Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 10 (2017)

Artikel: Adrian Zingg und seine Werkstatt : die "Marke Zingg" als Qualitätsmerkmal

Autor: Weisheit-Possél, Sabine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872169

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: 13.07.2025

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

Adrian Zingg und seine Werkstatt. Die «Marke Zingg» als Qualitätsmerkmal

Sabine Weisheit-Possél

Der Name Adrian Zingg verbindet sich zum einen mit dem des Naturbeobachters, des künstlerischen Entdeckers der Sächsischen und Böhmischen Schweiz und zum anderen mit dem des cleveren Geschäftsmanns, der bestrebt war, ein einmal gefundenes Motiv effektiv auszunutzen. Dies führte in Zinggs Werk zu zahlreichen Varianten und Bildwiederholungen, bei denen es sich als schwierig bis unmöglich gestaltet, die Handschrift des Künstlers zu bestimmen. Ich habe in meiner Zingg-Monografie dafür plädiert, dass man akribische Zuschreibungs- und Authentizitätsfragen aufgeben und vielmehr die Produkte der Zingg-Werkstatt als Ergebnisse eines bestimmten künstlerischen Konzeptes verstehen sollte.[1] Nach der vom Dresdner Kupferstich-Kabinett und dem Zürcher Kunsthaus veranstalteten Zingg-Ausstellung, die erstmals das breite Spektrum der Arbeiten des Künstlers, und zwar in Werkgruppen gegliedert, vorgestellt hat, kann dieser Ansatz noch etwas stärker zugespitzt werden.[2] Dies soll in drei Schritten geschehen: zum einen entlang des Entstehungsprozesses der Arbeiten, dann an der Frage, wie sie verbreitet worden sind, und schliesslich, wer daran beteiligt war.

Zingg hat den grössten Teil der Motive für seine Landschaftszeichnungen selbst vor Ort aufgenommen. Erhalten ist das Skizzenbuch von 1766, heute im Kupferstich-Kabinett Dresden, in das Zingg gleich zu Beginn seiner Dresdner Zeit kleine Landschaftsausschnitte und Baumstudien aus der Umgebung zeichnete.[3] Manche Motivskizzen finden sich in später angefertigten grösseren Kompositionen wieder. So wird zum Beispiel die Ansicht *Königstein von Westen* aus dem Skizzenbuch (Blatt Nr. 3)[4] in eine grössere Komposition übernommen (Abb. 1). Dabei hat der Künstler unter Beibehaltung

Abb. 1 Adrian Zingg, *Der Lilienstein und die Festung Königstein in der Sächsischen Schweiz*, Feder und Pinsel in Schwarz, laviert, bez. r. unten: «A. Zingg ad Nat del:», 49,2 × 64,6 cm, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 23900

der Konturen von Berg und Festung Königstein die Imposanz der Darstellung gesteigert. Dies geschieht durch einen etwas weiter entfernt gewählten Betrachterstandpunkt und ein etwas näheres Zusammenziehen der beiden sich an der Elbschleife gegenüberliegenden Felsmassive Königstein und Lilienstein im linken Bildhintergrund. Gleiches gilt für die kleine Zeichnung, die zu einem Konvolut von Bleistiftzeichnungen aus dem Zingg-Kreis gehört, welches im Kunsthaus Zürich verwahrt wird (Abb. S. 87).[5] Dargestellt ist die Ansicht des Liliensteins und des Königsteins vom linken Elbufer aus. In der ausgeführten grösseren Zeichnung (Abb. S. 89) werden wiederum die Umrisse, hier auch die räumlichen Entfernungen, genau übernommen, lediglich der Vordergrund wird wie üblich mit Versatzstücken angereichert. Auch bei diesem Beispiel wird die Ausdruckskraft der Ansicht in der ausgeführten Zeichnung gesteigert, hier indem das Bergmassiv wolkenverhüllt gezeigt wird, als handle es sich um einen Alpengipfel.[6] Die oben erwähnte

Abb. 2 Adrian Zingg, *Flusslandschaft bei Nossen*, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, 19,7 × 31 cm, bez. r. oben: «bei Nossen»; r. unten: «A. Zingg ad Nat. del. 1785», Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 1988-667

grosse Sepiazeichnung mit der Ansicht des Königsteins (Abb. 1) liegt gleich in zwei Fassungen vor, ein Phänomen, das uns im Werk dieses Künstlers oft begegnet.[7] Die Varianten sind bis auf kleine Details in der Vegetation und geringfügige Veränderung der Staffage oft kaum voneinander zu unterscheiden. Vor allem diese repräsentativen grossformatigen Sepiazeichnungen sind es, die durch ihre Wiederholungen den Sammlern und Kunstwissenschaftlern nicht selten Kopfschmerzen bereiten und bei denen immer wieder versucht wird, die erste und die zweite Fassung, das Original und die Wiederholung – oder wie immer man es nennen will – zu scheiden.

