Vedute und Reverie : Adrian Zinggs charakteristische Landschaftsporträts

Autor(en): **Kirves, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **10 (2017)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872164

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Vedute und Reverie. Adrian Zinggs charakteristische Landschaftsporträts

Martin Kirves

Um 1800 ereignet sich in der Malerei ein Umbruch, für den gemeinhin die beiden folgenden prominenten Zeugnisse angeführt werden. Im Februar 1802, ein halbes Jahr nach seinem Wechsel von der Kopenhagener an die Dresdener Kunstakademie, teilt Philipp Otto Runge seinem Vater diesen Lagebericht mit: « [...] wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiss nicht, wie es anzufangen? sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich.»[1] Die Darlegung der Problemstellung, mit der sich die Kunst konfrontiert sieht, weist zugleich den von Runge eingeschlagenen Lösungsweg: Werden die Künstler zur Landschaftsmalerei gedrängt, da die Kirche und mit ihr die traditionelle Sakralmalerei die Religion nicht mehr lebendig zu erhalten vermag, kann aus der von Runge beklagten Unbestimmtheit der Landschaft nur eine neue Form der Bestimmtheit hervorgehen, wenn sich die Landschaftsmalerei ihrerseits des nunmehr institutionell ungebundenen religiösen Gehalts bemächtigt und ihm mit den ihr eigenen Mitteln einen angemessen Ausdruck zu verleihen sucht.

Wenige Jahre nach Runges Brief – damit kommen wir zum zweiten erwähnten Zeugnis – nimmt Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr empört die von Runge gewiesene Bemächtigung der Religion durch die Landschaftsmalerei zur Kenntnis und schreibt angesichts von Caspar David Friedrichs *Kreuz im Gebirge* (1808, Abb. S. 145): «In der Tat, es ist eine wahre Anmassung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will.»[2] Mit seinem Gemälde sprengte Friedrich die

letzte Bastion der Gattungshierarchie auf, was zu der als Ramdohr-Streit bekannt gewordenen scharfen Kontroverse über den Status der Kunst führen sollte.[3] Ex post betrachtet, vermochte gerade die von der Landschaftsmalerei ausgehende Transzendierung der Gattungsgrenzen den religiösen Gehalt, der mit den von Runge als «zugrundegehende Abstraktionen» bezeichneten überkommenen Bildformen unterzugehen drohte, zumindest zeitweise zu revitalisieren.

Dass eine neu formierte Landschaftsmalerei das klassische Sakralbild substituieren konnte, verweist auf die von Runge hervorgehobene, per se gegebene Unterbestimmtheit des Darstellungsgegenstandes Landschaft, der in weit höherem Masse durch den Künstler mit Bedeutung aufgeladen werden muss, als dies bei den semantisch gesättigten Formen der Historienmalerei der Fall ist. Eben hierin liegt das enorme bedeutungsoffene Potenzial des Sujets Landschaft, das nicht erst durch Runge und Friedrich, sondern auch in der vorangegangenen Landschaftsmalerei ganz verschiedenartig innerhalb der Grenzen der Gattungshierarchie aktiviert worden ist. Insbesondere der Ort Dresden, an dem sich die mit dem Epochenbegriff Romantik benannte Revolution in der Kunst zugetragen hatte, ist geradezu als Laboratorium zur Erforschung der semantischen Möglichkeiten der Landschaftsmalerei anzusehen.

Im Rekurs auf die wirkungsintensiven Landschaften eines Rubens, Rembrandt oder Ruisdael einerseits und französischer Meister wie Lorrain und Poussin andererseits setzte der ideengeschichtliche Aufstieg der Landschaftsmalerei zu einer privilegierten Gattung bereits mit dem Beginn der Aufklärung – namentlich durch die Schriften von Roger de Piles – in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts ein. Spätestens aber seit der 1763 unter der Federführung des passionierten Landschaftsradierers Christian Ludwig von Hagedorn erfolgten Akademiegründung bildete Dresden den vielleicht wichtigsten europäischen Konzentrationspunkt der konkret künstlerischen Ausformung dieses Aufstiegs der Landschaftsmalerei.[4] Ein Protagonist jener Zeit, der über fünfzig Jahre in Dresden wirkte und die sich mit Runge und Friedrich scheinbar ex nihilo ereignende Zäsur vorbereitete und ermöglichte, ist Adrian Zingg. Seine grossformatigen Sepiablätter waren es, die nicht nur dazu beitrugen, dass sich Anton Graff noch in hohem Alter in der Landschaftsmalerei versuchte, sie sollten auch Friedrichs Blick neu ausrichten.[5] Schliesslich hatte Friedrich seine Neuformung der Landschaft mit Sepiazeichnungen eröffnet, indem

er – mit Zingg über Zingg hinausgehend – an den Grenzbereichen des Sichtbaren operierte.

Ziel der folgenden Überlegungen ist es aber nicht, mit Zingg eine Vorgeschichte der Romantik zu erzählen, vielmehr wird der Versuch unternommen, Zinggs eigenständige Position innerhalb einer Konstellation sich etablierender Landschaftsmalerei aufzuzeigen, vor deren Hintergrund Runge und Friedrich erst die ihnen eigene Kunst zu schaffen vermochten. Um dabei die Unterschiede, aber auch die Bezüge zur Romantik im Blick zu behalten, wird Caspar David Friedrich wiederholt als Bezugspunkt aufgerufen werden. Für eine Präzisierung der nicht durch den Kontrast mit Friedrich, sondern aus sich selbst heraus erfolgenden Bestimmung der Zingg'schen Position ziehen wir Christian August Semlers zweibändige Abhandlung *Untersuchung über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey* (1800) heran, die in Reflexion auf die Dresdener Landschaftsmalerei vor Friedrich und Runge entstanden ist.[6]

Der Gang in die Landschaft

Adrian Zingg war auf Empfehlung und anstelle des von Hagedorn aus Paris auf die neu eingerichtete Professur für Kupferstichkunst berufenen Johann Georg Wille nach Dresden gekommen. Wille, seit 1736 in Paris ansässig und zum Hofkupferstecher Ludwigs XV. avanciert, stand bereits zuvor in engem künstlerischem Austausch mit Dresden. So erhielt er von Christian Wilhelm Ernst Dietrich das ihn überaus entzückende Gemälde *Die Schäferinnen*.[7] Mit der Reproduktion beauftragte er Zingg, der über zwei Jahre an der Platte arbeitete (Abb. 1).

Bezeichnenderweise zeigt das Bild keine Historia. Die Schäferinnen wirken wie in die Landschaft gesetzte Bewegungsstudien, die den Betrachter dazu reizen, die Figuren von sich aus in einen erzählerischen Zusammenhang zu bringen, wobei die Bedeutungsoffenheit der Figurengruppe durch den Ort semantische Prägung erfährt: Die Schäferinnen sind gleichsam von der intimen «gesperrten» Landschaft angezogen worden. Gerade weil die semantisch unterbestimmten Bildpersonen grösser als bei herkömmlichen heroischen Landschaften dargestellt sind, wächst dem gezeigten Ort eine für die Semantisierung des Bildes erhöhte Bedeutung zu, die Zingg in der phänomenalen Gestaltung der Natur herauszuarbeiten sucht. Folglich ist die druckgrafische Reproduktion, für die die Wille-Werkstatt berühmt und geschätzt war, keineswegs eine mechanische Duplizierung, sondern

