

## Wissenschaft, Sentiment und Geschäftssinn. Landschaft um 1800 Internationales Kolloquium, 14. und 15. Juni 2012

Veranstaltet vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in  
Zusammenarbeit mit dem Kunsthaus Zürich

Donnerstag, 14.06.2012

Konzepte und Sehweisen der Landschaft

Vormittag

### Das Innere der Natur

Oskar Bätschmann, Prof. em. Dr.  
SIK-ISEA

#### Abstract

Mein Beitrag wird den Gegensatz zwischen den Konzepten für die Landschaftsmalerei «Nachahmung oder Erfindung» einerseits und «Nachahmung oder Introspektion» andererseits behandeln. Das eine Konzept betrifft den Gegensatz zwischen der Vedute und der komponierten idealen Landschaft, das andere den Gegensatz zwischen den Ansichten der geschaffenen Natur und den Versuchen, die schaffende Natur zu erforschen und darzustellen (z.B. durch Geologie, Anatomie, Botanik). Die Hybris des Letzteren wurde exemplarisch analysiert in E. T. A. Hoffmanns Novelle «Die Jesuiterkirche in G.» von 1816/1817. Ein wichtiger Versuch war das Konzept «Erdlebenbildkunst», das C. G. Carus in seinem Buch «Briefe über die Landschaftsmalerei» propagierte. Die Auseinandersetzung zwischen Vedute und Komposition wurde ausgetragen in der Rezeption der Landschaftsmalerei von Poussin und Lorrain, von dem das «Liber veritatis» mit den Reproduktionen in Aquatinta von Richard Earlom im Unternehmen von John Boydell 1788 herausgegeben worden war. An die Seite der Bestrebungen, vom Äusseren ins Innere zu blicken, muss auch das Ziel der zeitgenössischen Porträtmalerei gestellt werden, die meinte, die verborgene Seele darstellen zu können.

#### Zur Person

1943 geb. in Luzern, Studium in Florenz und Zürich, Promotion 1975, Habilitation 1981. Von 1991 bis 2009 ordentlicher Professor für Kunstgeschichte der Neuzeit und der Moderne an der Universität Bern, seit 2009 am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich. – Getty Scholar am Getty Center for Art History and the Humanities 1990–1991, verschiedene Gastprofessuren von 1992 bis 2009, Rudolf-Wittkower Professor an der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), Rom, 2010–2011, Samuel H. Kress-Professor am Center for Advanced Study in the Visual Arts der National Gallery of Art, Washington, DC, 2012–2013.

#### Publikationen zum Tagungsthema

*Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln: DuMont, 1989; «Landschaftsmalerei», in: *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik, 1760–1820 (A comparative history of literatures in European languages, 14)*, hrsg. von Horst Albert Glaser und György M. Vajda, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001, S. 515–541; Carl Gustav Carus, *Nine Letters on Landscape Painting*, hrsg. und eingeleitet von Oskar Bätschmann, übers. von David Britt, Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 2002; «Reflexionen über die Landschaftsmalerei um 1800 in Deutschland», in: *Wasser, Wolken, Licht & Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800*, hrsg. von Klaus Weschenfelder und Urs Roeber, Ausst.-Kat. Mittelrhein-Museum Koblenz, 25.8.–3.11.2002, Heidelberg: Edition Braus, 2002, S. 27–44.

## **Intellektuelles Wohlgefallen. Johann Gottlob von Quandt (1787-1859) und die zeitgenössische Landschaftsmalerei**

Andreas Rüfenacht, lic. phil.

Wissenschaftlicher Assistent, Kunsthistorische Abteilung, Historisches Museum Basel

### Abstract

Die Naturdarstellung spielte im Denken des Dresdener Kunstschriftstellers, Sammlers und Förderers der Künste, Johann Gottlob von Quandt (1787–1859), eine gewichtige Rolle. Der Künstler sollte durch sein Schaffen die Natur mit Vernunft durchdringen. Als Sammler versuchte Quandt seine theoretischen Überlegungen mit Aufträgen an bekannte Landschaftsmaler wie Friedrich, Koch, Richter und andere anschaulich zu machen. Ausgehend von Quandts Gemäldesammlung werden im Vortrag drei Aspekte der Landschaftsmalerei herausgegriffen, analysiert und kontextualisiert:

1. Alte und neue Meister: Einer Landschaftsdarstellung des Niederländers Jacob Ruisdael (um 1660) wird eine zeitgenössische Landschaft von Ernst Ferdinand Oehme, der sich den Alten Meister zum Vorbild nahm, gegenübergestellt. Ruisdael spielte für das Naturverständnis der jungen Romantiker (man denke an die Ausführungen in August Wilhelm Schlegels Gespräch «Die Gemähle» von 1799) eine wichtige Rolle. 1816 schrieb Goethe mit seinem Aufsatz «Ruisdael als Dichter» einen Gegenentwurf hierzu. Diese zeitgenössische Diskussion, in deren Subtext sich ein Generationenkonflikt abzeichnet, manifestiert sich in Quandts Aussagen zu seinem Ruisdael-Gemälde und in der Gegenüberstellung des Bildes mit demjenigen Oehmes. Unumgänglich ist dabei ein Blick über den Bilderrahmen hinaus in die Kulturlandschaft von Quandts Rittergut Dittersbach in der Sächsischen Schweiz.

2. Die nordische und die italienische Landschaft: Quandt gab 1820 bei Caspar David Friedrich eine nordische Landschaft und bei Johann Martin von Rohden eine italienische in Auftrag. Er behandelte sie als Gegenstücke, die einerseits die ästhetischen Kategorien des Erhabenen und des Schönen veranschaulichen, andererseits ein Streiflicht auf den Ausgleich der Differenzen zwischen deutscher und italienischer Kunst werfen – ein in der Zeit vielfach verfolgtes Anliegen, das Quandt nicht nur in seiner privaten Sammlung, sondern auch in seiner Tätigkeit in der königlichen Gemäldegalerie verfolgte.

3. Ästhetische Kategorien: Mit einer eigenwilligen Interpretation stellte Quandt 1830 – anders als Kant, Burke und Schiller – das Erhabene und Schöne nicht als einander ausschliessende Gegensätze dar, sondern in einem zusammenhängenden Gefühlskreis, subsumiert unter dem Begriff «das intellektuelle Wohlgefallen». Die Darstellung im Kreis, der Zusammenhang der Begriffe untereinander und das Vokabular (Nuancen, Mischungen) erinnern dabei an Goethes Farbenkreis.

Diesen drei Aspekten übergeordnet stellt sich die Frage, ob Quandt, der vor allem als Sammler in der Kunstgeschichte bekannt geblieben ist, als Kunstschriftsteller die zeitgenössischen Diskussionen verarbeitet und eine eigenständige Position zu formulieren vermag, oder ob er als reicher Dilettant nur Epigone der kunstwissenschaftlichen Bestrebungen seiner Zeit bleibt und bestenfalls umtriebiger Rezipient der sich formierenden Kunstwissenschaft ist.

### Zur Person

Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Architekturgeschichte an der Universität Bern, Lizentiat 2009. Dissertationsprojekt über den Dresdner Kunstschriftsteller, Sammler und Mäzen Johann Gottlob von Quandt (1787–1859) an der Universität Zürich. 2009–2011 wissenschaftlicher Assistent, SIK-ISEA, Zürich. 2009 Assistent, Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit, Kunsthistorisches Institut, Universität Zürich. 2005–2009 Hilfsassistent, Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit und Moderne, Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern. 2004–2005 Praktikum und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Präsident von «articulations», Schweizer Verein für den kunsthistorischen Nachwuchs. Forschungsinteressen: Sammlungsgeschichte, Kunst des 19. Jahrhunderts, Ästhetik, Methodik der Kunstgeschichte.

### Schriften (Auswahl)

«Goethe-Inszenierungen bei Johann Gottlob von Quandt», in: *Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar*, 2012, S. 31–48 (im Druck); «Zufluchtsorte verstossener Kunst. Johann Gottlob von Quandts Einrichtung des Historischen Museums Dresden 1832/34», in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 36 (2010), S. 100–109 (im Druck); «Verworrene Zeitläufte. Wilhelm Worringer, Briefe an Cuno Amiet 1911–1919», in: *Hundert Jahre «Abstraktion und Einfühlung». Konstellationen um Wilhelm Worringer*, Akten der Tagung am Institut für Kunstgeschichte, Bern, 22./23. November 2007, hrsg. v. Norberto Gramaccini und Johannes Rössler, München: Fink, 2012, S. 143–167.