Um etwas scheiden zu können, hier natürlich die Meister- von der Schüler- bzw. Werkstattarbeit, muss man die Handschrift des Meisters kennen. Der Dresdner Kunsthistoriker Sophus Ruge meinte schon 1897, dass nur die frühen Arbeiten – vor allem die des Skizzenbuchs – von Zinggs eigener Hand seien, da der Künstler zu dieser Zeit noch keine brauchbaren Schüler gehabt habe. Von allen anderen Arbeiten späterer Zeit, die Zinggs Namen oder seinen Stempel tragen, könne man nach Ruges Meinung nicht mit Sicherheit sagen, ob es sich um Originalarbeiten handle. Die Zingg'sche Manier aber bleibe unverkennbar.[8] Im Folgenden soll gezeigt werden, dass wir den von Ruge genannten frühen Arbeiten noch eine weitere Werkgruppe von Zeichnungen hinzufügen können, die sicher von Zinggs eigener Hand ist.

Neben der Gewohnheit, ein Motiv mit Bleistift zu umreissen und danach im Atelier zu vervollkommnen oder vervollkommnen zu lassen, hat Zingg später auch seine Zeichnungen gleich an Ort und Stelle mit Tusche vollendet.[9] Abgesehen von der Sächsischen und Böhmischen Schweiz war

Abb. 3 Adrian Zingg, *Ansicht der Burg Lichtenstein im Erzgebirge*, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, 17,3 × 25,8 cm, bez. r. unten: «A. Zingg del.»; r. oben: «Lichtenstein», Privatbesitz

es besonders das damals noch nahezu unbekannte Erzgebirge mit seinen wildromantischen Flusslandschaften und einer Vielzahl von Burgen und Schlössern, das dem Künstler ein grosses Spektrum an Motiven bot. Zingg hat auch diese Gegend, meist gemeinsam mit Schülern, durchwandert und sie von den verschiedensten Blickpunkten aus geradezu systematisch erfasst und zwar in Form von in Grau getuschten Feder-Pinselzeichnungen. Als Beispiel hierfür seien seine Ansichten der Gegend bei der Stadt Nossen im Erzgebirgsvorland genannt.[10] Alle diese Blätter haben eine Grösse von ca. 20 × 32 cm, sind in Grau getuscht, oben rechts mit der Ortsangabe und meist links unten mit der Signatur Zinggs versehen und 1785/1786 entstanden. Ohne die Ortsangabe wären die meisten dieser Ansichten, wie beispielsweise die einer felsigen Flusslandschaft aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden (Abb. 2), gar nicht zu lokalisieren. Die Zeichnungen sind auch stilistisch untereinander völlig gleich, sowohl was die Wolkenangabe angeht wie auch die verschatteten Vordergrundpartien, die verwendeten Staffagefiguren, die Rahmungen, die vermittelnden Bäume oder die hervorgehobenen Lichtpartien.

Jedoch bereits zehn Jahre früher, also Mitte der 1770er Jahre, ist eine Reihe von stilistisch sehr ähnlichen Zeichnungen entstanden; wiederum zeigen einige dieser kleinen Zeichnungen Motive aus dem Erzgebirge, zum Beispiel eine Ansicht der Burg Lichtenstein (Abb. 3). Auch dabei handelt es sich um voll ausgeführte Ansichten, gleichwohl ohne die aus den etwas grösseren Kompositionen von Mitte der 1780er Jahre geläufigen Vordergrundfüller. Vielmehr werden hier die räumlichen Verhältnisse mit raschen

Federstrichen klar umschrieben, durch Licht- und Schattenverteilung zarte, aber eindrucksvolle Kontraste gesetzt. Sie markieren so etwas wie Zinggs ersten gezielten Zugriff auf eine bestimmte Region und den Ausgangspunkt seiner Landschaftskonzeption. Vieles spricht dafür, dass diese Zeichnungen zum Teil während einer «malerischen Reise ins Erzgebirge», die Zingg zusammen mit dem Frankfurter Maler Georg Melchior Kraus (1733–1806) im Jahr 1775 unternommen haben soll, entstanden sind.[11] Zingg und Kraus verkehrten in Paris in dem Künstlerkreis um Johann Georg Wille. Schon hier unternahmen die beiden gemeinsame Exkursionen in die Umgebung von Paris. Zingg wiederholte und etablierte nicht nur die dort gemachten praktischen Erfahrungen in seiner Dresdner Zeit, sondern auch die Form der vor Ort geschaffenen, gleichwohl bildwürdig ausgeführten kleinen Landschaftsansichten.

Man kann davon ausgehen, dass es sich bei den hier vorgestellten beiden Gruppen von mittelgrossen Feder-Pinselzeichnungen um eigenhändige Arbeiten Adrian Zinggs handelt, die in Zusammenhang mit Künstlerreisen vor Ort entstanden sind und zwar bis 1786, also bis in die Zeit hinein, da der Künstler den Zenith seiner Laufbahn erreicht hat. Dafür spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass alle diese Blätter mit Tusche bildmässig laviert worden sind. Sepia etablierte sich erst ganz am Ende des 18. Jahrhunderts als Zeichenmaterial und wurde wegen ihrer komplizierten Mischungen wohl nur im Atelier eingesetzt. Damit haben wir stilistische Parameter, die bei unklaren Zuschreibungen angesetzt werden können. Aber: Hilft uns das wirklich weiter?