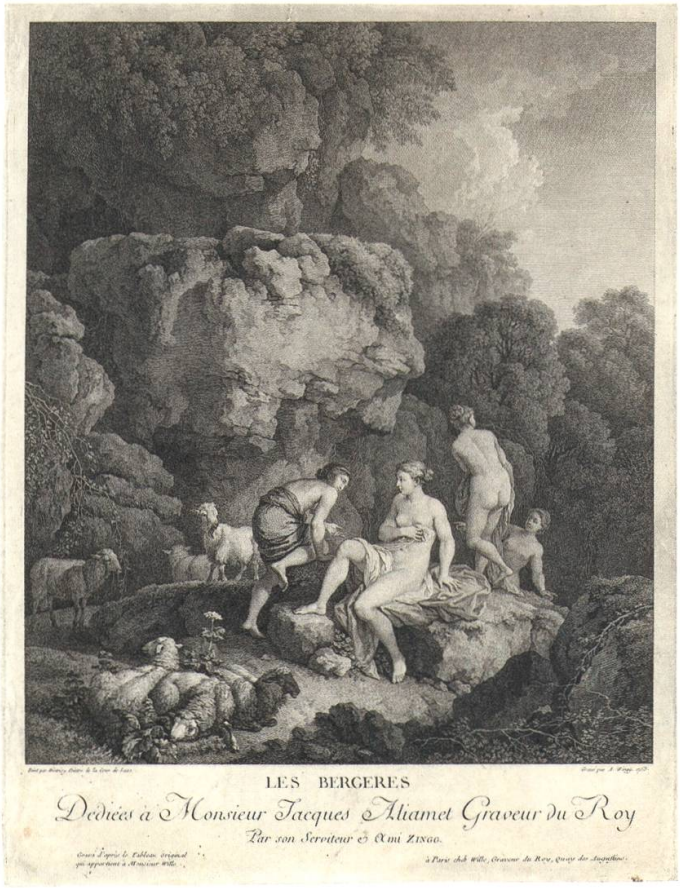

Abb. 1 Adrian Zingg nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich, *Les Bergères*, 1763, Radierung und Kupferstich, 51,0 × 38,4 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. A 1983-1419

eine Übersetzungsleistung – eine Kunst der Interpretation, um mit Norberto Gramaccini zu sprechen, die im Falle von Zinggs Übertragung des Dietrich-Gemäldes durch eine an Naturstudien geschulte Hand erfolgt.[8]

Um die Fähigkeit zur Naturdarstellung auszubilden, hatte Wille in Paris eine «teutsche Akademie» eingerichtet, bei der im programmatischen Kontrast zur königlichen Pariser Akademie Studien in der freien Natur betrieben wurden, wozu auch mehrwöchige Exkursionen in landschaftlich besonders anziehende Gegenden gehörten.[9] «[...] alle jungen Künstler, welche in meine Bekanntschaft gerahten», so Willes Grundsatz, «leite ich zur Natur, da müssen sie zeichnen, oder sie sind meine Freunde nicht, weil sie keine Künstler seyn wollen.»[10] Bei Zinggs Pariser Reproduktionstätigkeit kam der Landschaft mithin ein ausserordentlicher Stellenwert zu, wovon auch die Wahl der von Zingg reproduzierten Künstler, wie Claude Joseph Vernet oder Aert van der Neer, zeugt.

Die Schulung einerseits in der Natur und andererseits nach den Naturdarstellungen der grossen Meister, von Salomon Gessner im *Brief über die*

Landschaftsmalerey als ideale Studienmethode bezeichnet, hatte in Zingg den Entschluss reifen lassen, sich mit Antritt der Dresdener Stelle ganz der Landschaft zu widmen:[11] «Zu Landschaften», teilt er Hagedorn mit, «habe ich viel Neigung und gedenke nichts anderes in Kupfer zu stechen [...].»[12] Als Akademielehrer in Dresden setzte Zingg die Exkursionen Willes fort. Die bis nach Böhmen führenden Studienausflüge, die in Friedrichs Wanderungen ihre Fortsetzung finden sollten, haben eine Sichtweise auf die Natur etabliert, die sich in die Bezeichnungen der Landschaften eingeschrieben hat, gilt Zingg doch als Namenspatron der Sächsischen wie der Böhmischen Schweiz.

Wie aber ist das bei Wille geschulte Sehen Zinggs genau beschaffen? Damit ist die Frage nach der spezifischen, stilprägenden bildlichen Formierung der Landschaften durch Zingg aufgeworfen. Aber können angesichts des disparat erscheinenden Œuvres überhaupt charakteristische Gemeinsamkeiten aufgefunden werden? Eine solche Suche scheint sich zumal durch den allmählich etablierten und zusehends florierenden Werkstattbetrieb umso schwieriger zu gestalten. Die Übernahme des von Johann Ludwig Aberli in Bern angewendeten Verfahrens, der sogenannten «Aberlischen Manier», bei der auf Umrisse reduzierte Druckgrafiken mit Tusche komplettiert werden, hatte die massenhafte Herstellung von Originalen zur Folge, die eine Händescheidung nahezu ausschliesst. Und dennoch, überblickt man die breite Produktion der zwischen 1750 und 1800 entstandenen sächsischen Landschaftsmalerei, fällt es nicht schwer zu erkennen, ob ein Bild aus der Werkstatt Zinggs hervorgegangen ist. Gewährsmann für die über eine mögliche Händescheidung hinausgehende Wiedererkennbarkeit ist – abermals im Modus vehementer Kritik – Zinggs Patensohn Ludwig Richter, dessen Vater, Carl August, Mitarbeiter der Zingg-Werkstatt gewesen war. Ludwig Richter stachen die zur Naturdarstellung angewendeten «stereotypen Formen und Formeln» derart ins Auge, dass sie ihn für die Naturbetrachtung blind machten, obwohl auch er den von Zingg vorgezeichneten Weg fortsetzen sollte.[13]

Die Weltlandschaft im Blick

Betrachten wir zur Charakterisierung von Zinggs künstlerischer Perspektivierung der Landschaft zunächst das 1796 von seinem Landsmann Anton Graff geschaffene Ganzfigurenporträt (Abb. 2). Dreissig Jahre nach Zinggs Ankunft in Dresden entstanden, weist es einen retrospektiven Zug auf, der das bisher Geschaffene programmatisch fokussiert, was sich in der inner-

halb von Graffs Œuvre einzigartigen Disposition des Bildes niederschlägt, die sicherlich auf Massgaben Zinggs beruht.

Zingg hat sich auf einem grasbewachsenen Felsen niedergelassen und die Beine übereinandergeschlagen, um die grossformatige, ihm als Zeichenunterlage dienende Mappe abzustützen, die er mit seiner linken Hand auf der richtigen Höhe fixiert. Seine ganze Haltung verdeutlicht, dass sich der Porträtierte mitten im künstlerischen Schaffensprozess befindet, weshalb ebendieser gezeigten Haltung eine Schlüsselstellung für Zinggs künstlerisches Selbstverständnis zukommt. Statt wie seine beiden Eleven im Mittelgrund – einer betreibt Detailstudien nach der Natur, während der andere die Landschaft porträtiert – den Zeichenstift zu gebrauchen, hat sich Zingg leicht nach rechts gewendet, um etwas ausserhalb des Bildes in den Blick

Abb. 2 Anton Graff, *Adrian Zingg*, 1796/1799, Öl auf Leinwand, 160 × 98 cm, Kunstmuseum St. Gallen

zu nehmen, wodurch die Frontalität der Porträtsituation auf eine dem Betrachter verborgene Weite hin geöffnet wird. Obwohl Zingg etwas Konkretes zu betrachten scheint, verweist die Anhöhe, auf der er sitzt, auf einen Ausblick in eine ebenso diffuse Weite, wie sie sich dem Bildbetrachter auf der rechten Seite darbietet. Zusätzlich wird der suggerierte Landschaftsraum dekonkretisiert, indem von dort helles Licht einfällt, gegen das sich Zingg mit der den Zeichenstift haltenden Hand abschirmt, um überhaupt etwas erkennen zu können. Dabei ist sein Blick keineswegs eindeutig abwärts auf eine mögliche Landschaft gerichtet; das vordere Auge scheint gar hoch-, dem Licht entgegenzusehen. Und dennoch zeugt der aufmerksam konzentrierte Blick unter der Schatten spendenden Künstlerhand davon, dass Zingg etwas gewahrt und dieses Gewahrwerden als Teil des künstlerischen Schöpfungsprozesses dem Akt des Zeichnens notwendig vorausgeht.

