Spielarten des Idyllischen* (Beihefte zum Euphorion, 66), hrsg. von Maurizio Pirro, Heidelberg: Winter, 2012, S. 39–60; Anke Fröhlich, «Salomon Gessner und die Dresdner Akademie», in: Zürich 2010 (wie Anm. 2), S. 169–181; *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom*, hrsg. von Herbert W. Rott und Andreas Stolzenburg, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 26.10.2012–27.1. 2013; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, 21.2.–26.5.2013, München: Hirmer, 2012, S. 131.

7 Schweiz Tourismus, die nationale Marketingorganisation des Ferien- und Reiselandes Schweiz, hat diese Daten bis 1991 zusammengetragen. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Schweiz_(Landschaftsbezeichnung)>, Zugriff 1.10.2015. 1992 wurde neben dem Bundeshaus in Bern ein von Schweiz Tourismus initiierter und von der damaligen Volksbank sowie der Auslandschweizerorganisation finanzierter Steingarten des Berner Künstlers George Steinmann eingeweiht. Er enthält 44 Steine, die aus denjenigen Regionen aus allen fünf Kontinenten stammen, die den Begriff «Schweiz» in ihrem Namen tragen. Die letzte Auszählung hat 233 «Schweizen» auf allen Kontinenten ergeben, vgl. Paul Schneeberger, «Die Schweiz als vielfältige Metapher», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.8.2013, S. 13.

8 Eine exemplarische Untersuchung dieses Fragenkomplexes liefert der Band Rémy Charbon/Corinna Jäger-Trees/Dominik Müller (Hrsg.), *Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800* (Schweizer Texte, N. F., 32), Zürich: Chronos, 2010.

9 *Wissenschaft, Sentiment und Geschäftssinn. Landschaft um 1800*, Konzept und Organisation: Roger Fayet, Regula Krähenbühl, Bernhard von Waldkirch, Sabine Weisheit-Possél, Internationales Kolloquium, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich, 14. und 15. 6.2012.

10 *Das Stammbuch A. Zinggs*, Faksimile nach dem Stammbuch von 1766 im Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, hrsg. von Erwin Hensler, Leipzig: Insel, 1923, Bl. 81b: «Dort am sanften Geräusche der Elbe, sitzen im feyerlichen Schatten die Musen; emsig wie Bienen sammeln sie die Schätze der Künste, machen die Gegend zur Zierde

der Welt, und befeuern die Nation zu allem, was schön und gut ist. Was Wunder, dass sie mit allen Reitzungen des Glükes und der Ehre dich hinloken, dich, ihre Ehre und ihren Stolz! Geh; mit offenen Armen, sehnsuchtsvoll, sehn sie dir entgegen. Geh; sey glüklich; ich bin ruhig; denn kein Glük und keine Ehre machen dein Vaterland dich vergessen, noch die, die dort auf deine Freundschaft stolz sind. Gessner.»

11 Jean-Jacques Rousseau, «Fünfter Spaziergang» [entstanden 1777, veröffentlicht 1782], in: *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, übers. von Ulrich Bossier, Nachwort von Jürgen von Stackelberg, Stuttgart: Reclam, 2003, S. 82–97, hier S. 93.

12 «Es war der durch Rousseau vorbereitete französische Geist, der Gessner zuerst Verständnis entgegenbrachte.» Renate Böschenstein-Schäfer, *Idylle* (Sammlung Metzler, 63), Stuttgart: Metzler, 1967, S. 79. Rousseau las Gessners Idyllen 1761 in einem Zuge durch und wünschte mit ihm seine Einsamkeit zu teilen, ebd., S. 79. Vgl. die ausgezeichnete Studie von Wiebke Röben de Alencar Xavier, *Salomon Gessner im Umkreis der «Encyclopédie». Deutsch-französischer Kulturtransfer und europäische Aufklärung* (Travaux sur la Suisse des Lumières, 5), Diss. Univ. Osnabrück, 2006, Genf: Slatkine, 2006, hier besonders der dritte Teil: «Gessner in Paris zwischen deutschen und französischen Aufklärern», S. 123–257. Vgl. Gessners Brief an Van Goens vom 9.2.1774, in dem Gessner seine autodidaktische Erfahrung im Umgang mit der Natur als Ausgleich für seinen ermüdenden Geschäfte stilisiert, ebd., S. 369. Siehe auch dies. in: Zürich 2010 (wie Anm. 2), S. 129–141.