Um das Problemfeld dieser Frage zu umreissen, soll eine weitere Ansicht von Frauenstein im Erzgebirge, diesmal der Ruine der gleichnamigen Burg, betrachtet werden (Abb. 4). Die kleine, 18,8 × 12,3 cm grosse Zeichnung befindet sich im Kupferstich-Kabinett Dresden. Zingg hat das hier anzutreffende Kompositionsschema – von einem erhöhten Blickpunkt schaut man über die hintereinander gestaffelten Bildgründe auf eine Architektur als höchste Erhebung der Landschaft im Bildhintergrund – häufig benutzt; um die Höhenwirkung zu unterstreichen, verwendet er in diesem Fall das Hochformat. Von diesem Motiv gibt es gleich drei weitere Varianten, die alle Zingg zugeschrieben werden.[12] Man erkennt kleine motivische Unterschiede bei den Staffagefiguren und der Vegetation im Vordergrund, auch ist der Himmel verschieden gestaltet. Bei genauerer Betrachtung kann man auch feine stilistische Unterschiede benennen. Beispielsweise

zwischen dem Dresdner Blatt (Abb. 4) und einer Darstellung des gleichen Motivs aus der Grafischen Sammlung des Erfurter Angermuseums (Abb. 5). Bei dem Dresdner Blatt werden die Konturen der Ruine zwar zügig, aber immer wieder absetzend, so wie wir es bei den zuvor besprochenen grauen Zeichnungen der Erzgebirgsreihe gesehen haben, markiert. Bei der Erfurter Arbeit findet man dagegen eher durchgezogene Linien. Oder die Struktur der Baumstämme im Vordergrund: Einmal (Abb. 4) finden sich mindestens vier tonale Abstufungen des Brauntones kontrastreich nebeneinander gesetzt, im anderen Fall (Abb. 5) wird die Bauminnenseite in einer fast durchgezogenen Längsfläche hell, die Aussenseite dunkel gestaltet. Es wäre auf weitere Differenzen zu verweisen. Man kann jedoch bei der insgesamt grossen Ähnlichkeit dieser Ansichten der Burgruine Frauenstein, die alle unter Zinggs Namen laufen, nicht mit Sicherheit sagen, welche Anteile bei den verschiedenen Blättern von Zingg sind, und noch weniger kann man die als unüblich für Zingg identifizierten Elemente eindeutig einem anderen Künstler zuordnen. Entscheidend ist, dass diese Ansicht durch

Abb. 4 Adrian Zingg, *Burgruine Frauenstein im Erzgebirge*, Feder in Schwarzbraun, Pinsel in Braun, 18,8 × 12,3 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 4317

Abb. 5 Zingg-Werkstatt, *Frauenstein*, Feder und Pinsel in Braun, 30,5 × 44,3 cm, Kunstmuseen Erfurt – Angermuseum, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. VIII 398

Abb. 6 Zingg-Werkstatt, *Burgruine Frauenstein im Erzgebirge*, Umrissradierung, braun laviert, 31,7 × 44,3 cm, r. oben: Künstlerstempel Zinggs

ihre Übertragung in eine lavierte Umrissradierung (Abb. 6), die motivisch eine Mischung der verschiedenen Varianten darstellt, weite Verbreitung gefunden hat und von Zingg abgesegnet worden sein muss. Vorstellbar ist, dass die kleine, hochformatige Zeichnung (Abb. 4) die Vorlage für die Radierung abgegeben hat, die Erfurter, wie auch die Zeichnungen aus Basel und Dresden[13] Werkstattvarianten darstellen. Damit ist aber nicht gesagt, dass die Radierung und ihre Sepiafassung von Zingg selbst stammen. Viele Motive aus der Zingg-Werkstatt tauchen zudem in anderen Zusammenhängen wieder auf; sie sind als Übernahmen des Grundtypus zu werten. So stand Zinggs Ansicht der Ruine Frauenstein Pate für die Illustration des in Leipzig erschienenen *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* von Gottlieb Becker in der Ausgabe von 1800 und sie war vorbildlich für die Nr. 45 im Sammelwerk *70 Mahlerische An- und Aussichten der Umgegend von Dresden [...]* von Carl August und Ludwig Richter, die 1820 in Dresden erschienen sind. Und dies ist durchaus kein Einzelfall!

Man kann an dieser Stelle zweierlei konstatieren: Zum einen, dass Zingg es verstand, seine Ansichten und Bilderfindungen gut zu vermarkten, und dass es zweitens bei diesem Künstler wenig sinnvoll ist, sich primär auf Zuschreibungsfragen zu konzentrieren. Vielmehr haben wir es bei den Werken Zinggs mit einem – modern gesprochen – Sammelbegriff zu tun, der bestimmten ökonomischen Bedingungen gerecht wird. Bestärkt von seinem Mentor Wille, der Zinggs Arbeit als Reproduktionsstecher geschätzt und ihn schon in Paris sehr gut bezahlt hatte, präsentierte sich Adrian Zingg in Dresden von Anfang an als selbstbewusster Künstler. Für seine Tätigkeit als Lehrer an der 1764 neu gegründeten Dresdner Kunstakademie verlangte er ein relativ hohes Gehalt, die völlige Freiheit der Wahl bei der Herstellung seiner Kunstwerke und eine gesonderte Bezahlung für Aufträge seitens des Hofes.[14] Auch die Akademie selbst verfolgte bei der Ausbildung der jungen Künstler neben aufklärerisch-praktischen auch ökonomische Ziele und verlangte von Zingg ausdrücklich eine Belebung des Grafikhandels in Sachsen. Auch wenn die «Kunst im Sinne der nationalen Wohlfahrt» schon von den Zeitgenossen, namentlich dem jungen Goethe, heftig kritisiert wurde, muss man doch klar sagen, dass diese Zielrichtung und Prägung der Akademie in Dresden die entscheidende Grundlage für den ökonomischen Erfolg von Adrian Zingg war.