Um unmissverständlich zu verdeutlichen, dass es sich beim dargestellten künstlerisch-schöpferischen Sehen um einen genuin geistigen Prozess handelt, scheint der Mittelfinger, der zusammen mit dem Zeigefinger den Zeichenstift hält, geradewegs auf die hell erleuchtete Fläche seiner Stirn zu tippen. Einzig vom visuell inspirierten Geiste her vermag eine adäquate Reproduktion des Gesehenen Gestalt anzunehmen. Damit positioniert sich Zingg eindeutig gegen ein Konzept nachahmenden Kopierens, wie es die alleinige Darstellung der Schüler nahelegen könnte. Das Ins-Bild-Setzen der Landschaft ist vielmehr eine im Akt des künstlerischen Sehens gründende mimetische Transformation, die sich in der von den Schülern veranschaulichten konkreten Handlung des Zeichnens realisiert.[14]

Weil die bereits im künstlerischen Sehen angelegte Überführung der Landschaft in ihre Bildhaftigkeit bildlich nicht veranschaulicht werden kann, ist Zinggs Blick ins allegorische Bildjenseits gerichtet, das in der vom Porträt evozierten programmatischen wie retrospektiven Perspektive zugleich als Quelle seiner Bilder fungiert. Demnach blickt Zingg nicht auf einen bestimmten Landschaftsausschnitt, er schaut – in allegorischem Sinne – die Natur als solche, die ihm als Darstellungsgegenstand realiter stets in einer ganz spezifischen Konkretion gegeben ist. Die allegorische Dimension verbindet Zinggs Porträt mit einem anderen, am Beginn des Jahrhunderts von John Closterman geschaffenen Bildnis, das Anthony Earl of Shaftesbury zusammen mit seinem Bruder Maurice zeigt, wie sie auf einer Anhöhe inmitten eines heiligen Hains stehend dem aus dem Bildjenseits einfallenden Licht entgegenblicken (Abb. 3).[15] Das Gemälde setzt jene

Abb. 3 John Closterman, *Maurice Ashley-Cooper und Anthony Ashley-Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury*, 1702, Öl auf Leinwand, 243,2 × 170,8 cm, National Portrait Gallery, London

Schlüsselpassage aus den *Moralisten*, dem Hauptwerk Shaftesburys, ins Bild, die von Herder als Naturhymnus bezeichnet werden sollte und die in den verschiedensten Brechungen leitmotivisch durch das Jahrhundert der Aufklärung hallt. Bei Rousseau und Diderot, bei Sulzer und Mendelssohn, stets wird eine bewaldete Anhöhe bestiegen, um dort, von der Betrachtung der landschaftlichen Umgebung ausgehend, in einer anfänglich vernunftgeleiteten Reflexion, die sich vermittels der Einbildungskraft zur enthusiastischen Schau steigert, die Natur als universalen Schöpfungszusammenhang zu erfahren, innerhalb dessen harmonisch geordnetem Verhältnis von Teil und Ganzem der Reflektierende selbst aufgehoben ist. Dabei wird die universale Ordnung des Kosmos in ihrer Schönheit offenbar; auf

Clostermans Bild wird sie in dem hinter den Brüdern Ashley-Cooper sichtbaren Apollotempel als Geheimnis der Natur gehütet.

Die mit Shaftesbury erfolgende Aufwertung einer visuell angeleiteten Einbildungskraft als erkenntniserschliessende Grösse geht mit einer Kompetenzerweiterung der Sinnlichkeit einher, der Leibniz den Status einer «gnoseologia inferior» zuspricht. Baumgarten sollte diesen Bereich unter der Bezeichnung «Ästhetik» zur eigenständigen Disziplin erheben. Parallel dazu spitzen sich die massgeblichen Kunsttheorien aus der Feder von Jean-Baptiste Dubos, Bodmer und Breitinger, Sulzer oder Mendelssohn und nicht zuletzt von Salomon Gessner auf jenen Grundsatz zu, den Charles Batteux im Titel seines einflussreichsten Werkes auf den Punkt bringt: *Les beaux-arts réduits à un même principe*, das Prinzip der Naturnachahmung nämlich, was auch immer im Einzelnen darunter verstanden werden mag. Zusammengenommen gehen Anschaulichkeit und Einbildungskraft eine erkenntnis- wie kunsttheoretisch richtungsweisende Allianz ein, deren Betätigungsfeld die Natur ist, wobei Natur, bemerkt Christan August Semler, begrifflich synonym mit dem Wort «Gott» sei, so dass es für die Gottheit zweierlei Bezeichnungen, einen Sonntags- und einen Alltagsnamen, gebe.[16]

Abb. 4 Adrian Zingg, *Anton Graff und Carl Anton Graff als Zeichner in der Landschaft*, um 1791, Feder in Schwarz, braun laviert sowie aquarelliert, über Spuren von Grafit, 29,8 × 25,5 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 1938/284

Damit ist diejenige Perspektive skizziert, innerhalb deren sich auch Zinggs Blick bewegt. Im Gegensatz zur enthusiastischen Schau der Brüder Ashley-Cooper übersteigt dieser jedoch nicht die sichtbare Welt, sondern ist auch innerhalb der allegorischen Ebene in sie hinein gerichtet. Der Landschaftsmaler bleibt auf die konkrete Erscheinungswelt verwiesen, die sich mit Zinggs als allegorisch suggerierter Weltlandschaft in ihrer phänomenalen Allheit darbietet, auch wenn – wie gezeigt werden soll – der mit Shaftesbury angesprochenen metaphysischen Dimension eine bildimmanente Relevanz zukommt.

Vedute und Memoria

Dass die Landschaftsmalerei für Zingg unabdingbar in der real gegebenen Landschaft verankert ist, hebt ein anderes programmatisches Porträt hervor, das Zingg seinerseits von Anton Graff und dessen Sohn angefertigt hat (Abb. 4). Auch hier stehen die Porträtierten auf einer Anhöhe, inmitten einer sie umfangenden nahsichtigen Naturlandschaft, und blicken in eine sich ihnen eröffnende Weite dem Licht entgegen. Der Sohn Graffs weist hier allerdings mit einem Zeigegestus auf eine bildlich nicht gezeigte konkrete Erscheinung hin, die sein Vater ebenfalls genau in den Blick nimmt. In stummer künstlerischer Zwiesprache gewahren sie die Bildhaftigkeit des Erblickten und überführen es in einem beinahe gemeinsamen Schöpfungsakt in die Anlage eines Bildes: Die Hand des Vaters scheint bereits den Zeichenstift des Sohnes zu berühren, der als Pendant zum weisenden Zeigefinger das in der Ferne Gesehene auf dem Papier zur Erscheinung bringen wird. Die adäquate Landschaftsdarstellung ist also zum einen protokollierend aufzeichnend, zum anderen ist die Aufzeichnung notwendigerweise das Resultat eines künstlerischen Gestaltungsvorgangs. Daher bedient sich Zingg auch keinerlei mechanisch-reproduktiver Verfahren, wie der Camera obscura, oder bemächtigt sich der Natur mit optischen Hilfsgeräten, um ihre Wahrheiten instrumentell zu extrahieren. Und dennoch ist er seinem Selbstverständnis als Landschaftsmaler nach auf eine genaue Beobachtung sowohl der visuellen Erscheinungsqualitäten als auch der gegebenen Disposition der Landschaft verpflichtet. Hieraus resultiert der vedutenhafte Zug von Zinggs Landschaftsdarstellungen, die zumeist Orte zeigen, die als tatsächliche Orte wiedererkannt werden sollen.