13 Vgl. Bernhard von Waldkirch, «Natur und Mensch. Zur Staffierung der Landschaft bei Adrian Zingg», in: Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 1), S. 61–65.

14 Wörtlich heisst es im Genfer Manuskript des *Contrat Social*: «Montrons [...] dans l'art perfectionné la réparation des maux que l'art commencé fit à la nature [humaine].» Zit. nach Jean Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières* (NRF Essais), Paris: Gallimard, 1989, S. 177. Mit dieser geschichtsphilosophischen Intuition spricht sich Rousseau dezidiert gegen die im 18. Jahrhundert verbreitete Nostalgie eines Goldenen Zeitalters der Menschheit im Einklang mit der Natur aus.

15 «Il faut employer beaucoup d'art pour empêcher l'homme social d'être tout à fait artificiel.» Zit. nach Starobinski 1989 (wie Anm. 14), S. 178 (übers. vom Verfasser).

16 Bernhard von Waldkirch, «Salomon Gessner», «(Johann) Konrad Gessner», in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, 34 Bde., London: Macmillan/New York: Grove, 1996, Bd. 12, S. 499–501. Beide Artikel in gekürzter Form in: *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, «Gessner, Salomon [1998, 2011]», <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022807>, Zugriff 30.9.2015; «Gessner, Konrad (Conrad) [1998]», <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4022903>, Zugriff 30.9.2015.

17 Zu Lebzeiten wurde Gessners Detailrealismus oft harsch kritisiert. Gerade die nahsichtige Wiedergabe von Kräutern und Gräsern wurde jedoch von Künstlern wie Carl Wilhelm Kolbe und Ludwig Richter positiv rezipiert. Gessners Bedeutung für die Landschaftsmalerei um 1800 wird von der Forschung zunehmend thematisiert, vgl. F. Carlo Schmid: «Mit manchen seiner Gouachen öffnete er jedoch ein Tor zur Romantik, was ihn zum zukunftsweisendsten Schweizer Künstler jener Epoche werden liess.» Schmid 2012 (wie Anm. 6), S. 60.

18 Vgl. Fröhlich 2010 (wie Anm. 6), S. 178.

19 *Salomon Gessners Briefwechsel mit seinem Sohne. Während dem Aufenthalte des Letztern in Dresden und Rom, in den Jahren 1784–85 und 1787–88*, hrsg. von Heinrich Gessner, Bern/Zürich: H. Gessner, 1801, S. 57–59. Zit. in Martin Bircher/Bruno Weber, unter Mitwirkung von Bernhard von Waldkirch, *Salomon Gessner*, Zürich: Orell Füssli, 1982, S. 181.

20 Bernhard von Waldkirch, «Der Weidenstamm und die Idylle. Carl Wilhelm Kolbe in Zürich 1805–1808», in: Zürich 2010 (wie

Anm. 2), S. 218–219. Ein Gästebuch ist bis heute nicht bekannt.

21 Carstens über den Zürcher Autodidakten: «Gessner hatte richtige Begriffe von der Kunst, schwärmte nicht, und hegte grosse Achtung für die Alten». Zit. nach Carl Ludwig Fernow, *Carstens, Leben und Werke* [Erstausgabe 1806], hrsg. von Herman Riegel, Hannover: Rümpler, 1867, S. 68–69.