## Die Gletscher im Visier Zur Entstehung einer neuen Landschaftsikonographie im 18. Jahrhundert

Matthias Oberli, Dr. phil.

Abteilungsleiter Kunstdokumentation, SIK-ISEA

### Abstract

Nicht zufällig bestand der erste grosse Auftrag, den Adrian Zingg (1734–1816) zu Beginn seiner Karriere als Kupferstecher und Illustrator ausführen konnte, in der Bebilderung von Gottlieb Sigmund Gruners topographischem Nachschlagewerk «Die Eisgebirge des Schweizerlandes» (Bern 1760). Seit Beginn des 18. Jahrhunderts rückten die Gletscher der Schweizer Alpen immer stärker in den Fokus von Forschung, künstlerischer Wahrnehmung und touristischer Wirtschaft.<sup>1</sup> Die förmlich aus der Bergwelt in die wachsenden Siedlungsstrukturen herausströmenden Eismassen verkörpern gleichsam den Höhepunkt sublimer Erfahrung. Als Naturphänomene gigantischen Ausmasses sind die Gletscher für die Aufklärung wie auch für die Romantik ein Faszinosum. Sie vereinen, wie Gruner 1760 bemerkte, «...diese fürchterliche aber zugleich majestätische Einfalt unnachahmlich mit unendlicher Schönheit und Manchfaltigkeit»<sup>2</sup> und evozieren gleichzeitig bei Goethe das «Grauen der unfruchtbaren Thäler» (1779).<sup>3</sup>

Der Beitrag untersucht aus kunsthistorischer Perspektive den Wandel in der Darstellung von Gletscherformationen während des 18. Jahrhunderts. An Werken dieses neuen Genres lässt sich die Überhöhung der Naturbeobachtung zum Erhabenen besonders eindrücklich exemplifizieren, etwa im Fall von Caspar Wolfs Gletscherbildern.<sup>4</sup> Dabei soll neben der kunsttheoretischen Verortung auch ein Augenmerk auf die Einflüsse der europäischen Landschaftsmalerei geworfen werden, deren Repertoire zur Steigerung von Dramatik und Überzeitlichkeit auf das neu entdeckte Sujet der glazialen Formationen übertragen wurde und damit eine neue Landschaftsikonographie begründete.

<sup>1</sup> Vgl. dazu beispielsweise *Montagna. Arte, scienza, mito da Dürer a Warhol*, Ausst.-Kat. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, 19.12.2003–18.4.2004; Heinz J. Zumbühl, «Der Berge wachsend Eis... Die Entdeckung der Alpen und ihrer Gletscher durch Albrecht von Haller und Caspar Wolf», in: *Mitteilungen der Naturhistorischen Gesellschaft Bern* 66 (2009), S. 105–130, sowie das an der Universität Lausanne laufende Nationalfondsprojekt «ViaticAlpes» unter der Leitung von Prof. Dr. Claude Reichler.

<sup>2</sup> Gottlieb Sigmund Gruner, *Die Eisgebirge des Schweizerlandes*, Bern: Abraham Wagner Sohn, 1760, 3. Teil, S. 218.

<sup>3</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Tagebücher, 1779*, 2. Reise in die Schweiz, 12. November 1779 anlässlich der Besichtigung des Rhône-Gletschers.

<sup>4</sup> Vgl. *Caspar Wolf. Gipfelstürmer zwischen Aufklärung und Romantik*, Ausst.-Kat. museum kunst palast, Düsseldorf, 26.9.2009–10.1.2010.

### Zur Person

Geboren 1966 in Winterthur. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie sowie Ur- und Frühgeschichte an den Universitäten Zürich und Wien. 1993 Lizentiat zu «Tendenzen barocker Deckenmalerei in Rom», 1997 Promotion über «Magnificentia Principis – Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593–1657)», 2004 PR-Fachmann mit eidg. Fachausweis, 2010 MAS in Arts Management. 1994–1995 Stipendiat der «Fondation pour des bourses des études Italo-Suisses», 1995–1997 Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, 1998–2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Nationalfondsprojekt «Vorstellungen von der Antike in der Renaissance». 2000–2001 im Kunst- und Antiquariatshandel tätig, 2001–2005 freischaffender Kunsthistoriker und Fachmann für Public Relations. 2005–2008 am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Werkkatalog Ferdinand Hodler, seit 2008 Leiter der Abteilung Kunstdokumentation von SIK-ISEA und Mitglied der Institutsleitung.

### Schriften (Auswahl)

«Zwischen Bildersturm und Bilderflut. Deutsche Malerei der Renaissance», in: *Meisterwerke und Kleinode. Sammlung der Peyerschen Tobias Stimmer-Stiftung, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen. Gesamtkatalog* (Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen, 20), hrsg. von SIK-ISEA, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2010, S. 24–31; Artikel «Malerei», «Mäzenatentum», in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Bd. 8, Basel: Schwabe, 2009, S. 239–244, 398–400; ««Oberserver, c'est comparer, mesurer». Beobachtungen zu Mass, Ordnung und Rhythmus im Werk Ferdinand Internationales Kolloquium, 14. und 15. Juni 2012, SIK-ISEA, Zollikerstrasse 32, Postfach 1124, CH-8032 Zürich. T +41 44 388 51 51, F +41 44 381 52 50, sik@sik-isea.ch, www.sik-isea.ch

Hodlers», in: *Ferdinand Hodler. Die Forschung – Die Anfänge – Die Arbeit – Der Erfolg – Der Kontext* (outlines, 4), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), 2009, S. 65–76; 53  
Werkkommentare zu Ferdinand Hodler, in: Oskar Bätschmann, Paul Müller (Hrsg.), *Ferdinand Hodler, Catalogue raisonné der Gemälde*, Bd. 1, *Die Landschaften*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2008, passim; «Dans les Eaux de Néris. Le dernier séjour de Ferdinand Hodler en France (été 1915)», in: *Ferdinand Hodler 1853–1918, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, 13.11.2007–3.2.2008*, S. 212–221; «Dem Himmel ein Stück näher. Barocke Deckenmalerei in Schwyzer Kirchen», in: *Meisterwerke im Kanton Schwyz*, Bd. 2, *Vom Barock bis zur Gegenwart*, Bern / Zürich: Benteli Verlag, 2006, S. 120–125; «Johann Jakob Biedermann: Der Pissevache-Fall (1815)», in: *Kunstmuseum Winterthur. Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Bd. 1: *Ältere Bestände*, Düsseldorf 2005, S. 39–41; «Johann Melchior Wyrsh der Kirchenmaler. Stil und Ikonographie der Altarretabel», in: «*Gepudert und geputzt*». *Johann Melchior Wyrsh (1732–1798). Porträtist und Kirchenmaler*, Ausst.-Kat. Nidwaldner Museum Sust, Stansstad, 21.6.–11.10.1998, S. 229–244.

**Donnerstag, 14.06.2012**  
**Konzepte und Sehweisen der Landschaft**

*Nachmittag*

**Salomon Gessners Sehweise der Schweiz: Die Veduten aus dem «Helvetischen Calender»**

Christian Féraud, lic. phil.

Wissenschaftlicher Volontär am Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Abstract

In den Jahren 1779–1787 schuf Salomon Gessner (1730–1788) für die ersten neun Jahrgänge des «Helvetischen Calenders» 52 Schweizer Landschaften. Es handelt sich bei diesen Veduten um kleinformatige, 8 x 11 Zentimeter messende Radierungen, die zweimal gefaltet werden mussten, damit sie in den zierlichen, lediglich 10 x 5 x 2 Zentimeter kleinen «Calender» passten. Das kleine Format des Almanachs war auf seine Bestimmung als Anleitung für Reisende zugeschnitten. Auf den Kalenderteil und die Textbeiträge, die Geschichte und Gegenwart der Schweiz betrafen, folgten dementsprechend Informationen für Reisende wie Reiserouten und Fahrpläne der Postkutschen. Die Veduten waren den Monatstafeln voran zuvorderst im Almanach beigefügt. Auf fremde Vorlagen rekurrierend, haben sie vor allem die Alpen zum Motiv und führen die Betrachter von spektakulären Wasserfällen in Bergtälern über halsbrecherische Passagen in Felswänden hinauf ins Hochgebirge hin zu gleissenden Gletschern.