Die Wiedererkennbarkeit ist jedoch nicht in dem Sinne als Urbild-Abbild-Verhältnis zu verstehen, dass die Landschaftsdarstellung die reale

Landschaft möglichst präzise zu reproduzieren hätte. Abgesehen von der sich durch die mediale Übertragung unumgänglich vollziehenden Umformung der Landschaft, könnte ein derartiges Abbild gegenüber dem Original, ganz im Sinne Platons, immer nur ein reduktionistischer Schattenwurf sein. Insbesondere bei der auf eine landschaftliche Identifizierung hin angelegten Vedute geht das Erinnerungsbild als weitere Instanz in das Urbild-Abbild-Verhältnis mit ein. So ist zwar auch für Semler das Urbild das Wahrheitskriterium für die Angemessenheit einer Landschaftsdarstellung, die praktische Beurteilung erfolgt jedoch vermittels des Erinnerungsbildes.[17] Das Erinnerungsbild wird gegenüber dem Urbild aber allein schon dadurch seitens des Abbildes mitgeformt, dass die Wiedererinnerung durch die Landschaftsdarstellung hindurch erfolgt. Erweist sich dabei grundsätzlich die Affinität der Darstellung zum evozierten Erinnerungsbild, wird Letzteres durch die Konkretheit der Darstellung sowohl intensiviert als auch präzisiert. Das Erinnerungsbild lagert sich in die ihm affine Darstellung ein und wird auf die künstlerisch hergestellte Bildhaftigkeit der Landschaft hin umgeformt, so dass die Vedute dem Betrachter nicht mehr blosses Erinnerungszeichen für eine ihm bekannte Landschaft ist, sondern diese Landschaft durch die Vedute, im emphatischen Sinne des Wortes, erkannt wird. Aus diesem Grund vermag die Landschaftsdarstellung ein stärkeres Erinnerungsbild zu hinterlassen als die tatsächliche Landschaft, die zur Darstellung gebracht wird. Dieses Potenzial der Landschaftsmalerei zeigt sich darin, dass nunmehr in anderen realen Landschaften die qua Bild dargestellten Charakteristiken wiedererkannt werden. « [...] wo ich hinsah», äussert Goethe folgerichtig, «erblickte ich ein Bild».[18]

Um die spezifische Bildhaftigkeit der Landschaften Zinggs genauer zu fassen, betrachten wir im Folgenden ein Beispiel, das uns Aufschluss über die künstlerische Transformation der Landschaft ins Bild zu geben vermag, um dann mit Semler nach dem Modus und dem Telos der Betrachtung solcher Landschaften zu fragen.

Struktur und Konkretion

Ist Zingg der konkrete Ort auch unhintergehbarer Ausgangspunkt der Landschaftsdarstellung, fertigt er vor der Natur dennoch einzig Skizzen an, die die Landschaft – wie hier *Lilienstein und Königstein vom linken Elbufer aus* – in ihrem bildlichen Gefüge festhalten (Abb. 5).[19] Durch Daniel Nikolaus Chodowiecki sind wir genauer über Zinggs Arbeitsweise infor-

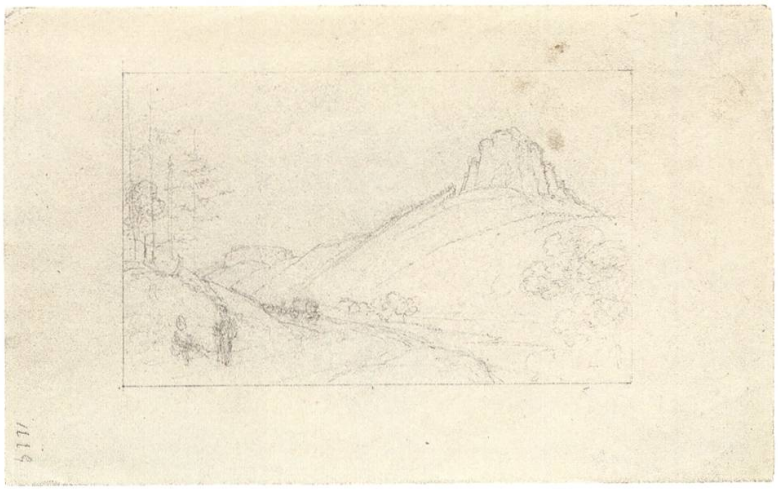

Abb. 5 Adrian Zingg, *Lilienstein und Königstein vom linken Elbufer aus*, Skizze, Grafit, 13,5 × 21,7 cm, Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 1938/1020

miert: « [...] viele der Zeichnungen», berichtet er in seinem Reisetagebuch, «sind auch noch so wie er sie nach der Natur mehrenteils mit Bleistift nur mit Umrissen entworfen hatt, zuweilen ein wenig darinn schrafirt; andere auch, wie er sie hernach zu Hause mit der Feder umrissen hatt, worin schon Licht und Schatten mit lichterer und schwärzerer Touche angedeutet sind, hernach führt er sie mit dem Pinsel und Touche aus [...].»[20] Die Bleistiftskizze ist das de-phänomenalisierte Abstraktum der Landschaft, von dem aus Zingg den unbestimmten Raum der Landschaftsmalerei, wie ihn Runge bezeichnet hat, mit Feder und Tusche bildlich re-konkretisiert.

Die Skizze, etwa ein Viertel so gross wie das ausgeführte Bild, zeigt in weichem und dennoch bestimmtem Zeichenduktus die Anlage der Landschaft, deren Charakteristik in einer sich verknüpfenden Multifokalität festgehalten ist: Der Lilienstein, Protagonist des Bildes, ist nicht allein aus dem Zentrum gerückt, sondern auch jenseits des Goldenen Schnitts positioniert, wodurch der etwa im selben Abstand zum Bildrand situierte Königstein als symmetrisches Pendant des Liliensteins eine stärkere Präsenz gewinnt. Auf diese Weise wird die Beziehung zwischen den beiden Anhöhen forciert und eine beide Felsmassive verbindende diagonal fluchtende Bildachse etabliert. Lenkt der Königstein den Blick in die Ferne, zieht ihn das zweite Pendant des Liliensteins, die Baumgruppe am linken Bildrand, nach vorne und richtet die Aufmerksamkeit auf die beiden Wanderer, die ihr visuelles Gegenstück wiederum im Baum auf der gegenüberliegenden Seite des Vordergrundes finden. Der Baum dort leitet den Blick abermals aufwärts zum Lilienstein und fungiert zugleich als neuerlicher Ausgangspunkt der diagonal durch das Bild fluchtenden Achse, die auf der Höhe des Flusslaufs

mit dem Fuhrwerk eine weitere Markierung erhält, durch welche der Blick wiederum auf die benachbarten Bildzentren, den Königstein, den Hain und die Wanderer verwiesen wird.