Während es zum Aufbau der Dresdner Kunstakademie und damit auch zu Zinggs Lehrtätigkeit eine Reihe von Forschungen gibt,[15] wissen wir über

die Organisation der Werkstatt des Künstlers im Grunde genommen so gut wie gar nichts und können nur Rückschlüsse aus den erhaltenen Produkten der Werkstatt ziehen. 1777 setzte sich Zingg in einem langen Brief an das kurfürstliche Kabinett für eine grössere Wohnung im Fürstenberg'schen Palais ein, offenbar um geeignete Bedingungen für sein Geschäftsvorhaben zu schaffen.[16] Nach schwierigen Verhandlungen erhielt Zingg die grössere Wohnung und man kann davon ausgehen, dass er spätestens ab Ende der 1770er Jahren mit seinem Werkstattbetrieb begonnen hat. Obwohl der Künstler vonseiten der Akademie nur verpflichtet war, einen Schüler zu unterrichten, hatte er stets mehrere, «für den Fall, dass einige missrathen», wie er selbst es 1809 rückblickend ausgedrückt hat.[17] Schon diese Formulierung zeigt an, dass die Ausbildung von Schülern für Zingg durchaus zielgerichtet war und zwar hinsichtlich ihrer Einsetzbarkeit in seiner Werkstatt. Die wichtigsten Schüler und Mitarbeiter Zinggs waren die drei etwa gleichaltrigen Künstler Johann Heinrich Troll, Heinrich Friedrich Laurin und Christian August Günther sowie die gut zehn Jahre später Geborenen Johann Philipp Veith, Johann Gottlob Henschke und Carl August Richter.[18]

Eine Aufgabe der Werkstatt-Angehörigen war das Radieren und Lavieren der Umrissradierungen nach den Landschaftsansichten des Lehrers. Dabei kam es Zingg zum einen auf allerhöchste Qualität der Abzüge und zum anderen auf grösstmögliche Ähnlichkeit der Druckgrafik zur Handzeichnung an. Um die Federzeichnung möglichst gut zu imitieren, wurden die Linien der Umrissradierung in der Zingg-Werkstatt unterschiedlich stark gesetzt. Nach dem Druck folgte dann die Lavierung oder in seltenen Fällen auch Kolorierung, und zwar von Hand. Für eine Reproduktionsgrafik ist dieses Verfahren zwar aufwendig, hat jedoch den Effekt, dass die Druckgrafik der Zeichnung täuschend ähnlich sieht und nicht selten mit ihr verwechselt wurde und wird, was durchaus gewollt war. Diese Wirkung verstärkte sich noch dadurch, dass die Blätter durchweg beschnitten wurden, so dass der Rand der Druckform nicht mehr sichtbar ist. Die meisten Radierungen zeigen rechts oben den Künstlerstempel Zinggs, manche sogar seine gezeichnete Signatur. Auch dies vielleicht, um die Radierung wie eine signierte Handzeichnung aussehen zu lassen. Ob das auch Einfluss auf das Preisniveau eines solchen Blattes hatte, muss offen bleiben. Meist finden sich bei der Radierung im Vergleich zum Vorbild kleine Abweichungen in der Staffage oder bei Details der Vegetation, so dass die Druckgrafik nicht nur durch die stets von Hand erfolgte Lavierung, sondern auch durch

kleine Veränderungen der Motive die «Aura» eines Unikats und damit einen höheren Wert als eine reine Reproduktionsgrafik erhielt.

Wie die Werkstattarbeit praktisch ablief, ob Zingg selbst radiert oder nur die Oberaufsicht geführt hat, wie die Lavierung der Radierungen stattfand, ob sie von einem oder arbeitsteilig von mehreren Mitarbeitern gefertigt wurde, wissen wir nicht.[19] Tatsache ist jedoch, dass die druckgrafischen Erzeugnisse der Zingg-Werkstatt einen durchgehend hohen Qualitätsstandard erfüllen und vergleichsweise hohe Preise auf dem Grafikmarkt erzielten, wie wir aus den Auktionsergebnissen des Zingg'schen Nachlasses wissen.[20] Adrian Zingg liess seine Schüler und Mitarbeiter jedoch nicht nur seine Landschaftsansichten radieren, sondern übte auch mit ihnen, in seiner Manier zu zeichnen. In Johann Rudolf Füsslis *Allgemeinem Künstlerlexikon* (1779–1821) wird der Unterrichtsstil Zinggs mit folgenden Worten beschrieben: «Seine Lehrlinge stehen unter strenger Aufsicht; er hält sie (unter seinen Augen) zu einem unermüdeten nie rastendten Fleisse an; indem er sie gleichsam mit Gewalt in die Buchstaben seiner Manier einzwängt, hat er keine schlechten Schüler gezogen. Diese zeichnen alle so wie er; ihre Arbeiten (die Zingg für sich behält und deren grosse Haufen besitzt) sind von den seinen kaum zu unterscheiden.»[21] Von der Burg Rauenstein im Erzgebirge etwa existieren gar vier ungefähr gleich grosse Zeichnungen, die heute in Wien und Washington aufbewahrt werden.[22] Auf den ersten Blick unterscheiden sich die Arbeiten nur in der Figurenstaffage und der Vegetation im Vordergrund sowie dem Baum am rechten Bildrand. Bei genauerer Untersuchung lassen sich jedoch auch feinste stilistische Unterschiede feststellen, etwa bei der Gestaltung der Baumkronen, die einmal eher wattig, diffus, das andere Mal mit klar umrissenen Konturen ausgeführt wurden. Oder bei der Wiedergabe des Wassers, der Gischt, die einmal, um Kontraste zu setzen, mit Bleiweiss gehöht ist, während sich in den anderen Blättern diese Technik jedoch nicht findet. Weitere Unterschiede liessen sich aufzählen. Die Signatur allein hilft bei der Zuschreibung der grossen Sepiablätter nicht weiter.[23] Im Fall der vier Ansichten der Burg Rauenstein spricht vieles dafür, dass es sich bei dem signierten Blatt aus der Wiener Akademie um die ursprüngliche, von Zingg gefertige Fassung handelt, nach der von ihm oder einem Mitarbeiter eine Wiederholung mit veränderter Staffage geschaffen wurde. Von diesen beiden Blättern wiederum wurden in der Werkstatt weitere Wiederholungen gefertigt. Aus dem Nachlassverzeichnis der Zingg'schen Kunstsammlung geht hervor, dass