Den Veduten war ein internationaler Erfolg beschieden. Auf dem Graphikmarkt bestand eine so grosse Nachfrage, dass sich nach Gessners Tod im Jahre 1788 für den Verlag Orell, Gessner, Füssli & Comp. die Edition der Veduten als Nachdrucke in einer Kollektion lohnte. Es war Gessners Fähigkeit, sich für monumentale Motive wie Gletscherdarstellungen auf ein kleines Format zu beschränken, die Sammler und Kenner zum Staunen brachte. Am Ende des 19. Jahrhunderts war von dieser anfänglichen Begeisterung nicht mehr viel übrig geblieben. Für Heinrich Wölfflin (1864–1945) stellten die Veduten in Gessners künstlerischem Œuvre eine *Quantité négligeable* dar. Wölfflin fällt ein vernichtendes Urteil, das seine Argumente auch aus der Zurückstufung der Reproduktionsgraphik gegenüber der Künstlergraphik bezog.

Für das Kolloquium «Landschaft um 1800» ist gerade Gessners Tätigkeit als Reproduktionsstecher von Interesse. Die Veduten werden im Vortrag in Hinblick auf die Appropriation der Vorlagen, die Funktion im Kontext des «Calenders» und die Wahl der Motive erörtert: In welchem Verhältnis stehen Gessners Radierungen zu den Zeichnungen und Gemälden, die seine Künstlerfreunde Johann Heinrich Wüest (1741–1821) und Ludwig Hess (1760–1800) nach der Natur geschaffen hatten? Lassen sich von der Analyse dieses Verhältnisses Erkenntnisse für die Funktion der Veduten herleiten? Und welches Bild der Schweiz lässt sich aus den Motiven erschliessen, die Gessner aus der Vielfalt verfügbarer Vorlagen aufnahm?

Zur Person

1980 geboren in Solothurn, 2002–2010 Studium der Kunst- und Architekturgeschichte an der Universität Bern (Lizentiatsarbeit zu Salomon Gessners Landschaftsradierungen für den «Helvetischen Calender»). 2006–2008 hilfswissenschaftlicher Assistent und Grundkursleiter am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, 2010/2011 Praktika am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) und am Kunstmuseum Luzern, 2011–2012 wissenschaftlicher Projektmitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. 2012–2016 Annemarie Gugelmann Stipendium der Stiftung Graphica Helvetica (2013–2016 Dissertation über das graphische Werk von Johann Jakob Biedermann). Forschungsschwerpunkt: Schweizer Landschaftsgraphik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Publikation

«Salomon Gessner als Vedutenstecher. Die Landschaften für den Helvetischen Calender, 1780–1788», in: Edgar Bierende u. a. (Hrsg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert* (Neue Berner Schriften zur Kunst, 10), Bern: Lang, 2010, S. 63–77.

## Ernste Träumereien.

### Christian August Semlers *Reverie* – eine Poetologie der Landschaftsmalerei

Martin Kirves, Dr. des.

Wissenschaftlicher Mitarbeiter, eikones – NFS Bildkritik, Universität Basel

#### Abstract

Christian August Semlers «Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerei. Für Freunde der Kunst und der schönen Natur» (1800) ist zwar in Leipzig erschienen. Verfasst worden ist die Abhandlung vom Autor aber in Dresden und damit an jenem Ort, wo spätestens mit Christian Ludwig von Hagedorn eine intensive Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei einsetzte, die durch Adrian Zingg einen ersten Höhepunkt erlebte und nicht zuletzt durch die Anwendung der Sepiatechnik auf ein neues Niveau gehoben wurde. Dieses lasierende Verfahren ermöglichte es zumal, in feinsten Valeurs atmosphärische Lichtwirkungen an der Grenze des Sichtbaren zu gestalten und so gleichsam einzig erahnbare Sinneseindrücke in die Landschaftsdarstellungen einzubringen. Damit schuf Zingg eine Bildsprache, auf die Caspar David Friedrich zurückgriff, um, von der Sepiazeichnung ausgehend, visuelle «Ahndungen» zu schaffen, welche die Landschaftsmalerei – und dies ist der zweite Höhepunkt – in die Gattung des Sakralbildes überführen sollten.

Semlers Schrift ist jenem ersten, bisher unterbelichtet gebliebenen Höhepunkt der Dresdner Landschaftsmalerei zuzuweisen, als sie die Grenzen der Gattung noch nicht überschritt und dennoch deren Status durch eine neue Wirkintensität auf signifikante Weise veränderte. Zu ihrer Charakterisierung greifen weder thematisch rückgebundene Charakterisierungen wie *heroisch* oder *arkadisch* noch einzig wirkungsästhetische Kategorien wie das *Schöne*, *Pittoreske* oder *Erhabene*. Vor dieses Problem gestellt, entwickelt Semler unter dem Leitbegriff der *Reverie* eine Poetologie der Landschaftsmalerei, der eine ganz bestimmte Rezeptionshaltung entspricht, welche die Wirkungen der feinsten Nuancen des Bildes freisetzt. Damit wird ein Prozess angestoßen, der keineswegs eine ziellos vagierende, von persönlichen Assoziationen getragene, sich vom Bild entfernende Träumerei bedeutet, sondern eine durch das Bild gesteuerte «gefühlsinfizierte» Reflexion darstellt. Die vom Bild initiierte, stets auf das Bild zurückbezogene produktive Tätigkeit ist daher keineswegs mit der Kategorie des Stimmungsbildes einzufangen. Ihr kommt eine genuin selbstreflexive Qualität zu, die im Rekurs auf Jean-Jacques Rousseau, insbesondere seine *Träumereien eines einsamen Spaziergängers* (1782), aufgezeigt werden kann. Als Anhang zu Rousseaus *Bekenntnissen* konzipiert, stellt die *Reverie* einen Modus der Selbsterkenntnis dar, auf den sich Semler in affirmativer wie kritischer Weise bezieht. Rousseaus Relevanz für das Werk von Zingg reicht aber weiter zurück, bis in Zinggs Pariser, wo er zusammen mit Johann Georg Wille, dessen langjähriger Atelierr Mitarbeiter er gewesen ist, unter dem Eindruck der früheren Schriften Rousseaus Studienausflüge in die Natur unternommen hatte.

Im geplanten Beitrag soll die vor Caspar David Friedrichs «neu-religiöser» Landschaftsmalerei erfolgte ästhetische Neufassung der Landschaft, wie sie in den Sepiazeichnungen Zinggs vor Augen steht, unter Rückgriff auf Semlers im Anschluss an Rousseau entwickeltes Konzept der *Reverie* untersucht werden, was abschliessend in einen Ausblick auf Friedrich münden dürfte.

#### Zur Person

1998–2006 Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik an der Freien Universität Berlin sowie der Technischen Universität Berlin und der Universidad Complutense de Madrid. Ab 2006 freier Mitarbeiter der Staatlichen Museen zu Berlin. 2006–2009 Stipendiat des Exzellenznetzwerks «Aufklärung – Religion – Wissen. Transformationen des Religiösen und des Rationalen in der Moderne» der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Seit Januar 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter bei eikones-NFS Bildkritik an der Universität Basel mit einem Projekt zu den Bedeutungsdimensionen des Ornaments. 2010 Promotion mit der Arbeit «Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis «Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens» – Eine Bildtheorie der Aufklärung».

#### Schriften (Auswahl)

«Visionäre Erkenntnis. Caspar David Friedrichs Konkretionen des Unsichtbaren», in: *Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit um 1800*, hrsg. von Jürgen Kaufmann, Martin Kirves und Dirk Uhlmann (in Vorbereitung); *Das gestochene Argument. Daniel Nikolaus Chodowieckis Bildtheorie der Aufklärung*, Berlin: Reimer, 2012; «Ornament als Erkenntnisform. Die epistemische Entwurfstheorie der South Kensington School», in: Kongress-Akten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Bd. 2,

*Experimentelle Ästhetik*, hrsg. von Ludger Schwarte, 2012, <[http://www.dgae.de/downloads/Martin\\_Kirves.pdf](http://www.dgae.de/downloads/Martin_Kirves.pdf)> (69 S.); «Der Tod als Aufklärer. Daniel Nikolaus Chodowieckis Totentanz auf das Jahr 1792», in: *L'art macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung* 11 (2010), 81–101; «Das Urteil des Herkules. Shaftesburys gemalte Kunsttheorie», in: *Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte* 22 (2010), S. 173–200.

## Abendvortrag

### **Caspar David Friedrichs frühe Sepien als Vorstufe zur romantischen Landschaft**

Werner Busch, Prof. em. Dr.  
Freie Universität Berlin

#### Abstract

Auf seinen Rügen-Wanderungen 1801 und 1802 hat Caspar David Friedrich besonders im Norden der Insel zahlreiche Küstenansichten zeichnerisch aufgenommen. In den Jahren 1803 bis 1806 hat er diese Studien in Dresden in grosse, bis zu einem Meter in der Breite umfassende, ungemein subtile Sepien umgesetzt, die zeitgenössisch ein grosser Erfolg waren, so dass er manches Motiv mehrfach wiederholen musste. In ihrer differenzierten tonalen Abstufung stehen sie deutlich in der Tradition von Adrian Zingg. Zugleich aber überbieten sie Zingg und eröffnen den Weg zur romantischen Landschaft.