Die skizzenhafte Bildanlage hat folglich aus konzeptionellen Gründen kein Zentrum, vielmehr setzt sie sich aus einem Geflecht verschieden gewichteter Brennpunkte zusammen, die als Teile des Ganzen jeweils voneinander abgegrenzt sind, um gerade durch ihre Separierung aufeinander zu verweisen. Der so entstehende Verweisungszusammenhang bildet eine übergeordnete, der Darstellung zugrunde liegende Struktur, die als solche in einem «Totaleindruck», wie Semler im Anschluss an Roger de Piles' «Tout-Ensemble» formuliert, wahrgenommen werden könne und konstitutiv für die Schönheit des Bildes sei.[21] Vom Totaleindruck ausgehend, entdeckt der Blick die Einzelheiten in ihren Beziehungen zueinander, wodurch wiederum der Totaleindruck modifiziert wird, so dass sich ein das Bild intensivierendes, visuell verfasstes hermeneutisches Wechselverhältnis von Teil und Ganzem etabliert. Bevor wir diese Bildhermeneutik mit Semler genauer zu fassen versuchen, betrachten wir zunächst aber das fertige Landschaftsbild (Abb. 6).

Hier ist die Verbindung zwischen dem Lilien- und dem Königstein durch eine rhythmisierende Reihung von Flach und Hoch dramatisiert worden, wodurch die Anhöhen gegenüber der Skizze als massive Felssolitäre erscheinen, die sowohl auf ihre individuelle Einzigartigkeit als auch auf ihre innerbildliche Polarität hin konkretisiert worden sind: Die Ausläufer des Liliensteins wirken wie die Schultern eines sich in die Wolken erhebenden Hauptes, während der Königstein ein hoch aufragendes Plateau ausbildet, das trotz seiner Entfernung und der Wolkenschleier, welche den Lilienstein umgeben, eine nahsichtige Präsenz entfaltet. Diese Gegenwärtigkeit wird durch die auf der Skizze bewusst im Diffusen diffundierenden, nunmehr konkretisierten Details verstärkt, für welche paradigmatisch die beiden als Gipfelmarken fungierenden Pyramidenaufbauten einstehen, die wie Peilpunkte die Anhöhen miteinander verbinden und den Blick zu einer nahsichtigen Betrachtung des gesamten Bildraums herausfordern.

Die visuelle Prägnanz der Details ist ein entscheidendes Mittel, mit dem Zingg die Raumerfahrung steuert. Durch geringfügige Änderungen der Valeurs dosiert er die mögliche nahsichtige Fokussierung und damit die Erfahrung der Raumtiefe. Entsprechend sind die Kontraste des Königsteins gegenüber dem Fuhrwerk homogenisiert, während die Formen

Abb. 6 Adrian Zingg, *Lilienstein und Königstein vom linken Elbufer aus*, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, 28,1 × 40,5 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 1937-228

eine Schematisierung erfahren, ohne dass sie jedoch ihre phänomenale Überzeugungskraft verlören. Der König- wie der Lilienstein stellen durch das Verblassen der Kontraste und Formen den Bildhorizont dar und sind dank der phänomenal gegenwärtigen Details doch nahsichtig präsent. Sie sind – um mit Walter Benjamin zu sprechen, der seinen Aura-Begriff anhand einer Landschaftsimpression erläutert – durch eine «entfernte Nähe» charakterisiert.[22]

Gegenüber der Skizze ist im ausgeführten Bild der Baum vom rechten Rand Richtung Bildmitte versetzt worden, so dass die Baumgruppen nun eindeutig als am anderen Flussufer angesiedelte Pendants der Anhöhen gesehen werden und die vermittels der Berge realisierte Bildidee der polaren Individualisierung auch den Bildvordergrund bestimmt. Dabei wird die Analogie zwischen Bäumen und Bergen durch die Bildordnung zusätzlich verstärkt, indem die Anordnung der Bäume die diagonale Tiefenachse im Bildvordergrund wiederholt.

Zwischen den Bäumen befindet sich das im Vergleich zur Skizze vergrösserte und auf dem Weg zurückversetzte Fuhrwerk. Die Staffage, wie unauffällig sie auch sein mag, stellt Semler zufolge den notwendigen Verankerungspunkt für die imaginative Erschliessung der Landschaft dar.[23] Wie Dietrich bei seinen *Schäferinnen* (Abb. 1) führt Zingg durch die Staffage allerdings keine Historia ins Bild ein, die die Landschaft in einen Schauplatz verwandeln würde. Vielmehr erfolgt die imaginative Erschliessung durch die Staffage, indem sie die Landschaft sowohl szenisch wie formal in ihrer landschaftlichen Charakteristik aktiviert. Dementsprechend werden die Orte, an denen die Staffage situiert ist, nicht sequenziell überrollt, sondern als Bildorte intensiviert: So fährt der Pferdekarren zwar ins Bild hinein, das Gefährt schwenkt aber nicht auf die Wegbiegung ein, sondern bewegt sich auf die Abzäunung zu, wo das ansteigende Gelände einen natürlichen Aussichtspunkt zum Lilienstein bildet, zu dem der Wagenlenker bereits aufblickt. Und dennoch ist die vom Dahinrollen des Fuhrwerks induzierte zeitliche Dimension in ihrer Augenblickhaftigkeit durch die Bewegung der Peitschenschnur ins Bild hinein geholt. Sie bildet den denkbar schärfsten Kontrast zur Zeitlosigkeit des Liliensteins, der durch den Wolkenschleier seinerseits von einer Temporalität umgeben ist. Auf geradezu geniale Weise hat Zingg das in der Skizze aufscheinende dramaturgische Problem gelöst: Sollte die als «Er-Fahrung» des Bildraums fungierende sequenzielle Bewegung des hinter dem Hügel verschwindenden Fuhrwerks durch die im Vordergrund rastenden Wanderer zugunsten des Bildortes relativiert werden, sind in der Ausführung beide Aspekte in einer auf die Landschaft bezogenen, äusserst dramatischen Weise miteinander verschmolzen. Die zusätzlich durch das Fohlen an ihren Ort gebundene Bewegung des Fuhrwerks zielt mithin nicht auf eine Überwindung des Ortes, sondern aktiviert ihn als Bildort, wodurch wiederum andere Bildorte aufgerufen werden, so wie das Fohlen die Aufmerksamkeit auf den Baum hinüberlenkt.

Die Funktion einer Aktivierung des Bildortes fällt auch der gegenüber der Skizze hinzugekommenen Gruppe von Kühen zu, die auf der anderen Seite des Baumes am Lauf der Elbe grasen. Sie etablieren einen scheinbar vom Sonnenfleck begrenzten Bewegungsraum gemächlichen Hin- und Hervagierens, der diesen Bildort als weiteres Bildzentrum etabliert, welches durch die Kuh am Flussufer und den dort stehenden Mann abermals im Modus bildinterner Betrachtung über sich hinaus auf das vorbeifahrende Schiff verweist, das wiederum durch den Baum visuell an seinem Ort fixiert wird.

Abb. 7 Adrian Zingg, *Der Prebischkegel*, Feder in Schwarz und Grau, Pinsel in Braun, 51,2 × 68,2 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 1976-228

Die Intensivierung des Bildes durch bildinterne Bewegungszentren erreicht ihre höchste Ausprägung jedoch im knorrigen Baum, der gegenüber der Skizze wie ein neu hinzugekommener Protagonist den Bildvordergrund bestimmt und dort ein üppiges Spiel seiner Phänomene entfaltet. Es erzeugt eine den Blick bindende motivinterne Bewegung, bei der die Bewegungselemente nicht allein visuell, sondern innerhalb der Bildwelt auch faktisch an ihren Ort gebunden sind. Das Blattwerk wirkt, als ob es sich mit Schatten und Helle bewegte, und die abgestorbenen, mit dem freiliegenden Wurzelwerk korrespondierenden hell erleuchteten mächtigen Äste scheinen geradewegs dem Licht entgegenzuzüngeln.