sich nach Zinggs Tod im Jahr 1816 noch eine grosse Anzahl seiner Arbeiten im Besitz des Künstlers befand.[24] Dies deutet an, dass in der Werkstatt sozusagen auf Vorrat produziert wurde. Bei Fragen der Zuschreibung hilft das ausführliche Verzeichnis jedoch nicht. Dort findet man bei der Auflistung der Handzeichnungen stets Anmerkungen wie: «Wenn auch nicht alle von des Meisters Hand sind, so ist doch ein grosser Teil von ihm retouchiert, und die vorzüglichsten mit + bemerkt».[25] Die Praxis, dass der Meister gute Schülerarbeiten mit seinem Namen signierte, ist in der Kunsttradition hinlänglich bekannt – verwiesen sei nur auf Rembrandt – und hatte auch am Ende des 18. Jahrhunderts noch Gültigkeit. Sie war den Zeitgenossen und der Kunstkritik geläufig und ehrte die betreffenden Schüler.

Einer, der für seine Arbeiten, wohlgemerkt im Zingg'schen Stil, auf allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs von Sachsen 1803 sogar eine Medaille vom Meister überreicht bekam, war Carl August Richter. Er war der engste Schüler und langjähriger Mitarbeiter Zinggs. Richters Sohn Ludwig, der Patensohn Zinggs, berichtet in seinen *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* von 1870 viel über die Tätigkeit seines Vaters bei Zingg.[26] Als authentische Quelle kann diese Autobiografie Ludwig Richters jedoch nicht herangezogen werden.[27] Carl August Richter hat sich nach Zinggs Tod auch selbst geäussert. Im Jahr 1819 schrieb er u. a.: «Meine natürliche Anlage zur Kunst und mein ununterbrochener Fleiss, verhalfen mir dahin: dass ich im 5ten Jahr meines Studiums sowohl im Landschaftszeichnen, als im Kupferstechen, meinem Lehrer gleichkam, und derselbe die von mir verfertigten Arbeiten ohne Bedenken unter seinem Namen herausbrachte.»[28] Dass Carl August Richter später tatsächlich seinem Lehrer in Stil und Qualität gleichkam, beweisen seine eigenen Zeichnungen, wie zum Beispiel die Ansicht von Schloss Scharfenstein im Erzgebirge (Abb. 7). Diese Zeichnung – wäre sie nicht von Richter signiert – würde problemlos als Arbeit von Adrian Zingg bzw. seinem Atelier durchgehen. Allenfalls wird man sagen können, dass die Blätter von Richter sich durch eine grössere Genauigkeit im Umriss auszeichnen – was sie ein klein wenig steifer macht, als wäre das locker Fliessende der Sepiazeichnungen festgezurrt worden. Doch ihre Qualität bleibt nichtsdestoweniger ausgesprochen hoch.

Die grösste Anzahl grossformatiger Sepiazeichnungen von Carl August Richter befindet sich heute in Warschau in den Grafischen Sammlungen der Universitätsbibliothek und der Nationalbibliothek. Obwohl Carl August Richter zahlreiche Angebote bekommen hatte, in Warschau zu arbeiten,

Abb. 7 Carl August Richter, *Schloss Scharfenstein im Erzgebirge*, 50,3 × 70 cm, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, bez. l. unten: «C. A. Richter del a Nat», Universitätsbibliothek Warschau, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Zb.d.UW T.174 nr 333

und sein Bruder Joseph bereits seit 1806 dort als Künstler erfolgreich Fuss gefasst hatte, verliess er die Zingg-Werkstatt nicht, vielmehr hoffte er, in die Fussstapfen des Lehrers treten zu können. Dies spricht nicht für ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein Carl August Richters, umso mehr aber für den Erfolg der «Marke Zingg», an dem Richter wie auch die anderen Mitarbeiter Zinggs nicht nur partizipierten, sondern den sie auch gewährleisteten. Nach Zinggs Tod im Jahr 1816 änderte sich dies. Was Carl August Richter anbetrifft, so verkaufte dieser 1818, also nur zwei Jahre nach Zinggs Tod, vierzehn grossformatige Sepiazeichnungen als eigenständige Arbeiten an die Grafische Sammlung der Warschauer Universitätsbibliothek, wo sie sich noch heute befinden.[29]