#### Zur Person

Geb. 1944 in Prag. Studium der Kunstgeschichte in Tübingen, Freiburg, Wien und London. Promotion 1973 über William Hogarth. Kurze Beschäftigung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Von 1974–1981 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, dort 1980 Habilitation über deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, 1981–1988 Professur für Kunstgeschichte an der Ruhr Universität Bochum. 1983–1985 Leitung des Funkkollegs «Kunst». Ab 1988 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Arbeiten zum holländischen 16. und 17. Jahrhundert, vor allem aber zum europäischen 18. und 19. Jahrhundert.

#### Schriften (jüngst erschienen)

*Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst*, Paderborn: Fink, 2011; *Englishness. Beiträge zur englischen Kunst des 18. Jahrhunderts von Hogarth bis Romney*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010; *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner* (Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung), München: Beck, 2009; *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München: Beck, 2003 (2. Aufl. 2006); *Adolph Menzel. Leben und Werk* (Beck'sche Reihe 2501), München: Beck, 2004. Zurzeit Arbeit an einem Buch über Künstleranekdoten und an der Herausgabe der Schriften C. D. Friedrichs auf Englisch.

**Freitag, 15.06.2012**  
**Konzepte und Sehweisen der Landschaft**

*Vormittag*  
**Adrian Zingg und die Sächsische Landschaft**

**Kunstlandschaft Dresden**  
**Adrian Zinggs Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger in der sächsischen Landschaftsmalerei**

Anke Fröhlich, Dr. phil.  
Kunsthistorikerin, Dresden

**Abstract**

Als Adrian Zingg 1766 nach Dresden kam, traf er hier bereits auf eine grosse Tradition der Landschaftsmalerei. Früheste Beispiele im 17. Jahrhundert stammen von Wilhelm Dilich, dessen Ansichten sächsischer Städte teilweise von Matthäus Merian nachgestochen wurden. Seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts etablierte der Hofmaler Johann Alexander Thiele mit seinen niederländisch inspirierten Landschaftsinventionen und mit seinen sogenannten «Vaterländischen Prospekten» die Gattung der Landschaftsmalerei in Sachsen. Er stellte bereits markante Erhebungen des Elbsandsteingebirges und des Erzgebirges, der Oberlausitz und des Elbtals dar.

Als «Vater der sächsischen Landschaftsmalerei» übte Thiele jahrzehntelangen Einfluss auf die sächsische Künstlerschaft aus. Johann Christian Vollerdt und Christian Wilhelm Ernst Dietrich war unter seinen Schülern die bedeutendsten: Jener war auf Bildpaare von hohem koloristischen Reiz spezialisiert, die zumeist Flusslandschaften zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten darstellen; und dieser, ein hochbegabter, äusserst vielseitiger Maler, schuf einige seiner besten Werke auf dem Gebiet der Landschaftsinvention.

Über Dietrich wirkte Thieles Einfluss bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts nach. Er wurde von jüngeren Kollegen kopiert und in Kupferstichen reproduziert, darunter auch von Adrian Zingg oder von seinem besten Schüler Johann Christian Klengel. Schliesslich aber lösten sich der Kupferstecher Zingg und der Maler Klengel von diesem Vorbild und fanden zu eigenständigen Lösungen. Dabei sind beide mit ihrer jeweiligen grossen Schülerschar gegensätzliche Wege gegangen. Während Zingg ein System lehrbarer Kompositions- und Zeichenprinzipien entwickelte, das eine gleichbleibende Ästhetik und grosse Effizienz ermöglichte, wählte Klengel den Weg der malerisch-koloristischen Annäherung an Phänomene wie Sonnenaufgang und -untergang, Gewitter oder Mondlicht. Damit trugen beide auf jeweils eigenem Wege wesentlich zur Entdeckung und künstlerischen Erschliessung der einheimischen sächsischen Landschaft bei. Zugleich entwickelten beide stilistische Mittel, die von den frühromantischen Landschaftsmalern, v. a. von Caspar David Friedrich, aufgegriffen und für ihre Zwecke neu mit Bedeutung aufgeladen wurden.

Der Beitrag will die Breite und den Reichtum der sächsischen Landschaftsmaler-Szene vor und während Zinggs fünfzigjährigem Wirken in Dresden anhand zahlreicher, bisher nicht oder selten gesehener Werke vorstellen. Dabei wird die Blüte dieser Bildgattung in Sachsen und Zinggs Rolle darin zwischen spätbarocker und romantischer Landschaftsauffassung erfahrbar.

**Zur Person**

Geboren 1968 in Quedlinburg. 1991–1996 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Leipzig und an der Technischen Universität Dresden. 1996 Magisterarbeit zur Grossen Holzschnitt-Passion von Albrecht Dürer, 2000 Promotion zur Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 2000 Volontariat an der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, dort Mitarbeit an Ausstellungen und Katalogen über den französischen Karikaturisten Grandville sowie über die Spätgotik am Oberrhein. Anschliessend Arbeit an Künstlermonographien, Mitarbeit an Katalogen und Ausstellungen in den Museen von [in zeitlicher Folge:] Sondershausen, Arnstadt, Bautzen, Görlitz, Dessau, Leipzig, St. Petersburg und Dresden. Tätig als freie Kunsthistorikerin, zurzeit Stipendiatin der Klassik Stiftung in Weimar zum Verfassen eines Sammlungskataloges der Zeichnungen und Radierungen von Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy, (1712–1774) in den Graphischen Sammlungen in Weimar.



## Schriften (Auswahl)

*Landschaftsmalerei in Sachsen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Landschaftsmaler, -zeichner und -radierer in Dresden, Leipzig, Meissen und Görlitz von 1720 bis 1800*, Weimar: VDG, 2002 (Publikation der Dissertation), sowie von Werkverzeichnissen zu Johann Christian Klengel (1751–1824), Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2005; Heinrich Theodor Wehle (1778–1805), Bautzen: Domowina-Verlag, 2005; Johann Sebastian Bach d. J. (1748–1778), Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2007, und zu Christoph Nathe (1753–1806), Bautzen: Lusatia-Verlag, 2008, sowie des Sammlungskatalogs des Graphischen Kabinetts im Kunsthistorischen Museum Görlitz [gemeinsam mit Kai Wenzel], Dössel: Stekovics, 2008; ferner zahlreiche Lexikon-, Buch-, Zeitschriften- und Katalogbeiträge.

## **Adrian Zingg und seine Werkstatt: Die «Marke Zingg» als Qualitätsmerkmal**

Sabine Weisheit-Possél, Dr. phil.  
Kunsthistorikerin, Berlin

### Abstract

Der Schweizer Landschaftsgraphiker Adrian Zingg, in Bern vor allem durch Johann Ludwig Aberli beeinflusst, in Paris von Johann Georg Wille geprägt, lebte und arbeitete mehr als 50 Jahre in Dresden. Hier prägte er die 1764 neu gegründete Kunstakademie nicht nur als Kupferstecher, sondern auch als Landschaftszeichner. Vor allem aber etablierte er eine florierende Werkstatt, in der nicht nur seine Landschaftszeichnungen radiert wurden, sondern in der – vergleichbar mit der Werkstattpraxis Rembrandts – auch Schüler und Mitarbeiter einübten, in der Manier des Meisters zu zeichnen. Solange die Produkte dieser Werkstatt unverkennbar die Zingg'schen Charakteristika aufwiesen, scheint alles, was aus der Zingg-Werkstatt hervorging, unter seinem Namen verbreitet worden zu sein.

Es stellt sich die Frage, wie diese durchweg einem hohen künstlerischen Standard entsprechenden Arbeiten zu beurteilen sind. Dies soll insbesondere an ausgewählten Beispielen des Zingg-Bestandes der Graphischen Sammlung Albertina in Wien und an Arbeiten seines besten Schülers und langjährigen Mitarbeiters, Carl August Richter, die sich heute hauptsächlich in der Graphischen Sammlung der Nationalbibliothek und der Universitätsbibliothek in Warschau befinden, geschehen. Vor dem Hintergrund des raschen Aufschwungs neu entwickelter graphischer Techniken am Ende des 18. Jahrhunderts wird es um Fragen der Machart dieser Arbeiten, um Fragen ihrer Bestimmung als Replik, Variante oder gar Faksimile im Kontext der zeitgenössischen Rezeption gehen.