Indem sich der Lilienstein über der Baumkrone erhebt, schliessen sich Baum und Berg optisch zu einer hyperbelartig aufwachsenden Bildachse zusammen, wobei der Lilienstein seinerseits, allerdings auf eine weit diffusere, beinahe unmerkliche Weise von rechts beleuchtet wird. Wie auf der Ansicht *Der Prebischkegel* (Abb. 7), deren Lichtdramaturgie weit über

diejenige des Blattes *Lilienstein* hinausgeht, formt das Licht keineswegs eine die Bildwelt transzendierende Instanz, sondern homogenisiert sich mit wachsender Entfernung zusehends zu einem allpräsenten Streulicht. Dadurch bleibt bei Zingg die Bildimmanenz erhalten, auch wenn durch das zentrale Motiv des hell aufstrahlenden Kreuzes, ganz im Sinne Caspar David Friedrichs, die Bildsemantik auf eine transzendente Öffnung hin aufbricht. Und dennoch entfaltet sich das Licht, wie bei *Lilienstein*, in einer mit der Annäherung an den Vordergrund zunehmenden kontrastierenden Wirkung, wodurch auch die Zeichnung *Prebischkegel*, im Gegensatz zu Caspar David Friedrichs Landschaften, ein Bild der mannigfaltigen Kontrastfülle darstellt.

Die auf den Bildvordergrund hin erfolgende kontrastierende Konkretion ist kein sukzessive zunehmender Verismus, vielmehr findet, wie am Blatt *Lilienstein* zu beobachten, die nahe Ferne der Berge ihr Gegenstück in einer entfernten Nähe des Baumes, der sich trotz seiner Präsenz durch eine summarische Behandlung des Blattwerks einem nahsichtig fokussierenden Blick entzieht. Gerade durch diese phänomenale Reduktion wird jedoch die Phänomenalität des Baumes als Gesamterscheinung hervorgetrieben, die ihn als eigenständiges Bildzentrum etabliert, das sich nicht allein durch seine formale Anordnung, sondern auch in seiner phänomenalen Erscheinung mit dem Lilienstein verbindet.

Von hier ausgehend wären Zinggs umfangreiche Baumstudien auf eben die Herausarbeitung einer solchen erscheinungsmässigen Ganzheit hin zu untersuchen, die das Einzelne nicht isoliert, sondern in seinem phänomenalen Zusammenspiel zu fassen versucht. Vor diesem Hintergrund erweist sich die von Richter beklagte Stereotypie zu Formeln geronnener Blattformen als Versuch, die Konkretion soweit im Abstrakten zu halten, dass dadurch in summa die Phänomenalität einer bestimmten Baumsorte hervorgerufen wird, was Zingg in die Worte fasst: « [...] jeder Baum, jeder Strauch, hat einen eigenthümlichen Charakter, der in der Natur beobachtet und in der Zeichnung in veränderter Manier ausgedrückt werden muss.»[24] Wie die Betrachtung zeigte, ist der Baum in der Ansicht des Liliensteins keineswegs erstarrte Form, sondern durch äusserste Kontraste zwischen Teil und Ganzem, Symmetrie und Asymmetrie, Licht und Schatten, Nähe und Ferne und nicht zuletzt Tod und Leben ein kaum zu überbietendes Spannungsmotiv, auf das Caspar David Friedrich durchaus zurückgreifen konnte, um es auf seine Bildkonzeption hin umzuformen.

Die motivinternen Kontraste konstituieren den Baum als ein Bildzentrum, das wiederum mit seinem Umraum kontrastiert. Gerade durch seine motivische Eigenständigkeit fungiert der Baum auch als ein den Blick von sich selbst ablenkender Bildteiler zwischen der Seite des Fuhrwerks, welches eine Blickachse auf den Lilienstein etabliert, und der Seite mit der in Aufsicht gegebenen Kuhherde, die einen kontrastierenden Blick nach unten eröffnet. Der Bildteiler Baum ist eine Schaltstelle des Blickwechsels, die den bildintern nur unpräzise bestimmten Standort des Betrachters aufruft. Aus dieser Perspektive zeigt sich der Baum als Begrenzungsposten zwischen einer diffuseren und einer konkreteren Sphäre, so dass die Anhöhe mit dem Weg und dem Wagen wie eine in die Landschaft hineinragende Insel wirkt, die als Aussichtsplattform auch den indifferenten Standpunkt des Betrachters erdet. Diese auch in der Zeichnung *Der Prebischkegel* eingesetzte Neufassung der traditionellen Einteilung der Bildgründe aufgreifend, wird Friedrich solche Aussichtsplateaus zu Standorten seiner Rückenfiguren zusammenschrumpfen oder den Betrachterstandort innerbildlich gar gänzlich aufheben.

Die im Blatt *Lilienstein* hervorgehobenen Kontraste werden über die Verweisstruktur der Motive hinaus durch die fein abgestufte Skala der Brauntöne vermittelt, welche dem Bild eine homogene, durch die Kontraste intensivierte Atmosphäre verleiht.

Fokussierte Reverie

Die Bildstruktur der Ansicht *Lilienstein und Königstein vom linken Elbufer aus* wartet mit Attraktionszentren auf, die den Blick durch ihre motivinterne Bewegtheit an sich binden und zugleich über sich hinaus verweisen. So wird ein umherschweifendes Sehen evoziert. Diese Form des durch keine narrative Historia semantisch fokussierten Vagierens, das dennoch zu einem zusehends intensiveren Erschliessen des Bildes führt, ist ein visuell angeleiteter Erkenntnismodus, den Semler begrifflich als Reverie fasst. Die Reverie beinhaltet jene «Veränderungen, die in unseren Seelen bey'm Anschaun von Kunstwerken vorgehn» und sich mit «Blitzesschnelligkeit» vollziehen:[25]

> «Man erlaube mir dieses ausländische Wort, dessen ich mich öfters bediene. Das deutsche Wort Träumerey, das ihm noch am nächsten kömmt, ist nicht edel genug für die Fälle, wo von einem unzusammenhängenden Sinnen über grosse und ernsthafte Gegenstände die Rede ist. Reverie hingegen (nach dem Dic. de

> l'academie: Pensée où l'imagination se laisse aller) ist überall passend, und kann, vermöge seiner Abstammung auch von dem ernsthaftesten Sinnen (sic!) gebraucht werden; da rever, welches edler ist als unser Träumen, nicht blos: laisser aller son imagination, sondern auch: penser, mediter profondement sur qu. chose bedeutet. Vielleicht verdiente daher dieses Wort, wenigstens als Kunstwort Bürgerrecht zu erhalten.»[26]

Bereits Roger de Piles spricht davon, dass der Betrachter angesichts einer gemalten Landschaft auf eine angenehme Art zu träumen beginne.[27] Hier kann aber weder den ideengeschichtlichen Wurzeln noch den in der Landschaftsmalerei liegenden Ursprüngen einer solchen Träumerei nachgegangen werden. Selbst das Verhältnis zu der für Semlers Reverie massgeblichen Konzeption des «freien Spiels der Erkenntniskräfte», das Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* entwickelt, kann hier nicht beleuchtet werden. Vielmehr soll – in aller gebotenen Kürze – Semlers spezifische Bestimmung der Reverie als bildhermeneutischer Prozess aufgezeigt werden, der sich insbesondere an den Bildern Zinggs vollziehen lässt.