Die Angebote aus Warschau an die Familie Richter kamen nicht zufällig, vielmehr sind sie Ausdruck der engen Beziehungen zwischen Polen und Sachsen in dieser Zeit. Während Dresden als Hauptstadt des vereinigten Königreiches unter August III. Mitte des 18. Jahrhunderts eine Zeit des

wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwungs erlebte, verarmte Warschau. Der Siebenjährige Krieg (1756–1763) veränderte diesen Status entschieden. Sachsen und insbesondere Dresden wurden durch den Krieg schwer in Mitleidenschaft gezogen, Warschau dagegen blieb nicht nur von militärischen Auseinandersetzungen und Zerstörungen verschont, sondern zog geradezu einen Nutzen aus der historischen Situation. Der königliche Hof siedelte damals von Dresden nach Warschau über und mit ihm kamen nicht nur die Hofbeamten, sondern auch Künstler und Architekten, so dass Polen in den Jahren 1764–1795 eine Zeit der kulturellen Blüte erlebte. Wichtig in unserem Zusammenhang ist vor allem der polnische Adelige Graf Stanislaw Kostka Potocki (1755–1821), der sowohl als bedeutender Staatsmann wie auch als exzellenter Kunstkenner, Archäologe – von ihm stammt der sogenannte «polnische Winckelmann» – und Historiker in die Geschichte eingegangen ist.[30] Sein wichtigstes Vorhaben war die Pflege nationaler Traditionen und die aufklärerisch gedachte Hebung des allgemeinen Kunstge-

Abb. 8 Carl August Richter, *Der Kuhstall in der Sächsischen Schweiz*, 50,8 × 70 cm, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, bez. l. unten: «C. A. Richter dely a Nat», Universitätsbibliothek, Warschau, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Zb.d.UW T.174 nr 331

Abb. 9 Zingg-Werkstatt, *Der Kuhstall in der Sächsischen Schweiz*, Umrissradierung, braun laviert, 30 × 43,2 cm, bez. u. auf dem Felsen: «Zingg dl.» [mit schwarzer Feder]; r. oben: Künstlerstempel Zinggs

schmacks. Zu diesem Zweck begann er ab 1799 das Palais in Wilanów in ein Museum umzuwandeln, wozu auch die Katalogisierung und systematische Erweiterung der grafischen Sammlung der Familie gehörte. 1818 schenkte er der Warschauer Universität, deren Gründungsmitglied er war, den wertvollsten Teil seiner grafischen Sammlung.[31]

Potockis Sohn Aleksander (1776–1845) setzte das Lebenswerk des Vaters, insbesondere in Bezug auf die Pflege der Zeichnungssammlung, fort. 1837 kaufte er eine beträchtliche Zahl von Zeichnungen und Druckgrafiken, insgesamt 559 Stück, in Dresden, darunter auch Blätter der Zingg-Werkstatt.[32] Sie werden heute in der Grafischen Sammlung der Warschauer Nationalbibliothek aufbewahrt. Doch trotz einer handschriftlichen Inventarliste von Aleksander Potocki aus dem Jahr 1840, die sowohl Bemerkungen zum Thema der Darstellung wie zum Künstler und zu der Technik der verschiedenen Ansichten gibt, ist die Zuordnung auch der Blätter der Potocki-Sammlung in der Warschauer Nationalbibliothek wegen der häufig vorkommenden Variationen und der bekannten Zuschreibungsprobleme in vielen Fällen nicht zu leisten.[33]

«Zingg oder nicht Zingg» scheint auch hier nicht die richtige Frage zu sein, gleichwohl handelt es sich durchgehend um hochrangige Produkte der Zingg-Werkstatt. Aleksander Potocki inventarisierte die Sammlung nicht nur, sondern er gab ihr auch eine einheitliche Präsentation, die aufschlussreich ist. Zeichnungen und Radierungen, signiert wie unsigniert, wurden nämlich in einheitliche Alben mit graublauen Hüllen – und zwar

völlig ungeordnet – eingeklebt. Deren Titel lautet schlicht: *Paysages, Zingg et Richter*, manchmal auch nur: *Paysages*. Dies deutet einmal mehr darauf hin, dass für die zeitgenössischen Sammler die akribische Trennung verschiedener Hände letztlich sekundär war, vielmehr die Gattung und vor allem die Qualität der Arbeiten im Vordergrund standen.

Als Beleg für die Gültigkeit dieser Aussage sei zum Schluss noch die Darstellung eines der berühmtesten Motive der Sächsischen Schweiz, des sogenannten Kuhstalls bei Bad Schandau, herangezogen. Die Zeichnung wurde von Carl August Richter signiert (Abb. 8), die fast gleich grosse und bis auf winzige Details motivisch identische Umrissradierung dagegen ist durch den Künstlerstempel und die handschriftliche Signatur Zinggs ausdrücklich als Produkt der «Marke Zingg» deklariert (Abb. 9). Auch bei diesem Blatt Richters ist die grosse Nähe zu Zinggs Stil und Motivik augenscheinlich – vielleicht ein wenig zu gross, was im Übrigen oft ein Hinweis auf Werkstattarbeiten ist. Gemeint ist die überreiche Anhäufung Zingg'scher pittoresker Versatzstücke zur Füllung des Vordergrundes, beispielsweise die drei fast in der Luft hängenden Wurzelballen um die Höhlenöffnung. Sie wirken, als wären sie direkt aus Zinggs Zeichenanleitung übernommen.