### Zur Person

Studium der Kunstgeschichte, Religionsgeschichte und Psychologie an der Freien Universität Berlin, Magister Artium mit einer Arbeit über die Ausmalung der Wörlitzer Schlossbibliothek bei Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan. Mitarbeit an der wissenschaftlichen Bearbeitung der Speck von Sternburg-Sammlung, Leipzig. Promotion an der FU Berlin mit einer Arbeit über den Schweizer Landschaftsgraphiker Adrian Zingg bei Prof. Dr. Werner Busch. Seither verschiedene Werkverträge am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und freiberufliche Arbeit. Zuletzt Mitarbeit an der Zingg-Ausstellung in Dresden und Zürich.

### Publikationen zum Tagungsthema

«Überlegungen zur Bilderfindung und zum Arbeitsverfahren bei Adrian Zingg und seiner Werkstatt», in: *Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik*, Ausst.-Kat., hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia Schnitzer und Bernhard von Waldkirch, Dresden: Sandstein Verlag, 2012, S. 66–74; *Adrian Zingg (1734-1816): Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik* (Villigst Perspektiven, 12), Münster: LIT, 2010; «Auch ich war in Arkadien: Ein Motivvergleich»; in: *Idyllen in gesperrter Landschaft. Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner (1730–1788)*, hrsg. von Bernhard von Waldkirch, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 26.2.–16.5.2010, S. 183–191.

## **Unterrichtspraxis und Selbstvermarktung: Anleitungsbücher zur Landschaftskunst von Ferdinand Kobell, Jakob Philipp Hackert und Adrian Zingg**

Steffen Egle, MA

Wissenschaftlicher Volontär, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart

### Abstract

Ferdinand Kobell, Jakob Philipp Hackert und Adrian Zingg – alle drei erfolgreiche Landschaftskünstler und einflussreiche Lehrerfiguren – publizierten gegen Ende ihrer Karrieren Anleitungsbücher zum Landschaftszeichnen. Sie partizipierten damit an einer medialen Entwicklung, die gerade für die Landschaftsmalerei von grosser Bedeutung werden sollte: Nach 1800 florierte ein ganzer Verlagssektor mit kunstdidaktischer Literatur für angehende Künstler und Kunstlaien. Bedient wurde er vorwiegend von zweitrangigen Künstlern und lokalen Zeichen-meistern. Dass herausragende Meister wie Kobell, Hackert und Zingg ihre Landschaftsauffassung und ihre methodischen Herangehensweisen in illustrierten Trakten niederlegten, ist dagegen eher die Ausnahme. Umso mehr lohnt es sich, nach der Motivation für diese Publikationen zu fragen. Kommt hier wirklich nur ein kunstpädagogischer Anspruch zum Tragen, oder sind diese Anleitungsbücher nicht vielmehr als Teil der Selbstvermarktungsstrategie dieser Künstler zu interpretieren?

Grundlage meines Referats ist ein konziser Vergleich von Kobells «Livre ou Instruction pour dessiner les paysages» (1784), Hackerts «Theoretisch-Practischer Anleitung zum richtigen und geschmackvollen Landschaft-Zeichnen nach der Natur» (1803) und Zinggs «Anfangsgründen für Landschaftszeichner» (1808). Während Kobells «Instruction» noch eine blosse Sammlung von Kobells selbstradierten Druckgraphiken darstellt und damit eine Mustersammlung im traditionellen Sinn, wurden die Blätter für die Anleitungen von Hackert und Zingg eigens angefertigt und nach methodischen Gesichtspunkten arrangiert; ein einleitender Text macht die Handhabung der Anleitung nachvollziehbar. Man kann diesen drei Publikationen auf inhaltlicher Ebene Bausteine einer Methodengeschichte der Landschaftsdidaktik entnehmen; formal betrachtet lässt sich hier ausschnitthaft die Mediengeschichte kunstdidaktischer Landschaftstraktate nachzeichnen, die in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert bis heute nicht ausreichend gewürdigt wurde.

Im zweiten Teil des Vortrags soll gezielt nach der Funktion der Traktate im Rahmen der Selbstvermarktungsstrategie der drei Landschaftskünstler gefragt werden. Es fällt auf, dass die Publikationen zu einem Zeitpunkt erschienen, als die Popularität ihrer Autoren bereits am Schwinden war. Sie sind als Versuch zu deuten, eine bestimmte Landschaftsauffassung gegenüber progressiven Tendenzen in der Kunstpraxis zu konservieren und einer neuen Generation von Künstlern zu tradieren.

### Zur Person

Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an den Universitäten Freiburg, Glasgow und Basel. Promotionsstudium an der Universität Heidelberg mit einer Arbeit über «Schriften zur Landschaftsmalerei in Deutschland 1734-1830. Ihre Bedeutung für Didaktik, Theoriebildung und Rezeptionsweisen der Landschaftskunst» (Abschluss im Sommer 2012). 2008/09 Jahresstipendium des Deutschen Forums für Kunstgeschichte (Paris), Jahresthema: «Ästhetische Theorie und Kunstgeschichte». 2010 zweimonatiger Residential Visiting Scholar Award des Yale Center for British Art (New Haven, CT). Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Kunstliteratur zur Landschaftsmalerei; deutsch-englische Kunstbeziehungen.

### Schriften (Auswahl)

«Schriften zur Landschaftsmalerei», in: Andreas Beyer und Ernst Osterkamp (Hrsg.), *Goethe-Handbuch. Supplemente*, Bd. 3: *Kunst*, Stuttgart: Metzler, 2011, S. 278–286; «Für Freundinnen und Freunde der Kunst»: Populäre Kunstliteratur zur Landschaftsmalerei um 1800», in: Markus Bertsch und Reinhard Wegner (Hrsg.), *Landschaft am «Scheidepunkt». Evolution einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800* (Ästhetik um 1800, 7), Göttingen: Wallstein, 2010, S. 173–192.

## **Adrian Zingg als Vorbild oder Gegenbild?**

### **Tradition, Ökonomie und Naturstudie in der Landschaftsgraphik Ludwig Richters.**

Saskia Pütz, Dr. phil.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg

#### Abstract

Wir lagen in den Banden einer toten Manier, wie alle Zinggianer, waren in einen Wust von Regeln und stereotypen Formen und Formeln dermassen eingeschult, dass ein lebendiges Naturgefühl, die wahre, einfache Anschauung und Auffassung der Dinge sich gar nicht regen, wenigstens nicht zum Ausdruck kommen konnte. (Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*)

Diese deutliche und folgenreiche Distanzierung Ludwig Richters von seiner künstlerischen Ausbildung in seinem autobiographischen Rückblick, die einen nachhaltigen Einfluss auf die Forschung weit über die Person Richters hinaus hatte, soll hinterfragt werden. Die Vorbildlichkeit insbesondere der Werke Adrian Zinggs, des Patenonkels Ludwig Richters und Hauptauftraggebers seines Vaters, Carl August Richter, aber auch von anderen wichtigen Künstlern wie Johann Christian Klengel und Christian Wilhelm Ernst Dietrich für die Landschaftsdarstellungen Richters wird herausgearbeitet. Besonderes Augenmerk richtet sich dabei auf die Funktion und Bedeutung der Naturstudie. Damit wird Richter, der in der Literatur vor allem im Kontext der römisch-nazarenischen Kunstentwicklungen rezipiert wird, wieder stärker in die Dresdener Tradition von Landschafts- und Naturdarstellungen eingebettet.

In den Blick rückt damit gleichzeitig erneut die Landschaftsgraphik Ludwig Richters, die in der jüngeren Forschung hinter seinen druckgraphischen Genre- und Märchendarstellungen sowie seiner Malerei zurückstehen musste. Dies soll einerseits im Kontext der künstlerischen Rezeption Zinggs, Klengels und Dietrichs erfolgen, andererseits sollen erstmals aus einer stärker medienwissenschaftlichen Perspektive die ökonomischen und technischen Aspekte ihrer Produktion untersucht werden. Der Herstellung und Kommunikation von Druckgraphik wird anhand von Richters Auftragsverhältnissen und der Bedeutung einzelner Verleger für seine künstlerische Produktion nachgegangen. Ebenso wie Richter sich in seinen eigenen Aussagen von seiner künstlerischen Ausbildung distanziert, lehnt er auch die Arbeitsverhältnisse im Zingg'schen Werkstattbetrieb ab. Es stellt sich die Frage, ob auch hier eine literarische Überzeichnung zugunsten der Konstruktion einer autonomen, aus sich selbst heraus schaffenden Künstlerpersönlichkeit vorliegt, oder ob die Auftrags- und Produktionsbedingungen einer wesentlichen Veränderung unterliegen. Insbesondere soll dabei der Bedeutung von Verlegern und der besonderen Rolle des Künstler-Verlegers nachgegangen werden.