Die Reverie, so hörten wir, ist ein «ernsthaftes Sinnen über grosse und ernsthafte Gegenstände», das Gegenteil eines sprunghaften, freien Flottierens der Einbildungskraft zwischen semantisch nur lose verkoppelten Assoziationen. Die dezidiert auf Erkenntnisgegenstände zielende Reverie stellt – und das ist entscheidend – einen nicht begriffsgeleiten Modus des Denkens dar. Um diesen Modus näher zu bestimmen, wenden wir uns Semlers für Zinggs Werke relevanten Kategorie der «charakteristischen Landschaften» zu, die aufgrund ihres durch Kontraste gewonnenen Ausdrucks- und Bedeutungspotenzials die intensivste Form der Reverie hervorzurufen vermag: « [...] die charakteristische Landschaft erweckt [...] theils unmittelbar Gefühle, und durch diese mittelbar Gedanken und neue Gefühle, welche mit jenen und unter sich verwandt sind; theils erweckt sie unmittelbar Gedanken und durch diese mittelbar Gefühle und neue Gedanken, die ebenfalls mit jenen und unter sich verwandt sind.»[28] Und Semler bestimmt «die Wirkungen der Bedeutung und des Ausdrucks, aus welchen die Reverie zusammengesetzt ist»[29]: «[Ausdruck nenne ich] alles das in der Landschaft, was unmittelbar durch Gefühle zu dem Spiele der Seele mit einer Reihe ähnlicher Vorstellungen reizt und Stoff liefert; die andere [Wirkung] nenne ich Bedeutung und verstehe darunter alles das in der Landschaft, was durch Reflexionen zu jenem unterhaltenden Spiele Anlass giebt.»[30]

Die Reverie vollzieht sich mithin als Ineinandergreifen der durch das Bild evozierten Gefühle (Ausdruck), die sie auslegende Gedanken hervorrufen, und vom Bild ausgelösten Gedanken (Bedeutung), die ihrerseits sie auslegende Gefühle zeitigen. Dabei sind die mittelbaren Gedanken und Gefühle als Komplemente der unmittelbar vom Bild evozierten Gefühle und Gedanken stets an das Bild zurückgebunden. Damit ist Reverie eine Form der Bildmeditation, die, mittelbar vom Bild angeleitet, sich unmittelbar am Bild vollzieht und erlischt, wenn durch gedankliches Abschweifen die Gerichtetheit auf das Bild aufgegeben wird. Einzig eine auf das Bild konzentrierte Reverie führt zur erkennenden Vertiefung des Dargestellten: «Der Verstand findet sich dadurch die Vorstellungen, welche die Einbildungskraft erfüllen, unaufhörlich auf Begriffe geführt, die alle mit einem gewissen Hauptbegriffe verwandt sind, welchen er zwar nicht so deutlich und bestimmt, wie bei einer logischen [...] Operation sich denket, der aber doch dem ganzen Spiele der Erkenntniskräfte zum Grunde liegt und ihm unverkennbar eine gewisse Richtung giebt.»[31] Die derart ausgerichtete Verweisstruktur nennt Semler im Gegensatz zum logischen den ästhetischen Zusammenhang.[32]

Der ästhetische ist dem logischen Zusammenhang aber nicht per se nachgeordnet. Zum einen eröffnet er, gerade weil er sich nicht auf einen Begriff bringen lässt, ein Gefühle wie Gedanken einschliessendes Vor-Verständnis des Begriffs, das als eine am Bild vollzogene Erfahrung seines Gehalts gegeben ist, die wiederum durch den abstrakten Begriff stillgestellt wird. Der ästhetische Zusammenhang konstruiert den Begriff als eine mögliche Bilderfahrung, ohne seiner allerdings jemals bildlich habhaft werden zu können. Zum anderen – und dies ist das eigentliche Potenzial der Landschaftsmalerei – vermag der ästhetische Zusammenhang gerade jene metaphysischen Begriffe, die gemäss Kants *Kritik der reinen Vernunft* nicht verstandesmässig deduziert werden können, aber dennoch notwendigerweise von der Vernunft postuliert werden, ästhetisch zugänglich zu machen, indem der ästhetische Zusammenhang die Reverie semantisch auf die Postulate der Vernunft hin ausrichtet.

Beide miteinander verschränkten erkenntniseröffnenden Dimensionen des ästhetischen Zusammenhangs – die Erfahrung des begrifflichen Gehalts und die Zugänglichkeit des verstandesmässig Uneinholbaren – legitimieren die Landschaftsmalerei nicht nur, sondern erheben sie zur erkenntnistheoretisch relevanten Instanz. Um der damit gesetzten Aufgabe gerecht zu werden, bemisst sich die Qualität eines Landschaftsbildes an

dem als indirekte Lenkung der Reverie wirksamen ästhetischen Zusammenhang. Fehlt dieser, hat das Werk weder Ausdruck noch Bedeutung und vermag keinerlei Reverie, sondern einzig ein «vages und unzusammenhängendes Ideenspiel» auszulösen.[33]

Wie die Betrachtung der programmatischen Blickdarstellungen gezeigt hat, findet Zingg solche ästhetischen Zusammenhänge in einer produktionsästhetischen Wendung der Reverie in der realen Landschaft vor, die er künstlerisch auf diese Zusammenhänge hin umformt. Auf diese Weise die Bildhaftigkeit der Landschaft ins Bild setzend, lässt Zingg die bildhafte «Wahrheit» einer Landschaft künstlerisch sichtbar werden. Die gerahmte, durch die Abhebung aus dem innerweltlichen Kontinuum in sich abgeschlossene Einheit des Bildes aus Teil und Ganzem ermöglicht eine Über-Schau (theoria) des Darstellungsgegenstandes, vermittels dessen interner Verweisstruktur die Landschaft, zu der als integrale Bestandteile auch Mensch und Tier gehören, in ihrer spezifischen Charakteristik erkannt wird.

Damit die erkenntnisorientierte Reverie vom Verweiszusammenhang aktiviert werden kann, ist seitens des Betrachters eine Rezeptivität erforderlich, in der die genuin passive Dimension der Reverie gründet: «Um den wahren Ausdruck und die wahre Bedeutung einer Landschaft zu finden, muss man sich bei Betrachtung derselben leidend verhalten.»[34] Wie sich bei Shaftesbury der Geist für die enthusiastische Erkenntnis zunächst entleeren muss, damit er sich, von der Natur ausgehend, neu anzufüllen vermag, teilt sich der Gehalt der Reverie gänzlich von der Landschaftsdarstellung her mit, was Semler mit dem Vernehmen einer Melodie vergleicht, zu der der Betrachter einen ihr adäquaten Text erdichtet. Aber auch diese aktive Dimension der Reverie scheint eher die «Einwirkung eines fremden Geistes als Wirkung unserer eigenen Seele zu seyn.»[35] Eine Einwirkung, die sich «endlich in ernstes absichtliches Nachsinnen und in eigentliche Meditationen verwandelt,»[36] deren letztes Telos in den verstandesmässig nicht zu erschliessenden Geheimnissen der Natur liegt, weshalb Semler von «heiligen Gefühlen» spricht, die sich seitens der Bildschöpfung mitzuteilen vermögen.[37] Bei der Erdichtung des Textes zur vernommenen Melodie wird die Seele in eine umso lebhaftere Tätigkeit versetzt, als die Darstellungsgegenstände kontrastreicher sind, da der Betrachter nun zur Entdeckung des Gemeinsamen im Konträren angehalten ist, was ihn zur höchsten Allgemeinheit führt, die, wie es Schleiermacher in jener für Caspar David Friedrich massgeblichen Weise formuliert, als «Ahndung» gegeben ist.[38]