Dies zeigt, dass Zingg im fortgeschrittenen Alter auch auf Motiverfindungen seiner Schüler zurückgriff und weist darüber hinaus erneut und deutlich daraufhin, dass es bei den Produkten der Zingg-Werkstatt nicht so sehr um Eigenhändigkeit ging, sondern vielmehr auf das unverwechselbare Gefüge, eben auf die «Marke Zingg» ankam. Heutige Qualitätsbegriffe, die auf Individualität und Eigenhändigkeit pochen, greifen dabei freilich nicht. Unser Kunstbegriff, vom deutschen Idealismus geprägt, macht uns ein wenig blind für den besonderen Rang der Zingg'schen Hervorbringungen.

1 Sabine Weisheit-Possél, *Adrian Zingg (1734–1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik* (Villigst Perspektiven, 12), Diss. FU Berlin, 2008, Berlin: Lit, 2010.

2 Siehe hierzu *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.

3 Das Skizzenbuch ist in Gänze abgedruckt in: Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 2) und ebd., S. 40–60, von Petra Kuhlmann-Hodick kommentiert.

4 Abb. ebd., S. 45.

5 Vgl. Dresden/Zürich 2012 (wie Anm. 2), Nr. 72 und 73, S. 178–179.

6 Vgl. auch den Beitrag von Martin Kirves in diesem Band, S. 76–99.

7 Die andere Fassung wird in einer deutschen Privatsammlung verwahrt: Adrian Zingg, *Königstein im Elbsandsteingebirge*, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, 50 × 63,9 cm, bez. r. u. auf Felsen: «A. Zingg n. d. nat. dl», Privatbesitz Deutschland.

8 Sophus Ruge, «Adrian Zingg», in: *Über Berg und Tal. Organ des Gebirgsvereins für die Sächsisch-Böhmische Schweiz*, 20 (1897), S. 1–10, hier S. 3.

9 Dies berichtet Conrad Gessner, der für zwei Jahre bei Zingg zur Lehre war, in einem Brief an seinen Vater Salomon Gessner aus Dresden am 12. Juni 1786, siehe Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 1), S. 192.

10 Blätter aus dieser Reihe befinden sich heute vor allem in den Kupferstich-Kabinetten in Dresden, Berlin, Stuttgart und Coburg.

11 Friedrich Justin Bertuch erwähnt eine solche Reise in seinem Nachruf auf Georg Melchior Kraus im *Journal des Luxus und der Moden*, 22 (1807); vgl. Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 1), S. 235–237.

12 Neben dem als Abb. 5 wiedergegebenen Blatt sind das: Zingg-Werkstatt, *Burgruine Frauenstein im Erzgebirge*, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, 24,1 × 18,6 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. C 4307. Zingg-Werkstatt, *Blick auf einen Berg mit Burgruine*, Feder in Schwarz, Pinsel in Braun, 24,5 × 19 cm, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 1914.136.

13 Siehe. Anm. 12.

14 Vgl. das Anstellungsdekret Zinggs an der Dresdner Kunstakademie, das nach zähen Verhandlungen zwischen Zingg und dem damaligen Direktor der Akademie, Christian Ludwig von Hagedorn, am 5.12.1765 ausgestellt worden war, abgedruckt in: Moritz Stübel, «Briefe von und über Adrian Zingg», in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 9 (1916), S. 281–303, hier S. 299.

15 Zur Gründung und zum Aufbau der Dresdner Kunstakademie vgl. 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, S. 39–43; Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 1), S. 55–66, hier auch eine Auflistung der älteren Literatur.

16 Stübel 1916 (wie Anm. 13), S. 286.

17 Manuskript von Adrian Zingg aus den Papieren von Gottlieb Wilhelm Becker, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, App. 292, Nr. 290. Der Text erscheint in leicht verändertem Stil in der *Vorerinnerung zum zweiten Heft – Aus einem Briefe an einen Freund* [= Becker, d. V.] zu Zinggs *Landschaftszeichner*, Dresden im Februar 1809.

18 Ausführlich zu diesen Künstlern: Fröhlich 2002 (wie Anm. 15), S. 124–139.

19 Durch die Beschneidung sind die Blätter selten genau gleich gross, ein Abpaus-, bzw. Durchdruckverfahren ist deshalb ausgeschlossen. Ein Blatt mit Quadratur – eine Möglichkeit der Übertragung – wurde nur ein einziges Mal gefunden (*Wasserfall in Thümlers Garten bei Altenburg*, Federzeichnung in Rotbraun über Bleistift auf quadriertem Blatt, 31,3 × 43,5 cm, Kunstmuseum St. Gallen).

20 Adrian Zinggs Nachlass ist 1816 in Leipzig versteigert worden. Eine Abschrift des Versteigerungskatalogs befindet sich im Anhang

der unpublizierten Zingg-Monografie von Karl Wiedemann, von der ein Exemplar als Typoskript o. J. [1944] im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, ein weiteres in der Vadiana in St. Gallen vorliegt.

21 Johann Rudolf Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon [...],* 6 Bde., Zürich: Orell, Füssli und Compagnie, 1779–1821, Zweyter Theil [5] (1821), S. 6185.