22 Vgl. die Besprechungen von Kolbes Radierungen nach Gessner durch Carl Ludwig Fernow, in: *Journal des Luxus und der Moden* 22 (1807), 1.–4. Heft; 25 (1810), 5. Heft; 26 (1811), 6. Heft.

23 Karl Wilhelm Kolbe, *Mein Lebenslauf und mein Wirken im Fache der Sprache und der Kunst, zunächst für Freunde und für Wohlwollende [...]*, Berlin/Leipzig: G. Reimer, 1825, S. 8–9.

24 Ulf Martens, *Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. (1759–1835)*, Berlin: Mann, 1976, S. 36.

25 Der Landschaftsmaler, Zeichner und Radierer Johann Heinrich Meyer (Zürich 1755–1829 Zürich), der als Schüler Salomon Gessners die Zürcher Kunstschule besuchte und Mitgründer der hiesigen Künstlergesellschaft war, wird häufig mit dem «Goethe-Meyer» (Zürich 1760–1832 Jena) verwechselt.

26 *Adam und Eva*, 1504, Kupferstich, 25,1 × 19 cm (Bartsch 1), Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Gr. Inv. 2000/100.

27 *Thomas Struth. Fotografien 1978–2010*, hrsg. von der Zürcher Kunstgesellschaft, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 11.6.–12.9. 2010; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K20, 26.2.–19.6.2011; Whitechapel Gallery, London, 6.7.–16.9.2011, u. a., München: Schirmer Mosel, S. 98–115, 206–210.

28 In diesem Diskurs wurden die Ureinwohner der nichteuropäischen Kontinente noch als «Gestalten des Andersartigen, der Differenz und der reinen Macht des Negativen» dargestellt, zit. nach Achille Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft* [Originalausgabe: *Critique de la raison nègre*, Paris 2013], übers. von Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 30.

29 Vgl. die grundlegende Monografie von Sabine Weisheit-Possél, *Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik* (Villigst Perspektiven, 12), Diss. FU Berlin, 2008, Berlin: Lit, 2010, hier insbes. die Kapitel über die Dresdner Kunstakademie unter von Hagedorn und Zingg als innovativen Akademielehrer, S. 47–98. Zum Verhältnis von Studiensammlung und Künstlerdilettant siehe das Kapitel über Christian von Hagedorn, in: Rosenbaum 2010 (wie Anm. 5), S. 218–236.

30 Petra Kuhlmann-Hodick, «Der Pate. Adrian Zinggs Skizzenbuch einer protoromantischen Reise», in: Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 1), S. 41–59.

31 Vgl. *Burgruine Schreckenstein an der Elbe* und *Der Prebischkegel* (Abb. im vorliegenden Band, S. 91), in: Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 1), Kat. 39 und 42. Vgl. die sorgfältig recherchierten Gegenüberstellungen von Landschaftsfotografie und Werken der Romantik in: Frank Richter, *Der historische Malerweg. Die Entdeckung der Sächsischen Schweiz im 18./19. Jahrhundert*, 3. Aufl., Husum: Verlag der Kunst Dresden, 2009; ders., *Caspar David Friedrich – Spurensuche im Dresdner Umland und in der Sächsischen Schweiz*, Husum: Verlag der Kunst, 2009; ders., *Caspar David Friedrich. Das Riesengebirge und die böhmischen Berge*, Husum: Verlag der Kunst, 2012. Siehe auch den Beitrag von Martin Kirves im vorliegenden Band, S. 76–99.

32 Adrian Zingg, *Erste Anfangsgründe der Landschafts-Zeichenkunst und Mahlerey. Zweites Heft*, Leipzig: Göschen, 1809, S. 11.

33 Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 29), S. 411.

34 Dominik Müller, «Tourismuswerbung und Tourismuskritik in Literatur und Kunst aus der Schweiz. Eine Skizze», in: Charbon/Jäger-Trees/Müller (Hrsg.) 2010 (wie Anm. 8), S. 21.

35 Richter 2009 (Malerweg) (wie Anm. 29), S. 10.