Im Gegensatz zu den Bildern Friedrichs, die darauf zielen, etwas Höheres, das selbst nicht in die Sichtbarkeit einzutreten vermag, durch die Phänomenalität des Bildes in toto als «Ahndung» hindurchscheinen zu lassen, also vermittels der künstlerischen Bildschöpfung über die Phänomene hinauszugelangen, sind Zinggs Bilder, wie Semlers Konzeption der Reverie, vor allem daraufhin angelegt, dass sich der Blick im Bild stets von Neuem in einer kontrastierenden Mannigfaltigkeit ergeht, um im Entdecken der Bezüge zwischen den konträren Bildzentren eine das Bild formierende Struktur aus Teil und Ganzem zu gewahren. Gerade aufgrund der durch harmonisierte Kontraste erzeugten internen Verweisungsintensität evoziert die Bildstruktur den Schöpfungszusammenhang, der in der künstlerischen Ausformung der Bildhaftigkeit der Landschaft, im Modus bildlicher Analogie, anschaulich gegeben ist. Das Wechselverhältnis von Teil und Ganzem ist der sich stets als kontrastierende Mannigfaltigkeit phänomenal aktualisierende Bildgrund, der seine spezifischen, von der Reverie meditierten semantischen Bezüge vermittels der phänomenalen Konkretion freisetzt, so dass die Teil-Ganzes-Struktur nicht etwas dem Bild zugrunde Liegendes ist, sondern sich, wie die Überführung der Skizze ins fertige Bild verdeutlicht, erst in der Phänomenalisierung des Bildraums konstituiert.

Auch wenn mit der Zeichnung *Der Prebischkegel* eine sich zusehends an Caspar David Friedrich annähernde, sowohl visuell-allegorisch wie symbolhaft-ikonografisch getragene religiöse Verschiebung zum Transzendenten hin zu verzeichnen ist, lassen sich die Landschaftsdarstellungen Zinggs und jene Caspar Davids Friedrichs in einer freilich idealen Polarisierung als «Reverie der Immanenz» und «Ahndung der Transzendenz» gegeneinander halten. Damit ist zum einen Zinggs Position innerhalb der vorromantischen Dresdner Landschaftsmalerei näher bestimmt und zum anderen angezeigt, inwiefern Caspar David Friedrich tatsächlich die Bildsprache Zinggs für seine Bildkonzeption fruchtbar gemacht hat.[39]

1 Philipp Otto Runge, *Schriften, Fragmente, Briefe*, unter Zugrundelegung der von Daniel Runge hrsg. hinterlassenen Schriften besorgt von Ernst Forsthoff, Berlin: Vorwerk, 1938, S. 13–14.

2 Friedrich Wilhelm Basilius Ramdohr, «Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt», in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. von Sigrid Hinz, München: Rogner & Bernhard, 1968, S. 138–157, hier S. 155.

3 Siehe dazu Hilmar Frank, «Der Ramdohrstreit. Caspar David Friedrichs ‹Kreuz im Gebirge›», in: *Streit um Bilder von Byzanz bis Duchamp*, hrsg. von Karl Möseneder, Berlin: Reimer, 1997, S. 141–160.

4 Siehe dazu 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.

5 Obwohl die Blätter Zinggs nicht ausschliesslich mit Sepiatinte erstellt wurden, sondern auch einen hohen Anteil an braunen Tuschen aufweisen, ist die Bezeichnung «Sepiamanier» dennoch treffend, da damit eine spezifische ästhetische Qualität beschrieben wird, die sowohl für die in einer Mischtechnik als auch für die mit Sepia geschaffenen Bilder charakteristisch ist. Entsprechend bezeichnet auch Ludwig Richter Zinggs Blätter als «Sepiazeichnungen» (Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, hrsg. von Max Lehrs, Berlin: Propyläen, 1923, S. 15). Vgl. dazu: Werner Busch, «Clair-obscur und Sepia. Eine kursorische Geschichte von Leonardo über Adrian Zingg zu Caspar David Friedrich», 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, S. 82–93, hier S. 90. Zur Entstehung der Sepiatechnik und ihrer Verbreitung siehe Sabine Weisheit-Possél, *Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik* (Villigst Perspektiven, 12), Diss. FU Berlin, 2008, Berlin: Lit, 2010, S. 319–327.

6 Eine Verhältnisbestimmung von Semlers Reverie und Friedrichs Kunst entwickelt Hilmar Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin: Akademie-Verlag, 2004.

7 *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, hrsg. von Torkel Baden, Leipzig: Weidmann, 1797, S. 328–330.

8 Siehe dazu Norberto Gramaccini, «Die Kunst der Wiederholung», in: *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, hrsg. von Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, S. 11–15.

9 Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 5), S. 42–47.

10 Baden (Hrsg.) 1797 (wie Anm. 7), S. 348.

11 Salomon Gessner, «Brief über die Landschaftsmalerey [...]», in: *Salomon Gessners Schriften*, 3. Bd., Zürich: Heinrich Gessner, 1801, S. 273–312, hier S. 304.

12 Moritz Stübel, «Briefe von und über Adrian Zingg», in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft,* 9 (1916), S. 281–303, hier S. 290.

13 Richter 1923 (wie Anm. 5), S. 51.

14 Gessner bestimmt das künstlerische Sehen als Fähigkeit, «die Natur wie ein Gemälde zu betrachten», Gessner 1801 (wie Anm. 11), S. 281.

15 Zu den folgenden Ausführungen siehe Martin Kirves, *Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung,* Diss. TU Berlin, Berlin: Reimer, 2012.

16 Christian August Semler, *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey*, 2 Bde., Leipzig: Schäfer, 1800, Bd. 1, S. 267.

17 Ebd., S. 54–55.

18 Johann Wolfgang von Goethe, «Dichtung und Wahrheit», in: *Goethes Werke* [Sophienausgabe], Bde. 26–29, Weimar: Böhlau, 1889–1891, hier Bd. 27 (1889), S. 16.

19 Zu Königstein und Lilienstein in Zinggs Œuvre siehe: Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 5), S. 146–152.
20 Daniel Chodowiecki, *Journal, gehalten auf einer Lustreyse von Berlin nach Dresden, Leipzig, Halle, Dessau etc. Anno 1789*, hrsg. von Adam Wiecek, Berlin: Akademie-Verlag, 1961, S. 26, zit. nach: Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 5), S. 178.
21 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris: Jacques Estienne, 1708, S. 104–114.
22 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I,2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974, S. 431–469, hier S. 440.
23 Semler 1800 (wie Anm. 16), S. 266.
24 Adrian Zingg, *Zinggs Landschaftszeichner. Zweites Heft*, Dresden 1809, S. 2, zit. nach Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 5), S. 73.
25 Semler 1800 (wie Anm. 16), S. IX.
26 Ebd., S. 99.
27 De Piles 1708 (wie Anm. 21), S. 201.
28 Semler 1800 (wie Anm. 16), S. 100.
29 Ebd., S. 359.
30 Ebd., S. 100–102.
31 Ebd., S. 73.
32 Ebd., S. 250.
33 Ebd., S. 155.
34 Ebd., S. 103–104.
35 Ebd., S. 109.
36 Ebd., S. 120.
37 Ebd.
38 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin: Unger, 1799, S. 165.
39 Vgl. dazu Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 5), S. 271–274.