22 Siehe hierzu: Weisheit-Possél 2010 (wie Anm. 1), S, 368–373.

23 Ich halte die 57 grossformatigen Zingg'schen Sepiablätter aus der Wiener Albertina für einen Grossauftrag von Albert von Sachsen-Teschen. Dabei wurden entweder Wiederholungen beliebter Ansichten nachbestellt oder Blätter aus dem Fundus der Werkstatt ausgewählt. Man muss davon ausgehen, dass die heute in der Albertina verwahrten Blätter nicht allein von Zinggs Hand sind, auch wenn der Grossteil der Blätter von ihm signiert wurde.

24 Wiedemann o. J. (wie Anm. 20), Anhang: Nachlassverzeichnis Zinggs, S. 20.

25 Ebd.

26 Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, nebst Tagebuchaufzeichnungen und Briefen* (Sammlung Dieterich, 118), hrsg. von Erich Marx, 2. Aufl., Leipzig: Dieterich, 1950. Ludwig Richter begann mit der Niederschrift im Jahr 1869, also im Alter von 66 Jahren. Die *Lebenserinnerungen* Richters beginnen mit der Beschreibung seiner Kindheit und enden mit dem Bericht vom Tod seiner Tochter Marie im April 1847. Die Veröffentlichung erfolgte ein Jahr nach Ludwig Richters Tod durch seinen Sohn Heinrich. Das in siebzehn Heften niedergeschriebene Manuskript der *Lebenserinnerungen* befindet sich heute im Stadtarchiv Dresden.

27 Vgl. hierzu Saskia Pütz, *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters* (Berliner Schriften zur Kunst, 23), Diss. FU Berlin, 2008, Berlin: Gebr. Mann, 2011, sowie den Beitrag der Autorin in diesem Band (S. 244–265).

28 Bei dem Brief handelt es sich um eine zwanzigseitige Eingabe an den damaligen Direktor der Kunstakademie, den Grafen Vitzthum von Eckstädt, vom 29.12.1819, in der Carl August Richter ausführlich seine Verdienste um die Kunstakademie schilderte, letztlich um eine Gehaltserhöhung zu erreichen; hier zit. nach: Wiedemann o. J. (wie Anm. 20), Anhang VI, S. 77.

29 Für diese Information danke ich Watroba Przemyslaw, Kurator an der Warschauer Universitätsbibliothek. Er teilte mir ferner mit, dass es sich ursprünglich tatsächlich um einen Ankauf von 14 Zeichnungen Richters gehandelt habe, der Verbleib des 14. Blattes sei jedoch unbekannt.

30 Die wichtigsten kunsthistorischen Informationen über die Familie Potocki, insbesondere in Bezug auf die Entstehung der Wilanów-Sammlung finden sich in dem drei Bände und ein Supplement umfassenden Bestandskatalog der Zeichnungen dieser Sammlung, der allerdings, bis auf eine kurze englische Zusammenfassung der Einleitung, nur in polnischer Sprache vorliegt, *Rysunki z wilanowskiej kolekcji Potockich, w zbiorach Biblioteki Narodowej* (Katalogi Zakadu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej), hrsg. von Krystyna Gutowska-Dudek, 3 Bde. und Supplement, Warschau: Biblioteka Narodowa [Nationalbibliothek], 1997–2004. In deutscher Sprache finden sich nur zwei kurze Erwähnungen von Stanislaw Kostka Potocki in Zusammenhang mit historischen Ausstellungen, zum einen in: *Thesauri Poloniae – Schatzkammer Polen. Zur Geschichte der polnischen Sammlungen*, hrsg. von Wilfried Seipel, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, 3.12.2002–2.3.2003, Mailand: Skira, 2002, S. 229–231, und zum anderen in Zusammenhang mit der Ausstellung *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union* 1997 in Dresden, hrsg. von Werner Schmidt et al., Ausst.-Kat. Dresdner Schloss, 24.11.1997–8.3.1998, Leipzig: Edition Leipzig, 1997. Einen gewissen Einblick in die Zeitumstände von 1794 bis 1820 geben die Erinnerungen der Gräfin Potocka, der Schwiegertochter von Stanislaw Potocki: *Die Memoiren der*

Gräfin Potocka, 1794–1820, hrsg. von Casimir Stryienski, nach der 6. französischen Aufl. bearb. von Oskar Marschall von Bieberstein, Leipzig: Schmidt & Günther, 1899.

31 Die älteste Beschreibung der Wilanów-Sammlung der Familie Potocki datiert aus dem Jahr 1800: *Catalogue des dessins de la Collection du Comte Stan(islaw) Potocki*, vgl. Gutowska-Dudek (Hrsg.) 1997–2004 (wie Anm. 30), Bd. 1, Summary, S. 16.

32 Ebd., Bd. 3, S. 114 und S. 194.

33 Diese Inventarliste, abgekürzt: *Spis (rysunków) po 1840 = Brulion [...] Spis oryginalny*" (sporzadzony własnorecznie prez Aleksandra Potockiego po 1840), befindet sich im Archiv der Wilanów-Bibliothek in der Nationalbibliothek in Warschau. Von den 21 Zingg zugeschriebenen Zeichnungen, die sich heute in der Warschauer Nationalbibliothek befinden, werden 10 Blätter in dieser Liste aufgeführt, von den 10 Richter zugeschriebenen Blättern sind es 8 Arbeiten.