#### Zur Person

Studium der Literatur in Rockhampton (Australien) sowie der Kunstgeschichte, Philosophie und Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen und an der Freien Universität Berlin. Ebenda Promotion 2008 mit einer Arbeit über Künstlerautobiographien und die Frage nach Künstlerschaft im 19. Jahrhundert bei Prof. Dr. Werner Busch. 1998–2000 wissenschaftliche Ausstellungsassistentin bei den Berliner Festspielen, anschliessend wissenschaftliche Mitarbeit an verschiedenen Ausstellungsprojekten in Berlin und Potsdam. 2001–2005 Kollegiatin und DFG-Stipendiatin des Graduiertenkollegs «Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses» an der Universität der Künste Berlin. 2001–2004 und 2005–2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin. Seit März 2008 wissenschaftliche Lehrkraft / Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. 2009 E-Learning-Preis der FU Berlin, dreimonatiges F. Thyssen-Stipendium der Forschungsbibliothek Erfurt-Gotha, 2010 viermonatiges C. H. Beck-Stipendium des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. 2005–2009 Gründung und Organisation des interdisziplinären Arbeitskreises «Kunst und Recht an den Berliner Universitäten», seit 2006 Redakteurin des Themenportals «Geschichte der Kunstgeschichte» auf [arthistoricum.net](http://arthistoricum.net), seit 2009 Gründungs- und Vorstandsmitglied des «Forums für Akademikerinnen an Hochschulen und in der Wirtschaft e. V.». Forschungsschwerpunkte: Kunst und Kunsttheorie des 18.–21. Jahrhunderts, insbesondere Druckgraphik, Institutionengeschichte, Konzeptionen von künstlerischer Identität, Kunst und Konfessionalisierung im 19. Jahrhundert, Kunst und Recht.

#### Schriften (Auswahl)

«Künstlerschaft als Differenz: künstlerische Identität und Alterität in den Autobiographien von Louise Seidler und Ludwig Richter», in: *Fremdbilder, Feindbilder, Künstlerbilder: Sichtweisen auf die Malerei zwischen 1800 und 1850*, hrsg. von Alexander Bastek und Michael Thimann, Petersberg: Imhof, 2012

(im Druck); «Philipp Otto Runge zwischen Aufklärungstheologie und Erweckungsbewegung», in: Markus Bertsch, Hubertus Gassner, Jenns Howoldt (Hrsg.), *Zwischen Natur und Konstruktion. Neue Blicke auf Philipp Otto Runge*, München 2012 (im Druck); *Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters* (Berliner Schriften zur Kunst, 23), Berlin: Mann, 2011; «Als Protestantin in der Papststadt: Louise Seidler in Rom», in: «Hinaus ins Weite». *Reisen Thüringer Protestanten* (Beiträge zur Thüringischen Kirchengeschichte, N. F., 4), hrsg. von Susanne Böhm und Miriam Rieger, Erfurt: Gesellschaft für Thüringische Kirchengeschichte, 2010, S. 81–101; «Landschaft zwischen Nachahmung und Erfindung: Die Landschaftszeichnungen Julius Schnorr v. Carolsfelds», in: *Imagination und Invention* (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Beiheft 2), hrsg. von Toni Bernhart und Philipp Mehne, Berlin: Akademie-Verlag, 2006, S. 243–257.

**Freitag, 15.06.2012**

*Nachmittag*

**Landschaftsvedute und Tourismus**

**Zum Stellenwert der Landschaftsvedute bei Joseph Anton Koch und William Turner**

Tobias Pfeifer-Helke, Dr. phil.

Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Abstract

Momentan konzentriert sich die kunsthistorische Forschung auf die Frage nach den Anregungen und Impulsen, welche die Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts - besonders die topographische - der entstehenden romantischen und modernen Malerei lieferte. Bisher kaum ins Blickfeld geraten ist dabei die Schweizer Vedutenmalerei und -graphik. Deshalb sollen am Beispiel des Deutschen Joseph Anton Koch und des Engländers William Turner die Synergien und Wechselwirkungen zwischen diesen heute getrennt gesehenen Bereichen analysiert werden. Der Vortrag möchte sich jedoch nicht nur mit den Kontinuitäten beschäftigen, sondern interessiert sich zugleich auch für die Ausdifferenzierungsstrategien auf dem schwer umkämpften Kunstmarkt. Gezeigt werden soll, dass es Traditionen gab, die sich fruchtbar in die Malerei des 19. Jahrhunderts integrieren liessen, weil sie gerade nicht dem Kanon der klassischen Malerei entstammten.

Joseph Anton Koch gilt als Erneuerer der deutschen Landschaftsmalerei, wobei immer wieder auf seinen Schweizer Aufenthalt 1792 bis 1794 als Impuls hingewiesen wird, die direkte Begegnung mit der Natur des Berner Oberlandes gilt als Initiationserlebnis. Vernachlässigt werden dabei die Kontakte zu den Schweizer Künstlern wie Peter Birmann oder Gabriel Ludwig Lory, die bereits nach dem Siebenjährigen Krieg die Natur des Alpenlandes als malerisches Thema entdeckten und in umfassenden Bildserien festhielten.

Vergleichbares lässt sich auch für William Turner und die Gattung der sublimes Landschaftsmalerei zeigen. Turner war 1802 in der Schweiz und hielt das Land in einer grossartigen Serie von Aquarellen fest. Die Ansicht von Vevey belegt, dass die erhaltenen Arbeiten jedoch nicht ausschliesslich vor der Natur gemalt wurden, sondern gängige Schweizer Landschaftsansichten paraphrasieren. Der Vergleich macht Turners Interesse an den marktüblichen Ansichten deutlich und streicht gleichzeitig die Differenzen heraus.

Der Vortrag möchte Landschaftskonzepte wie das Heroische und das Sublime an zwei Beispielen vor dem Hintergrund der Tradition der Schweizer Landschaftsmalerei und -graphik des 18. Jahrhunderts genauer zu bestimmen versuchen.

Zur Person

1991–1997 Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Klassischen Archäologie in Halle/Saale, Leipzig und Hamburg, 2005 Promotion über den Schweizer Landschaftsmaler Johann Ludwig Aberli. Mitarbeiter an der Hamburger Kunsthalle, 2006–2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern. Arbeitsschwerpunkte sind die Zeichnungs- und Graphikwissenschaft, die Schweizer Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, die niederländische Kunst und Kultur, die Kunst des Aufklärungszeitalters sowie die Landschaftsmalerei um 1800. Besonderer Schwerpunkt liegt auf der Schweizer Landschaftsgraphik des 18. Jahrhunderts.

## Schriften (Auswahl)

«Adrian Zingg und die Schweiz», in: *Adrian Zingg. Wegbereiter der Romantik*, Ausst.-Kat., hrsg. von Petra Kuhlmann-Hodick, Claudia Schnitzer und Bernhard von Waldkirch, Dresden: Sandstein Verlag, 2012, S. 24–27; *Die Koloristen. Schweizer Landschaftsgraphik von 1766 bis 1848*, hrsg. von der Stiftung Graphica Helvetica, Berlin / München: Deutscher Kunstverlag, 2011; *Natur und Abbild. Johann Ludwig Aberli (1723–1786) und die Schweizer Landschaftsvedute*; Basel: Schwabe, 2011; «Grenzgänge der Linie. Über das Zeichnen der Alpen und die Folgen für die Landschaftsdarstellung um 1800», in: Edgar Bierende u. a. (Hrsg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert* (Neue Berner Schriften zur Kunst, 10), Bern: Lang, 2010, S. 41–61; «Albrecht von Hallers Einfluss auf die Landschaftsmalerei am Beispiel Johann Ludwig Aberlis», in: *Hallers Landschaften und Gletscher. Beiträge zu den Veranstaltungen der Akademien Schweiz 2008 zum Jubiläumsjahr «Haller300» in Bern* (= Sonderdruck aus den Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft in Bern, N. F., Bd. 66, 2009), S. 29–36; «Zeichnete, setzte meine Malstudien fort oder schweifte in der Gegend umher». Friedrich Wasmann als Zeichner», in: *Friedrich Wasmann (1805-1886)*, Ausst.-Kat. Landesmuseum Schloss Tirol, Meran, 1.7.–30.11.2006, S. 150–175.

## **An Architecture of Paper: The Roman Landscape Drawings of Charles Percier and Jean Germain Drouais**

Andrea Bell, M. A.

PhD Candidate, New York University, Institute of Fine Arts / Promotionsstipendiatin am Deutschen Forum für Kunstgeschichte, Paris

### Abstract

This paper explores the relationship that developed between Jean Germain Drouais and Charles Percier in their landscape and urban drawings of Rome at a moment when the practice of architecture was one increasingly being carried out on paper, rather than being realized in the built environment. A newly burgeoning publishing industry, the *Académie Royale d'Architecture's* growing interest in documenting and measuring structures from antiquity, and a developing theoretical concern with the origins of artistic production all contributed to the increased prominence of landscape and view drawings in the notebooks of Drouais and Percier.

Throughout the eighteenth century, drawing held a central place in educational programs of both the *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* and the *Académie Royale d'Architecture* in France. When Louis XIV established a branch of the *Académie* in Rome in 1666, its main function continued to be pedagogy in both drawing and the theoretical aspects of art during a time when most major artists went to the Eternal City to study, either as Prix de Rome winners, or through their own means. In Paris, painters and sculptures were trained at an institution separate from that of architects, while once in Rome all of the royal fellowship holders studied together, often forming bonds of friendship uniquely fostered by the interdisciplinary character of the *Académie* in Rome. When Jacques Louis David and his favorite protégé Jean Germain Drouais arrived in Italy in 1784, the architectural student Charles Percier had already been in residence at the *Académie à Rome* for a year. Melancholic and full of self-doubt, Percier found a companion with whom to explore the Eternal City in the highly educated and extremely driven Drouais. Their personal relationship is documented in the large compendia of architectural and landscape drawings both of them produced while in Rome; drawings which attest to the mutual influence the painter and the architect had over one another, and to the ways in which the dualities of an at once ancient and modern Roman landscape offered both artists a space for experimentation that was not necessarily bound to the precepts of history painting or of a built architecture.

### Zur Person

Studium der Kunstgeschichte und vergleichenden Literaturwissenschaft, 2007 M. A. in Kunstgeschichte mit der Arbeit «Gérard de Lairesse and the Continuity of Classicism» am Institute of Fine Arts der New York University, ebenda Promotionskandidatin bei Thomas Crow mit dem Dissertationsprojekt «French Artists in Rome: Eighteenth-Century Drawing and The Academy», 2005–2010 Craig Hugh Smyth Fellowship for Graduate Study. 2008–2009 Assistenz für die Lehre an der New York University, 2009 Forschungsassistenz bei Thomas Crow, seit 2010 Assistenz für Bibliotheksrecherche bei Wildenstein & Co., New York.

## Dessiner un autre Sud: les peintres allemands à la découverte de la Provence

Frauke Josenhans, M. A.

Doctorandin, Université de Provence, Aix-Marseille I / Curatorial Assistant au Los Angeles County Museum of Art

### Abstract

Alors que le voyage en Italie est un *topos* indissociable de l'art allemand et nourri par la littérature, notamment le «Voyage en Italie» de Goethe, d'autres endroits fréquentés par les peintres allemands n'attirent que depuis peu l'attention des historiens de l'art. La France et plus particulièrement Paris se révèle comme une destination de choix pour les Allemands qui viennent se former à l'École des Beaux-Arts ou dans les ateliers privés. L'attrait que Paris exerce sur les peintres allemands est aussi dû au succès que la peinture de paysage connaît à ce moment-là en France. Une nouvelle école de paysage commence à s'imposer autour de 1800, appréciée à la fois par la critique et le public. Pierre-Henri de Valenciennes est la figure centrale de ce renouvellement du paysage en France, et son enseignement incite les jeunes peintres à une approche de la nature plus directe. Son traité «Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes» (1800), expliquant l'apprentissage de la peinture de paysage, est traduit en allemand peu après sa publication. Son enseignement est aussi transmis via ses élèves comme Jean-Victor Bertin, qui à son tour forme dans son propre atelier de nombreux peintres de paysage allemands. Outre son impact sur l'apprentissage du paysage, son traité encourageait les jeunes artistes d'aller à la découverte de nouveaux territoires.

Les artistes germaniques commencent à l'instar de leurs confrères français à explorer physiquement et picturalement d'autres parties de la France. La Provence, qui n'a jamais été associée véritablement avec les artistes allemands, devient ainsi une destination artistique qui commence à prendre de l'importance autour de 1800. Déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, la Provence est fréquentée par les artistes allemands. La région fait partie du Grand Tour et de nombreux touristes se rendant en Italie traversent le Sud de la France et visitent les sites et monuments connus, tels que Fontaine-de-Vaucluse ou encore les villes antiques d'Orange et de Nîmes. Le peintre allemand Jakob Philipp Hackert, qui étudie à Paris chez Johann Georg Wille et fréquente également Adrian Zingg, traverse en 1768 la Provence sur son chemin en Italie. Il s'arrête pour dessiner les monuments antiques et se rend également dans la vallée de Vaucluse, un site intimement lié à Pétrarque. Or, malgré son intérêt pour les sites pittoresques et les vestiges romains, sa perception de la Provence se résume à celle d'une antichambre de la péninsule italienne. Mais c'est au début du XIX<sup>e</sup> siècle que la région commence à véritablement attirer les peintres allemands. Le peintre et chargé des arts du roi de la Bavière, Johann Georg von Dillis, accompagne en 1806 le prince héritier lors de son voyage dans le Sud de la France. Les dessins constituant le *Voyage pittoresque* pour le prince sont un témoignage exceptionnel du voyage culturel autour de 1800. Ludwig Richter, filleul de Zingg, part en 1821 pour accompagner le prince russe Narischkin lors de son voyage en Provence. Les exemples de Dillis et de Richter attestent de la difficulté pour les artistes de répondre à la fois à une commande officielle et de garder leur liberté esthétique. Ils documentent le voyage pour leur commanditaire et dessinent les sites connus et des vues de la nature provençale et de la côte méditerranéenne. Leur regard artistique est largement gouverné par les paramètres d'une commande. Pourtant dans leurs nombreux dessins se révèlent un intérêt authentique pour la Provence et également une approche que l'on pourrait qualifier d'anthropologique, dans la mesure où elle prend en compte les particularités culturelles de la région et de leurs habitants. Au début du 19<sup>e</sup> siècle s'exprime ainsi déjà la recherche artistique d'une nature différente de celle d'Italie, moins facile d'accès, mais offrant aussi un terrain nouveau qui donne lieu à des recherches picturales et à l'utilisation de médiums divers qui permettent un rendu contrasté du jeu d'ombre et de lumière. Outre l'intérêt artistique, l'étude des voyages des Allemands en Provence illustre comment le regard artistique se déplace – de l'antique il passe à une nature presque anonyme.

### Zur Person

1999–2003 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Paris IV – Sorbonne; 2004–2007 Studium an der École du Louvre (2005 Diplom in Museologie), Abschluss mit einer Forschungsarbeit zu Johann Georg von Dillis (Diplôme de Master 2). Seit 2008 Doktorandin an der Université de Provence – Aix-Marseille I, Promotionsvorhaben *Avant le Sud: la Provence vue par les peintres allemands (1760–1860)* bei Olivier Bonfait. 2010 Library Research Grant des Getty Research Institute, Los Angeles. 2003–2005 Mitarbeit am Ausstellungsprojekt «Kennst Du das Land – Italienbilder der Goethezeit» der Universität München gemeinsam mit den Bayrischen Staatsgemäldesammlungen; 2005–2007 Tätigkeit in der Bibliothek des Institut National d'Histoire de l'Art, 2007–2008 Volontariat als Assistentenkonservatorin in der Gemäldesammlung des Getty Museum à Los Angeles, Mitarbeit an der Ausstellung «Sur le motif. Painting in Nature around 1800» (23.9.2008–8.3.2009). Seit 2010

Mitarbeit am Forschungsprojekt «ArtTransForm» (ANR/DFG) der Universität François Rabelais, Tours, und der Technischen Universität Berlin zur Künstlerausbildung in Frankreich und in Deutschland (1793–1870). Seit 2011 Curatorial assistant am Los Angeles County Museum of Art, Rifkind Center for German Expressionist Studies. Forschungsinteressen: Künstlerreisen und künstlerischer Austausch zwischen Frankreich und Deutschland Ende des 18. und im 19. Jahrhundert, französische und deutsche Landschaftsmalerei im 18. und 19. Jahrhundert.

#### Schriften (Auswahl)

«Les cercles des artistes allemands à Paris autour de 1800», mit Nina Struckmeyer, in: *Art et sociabilité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Akten des Kolloquiums, INHA, Juni 2011, Rennes : PUR, 2012 (im Druck); «La nature conçue depuis l'atelier: la formation dans les ateliers de peintres de paysage à Paris au début du XIX<sup>e</sup> siècle», in: *Apprendre à peindre! Les ateliers privés à Paris de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à 1863*, Akten des Kolloquiums, Université François Rabelais, Juni 2011, Tours: Presses universitaires de Tours (im Druck); «Vers le Sud: le voyage de Johann Georg von Dillis à travers la France, la Suisse et l'Italie en 1806», in: *RIHA Journal*, 0026 (8. Juli 2011), <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-jul-sep/josenhans-vers-le-sud> (zuletzt aufgerufen 5.5.2012); «Le carnet de voyage de Johann Georg von Dillis (1806)», in: *Histoire de l'art*, Nr. 64, 2009, S. 103–111; «Sur le motif: Painting in Nature around 1800», in: *The Getty Research Journal*, Nr. 1, 2009, S. 179–190; «Tivoli – Heiligtum der schaffenden und wirkenden Natur», in: *Kennst Du das Land. Italienbilder der Goethezeit*, hrsg. von Frank Büttner und Herbert W. Rott, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek, München, 4.5.–31.7.2005, S. 133–145.

#### **Landschaftsmalerei auf Porzellan am Beispiel der Kaiserlichen Manufaktur in Wien um 1800**

Claudia Lehner-Jobst, Dr. phil.  
Kunsthistorikerin, Wien

#### Abstract

Europäisches Porzellan um 1800 ist als luxuriöses Medium der repräsentativen Reproduktion zu verstehen. Im Landschaftsprospekt oder der Vedute fand die Wiener Porzellanmanufaktur zu einer ihrer charakteristischsten Dekorformen und beeinflusste damit die Produktion anderer grosser Manufakturen ihrer Zeit. Tellerserien oder Déjeuners wurden zu lesbaren Dokumenten einer Reise, von Nationalstolz oder Fernweh. Sie vermitteln die Atmosphäre einer Zeit, in der ein neues urbanes Bewusstsein und damit verbunden, eine neue Sicht der Natur erwachte. An den italienischen Landschaften faszinierte ihre relative Unberührtheit, das Licht und pittoresk-erhebende Elemente, wie Vulkane oder bizarre Felsformationen. Die Vedutenporzellane schildern die berühmtesten Bauwerke der Residenzstadt Wien, aber auch ihre Umgebung mit den malerischen Hügeln und Flüssen, den neuen Landschaftsgärten und Ausflugszielen der Romantik. Die Porzellane lassen sich jedoch nicht nur auf die Funktion eines „Souveniralbums“ beschränken. Sie stehen in ihrem künstlerischen Anspruch in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Landschafts- und Vedutenmalerei ihrer Epoche. Durch die spezifische Brillanz der Schmelzfarben auf Porzellan gelang eine atmosphärische Raumtiefe, die den Veduten eine eigene illusorische Komponente verlieh und eine künstlerisch anspruchsvolle Umsetzung der Stichvorlagen im Einklang mit der zeitgenössischen Landschaftsauffassung ermöglichte. Der Direktor der Manufaktur, Conrad von Sorgenthal (1733–1805), ein versierter Ökonom und Aufklärer, sorgte für die adäquate akademische Ausbildung seiner Künstler und technischen Fortschritt.

Mit dem bewussten Erweitern des geistigen und emotionalen Horizonts gewann das Reisen eine zusätzliche Dimension: die Freiheit des Individuums. Auch Künstler der Porzellanmanufaktur reisten mit offiziellen Stipendien nach Florenz, Rom und Neapel, um von den Relikten der Antike, aber auch von den südlichen Lichtverhältnissen zu lernen und neueste Vorlagenwerke zu erwerben. Reisen durch die österreichischen und Schweizer Alpen fanden ebenfalls ihren Widerhall in der Porzellanmalerei, wie das 1803 für das Kaiserhaus bestellte Vedutenservice (Silberkammer, Wien) eindrucksvoll belegt. Gleichzeitig weckte die enorme Zahl an Reiseberichten, die eine neue literarische Gattung darstellten, die Neugier in breiteren Bevölkerungsschichten. Eine kommerzielle Antwort darauf waren die imaginären Reisen, waren sie doch günstig und bequem, wie etwa die Zimmerreise oder «Voyage en Chambre», oder das von namhaften Landschaftsmalern gestaltete «Panorama» im Wiener Prater. Kostbare Service der Wiener Manufaktur mit Ansichten naher oder ferner Landschaften dienten zweifellos auch als eine Art von exklusiver Zimmerreise auf höchstem Niveau.

## Zur Person

Dr. phil. Claudia Lehner-Jobst, Wien, geboren in Lindau/Bodensee, arbeitet als freischaffende Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin für internationale öffentliche und private Sammlungen. Sie studierte an der Universität Wien (Kunstgeschichte, Spanisch) sowie der Universität für angewandte Kunst in Wien (Gestaltungslehre, Malerei) und promovierte 1998 mit der Monographie «Conrad von Sorgenthal und die Wiener Porzellanmanufaktur im Klassizismus» (publiziert mit Elisabeth Sturm-Bednarczyk, 2000). Nach Lehraufträgen an den Lehrkanzeln für Museologie sowie für Kultur- und Geistesgeschichte der Universität für angewandte Kunst in Wien arbeitete sie für Privatsammlungen und Museen (u. a. Liechtenstein Museum, Wien; MAK, Wien; Metropolitan Museum, New York; Staatliche Kunstsammlungen, Dresden; Porzellanmuseum im Augarten, Wien; Kunsthistorisches Museum, Wien) sowie als Autorin und Vortragende vorwiegend im Bereich der dekorativen Künste. Den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein ist sie seit 2005 als Kuratorin und Katalogautorin verbunden. Zuletzt war sie an der Katalogbearbeitung der Ausstellung «Wintermärchen» (2011/2012) im Kunsthistorischen Museum, Wien, und im Kunsthaus Zürich beteiligt. Ein gegenwärtiges Projekt (2012–2014) betrifft die Bearbeitung des barocken Wiener Porzellans der Sammlung Marchese Emanuele d'Azeglio im Museo Civico, Turin.

## Schriften (Auswahl)

[Katalog (Ornament bis Harmonie und Einfachheit)], in: *Prachtware. Porzellane des Klassizismus aus dem Marton Museum in Zagreb*, hrsg. von Johann Kräftner, Ausst.-Kat. Liechtenstein Museum, Wien, 18.6.–9.11.2010, S. 20–159; Hrsg. Zusammen mit Meredith Chilton, *Fired by Passion. Barockes Wiener Porzellan der Manufaktur Claudius Innocentius du Paquier*, Stuttgart: Arnoldsche, 2009; «Glanz und Farbe. Die Geschichte des Wiener Porzellans in Farben», in: *Glanz und Farbe. Die Porzellansammlung Rudolf von Strasser*, hrsg. von Johann Kräftner, Ausst.-Kat. Liechtenstein Museum, Wien, 23.10.2009–12.1.2010, S. 20–35; «Der Garten zu Tisch. Porzellane als Tafeldekoration», in: Johann Kräftner (Hg.), *Oasen der Stille*, hrsg. von Johann Kräftner, Ausst.-Kat. Liechtenstein Museum, Wien, 6.6.–18.11. 2008, S. 48–55; «Für Kaiser und Kunstliebhaber: Wiener Porzellan als Kunstprodukt zwischen Klassizismus und Biedermeier», in: Samuel Wittwer, *Raffinesse und Eleganz. Königliche Porzellane des frühen 19. Jahrhunderts aus einer amerikanischen Privatsammlung*, hrsg. von Richard Baron Cohen und der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin; Liechtenstein Museum, Wien; Musée National de la Céramique, Sèvres; Metropolitan Museum of Art, New York, 2007–2009, München: Hirmer, 2007, S. 27–53; «In der Rossau, nicht weit vom Liechtensteinischen Palais, ist die Porcelain-Fabrique». Geschichte und Ergebnisse einer vorteilhaften Nachbarschaft» und «Porzellan im imperialen Wien. Die barocken Motive der Manufaktur Du Paquier», in: *Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz*, hrsg. von Johann Kräftner, Ausst.-Kat. Liechtenstein Museum, Wien, 10.11.2005–29.1.2006, S. 14–29, S. 30–51.